

LUCA MILASI

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

Gan («L'oca selvatica», 1911-15)¹ è un rarissimo esempio di romanzo lungo nella produzione matura di Mori Ōgai (1862-1922)². Apparentemente dotato di una trama esile, in realtà carico di sottesi e complesso a dispetto dell'apparente linearità, *Gan* si snoda su più piani di lettura. Considerando anche il successo riscontrato grazie alla poesia toccante di alcuni passaggi, il romanzo è uno fra gli esiti più fortunati dello scrittore; resta il problema dei molti significati nascosti di un'opera che ad un'analisi superficiale sembra limitarsi a raccontare un mancato connubio amoroso, conclusosi con un nulla di fatto.

Variamente interpretato e interpretabile, il lungo omaggio di Ōgai alle sue abitudini letterarie di giovane studente è stato in più occasioni etichettato, grazie alla presenza di due personaggi maschili – in realtà comprimari dal ruolo tutto sommato marginale, abbastanza chiaramente identificabili con la figura storica del giovane scrittore – come un «romanzo di formazione» scritto sulla falsariga di un modello allora popolarissimo.

¹ L'originale è oggi riprodotto in *Ōgai Zenshū* (da questo momento abbreviato in *OZ*), Tōkyō, Iwanami [1971-75], vol. VIII (1972), pp. 489-603.

² L'autore ne scrisse solo altri due completi, a distanza molto ravvicinata: *Vita Sexualis* (1909) e *Seinen* («Giovani», 1910)

Il lavoro mantiene invece a mio avviso delle caratteristiche salienti che non lo rendono facilmente ascrivibile a questo o a quel genere in voga nel periodo Meiji, quanto piuttosto che mostra le peculiarità della letteratura di Ōgai e la sua unicità. Ad un'analisi più attenta, *Gan* è definibile come un esperimento stilistico - l'ultimo non dichiaratamente legato alle fonti storiche - in cui Ōgai tenta di dar voce, con modalità differenti, alla propria riflessione sociale e artistica, offrendo, grazie al tratteggio incrociato dei vari personaggi, soprattutto di quello femminile, una prospettiva rivoluzionaria.

È in questo senso che si intende qui proporre un'ulteriore chiave di lettura del romanzo, in base all'analisi di svariati riferimenti ad opere in prosa della letteratura cinese in lingua classica e vernacolare, in particolare dei romanzi di epoca Ming e Qing che in esso compaiono e che offrono, accanto a modelli generalmente più familiari per un pubblico di non specialisti, notevoli spunti creativi all'autore.

La produzione originale di Ōgai, per altro molto attivo come saggista e traduttore, annovera principalmente racconti brevi, caratterizzati da una notevole varietà di stile e di tematiche: per questo gli intenti di fondo dello scrittore restano complessi e difficili da afferrare, sebbene nel passaggio dalla prima produzione, di stampo neoromantico³, alla successiva narrativa d'ambientazione contemporanea o storica, emergano chiaramente alcuni filoni portanti.

Proprio nel quadro di una letteratura caratterizzata da scelte contenutistiche e stilistiche almeno apparentemente diverse ed eterogenee, e da un ampio ventaglio di possibilità espressive - e complice anche la critica tradizionale, occidentale e giapponese - in passato *Gan* è stato etichettato come romanzo della memoria, o addirittura come un assolo, un *unicum* nella produzione letteraria dell'autore, come tale non perfettamente esemplificativo del pensiero di Ōgai.

Indubbiamente, *Gan* è uno dei pochi esempi smaccatamente «romanzeschi» nella letteratura di Ōgai; è comunque evidente, specie alla luce di alcune posizioni critiche⁴ dell'ultimo decennio, come il romanzo riveli una comunanza di intenti con la produzione precedente e al tempo stesso un'anticipazione delle tematiche delle opere future⁵, nel suo pacato insistere su temi in realtà

³ Per una trattazione completa della prima produzione di Ōgai si rimanda a Mastrangelo (1998, 2007), particolarmente 2007 pp. 7-36 (introduzione).

⁴ Cito qui tre testi utili nella stesura del presente lavoro: Snyder (1994), Chiba (1997), Kaneko (1992).

⁵ Mi riferisco ai *rekishi shōsetsu* e agli *shiden* che costituiscono l'ultima parte della produzione dell'autore.

molto cari ad Ōgai: la rinuncia⁶, l'indagine sulla psicologia femminile e sul processo della creazione artistica, l'occhio attento alle tematiche sociali del tempo.

In altre parole, *Gan* non è un esperimento fuori tema né tanto meno un parziale insuccesso, come pure la complessità di stesura sembrerebbe suggerire. Si tratta di un lavoro frutto di una mente consapevole, che ripropone felicemente temi molti importanti e cari allo scrittore giapponese, compendiando in una storia di sicuro fascino alcune suggestioni ricorrenti anche nella successiva letteratura storica. Questi propositi sono mantenuti grazie allo spostamento di prospettiva operato attorno al personaggio di Otama, personaggio che si staglia improvvisamente dalla penombra della sua finestra in una delle descrizioni più celebri del romanzo, e che come sembra suggerire questa immagine dal sapore cinematografico, nel suo percorso personale si distacca parimenti dal destino di semplice e passivo «oggetto» del desiderio maschile assurgendo a indiscussa protagonista della narrazione.

Come già era stato per il precedente *Vita Sexualis*, senza l'ironia di quest'ultimo, ma con una carica di suggestioni poetiche ed emotive sicuramente maggiore, la lettura di *Gan* schiude un intero universo: quello del rapido ingresso del Giappone nell'era della modernizzazione (*kindaika*)⁷. Processo visto nell'ottica di personaggi qualunque, come già era stato per *Sanshirō*, altro fortunato «romanzo di formazione», frutto della felice penna di Natsume Sōseki, la cui ambientazione era proprio il primo periodo Meiji⁸. In *Gan* la diversità dei punti di vista, che ha un parallelo nella pluralità di angolazioni narrative offerte, rispecchia l'intento programmatico di analisi sociale di Ōgai, un'urgenza simile a quella riscontrabile nel lavoro di Sōseki, che precede *Gan* solo di qualche anno.

Le due opere a confronto rivelano analogie nell'analisi e nell'atteggiamento critico riguardo ai rivolgimenti sociali del periodo, ma scelte anche molto diverse in termini di poetica personale: laddove l'opera di Sōseki è chiaramente un esempio – uno splendido esempio - di lavoro quasi interamente fittizio, *Gan* è costellato di riferimenti parzialmente autobiografici, nascosti tra le pagine, che descrivono le abitudini di due giovani personaggi, il narratore e

⁶ *Teinen*, è un tema portante della letteratura di Ōgai. È Ōgai stesso a chiarirne l'importanza nel saggio del 1909 *yo ga tachiba: Yo ga tachiba*, in *Ōgai Zenshū* (curatori vari), vol. XXVI, Tōkyō, Iwanami (1973). Cfr anche Okazaki (1969).

⁷ Questa l'interpretazione proposta da Nomura Kōichirō, cfr. Nomura (1995), pp. 131-163, particolarmente pp. 131-141.

⁸ Per un'analisi del romanzo di Sōseki si consiglia l'introduzione alla traduzione di Maria Teresa Orsi, «*Sanshirō*», (traduzione e cura, 1990).

il protagonista maschile Okada. Introducendoli, l'autore ferma sulla pagina diverse note sulle sue stesse consuetudini di giovane intellettuale, e sulle proprie frequentazioni letterarie, traducendo questo dato biografico e personale per ricreare un autentico Giappone degli anni Settanta dell'Ottocento; su questo sfondo si muovono personaggi fittizi, cui pure l'autore ha conferito vita grazie al suo peculiare vissuto, rendendoli credibili come tipi psicologici. L'«eredità letteraria» raccolta dai due giovani letterati e da loro riproposta rispecchia sensibilmente le letture predilette dal giovane Ōgai prima di ampliare i propri orizzonti letterari con il soggiorno tedesco.

