

DONNE ALLA FINESTRA E ROMANZI CINESI: IMMAGINARIO MASCHILE E VOLONTÀ DI EMANCIPAZIONE FEMMINILE IN *GAN*.

Di Luca Milasi

Tentare di inquadrare l'opera di Ōgai attraverso il romanzo *Gan*, rarissimo esempio di romanzo lungo (Ōgai ne scrisse solo altri due: *Seinen* e *Vita Sexualis*) nel quadro dell'intera produzione dell'autore, può forse sembrare un'operazione destinata all'insuccesso. Complice anche la critica tradizionale, occidentale e giapponese, *Gan*, etichettato come romanzo della memoria, è stato in passato visto come un assolo, un *unicum* nella produzione letteraria dell'autore, e come tale non perfettamente esemplificativo del pensiero di Ōgai. Indubbiamente, *Gan* rappresenta uno dei pochi esempi smaccatamente “romanzeschi” nella letteratura di Ōgai; è comunque evidente, specie alla luce di alcune posizioni critiche¹ dell'ultimo decennio, come il romanzo riveli, nel suo pacato insistere su temi in realtà molto cari ad Ōgai – quello della rinuncia², l'indagine sulla psicologia femminile, sul processo della creazione artistica, l'occhio attento alle tematiche sociali del tempo – una comunanza di intenti con la produzione precedente e al tempo stesso un'anticipazione delle tematiche delle opere future³. *Gan* è forse più facilmente definibile come un esperimento stilistico dove Ōgai tenta di dar voce, con modalità differenti, alla sua riflessione sociale e artistica, ed è in questo senso che si intende qui proporre un'ulteriore chiave di lettura del romanzo, sulla base dell'analisi di svariati riferimenti ad opere in prosa della letteratura cinese in lingua classica e vernacolare, particolarmente dei romanzi di epoca Ming e Qing, che in esso compaiono. La conoscenza che Ōgai aveva della letteratura cinese non si limitava infatti alle sole opere (gli *analecta* confuciani e quant'altro) che costituivano ancora il *curriculum studiorum* dei letterati, e che pure hanno, secondo alcuni⁴, costituito motivo d'ispirazione formale nelle opere della maturità⁵. Come illustrato già da Maeda Ai⁶, gli studiosi di *kanbun* nel primo periodo Meiji nutrivano interesse sia per la poesia in cinese sia per i grandi romanzi e le raccolte di racconti che apparvero copiose durante le dinastie Ming e Qing in Cina, ma la cui genesi è riconducibile a modelli molto più antichi: i racconti fantastici⁷ di epoca Tang. Anche Ōgai ebbe modo di leggere molti grandi romanzi in lingua volgare dell'epoca Ming e raccolte di racconti dei Qing, oltre ad alcuni testi più antichi. Basandosi sulle opere conservate anche oggi, è stata effettuata⁸ una minuziosa ricostruzione della composizione della biblioteca di Ōgai quando era studente di medicina all'università di Tokyo. E' possibile che alcuni testi siano andati perduti durante l'incendio del *Kamijō* la pensione dove Ōgai alloggiò sino a poco prima di sostenere l'esame finale per la laurea. Tuttavia è stato possibile stabilire come Ōgai possedesse una quantità di volumi⁹, in gran parte importati, molti dei quali

1 Cito qui tre testi utili nella stesura del presente lavoro: Snyder (1994), Chiba (1997), Kaneko (1992).

2 *Teinen*, è un tema portante della letteratura di Ōgai. E' Ōgai stesso a chiarirne l'importanza nel saggio del 1909 *yo ga tachiba: Yo ga tachiba*, in Ōgai Zenshū (curatori vari), vol. XXVI, Tokyo, Iwanami (1973).

3 Mi riferisco ai *rekishi shōsetsu* e agli *shiden* che costituiscono l'ultima parte della produzione dell'autore.

4 E' di questa opinione anche Donald Keene nella sezione monografica della sua storia della letteratura giapponese dedicata ad Ōgai: Keene (1987).

5 I *rekishi shōsetsu* (racconti storici) e i tre *shiden* (biografie storiche) cui mi sono riferito sopra.

6 Maeda (1966), pp. 48-55.

7 I *chuanqi*, “*storie meravigliose*”, brevi racconti che trattavano di fatti soprannaturali, o frequentemente di storie d'amore e di avventura, ritenendo comunque qualche elemento fantastico. Originatisi in epoca Tang (618-907 d.C.), ebbero una tradizione pressochè ininterrotta anche nelle epoche successive.

8 Ricostruzione effettuata anche da Maeda ai, in Maeda, cit. (1966), paragrafi 2 e 3.

9 Tra cui i noti romanzi Ming *Sanguo Zhi* (“Cronache dei tre stati”), Shuihu Zhuan (“Sul bordo dell'acqua”), Xiyou Ji (“Viaggio in occidente), la raccolta di racconti in lingua volgare del tardo periodo Ming *Shidian Tou* (“Le pietre che annuiscono”), le raccolte di racconti in lingua letteraria sul modello dei *chuanqi* intitolate *Jiandeng Yuhua* (“Nuove storie smoccolando una candela”) e *Qingshi Leilue* (edizione diffusa con questo nome in Giappone del noto *Qingshi*, “Apologia dell'amore”). *Qingshi Leilue* è attribuita a Feng Menglong (1574-1646), autore anche delle tre notissime raccolte di racconti in lingua volgare conosciuti con il titolo collettivo di “le tre raccolte” (*San Yan*). Tutte le opere di Feng Menglong sono caratterizzate da una forte eterogeneità che le rende difficilmente ascrivibili a un dato genere o corrente; frequente anche la rielaborazione parziale di leggende preesistenti, spesso caricate di nuovi,

conservati a tutt'oggi, la cui lettura fornisce una panoramica delle tendenze della prosa letteraria in Cina in epoca premoderna. Pur da semplice appassionato quale si professava, Ōgai doveva avere una conoscenza tale da consentirgli un accesso agli originali, fa fede la sua notevole produzione di *kanshi*¹⁰. Molti volumi presentano segni d'interpunzione, assenti nei testi in origine e aggiunti posteriormente; era, questa, una pratica consueta per un lettore moderno, anche se l'aggiunta di tali segni non costituisce prova certa della lettura integrale dell'opera da parte di Ōgai. Egli doveva avere inoltre facile accesso ai tomi della biblioteca del suo insegnante di cinese classico. Secondo Maeda Ai, la lettura dei *Caizi-jiaren Xiaoshuo* ("Storie dei letterati e delle belle") costituiva uno degli svaghi prediletti dagli studiosi di *kanbun* giunti a Tokyo all'inizio dell'era Meiji con la speranza di far carriera nel neonato governo. Questo tipo di produzione letteraria, spesso una copia di modelli e storie precedenti, particolarmente del periodo Tang (618-907 d. C.), dove giovani letterati si innamorano di belle e virtuose cortigiane, e dopo varie vicende possono puntualmente soddisfare le loro ambizioni, offriva ai giovani letterati alle prese con lo studio del cinese – ancora parte integrante del *cursus honorum* dell'intellettuale dell'epoca – un piacevole diversivo allo studio dei testi canonici. Questi racconti godevano, grazie alla facilità con cui i giovani lettori potevano identificarsi nei protagonisti, di una gran popolarità. Okada, come lo stesso Ōgai, è assiduo lettore di *Kagetsu Shinshi* e appassionato di "romanzi cinesi *sentimental et fantastique* (sic)"¹¹, e incarna perciò il modello di giovane letterato dell'epoca. Il sottile "romanticismo"¹² di cui questi romanzi sono permeati li rendeva agli occhi di questo pubblico di lettori giapponesi una sorta di *ninjōbon* conditi di esotismo, dove l'amore tra uomo e donna era presentato e descritto in maniera stilizzata e idealizzante. Non sorprende che Okada, personaggio che ha nutrito la sua fantasia di tali letture, sia irrimediabilmente poco capace di intraprendere una relazione con una donna in carne e ossa. Le frequentazioni letterarie di Ōgai del periodo, però, non si riducono alla sola lettura di questo tipo di opere. E' stata avanzata da Maeda l'ipotesi che Ōgai avesse in un certo qual modo minor dimestichezza con i capolavori in lingua vernacolare¹³, e qualora si dovesse adottare in pieno questo punto di vista sui rapporti tra Ōgai e la letteratura cinese, ci sarebbe in realtà ben poco da aggiungere. *Gan* è invece un romanzo di molto posteriore a queste prime incursioni di Ōgai nelle letterature straniere. In esso, la comparsa di allusioni a questa o a quella opera letteraria della tradizione cinese è puntuale, e porta inevitabilmente a sospettare che l'autore non attribuisca a questi riferimenti la funzione solo marginale di ricreare l'atmosfera del periodo in cui la storia è ambientata. E' altresì errato pensare che personaggi come Okada e il narratore della storia siano solo due emanazioni del giovane Ōgai prive di qualunque ruolo e relazione con la realtà descritta nel romanzo. Recenti studi¹⁴ hanno avanzato interessanti ipotesi sulla porzione di immaginario poetico mutuato dalle grandi opere di narrativa cinese che, trasportato nei romanzi *Gan* e *Vita Sexualis*, come in altre opere di Ōgai¹⁵, va a costituire parte integrante della sua poetica. Nel complesso quadro di temi, motivi e progettualità dell'opera è anche giustificabile il riferimento alle opere della classicità giapponese e cinese, non classificabile come semplice gusto della citazione erudita, ma tentativo di recuperare gli aspetti della letteratura del passato che preludono alla costituzione di una mentalità "moderna". E' questa un'operazione svolta con maggiore convinzione dall'ultimo Ōgai¹⁶. Inoltre l'indubbia capacità di guardare alle letterature straniere con un'ottica totalmente scevra da

