



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea magistrale  
in Lingue e civiltà dell'Asia  
e dell'Africa mediterranea

Tesi di Laurea

## **Memoria liquida**

La memoria traumatica  
nelle opere di Medoruma Shun  
attraverso immagini liquide.

**Relatrice**

Ch.ma Prof.ssa Caterina Mazza

**Correlatore**

Ch. Prof. Giuseppe Pappalardo

**Laureanda**

Sofia Spangaro

Matricola 837455

**Anno Accademico**

2019 / 2020

# Indice dei contenuti.

<b>Abstract in giapponese.</b>	<b>4</b>
<b>Introduzione.</b>	<b>5</b>
<b>1. Inquadramento generale: Okinawana, la letteratura okinawana e Medoruma Shun.</b>	<b>8</b>
1.1. Okinawa: inquadramento storico-politico.	8
1.1.1. Da Ryūkyū a Okinawa: politiche coloniali e assimilazione sotto l'impero giapponese.	8
1.1.2. La battaglia di Okinawa.	10
1.1.3. Da Okinawa a Ryūkyū e di nuovo Okinawa: l'occupazione e il ritorno al Giappone.	13
1.1.4. Negoziare la memoria: le politiche della memoria della battaglia di Okinawa.	16
1.2. La letteratura di Medoruma Shun.	19
1.2.1. Letteratura okinawana: problemi di definizione.	19
1.2.2. L'Okinawa di Medoruma Shun: temi ricorrenti, strategie linguistiche e obiettivi politici.	22
1.2.2.1. Un narratore di seconda generazione.	24
1.2.2.2. Temi ricorrenti.	26
1.2.2.2.1. Identità e memoria in una guerra senza fine.	26
1.2.2.2.2. Violenza e (omo)erotismo.	27
1.2.2.3. Strategie stilistiche e linguistiche.	30
1.2.2.3.1. L'uso dell'okinawano e dell'Uchinā-Yamatuguchi.	31
1.2.2.3.2. Il "reale meraviglioso".	33
1.2.2.3.3. Metamorfosi, metafore, similitudini.	37
1.2.2.3.4. Verso uno stile fluido: peculiarità dei flashback e del discorso diretto.	39
<b>2. Medoruma e la letteratura del trauma.</b>	<b>43</b>
2.1. Raccontare il trauma.	43
2.1.1. (Ri)elaborare il trauma.	43
2.1.2. Trauma individuale e trauma collettivo.	46
2.2. La memoria traumatica nelle opere di Medoruma.	48
2.2.1. Memorie frammentarie, inesprese, scomode.	48
2.2.1.1. Memoria culturale e memoria politica.	48
2.2.1.2. Memorie represses o traumatiche, o memorie represses e traumatiche?	51
2.2.1.3. Le memorie traumatiche oltre la guerra.	54
2.2.2. La memoria transgenerazionale e geograficamente prossimale.	60
<b>3. La letteratura di Medoruma: ricordi traumatici attraverso immagini liquide.</b>	<b>65</b>
3.1. L'acqua come catalizzatore della memoria.	65
3.1.1. La stagione delle piogge in <i>Suiteki</i> e <i>Fūon</i> .	65
3.1.2. Il fiume in <i>Umukaji tu chiriti</i> e il mare in <i>Kuroi hebi</i> .	68
3.2. L'acqua come fonte di vita e misura del tempo in <i>Suiteki</i> .	72
3.3. L'acqua come dimensione liminale.	74
3.3.1. <i>Mabuigumi</i> : il mondo al di là del mare.	74
3.3.2. La sepoltura all'aria aperta.	77
3.3.3. Yaganna e il mare interno: morte e memoria.	79
3.3.4. La sacralità violata.	84
3.3.5. <i>L'utaki</i> e l'aldilà.	86
3.4. Acqua come sede della coscienza / dello spirito.	89
3.4.1. Il <i>mabui</i> sulla riva e la memoria storica: <i>Umukaji tu chiriti</i> e <i>Mabuigumi</i> .	89
3.4.2. La coscienza labile in <i>Me no oku no mori</i> .	91
3.5. Metamorfosi acquatiche.	94
3.5.1. <i>Suiteki</i> : la gamba di Tokushō.	95

3.5.2.	<i>Umi no nioi shiroi hana</i> : l’anemone e il pesce pagliaccio.	98
3.5.3.	<i>Mabuigumi</i> : l’āman e la tartaruga di mare.	100
3.5.4.	<i>Naikai</i> : come pesci in un acquario.	102
3.5.5.	<i>Umukaji tu chiriti</i> : la barriera corallina nell’ <i>utaki</i> .	104
<b>4.</b>	<b>Analisi dettagliata dei testi tradotti.</b>	<b>108</b>
4.1.	「内海」 <i>Naikai</i> ( <i>Mare interno</i> )	108
4.1.1.	Dettagli di pubblicazione, trama e ambientazione.	108
4.1.2.	Analisi tematica.	109
4.1.2.1.	Visioni, doppi e rimandi interni.	109
4.1.2.2.	Solitudine, dissoluzione dei legami familiari e perdita delle radici identitarie.	112
4.1.2.3.	I segni lasciati dalla guerra e dall’occupazione sul territorio.	113
4.1.3.	Analisi stilistica.	114
4.1.4.	Note di traduzione.	115
4.2.	「面影と連れて」 <i>Umukaji tu chiriti</i> ( <i>In compagnia delle ombre</i> )	117
4.2.1.	Dettagli di pubblicazione, trama e ambientazione.	117
4.2.1.1.	Il contesto storico-politico: l’Expo 75 e l’incidente allo <i>Himeyuri no Tō</i> .	119
4.2.2.	Analisi tematica.	122
4.2.2.1.	Interpretare la violenza: una lettura socio-economica di <i>Umukaji tu chiriti</i> .	122
4.2.2.2.	Corpo e spirito/i.	124
4.2.2.3.	La solitudine e la condivisione (impossibile?) del trauma.	126
4.2.2.4.	La potenza dello sguardo.	128
4.2.3.	Analisi stilistica.	134
4.2.3.1.	Uchinā-Yamatuguchi e code-mixing in <i>Umukaji tu chiriti</i> .	134
4.2.4.	Analisi della traduzione.	137
4.3.	「海の匂い白い花」 <i>Umi no nioi shiroi hana</i> ( <i>L’odore del mare e il fiore bianco</i> )	139
4.3.1.	Dettagli di pubblicazione, trama e ambientazione.	139
4.3.2.	Analisi tematica.	140
4.3.2.1.	Una catena sacrale di testimonianze.	142
4.3.3.	Analisi stilistica e note di traduzione.	143
4.4.	「黒い蛇」 <i>Kuroi hebi</i> ( <i>Il serpente nero</i> )	145
4.4.1.	Dettagli di pubblicazione, trama e ambientazione.	145
4.4.2.	Analisi tematica.	146
4.4.2.1.	Un orrore terapeutico.	148
4.4.3.	Analisi stilistica e note di traduzione.	150
4.5.	Riflessioni conclusive sulla resa italiana.	151
4.5.1.	Scelte traduttive per i <i>realia</i> .	152
4.5.2.	Code-mixing e esperimenti di resa in italiano.	154
4.5.3.	Le “note del traduttore”.	161
	<b>Conclusione.</b>	<b>163</b>
	<b>Appendici.</b>	<b>165</b>
A.1	<i>Mare interno</i> (traduzione).	166
A.2	<i>In compagnia delle ombre</i> (traduzione).	187
A.3	<i>L’odore di mare e il fiore bianco</i> (traduzione).	206
A.4	<i>Il serpente nero</i> (traduzione).	208
A.5	Tavola dei termini/espressioni in okinawano di <i>In compagnia delle ombre</i> con relativa resa in traduzione.	210
	<b>Riferimenti bibliografici.</b>	<b>212</b>

## 要旨

本論文では、沖縄出身作家の目取真俊の小説に書き込まれた〈液体〉的な形象を考察し、その象徴的な意味を探りながら、液体形象と心的外傷の記憶との関係があるかと確認したい。〈液体〉的な形象とは、雨、水辺およびその植物と動物に関する場面やモチーフを示すことである。

まず、一般に沖縄県の近現代歴史と政治的な状況を紹介する。明治時代からの沖縄県民に対する差別と経済格差、沖縄戦とその結果、すなわち米軍占領に伴っている基地の問題などを提示する。その背景に展開されてきた沖縄戦の象徴と記憶継承のあり方を示す。そのような課題を題材とし、小説やエッセイを発表して活躍している芥川龍之介賞受賞作家の目取真俊の特殊な文体の特徴をまとめると同時に、目取真俊が作品を書きだす発祥地としての「沖縄文学」の定義と範囲については議論になっていることを述べる。

その次に、沖縄戦の体験をはじめに、目取真俊が取り扱い小説化した心的外傷の記憶をトラウマ文学として考察する。その目当てで、トラウマ文学評論の基盤と近年の観念的な展開を比較し、先行研究に基づき、目取真俊の戦争作品における心的外傷の記憶に注意をする。特に、ダビンダー・L・ボーミックが定義した「まつろわぬ記憶」とカイル・イケダが名称した「地理的隣接性をもつ追記憶」という概念に参考する。その研究範囲を広め、目取真俊が戦争体験以外の心的外傷の記憶をどのように表現するかについて究明する。

目取真俊の小説に表現された心的外傷の記憶の特徴を確認した後、その中にある「液体的な形象」に関わる心的外傷の記憶に着目する。様々な小説の液体的な形象を挙げ、文体的な形式、または特定の機能という共通点によって種類に分けながら、その形象と心的外傷の記憶とどのような関係があるかと考えてみる。

最後に、小説から引用された代表的な場面を通じ、目取真俊に書かれた「内海」（1998年発表）、「面影と連れて」（1999年）、「海の匂い白い花」（1999年）、「黒い蛇」（1999年）という小説の内容をまとめ、主要なテーマと文体的な特徴を別々に分析する。

考察された引用を適当に文脈に繰り戻すことで、読者にとっての理解を容易にするために、上記の小説を母語のイタリア語に翻訳し、本論文の追加に付け加える。原書の言語的な特徴のような翻訳の問題点を明確にし、筆者の翻訳過程を具体的に顧みる。

## Introduzione.

Uno dei più noti e prolifici intellettuali okinawani contemporanei, Medoruma Shun ha raggiunto la fama nazionale vincendo nel 1997 il premio Akutagawa, il più ambito premio letterario giapponese, con quella che a tutt'oggi rimane la sua opera più conosciuta, *Suiteki* ("Gocce"). Il racconto in effetti ben rappresenta le prerogative di tutta la produzione letteraria e saggistica dell'autore finora, a cominciare da uno sguardo acuto sul passato bellico, specie sulle modalità in cui viene commemorato pubblicamente e su come esse divergano dall'esperienza personale. Gli interessi dell'autore tuttavia non si limitano alla guerra passata, ma guardano al passato per riorientare la coscienza del lettore sui problemi sociali dell'attualità: una parte consistente della sua produzione si incentra infatti sulle conseguenze tangibili del conflitto e sul modo in cui le memorie del trauma bellico influiscono sulla quotidianità dei sopravvissuti e dei loro discendenti. In questa tesi intendo in particolare esaminare alcuni brani tratti da racconti e romanzi dell'autore in cui le memorie traumatiche dei personaggi emergono in corrispondenza di "immagini liquide", ovvero elementi narrativi legati a fenomeni atmosferici come la pioggia e alla sfera acquatica e marina, cercando di vagliare i significati simbolici di queste immagini e la possibilità di una connessione fra le stesse e le memorie traumatiche narrate.

Comincio la mia analisi introducendo, nel **capitolo 1**, il contesto storico, politico e culturale in cui si inserisce l'opera dell'autore, indispensabile per comprendere la rilevanza del suo contributo letterario. Buona parte della letteratura e della saggistica prodotte nella, o a proposito della, odierna prefettura giapponese di Okinawa, da autori locali, giapponesi e stranieri, non può infatti prescindere dalla storia moderna e contemporanea dell'arcipelago, caratterizzata da una conflittuale sudditanza al governo centrale giapponese e, più recentemente, agli interessi politici ed economici condivisi da Stati Uniti e Giappone. Fanalino di coda nell'opera di modernizzazione di epoca Meiji, e al tempo stesso sottoposta a una dura politica assimilazionista sul piano culturale e linguistico, Okinawa è stata prima sacrificata nell'unica, sanguinosa battaglia campale su suolo giapponese durante la Seconda Guerra Mondiale, e poi ceduta come avamposto militare strategico all'esercito statunitense. A cinquanta anni dalla fine dell'occupazione americana, durata un ventennio in più rispetto al resto del paese, Okinawa è ancora gravata da una massiccia presenza militare statunitense, con tutti i problemi che ne derivano in termini di incidenti dei mezzi militari, aggressioni e violenze, e distruzione di risorse ambientali e culturali. Oltre a introdurre le proteste attuali relative alla presenza delle basi americane, presento un'altra lotta che continua da decenni, inerente alle modalità di commemorazione e canonizzazione storica della battaglia di Okinawa, passando brevemente in rassegna i principali simboli associati al conflitto e le controversie relative ad aspetti della battaglia che vengono generalmente elisi dalle narrazioni ufficiali nazionali. Qui si inserisce l'opera di Medoruma Shun, attento nelle sue opere letterarie come nella sua critica sociale a mettere in luce la parzialità delle narrazioni canoniche del conflitto e le responsabilità degli stessi okinawani, spesso (auto)relegati al ruolo di vittima

innocente. Dopo aver situato l'opera dell'autore nel discusso genere della "letteratura okinawana", dedico la seconda parte del capitolo alle principali tematiche affrontate dall'autore, agli obiettivi politici che ne guidano l'opera artistica e di attivismo sociale, e alle caratteristiche stilistiche che contraddistinguono la sua produzione letteraria.

Collegandomi agli studi di Davinder Bhowmik e Kyle Ikeda sulla rappresentazione delle memorie della guerra nella produzione letteraria di Medoruma Shun, nel **capitolo 2** considero l'opera dell'autore alla luce delle principali teorizzazioni della letteratura del trauma. Partendo dalla definizione classica di amnesia traumatica che Cathy Caruth mutua dagli studi psicanalitici di specialisti come Bessel van der Kolk e Judith Herman, definizione che costituisce il principale riferimento teorico per le analisi letterarie di Bhowmik e Ikeda, mi apro verso il più recente quadro teorico proposto da Joshua Pederson sulla scorta di Richard McNally per abbracciare, nella mia analisi delle memorie traumatiche rappresentate nelle opere di Medoruma, anche memorie della guerra precedentemente escluse da questa categorizzazione perché non conformi alla definizione di amnesia traumatica. Affianco a questi nuovi sviluppi della teoria letteraria il binomio costituito da trauma individuale e trauma collettivo individuato dal sociologo Kai Erikson, che permette di mettere in luce efficacemente altre dinamiche incarnate dai personaggi delle opere di Medoruma. Con questo impianto teorico, espando infine la mia analisi anche a memorie traumatiche presenti nelle opere di Medoruma che esulano dal contesto prettamente bellico, concentrandomi in special modo sui racconti che vado a indagare più approfonditamente nei capitoli seguenti.

Una caratteristica condivisa da molte di queste narrazioni di memorie traumatiche è l'emergenza dei ricordi in concomitanza con "immagini liquide". Allo scopo di indagare i possibili collegamenti fra le memorie traumatiche e queste immagini, ho dedicato il **capitolo 3** all'analisi di alcune immagini significative presenti all'interno di romanzi e racconti di Medoruma Shun. Molti fra i racconti in esame presentano al proprio interno una vasta gamma di immagini pertinenti, tuttavia ho preferito condurre un'analisi comparativa trasversale alle opere scelte piuttosto che esaminare ordinatamente le varie immagini opera per opera. Questa struttura, se all'apparenza più complessa, mi ha permesso di mettere più facilmente in evidenza i simbolismi rappresentati da immagini e stilemi ricorrenti in opere diverse dell'autore e le sottili differenze che rendono ogni immagine liquida (e per estensione l'opera in cui è contenuta) significativa nelle sue particolarità. Molte immagini liquide, infatti, sono accomunate da uno o più possibili significati simbolici ricorrenti in diversi testi, come ad esempio la coscienza e il ricordo legati al mare o a un corso d'acqua, un motivo presente in opere come *Umukaji tu chiriti*, *Me no oku no mori*, *Mabuigumi* e *Kuroi hebi*. Da questa analisi delle immagini raccolte emergono alcuni spunti interessanti: gli elementi appartenenti alla sfera marina, oltre a rappresentare le attività e i luoghi della vita quotidiana, sono (talora metonimicamente) associati all'aldilà della tradizione religiosa; al tempo stesso l'acqua diventa misura del tempo e del ricordo, anche attraverso le condizioni atmosferiche della stagione delle piogge, che riportano alla memoria dei sopravvissuti al conflitto l'esperienza traumatica della battaglia.

I punti di interesse dei racconti citati, tuttavia, non si esauriscono con l'indagine delle sole immagini liquide. Ho pertanto deciso di dedicare il **capitolo 4** a un'analisi più dettagliata di quattro dei racconti, *Naikai* ("Mare interno"), *Umukaji tu chiriti* ("In compagnia delle ombre"), *Umi no nioi shiroi hana* ("L'odore del mare e il fiore bianco") e *Kuroi hebi* ("Il serpente nero"), qui presentati nell'ordine di pubblicazione in madrepatria. Accomunati da un'ambientazione marina o fluviale e da una preponderanza di elementi acquatici, i racconti declinano in modo innovativo temi cari all'autore. Prima del più noto *Gunchō no ki*, *Naikai* esplora in chiave familiare i temi del trauma individuale, dell'alienazione e del passaggio transgenerazionale della memoria, attraverso rimandi interni che suggeriscono il perpetuarsi di modelli di violenza e sofferenza tra generazioni diverse. *Umukaji tu chiriti*, monologo informale in bilico fra il giapponese standard e la varietà regionale della lingua, rappresenta uno fra gli esperimenti stilistici più interessanti dell'autore e ripropone lo scontro fra Storia ufficiale e storia personale, già fulcro di opere come *Heiwa-dōri to nadukerareta machi wo aruite*, dalla prospettiva inedita dello spirito di una giovane capace di comunicare con i morti e ostracizzata per la sua disabilità mentale. Il breve *Umi no nioi shiroi hana* gioca sul *topos* dell'anziano infermo per indagare modalità alternative di articolazione del trauma, ribaltando il modello di *Suiteki* (in cui l'elemento magico-realistico contraddistingue l'esperienza privata della memoria) per fare del reale meraviglioso il modo in cui la memoria viene condivisa. Infine *Kuroi hebi* riflette sul passaggio del tempo e sulla perdita, presentando prima del più esteso *Denreihei* l'ambivalenza di un elemento all'apparenza negativo, che provo a definire come "orrore terapeutico".

Concludo sintetizzando i punti salienti della mia analisi, mentre in **appendice** propongo la mia traduzione italiana per i racconti (inediti in Italia) analizzati nel capitolo 4. La traduzione di *Umukaji tu chiriti*, fra i quattro il racconto caratterizzato da una presenza più importante di code-mixing, è corredata da una tavola dei termini e delle espressioni in okinawano affiancati alla loro resa in traduzione.

# Capitolo 1. Okinawana, la letteratura okinawana e Medoruma

## Shun.

### 1.1. Okinawa: inquadramento storico-politico.

L'arcipelago delle Ryūkyū è composto da una catena di più di 150 isole, raggruppate in arcipelaghi minori, che si estende a sud-ovest del Giappone verso Taiwan. L'odierna prefettura giapponese di Okinawa include gli arcipelaghi di Okinawa, Yaeyama e Miyako, mentre l'arcipelago di Amami ricade sotto la giurisdizione dell'odierna prefettura di Kagoshima. L'isola di Okinawa ospita nella parte meridionale i maggiori centri di Naha, l'attuale capoluogo, e Okinawa-shi.<sup>1</sup> Con una popolazione di circa un milione e mezzo di abitanti (circa l'1% del totale giapponese) e un'area che corrisponde allo 0,6% del territorio nazionale, la prefettura accomoda circa il settanta per cento della presenza militare americana su suolo giapponese<sup>2</sup>, eredità di un'occupazione quasi trentennale e dei rinnovi del Trattato di Sicurezza Nippo-Americano.

Centro di un regno tributario della Cina fino all'inizio del diciassettesimo secolo, poi colonia di Satsuma e prefettura giapponese dal 1879, passando per una delle più sanguinose battaglie della guerra del Pacifico e per un'occupazione formalmente conclusasi nel 1972, in circa un secolo di storia Okinawa ha vissuto profondi sconvolgimenti sociali e politici, accompagnati da una continua e tuttora combattuta negoziazione della memoria del passato e dell'identità dei suoi abitanti come la maggiore minoranza etnica del Giappone. Le differenze somatiche, culturali e linguistiche hanno costituito a lungo (e talora continuano a costituire) un pretesto per pregiudizi e discriminazione verso gli abitanti della prefettura, la cui dipendenza economica dai sussidi governativi e dall'economia delle basi americane continua ad ostacolare i tentativi dei cittadini di far sentire la propria voce nell'arena nazionale e internazionale.

#### 1.1.1. Da Ryūkyū a Okinawa: politiche coloniali e assimilazione sotto l'impero giapponese.

Costituitosi nel 1429 con l'unificazione dei tre regni di Hokuzan (nel nord dell'isola principale), Nanzan (nel sud), e Chūzan (nel centro) sotto il controllo di quest'ultimo dalla capitale Shuri, il regno delle Ryūkyū (琉球王国 *Ryūkyū ōkoku*) intrattiene formalmente una relazione tributaria con la Cina che gli permette di rimanere sostanzialmente indipendente beneficiando di un ricco commercio nel sud-est asiatico fino al 1609, quando viene invaso e inglobato nei domini dello *han* (una delle "province" del sistema feudale) di Satsuma, per poi venire regolarizzato come *han* a sé stante nel 1872 e come *Okinawa-ken* ("prefettura di Okinawa") nel 1879,

---

<sup>1</sup> FIGAL Gerald, "Between War and Tropics: Heritage Tourism in Postwar Okinawa", in *The Public Historian* vol. 30, n. 2, University of California Press 2008, 84.

<sup>2</sup> BRODY Daniel, TANJI Miyume, *Okinawa Under Occupation*, Palgrave Macmillan 2017, 122.



nella misura nota come 琉球処分 *Ryūkyū shobun* (“dissoluzione (del regno) delle Ryūkyū”), che include l’esilio forzato dell’ultimo re, Shō Tai, a Tokyo e un trasferimento del potere politico e amministrativo sulla prefettura al governo centrale.

Tra le motivazioni di Satsuma per la conquista del regno vi erano lo sfruttamento intensivo della coltura della canna da zucchero sulle isole, che sarebbe poi stato uno dei fattori determinanti del periodo di estrema povertà e carestia noto come ソテツ地獄 *sotetsu jigoku* (“inferno della palma da sago”)<sup>3</sup>, la supervisione delle relazioni commerciali con la Cina (che sarebbe stata fondamentale dal 1615, con il fallimento delle trattative fra Cina e shogunato) e nuovi introiti fiscali. Se questo periodo sancisce l’inizio di estesi scambi culturali fra Ryūkyū e Giappone, Satsuma tende tuttavia a favorire i costumi locali, che presentavano forti influenze cinesi, contribuendo a fornire un’immagine esotica e straniera dell’arcipelago.<sup>4</sup>

Il governo Meiji dissolve la classe aristocratica, che sostituisce con amministratori del Giappone centrale e, soprattutto nella gestione dell’ordine pubblico, ufficiali dall’ex *han* di Satsuma, l’attuale prefettura di Kagoshima. Vengono però mantenuti intatti gli squilibri economici preesistenti, che permettono di investire in misura minore nello sviluppo della prefettura e di ottenere un gettito fiscale più elevato. Okinawa viene quindi inserita in ritardo nei processi di modernizzazione tecnologica che interessano il resto del paese: inclusa nel piano di coscrizione obbligatoria nel 1898, vede le prime pubbliche elezioni sotto la nuova costituzione solo nel 1912. Si intensificano invece le misure assimilazioniste per trasformare gli okinawani in sudditi imperiali (il processo definito a livello nazionale 皇民化 *kōminka*, che per gli okinawani converge con 同化 *dōka*, “assimilazione”), specialmente attraverso norme (collettivamente indirizzate a una “riforma dello stile di vita”, 生活改善 *seikatsu kaizen*) che vietano pratiche culturali diffuse ritenute dannose o sbagliate: le tradizioni rituali locali di *yuta* e *norō* (le *medium* e sacerdotesse locali), compresi i riti funerari, il vestiario e il camminare scalzi, la tatuazione femminile, il consumo di alcolici e l’uso di strumenti musicali locali come il *sanshin*, i ritrovi amorosi giovanili (*moashibi*), le abitudini igieniche.<sup>5</sup> Viene ritenuto essenziale sostituire la lingua locale con lo standard, attraverso programmi scolastici mirati e il varo di norme come 方言取り締まり令 *hōgen torishimari rei* (“legge di controllo del dialetto”) del 1907. In base a questa legge l’unica lingua ammessa negli ambienti scolastici era il giapponese, e chi fosse sorpreso a parlare okinawano veniva punito

---

<sup>3</sup> Lo sfruttamento della monocoltura della canna da zucchero, con le sue conseguenze per l’economia locale, riguarda sia quella che sarebbe diventata la prefettura di Okinawa, sia l’arcipelago delle isole Amami. Questo periodo di crisi economica e di migrazioni verso l’estero (specie nelle isole del sud del Pacifico e in America Latina) e verso i principali centri industriali del Giappone centrale, come Ōsaka e Yokohama, deve il nome a una pianta autoctona che veniva consumata dalla popolazione come ultima risorsa. La palma da sago, tuttavia, è velenosa se non trattata adeguatamente, di conseguenza il ricorso disperato a questa fonte di cibo spesso causava intossicazioni e morti. MAEDA Tatsurō, “Amamian Language Life: Experiences of Migration and “Dialect Correction””, in ANDERSON Mark, HEINRICH Patrick (a cura di), *Language Crisis in the Ryukyus*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne (UK) 2014, 238.

<sup>4</sup> RABSON Steve, *The Okinawan Diaspora in Japan: Crossing the Borders Within*, University of Hawai’i Press, Honolulu 2012, 22-23.

<sup>5</sup> TOMIYAMA Ichirō, “‘Spy’: Mobilization and Identity in Wartime Okinawa”, *Senri Ethnological Studies* vol. 51, Osaka University 2000, 124.

con l'attribuzione di uno 方言札 *hōgen fuda*, una targhetta che poteva cedere solo al prossimo allievo caduto in errore.<sup>6</sup>

In effetti, in particolare dalla fine del XIX secolo quando, con la vittoria giapponese del conflitto sino-giapponese, sfumano definitivamente le prospettive di un ritorno a una sfera d'influenza cinese, l'assimilazione alla lingua e alla cultura giapponese vengono viste come l'orizzonte da raggiungere per il benessere economico e l'entrata nella modernità, tanto che i primi impegnati in questo campo sono docenti e intellettuali locali.<sup>7</sup> L'adeguamento alla lingua e alla cultura dello stato centrale sono tanto più un imperativo per chi migra verso le principali città industriali in cerca di lavoro, una realtà sempre più diffusa con il crollo dei prezzi dello zucchero nel 1921 e la conseguente crisi economica nella prefettura: le forme di discriminazione nei confronti degli okinawani vanno da insulti razzisti al diniego di un alloggio o di un posto di lavoro, che spesso viene retribuito con paghe irrisorie, svolto senza garanzie e in condizioni insalubri.<sup>8</sup>

Uno dei simboli della discriminazione nei confronti degli okinawani nel periodo prebellico è il 人類館 *Jinruikan* ("Padiglione dei popoli"), realizzato per la fiera industriale nazionale di Ōsaka del 1903, che esibiva individui di diverse etnie (okinawana, ainu, coreana, taiwanese, malese, cinese e giavanesi) in abitazioni tradizionali, con una guida giapponese a spiegarne le caratteristiche e la cultura. Questo episodio non svela solamente la percezione giapponese degli okinawani e degli altri popoli del sud-est asiatico, ma anche il razzismo interiorizzato degli stessi okinawani, evidente nella reazione scandalizzata della stampa okinawana al vedere i propri concittadini paragonati a popoli considerati "primitivi" come ainu e aborigeni taiwanesi.<sup>9</sup>

I continui sforzi degli okinawani per vedersi riconosciuti come cittadini giapponesi a tutti gli effetti si sarebbero scontrati con il pregiudizio e la discriminazione anche nel più critico scenario del conflitto mondiale.

---

<sup>6</sup> BAIRON Fija, BREZINGER Matthias, HEINRICH Patrick, "The Ryukyus and the New, But Endangered, Languages of Japan", *The Asia-Pacific Journal | Japan Focus*, vol. 7 | iss. 19 | n. 2, 2009. Questa pratica non fu diffusa solo nella prefettura di Okinawa come parte del *kōminka*. Si veda anche MAEDA Tatsurō, "Amamian Language Life", 239-40.

<sup>7</sup> Tomiyama Ichirō sottolinea come la mobilitazione totale bellica sia stata un processo graduale, le cui basi erano già state gettate con la riforma dello stile di vita prebellica. Si veda TOMIYAMA Ichirō, "Spy" e TOMIYAMA Ichirō, McCORMACK Noah (traduzione), "On Becoming 'a Japanese': The Community of Oblivion and Memories of the Battlefield", in *The Asia-Pacific Journal – Japan Focus*, vol. 3 | iss. 10, 2005.

<sup>8</sup> RABSON, *The Okinawan Diaspora in Japan*, 43-56. I maggiori contatti con il Giappone centrale, l'assimilazione e le pratiche discriminatorie portano anche a cambi sistematici nella pronuncia dei cognomi locali, che vengono adeguati alla pronuncia giapponese. In *Okinawa "senjo" zero-nen*, Medoruma Shun documenta l'usanza dei tatuaggi femminili sul dorso delle mani (nell'okinawano di Nakijin, *pachiji*) riportando l'esperienza dolorosa della bisnonna emigrata a Tokyo e ferita da un pronipote che, forse non abituato alla vista dei tatuaggi o preso in giro dai compagni, aveva tentato di rimuoverli come se fossero state "macchie", si veda MEDORUMA Shun, *Okinawa "senjo" zero-nen*, Nihon Hōsō Shuppan Kyōkai, Tokyo 2005, 45-47.

<sup>9</sup> Il nome ufficiale del padiglione era 學術人類館 *Gakujutsu Jinruikan* ("padiglione accademico antropologico"), anche se viene perlopiù citato con il solo secondo termine, come avviene per l'omonima pièce teatrale del 1976 del drammaturgo okinawano Chinen Seishin. Per una traduzione della pièce si veda CHINEN Seishin, TIERNEY Robert (traduzione), "The Human Pavilion" in BHOWMIK Davinder L., RABSON Steven (a cura di), *Islands of Protest: Japanese Literature from Okinawa*, University of Hawai'i Press, Honolulu 2016, 231-92. Sull'esposizione storica si veda BARSKE Valerie, "Performing Embodied Histories: Colonialism, Gender, and Okinawa in Modern Japan", tesi di dottorato, University of Illinois Urbana-Champaign 2009, 101-103.

### 1.1.2. La battaglia di Okinawa.

L'ultimo grande scontro della guerra del Pacifico e l'unico combattuto su suolo giapponese, la battaglia di Okinawa fu un conflitto estremamente sanguinoso, tanto che potrebbe essere considerata fra i motivi determinanti del lancio delle bombe atomiche su Hiroshima e Nagasaki il 6 e 9 agosto 1945. La resistenza a oltranza mantenuta dall'esercito giapponese a Okinawa avrebbe portato gli alti vertici statunitensi a stilare un bilancio preventivo talmente alto in termini di tempo e risorse umane, se si fosse continuata una campagna militare via terra, da rendere più appetibile un attacco strategico dell'aviazione.<sup>10</sup> Si calcolano circa 240000 vittime, di cui approssimativamente 140000 civili okinawani (tra un quarto e un terzo degli abitanti della prefettura), più di 12000 soldati americani, più di 70000 soldati giapponesi e innumerevoli vittime fra i coreani cooptati come manodopera e schiave sessuali per l'esercito imperiale.<sup>11</sup> Ad aggravare il bilancio di uno scontro così sanguinoso è il fatto che alla vigilia della battaglia la sconfitta del Giappone era già prevista: la guerra d'attrito (o meglio 出血持久作戦 *shukketsu jikyū sakusen*, "strategia di dissanguamento protratto al massimo") che sarebbe seguita aveva dal principio lo scopo di ritardare l'avanzata americana e ridurre le forze nemiche quanto più possibile, per prepararsi a un conflitto decisivo nel Giappone centrale e potere meglio negoziare la resa. Okinawa diventa quindi 捨て石 *suteishi* ("pietra scartata", metafora mutuata dal gioco del *go*), una pedina sacrificata a difesa dell'unità nazionale sotto il sistema imperiale.<sup>12</sup>

La durata della battaglia viene generalmente compresa tra il 1° aprile, data dello sbarco dell'esercito statunitense nella parte centrale dell'isola di Okinawa, e il 23 giugno 1945, che coincide con il suicidio del vice-generale Ushijima Mitsuru, comandante della 32ª armata responsabile della difesa dell'arcipelago okinawano, e del capo di stato maggiore Chō Isamu. In effetti le ostilità cominciarono prima e, a causa della dispersione e della resistenza oltranzista delle forze militari giapponesi, continuarono in alcune zone anche per settimane e mesi a seguire. L'esercito americano sbarca per la prima volta il 26 marzo 1945 sulle Kerama, un gruppo di isole a sud-ovest di Okinawa. Le isole di Kerama, Tokashiki e Zamami sono tristemente note per i primi di una serie di 集団自決 *shūdan jiketsu* ("suicidi collettivi"), massacri di civili ordinati dall'esercito imperiale, in cui gruppi di abitanti venivano radunati e dotati di ordigni esplosivi con cui attaccare il nemico

---

<sup>10</sup> ISHIHARA Masaie, DREISTADT Douglas (traduzione), "Memories of War and Okinawa", in FUJITANI Takashi, WHITE Geoffrey M., YONEYAMA Lisa (a cura di), *Perilous Memories. The Asia-Pacific War(s)*, Duke University Press, Durham and London 2001, 87-106.

<sup>11</sup> ŌTA Masahide, "Ryukyu Shimpo, Ota Masahide, Mark Ealey and Alastair McLauchlan, Descent Into Hell: The Battle of Okinawa", *The Asia-Pacific Journal | Japan Focus*, vol. 12 | iss. 48 | n. 4, 2014. Si stima una presenza di 600-800 donne coreane costrette alla prostituzione e 10000 uomini coreani deportati nella sola Okinawa per assistere allo sforzo bellico, specie come manodopera forzata. Nella scala sociale si trovavano in una posizione inferiore perfino rispetto ai civili okinawani, da cui erano a loro volta discriminati.

<sup>12</sup> Lo storico Aniya Masaaki evidenzia come la questione più pressante per il governo fosse non tanto la sicurezza dei cittadini del resto del Giappone che, argomenta, in un eventuale conflitto sarebbero stati sacrificati come gli okinawani (a sostegno di questa posizione porta le ordinanze di mobilitazione degli studenti con disabilità e delle donne promulgate rispettivamente il 22 maggio e il 23 giugno 1945), ma mantenere integro il sistema nazionale imperiale (国体 *kokutai*) in caso di sconfitta. ANIYA Masaaki, SELDEN Kyoko (traduzione), "Compulsory Mass Suicide, the Battle of Okinawa, and Japan's Textbook Controversy", *The Asia-Pacific Journal | Japan Focus*, vol. 6 | iss. 1, 2008.

ed evitare la cattura uccidendosi. Lo stato di disperazione dovuto all'accerchiamento dell'esercito statunitense, il cui trattamento dei prigionieri era stato dipinto in tinte fosche dalla propaganda militare, unito alla coercizione dei corpi militari imperiali presenti, portò i membri di numerose famiglie a massacrarsi a vicenda con tutti i mezzi a disposizione, qualora gli esplosivi forniti fossero difettosi, pur di non consegnarsi vivi al nemico.<sup>13</sup>

I preparativi per la battaglia includono una mobilitazione totale della popolazione, che viene organizzata in corpi civili di difesa e largamente impiegata per il supporto logistico (costruzione di alloggi militari, piste di decollo, tunnel, fortificazioni etc.) e sfruttata per l'approvvigionamento di cibo e risorse dai militari, che in diverse occasioni requisiscono anche i rifugi scelti dai civili (come le numerosissime grotte naturali dell'isola) lasciandoli indifesi al bombardamento nemico. Nel clima di crescente paranoia, si moltiplicano le esecuzioni sommarie di "spie", un'accusa in genere riservata agli okinawani che fossero sorpresi a parlare okinawano o che fossero entrati in contatto con soldati americani<sup>14</sup>. Oltre al pregiudizio coltivato dall'esercito giapponese nei confronti degli abitanti, il fatto che rivestissero un ruolo chiave nella gestione della difesa rendeva particolarmente critica la prospettiva della loro cattura da parte dell'esercito statunitense, cui si temeva potessero rivelare dettagli sulla posizione degli accampamenti e sulle forze di difesa. Vengono inoltre disposti corpi ausiliari studenteschi, i 鉄血勤皇隊 *Tekketsukinnōtai* ("Corpi Imperiali di Ferro e Sangue") maschili e squadre di soccorso medico femminili fra cui gli ひめゆり隊 *Himeyuritai* ("Corpi del Giglio"). Formalmente incaricati di compiti di supporto come la distribuzione di messaggi e ordini militari, l'approvvigionamento di acqua e cibo e l'assistenza ai feriti, gli studenti e le studentesse mobilitati seguono l'esercito sui campi di battaglia. Periscono 890 studenti dei 1780 reclutati per i *Tekketsukinnōtai* e 211 delle 222 studentesse mobilitate negli *Himeyuritai*, in parte nel fuoco incrociato fra i due eserciti, in parte in suicidi collettivi nelle fasi finali del conflitto.<sup>15</sup>

Il "tifone di acciaio" (鉄の暴風 *tetsu no bōfū*), come verrà definita la tempesta di bombardamenti aerei e navali che rade al suolo intere cittadine e sconvolge il paesaggio locale, colpisce prevalentemente la parte centrale e meridionale dell'isola, dove si concentra la difesa giapponese; nella parte settentrionale i conflitti armati sono pochi, ma gruppi sbandati di soldati giapponesi ritirati sulle montagne continuano a minacciare per mesi l'incolumità degli abitanti.<sup>16</sup> Se la fine della battaglia viene fissata al 23 giugno e il 25 giugno segna

---

<sup>13</sup> Nei casi in cui qualcuno tentasse di fuggire al massacro ma venisse intercettato dai militari giapponesi, veniva reindirizzato a un altro sito adibito al 玉砕 *gyokusai* (letteralmente "gioielli infranti"), la morte onorevole per evitare la resa. Alcune testimonianze vengono citate in KAMATA Satoshi, RABSON Steve (traduzione), "Shattering Jewels: 110,000 Okinawans Protest Japanese State Censorship of Compulsory Group Suicides", in *The Asia-Pacific Journal | Japan Focus*, vol. 6, iss. 1, 2008.

<sup>14</sup> Kamata Satoshi riporta l'esempio di due ragazzi che, fermati dagli americani, erano tornati al villaggio per invitare gli abitanti alla resa ed erano stati giustiziati. *Ibid.*, 8.

<sup>15</sup> RABSON Steve, "The Politics of Trauma: Compulsory Suicides During the Battle of Okinawa and Postwar Retrospectives", in *Intersections: Gender and Sexuality in Asia and the Pacific*, iss. 24, 2010; "Himeyuri Peace Museum | Himeyuri Student Corps in the Battle of Okinawa" (<http://www.himeyuri.or.jp/EN/war.html>, visitato il 7/3/2021).

<sup>16</sup> IKEDA Kyle, "Geographically-Proximate Postmemory: Sites of War and the Enabling of Vicarious Narration in Medoruma Shun's Fiction", in *International Journal of Okinawan Studies* 3, n. 2, 2012, 44-45.

la resa ufficiale dell'esercito, le ostilità quindi continuano, come continuano anche le atrocità commesse dall'esercito giapponese nei confronti dei civili: dal 27 giugno al 20 agosto si compiono i massacri di Kumejima, esecuzioni sommarie di una ventina di civili dell'isola (in maggior parte bambini, compresa una famiglia coreana) accusati di spionaggio o sciacallaggio.<sup>17</sup>

### **1.1.3. Da Okinawa a Ryūkyū e di nuovo Okinawa: l'occupazione e il ritorno al Giappone.**

Nell'Okinawa occupata dall'esercito statunitense, in un primo momento la quasi totalità della popolazione sopravvissuta viene deportata in campi per prigionieri di guerra, dove riceve cibo e assistenza medica, ma è anche vittima di numerose aggressioni e violenze da parte degli occupanti. Al rilascio degli abitanti, in alcuni casi anche a un paio di anni di distanza dal conflitto, le forze militari statunitensi hanno già cominciato la trasformazione dell'arcipelago in avamposto militare (fondamentale nelle seguenti operazioni contro Corea e Vietnam), requisendo terreni per la costruzione di basi e infrastrutture, talora determinando la frammentazione o ricollocazione di intere comunità.<sup>18</sup> È da questo momento che, con i primi espropri di terre private e comunitarie, l'economia delle isole comincia a dipendere in larga parte dalle attività lavorative connesse alla costruzione e manutenzione delle basi militari e alla ricreazione del personale militare, con lo sviluppo delle cosiddette *base town*, cittadine sorte attorno alle basi con strutture ricettive (locali notturni, rivendite di alcolici, case di prostituzione) indirizzate principalmente allo svago del personale militare americano (e perciò denominate "locali A sign").<sup>19</sup> Lo sviluppo infrastrutturale avviato dalle forze di occupazione è perlopiù finalizzato al progetto militare, e sono pochi gli effettivi benefici per la popolazione locale.

Okinawa diviene nuovamente "pietra scartata" alla firma del trattato di pace di San Francisco nel 1951, con cui il Giappone ottiene la fine dell'occupazione l'anno seguente accettando che l'arcipelago okinawano rimanga sotto il controllo americano. L'esercito occupante favorisce la lingua e la cultura locali nel tentativo di distanziare Okinawa dal Giappone (ora raggiungibile solamente grazie a visti approvati dal governo militare), obiettivo evidente tra l'altro dal nome degli organi governativi preposti al controllo delle isole: *United States Civil Administration of the Ryukyus* (U.S.C.A.R.) e *Government of the Ryukyu Islands* (G.R.I.). Quest'ultimo avrebbe dovuto rappresentare la partecipazione democratica al governo, nonostante il potere decisionale fosse in effetti solo prerogativa del comando militare dell'U.S.C.A.R.. Contrariamente agli obiettivi

---

<sup>17</sup> ALLEN Matthew, "Wolves at the Back Door: Remembering the Kumejima Massacres", in HEIN Laura, SELDEN Mark (a cura di), *Islands of Discontent. Okinawan Responses to Japanese and American Power*, Rowman & Littlefield, Lanham (MD) 2003, 39-64.

<sup>18</sup> ASATO Eiko, "Okinawan Identity and Resistance to Militarization and Maldevelopment", in HEIN e SELDEN, *Islands of Discontent*, 228-242.

<sup>19</sup> Si veda per esempio il caso della *base town* di Koza, in cui le attività agricole degli abitanti sono state ulteriormente osteggiate dal "limite di un miglio" imposto dal governo militare per le abitazioni locali rispetto alle strutture militari. SHIMABUKU Annmaria M., *Alegal. Biopolitics and the Unintelligibility of Okinawan Life*, Fordham University Press 2019, 54-55.

americani, la disparità di diritti sotto l'amministrazione statunitense, la crescita economica che comincia a interessare il Giappone e un numero sempre più alto di crimini in cui è coinvolto il personale militare con l'intensificarsi della guerra del Vietnam favoriscono negli anni '60 lo sviluppo di un movimento a favore del ritorno all'amministrazione giapponese (日本復帰 *Nihon fukki*), portato avanti anche dagli educatori che riprendono l'insegnamento della lingua giapponese con pervicacia e metodi prebellici.<sup>20</sup>

Il ritorno al Giappone viene negoziato alla fine degli anni '60 per il 15 maggio 1972, ma le speranze di una liberazione, politica ed economica, dalle basi militari vengono prontamente disattese dal governo centrale, che rinnova il Trattato di Sicurezza Nippo-Americano e continua a prorogare per decenni a seguire la validità di leggi che permettono allo stato di rinnovare, senza il consenso dei proprietari, i contratti di affitto delle terre occupate dalle basi militari.<sup>21</sup> Simbolo delle tensioni nel clima che accompagna il ritorno al Giappone è una delle poche manifestazioni violente contro la presenza militare americana, la rivolta di Koza (コザ暴動 *Koza bōdō*), ovvero un'insurrezione senza scopi programmatici avvenuta nella notte fra il 19 e il 20 dicembre 1970 nell'odierna città di Okinawa (沖縄市 *Okinawa-shi*), come reazione all'ennesimo incidente causato da un militare americano.

Okinawa è tuttora gravata da circa il settanta per cento della presenza militare statunitense sull'intero suolo giapponese<sup>22</sup>, e il governo continua a tenere sotto scacco la prefettura minacciando tagli ai fondi pubblici in caso di elezione di rappresentanti prefetturali contrari alle basi. Per dividere l'opinione pubblica, inoltre, il governo centrale ha aumentato considerevolmente i pagamenti ai proprietari delle terre occupate a uso militare, anche se è stato poi rivelato che la maggior parte della somma non è mai stata distribuita agli effettivi beneficiari.<sup>23</sup> Dopo il ritorno al Giappone sono continuati gli incidenti e le violenze che vedono implicati i soldati americani stanziati nella prefettura, tanto da portare la stampa a definire, con una sineddoche, il problema delle basi come 沖縄問題 *Okinawa mondai*, il "problema okinawano" per definizione. Due casi hanno particolarmente scosso l'opinione pubblica, riportando il dibattito politico sulla revisione del S.O.F.A. (*Status of Forces Agreement*, un accordo stipulato fra Stati Uniti e Giappone nel 1960 e che, in virtù di privilegi molto simili all'extraterritorialità, permette ancora oggi a molti militari americani di evitare condanne penali): lo stupro di una bambina dodicenne nel 1995 da parte di tre soldati americani, da cui è scaturita la protesta più vasta della storia della prefettura sino a quel momento, e nel 2004 la caduta di un elicottero militare nel campus dell'Università delle Ryūkyū, fortunatamente senza vittime ma dalle cui

---

<sup>20</sup> RABSON, *The Okinawan Diaspora in Japan*, 32-34.

<sup>21</sup> INOUE Masamichi S., *Okinawa and the U.S. Military. Identity Making in the Age of Globalization*, Columbia University Press, New York 2007, ed. Kindle, poss. 4771 nota 6.

<sup>22</sup> All'inizio del nuovo millennio era una cifra vicina al 75%, mentre Tanji Miyume e Daniel Brody calcolano il 70,6% nel gennaio 2017, con la parziale restituzione dello spazio aereo sopra Iejima e Izenajima, definito "area di addestramento settentrionale" (Northern Training Area). BRODY e TANJI, *Okinawa Under Occupation*, 129 nota 18. Si veda anche <https://www.pref.okinawa.jp/site/chijiko/kichitai/documents/us%20military%20base%20issues%20in%20okinawa.pdf> citato da Tanji e Brody in riferimento alla posizione delle aree occupate dall'esercito statunitense.

<sup>23</sup> Kyodo News Report, "Secret Details of Sordid Okinawan Reversion Deal Revealed", 16/5/2007.

indagini sono state pressoché escluse le forze di polizia locali.<sup>24</sup> I pericoli e i disordini dovuti alla presenza militare appartengono alla quotidianità della prefettura, perciò l'annuncio di inizio millennio che la chiusura della base di Futenma (nel cuore urbano di Ginowan) sarebbe avvenuta solo a condizione di stabilire una base sostitutiva al largo della cittadina rurale di Henoko (in prossimità di Nago) è stata accolta con accese proteste che continuano ancora oggi, mentre i lavori di costruzione nella baia di Ōura proseguono a rilento.

Va detto che i disagi arrecati alla vita comunitaria dalla continuata presenza delle basi non si limitano a incidenti e violenze, ma comprendono anche gravi danni agli equilibri naturali e culturali locali. Nello specifico caso della costruzione della nuova base a Henoko, la poetessa e attivista Urashima Etsuko unisce la preoccupazione ambientalista per la distruzione dell'habitat marino di svariate specie di coralli e del dugongo con l'opposizione alla devastazione che tale costruzione arrecherebbe alle tombe del villaggio di Sedake, affacciate sulla baia di Ōura: la presenza della base militare interromperebbe la comunicazione fra gli spiriti dei morti e il mare, tradizionalmente ritenuto sede dell'aldilà<sup>25</sup>. Le apprensioni destinate dai lavori per la rilocazione della base militare sono tanto più comprensibili quando si tiene in considerazione che l'ambiente naturale e i luoghi di rilevanza culturale e storica sono minacciati da decenni, e in particolare dal ritorno all'amministrazione giapponese, dallo sviluppo indiscriminato di strutture ricettive per il turismo, che ha sostituito i lavori connessi alle basi militari come maggiore settore economico della prefettura.<sup>26</sup>

A un anno dall'approvazione dei lavori di Henoko data dalla Corte Suprema nel marzo 2020, nuove preoccupazioni di tipo morale sono sorte con la scoperta che parte della terra da utilizzare per il fondo della nuova base sarebbe stata prelevata dalle spiagge meridionali di Itoman e Yaese, luoghi di numerosi suicidi collettivi al termine della battaglia di Okinawa, i cui resti delle vittime non sono ancora stati completamente ritrovati.<sup>27</sup> In tal modo, nell'attualità della prefettura continuano a intrecciarsi la lotta alla presenza militare americana e la memoria del passato bellico.

---

<sup>24</sup> INOUE, *Okinawa and the U.S. Military*, pass. 761-829. È stato calcolato che nei ventitré anni immediatamente successivi al ritorno di Okinawa al Giappone siano stati compiuti 4784 crimini da parte di personale militare statunitense, compresi 22 omicidi e 110 violenze sessuali. Sulla violenza del 1995 e l'incidente del 2004 si veda anche SHINJŌ Ikuo, McCORMACK Gavan (traduzione e prefazione), "Trampled Islands – Bases, Violence and Unheard Voices", *The Asia-Pacific Journal | Japan Focus*, vol. 10, iss. 54, n. 129, 2012.

<sup>25</sup> URASHIMA Etsuko, McCORMACK Gavan (traduzione), "Looking Towards Nirai Kanai", *The Asia-Pacific Journal | Japan Focus*, vol. 14, iss. 21, n. 3, 2016. L'articolo originale è stato pubblicato sul numero dell'Okinawa Times del 13 ottobre 2016, di cui la traduzione consultata fornisce copia. Approfondisco il tema del mare come sede e tramite dell'aldilà nella religione locale nella sezione 3.3. Per le campagne internazionali a difesa del dugongo e le controversie legate alle ricollocazioni solo parziali dei coralli locali, si veda per esempio McCORMACK Gavan, "Irresistible Force (Japan) Versus Immovable Object (Okinawa): Struggle Without End?", *The Asia-Pacific Journal | Japan Focus*, vol. 17, iss. 23, n. 1, 1/12/2019. McCormack parla anche del *noguchigera* (*Dendrocopos noguchii*), una specie endemica di picchio il cui habitat viene minacciato, oltre che dalla deforestazione, anche dalla crescente militarizzazione dello Yanbaru, le cui foreste vengono da decenni impiegate per esercitazioni militari dell'esercito statunitense.

<sup>26</sup> Gerald Figal nota già all'inizio del millennio che a causa del boom edilizio i siti contenenti rovine della guerra sull'isola si sono ridotti a un centinaio. FIGAL Gerald, "Waging Peace on Okinawa", in HEIN e SELDEN, *Islands of Discontent*, 66.

<sup>27</sup> FUJIWARA Shin'ichi, "Fears raised that war dead remains mixed in with Henoko landfill", *The Asahi Shimbun | Asia & Japan Watch* 30/1/2021.

#### 1.1.4. Negoziare la memoria: le politiche della memoria della battaglia di Okinawa.

La lotta antimilitarista contro le basi americane trova le sue radici nell'esperienza distruttiva della battaglia di Okinawa, con cui condivide le difficoltà degli abitanti della prefettura a far valere le proprie istanze nel più ampio discorso nazionale. Il trauma bellico, la fragilità economica e il conflittuale rapporto con il Giappone centrale, insieme madrepatria, nemico e speranza di un futuro migliore, hanno determinato una graduale e accidentata costruzione della memoria bellica, continuamente minacciata e rinegoziata dalle parti in causa.

La costruzione di un discorso sulla memoria non è solo una preoccupazione di ordine politico ma riguarda anche il settore economico della prefettura, specie se si considera che la prima forma di turismo a svilupparsi nella prefettura è il pellegrinaggio sui siti del conflitto, indirizzato prima ai veterani della guerra e poi ai percorsi scolastici di educazione alla pace. Le prime immagini che Okinawa dà di sé al Giappone nel dopoguerra, prima di venire reinventata come paradiso tropicale alla portata dei giapponesi, sono infatti perlopiù legate alla tragicità del conflitto, come dimostrano i primi monumenti dedicati alla battaglia, fra cui il 健児の塔 *Kenji no Tō* ("Monumento alla Gioventù Leale") e lo ひめゆりの塔 *Himeyuri no Tō* ("Monumento alle Himeyuri"), dedicati nel 1946 rispettivamente alla memoria di una parte dei Tekketsukinnōtai e degli Himeyuritai. Fra i siti più popolari nei pellegrinaggi della memoria bellica<sup>28</sup>, questi due monumenti, insieme a documenti memoriali dei primi anni '50 come 「沖縄の健児隊」 *Okinawa no Kenjitai* ("I Corpi della Gioventù Leale di Okinawa") di Ōta Masahide e Hokama Shuzen e 「沖縄の悲劇—ひめゆりの塔をめぐる人々の手記」 *Okinawa no higeki: Himeyuri no tō wo meguru hitobito no shuki* ("La tragedia di Okinawa: memorie del monumento alle Himeyuri") di Nakasone Seizen contribuiscono a costruire la narrazione classica del conflitto, imperniata sull'immagine tragica di una gioventù immolata alla causa che sarà anche protagonista di tanto materiale cinematografico sull'argomento, come il classico *Himeyuri no Tō* di Imai Tadashi del 1953, la prima di cinque pellicole omonime.<sup>29</sup>

L'immagine di vergine sacrificale è in particolare talmente viva nella coscienza pubblica da costituire un modello di riferimento: Gerald Figal nota come il particolare successo delle giovani guide okinawane dei primi pellegrinaggi sui siti del conflitto sia stato almeno in parte determinato dalla facile sovrapposizione fra le guide (specializzate in racconti accorati di episodi clou) e le vittime di cui narravano le tragiche vicende.<sup>30</sup> In tutt'altre circostanze, come osserva Linda Isako Angst analizzando le varie risposte dell'opinione pubblica al caso di stupro del 1995, le studentesse Himeyuri fungono da prototipo per ritornare a parlare della patria

---

<sup>28</sup> FIGAL Gerald, *Beachheads*, Rowman & Littlefield, Lanham (MD) 2012, in particolare 29-34 e 55.

<sup>29</sup> IKEDA Kyle, *Okinawan War Memory: Transgenerational Trauma and the War Fiction of Medoruma Shun*, Routledge, New York 2014, 16-17. Sul film si veda GEROW Aaron, "From the National Gaze to Multiple Gazes: Representations of Okinawa in Recent Japanese Cinema", in HEIN e SELDEN, *Islands of Discontent*, 276-78.

<sup>30</sup> FIGAL, "Between War and Tropics", 89-92.



sacrificata come di un innocente corpo femminile violato, incanalando un dolore personale e un problema oggettivo in discorsi di politica identitaria.<sup>31</sup>

Se il ricordo delle studentesse Himeyuri fornisce alla prefettura un'immagine potente con cui raccontare il proprio rapporto conflittuale con il Giappone centrale, "il padre che ha venduto la figlia" all'esercito statunitense,<sup>32</sup> il sacrificio bellico è anche la retorica dietro la quale il Giappone nasconde le proprie responsabilità nei massacri di civili e nella violenza e discriminazione operate dall'esercito imperiale, onorando indistintamente come morti gloriose a difesa della patria le vittime sia fra i soldati sia fra i civili. È in risposta alla tendenza di rappresentare la battaglia di Okinawa come un concertato sacrificio di sudditi leali, diffusa soprattutto con la pubblicazione di memoriali da parte di veterani dell'esercito giapponese negli anni '50 e '60, che negli anni '70 si intensifica la produzione di raccolte di testimonianze dei civili sopravvissuti, in cui vengono rivelate esperienze molto diverse del conflitto.

Le due versioni del conflitto si scontrano su diversi media, per esempio nella marcata differenza fra il 黎明の塔 *Reimei no Tō* ("Monumento dell'Aurora"), eretto in onore dei due comandanti della 32ª armata sulla collina di Mabuni a Itoman, luogo dell'ultima resistenza armata (prima della resa ufficiale), e il vicino 平和の礎 *Heiwa no Ishiji* ("Fondamenta della Pace"), una raggiera di pareti granitiche recanti i nomi di tutte le vittime documentate del conflitto. Da una parte il marziale *Reimei no Tō* (nome indicato dall'ex primo ministro Yoshida Shigeru), con una forma che simboleggia il suicidio rituale; dall'altra una distesa agghiacciante di lapidi il cui nome okinawano (*ishiji* è la dizione locale dello standard *ishizue*), nelle intenzioni degli ideatori (fra cui l'allora governatore della prefettura Ōta Masahide), valeva come dichiarazione programmatica di Okinawa verso un futuro senza guerre.<sup>33</sup>

Ai detrattori che contestavano la scelta di presentare "vittime" e "carnefici" fianco a fianco, Ōta rispose che lo *Heiwa no ishiji* andava considerato come complementare ai contenuti del rinnovato museo prefetturale di Mabuni, lo 新沖縄県立平和祈念資料館 *Shin Okinawa Kenritsu Heiwa Kinen Shiryōkan*, ("Nuovo Museo Prefetturale della Pace e della Memoria di Okinawa") aperto nell'aprile del 2000, che avrebbe fornito una rappresentazione accurata della battaglia, spaziando dalla guerra del Pacifico all'occupazione statunitense. Sono proprio i contenuti di questo museo, tuttavia, e dell'analogo 八重山平和祈念資料館 *Yaeyama Heiwa Kinen Shiryōkan* ("Museo della Pace e della Memoria di Yaeyama") nell'isola omonima (dedicato alle morti per malaria causate da deportazioni in luoghi insalubri ordinate dall'esercito giapponese), a finire al centro di una controversia nel 1999, per una serie di modifiche attuate senza previa consultazione

---

<sup>31</sup> ANGST Linda Isako, "The Rape of a Schoolgirl. Discourses of Power and Gendered National Identity in Okinawa" in HEIN e SELDEN, *Islands of Discontent*, 135-57.

<sup>32</sup> *Ibid.*, 143.

<sup>33</sup> Il *Reimei no Tō*, costruito nel 1952, deve la sua forma caratteristica al rinnovo del 1964. Lo *Heiwa no Ishiji* è stato inaugurato nel 1995. Si vedano FIGAL, *Beachheads*, 64-65, e YONETANI Julia, "On the Battlefield of Mabuni: Struggles Over Peace and the Past in Contemporary Okinawa", in *East Asian History* vol. 20, Institute of Advanced Studies, Australian National University 2000, 149-52.

degli organizzatori. I cambi, richiesti segretamente dal governatore conservatore in carica Inamine Keiichi, riguardavano in entrambi i casi le parti delle esposizioni che descrivevano le interazioni degli okinawani con l'esercito giapponese durante il conflitto e con l'esercito statunitense durante l'occupazione, e consistevano in riformulazioni più blande della terminologia di alcune didascalie, omissione delle traduzioni inglesi in passaggi relativi all'occupazione, censura di intere sezioni dedicate all'aggressione giapponese in Asia durante il conflitto, rimozione di pannelli recanti cronologie dettagliate della battaglia, dei crimini compiuti dall'esercito americano dopo il 1972, e di materiali concernenti gli 慰安所 *ianjo*, i locali di prostituzione a uso militare, nonché la modifica di alcuni diorama che raffiguravano i soldati giapponesi mentre obbligavano al suicidio feriti e civili. Con la scoperta tempestiva delle modifiche a Yaeyama, gli organizzatori del museo di Mabuni si sono battuti per riportare il contenuto delle esposizioni alla forma originale, con esiti alterni e compromessi.<sup>34</sup>

Il tema dei suicidi forzati rappresenta uno fra i più dibattuti nella storia contemporanea di Okinawa. Da una parte il governo centrale e i veterani dell'esercito negano ogni responsabilità nei massacri di civili perpetrati durante il conflitto, dall'altra operano affinché vengano rimosse le menzioni a tali eventi nelle esposizioni museali, nei materiali di divulgazione storica e nei libri di testo scolastici. Sono celebri le lunghe battaglie legali indette dallo storico Ienaga Saburō contro la censura dei suoi testi scolastici, in cui faceva un resoconto dettagliato della guerra del Pacifico documentando i suicidi forzati.<sup>35</sup> Il dibattito accesi nei primi anni '80 con il terzo processo ha visto fiorire non solo un'attività critica senza precedenti, con riflessioni linguistiche su quale dovesse essere la definizione dei suicidi – morti collettive?, morti collettive forzate?, suicidi collettivi forzati?<sup>36</sup> –, ma ha anche portato a una nuova ondata di testimonianze da parte di sopravvissuti che fino a quel momento non si erano espressi sul conflitto.<sup>37</sup> Questi sono anche gli anni in cui si intensifica l'attività di trasmissione transgenerazionale, attraverso progetti mirati nelle scuole e a livello comunitario, sentiti con urgenza sempre maggiore con l'avvicinarsi del quarantesimo e del cinquantesimo anniversario della fine del conflitto.<sup>38</sup>

In tempi più recenti, le tendenze revisioniste hanno preso anche la forma di una causa per diffamazione intentata a Ōe Kenzaburō nel 2005 dalle famiglie di alcuni responsabili di suicidi forzati durante la battaglia di Okinawa, le quali contestavano la veridicità dei fatti descritti nel saggio 『沖繩ノート』 *Okinawa nōto* ("Appunti su Okinawa", 1970) dell'autore. Nel marzo 2007 è stato invece il Ministero dell'Istruzione a

---

<sup>34</sup> YONETANI, "On the Battlefield of Mabuni", 154-60.

<sup>35</sup> NOZAKI Yoshiko, SELDEN Mark, "Japanese Textbook Controversies, Nationalism, and Historical Memory: Intra- and Inter-national Conflicts", *The Asia-Pacific Journal | Japan Focus*, vol. 7, iss. 24, n. 5, 2009.

<sup>36</sup> Rispettivamente 集団死 *shūdanshi*, 強制集団死 *kyōsei shūdanshi*, 強制的集団自殺 *kyōseiteki shūdanjisatsu*. Si veda ONISHI Yasumitsu, "Medoruma Shun 'Suiteki' ron. Uchināguchi to yamatuguchi no kyōkai wo matagu" ("Attraversare i confini di Uchināguchi e Yamatuguchi. Commento su 'Suiteki' di Medoruma Shun"), *Kokubungakukō* vol. 231, Hiroshima Daigaku Kokugo Kokubungakukai 2016, 7.

<sup>37</sup> IKEDA, *Okinawan War Memory*, 18-19.

<sup>38</sup> *Ibid.*, 57. In ALLEN, "Wolves at the Back Door" è presente un resoconto dettagliato di uno di questi progetti comunitari, condotto nel 1999 a Kumejima e incentrato sui massacri operati sull'isola al termine del conflitto.

richiedere espressamente la rimozione di tutti i riferimenti a una costrizione da parte dei militari giapponesi nei suicidi collettivi. Da quest'annuncio è scaturita una delle proteste più partecipate della storia di Okinawa, arrivando a contare 110000 okinawani nel sito centrale di Ginowan e altri 6000 nelle isole minori.<sup>39</sup>

Tentativi di cancellare le ombre del conflitto sono sempre in agguato, come dimostra anche il cambio della targa esplicativa posta davanti al quartier generale della 32<sup>a</sup> armata: documentando le modifiche disposte dall'allora governatore della prefettura Nakaima Hirokazu (anch'egli affiliato al Jimintō come Inamine), Medoruma Shun evidenzia la rimozione strategica del termine *suteishi*, che riassume appieno la storia contemporanea della prefettura, e dei dettagli che descriverebbero realisticamente l'accaduto (i nomi dei comandanti dell'armata, le condizioni insalubri del quartier generale, il massacro del personale, fra cui le donne impiegate e le schiave sessuali a uso militare).<sup>40</sup> Con la graduale scomparsa delle generazioni dei sopravvissuti al conflitto, diviene ancora più necessario contrastare le pervicaci tendenze revisioniste che minacciano di cancellare la memoria bellica.

## 1.2. La letteratura di Medoruma Shun.

Quando si parla dell'opera letteraria di Medoruma Shun, lo si fa in genere con riferimento più o meno esplicito alla letteratura okinawana. Il concetto stesso di letteratura okinawana è tuttavia molto dibattuto, così come la pertinenza dell'inserimento in questa categoria, per certi versi riduttiva, di autori entrati a far parte del canone giapponese e la cui fama oltrepassa i confini nazionali, come lo stesso Medoruma. Prima di concentrarmi sulle caratteristiche precipue dell'opera dell'autore, pertanto, mi soffermo su alcune delle problematicità cui bisogna prestare attenzione nel momento in cui si inquadrano un'opera o un autore nella categoria di "letteratura okinawana".

### 1.2.1. Letteratura okinawana: problemi di definizione.

In particolare dalla fine del secolo scorso, con la vittoria di due autori okinawani al prestigioso premio letterario Akutagawa, si è acceso un dibattito sulla definizione di letteratura okinawana. Distinguendo la letteratura okinawana (沖縄文学 *Okinawa bungaku*) moderna e contemporanea dalla letteratura ryūkyūana (琉球大学 *Ryūkyū bungaku*) precedente all'epoca Meiji (e in particolare allo *Ryūkyū shobun*), il poeta e storico letterario Ōshiro Sadatoshi individua alcune peculiarità della categoria. Nella letteratura okinawana del periodo prebellico, le opere sono caratterizzate da una ricerca stilistica sulle possibilità espressive dell'okinawano a fronte dell'uso obbligato del giapponese, e tematizzano le esperienze di assimilazione culturale, discriminazione e nostalgia verso la terra natia. Opere rappresentative di queste tendenze sono 「奥間巡查」 *Ukuma junsu* ("L'ufficiale di polizia Ukuma", 1922) di Ikemiyagi Sekihō e 「滅びゆく琉球女

---

<sup>39</sup> KAMATA, "Shattering Jewels".

<sup>40</sup> MEDORUMA Shun, SAKAMOTO Rumi e ALLEN Matthew (traduzione), "We Cannot Allow Governor Nakaima to Falsify the History of the Battle of Okinawa", *The Asia-Pacific Journal | Japan Focus*, vol. 10, iss. 15, n. 2, 2012.

の手記」 *Horobiyuku Ryūkyū onna no shuki* (“Memorie di una donna delle Ryūkyū in declino”, 1932) di Kushi Fusako. Mentre rimangono centrali il problema dell’identità okinawana e del mezzo espressivo, la letteratura del dopoguerra è caratterizzata dalla tematizzazione delle esperienze belliche e del rapporto conflittuale con la presenza americana, secondo uno sguardo etico che lascia poco spazio a elementi comici e fantastici.<sup>41</sup> Ōshiro Tatsuhiro esplora la brutalità del conflitto in 「亀甲墓」 *Kamekōbaka* (“Tombe a guscio di tartaruga”, 1966) e riflette sulle responsabilità belliche e le conseguenze della battaglia di Okinawa in 「カクテルパーティー」 *Kakuteru Pātī* (“Cocktail party”, 1967) e 「神島」 *Kamishima* (“L’isola degli dei”, 1974). Come il già citato *Kakuteru Pātī*, anche opere quali 「オキナワの少年」 *Okinawa no shōnen* (“Ragazzo di Okinawa”, 1971) di Higashi Mineo e 「ジョージが射殺した猪」 *Jōji ga shasatsushita inoshishi* (“Il cinghiale ucciso da George”, 1978) di Matayoshi Eiki si confrontano con la presenza militare americana, l’una dal punto di vista di un ragazzino la cui famiglia gestisce un giro di prostituzione nella *base town* di Koza, l’altro da quello di un militare americano che cerca di venire a patti con l’uccisione di un civile okinawano. La ricerca di un’identità e di un nuovo linguaggio stilistico caratterizzano opere come il succitato *Okinawa no shōnen* e 「ムイアニ由来記」 *Muiani no yuraiki* (“L’origine di muiani”, 1999) di Sakiyama Tami.

Se queste peculiarità inquadrano la letteratura okinawana come “genere”, come si rapporta quest’ultimo alla letteratura giapponese, con cui generalmente condivide la lingua come mezzo espressivo e il pubblico? Le etichette di “letteratura minoritaria” o “letteratura regionale”, osservano Molasky e Bhowmik, non sono sufficienti. Presentare la letteratura okinawana come “minoritaria” tiene conto della centralità di particolari esperienze storiche e culturali che si suppongono condivise da una minoranza, ma al tempo stesso marginalizza una comunità rispetto al centro aggregandone indistintamente le esperienze con quelle, nettamente diverse, di altre comunità considerate altrettanto marginali (come gli ainu, i *burakumin*, i discendenti di coreani e cinesi in Giappone). Definire invece la letteratura okinawana come “regionale” rispetto alla letteratura giapponese, osserva Bhowmik commentando una collana antologica di letteratura giapponese dell’editore Iwanami Shoten che dedica un volume alla “letteratura da Okinawa” (沖縄の文学 *Okinawa no bungaku*) invece che alla “letteratura okinawana”, evidenzia la volontà di avvicinare il lettore a una letteratura perfettamente inserita nei confini della letteratura nazionale, in cui le differenze culturali e ambientali vengono minimizzate per figurare come componente esotica o nostalgica.<sup>42</sup> Per superare l’impasse Bhowmik propone di inquadrare la letteratura okinawana nella cornice teorica di “letteratura minore” concepita da Gilles Deleuze e Felix Guattari, per l’uso deterritorializzato di una lingua dominante, la rappresentazione di un mondo politicizzato e la costruzione di una coscienza collettiva, che corrispondono in

---

<sup>41</sup> ŌSHIRO Sadatoshi, “Okinawa bungaku’ no tokusei to kanōsei” (“Le peculiarità e potenzialità della “letteratura okinawana””), *Hōsei Daigaku Okinawa bunka kenkyūsho*, Tokyo 2018, 57-101.