La conoscenza che Ōgai aveva della letteratura cinese non si limitava infatti ai *dialoghi* confuciani, e alle altre opere che costituivano il tradizionale *curriculum studiorum* dei letterati: opere che pure, secondo alcuni⁹, sono motivo d'ispirazione formale nelle opere della sua maturità¹⁰. Come illustrato già da Maeda Ai¹¹, 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 fantastici¹² 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 effettuata¹³ una minuziosa ricostruzione della composizione della biblioteca di Ōgai quando era studente di medicina all'università di Tōkyō.

È probabile 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 dimostrare che da buon lettore e filologo di letterature straniere, Ōgai possedeva una grande quantità

⁹ È di questa opinione anche Donald Keene nella sezione monografica della sua storia della letteratura giapponese dedicata ad Ōgai: Keene (1987).

¹⁰ I *rekishi shōsetsu* (racconti storici) e i tre *shiden* (biografie storiche) cui mi sono riferito sopra.

¹¹ Maeda (1966), cit., pp. 48-55.

¹² 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 pressoché ininterrotta anche nelle epoche successive. Di essi, Ōgai conosceva sicuramente *Yingying Zhuan* (La Storia di Yingying), si veda avanti.

¹³ Ricostruzione effettuata anche da Maeda ai, in Maeda, cit. (1966), paragrafi 2 e 3.

di volumi¹⁴, in gran parte importati, molti dei quali conservati a tutt'oggi, la cui lettura è sufficiente a fornire una panoramica delle tendenze della prosa letteraria in Cina in epoca premoderna.

Pur da semplice appassionato quale si professava, Ōgai aveva una notevole competenza della materia, il che fa supporre un suo accesso diretto alla consultazione degli originali¹⁵: lo dimostra la sua notevole produzione di *kanshi*¹⁶. Molti volumi cinesi nella sua biblioteca presentano segni d'interpunzione, assenti nei testi in origine e aggiunti posteriormente; questa era 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.

Inoltre, egli doveva avere facile accesso ai tomi della biblioteca dei suoi insegnanti di cinese classico, *kangakusha* quali Yoda Gakkai (1833-1909), Katsura Koson (1868-1938) e Mori Kainan (1863-1911), nonché dell'amico del «circolo del Kanchōrō» Kōda Rohan, allora noto scrittore e sinologo, che assieme a Saito Ryoku'u ed allo stesso Ōgai lanciò la scrittrice Higuchi Ichi'yō nel dibattito letterario *Sannin Jōgo* («Parole scherzose di un terzetto», o «Scherzo a tre», ca. 1896).

Secondo Maeda Ai, la lettura dei *Caizi-jiaren Xiaoshuo* («Storie dei letterati e delle belle») costituiva uno degli svaghi prediletti dagli studiosi di *kan-*

¹⁴ 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, sottili significati. Per quanto riguarda *Qingshi*, la raccolta si propone il singolare intento di indagare tutte le forme di amore (*qing*) esistenti, nelle sue innumerevoli 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.

¹⁵ La più convinta assertrice della «cinofilia» di Ōgai in tempi recenti è Sakaki Atsuko, autrice di un saggio notevole per il taglio e l'originalità delle posizioni in esso contenute. Sebbene alcuni paragoni possano apparire un po' forzati, l'analisi dell'autrice rivela chiaramente, nel caso di Ōgai in particolar modo, il rapporto con le fonti cinesi. Cfr. Sakai (2006), pp. 128-135, pp. 141-142.

¹⁶ 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).

bun giunti a Tōkyō all'inizio dell'era Meiji con la speranza di far carriera nel neonato governo. Questo tipo di produzione letteraria¹⁷ era spesso una riedizione di modelli e storie precedenti - particolarmente del periodo Tang (618-907 d. C.) - in cui giovani letterati si innamorano di belle e intelligenti cortigiane, e dopo varie vicende possono puntualmente soddisfare le loro ambizioni. Per i giovani letterati dell'epoca, alle prese con lo studio del cinese - ancora parte integrante del *cursus honorum* dell'intellettuale dell'epoca - queste vicende offrivano un piacevole diversivo allo studio dei testi canonici.

Questi racconti godevano di grande popolarità, grazie alla facilità con cui i giovani lettori potevano identificarsi nei protagonisti.

Okada, come lo stesso Ōgai, era assiduo lettore di *Kagetsu Shinshi* e appassionato di «romanzi cinesi *sentimental na (et), fatalistique na*»¹⁸, e incarnava perciò il modello di giovane letterato della primissima epoca Meiji.

Agli occhi di questo pubblico di lettori giapponesi, questi romanzi permeati di sottile «romanticismo»¹⁹ apparivano come una sorta di *ninjōbon* condito di esotismo: qui l'amore tra uomo e donna era presentato e descritto in maniera stilizzata e idealizzante. A seconda dell'opera tuttavia, capitava, soprattutto nel genere dello *Caizi Jiaren*, che queste belle donne, non solo belle ma anche intelligenti, avessero un ruolo non indifferente nel determinare il successo e l'affermazione dei loro amanti, sfruttando un talento che comunque, dato che appartenevano al sesso femminile escluso dalla politica, non avrebbero potuto far fruttare per sé. Si tratta quasi di una sotterranea rivincita sulla società e sulla rigidità della ripartizione dei ruoli.

Non sorprende che Okada, personaggio che ha nutrito la sua fantasia di letture cinesi romantiche, dedicando loro un'attenzione solo superficiale - in questo diverso da Ōgai che fu in grado di coglierne le importanti implicazioni sul piano sociale - sia irrimediabilmente incapace di intraprendere una relazione con una donna in carne e ossa.

Le frequentazioni letterarie di Ōgai del periodo, tra l'altro, non si riducono, com'è per il suo personaggio maschile, alla sola lettura di questo tipo di opere. *Jinpingmei*, il cui ruolo nella costruzione dei personaggi femminili di *Gan* proveremo in questa sede a valutare, è una delle letture più amate da Ōgai proprio perché in essa la rappresentazione di un tipo di donna dotata di una sessualità slegata dal tradizionale ruolo di moglie e di madre, soggetto attivo e non passivo oggetto di desiderio, va di pari passo con l'analisi dei mutamenti

¹⁷ Gli esempi più noti sono presentati anche in italiano da Masi (1998). Si veda anche Uchida e Inui (curat., 2002), particolarmente. Per Yingying Zhuan: pp. 192-219.

¹⁸ Così nel testo del III capitolo di *Gan*, cfr. *OZ*, Iwanami [1971-75], p. 499.

¹⁹ *Kikai*, nella definizione di Maeda Ai.

sociali e dell'emergere di problematiche legate all'ascesa di nuove caste ed alle modificazioni negli equilibri di potere.