sottili significati. Per quanto riguarda *Qingshi*, la raccolta si propone il singolare intento di indagare tutte le forme di amore (*qing*) esistenti, nelle sue quasi 900 storie. Nel primo libro è contenuta appunto anche la storia di Xiaoqing, ed è probabilmente questa, non la storia contenuta nel posteriore *Yuchu Xinzhi* ("La nuova collezione da Yu Chu"), peraltro sostanzialmente simile alla prima, la versione della leggenda cinese che sarà letta per prima dal giovane Ōgai. Nella biblioteca di Ōgai così com'è conservata attualmente figurano copie di entrambe le antologie.

10 Un lavoro, appena ultimato, del critico Kotajima Yōsuke, offre un'ampia panoramica sulla vasta produzione di *kanshi* (poesie in cinese) di Ōgai: Kotajima (2000-2001).

11 Così nel testo del II capitolo di *Gan*.

12 *Kikai*, nella definizione di Maeda Ai

13 *Baihua xiaoshuo*, giapp. *Hakuwa shōsetsu*.

14 Una proposta di analisi dell'opera in tal senso in Chiba (1997).

15 Ad esempio *Gyogenki* ("Yu Xuanji", 1912), breve racconto storico di Ōgai che però resta fuori dall'analisi di Chiba.

16 Nei *rekishi shōsetsu* soprattutto.

pregiudizi, e di analizzarle nel loro contesto, senza rinunciare a trarne riflessioni sul ruolo dello scrittore o magari semplici spunti poetici, è consuetudine di Ōgai sin dagli albori della sua attività di letterato; ne è emblema la grande varietà geografica e temporale delle poesie raccolte nell'antologia *Omokage*¹⁷. Alla luce di tali considerazioni e delle nuove tendenze della critica, soprattutto giapponese, è forse possibile tentare una rinnovata analisi di *Gan* e in generale dell'autore.

Gan, serializzato sulla rivista *Subaru* tra il settembre 1911 ed il maggio 1913, uscì in volume, completo degli ultimi tre capitoli, solamente due anni dopo, nel 1915. Il lungo lasso di tempo necessario a Ōgai per portare a termine la stesura del romanzo è indice, secondo quanto affermato dalla critica tradizionale, delle sue crescenti perplessità verso il genere del romanzo psicologico, ed effettivamente *Gan* rappresenta, cronologicamente parlando, l'ultimo tentativo compiuto da Ōgai di scrivere della *fiction*. Dopo di allora egli si dedicherà quasi esclusivamente ai suoi *rekishi shōsetsu*, agli *shiden* e agli altri racconti brevi. Tuttavia, l'ipotesi avanzata anche da Donald Keene¹⁸, che il rigetto dello *shōsetsu*¹⁹ da parte di Ōgai trovasse la sua giustificazione in un ritorno dell'autore alla morale confuciana, è confutata nelle recenti proposte di rilettura del romanzo (Stephen Snyder²⁰ e, in ambito giapponese, ad esempio, Kaneko Sachiyo²¹). La critica più recente ha evidenziato come sia stata piuttosto la pluralità di modalità narrative emersa nel romanzo ciò che ha spinto Ōgai a compiere il salto, dalla *fiction* alla storia, nella sua produzione letteraria: l'io narrante, che nel romanzo compare solo come “boku” (“io” maschile), racconta nei primi capitoli la storia di Okada e Otama così come l'ha vissuta, per poi lasciar posto, con un'operazione graduale e poco percepibile, ad una narrazione da un punto di vista più astratto (narratore onnisciente²²). La descrizione del rapporto tra Suezō e la moglie prende le mosse da eventi cui il *boku* narratore non avrebbe potuto verosimilmente assistere. Ōgai fa anche dire al narratore²³ che è un secondo incontro con Otama, avvenuto anni dopo, l'occasione che gli permette di aggiungere i tasselli mancanti al mosaico della sua memoria nel tentativo di ricostruire i fatti, ma evidentemente la pluralità di punti di vista – a volte anche contraddittori – che affiora spontaneamente durante la lettura del romanzo, ancorché perfettamente funzionale, come chiarirò, all'economia dello stesso, dovette instillare in un secondo momento in Ōgai il dubbio circa la possibilità di scrivere della *fiction* che non risultasse troppo apertamente una *bugia*²⁴. Da qui, il passaggio definitivo al romanzo storico.

Con la celebre apertura di *Gan*, “E' una storia antica”²⁵, si è proiettati da subito nel mondo del narratore e di Okada, studenti di medicina alla neonata facoltà di Tokyo, che non disdegnano però momenti di svago offerti dalla lettura della prosa e della poesia cinese, se è vero che sono entrambi appassionati lettori di *Kagetsu Shinshi*, e si contendono una copia di *Jinpingmei*. Il narratore sembra accingersi a raccontare una fiaba, una leggenda, e questa propensione alle fantasticherie è un tratto

17 Antologia di poesie in traduzione, uscì sulla rivista *Kokumin no tomo* come supplemento al numero di agosto 1889. Comprende originariamente diciassette poesie, tra cui liriche di Byron, Goethe, Heine, nonché il “canto di Ofelia” dal IV atto dell' *Amleto* di Shakespeare, una traduzione in *kanbun* (cinese classico) di un brano dello *Heike Monogatari* (“L'epopea degli Heike”) e la traduzione in giapponese della poesia *Ye Mei* (“Il pruno selvatico”), del poeta Ming Gao Qingqiu (Gao Qi, 1336-1374).

18 In Keene, Dawn, cit. (1984), cap. 13.

19 La *fiction* propriamente detta, intesa come pura finzione letteraria; nello specifico il genere narrativo del romanzo psicologico. *Rekishi shōsetsu* è invece il romanzo storico-sociale.

20 Snyder. Cit.

21 Kaneko, cit. (1992), sez. III cap. I pp. 137-154. Si veda anche l'introduzione all'edizione italiana di *Gan*, in Costantini (curat., 1994). Tutte le citazioni in traduzione da *Gan* nel presente lavoro sono altresì tratte da questa traduzione dell'opera.