<sup>42</sup> Nella sua analisi diacronica della letteratura okinawana, Davinder Bhowmik si sofferma anche sul fascino del “local color” nella ricezione nel Giappone centrale delle opere di fiction ambientate a Okinawa (di autori okinawani e non). BHOWMIK Davinder L., *Writing Okinawa: Narrative Acts of Identity and Resistance*, Routledge Studies in Asia’s Transformations, New York 2008.

effetti alle principali tendenze del genere evidenziate anche da Ōshiro Sadatoshi.<sup>43</sup> Secondo quest'ultimo critico, invece, sulla base delle distinte esperienze storiche, culturali e linguistiche che ne costituiscono il terreno di coltura, la letteratura okinawana andrebbe considerata fianco a fianco, e quindi sullo stesso piano, della letteratura giapponese nella letteratura mondiale.<sup>44</sup>

Rimane inoltre il problema di definire gli autori della letteratura okinawana: sono solo gli autori okinawani che vivono a Okinawa e parlano di Okinawa a scrivere letteratura okinawana? Malgrado la maggior parte degli autori okinawani più conosciuti risieda nella prefettura e scriva opere fortemente legate alla società e alla cultura locale, questa corrispondenza porterebbe alla rimozione di molte opere e autori di valore: per esempio autori okinawani trasferitisi nel Giappone centrale (come Ishino Keiichirō e Shimota Seiji) o autori di origine okinawana (come Satō Monica), autori okinawani che ambientano le proprie opere al di fuori della prefettura (come il celebre 「黒ダイヤ」 *Kuro Daiya* di Ōta Ryōhaku, ambientato in Indonesia, o 「捕虜」 *Horyo* di Kayō Yasuo, ambientato alle Hawaii), e autori non okinawani che parlano di Okinawa (come Ikezawa Natsuki e Shimao Toshio).<sup>45</sup>

In particolare negli anni '80 e '90 del secolo scorso il Giappone centrale volge gli occhi alla cultura, pop e tradizionale, dell'arcipelago nel cosiddetto "Okinawa boom" (沖縄ブーム). Nel momento in cui vengono attribuiti gli ultimi due premi Akutagawa a scrittori okinawani, a Matayoshi Eiki nel 1995 e a Medoruma Shun nel 1997, il terreno è già fertile per un apprezzamento del pubblico giapponese. D'altronde, come osserva Edward Mack nella sua analisi dei primi decenni di storia del premio letterario, al premio Akutagawa spetta il compito di definire il "canone dinamico" della letteratura giapponese, di volta in volta elevando allo status di letteratura pura (純文学 *jun bungaku*) e favorendo la riproduzione e diffusione delle opere che rappresentano al meglio gli ideali artistici della giuria e i valori morali che i suoi membri intendono propugnare in un determinato momento storico.<sup>46</sup> Connesso a questo, e senza nulla togliere alla validità artistica delle due opere vincitrici, vi è un altro motivo per cui l'attenzione di tutto il Giappone era già puntata su Okinawa: il caso di stupro del 1995, che aveva fatto scaturire la protesta di massa più vasta della storia della prefettura fino a quel momento. Come non si può non collegare questi ultimi due premi a urgenze politiche, è anche interessante notare che i precedenti premi a Ōshiro Tatsuhiro (per *Kakuteru Pātī*, 1967) e Higashi Mineo (per *Okinawa no shōnen*, 1971) vennero attribuiti nel clima di accesa politicizzazione che

---

<sup>43</sup> Si vedano MOLASKY Michael, "Medoruma Shun. The Writer as Public Intellectual in Okinawa Today", in HEIN e SELDEN, *Islands of Discontent*, 161-91, e BHOWMIK, *Writing Okinawa*, 9-12.

<sup>44</sup> ŌSHIRO Sadatoshi, HAMAGAWA Hitoshi (traduzione), "A Living Legacy: The Development of Modern Okinawan Poetry" in STEWART Frank, YAMAZATO Katsunori (a cura di), *MĀNOA: Living Spirit: Literature and Resurgence in Okinawa* vol. 23, n. 1, University of Hawai'i Press, Honolulu 2011, 135-40.

<sup>45</sup> ŌSHIRO, "'Okinawa bungaku' no tokuisei to kanōsei".

<sup>46</sup> MACK Edward, *Manufacturing Modern Japanese Literature. Publishing, Prizes, and the Ascription of Literary Value*, Duke University Press, Durham and London 2010, 181-222. Sono particolarmente illuminanti i processi di selezione delle opere vincitrici nei primi anni '40, dove la scelta è chiaramente influenzata dalla propaganda bellica.

precedette la riunificazione di Okinawa al resto del paese, firmata il 17 giugno 1971 con effetto dal 15 maggio dell'anno successivo.<sup>47</sup>

Non si può quindi escludere l'importanza delle dinamiche sociali e politiche nella definizione del canone letterario giapponese. Per converso, sarebbe interessante esplorare quali dinamiche siano state in gioco nell'ultimo ventennio, in cui non sono stati insigniti del premio altri autori okinawani, seppur con la recente vittoria di Takayama Haneko con 「首里の馬」 *Shuri no uma* ("Il cavallo di Shuri", 2020), un'opera che unisce i ricordi del passato bellico di Okinawa a elementi fantascientifici, si possa arguire che il fascino per la prefettura sia tuttora presente (la stessa autrice, originaria di Toyama e residente a Tokyo, ha tratto ispirazione per il romanzo dai propri viaggi sull'isola).<sup>48</sup>

Se i confini della letteratura okinawana sono di per sé difficili da definire, anche definire Medoruma Shun come scrittore di letteratura okinawana rischia di ridurre il suo contributo artistico a una letteratura di genere che sembra non avere rilevanza culturale per la società giapponese nel suo complesso. Proprio per questo motivo Molasky propone un uso dialettico delle categorie "okinawano" e "giapponese" per indicare gli scrittori della prefettura che, come Medoruma, parlando della loro terra al pubblico giapponese, espandono i confini della letteratura giapponese.<sup>49</sup> Il critico Koshikawa Yoshiaki va oltre, inquadrando Medoruma Shun nel panorama internazionale e auspicando che eventuali future traduzioni riguardino più estensivamente il corpus dell'autore o lo presentino a confronto con autori di fama internazionale come Roberto Bolaño e Orhan Pamuk, piuttosto che limitarne la pubblicazione ad antologie di "letteratura okinawana".<sup>50</sup>

### 1.2.2. L'Okinawa di Medoruma Shun: temi ricorrenti, strategie linguistiche e obiettivi politici.

Medoruma Shun è nato nel 1960 a Nakijin, nella penisola di Motobu nel nord-ovest dell'isola principale dell'arcipelago di Okinawa.

---

<sup>47</sup> Bhowmik mette in luce queste corrispondenze in BHOWMIK, *Writing Okinawa*, 185 nota 30. Molasky e Rabson invece, facendo riferimento alle motivazioni eteronome per la selezione del racconto di Matayoshi Eiki, hanno definito "inusuale" la vittoria di Suitteki l'anno successivo (come seconda vittoria di un autore okinawano in due anni dopo un quarto di secolo), commentando come in quest'ultimo caso il pubblico abbia dovuto concentrarsi sulle qualità artistiche dell'opera invece di considerarla una scelta politica. Si veda MOLASKY Michael, RABSON Steve (a cura di), *Southern Exposure: Modern Japanese Literature from Okinawa*, University of Hawai'i Press, Honolulu 2000, 1-2.

<sup>48</sup> Mainichi Shimbun, "Akutagawashō ni Takamine Haneko-san 'Shuri no uma' to Tōno Haruka-san 'Hakyoku'" ("Shuri no Uma' di Takamine Haneko e 'Hakyoku' di Tōno Haruka al Premio Akutagawa"), 15/7/2020.

<sup>49</sup> MOLASKY, "Medoruma Shun. The Writer as Public Intellectual", 164-65.

<sup>50</sup> KOSHIKAWA Yoshiaki, "'Ishū' wo hanatsu ijin. 'Okinawa bungaku' kara 'Sekai bungaku' e" ("I migliori mandano un 'cattivo odore'. Dalla 'letteratura okinawana' alla 'letteratura mondiale'"), *Tosho shinbun*, 1/3/2014. Koshikawa non menziona antologie particolari, ma con ogni probabilità si riferisce a raccolte come *Southern Exposure: Modern Japanese Literature from Okinawa* (2000) o il ventitreesimo volume della rivista letteraria *Mānoa - Living Spirit, Literature and Resurgence in Okinawa* (2011), a cui ha contribuito anche Kyle Ikeda, incontrato da Koshikawa nel convegno citato nell'articolo. Il desiderio di Koshikawa si può dire, almeno parzialmente, esaudito con le edizioni monografiche francesi *L'âme de Kōtarō contemplait la mer* (2014, traduzione della raccolta di Asahi Shimbunsha contenente *Mabuigumi*) e *Les Pleurs du vent* (2016, traduzione di *Fūon*), e con *In the Woods of Memory* (2017, traduzione di *Me no oku no mori*), prima edizione monografica in lingua inglese di un'opera di Medoruma.

Centro storico dell'antico regno di Hokuzan, Nakijin ha antiche radici culturali e individua una varietà linguistica distintiva, indicata in giapponese come 今帰仁方言 *Nakijin hōgen* ("dialetto di Nakijin"), considerata la varietà rappresentativa del 国頭語 *kunigamigo* ("la lingua del Kunigami", dove Kunigami è un altro termine per indicare la parte settentrionale, o 山原 *Yanbaru*, dell'isola di Okinawa), in opposizione alla lingua okinawana di Shuri/Naha<sup>51</sup>.

Nakijin rimane una delle principali ispirazioni dell'autore: molte opere sono ambientate in anonimi villaggi marittimi nel nord di Okinawa che condividono diverse caratteristiche con la cittadina in cui Medoruma è nato e cresciuto, fra cui accenni alla varietà linguistica locale (per esempio in *Suiteki, Mabuigumi*)<sup>52</sup>, la presenza di un fiume al centro del villaggio (*Umukaji tu chiriti, Gunchō no ki*, in cui si fa riferimento anche alla casa di prostituzione storicamente esistita), del vicino monte Uppa (*Fūon*) o dell'isolotto di Yaganna (*Naikai*).

Oltre a ricevere dai genitori e dai parenti memorie della guerra, da loro Medoruma ha appreso l'okinawano che, in segno di rivalsa nei confronti dei propri docenti, parla pervicacemente al di fuori del contesto scolastico per tutti i suoi anni formativi fino all'inizio dell'università, quando si trasferisce a Naha per laurearsi in letteratura giapponese all'Università delle Ryūkyū sotto la guida di letterati okinawani di rilievo come Nakahodo Masanori e Okamoto Keitoku.<sup>53</sup> Il periodo universitario nel sud dell'isola, a stretto contatto con le basi militari americane, informa la sua cognizione del "problema okinawano" e sviluppa ulteriormente il suo interesse verso l'esperienza bellica dei propri familiari. In questo periodo Medoruma partecipa alle sue prime di una lunga serie di proteste antimilitariste, che nel 2016 lo porteranno anche a venire brevemente incarcerato.<sup>54</sup> Dopo la laurea Medoruma si mantiene con lavori saltuari, per esempio come addetto alla sicurezza o insegnante in un *juku* (una scuola privata preparatoria), fino a diventare insegnante di giapponese alle scuole superiori, attività che continuerà insieme a quella letteraria e di critico sociale fino al 2003.

---

<sup>51</sup> La varietà linguistica del Kunigami è stata riconosciuta dall'UNESCO nel 2009 come la sesta principale varietà linguistica delle Ryūkyū, insieme all'*uchināguchi* per definizione, tipico del sud dell'isola principale (Shuri/Naha) e alle lingue degli arcipelaghi di Amami, Miyako, Yaeyama e dell'isola di Yonaguni. Si veda HEINRICH Patrick, ISHIHARA Masahide, "Ryukyuan Languages in Japan", in SEALS Corinne A., SHAH Sheena (a cura di), *Heritage Language Policies around the World*, Routledge 2017, 165-67.

<sup>52</sup> Anche se non sempre evidente, soprattutto nelle parti in Uchinā-Yamatuguchi, l'okinawano utilizzato da Medoruma presenta alcune caratteristiche fonetiche e lessicali proprie della varietà di Nakijin, come viene osservato da Karimata Shigehisa, professore dell'Università delle Ryūkyū. Si veda IKEDA, *Okinawan War Memory*, 95 nota 12. La familiarità dell'autore con questa varietà dell'okinawano è attestata anche dalla sua accurata registrazione di dialoghi dei parenti in lingua nel suo saggio *Okinawa 'sengo' zero-nen*, per esempio a pagg. 23, 41-42, e dalla rubrica del suo blog personale dedicata a conversazioni in okinawano: <https://blog.goo.ne.jp/awamori777/c/59958793c08d2fb1a36292eb237fa209> [visitato il 10/4/2021].

<sup>53</sup> BHOWMIK Davinder L., "Fractious Memories in Medoruma Shun's Tales of War", in *The Asia-Pacific Journal | Japan Focus*, vol. 10 | iss. 38 | n. 3 2012, 1-2.

<sup>54</sup> IKEDA, "Geographically-Proximate Postmemory", 46. ARITZA Sandi, McCORMACK Gavan, "The Japanese State versus the People of Okinawa: Rolling Arrests and Prolonged and Punitive Detention", *The Asia-Pacific Journal | Japan Focus*, vol. 15 | iss. 2 | n. 4, 2017.

Nonostante la vittoria di diversi premi letterari a partire dagli anni universitari – nel 1983 *Gyogunki* gli vale il premio 琉球新報短編小説賞 Ryūkyū Shimpō Tanpen Shōsetsu shō e nel 1986 *Heiwa-dōri to nadukerareta machi wo aruite*<sup>55</sup> lo 新沖縄文学賞 Shin Okinawa Bungaku shō – è con la vittoria del premio Akutagawa nel 1997 per *Suiteki* (e con i successivi premi Kawabata Yasunari e Kiyama Shōhei per *Mabuigumi* nel 2000) che la sua attività letteraria diviene nota a livello nazionale. La notorietà viene accolta in modo schivo dall'autore, già isolatosi dai circoli letterari della prefettura per coltivare la propria attività letteraria in modo autonomo sull'isola di Miyako, dove aveva lavorato anche alla stesura di *Suiteki*. Medoruma chiede di venire chiamato unicamente con lo pseudonimo con cui è noto tuttora, concede poche interviste e rifiuta generalmente di comparire davanti alle telecamere. Il riserbo con cui l'autore tratta la sua vita privata non gli impedisce tuttavia di condividere le esperienze belliche dei familiari nei suoi scritti di critica sociale, come *Okinawa "sengo" zero-nen* ("Okinawa: anno zero del 'dopoguerra'", 2005).

L'isolamento autoimposto a Miyako termina all'inizio del nuovo millennio, quando il fermento politico che circonda l'annuncio della nuova base di Henoko convince Medoruma ad accettare un incarico di insegnamento a Nago, da cui continua tuttora la sua attività artistica e di attivismo politico. Se infatti per decenni Medoruma ha continuato a pubblicare sia opere di narrativa (fra cui il discusso *Niji no tori* e l'acclamato *Me no oku no mori*) sia articoli e saggi sulla storia, la cultura e la lingua okinawana e su temi di attualità come il problema delle basi militari e del revisionismo storico, in un duplice impegno letterario e politico che lo ravvicina alle figure di "intellettuali pubblici" come Ōe Kenzaburō e Nakagami Kenji<sup>56</sup>, nell'ultimo periodo si è dedicato in particolare a quest'ultima attività, come si può notare dalle sue ultime pubblicazioni, 『沖縄と国家』 *Okinawa to kokka* ("Okinawa e la nazione"), un saggio del 2017 scritto a quattro mani con il giornalista Henmi Yō sulle radici storico-politiche del cosiddetto *Okinawa mondai*, e la selezione di articoli recenti 『山原の深き森と海より』 *Yanbaru no fukaki mori to umi yori* ("Dalle profondità della foresta e del mare dello Yanbaru"), edita da Kage Shobō nel 2020. Dal 2008 l'autore tiene regolarmente aggiornato anche un blog personale, in cui registra le proprie riflessioni sulla situazione politica attuale, i problemi sociali della prefettura, la cultura e la lingua okinawana.

### 1.2.2.1. Un narratore di seconda generazione.

Una peculiarità del punto di vista autoriale di Medoruma Shun consiste nella sua appartenenza a ciò che Kyle Ikeda definisce la "seconda generazione di sopravvissuti alla battaglia di Okinawa"<sup>57</sup>, ovvero i discendenti dei sopravvissuti al conflitto. Ciò gli consentirebbe di indagare il tema della memoria bellica nella prospettiva

---

<sup>55</sup> D'ora in avanti abbreviato in *Heiwa-dōri*.

<sup>56</sup> MOLASKY, "Medoruma Shun. The Writer as Public Intellectual", 169.

<sup>57</sup> Kyle Ikeda osserva che questa etichetta da lui usata per la sua analisi dei testi dell'autore non è tuttavia diffusa né in ambito okinawano né in ambito giapponese, dove si differenzia fra le generazioni che hanno vissuto la guerra e le generazioni del dopoguerra, cui si ritiene in genere preclusa la possibilità di conoscere e testimoniare efficacemente l'accaduto. IKEDA, "Geographically-Proximate Postmemory", 37-60.



concessagli dalla distanza generazionale ma attraverso l'intimità e l'investimento affettivi che lo legano ai sopravvissuti<sup>58</sup>, ossia il concetto di *postmemory* che Ikeda mutua dagli studi di Marianne Hirsch sul modo in cui i discendenti dei sopravvissuti alla Shoah recepiscono e cercano di colmare le lacune nei ricordi del passato condivisi dai propri parenti. I silenzi, le omissioni, le confessioni frammentarie che caratterizzano il modo in cui i sopravvissuti alla battaglia convivono con le memorie del passato bellico e i loro discendenti ne vengono messi a parte appaiono così vividi e realistici all'interno delle opere letterarie di Medoruma proprio perché sono basati sull'esperienza personale e familiare dell'autore. Medoruma non trae ispirazione dalle esperienze belliche dei familiari solo per come rappresentare le memorie della guerra e la loro trasmissione transgenerazionale, ma anche per cosa rappresentare all'interno delle sue opere: l'autore ha confermato in saggi e interviste, come vedremo anche nei prossimi capitoli, che diversi eventi al centro delle sue opere romanzano le effettive esperienze belliche di genitori e parenti.

Se tuttavia il concetto di *postmemory* coniato da Hirsch implica, nel caso dei discendenti dei sopravvissuti alla Shoah, una dislocazione rispetto ai tempi e ai luoghi del trauma, trattandosi perlopiù di comunità diasporiche, la maggior parte della "seconda generazione" okinawana continua a risiedere con i propri parenti negli stessi luoghi del trauma. Ikeda individua in questa fondamentale differenza la particolarità dell'approccio di autori della seconda generazione di sopravvissuti come Medoruma, la cui esperienza del conflitto potrebbe essere definita come *geographically-proximate postmemory*, ovvero un tipo di postmemoria in cui la vicinanza e l'esperienza diretta dei luoghi della battaglia, come luoghi in cui i discendenti dei sopravvissuti passano i propri anni formativi e in cui osservano il modo in cui i sopravvissuti reagiscono al territorio, è fondamentale nel contestualizzare le memorie ricevute dai parenti. Proprio questa intima conoscenza dei luoghi, caratterizzati da precisi stimoli multisensoriali, è per Ikeda il motivo di una maggiore identificazione e permetterebbe a Medoruma di indagare con maggiore sicurezza le memorie della guerra dal punto di vista dei sopravvissuti, attraverso una *vicarious narration*, una narrazione indiretta in cui l'autore cerca di rappresentare il mondo interiore dei sopravvissuti. La seconda generazione, osserva Ikeda, solitamente rifugge questo tipo di approccio, per ciò che viene espresso da Erin McGlothlin come *anxiety about signification*, un concetto che riassume l'incertezza sull'autenticità della rappresentazione delle memorie represses o frammentarie dei sopravvissuti da parte dei discendenti che cercano di ricostruire esperienze mai del tutto alla loro portata. Questo dubbio viene condiviso anche dai critici: nell'esaminare *Suiteki e Mabuigumi*, Suzuki Tomoyuki dubita che qualcuno che non ha vissuto direttamente la guerra possa

---

<sup>58</sup> Davinder Bhowmik osserva tuttavia la problematicità insita nell'enfasi che Ikeda pone sul legame biologico fra Medoruma e i parenti sopravvissuti, facendo notare che essa rischia di mettere in secondo piano la creatività dell'autore e di lasciare intendere che solo artisti discendenti da sopravvissuti possano creare opere valide sul tema della guerra. BHOWMIK Davinder L., "Okinawan War Memory: Transgenerational Trauma and the War Fiction of Medoruma Shun by Kyle Ikeda", *Japanese Language and Literature*, vol. 51, n. 1, American Association of Teachers of Japanese, 2017, 169-73.

offrire qualcosa in termini di testimonianza.<sup>59</sup> Di fatto, tuttavia, come fa notare Ikeda, Medoruma condivide le memorie private dei familiari, offrendo quindi esperienze autentiche della guerra anche come membro della seconda generazione.

Questo peculiare punto di vista si riflette anche a livello stilistico nella ricorrenza frequente di un motivo metanarrativo. Infatti le opere di Medoruma pullulano di figure che, come lui, cercano di ricostruire e conservare la memoria del passato: il documentarista di *Fūon* alla ricerca delle storie dei kamikaze morti nella battaglia di Okinawa, i protagonisti di *Umukaji tu chiriti* e *Naikaj*, che riassumono nella propria esperienza le vite dei propri cari e tutte le memorie che hanno raccolto da chi ha confidato loro esperienze personali traumatiche, fino ad arrivare al vero e proprio alter ego dell'autore, l'anonimo scrittore okinawano che in *Me no oku no mori* confessa di avere nel cassetto una storia molto simile a quella che costituisce il fulcro del romanzo.

### **1.2.2.2. Temi ricorrenti.**

Se viene ricordato per il suo fondamentale contributo alla letteratura sulla guerra di Okinawa, affrontata non tanto nella sua storicità ma come passato sempre vivo nella memoria dei sopravvissuti e tangibile nelle sue conseguenze sulla società attuale, è anche vero che Medoruma è interessato a indagare l'identità okinawana da una varietà di punti di vista diversi, con l'intento di dare profondità alla figura della vittima sacrificale della memoria storica. A questo scopo, l'autore sonda le forze contrastanti che costituiscono l'esperienza individuale e il rapporto dell'individuo con gli altri membri della società, un rapporto che spesso si declina in violenza, fusa o contrastata da una forte carica erotica.

#### **1.2.2.2.1. Identità e memoria in una guerra senza fine.**

Prima ancora di farsi un nome come caustico critico e attivista sociale, Medoruma Shun esplora i temi centrali della sua attività intellettuale nel *medium* letterario: *in primis* la battaglia di Okinawa e l'occupazione con le loro conseguenze sulla vita degli okinawani, con uno sguardo severo e inflessibile sulle responsabilità di tutte le parti in causa, okinawani compresi, e su tutte le forme di discriminazione sociale.

Con brani come *Fūon*, *Suiteki* e *Mabuigumi* non riflette solo sulle conseguenze a lungo termine del trauma bellico per i sopravvissuti okinawani, rivelando attraverso i loro ricordi esperienze private di dolore e vergogna che non hanno spazio nelle narrative ufficiali, ma mette in luce anche la mercificazione della memoria compiuta dagli stessi okinawani: gli abitanti del villaggio di *Fūon* incoraggiano la produzione di un documentario relativo alla guerra per incrementare il turismo, così come i personaggi di *Mabuigumi* reagiscono al problema che si trovano di fronte in base alle conseguenze che le loro azioni avrebbero sulla costruzione di uno stabilimento turistico prevista nelle vicinanze; in *Suiteki* il personaggio protagonista, un

---

<sup>59</sup> IKEDA Kyle, "Unarticulated Memories of the Battle of Okinawa: The Early Fiction of Second Generation War Survivor Medoruma Shun", in *Positions: Asia Critique*, 2014, 301-28.

testimone della battaglia, riceve un onorario per raccontare ciò che nel corso del racconto si rivela essere una versione parziale ed edulcorata della sua esperienza nel conflitto.

A rimarcare le responsabilità dell'esercito e del governo giapponese nella battaglia, nelle opere di Medoruma ricompaiono gli spettri delle esecuzioni sommarie di okinawani come spie (*Mabuigumi*, *Gunchō no ki*, *Umukaji tu chiriti*), dell'impiego di giovani studenti e studentesse sui campi di battaglia (in particolare *Suiteki* e *Denreihei*), dei suicidi collettivi forzati (*Suiteki*), delle giovani donne sfruttate come prostitute durante e dopo il conflitto (in particolare *Gunchō no ki* e *Hamachidori*). In *Heiwa-dōri* l'autore ironizza amaramente sulla coppia dei principi imperiali giunta a Okinawa per sponsorizzare una campagna di dono del sangue, sottolineando come lo stato centrale non abbia mai riconosciuto le proprie responsabilità per il pesante tributo di sangue già pagato da Okinawa durante la guerra.

La guerra non è solo un passato che ritorna continuamente in forma di ricordo, ma una condizione permanente della vita sull'isola: la presenza delle basi militari, con le violenze e gli incidenti che ne conseguono, sono al centro di racconti come *Akai yashi no ha*, *Denreihei*, il romanzo *Niji no tori* e la sezione *Kibō di Koza – "Machi monogatari" yori*.

Pur condannando gli abusi e la discriminazione esercitate dai giapponesi, specialmente durante il conflitto, Medoruma non risparmia nemmeno gli okinawani, che egli mostra talora codardi e conniventi con il potere costituito e prepotenti con i più deboli, in particolare donne, disabili, immigrati (come le lavoratrici taiwanesi di *Gyogunki* e le schiave sessuali coreane di *Gunchō no ki*), compresi gli abitanti provenienti dalle isole periferiche dell'arcipelago delle Ryūkyū. Al tempo stesso sonda criticamente l'interiorità degli aggressori, che nelle proprie colpe vengono mostrati umani e costretti dalle circostanze a scelte crudeli, come lo stupratore americano di *Me no oku no mori* e i kamikaze di *Fūon*.

A rendere ancora più realistica la sua indagine delle zone d'ombra della società okinawana, Medoruma la esplora dal basso, attraverso lo sguardo della gente comune, dei bambini, spesso degli esclusi e dei reietti, spesso da figure solitarie in bilico fra un passato rifiutato apaticamente e un futuro incerto, restituendo un ritratto multiforme e controverso dell'identità okinawana.

#### **1.2.2.2. Violenza e (omo)erotismo.**

Per la preponderanza di narrazioni legate alle atrocità della guerra e concentrate su una realtà a stretto contatto con le basi militari, sembra scontato che la violenza faccia spesso la sua comparsa nelle opere di Medoruma. Il modo in cui l'autore indugia sulle scene di violenza, talvolta con un eccesso di dettagli grotteschi, è tuttavia sempre significativo.

Alla base della rappresentazione grafica di scene di violenza fisica e sessuale come quelle presenti in *Umukaji tu chiriti*, *Gunchō no ki* e *Me no oku no mori* è l'indirizzo etico che guida l'opera dell'autore, che intende mostrare la guerra e la crudeltà umana in tutto il suo orrore. Gettando il lettore in abissi che solitamente vengono intravisti da lontano, Medoruma non vuole solo provocare una reazione di ripulsa

all'atto violento, ma sfrutta questa particolare prospettiva per sovvertire l'immagine profondamente radicata di chi compie la violenza: in tutte e tre le opere la violenza subita o temuta dagli americani e dai giapponesi viene in effetti replicata o compiuta dagli stessi okinawani.

Allo stesso modo, in opere come *Kibō* e *Niji no tori*, i "pacifici okinawani" escono dallo schema di vittima innocente: in *Kibō* un okinawano rapisce e uccide il figlio di un soldato americano in segno di protesta contro le basi, prima di darsi fuoco; in *Niji no tori* un professore che partecipa alle proteste antiamericane si rivela un favoreggiatore della prostituzione minorile, mentre la giovane Mayu, in totale opposizione al modello sacrificale delle studentesse Himeyuri, sevizia in modo cruento un cliente, uccide il giovane bullo che l'ha costretta a prostituirsi e, durante la fuga, una bambina americana. Kinjō Masaki attribuisce alla violenza tematizzata in queste due opere una forza e una vitalità fini a se stesse, che hanno il potere di creare nuovi equilibri nella società proprio perché esulano dalle norme che definiscono cosa sia giusto e sbagliato e quindi dal concetto di violenza previsto dai codici morali. Come esemplificativa di questa ricerca artistica di un nuovo ordine sociale (che includa nella sua costruzione anche i punti di vista della gente comune, dei deboli, dei reietti, e non solo di accademici e specialisti), Kinjō propone la descrizione romanzata della rivolta di Koza presente in *Niji no tori*, in cui la violenza, esplosa spontaneamente e senza obiettivi programmatici, si esprime attraverso una mescolanza di gioia e distruzione e una dissoluzione dei ruoli sociali.<sup>60</sup>

Talvolta a mescolarsi alla violenza, in modo spesso stridente ma non meno significativo, è una spiccata sensualità di cui l'autore infonde alcune scene soprattutto ricorrendo a vivide impressioni multisensoriali. L'attacco del serpente nero al bambino protagonista di *Kuroi hebi* viene descritto in modo quasi seducente, così come l'atto violento della pesca dei tilapia in *Gyogunki* si sublima in una fascinazione per le sensazioni tattili che accompagnano l'agonia del pesce fra le mani dei bambini. In quest'ultimo racconto la corrispondenza fra i pesci e le lavoratrici taiwanesi come oggetto insieme di fascinazione e discriminazione da parte degli abitanti del villaggio viene d'altronde sottolineato a livello intratestuale dallo stesso narratore, che traccia un paragone fra l'occhio del pesce ucciso dal protagonista e lo sguardo della donna taiwanese desiderata da tutti i maschi della famiglia del protagonista.<sup>61</sup>

Oltre all'erotismo, a trovare spazio nelle narrazioni di Medoruma è anche l'omoerotismo, spesso collegato alla scoperta della sessualità in età giovanile, come nota Koshikawa Yoshiaki in riferimento a *Akai yashi no ha* e *Suiteki*, oltre ai già citati *Kuroi hebi* e *Gyogunki*, in cui la passione per la donna taiwanese si presenta di pari passo con accenni di omoerotismo e autoerotismo.<sup>62</sup>

---

<sup>60</sup> KINJŌ Masaki, "Rampaging through the 'Pacifist Island': The Rainbow Bird by Medoruma Shun", in *International Journal of Okinawan Studies* 3.1, 2012, 25-38, e KINJŌ Masaki, "Internal Revolution: The Postwar Okinawan Literature of Kiyota Masanobu and Medoruma Shun", tesi di dottorato, Cornell University 2017.

<sup>61</sup> D'altro canto, in un passaggio seguente il narratore, il giovane Masashi, paragona l'occhio del pesce ai propri occhi e a quelli del fratello maggiore, in un'immagine che sembra proporre i vari personaggi come ugualmente intrappolati nei loro ruoli sociali.

<sup>62</sup> KOSHIKAWA, "'Ishū' wo hanatsu ijin."

Il racconto *Fūon* è emblematico nel rappresentare da un lato l'ammirazione del giovane Seikichi per il corpo nudo di un kamikaze morto, dall'altro il rapporto fra Fujii e Kanō, due soldati giapponesi che, attendendo la propria missione suicida, interagiscono fra loro in modo contraddittorio: l'interesse di Fujii per il carattere singolare di Kanō porta quest'ultimo prima a minacciarlo e picchiarlo, poi a invitarlo a parlare in privato e a tentare di risparmiargli la missione suicida ferendolo, dopo quello che viene descritto velatamente come un bacio. Come messo in evidenza da Murakami Yōko e Nakaima Ken'ichi, nella trasposizione in sceneggiatura cinematografica e successivamente in romanzo, la componente più marcatamente omoerotica del racconto originale viene persa con la rimozione del personaggio di Fujii.<sup>63</sup> Per i lettori e gli spettatori che hanno familiarità con il racconto, tuttavia, le modifiche nella versione così "censurata" non fanno altro che confermare le implicazioni omoerotiche della vicenda originale: nelle versioni più recenti della storia, infatti, prima di partire per la missione suicida il kamikaze Kanō scrive una lettera d'addio alla sua amata Fujino.

Nella scena clou del racconto, la fascinazione di Seikichi per la bellezza del kamikaze morto si unisce all'orrore del corpo corrotto dalla decomposizione e alla rabbia e all'inquietudine causategli dalle indagini di Fujii, sfociando in un istinto passionale e morboso insieme:

"Attento!"

Con un balzo Fujii afferrò per il colletto degli abiti da lavoro Seikichi che si dibatteva, la parte superiore del corpo sporgente dal ponte di legno, e lo aiutò a rimettersi in piedi. Quando Seikichi si girò, ai suoi occhi apparve indistintamente il volto pallido del giovane soldato dei corpi speciali di attacco. Seikichi fu preso insieme dal terrore di ucciderlo e dall'istinto spasmodico di abbracciarlo così forte da riuscire a sentirne gli organi interni sulla punta delle dita. Strinse forte le dita sottili che gli afferravano le spalle e se le portò al petto; ma poi spinse via quel corpo magro e continuò a correre in direzione del villaggio.<sup>64</sup>

Come per la violenza in opere come *Kibō* e *Niji no tori*, anche la carica erotica che pervade molti dei racconti dell'autore può rappresentare una spinta vitale nelle vicende dei personaggi: è significativo notare che in *Suiteki* l'appagamento sessuale del protagonista coincida con la guarigione e la possibilità (per quanto flebile) di una vita migliore, e che similmente in *Fūon* il supposto bacio fra Kanō e Fujii preceda l'incidente che permette a quest'ultimo di sopravvivere alla battaglia. Il risveglio sessuale dei personaggi può simboleggiare un passo nello sviluppo della propria identità in relazione agli altri, o fungere da strumento di

---

<sup>63</sup> 村上陽子 MURAKAMI Yōko, 「喪失、空白、記憶 -- 目取真俊「風音」をめぐる」 “Sōshitsu, kūhaku, kioku — Medoruma Shun ‘Fūon’ o megutte,” (“Perdita, vuoto, memoria: a proposito di ‘Fūon’ di Medoruma Shun”) 琉球アジア社会文化研究 *Ryukyu Ajia Shakai Bunka Kenkyū* 10, 2007, 31-54, citato in IKEDA, *Okinawan War Memory*, 51; NAKAIMA Ken'ichi, “Medoruma Shun ‘Fūon’ no kaikō ni tsuite” (“Sulle revisioni di *Fūon* di Medoruma Shun”), *Rikkyō Daigaku Daigakuin Nihon Bungaku Ronsō* 16, 2016, 158-81.

<sup>64</sup> MEDORUMA Shun, “Fūon”, in *Medoruma Shun tanpen shōsetsu senshū* 1, 165. Traduzione mia.

autodeterminazione: Yonashiro e Sminkey osservano come l'ammirazione di Seikichi per il soldato morto in *Fūon* possa simboleggiare il desiderio di crescita<sup>65</sup>, mentre attraverso il desiderio nascente per la donna taiwanese, il giovane Masashi di *Gyogunki* comincia ad avere maggiore cognizione delle dinamiche familiari, del villaggio e del suo ruolo al loro interno; e in *Gunchō no ki*, Gozei ritrova nell'unione sessuale con Shōsei il potere di scelta sull'unica parte della sua vita non determinata dallo sfruttamento come schiava sessuale.

Nel momento in cui questa carica erotica si unisce a una violenza finalizzata al sopruso, avverte tuttavia l'autore, la vitalità insita nell'erotismo viene negata: il giocoso fraintendimento di una frequentazione romantica con lo studente sovversivo costituisce il pretesto per la brutalizzazione della protagonista di *Umukaji tu chiriti*, picchiata e violentata a morte da alcuni compaesani; mentre l'associazione della figura paterna alla violenza domestica sarebbe la ragione dell'impotenza sessuale del protagonista di *Naikai*, annichilito all'idea che una simile violenza covi in lui e possa manifestarsi in maniera distruttiva nei confronti della donna amata<sup>66</sup>.

In una narrazione profondamente etica che non cede a facili sentimentalismi, Medoruma abbraccia volutamente i contrasti stridenti fra erotismo e violenza, facendone degli strumenti per sondare l'animo umano e per ritrarre gli equilibri di potere all'interno di un gruppo o della società.

### 1.2.2.3. Strategie stilistiche e linguistiche.

Molte delle caratteristiche che costituiscono la cifra stilistica di Medoruma sono evidenti già dall'opera che l'ha consacrato nel canone nazionale, *Suiteki*: un'attenta e sfaccettata sperimentazione dell'uso della lingua okinawana e delle varietà locali del giapponese; la costruzione di un universo narrativo in cui elementi sovranaturali intervengono a definire la quotidianità dei personaggi, accostata subito dai critici al "reale meraviglioso" di Gabriel García Márquez, e in parte realizzata attraverso bizzarre trasformazioni e vivide metafore e similitudini collegate al mondo naturale e animale; e infine un diffuso utilizzo della tecnica del flashback che, talora unitamente a una particolare resa del discorso diretto, contribuisce a immergere il lettore nella realtà soggettiva dei personaggi. Nei prossimi paragrafi vado ad analizzare più nel dettaglio queste peculiarità dello stile dell'autore facendo riferimento ad alcuni esempi significativi nelle sue opere.

---

<sup>65</sup> YONASHIRO Ayame, SMINKEY Takuma, *Reading Okinawa | Fūon*, "5. Symbolism and Imagery", disponibile online su <http://takumaminkey.com/readingokinawa/styled/styled-15/index.html> [visitato il 10/3/2021].

<sup>66</sup> In questo senso, l'impotenza sessuale corrisponde per converso alla difficoltà del protagonista di costruire una propria identità, separata dal fantasma del padre violento. A questo proposito è interessante notare che il rifiuto di una possibile discendenza, evocato anche dalla ritrosia del protagonista a farsi carico della memoria familiare di cui parlo nella sezione 4.1.2.2., trova un corrispettivo nella infertilità del matrimonio di Tokushō e Ushi in *Suiteki*, interpretato da Nakahodo Masanori come metafora dell'impossibilità della generazione dei sopravvissuti alla guerra di trasmettere la memoria alle generazioni più giovani. Si veda IKEDA, *Okinawan War Memory*, 59-60.

### 1.2.2.3.1. L'uso dell'okinawano e dell'Uchinā-Yamatuguchi.

Come nota fra gli altri Ōshiro Sadatoshi, una delle caratteristiche precipue della letteratura okinawana moderna e contemporanea è la ricerca delle possibili declinazioni della lingua locale in lingua letteraria ed espressiva<sup>67</sup>. Fin dai primi esperimenti di incorporazione dell'okinawano nella letteratura giapponese, come nelle opere prebelliche di Yamagusuku Seichū, l'uso della lingua okinawana è teso fra l'esigenza di realismo degli autori e il fascino per il "colore locale" dei lettori giapponesi. Conscio del ruolo giocato da questi fattori, in *Kamekōbaka* (1966) Ōshiro Tatsuhiro ha cercato di elaborare un'approssimazione dell'okinawano accessibile a un pubblico giapponese, ma più fortuna hanno avuto esperimenti come quelli dello scrittore Higashi Mineo, il cui modo fluido e realistico di incorporare la varietà linguistica parlata a Koza nelle parti dialogiche di *Okinawa no shōnen* (1971) ha trovato ampio consenso fra la critica e gli altri autori, e del drammaturgo Chinen Seishin, la cui studiata mescolanza di tre codici (okinawano, giapponese standard e un ibrido fra i due) in 「コザ版どん底」 *Kozaban donzoko* ("Toccare il fondo in versione Koza", 1986) si può considerare una delle principali influenze per Medoruma sulle potenzialità artistiche della lingua<sup>68</sup>. In questo campo la ricerca più ardita rimane tuttavia quella di Sakiyama Tami, la scrittrice okinawana contemporanea più nota, nel cui stile l'okinawano si mescola continuamente al giapponese standard ridefinendone gli stessi confini.<sup>69</sup>

Per Medoruma, l'uso dell'okinawano e dell'Uchinā-Yamatuguchi costituisce un'arma per minare l'egemonia linguistica del giapponese standard: mettendo i lettori di fronte a qualcosa di "estraneo" (異物 *ibutsu*) (talvolta a partire dal titolo, come *Mabuigumi* o *Umukaji tu chiriti*, fino ad arrivare a vere e proprie immersioni nel flusso di coscienza di un madrelingua, come in *Me no oku no mori*) li costringe a confrontarsi con la varietà linguistica e culturale dell'arcipelago.<sup>70</sup>

Sin dai primi anni '80, con *Gyogunki*, l'autore sperimenta l'uso dell'okinawano e dell'Uchinā-Yamatuguchi, ovvero la varietà locale del giapponese standard (attualmente più largamente diffusa della lingua okinawana in senso stretto), fianco a fianco con la lingua giapponese. E si può proprio dire "fianco a fianco" perché nella maggior parte delle opere in cui impiega l'okinawano e l'Uchinā-Yamatuguchi, Medoruma affianca al testo in Uchinā-Yamatuguchi (o in okinawano trascritto in *kanji* e *hiragana*) una guida fonetica che spieghi al lettore come quella porzione di testo andrebbe pronunciata in okinawano. L'effetto estraniante viene in tal modo mantenuto pur permettendo al pubblico non okinawano di comprendere il significato generale del passaggio. Vediamo un esempio da *Suiteki*:

---

<sup>67</sup> ŌSHIRO, "Okinawa bungaku' no tokuisei to kanōsei".

<sup>68</sup> BHOWMIK, "Fractious Memories in Medoruma Shun's Tales of War", 2.

<sup>69</sup> BHOWMIK, *Writing Okinawa*, 173-77.

<sup>70</sup> Medoruma ha espresso questo punto di vista sull'uso dell'okinawano nei suoi testi nell'intervista 「目取真俊／言葉を“異物”のように」 "Medoruma Shun. Kotoba wo 'ibutsu' no yō ni" uscita sul numero invernale del 1998 della rivista okinawana *EDGE*, e citata in MOLASKY, "Medoruma Shun. The Writer as Public Intellectual in Okinawa Today", 181.

「ええ、おじい、時間ど。起きみ候れ」

肩を揺ると枕から頭が落ち、空ろに開いた目と口から涙とよだれが垂れ落ちた。

「あね、早く起きらんな」

いつものように仕事を怠けようと寝たふりしていると思い、鼻をつまむというより、もぎ取るような勢いでひねりあげたが、何の反応もない。不審に思って全身を見渡したウシは、それまで近所の誰かが置いていってくれた冬瓜とばかり思っていたものが、徳正の右足だと気づいた。

「呆氣さみよう！ 此の足や何やが？」

恐る恐る触ってみると、少し熱っぽい、しっかりとした固さがあった。

「はあ、この怠け者が、この忙しい時期に異風な病気なりくさって」<sup>71</sup>

Nelle parti espresse in okinawano o in code-mixing (come nell'ultima battuta), i *kanji* permettono al lettore giapponese che non abbia familiarità con l'okinawano di capire comunque cosa stia succedendo, al contempo appoggiandosi al contesto. In questo passaggio si può notare anche come l'impiego dell'okinawano sia riservato perlopiù alle parti dialogiche, una caratteristica pressoché costante in tutte le opere di Medoruma, con le dovute cautele. È stata infatti messa in evidenza l'attenzione dell'autore per una caratterizzazione meticolosa e realistica dell'uso linguistico dei personaggi a seconda dell'età, dell'educazione, del background, del contesto.<sup>72</sup> L'okinawano è diffuso come prima lingua nelle generazioni che hanno vissuto la guerra, specie tra individui a bassa scolarizzazione (come Ushi in *Suiteki* e Seiji in *Me no oku no mori*), ma condannato dall'educazione prebellica e relegato all'ambito intimo e familiare: in *Suiteki* l'apparizione di Ishimine si esprime in un giapponese standard perfetto, a riassumere sia il suo livello di istruzione come studente di una scuola preparatoria per insegnanti, sia i rischi che comportava parlare okinawano durante il conflitto. Per le generazioni nate dopo la guerra si può notare un passaggio dal giapponese in evidente variazione diatopica (la protagonista di *Umukaji tu chiriti*, a bassa scolarizzazione, si esprime in Uchinā-Yamatuguchi) all'uso preponderante del giapponese standard per le generazioni più giovani, il cui rapporto con la lingua sembra essere inquadrato in una competenza passiva: in *Naikai*, nonostante sia specificato che i due giovani protagonisti vengono entrambi dalla stessa zona di Okinawa,

<sup>71</sup> MEDORUMA Shun, "Suiteki", in *Medoruma Shun tanpen shōsetsu senshū 2*, 191-92. Grassetto mio.

<sup>72</sup> Si veda ad esempio MOLASKY, "Medoruma Shun. The Writer as Public Intellectual in Okinawa Today", 181-82, e ONISHI, "Medoruma Shun 'Suiteki' ron. Uchināguchi to Yamatuguchi no kyōkai wo matagu".



nelle parti dialogiche del racconto non parlano mai fra di loro in okinawano o Uchinā-Yamatuguchi.<sup>73</sup> Quando il narratore appartiene alle nuove generazioni, l'okinawano o il giapponese regionale emergono perlopiù per riportare battute dei parenti e compaesani più anziani o per riferirsi a elementi culturo-specifici (e.g. *eisā*, *bīdama*, *mabui*, *kuba*).

Le strategie linguistiche (e grafiche, come vedremo anche nella sezione 1.2.2.3.3.) adottate da Medoruma sono strumenti fondamentali per modulare le interazioni fra i personaggi: in un'acuta analisi testuale delle conversazioni fra Tokushō e il compagno Ishimine in *Suiteki*, Onishi Yasumitsu osserva come il travaglio emotivo del protagonista venga fatto trapelare attraverso precise scelte linguistiche dell'autore. Quando Tokushō chiede al fantasma di Ishimine di perdonarlo, l'uso congiunto del *katakana* e dell'okinawano conferiscono alle sue parole la sincerità e spontaneità di una conversazione fra amici che condividono la lingua madre okinawana. In un momento seguente, tuttavia, Tokushō sfoga la sua rabbia repressa in giapponese standard, una scelta apparentemente incongrua che Onishi attribuisce allo sforzo del personaggio di contenersi (se si esprimesse in okinawano, sarebbe ancora più evidente la recriminazione che Tokushō rivolge ingiustamente a Ishimine) e di apparire più razionale agli occhi dell'altro. Per converso, Onishi argomenta in modo convincente come l'uso del giapponese standard da parte di Ishimine non rifletta solo la contingenza della guerra, ma la stima e l'affetto che il personaggio dimostra per Tokushō come suo pari, essendo stati entrambi istruiti per diventare parte della nuova (e nipponizzata) classe dirigente di Okinawa.<sup>74</sup>

Si possono notare due generali tendenze nella produzione letteraria di Medoruma Shun rispetto all'uso dell'okinawano. In primo luogo, come evidenzia Molasky, dal 1997 in avanti, quando il successo di *Suiteki* apre le sue opere al più ampio pubblico nazionale, Medoruma è molto più meticoloso nella presentazione dei passaggi in lingua rispetto alle opere precedenti che, studiate per un pubblico okinawano, prevedevano un uso del code-mixing più diretto nel corpo del testo e senza glosse ad indicare la pronuncia dei termini.<sup>75</sup> In secondo luogo, secondo l'abitudine dell'autore di concentrare l'azione narrativa in un tempo grossomodo assimilabile al presente della pubblicazione, con il passare degli anni si assiste a un graduale passaggio del testimone dalle generazioni di prima lingua okinawana alle generazioni più giovani, di madrelingua giapponese. Ciò è particolarmente evidente in un'opera polifonica come *Me no oku no mori*, che abbraccia tre generazioni diverse di okinawani le cui differenze si riflettono anche nell'uso della lingua.

### 1.2.2.3.2. Il reale meraviglioso.

In un pomeriggio assolato, un uomo si sveglia e scopre che la gamba destra gli si è gonfiata a dismisura, fino a somigliare a una sorta di melone verde, e di non riuscire a muoversi né a comunicare con la moglie.

---

<sup>73</sup> Heinrich e Ishihara evidenziano come la socializzazione linguistica di parlanti delle lingue delle Ryūkyū si sia interrotta intorno agli anni '50. L'alta competenza linguistica di Medoruma in questo senso è un'eccezione, più che la norma. HEINRICH e ISHIHARA, "Ryukyuan Languages in Japan", 168.

<sup>74</sup> ONISHI, "Medoruma Shun 'Suiteki' ron. Uchināguchi to yamatuguchi no kyōkai wo matagu".

<sup>75</sup> MOLASKY, "Medoruma Shun. The Writer as Public Intellectual in Okinawa Today", 191 nota 41.

Quando questa, credendo che stia ancora dormendo, cerca di svegliarlo colpendolo sulla gamba, da una spaccatura nella pelle dell'alluce comincia a zampillare un liquido chiaro, che poi si scoprirà avere proprietà miracolose. Da quella notte, al capezzale dell'uomo compaiono ogni sera dei soldati feriti che vengono a bere il misterioso liquido, e che obbligano l'uomo a fare i conti con il proprio passato bellico.

La presenza di elementi sovranaturali in *Suiteki* ha subito fatto accostare dalla critica l'opera di Medoruma al realismo magico (o reale meraviglioso, come vedremo sotto) di Gabriel García Márquez, in effetti citato dall'autore come fonte di ispirazione.<sup>76</sup>

La storia dell'espressione che definisce il genere è complessa: coniata dal critico d'arte tedesco Franz Roh nel 1924 come "realismo magico" (*Magischer Realismus*, internazionalmente noto come *magic realism*) per intendere le tendenze dell'arte contemporanea locale, tesa alla riproduzione cristallina del mistero insito nella realtà fattuale (con influenze dal progresso tecnologico e scientifico, specie degli studi psicanalitici di Freud e Jung), è stata poi rielaborata negli anni '40 in "reale meraviglioso" (*real maravilloso*, ovvero *marvellous realism*) da Alejo Carpentier, per indicare la mescolanza di sistemi culturali diversi e talvolta contrapposti tipica dell'America Latina (e ispiratagli da una visita a Cuba) che comporta un'esperienza della realtà che non coincide con il realismo scientifico europeo.

Nel 1955 il critico letterario Angel Flores ha usato l'espressione "realismo magico" (*magical realism*) in un'accezione intermedia alle due per descrivere un genere letterario (di cui individua Jorge Luis Borges come capostipite) caratterizzato dalla narrazione di eventi straordinari come perfettamente inseriti nella realtà, e così facendo ha contribuito a riaccendere un interesse per le teorie di Carpentier e a provocare un boom letterario in America Latina di produzioni caratterizzate da elementi magico-realisti, di cui Gabriel García Márquez è ritenuto il principale esponente.

Il genere si è poi esteso ben oltre i confini del continente e viene spesso confuso con il surrealismo o il genere fantastico, ma mentre l'aspetto straordinario del surrealismo viene dato dal tentativo di descrivere con strumenti materiali (ad esempio la pittura, il linguaggio) la realtà psicologica, il realismo magico (nelle sue varie declinazioni) descrive la realtà fattuale esterna, che viene intesa dal narratore e dai personaggi come ordinariamente straordinaria, ovvero normalmente costituita da elementi "fantastici" (come fantasmi, miracoli, talenti sovranaturali), caratteristica centrale del reale meraviglioso di Carpentier, ragione per cui in questa sede mi riferisco al genere in questi termini. Il fantastico invece si differenzia essenzialmente da questo genere per il dubbio o l'incredulità di narratore e personaggi rispetto alla reale esistenza degli elementi sovranaturali.<sup>77</sup>

In effetti Medoruma discute l'uso della categoria di "realismo magico" come tecnica stilistica applicata alla propria opera e a quella di García Márquez, sottolineando come ciò neghi la realtà di quanto viene narrato concentrandosi sul fatto che siano presenti elementi "magici". Gli elementi sovranaturali che

---

<sup>76</sup> Ibid., 178.

<sup>77</sup> BOWERS Maggie Ann, *Magic(al) Realism*, Routledge, New York 2004, 7-29.

compaiono in *Suiteki* e in altre opere dell'autore appartengono a tutti gli effetti alla realtà fattuale in cui vivono i personaggi: la metamorfosi della gamba di Tokushō viene riconosciuta da tutti come una realtà oggettiva, così come i benefici dell'acqua miracolosa, e se vi sono dei personaggi che dubitano della realtà che li circonda, come vedremo più sotto, è perché questi hanno una diversa concezione della realtà, che non prevede determinati elementi al suo interno.

Se per Molasky il ricorso al reale meraviglioso permette, attraverso l'apparizione dei soldati morti nel presente, una fusione dei piani temporali che rende più realisticamente la complessità dell'esperienza di Tokushō<sup>78</sup>, Ikeda interpreta in chiave ancora più politicizzata questa tecnica narrativa nel considerarla un ulteriore strumento, insieme alla *vicarious narration*, per rendere conto delle esperienze personali della guerra che non possono figurare nelle storie ufficiali perché considerate troppo soggettive o non verificabili per assenza di testimoni terzi. In questo modo la letteratura si riconfigura come spazio in cui vengono valorizzate le esperienze che non rispondono ai criteri di scientificità richiesti dalle indagini accademiche<sup>79</sup>.

Ikeda inoltre mette in luce come, mentre gli altri elementi magico-realistici del racconto possono essere spiegati come fenomeni psicologici che riguardano solo Tokushō, la linea narrativa dell'"acqua miracolosa" resista a facili definizioni, e come proprio questa parte del racconto sia stata particolarmente criticata da alcuni giurati del premio Akutagawa per i suoi elementi fantastici e farseschi: Kuroi Senji percepiva la morale favolistica (寓意性 *gūisei*) come difetto, Miyamoto Teru commentò che solo lo sguardo attento dell'autore fa la differenza fra un racconto metaforico e una favola assurda (世迷い言の寓話 *yomaigoto no gūwa*), per Ishihara Shintarō la parte strutturata come una favola (寓話仕立ての部分 *gūwa shitate no bubun*) rovinava l'effetto di affascinante illusorietà (不思議な幻想性 *fushigi na gensōsei*) delle altre scene compromettendo l'intera storia, mentre Ikezawa Natsuki, più positivamente, considerava questa parte non una favola ma mutuata dal folklore locale (民話 (寓話ではない) の形を借りて *minwa (gūwa dehanai) no katachi wo karite*)<sup>80</sup>. Ikeda ne conclude che il sovrannaturale non possa avere spazio nell'ambito del *jun bungaku*, la letteratura pura<sup>81</sup>.

---

<sup>78</sup> MOLASKY, "Medoruma Shun. The Writer as Public Intellectual in Okinawa Today", 182. Al reale meraviglioso, come fa notare Bowers, sono d'altronde associate tecniche tipiche del modernismo come narrazioni non lineari che mettono in discussione il concetto stesso di storia. Si veda BOWERS, *Magic(al) Realism*, 7-8.

<sup>79</sup> IKEDA, *Okinawan War Memory*, 67-70.

<sup>80</sup> Ibid., 66; ŌSHIRO, "'Okinawa bungaku' no tokuisei to kanōsei", 79. I commenti citati da Ōshiro sono tratti dalla critica all'opera vincitrice del premio Akutagawa pubblicata sul numero del settembre 1997 della rivista letteraria 『文藝春秋』 *Bungei Shunjū*.

<sup>81</sup> IKEDA, *Okinawan War Memory*, 66. Susan Bouterey evidenzia tuttavia un aspetto che Ikeda nella sua analisi menziona solamente, ovvero il carattere farsesco della parte di racconto dedicata all'acqua miracolosa, determinato dal personaggio di Seiyū. Per molti critici non è solo l'elemento fantastico ma anche la vena comica di questa parte a costituire un "disturbo" all'andamento generale della storia. Bouterey invece dimostra come il personaggio sia una fondamentale sovversione carnascialesca del protagonista (Seiyū, dopotutto, fa esattamente ciò che fa Tokushō, ovvero lucrare sul passato bellico), che mette in luce altri aspetti controversi del passato e del presente di Okinawa, fra cui lo sfruttamento della prostituzione e la connivenza con l'esercito (giapponese in guerra, e ora americano). BOUTEREY Susan, "Okinawa's Fictional Landscapes: A Reading of Medoruma Shun's "Suiteki" (Droplets)", in GUO Nanyan, SHOGIMEN Takashi (a cura di), *Japanese Studies Down Under: History, Politics, Literature and Art*, note di conferenza

Possiamo forse capire meglio il modo in cui Medoruma intende il reale meraviglioso riferendoci a un altro racconto, 「帰郷」 *Kikyō* (“Ritorno a casa”). Qui il giovane protagonista, combattuto fra continuare a vivere di lavoretti saltuari a Naha e ritornare all’isola natale per entrare nell’azienda agricola dei genitori, scopre un cadavere vicino ai bagni pubblici del parco cittadino mentre sta facendo jogging. All’inizio pensa che tutti stiano ignorando quello che probabilmente è il corpo di un vecchio senz’atletica, ma col passare del tempo si accorge di essere l’unico a vederlo, o meglio l’unico a parte due vecchie donne che a un certo punto sorprende a cremare il corpo secondo le tradizioni rituali. La capacità del personaggio di vedere il cadavere viene interpretata dalle due come segno di grande forza spirituale, visto che nelle loro intenzioni il corpo non avrebbe dovuto essere visibile<sup>82</sup>, e l’abbandono del cadavere invisibile viene spiegato con la volontà del defunto di ricevere una sepoltura all’aria aperta, in cui il corpo rimanga esposto agli elementi per la durata della decomposizione prima della sepoltura definitiva.<sup>83</sup> La scelta bizzarra del luogo viene chiarita quando una delle donne spiega che tempo addietro nei dintorni vi era un sito adibito proprio alle sepolture all’aria aperta, e consigliato dagli esperti di *feng shui*.<sup>84</sup> Ciò che all’inizio colpisce il protagonista come straordinario appartiene quindi, in effetti, all’ordinario di precise dinamiche culturali, evidenti alle generazioni più anziane ma quasi inaccessibili allo sguardo “moderno” delle generazioni più giovani. Come già osservato da Bhowmik e Ikeda rispettivamente per *Mabuigumi* e *Suiteki*, tuttavia, anche in *Kikyō* Medoruma rifiuta una conclusione semplice in cui tutti gli elementi siano facilmente riconducibili a spiegazioni definitive<sup>85</sup>: infatti il racconto si chiude con il ragazzo che contempla una misteriosa orma di piede sul soffitto sopra a dove era collocato il cadavere, senza riuscire a capire come possa essere stata realizzata.<sup>86</sup>

È lecito pensare che sia stato il trasferimento a Miyako a sviluppare l’interesse dell’autore per le pratiche rituali e il folklore locale.<sup>87</sup> I racconti più densi di elementi “fantastici” (in effetti inseriti nella cornice delle

---

per il 海外シンポジウム Kaigai Symposium 2016 (Overseas Symposium 2016) di Otago, International Research Center for Japanese Studies 2016, 227-28.

<sup>82</sup> Il passaggio originale recita: “「(前略)でも、他の人には見えないようにしておいたのに、あんたはよく見えたね。はあ、あんた、とても霊力の高い生まれだね”。MEDORUMA Shun, “Kikyō”, in *Medoruma Shun tanpen shōsetsu senshū* 3, 137. Più avanti, a pag. 139, viene spiegato che la *yuta* ha offerto preghiere con il preciso scopo di velocizzare il processo di decomposizione e di impedire intromissioni.

<sup>83</sup> Ibid., 137. Per una descrizione più dettagliata della pratica del 風葬 *fūsō*, che qui traduco come “sepoltura all’aria aperta”, e un’analisi della sua funzione in un altro racconto di Medoruma, *Fūon*, rimando alla sezione 3.3.2.

<sup>84</sup> Ibid., 139.

<sup>85</sup> Non sono gli unici casi in cui Medoruma lascia una questione sospesa o l’interpretazione di un fenomeno inspiegabile al lettore: nelle prime due versioni del racconto *Fūon* e in *Denreihei*, i personaggi non hanno mai la certezza che il cadavere/fantasma che si trovano di fronte corrisponda alla persona che stanno cercando; in *Umukaji tu chiriti* non conosciamo il destino dello studente sovversivo né l’identità della destinataria del monologo; in *Naikai* non viene mai chiarito il preciso significato delle visioni del protagonista, né in *Umi no nioi shiroi hana* quello della metamorfosi della nonna morente.

<sup>86</sup> Ibid., 144-45. Sul pavimento è anche rimasta l’impronta del cadavere, ma quest’ultimo fenomeno viene ricondotto dai personaggi a qualcosa di simile alla Sacra Sindone (聖骸布 *mitai seigaifu mitai*), perciò si può considerare comunque spiegato in una chiave religiosa.

<sup>87</sup> Michael Molasky si sofferma sull’interesse di Medoruma per la varietà culturale locale riferendo la parzialità dell’autore per un particolare sito sacro dell’isola. MOLASKY, “Medoruma Shun. The Writer as Public Intellectual in Okinawa Today”, 167.

credenze spirituali locali) risalgono alla seconda parte degli anni '90, quando l'autore risiedeva nell'isola periferica: *Suiteki* (1997), *Mabuigumi* (1998), *Naikai* (1998), *Umukaji tu chiriti* (1999), *Umi no nioi shiroi hana* (1999), *Kuroi hebi* (1999), *Kikyō* (1999). A partire dall'inizio del nuovo millennio, con il suo trasferimento a Nago, Medoruma sembra essersi allontanato dai motivi più strettamente sovrannaturali per concentrarsi su un tipo di narrazione più crudo e realistico, in particolare con romanzi come *Niji no tori* (2006) e *Me no oku no mori* (2009).<sup>88</sup>

### 1.2.2.3.3. Metamorfosi, metafore, similitudini.

Nell'analisi del reale meraviglioso nell'opera di Medoruma abbiamo visto una strana metamorfosi legata al mondo naturale catalizzare la narrazione in *Suiteki*. Simili metamorfosi caratterizzano altri racconti dello stesso periodo, mentre altrove sono vivide metafore o similitudini, sempre legate al mondo naturale, a dominare la narrazione.<sup>89</sup> Seppure formalmente differenti, queste tecniche stilistiche hanno lo scopo comune di svelare un punto di vista inedito, o piuttosto nascosto e controverso, della realtà rappresentata in superficie nelle opere di Medoruma, talora assumendo un atteggiamento di aspra critica sociale.

In *Suiteki*, come vedremo nella sezione 3.5.1., entrambe le strategie sono presenti per ribaltare la canonizzazione eroica della guerra e riportare lo sguardo sulla fragilità della condizione umana. La trasformazione della gamba di Tokushō lo obbliga a venire a patti con una parte della propria esperienza bellica che non ha mai condiviso con nessuno, rivelando il reale egoismo e la distruzione dei legami comunitari che intervengono in tempo di guerra. La (parziale) disumanizzazione del personaggio dovuta alla metamorfosi non fa che riprodurre la disumanizzazione di Tokushō avvenuta nel conflitto, e insieme a lui, la disumanizzazione di tutti gli altri soldati, descritti tramite metafore e similitudini animali.

In modo simile a quello riscontrato in *Suiteki*, la metamorfosi che riguarda la nonna in *Umi no nioi shiroi hana* fa riemergere ricordi che altrimenti rimarrebbero taciuti, dando alla protagonista un nuovo contesto in cui inscrivere la propria storia familiare. In *Mabuigumi* sono invece i ricordi a spingere Uta a considerare la tartaruga di mare e *l'āman*, un grosso crostaceo, le reincarnazioni di Omito, l'amica morta in guerra. La correlazione fra animali marini e aldilà viene rimarcata anche in *Fūon* (dove Fujii immagina che i tilapia non aspettino altro che cibarsi di lui come hanno già fatto con i suoi compagni durante la guerra) e, come vedremo nel capitolo 3, in racconti come *Naikai* e *Umi no nioi shiroi hana*, per concretizzarsi infine in una straordinaria metamorfosi della foresta sacra in fondale marino nel racconto *Umukaji tu chiriti*.

---

<sup>88</sup> Fa eccezione *Denreihei* (2004), il cui motivo centrale (il fantasma senza testa che vaga per Koza) si può tuttavia riscontrare fra le ispirazioni dell'autore già in un passaggio di *Umukaji tu chiriti* (195).

<sup>89</sup> Che vivide metafore e similitudini con il mondo naturale e animale siano, insieme a una componente erotico-grottesca, marche dello stile dell'autore sembrerebbe dimostrarlo anche l'analisi di *Fūon* di Nakaima Ken'ichi, che evidenzia come in fase di revisione Medoruma sia intervenuto a rielaborare e ridurre il numero di metafore sessuali e naturali della versione originale del racconto. Si veda NAKAIMA, "Medoruma Shun 'Fūon' no kaikō ni tsuite", 166-73.

A livello metaforico, in racconti come *Gyogunki*, *Fūon* e *Naikai* è impossibile non tracciare un collegamento fra i pesci tropicali e le persone più deboli nella piramide sociale. In particolare nell'impotenza e nell'agonia dei tilapia pescati dai bambini in *Gyogunki* e *Fūon* si ripropongono i modelli di violenza funzionanti a livello comunitario e familiare: i bambini, all'ultimo livello della piramide, si accaniscono sulle uniche creature più in basso di loro, una correlazione tanto più agghiacciante se si considera che in *Gyogunki* i tilapia vengono apertamente paragonati alle donne taiwanesi che lavorano alla fabbrica del villaggio e vengono discriminate dagli abitanti e derise anche dai bambini, i quali imparano a chiamarle <sup>たいわんいなが</sup> 台湾女 *Taiwan inagu* ("donne di Taiwan") in modo dispregiativo imitando inconsciamente i genitori.<sup>90</sup>

Una similitudine particolarmente significativa coinvolge la coppia dei principi imperiali in *Heiwa-dōri to nadukerareta machi wo aruite* (1986). Nei preparativi per accogliere la coppia, in visita a Naha per sponsorizzare la campagna di dono del sangue, la famiglia del protagonista Kaju viene costretta a rinchiudere la nonna affetta da demenza senile perché non provochi scompiglio durante il corteo regale. Il piccolo Kaju libera la nonna e decide di vendicarsi sputando sul finestrino dell'automobile della coppia imperiale. Quando si avvicina alla macchina, questa è l'impressione che ha dei due:

Le facce dei due seduti sui sedili posteriori erano ancora più vecchie che nelle fotoincisioni dei rotocalchi che prendeva Hatsu, con le guance solcate da rughe e gonfie e pallide come seppie avvizzite, e gli occhi come quelli dei *dogū*, sottili in mezzo a palpebre tumide, che emanavano una debole luce.<sup>91</sup>

Tomoda Yoshiyuki interpreta questa similitudine come un'espressione blasfema che ha lo scopo di svilire l'immagine pura e sacrosanta della coppia imperiale ed evidenziare la sua estraneità al contesto okinawano. Come osserva Tomoda, l'autore non solo mette la coppia imperiale al centro del suo racconto, ma la avvicina indagandone impietosamente le fattezze in modo ancora più invasivo e irrispettoso di una fotografia. La similitudine con le "seppie avvizzite" per il critico rimanderebbe a un motivo fallico e quindi a una metaforica castrazione, mentre più in generale gli attributi animali dei due si trovano in netto contrasto con le numerose altre similitudini animali che nel racconto vengono utilizzate per descrivere la vitalità e l'energia dei personaggi okinawani. Al tempo stesso, la descrizione "tentacolare" dà una rappresentazione grafica dei tentativi dello Stato di appropriarsi della cultura e della lingua locale (nell'esemplare utilizzo del motto okinawano 「ぬちどうたから」 *nuchi du takara* ("la vita è preziosa") per pubblicizzare la campagna<sup>92</sup>) per

---

<sup>90</sup> MEDORUMA Shun, "Gyogunki", in *Medoruma Shun tanpen shōsetsu senshū 1*, 13. Per *Fūon* e *Naikai* si vedano rispettivamente le sezioni 3.3.2. e 3.5.4.

<sup>91</sup> MEDORUMA Shun, "Heiwa-dōri to nadukerareta machi wo aruite", in *Medoruma Shun tanpen shōsetsu senshū 1*, 262. I *dogū* sono figurine di terracotta di forma umana o animale realizzate in Giappone in epoca preistorica; il tipo più noto di *dogū* presenta lunghe incisioni orizzontali, a rappresentare gli occhi, circondate da orbite oculari pronunciate. Il passaggio è anche citato nello studio di Tomoda a cui faccio riferimento più sotto.

<sup>92</sup> *Ibid.*, 265.

i propri scopi politici. Con questa similitudine, argomenta Tomoda, l'autore svela non solo la meschinità della coppia, ben lontana da un ideale di perfezione, ma anche la sua fondamentale differenza dagli abitanti della prefettura, denunciando i tentativi del Giappone centrale di reinscrivere Okinawa nella propria orbita culturale in modo sterile, senza una presa di responsabilità dal punto di vista storico e politico.<sup>93</sup> La rimozione dall'ambito culturale e linguistico notata da Tomoda ha anche un corrispondente grafico: per rimarcare l'alienità della coppia imperiale nel contesto okinawano, Medoruma riporta il termine 皇太子殿下 *kōtaishidenka* in *katakana*, il sillabario utilizzato per i termini stranieri, in entrambi i racconti *Heiwa-dōri* e *Umukaji tu chiriti*<sup>94</sup>.

#### 1.2.2.3.4. Verso uno stile fluido: peculiarità dei flashback e del discorso diretto.

Come osserva Kyle Ikeda, nell'affrontare il tema delle memorie della guerra dal punto di vista dei sopravvissuti con una *vicarious narration*, l'autore ricorre frequentemente alla tecnica del flashback, più o meno mediato a seconda dei casi. L'uso del flashback non è tuttavia limitato alle opere in cui viene tematizzata l'esperienza della guerra ma, unitamente al motivo metanarrativo di cui ho parlato nella sezione 1.2.2.1., costituisce uno dei principali motori della narrazione anche in altri racconti: tutte e quattro le opere presenti in appendice sono infatti impennate su ricordi che il personaggio focale ripercorre, nel caso di *Umukaji tu chiriti* e *Naikai* mentre li narra a un destinatario interno.

In opere come *Fūon*, *Suiteki*, *Mabuigumi*, *Kuroi hebi* e *Umi no nioi shiroi hana*, come vedremo anche nei capitoli seguenti, a livello narrativo il ritorno agli eventi del passato viene contestualizzato e perlopiù delimitato dalle particolari condizioni che determinano l'insorgenza del ricordo: in altre parole, al lettore vengono forniti subito gli strumenti per riorientarsi in uno spazio e un tempo diversi dal presente narrativo, e si può tracciare un confine piuttosto netto fra le porzioni di testo ambientate nel passato e quelle ambientate nel presente. Non si può dire lo stesso dei flashback impiegati in opere come *Naikai*, *Gunchō no ki* e *Me no oku no mori*.