È stata avanzata da Maeda l'ipotesi che Ōgai, in qualche modo, avesse minor dimestichezza con i capolavori della letteratura cinese in lingua vernacolare²⁰ come quello appena descritto; è possibile che inizialmente, nonostante il ricorso alla supervisione di specialisti della narrativa in vernacolo come Gakkai, Ōgai abbia dovuto addentrarsi, leggendo il cinese, in un mondo lontano quanto quello della lingua e cultura tedesca. La familiarità con i classici confuciani non necessariamente consente un agile passaggio alle successive forme della lingua scritta. Indirettamente però, l'opera di Ōgai come intellettuale suggerisce un esito positivo anche di queste incursioni letterarie cinesi. Non vedo infatti come si potrebbe presupporre che proprio uno degli autori che ha operato con maggiore rigore nel campo della traduzione e dello studio filologico, riuscendo con successo ad acquisire notevoli competenze in tedesco e francese, ed autore della prima proposta, nel periodo Meiji²¹, di lettura del cinese con la fonetica originale, avrebbe potuto arrestarsi proprio di fronte all'ostacolo linguistico posto da una letteratura il cui contenuto, soprattutto con riguardo alla condizione femminile e all'analisi dei costumi, egli considerava molto evidentemente affine al proprio sentire. Il suggerimento di Maeda sulla presunta estraneità di una «certa» lingua cinese (*hakuwa*) agli occhi di Ōgai è un punto di vista assai riduttivo, se adottato pedissequamente.

In realtà tra l'altro, *Gan* è un romanzo assai posteriore alle prime incursioni di Ōgai nella letteratura straniera. Qui, la presenza puntuale di allusioni a questa o quell'opera della tradizione letteraria cinese ci porta inevitabilmente a sospettare che l'autore non attribuisca a questi riferimenti la funzione marginale di ricreare l'atmosfera del periodo storico in cui la storia è ambientata. Fra le storie cinesi citate e il personaggio di Otama esiste una sotterranea correlazione.

È altresì errato pensare che personaggi come Okada e il narratore della storia siano solo emanazioni del giovane Ōgai, prive di qualunque ruolo e relazione con la realtà descritta nel romanzo. Recenti studi²² hanno avanzato interessanti ipotesi sulla dimensione immaginifica e poetica che contraddistingue in modo integrante la produzione di Ōgai²³, e che l'autore avrebbe mutuato dalle grandi

²⁰ *Baihua xiaoshuo*, giapp. *Hakuwa shosetsu*.

²¹ Nel precedente periodo Tokugawa, lo studioso Ogyū Sorai (1666-1728), una delle innumerevoli figure storiche che hanno attratto l'interesse di Ōgai, lo aveva preceduto nel formularne una.

²² Una proposta di analisi dell'opera in tal senso in Chiba (1997), Hiraoka (in Hirakawa 1997) e nei lavori giapponesi della cinese Lin Shudan (2002, 2004).

²³ Ad esempio *Gyogenki* («Yu Xuanji», 1912), breve racconto storico di Ōgai che però resta fuori dall'analisi di Chiba.

opere di narrativa cinesi, trasponendola nei romanzi *Gan* e *Vita Sexualis*, e in altre opere.

Nel complesso quadro di temi, motivi e progettualità dell'opera, è giustificabile pertanto la scelta di classificare il riferimento alle opere della classicità giapponese e cinese non solo come semplice gusto della citazione erudita, ma anche come tentativo di recuperare gli aspetti della letteratura del passato che preludono alla costituzione di una mentalità «moderna». Questa è un'operazione che Ōgai ha approfondito maggiormente nell'ultimo periodo della sua vita²⁴.

Per altro, l'indubbia capacità di guardare alle letterature straniere con un'ottica totalmente scevra da pregiudizi, e di analizzarle nel loro contesto - senza rinunciare a trarne riflessioni sul ruolo dello scrittore, o magari semplici spunti poetici - contraddistingue le opere 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*²⁵.

Alla luce di tali considerazioni accolte in seno alle nuove tendenze della critica, soprattutto giapponese, è possibile rileggere *Gan*, e con esso la personalità letteraria di Ōgai, sotto una luce diversa dall'usuale.

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.

Secondo quanto affermato dalla critica tradizionale, il lungo lasso di tempo necessario a Ōgai per portare a termine la stesura del romanzo è indice delle sue crescenti perplessità verso il genere del romanzo psicologico: effettivamente, da un punto di vista cronologico, *Gan* rappresenta il suo ultimo tentativo di scrivere nel campo della *fiction*. Da quel momento, egli si dedicherà quasi esclusivamente ai suoi *rekishi shōsetsu*, agli *shiden*, e agli altri racconti brevi.

Tuttavia l'ipotesi - avanzata anche da Donald Keene²⁶ - che il rigetto dello *shōsetsu*²⁷ da parte di Ōgai trovasse la sua giustificazione in un ritorno dell'autore

²⁴ Nei *rekishi shōsetsu* soprattutto.

²⁵ 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).

²⁶ In Keene, Dawn, cit. (1984), cap. 13.

²⁷ 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.

alla morale confuciana, è confutata nelle recenti proposte di rilettura del romanzo (Stephen Snyder²⁸ e, in ambito giapponese, ad esempio, Kaneko Sachiyo²⁹).

Come ha evidenziato la critica più recente, è stata piuttosto la pluralità di modalità narrative emerse nel romanzo a spingere Ōgai a compiere il salto dalla fiction alla storia: 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 soggettivamente, per poi lasciar posto, con un'operazione graduale e poco percepibile, a una narrazione percepita dal punto di vista più astratto del narratore onnisciente³⁰.

La descrizione del rapporto tra Suezō e la moglie prende le mosse da eventi cui il *boku* narratore non avrebbe potuto verosimilmente assistere. Attraverso la voce del narratore³¹, Ōgai ci informa che è stato un secondo incontro con Otama, avvenuto anni dopo, a dargli l'occasione di aggiungere i tasselli mancanti al mosaico della sua memoria, nel tentativo di ricostruire i fatti. La pluralità di punti di vista, a volte anche contraddittori, che affiora spontaneamente durante la lettura del romanzo, è perfettamente funzionale all'economia dello stesso: ma evidentemente, a posteriori, dovette instillare in Ōgai il dubbio circa la possibilità di scrivere della *fiction* che non risultasse troppo apertamente una *bugia*³². Da qui, il passaggio definitivo al romanzo storico.

Con la celebre apertura di *Gan*, «È una storia antica»³³, si è subito proiettati nel mondo del narratore e di Okada, studenti di medicina alla neonata facoltà di Tōkyō, 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 raccontarci una fiaba, una leggenda: questa propensione alle fantasticherie è un tratto che accomuna la psicologia dell'io narrante a quella di Okada. Per dirla con le parole di Lorenzo Costantini³⁴,

²⁸ Snyder, cit.

²⁹ Kaneko, cit. (1992), sez. III cap. I pp. 137-154. Si veda anche l'introduzione all'edizione italiana di *Gan*, in Costantini (curat., 1994), *L'oca selvatica*, da cui sono tratte le citazioni in italiano dell'opera.

³⁰ 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.

³¹ Nelle battute d'arresto dell'ultimo capitolo: Costantini (curat.), cit., *L'oca selvatica* (1994) cap. 23 p. 183. I rimandi alla traduzione in italiano di *Gan* nel presente lavoro sono da intendersi tutti riferiti a questa edizione.

³² *Uso* (bugia, finzione letteraria), termine che Ōgai utilizza nei suoi saggi critici.

³³ *Furui hanashi de aru*.

³⁴ Nell'introduzione citata, p. 20.

autore della traduzione italiana dell'opera, la loro inclinazione a «decifrare 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. Quindi è lecito supporre che costituiscano - con un'operazione poco evidente agli occhi di chi crede che siano delle semplici citazioni erudite - il punto di vista dei due giovani, certo inevitabilmente distorto, 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 capitolo³⁵.