22 Il pronome narrante scompare e ricompare bruscamente a più riprese, ma com'è noto il giapponese ama omettere i pronomi. Tuttavia la presenza di un narratore interno non è giustificabile nei capitoli 12-15 che trattano esclusivamente del difficile rapporto di Suezō con la moglie, con particolari di cui nemmeno Otama poteva essere a conoscenza.

23 Nelle battute d'arresto dell'ultimo capitolo: Costantini (curat.), cit., *L'oca selvatica (Gan) (1994)* cap. 23 p.183. I rimandi alla traduzione in italiano di *Gan* nel presente lavoro sono da intendersi tutti riferiti a questa edizione.

24 *Uso* (bugia, finzione letteraria), termine che Ōgai utilizza nei suoi saggi critici.

25 *Furui hanashi de aru*.

comune sia alla psicologia dell'io narrante, sia a quella di Okada. La loro inclinazione a “decifrare”, per dirla con Lorenzo Costantini²⁶, “la realtà con schemi astratti e speculativi” riemerge costantemente nei riferimenti alle opere della letteratura cinese di cui il romanzo è costellato. Questi riferimenti compaiono puntualmente nei dialoghi dei due giovani uomini. E' lecito supporre quindi che costituiscano, con un'operazione poco evidente agli occhi di chi li consideri delle semplici citazioni erudite, il punto di vista – certo inevitabilmente distorto – dei due giovani su Otama e sulla realtà che li circonda. Il perché della puntualità di questi riferimenti è spiegato dal narratore stesso in un passo successivo, alla fine del primo capitolo²⁷.

Ōgai getta già nel primo capitolo le premesse per poter sviluppare la narrazione su due piani differenti, uno soggettivo e incarnato dal pronome narrante, e l'altro oggettivo e impersonale. La definitiva fusione tra questi due punti di vista, e la giustificazione di questa operazione di “straniamento”, appaiono finalmente chiare soltanto nelle ultime battute del romanzo, dove l'io narrante ha ripreso il controllo totale sulla narrazione. Il narratore spiega quindi come “al modo stesso che in uno stetoscopio l'immagine di destra e l'immagine di sinistra si fondono in una sola, così [io, narratore] ho scritto questo racconto ricomponendo quanto avevo visto al momento e quando appresi in seguito [dalla stessa Otama]”²⁸. Se è evidente, come sostiene Snyder²⁹, che Ōgai non fu soddisfatto del risultato finale ottenuto dando due diverse modalità narrative al romanzo, è altrettanto chiaro che senza l'introduzione di spezzoni di narrazione oggettiva i personaggi di Suezo e della moglie, il padre di Otama e Otama stessa non avrebbero potuto acquistare la verosimiglianza e lo spessore che costituiscono uno dei motivi di maggior fascino dell'opera. Ma se il romanzo era destinato a inglobare due punti di vista differenti e a volte contraddittori, allora perché non adottare sin da subito una narrazione oggettiva? Addebitare questa mancanza di prospettiva ad una ingenuità di Ōgai è forse riduttivo: egli è altrove scrittore maturo, sicuro delle proprie capacità espressive tanto da essere elevato dai posteri a maestro di stile³⁰. Dotato di una cultura straordinaria anche per i tempi, che sono caratterizzati dalla presenza delle figure carismatiche che hanno portato avanti il rinnovamento Meiji, Ōgai è anche qui sottile indagatore dell'animo umano e al tempo teso raffinato esteta. Lungi dal creare una semplice cronaca, con l'identificazione tra io narrante e scrittore, degli anni della sua gioventù, egli persegue piuttosto in *Gan* lo scopo di rendere la sua scrittura flessibile, capace di adottare più angolazioni, tale quindi da consentirgli di alternare liberamente due modalità narrative e di dare così alla sua opera diversi piani di lettura e diverse valenze. Vorrei a questo punto ricordare brevemente *Vita Sexualis*³¹, un romanzo che “tradisce” le proprie intenzioni nel corso del suo svolgimento, dove cioè il protagonista, Kanai Shizuka, nel tentativo di dimostrare la sua indifferenza alle pulsioni sessuali che costituivano il *leitmotif* di gran parte della letteratura “naturalista” giapponese, finisce comunque con il dimostrare come queste pulsioni alberghino in lui ben nascoste, come la lava nel cratere di un vulcano. La “lezione” di *Vita Sexualis* è quella di non fermarsi all'intento dichiarato nella letteratura di Ōgai, uno scrittore che gioca spesso sul non detto, esercitando forti autocensure³². Ōgai affidava riflessioni molto personali, e ben nascoste, alla sua letteratura, sino dai tempi di *Maihime*. Non deve stupire quindi la facilità con cui anche *Gan* assolve

26 Nell'introduzione citata, p. 20.

27 Cap. 1, pp. 46-48.

28 Cap. 23 pag. 183.

29 Snyder, cit.

30 Ōgai è definito, sotto il profilo letterario, un'esistenza del tutto atipica nella prefazione dei curatori della collana di saggi critici Kōza Mori Ōgai: cfr. *hashigaki* p. iii, in Hirakawa et. al. (curatori, 1997). Sono ben noti anche i giudizi su Ōgai espressi da Nagai Kafū e da Mishima Yukio; quest'ultimo considerava Ōgai suo indiscusso maestro per lo stile dei suoi *tanpen shōsetsu* (racconti brevi).

31 Pubblicato il primo luglio 1909 su *Subaru*, anteriormente quindi a *Gan* di qualche anno. Scritto apparentemente sulla falsariga dei romanzi “naturalisti” in voga all'epoca (tra i primi esempi *Futon*, di Tayama Katai), palesava in realtà l'intento di criticarne aspramente gli assunti teorici. Tale intento non dovette tuttavia essere evidente alle autorità poiché il romanzo incorse nella censura.

32 Ad esempio, sul diario della sua permanenza in Germania, originariamente in *kanbun* e in seguito interamente riscritto in giapponese, cfr. Keene (1989), pp. 56-59; spunti su vari aspetti dell'opera di Ōgai anche nella biografia dell'edizione italiana di *Gan*, in Costantini (curat.), cit. pp. 27-39.

nell'economia della produzione artistica di Ōgai a una doppia valenza: romanzo della memoria, dove Ōgai ricorda l'epoca in cui era studente di medicina a Tokyo prima del viaggio di istruzione all'estero, e nel contempo affresco della società del tempo, con un occhio di riguardo per la condizione femminile.

Sono due infatti i mondi descritti nel romanzo. C'è il mondo del sapere, della scienza, degli intellettuali in via di formazione nel periodo del rinnovamento, i quali, primi inviati ufficiali all'estero, dopo due secoli e mezzo di parziale isolamento dal Giappone³³, avrebbero riportato con sé in patria le ultime tendenze della letteratura e della scienza europea, e che trova i suoi rappresentanti nei due giovani studenti, Okada e il narratore. I due appassionati di letteratura sono, in sostanza, due proiezioni di Ōgai scrittore alla ricerca della bellezza. Che Okada adombri, nella ricerca della donna ideale, la figura dello stesso Ōgai, è evidente sin dai primi sviluppi del romanzo, come testimoniato nel passo che mi accingo ora a riportare, uno dei pochi – forse addirittura l'unico – dove la narrazione riproduce il flusso di coscienza di Okada, mirando a caratterizzare la sua indole guarda caso proprio tramite il riferimento a un'antologia di storie cinesi:

Okada amava molto la Nuova Collezione di Yu Chu [...]. C'era un racconto che prediligeva in particolare: la Storia di Shosei. Vi si narra, per usare una metafora di gusto moderno, di una donna che fece attendere sulla soglia l'angelo della morte, continuando a imbellettarsi con cura in viso, tranquilla e serena. Credo che provasse molta compassione per questa figura che aveva fatto della propria bellezza una ragione di vita. Le donne erano per Okada creature splendide ed amabili, il cui unico dovere era quello di saper conservare beltà e grazia in qualunque circostanza. Idee probabilmente da attribuirsi all'influenza di certe letture: quelle delle poesie in stile Koren, allora molto in voga, oppure di quei romanzi cinesi *sentimental* e *fantastique* [sic] di epoca Ming e Qing su “uomini di talento”. Sebbene da tempo avesse preso l'abitudine di salutare la donna alla finestra, Okada non aveva mai cercato di saperne di più sul suo conto. Naturalmente, a giudicare dal suo aspetto e da quello della casa, immaginava si trattasse della mantenuta di un personaggio facoltoso, ma quest'idea non lo disturbava granchè. Non conosceva il nome della donna e non si sforzava nemmeno troppo per saperlo³⁴.