*Naikai* rappresenta un caso interessante proprio per la ricerca di continui salti temporali non sempre mediati, ottenuti anche tramite la riproposizione quasi ossessiva degli stessi motivi simbolici nel presente e nel passato: a una prima lettura, il lettore viene spesso spiazzato da cambi di scena repentini, e i pochi riferimenti materiali a cui cerca di aggrapparsi, nelle sparute descrizioni degli ambienti, divengono presto

---

<sup>93</sup> TOMODA Yoshiyuki, "Medoruma Shun no fukei hyōgen – Ketsueki wo sasageru koto e no aragai" ("La blasfemia di Medoruma Shun – Una protesta contro il tributo di sangue"), *Ritsumeikan Gengo Bunka Kenkyū* vol. 22, n. 4, *Ritsumeikan Daigaku Kokusai Gengo Bunka Kenkyūsho* 2011, 153-65.

<sup>94</sup> Bhowmik osserva questa scelta stilistica per il primo dei due racconti in BHOWMIK, *Writing Okinawa*, 210, nota 37. Per la verità, nei racconti di Medoruma il *katakana* individua spesso anche i nomi propri dei personaggi protagonisti, specie per i nomi femminili del periodo prebellico come Uta, Ushi, Yoshi, Mega (come fa notare Bhowmik, *ibid.*, 190, nota 64) ma non solo: anche Kaju (il giovane protagonista di *Heiwa-dōri*), Akira (il protagonista di *Fūon*), Katsuya e Mayu (i protagonisti di *Niji no tori*). Soprattutto in questi ultimi casi, tuttavia, credo si possa ritenere una strategia grafica per far risaltare i nomi dei personaggi nel corpo del testo (utile specialmente nel caso di nomi monogrammatici come Uta e Akira, che scritti in *kanji* coinciderebbero con i rispettivi nomi comuni).

fonte di ulteriore confusione: per esempio, l'acquario con i pesci tropicali che il protagonista osservava da bambino ritorna nel presente in un luogo completamente diverso; il ritorno sulla strada di campagna del paese in cui è cresciuto ripropone il personaggio nel passato, riportandogli alla mente i ricordi dell'infanzia – comprese le figure di sé e dei propri cari che percorrono la stessa strada – ma il lettore, abituato alle apparizioni fantastiche cui il personaggio ha assistito nel corso del racconto (in parte proprio in quello stesso luogo), fatica a comprendere se si tratti di ricordi del passato o di visioni sovranaturali presenti.

Nei successivi *Gunchō no ki* e *Me no oku no mori*, l'autore esplora ulteriormente la permeabilità dei confini spazio-temporali dal punto di vista di due personaggi, Gozei e Seiji, la cui coscienza scivola continuamente indietro nel passato, talora fondendo i piani temporali in modo tale che i personaggi si ritrovano a reagire ai ricordi traumatici nel presente. Questa confusione si trasmette almeno parzialmente al lettore che, messo a parte di un intimo e complesso intrico di ricordi, emozioni, desideri, impressioni e opinioni, deve districarsi fra il passato e il presente, fra la realtà soggettiva del personaggio e la realtà oggettiva esterna.

Questa predilezione per uno stile fluido, atto a sondare le profondità dell'animo umano, si riflette anche nelle strategie adottate dall'autore per rappresentare il discorso diretto all'interno della narrazione. Se nelle sue opere più note degli anni '80 e di buona parte degli anni '90 l'autore segnala i dialoghi tramite virgolette<sup>95</sup> e i pensieri dei personaggi senza<sup>96</sup>, a partire dai testi della fine degli anni '90 assistiamo a una maggiore sperimentazione stilistica in cui questa distinzione diviene più labile.

Ciò è particolarmente evidente nei testi della fine degli anni '90 che analizzo nel capitolo 4. Nei brevi *Umi no nioi shiroi hana* e *Kuroi hebi*, le poche battute pronunciate dai personaggi non sono segnalate da virgolette né mandate a capo, ma separate dal corpo del testo unicamente da virgole e da marcatori del discorso diretto come particelle finali e verbi dichiarativi<sup>97</sup>. L'insieme risulta una narrazione estremamente fluida in cui le parole dei personaggi acquisiscono la patina del ricordo e, nel caso di *Umi no nioi shiroi hana*, acquisiscono la sensazione di generale segretezza che pervade la scena, richiedendo che i dialoghi fra i personaggi vengano sussurrati.

Proprio questa qualità "sussurrata" del parlato contraddistingue *Naikai*, racconto caratterizzato da una mescolanza singolare di tecniche per la presentazione del discorso diretto. Laddove infatti singole battute

---

<sup>95</sup> Con virgolette, da qui in avanti, indico la convenzione ortografica denominata in giapponese 鉤括弧 *kagikakko*, le parentesi a gancio che svolgono comunemente la funzione di aprire 「 e chiudere 」 un discorso diretto e di presentare un titolo o un termine che si vuole definire o mettere in evidenza all'interno di un testo.

<sup>96</sup> Questa distinzione è generalmente valida per racconti come *Gyogunki* (1983), *Fūon* (1986), *Suiteki* (1997) e *Mabuigumi* (1998), ma ci sono ovviamente delle eccezioni: in *Gyogunki*, per esempio, un pensiero del protagonista viene espresso fra virgolette, si veda MEDORUMA, "Gyogunki", 18; e mentre solitamente Medoruma non presenta fra virgolette le battute che i personaggi vorrebbero pronunciare ma non possono, per intromissione di qualcuno o qualcosa, in *Suiteki* i tentativi di Tokushō di chiamare la moglie vengono racchiusi fra virgolette, si veda MEDORUMA, "Suiteki", 197-98.

<sup>97</sup> Va precisato che nel discorso diretto di *Kuroi hebi* è presente anche un'invocazione alle divinità, che riceve un trattamento diverso sia dal tipico discorso diretto sia dai brani cantati e dalle preghiere (presentati senza virgolette ma in paragrafi a parte) in altri brani di Medoruma. Si veda MEDORUMA, "Gyogunki", 15, e MEDORUMA Shun, "Mabuigumi", in *Medoruma Shun tanpen shōsetsu senshū 2*, 265.



pronunciate dai personaggi (perlopiù grida, istruzioni o esortazioni) vengono presentate fra virgolette, la maggior parte dei discorsi diretti, che coinvolge il protagonista e la ragazza che frequenta, viene resa senza virgolettato. Si tratta in buona parte di battute rivolte sottovoce o nell'intimità dalla ragazza al protagonista, tanto che in alcuni passaggi le battute riferite al protagonista e narratore possono essere interpretate alternativamente come il pensiero o le parole effettivamente pronunciate dal ragazzo (183)<sup>98</sup>. Questa tecnica trasmette efficacemente al lettore l'impressione di assistere a confessioni intime e dolorose del vissuto dei personaggi, che travalicano il confine fra il detto e il non detto.

Questa strategia viene portata all'estremo nel successivo *Gunchō no ki* e nel più recente romanzo dell'autore, *Me no oku no mori*. In entrambe le opere quasi tutte le parti dialogiche vengono rese semplicemente mandando a capo al cambio di turno di parola o, nel caso in cui siano inserite all'interno di un monologo interiore, segnalate da ellissi, virgole e cambi di codice o registro linguistico<sup>99</sup>. Se in *Gunchō no ki* ci troviamo quasi sempre immersi nel mondo interiore dei due personaggi focali, Yoshiaki e Gozei, con relativamente pochi interventi di voci esterne, nel romanzo la quasi totalità delle interazioni fra i personaggi viene rappresentata in questo modo, tanto da venire considerata da Takuma Sminkey, il traduttore dell'edizione inglese, una tra le maggiori problematicità in sede di traduzione. Non a torto Sminkey osserva come questa tecnica venga utilizzata dall'autore per avvicinare la narrazione al flusso di coscienza<sup>100</sup>: un effetto particolarmente riuscito nel capitolo dedicato alla testimonianza parziale del vecchio capovillaggio, che affianca alle sue dichiarazioni la verità, solo pensata, dei fatti, e nelle parti narrate dal punto di vista di Seiji, flussi di coscienza vertiginosi in cui il personaggio ricorda intere conversazioni passate e immagina risposte diverse che avrebbe voluto dare o intere conversazioni future.

Una menzione a parte va fatta per *Umukaji tu chiriti*, che nella sua forma monologata riporta tutti i dialoghi direttamente nel corpo del testo. In questo racconto, pubblicato fra *Naikai* e i due succitati racconti brevi, Medoruma continua a sperimentare le possibilità di resa del discorso diretto ottenendo un esempio estremamente realistico di parlato, caratterizzato da ripetizioni, interruzioni, disfluenze, incisi, digressioni, concitazione, che cattura il lettore come se stesse assistendo in prima persona al racconto della vita di qualcuno.

Si può pertanto dire che l'uso che l'autore fa della tecnica del flashback e la sua continua ricerca stilistica nella resa del discorso diretto siano funzionali a una resa vivida e credibile del mondo interiore dei personaggi: la fluidità, a tratti spiazzante, con cui il lettore passa dal passato al presente e dal detto al non

---

<sup>98</sup> Laddove non diversamente specificato, i numeri di pagina indicati fra parentesi per i brani citati si riferiscono ai testi tradotti in appendice.

<sup>99</sup> In *Gunchō no ki* è solo il dialogo finale fra il giovane Yoshiaki e il padre a venire riportato fra virgolette, in *Me no oku no mori* solo alcuni discorsi diretti del capitolo iniziale. Si veda MEDORUMA Shun, "Gunchō no ki", in *Medoruma Shun tanpen shōsetsu senshū 3*, 258, e MEDORUMA Shun, *Me no oku no mori*, Kage Shobō, Tokyo 2017, 3 e 19.

<sup>100</sup> MEDORUMA Shun, SMINKEY Takuma (traduzione), *In the Woods of Memory*, Stone Bridge Press, Berkeley (CA) 2017, ed. Kindle, poss. 92-130. "In the Japanese text, Medoruma usually refrains from using quotation marks, no doubt to create a more stream-of-consciousness feel to the narration."

detto lo costringe a misurarsi con soggettività idiosincratiche che risultano tanto più realistiche quanto più resistono a facili categorizzazioni.

## Capitolo 2. Medoruma e la letteratura del trauma.

### 2.1. Raccontare il trauma.

Come ho già anticipato nel capitolo precedente, i ricordi della battaglia di Okinawa e le sue conseguenze sono al centro di una parte importante della produzione letteraria di Medoruma Shun<sup>101</sup>. Nelle sue opere, l'autore narra il tormento interiore dei sopravvissuti e il modo in cui i ricordi repressi del conflitto influiscono sulla vita quotidiana del dopoguerra e strutturano il loro rapporto con le generazioni successive. In questo senso, una parte delle opere dell'autore appartiene a buon diritto alla categoria letteraria definita "letteratura del trauma".

Per letteratura del trauma si intende il genere letterario che indaga le risposte emotive a un trauma – un evento terrificante o comunque "al di fuori delle comuni esperienze umane"<sup>102</sup> – che sconvolge i presupposti morali e sociali su cui si fonda la percezione di sé e degli altri. L'evento può essere di larga scala, come una catastrofe naturale o umana (guerre, genocidi, disastri nucleari), ma anche intimo e personale, come il lutto di un familiare o una violenza. L'individuo (spesso congiuntamente alla propria comunità) viene mostrato mentre cerca di venire a patti con la consapevolezza di un sé cambiato dall'evento traumatico<sup>103</sup>.

La critica si è finora concentrata sui modi in cui Medoruma rappresenta il trauma bellico (rivissuto in forma di memoria traumatica dai personaggi) nelle sue opere letterarie dedicate alla battaglia di Okinawa. Dopo avere esplorato le principali caratteristiche della rappresentazione della memoria traumatica riscontrate in questi testi, intendo mostrare come il tema del trauma sia centrale anche in alcuni suoi racconti che non riguardano direttamente le conseguenze della guerra. Prima di cominciare, tuttavia, mi soffermo su alcuni concetti operativi con cui intendo orientare la mia analisi.

#### 2.1.1. (Ri)elaborare il trauma.

Se lo stesso concetto di trauma viene continuamente ridefinito in campo clinico, sociologico, storiografico e artistico<sup>104</sup>, ancora più dibattuto è il rapporto fra trauma e memoria. La prima generazione di studiosi della

---

<sup>101</sup> Kyle Ikeda ha calcolato che circa un terzo della narrativa pubblicata dall'autore tematizza la battaglia e i modi in cui continua a influire sulla vita dei sopravvissuti e dei loro discendenti. IKEDA, "Unarticulated Memories of the Battle of Okinawa", 325, nota 11.

<sup>102</sup> CARUTH Cathy (a cura di), *Trauma. Explorations in Memory*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London 1995, 3.

<sup>103</sup> BALAEV Michelle, "Trends in Literary Trauma Theory", *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, volume 41 n. 2, University of Manitoba 2008.

<sup>104</sup> Va da sé che la definizione di trauma non cambia solo in base al tipo di approccio degli studiosi in un determinato campo, ma anche nella sua traslazione a campi di studi diversi: Kai Erikson ha per esempio osservato come la definizione classica di "trauma" in campo medico, come "colpo o ferita" che provoca uno sconvolgimento, si sia gradualmente ampliata nell'uso comune a includere sia la *causa* dello sconvolgimento sia lo *stato* di sconvolgimento in cui versa l'individuo colpito. Si veda ERIKSON Kai, "Notes on Trauma and Community" in CARUTH, *Trauma. Explorations in Memory*, 184-85.

letteratura del trauma, attiva dagli anni '90 e capeggiata da Cathy Caruth, si riferisce al concetto di memoria traumatica sviluppato da specialisti di psichiatria e psicologia come Bessel van der Kolk e Judith Herman, e anche gli studi condotti sui testi di Medoruma attorno agli anni 2010, per quanto concerne la memoria traumatica, si basano perlopiù sui modelli teorizzati da questa scuola di pensiero<sup>105</sup>. Per Caruth la memoria traumatica, ovvero la memoria di un evento sconvolgente, è un vuoto nella coscienza dell'individuo traumatizzato, che non può accedere volontariamente ai propri ricordi e quindi non può narrarli. Dopo un periodo di latenza, l'evento traumatico ritorna ripetutamente sotto forma di immagini e sensazioni molto precise ma incomprensibili all'individuo. La memoria traumatica si manifesta per esempio attraverso flashback, incubi o rievocazioni involontarie dell'evento, ovvero episodi in cui l'individuo rivive inconsciamente il momento del trauma e vi reagisce fisicamente come se stesse succedendo nel presente. L'insorgenza dei ricordi traumatici avviene spesso in corrispondenza di condizioni o stimoli sensoriali simili a quelli che caratterizzavano l'evento traumatico. In sintesi, conclude Caruth, l'individuo traumatizzato non possiede la memoria traumatica, ne viene posseduto<sup>106</sup>.

Il concetto di amnesia traumatica su cui Caruth fonda la sua teoria si basa sul binomio costituito da memoria narrativa e memoria traumatica, già ideato da Pierre Janet e sviluppato negli studi di van der Kolk. Per memoria narrativa van der Kolk intende l'insieme di schemi cognitivi che permettono a una persona di incamerare nuove esperienze in modelli precostituiti e quindi familiari. In altre parole, la persona riesce a dare un senso a eventi nuovi, e quindi a costruirne una propria narrativa, se può ricondurli a categorie mentali già consolidate. Se un evento risulta tanto sconvolgente da non potere essere inserito nelle strutture mentali esistenti, esso verrebbe "immagazzinato in modo diverso (...) dissociato dalla coscienza e dal controllo volontario" nella memoria traumatica<sup>107</sup>. Con "dissociato" van der Kolk indica che questo tipo di memorie non viene consciamente "represso" ma incamerato in "un flusso di coscienza alternativo" che dal subconscio può emergere come dominante, "per esempio nelle rievocazioni del trauma"<sup>108</sup>. L'impossibilità di incorporare l'evento nella normale memoria narrativa equivarrebbe all'impossibilità di organizzarlo a livello linguistico, permettendo solo un'organizzazione a livello somatosensoriale o iconico, che spiegherebbe l'insorgenza di

---

<sup>105</sup> Si vedano STAHL David, WILLIAMS Mark (a cura di), *Imag(in)ing the War in Japan. Representing and Responding to Trauma in Postwar Literature and Film*, Brill, Leiden-Boston 2010; HONDA Erumi, "Hearing Voices: Female Transmission of Memories in Okinawan Literature in the 1970s and 1980s", master's thesis, University of Massachusetts Amherst 2010; IKEDA, *Okinawan War Memory*; IKEDA, "Unarticulated Memories of the Battle of Okinawa"; HOLM Alisa, "The Forest in the Depths of Her Eyes: Sayoko's Silence and Art-Making as a Reparative Force in Medoruma Shun's *Me no oku no mori*", undergraduate thesis, University of Vermont 2015.

<sup>106</sup> CARUTH, *Trauma. Explorations in Memory*, 3-11.

<sup>107</sup> VAN DER KOLK Bessel A., VAN DER HART Onno, "The Intrusive Past: The Flexibility of Memory and the Engraving of Trauma", in CARUTH, *Trauma. Explorations in Memory*, 160.

<sup>108</sup> Ibid., 168. Va detto che "dissociazione" e "repressione" vengono concettualizzate in modo molto disparato in campo psicanalitico. Per esempio, la "repressione" freudiana di desideri e impulsi non corrisponde esattamente alla "repressione" che indica un tentativo cosciente di rimozione di determinati ricordi; né la "dissociazione" ha sempre un carattere patologico, come osserva Balaev citando Butler e Patesh, si veda BALAEV, "Trends in Literary Trauma Theory", 165 nota 1. Per la discussione in oggetto, mi limito a presentare l'una in opposizione all'altra, evidenziando il carattere involontario della dissociazione e il carattere volontario della repressione.

flashback, incubi e rievocazioni traumatiche. Per usare un'immagine efficace di Joshua Pederson, nella memoria traumatica "il cameraman se ne va, ma il nastro continua a scorrere"<sup>109</sup>. Le informazioni così immagazzinate, al di fuori della narrativa personale degli eventi, sarebbero senza tempo, visto che l'esperienza, che non è stata compresa nel momento in cui è stata vissuta, continua a ripresentarsi, incompresa, alla mente della vittima del trauma<sup>110</sup>.

Il modo per "riappropriarsi" di questa memoria viene descritto da Dominick LaCapra come un graduale passaggio dalla fase di rievocazione (*acting out*) alla fase di rielaborazione (*working through*) del trauma. In un primo momento, la memoria riemerge solo come rievocazione dell'evento traumatico, che viene rivissuto come se stesse accadendo in quel momento. Con il passare del tempo, a seconda della gravità del trauma, la vittima può riuscire a rielaborare, ovvero analizzare e ricontestualizzare, il trauma inscrivendolo nella propria storia personale, in modo tale da stabilirlo temporalmente nel passato senza che esso intervenga a sconvolgere l'esistenza presente della persona<sup>111</sup>. L'articolazione verbale del trauma, ovvero la narrazione dell'evento, viene generalmente considerata propedeutica al superamento del trauma<sup>112</sup>.

A partire dal nuovo millennio, tuttavia, nel campo della psicologia traumatica si sono fatte strada le teorie di ricercatori come Elizabeth Loftus e Richard McNally, che propongono una revisione scettica di alcuni capisaldi della definizione ormai classica di memoria traumatica<sup>113</sup>. McNally in particolare ha fornito argomentazioni convincenti in opposizione al carattere amnestico e inenarrabile della memoria traumatica, contestando ai difensori dell'amnesia traumatica di confondere la riluttanza della persona traumatizzata a ripensare all'evento con l'impossibilità di ricordarlo. Analogamente, non si può dire che la vittima che non parla del proprio trauma non sia capace di articolarlo verbalmente, date le numerose e dettagliate testimonianze delle atrocità perpetrate nei campi di concentramento nazi-fascisti. Sull'insorgenza di incubi e flashback traumatici come prova della natura non verbale del ricordo traumatico, McNally ribatte che "una reattività fisiologica ad elementi che sollecitano la memoria traumatica non preclude che il trauma possa essere narrato"<sup>114</sup>. Il critico Joshua Pederson ha tratto spunto dagli studi di McNally per proporre una nuova teoria della letteratura del trauma. Sulla scorta di McNally, Pederson ritiene che la memoria di un evento

---

<sup>109</sup> PEDERSON Joshua, "Speak, Trauma: Toward a Revised Understanding of Literary Trauma Theory", *Narrative*, volume 22, n. 3, The Ohio State University Press 2014, 335.

<sup>110</sup> CARUTH, *Trauma. Explorations in Memory*, 6-8.

<sup>111</sup> LaCAPRA Dominick, *Writing History. Writing Trauma*, II ed., The Johns Hopkins University Press, Baltimore 2014, 142-44.

<sup>112</sup> PEDERSON, "Speak, Trauma", 338-39.

<sup>113</sup> RUBIN SULEIMAN Susan, "Judith Herman and Contemporary Trauma Theory", *Women's Studies Quarterly* vol. 36, n. 1/2, *Witness*, The Feminist Press at the City University of New York 2008, 276-81. In particolare, Rubin Suleiman evidenzia le problematicità del metodo di Judith Herman, che sembrerebbe imporre il proprio quadro interpretativo del trauma (spiegato secondo modalità affini a quelle di van der Kolk che abbiamo visto sopra) sui casi dei propri pazienti. Gli esperimenti di Elizabeth Loftus hanno provato la relativa facilità con cui si possono impiantare memorie fittizie nella mente delle persone, fornendo quindi una forte argomentazione contro i metodi psicanalitici che mirerebbero a "recuperare" memorie rimosse dalla coscienza di una persona traumatizzata.

<sup>114</sup> MCNALLY Richard J., *Remembering Trauma*, Harvard University Press, Cambridge 2003, 180, citato in PEDERSON, "Speak, Trauma", 337.

traumatico, lungi dall'essere rimossa dalla coscienza della persona, sia accessibile e articolabile, anzi che la traumaticità dell'evento comporti un acuirsi della memoria, caratterizzata da una pleora di dettagli multisensoriali, ancorché da alterazioni dissociative della coscienza (come la sensazione irrealistica di trovarsi in un sogno o un film, o di veder scorrere il tempo al rallentatore) che provocano distorsioni nella memoria dell'evento<sup>115</sup>.

È al concetto di memoria traumatica rielaborato da McNally e applicato da Pederson che mi riferirò generalmente in questa sede, fatte salve alcune lezioni di Caruth, van der Kolk e LaCapra che possono fornire spunti utili di riflessione. Per un'analisi più approfondita della rappresentazione del trauma in Medoruma, è inoltre utile distinguere fra due modalità di trauma che interagiscono all'interno delle sue opere: il trauma individuale e il trauma collettivo.

### **2.1.2. Trauma individuale e trauma collettivo.**

Nelle sue opere letterarie Medoruma non si dedica solamente a ritrarre il modo in cui il trauma (specialmente bellico) influisce sulle vite degli individui sotto forma di memorie degli eventi traumatici, ma anche come caratterizza i rapporti fra le singole persone e all'interno di una comunità nel suo complesso. Le intenzioni dell'autore sono evidenti in uno dei suoi saggi più noti, *Okinawa "sengo" zero-nen*, che già nel titolo esprime i suoi dubbi sul significato (quando non sulla stessa esistenza) di un dopoguerra a Okinawa. Ancora piagata dalle ferite della guerra e dell'occupazione, evidenti nell'attualità delle violenze, degli incidenti e degli espropri territoriali dovuti alla permanenza delle basi militari americane, e continuamente sacrificata alla convenienza politica ed economica del Giappone centrale, la prefettura sembra essa stessa intrappolata nel passato e incapace di liberarsi dall'esperienza del conflitto<sup>116</sup>.

Proprio per questa natura complessa e multiforme del trauma a Okinawa è utile esaminare le opere letterarie dell'autore anche alla luce degli studi del sociologo Kai Erikson sull'interazione fra trauma individuale e trauma collettivo. Pur debitore della scuola di Caruth, Erikson definisce il trauma individuale in senso più lato, come "un colpo alla psiche che supera tutte le difese di qualcuno così improvvisamente e con una forza tanto brutale da non potervi reagire in modo efficace"<sup>117</sup>. Nella sua definizione di trauma, Erikson inoltre include anche condizioni prolungate o ripetute di abuso, normalmente considerate "stress", indicando che un trauma può essere causato "da una *costellazione di esperienze di vita* tanto quanto da un avvenimento distinto, da un *disturbo persistente* tanto quanto da un evento acuto"<sup>118</sup>. Seguendo questa interpretazione, nelle pagine seguenti tratterò come traumatiche anche esperienze ripetute di bullismo e violenza domestica.

---

<sup>115</sup> Sempre riferendosi a McNally, Pederson sottolinea: "These alterations do not seem to change the substance of the memory but instead its affect". PEDERSON, "Speak, Trauma", 339.

<sup>116</sup> MEDORUMA, *Okinawa "sengo" zero-nen*, in particolare 12-17 per la dichiarazione d'intenti dell'autore.

<sup>117</sup> ERIKSON, "Notes on Trauma and Community", 187.

<sup>118</sup> Ibid., 185. Corsivo originale.

Il trauma collettivo, secondo Erikson, intacca la solidità dei rapporti fra i membri di una comunità, portando “alla graduale realizzazione che la comunità non esiste più come efficace fonte di supporto”<sup>119</sup>. Il singolo perde fiducia nella volontà e nella capacità degli altri membri di agire per il bene collettivo. Soprattutto, però, un’esperienza traumatica “domina l’immaginario e il senso di sé” di una comunità divenendo una sorta di “cultura condivisa” che regola i rapporti fra i suoi membri<sup>120</sup>. Da una parte, quindi, il trauma collettivo mina gli equilibri precedenti, dall’altra struttura un’immagine dominante della comunità traumatizzata. Questo modello, che Erikson ritiene applicabile anche a intere aree o nazioni, ben si attaglia alla realtà okinawana, in cui la guerra e l’occupazione non hanno solo corrosi i legami presenti a livello locale e nazionale ma anche fornito l’immagine della “pietra scartata” con cui gli okinawani nel loro complesso si identificano nel loro rapporto con il Giappone centrale.

Se il rapporto con il Giappone è evidentemente minato da una discriminazione secolare e dagli effetti del conflitto e del Trattato di Sicurezza Nippo-Americano, nelle sue opere Medoruma tiene conto anche degli strappi al tessuto della comunità locale, secondo una consapevolezza acquisita attraverso le testimonianze dei parenti. Nel saggio succitato, ad esempio, Medoruma cita un ricordo del padre, che durante la battaglia era membro dei Corpi Imperiali di Ferro e Sangue. Da soldato sottoposto agli ordini dei militari giapponesi, il padre si era ritrovato a minacciare di morte un vecchio okinawano cui voleva requisire una capra, l’unica fonte di sussistenza dell’uomo, finendo così per diventare egli stesso complice dei soprusi dei militari giapponesi.<sup>121</sup> Partendo da memorie come questa, Medoruma riflette nelle sue opere le profonde divisioni che intervengono a livello identitario e relazionale in una comunità traumatizzata, e che non di rado mostrano gli stessi okinawani nel ruolo di carnefici e discriminatori. In alcuni casi, come nel romanzo *Me no oku no mori*, è l’intera comunità a dividersi in seguito a un evento traumatico, e spesso a pagarne le conseguenze sono gli elementi più deboli (come vedremo specialmente in *Umukaji tu chiriti*, *Gunchō no ki*, *Naikai*).

Il trauma, inoltre, può costituire un elemento di unione fra individui, afferma Erikson portando l’esempio di una coppia di sopravvissuti ad Auschwitz il cui matrimonio avrebbe resistito solo in virtù della loro condivisione delle stesse esperienze traumatiche.<sup>122</sup> Sembrerebbe essere questo il caso anche per personaggi come i coniugi Tokushō e Ushi in *Suiteki*, e il motivo che farebbe di Ushi la causa scatenante dell’emergenza dei ricordi traumatici di Tokushō: anche se Tokushō non ha condiviso con lei i ricordi che lo tormentano, anche Ushi è passata attraverso l’esperienza della battaglia di Okinawa, quindi riesce a intravedere nelle testimonianze pubbliche del marito la mancata corrispondenza con la situazione effettiva della guerra. Ciò le

---

<sup>119</sup> Ibid., 187.

<sup>120</sup> Ibid., 190.

<sup>121</sup> MEDORUMA, *Okinawa “seno” zero-nen*, 28-29.

<sup>122</sup> ERIKSON, “Notes on Trauma and Community”, 185-86.

permette di far sgorgare la vera esperienza bellica dalla memoria di Tokushō.<sup>123</sup> Nelle pagine che seguono vedremo come questa particolare declinazione del trauma trova spazio in diverse altre opere dell'autore.

## **2.2. La memoria traumatica nelle opere di Medoruma.**

Mantenendo quindi come definizione operativa di memoria traumatica il ricordo di eventi che sconvolgono l'equilibrio psicologico di chi ne viene coinvolto, mi appresto ad esaminare le peculiarità di alcune istanze di memoria traumatica all'interno di una selezione di opere di Medoruma Shun. Dopo aver sintetizzato le conclusioni degli studi fondamentali di Kyle Ikeda e Davinder Bhowmik sulle modalità di articolazione e trasmissione delle memorie traumatiche della guerra in alcuni dei racconti e romanzi più noti dell'autore, verifico le possibilità di applicazione degli apparati critici usati dai due studiosi su altre opere di Medoruma interessate da occorrenze di memoria traumatica, e in particolare su quattro brani meno noti in cui le memorie traumatiche della guerra lasciano spazio a, o si fondono con, ricordi traumatici di altri eventi devastanti (e.g. violenze, bullismo, lutti familiari, shock).

### **2.2.1. Memorie frammentarie, inesprese, scomode.**

Si possono individuare alcune caratteristiche ricorrenti nella rappresentazione di Medoruma della memoria traumatica del conflitto. Le memorie della guerra da lui narrate sono personali, spesso inesprese e repressi, e riemergono a tratti in modo frammentario alla coscienza degli stessi personaggi o a quella delle generazioni successive che cercano di penetrare il passato doloroso di coloro che hanno vissuto la guerra sulla propria pelle. Sono soprattutto, però, memorie "scomode", che rivelano la superficialità del discorso sulla memoria che canonizza Okinawa come vittima sacrificale del conflitto.

#### **2.2.1.1. Memoria culturale e memoria politica.**

Analizzando insieme *Suiteki* (1997), *Mabuigumi* (1998) e *Gunchō no ki* (2000), tre fra i più noti e acclamati racconti di Medoruma, Davinder Bhowmik mette in luce il divario fra la "memoria culturale" su cui si basa l'immagine collettiva di Okinawa e la memoria "contestatoria, idiosincratca, politica" attraverso la quale emergono le esperienze individuali dei personaggi.<sup>124</sup>

---

<sup>123</sup> Susan Bouterey espande sul ruolo fondamentale di Ushi nella riemersione dei ricordi di Tokushō in BOUTEREY, "Okinawa's Fictional Landscapes", 227-28. In particolare Bouterey ritiene che a investire Ushi di questo ruolo sia la sua particolare resistenza ai miti della guerra dell'"ideologia dello Yasukuni (Jinja)", ovvero l'ideologia ufficiale che associa al ricordo della guerra i valori di sacrificio e patriottismo in una visione edulcorata e glorificata del conflitto. L'impermeabilità alla retorica ufficiale e l'adesione alle profonde radici culturali (le abitudini lavorative e linguistiche) okinawane mettono Ushi in posizione diametralmente opposta rispetto alla versione "maschile" dominante della storia, favorendo la comparsa di una versione alternativa, non canonizzata dell'esperienza bellica.

<sup>124</sup> BHOWMIK, "Fractious Memories in Medoruma Shun's Tales of War", 12. Bhowmik mutua il concetto di "memoria culturale" da 鈴木智之 SUZUKI Tomoyuki, 「寓話的悪意—目取真俊と沖縄戦の記憶—」 "Gūwateki akui – Medoruma Shun to Okinawa-sen no kioku", 社会志林 *Shakai shirin*, vol. 48 iss. 1, 2001, 1-53. Suzuki aveva già applicato questo concetto in opposizione allo "spirito di contraddizione" (悪意 *akui*) di Medoruma Shun nella sua narrazione delle



Tokushō, il protagonista di *Suiteki*, che da anni testimonia la sua esperienza bellica alle scolaresche locali, tace l'evento che più di tutti l'ha segnato: l'abbandono del compagno morente Ishimine e il furto della sua borraccia d'acqua durante la battaglia. Non ha mai osato confessare a nessuno l'accaduto (alla madre di Ishimine ha detto di averlo perso di vista durante la fuga), e cerca invano di rimuoverlo dalla propria mente con l'abuso di alcool e altri passatempi triviali, finché una bizzarra infermità lo costringe ad affrontare il proprio senso di colpa.

In *Mabuigumi*, la sacerdotessa Uta cresce come suo il figlio della migliore amica, uccisa in un bombardamento navale. Uta non riesce a perdonarsi di non avere avuto il coraggio dell'amica di esporsi per procacciarsi del cibo (o almeno di riuscire a fermarla) né di riportare indietro il suo corpo per una degna sepoltura. Quando ritorna al rifugio per comunicare la sua morte ai parenti, Uta scopre che tutti i maschi adulti sono stati portati via dai soldati giapponesi sotto l'accusa di essere spie nemiche. Uta rivede il corpo esanime dell'amica ogni volta che prende in braccio il neonato, e i sensi di colpa continuano ad attanagliarla per tutta la vita.

In *Gunchō no ki*, quando il giovane Yoshiaki torna al villaggio natale per la festa del raccolto, riscopre la cultura locale attraverso una pièce teatrale incentrata sulla discriminazione dei lavoratori okinawani negli opifici del Giappone centrale, e parte della propria storia personale e familiare quando la vecchia prostituta Gozei, affetta da demenza senile, lo scambia per un uomo di nome Shōsei. Shōsei pare essere un lontano parente di Yoshiaki il cui nome risulta appena leggibile su una tavoletta funeraria di famiglia, e di lui e Gozei non vi è traccia nel volume di storia ufficiale della comunità. Yoshiaki chiede informazioni sui due al vecchio capovillaggio, l'unico ormai in grado di ricordare gli eventi della guerra, ma i dettagli che ottiene sono parziali e fuorvianti. Solo il lettore viene a sapere, attraverso i ricordi della stessa Gozei, come sono andate veramente le cose: Shōsei, amante di Gozei, è stato ucciso dai giapponesi come spia, e dopo ripetute violenze da parte dei soldati giapponesi, che durante il conflitto abusavano di lei e di altre ragazze giapponesi e coreane, Gozei è stata cooptata dal capovillaggio per soddisfare sessualmente i soldati americani nel periodo dell'occupazione. Il protagonista riesce tuttavia a ricordare un episodio che gli fa capire come Gozei sia stata soggetta per tutta la vita alla discriminazione degli abitanti del villaggio: quando da bambino si era perso e Gozei l'aveva consolato e ricondotto alla sua famiglia, era stata accusata dai genitori di averlo molestato.

In tutti e tre i racconti il lettore viene a conoscenza degli eventi traumatici dagli stessi ricordi dei sopravvissuti, che non condividono il proprio trauma con altri personaggi (anche se nel caso di Uta possiamo immaginare che abbia riportato a grandi linee l'accaduto) nonostante ne possiedano una narrativa privata vivida e dettagliata. A loro volta, anche se non strettamente nel modo inteso da Cathy Caruth, sono essi stessi "posseduti da un'immagine o da un evento"<sup>125</sup> del passato bellico, che invade continuamente il presente

---

memorie della battaglia di Okinawa in *Suiteki* e *Mabuigumi*. Confrontando questi due testi con il successivo *Gunchō no ki*, Bhowmik dimostra la validità della cornice interpretativa di Suzuki anche per questo racconto. Espando sulla corrispondenza tematica fra *Gunchō no ki* e *Umukaji tu chiriti* nella sezione 3.4.1.

<sup>125</sup> CARUTH, *Trauma. Explorations in Memory*, 4-5.

incidendo profondamente sulla loro vita e sulle loro scelte.<sup>126</sup> Ciò viene reso evidente in particolare dal loro senso di colpa per essere sopravvissuti, ascrivibile alla “pulsione di morte” freudiana, una caratteristica classicamente attribuita al trauma bellico: “per chi subisce un trauma, non è solo il momento dell’evento ma anche il fatto di uscirne ad essere traumatico; [...] *la sopravvivenza stessa*, in altre parole, *può essere una crisi*”, parafrasa Caruth.<sup>127</sup> La memoria traumatica di Tokushō emerge con sintomi che lo pongono punitivamente nelle stesse condizioni dei soldati morenti abbandonati durante la battaglia, Uta cerca di sostituirsi a Omito come figura materna per rimediare alla vigliaccheria che si imputa per non avere corso gli stessi rischi dell’amica durante la guerra, Gozei non riesce a perdonarsi di non essere intervenuta in difesa di Shōsei, nonostante fossero entrambi inermi e alla mercé dei soldati giapponesi, e decide di rimanere al villaggio unicamente perché coincide con il luogo dei suoi momenti felici con Shōsei. In tutte e tre i casi i protagonisti si ritrovano (o si mettono essi stessi) in condizioni favorevoli alla rievocazione compulsiva del trauma<sup>128</sup>: Tokushō ritornando metaforicamente alla caverna dove ha abbandonato Ishimine, ma stavolta nei panni dei soldati feriti, Uta ponendosi sempre di fronte al ricordo dell’amica morta, e Gozei rimanendo nei luoghi del suo passato traumatico.

L’analisi di Bhowmik si concentra acutamente sul messaggio politico che l’autore intende comunicare attraverso le memorie personali e represses dei suoi personaggi: sotto la superficie delle commemorazioni ufficiali della battaglia di Okinawa, lo spirito di sacrificio diserta con Tokushō; Uta riesce a scampare al fuoco della marina statunitense per scoprire che la sua comunità è stata decimata dai giapponesi<sup>129</sup>; cancellata dalla storia della comunità<sup>130</sup>, Gozei (insieme alle altre schiave sessuali) è vittima tanto dei soldati giapponesi quanto dei civili okinawani. Il modo in cui Medoruma svela le memorie individuali e controverse della guerra interessa Bhowmik soprattutto per il modo in cui l’identità comunitaria di Okinawa, costruita nel dopoguerra come un biglietto da visita per il ritorno all’amministrazione giapponese, ne emerge frammentata in una

---

<sup>126</sup> Mentre in *Suiteki* e *Mabuigumi* lo slittamento temporale dal presente narrativo al passato dei flashback risulta evidente dal modo in cui il ricordo viene introdotto (nonostante tutta la narrazione venga condotta al passato in originale), in *Gunchō no ki* c’è una maggiore mescolanza dei piani temporali, che ritengo tuttavia ascrivibile alla demenza senile di Gozei, anche se a livello formale corrisponde alla rievocazione fisica del trauma (*acting out*) individuata da Ikeda per il personaggio di Uta in *Heiwa-dōri*. Mi soffermo su questo argomento più sotto. A differenziare i tre personaggi protagonisti dei racconti è senz’altro il fatto che, quando il passato “ritorna” sotto forma di flashback/visioni, Tokushō e Uta sanno che è passato, mentre Gozei a tratti reagisce come se si trattasse del presente. (Va anche detto che il lettore della traduzione inglese di *Gunchō no ki* viene ulteriormente confuso da un’impaginazione scorretta, che non tiene conto delle divisioni in sezioni che segnalano i cambi di focalizzazione narrativa nell’originale. Si veda MEDORUMA Shun, MIZUNO Aimée (traduzione), “Tree of Butterflies”, in BHOWMIK e RABSON, *Islands of Protest*, 71-112.

<sup>127</sup> CARUTH, *Trauma. Explorations in Memory*, 9.

<sup>128</sup> ERIKSON, “Notes on Trauma and Community”, 184.

<sup>129</sup> Questo non è che uno dei messaggi presenti in *Mabuigumi*, che si concentra maggiormente (come mette in evidenza la stessa Bhowmik) sull’antitesi di cultura (religiosa) okinawana e cultura globalizzata/meccanizzata. Accenno a questo argomento nella sezione 3.5.3.

<sup>130</sup> Come già anticipato sopra, lo stesso vale per Shōsei, il cui nome rischia di scomparire da uno degli *ihai* (tavolette funerarie) di famiglia. La rilevanza degli *ihai* come simbolo della memoria familiare e comunitaria è sottolineata anche in *Naikai*, come vediamo nella sezione 4.1.2.2.

molteplicità di esperienze contraddittorie, prive del lustro del sentimento patriottico e dell'alone di pace e serenità che dovrebbe contraddistinguere l'atmosfera esotica delle isole nella percezione nazionale.

### 2.2.1.2. Memorie represses o traumatiche, o memorie represses e traumatiche?

Mentre Bhowmik si riferisce generalmente alle memorie dei testi da lei analizzati come "traumatiche", in quanto relative agli eventi di un conflitto che ha avuto effetti distruttivi sia dal punto di vista fisico sia psicologico<sup>131</sup>, in "Unarticulated Memories of the Battle of Okinawa" Kyle Ikeda opera una distinzione formale fra "memorie della guerra" represses consciamente per motivi morali e sociali e "memorie traumatiche" della guerra, che riemergono inconsciamente attraverso rievocazioni traumatiche del personaggio traumatizzato.

In un'analisi comparata egli individua il primo tipo di memoria in *Fūon* (1986), il secondo in *Heiwa-dōri to nadukerareta machi wo aruite* (1986). In *Fūon*, l'okinawano Seikichi tace il suo coinvolgimento nella sepoltura del cadavere di un kamikaze per paura che venga scoperto il suo furto di una penna stilografica dal corpo (e, per fugare ulteriormente possibili indagini, mette in giro voci spaventose sull'urlo del vento che attraversa il teschio del cadavere). L'ex kamikaze giapponese Fujii ha analogamente taciuto le circostanze dell'incidente che gli ha permesso di evitare la propria missione suicida durante la battaglia di Okinawa, in parte per non far ricadere la responsabilità dell'accaduto sul compagno Kanō e in parte per evitare possibili accuse di omosessualità che sarebbero emerse dall'analisi dei fatti.

Ikeda tuttavia non si concentra appieno sullo sconvolgimento emotivo che i due eventi causano nei personaggi. Quando il giovane Seikichi torna da solo alla sepoltura per prendere la penna del soldato, il cadavere (prima ammirato dal ragazzo) è coperto di granchi che, cibandosene, lo muovono con un effetto mostruoso (portando il teschio nella posizione che manterrà poi per decenni)<sup>132</sup>. La visione orripilante del corpo maciullato è fondamentale per convincere Seikichi dell'empietà del suo gesto: sottraendo la penna egli ritiene di essere intervenuto in un passaggio sacro dalla vita alla morte cui i vivi non dovrebbero assistere<sup>133</sup>. La caduta che permette a Fujii di evitare la missione suicida innanzitutto corrisponde a un evento in cui rischia la vita, per poi passare tre anni costretto a letto con la reputazione rovinata, tutti elementi che mettono a dura prova il suo equilibrio fisico e mentale. Anche una volta superate queste difficoltà, Fujii non può confrontarsi con il responsabile dell'incidente, ovvero Kanō, perché è morto in battaglia. Anche senza considerare un possibile coinvolgimento sentimentale fra i due, è evidente che Fujii non riesce a mettere una parola fine alla storia, ovvero a dare un senso alla propria sopravvivenza al conflitto, se non cercando di dare voce al ricordo dei kamikaze morti<sup>134</sup>.

---

<sup>131</sup> Non a caso lo studio condotto da Bhowmik sui tre testi succitati è stato inserito in una raccolta dedicata a rappresentazioni artistiche e letterarie giapponesi del trauma della guerra del Pacifico, intitolata *Imag(in)ing the War in Japan. Representing and Responding to Trauma in Postwar Literature and Film*.

<sup>132</sup> Si veda MEDORUMA, "Fūon", 160-61.

<sup>133</sup> Ibid., 183-84. Sull'importanza rituale del tipo di sepoltura descritto nel racconto, rimando alla sezione 3.3.2.

<sup>134</sup> Ibid., 190. Sulla missione testimoniale di un individuo traumatizzato, si veda STAHL e WILLIAMS, *Imag(in)ing the War in Japan*, 8.

Gli effetti duraturi degli eventi traumatici sui due personaggi vengono segnalati a livello narrativo da dettagliati flashback multisensoriali provocati da particolari tempistiche, condizioni climatiche e caratteristiche del paesaggio<sup>135</sup>. A questi si aggiungono allucinazioni visive e uditive: Fujii crede di vedere il volto di Kanō nel teschio del kamikaze, mentre in un momento di terrore determinato dall'urlo del vento Seikichi sostituisce a Fujii la visione del kamikaze.<sup>136</sup> Viene inoltre specificato che Seikichi non riesce a liberarsi dell'immagine del volto del soldato morto né dell'urlo del vento ovunque egli vada, e che Fujii continua a reiterare nella propria mente la scena dell'ultimo incontro con Kanō cercando di ricostruire le sue ultime parole sussurrate, che all'epoca non era riuscito a capire. Ikeda fa notare che l'urlo del vento, le parole di Kanō e la penna possono essere letti tutti come simboli di impasse comunicativa, nel modo in cui riflettono le difficoltà e la reticenza dei sopravvissuti a dare voce ai propri ricordi della guerra<sup>137</sup>.

In *Heiwa-dōri*, come abbiamo visto nel precedente capitolo, l'inasprirsi dei controlli di polizia in vista di una visita imperiale, unito agli effetti della demenza senile, portano la vecchia Uta a rievocare fisicamente eventi traumatici della guerra (per esempio cercando di proteggere il nipote Kaju dai soldati dell'esercito imperiale e raccomandandogli il silenzio). Mentre in *Fūon*, come nei racconti succitati, il lettore accede direttamente ai ricordi traumatici dei personaggi dal loro punto di vista, in questo racconto Uta non viene mai resa personaggio focale. Uno dei ricordi più dolorosi della sua esperienza bellica, la morte del figlio Yoshiaki, viene riportato dall'amica Fumi alla quale Uta l'avrebbe narrato precedentemente.

Inquadrando la memoria traumatica nell'impianto teorico di Caruth e van der Kolk, Ikeda individua solo nei ricordi di Uta una componente traumatica, che sarebbe espressa dall'incapacità di Uta di articolare verbalmente alcuni eventi del passato, che vengono invece rivissuti da lei come se stessero accadendo nel presente. Fra i racconti citati in questa tesi, quelli in cui avviene una rievocazione fisica del ricordo traumatico – ovvero in cui il personaggio traumatizzato si muove e agisce nel presente in base a flashback o illusioni del passato traumatico – sono quattro (*Heiwa-dōri*, *Gunchō no ki*, *Naikai*, *Me no oku no mori*), di cui tre presentano il personaggio traumatizzato affetto da demenza senile. Ikeda corrobora la propria analisi citando gli studi di Deirdre Johnston sull'insorgenza della sindrome da stress post-traumatico in veterani statunitensi affetti da demenza senile<sup>138</sup>, e interpreta gli "altri eventi" della guerra che Uta sarebbe stata capace di articolare (ovvero la morte del figlio) come la presenza della memoria narrativa vis-à-vis la memoria traumatica inenarrabile, sulla scorta di van der Kolk. Nel presente narrativo, tuttavia, assistiamo a un episodio di instabilità di Uta che vuole portare dei mandarini a Yoshiaki nello Yanbaru (dove erano sfollati durante la guerra). Secondo il modello seguito da Ikeda, anche in questo caso si dovrebbe parlare di insorgenza di un ricordo traumatico provocata dalla demenza senile. In questo caso però bisognerebbe considerare che Uta sia riuscita a narrare un evento devastante come la morte del figlio e solo a posteriori questo ricordo abbia

---

<sup>135</sup> Mi soffermo di più su questo aspetto del racconto nella sezione 3.1.1.

<sup>136</sup> Cito questo passaggio nella sezione 1.2.2.2.2.

<sup>137</sup> IKEDA, "Unarticulated Memories of the Battle of Okinawa", 312.

<sup>138</sup> IKEDA, *Okinawan War Memory*, 114.

acquisito le caratteristiche di una memoria traumatica così come viene definita da Caruth e van der Kolk. La rimozione della morte di Yoshiaki e la confusione temporale che fa pensare a Uta di doversi nascondere dai soldati, più che alla natura sfuggente del ricordo traumatico, sembrerebbero dovute ai danni cognitivi causati dalla demenza senile<sup>139</sup>. La stessa impossibilità di articolare verbalmente i propri ricordi, seppure certamente simbolica delle difficoltà della trasmissione transgenerazionale dell'esperienza bellica, si presenta più propriamente come impedimento fisico: il ricordo raccontato da Fumi attesta la passata capacità di Uta di verbalizzare il proprio trauma.

Nel caso di *Fūon*, invece, Ikeda non considera i ricordi di Seikichi e Fujii traumatici perché repressi consciamente e accessibili: i due personaggi potrebbero condividere i propri ricordi, ma non vogliono farlo per vergogna e paura di ritorsioni. La causa del loro silenzio non sarebbe tanto psicologica quanto sociale. Pederson osserva che una delle difficoltà maggiori dei veterani americani di ritorno dall'Afghanistan e dall'Iraq non consiste nel richiamare alla memoria i momenti traumatici, ma nelle possibili reazioni di shock, di disgusto e prive di empatia di familiari e conoscenti nel sentire le loro testimonianze<sup>140</sup>. Michelle Balaev rimarca invece l'importanza del contesto sociale e culturale nel definire ciò che è ritenuto accettabile comunicare di un trauma<sup>141</sup>. In questo senso può essere utile confrontare i ricordi di Seikichi e Fujii con la rievocazione del trauma di Tokushō, che emerge con caratteristiche assimilabili a quelle del disturbo da stress post-traumatico: immobilità, afasia, flashback e allucinazioni<sup>142</sup>. Il caso di Tokushō, con una simbolica malattia che emerge dal subconscio per riportare il personaggio al passato traumatico, sembra allinearsi perfettamente alla definizione di memoria traumatica classica di Caruth e van der Kolk. Tuttavia, così è come viene descritto il momento in cui Tokushō attribuisce un significato alle visioni: "Era qualcosa di cui si era accorto da un pezzo, ma non aveva voluto ammettere, e ora risaliva alla sua coscienza prendendo una forma

---

<sup>139</sup> Sintomi tipici della demenza senile includono ansia, agitazione, disinibizione, allucinazioni, comportamenti ossessivi, difficoltà di espressione e movimento, perdite di memoria e dei riferimenti spazio-temporali. Per i principali sintomi comportamentali si veda CEREJEIRA Joaquim, LAGARTO Luísa, MUKAETOVA-LADINSKA Elizabeta B., "Behavioral and Psychological Symptoms of Dementia", *Frontiers in Neurology* vol. 3 iss. 73, 2012, disponibile online su <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fneur.2012.00073/full> [visitato il 21/1/2021]. Per la progressione dei danni cognitivi si veda invece "Stages of Alzheimer's & Dementia: Durations & Scales Used to Measure Progression (GDS, FAST & CDR)", disponibile online su <https://www.dementiacarecentral.com/aboutdementia/facts/stages/> [visitato il 21/1/2021]. In una demenza senile di stadio medio-avanzato, il paziente presenta gravi vuoti di memoria, non sa dove si trovi né che giorno sia e ha difficoltà a parlare.

<sup>140</sup> PEDERSON, "Speak, Trauma", 342-44.

<sup>141</sup> BALAEV, "Trends in Literary Trauma Theory", 156-57. In questo senso il saggio di Balaev è illuminante perché propone una lettura metaforica dell'ineffabilità del trauma supposta da Caruth, subordinandola non a meccaniche neurologiche ma all'impatto della cultura e della società sull'identità e le forme espressive dell'individuo traumatizzato.

<sup>142</sup> Bouterey traccia apertamente questo paragone in BOUTEREY, "Okinawa's Fictional Landscapes", 222. Ciò che Bouterey definisce "allucinazioni", ovvero le visioni dei soldati morti, per Murakami Yōko ha invece intrinseche qualità fisiche, si veda 村上陽子 MURAKAMI Yōko, 『出来事の残響—原爆文学と沖縄文学』 *Dekigoto no zankyō. Genbaku bungaku to Okinawa bungaku* ("L'eco degli eventi – La letteratura della bomba atomica e la letteratura di Okinawa"), Inpakuto Shuppankai 2015, citato in TOMODA Yoshiyuki, "Medoruma Shun 'Suiteki' ni okeru jikan, kioku,shintai" ("Il tempo, la memoria e il corpo in 'Suiteki' di Medoruma Shun"), *Shinshū Daigaku Kyōiku Gakubu Kenkyū Ronshū* 11, 2017, 65.

definita. // I soldati erano quelli lasciati indietro quella notte nella grotta”<sup>143</sup>. Da parte di Tokushō c’è la precisa volontà di dimenticare l’accaduto e di riscrivere la propria esperienza bellica nella cornice valoriale approvata dalla comunità. Il fallimento dei suoi tentativi viene testimoniato dal ricorso all’alcool e ad altre forme di distrazione e dal grido rabbioso che rivolge al compagno defunto: “Sai quanto ho sofferto in questi cinquant’anni?”<sup>144</sup>. L’emergenza del ricordo traumatico prende una forma diversa nei casi di Seikichi e di Fujii, tuttavia se si nega un’identificazione con il concetto di “memoria traumatica” per i ricordi della guerra dei due in base alla loro cosciente (quanto vana) soppressione, va ricordato che il silenzio di Tokushō è un atto altrettanto conscio e deriva, similmente, dalla stessa paura di uno stigma sociale.

### 2.2.1.3. Le memorie traumatiche oltre la guerra.

La rappresentazione della memoria traumatica nelle opere di Medoruma non si limita agli effetti del trauma bellico sulla vita dei sopravvissuti e dei loro discendenti, ma copre altri tipi di trauma, relativi a violenze (sessuali e domestiche), bullismo, lutti familiari e shock. Prima di lasciare il tema del trauma bellico, esamino ora due opere in cui esperienze di violenza sessuale e bullismo si intrecciano con il trauma collettivo della guerra.

Il romanzo *Me no oku no mori* (2009) narra una serie di violenze sessuali di alcuni soldati americani ai danni delle ragazze di un villaggio okinawano durante la battaglia di Okinawa, e le conseguenze di questi eventi sulle vittime, i carnefici e i testimoni. L’esperienza traumatica viene metabolizzata in modo diverso dai diversi personaggi, ma risulta evidente che la comunità ne è uscita distrutta: Seiji, l’unico abitante a reagire alla violenza, diviene oggetto di una caccia all’uomo a cui partecipa tutto il villaggio (seppure costretto dai soldati americani); il capovillaggio viene tacciato di collaborazionismo e la sua famiglia ostracizzata; Sayoko, una delle ragazze violentate, subisce ripetute violenze anche dai ragazzi del paese, finché la sua famiglia non decide di trasferirsi, così come avviene per tutte le famiglie dei personaggi principali della vicenda a eccezione di quella di Seiji. Vediamo che, come previsto dal modello di Erikson, la comunità fallisce come struttura di supporto per i suoi membri: non protegge le ragazze dalla violenza, anzi si rende complice di nuove violenze ai danni dei suoi membri più deboli, Sayoko e Seiji. Le divisioni che prima scorrevano sotterranee nella comunità “si aprono dividendo le persone colpite dall’evento da quelle risparmiate”<sup>145</sup>.

Riprendendo le vicende dei personaggi nel 2005, *Me no oku no mori* unisce memorie traumatiche inaccessibili e frammentarie a memorie traumatiche consciamente represses. Il capovillaggio, intervistato per un progetto di registrazione delle testimonianze locali, finge vuoti di memoria laddove rispondere

---

<sup>143</sup> Traduzione mia. Il passaggio in originale recita: “とっくに気づいていながら認めまいとしてきたことが、はっきりとした形を取って意識に上ってくる。// 兵隊たちは、あの夜、壕に残された者達だった。” Con la doppia sbarra, qui e nel corpo del testo, indico un a capo. MEDORUMA, “Suiteki”, 203.

<sup>144</sup> Ibid., 223. Una battuta simile, ancorché nella varietà regionale del giapponese, viene pensata da una giovane Gozei in un flashback. Si veda MEDORUMA, “Gunchō no ki”, 235.

<sup>145</sup> ERIKSON, “Notes on Trauma and Community”, 189.

dimostrerebbe la sua responsabilità nella cattura di Seiji; uno degli stupratori, tormentato dai ricordi dell'accaduto, sviluppa una dipendenza dall'alcool e muore in un incidente stradale (evento interpretato come un suicidio); Fumi, all'epoca una bambina, conserva ricordi molto precisi degli eventi, che l'hanno indotta a perseguire un'istruzione superiore al di fuori del villaggio pur di allontanarsene. La sua coetanea Hisako, invece, trasferitasi a Naha subito dopo l'accaduto, a sessant'anni di distanza comincia a venire tormentata da incubi che riguardano la sua infanzia al villaggio, e decide di tornarvi per dare un senso ai propri ricordi incompleti. Frammentario è anche il modo in cui il lettore viene a conoscenza dei ricordi di Seiji, attraverso due lunghi flussi di coscienza in cui il personaggio si trova continuamente in bilico fra la rievocazione e l'articolazione del trauma. Se è evidente che Seiji riesca ad accedere alla memoria dell'accaduto, è altrettanto evidente che vivere nel presente gli viene reso praticamente impossibile dal fatto di continuare a ripercorrere gli eventi passati.

Il mutismo quasi totale di Sayoko, che in seguito alle violenze subite risulta a stento intelligibile anche alla propria sorella, si riflette nell'assenza di una narrazione dell'aggressione dal suo punto di vista. Il suo trauma prende la forma di violente rievocazioni in cui si ferisce i genitali e fugge nella foresta del villaggio; solo il tempo e l'allontanamento dai luoghi del trauma hanno un effetto positivo sul suo equilibrio psico-fisico. Ciò non ci permette tuttavia di negare che Sayoko sia in possesso di una personale narrativa degli eventi<sup>146</sup>. Sua sorella Tamiko cerca a sua volta di distanziarsi il più possibile dal ricordo dell'accaduto rimanendo quanto più lontana da lei, e solo in tarda età decide insieme di recuperare il rapporto e di testimoniare la violenza durante una delle celebrazioni annuali della battaglia di Okinawa incluse nei progetti formativi scolastici<sup>147</sup>.

Il racconto *Umukaji tu chiriti* consta invece di un lungo monologo in cui la vittima di un'aggressione e violenza sessuale fornisce il grottesco resoconto della vicenda. Qui la protagonista si ritrova contemporaneamente nel ruolo rivestito da Tamiko di testimone di una vicenda traumatica al fine di educare la generazione successiva<sup>148</sup> e in quello di Sayoko di vittima inintelligibile ai più, capace di comunicare attraverso canali non convenzionali: nel momento in cui racconta la propria storia, infatti, la protagonista di

---

<sup>146</sup> Mi soffermo sulla possibile articolazione del trauma di Sayoko nella sezione 3.4.2.

<sup>147</sup> La stessa volontà di lasciarsi il passato alle spalle la vediamo nel personaggio deuteragonista del più recente racconto 「浜千鳥」 *Hamachidori* (2012): quando la protagonista rivede l'amica che durante la guerra era stata costretta a prostituirsi con i soldati giapponesi, questa ha cambiato nome e finge strenuamente di non conoscere la protagonista, quando si incontrano per la prima volta dalla fine del conflitto. Si veda MEDORUMA Shun, "Hamachidori", *Medoruma Shun tanpen shōsetsu senshū 3*, 345-362.

<sup>148</sup> Significativamente, in *Umukaji tu chiriti* il destinatario dei ricordi della protagonista è una bambina a cui si raccomanda di non cadere vittima degli stessi soprusi, in *Me no oku no mori* una ragazzina segretamente vittima di bullismo. L'argomentazione di Nakahodo Masanori che, prendendo in esame questo romanzo, legge l'inserimento del personaggio della ragazzina come un monito dell'autore a non ignorare i problemi attuali in favore della celebrazione delle ferite del passato si può considerare valido anche in *Umukaji tu chiriti*. Inoltre, in entrambi i casi Medoruma si rifiuta di incasellare i suoi personaggi okinawani nella comoda categoria di vittima propugnata dalla retorica più diffusa. Il messaggio dell'autore è quindi chiaro: nel presente come nel passato continuano ad essere perpetrate violenze, specie ai danni dei più deboli, ma bisogna ricordare che la violenza arriva anche dall'interno della comunità: a violentare la protagonista di *Umukaji tu chiriti* sono i suoi stessi compaesani, come okinawani sono coloro che maltrattano la ragazzina di *Me no oku no mori* (oltre che i responsabili di ulteriori violenze a Sayoko nel passato). Si veda IKEDA, *Okinawan War Memory*, 131.

*Umukaji tu chiriti* ha già lasciato questo mondo, e come spirito ha insieme limitate possibilità di espressione (può comunicare solo con chi è in grado di vederla) e piena libertà dallo stigma sociale della violenza sessuale. Il fatto stesso che la morte della ragazza in seguito alle violenze venga descritta come la scelta del suo spirito di non ritornare nel corpo, per potersi così ricongiungere ai suoi cari defunti, può essere interpretato come un rifiuto di sopportare le ulteriori umiliazioni che avrebbe subito in vita. Si può anche pensare che Medoruma rappresenti simbolicamente la dissociazione peritraumatica che può avvenire nel corso di eventi traumatici nella scena in cui lo spirito della protagonista contempla dall'esterno il proprio corpo straziato (204).

Le violenze narrate in *Umukaji tu chiriti* avvengono una trentina di anni dopo la fine della guerra, eppure Medoruma mostra come esse possano essere lette nel più ampio contesto di un disagio collettivo collegato al trauma bellico e alla secolare esperienza di discriminazione degli okinawani. Le minacce della polizia, l'aggressione e lo stupro subiti dalla protagonista sarebbero infatti motivati dalla frustrazione della comunità che teme di essere bersagliata da nuove discriminazioni da parte del governo centrale. Nel momento stesso in cui la protagonista diviene il capro espiatorio della nevrosi collettiva, Medoruma smaschera il vittimismo comunitario scoprendo la prepotenza e la codardia di cui gli stessi okinawani sono capaci<sup>149</sup>.

*Umukaji tu chiriti* non narra unicamente la violenza sessuale alla protagonista, ma anche e soprattutto una vita segnata dall'abbandono e dal bullismo che porta la ragazza a preferire uno stato di isolamento rispetto alla compagnia dei coetanei e degli abitanti del villaggio. Scrive Kai Erikson:

Descrivere qualcuno come traumatizzato equivale a dire che si è ritirato in una sorta di involucro protettivo, un luogo di solitudine muta e dolente, dove l'esperienza traumatica viene trattata come un peso solitario che deve essere rimosso attraverso atti di rifiuto e resistenza. Cosa potrebbe esserci di meno "sociale" di questo? Ma i disturbi traumatici non sono come le altre affezioni fisiche. Si spostano al centro dell'essere di qualcuno e, così facendo, fanno sentire alle vittime di essere state distinte dagli altri e rese speciali.<sup>150</sup>

La solitudine e il mutismo con cui la protagonista reagisce alle esperienze che la sconvolgono (e che torneranno come condizioni della sua esistenza di spirito) vengono invece ribaltate nel suo ruolo di *medium*. La protagonista empatizza con gli spiriti che all'inizio faticano ad articolare i propri dolori e rimpianti (195) e trova la sua ragione d'essere (il suo essere "speciale" e "distinta dagli altri") nell'ascoltare le loro testimonianze e raccontarle all'operaio con cui fa amicizia. In altre parole, la protagonista costituisce con gli

---

<sup>149</sup> Sul contesto più ampio della violenza alla protagonista rimando alla sintesi del brano che fornisco nella sezione 4.2.

<sup>150</sup> ERIKSON, "Notes on Trauma and Community", 186. Traduzione mia.



spiriti l'“assemblea di feriti”<sup>151</sup> con cui Erikson definisce la corrispondenza emotiva fra persone che hanno vissuto traumi simili.

Come risulta evidente da *Umukaji tu chiriti*, Medoruma non ha dedicato spazio solo alla memoria traumatica di eventi relativi alla guerra, anche se la sua ombra si allunga sulle vite delle generazioni future. *Naikai* è un altro racconto emblematico di come il passato bellico di Okinawa sia presente sullo sfondo dei drammi personali dell'attualità: le tracce della guerra e dell'occupazione sono inscritte nel territorio e nei silenzi dei personaggi.<sup>152</sup> Si potrebbe dire che l'attività della tessitura del *bashōfu*, portata avanti con pervicacia e sacrificio dalla nonna del personaggio protagonista e da altre donne del villaggio, costituisca essa stessa una reazione costruttiva all'effetto distruttivo del conflitto sulla comunità (177).

Il fulcro del racconto, tuttavia, è costituito dalla faticosa condivisione del protagonista dei suoi traumi infantili e giovanili alla ragazza a cui è sentimentalmente legato. Oltre a venire segnato dalla morte a breve distanza dei due parenti che l'hanno cresciuto, la nonna e un prozio, egli è rimasto profondamente traumatizzato in tenera età dalle ripetute violenze domestiche del padre alcolizzato e dal suicidio della madre. La rappresentazione della memoria traumatica in *Naikai* potrebbe, almeno parzialmente, rientrare nei parametri indicati da Caruth e van der Kolk. Infatti, nonostante il protagonista, attraverso la sua narrazione, dimostri di avere accesso alle proprie memorie traumatiche e di riuscire a fornirne un resoconto dettagliato, uno dei particolari più angoscianti della sua esperienza, l'aspetto furioso del padre, viene sostituito da “una massa/ombra nera” nella sua coscienza, tanto che quando rivede il genitore da adulto fatica a conciliarne il volto con quello dei suoi ricordi (185). La distorsione emotiva dell'evento traumatico, tuttavia, può anche essere spiegata come una delle alterazioni dissociative osservate da McNally e Pederson: la sostanza del ricordo non cambia, ma a evidenziare il senso di irrealtà che pervade l'evento traumatico interviene un elemento fantastico, che sembra appartenere a un incubo o a un film.<sup>153</sup> Le memorie traumatiche del protagonista riemergono a livello narrativo con improvvisi slittamenti dal presente al passato (e in un caso un'allucinazione), causati in particolare dall'immagine dei pesci tropicali che riporta alla mente l'acquario del padre violento e la morte della madre e della nonna.<sup>154</sup> Questa alternanza fluida fra rievocazione e rielaborazione del trauma è interpretabile secondo il modello fornito da Dominick LaCapra. Inoltre i pesci dell'acquario possono essere considerati ciò che Walter Davis definisce “immagini vitali”, ovvero rappresentazioni indelebili dell'esperienza traumatica che ne permettono un confronto e una rielaborazione.<sup>155</sup>

---

<sup>151</sup> Ibid., 187.

<sup>152</sup> Mi occupo di questo aspetto del racconto nelle sezioni 3.5.4. e 4.1.2.3.

<sup>153</sup> PEDERSON, “Speak, Trauma”, 339-40.

<sup>154</sup> Per un'analisi più accurata del ruolo di questa immagine rimando alle sezioni 3.3.3. e 3.5.4.

<sup>155</sup> DAVIS Walter A., *Deracination: Historicity, Hiroshima, and the Tragic Imperative*, State University of New York Press, Albany 2001, citato in STAHL e WILLIAMS, *Imag(in)ing the War in Japan*, 11-14.

In *Naikai* il trauma individuale si declina in trauma familiare e nel trauma condiviso come *source of communality*, secondo la definizione di Erikson.<sup>156</sup> Il protagonista e la sua famiglia convivono con le proprie memorie traumatiche (in particolare quelle della morte della madre di lui) attraverso i silenzi, le azioni, e dichiarazioni sommesse e frammentarie: il protagonista e la nonna non parlano mai della madre, stabilendo un tipo di comunicazione affettiva basata su gesti concreti (174), e l'unica conversazione che la riguarda nei suoi anni formativi è costituita da un lungo e sofferto monologo del vecchio prozio (riportato indirettamente dal protagonista), di cui segue la parte finale:

E così mia madre crebbe, dopo il diploma lasciò il villaggio, si mise insieme a mio padre e soffrì molto, ma né lo zio né la nonna ne erano al corrente. Nel non mostrare agli altri il proprio dolore, la mamma era fin troppo simile alla nonna. Così, anche quando era tornata insieme a me bambino, nessuno dei due aveva capito cosa aveva intenzione di fare. Il seguito, lo zio non riuscì a raccontarlo. Cercò disperatamente di non fare il minimo rumore. All'improvviso lanciò nella foresta la bottiglietta di *awamori* che, semitrasparente alla luce della luna, cadde rotolando nell'oscurità. (179-80)

Qui viene messo in evidenza come da una parte il trauma delle ripetute violenze gravi individualmente sul protagonista e su sua madre, e dall'altra il suicidio rappresenti il trauma che definisce i rapporti fra tutti i membri della famiglia. Nella parte iniziale del colloquio scopriamo, attraverso gli occhi del protagonista, altri traumi individuali che si intrecciano a creare dinamiche familiari pregresse, suggerendo così interpretazioni più complesse del comportamento dei singoli personaggi.<sup>157</sup>

Il protagonista riesce però a trovare conforto nel narrare le proprie memorie traumatiche a un altro personaggio che ha vissuto simili esperienze di abusi e maltrattamenti: la ragazza a cui si lega sentimentalmente, e che "di me voleva sapere qualunque cosa, anche di mia madre morta" (170), costituisce il motore stesso del racconto, e sprona il protagonista a confrontarsi con le proprie memorie traumatiche per lasciarsele alle spalle. Allo stesso tempo, il protagonista si investe dello stesso ruolo per lei: "D'ora in poi, pensai, ogni volta che quel dolore si fosse ripresentato, io l'avrei alleviato almeno un poco" (184). Il senso di comunanza che abbiamo già accennato nel caso della coppia protagonista di *Suiteki* qui ritorna in un'ottica più positiva sulle speranze della coppia di elaborare insieme i propri traumi.

La perdita di un familiare figura anche nei due brevi racconti *Umi no nioi shiroi hana* e *Kuroi hebi*, in cui i ricordi legati al lutto vengono repressi consciamente dai personaggi e riemergono in condizioni particolari. In *Umi no nioi shiroi hana*, il personaggio protagonista narra di come una strana trasformazione riguardante la nonna in punto di morte l'abbia portato a conoscere un momento fondamentale della vita dell'anziana

---

<sup>156</sup> ERIKSON, "Notes on Trauma and Community", 186.

<sup>157</sup> Si veda in merito la sezione 3.5.4.

parente. La trasformazione sembra collegarsi a una situazione analoga vissuta dalla nonna stessa quando, da bambina, si trovava al capezzale della madre morta. Il personaggio protagonista si stupisce di venire a conoscenza dell'episodio solo in quel momento, da parte della madre che lo conosce dall'inizio del matrimonio. La condivisione indiretta del ricordo traumatico tuttavia gli permette di associare al dolore della nonna e al proprio lutto delle immagini e degli stimoli sensoriali positivi.