Già nel primo capitolo Ōgai getta le premesse che gli permettono di sviluppare la narrazione su due piani differenti: il primo soggettivo e incarnato dal pronome narrante, il secondo 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 riprende il controllo totale sulla narrazione. Come ci spiega il narratore, «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]»³⁶. In altre parole, il racconto degli uomini incontra il racconto della donna accogliendone il punto di vista, diverso dal loro.

Se è evidente - come sostiene Snyder³⁷ - che Ōgai non fu soddisfatto del risultato finale ottenuto dando al romanzo due diverse chiavi narrative, è altrettanto evidente che, senza l'introduzione di spezzoni di narrazione oggettiva, i personaggi di Suezō e della moglie, il padre di Otama, e Otama stessa, non avrebbero potuto avere quella verosimiglianza e quello spessore che costituiscono uno dei principali fattori di fascinazione dell'opera. Inoltre, è possibile che molti episodi centrali siano narrati dalla voce della stessa Otama nel romanzo.

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 un'ingenuità di Ōgai è forse riduttivo: dotato di una cultura straordinaria, egli è altrove scrittore maturo, sicuro delle proprie capacità espressive, sottile indagatore dell'animo umano, e al tempo teso raffinato esteta, tanto da essere elevato dai posteri a indiscusso

³⁵ *L'oca selvatica*, cap. 1, pp. 46-48.

³⁶ *Ibidem*, cap. 23 pag.183.

³⁷ Snyder, cit.

maestro di stile³⁸, sebbene visse in un periodo storico già contraddistinto dalla presenza di figure carismatiche che portavano avanti il rinnovamento Meiji.

Lungi dall'utilizzare l'identificazione tra l'io narrante e lo scrittore di *Gan* al fine riduttivo di ricreare una semplice cronaca degli anni della propria gioventù, egli persegue piuttosto lo scopo di rendere la sua scrittura flessibile, capace di adottare più angolazioni, così da alternare liberamente due modalità narrative, creando diversi piani di lettura e diverse valenze. Soprattutto, i diversi piani di lettura servono, nell'economia del romanzo, a rendere giustizia alla verità interiore del personaggio femminile.

Vorrei a questo punto ricordare brevemente *Vita Sexualis*³⁹, un romanzo che «tradisce» le proprie intenzioni nel corso del suo svolgimento, quando cioè il protagonista, Kanai Shizuka, nel tentativo di dimostrare la sua indifferenza nei confronti delle pulsioni sessuali che costituivano il *leitmotif* di gran parte della letteratura «naturalista» giapponese, finisce comunque per dimostrare quanto queste pulsioni alberghino in lui, se pur ben nascoste, come la lava nel cratere di un vulcano.

La «lezione» di *Vita Sexualis* è quella di non fermarsi all'intento dichiarato: per altro la dimensione del «non detto» accomuna il protagonista della vicenda a Ōgai stesso, un uomo che ha spesso esercitato forti autocensure sul proprio vissuto personale prima di pubblicare gli scritti più apertamente autobiografici⁴⁰.

Per contro, sin dai tempi di *Maihime* Ōgai ha spesso ben celato riflessioni molto personali nelle proprie opere. Non ci si stupisce constatare come, nell'economia della sua produzione, anche *Gan* assuma facilmente una doppia valenza: un romanzo della memoria, che permette ad Ōgai di rievocare gli anni in cui era studente di medicina a Tōkyō, prima del viaggio di istruzione all'estero, e al contempo un affresco della società del tempo, con un occhio di riguardo nei confronti della condizione femminile.

³⁸ Ōgai è definito, sotto il profilo letterario, un'*esistenza del tutto atipica* nella prefazione dei curatori della collana di saggi critici Koza Mori Ōgai: cfr. *hashigaki* p. iii, in Hirakawa et. al. (curatori, 1997, vol. I). Sono ben noti anche i giudizi su Ōgai espressi da Nagai Kafu e da Mishima Yukio; quest'ultimo considerava Ōgai suo indiscusso maestro per lo stile dei suoi *tanpen shōsetsu* (racconti brevi).

³⁹ 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.

⁴⁰ 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.

I mondi paralleli così ben descritti nel romanzo sono quindi due, e speculari.

C'è il mondo del sapere, della scienza, degli intellettuali in via di formazione nel periodo del rinnovamento: i primi inviati ufficiali all'estero, dopo due secoli e mezzo di parziale isolamento dal Giappone⁴¹, porteranno con sé, al momento del rientro in patria, le ultime tendenze della letteratura e della scienza europea. Questo mondo, cui la vera Otama non appartiene, trova i suoi rappresentanti nei due giovani studenti appassionati di letteratura, Okada e il narratore, che in sostanza non sono altro che proiezioni dell'Ōgai uomo e scrittore ancora giovane e alla ricerca della bellezza. Otama dal canto suo non è una semplice mantenuta che sogna una relazione, è una donna che tenta per ben due volte di liberarsi dal giogo impostole dalle convenzioni sociali e dai personaggi maschili, la prima, appropriandosi della propria sessualità e tentando di avvicinare Okada, e la seconda, nascondendo con successo questo intento – e la sua nascente volontà d'emancipazione – al padre e ad un altrimenti scaltrissimo Suezō. Otama adombra quindi la figura dell'Ōgai maturo che accolse nella sua letteratura così come nella sua attività di supporto in favore delle femministe dell'epoca, molti memorabili personaggi femminili.

Che Okada richiami, nella sua ricerca della donna ideale, alla 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) in cui la narrazione – guarda caso utilizzando proprio il riferimento a un'antologia di storie cinesi – riproduce il flusso di coscienza di Okada, mirando a caratterizzare la sua indole personale:

Okada amava molto la Nuova Collezione di Yu Chu [...]. C'era un racconto che prediligeva in particolare: la Storia di Shōsei. 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

⁴¹ Dopo i circa due secoli e mezzo di parziale isolamento del Giappone – il cosiddetto periodo del *sakoku* –.

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 granché. Non conosceva il nome della donna e non si sforzava nemmeno troppo per saperlo⁴².

Nel passo sopra citato - che costituisce quasi nella sua interezza il terzo breve capitolo del libro - Okada ha tutte le tipiche caratteristiche dei giovani studiosi di *kanbun* cui si è accennato all'inizio. Se ci limitassimo all'accenno alla *Collezione di Yuchu (Yuchu Xinzhi)*⁴³, il capitolo sarebbe una breve parentesi, espungibile senza danni per l'economia della trama; eppure proprio qui - come nel secondo capitolo, già citato - vengono gettate le basi per i drammatici sviluppi della storia.

L'importanza di questi due stralci del romanzo è evidenziata anche da Chiba Shunji⁴⁴. 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 Germania⁴⁵, e un'opera contenente alcune storie che Ōgai aveva già letto, riportate, con alcune varianti, in una più famosa opera precedente⁴⁶. È evidente come Ōgai intendesse compiere un'operazione artificiale e consapevole di recupero delle atmosfere delle due opere suddette, anziché 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 può forse chiarire come esse siano divenute il sostrato dell'immaginario dei due giovani in *Gan*.

Jinpingmei, poc'anzi menzionato, è un testo di epoca Ming in lingua cinese vernacolare, con una struttura fortemente 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, variamente interpretato⁴⁷, che ritrae una carrellata di personaggi femminili.

⁴² *Gan*, cap. 3, pp. 53-54.

⁴³ 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*.

⁴⁴ Chiba Shunji, cit. (1997), pp. 219-234.

⁴⁵ Maeda Ai, cit. (1966), p. 51. Della stessa opinione anche Chiba, cit.

⁴⁶ *Qingshi Leilue*, di cui sopra. In queste antiche antologie la riedizione parziale - con o senza variazioni sostanziali - di altre storie è fenomeno abbastanza diffuso.