Nel passo sopra, che costituisce il terzo breve capitolo quasi nella sua interezza, Okada ha tutte le caratteristiche di uno di quei giovani studiosi di *kanbun* cui si è accennato all'inizio; se si volesse passare oltre all'accenno alla *Collezione di Yuchu (Yuchu Xinzhi)*³⁵, il capitolo sarebbe una breve parentesi, espungibile senza danni per la trama; eppure è qui, oltre che nel secondo capitolo già citato, che vengono gettate le basi per i drammatici sviluppi della storia. L'importanza di questi due stralci del romanzo è evidenziata anche da Chiba Shunji³⁶. Secondo le ricostruzioni di Maeda Ai, *Jinpingmei* e *Yuchu Xinzhi* – i due testi che compaiono più di frequente nelle parole del narratore e di Okada – sono rispettivamente una lettura probabilmente posteriore al rientro di Ōgai dalla Germania³⁷, e un'opera contenente alcune storie che Ōgai aveva già letto, riportate, con alcune varianti, in una più famosa opera precedente³⁸. Da questo fatto diviene evidente come Ōgai intendesse compiere un'operazione artificiale e consapevole di recupero delle atmosfere delle due opere suddette, e non fare del romanzo una semplice cronaca delle sue abitudini quando era studente affittuario al Kamijō. Un breve sguardo sulle caratteristiche di queste due opere di narrativa potrebbe forse chiarire perchè siano divenute il sostrato dell'immaginario dei due giovani in *Gan*.

Jinpingmei è un testo di epoca Ming in lingua cinese vernacolare con una struttura fortemente

33 Dopo i circa due secoli e mezzo di parziale isolamento del Giappone – il cosiddetto periodo del *sakoku* –.

34 *Gan*, cap. 3, pp. 53-54.

35 Collezione di racconti modellati sulle storie Tang (*Yuchu Xinzhi*). Risale all'epoca Qing. Il probabile compilatore è Zhang Chao. La raccolta include anche una versione della *Biografia di Xiaoqing (Xiaoqing Zhuan)* non molto dissimile da quella inclusa nella precedente antologia *Qingshi Leilue*.

36 Chiba Shunji, cit. (1997), pp. 219-234.

37 Maeda Ai, cit. (1966), p. 51. Della stessa opinione anche Chiba, cit.

38 *Qingshi Leilue*, di cui sopra. In queste antiche antologie la riedizione parziale – con o senza variazioni sostanziali – di altre storie è fenomeno abbastanza diffuso.

episodica e un taglio di analisi sociale, soffuso di erotismo. La compresenza di numerose protagoniste, tutte dotate di un loro spazio autonomo, ne fa un romanzo corale, che presenta una carrellata di personaggi femminili. L'opera è stata apprezzata per la finezza della descrizione psicologica dei personaggi, e per la notevole quantità di informazioni che fornisce sulla società dell'epoca (*Jinpingmei* è ambientato in epoca Song, ma in esso è palesato l'ambiente sociale della dinastia Ming contemporaneo alla stesura del romanzo), in particolare sull'ascesa economica e sociale di mercanti, pionieri, in un certo senso, di una mentalità moderna. E Jinlian (Loto d'Oro), sposata a un uomo che considera un poco di buono, prima di divenire perfida seduttrice (*dufu*), è nelle prime pagine del romanzo solo una "donna alla finestra": una ragazza che, costretta a una scelta forzata ma non rassegnata, ora getta uno sguardo sconsolato al di là della sua disagiata condizione. Proprio in questo atteggiamento sognante la coglie Ximen, ricco mercante in cerca del piacere che solo il denaro può dare. *Jinpingmei* è la cronaca di una società che attraversa una profonda crisi di valori, e la lunga processione di funzionari corrotti, di ricchi mercanti bramosi di piaceri, di scaltre concubine, rappresenta il dramma di personaggi ossessionati dalla ricerca del vantaggio personale. Ximen e Jinlian pagano con la morte la loro ossessiva ricerca del piacere. *Jinpingmei* presenta la donna in una luce nuova rispetto alla tradizione cinese, ma non è nel complesso un'opera completamente distaccata dalla tradizione: le donne protagoniste del romanzo rappresentano comunque modelli negativi a causa della loro tendenza all'eccesso. Pervade l'opera lo stesso sottile pessimismo di fondo che ritroviamo tre secoli dopo in *Gan*. Le analogie con la storia di Otama e Suezio sono indiscutibili, e poco importa se Jinlian, diversamente da come possa agire e reagire la mite Otama, è indotta da Ximen ad avvelenare il marito per liberarsene. *Jinpingmei* è un'opera esemplificativa delle caratteristiche del romanzo Ming: i romanzi in vernacolo, scritti anch'essi in gran parte da letterati-funzionari, ma destinati a circolare al di fuori degli ambienti ufficiali, un po' come il *Satyricon* di Petronio, sono spaccati della società dell'epoca, scritti in una lingua più vicina alla lingua parlata e capace di una più ricca gamma espressiva³⁹, e fanno parte di un tipo di letteratura eterodossa, dove emerge una nuova visione della donna, libera nel bene e nel male di agire al di fuori dei dettami della morale confuciana. In questo genere di narrativa cinese non è il confucianesimo, ma semmai il buddhismo, a fornire – senza peraltro che questa esigenza sia sempre sinceramente sentita dall'autore⁴⁰ – una morale, sulla base del principio della retribuzione karmica delle azioni. Se consideriamo l'estremo interesse di Ōgai per i personaggi femminili nella letteratura di ogni tempo, e la straordinaria carrellata di eroine cui la sua letteratura dà vita, l'ipotesi che egli avesse colto, o intuito almeno parzialmente, alcuni di questi aspetti dei romanzi Ming, si fa perfettamente plausibile. Jinlian e le altre protagoniste di *Jinpingmei* sono state anch'esse portatrici di una nuova mentalità, risvegliate – con varie conseguenze – a una sessualità slegata dal contesto del tradizionale ruolo di madre e di moglie. In quest'ottica si giustifica anche la tendenza del narratore, più legato ad una mentalità di tipo tradizionale, ad accostare le eroine di questi romanzi cinesi alla "donna alla finestra" protagonista di *Gan*: questi paragoni servono al narratore per tentare di spiegare il ruolo di quest'ultima, la sua apparizione come incarnazione di un fenomeno sociale, prima che come donna in carne e ossa.

Naturalmente non è questa l'unica spiegazione della complessità del personaggio, tant'è vero che Otama è vista dai vari personaggi maschili con ottiche completamente diverse. Infatti nel terzo capitolo, sopra citato, la visione della donna di Okada è spiegata con un prestito da *Yuchu Xinzhi*. Nel tratteggio della psicologia di Okada tramite l'estratto della *Storia di Xiaoqing (Xiaoqing Zhuan)*, la consapevole ricerca di spunti per la creazione di una donna ideale sembra prevalere sul tentativo di inquadrare la donna nella sua evoluzione sociale. Se leggiamo questa incapacità

39 Notizie sintetiche sulla letteratura cinese dei periodi Ming e Qing e sulle opere qui prese in esame in: Sabattini e Santangelo (1997), alla quale si rimanda anche per gli approfondimenti suggeriti nella bibliografia relativa. In italiano, si veda anche Santangelo (1999).