Anche in *Kuroi hebi* il protagonista ricorda con dolore la morte della nonna, ma in tutt'altre circostanze. Mentre sta rischiando di annegare, l'incontro con un serpente nero rievoca in lui la memoria di un'altra situazione di estremo pericolo vissuta da bambino, quando, assalito da un serpente, era rimasto paralizzato in preda al terrore, ed era dovuta intervenire la nonna a salvarlo. Il ricordo dell'incidente riaffiora nel momento in cui il personaggio, da adulto, si trova in condizioni simili a quelle dell'evento passato. Il modello di McNally proposto da Pederson ben si attaglia a questo caso: la memoria traumatica risulta estremamente dettagliata e multisensoriale (il protagonista ricorda con dovizia di particolari i tipi di pesci nel canale, il percorso seguito dal serpente, la sensazione delle squame sulla pelle e le parole pronunciate dalla nonna) e riflette anche una distorsione temporale nella percezione dell'evento ("Non so per quanto tempo rimasi immobile in quello stato", 208). Nonostante il protagonista non abbia interlocutori interni al racconto, riesce a ricostruire una narrativa personale dell'evento estremamente precisa. Mentre il personaggio riflette sull'evento passato, ripensa con nostalgia ai luoghi della propria infanzia e alla nonna defunta.

Questi due racconti vengono accomunati anche dal fatto di racchiudere memorie traumatiche intensamente personali, ma prive della carica sovversiva che contraddistingue le memorie storiche delle opere di Medoruma dedicate alla battaglia di Okinawa. Nella maggior parte delle opere esaminate sopra, infatti, le memorie rievocate dai personaggi svelano i retroscena controversi del conflitto che non rientrano né nella storiografia ufficiale né nelle testimonianze pubbliche condivise dai sopravvissuti. Memorie come quelle di Uta (sia in *Heiwa-dōri* sia in *Mabuigumi*) e di Gozei, oltre a essere dolorosamente personali, non trovano spazio nelle narrative ufficiali del conflitto perché denunciano i soprusi e la discriminazione operati dall'esercito giapponese durante la battaglia. Memorie come quelle di Tokushō, Seikichi e del capovillaggio di *Me no oku no mori* sono similmente controverse, ma perché aprono gli occhi su esperienze belliche incompatibili con la retorica di sacrificio e altruismo che rappresenta ufficialmente l'esperienza okinawana del conflitto. Si tratta di memorie non solo emotivamente devastanti, ma anche incriminanti sul piano sociale, e sono principalmente il senso di colpa e la paura di uno stigma sociale a impedirne la condivisione.

Anche le memorie narrate in *Umukaji tu chiriti* e *Naikai*, pur non riferendosi direttamente alla battaglia di Okinawa, esprimono le tensioni interne a una comunità e la paura di uno stigma sociale. Anche se in questi due racconti i personaggi decidono di condividere la propria esperienza (per quanto in modalità particolari), in entrambi i casi dai loro ricordi emerge una comunità crudele che schiaccia la madre del protagonista di *Naikai* e la protagonista di *Umukaji tu chiriti*. A fungere da trait d'union tra questi due racconti e *Umi no nioi shiroi hana* e *Kuroi hebi*, invece, sono gli elementi sovranaturali che costellano le vicende ricordate,

ostacolandone (e insieme paradossalmente, nel caso di *Umi no nioi shiroi hana* e *Umukaji tu chiriti*, favorendone) la trasmissione.

### 2.2.2. La memoria transgenerazionale e geograficamente prossimale.

Nella sua analisi delle opere di Medoruma Shun incentrate sulle memorie della guerra, Kyle Ikeda si è dedicato in particolare alle modalità in cui le generazioni del dopoguerra accedono ai ricordi dei sopravvissuti, e al ruolo giocato dai luoghi della guerra nel mettere entrambe le generazioni a contatto con il passato<sup>158</sup>. Nel capitolo precedente abbiamo visto che Ikeda definisce il particolare tipo di *postmemory* che contraddistingue la seconda generazione di sopravvissuti alla battaglia di Okinawa, Medoruma Shun incluso, come *geographically-proximate postmemory*, a indicare che la consapevolezza del trauma della generazione precedente viene contestualizzata e arricchita dalla familiarità della seconda generazione con i luoghi del trauma e le loro connotazioni per i sopravvissuti. Medoruma, osserva Ikeda, trae spunto dalla propria esperienza personale e familiare per rappresentare il modo in cui i sopravvissuti interagiscono con i luoghi del trauma e come la trasmissione transgenerazionale del trauma passi attraverso l'esperienza del paesaggio.

Ikeda individua due modalità in cui la seconda generazione (o una successiva) viene a contatto con la memoria del trauma bellico dei sopravvissuti: la percezione precognitiva dell'infanzia e il coinvolgimento consapevole dell'età adulta. La prima modalità, che egli definisce con l'espressione *simmering awareness* mutuata dagli studi di Eva Hoffman sui discendenti dei sopravvissuti alla Shoah, individua una trasmissione non verbale e subconscia di stati psichici. È questo il caso della memoria transgenerazionale rappresentata in *Fūon* e *Heiwa-dōri*, entrambi racconti in cui i giovani protagonisti interagiscono con le memorie represses e inarticolate dei parenti secondo modalità subconscie e infantili. In *Fūon*, la fascinazione di Akira per il teschio del kamikaze riflette l'ossessione del padre, eppure il bambino non sembra collegare il proprio interesse all'esperienza bellica del genitore, limitandosi a interpretare il teschio come un oggetto scabroso adatto per le prove di coraggio con gli amici. In *Heiwa-dōri*, la rabbia con cui Kaju pianifica la vendetta nei confronti della coppia imperiale non dimostra una consapevolezza delle implicazioni politiche della visita quanto la percezione emotiva del disagio che essa provoca alla nonna. In entrambi i casi a essere trasmesso, attraverso il legame affettivo che unisce i personaggi, è lo stato psichico del parente traumatizzato, non la cognizione del trauma.

Nell'età adulta, come possiamo vedere con Yoshiaki in *Gunchō no ki* o con Yōichi, il figlio di Fumi, in *Me no oku no mori*, le generazioni successive cercano attivamente di contestualizzare le memorie frammentarie ricevute dai parenti, e di colmare le lacune nella propria conoscenza interrogando i testimoni della guerra, consultando gli archivi o altri memoriali (*Gunchō no ki*) e visitando i luoghi connessi alle memorie traumatiche (*Me no oku no mori*).

---

<sup>158</sup> IKEDA, "Geographically-Proximate Postmemory", 37-60.

Ikeda delinea due possibili ruoli dei luoghi del trauma per la seconda generazione nelle opere di Medoruma: come luoghi di gioco e avventura per l'infanzia (come abbiamo visto per *Fūon*) e come luoghi "infestati" dalla memoria bellica nell'età adulta. Il racconto *Denreihei* esemplifica il caso in cui la memoria transgenerazionale prende la forma di una "infestazione (*haunting*) del paesaggio"<sup>159</sup> attraverso la figura dello spirito di un messaggero militare senza testa che vaga per le strade di Koza ossessionando Tomori e suo padre. Lo spirito, metonimia per la ricerca eternamente incompleta dei resti delle vittime del conflitto, rappresenta il modo in cui il trauma del padre viene trasmesso attraverso il paesaggio al figlio, e per estensione (nella separata vicenda di un personaggio secondario) il modo in cui il trauma delle generazioni precedenti impregna il territorio, influenzando le vite delle generazioni successive. Lo spirito apparteneva a un compagno morto del padre di Tomori, che non era riuscito a recuperarne il corpo durante il conflitto. Catturatene per caso le sembianze in una foto, il padre diviene ossessionato dall'idea di ritrovare lo spirito, finendo per trascurare il lavoro e la propria famiglia. Quando Tomori cade preda di una simile ossessione dopo aver visto la figlioletta morta, la consapevolezza di star ripercorrendo gli stessi passi del padre gli permette di comprendere meglio la natura del trauma del genitore.

Vi sono ovviamente delle eccezioni nel rapporto fra la seconda generazione e i luoghi del trauma. In *Me no oku no mori*, per esempio, Yōichi usa un approccio diverso ai luoghi del trauma rispetto a personaggi come Akira, Kaju o Tomori, abituati a muoversi fin dall'infanzia nei luoghi densi di memoria per i loro parenti. Cresciuto a Nago, esplora per la prima volta i luoghi del trauma della madre, in un'isoletta settentrionale, da adulto, con piena consapevolezza della loro rilevanza emotiva e con il preciso obiettivo di scoprire una parte taciuta del passato della madre. La sua esperienza si rivela quindi relativamente più simile a quella della seconda generazione di sopravvissuti alla Shoah rispetto alla maggior parte dei casi qui trattati<sup>160</sup>.

Le modalità in cui le generazioni successive interagiscono con la memoria delle generazioni più anziane rimangono centrali anche in alcuni racconti in cui la guerra non costituisce il tema principale. Tutti e quattro i racconti che andrò ad analizzare più nel dettaglio nei capitoli seguenti declinano in vario modo il tema della memoria traumatica, le sue modalità di trasmissione e il ruolo del paesaggio nel relazionare i personaggi con la memoria.

In *Umukaji tu chiriti*, la percezione del trauma bellico della nonna da parte della protagonista viene resa dal breve ma efficace:

---

<sup>159</sup> Ikeda applica al paesaggio il concetto di *haunting* (tormento, ossessione) già utilizzato da Gabriele Schwab per definire la forma in cui si presentano i traumi taciuti e irrisolti dei sopravvissuti alla guerra per la seconda generazione. *Ibid.*, 51.

<sup>160</sup> *Me no oku no mori* rappresenta un caso particolare tra le opere di Medoruma dedicate alle modalità di trasmissione della memoria, in quanto quasi tutti i discendenti dei sopravvissuti alla guerra che figurano nel romanzo si trovano a formare una post-memoria geograficamente dislocata dai luoghi del trauma, in senso assoluto (come nel caso del figlio e del nipote del soldato americano, residenti negli Stati Uniti) o relativo (come nel caso delle famiglie di Fumi e Tamiko, che pur trovandosi a Okinawa non hanno esperienza dei luoghi del passato traumatico dei parenti).

Tu sai che a Okinawa una volta c'è stata la guerra, vero? [...] Anche in questo villaggio sono morte un sacco di persone, eh, anche mio nonno, mi hanno detto, è morto in guerra, ma dov'è morto non si sa. Dicevano che era stato portato via dai soldati giapponesi e non era più tornato, ma mia nonna, no?, mi diceva che a parlare della guerra le veniva il mal di testa e non riusciva più a lavorare, e quindi non mi ha mai detto più di così, sai. Io non volevo farle venire il mal di cuore, così non le chiedevo di raccontarmi il perché e il percome. (187)

Dal modo ingenuo ma perfettamente cosciente delle ferite psicologiche della guerra, la protagonista sembra indicare un approccio molto più maturo di quelli che caratterizzano la seconda generazione nei primi racconti di Medoruma, *Heiwa-dōri* e *Fūon*. Questo può derivare semplicemente da uno sviluppo della percezione della guerra durante i quattordici anni circa passati con la nonna, ma può anche essere sintomatico dei canali alternativi cui la protagonista può accedere, sin dalla tenera età, per formare la propria cognizione della guerra e dei suoi effetti sulle persone. La comunicazione con gli spiriti, alcuni dei quali appartengono a persone morte in guerra o che l'hanno vissuta, le permette infatti di aggiungere dei tasselli mancanti alle testimonianze frammentarie della nonna<sup>161</sup>. In questo senso è perfettamente applicabile il concetto di "infestazione del paesaggio" usato da Ikeda per l'analisi di *Denreihei*: anche in *Umukaji tu chiriti* i luoghi in cui vivono i sopravvissuti della battaglia di Okinawa e i loro discendenti sono impregnati delle tracce del conflitto, qui rappresentate dagli spiriti dei morti che si manifestano nella foresta sacra e vicino al fiume, due dei punti focali della vita comunitaria.

In *Naikai*, l'inaccessibilità del passato traumatico dei parenti più anziani si manifesta attraverso l'atteggiamento laconico di nonna e prozio del protagonista. Il personaggio riesce solo in un caso, rimarcato nella sua singolarità ("Mi è capitato un'unica volta di parlare a lungo con zio Genkichi", 178) a conoscere qualcosa del passato della propria famiglia, e anche in questo caso il ricordo è caratterizzato da lacune e silenzi che simboleggiano la difficoltà di condividere le proprie esperienze dolorose e di riuscire a comprendere i traumi altrui comunicati attraverso modalità non verbali, come abbiamo visto per il suicidio della madre nella sezione precedente. Questa incomunicabilità è sottolineata dall'incredulità del protagonista nel ritrovarsi di fronte alla riemergenza di ricordi traumatici della nonna che coincide con sintomi preoccupanti di demenza senile (180-81). L'impossibilità del nipote di comprendere cosa sta succedendo corrisponde alla sua incapacità di impedire l'improvvisa morte dell'anziana parente. Le stesse circostanze della morte, accompagnata da una visione inspiegabile di pesci tropicali e dalla presenza di acqua di mare sul corpo e nelle vesti della nonna, possono essere considerate una modalità non verbale di trasmissione transgenerazionale del trauma, nel modo in cui ricollegano le memorie taciute dalla nonna ai

---

<sup>161</sup> Dedico a questo argomento la sezione 3.4.1.

ricordi condivisi da Genkichi con il nipote<sup>162</sup>. Similmente, il fenomeno che accompagna la morte della nonna in *Umi no nioi shiroi hana* fornisce le condizioni adatte alla condivisione di una memoria traumatica repressa, che ora può venire tramandata oralmente alla generazione più giovane.

All'interno di *Naikai* si può trovare un'altra modalità di trasmissione della memoria, che continua a rimarcare la difficoltà estrema di comunicare agli altri un dolore personale, e viene rappresentata dal misterioso canto femminile che il protagonista ascolta sulla spiaggia di fronte all'isola funeraria del villaggio:

La gente fissava l'isola su cui si stagliavano nere le ombre dei rami di pino, i sensi tesi verso una voce che si sentiva appena. La voce acuta di una donna prossima alle lacrime giungeva a noi in dolci onde. Era una melodia malinconica che non avevo mai sentito prima. La voce, che sembrava cantare di gola mutando di tanto in tanto in falsetto, andava via via estendendosi fino ad altezze stupefacenti. Tutti sulla spiaggia ascoltavano rapiti, col fiato sospeso. Perfino quei burloni dei miei amici non muovevano un muscolo. Il canto sembrava sgorgare da dietro gli alberi di pino sulla sagoma nera dell'isola. Da qualche parte si udì una voce che diceva, in dialetto, *È una canzone di Yaeyama!* La luce della luna riflessa sul mare tremolava appena, e il canto risuonava facendo fremere le sottili foglie delle casuarine che crescevano sulla spiaggia. Il dolore che sentivo nel profondo del cuore, mi sembrava di non poterlo descrivere appieno né come solitudine né come tristezza. Il canto, che dopo poco si era affievolito, si spense come dissolvendosi sulla superficie liscia del mare.

Sulla via del ritorno, il principale argomento di conversazione era la possibile autrice del canto. Tendendo l'orecchio alle conversazioni degli adulti lì intorno, sentii menzionare i nomi di diverse donne venute in sposa da Yaeyama e morte al villaggio. Tuttavia, quando nonno Tokujirō, un vecchio saggio che aveva superato i cent'anni, disse di non conoscere una donna in grado di cantare un canto tanto sublime, né di aver mai udito quella voce prima di allora, nessuno aggiunse altro.

[...] Poco dopo cominciai a udirmi il canto. Ascoltandolo, fui pervaso da un'angoscia insopportabile. Quella voce, che sembrava scaturire da un cuore straziato, più che un canto pareva un cuore caldo e palpitante, in cui si mescolavano sentimenti d'odio, di tristezza e di rimpianto, fattosi suono e melodia. (174-75)

Per la sua natura misteriosa e il luogo da cui si diffonde, il canto viene attribuito allo spirito di una defunta e pertanto inserito dagli abitanti del villaggio nel contesto della memoria comunitaria. L'autore tuttavia lascia aperte diverse vie di interpretazione mostrando, ai soli occhi del protagonista, una figura femminile che

---

<sup>162</sup> Esamino questo collegamento nella sezione 3.5.4.

potrebbe coincidere con la donna suicida ritrovata il mattino successivo. In qualunque modo si voglia interpretare la scena, la ritengo tuttavia un altro esempio significativo di come il paesaggio possa mettere in comunicazione le generazioni più giovani con il passato. Il canto rappresenta il forte legame emotivo che unisce le nuove generazioni ai sopravvissuti, e nella sua difficile collocazione (neanche gli anziani del villaggio riescono a confermare l'identità della cantante) simboleggia le difficoltà della nuova generazione nel far luce sul passato traumatico dei parenti più anziani.

In *Kuroi hebi*, infine, non è il ricordo traumatico delle generazioni più anziane a venire trasmesso, ma le radici culturali del protagonista (le pratiche religiose, l'uso della varietà regionale della lingua, il paesaggio agricolo) a concretizzarsi in un'immagine traumatica: il serpente nero del titolo rimane indissolubilmente legato ai lutti familiari (la morte della nonna) e alla perdita dei luoghi dell'infanzia (il disboscamento e la trasformazione delle risaie in piantagioni di canna da zucchero) del protagonista, fungendo da tramite tra passato e presente proprio in virtù della sua appartenenza al territorio.

Abbiamo quindi esplorato vari modi in cui le memorie storiche e traumatiche delle generazioni più anziane vengono trasmesse a quelle successive nelle opere di Medoruma. Si tratta di una trasmissione fatta di gesti, silenzi e ricordi che riemergono frammentari sia che riguardino la guerra sia che si riferiscano ad altre dolorose esperienze personali o familiari. La memoria traumatica repressa dai personaggi si iscrive inoltre nel paesaggio, che contribuisce quindi a sua volta a mettere le vittime e i loro discendenti a contatto con il passato traumatico. Nel prossimo capitolo andrò ad esaminare alcuni casi specifici in cui il paesaggio si rivela un tramite fondamentale con le memorie traumatiche, dedicandomi in particolare alle memorie associate all'interno dei racconti a immagini liquide, di cui intendo indagare i possibili significati simbolici.



## Capitolo 3. La letteratura di Medoruma: ricordi traumatici attraverso immagini liquide.

In questo capitolo vado a presentare e analizzare immagini “liquide”, ovvero immagini riconducibili all’acqua, alla pioggia, alla vita marina tratte da un corpus non esaustivo<sup>163</sup> di testi (racconti e romanzi) di Medoruma Shun. Le immagini liquide presentate vengono indagate nelle modalità in cui figurano e nei loro possibili significati simbolici, in particolare nella loro emergenza in combinazione con il riaffiorare, all’interno della narrazione, di ricordi traumatici dei personaggi.

Notiamo infatti, sulla scorta di Ikeda, che l’acqua può fungere da catalizzatore della memoria: la stagione delle piogge provvede particolari condizioni climatiche che in *Suiteki* e *Fūon* portano i personaggi a ricordare le analoghe condizioni in cui è stata combattuta la battaglia di Okinawa, mentre è sul fiume e in mare che riemergono i ricordi dei protagonisti di *Umukaji tu chiriti* e *Kuroi hebi*. Così come l’acqua è un simbolo di vita e dello scorrere del tempo in *Suiteki*, il mare rappresenta una dimensione liminale fra questo mondo e l’aldilà, una connotazione particolarmente evidente in *Mabuigumi*, *Naikai* e *Umukaji tu chiriti*. Difatti è spesso verso l’acqua che lo spirito (o la coscienza) labile dei personaggi vaga, come vediamo in *Me no oku no mori*. Oltre a indagare i significati simbolici di queste immagini, è mia intenzione cercare di capire se si può stabilire un collegamento tra le immagini e i ricordi traumatici dei personaggi nei vari racconti.

Mi soffermo inoltre su una particolare modalità in cui si presentano queste immagini liquide: la metamorfosi (di luoghi o personaggi) in elementi naturali specialmente appartenenti alla vita marina.

### 3.1. L’acqua come catalizzatore della memoria.

#### 3.1.1. La stagione delle piogge in *Suiteki* e *Fūon*.

Esaminando il ruolo dei siti della memoria traumatica nella vita dei sopravvissuti alla battaglia di Okinawa e la rappresentazione che ne dà Medoruma nelle sue opere, Kyle Ikeda si sofferma anche sulle particolari condizioni climatiche e sulle pratiche sociali di commemorazione che favoriscono l’emergenza di ricordi traumatici.<sup>164</sup>

La durata della battaglia di Okinawa, come abbiamo visto nel primo capitolo, viene comunemente compresa fra l’inizio di aprile e la fine di giugno del 1945. Le due principali commemorazioni relative al

---

<sup>163</sup> La selezione dei testi trattati è dipendente in larga parte dalla mia capacità di reperire i testi originali ed informazioni sugli stessi. Non avendo letto l’intero corpus di opere dell’autore, non posso garantire che i brani inseriti in questo capitolo rappresentino la totalità delle occorrenze di immagini liquide significative nelle opere di Medoruma. I brani presentati in questo capitolo rappresentano le occorrenze di immagini liquide più significative nelle opere di Medoruma che mi è stato possibile consultare in originale.

<sup>164</sup> IKEDA, “Geographically-Proximate Postmemory”, 47-51.

conflitto mondiale cadono anch'esse nella stagione estiva: il giorno in cui si ricordano i caduti della battaglia di Okinawa (慰霊の日 *irei no hi*, il "giorno della consolazione dei defunti") si celebra ogni anno il 23 giugno, l'anniversario della fine della guerra il 15 agosto.

Il racconto 「水滴」 *Suiteki*<sup>165</sup> ("Gocce") (1997) si apre con la descrizione di un pomeriggio assolato di metà giugno, durante un 空梅雨 *karatsuyu*, una pausa delle precipitazioni nella stagione delle piogge. Tokushō, il protagonista del racconto, è un sopravvissuto alla battaglia di Okinawa che da una decina di anni partecipa alle commemorazioni del conflitto condividendo la sua testimonianza con gli studenti delle scuole locali. Lo straordinario incidente che lo costringe a letto, immobile e afasico, con la gamba destra gonfia quanto un *subui*<sup>166</sup>, una specie locale di melone, si verifica proprio in prossimità del giorno di commemorazione dei defunti della battaglia di Okinawa, impedendo di fatto a Tokushō di partecipare come gli altri anni. A mano a mano che prosegue il racconto, è sempre più evidente che non si tratta di una coincidenza: nel riportare la sua testimonianza, Tokushō normalmente abbellisce i propri resoconti omettendo una parte importante della sua esperienza bellica, l'abbandono dell'amico e compagno Ishimine, che negli ultimi cinquant'anni ha cercato in ogni modo di seppellire a fondo nei propri ricordi. L'improvviso rigonfiamento della gamba, che comincia a colare acqua quando viene colpita da Ushi, la moglie di Tokushō, porta con sé una schiera di soldati assetati che si presentano di notte per abbeverarsi al capezzale dell'infermo. Solo quando Tokushō riconosce nelle visioni i soldati feriti lasciati a morire in una grotta durante la ritirata, e si scusa con Ishimine, presente fra loro, per averlo abbandonato, la situazione ritorna alla normalità.

In questo racconto l'ambientazione temporale, chiarita fin da subito nelle sue caratteristiche climatiche e nelle ricorrenze osservate a livello sociale, si rivela fondamentale per l'emergenza dei ricordi traumatici della guerra che Tokushō ha cercato di reprimere. Da un lato il ritorno della pioggia e del caldo opprimente, dall'altro l'avvicinarsi delle commemorazioni della fine della battaglia, arrivate al cinquantesimo anniversario e quindi ancora più al centro dell'attenzione mediatica, suscitano insieme un ritorno prepotente dei ricordi sopiti in una modalità che obbliga Tokushō ad affrontarli.

In un altro racconto di Medoruma dedicato alle conseguenze del conflitto sulla vita degli okinawani ritroviamo un influsso altrettanto potente del ritorno ciclico della stagione delle piogge sulla memoria dei personaggi. Nella seconda sezione di 「風音」 *Fūon*<sup>167</sup> ("Il suono del vento") (1986), la presentazione di Seikichi, uno dei personaggi principali della vicenda, avviene attraverso la definizione del suo rapporto con il

---

<sup>165</sup> Per questo racconto ho consultato la versione pubblicata in MEDORUMA, *Medoruma Shun tanpen shōsetsu senshū* 2, 191-227, cui si riferiscono i numeri di pagina delle citazioni presenti, e la traduzione inglese di Michael Molasky, "Droplets", in MOLASKY e RABSON, *Southern Exposure*, 255-85.

<sup>166</sup> La specie *Benincasa hispida* è nota in giapponese standard come 冬瓜 *tōgan*, nell'okinawano di Shuri/Naha come *shibui*. *Subui* è invece la dizione di Nakijin, si veda MOLASKY e RABSON, *Southern Exposure*, 254.

<sup>167</sup> Per questo racconto ho consultato la versione pubblicata in MEDORUMA, *Medoruma Shun tanpen shōsetsu senshū* 1, 131-95, cui si riferiscono i numeri di pagina delle citazioni presenti, e la traduzione inglese di SELDEN Kyoko e FREEDMAN Alisa, "The Wind Sound", *Review of Japanese Culture and Society* 21, 2009, 137-72.

paesaggio circostante, in particolare con il monte Otowa (in okinawano *Uppa*) su cui si era rifugiato con la famiglia e il resto del villaggio durante la guerra:

Il dolce profilo del monte Otowa aveva cominciato a gonfiarsi come le onde in mare aperto. La pioggia che aveva continuato a cadere per giorni era penetrata fin nelle radici degli alberi che si intrecciavano sulla superficie della montagna, scorrendo a velocità sorprendente giù dai fasci vascolari e lungo le venature delle foglie, e diffondendo un soffocante odore di foresta. Il monte cambiava aspetto di giorno in giorno, con ogni nuova foglia verde che spuntava, e sembrava a poco a poco avvicinarsi al villaggio.

Dopo aver finito di pranzare, Seikichi scese in giardino dalla veranda, aggrottando lo sguardo ai primi raggi di sole che splendevano dopo tanto tempo. Un boschetto di *fukugi* circondava la casa. D'estate, negli spazi vuoti fra le loro foglie carnose spuntavano miriadi di fiorellini bianchi sfumati di verde. Quando i frutti gialli e odorosi giungevano a maturazione, risuonavano le strida delle volpi volanti che venivano a cibarsene.

In piedi davanti al cancello che dava a sud, Seikichi osservò il monte Otowa, una vista che conosceva fin da quando aveva memoria. All'improvviso gli venne in mente l'immagine di sua madre che scalava il monte con la sua sorellina sulle spalle, mentre tutt'intorno infuriava la guerra. [...]

Era stato proprio in quella stagione. La lunga fila degli abitanti del villaggio che, con i loro giovani virgulti sulla schiena, si addentravano nella foresta gli apparve davanti agli occhi come se fosse ieri. Il ricordo era vivido anche se erano passati più di quarant'anni. Anzi, negli ultimi tempi gli erano pure tornati in mente particolari che aveva scordato. Seikichi si tolse gli abiti da lavoro che usava nei campi, si mise una canotta e, seduto sotto la tettoia, cominciò ad affilare la falce per tagliare l'erba nel pomeriggio.<sup>168</sup>

L'altura è di per sé una vista familiare per il personaggio, trovandosi proprio di fronte alla sua abitazione. Tuttavia egli si ritrova improvvisamente a ripensare (senz'altro anche a beneficio del lettore) alla fuga di quarant'anni prima. È subito dopo questa scena che vengono introdotti Fujii e Izumi, due uomini del Giappone centrale arrivati a Okinawa per filmare un documentario in occasione del quarantesimo anniversario della fine della guerra. In questo caso, quindi, i principali catalizzatori della memoria sembrano essere il paesaggio e le percezioni sensoriali provocate dalle particolari condizioni climatiche della stagione delle piogge: la vista del verde lussureggiante del monte, il rumore della pioggia battente, l'odore intenso della foresta e dei frutti maturi, il caldo opprimente e il sudore. L'esperienza del territorio, come sottolinea

---

<sup>168</sup> MEDORUMA, "Fūon", 138-39. Traduzione mia.

Gabriel Koureas, non si limita agli input visivi ma include anche quelli uditivi, olfattivi e tattili.<sup>169</sup> Conscio della multisensorialità caratteristica dei ricordi traumatici legati alla guerra, Medoruma tratteggia in modo vivido gli stimoli sensoriali e le reazioni dei sopravvissuti.

### 3.1.2. Il fiume in *Umukaji tu chiriti* e il mare in *Kuroi hebi*.

Così, seduta su un ramo dell'albero di *gajimaru* a guardare il fiume che scorre, no?, mi tornano in mente tante cose. Anch'io, fin da quand'ero piccola, sai, me ne stavo ad osservare il fiume sotto quest'albero come te adesso. Una volta c'era molta più acqua, e visto che le sponde non erano rinforzate in cemento, erano piene di piante acquatiche, no? E il letto del fiume era più stretto, e quando ero piccola più o meno come te, c'erano delle barchette che risalivano fin da queste parti, e scaricavano le merci della piccola drogheria. Ho detto una volta, eh, ma non era mica tanto tempo fa! Certo, però, era molto prima di quando sei nata tu. (187)

Leggendo l'incipit di 「うむかじとうちりてい面影と連れて」 *Umukaji tu chiriti*<sup>170</sup> (1999), appare subito evidente lo stretto rapporto fra la protagonista/narratrice e il paesaggio sul fiume nel villaggio in cui è cresciuta: non solo la riva del fiume, con l'albero di *gajimaru*<sup>171</sup>, è il luogo in cui il personaggio racconta la sua storia, ma sembra anche essere il fattore scatenante del racconto. Il motivo di ciò appare sempre più chiaro a mano a mano che si procede nella lettura, e veniamo a scoprire che la protagonista passava la maggior parte del tempo libero proprio a guardare il fiume, che si tratta di un luogo a cui ella ritorna anche dopo la morte, da spirito, e che proprio lì si sono svolti alcuni degli eventi cruciali della sua vita.

Durante l'infanzia, quando vuole evitare la compagnia dei genitori, da cui sente di essere stata abbandonata perché l'hanno affidata alla nonna per via del suo ritardo mentale (188), o quando la nonna è occupata in altre faccende (190), la protagonista passa il tempo a riflettere e guardare il fiume da sotto il *gajimaru*, o sotto un albero dell'*utaki*, la foresta sacra del villaggio. È proprio sotto questo *gajimaru* che incontra i *mabui*, gli spiriti dei morti che condividono con lei le proprie storie. In particolare il primo spirito, il *mabui* di una giovane donna di Amami Ōshima costretta a prostituirsi in un locale del villaggio durante la

---

<sup>169</sup> KOUREAS Gabriel, "Trauma, Space and Embodiment: The Sensorium of a Divided City," *Journal of War and Culture Studies* 1, n. 3, 2008, 310-19, citato in IKEDA, *Okinawan War Memory*, 139.

<sup>170</sup> Il titolo, in originale in Uchinā-Yamatuguchi, è traducibile letteralmente come "Portato/a via con le ombre", ma viene reso in questa sede come "In compagnia delle ombre". Nel capitolo 4 mi soffermerò anche sulle mie motivazioni per questa resa.

<sup>171</sup> Il *Ficus microcarpa*, o がじゅまる榕樹 *gajimaru* come è meglio noto in Giappone (*gajimaru* è una forma alternativa), è un albero endogeno delle Ryūkyū che può raggiungere in media una ventina di metri d'altezza, caratterizzato da una ampia chioma e da grandi radici aeree che possono formare una sorta di fitta cortina attorno al tronco. Medoruma dà una descrizione dettagliata e suggestiva di questa pianta in *Fūon*, si veda MEDORUMA, "Fūon", 113.

guerra, compare d'estate sotto forma di *bīdama*, la sfera di luce che rappresenta lo spirito di un defunto, ed è facile pensare di trovarci di fronte a uno spirito tornato al villaggio in occasione dell'*obon*, magari viaggiando sul corso d'acqua dal mare dove, secondo la tradizione okinawana, riposano i defunti (191). Le similitudini con la scena dell'*obon* in *Naikai* (178-79) non sono in ogni caso trascurabili.

Il luogo in cui la protagonista entra in comunicazione con gli spiriti, tuttavia, più che la riva del fiume sembra essere il *gajimaru*, che nel folklore locale è già percepito come dimora di spiriti ed esseri sovranaturali<sup>172</sup>, anche se va detto che la vicinanza di questo particolare *gajimaru* al fiume potrebbe richiamare simbolicamente il binomio foresta *utaki* / sorgente d'acqua che vediamo rimarcato nella parallela invocazione alle divinità della foresta e della sorgente in *Kuroi hebi* (209).<sup>173</sup> La protagonista difatti non sembra fare distinzioni fra l'*utaki* e il *gajimaru* sul fiume quando si riferisce ai suoi incontri con i *mabui*, (“se vado nell'*utaki* o sotto l'albero di *gajimaru*, posso anche incontrare tanti spiriti diversi”, (193)), anche se solo verso la fine del racconto la vediamo incontrare un *mabui* nell'*utaki*. Possiamo tuttavia ascrivere questa sproporzione a ragioni strutturali del racconto: ai fini dell'avanzamento dell'azione narrativa, sono significativi unicamente determinati incontri che la ragazza ha sul fiume dove, a differenza della foresta *utaki*, è più probabile che interagisca con altri personaggi.

Infatti, quando la protagonista, raggiunta l'età adulta, continua a passare i momenti liberi dal lavoro sotto il *gajimaru*, attira l'attenzione di un operaio che ha affittato un minuscolo appartamento dall'altra parte del fiume. Quando egli le rivolge la parola nel locale dove lavora, la protagonista, credendo che l'uomo l'abbia vista parlare con un *mabui* e condivide quindi i suoi poteri, comincia a raccontargli le storie degli spiriti che ha incontrato. A poco a poco i due entrano in confidenza e, in seguito a un particolare scambio di sguardi da una parte all'altra del fiume, interpretato da lei come la conferma che anche l'uomo veda i *mabui*, cominciano anche a passare il tempo insieme nell'appartamento di lui, chiacchierando e spesso fermandosi a guardare il fiume:

A volte invece posava il libro e guardavamo il fiume insieme, sai, senza dir nulla. I banchi di pesciolini che risalivano la corrente, l'acqua scintillante, no? Perché all'epoca il fiume era molto più pulito di adesso. A valle era sporco, però qui, no?, l'acqua era ancora così limpida che potevi nuotarci, e quando arrivava maggio, nei giorni di bel tempo c'erano già dei bambini delle elementari che venivano a fare il bagno, e c'era anche chi appendeva una corda a un ramo del *gajimaru* che si estendeva sopra il fiume, no?, e dondolandosi appeso a quella come Tarzan, quando arrivava al centro lasciava la presa e si tuffava in acqua. Brillavano gli schizzi d'acqua, e brillavano uno ad uno i fili

---

<sup>172</sup> In merito si veda la sezione 4.2.2.2.

<sup>173</sup> Dopo aver evidenziato il ruolo della foresta *utaki* come “madre” protettrice del villaggio, Asato Eiko ricorda che in prossimità dell'*utaki* c'è sempre una sorgente, in cui si ritiene viva la divinità dell'acqua. ASATO, “Okinawan Identity and Resistance”, in HEIN e SELDEN, *Islands of Discontent*, 238.

d'erba sulle sponde e una ad una le foglie del *gajimaru*, in centinaia di verdi diversi, e cambiava colore sotto i nostri occhi, il paesaggio che vedevamo dalla finestra. Anche quest'albero di *gajimaru*, no?, cambiava aspetto di secondo in secondo: il colore delle foglie, l'estensione dei rami, la sua forma e il modo in cui fremeva non rimanevano gli stessi nemmeno per un istante, come da un istante all'altro mutava il fiume che scorre. Me l'aveva mostrato lui. (197-98)

In questo passaggio la protagonista riporta alla sua ascoltatrice la descrizione del paesaggio del fiume fattale dall'operaio in uno dei loro colloqui, ed è interessante notare come l'inizio coincida con le parole che ricorrono in modo quasi formulare in altri punti del racconto, e più precisamente in corrispondenza del primo incontro con un *mabui* (191), nel momento in cui la protagonista si accorge che l'operaio si è trasferito nell'appartamento al di là del fiume e l'uomo vede qualcosa che lo spinge a rivolgerle la parola al locale (194) e alla fine del racconto:

Scusa, sai, se ti ho raccontato una storia così lunga. Se ho fatto sentire una storia del genere a una bambina piccina come te. Però tu non devi diventare come me, assolutamente. Ah, guarda, i banchi di pesciolini che risalgono la corrente, la luce scintillante, chissà se da qualche parte anche lui la sta vedendo... (205)

Nella conclusione è evidente l'associazione di idee fra la vista del fiume e il ricordo dell'uomo, ma confrontando il passaggio superiore con gli altri, più brevi e formulari, viene da pensare che, ogni volta che la protagonista osserva il fiume, ritorni con la mente alla descrizione fattane dall'uomo. In altri termini, la vista del fiume sarebbe talmente ancorata al ricordo dell'incontro con l'uomo e del tempo passato insieme che alla protagonista verrebbe istintivo descriverla con le parole di lui.

I primi sguardi attraverso il fiume e la traversata per raggiungere l'appartamento di lui sono episodi cruciali nella vita della protagonista non solo perché legati all'uomo, che rimane sempre nei suoi pensieri, ma anche perché segnano l'inizio di una conoscenza che viene presto interpretata dagli altri personaggi come una relazione romantica fra i due. Quando l'operaio compie un attentato terroristico ai danni della coppia dei principi imperiali in visita a Okinawa e la protagonista viene implicata nelle indagini, il presunto rapporto fra i due le attira critiche e accuse dalla polizia e dai paesani, che la ritengono altrettanto responsabile di possibili future rappresaglie del Giappone centrale nei confronti degli okinawani, e fornisce il pretesto a una banda di uomini per aggredirla e violentarla, causandone infine la morte.

I ricordi legati al fiume, in conclusione, non riguardano solamente il passato di *medium* e l'incontro con l'operaio, ma anche l'infanzia di isolamento della protagonista e, implicitamente, le violenze verbali e fisiche

subite in conseguenza dell'incontro con l'uomo. Tutti questi ricordi riemergono quando il suo spirito torna al *gajimaru* per osservare il fiume ed attendere il ritorno dell'operaio.

Un altro racconto di Medoruma dove un paesaggio acquatico è fondamentale nel porre il personaggio di fronte ai propri ricordi traumatici è 「黒い蛇」 *Kuroi hebi* ("Il serpente nero") (1999). L'anonimo protagonista e narratore, spaventato da piccolo da un *majimun*<sup>174</sup> (uno spirito malvagio) sotto forma di serpente mentre pescava da solo sulla riva di un canale (episodio che gli impedirà di recarsi in prossimità dei corsi d'acqua per molto tempo a venire), da adulto si salva dall'annegamento seguendo un serpente nero che nuota fra le correnti marine. Nell'immaginazione del protagonista, che la sera stessa ripensa ai due episodi mettendoli in correlazione, le figure dei due serpenti neri si sovrappongono, e la seconda apparizione viene interpretata come un ritorno dello stesso *majimun* che viene a fare ammenda, ridando energia e speranza al protagonista che nel primo incontro aveva paralizzato e terrorizzato.

Il narratore specifica che è nel momento in cui rivede il serpente che ricorda l'episodio della sua infanzia (l'input visivo porta con sé la memoria tattile delle squame fredde e lisce del serpente sul suo corpo, facendo scaturire prima di tutto una reazione di disgusto), ma questo secondo incontro non sarebbe stato possibile in un altro luogo, essendo il serpente una presenza tipica degli specchi d'acqua, come si può notare dal fatto che in entrambi gli episodi compare mentre scivola sul pelo dell'acqua, prima del canale e poi del mare (208-09).

Inoltre, come abbiamo visto nel succitato *Umukaji tu chiriti* e come vedremo più avanti nel caso di *Naikai* e *Mabuigumi*, gli specchi d'acqua rappresentano un particolare caso di luogo liminale che porta il narratore (e prima di lui la nonna, che lo provvede di una cornice interpretativa del fenomeno spiegando il primo incontro come l'attacco di un *majimun* e invocando l'intervento punitivo delle divinità) a inserire in questo contesto le apparizioni dei serpenti. Se, infatti, si considerano i corsi d'acqua e il mare come luoghi in cui l'uomo entra in contatto con l'aldilà e il divino – concetto che qui sembrerebbe rimarcato dalle due esperienze quasi fatali per il protagonista – si capisce perché il serpente venga interpretato come una creatura sovranaturale.

Anche in *Kuroi hebi*, quindi, abbiamo visto che il luogo centrale dell'azione narrativa, appartenente alla sfera acquatica, funge da catalizzatore per memorie traumatiche (che riemergono tramite input sensoriali e

---

<sup>174</sup> マジムン *majimun* è la forma okinawana analoga del termine giapponese 魔物 *mamono* (nel testo Medoruma usa 魔物, con la glossa della lettura okinawana nella prima occorrenza), considerabile un sinonimo di 妖怪 *yōkai* o 化け物 *bakemono*. Vi sono svariati tipi di *majimun*, per genesi e aspetto, tutti generalmente ritenuti pericolosi per l'uomo: *majimun* generatisi dagli spiriti di persone o animali morti, mutaforma che hanno preso le sembianze di animali, o anche del tipo 付喪神 *tsukumogami*, ovvero oggetti che hanno sviluppato uno spirito. Inoltre è interessante notare che *majimun* (o *majin*) sia il termine con cui ad Amami Ōshima ci si riferisce agli *habu*, i serpenti locali. Nello Yanbaru, invece, secondo la tradizione chi muore per un morso di *habu* viene considerato abbandonato dagli dei, e la famiglia ritenuta impura. Si veda TANIGAWA Ken'ichi, *Hebi: fushi to saisei no minzoku* ("Il serpente. Tradizioni folkloriche di immortalità e risurrezione"), Fuzambō International 2012, 170-71.

ne producono a loro volta altri) del personaggio protagonista, favorendone (in modo ovvio ma non meno significativo) un tentativo di articolazione che si traduce nel racconto stesso.

### 3.2. L'acqua come fonte di vita e misura del tempo in *Suiteki*.

Torniamo a *Suiteki* per esaminare due funzioni simboliche dell'acqua che fuoriesce dalla gamba di Tokushō. Nella precedente sezione abbiamo visto che la strana malattia che affligge il personaggio emerge nel preciso periodo della commemorazione della battaglia di Okinawa come materializzazione del suo senso di colpa. A mano a mano che l'uomo viene a patti con i suoi ricordi, il lettore viene a conoscenza della sua esperienza in guerra: cooptato nelle truppe studentesche ausiliarie dei Corpi Imperiali di Ferro e Sangue, il giovane Tokushō si ritrova ad assistere i soldati infermi in un ricovero di fortuna, all'interno di una delle numerosissime grotte naturali dell'isola.

Una scena scabrosa, che coinvolge uno dei soldati che nel presente riappaiono al capezzale di Tokushō, rende drammaticamente l'idea del disperato bisogno di acqua dei soldati morenti nella caverna: mentre il giovane cerca di farsi strada verso l'ingresso della grotta per vuotare i recipienti contenenti escrementi e urina, non riesce a evitare una delle numerose braccia che si protendono verso di lui, finendo per cospargere il volto del soldato che chiedeva dell'acqua con i liquami. Sotto lo sguardo sconvolto di Tokushō, il soldato si lecca le labbra invece di inveire contro di lui.<sup>175</sup>

Quando viene dato ordine di abbandonare la grotta e cominciare la ritirata verso sud, la truppa comincia a spostarsi lasciando indietro i feriti che non possono essere trasportati. Una studentessa dello stesso paese di Tokushō e Ishimine lascia una borraccia d'acqua a Tokushō, convinta che il ragazzo assisterà l'amico mortalmente ferito, ma dopo aver trangugiato l'intero contenuto della borraccia Tokushō segue il percorso della truppa lasciando Ishimine al suo destino.

In questo senso, il liquido che cola dalla gamba di Tokushō e la paralisi che accompagna la malattia si presentano come contrappasso: Tokushō, che non ha assistito i soldati feriti portando loro dell'acqua, ma anzi l'ha sottratta a Ishimine prima di abbandonarlo, ora giace impotente alla mercé dei soldati morti, che finalmente possono dissetarsi.

Un intervallo comico nella tragica storia di Tokushō e Ishimine viene fornito dalla rocambolesca impresa commerciale del cugino Seiyū che, incaricato di occuparsi del malato, scopre per caso che il misterioso liquido ha proprietà rigeneranti e rinvigorenti. Seiyū decide di imbottigliarlo e venderlo, ottenendo un discreto successo, ma di breve durata: gli effetti miracolosi dell'acqua, infatti, svaniscono non appena Tokushō guarisce, lasciando i clienti di Seiyū inviperiti e se possibile ancora più vecchi di prima.<sup>176</sup>

---

<sup>175</sup> Ikeda fa riferimento alla raccolta di testimonianze belliche curata da Nakasone Seizen, *Himeyuri no tō o meguru hitobito no shuki*, come a una delle fonti bibliografiche relative alla battaglia in cui si accenna più frequentemente alla scarsità di acqua potabile durante il conflitto e alle richieste disperate dei feriti. IKEDA, *Okinawan War Memory*, 65.

<sup>176</sup> Il potere taumaturgico attribuito all'acqua è il cardine su cui si impernano anche alcune tradizioni locali: Asato Eiko riporta che a Okinawa è diffusa la pratica di offrire agli spiriti degli antenati e al dio del fuoco del tè fatto con l'acqua



Nel racconto avviene quindi una risemantizzazione dell'importanza vitale dell'acqua: se nel passato bellico la disponibilità d'acqua corrispondeva a un prolungamento della vita, nel presente narrativo in cui la vita non viene minacciata da conflitti, l'acqua diventa uno strumento necessario per la conservazione della giovinezza, il nuovo obiettivo che la società si è prefissata.<sup>177</sup> Le pressioni sociali al mantenimento della giovinezza vengono simboleggiate dalla massa fisica di persone che si accalcano attorno al taxi di Seiyū in fuga. D'altra parte si potrebbe anche pensare che, in un'epoca in cui comincia a crescere la preoccupazione per la trasmissione della memoria alle generazioni successive, il ritorno impietoso alla vecchiaia degli acquirenti dell'acqua miracolosa sia un implicito riferimento all'avanzare inesorabile del tempo per la generazione che ha vissuto e può testimoniare la guerra.

Il tempo e la sua misura sono al centro dell'analisi di Tomoda Yoshiyuki, che sostiene che l'acqua gocciolante dalla gamba di *Suiteki* abbia anche la funzione di misurare e regolare il tempo nel racconto.<sup>178</sup> Le gocce che danno il titolo all'opera, infatti, all'inizio cadono con un ritmo regolare di una al secondo, proprio come una lancetta di orologio, ma si tratta di una regolarità solo apparente: se di giorno il flusso delle gocce sembra procedere linearmente, il tempo che le gocce d'acqua misurano di notte è ben più complesso. Nelle due settimane circa in cui la gamba gonfia costringe Tokushō a letto, la notte rappresenta la finestra spazio-temporale in cui passato e presente convivono nella presenza dei soldati assetati e nei ricordi del protagonista. Mentre le ore del giorno passano nell'inattività, scandite regolarmente dalle gocce, di notte i soldati si dissetano (provocando un rallentamento del flusso d'acqua dalla gamba), ovvero il passato interviene sul presente, mentre nel presente Tokushō interviene sul passato da cui riprende i propri ricordi. Si potrebbe osservare che, nel periodo della malattia, le uniche ore veramente vissute dal personaggio siano quelle collocate contemporaneamente nel presente e nel passato, che perciò rifuggono un'interpretazione realistica del tempo.

Altri due elementi, secondo Tomoda, evidenziano l'irregolarità del tempo misurato da quest'acqua: in primo luogo le gocce che colano dalla gamba sono indirettamente responsabili di altri ritmi fra loro contrastanti, in secondo luogo la stessa collocazione temporale dell'inizio e della fine della metamorfosi non è precisa. Il tempo della narrazione continua a rifluire avanti e indietro non solo nelle azioni e nei pensieri di Tokushō e dei soldati, ma anche degli altri personaggi: il tempo di lavoro nei campi si allunga per Ushi, costretta a lavorare da sola ora che Tokushō è allettato, mentre il tempo torna indietro (per poi riaccelerare rovinosamente in avanti) per i clienti di Seiyū, ringiovaniti dall'acqua miracolosa, e anche la crescita delle piante nel giardino subisce un incremento improvviso (cui non segue un avvizzimento come nel caso dei clienti). Inoltre, il fatto che la metamorfosi si collochi temporalmente vicino alle date canoniche delle

---

attinta dal pozzo comunitario il primo giorno dell'anno del calendario lunare. Si ritiene che questo tè, ottenuto dalla "prima acqua" dell'anno, abbia il potere di ringiovanire chi lo beve. ASATO, "Okinawan Identity and Resistance", 241 nota 8.

<sup>177</sup> IKEDA, *Okinawan War Memory*, 66.

<sup>178</sup> TOMODA, "Medoruma Shun 'Suiteki' ni okeru jikan, kioku,shintai", 68-55.

commemorazioni della guerra (in particolare in prossimità del 23 giugno, data ufficiale della fine della battaglia di Okinawa) senza che venga definita una data precisa per gli eventi chiave del racconto, secondo Tomoda, sarebbe da interpretare come l'impossibilità di far coincidere nelle date della storia ufficiale le vicende personali: anche se la battaglia si è formalmente conclusa il 23 giugno 1945, per Tokushō, imprigionato insieme ad altri sopravvissuti in un campo di detenzione americano dopo aver perso i sensi durante la fuga, probabilmente tale data non è altrettanto significativa quanto il giorno (rimasto sepolto nelle memorie private del personaggio) in cui ha abbandonato Ishimine.

Il tempo misurato dall'acqua della gamba di Tokushō è al tempo stesso estremamente preciso e inafferrabile, due attributi che condivide significativamente con i ricordi traumatici della guerra. Essi, infatti, per quanto risalgano a un passato ben definito, rifuggono una precisa collocazione temporale nel modo in cui minacciano continuamente di riaffacciarsi alla vita presente della vittima del trauma.

### 3.3. L'acqua come dimensione liminale.

#### 3.3.1. *Mabuigumi*: il mondo al di là del mare.

Nel racconto 「魂込め」 *Mabuigumi*<sup>179</sup> (1998), Uta, la vecchia sacerdotessa di un villaggio okinawano, viene chiamata a recuperare per l'ennesima volta lo spirito perso di Kōtarō, che rimane spesso vittima del fenomeno di マブイ落とし *mabui-utushi* ("perdita del *mabui*"), ovvero subisce un distacco dello spirito dal corpo (che rimane apatico e inerme) che richiede precise pratiche di マブイ込め *mabui-gumi* ("inserimento del *mabui*") per invertire il processo. Uta ha già portato a termine con successo numerosissimi *mabui-gumi* per restituire a Kōtarō il suo spirito, ma stavolta nessuno dei suoi tentativi sembra funzionare. Vi è inoltre un'altra complicazione, ovvero il fatto che, approfittando del *mabui-utushi*, un *āman* (un paguro locale, tipico dei litorali) di dimensioni straordinarie abbia deciso di fare di Kōtarō la sua dimora. Non riuscendo a stanare l'*āman* dalla bocca di Kōtarō, Uta conclude che l'unica soluzione sia riunire lo spirito di Kōtarō al corpo affinché il crostaceo fugga spontaneamente quando l'uomo avrà ripreso conoscenza.

Per recuperare lo spirito di Kōtarō, Uta si reca sulla spiaggia dove è stato perso, e lo trova intento a fissare il mare:

Stavolta immaginava che fosse una cosa seria, visto che nel corpo era addirittura entrato un *āman*. Era da un sacco di tempo che non vedeva un *mabui*, e poi qui si trattava di Kōtarō, era normale che Uta fosse nervosa.

---

<sup>179</sup> Per questo racconto ho consultato MEDORUMA Shun, 「魂込め」 "Mabuigumi", in *Medoruma Shun tanpen shōsetsu senshū 2*, 257-93, cui si riferiscono i numeri di pagina delle citazioni presenti, e la traduzione inglese di IKEDA Kyle, "Mabuigumi", in STEWART e YAMAZATO, *MĀNOA: Living Spirit*, 112-34.

Il *mabui* di Kōtarō fissava il mare con uno sguardo assente. Aveva i corti capelli e la barba punteggiati di bianco, il volto abbronzato dal lavoro nei campi e in mare. Teneva il mento appoggiato sulle ginocchia abbracciate al petto. A differenza di Kōtarō, che aveva sempre sulle labbra un sorriso capace di conquistarti, aveva un'aria triste. Anche Uta volse gli occhi al mare e lo guardò per un po' insieme a lui, ma non vide nulla di strano. C'era solo la luce del sole che si spargeva bianca e accecante sul mare.

“Ehi, Kōtarō. Fumi, Kentarō e Tomoko sono tutti preoccupati per te. Sbrigati a tornare a casa”, gli disse, ma Kōtarō non reagì.

Uta stese il *furoshiki*, dispose una piccola porzione di riso sul vassoio e versò l'*awamori* nel bicchiere. Accese l'incenso con un accendino monouso, lo conficcò nella sabbia e si mise a sedere dritta. Fissando il profilo di Kōtarō con le mani giunte, [...] Uta pregò gli dei dell'*utaki* che proteggevano il villaggio e gli dei ancestrali che da ogni dove vegliavano su tutti loro. Quando finì, appoggiò la maglietta sulle spalle di Kōtarō e cercò di farlo alzare in piedi, ma il *mabui* rimase seduto lì dov'era, e Uta percepì solo, sulla punta delle dita, la lieve sensazione di aver toccato dell'acqua. Uta aveva fatto centinaia di *mabuigumi*, e finora praticamente tutti i *mabui* avevano fatto docilmente come diceva lei. Al vedere il *mabui* di Kōtarō che continuava a fissare il mare senza accennare a volersi muovere, Uta era sconvolta.<sup>180</sup>

Sulle prime Uta non comprende cosa abbia attirato l'attenzione del *mabui* di Kōtarō verso il mare, ma la sensazione di aver toccato dell'acqua e l'espressione vacua e triste sul suo volto ci forniscono degli indizi sulla prosecuzione della storia. Dopo innumerevoli *mabui-gumi*, l'attenzione di Kōtarō si sposta dall'orizzonte marino a una tartaruga di mare, arrivata sulla spiaggia per deporre le uova. La realizzazione che era questa tartaruga che il *mabui* stava aspettando fa riaffiorare in Uta il ricordo di una notte, durante la battaglia di Okinawa, in cui nello stesso punto della spiaggia una tartaruga era venuta a deporre le uova. Omito, amica di Uta e madre di Kōtarō, quella notte era stata colpita dal fuoco nemico mentre tentava di prendere le uova deposte dalla tartaruga nella sabbia. La morte di Omito viene simbolicamente sancita dal rumore delle onde del mare che sovrasta la voce di Uta mentre chiama il nome dell'amica<sup>181</sup>.

Se nello stato di prostrazione indotto dalla guerra Uta aveva pensato che la tartaruga non dovesse essere di questo mondo, per riuscire a superare gli scontri navali e arrivare illesa alla spiaggia, nel presente narrativo la sacerdotessa ha ragione di credere lo stesso, ma per un motivo diverso: quando la tartaruga, tornata in acqua, si volta indietro verso la spiaggia, il *mabui* di Kōtarō comincia a seguirla e scompare risucchiato dalla sabbia.

---

<sup>180</sup> MEDORUMA, “Mabuigumi”, 264-66. Traduzione mia.

<sup>181</sup> Ibid., 282.

L'episodio fa pensare a Uta che la tartaruga possa essere la reincarnazione di Omito, venuta infine a ricongiungersi con il figlio, una possibilità che le sembra avvalorata anche dal fatto che la durata della cova delle uova di tartaruga (quarantanove giorni) combacerebbe con quella del viaggio di uno spirito verso l'aldilà. Osservando la schiusa delle uova di tartaruga e i piccoli che, "imbattendosi nelle onde che si infrangevano sulla spiaggia, scivolavano in un mondo verde limpido", Uta pensa che "deve essere così per tutti coloro che ritornano nel mondo al di là del mare"<sup>182</sup>.

Il complesso rapporto del villaggio con il mare viene inoltre esemplificato così:

Nata in un paese vicino al mare e cresciuta mangiando le creature che lo abitavano, Uta aveva imparato che gli esseri umani sopravvivevano grazie al mare, e quando morivano andavano nel mondo al di là del mare. Davanti agli occhi le comparve la sagoma nera di Omito, distesa sulla spiaggia.<sup>183</sup>

Il luogo raggiunto dagli spiriti dei defunti, e da cui quindi proviene anche lo spirito di Omito tornato in forma di tartaruga, sarebbe il paradisiaco *nirai-kanai*, una terra di abbondanza in cui risiedono le divinità, che vengono invitate al villaggio nelle feste del raccolto. Nella tradizione religiosa di Okinawa, la figura della divinità spesso si sovrappone a quella degli spiriti degli antenati, infatti William Lebra definisce il *nirai-kanai* (che trascrive come *nīrē kanē* o *girē kanē*, a seconda della varietà linguistica) "a name found in early accounts, said to be an island in the eastern seas, the place of origin of the Okinawan people."<sup>184</sup>

Come vedremo anche nei paragrafi seguenti, le tradizioni riguardanti il *nirai-kanai* sono molte e talora contrastanti: in alcuni casi lo si fa corrispondere a un'isola nei mari a est (o sud-est), in altri si ritiene si trovi in cielo, sul fondo del mare oppure nel sottosuolo.<sup>185</sup> Generalmente associato a significati positivi, può anche essere inteso come un luogo oscuro e spaventoso da dove arrivano divinità portatrici di morte.<sup>186</sup>

In questo racconto il mare rappresenta insieme la vita, nel nutrimento che gli uomini traggono dalle sue creature, e la morte, come luogo oltre il quale si trova l'aldilà. In questa tensione fra opposti, la riva del mare rappresenta il punto intermedio in cui il mondo dei vivi e quello dei morti entrano in comunicazione: è qui che Omito perde la vita cercando di procacciarsi del cibo, dove la tartaruga depone le uova e solo una minima

---

<sup>182</sup> Ibid., 292. Il passaggio originale recita: 打ち寄せる波にぶつかり、透明な緑の世界に滑り込んでいった。| そうやってみな海のかなたの世界に帰っていくのだと思った。

<sup>183</sup> Ibid., 291. Traduzione mia.

<sup>184</sup> LEBRA William P., *Okinawan Religion: Belief, Ritual, and Social Structure*, Honolulu, Hawaii: University of Hawai'i Press 1966, 221, citato in BHOWMIK, *Writing Okinawa*, 211.

<sup>185</sup> YOSHIDA Teigo, "The Stranger as God: The Place of the Outsider in Japanese Folk Religion", *Ethnology* vol. 20, n. 2, University of Pittsburgh - Of the Commonwealth System of Higher Education 1981, 94.

<sup>186</sup> KREINER Josef, "Some Problems of Folk-Religion in the Southwest Islands (Ryukyu)", in MATSUMOTO Nobuhiro e MABUCHI Tōichi (a cura di), *Folk Religion and the Worldview in the Southwestern Pacific*, Keio Institute of Cultural and Linguistic Studies, Keio University, Tokyo 1968, 108-09, citato in BAKSHEEV Evgeny S., "Becoming Kami? Discourse on Postmortem Ritual Deification in the Ryukyus", *Japan Review*, n. 20, 2008, 287.

parte dei piccoli riuscirà a raggiungere le onde prima di venire raggiunta dai predatori sulla spiaggia. Sulla riva è dove madre e figlio perdono la vita ricongiungendosi nella morte.

La riva e tutto ciò che la contraddistingue (il suono delle onde, la cova delle tartarughe, gli *āman*, la sapienza dei pescatori tramandata a Uta dal padre) per Uta non rappresentano solo il confine fra la vita e la morte, ma anche i fattori scatenanti dei ricordi che porta dentro di sé dalla guerra. L'autore fa coincidere il luogo simbolico di confine fra la vita e la morte con il luogo tangibile della morte di Omito (e di Kōtarō) nelle memorie traumatiche della protagonista. Il dolore della separazione e il desiderio di ricongiungimento nella morte riecheggiano nell'ultima scena del racconto, in cui, presa da un profondo senso di solitudine, Uta rimane in piedi nell'acqua bassa mentre rivolge una vana preghiera verso il mare.

### 3.3.2. La sepoltura all'aria aperta.

Un altro celebre racconto di Medoruma in cui il mare spicca come simbolo dell'aldilà è *Fūon*. Al centro della vicenda si trova un 風葬場 *fūsōba*, il luogo di un'antica forma di sepoltura "all'aria aperta" in cui il corpo del defunto viene lasciato decomporre naturalmente, lontano dalla vita del villaggio (per esempio nella foresta, su un promontorio, in una grotta o una tomba)<sup>187</sup>. Così viene descritta la pratica nella prima scena del racconto:

Erano le rovine di una vecchia sepoltura all'aria aperta, che neanche gli anziani del villaggio sapevano dire con certezza quando fosse stata costruita. Quando si metteva lì il corpo di un morto, gli uccelli, i granchi, le ligie, e poi il vento che soffiava dal mare lo trasformavano in belle ossa bianche, dicevano gli anziani, mentre a occhi socchiusi ricordavano il passato con nostalgia. [...]

Adesso, però, la sepoltura era quasi nascosta nell'ombra del *gajimaru* e dei convolvi lussureggianti. Prima della guerra, si poteva salire lì sopra da una solida scalinata di pietra costruita lungo il promontorio. Gli abitanti del villaggio, portando in gruppo il feretro sulle spalle, accompagnavano fin lassù chi cominciava il viaggio verso l'aldilà.

Ma i bombardamenti navali avevano distrutto la scalinata, e le truppe americane sbarcate avevano portato via le pietre per usarle come materiali per la costruzione delle basi. Dopo la guerra, quando gli abitanti del villaggio erano strisciati fuori dalle foreste e dal cuore delle montagne come frotte di granchi, avevano speso tutte le loro energie per sopravvivere, e non avevano avuto il tempo di pensare alla scalinata. Col passare del tempo, la vita al villaggio era tornata quella di prima, ma la scalinata non era mai stata ricostruita.

---

<sup>187</sup> BAKSHEEV, "Becoming Kami?", 277.

Visto che continuava a non esserci modo di salire, la sepoltura stava venendo a poco a poco nascosta dal *gajimaru* che era spuntato da un'apertura nella roccia. Non significava però che gli abitanti del villaggio se ne fossero dimenticati, anzi: era diventato un luogo importante per il villaggio per un motivo diverso da quello di prima.

Akira e gli altri avevano lo sguardo fisso su una massa bianca e indistinta che emergeva dallo spazio in penombra. Sembrava proprio che qualcuno lo avesse messo lì di proposito, visto come occupava saldamente la sua posizione all'ingresso della sepoltura. Era un teschio, le cui orbite vuote fissavano un punto lontano nel mare.<sup>188</sup>

Questa sepoltura si trova in un incavo di un promontorio vicino alla foce del fiume che attraversa il villaggio, seminascosta dalle radici di un *gajimaru* e da piante rampicanti, e ormai irraggiungibile a causa della distruzione dei gradini che un tempo portavano in cima. Le condizioni di degrado indicano l'abbandono della pratica da parte degli abitanti, ma il narratore rivela che la struttura ha assunto un nuovo significato per il villaggio: un teschio visibile al suo interno, che produce un suono lamentoso quando il vento dal mare lo attraversa, è divenuto il simbolo del villaggio. Le orbite vuote del teschio sono rivolte verso il mare aperto come il *mabui* di Kōtarō, come in attesa del momento in cui lo spirito del defunto potrà raggiungere l'aldilà.

Attorno a questo teschio si dipanano i quattro filoni principali della storia: il giovane Akira, in una scommessa con gli amici, posiziona un barattolo di maionese pieno d'acqua e con un tilapia (un pesce tropicale) all'interno per chiarire in che modo venga prodotto il suono del teschio, con l'intento di andare a riprenderlo una settimana dopo; il consiglio cittadino, volendo promuovere turisticamente il villaggio, consiglia a due reporter del Giappone centrale, Fujii e Izumi, di filmare un documentario sul teschio e di rivolgersi al padre di Akira, Seikichi, per conoscerne la storia; Seikichi, che durante la guerra ha depositato assieme al padre il cadavere del kamikaze cui appartiene il teschio nel *fūsōba*, è restio a collaborare per la vergogna di aver profanato il corpo sottraendo la penna stilografica del defunto; e infine Fujii, un kamikaze sopravvissuto, cela dietro al suo progetto documentaristico la continua ricerca di notizie sul compagno Kanō, un kamikaze morto nella battaglia di Okinawa.

L'arrivo dei documentaristi e la scommessa fra Akira e gli amici coincidono con la cessazione del suono del vento: mentre il villaggio attribuisce superstiziosamente la ragione del fenomeno alla presenza dei forestieri, Akira, sentendosi responsabile dell'accaduto, si affretta a rimuovere il barattolo di maionese, facendo per sbaglio schiantare al suolo il teschio.

Il teschio ha un potere magnetico sui tre personaggi protagonisti: se l'interesse di Akira nei confronti della sepoltura può essere letto, nell'interpretazione di Kyle Ikeda, come una prima percezione subconscia dei ricordi traumatici che affliggono il padre Seikichi, è altrettanto interessante esaminare l'influsso del luogo della sepoltura su Fujii, che alla vista del promontorio ritorna con la mente ai propri ricordi traumatici. Su un

---

<sup>188</sup> MEDORUMA, "Fūon", 132. Traduzione mia.

simile promontorio nel Kyūshū erano saliti Kanō e Fujii, prima che Kanō spingesse Fujii di sotto nel tentativo di ferirlo e risparmiargli la missione suicida che egli stesso sarebbe stato obbligato a compiere il giorno successivo. Per Fujii, quindi, il luogo della sepoltura comporta una stratificazione di simboli di morte: non rappresenta soltanto la tomba di un kamikaze, ma anche il luogo in cui egli stesso ha rischiato di morire e l'ultimo posto in cui ha visto Kanō. Attraverso i ricordi di Seikichi, il lettore accede a ulteriori livelli di significazione, in quanto il mare al di là del promontorio non rappresenta solo la meta dello spirito del defunto, ma anche il luogo in cui il kamikaze è morto nella missione suicida: il corpo infatti è stato ritrovato alla foce del fiume nelle vicinanze, facendo concludere a Seikichi e al padre che sia stato trasportato fin lì dalle correnti marine.

Se Seikichi volesse condividere i propri ricordi, Fujii avrebbe motivo di pensare che il teschio del kamikaze nella sepoltura all'aria aperta sia quello di Kanō. L'unico a poter raggiungere questa conclusione, tuttavia, è il lettore che, conoscendo sia le memorie di Seikichi sia quelle di Fujii, può associare la sigla "K." presente sulla penna rubata da Seikichi con il compagno di Fujii.

Nel tentativo di lasciarsi alle spalle il senso di colpa, alla fine del racconto Seikichi getta in mare sia la penna sia i frammenti di teschio che è riuscito a recuperare, un gesto che simboleggia idealmente il viaggio del soldato verso l'aldilà. Nell'onnipresente fischio del vento nelle orecchie di Seikichi, tuttavia, Medoruma ci mostra che dimenticare non è così semplice.

Mutuando l'analisi di Tomoda Yoshiyuki sull'acqua come misura del tempo in *Suiteki*<sup>189</sup>, possiamo osservare che anche qui il tempo scorre secondo due flussi fondamentali: da un lato vi è la lenta decomposizione del corpo del kamikaze, affidata agli elementi (acqua, vento, parassiti e altri animali, come i granchi in questo racconto), che misura il tempo che separa Seikichi dalle memorie della guerra che non riesce a dimenticare; dall'altro il conto alla rovescia quasi spasmodico che corrisponde alla speranza di vita del tilapia lasciato nel barattolo di maionese di fianco al teschio. L'agonia del tilapia riflette l'angoscia sempre più acuta di Seikichi a mano a mano che la prospettiva di dovere rivelare l'episodio del kamikaze (e quindi confessare il furto) si fa sempre più probabile. Al tempo stesso, mentre il processo di decomposizione delinea il tempo passato da Seikichi con i suoi ricordi soppressi, la diminuzione del livello dell'acqua del tilapia sembra indicare il progressivo avvicinamento di Akira ai ricordi del padre.

### **3.3.3. Yaganna e il mare interno: morte e memoria.**

Il racconto 「内海」 *Naikai* (1998) ("Mare interno") è ricco di simboli liquidi che non fanno che rimarcare la dimensione liminale del mare come punto d'incontro fra la vita e la morte. *Naikai* narra la storia di un ragazzo che da Naha decide di ritornare al villaggio in cui ha trascorso l'infanzia, spronato dalla ragazza che

---

<sup>189</sup> TOMODA, "Medoruma Shun 'Suiteki' ni okeru jikan, kioku,shintai".

sta frequentando. Nel racconto i ricordi del villaggio si intrecciano al presente narrativo in cui il protagonista li condivide con la ragazza e, successivamente, la porta a visitare il paese.

La narrazione si apre con il ricordo del momento in cui il protagonista bambino e la madre fuggono dal padre violento e arrivano al villaggio della nonna materna:

Se chiudevo gli occhi, mi tornava in mente l'odore della pioggia di un giorno d'estate. La pioggia che cadeva sull'asfalto riarso evaporava in una vampa tremolante. Il me bambino che si riparava dalla pioggia sotto la tettoia della cooperativa del villaggio, sentendo sulla spalla la mano di mia madre in piedi dietro di me, guardava il paesaggio tremolante oltre la strada che avremmo percorso. Il sole e la pioggia battevano incessanti dalle nubi sottili. Le foglie delle canne da zucchero ondeggiavano, e la stradina di campagna asfaltata che si stendeva lì nel mezzo sembrava un fiume di acqua scura. Dimentico perfino della lattina di succo di frutta che mi si intiepidiva nella mano, fissavo un ombrellino azzurro che dondolava su quell'acqua. La pioggia si fece più forte. Le gocce che cadevano sotto la tettoia mi bagnavano le scarpe da ginnastica nuove. [...]

La pioggia cominciò a diminuire d'intensità. In uno squarcio fra le nubi splendeva il sole, e sopra il campo di canne da zucchero piegate dal vento, stille d'acqua brillavano scivolando di lato. All'odore della pioggia si mescolava il profumo del mare. Una donna si stava avvicinando a noi sulla stradina asfaltata e tremolante nella vampa. Non riuscivo a staccare gli occhi dal suo volto. Mia madre mi diede un colpetto sulla spalla con la mano. Gliela presi, e con l'altra le indicai la donna, dicendo: "Mamma viene da questa parte!".

Sentii che mia madre si voltava a guardare i campi di canna da zucchero.