⁴⁷ C'è ad esempio chi, in tempi relativamente recenti, ha visto in chiave negativa la rappresentazione della sessualità femminile nel romanzo, cfr. Ding (2002), cui si rimanda, specialmente alle prime parti, per un sunto della fortuna e della critica intorno al noto romanzo cinese.

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 dei 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 descritta nelle prime pagine del romanzo semplicemente come 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, dipinge 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 rappresentazione considerata «tradizionale» cinese, nel complesso è un'opera che si pone in un'ottica complementare, più che completamente distaccata, rispetto alla tradizione: le donne protagoniste del romanzo rappresentano comunque modelli negativi a causa della loro tendenza all'eccesso.

Lo stesso sottile pessimismo di fondo che pervade l'opera ritorna tre secoli dopo in *Gan*. Le analogie con la storia di Otama e Suezō sono indiscutibili, e poco importa se Jinlian, differentemente 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 espressiva⁴⁸, e fanno parte di un tipo di letteratura eterodossa, da cui emerge una nuova visione della donna, libera nel male e nel bene di agire al di fuori dei dettami della morale confuciana. In questo genere di narrativa cinese non

⁴⁸ 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).

è il confucianesimo, ma semmai il buddhismo, a fornire una morale, basata sul principio della retribuzione karmica delle azioni - senza peraltro che questa esigenza sia sempre sinceramente sentita dall'autore⁴⁹.

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, si fa perfettamente plausibile l'ipotesi che egli avesse colto, o almeno parzialmente intuito alcuni di questi aspetti dei romanzi Ming. 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 tradizionalista, 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 chiave per decifrare la complessità del personaggio, tant'è vero che Otama è vista dai vari personaggi maschili con ottiche completamente diverse. 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 figura femminile ideale sembra prevalere sul tentativo di inquadrare la donna nella sua evoluzione sociale. Se contestualizziamo questa incapacità rispetto all'epoca in cui i fatti sono ambientati, possiamo dire che, come il narratore non aveva ancora potuto vedere la *Nora* di Ibsen a teatro, così Okada non aveva ancora letto il *Canto di Ofelia* presentato in traduzione nell'antologia *Omokage*.

Non dobbiamo quindi sottovalutare l'importanza dell'influsso esercitato sulla percezione estetica di Okada dalla lettura delle opere della classicità cinese e giapponese. 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 «Shōsei» protagonista del racconto Qing, è una giovane dotata di grande intelligenza, versata in tutte le arti, e costretta a un matrimonio infelice, perché osteggiata dalla prima moglie dell'uomo di cui è diventata concubina. La sua propensione per la poesia la accosta a un altro personaggio

⁴⁹ È il caso di *Rouputuan* («Il tappeto da preghiera di carne»), XVII secolo), opera dell'eclittico 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.

femminile scaturito dalla penna di Ōgai, Yu Xuanji⁵⁰: anche in *Yu Xuanji* (*Gyogenki*), *rekishi shōsetsu* di poco posteriore a *Gan*, Ōgai sembra inseguire un modello di donna che in fondo deve 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 e coinvolta in una relazione con risvolti omosessuali insieme alla più giovane Chen Mou, giunge al passo estremo dell'omicidio della sua serva, che ella erroneamente ritiene amante di un uomo da lei amato sino all'ossessione.

Nei brevi episodi biografici della vita di Xuanji, così come rinarrati da Ōgai, con vistose concessioni rispetto alla realtà storica – pure da lui puntualmente indagata nelle fonti – per quanto riguarda la psicologia del personaggio, possiamo assistere a un processo eminentemente simbolico: l'emergere nella protagonista di una nuova autoconsapevolezza, testimoniata dal suo risveglio alla sensualità. Questa autoconsapevolezza va di pari passo con l'aumentare della sua bellezza e del suo fascino, in ideale collegamento con il personaggio di Otama, che compie il medesimo percorso verso l'acquisizione di una nuova percezione di sé - sebbene con risvolti meno apertamente drammatici.

Se basti questo a fare di entrambe, nei fatti se non nelle intenzioni, delle *nuove donne*⁵¹ (*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*. Kaneko⁵² suggerisce che dietro al personaggio si nasconda la figura di Hiratsuka Raichō. Con maggiore dovizia di particolari, e in maniera decisamente più convincente, anche Sakaki⁵³ suggerisce la stessa cosa. Personalmente tendo a propendere per l'ipotesi che, dietro alla figura di Xuanji si celi proprio Higuchi Ichi'yō - la stessa Ichi'yō da lui scoperta in *Sannin Jōgo*, dove le viene conferito l'anacronistico titolo di «shijin» (poeta), nonostante nel dibattito si stesse tessendo le lodi dei suoi romanzi. Non bisogna infatti scambiare la bisessualità della protagonista, episodio chiaramente apocrifo e non riscontrato nelle fonti che Ōgai stesso raccoglie e cita in fondo al lavoro, per ciò che non è. Si tratta di un tratto della protagonista che ha una forte valenza allegorica.

⁵⁰ In giapponese *Gyogenki*.

⁵¹ È la definizione data, in modo forse un po' generico, da Kaneko (1992), pp. 178-180.

⁵² Kaneko, *Idem*.

⁵³ Sakai, *op. cit.* (2006)

Xuanji non è, come pure alcuni critici sembrerebbero far notare, *asessuata*: il suo rifiuto di concedersi al marito è un aspetto non appartenente al personaggio storico che ha dedicato al marito liriche anche lievemente più convenzionali delle altre, in cui esprime la sua mancanza e l'affetto che prova per lui, ed ha confessato mediante le sue poesie le sue esperienze con gli amanti venuti dopo di lui. Come mai Ōgai, che ha ricostruito la vicenda storica con una precisione notevole, si concede licenze proprio su questo punto?

In un certo senso la protagonista del racconto di Ōgai ha bisogno, come Otama e come molte altre donne della sua letteratura, di scoprire *da sola* la propria sessualità. Per questo, nel caso di Xuanji, questa sessualità non è subordinata ai personaggi maschili, che ella, vivendo con una certa indipendenza, accoglie o respinge a suo piacimento anche durante il periodo di monacato. L'autonomia sessuale, a volte espressa dalla convinzione di voler «scegliere da sole il proprio compagno», come in una celebre sezione delle storie d'amore di Feng Menglong molto amate da Ōgai stesso, prelude ad un'autonomia intellettuale in molti personaggi femminili della letteratura di Ōgai; anche Xuanji è definita dall'autore stesso un personaggio con una doppia anima, maschile e femminile, sin dalla sua prima apparizione a Feiqing, personaggio su cui Ōgai ignorando le voci dei tabloid dell'epoca, non tratteggia la figura convenzionale e scontata di un maestro amante della propria discepola e sorta di pigmalione della stessa. Pure non mancano descrizioni sensuali della bellezza della leggendaria poetessa cinese. Ōgai la definisce una donna con una sensibilità maschile perché ella ha, per la sua cultura, e le sue capacità, pieno diritto a vedere riconosciuta un'autonomia intellettuale oltre che sessuale. Si tratta di una sorta di sotterranea apologia dell'universalità del genio, una questione complessa di genere su cui Ōgai, la cui attività in difesa delle scrittrici, e il cui occhio critico, attento non al sesso degli autori bensì alla grandezza o meno della loro opera, si mostra abbondantemente avanti rispetto ai tempi.