40 E' il caso di *Rouputuan* ("Il tappeto da preghiera di carne", XVII secolo), opera dell'ecclettico Li Yu, dove il pretesto di scrivere con dovizia di particolari ciò che non va fatto per poi condannarlo secondo la morale buddhista resta, per l'appunto, solo un pretesto.

nell'ottica dell'epoca in cui i fatti sono ambientati, questo implica che, se il narratore non aveva ancora potuto vedere la *Nora* di Ibsen a teatro, Okada non aveva ancora potuto leggere il *Canto di Ofelia* presentato in traduzione nell'antologia *Omokage*. L'importanza delle suggestioni derivate dalla lettura delle opere della classicità cinese e giapponese nella definizione della percezione estetica di Okada non va quindi sottovalutata. L'urgenza di ricercare una dimensione estetica cui ascrivere, o con cui sovrascrivere, il personaggio femminile, avvicina il protagonista del romanzo all'autore Ōgai. Xiaoqing, la *Shosei* protagonista del racconto Qing, è una giovane dotata di grande intelligenza, versata in tutte le arti, e costretta a un matrimonio infelice, perchè osteggiata dalla prima moglie dell'uomo di cui è diventata concubina. La sua propensione per la poesia la accosta a un altro personaggio femminile scaturito dalla penna di Ōgai, Yu Xuanji⁴¹: anche in *Yu Xuanji* (*Gyogenki*), *rekishi shosetsu* di qualche anno posteriore a *Gan*, Ōgai sembra inseguire un modello di donna che deve in fondo molto alle sue frequentazioni letterarie di giovane studente. La giovane Yu Xuanji, poetessa di notevole talento, si perde nella girandola di complessi rapporti con il suo mentore, il poeta Wen Feiqing, e, una volta divenuta monaca buddhista, con la più giovane Chen Mou, giungendo al passo estremo dell'omicidio. L'emergere di una nuova consapevolezza di sé, testimoniata dal risveglio alla sensualità, va di pari passo con l'aumentare della sua bellezza e del suo fascino, in ideale collegamento con il personaggio di Otama. Se basti questo a fare di entrambe, nei fatti se non nelle intenzioni, delle *nuove donne*⁴² (*atarashii onna*), è argomento da destinare necessariamente ad altra sede. Per quanto riguarda *Gyogenki*, i critici si sono interrogati sulla scelta del soggetto di questo breve *rekishi shōsetsu*. Kaneko⁴³ suggerisce che dietro al personaggio sia adombrata la figura di Hiratsuka Raichō. Costruire una storia d'amore prendendo spunto dalla leggenda della giovane poetessa condannata a morte all'età di ventisei anni per un racconto è ricollegabile all'interesse di Ōgai per i *chuanqi*, il genere del racconto "romantico"⁴⁴ che vantava una così lunga tradizione in Cina. La trama di *Gyogenki* è tratta infatti da un'antica leggenda Tang, la stessa materia che costituì la base di partenza per molti racconti Qing di cui anche *Yuchu Xinzhi* è un esempio. La lingua di queste collezioni di racconti era spesso modellata sul cinese classico propriamente detto, meno flessibile del cinese dei romanzi Ming ma con un sapore più antico. Del resto le innovazioni tematiche introdotte dalla narrativa dei Ming trovano anche un loro seguito nella novellistica di epoca Qing, sebbene essa si presenti spesso diversa sul piano linguistico e formale⁴⁵. Ōgai aveva interesse verso entrambi i tipi di narrativa, pur nelle loro differenze, e nella sua letteratura sono nascosti sprazzi dell'indagine sociale dei grandi romanzi Ming e della operazione di recupero del mito e definizione di un ideale estetico dei racconti Qing. Tuttavia, in questa sua personale versione della leggenda di Yu Xuanji – basata meno di altri *rekishi shosetsu* su dati storici reali – Ōgai propone anche un nuovo tratteggio psicologico della donna, comprendente anche l'analisi della sfera sessuale. C'è un accenno a una relazione di tipo omosessuale e questo allontana Ōgai dal modello delle antiche storie cinesi: storie di omosessualità femminile sono esempi rari nella letteratura Ming e Qing, persino in *Qingshi* (*Apologia dell'amore*), che si propone, con le sue quasi 900 storie, di compendiare l'intera casistica dell'amore all'epoca. Sembra così di cogliere nelle pagine del breve *Gyogenki* la stessa dicotomia che pone su piani antitetici i due giovani studenti di medicina in *Gan*, e contrappone le figure di Xiaoqing e Jinlian, l'una molto idealizzata, l'altra estremamente reale. Xuanji come personaggio confessa in un certo senso una radicalizzazione della poetica professata in *Gan*: nel probabile tentativo di fissare sulla pagina una materia fantastica che ha tutte le caratteristiche del "mito" cui allude la voce narrante nel celebre episodio del serpente⁴⁶ del lungo romanzo, Ōgai dà in questo racconto vita, non senza incertezze, a una favola *dark* e sensuale che risponde solo in parte alle premesse dell'oggetto della narrazione.

41 In giapponese *Gyogenki*.

42 E' la definizione data, in modo forse un po' generico, da Kaneko (1992), pp. 178-180.

43 Kaneko, *Idem*.

44 Interessante notare come Satō Haruo definiva, in un articolo apparso sulla rivista *Bungei* (si veda la bibliografia), il "romanticismo" di Ōgai come *denkiteki*, termine che si ricollega appunto alla tradizione cinese. L'indagine di Satō riguarda però due racconti della cosiddetta "trilogia tedesca" (*Doitsu sanbusaku*, 1889-90).

45 Cfr. M. Sabatini, P. Santangelo (1997), cit., introduzione, pp. XI-XXXI

46 *Gan*, cap. 19.

Così anche nel più lungo romanzo è opportuno operare delle distinzioni all'interno dei riferimenti alla letteratura cinese inclusi in esso: la *storia di Xiaoqing* e il *Jinpingmei* sono opere scritte in linguaggi con caratteristiche formali differenti, pur nel loro reciproco influenzarsi, e soprattutto presentano due tipi di donna diversi, pur partendo da un terreno comune.