"Guarda, mamma viene da questa parte!"

La mamma con l'ombrello azzurro, che in meno che non si dica era arrivata a meno di dieci metri da noi, camminava a testa bassa. La camicetta bianca era macchiata dal colore dell'ombrello; davanti alle gambe che uscivano dalla gonna blu scuro, l'asfalto bagnato respingeva la luce del sole. Con un vago sorriso che aleggiava sulle labbra, la mamma ci passò davanti e continuò a camminare verso la fermata dell'autobus alla quale eravamo scesi. (166-67)

Leggendo questo passaggio alla luce del fatto che di lì a poco, lasciato il bambino a casa della nonna, la madre si suiciderà, vi ritroviamo molti simboli che potrebbero fungere da presagi di morte. La pioggia, l'ombrello azzurro (in originale 水色の *mizuiro no*, letteralmente "color acqua"), la strada bagnata che "sembrava un fiume di acqua scura" e l'odore del mare sono tutti elementi acquatici che preannunciano



l'arrivo al mare interno su cui si affaccia il villaggio e alla sua isola funeraria.<sup>190</sup> Per la verità, la distesa del mare appare in tutto il suo splendore anche in un passaggio intermedio a quelli succitati, in cui la bellezza dello spettacolo naturale viene inserita in apparente contrasto con la "massa nera" che simboleggia il padre da cui il protagonista si sente inseguito durante il viaggio:

Fuori dal finestrino si stendeva il mare, che cambiava colore da verde ad azzurro a blu scuro a mano a mano che avanzava verso l'orizzonte. Ma non ce la facevo neanche ad accorgermi di tanta bellezza. Avevo la sensazione che la massa nera avesse inseguito l'autobus per tutto quel tempo. (167)

La dimensione liminale si sdoppia fra il mare interno e l'isola funeraria, come viene esplicitato in una battuta che il prozio del protagonista pronuncia nella notte dell'*obon* di molti anni dopo, dopo aver ripercorso i ricordi dolorosi della propria giovinezza e della morte della nipote:

*Quelli nati in questo paese, sì, quando muoiono, attraversano tutti quel mare e vanno sull'isola. E poi da lì vegliano per sempre su di noi, sai.* Così dicendo lo zio si alzò. Il vento che soffiava dal mare ci accarezzava. L'odore dell'acqua salmastra sapeva di sangue. (180)

L'isola funeraria viene così descritta poco dopo la morte della madre del protagonista:

Quando passarono i quarantanove giorni del lutto, io, la nonna e un vecchietto suo fratello andammo da soli sul mare che stava a est del paese. Affioravano decine di isolotti su quel mare interno, che ne rifletteva le silhouette come uno specchio. Lì ci lavammo, ripulendoci della sporcizia che avevamo addosso. A una cinquantina di metri di distanza dalla spiaggia ricoperta di ruvidi frammenti di corallo, c'era un'isola chiamata Yaganna. Sul davanti di quell'isola, che era interamente scavata da tombe ricavate nella roccia, c'era la tomba della famiglia della nonna. Di fianco a quella tomba, alta circa due metri e realizzata scavando la parete di arenaria, ce n'era una nuova, piccola e di cemento. Dal riquadro di bambù pendeva una piccola ghirlanda di alluminio

---

<sup>190</sup> Rispetto alla pioggia la mia prima impressione è stata quella di un possibile collegamento, tramite la stagione estiva, alla festività dell'*obon* (a livello intratestuale suggestiva, poiché una parte consistente del racconto viene ambientata proprio durante questa festività, al termine della quale il protagonista e il suo prozio vedono lo spirito di un defunto in forma di *hitodama*, presumibilmente quello della madre, lasciare la casa di famiglia (179)). Tuttavia si tratta di una possibilità piuttosto lassa, dato che alla latitudine di Okinawa la stagione delle piogge si conclude generalmente con la fine di giugno mentre l'*obon* (nel caso specifico il 旧盆 *kyūbon*, che viene celebrato a Okinawa fra il 13° e il 15° giorno del settimo mese del calendario lunare) cade fra la prima decade di agosto e quella di settembre, lasciando quindi un margine troppo ampio fra le due occorrenze per poter parlare di un solido collegamento tematico.

tutto sfogliato. Ancora non sapevo che chi andava incontro a una morte prematura non poteva accedere alla tomba di famiglia. Nel tratto di mare poco profondo tra la costa e l'isola, che si poteva attraversare anche a piedi con la bassa marea, c'era, con l'acqua che le arrivava fino alle ginocchia, la mamma con l'ombrello azzurro. Mi guardò e sorrise, poi si voltò indietro verso l'isola e scomparve pian piano alla vista. (169)

La duplice immagine liquida del mare interno e dell'isola rappresenta da un lato il luogo in cui riposano i defunti della famiglia, madre del protagonista compresa (quindi implicitamente il luogo in cui risiede la memoria familiare del protagonista),<sup>191</sup> dall'altro un luogo chiave in cui si manifesta il doppio della madre (uno dei simboli dei ricordi traumatici del protagonista). Questa corrispondenza è ancora più interessante se si considera che, in modo affine a quanto avviene per Kanō in *Fūon*, il mare interno è anche il luogo dove la madre del protagonista avrebbe trovato la morte. I dettagli non vengono mai chiariti, ma il narratore mette in relazione il suicidio di una donna su Yaganna, avvenuto nei suoi anni delle medie, con la morte della madre, in quanto entrambi i corpi sono stati ritrovati all'alba dallo stesso pescatore (176).

I presagi di morte non terminano con la scena iniziale. Nella prima sezione del racconto viene messa in evidenza la predilezione del padre violento per il suo acquario di pesci tropicali, che il protagonista associa nei propri ricordi ai maltrattamenti del padre nei confronti suoi e della madre<sup>192</sup> (166-67). Il padre e l'acquario sono immagini talmente compenstrate che la vista di un acquario agisce come catalizzatore del ricordo del padre (come vedremo nel prossimo brano) e, secondo quanto affermano Tamamoto e Sminkey, è ciò che porta il protagonista a paragonare l'odore salmastro dell'acqua di mare al sangue.<sup>193</sup> Oltre a costituire il simbolo della violenza del padre, l'acquario si fa doppiamente immagine del trauma del protagonista quando si trasforma in presagio di morte.

L'immagine dell'acquario diventa un chiaro riferimento alla dimensione liminale del mare nel momento in cui l'avvelenamento dei pesci tropicali preannuncia il suicidio della madre: la notte prima della fuga, il protagonista bambino spia la madre a fissare delle pastiglie mentre beve, e poi a gettarle nella vasca dei pesci (168). L'immagine dei pesci senza vita rimane impressa nella sua memoria come l'ultimo ricordo della casa paterna (166) e balena nella mente del bambino anche quando la nonna ha appena ricevuto la notizia del suicidio della figlia (168). Similmente, dei pesci tropicali compaiono sul capezzale e fra le vesti della nonna morta, un ricordo probabilmente risvegliato alla coscienza del protagonista dalle stesse specie di pesci che nuotano nell'acquario del locale dove lavora la ragazza che frequenta (183). Nello stesso momento in cui ricorda la morte della nonna, e prima di venire a sapere che il padre, malato terminale, vuole incontrarlo, il protagonista vede la sua ombra passare oltre l'acquario:

---

<sup>191</sup> Per un approfondimento sulla memoria familiare e la separazione in due tombe rimando alla sezione 4.1.2.2.

<sup>192</sup> Il passaggio che descrive l'acquario viene riportato nella sezione 3.5.4.

<sup>193</sup> TAMAMOTO Shuntarō, SMINKEY Takuma, *Reading Okinawa | Naikai*, "7. Symbolism and Imagery", disponibile online su <http://takumasminkey.com/readingokinawa/styled/styled-24/index.html> [visitato il 20/12/2020].

Le damigelle blu giravano per l'acquario senza posa, i loro corpicini come il blu profondo di un mare limpido cristallizzato. Anche a guizzare sul letto di morte della nonna erano stati quei pesci. E poi il pesce pagliaccio, che se ne stava seminascosto dentro a un fiore bianco. Al di là dell'acquario, all'improvviso, passò l'ombra di mio padre. (183)

Se da un lato questo particolare indica la carica rievocativa dell'immagine dell'acquario per le violenze subite dal padre, dall'altro non si può escludere che anche in questo caso i pesci tropicali simboleggino la morte incipiente del genitore.

Un altro dettaglio interessante della prima scena citata in questa sezione riguarda le numerose somiglianze fra la ragazza frequentata dal protagonista e la madre, accomunate soprattutto dal fatto di essere intrappolate in una relazione infelice con un uomo possessivo e violento a cui sono legate da un figlio (nel caso della ragazza solo in potenza, visto che poi decide di abortire).<sup>194</sup> L'immagine dell'asfalto sfrigolante e la similitudine con il "fiume di acqua scura", inserite in un brano denso di presagi di morte, riecheggiano nella scena successiva all'aborto della ragazza, suggerendo i dubbi e il dolore che accompagnano il suo gesto:

Uscendo dall'ospedale e camminando sulla strada asfaltata che nel pomeriggio tremolava nella vampa, aveva una paura incontenibile che il sangue nel suo profondo non si fosse fermato e che da un momento all'altro potesse scorrere fuori. (182-83)

La scelta del suicidio della madre e dell'aborto della ragazza sono simmetricamente opposte ma hanno il simile effetto di liberare la donna da una relazione di abusi troncando un (potenziale) rapporto madre-figlio. Tuttavia, mentre la madre viene schiacciata dai pregiudizi sociali anche in morte, la ragazza sembra invece rappresentare un passo successivo nell'emancipazione femminile, perché riesce ad andare avanti con la sua vita e cerca di superare il suo dolore articolandolo nel racconto che fa al ragazzo delle sue esperienze passate. Questa speranza di recupero viene evidenziata dal parasole giallo che la ragazza porta con sé in visita al villaggio, in una scena che richiama l'atmosfera onirica dell'inizio (183). Anche Tamamoto e Sminkey interpretano il parallelismo ombrello azzurro / parasole giallo come l'evoluzione di un approccio più positivo del protagonista verso i ricordi che lo legano al villaggio, espandendo l'opposizione binaria a un contrasto fra passato e futuro.

Questa opposizione sembra tuttavia sfumare nelle ultime righe del racconto, quando i due giovani si fermano sulla spiaggia di fronte a Yaganna e la ragazza, agendo da figura sacerdotale della coppia, propone di pregare per i defunti:

---

<sup>194</sup> Approfondisco le corrispondenze fra i due personaggi nella sezione 4.1.2.1.

Mentre, fermo immobile, guardavo allontanarsi quella figura di spalle che via via scompariva nell'ombra dei pini, lei mi chiamò.

*Preghiamo.*

Mise un incenso acceso sulla spiaggia di corallo, si accovacciò e giunse le mani. Guardandola mentre, con gli occhi chiusi, pregava dal profondo del cuore, non riuscii a dire una parola. Il vento soffiava, e la fiamma dell'incenso brillava rossa. L'ombrello, appoggiato sulla spiaggia, volteggiò e galleggiò sul mare interno. (186)

La parola che indica l'oggetto che, sullo sfondo, volteggia e ricade sul mare interno è 傘 *kasa* ("ombrello"), nonostante la coppia abbia portato con sé solo il parasole giallo. Questa nota di ambiguità può portarci a pensare che, in fin dei conti, la memoria della madre – legata nei ricordi del protagonista al mare interno – sia una parte di passato che continua a vivere nel presente, saldamente ancorata alla coscienza del protagonista.

### 3.3.4. La sacralità violata.

Forse nessuna fra le opere di Medoruma presenta in maniera più marcata il carattere ambivalente del mare del suo romanzo più recente, 「目の奥の森」 *Me no oku no mori*<sup>195</sup> (2009) ("La foresta in fondo agli occhi"). Durante la battaglia di Okinawa, la piccola comunità di un'isola localizzata di fronte alla costa settentrionale dell'isola principale<sup>196</sup> subisce ripetuti attacchi da parte di un gruppo di soldati americani che violenta alcune donne e ragazze del villaggio. Il primo di questi attacchi si verifica quando Sayoko, una ragazza del villaggio, sta raccogliendo molluschi in riva al mare con sua sorella e altre bambine. Un gruppetto di soldati americani, stanziati nel porto di fronte all'isola, arriva a nuoto sulla spiaggia e violenta Sayoko in un boschetto vicino alla riva.

---

<sup>195</sup> Per questo racconto ho consultato MEDORUMA, *Me no oku no mori*, cui si riferiscono i numeri di pagina delle citazioni presenti, e la traduzione inglese di SMINKEY Takuma, *In the Woods of Memory*.

<sup>196</sup> Kyle Ikeda e Takuma Sminkey individuano nell'isola di Yagaji, vicina alla costa settentrionale di Okinawa, il luogo in cui Medoruma ambienta il romanzo. Yagajishima si trova esattamente di fronte al porto di Unten, che nel maggio 1945, in cui viene ambientata la vicenda, era già stato occupato dalle truppe statunitensi nel corso del conflitto. Il porto e l'isola sono separati da uno stretto di circa duecento metri di ampiezza, coerente con quanto viene descritto nel romanzo. I due critici osservano inoltre come anche in questo caso Medoruma abbia tratto ispirazione dalle esperienze del conflitto dei suoi familiari, e in questo caso dalla permanenza della madre su Yagajishima, un'esperienza caratterizzata dal terrore costante dei soldati americani che attraversavano lo stretto da Nakijin a causa di un precedente caso di rapimento e violenza sessuale ai danni di una ragazza dell'isola. Medoruma accenna a questo episodio nel suo saggio *Okinawa "sengo" zero-nen*, 59. Si vedano IKEDA, *Okinawa War Memories*, 128, e SMINKEY Takuma, *Reading Okinawa | Me no oku no mori*, "Chapter 4. Setting", disponibile online su <http://takumasminkey.com/readingokinawa/styled/styled-10/> [visitato il 20/12/2020].

Nell'economia di una comunità okinawana, il mare costituisce spesso la principale fonte di sussistenza.<sup>197</sup> Alisa Holm nota come, oltre alle difficoltà che caratterizzano le coltivazioni e l'immagazzinamento degli alimenti (dovute alle condizioni del suolo delle isole e al clima caldo e umido), la comunità al centro del romanzo sia costretta a dipendere in maniera ancora maggiore dall'attività della pesca in quanto buona parte della vegetazione è stata distrutta dai bombardamenti durante il conflitto. Inoltre, insieme ai significati di vitalità, sacralità e purezza (il sale, come vediamo anche a pag. 201 in *Umukaji tu chiriti*, serve a proteggere dagli spiriti malvagi) che vengono comunemente attribuiti al mare, Holm evidenzia acutamente anche quelli di pericolo, mascolinità e isolamento, condizione tipica del lavoro del pescatore.<sup>198</sup>

Uno dei personaggi chiave del romanzo è proprio un giovane pescatore della comunità: Seiji, innamorato di Sayoko e disgustato dall'atteggiamento passivo dei suoi compaesani di fronte ai continui soprusi dei militari americani, che allo stupro di Sayoko ne fanno seguire altri presentandosi armati al villaggio, prepara loro un agguato nascondendosi in una grotta sul mare e attendendo il momento giusto per colpirli con la sua fiocina durante la prossima nuotata verso l'isola. Dopo un attacco fallimentare in cui riesce a malapena a ferire uno degli americani prima di diventare oggetto di una caccia all'uomo (guidata dagli americani ma che comprende tutto il villaggio), Seiji, confuso e sconvolto nel suo nascondiglio, immagina i rimproveri dei genitori e del resto della comunità:

Con la luce blu che scendeva [nella grotta] a illuminargli il volto, guardò fuori. Nel vento che entrava dall'apertura si mescolavano gli odori umidi della foresta e del mare, che riuscivano a cancellare il suo dolore e calmare il suo animo. Seiji spalancò la bocca e respirò a pieni polmoni l'aria della notte, ascoltando attentamente quel suono che si ripeteva fra i rumori della foresta. Doveva essere il suono delle onde quello che sentiva, e il mare ciò che brillava oltre le ombre degli alberi. Andava a pescare in mare con il padre, un *uminchu*, fin da quando era piccolo, e la sensazione delle onde gli rimaneva sempre sulla pelle, anche quando scendeva a terra. Adesso, però, sentiva il mare lontanissimo. All'improvviso Seiji sentì una voce che gridava, *Hai sporcato il mare puro con il sangue degli americani...* e cadde in ginocchio, giungendo le mani. *Dei del palazzo del dragone, dei dell'utaki, dei del villaggio, vi prego, perdonatemi! Ho dovuto fare quello che ho fatto, per il bene del*

---

<sup>197</sup> Se almeno fino al periodo prebellico la pesca marittima costituiva una delle fonti di sussistenza primarie, il ruolo fondamentale del mare nell'economia locale negli ultimi decenni è slittato al settore turistico, fondato sul binomio *aoi umi aoi sora* ("mare blu, cielo blu"). Si veda ad esempio BLAXELL Vivian, "Preparing Okinawa for Reversion to Japan: The Okinawa International Ocean Exposition of 1975, the US Military and the Construction State", *The Asia-Pacific Journal / Japan Focus*, vol. 8 iss. 29, 2010.

<sup>198</sup> HOLM, "The Forest in the Depths of Her Eyes", 36-37. Per i significati simbolici attribuiti al mare, Holm fa anche riferimento a SERED Susan, *Women of the Sacred Groves: Divine Priestesses of Okinawa*, Oxford University Press, New York 1999, 122.

villaggio! Non potevo lasciare che gli americani facessero quel che volevano, dovevo proteggere le donne del villaggio, perdonatemi, vi prego... chinò la testa ancora e ancora. Proteggere il villaggio? Tu...?, la voce rise riecheggiando sopra la sua testa.<sup>199</sup>

In questo passaggio sono significativamente condensati tutti i ruoli contrastanti che il mare riveste per i vari membri della comunità (attraverso la lente della psiche di Seiji) nel romanzo: fonte di vita nell'economia del villaggio, basata sulla pesca, orizzonte sacro di comunicazione con il divino, e marcatore identitario (Seiji è stato cresciuto per diventare un *uminchu*, letteralmente un "uomo di mare", come suo padre), ma anche fonte di pericolo per la comunità, a causa del distacco militare che si affaccia al di là dello stretto, e luogo di morte e violenza: la prima violenza sessuale ai danni di Sayoko avviene sulla spiaggia, nel mare poco distante Seiji attacca i soldati americani con l'intento di ucciderli, ottenendo invece solo nuove rappresaglie e la violazione del "mare puro" con il sangue impuro degli americani. Nel momento in cui sente di aver violato il mare, che rappresenta tutta la sua vita e quella della sua comunità, anche l'identità di Seiji sembra vacillare.

### 3.3.5. L'*utaki* e l'*aldilà*.

L'identità della protagonista di *Umukaji tu chiriti* è fortemente legata al suo rapporto con la nonna, la *nīgami* del villaggio, e all'educazione (a tutto tondo ma imperniata in particolare sui riti comunitari) impartitale da lei. La *nīgami* rappresenta la più alta carica religiosa in un villaggio, e il suo compito principale consiste nell'occuparsi dei riti comunitari in onore degli dei ancestrali.<sup>200</sup> La sua casa è chiamata, come afferma la stessa protagonista, *nīgamiyā* (187), la quale viene talora ritenuta la dimora dei discendenti della famiglia fondatrice del villaggio.<sup>201</sup> La protagonista, convinta di succedere in futuro alla nonna nel suo ruolo, impara a riconoscere i luoghi di culto del villaggio come posti in cui ritirarsi per riacquisire la serenità sottrattale dal burrascoso rapporto coi genitori e dalle vessazioni dei coetanei:

Nella foresta *utaki* c'era un *uganju* dove pregavano la nonna e le altre sacerdotesse: sotto un grande masso, sul suolo coperto di sabbia, erano poste tre pietre e un reggi-incenso, intorno c'era uno spiazzo circondato da alberi; durante le

---

<sup>199</sup> MEDORUMA, *Me no oku no mori*, 22-23, traduzione mia. Il corsivo indica le parti in okinawano nella versione originale.

<sup>200</sup> 野口武徳 NOGUCHI Takenori, 「宮古島本島北部の社会と儀礼」 "Miyakojima honto: hokubu no shakai to girei", in 鈴木二郎 SUZUKI Jirō e 村武精一 MURATAKE Seiichi (a cura di), 『沖繩の社会と宗教』 *Okinawa no shakai to shukyo*, Heibonsha 1971, 351, citato in BAKSHEEV, "Becoming Kami?", 329. William Lebra riporta invece la carica di *nīgami* come la seconda più importante del villaggio, ma qui mi attengo a Noguchi per coerenza nei confronti del racconto, in cui la protagonista afferma: "mia nonna era la *nīgami*, la più importante tra tutte le sacerdotesse del paese" (187). LEBRA, *Okinawan Religion*, 221, citato in BAKSHEEV, "Becoming Kami?", 329.

<sup>201</sup> TANAKA Masako, "Kinship and Descent in an Okinawan Village", tesi di dottorato, University of Rochester 1974, 32, citato in BAKSHEEV, "Becoming Kami?", 329.

celebrazioni lì si riuniva anche la gente del villaggio e, mentre osservavano le sacerdotesse che cantavano e danzavano, offrivano preghiere tutti assieme. Nella foresta che stava dietro a quel masso non ci poteva metter piede nessuno al di fuori delle sacerdotesse e di chi aveva uno speciale permesso, ed era vietato prendere quel che c'era al suo interno, sia bestie che piante. Io mi fermavo spesso nello spiazzo dell'*uganju*, chiudevo gli occhi e, mentre ascoltavo i richiami di uccelli e insetti e il fremito delle foglie degli alberi, e respiravo l'odore della foresta, in cui se ne mescolavano diversi: quello delle foglie morte, della terra, dell'acqua, dei fiori, della corteccia degli alberi, no?, sentivo che gli dei dell'*utaki* vegliavano su di me. Lì in piedi, con lo sguardo perso nel vuoto, mi pareva di essere diventata anch'io un albero della foresta o un filo d'erba, sai, e mi sembrava che dal mio corpo spuntassero qua e là dei germogli, che sulle punte delle dita mi sbocciassero dei fiori, e di essere diventata soffice come un cappello di cotone sul punto di spiccare il volo; avevo l'impressione che il mio corpo si espandesse sempre più nella foresta e ci si mescolasse, sai. La foresta *utaki*, per quante ore ci passassi da sola, non mi stancava mai. (190-91)

La sensazione di divenire un tutt'uno con la natura che pervade la protagonista quando si trova nell'*utaki* non può non ricordare le metamorfosi di altri racconti di Medoruma, come *Suiteki* o *Umi no nioi shiroi hana*. La trasformazione che ha luogo nell'*utaki*, tuttavia, è un'altra. Al termine del racconto, dopo essere stata picchiata e stuprata da alcuni uomini del villaggio, la protagonista si rifugia nella foresta *utaki* in un modo che, suggerisce Alisa Holm, sottolinea il ruolo della foresta sacra come luogo di confine fra la vita e la morte.<sup>202</sup> Infatti, anche se non appare subito chiaro al lettore, stavolta a rifugiarsi nella foresta sacra è solo lo spirito della protagonista. Holm inserisce questa scelta stilistica nella cornice interpretativa proposta da Asato Eiko, che riporta la credenza okinawana secondo cui lo spirito di una donna, dopo la morte, ritornerebbe alla foresta<sup>203</sup> (una credenza che si lega al concetto di *onarigami*, la superiorità spirituale femminile<sup>204</sup>). Evgeny Baksheev riferisce di una simile credenza diffusa a Miyako che riguarda tutti i defunti, senza distinzione di genere. Il fatto che questa credenza sia diffusa a Miyako rappresenta un dettaglio interessante, perché è a Miyako che Medoruma ha cominciato a interessarsi alle tradizioni religiose okinawane, e non è escluso che l'ispirazione per questo particolare risalga alla sua permanenza sull'isola.<sup>205</sup>

---

<sup>202</sup> HOLM, "The Forest in the Depths of Her Eyes", 23.

<sup>203</sup> ASATO, "Okinawan Identity and Resistance", 238.

<sup>204</sup> Si veda WACKER Monika, "Onarigami. Holy Women in the Twentieth Century", in *Japanese Journal of Religious Studies* vol. 30 n. 3-4, Nanzan Institute for Religion and Culture, 339-59.

<sup>205</sup> BAKSHEEV, "Becoming Kami?", 289. Per l'interesse di Medoruma nelle pratiche religiose (specialmente sciamaniche) di Miyako, si veda MOLASKY, "Medoruma Shun. The Writer as Public Intellectual in Okinawa Today", 167.

Ad evidenziare ulteriormente la liminalità dell'*utaki* contribuisce la trasformazione temporanea della foresta in una forma ibrida di barriera corallina: quando lo spirito della protagonista arriva al centro dell'*utaki*, nella radura colpita dalla pioggia cominciano a nuotare pesci e volare uccelli e farfalle<sup>206</sup>. In questo modo nell'*utaki* vanno a sovrapporsi le due funzioni di luogo di comunicazione con il divino e di dimora ultraterrena degli spiriti dei defunti, secondo la più diffusa interpretazione di *nirai-kanai*. Alternativamente, la metamorfosi dell'*utaki* potrebbe rappresentare una temporanea manifestazione del *nirai-kanai* come dimora degli dei. Se da una parte la comparsa dei *mabui* (compreso quello della nonna defunta, che incoraggia la protagonista a tornare indietro nel proprio corpo) nell'*utaki* farebbe propendere per la prima opzione, in chiusura del racconto scopriamo che l'aldilà che raggiungono gli spiriti dei defunti è ben diverso del paesaggio paradisiaco che la protagonista vede nella foresta sacra, e sembra rispecchiare molto di più ciò che Itō Mikiharu definisce *gushō*, un mondo oscuro e sotterraneo in opposizione al *nirai-kanai* degli dei<sup>207</sup>:

Il posto in cui sto sempre, sai, è molto freddo, buio, grande, e non si sente alcun suono, non riesco neanche a capire dove mi trovo. Pensavo che li avrei incontrati subito, no?, lui, la nonna, ma non so neanche dove siano. Credo che da qualche parte siano, ma dovunque vada è buio, grande, senza fine, ed è già passato un sacco di tempo, ma non ho mai incontrato nessuno. (204)

Abbiamo visto che l'*utaki* in *Umukaji tu chiriti*, specialmente nel momento in cui si trasfigura in una forma ibrida a metà fra foresta sacra e barriera corallina, cela numerose possibilità d'interpretazione legate ai modi in cui questo e l'altro mondo (o gli altri mondi, divino e dei defunti<sup>208</sup>) possono entrare in comunicazione. Inoltre, le visioni dei *mabui* che la protagonista ha nell'*utaki* non rappresentano solo un contatto del mondo dei vivi con l'aldilà, ma anche, come vedremo meglio nelle prossime sezioni dedicate a questo racconto, il confronto della protagonista con le proprie memorie traumatiche e con le voci minori della memoria storica.

---

<sup>206</sup> La porzione di testo che descrive la metamorfosi è riportata nella sezione 3.5.5., dove analizzo più nel dettaglio le caratteristiche della trasformazione.

<sup>207</sup> Itō Mikiharu presenta una biforcazione nella concezione dell'aldilà: da una parte ci sarebbe il mondo paradisiaco del *nirai-kanai*, abitato dalle divinità e celebrato nella festa del raccolto, dall'altra ci sarebbe il *gushō*, un mondo oscuro e sotterraneo che gli spiriti dei morti raggiungono dopo che il loro corpo è stato deposto nel luogo di decomposizione, e da cui vengono richiamati dalle *yuta* per essere placati. Si veda BAKSHEEV, "Becoming Kami?", 287-88. A pag. 289 Baksheev riporta inoltre un'altra credenza di Miyako (probabile ispirazione di Medoruma) secondo la quale, alla morte di qualcuno, il suo spirito finirebbe nel mondo sotterraneo chiamato *ni'ija*.

<sup>208</sup> Ibid., 287. Baksheev cita la distinzione di Komatsu Kazuhiko fra 他界 *takai* ("l'altro mondo", quello dei defunti) e 異界 *ikai* ("un altro mondo", che comprende il mondo dei defunti ma anche quello di divinità, antenati, demoni e altre creature sovranaturali).



### 3.4. Acqua come sede della coscienza / dello spirito.

#### 3.4.1. Il *mabui* sulla riva e la memoria storica: *Umukaji tu chiriti* e *Mabuigumi*.

La riva di un corso d'acqua e la spiaggia sono luoghi collocati in posizione liminale fra il mondo dei vivi e quello dei morti, che secondo la tradizione okinawana più diffusa si troverebbe al di là del mare. Nei racconti di Medoruma, questa particolare caratteristica li rende in più di un'occasione un luogo d'incontro con gli spiriti, specialmente quelli che si trovano in bilico fra i due mondi.

Abbiamo visto come in *Umukaji tu chiriti* l'albero di *gajimaru* sulla riva del fiume sia il primo e il principale luogo in cui la protagonista incontra gli spiriti e ascolta le loro storie, e dove da spirito anch'essa racconta la propria vita a una bambina che condivide i suoi poteri. Shinjō Ikuo osserva che Medoruma, attraverso la protagonista, dà voce a chi non ha voce, raccontando le storie delle vittime che non hanno spazio nella storia ufficiale: il nonno della protagonista e il fantasma senza testa di un altro compaesano, vittime dell'esercito giapponese, i caduti nella conquista dell'arcipelago da parte di Satsuma, e i bambini che, morti in tenera età, non hanno nessuno a ricordarli.<sup>209</sup>

Analizzando *Gunchō no ki* (2000), Davinder Bhowmik nota che la principale prerogativa di Medoruma, nel suo doppio ruolo di scrittore e intellettuale pubblico, consiste nell'opposizione alle tendenze conservatrici e revisioniste che dominano la politica della memoria nel rapporto fra Giappone centrale e Okinawa. Bhowmik inserisce il racconto, incentrato sulla vita di soprusi di una prostituta okinawana, nel contesto politico della censura delle esposizioni dell'*Okinawa Kenritsu Heiwa Kinen Shiryōkan* che, come abbiamo visto nel primo capitolo, comprendeva la rimozione di una mappa degli *ianjo*. Se, per questioni di cronologia, non si può affermare che l'inserimento del *mabui* della prostituta di Amami Ōshima in *Umukaji tu chiriti* (191) corrisponda a una presa di posizione nei confronti degli stessi sviluppi politici, ciò non fa che sottolineare quanto l'interesse dell'autore nel dare spazio a voci minori sia presente in modo capillare nelle sue opere.<sup>210</sup> L'autore rivela, nel suo saggio *Okinawa "sengo" zero-nen*, quanto la fonte di ispirazione per questo aspetto delle sue storie sia ancora una volta ancorata a ricordi familiari:

Anche a Nakijin durante la guerra viene istituito un *ianjo*. All'inizio si trova nella clinica Miyagi nel distretto Nakasone, e le donne okinawane che lavoravano in un ristorante di lusso vengono costrette a prostituirsi con i soldati giapponesi. Dopo

---

<sup>209</sup> 新城郁夫 SHINJŌ Ikuo, 「沖繩文学という企て—葛藤する言語・身体・記憶」 *Okinawa bungaku to iu kuwadate: kattō suru kotoba,shintai, kioku*, Inpakuto shuppankai 2003, 208-11, citato in SHIROMA Haruka e SMINKEY Takuma, *Reading Okinawa | Umukaji tu chiriti*, "Chapter 8. Criticism", disponibile online su <http://takumasminkey.com/readingokinawa/styled/styled-18/index.html> [visitato il 20/12/2020].

<sup>210</sup> La notizia della produzione di un "manuale di modifica" per le esposizioni del nuovo museo venne diffusa il 28 agosto 1999, mentre la prima pubblicazione di *Umukaji tu chiriti* risale al marzo dello stesso anno. Si veda FIGAL, "Waging Peace on Okinawa", 91-94.

che l'esercito giapponese si è ritirato in rotta fra le montagne, queste donne vengono di nuovo costrette a prostituirsi, stavolta con i soldati americani. Visto che il villaggio viene di frequente invaso da soldati americani che aggrediscono le donne, i militari americani si consultano con i leader del villaggio per trovare una "soluzione" a questo problema, e decidono di usare una casa privata per un nuovo *ianjo*.

Un ruolo chiave in quell'occasione fu rivestito dal proprietario del *ryokan* che aveva procurato le donne per l'*ianjo* e da mio nonno, che allora era capo delle forze civili di difesa.<sup>211</sup>

La memoria storica non passa solo attraverso i racconti dei *mabui* che si fermano presso il fiume, ma anche tramite i cambiamenti che racconta il paesaggio sulle sue sponde: "E davvero continua a mutare da un istante all'altro, sai, questo fiume che scorre, e il paesaggio sulle sponde" (198), dice la protagonista citando le parole dell'operaio, e specialmente in apertura (187) e in chiusura (205) del suo racconto si sofferma sui dettagli che rappresentano lo scorrere del tempo al villaggio: nella riduzione del volume d'acqua e negli argini in cemento vediamo prendere piede le infrastrutture moderne; la cessazione del traffico fluviale e la scomparsa della drogheria e dell'appartamento dall'altra parte del fiume evidenziano nuovi equilibri commerciali e gli esiti alterni del boom edilizio cominciato sull'onda dell'Expo del 1975.<sup>212</sup> È anche attraverso piccoli dettagli come questi che Medoruma scrive la storia che non finisce sui manuali ufficiali.

Gli spiriti dei defunti di *Umukaji tu chiriti* sono vincolati a questo mondo dai rimpianti, e confidarsi con chi li vede rappresenta il loro tentativo di mettersi in contatto coi familiari ("c'era anche chi mi affidava un messaggio che voleva riferirsi a taluno o a talaltro di questo o quel luogo", 192) o di lasciare da parte le esperienze dolorose che ancora li tormentano. Nel caso della protagonista, il suo racconto vuole essere anche un monito per il futuro (205). In altre parole, *Umukaji tu chiriti* rappresenta, non meno delle opere più note di Medoruma incentrate sulla battaglia di Okinawa, la memoria di esperienze traumatiche difficili da articolare e da tramandare alle generazioni future. L'unico modo per coltivare una memoria storica, sembra dire Medoruma, è prestare orecchio anche alle voci che normalmente non si riescono a sentire.

Se attraverso i racconti dei *mabui* di *Umukaji tu chiriti* veniamo a conoscere storie che cadrebbero altrimenti nell'oblio, anche il *mabui* di Kōtarō, senza dire una parola, ci permette di accedere a memorie private rimaste a lungo sepolte.<sup>213</sup> In uno dei suoi numerosi tentativi di richiamare lo spirito di Kōtarō nel suo corpo, la vecchia sacerdotessa Uta si reca sulla spiaggia. La vista del *mabui* che fissa il mare di notte la riporta

---

<sup>211</sup> MEDORUMA, *Okinawa "senjo" zero-nen*, 65. Traduzione mia.

<sup>212</sup> Analizzo il contesto dell'Expo 75 nella sezione 4.2.1.1.

<sup>213</sup> Va detto che nel momento in cui racconta la propria storia la protagonista di *Umukaji tu chiriti* è uno *shini-mabui*, ovvero lo spirito di un defunto, mentre il *mabui* di Kōtarō che la vecchia Uta vede sulla spiaggia è un *ichi-mabui*, lo spirito di una persona viva, separatosi dal corpo in seguito a un *mabui-utushi*. Per un'analisi più approfondita delle differenze fra i due tipi di spirito rimando alla sezione 4.2.2.2.

ai ricordi felici dei *moashibi* della sua giovinezza. Questo ricordo lascia però subito spazio alla malinconia quando Uta ripensa agli amici e al marito morti durante la guerra, e al tempo passato dall'ultima volta in cui si era recata da sola sulla spiaggia. All'ultimo tentativo di *mabui-gumi*, quando finalmente riesce a vedere l'oggetto dell'attenzione del *mabui* di Kōtarō, Uta viene riportata indietro nel tempo al momento della morte dell'amica Omito.

È il *mabui* di Kōtarō, attirato nel luogo liminale simbolo del confine fra la vita e la morte, e che coincide nella memoria di Uta con il passaggio dalla vita alla morte di Omito, a rimettere Uta di fronte al passato. Andando esattamente in direzione contraria rispetto agli *shini-mabui* di *Umukaji tu chiriti*, che cercano ancora un contatto con i vivi, l'*ichi-mabui* di Kōtarō, completamente assorbito dalla prospettiva di ricongiungersi con la madre defunta, ottiene lo stesso risultato: rivelare al lettore un frammento di storia dimenticato o sopito.

### **3.4.2. La coscienza labile in *Me no oku no mori*.**

In *Me no oku no mori*, la coscienza di Seiji e Sayoko sembra rifluire continuamente nel passato, di cui entrambi rivivono i momenti fatali della violenza e le successive vessazioni. Il quinto capitolo del romanzo è interamente dedicato a un intricatissimo flusso di coscienza del vecchio Seiji in cui il passato si confonde col presente e col passato più recente in un turbinio di voci diverse (in parte espresse da un continuo code-mixing fra l'okinawano parlato da Seiji e il giapponese standard e l'Uchinā-Yamatuguchi di altri personaggi). La tecnica stilistica utilizzata ricorda quella già sperimentata nella seconda parte del primo capitolo, in cui Seiji, nascosto in una grotta dopo l'attacco ai soldati americani, rivive in modo confuso e febbricitante l'agguato come se si trovasse ancora lì, affrontando con la sua fiocina dei nemici immaginari, e quando ritorna con la mente al presente, i fantasmi che la sua coscienza affronta sono quelli dei familiari e dei compaesani, che teme di avere deluso. Nel quinto capitolo, mentre come al suo solito se ne sta affacciato al mare, Seiji rivive il violento interrogatorio seguito alla sua cattura, in cui la sovraesposizione al gas lacrimogeno l'ha reso cieco, il bullismo subito dai suoi coetanei, le nuove violenze nei confronti di Sayoko, e i maltrattamenti subiti da anziano, comprese le dicerie sul suo conto e le accuse di molestie sessuali verso i bambini del villaggio.

È solo attraverso alcuni indizi nella narrazione e il confronto con il capitolo precedente che il lettore riesce a capire a fondo quanto sia labile il collegamento fra la coscienza di Seiji e ciò che avviene intorno a lui nel presente. Fumi e Hisako, due delle bambine del villaggio che hanno assistito alla violenza nel 1945, sono tornate in visita al villaggio insieme al figlio di Fumi per affrontare i propri ricordi traumatici. Qui incontrano il vecchio Seiji, fermo sulla diga di cemento che ha sostituito la spiaggia e il boschetto di *adan* in cui è avvenuto lo stupro di Sayoko. Seiji intuisce che i tre personaggi stanno cercando di attirare la sua attenzione, ma non sembra riuscire a concentrarsi su di loro: i suoi sensi sono continuamente tesi a captare i cambiamenti nel vento e nelle condizioni del mare e i suoi pensieri sono completamente assorbiti da Sayoko.

In effetti solo all'inizio e alla fine del capitolo, quando la sua mente è focalizzata sul proposito di comunicare con Sayoko attraverso il mare, Seiji sembra riprendere una certa lucidità (suggerita stilisticamente da un minor numero di voci diverse all'interno del flusso di coscienza):

Senti la mia voce? Sayoko... la mia voce che corre sul vento e sulle onde del mare, la senti? Il sole cala a ovest, il vento spira piano, comincia a far fresco... com'è lì dove sei adesso? Guardi anche tu il mare? Senti questo vento, il suono delle onde...? E il fruscio delle foglie di *adan*, un granchio che correva sulla sabbia, pesciolini che balzavano sulle onde in fuga da un carango, li ho sentiti con queste mie orecchie, però... Sayoko, quel che più di ogni altra cosa voglio sentire è la tua voce...<sup>214</sup>

Quattro capitoli dopo, Sayoko risponde:

Dall'istituto, che stava su una collina, si vedeva bene il mare. Le nuvole coprivano il sole, dando all'acqua un aspetto grigiastro. Lungo la spiaggia, oltre i campi di canna da zucchero, si estendeva un boschetto di *mokumaō* piantato contro le mareggiate, e sopra si apriva il mare. A quella vista, pensai che la striscia azzurra nei disegni, che fino ad allora avevo creduto fosse il cielo sopra la foresta, forse invece rappresentava il mare. [...]

Sayoko, cosa guardi?

Mia sorella continuò a guardare di fronte a sé, senza dare cenno di avermi sentito. Mi appoggiai di fianco a lei al parapetto di cemento, modellata a forma di tronco d'albero, e volsi gli occhi nella direzione in cui stava guardando. I campi di canna da zucchero ondeggiavano placidamente al soffio del vento, fremevano le foglie e i rami sottili dei *mokumaō*. Onde bianche si alzavano lungo la barriera corallina in mare aperto, e si udiva da lontano il ritmico sciabordio di ogni ondata. C'eravamo solo noi due in giardino, e l'istituto era silenzioso come se fossero tutti profondamente addormentati. Il vento attraversò i campi di canna da zucchero e risalì la collina, arruffando i corti capelli bianchi di mia sorella. Lei socchiuse gli occhi, beandosi dell'aria fresca, e un sorriso le aleggiò sulle labbra. Fissando il suo profilo, mi chiesi quand'era stata l'ultima volta che l'avevo vista così serena. All'improvviso le sue labbra si mossero, come se avesse detto qualcosa.

Eh? Come?

---

<sup>214</sup> MEDORUMA, *Me no oku no mori*, 103. Traduzione mia. Il passaggio è scritto in Uchinā-Yamatuguchi con glosse laterali delle pronunce in okinawano.

Mia sorella non rispose e continuò a fissare il mare. Ma le parole che aveva mormorato mi rimasero nelle orecchie, insieme al lieve suono del vento.

*Ti sento, Seiji.*<sup>215</sup>

Anche la coscienza di Sayoko sembra bloccata nel passato: giudicata mentalmente instabile e mandata in casa di cura appena la madre non ha più potuto occuparsi di lei, evitata quanto possibile dai fratelli e ulteriormente traumatizzata dalla separazione dal suo bambino (nato da uno stupro e dato in adozione dal padre contro la sua volontà), nel presente narrativo esprime il proprio disagio interiore attraverso una serie di disegni dai colori cupi e dai soggetti vaghi e inquietanti, in cui uno spettatore come la sorella Tamiko (qui sopra voce narrante) riesce a intuire una somiglianza con il fitto della vegetazione. Anche a distanza di decenni, Sayoko continuerebbe a tornare con la mente al boschetto di *adan* dove è stata violentata (come farebbe presagire la presenza del frutto rosso e allungato che figura in uno dei disegni), la “foresta in fondo agli occhi” del titolo.

La difficoltà o la reticenza di Sayoko ad articolare i traumi subiti vengono evidenziate dal fatto che, nonostante sia il personaggio centrale del romanzo, non è mai voce narrante. La scelta di Medoruma di raccontare il trauma di Sayoko solo attraverso punti di vista esterni evidenzia la debolezza della voce della vittima di una violenza sessuale nel più ampio discorso comunitario, dominato dalle prospettive maschili. Oltre all'intrinseca problematicità di comunicare un trauma simile, che non possiede referenti esterni al corpo della vittima e quindi manca di un linguaggio condiviso con cui esprimerlo, come osserva Choi Chungmoo mutuando le parole di Elaine Scarry, l'esperienza personale della vittima di violenza sessuale viene asservita al linguaggio dell'onore e della purezza della struttura sociale patriarcale<sup>216</sup>, evidente in questo romanzo sia dalla motivazione che Seiji darebbe del suo gesto, in un ipotetico dialogo con i compaesani: “dovevo proteggere le donne del villaggio”<sup>217</sup>, sia nella violenza con cui il padre di Sayoko la allontana dal bambino, per lui segno tangibile del disonore che macchia la sua famiglia. Alisa Holm, tuttavia, argomenta che l'attività creativa (prima il cucito e poi il disegno) rappresenta il modo di Sayoko di cominciare un percorso di guarigione: i disegni di Sayoko sarebbero essi stessi un valido tentativo di articolazione dei traumi che Sayoko non verbalizza.<sup>218</sup>

Inoltre, nonostante entrambi i personaggi siano rimasti intrappolati nei ricordi del passato (Seiji continuando a ritornare fisicamente sui luoghi della violenza, Sayoko nei suoi disegni), il mare fornisce ai due un modo per comunicare e riguadagnare un senso di serenità e stabilità solitamente assenti dalle loro esistenze. Holm afferma anche che “l'oceano è un simbolo potente che sembra portare pace a Sayoko nel

---

<sup>215</sup> Ibid., 201-202. Traduzione mia. L'ultima battuta presenta una glossa laterale in okinawano.

<sup>216</sup> CHOI Chungmoo, “War Memories Towards Healing”, in FUJITANI, WHITE e YONEYAMA, *Perilous Memories*, 395-409.

<sup>217</sup> Si veda la sezione 3.3.4. per una traduzione di questa scena.

<sup>218</sup> HOLM, “The Forest in the Depths of Her Eyes”.

momento in cui risponde alla voce distante di Seiji” e avanza l’ipotesi che lo sguardo di Sayoko puntato sul mare immagini Seiji mentre guarda verso il *nirai-kanai*, il luogo di pace spirituale in cui risiedono gli dei, una scena che si pone in netto contrasto con le fughe di Sayoko nella foresta, che richiamano il più cupo *topos* dello spirito di una donna defunta che ritorna alla foresta *utaki*.<sup>219</sup>

Attraverso il mare, che definisce le loro esistenze e li riporta agli episodi traumatici del passato, Seiji e Sayoko riescono a comunicare, restituendo a loro volta al mare la sua valenza positiva di vitalità e speranza.

### 3.5. Metamorfosi acquatiche.

Dopo essermi soffermata su alcuni possibili significati simbolici delle immagini liquide presenti nei racconti scelti, ritengo ora significativo sottolineare una caratteristica stilistica comune a molte delle immagini liquide trattate. Nella maggior parte dei racconti presi in esame, infatti, ci troviamo di fronte a metamorfosi dei personaggi, che assumono caratteristiche tipiche di elementi naturali legati all’acqua (come abbiamo già visto nel caso di *Suiteki*) o prendono (totalmente o parzialmente, e più o meno metaforicamente a seconda dei casi) la forma di creature marine. Lo vediamo in *Umi no nioi shiroi hana*, dove la nonna morente del personaggio protagonista sviluppa un rigonfiamento che rivela infine nascondere dentro di sé un anemone e un pesce pagliaccio, una scena che non può non richiamare il suo analogo in *Naikai*, in cui il cadavere della nonna viene ritrovato fradicio di acqua di mare e con dei pesciolini accanto e nelle maniche del vestito. In entrambi i racconti gli stessi personaggi finiscono per sovrapporsi con l’immagine emblematica dei pesci tropicali, che in *Naikai* addirittura riflettono l’esistenza dei protagonisti, imprigionati in un invisibile acquario di dinamiche di potere. A trasformarsi invece in una barriera corallina che funge da rifugio per la tormentata protagonista è la foresta sacra di *Umukaji tu chiriti*, in cui il mondo dei vivi e quello dei morti si incontrano simboleggiati dal nuoto/volo coordinato di sciame di farfalle, stormi di uccelli e banchi di pesci. Dal mare, e per estensione dall’aldilà, viene lo spirito di Omito, la madre di Kōtarō in *Mabuigumi*, riconosciuto dalla vecchia Uta nelle sembianze di una tartaruga di mare e del gigantesco *āman*. Attraverso queste metamorfosi fluiscono i ricordi dei personaggi: il liquido che cola dalla gamba di Tokushō appaga la sete dei soldati che riemergono dai suoi ricordi sepolti, l’acquario con i pesci tropicali in *Naikai* riporta alla mente del personaggio sia la morte della nonna sia le violenze del padre, e l’anemone che nasconde un pesce pagliaccio rimane per sempre associato dalla protagonista di *Umi no nioi shiroi hana* alla morte della nonna, così come la tartaruga di mare alla morte di Omito per Uta in *Mabuigumi*. In ultimo, è nella foresta trasformata in barriera corallina che alla protagonista di *Umukaji tu chiriti* appaiono la nonna e “lui”, l’operaio sovversivo, gli affetti che le sono stati sottratti e che spera di incontrare nell’aldilà.

---

<sup>219</sup> Ibid., 36-37. In riferimento a quest’ultimo *topos*, rimando alla sezione 3.3.5.

### 3.5.1. *Suiteki*: la gamba di Tokushō.

[Tokushō] si era svegliato sentendo una sorta di calore alla gamba destra. Quando la guardò, vide che dal ginocchio in giù era gonfia più della coscia, quasi fosse un grosso otre. Allarmato, cercò di alzarsi, ma non riusciva a muoversi, e nemmeno a parlare. Un sudore viscido gli colava lungo la nuca. Pensò che potesse essere un ictus, ma non si sentiva la testa strana, ed era presente a se stesso. Mentre se ne stava a rimuginare fissando il soffitto, la gamba continuava a gonfiarsi sempre più e la pelle liscia e tesa gli prudeva come se ci stessero camminando sopra delle formiche. Ma per quanto volesse grattarsi, non riusciva a muovere neanche un dito, così rimase a imprecare fra sé e sé per una buona mezz'ora, finché Ushi, sua moglie, non venne a svegliarlo. Era venuta a chiamarlo per andare a lavorare nei campi, ora che i raggi del sole avevano cominciato ad attenuarsi. La gamba destra di Tokushō era già grande quanto un *subui* di medie dimensioni e di colore verde pallido, con le dita del piede aperte a ventaglio che facevano capolino come un'intera famigliola di *habu*. I peli sparsi sullo stinco facevano ribrezzo.

[...] Intuendo che c'era qualcosa che non andava, Ushi lo scrutò da capo a piedi, e scoprì che il *subui* che fino a quel momento pensava fosse stato lasciato lì da un vicino era invece la gamba destra di Tokushō.

“Bontà divina, e che è successo a ‘sta gamba?”

Provò a toccarla, titubante. Era un po' surriscaldata, ma solida e resistente al tatto.

“Ma guarda te ‘sto scansafatiche! Va a prendersi qualche strano malanno proprio adesso che c'è più lavoro da fare!”

Al pensiero che avrebbe dovuto fare tutto da sola, dal togliere le erbacce nei campi a tagliare l'erba per le capre, Ushi s'infuriò e mollò un sonoro ceffone allo stinco di Tokushō. Questa strana malattia doveva essere il prezzo della sua vita da donnaiole, passata a fare quel che gli pareva: cantare, suonare il *sanshin* e scommettere soldi. Tokushō roteò gli occhi e perse conoscenza. Quando il colpo risuonò con uno schiocco soddisfacente, la punta dell'alluce della gamba gonfia si spaccò e cominciò a schizzar fuori fiotti d'acqua. Ushi spostò in tutta fretta il piede a lato del letto e vi sistemò sotto una brocca per raccogliere l'acqua che scivolava giù dal tallone. La violenza del primo momento era scemata, ma il liquido – che sembrava essere semplice acqua – continuava a cadere senza interruzione.

“Ma va', che stranezza...”

Ushi rimase a guardare le gocce d'acqua che spuntavano dall'apertura nella pelle dell'alluce e colavano giù. Presa d'un tratto dalla curiosità, intinse la punta di un dito nel liquido e provò ad assaggiarlo. Aveva il sapore vagamente dolce e acidulo del succo

di uno *hechima*. Eppure i liquidi corporei di una persona, come sangue, sudore e urina, di solito hanno un sapore acre, pensò Ushi, così si infilò ai piedi gli *zōri* di gomma e andò a chiamare il dottore dell'ambulatorio.<sup>220</sup>

L'immagine grottesca della gamba trasformata in *subui* deriva da due aneddoti relativi alla battaglia di Okinawa. A qualche anno dalla guerra, specialmente nella parte meridionale dell'isola dove si erano tenuti gli scontri più sanguinosi, erano cresciuti ortaggi di dimensioni fuori dal comune, probabilmente a causa delle ingenti perdite umane che avevano contribuito a fertilizzare il terreno. La seconda fonte di ispirazione, dichiarata dall'autore in un'intervista, è il caso di un sopravvissuto a un suicidio collettivo sull'isola di Zamami: l'uomo aveva ingerito del veleno per topi senza conseguenze fatali, ma una gamba gli si era gonfiata tanto che non era riuscito a camminare finché la pelle della gamba non gli si era spaccata.<sup>221</sup>

Per la descrizione della metamorfosi Medoruma si avvale di elementi del mondo naturale e animale che appartengono alla quotidianità del lettore okinawano (e che per il lettore non okinawano rappresentano una parte non indifferente del "colore locale" ricercato in un'opera ambientata a Okinawa): la forma è quella di un *subui*, una cucurbitacea locale dalla caratteristica buccia verde ricoperta da una peluria biancastra, ma il sapore dolciastro del liquido che vi fuoriesce richiama quello di un'altra varietà di melone, lo *hechima*. Inoltre, secondo le analisi di laboratorio richieste dal medico curante di Tokushō, la composizione chimica del liquido sembra essere quella della normale acqua con una percentuale di calcare superiore alla media, un elemento che richiama le rocce calcaree tipiche del territorio, e in particolare le numerosissime grotte naturali dell'isola, che costituiscono uno fra i principali luoghi delle atrocità belliche nella memoria okinawana. Infine, l'aspetto gonfio delle dita del piede ricorda una famigliola di *habu*, un termine che indica varie specie endemiche di serpenti velenosi.

Possiamo quindi notare come questa metamorfosi sia strutturata su due livelli: a un primo livello troviamo elementi naturali familiari per il lettore locale, a un livello più profondo vediamo che alcuni di questi elementi (le cucurbitacee, l'acqua con una componente calcarea) possiedono ulteriori connotazioni per un lettore che abbia familiarità con gli eventi della battaglia di Okinawa.

La critica è tuttavia divisa sull'interpretazione dell'acqua calcarea che cola dalla gamba di Tokushō. Davinder Bhowmik lo ritiene un ulteriore collegamento intratestuale alla grotta dei ricordi traumatici di Tokushō<sup>222</sup>, opinione che sembra essere condivisa da studiosi come Tomoda Yoshiyuki, che la inserisce in un circuito ancora più esteso di circolazione dell'acqua dal passato al presente. Secondo Tomoda, l'acqua proveniente dalla gamba gonfia è l'acqua della borraccia che Tokushō sottrae a Ishimine prima di

---

<sup>220</sup> MEDORUMA, "Suiteki", 191-93.

<sup>221</sup> La prima fonte d'ispirazione viene citata dall'autore nell'intervista contenuta nel volume commentato del premio Akutagawa, "Medoruma Shun-shi ni kiku," *Bungei shunjū*, 1997, 424. La seconda viene invece introdotta nell'intervista con l'autrice Miyagi Harumi "Owaranai 'Shūdan jiketsu' to, 'bungaku' no kadai", *Subaru* 29, n. 2, 2007, 164. Entrambi gli interventi sono citati in IKEDA, *Okinawan War Memory*, 72.

<sup>222</sup> BHOWMIK, *Writing Okinawa*, 144.



abbandonarlo, acqua che a sua volta era stata probabilmente recuperata dai corpi ausiliari studenteschi da fonti di fortuna, come le cavità della grotta stessa e luoghi nelle vicinanze. L'acqua del passato tornerebbe poi a riciclare silenziosamente nel presente attraverso la crescita delle piante nel giardino di Tokushō e nel modo in cui una delle borracce dei clienti di Seiyū rotola verso il mare nella calca generale al termine del racconto.<sup>223</sup> Kyle Ikeda invece argomenta che la presenza di calcare è una caratteristica dell'acqua locale, e pertanto costituisce la norma, non una particolarità tale da attirare l'attenzione degli altri personaggi. Ikeda interpreta questo dettaglio come emblematico di come la memoria personale di eventi traumatici riesca a passare completamente inosservata nel discorso più ampio della memoria collettiva.<sup>224</sup>

Tomoda Yoshiyuki osserva come la metamorfosi della gamba del protagonista non sia l'unico punto del racconto in cui per la descrizione dei personaggi si ricorre a similitudini o metafore animali, specialmente riferite alla fauna marina.<sup>225</sup> Nella scena della ritirata della truppa verso sud, le figure dei soldati feriti che avanzano strisciando verso la bocca della grotta vengono equiparate ad "anfibi senza gambe né braccia"<sup>226</sup>, e quelli che sono riusciti a seguire il gruppo per un tratto di strada prima di cadere a terra lungo il percorso sembrano "molluschi neri" e "squame di un serpente nero":

Tokushō scivolò giù per il pendio e corse attraverso la foresta, coi rami degli alberi che gli sferzavano il volto. Sul sentiero di pietra calcarea bianca, che brillava alla luce della luna, giacevano dei soldati che sembravano molluschi neri. All'altro capo del sentiero si intravedeva la coda di un serpente nero, che avanzando perdeva le squame una ad una. Correndogli dietro, Tokushō inciampò nel braccio disteso di un soldato apparentemente morto. Quando Tokushō cercò di rialzarsi, scostando la mano del soldato che cominciava a strisciare verso di lui, un dolore gli percorse la caviglia destra. Si accese in lui il terrore di venire lasciato indietro, e continuò a correre strascicando la gamba.<sup>227</sup>

Tomoda interpreta queste "trasformazioni" dei soldati in animali marini come determinate dall'azione dell'elemento cardine del racconto: i soldati feriti che chiedevano acqua per sopravvivere rimangono invece intrappolati nella mota del sottobosco umido di foschia. Il critico considera inoltre come la disumanizzazione, conseguenza inevitabile della guerra, riguardi anche Tokushō, che perde la propria umanità nel momento in cui abbandona egoisticamente il compagno dopo aver vuotato la borraccia d'acqua. Se confrontiamo questa scena con la descrizione iniziale della malattia di Tokushō, appare ancora più evidente come in essa siano

---

<sup>223</sup> TOMODA, "Medoruma Shun 'Suiteki' ni okeru jikan, kioku,shintai".

<sup>224</sup> IKEDA, *Okinawan War Memory*, 65.

<sup>225</sup> TOMODA, "Medoruma Shun 'Suiteki' ni okeru jikan, kioku,shintai", 62-61.

<sup>226</sup> MEDORUMA, "Suiteki", 219.

<sup>227</sup> *Ibid.*, 220. Traduzione mia.

riflesse le esatte condizioni dei soldati morenti: impedito dall'acqua nei movimenti, Tokushō non può più fuggire.

Un ultimo dettaglio su cui vale la pena soffermarsi riguarda la localizzazione della metamorfosi nella gamba destra di Tokushō. Non è un caso che la gamba colpita sia la destra, osserva Tomoda, come non è un caso che le ferite riportate dai soldati che appaiono al capezzale di Tokushō riguardino tutte gli arti e le parti del corpo sulla destra (a parte Ishimine, ferito all'addome). Questa insistenza sul lato destro del corpo viene chiarita nella scena succitata, in cui Tokushō ricorda la sua corsa nella foresta e la caviglia destra ferita inciampando nel soldato agonizzante. Mentre la ferita di Ishimine corrisponde con ogni buona probabilità all'accaduto, le ferite dei soldati e la metamorfosi di Tokushō si possono interpretare come “segni della memoria della battaglia di Okinawa dovuti a una necessità interiore”, nelle parole di Tenma Naohito.<sup>228</sup> La necessità interiore di Tokushō di ricordare le proprie colpe produce una pletora di simboli atti a riportare alla memoria del personaggio il momento più vicino all'abbandono di Ishimine, ovvero la caduta ed il ferimento della caviglia. Questa corrispondenza viene confermata dal fatto che, nel momento in cui Tokushō riconosce nei soldati coloro che erano stati abbandonati nella grotta, anche il dolore alla gamba ritorna, riportando a tutti gli effetti il passato nel presente.<sup>229</sup>

### **3.5.2. *Umi no nioi shiroi hana*: l'anemone e il pesce pagliaccio.**

Nel breve racconto 「海の匂い白い花」 *Umi no nioi shiroi hana* (1999) vediamo un altro caso emblematico di metamorfosi, che riguarda la nonna morente del personaggio protagonista. Nel suo ultimo anno di vita, che la nonna passa inferma e in uno stato quasi perenne di incoscienza, nella sua stanza si sente un odore salmastro e talvolta, la notte, perfino il rumore delle onde del mare. Nei mesi successivi, di fianco al seno sinistro della nonna si sviluppa uno strano rigonfiamento che, poco prima della sua morte, si apre rivelando al suo interno un anemone di mare bianco e un pesce pagliaccio:

[...] poco dopo, la punta del terzo seno si aprì, e dall'apertura che si allargava piano piano cominciarono a spuntare, appena visibili, dei tentacoli bianchi. Al centro di quella corolla di tentacoli che si apriva ondeggiando, fece capolino un pesce tropicale di un arancione brillante. Occhi neri su un corpo arancio con due strisce bianche. Il pesce pagliaccio di circa cinque centimetri che abitava l'anemone di mare girava in mezzo a quel centinaio di tentacoli, usciva dai petali per nuotare a mezz'aria, e si rituffava di nuovo in fondo al fiore. (207)

---

<sup>228</sup> 天満尚仁 TENMA Naohito, 「単独性としての<沖縄戦>: 目取真俊 「水滴」論」 “Tandokusei toshite no ‘Okinawa-sen’: Medoruma Shun “Suiteki” ron” (“La battaglia di Okinawa come singolarità: una lettura di ‘Suiteki’ di Medoruma Shun”), 『立教大学日本文学』 *Rikkyō Daigaku Nihon Bungaku* n. 103, 2009, citato in TOMODA, “Medoruma Shun ‘Suiteki’ ni okeru jikan, kioku,shintai”, 63.

<sup>229</sup> MEDORUMA, “Suiteki”, 203.

Un primo elemento in comune con *Suiteki* è che anche qui la trasformazione è parziale: l'anemone e il pesce pagliaccio si manifestano come parte integrante del corpo della nonna morente. A prima vista, inoltre, anche l'anemone e il pesce pagliaccio hanno l'aspetto di un rigonfiamento (腫物 *haremono* o, come viene precisato più avanti nella narrazione, おでき *odeki*, uno sfogo, che in seguito cresce fino a far sospettare un tumore) che, se all'apparenza più attraente della gamba di Tokushō, provoca nel personaggio protagonista "repulsione" e "un imbarazzo stranamente vivido" (207), tanto più che per forma e colore viene paragonato al "seno di una ragazza prepubescente" (207). L'aspetto stranamente seducente della misteriosa escrescenza segna una delle cifre stilistiche di Medoruma, che già in altre opere ha unito l'immagine grottesca della metamorfosi a immagini erotiche (si veda lo stesso *Suiteki*, in cui Tokushō raggiunge un climax sessuale attraverso la suzione dell'alluce da cui cola il liquido).

Come abbiamo visto per Tokushō nella sezione precedente, si può dire che anche la metamorfosi che costituisce il fulcro di *Umi no nioi shiroi hana* dipenda da una necessità interiore, anche se non è chiaro di quale personaggio. Se infatti la gamba gonfia rappresenta la somatizzazione del senso di colpa di Tokushō e lo costringe ad affrontare i propri ricordi traumatici, non abbiamo che elementi marginali che ci possano indurre a tracciare un paragone con possibili ricordi traumatici del personaggio che "subisce"<sup>230</sup> la trasformazione in questo racconto. Certo sappiamo che la nonna del personaggio protagonista ha vissuto in prima persona la battaglia di Okinawa, come si evince dal passaggio in cui viene detto che l'unico momento in cui il padre e la nonna avevano vissuto separati erano stati i mesi di guerra (che il padre aveva passato nei ranghi delle truppe ausiliarie studentesche, i Corpi Imperiali di Ferro e Sangue, 206) e di prigionia nei campi di detenzione americani. Non vengono tuttavia esplorati i ricordi legati alla guerra di nessuno dei personaggi, quindi lo strano fenomeno non può essere ricondotto a cause affini a quelle presentate in *Suiteki*. La necessità interiore della trasformazione viene invece qui attribuita non al personaggio che si trova in una posizione liminale, fra la vita e la morte, ma piuttosto ai vivi che devono superare il lutto:

Di lì a poco la nonna morì. Non riprese mai conoscenza, fino all'ultimo, ma così addormentata poté andare incontro alla morte senza soffrire. [...] Ogni volta che ripenso alla nonna, il suo viso nella serenità della morte e l'immagine del pesce pagliaccio che giocava a nascondino nel fiore dai tentacoli bianchi mi appaiono

---

<sup>230</sup> Per la verità, la connotazione negativa del verbo può sicuramente addirsi al caso di Tokushō, le cui reazioni di disagio, imbarazzo e dolore alla scoperta della trasformazione ci vengono riportate dal narratore, mentre qui il lettore non viene messo a parte delle sensazioni e dei sentimenti della nonna, e può avvalersi solo dell'interpretazione della vicenda data dal personaggio protagonista. Si potrebbe obiettare che, come Tokushō appare privo di conoscenza agli altri personaggi fino alla sua guarigione, anche la nonna potrebbe celare delle emozioni non evidenti ai suoi familiari. Tuttavia, dalla narrazione non è dato sapere neanche se la nonna sia cosciente o meno dei cambiamenti avvenuti nel proprio corpo e di ciò che la circonda.

sovrapposte. Non posso fare a meno di pensare che quella bella visione sia stato un ultimo segno d'affetto lasciato dalla nonna alla nostra famiglia. (207)

A fornire al personaggio protagonista questa chiave di lettura è un ricordo della stessa nonna, confidato alla madre del personaggio protagonista e da lei tramandato alla generazione successiva<sup>231</sup>:

Quando la madre della nonna era morta, ancora trentenne, c'erano delle farfalle che volavano sul suo capezzale, e i loro colori – bianco, nero e arancione – avevano lenito la sofferenza e la paura della nonna bambina. Era la prima volta che sentivo questa storia. L'immagine di una ragazzina con le lacrime agli occhi che fissava rapita delle farfalle mi balenò nella mente. (207)

La metamorfosi parziale che riguarda la nonna del personaggio protagonista altro non è che il secondo fenomeno (se non l'ultimo di una lunga serie) di questo tipo all'interno della famiglia, e così come la nonna è stata confortata dalla visione di farfalle al capezzale della madre morta, nell'interpretazione del narratore/protagonista la visione/metamorfosi dell'anemone e del pesce pagliaccio vuole essere un ultimo dono della nonna ai suoi cari, per lenire il dolore della perdita.

Di fronte al lento e inesorabile decorso della malattia dell'anziana parente, di fatto in questo racconto il trauma più evidente risulta essere quello della nonna bambina, che perde la madre giovanissima, ma la componente luttuosa permette di tracciare un collegamento fra i due ricordi dolorosi (collegamento supportato dai colori delle farfalle, che richiamano iconicamente i colori dell'anemone e del pesce pagliaccio). Inoltre, il fatto che al volto della nonna morente si sovrapponga, nei ricordi del personaggio protagonista, la visione dell'anemone e del pesce pagliaccio, nonché la permanenza nella stanza dell'odore del mare anche molto tempo dopo la morte della nonna, legano indissolubilmente il ricordo del lutto a indizi sensoriali (visivi, uditivi, olfattivi e anche tattili, come si vede dai cristalli di sale che rimangono sulla pelle di chi entra nella stanza) relativi alla sfera marina, facendone quindi, per estensione, una memoria liquida.

### **3.5.3. *Mabuigumi*: l'*āman* e la tartaruga di mare.**

Quando la tartaruga che ha catturato l'attenzione del *mabui* di Kōtarō arriva sulla spiaggia, Uta si ritrova catapultata di nuovo nel passato, e attraverso il ricordo della morte di Omito si convince del fatto che la tartaruga che ora ha davanti possa essere la stessa dei suoi ricordi o una nata da quella cova, e che rappresenti il tentativo di Omito di ricongiungersi al figlio, Kōtarō. Nel momento in cui Uta associa la tartaruga al ricordo di Omito, anche l'animale assume caratteristiche umane:

---

<sup>231</sup> Mi soffermo sul tramandamento intergenerazionale della memoria in questo racconto nella sezione 4.3.2.1.

Quando finì di deporre le uova, la tartaruga di mare le ricoprì di sabbia, compattandola con l'addome. Da come premeva la sabbia con l'addome, sembrava che a farlo fosse una persona messa a quattro zampe.<sup>232</sup>

E così anche l'*āman*, il grosso paguro<sup>233</sup> che si è stabilito nel corpo di Kōtarō, suscita la compassione di Uta attraverso lo sguardo:

Trascinando l'addome untuoso e sciupato sulle zampe che gli rimanevano, l'*āman* strisciò fino alla parete, si girò e guardò Uta. Al vedere la debole luce nei suoi occhi, all'improvviso lei ne fu mossa a compassione.

"Hiroshi, aspetta!" gridò, ma troppo tardi. La vanga già calava senza che si potesse fare nulla per fermarla. Dal dorso del carapace fracassato scorse fuori un liquido verde scuro. Eppure l'*āman* non era ancora morto. Quei due occhi erano puntati su di lei, pensò Uta, e il pensiero che le balenò nella mente allora fu come un tuffo al cuore: e se fosse proprio quest'*āman*, la reincarnazione di Omito...?<sup>234</sup>

Come sottolinea Bhowmik, nell'evidente pessimismo che domina il racconto, la reincarnazione di Omito non sottende a una speranza nella prosecuzione ciclica della vita, ma rappresenta la morte come unico modo per ricongiungere madre e figlio.<sup>235</sup> Il protagonista putativo del racconto, Kōtarō, non sembra avere alcuna scelta nel definire il proprio destino, e ben incarna il messaggio di Medoruma, il cui scopo è mostrare l'ombra lunga della guerra sulle vite degli okinawani. Vittima fin da giovanissimo di una frequente serie di *mabui-utushi*, Kōtarō trascorre inconsciamente la vita come una lunga attesa del momento in cui si ricongiungerà con la madre. In altre parole, Kōtarō non è altro che la vittima più recente (lungi dall'essere l'ultima) di un conflitto che prosegue ancora nella memoria dei vivi.

Conteso fra la vita (Uta) e la morte (la madre), Kōtarō infine soccombe quando i poteri spirituali di Uta vengono meno. La battaglia per la vita di Kōtarō è infatti solo una delle due che Uta si ritrova a combattere all'interno del racconto: da anziana depositaria della sapienza locale, si ritrova a fronteggiare l'avanzata della modernità (simboleggiata dai mass media, in particolare radio e televisione, e dal settore turistico),<sup>236</sup> ed è

---

<sup>232</sup> MEDORUMA, "Mabuigumi", 283. Traduzione mia.

<sup>233</sup> Ikeda sottolinea che si tratta di un paguro di terra, non di mare, ma l'habitat dell'animale si sovrappone in gran parte con quello della spiaggia, come si nota anche dal fatto che gli stessi personaggi ritengono che possa essersi intrufolato nel corpo di Kōtarō quando ha perso il *mabui* sulla riva del mare, ragion per cui lo considero come creatura legata alla sfera della vita marina. Si veda IKEDA, *Okinawan War Memory*, 95.

<sup>234</sup> MEDORUMA, "Mabuigumi", 288-89. Traduzione mia.