Come Xuanji, Ichi'yō professa nei suoi diari - alla cui pubblicazione postuma Ōgai si oppose sorprendentemente - il medesimo sentimento di ambiguità nei confronti del proprio corpo, che le impedisce di ottenere la giusta considerazione in una società maschilista: forse è questo il senso dell'oscura metafora con cui Ōgai definisce la «sua» Xuanji come un animo prettamente maschile rinchiuso in un corpo femminile:

In visita alla torre sud del tempio Chongcheng, guardando i nomi di coloro che sono avanzati di grado:

*Bianche nuvole
su un picco montano*

*riempiono il mio sguardo
sperdendo il fulgore di questa lunga primavera*

*Una splendida calligrafia fiorisce sotto dita abili
Odio queste vesti di seta
Esse hanno incatenato le mie parole e i miei versi
Alzata la testa
contemplo i nomi sulla tavoletta
ma per quanto li osservi
è invano*

La duplice natura di Xuanji, la sua sensibilità prettamente maschile rinchiusa in un involucro femminile, sono intuibili dalla lettura di questa poesia. Non è che voglio affermare che, possedendo lei un «involucro» femminile, ella non sentisse il desiderio di un compagno; era però questa la naturale disposizione che la spingeva ad aggrapparvisi come un rampicante si avvinghia al fusto di un albero, e non certo il desiderio di rinchiusersi per lui nelle stanze interne.⁵⁴

Parlando in questi termini della poetessa cinese, Ōgai intende richiamare, forse inconsapevolmente, lo stesso atteggiamento istintuale e contraddittorio descritto nei diari della grande scrittrice giapponese prematuramente scomparsa, al pari della poetessa cinese oggetto della sua indagine letteraria. In altre parole, con questa metafora apparentemente enigmatica, che è una sorta di prosecuzione della dichiarazione d'intenti dietro la creazione del personaggio di Otama in *Gan* l'autore intende suggerire la «duplice natura» della nuova donna intellettuale: una natura «femminile e maschile» perché trascende il sesso anatomico.

Xuanji è non solo cortigiana colta ed amante di poeti, bensì essa stessa poetessa. La sua opera, per eterogeneità e per originalità, meritava indubbiamente uno spazio autonomo. Questo tratto è un elemento di novità, cui Ōgai era molto ricettivo, perché se la questione di una letteratura femminile potrebbe essere scambiata, con riferimento alla storia letteraria giapponese, come il retaggio di una tradizione letteraria femminile tanto antica quanto trascurata ancora agli albori del Rinnovamento Meiji, proprio nel periodo Meiji si pone la questione della «nuova donna» anche sul piano sociale. Come Xuanji, il cui talento come poetessa non è riconosciuto, è nel contempo amante di noti poeti, Ichi'yō, che non poté nemmeno terminare un'istruzione ufficiale, divenne amante di scrittori a volte meno geniali di lei.

La condizione di scrittrice in un mondo allora eminentemente maschile consente alla poetessa di esprimersi, pur se con un'ambiguità data dalla mancata

⁵⁴ Gyogenki, in *OZ* (Iwanami 1973) vol. XVI, p. 110.

legittimazione del suo ruolo in società, come qualcosa di diverso rispetto alla «moglie»; donna a volte trascurata, calpestata, e meno considerata del dovuto - almeno nel caso della Cina antica, dove molte altre illetterate contemporanee avevano dovuto affidarsi alla rappresentazione dei poeti maschi per avere voce e lamentare le proprie sventure.

Otama muove solo i primi passi su questo percorso. La sua volontà di riscatto è un moto d'indipendenza che non trova riscontri positivi né nell'atteggiamento della società né in Okada; ciò non di meno ella resta, in potenza, il prototipo di questo nuovo modello di donna, non ancora letterata essa stessa, ma già sulla strada di una nuova autocoscienza, in bilico tra i due estremi sopra menzionati.

Sia questa un'interpretazione pertinente o un semplice azzardo, la costruzione di una storia d'amore che prende spunto dalla leggenda della giovane poetessa condannata a morte all'età di ventisei anni per un racconto, è comunque e chiaramente ricollegabile all'interesse di Ōgai per i *chuanqi*, il genere del racconto «romantico»⁵⁵ che vantava una così lunga tradizione in Cina. Questa è la considerazione di maggior interesse in questa sede.

La trama di *Gyogenki*, e anche quella di *Gan* - negli episodi che vedono Otama reclusa - sono ricalcate infatti su un'antica leggenda Tang, che poi fu la stessa fonte di ispirazione 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 un loro seguito anche nella novellistica di epoca Qing, sebbene essa abbia spesso un differente assetto linguistico e formale⁵⁶.

Ōgai aveva interesse verso entrambi i tipi di narrativa, pur nelle loro differenze. Nella sua letteratura sono nascosti sprazzi dell'indagine sociale dei grandi romanzi Ming, e dell'operazione di recupero del mito e di definizione di un ideale estetico tipica 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 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

⁵⁵ 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, cfr. Mastrangelo 2007, cit.).

⁵⁶ Cfr. M. Sabattini, P. Santangelo (1997), cit., introduzione, pp. XI-XXXI

sono esempi rari nella letteratura Ming e Qing, persino in *Qingshi (Apologia dell'amore)*, che si propone, con le sue quasi novecento 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.

In un certo senso, il personaggio di Xuanji rappresenta 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 serpente⁵⁷ del lungo romanzo, Ōgai dà vita in questo racconto, non senza incertezze, a una favola *dark* e sensuale che risponde solo in parte alle premesse dell'oggetto della narrazione.

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 differenti tipi di donna, 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 - in gran parte estromessa da ruoli pubblici nell'amministrazione dello stato, e per 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 sempre maggior rilevanza nelle ultime due dinastie.

Anche le cortigiane hanno la possibilità di innalzare il loro status sociale: le donne meno legate alla morale della tradizione confuciana, sono spesso considerate vere e proprie artiste, e non semplici intrattenitrici che forniscono prestazioni di vario tipo (sessuali e non). 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 nel tentativo di salvaguardare la tradizionale distinzione dei ruoli, che prevede la subordinazione della donna.

L'emergere nella società di queste donne nuove e dei loro valori - la maggior enfasi data al sentimento, il rivolgersi alla sfera privata in un periodo di crisi -

⁵⁷ *Gan, ibidem*, cap. 19.

trova la sua controparte letteraria dapprima nel teatro durante la dinastia Yuan, e in seguito nella narrativa Ming e Qing. All'epoca, infatti, la letteratura era ancora appannaggio esclusivamente maschile⁵⁸, se pur con poche eccezioni: ma la donna, che - in virtù del suo ruolo marginale all'interno della macchina burocratica del governo - era paradossalmente più libera di costruire un mondo interiore incentrato sui sentimenti, diventa l'oggetto privilegiato della rappresentazione letteraria, assurgendo al ruolo di eroina «romantica».

Una letteratura scritta da uomini, ma che ritrae al contempo personaggi femminili desiderosi di decidere autonomamente 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; anche 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 donne ancora viventi che si «sdoppiano», lasciando il corpo malato giacente negli appartamenti femminili per fuggire in qualità di spiriti, con il loro amato - in quest'ultimo caso l'elemento fantastico è utilizzato con un'evidente funzione metaforica.

In *Qingshi* di Feng Menglong viene presentata 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, fino al fantasma come personificazione del sentimento. 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»⁵⁹ penetrarono in Giappone assieme ai racconti suddetti, contribuendo anche qui a modellare la visione della donna nell'ottica 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.

⁵⁸ In realtà è sempre esistito, anche se riscoperto solo in tempi recenti, un filone praticamente ininterrotto di letteratura cinese femminile. Un'ampia panoramica si ha in Idema e Grant (2004), per Xuanji in particolare si vedano le pp. 189-195.