Profonde trasformazioni all'interno della società avevano spinto gli autori letterari del periodo Ming a tentare strade diverse anche nella rappresentazione letteraria: da qui l'utilizzo della lingua volgare in moltissimi romanzi e racconti. In seguito a queste trasformazioni la donna, estromessa per gran parte da un ruolo pubblico nell'amministrazione dello stato, e di contro più libera sul piano sentimentale, migliora di fatto la sua posizione all'interno della famiglia di cui diviene, in qualità di moglie, anche amministratrice. Questo fenomeno assume nelle ultime due dinastie sempre maggior rilevanza. Anche le cortigiane, le donne meno legate alla morale della tradizione confuciana, considerate spesso non semplici intrattenitrici che forniscono prestazioni di vario tipo (non solo sessuali), ma vere e proprie artiste, hanno la possibilità di innalzare il loro status sociale. Esse sono versate in tutte le arti, compresa la poesia, e la loro levatura culturale le pone intellettualmente su un piano di parità con i letterati maschi, di cui spesso divengono le amanti ideali – forse in un tentativo di salvaguardare la tradizionale distinzione dei ruoli, dove la donna è subordinata –. L'emergere di queste donne e dei loro valori – la maggior enfasi data al sentimento, il rivolgersi alla sfera privata in un periodo di crisi – nella società trova una sua controparte letteraria dapprima nel teatro durante la dinastia Yuan, e in seguito nella narrativa Ming e Qing. La letteratura era infatti ancora all'epoca, con poche eccezioni, appannaggio esclusivamente maschile; ma la donna, più libera, proprio in virtù del suo ruolo marginale all'interno della macchina burocratica del governo, di costruire un mondo interiore incentrato sui sentimenti, diviene l'oggetto privilegiato della rappresentazione letteraria, assurgendo al ruolo di eroina “romantica”. Una letteratura scritta da uomini quindi, ma una letteratura che presenta nel contempo personaggi femminili desiderosi di decidere da sé del proprio futuro, è quella dei *Caizi-jiaren Xiaoshuo*. Certo, le giovani donne belle e acculturate protagoniste di molte di queste opere mirano in sostanza al matrimonio con i letterati talentosi, e questo è un elemento che tende a riallinearle con la morale della tradizione, oppure, qualora operino scelte più drastiche, esse sono ripagate con l'infelicità e spesso con la morte. Frequenti sono anche le storie che, riprendendo il filone fantastico della narrativa cinese e coniugandolo con la rappresentazione del mondo dei sentimenti femminili, presentano eroine che, costrette dai genitori ad allontanarsi dal loro promesso sposo, muoiono di consunzione e ritornano come fantasmi; oppure che ancora viventi si “sdoppiano”, lasciando il corpo malato giacente negli appartamenti femminili per fuggire – l'elemento fantastico è qui utilizzato con un'evidente funzione metaforica – in qualità di spiriti, con il loro amato. Una grande varietà di modelli femminili, dalla moglie più tradizionale alla cortigiana acculturata che s'adopera per essere riscattata dal letterato di cui è l'amante, al fantasma come personificazione del sentimento, sono presentate in *Qingshi* di Feng Menglong. Anche Ōgai possedeva una copia di questa raccolta di racconti, ed è in quest'opera che con tutta probabilità lesse una prima volta la storia di Xiaoqing. Più in generale, alcune di queste istanze “romantiche”⁴⁷ penetrarono in Giappone assieme ai racconti suddetti, contribuendo anche qui a modificare la visione della donna dei letterati studiosi della prosa cinese. Così Okada, personaggio che ha costruito la sua visione della donna su queste rappresentazioni romantiche, simboleggia l'ottica dell'uomo di cultura agli inizi del periodo Meiji. Anche la letteratura di Ōgai è popolata di donne determinate che acquistano sempre maggiore consistenza delle loro controparti maschili, e spesso il loro slancio si scontra, in una svolta drammatica, con la realtà dei tempi, impreparati ad accoglierle. Ritengo che, a parte naturalmente i modelli della letteratura europea moderna cui pure è debitore, oltre il suo originale e personalissimo contributo, Ōgai abbia incluso nella sua letteratura parte della riflessione sulla donna presente in questo filone della narrativa cinese delle due ultime dinastie. Pressochè assente nella letteratura di Ōgai è invece l'erotismo nient'affatto allusivo di cui alcuni romanzi Ming sono permeati: anche *Vita Sexualis*, nonchè

47 (il termine è tra virgolette per distinguerlo dal movimento europeo, con cui non ha relazioni)

Gyogenki, nonostante la materia trattata, non indulgono in descrizioni realistiche di atti erotici. Parimenti, all'interno di *Gan*, nei brani del romanzo narrati in soggettiva, che riproducono il mondo dei due giovani studenti di medicina, compaiono istanze di questi filoni letterari cinesi, nei due modelli di donna cui i due giovani paragonano Otama. Xiaoqing e Jinlian sono figure antitetiche perché la loro storia si sviluppa con modalità differenti, ma partono da una condizione comune: quella di donne caratterizzate da una certa autonomia intellettuale ma costrette a una scelta tradizionale, cui finiscono per sottostare, mantenendo però la propria integrità morale (è il caso di Xiaoqing) o cui si ribellano, attirando su di sé la condanna all'infelicità (il personaggio di Jinlian, pure tanto psicologicamente complesso e polivalente). Per traslato, anche i due uomini che sostengono l'una o l'altra visione della donna sono posti in antitesi: Okada tende a idealizzarla, finendo con l'ignorare del tutto lo slancio di passione di Otama, tanto che tra di essi non ci sarà mai un legame amoroso. Il narratore vede invece in Otama una perfida seduttrice, equivocando sulle intenzioni della ragazza; pur ponendola inizialmente in una luce negativa, è in definitiva portato a riconoscere la sua natura romantica, ed avrà quindi, nell'epilogo, l'occasione di indagare meglio (anche se in circostanze che Ōgai non svela) sul personaggio.

La duplice funzione del gioco di richiami letterari con le opere del passato definisce così il carattere dei due personaggi maschili che occupano le prime pagine dell'opera. Sicuramente, sul piano di modello ideale, Otama tradisce le aspettative di Okada: è infatti il narratore, alla cui voce è affidato il compito di restituire il personaggio femminile alla sua autenticità, colui che saprà coglierne forse meglio il carattere della donna, e comprenderne retrospettivamente la natura più intima e segreta.

Otama invece è reale pur incarnando una bellezza ideale: proprio in virtù della pluralità di angolazioni della narrazione, cui Ōgai attribuì il suo *impasse* nella produzione di romanzi, questi due aspetti di Otama possono coesistere in *Gan*. La letteratura cinese è la materia con cui Ōgai dà corpo all'immaginario poetico, prima che erotico, dei due studenti, un paio di occhiali con cui guardare, cioè riplasmare in qualità di artista-pigmaliione, la "materia" Otama con i caratteri della bellezza, che "sembrava splendere di luce propria..."⁴⁸. Otama è una presenza quasi costante nel romanzo, ma subisce anch'essa uno sdoppiamento: la vera Otama, e poi la Otama di cui fantasticano, con un misto di timore e attrazione, i due giovani uomini. La vera Otama così vede le sue segrete aspirazioni alla "libertà", all'emancipazione, infrangersi contro il muro insormontabile della ragazza ideale che i due giovani vedono in lei. Come se la bellezza fosse in fondo una colpa, a Otama è in realtà negata la sua natura di donna reale, che si muove in un mondo irrimediabilmente ostile, andando incontro a un avverso destino. L'altro universo rappresentato, parallelo a quello dei due giovani ma tragicamente invisibile ai loro occhi di artisti/sognatori, è infatti quello della società giapponese, allora in rapida trasformazione. Da qui nascono e trovano la loro dimensione personaggi quali il padre di Otama, Suezo, sua moglie, e Otama stessa, unico personaggio compresente in entrambe le dimensioni della narrazione, e fulcro di raccordo tra le due.

La seconda parte del romanzo infatti accantona momentaneamente la possibile storia tra Okada e Otama, e la relazione tra Okada e il giovane narratore: i due giovani studenti quindi non possono assurgere al ruolo di protagonisti. Nel prosieguo del romanzo leggiamo la descrizione della delicata interazione tra questa rosa di personaggi, Suezo, la moglie, Otama e suo padre, le figure che costituiscono l'altro "cerchio delle relazioni umane"⁴⁹ nella divisione ideale dei rapporti tra i personaggi (e con essa dei piani narrativi) del romanzo effettuata da Kaneko; è in quest'ottica che personaggi come Suezo acquistano una giusta consistenza. L'ideale, se così si può chiamare, di Suezo, emerge chiaramente in ampie porzioni del romanzo, come quando egli si scopre amareggiato dal comportamento che il suo tradimento induce nella moglie:

E io, invece? Finché sono riuscito a fare soldi, non mi è mai importato niente di quello che la gente

48 Così nel capitolo 22: "onna no kao ga teri agayayaideiru you na no de, boku wa isshu no mabushisa wo kanjita, in Mori Ōgai, *Gan*, pag. 104.

49 *Ningen no wa*

diceva. Persino di fronte agli sbarbatelli che sanno ancora di latte m'inchinavo fino a terra e li chiamavo signori. Mi calpestassero, mi prendessero anche a calci se volevano, purché non perdessi un centesimo del mio denaro: così ho sempre vissuto. Ogni giorno, dovunque andassi, con chiunque avessi a che fare, strisciavo e mi appiattivo come un ragno davanti agli altri. Nel frequentare la società, si osserva che chi è umile con i superiori diventa duro con gli inferiori, tiranneggia i più deboli di lui, e quando è ubriaco picchia moglie e figli. Ma per me non esistono superiori o inferiori. Basta che qualcuno mi faccia guadagnare del denaro e io sono pronto a inchinarmi e a strisciare davanti a lui. Quanto a tutti gli altri, mi sono indifferenti; non li prendo in considerazione, li lascio da parte. Non mi prendo neppure il disturbo di picchiarli: piuttosto che sobbarcarmi una fatica inutile, preferisco calcolare gli interessi sui prestiti⁵⁰.