<sup>235</sup> BHOWMIK, *Writing Okinawa*, 149.

<sup>236</sup> Davinder Bhowmik analizza acutamente la scena iniziale del racconto, in cui la pratica del tè mattutino, ancora coltivata da Uta, viene gradualmente erosa dalla partecipazione degli anziani a sessioni di ginnastica mattutine accompagnate dalla musica di un programma radiofonico della NHK diffusa dagli altoparlanti del centro sociale. BHOWMIK, *Writing Okinawa*, 149-151.

proprio nel momento in cui le due parti si scontrano, nell'emblematica scena in cui i reporter irrompono nella camera di Kōtarō nel tentativo di filmare lo strano fenomeno (che i paesani hanno cercato di nascondere per paura che fruttasse cattiva pubblicità al villaggio e impedisse la costruzione di un albergo prevista nella zona) che Uta perde Kōtarō, soffocato dall'*āman* che tenta di rifugiarsi nella sua gola.

I cedimenti del potere spirituale di Uta, evidenti nel ripetuto fallimento delle pratiche di *mabui-gumi*, traspaiono anche dalla mancanza di coerenza con cui Uta, dopo essersi convinta di aver ritrovato Omito nella tartaruga che il *mabui* di Kōtarō segue in mare, prima si accanisce sull'*āman* che ha soffocato Kōtarō, e poi pensa che esso stesso possa in realtà celare lo spirito dell'amica defunta. Bhowmik interpreta questa incertezza come segno del fatto che a nessuna delle figure centrali del racconto (né Uta come figura sacerdotale, né la tartaruga né l'*āman* come presenze sovranaturali) possa venire attribuito un significato simbolico ben delineato, concludendo che in ogni caso ognuna di loro soccombe di fronte alla guerra.<sup>237</sup>

A mio parere, è proprio la guerra, ancora viva nella memoria dei personaggi (e qui di Uta in particolare), a determinare la confusione di Uta che, riportata nel passato dalla visione della tartaruga di mare, non riesce a separare il presente dai propri ricordi. Il luogo gioca un ruolo chiave in questo processo: la spiaggia, dove il *mabui* di Kōtarō e la tartaruga si incontrano, e le stesse circostanze in cui compare la tartaruga, sono fondamentali per l'interpretazione di Uta degli eventi. Lo stesso riconoscimento di Omito nell'*āman* ha senso solo se lo si collega a sua volta al luogo in cui è avvenuto il *mabui-utushi* e al fatto che Uta ha appena rivissuto il ricordo traumatico della guerra. Sono quindi il luogo e le circostanze in cui la tartaruga e l'*āman* si manifestano a legarli strettamente alla figura di Omito.

#### **3.5.4. Naikai: come pesci in un acquario.**

Complementari alla funzione liminale rivestita dal mare interno e dall'isola funeraria di Yaganna sono le condizioni in cui avviene il ritrovamento del corpo della nonna defunta del protagonista di *Naikai* (181).

Dopo esser stato avvisato da una vicina delle peregrinazioni della nonna che, affetta da una demenza senile sempre più evidente, piange e strepita di volere andare al mare, il giovane protagonista viene incaricato di sorvegliarla la notte perché non esca da sola. Dopo aver dormito una prima notte nella stanza a fianco, tuttavia, il giovane ritrova la nonna esanime nel proprio *futon*, con i capelli e i vestiti fradici di acqua di mare e dei pesciolini, due damigelle blu e un pesce pagliaccio, che saltellano accanto al cuscino e nelle maniche dell'abito. Il caso incuriosisce il medico legale chiamato ad esaminare il corpo ma, visto che la porta di casa era chiusa a chiave e altri vicini testimoniano la frequenza delle peregrinazioni notturne della nonna nei dintorni della spiaggia, non vengono aperte delle indagini. Malgrado non si tratti di una vera e propria metamorfosi, la scena non può non richiamare alla memoria *Umi no nioi shiroi hana*.<sup>238</sup>

---

<sup>237</sup> Ibid., 151.

<sup>238</sup> Confronto le due scene nella sezione 4.3.2.

Le ragioni del fenomeno non vengono mai chiarite fino in fondo, ma alcuni indizi all'interno della narrazione ci permettono di avanzare delle ipotesi. Attraverso il racconto del prozio Genkichi, veniamo a conoscenza di una parte del passato della nonna:

L'unico uomo di cui la nonna si fosse mai innamorata era un commerciante che si spostava in barca sul mare interno. Nel dopoguerra, grazie all'esercito americano che aveva approntato delle strade per scaricare le merci dal porto, il centro degli scambi si era spostato sulla terraferma. Non si vedevano quasi più venditori ambulanti in barca, lui era l'ultimo rimasto. Chissà come si erano conosciuti. Prima che lo zio se ne accorgesse, la nonna era già rimasta incinta di quell'uomo, che aveva anche moglie e figli. Come previsto, lui non si era più fatto rivedere; lo zio avrebbe voluto andare a cercarlo, ma la nonna l'aveva fermato. Evidentemente lei si aspettava che se ne andasse. Così era nata mia madre, e per crescerla, la mia giovane nonna il mattino presto si caricava sulla testa un mastello con dei pesci che vendeva porta a porta nel villaggio. Di giorno faceva anche dei lavori alla giornata. E poi la sera, fino a notte fonda, lavorava il *bashōfu* al telaio. Giorno dopo giorno. (179)

Se confrontiamo questi antefatti con le circostanze della morte della nonna, appare plausibile che il dolore dell'abbandono e dei numerosi lutti (in particolar modo della figlia, morta suicida, e del fratello Genkichi) possa finalmente essere esploso in rievocazioni traumatiche all'insorgere della demenza senile. Come la vecchia Gozei che in *Gunchō no ki* vaga per le strade alla ricerca di Shōsei, non è improbabile che la nonna del protagonista di *Naikai* stia cercando con tutte le sue forze di ricongiungersi al suo amato recandosi sul mare per incontrarlo, o che i pesciolini al suo capezzale rappresentino il ritorno della sua coscienza al tempo in cui rivendeva porta a porta il pescato per mantenere da sé la figlia.

Come abbiamo visto nella sezione 3.3.3., il ritrovamento del cadavere della nonna non è l'unico momento in cui i pesci tropicali figurano in maniera significativa nel racconto. Una delle prime immagini simboliche, che riemerge più volte nell'indagine psicologica del personaggio protagonista, è quella dell'acquario con i pesci tropicali del padre:

Andammo in taxi fino in centro, poi al terminal salimmo su un autobus. A bordo, mentre sonnacchiavo con la testa appoggiata sulle ginocchia della mamma, mi ricordai dell'acquario di pesci tropicali su cui avevo posato lo sguardo uscendo di casa. A mio padre piacevano i pesci tropicali. In un acquario tanto grande che non riuscivo a cingerlo con le braccia, fra le piante acquatiche che risplendevano verdi alla luce della lampada, nuotavano svariati pesci tropicali: pesci che sembravano oggetti di vetro tanto riuscivi a vederne le spine in trasparenza, pesci che parevano fatti d'argento levigato di fresco,

pesce piccoli quanto un dito mignolo e dal dorso color crema su cui spiccava una striscia rosso-violacea luminescente. Quando tornava a casa, a volte mio padre passava anche delle ore a bere e guardare l'acquario. Avevo imparato subito che, in momenti come quelli, non gli ci si poteva avvicinare. Capitava di rado che mi rivolgesse la parola o mi abbracciasse, ma non mi dispiaceva, anzi. Mi bastava e avanzava che se ne stesse seduto davanti all'acquario senza far nulla.

Se c'era un pesce malato o morto, dal petto di mio padre si allargava una sorta di macchia nera, il volto e gli arti cominciavano a scurirsi, e il suo aspetto cambiava. Un giorno, mentre me ne stavo con le mani sul vetro dell'acquario a guardare i pesci tropicali che mi nuotavano davanti agli occhi, all'improvviso mi ero sentito afferrare per la collottola e colpire in faccia con un pugno. Avevo sbattuto contro il muro ed ero caduto riverso sul *tatami*, e quando mio padre mi aveva rimesso in piedi e aveva di nuovo alzato le mani, mia madre gli si era avvinghiata addosso. (166-67)

Nei ricordi del protagonista, i pesci tropicali vengono associati alla violenza subita da lui e dalla madre da parte del padre alcolista. Come osservano Tamamoto e Sminkey, l'acquario può essere ritenuto il simbolo del potere del padre violento sulla sua famiglia: a giustificare questa lettura simbolica è il marcato parallelismo fra le vicende che riguardano i pesci tropicali del padre e la coppia madre-figlio. Entrambe le parti sono soggette al controllo e all'egoismo del padre, e la fuga di madre e figlio coincide con la morte dei pesci e il suicidio della madre. I pesci tropicali, si può dire, sono metafora dell'esistenza del protagonista e sua madre, costretti in una gabbia invisibile dal rapporto con il padre come pesci in un acquario di sua proprietà.<sup>239</sup>

Nel momento in cui il personaggio protagonista, ancora giovanissimo, sembra intuire inconsciamente il gesto estremo compiuto dalla madre, la memoria gli fornisce difatti la visione agghiacciante dei pesci tropicali dell'acquario, l'unico amore del padre, avvelenati con le pasticche che la madre pensava probabilmente di ingerire lei stessa, prima di decidere invece di pianificare la fuga (168).

Questa metafora, a mano a mano che il racconto prosegue, sembra potersi estendere virtualmente anche agli altri personaggi del racconto: in particolare alla ragazza, vittima essa stessa degli abusi di un partner violento e approfittatore, e della nonna, intrappolata nella rete delle discriminazioni sociali per avere avuto una figlia da una relazione extraconiugale con un uomo sposato.

### **3.5.5. *Umukaji tu chiriti*: la barriera corallina nell'*utaki*.**

Al termine di questa sezione va menzionata anche la suggestiva metamorfosi della foresta *utaki* che rappresenta l'apice simbolico (dopo il climax ascendente di violenza culminato nell'aggressione e stupro

---

<sup>239</sup> TAMAMOTO e SMINKEY, *Reading Okinawa | Naikai*, "7. Symbolism and Imagery".



risultanti nella morte della protagonista) di *Umukaji tu chiriti*. Avendo già esaminato la funzione liminale rivestita dall'*utaki* nella sezione 3.3.5., mi soffermo ora sul modo in cui viene descritta la trasformazione nel racconto:

Sentivo un'oppressione al petto, mi faceva male la testa, e per di più non riuscivo a pensare più a nulla, in mezzo alle gambe ero tutta appiccaticcia e il sangue sembrava non volersi fermare, ci vedevo a stento, così mi facevo strada a tentoni, e in un batter d'occhio eccomi arrivata all'*ibi*, che stava nella parte più profonda dell'*uganju*, a sua volta nella parte più interna della foresta *utaki*. Anche se doveva essere notte fonda, tutt'attorno una luce indistinta aleggiava come fumo. Intorno crescevano rigogliosi degli alberi di *kuba*, sopra la mia testa si stendeva un grande albero di *gajimaru*, e sotto i ciuffi di barbe che pendevano come lunghi capelli, c'era un *ishigaki* e, al suo interno, una casetta col tetto di paglia su colonne di pietra. Ah, era qui che si ritiravano la nonna e le altre! Ricordandomi di lei fui presa da una nostalgia incontenibile, e pensai, Voglio andare anch'io dove sta la nonna, e all'improvviso cominció a piovere. Le foglie degli alberi lì intorno, quelle di *kuba*, quelle del *gajimaru*, ondeggiavano, il suono della pioggia riecheggiava nella foresta. Mentre rimanevo lì in piedi, colpita dalla pioggia, mi venne un freddo insopportabile, e stringendomi nelle braccia caddi in ginocchio. Davanti ai miei occhi passarono nuotando lentamente dei pesci a strisce gialle, bianche e nere. Guardando meglio, mi accorsi che attorno all'*ishigaki* nuotavano in banchi quei pesciolini blu che vivono fra i coralli e, anche se continuava a piovere, lo spazio circostante scintillava di blu come se la luce della luna filtrasse tra le piante, e lì in mezzo nuotavano, agitando i fili d'erba e le foglie degli alberi, banchi di pesci che sembravano coltelli argentati, grandi *makubu* verde acqua, pesci tropicali arancioni e gialli. La pioggia divenne come fini granelli di luce e cominció a diffondersi nell'aria, vidi farfalle e uccelli di ogni tipo volare mescolandosi ai banchi di pesci, e nei fiori-anemoni-di-mare che stavano attaccati all'*ishigaki* e ai tronchi degli alberi entravano degli uccellini verdi, ancor più piccoli dei *mejiro*, che ne succhiavano il nettare. Il loro canto era bellissimo, sai. Quando un pesce pagliaccio arancione che se ne stava tra i tentacoli bianchi scacciò via un uccellino, uno sciame di farfalle con motivi neri su ali dorate e verdi scese volteggiando dal folto degli alberi, e mescolatosi ai banchi di pesci nuotò in giro per la foresta. La pioggia si fece gradualmente più tiepida e gentile, e quando questa pioggia mi colpì anche il mio dolore sembrò scomparire, e il mio corpo farsi più leggero. Ah, vorrei dormire qui, così, pensai. E poi, all'improvviso, dall'erba di fronte a me spuntò fuori un grosso polpo che, distesi i tentacoli che dovevano essere lunghi almeno un metro, cominció subito a nuotare a mezz'aria. Fu quando seguì quel polpo con lo sguardo che lo vidi, no?, lui che pendeva da un ramo del *gajimaru*. Aveva una corda di

canapa, come quella da cui si lasciavano sempre dondolare per gioco i bambini al fiume, che gli segava il collo, la grossa lingua fuori dalla bocca e braccia e gambe ciondoloni, il corpo gli veniva becchettato da banchi di pesci e uccellini. Di getto ruppi un ramo di un albero dell'*utaki* e feci per scacciare i pesci e gli uccelli, ma la sua figura di colpo scomparve, e vidi che in piedi sulla soglia dell'*ishigaki*, vestita con l'abito bianco rituale, c'era la nonna. Lei, quando gettai via il ramo dell'albero e feci per avvicinarmi, lei scosse la testa e mi disse, Non puoi venire qui, e poi, Ora sei ancora in tempo, sbrigati a tornare indietro, allora io dissi, Voglio venire con te, ma la nonna scosse la testa e scomparve. Lo spazio intorno a me tornò ad essere la foresta di prima, smise di piovere, e fra gli alberi brillava la luce della luna. Infreddolita e dolorante, pensai, Non posso più rimanere qui, e me ne tornai a piedi verso casa. (203-04)

Quando la protagonista rinviene dall'aggressione, sconvolta e disgustata dall'accaduto e dalle condizioni in cui versano il proprio corpo e la stanza, si incammina per il villaggio e raggiunge, inconsciamente e quasi istantaneamente, l'*ibi*, ovvero il centro dell'*utaki*, una zona del luogo di culto (*uganju*) normalmente riservata alle sacerdotesse. È con ogni buona probabilità il nuovo status di spirito (come viene chiarito al termine della narrazione, nel momento in cui la protagonista rinviene è il suo *mabui* a raggiungere l'*utaki*, separandosi dal corpo che rimane esanime sul pavimento di casa) a permettere alla protagonista di raggiungere un punto della foresta sacra che le sarebbe normalmente precluso (anche se va detto che non accede mai all'interno dell'*ibi*). Come a confermare che le prescrizioni religiose non si applicano più a lei, infatti, ne infrange un'altra nel momento in cui spezza il ramo di un albero dell'*utaki* per scacciare uccelli e pesci dalla visione dell'operaio. I due capisaldi della condotta di vita della protagonista, presentati insieme nelle scene iniziali ("Nella foresta che stava dietro a quel masso non ci poteva metter piede nessuno al di fuori delle sacerdotesse e di chi aveva uno speciale permesso, ed era vietato prendere quel che c'era al suo interno, sia bestie che piante", 190-91), vengono sovvertiti insieme nell'ultima parte del racconto, quando la vita della protagonista si conclude.

La metamorfosi – anche in questo caso parziale – dell'*utaki* avviene entro la cornice simbolica della pioggia: solo dopo che le prime gocce sono cadute, i primi pesci attraversano il campo visivo della protagonista, e quando la foresta ritorna al suo aspetto canonico, la pioggia si interrompe. Questa pioggia viene preannunciata in realtà già all'inizio della sezione, che descrive l'atmosfera greve e soffocante in cui viene perpetrata la violenza ("Era una giornata caldissima. Uno di quei giorni in cui sembra debba piovere da un momento all'altro, ma non piove mai, di quelli che ti gira la testa già solo a star seduto" (202)) e in cui avviene la fuga della protagonista ("Senza neanche sapere dov'ero diretta, sai, percorsi a piedi nudi tutta la strada che attraversava il paese; anche se era notte faceva caldo, come se un vapore ristagnasse, non mi veniva il fiato", 203). Il pieno scoramento della protagonista, che crolla a terra infreddolita e dolorante, coincide con l'inizio della pioggia e della metamorfosi del paesaggio, che comporta gradualmente anche una

lenizione del dolore e del freddo da lei provati. In questo senso, la pioggia potrebbe rivestire la funzione simbolica di presagio di morte che abbiamo visto precedentemente in *Naikai*.

Nella narrazione, sembra essere la stessa pioggia a “riempire” la radura e a trasformare lo spazio circostante in uno strano ibrido fra la foresta e la barriera corallina: per rappresentare al meglio questa fusione, l’autore gioca sul fatto che il corallo calcificato della vicina barriera corallina sia uno dei materiali tradizionalmente usati per la realizzazione di muri perimetrali (*ishigaki*).<sup>240</sup>

Non viene chiarito se sia l’ingresso nell’*utaki* o la trasformazione dello stesso in barriera corallina a determinare le visioni che la protagonista ha della nonna e dell’uomo. La foresta sacra e il mare sono entrambi luoghi liminali di incontro fra l’umano e il divino, fra la vita e la morte, e questa fusione non fa che rinsaldare questa funzione. Certo è che la particolare dimensione ibrida dell’*utaki* permette al *mabui* un incontro con i propri affetti che non sembra ripetersi quando lo spirito accede all’aldilà vero e proprio, buio, infinito e silenzioso. Inoltre, l’interazione della protagonista con le visioni è altamente soggettiva e influenzata dai suoi ricordi: la nonna appare nell’abito bianco rituale con cui alla protagonista piace ricordarla (192), l’uomo compare impiccato ad una corda di canapa in tutto e per tutto simile a quella dei giochi estivi dei bambini al fiume, osservati dall’uomo e dalla protagonista nel tempo trascorso assieme (197). Le parole pronunciate dalla nonna potrebbero rappresentare un vero contatto con lo spirito della defunta, ma non si discostano di molto dai precetti che la nipote le attribuirebbe; l’uomo potrebbe essere ancora vivo, o comunque non risulta che sia stato catturato né impiccato. La barriera corallina nell’*utaki*, quindi, è tanto una dimensione liminale di incontro fra la vita e la morte quanto uno specchio delle paure, dei desideri e dei ricordi della protagonista.

---

<sup>240</sup> Si veda ad esempio 朴 贊弼 PARK Chanpil, 「沖縄における伝統的集住空間構成に関する研究」 “Okinawa ni okeru dentōteki shūjū kūkan kōsei ni kan suru kenkyū” (“Uno studio della composizione degli spazi abitativi tradizionali di Okinawa”), 関西大学東西学術研究所紀要 Kansai Daigaku Tōzai Gakujutsu Kenkyūsho Kiyō vol. 44, 2011, 273-96.

## Capitolo 4. Analisi dettagliata dei testi tradotti.

Dopo avere esplorato le possibili chiavi di lettura delle immagini liquide presenti in alcuni racconti di Medoruma Shun, in questo capitolo mi addentro in una più specifica analisi di quattro fra i racconti succitati, di cui ho anche realizzato una traduzione consultabile in appendice. Essi sono, nell'ordine (che segue la cronologia di pubblicazione in patria) *Naikai*, *Umukaji tu chiriti*, *Umi no nioi shiroi hana* e *Kuroi hebi*<sup>241</sup>. Per ognuno di questi racconti, dopo aver presentato dettagli di pubblicazione, trama, personaggi e ambientazione, analizzo i principali temi e simboli presenti (a esclusione di quelli collegati alle immagini liquide già trattate) e le caratteristiche stilistiche, soffermandomi sulle criticità e le strategie traduttive da me scelte per la resa italiana. Concludo il capitolo con alcune riflessioni di carattere generale sulla traduzione di tutti e quattro i testi.

### 4.1. 「内海」 *Naikai* (*Mare interno*)

#### 4.1.1. Dettagli di pubblicazione, trama e ambientazione.

Edito per la prima volta nel 1998<sup>242</sup>, *Naikai* è un racconto in sei parti in cui un giovane protagonista anonimo narra in prima persona i quattordici anni (dai quattro ai diciotto) vissuti in un piccolo paesino su un mare interno nel nord dell'isola principale di Okinawa. Dopo la fuga da un padre violento e il suicidio della madre, che gli appare in misteriose visioni, il protagonista è stato allevato dalla nonna e da un prozio, alla morte dei quali ha abbandonato il villaggio per trasferirsi e lavorare a Naha dove, nel presente narrativo, ha da poco cominciato a frequentare una ragazza.

Il racconto si sviluppa al tempo stesso come riflessione personale del protagonista/narratore e come confessione alla ragazza, che a sua volta gli racconta la propria storia di abusi subiti dal partner precedente. Insieme, i due ritornano al paese sul mare interno per il desiderio di lei di visitare i luoghi in cui il protagonista ha vissuto, ed egli decide infine di farsi carico degli *ihai*, le tavolette mortuarie della famiglia rimaste abbandonate nella casa d'origine.

---

<sup>241</sup> Di questi testi ad oggi non sono state edite traduzioni italiane. Di *Umi no nioi shiroi hana* e *Kuroi hebi* sono state realizzate delle traduzioni inglesi non commerciali (la prima completa, la seconda incompleta, si vedano le note 288 e 291), che ho consultato, ad opera dell'équipe di studiosi di madrelingua giapponese e inglese Project X. Non ho invece consultato la traduzione francese edita della raccolta antologica *Mabuigumi*, MEDORUMA Shun, DARTOIS-AKO Myriam, PERRIN Véronique e QUENTIN Corinne (traduzione), *L'âme de Kôtarô contemplait la mer*, Éditions Zulma, Parigi 2013, in cui sono contenute traduzioni di *Naikai* e *Umukaji tu chiriti*. Le mie traduzioni si basano sugli originali giapponesi contenuti in MEDORUMA, *Medoruma Shun Tanpen shōsetsu senshū zenshū*.

<sup>242</sup> Il racconto è stato pubblicato a puntate dal 21 novembre al 26 dicembre 1998 sul 『熊本日日新聞』 *Kumamoto Nichinichi Shimbun*, il quotidiano locale della prefettura omonima nell'isola Kyūshū. Successivamente è stato inserito nel volume 『魂込め』 *Mabuigumi*, uscito nell'agosto 1999 per l'editore Asahi Shimbun, e nel terzo e ultimo volume dell'antologia *Medoruma Shun Tanpen shōsetsu senshū zenshū*.

Il nome dell'isola funeraria del paese, Yaganna, ci permette di individuare nel mare interno del titolo quello di Haneji, su cui si affaccia il villaggio di Nakijin, che ha dato i natali allo stesso autore. Un'ulteriore conferma ci arriva da un dialogo fra i due personaggi principali, che si riconoscono dall'accento come provenienti entrambi dal nord dell'isola (170), e dal fatto che la tessitura del *bashōfu*, la fibra tessile del banano, nel racconto definita come specialità locale del villaggio (177), sia effettivamente un'attività tipica di Nakijin<sup>243</sup>. La collocazione temporale del racconto dai soli dati interni è più vaga: non vengono citati particolari eventi storici o date precise<sup>244</sup>, ma la descrizione degli ambienti sembra suggerire che la vicenda si svolga tra gli anni '80 e '90, secondo l'abitudine di Medoruma di ambientare i suoi racconti nell'attualità.

#### 4.1.2. Analisi tematica.

Come si è potuto vedere nel capitolo precedente, *Naikai* è forse uno dei racconti di Medoruma più ricchi di immagini liquide: non solo l'isola funeraria di Yaganna e il mare interno (simboleggiato anche dalla sua fauna) come luoghi liminali fra la vita e la morte, ma anche la pioggia, l'ombrello e l'acquario come oracoli di morte e "immagini vitali" del trauma del protagonista. Il tema della memoria traumatica rappresentata attraverso immagini liquide non è tuttavia l'unico degno di nota all'interno del racconto: qui di seguito mi soffermo sui possibili significati delle visioni di "doppi" avute dal protagonista, sui temi centrali della solitudine e della dissoluzione dei legami familiari, della discriminazione e della perdita della memoria (in particolare delle proprie radici identitarie), e infine sulla persistenza della memoria storica che permea silenziosamente i luoghi in cui si muovono i personaggi.

##### 4.1.2.1. Visioni, doppi e rimandi interni.

Fra i simboli più suggestivi presenti in *Naikai* va senz'altro citata la serie di visioni avute dal protagonista nel corso della sua vita. La prima di queste riguarda la madre, di cui incrocia un doppio mentre stanno fuggendo insieme dal padre violento verso la casa di campagna della nonna materna (167).<sup>245</sup> La scena, che può ricordare le apparizioni del *mabui* di Kōtarō morente in *Mabuigumi* o dei *mabui* dei morti che appaiono alla protagonista di *Umukaji tu chiriti*, è ancora più singolare per il fatto che la madre e il suo doppio non interagiscono (come invece vediamo per la protagonista e il proprio *mabui* in *Umukaji tu chiriti*) e la funzione medianica, prerogativa femminile, viene qui rivestita dal giovanissimo protagonista.

---

<sup>243</sup> Si veda ad esempio il numero estivo del 2012 (vol. 24) della rivista 『南ぬ風』 *Painukaji* ("Vento del sud"), edita dalla fondazione Okinawa Churashima (沖縄美ら島財団 *Okinawa Churashima Zaidan*) per la promozione del territorio, consultabile online qui: <https://churashima.okinawa/sp/userfiles/files/topics/kouhoushi/vol024.pdf> [visitato il 15/11/2020].

<sup>244</sup> Al netto delle mie conoscenze, è individuabile un unico *terminus post quem*, cioè il 1974, anno in cui la città di Koza viene riunita all'area di Misato sotto il nome di *Okinawa-shi*, "città di Okinawa". Viene infatti usato quest'ultimo toponimo per riferirsi alla città quando il protagonista visita il padre morente in ospedale (183-84).

<sup>245</sup> La scena è anche citata all'inizio della sezione 3.3.3.

Questa visione precede di qualche ora la scomparsa della madre del protagonista, che decide di suicidarsi probabilmente per sfuggire all'umiliazione che avrebbe subito per l'abbandono del tetto coniugale. In seguito, la stessa visione, contraddistinta dall'ombrello azzurro aperto, ricompare nell'acqua bassa tra la spiaggia del villaggio e l'isola funeraria di Yaganna al termine dei quarantanove giorni di lutto (169) e rivive nei ricordi del protagonista prendendo una volta anche le sembianze della ragazza che frequenta (172). Negli anni delle medie, quando tutto il paese è riunito sulla spiaggia per ascoltare un misterioso canto femminile proveniente da Yaganna, il protagonista è l'unico a vedere una figura di donna sull'isola, presumibilmente la stessa donna che il mattino dopo viene trovata impiccata tra gli alberi da un pescatore (176). Nel presente, intravede la sagoma del padre oltre l'acquario del *kissaten* (183), e infine se stesso arrampicarsi e scomparire fra gli alberi dell'isola funeraria (186).

Il fatto che il protagonista abbia una visione della madre prima della morte di quest'ultima, oltre che successivamente, porta Tamamoto e Sminkey a interpretare queste apparizioni come possibili presagi di morte, interpretazione che sembrerebbe condivisa dalla ragazza frequentata dal protagonista, la quale gli chiede di non farle sapere qualora vedesse un'apparizione con le sembianze di lei.<sup>246</sup> In questa stessa ottica, l'ultima apparizione del racconto, che riguarda il protagonista, dovrebbe preannunciarne la morte. Anche considerando sotto questa luce l'ultima apparizione, non vi sono tuttavia altri indizi interni che ci portino a ritenere probabile una morte del protagonista nell'immediato futuro, anzi: al termine del racconto egli sembra intenzionato a farsi carico degli *ihai* di famiglia, risoluzione di per sé inconciliabile con un desiderio di morte, peraltro mai dimostrato nel corso della narrazione. Va anche detto che, se di presagi di morte si tratta, sembrano essere legati a una morte prematura o violenta (il tipo di morte che vieta l'ingresso al むんちゅうぼか *munchūbaka*, la tomba di famiglia, 173): per quanto nella sua breve vita il protagonista abbia già subito diversi lutti, le sue visioni precedenti a una morte riguardano la madre, un'altra donna suicida, il padre (solo indistintamente, aspetto su cui ritornerò più sotto) e se stesso, non il prozio o la nonna. Inoltre la visione che il protagonista ha di se stesso presenta una caratteristica che la distingue da tutte le altre: essa cresce sotto i suoi occhi fino a diventare in tutto e per tutto simile al protagonista nel presente. Potrebbe invece essere interessante considerare quest'ultimo il presagio di una morte metaforica del protagonista: verso la fine del racconto egli infatti si lascia alle spalle l'odio nutrito fino a quel momento per il padre e riesce a trovare il coraggio di ritornare nella casa materna e di farsi carico delle tavolette mortuarie ereditate dalla nonna. In questo contesto, vedere il proprio doppio passare attraverso tutte le fasi della vita trascorse e infine scomparire fra la vegetazione dell'isola funeraria potrebbe significare dire addio a quella parte di sé definita dalle violenze del padre e dalla scomparsa dei suoi affetti familiari.

D'altronde se consideriamo l'interpretazione che Tamamoto e Sminkey danno dell'acquario come simbolo del potere del padre violento sulla propria famiglia, la disgregazione della quale avviene parallelamente

---

<sup>246</sup> TAMAMOTO e SMINKEY, *Reading Okinawa | Naikai*, "7. Symbolism and Imagery".

all'avvelenamento dei pesci tropicali, la visione dei doppi dei personaggi protagonisti potrebbe rappresentare il tentativo di fuga, o la libertà riacquisita una volta sottratti al potere e alla violenza del padre. Il doppio della madre appare infatti per la prima volta nel giorno della fuga, e si muove nella pioggia in senso inverso ai personaggi e con un ombrello come se rappresentasse la madre del protagonista nel momento (futuro) in cui lascia la casa della nonna per suicidarsi. Se, per quanto desolante, il suicidio rappresenta la liberazione della madre da una vita di soprusi e umiliazioni, possiamo dare un senso anche al vago sorriso intravisto dal protagonista bambino quando egli e la madre incrociano l'apparizione: un sorriso che ritorna nella foto funebre sul *butsudan* e che il protagonista non riesce a farsi piacere, come non riesce a venire a patti con la morte della madre (169). Allo stesso modo, la visione che il protagonista ha di se stesso al termine del racconto giunge successivamente al momento in cui egli ha affrontato il padre (e quindi la paura, il dolore e l'odio che prova a causa sua), sostituendo alla massa scura e confusa dei suoi incubi il volto provato di un uomo morente.

Un altro possibile significato delle apparizioni scaturisce proprio da questa differenza nei ricordi che il protagonista ha del padre e della madre: mentre il padre viene trasfigurato nelle tinte fosche del trauma, divenendo una massa o un'ombra nera<sup>247</sup> nei ricordi del figlio, le sembianze della madre gli appaiono nitide (allo stesso modo della nonna e Genkichi quando li immagina venirgli incontro al suo ritorno al villaggio). La memoria precisa e costante degli affetti non può non ricordarci le parole di Genkichi nell'ultima notte di *obon*: "Quelli nati in questo paese, sì, quando muoiono, attraversano tutti quel mare e vanno sull'isola. E poi da lì vegliano per sempre su di noi" (180) e quelle pronunciate dalla ragazza: "Anche nella morte le persone non sono mai sole. Ci sarà sempre qualcuno che continua a vivere e ad amarle" (182). Attraverso le visioni, il rapporto d'affetto che legava la madre al protagonista continua anche dopo la morte, mentre il padre viene rimosso dai ricordi del figlio già in vita.

Le visioni del protagonista non sono tuttavia l'unico modo in cui i personaggi appaiono replicarsi all'interno del racconto: l'infanzia della madre del protagonista, cresciuta senza un padre, si riflette in quella del figlio, mentre la nonna e Genkichi si ritrovano per ben due volte ad allevare un bambino da soli. Allo stesso modo, l'apparizione della donna suicida sul mare interno sembra replicare la scena del suicidio della madre (tanto che il protagonista ha le due visioni nello stesso luogo e riflette sul ritrovamento dei cadaveri da parte dello stesso pescatore). Inoltre, mentre il protagonista teme di reincarnare, unendosi sessualmente alla ragazza, la violenza che contraddistingueva il padre, l'esperienza della ragazza mostra forti somiglianze con quella della madre di lui (rimasta incinta di un uomo violento, fugge dalla casa in cui vivevano assieme), pertanto non è strano che anche nella mente del protagonista le due figure femminili si sovrappongano.<sup>248</sup>

---

<sup>247</sup> In originale, i termini usati sono 塊 *katamari* ("massa") e 影 *kage* ("ombra"), ed è l'"ombra" del padre che il protagonista intravede nel presente quando fissa l'acquario del *kissaten* (183).

<sup>248</sup> La stessa gestualità della ragazza richiama quella della madre: entrambi i personaggi vengono descritti mentre mettono una mano sulla spalla del protagonista per richiamarne l'attenzione (166, 170).

#### 4.1.2.2. Solitudine, dissoluzione dei legami familiari e perdita delle radici identitarie.

Tamamoto e Sminkey riassumono al meglio il tema principale del racconto con la domanda: “Si può vivere da soli?”. Infatti ad accomunare tutti i personaggi principali della vicenda sono, insieme, una profonda solitudine e la difficoltà a relazionarsi con gli altri.

Soprattutto nella parte iniziale del racconto, il narratore ripete quasi in maniera ossessiva come la nonna e il prozio vivano da soli (168, 180), come alla morte della madre egli rimanga a vivere da solo con la nonna (168) e anche nel 清明祭 *seimeisai*, l'annuale festa di pulizia delle tombe, la loro piccola famiglia non si lasci coinvolgere nei festeggiamenti degli altri paesani (173). Parallelamente al graduale raggiungimento dell'indipendenza economica (e alla fiducia in sé che ne deriva), il protagonista perde tutti i propri affetti: alla fuga dal padre e al suicidio della madre seguono la morte improvvisa del prozio Genkichi al suo primo anno di superiori e, poco dopo, quella della nonna materna. Rimasto solo, il protagonista sembra voler fare di questa solitudine una scelta: dopo il suo trasferimento a Naha, infatti, non coltiva nessuno dei rapporti d'amicizia che lo legavano ai paesani, e termina quasi subito la relazione con una compagna di classe. Così reagisce quando la ragazza gli chiede di portarla a visitare il paese in cui è cresciuto:

*Vorrei che mi ci portassi, prima o poi*, disse lei, e io annuii, ma non sapevo se l'avrei fatto davvero. Mi preoccupava l'idea di come potesse essersi ridotta la casa in cui ero vissuto da solo fino al diploma. Al paese, in cui andavano aumentando le case vuote e diminuendo i giovani e i bambini, di sicuro non c'era chi potesse occuparsi anche della casa di qualcun altro. *Non preoccuparti, ogni tanto verrò io a cambiare l'aria e a offrire l'incenso sul butsudán*, mi aveva detto la signora Yoshi, ma non doveva averne il tempo. Visto che ero rimasto solo, volevo vivere solo per me stesso, dimenticandomi di tutto il resto, perfino degli *ihai* lasciati sul *butsudán* e delle tombe sull'isola. Giorno dopo giorno ne ero sempre più convinto.

*Non puoi vivere da solo, sai*, mi disse lei, come leggendomi nel pensiero, e sorrise. *Anche nella morte le persone non sono mai sole. Ci sarà sempre qualcuno che continua a vivere e ad amarle.* Mentre lei continuava a parlare, mi chiesi se potessi mai ripararla da quel dolore che aveva dentro, se lo potessi lenire, ma non ne ero sicuro. (182)

Alla solitudine (subita o scelta) di lui, si oppone la ragazza che sostiene l'impossibilità di vivere da soli. Le sue parole sembrano fornire una chiave di lettura delle apparizioni della madre, che potrebbero essere nient'altro che una manifestazione dell'affetto che la lega al figlio.

La ragazza, anch'essa separata dagli affetti familiari e con una relazione finita male e un aborto alle spalle, pare intuire che nella sua scelta di solitudine il ragazzo non stia facendo altro che perpetuare un modello già dolorosamente sperimentato dalla nonna, che ha deciso di allevare la figlia nata da una relazione extraconiugale, e dalla madre, che ha deciso di suicidarsi pur di non subire le umiliazioni che sarebbero



seguite alla sua fuga. La dissoluzione dei legami familiari che vediamo realizzarsi nella vita del protagonista, non solo attraverso la progressiva perdita degli affetti, ma anche nel rapporto freddo e distaccato con la famiglia paterna che a stento riconosce, non è altro che la prosecuzione di un processo già in corso, rimarcato in più punti dalla sepoltura della madre in una tomba diversa da quella del *munchū* a causa del suo suicidio.

In particolare l'abbandono degli *ihai* è emblematico della dissoluzione dei legami familiari e del tentativo del protagonista di fuggire a un'eredità ingombrante. Infatti gli *ihai*, tavolette mortuarie tramandate di generazione in generazione su cui sono incisi tutti i nomi dei membri di una famiglia, sono un simbolo potente delle radici identitarie di una persona (come abbiamo visto nel capitolo 2, Medoruma si soffermerà su questo dettaglio in particolare nel successivo *Gunchō no ki*). Nelle parole dello stesso protagonista di *Naikai*, l'abbandono degli *ihai* corrisponde alla rimozione di memorie per lui dolorose e, come osservano Tamamoto e Sminkey, al rifiuto di generare una discendenza (simboleggiato dalla disfunzione erettile di cui il personaggio soffre) cui tramandare queste memorie.<sup>249</sup> Il racconto tuttavia si chiude su una nota di speranza data dalla decisione finale del giovane di recuperare gli *ihai*, anche se non è dato sapere se ciò avverrà davvero in futuro.<sup>250</sup>

#### 4.1.2.3. I segni lasciati dalla guerra e dall'occupazione sul territorio.

Quasi a sottolineare la persistenza della memoria e gli effetti del passato sul presente nonostante i tentativi dei protagonisti di lasciarselo alle spalle, in *Naikai* Medoruma accenna a paesaggi e vite profondamente segnati dalla guerra e dall'occupazione statunitense. A differenza di altre opere dell'autore, in cui queste profonde trasformazioni rappresentano il fulcro della narrazione<sup>251</sup>, in *Naikai* esse sono presenti quasi in sordina, e tuttavia fondamentali a definire gli spazi e i personaggi che si muovono al loro interno.

Per esempio l'incontro della nonna con il nonno, che abbiamo visto nella sezione 3.5.4., avviene sullo sfondo di repentini mutamenti nel territorio e nelle strutture economiche prebelliche dovuti all'occupazione americana. Il controllo americano sull'isola non si limita tuttavia a innovazioni sul piano economico e infrastrutturale, e non si esaurisce con la fine dell'occupazione nel 1972. Ad accogliere il protagonista al suo arrivo a Okinawa-shi è questo paesaggio:

Percorremmo una strada in salita costeggiata da grosse palme americane, e quando entrammo a Okinawa, osservando il paesaggio fuori dal finestrino, pensai a lei. In realtà non doveva esser ancora venuta a patti con i tre anni che aveva passato in quella città. D'ora in poi, pensai, ogni volta che quel dolore si fosse ripresentato, io l'avrei alleviato

---

<sup>249</sup> TAMAMOTO e SMINKEY, *Reading Okinawa / Naikai*, "7. Symbolism and Imagery".

<sup>250</sup> Nonostante la chiusa del racconto risulti piuttosto ottimistica sulle prospettive future dei personaggi, il timido proposito di cambiamento del protagonista ricorda sinistramente quelli che vengono infine disattesi da Tokushō al termine di *Suiteki* (in entrambi i casi, si tratta della promessa di mantenere viva una memoria traumatica per il personaggio). MEDORUMA, "Suiteki", 227.

<sup>251</sup> A questo proposito rimando alla sezione 1.2.2.2.1.

almeno un poco. Eravamo vicini al cancello della base militare di Kadena, si vedevano più soldati americani che giravano in jeans e maglietta. Avevamo appena passato l'incrocio di Goya quando la zia disse di girare a sinistra. (184)

Le “grosse palme americane” (ワシントン椰子の巨木 *washinton yashi no kyoboku*) che il protagonista vede rientrano, con ogni buona probabilità, in uno dei progetti di riforestazione promossi nel dopoguerra e analizzati da Gerald Figal nel suo studio diacronico della costruzione dell'immagine turistica e tropicaleggiante di Okinawa:

Planning documents published in [the journal] *Midori* for the [1965-67] third and [1968-70] fourth Greenification Promotion Campaigns highlight the targeted planting of thousands of Washington, Canary, and coconut palms along key roads and indicate increased interest in planting palms, hibiscus (*bussōge*), bougainvillea, azaleas, and the like at tourist sites.<sup>252</sup>

Non sono solo le basi militari e l'esercito americano a ricordare un'occupazione mai veramente conclusa: anche nella principale via di Naha per il turismo e la vita notturna, *Kokusai-dōri*, il “Viale Internazionale” dell'appuntamento fra il protagonista e la ragazza (170), Figal fa notare la presenza di Americaya, un negozio di souvenir che vende ai turisti rimanenze dell'esercito e della marina statunitense.<sup>253</sup>

Un altro segno dell'occupazione sul territorio si può leggere nei tre toponimi usati in *Naikai* in relazione alla città di Okinawa: Okinawa-shi, Koza e Goya. Prima del secondo conflitto mondiale, nell'area dell'odierna città di Okinawa sorgevano due villaggi, Misato e Goeku. Con l'occupazione dell'arcipelago, l'esercito statunitense stabilì una *base town* a Goya, una zona di Goeku, storpiandone il nome in Koza che, riunita a Misato nel 1974, a occupazione finita, ha cambiato nuovamente nome in Okinawa-shi. La comparsa del vecchio toponimo nella viabilità stradale e l'abitudine, anche a decenni di distanza, a riferirsi a una zona della città con il nome americanizzato (171) sono esemplari delle tracce lasciate dalla storia nei luoghi e nella vita delle persone.

#### 4.1.3. Analisi stilistica.

Come gli altri tre racconti qui analizzati, tutti pubblicati per la prima volta verso la fine degli anni Novanta, anche *Naikai* viene narrato in prima persona dal punto di vista di un anonimo protagonista, 私 *watashi*, ad eccezione di un paio di scene narrate dal punto di vista della ragazza, e da lui riportate. Se non è di per sé singolare non riuscire a risalire al nome del protagonista dai suoi stessi enunciati, mantenerne l'anonimità

---

<sup>252</sup> FIGAL, *Beachheads*, 102.

<sup>253</sup> *Ibid.*, 194-96.

sembra essere l'obiettivo dell'autore, che dà nome solo a uno dei personaggi principali, il prozio Genkichi, e a due personaggi di contorno, la vicina Yoshi e il vecchio Tokujirō. La stessa ragazza frequentata dal protagonista viene sempre definita 女 *onna*, "donna", così come il suo partner precedente viene chiamato unicamente 男 *otoko*, "uomo". Questa soluzione risulta particolarmente interessante se consideriamo l'anonimità dei personaggi in funzione archetipica, quasi tutti loro simboleggiassero "persone qualsiasi" e le vicende che li riguardano potessero accadere a chiunque: nell'arco di un unico racconto, del resto, le scene di violenza e le esperienze dolorose dei personaggi, come abbiamo visto, si specchiano le une nelle altre.

Complice anche un uso mescolato dei tempi verbali, la narrazione avanza e regredisce fluida tra scene del presente e scene del passato, in una soluzione stilistica che rende efficacemente la rievocazione del trauma da parte del protagonista, se per rievocazione del trauma consideriamo, nelle parole di Dominick LaCapra, una condizione in cui "i tempi implodono, ed è come se ci si ritrovasse di nuovo nel passato a rivivere la scena traumatica". "[I]l passato torna e il futuro è bloccato o fatalisticamente inceppato in un malinconico loop"<sup>254</sup>: la memoria del protagonista continua a riproporre la pioggia sui campi di canna da zucchero e l'asfalto sfrigorante, l'immagine dei pesci nell'acquario del padre, la visione della madre con l'ombrello, l'odore di sangue che spira dal mare. Stilisticamente, ciò si traduce in una ripetizione quasi formulare dei suddetti passaggi descrittivi, che a volte vengono inseriti nella narrazione in modo talmente improvviso da spiazzare il lettore, producendo in lui la stessa confusione sui tempi e sui luoghi dell'azione tipica della rievocazione traumatica.

Il testo presenta un uso parco di termini okinawani, perlopiù riferiti a elementi culturospecifici come *shima* (comunità di villaggio), *munchū* (parentado), *majimun* (spirito (maligno)), *ūkui*, *bīdama* (fuoco fatuo), *utaki* (foresta sacra), *eisā* (danza okinawana tipica dell'*obon*), nella tecnica già perfezionata da Medoruma nei racconti precedenti che consiste nell'affiancare ai *kanji* nel corpo del testo i *furigana* con il termine okinawano. Vi sono inoltre brevi enunciati in Uchinā-Yamatuguchi (e un paio in okinawano), limitati unicamente alle battute pronunciate in contesti informali dai vecchi parenti del protagonista e dagli abitanti del villaggio.

#### 4.1.4. Note di traduzione.

Una fra le prime difficoltà che ho riscontrato nella traduzione di *Naikai* si ricollega all'anonimità dei personaggi principali, in particolare a quella della ragazza frequentata dal protagonista, definita unicamente come *onna*, "donna", e del suo partner precedente, *otoko*, "uomo". Considerando l'identità indefinita e tuttavia il ruolo fondamentale dei due personaggi, ho scelto di rendere i due termini con i pronomi femminile e maschile di terza persona singolare: "la donna" è pertanto divenuta "lei", "l'uomo" "lui". "Lei" e "lui" difatti, specialmente se ripetuti costantemente nel testo, hanno il vantaggio di mettere in evidenza l'anonimità del

---

<sup>254</sup> LACAPRA, *Writing History, Writing Trauma*, 21.

personaggio senza tuttavia creare l'effetto estraniante e ridondante che otterrebbe una ripetizione ossessiva di "la donna" e "l'uomo". L'uso del pronome di terza persona singolare necessita tuttavia di un chiaro referente logico per essere interpretato correttamente dal lettore, e mi è stato possibile attuare questa strategia solamente in virtù del tipo di scene in cui compaiono i due personaggi, articolate sempre sull'opposizione di una voce femminile e una maschile. In scene con un numero maggiore di personaggi avrei probabilmente dovuto ricorrere a una strategia differente.

La mescolanza di tempi verbali presente in originale viene purtroppo persa in traduzione, così come gli accenni di okinawano, e più spesso Uchinā-Yamatuguchi, che ho reso alternativamente tramite espansioni interne al testo che esplicitino che la battuta viene pronunciata in giapponese regionale o, dove possibile, tramite un italiano informale e familiare.<sup>255</sup>

Per i dialoghi non segnalati da un virgolettato in originale, ho operato una scelta leggermente diversa in questo racconto e nei due racconti brevi rispetto alla strategia usata in *Umukaji tu chiriti*: l'alternarsi di battute di personaggi diversi e l'assenza in italiano di chiari marcatori del discorso diretto (un ruolo svolto in originale da particelle finali come *ka* e *yo*), specialmente nel dialogo alla fine del quinto capitolo, mi ha portato a discostarmi dall'originale (salvo che per il mantenimento delle virgole a inizio e fine battuta) e a segnalare il parlato con un corsivo e l'iniziale della prima parola maiuscola<sup>256</sup>.

In questo brano la maggior parte dei *realia* è stata trascritta e annotata, ad eccezione dei termini che si riferiscono a specie animali e vegetali e ad alcuni termini architettonici<sup>257</sup>, per cui sono ricorsa a iperonimi quanto più vicini all'uso italiano e, se necessario, a note esplicative che ne chiarissero le caratteristiche salienti (si veda ad esempio la nota sui fiori di noce metella). In un paio di casi (ad esempio per *munchū*, *seimeisai*) in cui il ritmo del testo me lo permetteva, sono intervenuta con brevi espansioni per chiarire il significato dei termini giapponesi o okinawani.

---

<sup>255</sup> Per alcuni esempi significativi rimando alla sezione 4.5.2.

<sup>256</sup> L'iniziale maiuscola dopo una virgola può effettivamente creare confusione nel lettore in un primo momento, ma lo ritengo un sistema interessante per catturarne l'attenzione: dopo i primi discorsi diretti l'occorrenza regolare di questo marcatore dovrebbe aiutare il lettore a riconoscere subito l'inizio di una battuta, permettendogli addirittura un vantaggio che il lettore giapponese non ha.

<sup>257</sup> Rimando a 4.5.1. per un resoconto più approfondito delle mie strategie per la resa dei *realia*.

## 4.2. 「うむかじとうちりてい面影と連れて」 *Umukaji tu chiriti*<sup>258</sup> (*In compagnia delle ombre*)

### 4.2.1. Dettagli di pubblicazione, trama e ambientazione.

*Umukaji tu chiriti*, pubblicato per la prima volta sul periodico letterario *Shōsetsu Tripper* nel 1999<sup>259</sup>, narra in prima persona la storia di una giovane donna okinawana capace di vedere e comunicare con gli spiriti dei morti. La vicenda è ambientata all'incirca fra il 1955 e il 1978 in un villaggio imprecisato nel nord dell'isola di Okinawa. A fornirci i dati necessari a inquadrare la storia spazialmente e temporalmente è la stessa protagonista, che racconta di essere nata una decina di anni dopo la fine della guerra (187), di essere morta quando aveva circa ventitré anni (201), e di avere vissuto da vicino il fermento economico che ha coinvolto Okinawa, e in particolar modo il nord dell'isola, in preparazione all'Expo del 1975, tenutosi a Motobu, poco distante dal paesino di campagna in cui è cresciuta (193).

Il racconto è strutturato come un lungo monologo di うち *uchi* (un pronome femminile informale per la prima persona singolare), l'anonima protagonista nonché narratrice, a un'anonima e silenziosa ascoltatrice da lei descritta come いなぐわらび *chiisai inaguwarabi*, "una bambina piccola"<sup>260</sup>. In questo monologo, diviso in otto parti di lunghezza variabile, la protagonista narra la sua vicenda personale dalla nascita fino alla morte e alla sua ricomparsa come spirito, desideroso di condividere la propria esperienza con l'ascoltatore.

Per comodità, riassumo ora i punti salienti del racconto seguendo la divisione in parti del testo originale:

① A un'anonima ascoltatrice seduta sotto un albero di *gajimaru* sulla riva di un fiume, la protagonista racconta i cambiamenti avvenuti nel paesaggio dai tempi in cui, da giovane, sedeva anche lei sotto quell'albero. Ricorda la guerra che ha segnato il villaggio e la nascita difficoltosa che le ha causato un ritardo mentale per via del quale a soli tre anni è stata mandata a vivere dalla nonna, nel nord dell'isola; racconta del desiderio di diventare sacerdotessa come lei e del rapporto conflittuale coi genitori.

② Dopo gli anni relativamente tranquilli dell'asilo, le elementari si rivelano terribili per la protagonista: le difficoltà nell'apprendimento la rendono un facile bersaglio di maltrattamenti da parte di compagni e insegnanti. Dopo l'ennesimo atto di bullismo abbandona la scuola, rimanendo a fianco della nonna che

<sup>258</sup> Per una riflessione sulle possibili rese del titolo e sulle motivazioni e le problematiche collegate alla mia traduzione in questa sede, si veda la sezione 4.2.4.

<sup>259</sup> Il racconto è stato pubblicato per la prima volta sul numero del marzo 1999 di 『小説 TRIPPER (トリッパー)』 *Shōsetsu Tripper*, rivista a cadenza trimestrale stampata dalla casa editrice della testata giornalistica *Asahi Shimbun*. In seguito è stato inserito nella raccolta di racconti dell'autore intitolata *Mabuigumi*, uscita nell'agosto 1999 sempre per *Asahi Shimbun*, e nel terzo e ultimo volume dell'antologia *Medoruma Shun Tanpen shōsetsu senshū zensankan*, edita nel 2013 da Kage Shobō. Nella mia traduzione in appendice e qui di seguito faccio riferimento a quest'ultima edizione.

<sup>260</sup> La lettura del secondo termine, *inaguwarabi*, è indicata in okinawano. Questo passaggio è stato da me tradotto nel testo integrale come "una bambina piccinina" per marcare il code-switching da giapponese a okinawano che avviene in originale (205).

provvede anche alla sua istruzione. La protagonista ricorda con nostalgia le storie che la nonna le raccontava prima di andare a letto: aneddoti della sua infanzia al villaggio o del periodo in cui aveva lavorato in un filatoio di Kanagawa, ma mai storie sulle guerra. L'infanzia e la giovinezza della protagonista proseguono in solitudine, fra la foresta *utaki* (dove la nonna celebra i riti con le altre sacerdotesse) e l'albero di *gajimaru*, dove incontra il *mabui* di una giovane di Amami Ōshima vissuta come prostituta al villaggio durante la guerra. Questo è il primo di una lunga serie di incontri con tanti *mabui* diversi, che la nonna le chiede di mantenere segreti per il suo bene, raccomandandole inoltre di non seguire mai i *mabui* che, per solitudine, tentino di portarla via con sé. Quando la protagonista ha diciotto anni la nonna improvvisamente muore, e i genitori le chiedono di ritornare a Naha con loro, ma lei rifiuta e, triste di non poter succedere alla nonna come sacerdotessa (desiderio che la nonna avrebbe espresso in punto di morte), decide di cominciare a lavorare come cameriera in uno *snack bar* del villaggio.

③ La protagonista fa la conoscenza di un operaio giunto sul posto per i lavori dell'Expo 75, il quale ha preso in affitto un appartamento sull'altra sponda del fiume rispetto al *gajimaru*. L'operaio nota una bambina sul *gajimaru* e in seguito, nello *snack bar*, le chiede se sia sua sorella. Riconoscendo nella bambina di cui parla un *mabui*, la protagonista si lascia sfuggire questo dettaglio per l'entusiasmo di avere trovato qualcuno in grado di vedere gli spiriti come lei. Dopo un primo momento d'imbarazzo davanti ai clienti, la protagonista comincia a raccontare le storie dei *mabui* all'operaio, felice di avere finalmente trovato un confidente. Le colleghe di lei, divertite da questa complicità, la esortano a sedurlo.

④ Le chiacchierate tra i due continuano per circa due settimane, in cui la protagonista racconta all'operaio le storie raccontate dai *mabui*, dalla nonna e altre create da lei. In seguito si reca nell'appartamento dell'operaio, dove viene a conoscenza del suo passato di studente universitario. I due continuano a frequentarsi assiduamente per circa tre mesi, al locale e a casa di lui, senza che il loro rapporto prenda una piega romantica, nonostante le speranze della protagonista e la convinzione delle sue colleghe. Una volta l'operaio la accompagna sul sito dell'Expo e la fotografa in diversi luoghi del circondario.

⑤ A notte fonda l'operaio va a casa della protagonista per dirle addio prima di fuggire, raccomandandole di non dire nulla a chi le chiederà di lui. Distrutta dalla nuova solitudine in cui si trova, la protagonista viene interrogata dalla polizia diverse volte in merito all'operaio, che scopriamo avere compiuto un attentato ai danni del principe ereditario e delle moglie in visita all'Expo. Per farla confessare, gli investigatori le mostrano le foto di lei che egli aveva scattato sul sito dell'Expo e chiamano i suoi genitori, ma lei mantiene il silenzio.

⑥ Convinta dalla padrona del locale a ritornare a lavorare, la protagonista supera l'iniziale stato di prostrazione dovuto all'assenza dell'uomo e ai violenti interrogatori della polizia, sopporta i commenti malevoli dei clienti del locale, che la ritengono complice dell'attentatore, e decide di aspettare il ritorno dell'uomo. Nei tre anni di attesa, tuttavia, assiste al progressivo impoverimento economico della zona una

volta scemato l'iniziale entusiasmo per l'Expo, fenomeno che si riflette anche sulle sorti del piccolo locale di campagna in cui lavora.

⑦ In una notte estiva, ritornando dal lavoro, la protagonista pensa di sentire la voce dell'uomo provenire dall'ingresso di casa propria. Viene invece aggredita e violentata da un gruppo di uomini, che la lasciano infine agonizzante sul pavimento. Quando riprende conoscenza, si incammina verso l'*utaki*, che sotto la pioggia si trasforma in un ibrido fra una foresta e una barriera corallina, animata da pesci e volatili, e lì vede l'operaio impiccato appeso a un albero e la nonna, che le dice di tornare indietro. La protagonista torna a casa, dove vede il proprio corpo riverso sul pavimento e decide di non ritornarci, per raggiungere la nonna e l'uomo. Morendo, si ritrova in un luogo freddo, buio, sconfinato e silenzioso.

⑧ La protagonista racconta di avere a lungo vagato per questo luogo senza riuscire a incontrare mai né la nonna né l'uomo, e di ritornare ogni tanto al *gajimaru* perché in questo luogo riesce a calmarsi e pensa di potere in fondo rivedere l'uomo dall'altra parte del fiume. Il racconto si chiude con le scuse della protagonista alla bambina per averle raccontato una storia così lunga e raccapricciante e la raccomandazione di non diventare come lei. Lo spirito della ragazza infine si distrae tornando a osservare lo scintillio dell'acqua del fiume.

#### 4.2.1.1. Il contesto storico-politico: l'Expo 75 e l'incidente allo *Himeyuri no Tō*

Secondo Kojima Yōsuke<sup>261</sup> un'analisi di *Umukaji tu chiriti* non può prescindere dal contesto storico in cui la storia si svolge, anzi la storia è un pretesto per permettere all'autore di esprimersi su temi spinosi che hanno ricadute dirette sulla società okinawana. Prima di continuare, pertanto, soffermiamoci ad analizzare gli eventi storici che hanno caratterizzato il periodo entro cui si muovono i personaggi del racconto.

Per la protagonista, gli anni del passaggio all'età adulta e dell'ingresso nel mondo del lavoro coincidono con il fermento economico che si concentra intorno all'Esposizione Oceanica Internazionale di Okinawa (沖縄国際海洋博覧会 *Okinawa Kokusai Kaiyō Hakurankai*, solitamente abbreviato in 海洋博 *Kaiyōhaku*, che ho tradotto "Expo Oceanico") del 1975, allestita nelle vicinanze di Motobu, una modesta cittadina nel nord-ovest dell'isola principale di Okinawa.

Lavoravo solo quattro volte alla settimana, ma guadagnavo un sacco e il locale prosperava, per la gioia della *mama*. Fu proprio in quel periodo che si tenne l'Expo Oceanico, così lo chiamavano, e visto che stavano allestendo il sito proprio qui nel nord dell'isola, si aprivano anche strade e costruivano pensioni, no?, e venivano a lavorare

---

<sup>261</sup> KOJIMA Yōsuke, "Sengo Okinawa-ken no bungaku to 'hinkon' – 'Fukki' ikō wo chūshin ni –" ("Povertà e letteratura nella prefettura di Okinawa del dopoguerra – in particolare dopo il ritorno al Giappone –"), *Meiō Daigaku Kantaiheiyō Chiiki Bunka Kenkyū* vol. 1, 2020, 1-9.

non solo da Naha e dal sud dell'isola ma anche dal Giappone centrale: anche nel mio villaggio tiravano su alloggi per i costruttori, e i locali notturni erano molto affollati, sai.  
(193)

Il simbolo e la principale attrazione dell'Expo 75 è l'Aquapolis: una gargantuesca struttura fluttuante di diecimila metri quadri e quindicimila tonnellate, costruita al largo del sito dell'esposizione vero e proprio e collegata alla costa di Motobu tramite un ponte.<sup>262</sup> Si tratta di “quel bizzarro edificio che avevano appena finito di costruire” (198) che la protagonista vede da lontano quando l'operaio la porta a Motobu. Il progetto avanguardistico di Kikutake Kiyonori, uno dei fondatori del movimento artistico del Metabolismo e già ideatore della Expo Tower per l'Expo 70 di Osaka, viene realizzato solo parzialmente e con un oneroso investimento governativo e la collaborazione di alcuni ex *zaibatsu* come il gruppo Mitsubishi.

Negli intenti del governo centrale, l'Expo 75 avrebbe celebrato il ritorno di Okinawa sotto l'amministrazione giapponese, riaffermando la sovranità dello stato centrale sull'arcipelago e distraendo l'opinione pubblica dall'influenza – simboleggiata dalla continuata presenza delle basi militari – che gli Stati Uniti esercitavano ancora sull'arcipelago. Okinawa poteva inoltre venire finalmente riprogettata come destinazione turistica (nei cosiddetti processi di resortificazione e hawaiizzazione) per il crescente mercato interno giapponese, e lo stesso tema marino dell'esposizione rifletteva gli interessi economici del paese nell'arcipelago come futura fonte di risorse energetiche con cui contrastare la crisi petrolifera.

L'implementazione di infrastrutture e strutture ricettive – per servire la periferica cittadina di Motobu e per estensione il resto della prefettura come meta collaterale dell'Expo – avrebbe dovuto avviare un processo di sviluppo economico, esemplificato dallo slogan dell'epoca 「本土並みの経済」 *hondo nami no keizai*, “un'economia al livello dello *hondo* (Giappone centrale)”, e in effetti nei primi tempi vi fu un apparente *boom*, ma a beneficiarne furono soprattutto lo stato centrale e le *major* industriali che avevano investito più denaro e risorse nella preparazione dell'evento. Il divario economico e tecnologico fra Okinawa e il resto del paese, invece di restringersi, divenne ancora più evidente: dopo l'Expo erano aumentate le famiglie contadine che si erano viste espropriare i terreni per la costruzione dei locali espositivi, o li avevano ceduti in cambio di un compenso a imprese edilizie; i fondi delle cooperative locali si erano prosciugati in una corsa folle alla costruzione di pensioni e altre strutture turistiche, in breve surclassate dall'ingresso sul mercato locale delle grandi compagnie alberghiere del Giappone centrale.<sup>263</sup> L'improvviso cambio di passo viene così descritto nel racconto:

---

<sup>262</sup> Il nome ufficiale della struttura, precisa Vivian Blaxell nella sua analisi dell'Expo 75 come funzionale alla riscrittura dei rapporti fra il governo di Tokyo e Okinawa a fine occupazione, è 沖縄国際海洋博覧会政府出展会場施設 *Okinawa Kokusai Kaiyō Hakurankai Seifushutten Kaijō Shisetsu*, tradotto ufficialmente in “Floating Pavilion of the Government of Japan”. BLAXELL, “Preparing Okinawa for Reversion to Japan”.

<sup>263</sup> NAKAIMA Ken'ichi, 「目取真俊「面影と連れて(うむかじとうちりてい)」論: 「光」の記憶を〈聴く〉」 “Medoruma Shun 'Umukaji tu chiriti' ron: 'hikari' no kioku o kiku” (“Un'analisi di *Umukaji tu chiriti* di Medoruma Shun:



Ma di lì a poco, sai, i clienti del locale diminuirono, dato che quelli che erano venuti a lavorare nei cantieri se ne erano tornati tutti a Naha o nel sud dell'isola una volta cominciato l'Expo; e siccome questo, che era la principale attrattiva, non era proprio niente di che, non veniva quasi nessun cliente neanche da *Yamatu*, e se veniva di certo non entrava in uno *snack bar* di campagna come il nostro. Tutt'attorno pensioni e locali notturni perdevano clientela e fallivano uno dopo l'altro, anche il nostro locale aveva sempre meno clienti, e le ragazze venute da altre regioni si licenziarono e tornarono nel centro e nel sud dell'isola. Mandammo avanti il locale in tre, la *mama*, io e una ragazza dello stesso paese, ma non potevo più avere uno stipendio come quello di prima; mi era anche stato proposto di lavorare per un altro locale, ma io di soldi, sai, non è che ne volessi chissà quanti, e la *mama* mi piaceva, e poi non volevo andarmene da questo locale dove avevamo parlato io e lui, così rimasi fino alla fine, quand'eravamo solo io e la *mama*. (201)

Il secondo evento di cui dobbiamo tenere conto è l'incidente al monumento Himeyuri. Il 17 luglio 1975 il principe Akihito e la moglie Michiko, arrivati a Okinawa per la cerimonia inaugurale dell'Expo, subiscono due attacchi terroristici da parte di giovani militanti in associazioni radicali fra cui lo 沖縄解放同盟 *Okinawa Kaihō Dōmei* (la "Lega di Liberazione Okinawana"). Il primo avviene sulla via dall'aeroporto, il secondo e più noto alle cronache nei pressi dello *Himeyuri no Tō* (e da qui chiamato ひめゆりの塔事件 *Himeyuri no Tō jiken*, l'incidente al monumento Himeyuri) a Itoman, all'estremità meridionale dell'isola principale di Okinawa. Medoruma sposta l'attentato a Motobu, nell'area nord-occidentale dell'isola che ospita i locali dell'esposizione, e drammatizza la vicenda descrivendo la fuga degli attentatori, in realtà subito arrestati dalle forze dell'ordine, ma mantiene intatte le caratteristiche iconiche dell'attacco, fornendone un'istantanea immediatamente riconoscibile per il lettore: gli attentatori muniti di casco (storicamente provvisto di logo della Lega di Liberazione Okinawana) che lanciano una molotov in direzione della coppia imperiale, e il caos che si scatena al divampare delle fiamme sono tutti elementi della cronaca ripresi all'interno del racconto (199).<sup>264</sup>

Questo è solo il momento culminante di una serie di proteste, cominciate con l'annuncio della visita imperiale e a loro volta radicate in profonde tensioni fra la prefettura e lo stato centrale. Come nota Nakaima Ken'ichi, in un'Okinawa memore del trattamento ricevuto (prima di e) durante la guerra, dei vent'anni di

---

'ascoltare' la memoria della luce"), *Nihon Kindai Bungakukai Henshū linkaihen* 100, 2019, 65, citato in KOJIMA, "Sengo Okinawa-ken no bungaku to 'hinkon'", 6-7.

<sup>264</sup> Cfr. il resoconto dell'attentato da parte di Kōji Yabe, citato in SHIROMA e SMINKEY, *Reading Okinawa | Umukaji tu chiriti*, con l'articolo del 18 luglio 1975 sul New York Times <https://www.nytimes.com/1975/07/18/archives/prince-and-princess-of-japan-attacked-by-okinawa-radicals.html> [consultato il 15/11/2020].

occupazione prolungata negoziata dallo Stato, e per cui il ritorno all'amministrazione giapponese (avvenuto tre anni prima, nel 1972, e annunciato già nel 1968) non ha comportato cambiamenti significativi nella presenza delle basi militari americane, la notizia della nomina del principe imperiale a presidente onorario dell'esposizione è stata recepita come la firma della politica nazionalista su un progetto che era stato presentato come un'occasione di risanamento economico per la prefettura.<sup>265</sup>

A più di vent'anni di distanza, Medoruma può testimoniare la falsità delle promesse dell'Expo ed attestare che i problemi economici e sociali (basi incluse) che la prefettura stava affrontando all'alba del ritorno al Giappone sono tuttora presenti (probabilmente anche ora, a vent'anni dalla pubblicazione del racconto, sarebbe in grado di dire lo stesso); anzi, quando termina il racconto facendo raccomandare alla bambina di non diventare assolutamente come la protagonista (205), il suo monito richiama alla mente il caso di stupro del 1995, ancora fresco nella memoria pubblica, e ricorda che c'è ancora molta strada da fare per evitare che simili violenze si ripetano.

#### **4.2.2. Analisi tematica**

Dal monologo schietto, a tratti quasi infantile, della protagonista di *Umukaji tu chiriti* emergono profonde ombre: per usare le parole di Shinjō Ikuo, Medoruma ci pone di fronte allo straziante racconto della vittima di una violenza inaudita e gratuita e sfida i lettori a darvi una risposta.<sup>266</sup> Nonostante lo stesso Shinjō Ikuo sia rimasto senza parole, le risposte dei lettori di *Umukaji tu chiriti* non si riducono al silenzio: Kojima Yōsuke riflette sulla violenza perpetrata ai danni del personaggio protagonista mettendola in relazione con la violenza del sistema socio-economico giapponese sulle strutture locali okinawane, di cui la protagonista diventa un alfiere simbolico in quanto rappresentante della morente tradizione religiosa; Murakami Yōko individua nelle parole il collegamento fra corpo e spirito e quindi fra vivi e morti, incarnato nel racconto dalla protagonista; non sono inoltre trascurabili il ruolo della solitudine e le sue implicazioni nel momento in cui fa emergere la condivisione delle memorie traumatiche come una conversazione quasi impossibile, e il potere dello sguardo nel definire le relazioni fra i personaggi e nel catalizzare l'azione del racconto. Sono queste le tematiche che vado ad indagare nei paragrafi seguenti.

##### **4.2.2.1. Interpretare la violenza: una lettura socio-economica di *Umukaji tu chiriti*.**

Shiroma e Sminkey si interrogano sulle motivazioni dell'autore nel raffigurare una scena di violenza così brutale ed esplicita, e soprattutto su quanto sia pertinente farla descrivere alla timida e riservata protagonista mentre si rivolge a una bambina. La risposta che individuano risiede nel senso di repulsione provocato nel lettore: la violenza sessuale viene riportata nella sua crudezza, senza lirismi, in un modo che vuole chiaramente portare il lettore a provare almeno una minima parte del disagio e della vergogna provati dalla

---

<sup>265</sup> NAKAIMA, "Medoruma Shun 'Umukaji tu chiriti' ron: 'hikari' no kioku o kiku", 65.