⁵⁹ Il termine è tra virgolette per distinguerlo dal movimento europeo, con cui mantiene determinate relazioni, cfr. Mastrangelo 1997, *ibidem*.

Anche la letteratura di Ōgai è popolata di donne determinate che acquistano sempre maggiore consistenza nei confronti delle loro controparti maschili; spesso appare una svolta drammatica, e il loro slancio si scontra con la realtà dei tempi, impreparati ad accoglierle. A parte naturalmente i modelli della letteratura europea moderna, cui pure è debitore, ed oltre al suo originale e personalissimo contributo, Ōgai ha evidentemente incluso nella sua letteratura parte della riflessione sulla donna presente in questo filone della narrativa cinese delle due ultime dinastie.

Pressoché assente nella letteratura di Ōgai è invece l'erotismo, nient'affatto allusivo, di cui sono permeati alcuni romanzi Ming: nonostante la materia trattata, anche *Vita Sexualis*, al pari di *Gyogenki*, non indulge in descrizioni esplicite di atti erotici. La sessualità dei protagonisti non è definita in termini grotteschi, né tanto meno allegorici, bensì realistici e verosimilmente basati sulle conoscenze medico-scientifiche acquisite da Ōgai durante il suo soggiorno all'istituto di Igiene di Dresden - centro di studi che, non a caso, sarebbe divenuto di lì a poco uno dei primi istituti di ricerca ad abbracciare la nascente disciplina della sessuologia e dell'educazione sessuale.

Liberazione sessuale ed emancipazione intellettuale sono pertanto due piani intersecati nell'economia delle opere di Ōgai; parimenti, all'interno di *Gan*, nei brani 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 a 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 sul personaggio - anche se in circostanze che Ōgai non svela.

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: infatti il narratore - alla cui voce è affidato il compito di restituire il personaggio femminile alla sua autenticità - è forse colui che, meglio di chiunque altro, sarà capace di coglierne il carattere di donna, e di comprenderne retrospettivamente la natura più intima e segreta.

Otama invece è reale, pur incarnando una bellezza ideale: questi due aspetti di Otama possono coesistere in *Gan* proprio in virtù di quella pluralità di angolazioni della narrazione che secondo Ōgai fu la causa del suo *impasse* nella produzione di romanzi. 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...»⁶⁰, diversa dal solito, ci dice il narratore, non riuscendo bene a mettere a fuoco il «qualcosa»⁶¹: qualcosa però che modifica completamente il tipo di bellezza della donna, qualcosa quindi di fondamentale. È la nuova volontà di emancipazione che essa esercita, nel tentativo fallimentare di scegliere da sola il prosieguo della sua storia.

Otama è una presenza quasi costante nel romanzo, ma subisce anch'essa uno sdoppiamento: la vera Otama, e poi la Otama di cui fantasticano i due giovani uomini, con un misto di timore e attrazione. Così la vera Otama vede infrangersi le sue segrete aspirazioni alla «libertà» e all'emancipazione contro un muro insormontabile: la figura idealizzata di ragazza che i due giovani proiettano su di lei, e la casualità che la conduce - come già Elise di *Maihime* - incontro un destino imprevedibile.

Come se la bellezza fosse in fondo una colpa, in realtà a Otama viene negata la possibilità di vivere la propria natura di donna reale, che si muove in un mondo irrimediabilmente ostile, andando incontro a un fato avverso.

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. Qui nascono e trovano la loro dimensione personaggi quali il padre di Otama, Suezō, 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

⁶⁰ 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*, *OZ*, vol. VIII (1972), p. 591.

⁶¹ «Boku no me ni wa, itsumo mita toki to doko ga dō kawatteiru ka, wakaranakatta ga, tonikaku itsumo to marude chigatta utsukushisa de atta».

due giovani studenti quindi non possono assurgere completamente al ruolo di protagonisti. Nel prosieguo del romanzo leggiamo la descrizione della delicata interazione tra questa rosa di personaggi, Suezō, la moglie, Otama e suo padre, le figure che costituiscono l'altro «cerchio delle relazioni umane»⁶² 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 Suezō acquistano una giusta consistenza. L'ideale, se così si può chiamare, di Suezō, 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 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 prestiti⁶³.

Il personaggio di Suezō, come testimoniato dal passo precedente, è testimone emblematico del mutamento dei tempi, che trasforma in un anti-valore il concetto di onore che costituiva l'etica del *bushi* ancora all'inizio del periodo Meiji.

Nello stesso tempo è delineato con un tratto che lo rende comunque e inequivocabilmente diverso da quei 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 Suezō non si accontenta della propria moglie, brutta ma ligia al suo dovere, e, come fosse idealmente «innamorato dell'amore», ricerca nella sua relazione con Otama l'incarnazione del connubio ideale.

⁶² *Ningen no wa*

⁶³ Cap. 15.

La gabbia con la coppia di bengalini che Suezō 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 avuto occasione di scambiare altro che qualche laconica occhiata.

La critica ha proposto diverse interpretazioni dell'episodio, ma la maggior parte⁶⁴ è concorde nell'affermare che la gabbia sia un emblema con una doppia valenza: nella visione distorta di Suezō 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 per questo condivide 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. Infatti Otama, reduce da una storia con un poliziotto già sposato che ha compromesso la sua reputazione, sceglie, per salvare il padre dalla miseria, di diventare la mantenuta di Suezō, che scoprirà essere un usuraio: contrariamente a quanto una lettura superficiale del romanzo potrebbe suggerire, non è questo 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 di 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 sua vera storia, 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

⁶⁴ 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 Suezō. Cfr. Chiba (1997), cit., pp. 225-234.

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 nerastri del tempo.

Gan presenta in questo una riflessione velata di pessimismo sull'artista e sulla sua arte. Il narratore del titolo e lo stesso Okada sono dunque ascrivibili alla categoria di «antieroi», di *bystanders*⁶⁵ che occupano costantemente le pagine della letteratura di Ōgai a fianco, ed in stridente contrasto, di eroine calate in ruoli ben più determinanti.

La vera battaglia dell'eroina Otama si svolge quindi contro Suezō, per il quale all'inizio rappresenta solo un vezzo, un trastullo, uno *status symbol*. È Suezō, diversamente da Okada, a finire per 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»⁶⁶ le cui file sono ingrossate da giovani provenienti da tutte le parti del paese per studiare a Tōkyō: ragazzi spesso fondamentalmente ingenui. Suezō ha nell'economia dell'opera uno spessore tale da giustificare l'ipotesi, avanzata da alcuni critici, che sia lui, e non Okada, il coprotagonista 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; Suezō 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: crescono l'egoismo, la corruzione, l'attaccamento agli oggetti materiali, che intaccano alla base la coscienza morale del paese.

In questo senso, *Gan* può anche essere letto come un campanello di allarme: un'opera in cui l'attenzione inizia a spostarsi dalla ricerca di definizione dell'ideale estetico - un'esigenza sentita dall'Ōgai «artista dionisiaco» - alla consapevolezza e 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.

⁶⁵ In giapponese *bopkansha*.

⁶⁶ Sono parole del narratore.

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»⁶⁷) che si oppone tacitamente al perseguimento degli interessi dell'usuraio Suezō. L'attenzione si sposta ben presto dai due giovani che compaiono nei primi capitoli, e che ritroviamo solo verso la fine⁶⁸, ad un mondo ben più calato nei tempi. Un mondo che vede - in un flashback che occupa tre quarti della storia - un'Otama che si libera dai panni di avvelenatrice⁶⁹ e di sfortunata poetessa⁷⁰ con cui la fantasia voluttuosa dei due studenti l'avevano rivestita, e deve tristemente destreggiarsi tra la presenza fastidiosa e dolorosamente necessaria di Suezō 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 Suezō; 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, dalla sua finestra.