Suezo, come testimoniato dal passo precedente, è un personaggio emblematico del mutamento dei tempi, che ha fatto dell'onore che costituiva l'etica del *bushi* ancora all'inizio del periodo Meiji un anti-valore. Nello stesso tempo è delineato con un tratto che lo rende comunque inequivocabilmente diverso dai mercanti spilorci, disprezzati per il loro mestiere ma di fatto privilegiati nella scala sociale e incapaci di innamorarsi di qualcosa che non siano i soldi, che tanta parte hanno nella letteratura del precedente periodo Tokugawa e che popolano copiosi, assieme ai *bushi* suddetti, le storie di Saikaku; lo suggerisce il fatto che Suezo non si accontenta della moglie brutta ma ligia al suo dovere, ma, come fosse idealmente “innamorato dell'amore”, ricerca nella sua relazione con Otama l'incarnazione del connubio ideale. La gabbia con la coppia di bengalini che Suezo regala a Otama è attaccata da un serpente, che divora uno dei due uccellini. Otama spaventata chiede allora l'aiuto di Okada, che suole passare davanti alla sua finestra nelle sue passeggiate quotidiane, e con il quale sino ad allora non ha mai avuto occasione di scambiare più che qualche laconica occhiata. La critica ha proposto diverse interpretazioni dell'episodio, ma la maggior parte⁵¹ sono concordi nell'affermare che la gabbia sia un emblema con una doppia valenza: nella visione distorta di Suezo è il simbolo di un “desiderio di intimità”, ma è al contempo la metafora della condizione di prigionia cui Otama è costretta. Paradossalmente, proprio la gabbia fornisce un'insperata occasione per l'incontro tra Okada e Otama. E come il bengalino sopravvissuto all'attacco del serpente tenta di fuggire attraverso il foro che il corpo del rettile ha prodotto nella gabbia, così a Otama è data un'occasione di “fuggire” con la mente verso un nuovo idillio. Okada trascorre le sue giornate immerso nella lettura di romanzi cinesi, o davanti alla finestra, e condivide per questo con Otama la stessa natura sognatrice, senza però accorgersi, proprio a causa della sua attitudine trasognata verso il mondo, della condizione in cui la poverina versa. Otama infatti, reduce da una storia con un poliziotto già sposato, e compromessa così la sua reputazione, sceglie, per salvare il padre dalla miseria, di divenire la mantenuta di Suezo, che scoprirà essere un usuraio, ma non è questo, contrariamente a quando una lettura superficiale del romanzo potrebbe suggerire, a costituire il vero dramma. In questi primi sviluppi della trama Otama sembra ancora dar vita a una figura di donna di tipo tradizionale, ma come tutte le eroine dei romanzi di Ōgai è destinata ad acquisire in seguito una nuova consapevolezza di sé che le instillerà un desiderio di autonomia mentale nei confronti del padre e materiale nei confronti dell'uomo che la mantiene. La trasformazione in Otama è esemplificata nel sedicesimo capitolo, che presenta la sua vita reale, descrivendo fatti di cui Okada non sarà mai al corrente; è il narratore l'unico che, venutone a conoscenza, pensa di dare inizio al racconto della vera storia di Otama, assumendo così per sé quel ruolo di salvatore che Otama aveva cercato in Okada. Questo però avviene ben trentacinque anni dopo i fatti narrati; si può dire che Otama abbia aspettato il suo “cavaliere sul cavallo bianco” per troppo tempo, e l'unica cosa che questi può fare è tentare di riabilitarne la memoria, consegnando ai posteri la sua bellezza, cristallizzata nell'opera d'arte, cosicché Otama non si perda definitivamente nei flutti neri del tempo.

Gan presenta in questo una riflessione velata di pessimismo sull'artista e sulla sua arte. Il narratore

50 Cap. 15.

51 Tra cui Chiba Shunji. Secondo Chiba, l'uccisione del serpente da parte di Okada assurge a metafora della “fine delle illusioni”, vanificando sia le speranze della povera Otama sia i sogni egoistici di Suezo. Cfr. Chiba, *Erisu...*, cit., pp. 225-234.

del titolo e lo stesso Okada sono dunque ascrivibili alla categoria di “antieroi”, di *bystanders*⁵² che occupano costantemente le pagine della letteratura di Ōgai a fianco, ed in stridente contrasto, con eroine calate in ruoli ben più determinanti. La vera battaglia dell'eroina Otama si svolge quindi contro Suezo, per il quale all'inizio rappresenta solo un vezzo, un trastullo, uno *status symbol*. E' Suezo, diversamente da Okada, colui che finisce con l'innamorarsi veramente di lei, anche se Otama non ricambia i sentimenti dell'uomo (che crede di conoscere la sua intima natura, inducendola a mentire per proteggersi). Egli è un usuraio, disprezzato per il suo mestiere, ma capace nel contempo di elevare la sua posizione sociale mettendo in moto una “sorta di organizzazione militare per l'esercito dei libertini”⁵³ le cui file erano ingrossate dai giovani provenienti da tutte le parti del paese per studiare a Tokyo; ragazzi spesso fondamentalmente ingenui. Suezo ha nell'economia dell'opera uno spessore tale da giustificare l'ipotesi, avanzata da alcuni critici, che sia lui, e non Okada, il co-protagonista della vicenda; è figura antitetica all'eroina di Ōgai, che aspira ad assoggettare, e come tale è un personaggio chiave nella riflessione dell'autore. Otama rappresenta lo spirito del suo tempo in chiave positiva, in virtù della sua aspirazione mancata ad un'autonomia in quanto donna; Suezo incarna in opposto la mentalità materialistica che troviamo negli aspetti più deteriori della nuova società, ovvero il capitalismo dilagante. L'individualismo, il maggior spazio per la persona non sono gli unici frutti del faticoso processo di rinnovamento della società: cresce l'egoismo, la corruzione, l'attaccamento agli oggetti materiali, che intacca alla base la coscienza morale del paese. In questo senso, *Gan* può anche essere letto come un campanello di allarme, l'opera in cui l'attenzione inizia a spostarsi dalla ricerca di una definizione di ideale estetico – un'esigenza sentita dall'Ōgai “artista dionisiaco” - all'osservazione, ed al tentativo di prevenire, la caduta dei valori morali. Così *Gan* preannuncia anche il lavoro di recupero dei ferrei valori tradizionali operato da Ōgai nelle sue ultime opere, alcuni *rekishi shōsetsu* e gli *shiden*. *Gan* è però scritto in una fase ancora precedente alla svolta delle opere degli ultimi anni dell'autore.