<sup>266</sup> SHINJŌ, *Okinawa bungaku to iu kuwadate*, 208-11.

protagonista. La narrazione in prima persona non fa che accentuare la brutalità dell'atto nei confronti di una vittima innocente ed inerme, ed impedisce al lettore una lettura distaccata dei fatti.<sup>267</sup>

Kojima Yōsuke interpreta questa violenza come simbolo di un fenomeno più ampio che riguarda la società okinawana nel suo complesso: il progressivo disgregamento delle strutture socio-economiche e religiose locali (di cui la protagonista rappresenta l'ultimo baluardo) ad opera dell'avanzamento della "modernità" (近代 *kindai*) rappresentata dallo stato centrale.<sup>268</sup> Abbiamo visto come i preparativi per l'Expo 75 abbiano accelerato questo processo attraverso l'espropriazione dei terreni di alcune comunità agricole locali per il sito espositivo e la vendita di altri a imprese private. Inoltre, in vista dell'Expo, il prezzo della terra nella prefettura lievitò, e molte compagnie del Giappone centrale tentarono di accaparrarsene anche se i terreni acquistati e convertiti ad uso edilizio rimasero alla fin fine in larga parte inutilizzati. Rimaste prive del loro principale mezzo di sussistenza, le famiglie contadine confluirono nella forza lavoro delle costruzioni e dei servizi in funzione dell'Expo, soluzione che ovviamente si rivelò temporanea. Al tempo stesso, il rimodellamento del paesaggio e il *boom* edilizio minacciarono i luoghi sacri delle comunità: le foreste *utaki*, dove vengono venerate le divinità ancestrali protettrici del villaggio, e le tombe, che in alcuni casi vennero ricollocate per far posto a strutture ricettive.<sup>269</sup>

Le alterne vicende della protagonista da un lato mettono in luce questi repentini cambiamenti dal punto di vista economico (come abbiamo visto nei brani tratti dal racconto in 4.2.1.1.), dall'altro evidenziano la progressiva obsolescenza delle tradizioni religiose:

Perché, dopo che è morta la nonna, i riti sono caduti in disuso, anche le altre vecchie sacerdotesse sono morte, e non c'è stato più nessuno che prendesse il loro posto, no? Anch'io avrei voluto diventare sacerdotessa, ma non sono riuscita a succedergli. Questo è il mio più grande rimpianto, non essere riuscita ad esaudire l'ultimo desiderio della nonna. Me le vedo ancora davanti. La nonna e le altre di spalle, vestite con gli abiti bianchi rituali, che entrano nella foresta *utaki*. In coda a quella fila volevo esserci anch'io, a seguirle, eppure... (192)

L'obsolescenza dei culti tradizionali, nota Kojima, è un processo legato alla modernizzazione che continua da ben prima dell'Expo 75, e che viene simboleggiato dal bullismo dei compagni di scuola ai danni della protagonista che "non riesce a stare al passo" con loro. Infatti il decadimento delle strutture sociali pre-moderne, che prevedevano un ruolo di prestigio nella comunità per le cariche religiose (e che quindi avrebbero valorizzato la "grande forza spirituale" con cui è nata la protagonista, 191), avanza di pari passo

---

<sup>267</sup> SHIROMA e SMINKEY, *Reading Okinawa | Umukaji tu chiriti*.

<sup>268</sup> KOJIMA, "Sengo Okinawa-ken no bungaku to 'hinkon'", 7-8.

<sup>269</sup> ASATO, "Okinawan Identity and Resistance", 235-37.

con una progressiva democratizzazione dei rapporti comunitari, in cui la protagonista, una volta spogliata del suo ruolo, si ritrova a rivestire una posizione estremamente precaria: abbandonata dai genitori per il suo ritardo mentale, privata di una vera e propria istruzione e quindi di una carriera lavorativa, e in condizioni di miseria.

In quanto elemento più debole della società, la protagonista diventa anche il più colpito nel fuoco incrociato delle tensioni fra Okinawa e stato centrale (= l'okinawano *Yamatu*) che emergono in corrispondenza dell'Expo e si concretizzano in un forte senso di inferiorità della prefettura nei confronti dello stato: a causa del suo legame con uno dei terroristi, viene sospettata e interrogata dalla polizia, che le rimprovera di essere la causa di ulteriori discriminazioni di *Yamatu* ai danni degli okinawani. Sarà proprio l'attribuzione di questa colpa a scatenare la violenza degli uomini che, a fine racconto, ne causano la morte.

Kojima tuttavia interpreta positivamente i cambiamenti visibili sul territorio nel momento in cui la protagonista narra la sua storia: mentre il fiume e il *gajimaru*, simboli del legame della popolazione con il territorio attraverso le strutture sociali e culturali tradizionali, sono resistiti al passare del tempo, l'appartamento prefabbricato, segno del *boom* momentaneo causato dall'Expo, non c'è più. La stessa presenza della bambina, secondo lo studioso, implica che la protagonista e tutto ciò che rappresenta abbiano ancora un interlocutore.

#### 4.2.2.2. Corpo e spirito/i.

I veri protagonisti del racconto sono gli spiriti, o meglio i *mabui*, come vengono chiamati nel testo originale<sup>270</sup>. Il termine okinawano *mabui* indica generalmente l'essenza vitale di una persona. Murakami Yōko, in apertura alla sua analisi tematica di *Umukaji tu chiriti*, distingue fra イチマブイ (生霊) *ichi-mabui* e シニマブイ (死霊) *shini-mabui*: con *ichi-mabui* si intende l'essenza vitale o spirito che dimora in una persona in vita, e che può lasciare il corpo in momenti di shock estremo (fenomeno definito *mabui-utushi*) determinando uno stato di debolezza e apatia nella persona, ma che può essere recuperato attraverso pratiche di *mabui-gumi*<sup>271</sup>; con *shini-mabui* si intende invece l'entità che si forma alla morte di una persona, e ne mantiene la personalità in completa autonomia rispetto al corpo.<sup>272</sup> Ad eccezione di una scena in cui c'è un sospetto di *mabui-utushi* (quando la protagonista bambina racconta alla nonna del proprio incontro con uno spirito e la

---

<sup>270</sup> Nel testo originale viene usato il carattere 魂 corredato dalla lettura まぶい. Sulla mia scelta di rendere questo termine con "spirito/i" in italiano rimando alla sezione 4.5.

<sup>271</sup> Per una descrizione più precisa delle circostanze in cui avvengono i *mabui-utushi* e delle caratteristiche dei *mabui-gumi* rimando alla sezione 4.4.2.

<sup>272</sup> 村上陽子 MURAKAMI Yōko, 「沖縄文学における身体—目取真俊・崎山多美を中心に」 “Okinawa bungaku ni okerushintai – Medoruma Shun, Sakiyama Tami wo chūshin ni” (“Il corpo nella letteratura di Okinawa – focus on Medoruma Shun e Sakiyama Tami”), note per l'intervento alla Quinta Conferenza Annuale “Seminario sul colonialismo nell'Asia orientale e la letteratura” ovvero Simposio internazionale su “Colonialismo e scambi culturali fra Taiwan, Manciuria e Corea”, 2018. Consultabile su <http://hatano.world.coocan.jp/kaken3/index.html> [visitato il 15/11/2020].

nonna la tasta preoccupata per capire se ha qualcosa che non va, si veda pag. 192), i *mabui* che compaiono all'interno del racconto sono tutti *shini-mabui*.

Il luogo in cui questi spiriti compaiono non è casuale: nel folklore locale i grandi alberi, e i *gajimaru* in particolare, vengono ritenuti la dimora dei キジムナー *kijimunā*<sup>273</sup>, *yōkai* somiglianti nell'aspetto a bambini dai capelli rossi. Medoruma è sicuramente a conoscenza di queste figure delle leggende locali, perché le inserisce all'interno di un dialogo fra il vecchio Seiji e dei bambini nel romanzo *Me no oku no mori*:

Signore, è vero che in questo *gajimaru* ci vivono i *seima*.....? Sì, è vero..... E cosa sono.....? Sono grandi più o meno come voi, ma fulvi..... Fulvi? Che vuol dire.....? Che hanno i capelli rossi..... Aah, come Sāchi, allora..... Ma tu non ci vedi, quindi non puoi sapere come ha i capelli Sāchi..... I *seima* mangiano le persone.....? No, ma mangiano gli occhi di pesce..... Che strano..... Perché? Gli occhi di pesce sono deliziosi..... Ho sentito che se li mangi diventi intelligente..... DAVVERO.....? MA DAVVERO i *seima* rapiscono i bambini e li buttano in mare.....? E fanno paura.....? Se fai una puzza scappano, quindi se hai paura basta che ne molli una..... Ma non posso mica farlo così a comando.....! Allora se ne vedi uno chiamami, ecco, si fa così..... Che puzza, signore.....!<sup>274</sup>

È pertanto assai probabile che in *Umukaji tu chiriti* l'autore voglia riallacciarsi a questa tradizione mitologica (tanto più che due dei tre spiriti che la protagonista incontra nel racconto sono di bambini), e che per i lettori okinawani un *gajimaru* come punto d'incontro con presenze sovrannaturali appartenga a un immaginario familiare.

Anche ciò che lega gli spiriti dei morti a questo mondo non è un mistero per il lettore: sulla base delle parole della protagonista ("Chi era morto per malattia, chi in guerra, chi per un incidente... visto che nessuno aveva fatto una gran bella fine, avevano lasciato tanti rimpianti (未練, *miren*) in questo mondo, no?, e quindi non vedevano l'ora di parlarne", 194), Murakami riflette che per questi spiriti non è stato condotto il rito consolatorio del マブイワカシ *mabui-wakashi*, una cerimonia in cui solitamente una *yuta* o un'anziana parente richiama in sé il *mabui* del defunto permettendogli di esprimere i propri sentimenti e di raccontare le circostanze della propria morte ai familiari. Attraverso questo rito lo spirito abbandona il proprio attaccamento a questo mondo e si dirige definitivamente nell'altro (salvo poi ritornare annualmente per

---

<sup>273</sup> Questo è il più diffuso tra i vari nomi usati per indicare queste creature, che nel passo di *Me non oku no mori* citato vengono chiamate 精魔 *seima*.

<sup>274</sup> MEDORUMA, *Me no oku no mori*, 113-114. Traduzione mia. In originale il termine che i bambini non comprendono (qui "fulvo") è la parola okinawana con cui si indica una persona dai capelli rossi, あかがんたー *akagantā* (oltre a indicare uno *yōkai* simile ai *kijimunā*). Il resto dello scambio avviene in un giapponese regionale appena accennato.

l'obon). I *mabui* di *Umukaji tu chiriti* non hanno potuto condurre quest'ultimo dialogo con i vivi, ed è questo che cercano quando si rivolgono alla protagonista.

Non è chiaro, tuttavia, se una volta raccontata la propria storia essi trovino pace oppure no: nel caso della giovane di Amami Ōshima la conclusione della conversazione, con i ringraziamenti del *mabui* (191), lo farebbe presagire, ma non sembra sia così, almeno per altri spiriti: della bambina della famiglia Kanagushiku, per esempio, la protagonista dice che “ogni tanto viene a guardare i bambini che giocano” (194) perché si sente sola, segno che non è la prima volta che la protagonista la incontra. Potrebbe darsi che, non essendo mai stata iniziata alla vita sacerdotale né all'attività medianica di *yuta*, la protagonista non sia a conoscenza dell'esatto cerimoniale per condurre gli spiriti nell'aldilà, o che i suoi colloqui con gli spiriti non costituiscano dei validi *mabui-wakashi* perché non può riferire i messaggi degli spiriti ai loro parenti. O ancora, potrebbe essere un altro segnale della perdita delle tradizioni religiose pre-moderne, come sottolineato dall'analisi di Kojima. Abbiamo visto che in questo racconto l'autore si sofferma sulla progressiva obsolescenza dei riti e sulla mancanza di un ricambio generazionale fra sacerdotesse, e in *Mabuigumi* ha già narrato in chiave simbolica il fallimento del *mabui-gumi* condotto dalla vecchia Uta.

A prescindere dalla riuscita o dal fallimento del rito, Murakami sostiene che sia proprio la parola (in forma di racconto) non solo a mettere in comunicazione i vivi e i morti, ma anche a collegare lo spirito e il corpo, in quanto rappresentativa, nello spirito, di quella “dimensione pubblica” che è propria del corpo, secondo la definizione mutuata da Judith Butler. È il corpo, infatti, a essere esposto alle violenze e al dolore inflittici dagli altri (in *Umukaji tu chiriti* è quanto mai evidente), ma anche una volta perso il corpo, lo spirito continua a cercare un modo per rimanere in contatto con gli altri dopo la morte, e questo modo è il racconto.<sup>275</sup>

Il ruolo della parola come collante fra corpo e spirito, vivi e morti, è simboleggiato dalla scena della parte ⑦ in cui lo spirito della protagonista dialoga con il corpo e decide infine di lasciare questo mondo.

#### 4.2.2.3. La solitudine e la condivisione (impossibile?) del trauma.

Come abbiamo visto in precedenza nell'analisi di *Naikai*, anche in questo racconto è centrale il tema della solitudine. Termini come <sup>ちむしから</sup>心寂 *samushikarasanu* (analogo okinawano di *kokorosabishii*), *ひとり hitori* e *淋しい sabishii* (e loro derivati), che indicano solitudine come stato di cose o sentimento, ricorrono insistentemente lungo tutta la narrazione, riferiti in modo quasi esclusivo alla protagonista (delle venticinque occorrenze complessive che ho riscontrato, quattro dei sei *sabishii* e quindici dei diciassette *hitori* si riferiscono alla condizione o allo stato d'animo della protagonista, mentre le rimanenti occorrenze si riferiscono unicamente agli spiriti e in un caso solo, nel composto *hitorizumai*, all'operaio).<sup>276</sup> Le stesse fasi

<sup>275</sup> MURAKAMI, “Okinawa bungaku ni okerushintai”.

<sup>276</sup> *淋しい Sabishii*, variamente declinato, compare nel testo originale a pagg. 45, 49 (due volte), 69 riferito alla protagonista, a pagg. 51 e 56 riferito prima ai *mabui* in generale e poi a quello della bambina della famiglia Kanagushiku.

della vita della protagonista vengono scandite secondo un'alternanza o opposizione fra uno stato di solitudine e di compagnia: "all'epoca talvolta mi sentivo sola (*sabishii*)" (188) esordisce in ①, quando riflette sulla propria difficoltà ad accettare l'abbandono dei genitori, e in ②, maltrattata da compagni e insegnanti, si chiede: "Se da sola (*hitori da to*) sto così bene, perché quando sto con gli altri soffro così tanto?" (189), fino a concludere, dopo aver lasciato la scuola, che la compagnia della nonna è l'unica che le serve: "Anche se non andavo a scuola, sai, non mi sentivo particolarmente sola né tantomeno afflitta. Anche stando da sola, non mi sentivo affatto sola. Sono sempre riuscita a sentirmi molto più a mio agio stando da sola, piuttosto che insieme a qualcuno che non era la nonna, da quel momento in poi" (190). In particolare, "La foresta *utaki*, per quante ore ci passassi da sola (*hitori de*), non mi stancava mai" (191). Se da un lato l'indipendenza sviluppata negli anni ("Se sono riuscita a vivere da sola (*hitori de*), anche questo è tutto merito della nonna." (190)) viene vissuta con orgoglio dalla protagonista, la scomparsa dei suoi affetti (prima la morte della nonna, poi la fuga del sovversivo) viene puntualmente corredata da un desolato *hitori ni natta* ("ero rimasta sola/sono (di nuovo) sola" (192, 199)). Lo stato di isolamento in cui la protagonista si trova in ⑦, quando decide di continuare a vivere da sola (condizione che viene sottolineata in toni sempre più sinistri prima dai genitori, poi dalla *mama* del locale, infine dalla stessa protagonista), è cruciale nella violenza subita, e non viene scongiurato nemmeno dal tentativo di lei di ricongiungersi alla nonna e all'uomo nella morte, dato che l'aldilà abitato dagli spiriti non è che una dimensione in cui viene amplificata la solitudine provata in vita.<sup>277</sup>

La nota di speranza che conclude *Naikai* facendo presagire un rimedio alla solitudine non ha insomma spazio in *Umukaji tu chiriti*, dove l'unica interlocutrice rimasta a colei che ascoltava gli spiriti è una bambina che, proprio come lei, rischia di venire discriminata se si viene a sapere che è in grado di vedere gli spiriti. Il racconto della protagonista rappresenta di fatto un monito e una testimonianza che non possono essere diffusi, pena ripercussioni per chi vi ha porto orecchio, e che quindi rischiano l'oblio se non vi sono altre persone disposte ad ascoltarli.

La difficoltà della protagonista (così come degli altri *mabui*) a condividere i dolori della propria vita sembra rispecchiare le difficoltà che la vittima di un trauma ha nell'articolarlo, un processo che, come abbiamo visto

---

一人/ひとり *Hitori*, nelle sue varie declinazioni (*hitori de*, *hitori ni naru*, *hitori da to*, *hitori no*), compare a pagg. 45, 47, 48 (due volte), 49, 50, 53 (tre volte, quattro se si conta un 自分一人 di cui viene fornita la lettura dialettale どうーちゅい), 64, 65, 69 (due volte) riferito alla protagonista, una volta riferito alla bambina Kanagushiku (pag. 55) e una volta nel composto *hitorizumai* riferito all'operaio (pag. 60). I due 心寂さぬ *chimushikarasanu* a pag. 74 sono l'uno generico, l'altro descrittivo delle emozioni della protagonista.

<sup>277</sup> La narrazione di Medoruma bilancia sapientemente la candida testardaggine della protagonista con la violenza (prima strisciante nelle molteplici allusioni tipiche di una *rape culture*, che vede una giovane donna sola come facile preda degli uomini, poi esplosiva nell'aggressione fisica) dell'ambiente circostante, chiarendo agli occhi del lettore che la protagonista non ha alcuna colpa o responsabilità nella violenza subita. Ella anzi emerge come doppiamente vittima della società di cui fa parte, una società che prima l'ha discriminata ed esclusa, e poi ha usato lo stesso isolamento in cui l'ha costretta per annientarla (con l'ironico pretesto di eliminare la responsabile di rinnovate discriminazioni ai danni degli okinawani).

nella sezione 2.1.1., è considerato un passo fondamentale sulla via del superamento (qualora esso sia possibile). Si potrebbe obiettare che il racconto della protagonista rappresenti una modalità di articolazione dei suoi traumi. Un trauma, tuttavia, può dirsi articolato se ad articularlo è lo spirito della persona traumatizzata? Il *mabui* della protagonista, una volta separato dal corpo (ovvero dalla sua componente sociale), non è più soggetto alla vergogna e allo stigma che avrebbero ridotto significativamente le sue possibilità di condividere una memoria traumatica. Inoltre, l'articolazione di un trauma non implica necessariamente il suo superamento (che per un *mabui* si potrebbe far corrispondere al risultato di un *mabui-wakashi*) e non sappiamo se i *mabui* ascoltati dalla protagonista riescano a trovare pace dopo aver raccontato la propria storia. La condivisione del ricordo traumatico non sembra quindi essere una garanzia della consolazione dello spirito del defunto.

Come già anticipato, si può leggere un parallelismo fra il ruolo della protagonista e quello di Medoruma come narratori del trauma proprio e altrui: per esempio nel caso emblematico della giovane di Amami Ōshima, che racconta della propria vita come prostituta durante la guerra, e non può non ricordarci le vicende di Gozei in *Gunchō no ki* o di Shizu in *Hamachidori*. Le somiglianze non finiscono qui: Medoruma (nato nel 1960) e la protagonista (nata intorno al 1955) sono quasi coetanei, quindi appartengono entrambi alla "seconda generazione" di sopravvissuti alla battaglia di Okinawa. Per questo, il loro rapporto con la guerra è fortemente influenzato dalle memorie traumatiche dei loro parenti più anziani. Non a caso la nonna della protagonista "purché non riguardasse la guerra, [le] parlava e raccontava di qualunque cosa nel dettaglio" (190), e nelle storie raccontate da lei (la storia di un *habu* rosso nella foresta *utaki*, dei teschi dei soldati di Satsuma in una caverna, di un uomo senza testa che continua a correre per il villaggio dai tempi della guerra) sembra di rivedere gli stessi elementi e le stesse atmosfere che caratterizzano i racconti di Medoruma, che a sua volta trae ispirazione dai racconti dei familiari (in particolare della nonna paterna e del padre) per le sue storie. Si potrebbe anche dire che nella difficoltà (quando non impossibilità) della protagonista di narrare le vicende degli spiriti si rifletta l'ansia di significazione che caratterizza le narrazioni di esperienze traumatiche a opera della seconda generazione di sopravvissuti alla battaglia di Okinawa.

#### **4.2.2.4. La potenza dello sguardo.**

Un'altra sfera semantica che ci permette una lettura più approfondita del racconto è quella visiva. Si potrebbe forse dire che l'intero racconto si regga su una fitta rete di sguardi, che non solo descrivono i rapporti fra i personaggi ma determinano anche le pieghe degli eventi e, in un certo senso, la stessa esistenza dei personaggi e degli oggetti che si muovono sulla scena.

Il primo e il più evidente modo in cui lo sguardo si declina nel racconto è la speciale abilità dell'io narrante di vedere gli spiriti e, per converso, la mancanza di questa abilità negli altri personaggi, eccezion fatta per la destinataria del racconto, che si suppone condividere le stesse capacità spirituali della protagonista. In bilico fra questi due estremi si trova la figura dell'operaio, che si conquista la fiducia della protagonista proprio



perché pare essere in grado di vedere sia il *mabui* della piccola Kanagushiku (in ③) sia quello del bambino che la giovane ignora per recarsi dall'altra parte del fiume (in ④). Questa abilità non viene mai confermata o smentita dal diretto interessato; piuttosto è la protagonista a interpretare le sue parole e i suoi sguardi in modo diverso a seconda della propria percezione della situazione:

Il giorno dopo, mi pare, era venuto a bere coi colleghi, e quando mi sedetti lì a fianco, all'improvviso mi chiese, La bambina che l'altra volta era seduta sull'albero di *gajimaru* è tua sorella? Rimasi di stucco. Quando ci eravamo visti, il giorno prima, sul ramo piegato verso l'alto sotto cui ero rannicchiata io, se ne stava seduto lo spirito di una bambina di circa dieci anni, che aveva passato tutto il tempo a cantare da sola. Quando gli chiesi, **Tu... l'hai vista?, lui fece una faccia un po' perplessa** e mi disse che, siccome era rimasta seduta sul ramo dell'albero anche dopo che me ne ero tornata a casa, lui aveva pensato che forse non riusciva a scendere, ma quando era venuto sulla riva del fiume a controllare, lei era scomparsa. Dev'essere riuscita a tornare a casa, allora, disse, al che ero così felice che mi dimenticai pure di rispondergli. Pensavo, Ah, lui è come me!, no? E così finii per dirgli, No, quella bambina non è mia sorella, è la figlia dei Kanagushiku che stanno a monte, morta più di trent'anni fa, e subito pensai, Oh no, ma mentre **rimanevo a testa bassa perché gli uomini che stavano allo stesso tavolo mi fissavano**, Toshi, una delle ragazze, disse, Ah, questa bimba è posseduta!, facendo ridere tutti, **solo lui era serio in volto**, e mi disse, Dimmi di più, così ci spostammo al bancone noi due soli, no?, e gliene parlai. Quella bambina, dato che è morta poco prima di cominciare le elementari, si sente sola perché non è potuta andare a scuola con i suoi amici, e così ogni tanto viene a guardare i bambini che giocano sotto il *gajimaru*, impara le canzoni che cantano e le canticchia per conto suo, gli dissi, e lui annuì **guardandomi intensamente**, così io arrossii di colpo, il cuore mi batteva forte, sai, Ohi, ma che mi prende?, pensai, e mi affrettai a versargli della birra, facendo però traboccare la schiuma, ma lui non si arrabbiò affatto, e mi si scaldò il cuore, no?, e pensai, Con lui posso parlarne. [...]

Su un ramo del *gajimaru* era seduto un bambino di un cinque anni che, con le gambe penzoloni, stava dicendo qualcosa, ma quel giorno purtroppo non sentivo bene la sua voce, avevo in testa lui e non riuscivo a concentrarmi sul racconto, e **mentre osservavo il fiume di tanto in tanto guardavo verso la sua finestra, finché finalmente comparve. Lui mi notò** e accennò un saluto con la mano. **Quando con un cenno degli occhi gli chiesi, guardando verso il bambino, Lo vedi?, lui annuì continuando a guardarmi fisso;** per questo, anche se neanch'io avrei mai creduto di arrivare a fare una cosa del genere,

risalii la strada in direzione del ponte, lo attraversai di filato, e salii sulla scala esterna che portava al prefabbricato. Se ci ripenso adesso ancora mi stupisco, sai, di aver avuto tutto quel coraggio, io che neanche rivolgevo la parola a qualcuno per prima. Mentre salivo le scale, no?, lui aprì la porta e rimase ad aspettarmi. [...] **Guardando fuori dalla finestra, vidi che il bambino seduto con le gambe penzoloni sul ramo del gajimaru aveva un'aria imbronciata**, così dissi, Mi sono comportata male con quel bambino, sai, al che **lui fece una faccia smarrita, e io pensai, Ah, forse allora non lo vede**, però non me ne curai più di tanto. Ascoltava seriamente le mie storie, e nel suo appartamento sono riuscita a sentire anche la sua.<sup>278</sup> (194-96)

Nel primo caso sono le parole dell'operaio, interpretate dalla protagonista alla luce della propria personale esperienza, a convincerla che sia come lei; nel secondo al dialogo si sostituisce uno scambio di cenni e sguardi. Entrambe le scene si reggono sull'ironia drammatica che permea gli sguardi dell'operaio, di volta in volta ignorati o piegati alla personale narrativa della ragazza ma in cui il lettore nota subito lo smarrimento, e che si risolve solamente al termine della seconda scena, quando la protagonista riconosce il più probabile significato dello sguardo dell'uomo ma non ritiene più fondamentale questa rivelazione.

Si potrebbe obiettare che le parole dell'uomo costituiscano una prova della sua capacità di vedere gli spiriti. L'unico indizio espressamente fornito da lui, tuttavia, non è determinante: quella a cui si riferisce potrebbe essere una bambina qualunque, come sembra suggerire il passaggio sottostante, in cui viene detto che sotto il *gajimaru* vengono spesso a giocare dei bambini. Tuttavia non ha veramente importanza che l'uomo sia o meno in possesso di questa capacità – Medoruma di fatto non sembra interessato a chiarire fino in fondo questo aspetto – quanto che la protagonista creda che lo sia, e le azioni innescate da questa sua interpretazione. È infatti la convinzione di trovarsi di fronte a un suo simile a darle il coraggio di fidarsi con lui, infrangendo la promessa fatta alla nonna: in caso contrario, probabilmente nessuno dei colloqui seguenti avrebbe avuto luogo. Questa convinzione, nel momento stesso in cui fornisce alla protagonista un confidente, la lascia anche scoperta agli sguardi dei suoi detrattori: nella scena in cui la ragazza si lascia sfuggire di potere comunicare con gli spiriti e viene fissata dagli avventori del locale non si può non vedere un parallelo con il forte disagio di vedersi vittima dello scherno dell'insegnante e dei compagni di classe: "Non riuscivo a imparare neanche i caratteri, e così la maestra mi sgridava sempre, Perché i tuoi caratteri guardano tutti dall'altra parte?, ma per quanto mi sforzassi di scriverli come diceva lei, la mia mano rifiutava di muoversi, e cominciavo a tremare perché mi guardavano tutti" (189). Ed è indubbio che lo sguardo altrui eserciti un certo potere sulla protagonista, o per meglio dire costituisca uno dei suoi modi principali di mettersi in relazione con gli altri: sono numerose le istanze in cui si sottrae allo sguardo (fuggendo o rimanendo a testa

---

<sup>278</sup> Come per gli altri brani di questo paragrafo, le enfasi sono mie.

bassa<sup>279</sup>) quando è a disagio o si rifiuta di avere a che fare con (o addirittura di riconoscere la presenza di) qualcuno. Lo abbiamo visto nel passaggio precedente con gli avventori del locale, ma succede anche con i genitori quando li incontra da bambina:

Per l'*obon* papà e mamma venivano, mi chiamavano e cercavano di parlarmi di questo o quest'altro, ma io non riuscivo a dirgli nulla, sai, non riuscivo neanche a guardarli in faccia, me ne stavo lì seduta e basta, oppure andavo da sola sulla riva e gironzolavo senza meta, o mi sedevo sotto a quest'albero di *gajimaru*, no?, a guardare il fiume. (188)

e dopo la morte della nonna:

Praticamente fu la gente del paese ad occuparsi di tutto, dal funerale fino al quarantanovesimo giorno di lutto, loro si fecero giusto vedere, sai. Siamo stati sempre insieme, sia alla veglia funebre, che alla cremazione, che quando deponevano le ossa nella tomba, ma io non ho neanche incrociato il loro sguardo. (192-93)

con i compagni e, più tardi, con gli altri bambini all'uscita da scuola:

Dal giorno seguente, quando andai a scuola, mi dissero, Puzzi! Fai schifo!, nessuno mi veniva vicino, i maschi mi prendevano in giro gridando a gran voce, vicino al mio banco, Ohi, se l'è fatta addosso di nuovo!, lo sapeva tutta la scuola, e anche quando camminavo nei corridoi mi additavano e mi dicevano di tutto, sai, e c'erano degli allievi più grandi che venivano apposta fino in classe nostra a vedermi, mi ritrovai pure il banco scarabocchiato e le ciabatte sporche di cacca di cane e, quando finirono le lezioni, un cinque compagni mi fecero i dispetti per tutto il tempo da quando uscii dal portone della scuola fino a vicino casa. Io me ne stavo a testa bassa, sai, quel giorno non la alzai neanche una volta. [...]

Nelle pause dal lavoro nel campo, o quando tipo la nonna era occupata, avevo preso l'abitudine di andare nella foresta *utaki*, o di sedermi sotto quest'albero di *gajimaru* e passare il tempo a riflettere su varie cose. Però se gli scolari mi vedevano

---

<sup>279</sup> Il termine うつむいて *utsumuite*, "rimanere a testa bassa, abbassare lo sguardo" ritorna cinque volte nel testo originale (46, 47, 56, 64, 67), tutte riferite alla protagonista tranne una riferita all'operaio nel momento in cui le dice addio (64), un aspetto quanto mai interessante perché, come vediamo più sotto, il rimpianto che fa tornare la protagonista al *gajimaru* è proprio l'assenza dello sguardo dell'uomo.

mi facevano i dispetti, così quando sentivo suonare la campanella della fine della scuola me ne tornavo a casa. (189-90)

con l'operaio, prima di prenderlo in confidenza:

[V]idi che, alla finestra del prefabbricato costruito sul tetto del negozio di fronte, c'era lui che guardava il fiume. [...] Ah, si è trasferito qui e io non me n'ero neanche accorta, pensai, e notai che anche lui si era accorto di me, e guardava fisso da questa parte con un'espressione strana. Io lo ignorai e continuai a guardare il fiume ma, visto che continuava a guardare da questa parte, anch'io mi sentivo strana, no?, e me ne tornai a casa. (194)

e con gli investigatori e i genitori durante l'interrogatorio:

Dopodiché mi sigillai nel mio cuore e non ascoltai più nulla. Tenni gli occhi bassi e non guardai in faccia nessuno, neanche se mi prendevano per i capelli e mi scuotevano, qualunque cosa facessero, sai. (200)

Al contrario, la protagonista viene confortata dallo sguardo di chi le ispira fiducia. In alcuni passaggi in cui descrive il senso di protezione che le deriva dalla nonna o dagli dei dell'*utaki* che vegliano su di lei, il verbo utilizzato nel testo originale rientra nella sfera semantica visiva<sup>280</sup>:

幼稚園の遊び場はね、おばあちが神行事やる<sup>うがんじゆ</sup>のそばだったからね。  
(中略) あそこの<sup>うがんじゆ</sup>のそばでも月に何回かは<sup>うがんじゆ</sup>のそばに座ったから、その時は遊戯しながらでも、おばあの様子ばかり見ていたさ。それ以外にもね、<sup>はるわざ</sup>畑仕事の合間におばあはよく幼稚園に来てね、<sup>うがんじゆ</sup>のそばを囲ってる石垣のそばに座ってよそのおばあとお喋り<sup>ゆんたく</sup>しながら、うちのこと見ていてくれたさ。(45-46)

[I]l parco giochi dell'asilo stava accanto a un *uganju* dove facevano i riti la nonna e le altre. [...] visto che pregavano anche in quell'*uganju* diverse volte al mese, all'epoca, anche mentre giocavo, stavo tutto il tempo a guardare cosa faceva la nonna. E non solo,

---

<sup>280</sup> Data l'impossibilità di rendere le due frasi evidenziate nei passaggi seguenti con il diretto corrispondente italiano del verbo, ho optato per una traduzione che almeno mantenesse il parallelismo fra le scene. Va anche detto che la fede della protagonista nella protezione degli dei dell'*utaki* viene esplicitata in un passaggio ancora precedente (pag. 44 dell'originale), "non ero per niente preoccupata, sai, perché gli dei dell'*utaki* proteggono (守ってくれる *mamotte kureru*) tutto il paese" (187), che permette di leggere in questa luce anche i passaggi seguenti.

nelle pause dal lavoro nei campi, la nonna veniva spesso all'asilo, si sedeva vicino all'*ishigaki* che circonda l'*uganju* e, mentre parlottava con le altre nonne, **vegliava su di me.** (188)

うちはいつも拝所うがんじゅの広場に立って目を閉じてね、鳥とか虫が鳴くのや木の葉が揺れる音なんかを聴いたり、枯葉とか土とか水とか花とか木の皮とかいろんな匂いが混じった森の匂いをかいだりしながらね、御嶽うたきの神様がうちのこと 見ているのを感じていたさ。(49-50)

Io mi fermavo spesso nello spiazzo dell'*uganju*, chiudevo gli occhi e, mentre ascoltavo i richiami di uccelli e insetti e il fremito delle foglie degli alberi, e respiravo l'odore della foresta, in cui se ne mescolavano diversi: quello delle foglie morte, della terra, dell'acqua, dei fiori, della corteccia degli alberi, no?, sentivo che gli dei dell'*utaki* **vegliavano su di me.** (191)

E, cosa evidente soprattutto nel caso dell'operaio, la protagonista dipende molto dallo sguardo dei suoi cari, e dal fatto di poterli guardare lei stessa: guardare il volto sorridente dell'operaio la rasserenava<sup>281</sup> (197), è entusiasta all'idea che le scatti delle foto e si rammarica di non averne nessuna con lui (198), la speranza di vederlo ancora una volta rivolgerle uno sguardo dall'altra parte del fiume è il motivo stesso per cui ogni tanto, da spirito, ritorna al *gajimaru* (204-05); inoltre uno dei momenti di più spiccato lirismo dell'intero racconto, di cui la protagonista continua a ripetere stralci lungo tutta la narrazione, altro non è che il ricordo delle osservazioni fatte dall'operaio durante un loro colloquio<sup>282</sup> (197-98).

La fascinazione della protagonista per le foto scattate dall'operaio è quanto più significativa se si considera che saranno proprio queste fotografie a costituire, per la polizia investigativa, la prova della sua complicità con gli attentatori, e a innescare la parabola discendente che porterà alla sua morte. Nonostante lo sguardo a cui la protagonista si è esposta sia uno sguardo amico, anche questo finisce per diventare un altro di quei segni violenti incisi sul corpo secondo la definizione di Judith Butler.

È quindi evidente come lo sguardo sia un potente motore dell'azione in questo racconto: è lo sguardo a determinare in primo luogo il ruolo dei personaggi nella vicenda e come essi interagiscono fra di loro, distinguendo fra chi vede gli spiriti e chi non li vede (e quindi, per estensione, fra ciò che esiste e ciò che non esiste), fra un'attenzione desiderata e indesiderata, fra colpevoli e innocenti.

---

<sup>281</sup> 安心 *anshin*, altro termine chiave del racconto, è una condizione che la protagonista associa quasi esclusivamente allo stato di calma che riesce a raggiungere stando nella foresta *utaki* o vicino al *gajimaru*, è quindi significativo che usi lo stesso termine per parlare dell'operaio.

<sup>282</sup> Cito la scena nella sezione 3.1.2.

### 4.2.3. Analisi stilistica.

*Umukaji tu chiriti* è uno degli esperimenti stilistici più interessanti nell'opera di Medoruma, in quanto si presenta come un unico, lungo monologo in giapponese informale fortemente influenzato dalle strutture e dal lessico tipici dell'Uchinā-Yamatuguchi, il giapponese regionale parlato a Okinawa. Rimandando al paragrafo seguente una discussione più specifica sul code-mixing in atto in questo racconto, mi concentro per il momento su altri aspetti salienti.

Ritroviamo anche in questo racconto alcune caratteristiche condivise dagli altri di questo periodo qui analizzati: un narratore omodiegetico e anonimo, che coincide con la protagonista della storia, una cornice narrativa entro cui si inseriscono ulteriori racconti da parte di personaggi secondari (qui in particolare le storie del *mabui* della donna di Amami Ōshima e dell'operaio), la ripetizione ciclica dei ruoli (la bambina che ascoltava i *mabui* diventa un *mabui* ascoltato da una bambina), e una forte presenza di immagini simboliche, talora ripetute nel corso del racconto in modo formulare, che fungono da raccordo fra le scene (lo scintillio del fiume che scorre, il *gajimaru*, la foresta *utaki*, la corda di canapa, per citarne solo alcune).

Un aspetto particolare di questo monologo è la presenza di un destinatario interno (la bambina) oltre ai destinatari esterni (i lettori). Questo aspetto, apparentemente marginale, risulta invece fondamentale per orientare l'analisi tematica del racconto, come abbiamo visto nelle pagine precedenti: con la sua sola presenza, la bambina è capace di influenzare la percezione che il lettore ha dello scopo del racconto e delle sue conseguenze per il personaggio protagonista e la sua ascoltatrice.

#### 4.2.3.1. Uchinā-Yamatuguchi e code-mixing in *Umukaji tu chiriti*.

In *Umukaji tu chiriti* il code-mixing non si limita all'inserimento di singoli termini o incisi dialogici in un'approssimazione dell'okinawano o del giapponese regionale, come vediamo negli altri racconti qui trattati, ma coinvolge tutto il testo, che si trova in bilico tra giapponese standard e Uchinā-Yamatuguchi.<sup>283</sup> Se infatti il racconto è perlopiù comprensibile a un lettore non okinawano, sono molti gli aspetti grammaticali e lessicali in cui è evidente l'influenza della varietà regionale della lingua, tanto che in alcuni punti mi sono trovata di fronte all'interrogativo di interpretare alcune espressioni come istanze di giapponese standard o giapponese regionale.

---

<sup>283</sup> Per quanto anche in questo racconto si possano riscontrare alcuni elementi attribuibili alla varietà linguistica di Nakijin, è difficile affermare che sia questa la varietà di riferimento: le forme grammaticali e lessicali utilizzate sono generalmente comuni alla varietà più diffusa di Shuri/Naha. Come in altri brani dell'autore (in *Heiwa-dōri* è il caso di *pītai* in luogo di *hītai* per 兵隊, *heitai* "soldati"), si verifica la conservazione della /p/ a inizio parola laddove generalmente in giapponese e nelle lingue ryūkyūane meridionali un processo di fricazione e delabializzazione ha dato luogo a /h/. Tale caratteristica è riscontrabile qui in 寒さ *pīsa* "freddo" (cfr. *hīsan* di Shuri/Naha). Si veda per esempio HEINRICH Patrick, MIYARA Shinsho, SHIMOJI Michinori, *Handbook of the Ryukyuan Languages: History, Structure, and Use*, Mouton De Gruyter 2015, capitolo 4. Nel brano analizzato ho riscontrato anche la forma ウッチ屋 *ucchiyā* per indicare il 区長 *kuchō* ("capovillaggio"), attestata nella varietà di Nakijin, non sono riuscita tuttavia a determinare se si tratti di una peculiarità di questa varietà. Cfr. <http://ryukyu-lang.lib.u-ryukyu.ac.jp/nkjin/details.php?ID=NK06415> [visitato il 25/3/2020].

In generale, tuttavia, possiamo riconoscere come marcatori dell'Uchinā-Yamatuguchi<sup>284</sup> caratteristiche fonetiche dell'okinawano<sup>285</sup>, un uso costante e frequentissimo della particella finale *sa(a)* (e della combinazione *sa(a)ne(e)*) e corrispondente a una richiesta di conferma all'interlocutore (quindi analogo agli altrettanto frequenti *ne*), il ricorso a *kireru* come ausiliare per esprimere una capacità individuale (字も覚えきれん *ji mo oboekiren*) e l'uso di suffissi come *-ā* per indicare una persona con determinate caratteristiche, produttivo anche con prestiti linguistici (qui compare アメリカ— *Amerikā* per “americani”), e come il diminutivo *-g(u)wā* (町屋小 *machiyaguwā* per indicare una piccola drogheria). Sono anche diffusi lessemi okinawani innestati sulla grammatica del giapponese standard, come お喋りする *yuntaku suru* (“chiacchierare”) e 霊力の高い生まれだ *sā no takai umari da* (“essere nati con una grande forza spirituale”), e si può notare l'uso di termini attestati sia in giapponese standard sia in Uchinā-Yamatuguchi ma con sfumature semantiche differenti, come *aruku*, che in Uchinā-Yamatuguchi (e in questo testo) non viene usato per “camminare” ma come analogo di 通う *kayou*, “frequentare”.

Il discorso è diverso per ~わけ(さ) *wake (sa)* e ~はず *hazu*, che in Uchinā-Yamatuguchi, di seguito alla copula *da*, indicano rispettivamente enfasi (come なんだよ *nan da yo*) e un livello di probabilità minore di *hazu* in giapponese standard (pertanto risultando intercambiabile con だろう *darō*). Nel racconto entrambe le costruzioni sembrano seguire non l'uso regionale ma quello del giapponese standard. Vediamone qualche esempio:

うちが順調だったらよかったのかもしれないけど、四つになってもね、襦袢  
 していたというからね、手がかかったわけさ。(45)

Forse, se fossi stata normale... ma a quattro anni portavo ancora il pannolone,  
 occuparsi di me era una faticaccia. (188)

倒れてからずっと意識無かったのに、亡くなる少し前にね、お父とかお  
 母とか他の兄弟もいたけど、うちの方だけを見てね、お前やいい神女に成  
 んど、って言い残してね、目を閉じよったさ。おばあはね、うちに神女に  
 なってほしかったはずさ。(52)

<sup>284</sup> Per l'analisi di lessico e sintassi di Uchinā-Yamatuguchi e giapponese standard a confronto, mi riferisco a OSUMI Midori, “Language and Identity in Okinawa Today”, in GOEBEL NOGUCHI Mary e FOTOS Sandra (a cura di), *Studies in Japanese Bilingualism*, Multilingual Matters 2001, 83-87, e a HOLMÉR Josef, *Uchinaa-Yamatoguchi: Yet another endangered variety on Okinawa?*, bachelor's thesis, Centre for Languages and Literature, Japanese Studies, Lund University, 2013.

<sup>285</sup> Si veda l'appendice A.5. per le glosse che segnalano le pronunce okinawane del lessico.

Dopo che era svenuta non aveva più ripreso conoscenza, però, poco prima di andarsene, no?, anche se c'erano papà, mamma, e anche gli altri miei fratelli, la nonna guardò solo dalla mia parte, e dopo aver detto in dialetto, come ultime parole, Diventerai una brava sacerdotessa, chiuse gli occhi. La nonna voleva che io diventassi una sacerdotessa, questo è certo. (192)

Nel primo caso notiamo che *wake* si trova in combinazione con *kara*, che chiarisce la sua funzione esplicativa corrispondente all'uso standardizzato. Nel secondo brano, vediamo come *hazu* sia impiegato in una situazione inequivocabile, compatibile con il significato di *hazu* in standard più che nella varietà regionale.

Ci troviamo di fronte a situazioni analoghe anche per alcune forme lessicali: ad esempio, nella scena in cui la protagonista viene violentata, uno degli uomini la minaccia dicendole: 声だしたら殺すんど *koe dashitara kurusu n do* ("Fiata e ti ammazzo") (202). La pronuncia indicata per 殺す *korosu* e la particella finale esclamativa *do* sembrano puntare inequivocabilmente all'Uchinā-Yamatuguchi, ma *kurusu* in Uchinā-Yamatuguchi di solito equivale a "picchiare", non a "uccidere" come nella lingua standard, e nella scena la protagonista, che è già stata percossa innumerevoli volte prima di questa minaccia, qui teme di morire durante la violenza, nonostante si sforzi di non fare rumore. Leggiamo infatti qualche riga dopo:

(上略) 声かみ殺してないていたら、口からも耳からも頭からもあそこからも血が流れて、男が動くたびに体の中から血が溢れ出してくるみたいで、自分は死ぬんじゃないかと恐ろしくて (下略) (70-71)

[...] quando piangevo soffocando la voce, dalla bocca, dalle orecchie, dalla testa, da lì mi scorreva fuori sangue, e dato che ogni volta che l'uomo si muoveva sembrava che da dentro di me traboccasse sangue, avevo paura che sarei morta comunque [...] (202)

Altrove, invece, il testo pare prestarsi a un'interpretazione più vicina al giapponese regionale che alla lingua standard. Prendiamo ad esempio la scena in cui l'operaio dice addio alla protagonista:

とても慌ててたんだはずね、でも、それでも村を出る前にうちに会いに来てくれたんだよ。(中略) しばらくしてね、門の所に車を待たせてあってね、運転手の男があの人を呼ぶわけ。行こうね、って言ってそれっきりだったさ。ゆっくりと車は走って行ってね、うちは門の所まで裸足で出て見送ったけど、あとを追うことはできなかった。(63-64)

Doveva essere parecchio di fretta, eh, eppure è riuscito comunque a venire a trovarmi, prima di lasciare il villaggio. [...] Poco dopo, dalla macchina che lo aspettava al cancello, l'uomo al volante lo chiamò. Allora io vado, disse, e finì così. La macchina



ripartì lentamente, io uscii a piedi nudi fino al cancello e la guardai allontanarsi, ma non potevo seguirla. (198-99)

In giapponese standard 慌てる *awateru* implica uno stato di panico, mentre in Uchinā-Yamatuguchi questa sfumatura si perde in favore di un più generico “sbrigarsi a fare qualcosa, essere di fretta”. La differenza è minima, anche considerato il contesto della fuga, tuttavia nella scena non è il panico della fuga a venire descritto, ma la malinconia e lo sbigottimento di un addio improvviso, i quali mi hanno portato a favorire la seconda interpretazione del termine. Di seguito si può anche notare un *da hazu* nella forma tipica dell’Uchinā-Yamatuguchi, ma che sembra rispecchiare l’uso standard.

Nel caso di 行こうね *ikō ne*, battuta pronunciata dall’operaio al momento di partire, si può individuare più nettamente l’uso regionale di questa forma per esprimere la volontà del singolo di compiere un’azione, mentre risulta meno probabile un uso del volitivo come esortazione all’interlocutore, come sarebbe in giapponese standard.

Possiamo dire, in conclusione, di trovarci di fronte a una forma ibrida di giapponese regionale, che segue perlopiù le convenzioni grammaticali e semantiche dello standard, ma con evidenti (e facilmente comprensibili) marcatori che ne indicano la variazione diatopica.

#### 4.2.4. Analisi della traduzione.

Le particolarità stilistiche che rendono la lettura di questo racconto memorabile costituiscono in buona parte le criticità che vanno affrontate in traduzione, a cominciare dal titolo, 「<sup>うむかじとうちりてい</sup>面影と連れて」 *Umukaji tu chiriti*, recante una glossa con la pronuncia okinawana come il precedente 「<sup>まぶいぐみ</sup>魂込め」 *Mabuigumi*. Se tuttavia *Mabuigumi* si riferiva inequivocabilmente alla pratica spirituale portata avanti dalla protagonista nel corso del racconto, il significato di *Umukaji tu chiriti* non è altrettanto univoco alla luce del testo, tanto che Shiroma e Sminkey nella loro analisi lo rendono con il letterale “Carried off with the Shadows”<sup>286</sup> mentre Ikeda, nel suo *Okinawan War Memory*, lo menziona traducendolo con il più ermetico “With a Vision”.<sup>287</sup>

In primo luogo <sup>うむかじ</sup>面影 *umukaji* non viene mai utilizzato come termine per indicare le visioni o “ombre” presenti nel racconto, che vengono invece chiamate <sup>まぶい</sup>魂 *mabui*. Inoltre si tratta di una frase sospesa: 連れて di solito viene seguito da un verbo di moto, e preceduto dalla particella *wo* a indicare l’oggetto dell’azione, ovvero chi viene portato da qualche parte. Ci troviamo quindi di fronte a una frase in cui non abbiamo un’effettiva direzione del movimento, e neanche un esplicito oggetto dell’azione, quanto un presumibile complemento di compagnia. L’opzione di tradurre il titolo con un letterale “Portata via con le ombre” sulla

<sup>286</sup> SHIROMA e SMINKEY, *Reading Okinawa | Umukaji tu chiriti*.

<sup>287</sup> IKEDA, *Okinawan War Memory*, 1.

scorta di Shiroma e Sminkey tuttavia non mi convinceva, appunto per la mancanza di un verbo direzionale. L'espressione pare richiamare il passaggio in cui la nonna raccomanda alla protagonista di non seguire gli spiriti che cercano di portarla via (192); tuttavia le "ombre" del titolo, lungi dal "portare via" la protagonista, sembrano esse stesse venire trasportate con lei nello stesso aldilà buio, silenzioso e infinito raccontato a fine storia.

Pertanto ho deciso per il titolo "In compagnia delle ombre", che rende l'idea espressa da と連れて senza indicare una direzione di movimento o forzare un senso di "rapimento" (non sempre espresso da *tsureru*). Anche questa traduzione ha ovviamente i suoi punti deboli: in particolare, presenta il problema intrinseco di esprimere un'idea di "compresenza" che si verifica solo a livello superficiale nel testo: la protagonista passa buona parte del suo tempo ad ascoltare le storie degli spiriti, che le fanno compagnia e a cui lei fa compagnia, ma il testo è permeato da una profonda solitudine che non lascia scampo ai personaggi, come viene reso noto nelle scene finali. Tuttavia, mi sembra un buon compromesso capace di restituire in italiano almeno l'elemento caratterizzante del racconto, ovvero i colloqui della protagonista con gli spiriti.

La principale difficoltà riscontrata nella produzione di una resa italiana del testo consiste tuttavia nel tentativo di restituire la mescolanza di codici che avviene in originale fra giapponese standard e Uchinā-Yamatuguchi. Non potendo ricorrere efficacemente ad una variazione diatopica in italiano, soprattutto a causa del particolare contesto e della forte presenza di *realia* in okinawano, ho cercato di lavorare in diastratia, sostituendo alle marche dialettali quelle di un parlato semplice e informale. Per un'analisi più dettagliata delle strategie adottate a questo proposito rimando alla sezione 4.5.2.

Come abbiamo visto per *onna* e *otoko* in *Naikai*, anche in *Umukaji tu chiriti* tutti i personaggi principali sono anonimi. In particolare ciò comporta la necessità di rendere in italiano あの人 *ano hito*, "quella persona", ovvero l'operaio fuggitivo. Per il ruolo fondamentale di questo personaggio nella vicenda e nella vita della protagonista, ho optato per la stessa soluzione adottata in *Naikai*: il pronome maschile di terza persona "lui", infatti, da un lato si presta a tradurre sinteticamente una perifrasi come *ano hito*, dall'altro trova un chiaro referente nell'operaio in quanto personaggio su cui si concentra maggiormente l'attenzione della narratrice.

Per la resa del discorso diretto, contrassegnato nel testo originale esclusivamente da virgole, e segnalato da eventuali particelle finali e da verbi dichiarativi, ho optato per una soluzione che richiamasse la cifra stilistica originale, comprendendo il discorso diretto fra virgole, con la marca aggiuntiva della prima lettera maiuscola per aiutare il lettore a individuarlo più facilmente nel corpo del testo.

### 4.3. 「海の匂い白い花」 *Umi no nioi shiroi hana (L'odore del mare e il fiore bianco)*

#### 4.3.1. Dettagli di pubblicazione, trama e ambientazione.

Publicato per la prima volta nel 1999<sup>288</sup>, *Umi no nioi shiroi hana* è un breve racconto in cui ritroviamo molti dei temi cari a Medoruma: le dinamiche familiari nel ritorno delle generazioni più giovani alla casa paterna (già esplorato in particolare in *Naikai* e accennato successivamente in *Kikyō*) e nella gestione del lutto, e l'ingresso di un elemento all'infuori dell'ordinario che contraddistingue un personaggio in posizione liminale.

Un anonimo personaggio protagonista, 私 *watashi*, narra in prima persona una serie di eventi avvenuti tempo addietro, nell'ultimo anno di vita della sua nonna paterna. Nel testo non ci sono riferimenti particolari al genere del protagonista, tuttavia l'atteggiamento tenuto nei confronti dei genitori, e in particolar modo la sua complicità con la madre, mi hanno indirizzato verso una lettura del personaggio come femminile.<sup>289</sup> Questa lettura, seppure congetturata, mi permette a sua volta un'interpretazione più profonda dei rapporti dei personaggi nel testo, che svilupperò nel paragrafo seguente.

Tornando nel fine settimana alla casa paterna nel nord dell'isola dal centro, in cui lavora come insegnante in una scuola superiore, il personaggio protagonista si accorge che nella camera sul retro dove giace la nonna inferma si sente l'odore del mare. L'odore, nel corso dell'anno che precede la morte della nonna, diventa sempre più persistente, tanto da lasciare piccoli cristalli bianchi sulla pelle quando si esce dalla camera, e da indurre i parenti in visita a rimproverare la madre della protagonista, che si occupa notte e giorno della nonna, di non tenerla abbastanza pulita. L'inspiegabile odore salmastro viene talvolta accompagnato dal rumore delle onde del mare, che sia la madre sia la protagonista sentono a tarda notte, ma che si dilegua non appena la protagonista apre i *fusuma* della camera della nonna per controllare. Qualche mese dopo, la madre approfitta di un momento in cui lei e la figlia sono sole in casa per raccontarle di un altro strano avvenimento: a lato del seno sinistro della nonna è spuntato un rigonfiamento, ingranditosi via via fino a diventare in tutto

---

<sup>288</sup> Il racconto è apparso per la prima volta sull'edizione serale del 29 marzo 1999 dello *Yomiuri Shimbun*, per poi venire incluso nel volume 『沖縄／草の声・根の意志』 *Okinawa. Kusa no koe, ne no ishi* ("Okinawa: voce d'erba, volontà radicata") pubblicato da 世織書房 Seori Shobō nel settembre 2001, e successivamente nel terzo volume dell'antologia dedicata ai racconti dell'autore *Medoruma Shun Tanpen shōsetsu senshū zenshū*, stampato nel 2013 da Kage Shobō. Di questo brano è disponibile online, su <https://blog.goo.ne.jp/nasaki78/e/4e603111a9541aac1b823834425296b5>, una traduzione informale in un inglese non esattamente cristallino a opera del gruppo di studiosi *Project X*, formato da Arakaki Naoki, Yonaha Shōko e Fred Lovato. Nelle note di corredo al testo, il traduttore viene indicato come XY. Ho consultato questa traduzione ma mi sono basata sull'originale giapponese, nell'edizione di Kage Shobō, per effettuare la mia traduzione.

<sup>289</sup> Questo non è l'unico caso in Medoruma in cui il genere del protagonista (specie se narratore in prima persona della storia) non è definito. Kinjō Masaki riflette sul ruolo delle aspettative del lettore nell'identificare il genere di un personaggio nella sua acuta analisi del racconto *Kibō*, evidenziando come un atto violento venga attribuito automaticamente, nell'immaginario del lettore, a un personaggio maschile. KINJŌ Masaki, "Rampaging through the 'Pacifist Island', 27-28.

e per tutto simile a un seno giovanile. Nonostante il padre sospetti un tumore maligno, la debolezza e lo stato di perenne incoscienza della nonna escludono la possibilità di asportarlo. La settimana dopo, la madre porta la protagonista nella camera della nonna per mostrarle come stanno le cose, e sotto gli occhi della protagonista il rigonfiamento si apre rivelando un anemone dentro cui nuota un pesce pagliaccio. La madre vieta alla protagonista di farne parola con altri, e le confessa una storia simile raccontata poco dopo il matrimonio dalla suocera: anche quando la madre di quest'ultima era morta, sul suo capezzale era comparsa una visione, stavolta di farfalle, nei colori bianco, nero e arancione. Quella vista era riuscita a lenire il dolore della nonna, allora bambina, e la protagonista, mettendo a confronto le due esperienze, immagina che anche la visione del pesce pagliaccio nell'anemone abbia lo scopo di confortarli nella perdita. Poco dopo infatti la nonna muore, anche se l'odore di mare continua ad aleggiare nella stanza nel momento in cui la storia ci viene raccontata, così come l'immagine del pesce pagliaccio e dell'anemone rimangono nella mente della protagonista sovrapposte al volto della nonna sereno nella morte.

La vicenda non è strettamente inquadrata nelle sue componenti spazio-temporali, ma sappiamo che la casa paterna della protagonista si trova nel nord dell'isola di Okinawa; e l'esperienza del padre nei Corpi Imperiali di Ferro e Sangue, un altro implicito riferimento alla biografia dell'autore con cui il personaggio condivide anche la professione, ci permette di pensare che la protagonista appartenga grossomodo alla stessa generazione di Medoruma. Il *その頃 sono koro* ("in quel periodo") in cui si articola la vicenda non è specificato, ma considerati i dati a nostra disposizione non è improbabile collocarlo fra gli anni '80 e i primi anni '90, un periodo in cui un coetaneo di Medoruma avrebbe potuto fare il suo ingresso nel mondo del lavoro.

#### 4.3.2. Analisi tematica.

Pur non essendo esso stesso privo di spunti interessanti, in *Umi no nioi shiroi hana* molti elementi sembrano riecheggiare da racconti precedenti, tra cui i ben più noti *Suiteki* e *Mabuigumi*. Anche qui, infatti, tutta la vicenda si concentra su un personaggio avanti negli anni e infermo, bloccato in una condizione fra la vita e la morte caratterizzata da un evento che ha del sovrannaturale.

Le scene dell'ingresso della protagonista nella camera della nonna e della scoperta dell'anemone, inoltre, ricordano la scena del ritrovamento del corpo della nonna del protagonista in *Naikai*:

Quella notte che mi ero fermata a dormire dai miei, ero rimasta a leggere un libro fino a tardi e, sentendo chiaramente un rumore di onde che si infrangevano placide sulla spiaggia, aprii per due volte i *fusuma* della stanza della nonna. La fodera del *futon* baluginava biancastra alla luce della luna che filtrava dalla finestra di vetro, e non si sentiva altro suono che il lieve respiro della nonna che dormiva.

[...] Dopo aver ascoltato il suo racconto, ero entrata nella stanza della nonna. Accarezzandone i capelli bianchi e assottigliati e le guance, che senza la dentiera apparivano scavate, mi immaginai come dovesse essere quel rigonfiamento che cresceva come un seno florido al di sotto del *futon*, e provai un imbarazzo stranamente vivido.

La settimana successiva, quando tornai a casa dei miei, mia madre mi condusse subito nella camera della nonna. Sedute una accanto all'altra al suo capezzale, mia madre mi disse, *Guarda qui, ma non prender paura*, rivoltò il *futon* e allargò il *nemaki* della nonna fino a scoprirne il seno. Pensando con un senso di repulsione a quella pelle più elastica del dovuto, mi misi bene diritta e guardai, e mia madre scostò ancora di più il *nemaki*. A fianco del seno sinistro, piatto e disteso, c'era un rigonfiamento di un color pesca chiaro, grande quanto un pugno, che sembrava proprio un seno di ragazza. *Non muoverti, sta' a guardare*. Obbedendo alle parole di mia madre, strinsi bene le ginocchia e, poco dopo, la punta del terzo seno si aprì, e dall'apertura che si allargava piano piano cominciarono a spuntare, appena visibili, dei tentacoli bianchi. Al centro di quella corolla di tentacoli che si apriva ondeggiando, fece capolino un pesce tropicale di un arancione brillante. Occhi neri su un corpo arancio con due strisce bianche. Il pesce pagliaccio di circa cinque centimetri che abitava l'anemone di mare girava in mezzo a quel centinaio di tentacoli, usciva dai petali per nuotare a mezz'aria, e si rituffava di nuovo in fondo al fiore. *Bada di non dirlo a nessuno*, si raccomandò mia madre mentre lo fissavo rapita, e riaccostati i lembi del *nemaki* rimise al suo posto il *futon*. (206-07)

Non del tutto convinto, quella notte dormii nella stanza a fianco. Il mattino seguente mi svegliai più di un'ora prima del solito. Non riuscivo a riaddormentarmi e, di colpo ansioso, aprii la porta e accesi la luce: la nonna era distesa a pancia in su con gli occhi chiusi, e aveva i capelli grondanti d'acqua. Stupito, tirai via il *futon*, e vidi che anche il *kimono* in *bashōfu* che indossava era fradicio, e tutta la stanza era pervasa dall'odore del mare. Sullo *shikibuton* zuppo d'acqua guizzavano due pesciolini color blu cobalto. Dato che una manica del *kimono* si muoveva, provai a infilarci una mano dentro, e ci trovai un pesce pagliaccio di circa cinque centimetri, di un arancio e bianco brillanti. Il volto e le mani già cerei erano illuminati dalla luce della lampada fluorescente. Quando posai il pesce pagliaccio accanto al cuscino, saltellò aprendo la bocca tonda due o tre volte, poi a poco a poco perse colore e scomparve. Sfiorai piano le mani intrecciate sul petto. Erano fredde e rigide, sembrava ormai impossibile separarle. Le accarezzai le guance e sistemai i ciuffi di capelli scompigliati sulla sua fronte bagnata, poi mi alzai.

[...] Il medico disse che la causa della morte della nonna sembrava essere un infarto del miocardio, ma gli uomini volevano sapere perché il suo corpo fosse bagnato d'acqua di mare. Quando non riuscii a rispondere alcunché, la signora Yoshi raccontò cos'era successo nei giorni precedenti. Disse che fino ad allora aveva vagato diverse volte per il paese, ma negli ultimi tempi le cose erano parecchio peggiorate. I presenti concordarono, un uomo disse anche di averla vista camminare vicino al mare a notte fonda e di averla riaccompagnata a casa in macchina. Quando mi chiesero di confermare che la porta fosse stata chiusa e io annuii, i poliziotti non indagarono oltre. Solo, visto che per sicurezza avrebbero richiesto un'autopsia, il funerale sarebbe stato posticipato di un giorno. Quando il corpo fu portato via in ambulanza e i vicini se ne andarono, nella stanza rimasero il *futon* bagnato e l'odore del mare. (181)

In entrambi i casi vediamo che, in un momento in cui la nonna del personaggio protagonista si trova in bilico fra la vita e la morte, si manifesta una presenza marina animale (accompagnata dall'odore del mare) non immediatamente percepibile e apparentemente inspiegabile: nel caso del racconto in esame, la visione emerge dal corpo stesso della nonna, nascosto dai vestiti; nel caso di *Naikai*, uno dei pesci (un altro pesce pagliaccio) viene recuperato dal protagonista nella manica della nonna, e non si spiega come quest'ultima sia uscita e rientrata in casa nella notte quando la porta era chiusa a chiave.

Un altro dettaglio interessante è il permanere nella stanza dell'odore del mare anche dopo la scomparsa delle visioni e la morte della nonna. Se intendiamo l'immagine acquatica come metafora del passaggio dalla vita alla morte – cosa che qui ci viene suggerita anche dal modo in cui, nei ricordi della protagonista, si sovrappongono l'immagine del pesce pagliaccio nell'anemone e quella del volto sereno della nonna – la permanenza dell'odore del mare può essere interpretata come la compresenza dei morti e del passato coi vivi nel presente, se non a livello fisico, perlomeno a livello metaforico, ovvero nella persistenza della memoria dei propri defunti. Infatti il racconto altro non è che il ricordo della nonna che la protagonista porta con sé, presumibilmente a distanza di anni.

Non solo il racconto è un ricordo, è anche un racconto nel racconto (nel racconto), o anche un ricordo dentro un ricordo dentro un altro ricordo ancora, perché dopo che la protagonista ha assistito alla strana visione, la madre le racconta che la nonna le aveva riferito un avvenimento simile cui aveva assistito in prima persona: il lettore assiste insomma a una concatenazione di testimonianze intergenerazionali che va avanti da decenni.

#### **4.3.2.1. Una catena sacrale di testimonianze.**

È proprio questa catena di testimonianze uno dei motivi che mi ha portato a interpretare come femminile il genere del personaggio protagonista, che non è che l'ultimo anello in una serie di testimonianze che riguardano personaggi femminili della sua famiglia. La natura sovranaturale dell'evento è tale da richiedere

la massima segretezza (“*Bada di non dirlo a nessuno*”, raccomanda la madre alla protagonista), e nonostante anche il padre sia a conoscenza della comparsa della strana protuberanza, non è noto se sia anche a conoscenza della sua forma finale, quella a tutti gli effetti sovranaturale, e in merito al primo caso la sua opinione è pienamente scientifica e razionale (“Anche papà, che temeva potesse trattarsi di un tumore maligno, alla vista di quel colore e quella forma, aveva abbandonato l’idea di farlo asportare da un medico.” (207)).

Se immaginiamo quindi che il genere del personaggio protagonista sia femminile, ci ritroviamo di fronte a due punti di vista diametralmente opposti: da un lato quello maschile, pragmatico e materialistico, dall’altra quello femminile, emotivo e trascendentale. Nella costruzione di questo binomio è possibile scorgere un riferimento a ruoli tradizionali della società okinawana che sono prerogativa femminile: tutte le principali cariche sacerdotali nel sistema religioso okinawano sono rivestite da donne, cui viene attribuita una maggiore capacità di comunicazione con il divino e il sovranaturale. Sono spesso donne i tramiti per l’invisibile e l’inconoscibile, tanto che l’accesso ai luoghi sacri stessi è normalmente precluso agli uomini.<sup>290</sup> In questo senso è significativo che, all’interno del racconto, venga specificato che a rimanere giorno e notte accanto alla nonna inferma sia la madre della protagonista, e che malgrado il padre sia informato della strana malformazione, non lo vediamo mai al capezzale della nonna, quasi come se lei appartenesse ormai a un dominio che non lo riguarda o che egli non è in grado di capire, e la camera sul retro (in originale 裏座敷 *urazashiki*, non a caso la più intima e privata della casa) si fosse trasformata in una foresta *utaki* in cui “non ci poteva metter piede nessuno al di fuori delle sacerdotesse e di chi aveva uno speciale permesso”, come abbiamo visto in *Umukaji tu chiriti* (191). Al capezzale della nonna viene invece condotta, quasi “iniziata”, la protagonista, che riceve dalla madre anche una chiave di lettura del fenomeno sotto forma del ricordo condiviso dalla nonna con la giovane nuora.

Ci sembra insomma di assistere a un continuo ricambio generazionale di sacerdotesse all’interno della stessa famiglia, che si passano il testimone di un messaggio segreto. Le ragioni di questa segretezza possono essere molteplici: su un primo livello sono evidenti l’imbarazzo ad articolare a parole qualcosa che non dovrebbe essere possibile (la stessa madre della protagonista, più che spiegarle lo strano fenomeno, glielo mostra) e il disagio che seguirebbe se la notizia dovesse trapelare; a un livello più profondo, come abbiamo visto nella sezione 3.5.2., in questa modalità comunicativa non convenzionale possiamo vedere riflesse le difficoltà a comunicare memorie personali profondamente dolorose.

#### **4.3.3. Analisi stilistica e note di traduzione.**

L’aspetto forse più interessante del racconto, su un piano stilistico e traduttologico, è l’assenza di vere e proprie informazioni sul genere del personaggio protagonista, ancora una volta anonimo e narratore in prima persona della vicenda. Se in *Kuroi hebi* (come vedremo nelle pagine seguenti) sono le connotazioni della

---

<sup>290</sup> In merito rimando alla sezione 3.3.5.

pesca come passatempo maschile a far considerare in quella luce il protagonista, qui possiamo basarci solo sulle dinamiche familiari dei personaggi. Come abbiamo visto, in base a queste ho optato per un'interpretazione femminile del personaggio, anche se ritengo che un'interpretazione maschile sarebbe comunque valida (e sostenuta dalle molteplici somiglianze con i dati biografici dell'autore).

Se si volesse, tuttavia, cercare di mantenere una neutralità di genere anche nella resa italiana (cosa perfettamente fattibile in inglese, come si può notare dalla traduzione di Project X), i pochi riferimenti al personaggio protagonista ci consentono di farlo con un numero minimo di accorgimenti (e solo lievi cambiamenti in termini di significato). Proviamo a sostituire le costruzioni a sinistra (tratte dalla traduzione presente in appendice) con quelle a destra:

[...] finendo ogni volta per essere redarguita da mamma. (206 riga 13)

[...] finendo ogni volta per sentirle da mamma.

Quella notte che mi ero fermata a dormire dai miei, ero rimasta a leggere un libro fino a tardi e, sentendo chiaramente un rumore di onde che si infrangevano placide sulla spiaggia, aprii per due volte i *fusuma* della stanza della nonna. (206 riga 24)

Quella notte, fermandomi a dormire dai miei, stavo leggendo un libro a tarda notte quando sentii chiaramente un rumore di onde che si infrangevano placide sulla spiaggia, e per due volte andai ad aprire i *fusuma* della stanza della nonna.

Dopo aver ascoltato il suo racconto, ero entrata nella stanza della nonna. (207 riga 4)

Dopo aver ascoltato il suo racconto, entrai nella stanza della nonna.

Sedute una accanto all'altra al suo capezzale [...] (207 riga 9)

Mentre sedevamo al suo capezzale [...]

[...] mi misi bene diritta e guardai [...] (207 riga 11)

[...] mi raddrizzai e guardai [...]

[...] si raccomandò mia madre mentre lo fissavo rapita [...] (207 riga 19)

[...] si raccomandò mia madre mentre lo fissavo con stupore [...]

Uscite dalla stanza [...] (207 riga 21)

Quando uscimmo dalla stanza [...]



In questo modo l'interpretazione del lettore sul genere del personaggio (qualora volesse darne una) si baserebbe unicamente sulle interazioni fra i personaggi e sulla propria personale percezione del racconto.

Un altro aspetto formale da considerare è il trattamento del discorso diretto in questo brano. Il discorso diretto ricorre solo tre volte all'interno della medesima scena, sotto forma di tre battute in un Uchinā-Yamatuguchi appena accennato della madre della protagonista e, come abbiamo già visto anche negli altri racconti qui analizzati, è compreso fra virgole e segnalato unicamente da eventuali particelle finali e da verbi dichiarativi. In traduzione ho richiamato la scelta stilistica originale usando le virgole allo stesso modo, ma sono ricorso anche al corsivo e all'iniziale maiuscola per la prima parola per marcare ulteriormente il discorso diretto, altrimenti difficilmente riconoscibile in italiano.

Per un'analisi più dettagliata delle strategie adottate per la resa dei *realia* e del code-mixing in questo racconto rimando rispettivamente alle sezioni 4.5.1. e 4.5.2. di questo capitolo.

#### 4.4. 「黒い蛇」 *Kuroi hebi* (Il serpente nero)

##### 4.4.1. Dettagli di pubblicazione, trama e ambientazione.

Pubblicato anch'esso nel 1999<sup>291</sup>, il breve racconto *Kuroi hebi* narra in prima persona due episodi, nella vita dell'anonimo protagonista, contraddistinti dalla presenza dell'animale che dà il titolo all'opera.