In questo secondo incontro Otama appare quasi trasformata, anche fisicamente, 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 fine⁷¹ - a nascondere i propri pensieri più riposti, per poter fantasticare sull'uomo dei suoi sogni.

Una Otama costretta a rientrare nel suo ruolo di mantenuta dopo aver tentato una parentesi amorosa conclusasi in un nulla di fatto è un'eroina drammatica tanto più credibile rispetto alla figura di ragazza semplice e incapace di desiderare qualcosa che vediamo tratteggiata all'inizio del romanzo.

L'intento di descrivere figure sociali emergenti, portatrici di nuovi valori (o anti-valori, nel caso di Suezō), e l'urgenza di definire nel dramma la sua ricerca estetica, confluiscono nelle battute conclusive del romanzo. Otama, suo padre

⁶⁷ Così la vede, trasformata, suo padre, nella sua prima visita dopo essere divenuta la mantenuta di Suezō.

⁶⁸ 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.

⁶⁹ La Jinlian di *Jinpingmei*.

⁷⁰ La Xiaoqing di *Xiaoqing Zhuan* (*La storia di Xiaoqing*).

⁷¹ *Mugen no nokorishisa*, Mori Ōgai, *Gan*, *OZ* (*ibidem*) p. 601.

e Suezō, la cui famiglia è sconvolta dall'adulterio, sono personaggi sull'orlo del pericoloso abisso che il mutamento dei tempi ha aperto sotto i loro piedi, e si caricano sulle spalle tutto il peso di una società in radicale trasformazione, in cui i vecchi ideali non sono ancora stati sostituiti dai nuovi.

Come testimoniato anche dal passo 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, così carico di angoscia e di pessimismo, in cui soggetti come Otama, che hanno saputo cogliere lo spirito della nuova mentalità emergente – ovverosia l'individualismo – dovranno pagarne le conseguenze con l'insoddisfazione e la solitudine. È, questo, un altro tratto che avvicina il suo pensiero alla letteratura di Soseki⁷².

Dal canto loro i due giovani - studenti di medicina, per estensione (come Ōgai stesso), rappresentanti del mondo della cultura prima dell'introduzione dei modelli occidentali - non possono ricorrere a modelli al di fuori della letteratura classica cinese e giapponese per costruire il loro ideale di donna. Però questi modelli mal si adattava a descrivere una donna potenzialmente autonoma, a livello emotivo e intellettuale, e nonostante l'iniziale ingenuità, qual'è in fondo Otama.

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 narratore⁷³. 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.

Ritorniamo ora su un punto già trattato in precedenza: che la vera Otama sia inequivocabilmente diversa dalle *femmes fatales* del romanzo cinese *Jinpingmei* è fatto evidente al lettore, e 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

⁷² Penso soprattutto all'ideologia di Sōseki così come traspare nella trilogia *Sanshiro*, *Kokoro*, *Mon*.

⁷³ L'episodio è riportato nel capitolo 19.

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»⁷⁴, 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 riabilitarne 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.

⁷⁴ Così nelle ultime righe del romanzo, cap. 24.

BIBLIOGRAFIA

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

COSTANTINI Lorenzo (a cura di), Mori Ōgai (autore), *L'oca selvatica* [Gan], Venezia, Marsilio, 1994.

DING Nanfei, *Obscene Things: Sexual Politics in Jin Ping Mei*, Durham, Duke University Press, 2002.

HIRAKAWA Sukehiro, HIRAKAWA Toshio, Takemori Ten'yū et. al. (a cura di), *Koza Mori Ōgai*, tre tomi, vol. III), Tōkyō, Shin'yōsha, 1997.

HIRAKAWA Toshio, «Maihime, Gan, Takasebune --- yūgure wo shiten toshite», in Hirakawa et. al. (curat.), *Kōza Mori Ōgai*, tomo II: «Ōgai no sakuhin», Tōkyō, Shin'yōsha 1997, pp. 1-34

IDEMA Wilt e GRANT Beata (co-autori), *The Red Brush: Writing Women of Imperial China (Harvard East Asian Monographs 231)*, Cambridge (Massachusetts) and London, Harvard University Asia Center, 2004

ŌGAI ZENSHŪ (curatori vari), Tōkyō, Iwanami Shoten, 1971-75.

KANEKO Sachiyo, *Ōgai to josei: Mori Ōgai ronkyū*, Tōkyō, 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 Yosuke (a cura di), *Kanshi*, (collana Ōgai rekishi bungaku shu), voll. XII e XIII, Tōkyō, Iwanami Shoten, 2000-2001.

LIN Shudan, *Mori Ōgai ni okeru "ki" to Min-Shin shōsetsu: Gan to Gusho Shinshi [YuChu Xin Zhi] to no kanren wo chūshin ni*, Fuji Xerox/Kobayashi Setsutarō kinen kikin (ago. 2002).

LIN Shudan, *Mori Ōgai to Chūgoku koten shōsetsu: "ki" to saishi-kajin shōsetsu [caizi-jiaren xiaoshuo] wo chūshin ni*, Fuji Xerox/Kobayashi Setsutarō kinen kikin (ago. 2004)

MAEDA Ai, «Ōgai no chūgoku shōsetsu shumi», *Kokubungaku – gengo to bungei*, n. 38, Tōkyō, Taishukan Shoten 1966.

MASI Edoarda (curat.), *Chuanqi. Storie fantastiche Tang*, Milano, Luni, 1998.

MASTRANGELO Matilde (curat.), MORI Ōgai (aut.), «Maihime» («La Ballerina»), *Il Giappone*, vol. XXXVIII (1998) pp. 123-40

MASTRANGELO Matilde (aut.) «“Maihime” di Mori Ōgai: l'evoluzione dell'approccio critico», *Il Giappone*, vol. XXXVIII (1998) 141-158.

- MASTRANGELO Matilde (traduzione e cura), Mori Ōgai (autore), *Il Romanticismo e l'Effimero – La trilogia tedesca*, Roma, Go Books, 2007.
- NOMURA Kōichirō, *Mori Ōgai no Nihon kindai*, Tōkyō, Hakuchisha, 1995.
- OKAZAKI Yoshie, *Ōgai to teinen*, Tōkyō, Hokubunkan Shuppan, 1969
- ORSI Maria Teresa (curat.), Natsume Sōseki (aut.), *Sanshirō*, Venezia, Marsilio, 1990
- SABATTINI Mario, SANTANGELO Paolo (autori), *Il pennello di lacca*, Bari, Laterza, 1997
- SAKAKI Atsuko, *Obsessions with the Sino-Japanese Polarity in Japanese Literature*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2006
- SANTANGELO Paolo, *L'amore in Cina, attraverso alcune opere letterarie negli ultimi secoli dell'impero*, Napoli, Liguori, 1999.
- SATO Haruo, «Ōgai no romantishizumu», *Bungei – Mori Ōgai dokuhon*, vol. XIII n. 12, luglio 1956
- SEKI Ryoichi, *Shoyo, Ōgai: koshō to shiron*, Tōkyō, Yuseido Shuppan, 1971
- SNYDER Stephen, «Ōgai and the Problem of Fiction – Gan and its antecedents», *Monumenta Nipponica*, vol. 49, n. 3, 1994.
- UCHIDA Sen'nosuke, INUI Kazu (curat.), *Todai Denki (Tangdai Chuanqi) – Shinpan* – collana Shinsho Kanbun Taikai, Tōkyō, Meiji Shoin (2002)