Messi a fuoco gli intenti dell'opera, appare chiaro come il punto di raccordo delle diverse angolazioni in essa proposte non possa essere che Otama stessa. Ella è a suo modo una sfortunata eroina portatrice d'idealità (una “bellezza che ingentilisce gli animi”⁵⁴) che si oppone tacitamente al perseguimento, degli interessi dell'usuraio Suezo. L'attenzione si sposta ben presto dai due giovani che compaiono nei primi capitoli, e che ritroviamo solo verso la fine⁵⁵, ad un mondo ben più calato nei tempi. Un mondo dove in un flashback che occupa tre quarti della storia Otama, liberatasi dai panni di avvelenatrice⁵⁶ e sfortunata poetessa⁵⁷ con cui la fantasia voluttuosa dei due studenti l'avevano rivestita, si deve tristemente destreggiare tra la presenza fastidiosa e dolorosamente necessaria di Suezo e le incomprensioni del padre, il cui ruolo di protettore viene ben presto meno. Tanti sono i motivi che inducono Otama a trascorrere intere giornate alla finestra, sempre più immalinconita: la scoperta della verità dell'esistenza della famiglia “ufficiale” di Suezo; la solitudine e l'isolamento che la sua malvista condizione di mantenuta comporta; e non ultima l'improvvisa assenza del padre. Ed è così che Okada fa la sua conoscenza: dopo un primo casuale incontro la vede silenziosamente ricomparire, bellezza ormai matura. In questo secondo incontro Otama appare quasi trasformata anche nel fisico dalle riflessioni cui la sua difficile condizione l'ha condotta. Otama è una donna costretta ad una scelta di tipo tradizionale, ma nel corso della narrazione si delinea come figura a tutto tondo, risvegliata a una nuova coscienza di sé, desiderosa di autonomia. Inizialmente ragazzina ingenua, diviene una donna che si arrende al proprio destino imparando – al prezzo di un rimpianto senza fine⁵⁸ - a nascondere i suoi più riposti pensieri per poter fantasticare sull'uomo dei suoi sogni. Otama, costretta a rientrare nel suo ruolo di mantenuta

52 In giapponese *bōkansha*.

53 Sono parole del narratore.

54 Così la vede, trasformata, suo padre, nella sua prima visita dopo essere divenuta la mantenuta di Suezo.

55 Il narratore in prima persona riacquista completamente la sua identità solo negli ultimi tre capitoli del romanzo, aggiunti solo nell'edizione in volume del 1915.

56 La Jinlian di *Jinpingmei*

57 La Xiaoqing di *Xiaoqing Zhuan* (*La storia di Xiaoqing*)

58 *Mugen no nokorioshisa*, Mori Ōgai, *Gan*, p. 114.

dopo aver tentato una parentesi amorosa che conclusasi in un nulla di fatto, appare tanto più credibile come eroina drammatica rispetto alla ragazza semplice e incapace di desiderare qualcosa per sé di cui leggiamo all'inizio del romanzo. L'intento di descrivere figure sociali emergenti, portatrici di nuovi valori (o anti-valori, nel caso di Suezo) e l'urgenza di definire nel dramma la sua ricerca estetica confluiscono nelle battute conclusive del romanzo. Otama, suo padre e Suezo, la cui famiglia è sconvolta dall'adulterio, sono personaggi sull'orlo del pericoloso abisso che il mutamento dei tempi ha aperto e sopportano sulle loro spalle tutto il peso di una società in radicale trasformazione, dove ai vecchi ideali non se ne sono ancora sostituiti di nuovi. Come testimoniato anche dal passo del romanzo sopra citato, *Gan* è ambientato in un periodo immediatamente precedente alla massiccia diffusione in Giappone della cultura e dei modelli dell'occidente. Ōgai, Sōseki e pochi altri intellettuali costituirono una specie di “filtro”, si fecero portavoce della cultura occidentale opponendosi nel contempo all'accettazione acritica dei modelli interni a tale cultura; appare dunque naturale che Ōgai abbia voluto fissare sulla pagina l'atmosfera di quel periodo, un periodo carico di angoscia e pessimismo, dove chi, come Otama, ha saputo cogliere lo spirito della nuova mentalità emergente – ovvero l'individualismo – dovrà pagarne le conseguenze con insoddisfazione e solitudine. È un tratto questo che avvicina il suo pensiero alla letteratura di Sōseki⁵⁹.

Dal canto loro i due giovani, studenti di medicina e (come Ōgai stesso), per estensione rappresentanti del mondo della cultura prima dell'introduzione dei modelli occidentali, non avevano che la letteratura classica cinese e giapponese cui ricorrere per costruire i loro modelli di donna. Però questi modelli mal si adattavano a descrivere una donna sulla via dell'autonomia intellettuale quale Otama era.

L'“episodio del serpente” che attacca la gabbia dei bengalini è ancora una volta esemplificativo del processo di astrazione che Otama subisce nelle parole (o nella scrittura?) del narratore⁶⁰. Come più volte nel corso della narrazione il volto di Otama affiora dal buio della finestra, così in questo capitolo emerge, come fosse un sogno, quella storia d'amore cui i due giovani studenti tanto agognano, trasfigurata nella finzione letteraria dei romanzi cinesi. Ritorno su un punto già trattato in precedenza: quanto la vera Otama sia inequivocabilmente diversa dalle *femmes fatales* del romanzo cinese *Jinpingmei* è evidente al lettore sin dai primi capitoli; il narratore però non riesce a cogliere le vere intenzioni di Otama: è troppo forte in lui l'attrazione del modello letterario cinese. Il narratore e Ōgai stesso recuperano il fascino della leggendaria donna Ming per conferire una dimensione estetica alla Otama che è oggetto della narrazione, in un gioco di citazioni e rimandi alla letteratura del passato che è parte dell'incomprensione tra personaggi che costituisce il nucleo drammatico dell'opera. Ed è solo la confessione finale del romanzo, dove il narratore spiega di aver conosciuto Otama e di non possedere i “requisiti per esserne l'amante”⁶¹, ciò che dà giustificazione alla storia narrata: in questa confessione il *boku* narrante sembra finalmente abbandonare la sua visione astratta della sventurata e accingersi a riabilitare la figura, consegnando Otama come opera della sua arte e Otama come eroina in carne e ossa alla memoria dei posteri dentro un unico racconto.

BIBLIOGRAFIA:

CHIBA Shunji, *Erisu no ekubo: Mori Ōgai e no kokoromi*, Tokyo, Ozawa Shoten, 1997.

59 Penso soprattutto all'ideologia di Sōseki così come traspare nella trilogia *Sanshirō, Kokoro, Mon*.

60 L'episodio è riportato nel capitolo 19.

61 Così nelle ultime righe del romanzo, cap. 24.

- COSTANTINI Lorenzo (a cura di), Mori Ōgai (autore), *L'oca selvatica* [Gan], Venezia, Marsilio, 1994.
- HIRAKAWA Sukehiro, HIRAOKA Toshio, Takemori Ten'yū et. al. (a cura di), *Ōgai no chiteki kūkan*, (collana Kōza Mori Ōgai, tre tomi, vol. III), Tokyo, Shin'yōsha, 1997.
- ŌGAI ZENSHŪ (curatori vari), Tokyo, Iwanami Shoten, 1973.
- KANEKO Sachiyo, *Ōgai to josei: Mori Ōgai ronkyū*, Tokyo, Daito shuppansha, 1992.
- KEENE Donald, *Dawn to the West: japanese literature of the modern Era*, New York, H. Holt, 1987.
- KEENE Donald, *The diaries of Mori Ōgai*, “The Japan Quarterly”, vol. XXXVI n°1, gennaio/marzo 1989
- KOTAJIMA Yōsuke (a cura di), *Kanshi*, (collana Ōgai rekishi bungaku shū), voll. XII e XIII, Tokyo, Iwanami Shoten, 2000-2001.
- MAEDA Ai, *Ōgai no chūgoku shōsetsu shumi*, “Kokubungaku – gengo to bungei”, n° 38, Tokyo, Taishukan Shoten 1966.
- SABATTINI Mario, SANTANGELO Paolo (autori), *Il pennello di lacca*, Bari, Laterza, 1997.
- SANTANGELO Paolo, *L'amore in Cina, attraverso alcune opere letterarie negli ultimi secoli dell'impero*, Napoli, Liguori, 1999.
- SATŌ Haruo, *Ōgai no romantishizumu*, “Bungei – Mori Ōgai dokuhon”, vol. XIII n° 12, luglio 1956
- SEKI Ryōichi, *Shōyō, Ōgai: kōshō to shiron*, Tokuo, Yūseido Shuppan, 1971
- SNYDER Stephen, *Ōgai and the Problem of Fiction – Gan and its antecedents*, “Monumenta Nipponica”, vol. 49 n° 3, 1994