Il primo episodio risale alla sua infanzia, quando, da bambino solitario e cagionevole di salute, era andato a pescare da solo in un canale d'irrigazione fra le risaie vicino a casa. Qui, mentre insegue i pesci variopinti col retino, nota che un serpente nero si sta avvicinando sul pelo dell'acqua e, nonostante il suo istinto sia quello di fuggire, rimane paralizzato e incapace di emettere suono mentre il serpente si arrampica sul retino, sale sul suo braccio e scende di nuovo lungo il suo corpo con movimenti sinuosi per poi rientrare nel canale. Anche dopo la sua scomparsa resta immobile, in uno stato di semi-incoscienza, per un tempo indefinito, finché non viene raggiunto dalla nonna, che provvede a liberarlo dalla paralisi cospargendolo d'acqua con gesti rituali e invoca la punizione delle divinità della foresta e della sorgente sul *majimun*, l'essere sotto forma di serpente che ha minacciato il nipote. In seguito, il protagonista ricorda di avere evitato a lungo i corsi d'acqua, e narra la trasformazione del paesaggio avvenuta due anni più tardi, con l'interramento del canale, la conversione delle risaie in campi di canna da zucchero, il disseccamento della sorgente e il disboscamento delle foreste vicine.

---

<sup>291</sup> Il racconto è apparso per la prima volta il 9 aprile 1999 sul *Kumamoto Nichinichi Shimbun*. È stato poi ripubblicato nel volume *Okinawa. Kusa no koe, ne no ishi* della casa editrice Seori Shobō nel settembre 2001, e successivamente nel terzo volume dell'antologia *Medoruma Shun Tanpen shōsetsu senshū zenshū*, stampato nel 2013 da Kage Shobō. Di questo brano è disponibile online, al link: <https://blog.goo.ne.jp/nasaki78/e/db490874c599d1911e021c82030d2571>, una traduzione informale e incompleta (manca del tutto il paragrafo reso in italiano come: "Credendo di esser stato morso [...] sempre più nell'oscurità.") in un inglese poco limpido a opera di Arakaki Naoki, uno dei tre componenti del gruppo di traduzione *Project X*, insieme a Yonaha Shōko e Fred Lovato. Ho consultato questa traduzione ma mi sono basata sull'originale giapponese, nell'edizione di Kage Shobō, per effettuare la mia traduzione.

Questo primo episodio torna alla memoria del protagonista una ventina di anni dopo, quando, trasferitosi a Miyakojima per lavoro, rischia di venire portato al largo dalle forti correnti che circondano l'isola durante una sua nuotata solitaria. Quando sta per perdere le speranze, nota un serpente nero dirigersi con sicurezza verso la riva e, seguendolo attraverso le correnti, riesce a mettersi in salvo. Ricollegando i due episodi mentre beve da solo al bancone del bar, quella sera, il protagonista ipotizza divertito che il serpente nero sia lo stesso, venuto a rimediare al torto di tanti anni prima, ma lo stesso ricordo lo porta a constatare, con amara nostalgia, tutti i cambiamenti (la completa trasformazione del paesaggio, la morte della nonna) avvenuti fra i due loro incontri.

L'azione del racconto si svolge nell'arco di una ventina d'anni, fra i sei (del primo incontro col serpente, avvenuto all'inizio delle elementari) e i ventisei anni circa del protagonista, cui si aggiunge un intervallo di un numero imprecisato di mesi fra "l'estate scorsa" in cui avviene il secondo incontro e il momento in cui il protagonista comincia il suo racconto. Se facciamo corrispondere il presente della narrazione con il tempo di pubblicazione, possiamo provare a collocare questo racconto nel ventennio 1978-99, anche se mancano precisi elementi interni (eventi storici, progressi tecnologici) che ancorino la vicenda a un determinato momento storico. Altrettanto indeterminata è l'ambientazione spaziale del primo episodio, mentre il secondo avviene a Miyakojima, isola su cui lo stesso Medoruma ha vissuto e lavorato alla fine degli anni '90. Piuttosto singolare è l'assenza di riferimenti diretti all'impatto della guerra o dell'occupazione americana sul territorio e sugli abitanti: la stessa radicale trasformazione del panorama che fa da sfondo all'infanzia del protagonista non è facilmente contestualizzabile, essendo la coltivazione della canna da zucchero una delle principali produzioni del settore agricolo nella prefettura.<sup>292</sup>

#### 4.4.2. Analisi tematica.

I rapporti familiari e la solitudine del narratore tornano protagonisti in *Kuroi hebi*, stavolta in un'opposizione molto più marcata fra passato e presente che vengono raccordati dall'elemento "magico" trasversale rappresentato dal serpente nero.

La solitudine permea in effetti tutto il testo: nella sua prima infanzia di bambino cagionevole, perlopiù assente dall'asilo, il protagonista passa buona parte del suo tempo libero da solo o con la nonna come unica compagna di giochi. Quando non la vede arrivare all'appuntamento pattuito per andare a pescare insieme, il

---

<sup>292</sup> Malgrado si possa presumere, sulla scia di molte altre opere di Medoruma, che anche questa vicenda si svolga nella Nakijin natia dell'autore (descritta come "ricca di coltivazioni come canna da zucchero, cocomero, tabacco da foglia, verdure e [...] ananas" in BHOWMIK, "Fractious Memories in Medoruma Shun's Tales of War", 1), va ricordato che la coltivazione della canna da zucchero è stata a lungo il settore produttivo più redditizio dell'intera prefettura, scalzato solo nel 1970 dal mercato della prostituzione (STURDEVANT Sandra Pollack e STOLTZFUS Brenda, *Let the Good Times Roll: Prostitution and the US Military in Asia*, New York: New Press, 1993, 251-52; citato in TANJI Miyume, *Myth, protest and struggle in Okinawa*, 2006, 80). È inoltre difficile risalire a una precisa varietà diatopica della lingua dall'unica battuta pronunciata dalla nonna del protagonista, in quanto si tratta di Uchinaa-Yamatuguchi e le pronunce del lessico indicate dai *furigana* non sembrano distaccarsi dalla varietà di Shuri/Naha.

nipote decide di andarci da solo e, anche in seguito all'incontro con il serpente, è sempre la nonna a ritrovarlo e a soccorrerlo. Questa solitudine diventa tuttavia predominante nella seconda parte, dove il protagonista, adulto e lontano per lavoro dal paese natale (e quindi, si può supporre, dagli affetti familiari), non ha nessuno che possa venire in suo soccorso quando la sua seconda avventura solitaria lo mette in pericolo – situazione evidenziata dalla totale assenza di persone sulla spiaggia quando cerca di chiedere aiuto – e nessuno a cui raccontare quest'avventura, una volta terminata, se non gli stessi lettori. Non solo, in questa parte l'assenza della nonna, l'unico affetto cui il protagonista faccia riferimento nell'intero racconto, pesa ancora di più in quanto assoluta: con la sua morte, la figura della nonna appartiene a un passato irrecuperabile allo stesso modo della sorgente, delle foreste e delle risaie nei ricordi del personaggio.

Lo stretto rapporto con la nonna non può non ricordarci *Umukaji tu chiriti*, soprattutto se confrontiamo la scena in cui la nonna ritrova il nipote immobilizzato dal *majimun* con quella in cui la bambina va nel campo dalla nonna a raccontarle del suo primo incontro con un *mabui* presso il *gajimaru*. In entrambi i casi l'approccio tattile della nonna è teso ad assicurarsi delle condizioni del nipote, ma con risultati alterni: se in *Umukaji tu chiriti* il tocco appura che la bambina sta bene, e la nonna può procedere con le sue raccomandazioni, in *Kuroi hebi* il tocco della nonna rende evidente la necessità di un intervento rituale che ponga rimedio all'influsso negativo del *majimun* restituendo il *mabui* al nipote. Anche se non viene specificato all'interno del testo, lo spaventoso incontro con il serpente, che lascia il protagonista paralizzato, senza voce e a stento cosciente, combacia con la narrativa dei *mabui-utushi*, e anche i gesti della nonna che raccoglie l'acqua dal canale e la applica sulla fronte e sulle labbra del nipote rientrano nella logica che vuole che il *mabui* vada recuperato nel luogo in cui è stato perso<sup>293</sup>. Ci troviamo quindi di nuovo di fronte a una figura della nonna come sacerdotessa, depositaria di conoscenze antiche che, almeno in parte, condivide con il nipote. Il modo in cui la nonna spiega al nipote che è stato attaccato da un *majimun* e si rivolge alle divinità locali per invocarne il potere è esso stesso un insegnamento: le poche parole qui pronunciate dalla nonna

---

<sup>293</sup> Due espliciti esempi letterari di *mabui-gumi* (il recupero di un *mabui* perso) si possono trovare nel racconto 亀甲墓 *Kamekōbaka* ("Tombe a guscio di tartaruga") di Ōshiro Tatsuhiro (di cui è disponibile una traduzione inglese di Steve Rabson in MOLASKY e RABSON, *Southern Exposure*, 113-154) e più in dettaglio nell'omonimo racconto di Medoruma Shun *Mabuigumi*, citato nella sezione 3.3.1. Le modalità con cui viene eseguito il *mabui-gumi* differiscono caso per caso, ma una costante rimane la necessità di recarsi nel luogo esatto in cui è stato perso il *mabui* per presentare le preghiere e le offerte di rito: questa condizione rende particolarmente difficoltoso il procedimento in *Kamekōbaka*, dove la piccola Tamiko è stata travolta da un soldato giapponese caduto durante un bombardamento appena fuori dalla tomba a guscio di tartaruga dove lei e la sua famiglia hanno trovato riparo. Ōshiro, sfruttando il punto di vista di Ushi, seconda moglie del capofamiglia Zentoku e nonna putativa di Tamiko, introduce le principali cause (inciampi, cadute dagli alberi, morsi di cani) e gli effetti (il corpo rimane "come un guscio vuoto") di un *mabui-utushi* nei bambini, per poi spiegare la normale procedura di un *mabui-gumi* (in genere compiuto da una *yuta*, ma in caso di necessità anche dai parenti della vittima) e le difficoltà incontrate nel caso specifico (oltre all'impossibilità di ritornare sul luogo preciso, l'assenza di riso da offrire, che viene sostituito dal *miso*). In *Mabuigumi*, oltre alle offerte di riso e *sake* sul luogo dove è stato perso il *mabui*, leggiamo che il rituale consiste nel portare sul luogo un capo di vestiario indossato dalla vittima al momento del *mabui-utushi*, nell'offrire delle preghiere, porre tre pietruzze all'interno del capo, riportarlo dalla vittima e rifarglielo indossare dopo altre preghiere.

sono le uniche a comparire in Uchinā-Yamatuguchi nel testo, di fatto andando a informare e a costituire esse stesse parte del bagaglio culturale trasmesso al nipote.

Queste conoscenze sembrano essere destinate a scomparire con la morte della nonna e lo sconvolgimento del paesaggio cui sono intrinsecamente legate (non a caso, ricordando l'invocazione agli dei della sorgente e della foresta, il protagonista ritorna con la mente alla sorte toccata, di lì a poco, alle dimore delle divinità), ma una speranza di sopravvivenza (letterale nel caso del protagonista) risiede nella ricomparsa del serpente nero, che permette al protagonista di trovare una continuità tra passato e presente e di far rivivere il ricordo della nonna e delle sue radici culturali.

#### **4.4.2.1. Un orrore terapeutico.**

Rimandando alla sezione 3.1.2. per una lettura più approfondita delle ambientazioni del racconto come luoghi liminali di incontro con il sovrannaturale e l'aldilà, concentriamoci ora più nel dettaglio sulla figura del serpente nero.

All'improvviso notai con la coda dell'occhio una specie di ombra nera e, alzandomi da dov'ero accovacciato, guardai a monte. L'acqua scorreva limpida in mezzo all'erba alta chiazata di luce bianca e, come scivolando sulla sua superficie, si avvicinava a nuoto un serpente nero, la testa sollevata e il collo arcuato a mo' di falce. Mi venne la pelle d'oca su tutto il corpo e, in preda al panico, cercai di fuggire, ma la mia voce era stata risucchiata nel vuoto e non riuscivo a muovermi. Quando il serpente nero arrivò lì dov'ero, girò su se stesso, infilò il collo ricurvo nel retino immerso nell'acqua e, attorcigliandosi attorno al manico di bambù, cominciò a salire verso di me. Aveva un corpo umido di circa un metro, nero brillante, e una lingua marrone-rossastra che tirò fuori e dentro più volte mentre raggiungeva in un baleno il mio polso. Avvolgendosi dal gomito fino a tutto il braccio, il serpente mi arrivò alla spalla, e da lì mi picchiò sulla nuca e sul mento con la punta del naso, indeciso sulla strada da prendere. Poi, vedendo che lo scollo della mia maglietta era bello largo, scivolò dritto lungo il mio corpo dal centro del petto alla pancia. Arrivò a un'impasse all'altezza della cintura, ma agitando la testa a destra e a sinistra si infilò nei pantaloni e, accarezzandomi i genitali con le squame lisce e fredde, uscì dall'orlo dei calzoncini, strisciò lungo l'interno coscia e scivolò giù sull'argine. Ritornato di nuovo nel canale, il suo corpo nero e flessuoso si allontanò a nuoto verso le risaie a valle, fendendo l'acqua con un motivo a esse. (208)

Non è possibile risalire a una specie precisa di serpente con le sole informazioni ricavate dal testo. Il termine *habu*, usato dal narratore più avanti nel testo, è un iperonimo che comprende diverse specie locali,

tra cui il *Protobothrops flavoviridis*<sup>294</sup> e l'*Ovophis okinavensis*, entrambe contraddistinte da caratteristiche macchie allungate e con il corpo di colore chiaro, solitamente tendente al giallo-marrone o al verde-marrone. Più scuro, e assiduo frequentatore delle rive di corsi d'acqua (come d'altronde anche l'*Ovophis okinavensis*), è lo *Hebius pryeri*, che tuttavia in giapponese è noto con il nome locale *garasuhibā*. Non è peraltro escluso che si tratti della variante melanica di una qualunque delle specie endogene.

Ciò che appare chiaro dalle limitate informazioni a nostra disposizione è che, come nel caso dell'enorme *āman* che compare in *Mabuigumi*, l'importante è che la creatura sia abbastanza simile a qualcosa di familiare per essere riconoscibile dai personaggi, ma non abbastanza da essere esattamente inquadrata nella sfera del conoscibile e del quotidiano. Nell'uno e nell'altro caso, difatti, l'animale sembra celare una natura sovranaturale: nell'*āman* la vecchia Uta vede l'amica d'infanzia Omito reincarnata, nel serpente nero la nonna del protagonista riconosce un *majimun*.

È proprio questa caratteristica a permettere al serpente nero di inserirsi agevolmente nella vicenda come perno fra passato e presente: la sua natura di spirito esula dalle limitazioni spazio-temporali che avrebbe un normale serpente e consente al protagonista, anche se solo ironicamente, di immaginare quelli che normalmente considererebbe due serpenti distinti (come di fatto l'intervallo di vent'anni fra i due incontri farebbe supporre<sup>295</sup>) come lo stesso.

Se nell'immaginario del protagonista i due serpenti si sovrappongono, è però vero che la loro valenza è nettamente diversa, trasformandosi da negativa a positiva lungo la narrazione. Il serpente dei ricordi infantili irrompe come una minaccia, qualcosa di spaventoso che sconvolge l'ordinario, provocando al protagonista effetti momentanei (lo stato di terrore e immobilità coincidente con un *mabui-utushi*) e duraturi (la paura di avvicinarsi agli specchi d'acqua per lungo tempo a venire), questi ultimi assimilabili a un vero e proprio trauma. Nel secondo incontro, pur mantenendo le caratteristiche orrifiche del primo (espresse dalla memoria tattile del protagonista), il serpente da pericolo si trasforma in fonte di salvezza, mostrando la via attraverso le correnti al protagonista. Si tratta quindi di quello che potremmo definire un "orrore salvifico" o anche "orrore terapeutico", considerando che il secondo incontro con il serpente permette al protagonista di rivedere sotto un'altra luce, più positiva, il ricordo traumatico del primo.

Non sarebbe utile però parlare di "orrore terapeutico" se questo particolare binomio comparisse solamente in *Kuroi hebi*. Vediamo tuttavia che non è questo il caso. Prendiamo per esempio *Umi no nioi shiroi hana*, che abbiamo analizzato nelle pagine precedenti: anche qui a sconvolgere l'ordinario interviene qualcosa di straordinario e grottesco, per la stessa ammissione dei personaggi che lo paragonano a "un terzo seno". Questo elemento alieno e obbrobrioso (di fatto se ne parla solo in famiglia e con estremo pudore) cela però un messaggio di affetto da parte della nonna morente ai suoi cari, e il richiamo a un episodio precedente

---

<sup>294</sup> Il cui nome comune, in giapponese, è *hon habu*, lo *habu* per eccellenza.

<sup>295</sup> L'aspettativa di vita di un *Protobothrops flavoviridis* (o *Trimeresurus flavoviridis*) è stimata a 7-10 anni, quella di un *Ovophis okinavensis* a 19 anni. (Cfr. <https://www.worldlifeexpectancy.com/reptile-life-expectancy-habu>)

simile chiarisce che l'effetto desiderato della strana apparizione è quello di aiutare i cari della morente a superare il lutto.

Il racconto *Denrehei* presenta questo binomio in modo molto simile a *Kuroi hebi*: la vicenda ruota tutta attorno al fantasma senza testa di un messaggero militare morto durante la battaglia di Okinawa, il quale viene descritto secondo una serie di capisaldi del genere horror (aspetto spaventoso, apparizioni improvvise, infestazione di un luogo preciso collegato alla propria morte, comparsa in insospettabili fotografie di molto successive alla morte, potere di ossessionare i vivi con la sua presenza ecc.). Per quanto il personaggio rappresenti a tutti gli effetti l'elemento orrorifico della storia, egli rappresenta anche la salvezza dei deuteragonisti (nasconde Kinjō da alcuni soldati americani e impedisce a Tomori di suicidarsi), oltre a simboleggiare il tentativo di Tomori (e di suo padre prima di lui) di superare un trauma (per Tomori la morte della figlioletta, per il padre la perdita dell'amico durante la guerra).

Infine non si può non citare *Suiteki*, in cui l'elemento grottesco del rigonfiamento della gamba (e la successiva comparsa dei soldati) costringe Tokushō a venire a patti con le menzogne che ha diffuso sul suo passato e la sua esperienza in guerra, consentendogli infine, se non di superarne il trauma, di ottenere il perdono di Ishimine, l'amico e compagno che aveva abbandonato.

La mia analisi sull'occorrenza di questo "orrore terapeutico" in *Kuroi hebi*, parallelamente ad altri racconti dell'autore, per il momento termina qui, ma sarebbe interessante indagare l'incidenza di questo modello tra gli altri racconti dell'autore, per verificare se e quanto possa costituire un descrittore significativo dell'opera di Medoruma Shun nel suo complesso.

#### **4.4.3. Analisi stilistica e note di traduzione.**

*Kuroi hebi* condivide molte delle caratteristiche stilistiche riscontrabili negli altri tre testi analizzati: anche qui il protagonista coincide con il narratore e, in un certo senso, si ripresenta la struttura di un racconto nel racconto che abbiamo già incontrato in *Naikai*, *Umukaji tu chiriti* e *Umi no nioi shiroi hana*, anche se qui la narrazione si sviluppa non come un passaggio di testimone tra personaggi, ma come un flashback all'interno di un altro flashback dello stesso personaggio/narratore.

È inoltre interessante notare che, se non si considera la pesca come un'attività ricreativa tipica del genere maschile, in questo racconto l'anonimità e l'assenza di informazioni specifiche sul genere della prima persona può portarci a considerare valide sia un'interpretazione maschile sia una femminile del protagonista. Nella mia traduzione, forse influenzata dalla lettura di altri racconti dell'autore, in special modo *Gyogunki*, ho propeso quasi automaticamente verso un protagonista maschile.<sup>296</sup>

A prescindere dal genere del protagonista, un'altra caratteristica peculiare del racconto è un linguaggio a tratti sensuale nella descrizione del serpente, come abbiamo visto nel passaggio citato in 4.4.2.1.

---

<sup>296</sup> *Gyogunki* condivide con *Kuroi hebi* l'immagine iniziale di bambini (per la verità più grandi del giovanissimo protagonista di *Kuroi hebi*) che pescano e alcune immagini particolarmente sensuali.

L'accostamento di una sensualità quasi morbosa agli elementi orrorifici o surreali ricorre spesso nelle opere dell'autore, come abbiamo visto nella sezione 1.2.2.2. in particolare per *Gyogunki*, *Fūon* e *Suiteki*, e come si può notare anche in alcuni dei racconti qui analizzati: si veda per esempio il momento in cui la nipote in *Umi no nioi shiroi hana* cerca di immaginare il “terzo seno” della nonna<sup>297</sup>, o l'atmosfera cupa e di profondo disagio che si mescola a una descrizione quasi macchinica delle scene esplicitate in *Naikai*.

Come gli altri racconti qui esaminati, anche se comprensibilmente in misura minore rispetto ai più lunghi *Naikai* e *Umukaji tu chiriti*, *Kuroi hebi* rappresenta un altro caso di code-mixing: all'interno della narrazione in giapponese standard spicca la parte dialogica in Uchinā-Yamatuguchi, che ho cercato di rendere in traduzione tramite un'espansione esplicativa.<sup>298</sup> Non vi sono altri punti del racconto in cui compaia la varietà regionale della lingua giapponese; tuttavia, considerando il fatto che l'autore fornisce la lettura “*majimun*” per 魔物 *mamono* nella battuta pronunciata dalla nonna, e che l'immaginario del narratore segue l'interpretazione dei fatti data dalla nonna anche in seguito, ho deciso di rendere in traduzione tutte le seguenti occorrenze di 魔物 come *majimun*.

Anche il trattamento dell'unica parte dialogica presente rispecchia le modalità già viste in parte in *Naikai* e ovunque in *Umukaji tu chiriti* e *Umi no nioi shiroi hana*: il discorso diretto è inglobato nel corpo del testo, e a segnalare la presenza sono una virgola iniziale e una finale, eventuali particelle finali e i verbi dichiarativi. Ho cercato di simulare questa modalità separando anche in italiano il discorso diretto dal resto del testo tramite delle virgole, ma per ovviare alla probabile confusione del lettore italiano, che non può avvalersi di un chiaro marcatore come le particelle finali, ho deciso di utilizzare il corsivo per evidenziare il discorso diretto.

#### 4.5. Riflessioni conclusive sulla resa italiana.

Nell'approccio alla traduzione dei testi da me analizzati in questo capitolo, la domanda fondamentale che ha orientato il mio lavoro è stata: “qual è il destinatario di questa traduzione?”. Il tipo di lettore potenziale avrebbe infatti determinato scelte radicalmente diverse nella resa dei testi nella lingua d'arrivo: basti pensare al diverso trattamento dei *realia* in una traduzione commerciale rispetto a una destinata a un uso specialistico, per addetti ai lavori già familiarizzati con la cultura d'origine e che quindi non necessitano di un altrettanto massiccio adattamento degli elementi culturospecifici presenti nel testo o di glosse o espansioni interne che ne chiariscano il significato, per citare solo un aspetto marcato e facilmente isolabile.

Le mie traduzioni appartengono di fatto a questa seconda categoria, ma sono state realizzate per essere accessibili anche a un pubblico non specialista, per una serie di motivi: in primo luogo, tutti e quattro i

---

<sup>297</sup> Questa sensualità è ancora più pronunciata nella traduzione inglese di Project X, in cui il passaggio 妙に生々しい恥ずかしさを覚えた viene reso come “felt something sensually vivid and embarrassing”.

<sup>298</sup> Per i dettagli della resa del code-mixing nei quattro racconti rimando alla sezione dedicata, 4.5.2.

racconti sono profondamente radicati nel contesto socio-culturale di Okinawa, pertanto alcuni termini che indicano oggetti, consuetudini e gli stessi riferimenti geografici e naturalistici risulterebbero oscuri anche a un lettore che abbia familiarità con la cultura e la lingua del Giappone centrale; in secondo luogo, la traduzione è un lavoro lungo e laborioso, ragion per cui non mi convinceva l'idea di ottenere un risultato che fosse solo limitatamente fruibile; e in ultimo, al fine di confezionare una resa che fosse quanto più fedele ai contenuti originali pur nel rispetto delle dinamiche della lingua d'arrivo, volevo potere raccogliere le impressioni di lettori italiani, cosa che a sua volta rendeva necessari particolari accorgimenti nella traduzione. Nelle pagine che seguono andrò ad esaminare più nel dettaglio questi accorgimenti, e in particolare le mie scelte traduttive nel caso dei *realia*, i diversi modi in cui ho sperimentato la resa del code-mixing fra giapponese standard, okinawano e Uchinā-Yamatuguchi all'interno dei diversi racconti, e come lavorare in sinergia con alcuni lettori italiani mi ha portato a perfezionare le note a piè di pagina.

#### 4.5.1. Scelte traduttive per i *realia*.

Il diverso trattamento dei *realia* nelle mie traduzioni presenti in appendice dipende da una serie di fattori, che si possono riassumere in:

- tipologia dei *realia* (elementi architettonici, flora e fauna, feste e ruoli pubblici, toponimi, ecc.)
- lingua di partenza: okinawano vs. giapponese standard
- possibilità di una resa accettabile vs. necessità di una resa adeguata
- possibilità offerte dal testo (in particolare la possibilità di operare espansioni interne)
- convenzioni prevalenti nella lingua d'arrivo
- pesantezza dell'apparato di note

Nei vari testi si possono notare strategie differenti per lo stesso tipo di *realia*, che dipendono da un diverso bilanciamento dei fattori suddetti: nei due racconti più brevi, per esempio, la presenza di *realia* legati alla cultura okinawana è molto ridotta (ovvero non va a pesare sull'apparato di note), e ciò mi ha lasciato un margine più ampio per considerare se operare trascrizioni o adattamenti dei termini originali (se, quindi, fare prevalere un criterio di adeguatezza o di accettabilità, prendendo a prestito il lessico di Gideon Toury).

Concentriamoci per prima cosa sulle diverse tipologie di *realia*: generalmente, diverse tipologie di *realia* hanno ricevuto diversi trattamenti nelle mie traduzioni. I termini giapponesi riferiti a flora e fauna (福木 *fukugi*, 木麻黄 *mokumaō*, 朝鮮朝顔 *chōsen asagao*, ワシントン椰子 *washinton yashi*, クマノミ *kumanomi*, イソギンチャク *isoginchaku*, チヌ *chinu*, コバルトスズメ *kobaruto suzume*, 鮒 *funa*, テラピア *terapia*) sono stati resi per la maggior parte con iperonimi in uso in italiano (nell'ordine: garcinia, casuarina, noce metella, palma americana, pesce pagliaccio, anemone di mare, orata nera, damigella blu, carassio, tilapia), ad eccezione di メジロ *mejiro*, che per la sua posizione all'interno della frase (203) e le possibili (ma ingombranti) traduzioni a mia disposizione ("occhialino giapponese" o "occhiobianco giapponese"), ho deciso di trascrivere e annotare. Questa scelta ha ovviamente i suoi svantaggi: gli iperonimi italiani non tengono



infatti conto della particolare specie endemica: anche se le somiglianze sono molte, il pesce pagliaccio che un lettore italiano si immagina (*Amphiprion ocellaris*) non è il *kumanomi* (*Amphiprion clarkii*) che appare agli occhi di un lettore giapponese. Ritengo tuttavia il compromesso accettabile ai fini della fruizione del racconto, tanto più che mi permette di immergere il lettore nella storia senza deviare la sua attenzione sulle note a piè di pagina troppo spesso. Se il contesto in cui compaiono i termini faunistici mi evita il ricorso a note esplicative, nel caso di una specie vegetale meno nota al pubblico italiano, come “noce metella”, usata come termine di paragone in una scena, ho deciso di inserire una nota descrittiva delle sue caratteristiche salienti oltre che un riferimento al nome scientifico, in modo tale da facilitare al lettore la comprensione della scena e permettergli, nel caso lo volesse, di ricercare ulteriori informazioni in merito. Il discorso è diverso per quanto riguarda i termini okinawani riferiti a flora e fauna (ガジマル *gajimaru*, クバ *kuba*, ハブ *habu*, マクブ *makubu*), i quali sono stati tutti trascritti e annotati, per mantenere il cambio di codice che avviene nel testo originale.

Per vestiario, oggetti casalinghi e di uso comune, indirizzi commerciali, cibi e bevande, ricorrenze, termini legati alla sfera religiosa e unità di misura ho seguito la convenzione attualmente prevalente nelle traduzioni italiane di trascrivere e annotare (eccetto i più conosciuti in Italia come *manga* o *tempura*) i termini originali. Abbiamo quindi: *futon*, *shikibuton*, *nemaki*, *zōri*, *bashōfu*, *manga*, *hanafuda*, *pachinko*, *ryokan*, *snack bar* (riproposto nella dizione anglosassone), *kissaten*, *miso*, *tōfu*, *makizushi*, *tempura*, *awamori*, *seimeisai*, *obon*, *butsudan*, *ihai*, *kazoe*, *gō*, *tatami*, *tan*. Lo stesso criterio generale vale per gli elementi culturospecifici okinawani, relativi soprattutto a pratiche culturali e religiose: *utaki*, *uganju*, *ibi*, *majimun*, *ūkui*, *bīdama*, *eisā*, *kachāshī* e *sanshin*. In due casi, *munchū* e *nīgami(yā)*, la struttura e il ritmo della frase mi hanno permesso di inserire delle espansioni interne non particolarmente invasive e di evitarmi ulteriori annotazioni (questo non è invece il caso di *seimeisai*, cui ho dovuto aggiungere una nota oltre all’espansione per chiarire che la stagione di cui si parla è la primavera):

墓のひとつひとつは門中と呼ばれる一門の墓で、清明祭の季節になると、那覇や中部の街で働いている家族や親戚が集まった。(18)

Ognuna di esse era la tomba di una famiglia, in okinawano *munchū*, e quando arrivava la stagione del *seimeisai*, la festa della pulizia delle tombe, le famiglie e i parenti che lavoravano a Naha o nelle città del centro dell’isola si riunivano lì. (173)

にーがみやー  
根神屋とってね、うちのおばあは部落のかみんちゅ神女のなかでもいちばん偉い根神をやっていてね、小さい頃のうちはいつもおばあの後ばかり追っていたさ。(44)

La chiamavano *nīgamiyā*, la casa della *nīgami*, no?, perché mia nonna era la *nīgami*, la più importante tra tutte le sacerdotesse del paese e io da piccola non facevo che seguirla dappertutto, sia quando lavorava nei campi che quando celebrava i riti. (187)

Anche i termini che indicano persone, mestieri, ruoli o denominazioni etniche, sia in giapponese sia in okinawano, sono stati perlopiù trascritti e annotati (*mama*, *chūzaisan*, *baito*, *nīgami*, *yuta*, *yamatunchū*), con qualche notevole eccezione: ho reso *mabui* come “spirito/i”, *onēsan*, le hostess colleghe della protagonista di *Umukaji tu chiriti* allo snack bar, con il familiare “ragazza/e”, *kaminchu*, le sacerdotesse okinawane, con il più generico “sacerdotessa/e”, e しま 部落 *shima* con “paese” (per distinguerlo da 村 *mura*, che ho reso con “villaggio”). Ho optato per questa generalizzazione perché si tratta di termini che ricorrono in modo piuttosto frequente all’interno di *Umukaji tu chiriti*, già saturo di termini okinawani. La scelta di rendere 鉄血勤皇隊 *Tekketsukinnōtai* con “Corpi Imperiali di Ferro e Sangue” invece è dovuta al desiderio di dare al lettore italiano la stessa impressione di un titolo altisonante e drammatico che avrebbe al primo impatto un lettore giapponese.

Per elementi architettonici e parti della casa ho operato scelte diverse: se *torii*, *fusuma*, *amado*, *oshiire* sono elementi difficilmente sostituibili o adattabili in italiano, e al tempo stesso talmente onnipresenti nei testi letterari giapponesi da essere presenze stabili nei glossari e nelle note esplicative, ho cercato dei compromessi per esprimere termini come 縁側 *engawa*, 裏座敷 *urazashiki*, 入母屋式 *irimoyashiki*, che ho reso con rispettivamente con “veranda”, “stanza/camera sul retro”, “con tetto a padiglione”.

Varie sono state anche le strategie che ho adottato per i toponimi: ho trascritto e annotato 国際通り *Kokusai-dōri* ma reso con analoghi italiani gli altri termini, come 沖縄市 *Okinawa-shi* in “(città di) Okinawa”<sup>299</sup> e 胡屋十字路 *Goya-jūjiro* in “incrocio di Goya”. Tutti i toponimi considerati rilevanti ai fini della comprensione della trama sono stati corredati da brevi note che ne spiegassero a grandi linee la collocazione.

In conclusione, malgrado una mia spiccata preferenza per un approccio adeguato alla traduzione dei *realia*, ho cercato ove possibile di trovare alternative più familiari per i lettori italiani, specie nelle tipologie che mi permettevano una minore perdita (relativa) di significato (nel caso specifico, i *realia* relativi a flora e fauna e ad alcuni termini architettonici), e per i termini con un alto numero di occorrenze che più si prestassero ad una generalizzazione (*mabui*, *onēsan*, *kaminchu*, *shima*).

#### 4.5.2. Code-mixing e esperimenti di resa in italiano.

Uno degli aspetti sicuramente più interessanti della resa italiana dei quattro racconti è il modo di rapportarsi alle istanze di code-mixing presenti in originale. Nei testi il giapponese standard, il giapponese

---

<sup>299</sup> All’interno di *Naikai*, solo la prima occorrenza del termine viene resa con “città di Okinawa” (per distinguere la città dall’isola), le altre con “Okinawa” (come sarebbe l’uso italiano).

regionale parlato a Okinawa (Uchinā-Yamatuguchi) e la lingua okinawana propriamente detta si mescolano in modi diversi:

- in *Umi no nioi shiroi hana* la madre del personaggio protagonista pronuncia tre brevi battute in un Uchinā-Yamatuguchi poco marcato;
- in *Kuroi hebi* la nonna del protagonista pronuncia una lunga battuta in un Uchinā-Yamatuguchi marcato;
- in *Naikai* tutte le battute dei parenti anziani del protagonista e degli abitanti del villaggio sono in Uchinā-Yamatuguchi, salvo un paio di brevi battute in okinawano;
- in *Umukaji tu chiriti* l'intero monologo in giapponese è fortemente influenzato da caratteristiche tipiche dell'Uchinā-Yamatuguchi (si veda nello specifico 4.2.3.1.) oltre a includere espressioni e riportare battute pronunciate da altri personaggi in Uchinā-Yamatuguchi.

È possibile rendere queste sfumature linguistiche in italiano? E se sì, come?

La prima possibilità che ho considerato è stata quella di rendere una variazione in diatopia giapponese con una variazione in diatopia equivalente in italiano, ma l'ho subito accantonata: i quattro racconti sono talmente radicati nel contesto storico e culturale di Okinawa (e giapponese) da rendere risibile qualunque tentativo di attribuire ai loro personaggi parlate regionali proprie dei nostri territori, tanto più che i passi interessati avrebbero finito per essere costellati da *realia* trascritti secondo la dizione originale.

Ho invece deciso di ricorrere, secondo le possibilità offertemi dai testi, ad altre due strategie: quella della neutralizzazione e quella della sostituzione della variazione diatopica con una variazione diastratica.<sup>300</sup> Nel caso della neutralizzazione, in cui le sfumature linguistiche di partenza sarebbero andate completamente perse, avrei cercato di intervenire con espansioni interne al testo per segnalare al lettore l'avvenuto cambiamento di codice originale; nel caso della variazione diastratica, avrei cercato di simulare il code-mixing attraverso strutture sintattiche più semplici e lessico più informale e familiare.

In *Umi no nioi shiroi hana* ho quindi cercato di rendere la variazione diatopica poco marcata nelle battute della madre con un italiano piano e familiare:

枕元に並んで座ると母は、驚かんで見りよ、と言って布団をめくり、祖母の寝巻の胸元をはだけた。(中略) 動かんでな、よく見ておきよ。(中略) ゆらゆら揺れながら広がる触手の花芯に顔をのぞかせたのは、鮮やかなオレン

---

<sup>300</sup> Un'altra strategia interessante viene usata da Costantino Pes nella resa italiana del racconto di Matayoshi Eiki *La punizione del maiale*. Pes trascrive alcune espressioni okinawane affiancandone una traduzione italiana tra parentesi, e ne traduce altre affiancandovi l'originale okinawano tra parentesi. Per quanto formalmente incostante, si tratta di una soluzione efficace nella sua immediatezza. Si veda MATAYOSHI Eiki, *La punizione del maiale*, Il Maestrale, Nuoro 2008. Oltre al brano eponimo, 豚の報い *Buta no mukui*, tradotto da Costantino Pes, nel volume è incluso (come nell'edizione tascabile dell'originale) anche il racconto *L'oleandro alle spalle* (背中の中竹桃 *Senaka no kyōchikutō*), tradotto da Luca Capponcelli.

ジ色の熱帯魚だった。(中略) 見とれている私に母は、誰にも言わんでおきよ、と念を押し、寝巻の襟を合わせて布団を直した。(81)

Sedute una accanto all'altra al suo capezzale, mia madre mi disse, Guarda qui, ma non prender paura, rivoltò il *futon* e allargò il *nemaki* della nonna fino a scoprirne il seno. [...] Non muoverti, sta' a guardare. [...] Al centro di quella corolla di tentacoli che si apriva ondeggiando, fece capolino un pesce tropicale di un arancione brillante. [...] Bada di non dirlo a nessuno, si raccomandò mia madre mentre lo fissavo rapita, e riaccostati i lembi del *nemaki* rimise al suo posto il *futon*. (207)<sup>301</sup>

La battuta della nonna del protagonista in *Kuroi hebi* presenta caratteristiche dell'Uchinā-Yamatuguchi molto più marcate, come si può notare dalle numerose glosse fonetiche al lessico e dall'uso di particelle (come l'enfatico *yasaya*) tipiche dell'okinawano. Pertanto qui ho proposto per una neutralizzazione accompagnata da un'espansione:

祖母は私の背中を叩きながら、<sup>まじむん</sup>魔物に悪さされたやさや、<sup>むい</sup>と言うと、森の神様、<sup>はー</sup>泉の神様、<sup>うまが</sup>我が御孫に悪さしよる魔物を懲らしめてとらせ、と四方に首をめぐらせながら声をかけた。(86-87)

Dandomi pacche sulla schiena, la nonna mi disse, in dialetto: È stato un majimun a farti del male, sai. Poi si volse nelle quattro direzioni e gridò: Dei della foresta, dei della sorgente, punite il majimun che ha fatto del male a mio nipote! (209)

In *Naikai* ho adottato entrambe le strategie, ma con risultati meno soddisfacenti. Nella maggior parte dei passaggi in cui ho cercato di rendere l'uso del giapponese regionale con un italiano più informale, la differenza nella lingua d'arrivo risulta minima. Per esempio, nella prima battuta della nonna, in originale in Uchinā-Yamatuguchi, non è particolarmente evidente un cambio di codice, tanto più che per ragioni di scorrevolezza ho sacrificato <sup>くー</sup>来 *kū*, uno dei verbi chiave della battuta originale:

縁側で私たちを迎えた祖母は、母に、ゆっくりと休みよ、と言うと、ここ<sup>くー</sup>に来よ、と私を招いた。しばらく見んうちに大きくなって (下略) (10-11)

<sup>301</sup> Come ho già specificato nelle analisi dei singoli testi, il corsivo presente in questo e nei seguenti estratti non segnala l'occorrenza di passaggi in giapponese regionale o okinawano. Si tratta invece di un marcatore per il discorso diretto a cui sono ricorsa per ovviare alla confusione dovuta all'assenza di chiari marcatori del discorso diretto in italiano (una funzione assolta soprattutto dalle particelle finali in originale). L'unico racconto in cui non ho usato il corsivo a questo scopo è *Umukaji tu chiriti*.

La nonna ci salutò dalla veranda. Riposati pure con calma, disse a mia madre, e mi fece cenno di avvicinarmi. È un bel po' che non ci vediamo, ti sei fatto grande. (168)

Ho ottenuto simili risultati negli altri passaggi in Uchinā-Yamatuguchi, come si può vedere dalla battuta dell'uomo che assiste alla danza del *kachāshī* da parte dei *majimun*:

<sup>まじむん</sup>  
「魔物たちの打ち揃って遊んでるやさや」 (20)

“Guarda guarda, i *majimun* al gran completo che fanno baldoria!” (174)

e da quelle dello zio Genkichi nella notte dell'*ūkui*, in cui la variazione risulta praticamente neutralizzata:

<sup>みー</sup>  
「見ゆたんな？」

うなずいただけで返事はできなかった。いつのまにか、涙が首筋まで伝わっていた。

「あの海でな、いつも見守っておるんよ」 (27)

“L'hai visto?”

Annuii soltanto, non riuscivo a rispondere. Prima che me ne accorgessi, le lacrime mi erano scorse fino alla nuca.

“Vegliano sempre su di noi, da quel mare.” (179)

Per i passaggi più brevi, in cui avevo minori possibilità di evidenziare un cambio di registro, ho invece utilizzato delle espansioni (in modo simile a quello già visto per *Kuroi hebi*):

どこかで、八重山の歌ど、という声が聞こえた。 (21)

Da qualche parte si udì una voce che diceva, in dialetto, È una canzone di Yaeyama! (174)

<sup>くまーど</sup>  
「此処ぞ」

森の頂上近くにある岩のところまで来ておじいはそう言うと、すぐに岩をよじ登っていく。 (26)

“Eccoci qua!” esclamò lo zio in okinawano quando arrivammo a un masso vicino alla cima del monte, e subito cominciò ad arrampicarvisi. (178)

La diversa dicitura nell'espansione vuole tenere conto del fatto che il primo passaggio viene pronunciato in Uchinā-Yamatuguchi, il secondo in okinawano.

*Umukaji tu chiriti*, per le caratteristiche che abbiamo esplorato in 4.2.3.1., è ovviamente il caso più interessante e complesso da questo punto di vista. Per l'intero testo, che rappresenta un monologo informale con evidenti influenze dell'Uchinā-Yamatuguchi, ho cercato di bilanciare una resa quanto più fedele alla struttura delle frasi nella lingua di partenza (con i dovuti adattamenti alla sintassi della lingua d'arrivo) con forme semplici del parlato italiano. Mi sono quindi concentrata su un lessico piano ("Una volta c'era molta più acqua"), sul mantenimento delle ripetizioni ("è morto in guerra, ma dov'è morto non si sa") e sui troncamenti ("fin da"), le elisioni ("quand'ero", "quest'albero"), le anafore ("E il letto del fiume era più stretto, e [...]") tipici dell'oralità. Ho cercato inoltre di simulare l'effetto prodotto dai numerosissimi *ne* e *sa* presenti in originale, sostituendoli con dei "no?", "sai" ed "eh" che ho graduato e ricollocato all'interno della sintassi perché fossero credibili nella lingua d'arrivo. Vediamo per esempio l'incipit:

こうやってガジマルの木の枝に座ってね、川の流れを見ているとね、いろいろ思い出すさ。うちも小さい時からね、今のあんたみたいにこの木の下で川を眺めていたんだよ。昔はもっと水の量も多くてね、兩岸もコンクリートで固められてなくて、岸には水草が茂っていたさ。川幅も狭くてね、うちがあんたくらいの時にはここらあたりまで小さな船が上ってきてね、<sup>まちやぐわー</sup>町屋小の品物を下ろしたりしていた。昔といってもね、そんな遠い昔のことではないんだよ。もちろんあんたが生まれるよりかは、ずっと前のことではあるけどさ。

うちが生まれたのは戦争が終わってから十年ぐらいしてからさ。あんた沖縄で昔、戦争があったの知ってるね？ あんたはまだ小さいから知らんかもしれんけどね、あったんだよ。この村でも人がいっぱい死んでね、うちのおじいも戦争で死んだらしいけど、どこで死んだかは分からんらしいさ。日本兵に引っ張られてそのまま帰って来なかったらしいけどね、おばあはね、戦争の話をしたら頭が痛くなって仕事できなくなるから、ってそれだけしか教えてくれなかったさ。うちもおばあを<sup>ちむや</sup>心痛みさせたくなかったから<sup>くまぐま</sup>細々とは聞かなかった。(43-44)

Così, seduta su un ramo dell'albero di *gajimaru* a guardare il fiume che scorre, no?, mi tornano in mente tante cose. Anch'io, fin da quand'ero piccola, sai, me ne stavo ad osservare il fiume sotto quest'albero come te adesso. Una volta c'era molta più acqua, e visto che le sponde non erano rinforzate in cemento, erano piene di piante acquatiche, no? E il letto del fiume era più stretto, e quando ero piccola più o meno come te, c'erano delle barchette che risalivano fin da queste parti, e scaricavano le merci della piccola

drogheria. Ho detto una volta, eh, ma non era mica tanto tempo fa! Certo, però, era molto prima di quando sei nata tu.

Sono nata circa dieci anni dopo che è finita la guerra. Tu sai che a Okinawa una volta c'è stata la guerra, vero? Sei ancora piccola, quindi forse non lo sai, ma c'è stata. Anche in questo villaggio sono morte un sacco di persone, eh, anche mio nonno, mi hanno detto, è morto in guerra, ma dov'è morto non si sa. Dicevano che era stato portato via dai soldati giapponesi e non era più tornato, ma mia nonna, no?, mi diceva che a parlare della guerra le veniva il mal di testa e non riusciva più a lavorare, e quindi non mi ha mai detto più di così, sai. Io non volevo farle venire il mal di cuore, così non le chiedevo di raccontarmi il perché e il percome. (187)

Se il corpo del testo originale presenta già influenze dell'Uchinā-Yamatuguchi, come fare per rendere i passaggi del testo in Uchinā-Yamatuguchi e i termini in okinawano? Nella maggior parte dei casi (lo si può vedere nella tabella dell'appendice A.5, dove sono elencate tutte le occorrenze di termini e strutture in giapponese regionale o okinawano presenti nel testo, con le relative rese in traduzione) non ho trovato soluzioni soddisfacenti, e il cambio di codice presente in originale risulta neutralizzato.

In alcuni passaggi tuttavia sono riuscita a trovare alternative all'italiano piano più colloquiali senza ricorrere ad espressioni dialettali: è il caso di "il perché e il percome" nel paragrafo succitato, che rende l'originale in Uchinā-Yamatuguchi <sup>くまぐま</sup>細々と *kumaguma to*.

In un caso, una battuta della nonna in Uchinā-Yamatuguchi, sono invece ricorsa a un'espansione interna al testo, rendendo <sup>いやー</sup>お前かみんちゅやないいな神女なに成んど、って言い残して *iyā ya ii kaminchu ni nan do tte iinokoshite* (52) con "dopo aver detto in dialetto, come ultime parole, Diventerai una brava sacerdotessa" (192).

Inoltre ho cercato, per quanto possibile, di compensare con un italiano più colloquiale dove il testo me lo permetteva, come nel caso di <sup>はる</sup>畑をみないといけん *haru wo minai to iken* (54), in cui, non potendo rendere la caratteristica diatopica espressa da *haru*, ho scelto una traduzione più familiare per il verbo: "dovevo vedere del campo" (193); o anche nel caso di <sup>はる</sup>うちの村にも建設業者の宿舎ができてね *uchi no mura ni mo kensetsugyōsha no shukusha ga dekite ne* (54), reso come "anche nel mio villaggio tiravano su alloggi per i costruttori" (193).

Concludo riportando un esempio in cui il code-mixing originale è stato quasi completamente neutralizzato in traduzione ed uno in cui sono riuscita (almeno in parte) a restituire il cambio di codice operando in diastratia:

てのひらを合わせると中に蛍の光が見えたナビおばあの話とか、額に珊瑚が生えて時々切ってもらっていたウッチ屋のおじいの話とか、戦争の時に日本兵に切り殺されてからずっと今でも夜になると村の道を走ってる首のない玉城さんの話とか、薩摩が攻めてきた時に死んだ大和人の頭蓋骨が積まれている洞窟の話とか、御嶽の森に出る赤いハブの話とか、あんたも聞いたことないでしょう、もうこんな話をする村の人もいなくなったはずだからね。(58)

Come la storia della vecchia Nabi, che quando univa i palmi delle mani dentro ci vedevi la luce di una luciola, o la storia del vecchio capovillaggio che aveva dei coralli che gli spuntavano sulla fronte e ogni tanto se li faceva tagliare, o quella del signor Tamashiro che, dopo esser stato passato a fil di spada da un soldato giapponese durante la guerra, ancora corre senza testa per le strade del villaggio quando si fa notte, o quella della caverna dove sono ammucchiati i teschi degli yamatunchū morti quando era venuto Satsuma ad attaccarci, o la storia dello habu rosso che compare nella foresta utaki; probabilmente neanche tu le hai mai sentite, ormai anche quelli che al villaggio raccontavano storie simili saran morti. (195)

Ho mantenuto in questa forma 大和人 yamatunchū (e altrove il toponimo Yamatu) perché si tratta di una denominazione etnica, pertanto ai fini della traduzione viene considerato come esempio di *realia*, e riceve un trattamento a parte (insieme a Satsuma, habu, utaki). Si può invece notare come ナビおばあ Nabi-obā, ウッチ屋のおじい ucchiyā no ojī, 頭蓋骨 unkami e 洞窟 gama siano stati neutralizzati in traduzione.

飲みに来るのは小さい時から知ってる男たちだからね、頭は足りんくても  
女陰さえあればいい、って思ってる連中だから、うちみたいのはたぶらかしやす  
いと思ってたんだはずよ、よく入りよったさ、若いのも年寄りもね。(中略)

あの人もね、海洋博の工事で来た労働者のひとりだった。うちが入る少し前から店に顔見せるようになっていたらしいけどね、同じ現場の人たち四、五名と飲みに来るんだけど、無口な人でね、他の人がわあわあ騒いでいる時も黙ってね、飲んでばかりいたさ。(54-55)

A bere venivano uomini che conoscevo da quand'ero piccola, gente che pensava, Anche se manca la testa, basta che c'è la figa, quindi di sicuro credevano che una come me fosse facile da abbindolare, e venivano spesso, sai, giovani e vecchi. [...]



Anche lui era uno degli operai venuti per i lavori dell'Expo Oceanico. Mi hanno detto che aveva cominciato a farsi vedere al locale poco prima del mio arrivo, e veniva a bere con altri quattro o cinque dello stesso cantiere, ma era un tipo serio, che se ne stava zitto anche quando gli altri schiamazzavano, beveva e basta. (193)

Qui invece si può vedere come le espressioni dialettali 女陰 <sup>ほーみ</sup> *hōmi* (“genitali femminili”) e 無口な人 <sup>むんい やーぬー</sup> *mun'iyānū* (“persona taciturna”) siano state rese con termini nettamente più gergali e di uso familiare. 年 <sup>とし</sup> *tushiyui* viene invece neutralizzato in “vecchi”.

#### 4.5.3. Le “note del traduttore”.

Come già detto in precedenza, nel caso di elementi culturospecifici, specie se non si è adoperata qualche altra strategia di adattamento in traduzione, è necessario provvedere a ovviare la confusione che potrebbe nascere nel lettore. Nel mio caso, fatti salvi alcuni passaggi che potevano essere efficacemente chiariti tramite l'uso di espansioni interne al testo, come si è visto per *munchū* e *nīgamiyā*, la scelta era essenzialmente fra confezionare un glossario o note esplicative a piè di pagina.

A farmi infine propendere per questa seconda strategia è stata una serie di fattori, per individuare i quali è stata fondamentale la consultazione della resa italiana de *La punizione del maiale* di Matayoshi Eiki.<sup>302</sup> I due racconti raccolti nel volume sono corredati da una nota di traduzione iniziale, completa di indicazioni per la pronuncia dei termini giapponesi e dei dettagli di pubblicazione dei due brani, glosse nel corpo nel testo per alcuni dei termini in okinawano, un ricco glossario finale e due note introduttive all'inizio di ogni racconto con cui viene presentato il contesto generale in cui si muovono i personaggi. Risulta quindi evidente che l'edizione è stata curata fin nei minimi dettagli per accompagnare per mano anche un lettore inesperto. Eppure, anche da lettrice non del tutto estranea alla cultura giapponese e okinawana, mi sono sentita a disagio e talvolta perfino frustrata nel consultare il glossario, non solo perché, non appena incontrassi un termine o espressione di cui volevo avere ulteriori informazioni, dovevo interrompere la lettura per cercarlo nell'elenco in ordine alfabetico in fondo al volume, ma anche perché non avevo la possibilità di sapere, prima di aver consultato il glossario, se avrei trovato informazioni sul termine interessato.

Pertanto ho deciso di orientarmi su un apparato di note a piè di pagina: nonostante si ponga sempre il problema dell'interruzione della lettura (forse anche più frequente rispetto al caso del glossario), una spiegazione dei termini oscuri è immediatamente sotto gli occhi del lettore ed è subito chiaro per quali termini sono disponibili delle espansioni esplicative.

---

<sup>302</sup> MATAYOSHI, *La punizione del maiale*.

Anche questa strategia ha i suoi svantaggi, che ho individuato grazie all'aiuto di alcuni lettori italiani (senza conoscenze specifiche sulla cultura giapponese né okinawana) cui ho sottoposto le mie traduzioni. In primo luogo è necessario ripetere la nota di un termine alla sua prima occorrenza in ogni racconto, anche se i racconti sono raccolti nello stesso volume (come in questo caso), perché non si può prevedere l'ordine in cui verranno letti né pretendere che un lettore si ricordi particolari dettagli nel tempo. In secondo luogo, e strettamente legato a quest'ultimo aspetto, è il problema relativo ai termini che si ripetono più volte in uno stesso testo a distanza di pagine o capitoli: in questo caso, infatti, se il lettore non ricorda il significato di un termine e non riesce a risalirvi attraverso il contesto, può solamente percorrere a ritroso le pagine già lette alla ricerca della nota relativa.

Tuttavia, ritengo i vantaggi di questa strategia superiori agli svantaggi, specie nel caso di testi come *Naikai* e *Umukaji tu chiriti*, in cui la massiccia presenza di espressioni e *realia* okinawani porterebbe un lettore a consultare molto di frequente le note o il glossario finale.

Mi soffermo brevemente sulle diverse istanze per cui ho ritenuto opportuno fornire delle note:

1. presentare in modo essenziale le caratteristiche salienti di *realia* relativi a oggetti di uso comune, cibi e bevande, elementi della tradizione culturale e religiosa locale (ad esempio *fusuma*, *awamori*, *utaki*)
2. descrivere brevemente e dare un nome scientifico di riferimento per i *realia* relativi a flora e fauna le cui caratteristiche non sono deducibili dal contesto (ad esempio la nota sui *makubu*)
3. chiarire a grandi linee la posizione geografica dei toponimi rilevanti (individuando per esempio la collocazione geografica di Yaeyama o Amami Ōshima rispetto all'isola di Okinawa)
4. introdurre eventi storici o caratteristiche del territorio rilevanti ai fini della trama (un lettore giapponese – o perlomeno okinawano – sarebbe probabilmente in grado di cogliere i riferimenti accennati all'Expo 75 e all'Aquapolis, a differenza di un lettore italiano)
5. spiegare consuetudini proprie della cultura di partenza ma non di quella d'arrivo (per esempio il sistema scolastico giapponese o l'atto di battere l'erba come misura preventiva contro i serpenti).

Per tentare comunque di contenere il numero di note, ho operato delle scelte sui termini da trascrivere e quelli che invece avrei potuto rendere, con una perdita minima di significato, con analoghi o iperonimi italiani (si veda la sezione 4.5.1.). Ho infine cercato di favorire la concisione sulla precisione nelle singole note, accorpando dove possibile le spiegazioni di termini interconnessi (si vedano per esempio le note per *utaki*, *uganju* e *ibi* a pag. 187).

La collaborazione con alcuni lettori italiani è stata essenziale nel perfezionamento della traduzione. Le loro risposte ai testi hanno messo in luce i punti deboli e i punti di forza delle mie strategie aiutandomi a riorientarle in modo più efficace, in particolare segnalandomi spiegazioni poco chiare o assenti, e suggerendomi la necessità di introdurre note anche nei casi descritti ai punti 3 e 5, che non avevo considerato con la stessa attenzione in precedenza.

## Conclusione.

Lo scrittore okinawano Medoruma Shun ha il merito di avere introdotto un punto di vista innovativo nella letteratura giapponese e internazionale, in quanto membro della seconda generazione di sopravvissuti alla battaglia di Okinawa e attento osservatore della società okinawana contemporanea, da lui indagata in ambito letterario e saggistico con uno sguardo etico inflessibile. La validità dei contenuti della sua opera va di pari passo alla raffinatezza dello stile, che unisce alla profonda sensibilità nel sondare l'animo umano una ricchezza espressiva capace di creare immagini indelebili nella mente del lettore. Immergendomi nel mondo letterario dell'autore, ho avuto modo di constatare che in diverse opere in cui la narrazione si concentra su ricordi dolorosi dei personaggi, specialmente ma non solo relativi al trauma bellico, intervengono ambientazioni ed elementi legati all'acqua, alla pioggia e al mondo marino – immagini, per così dire, "liquide". In queste pagine ho cercato di ricostruire i possibili collegamenti fra la rappresentazione di memorie traumatiche e "immagini liquide" in un corpus di opere scelte di Medoruma Shun.

Nel **primo capitolo** ho introdotto il contesto storico-politico di Okinawa entro cui si inserisce l'opera dell'autore, descrivendo le principali tappe storiche dell'odierna prefettura giapponese (tuttora soggetta alle dinamiche economico-politiche di Giappone e Stati Uniti), le proteste verso la presenza delle basi militari americane e la continua lotta al revisionismo storico. Accennando alle caratteristiche generalmente attribuite alla "letteratura okinawana", mi sono soffermata sugli aspetti problematici di tale definizione e sulla sua adeguatezza a rappresentare appieno il contributo letterario di Medoruma Shun. Ho esplorato i temi e gli stilemi che caratterizzano le opere più note dell'autore, facendo particolare riferimento all'innovatività del suo approccio alla narrazione della battaglia di Okinawa e delle sue conseguenze, e tratteggiando gli obiettivi politici sottesi alla sua attività letteraria e di critica sociale.

Nel **secondo capitolo** ho presentato il concetto classico di memoria traumatica amnestica, secondo la teoria letteraria di Cathy Caruth, confrontandolo con la più recente teoria di Joshua Pederson su una memoria traumatica accessibile e articolabile, e integrandolo con il concetto di trauma collettivo proposto da Kai Erikson. Con questo impianto teorico mi sono approcciata ai precedenti studi di Davinder Bhowmik e Kyle Ikeda sulla rappresentazione delle memorie della guerra nelle opere di Medoruma, espandendo il campo di analisi dei due studiosi per comprendere ricordi di altre esperienze traumatiche rappresentate dall'autore.

Nel **terzo capitolo** ho esaminato il rapporto fra le memorie traumatiche di alcune opere citate nel capitolo precedente e le immagini liquide insieme o attraverso le quali vengono rappresentate nella narrazione, raggruppando immagini liquide provenienti da opere diverse sulla base di somiglianze tematiche e stilistiche e indagandone i significati simbolici.

Nel **quarto capitolo** mi sono concentrata infine sull'analisi testuale di quattro dei racconti citati, dei quali provvedo in appendice una traduzione italiana: nell'ordine *Mare interno* (内海 *Naikai*), *In compagnia delle ombre* (面影と連れて *Umukaji tu chiriti*), *L'odore del mare e il fiore bianco* (海の匂い白い花 *Umi no nioi*)

*shiroi hana*) e *Il serpente nero* (黒い蛇 *Kuroi hebi*). Questi brani, meno noti e discussi dalla critica forse perché non direttamente legati al tema delle memorie della guerra, non per questo sono privi di motivi d'interesse. Presentando nel dettaglio la trama dei singoli racconti ne ho evidenziato la ricchezza tematica, provando a individuare alcune possibili letture per l'apparato di simboli e stilemi superbamente confezionato dall'autore. Ho dedicato la parte finale del capitolo a un commento traduttologico in cui considero le particolarità linguistiche del testo originale per discuterne le problematiche che ho riscontrato in sede di traduzione.

In questa tesi ho cercato di verificare la possibilità di collegamento fra memorie traumatiche e immagini liquide in alcune opere dell'autore, riferendomi a scene chiave dei racconti *Fūon*, *Suiteki*, *Mabuigumi*, *Naikai*, *Umukaji tu chiriti*, *Umi no nioi shiroi hana*, *Kuroi hebi* e del romanzo *Me no oku no mori*. Attraverso l'analisi comparativa di queste immagini non è solo emersa l'importanza fondamentale del paesaggio marino come scenario della vita quotidiana e mezzo di sussistenza primario per le comunità locali, ma anche la sua forte connotazione simbolica di tramite con l'aldilà, espressa sia dal mare e da corsi d'acqua che vi sfociano sia, metonimicamente, dalle creature che lo abitano, come pesci tropicali, tartarughe marine e anemoni. Il paesaggio marino è inoltre uno dei luoghi in cui gli abitanti di Okinawa si scontrano con la realtà della guerra, attraverso gli attacchi della marina statunitense e i corpi dei soldati dell'aviazione giapponese che vengono risospinti sulle rive. Per questa duplice connotazione luttuosa, gli elementi marini ben si addicono ad accompagnare e rievocare le esperienze traumatiche della guerra e i lutti sofferti dai personaggi. Non sono tuttavia gli unici elementi liquidi collegabili a ricordi traumatici: in racconti come *Fūon*, *Suiteki* e *Umukaji tu chiriti* l'acqua rappresenta lo scorrere del tempo e scandisce i ricordi, che in particolare nei primi due racconti riemergono nelle specifiche condizioni climatiche della stagione delle piogge, la stagione in cui si è combattuta la battaglia di Okinawa. Si può quindi osservare come diversi elementi liquidi si intreccino in queste opere alla narrazione delle memorie traumatiche dei personaggi, in una ricchezza simbolica che attesta la maturità artistica dell'autore.

L'ambito in cui ho condotto questa ricerca, tuttavia, è sicuramente limitato a una rosa troppo ristretta di opere dell'autore (per quanto significative all'interno della sua carriera), e meriterebbe di essere espanso per verificare più efficacemente la solidità del collegamento tematico fra immagini liquide e memoria traumatica nell'intera opera di Medoruma Shun. Lasciando questo proposito per eventuali ricerche future, concludo questo mio lavoro di tesi presentando in **appendice** la traduzione italiana integrale dei quattro brani indagati all'interno del quarto capitolo.

# APPENDICI

## A.1. Mare interno (内海)

Se chiudevo gli occhi, mi tornava in mente l'odore della pioggia di un giorno d'estate. La pioggia che cadeva sull'asfalto riarso evaporava in una vampa tremolante. Il me bambino che si riparava dalla pioggia sotto la tettoia della cooperativa del villaggio, sentendo sulla spalla la mano di mia madre in piedi dietro di me, guardava il paesaggio tremolante oltre la strada che avremmo percorso. Il sole e la pioggia battevano incessanti dalle nubi sottili. Le foglie delle canne da zucchero ondeggiavano, e la stradina di campagna asfaltata che si stendeva lì nel mezzo sembrava un fiume di acqua scura. Dimentico perfino della lattina di succo di frutta che mi si intiepidiva nella mano, fissavo un ombrellino azzurro che dondolava su quell'acqua. La pioggia si fece più forte. Le gocce che cadevano sotto la tettoia mi bagnavano le scarpe da ginnastica nuove. *Vieni più in dentro*, mamma mi abbracciava, e io mi stringevo a lei premendo la schiena fra le sue gambe divaricate. Allora avevo solo quattro anni. Mamma sembrava giovane, nel suo vestito verde prato a fiori bianchi. Stringendo l'orlo del suo abito, respiravo l'odore della pioggia d'estate.

Quella mattina mi aveva svegliato all'improvviso e avevamo fatto il bagno assieme. Mi aveva lavato la faccia e la testa, ma stavo così bene che, invece di svegliarmi, mi era tornato sonno. E così, semiaddormentato, lei mi aveva asciugato e mi aveva detto di bere il latte caldo; poi aveva messo fazzoletti e calzini nello zaino appena comprato per la gita di primavera dell'asilo e me l'aveva caricato sulle spalle. Fuori era ancora buio. Scendendo le scale, all'improvviso mi era venuta voglia di parlare con il mio compagno di giochi che abitava nello stesso condominio. Non so da quanto visse lì. Quando me ne ero accorto, io e il mio amico Yūbō, che aveva la mia stessa età, avevamo cominciato a giocare insieme nei corridoi. Yūbō, che non andava all'asilo, aspettava sempre il mio ritorno sulle scale. Prima di salire sul taxi fermo davanti al condominio, guardai in alto. La luce in casa di Yūbō era spenta. *Dorme ancora*, pensai, e mi prese una solitudine incontenibile.

Andammo in taxi fino in centro, poi al terminal salimmo su un autobus. A bordo, mentre sonnacchiavo con la testa appoggiata sulle ginocchia della mamma, mi ricordai dell'acquario di pesci tropicali su cui avevo posato lo sguardo uscendo di casa. A mio padre piacevano i pesci tropicali. In un acquario tanto grande che non riuscivo a cingerlo con le braccia, fra le piante acquatiche che risplendevano verdi alla luce della lampada, nuotavano svariati pesci tropicali: pesci che sembravano oggetti di vetro tanto riuscivi a vederne le spine in trasparenza, pesci che parevano fatti d'argento levigato di fresco, pesci piccoli quanto un dito mignolo e dal dorso color crema su cui spiccava una striscia rosso-violacea luminescente. Quando tornava a casa, a volte mio padre passava anche delle ore a bere e guardare l'acquario. Avevo imparato subito che, in momenti come quelli, non gli ci si poteva avvicinare. Capitava di rado che mi rivolgesse la parola o mi abbracciasse, ma non mi dispiaceva, anzi. Mi bastava e avanzava che se ne stesse seduto davanti all'acquario senza far nulla.

Se c'era un pesce malato o morto, dal petto di mio padre si allargava una sorta di macchia nera, il volto e gli arti cominciavano a scurirsi, e il suo aspetto cambiava. Un giorno, mentre me ne stavo con le mani sul vetro dell'acquario a guardare i pesci tropicali che mi nuotavano davanti agli occhi, all'improvviso mi ero

sentito afferrare per la collottola e colpire in faccia con un pugno. Avevo sbattuto contro il muro ed ero caduto riverso sul *tatami*, e quando mio padre mi aveva rimesso in piedi e aveva di nuovo alzato le mani, mia madre gli si era avvinghiata addosso. Il suo corpo, chino su di me nel tentativo di proteggermi, aveva tremato violentemente e, quando si era appoggiata al muro tenendosi il fianco, avevo sentito il suo fiato caldo sul collo. La voce di mio padre era stata soverchiata dal ronzio nelle mie orecchie, e quella che mi si era parata davanti agli occhi era una massa nera e viscosa. La massa nera dondolò la sua parte superiore e agitò qualcosa di duro verso il basso. Mi coprii istintivamente il volto, e mia madre, che stava dormendo, si tirò su a sedere. Sull'autobus illuminato dai raggi del sole erano saliti degli studenti delle superiori. Una delle studentesse che chiacchieravano in piedi guardò dalla mia parte e mi sorrise. Fuori dal finestrino si stendeva il mare, che cambiava colore da verde ad azzurro a blu scuro a mano a mano che avanzava verso l'orizzonte. Ma non ce la facevo neanche ad accorgermi di tanta bellezza. Avevo la sensazione che la massa nera avesse inseguito l'autobus per tutto quel tempo. Riecheggiarono le risate delle studentesse. Staccandomi da mia madre, continuai a osservare il mare. Quando la studentessa, scesa con le altre davanti alla scuola, mi salutò con la mano, guardai mamma che dormiva; poi fissai le studentesse che, dandomi le spalle, risalivano la collina verso il portone d'ingresso della scuola.

Scendemmo in una città a metà strada per pranzare, poi aspettammo il prossimo autobus. Dopo aver atteso per più di un'ora salimmo su un autobus, e dopo un'altra ora buona arrivammo al villaggio. Aveva cominciato a piovere poco prima che scendessimo. Mia madre si mise a correre, tenendo la borsa sollevata con entrambe le mani e incoraggiando me che correvo aggrappato all'orlo del suo vestito. Quando ci precipitammo sotto la tettoia della cooperativa, mia madre fece un gran respiro e, per la prima volta quel giorno, sorrise.

La pioggia cominciò a diminuire d'intensità. In uno squarcio fra le nubi splendeva il sole, e sopra il campo di canne da zucchero piegate dal vento, stille d'acqua brillavano scivolando di lato. All'odore della pioggia si mescolava il profumo del mare. Una donna si stava avvicinando a noi sulla stradina asfaltata e tremolante nella vampa. Non riuscivo a staccare gli occhi dal suo volto. Mia madre mi diede un colpetto sulla spalla con la mano. Gliela presi, e con l'altra le indicai la donna, dicendo: "Mamma viene da questa parte!".

Sentii che mia madre si voltava a guardare i campi di canna da zucchero.

"Guarda, mamma viene da questa parte!"

La mamma con l'ombrello azzurro, che in meno che non si dica era arrivata a meno di dieci metri da noi, camminava a testa bassa. La camicetta bianca era macchiata dal colore dell'ombrello; davanti alle gambe che uscivano dalla gonna blu scuro, l'asfalto bagnato respingeva la luce del sole. Con un vago sorriso che aleggiava sulle labbra, la mamma ci passò davanti e continuò a camminare verso la fermata dell'autobus alla quale eravamo scesi.

"Andiamo."

Con la sua voce che mi risuonava nelle orecchie, pensai, *Ah, lei non la vede*. Mentre camminavo verso i campi di canna di zucchero spronato da mia madre, mi girai più e più volte a guardare l'ombrello azzurro che si allontanava. Le nubi si aprirono in verticale lasciando intravedere il cielo azzurro. Sotto il verde scuro di un filare di pini si scorgeva l'insegna gialla della fermata dell'autobus. L'ombrello ci passò davanti e proseguì nel cielo azzurro che si apriva a poco a poco. Il vento soffiava, facendo spirare verso di noi l'odore del mare. Infine l'ombrello scomparve, e noi arrivammo al paese dove la nonna abitava da sola.

La nonna ci salutò dalla veranda. *Riposati pure con calma*, disse a mia madre, e mi fece cenno di avvicinarmi. *È un bel po' che non ci vediamo, ti sei fatto grande*. Sorrise, e sotto quel suo sguardo mite la mia tensione si sciolse subito. Dovevo averla vista almeno una o due volte l'anno anche prima di allora, eppure quella fu la prima volta che l'immagine della nonna si fissò nei miei ricordi. In quel tranquillo paese sul mare di neanche duecento anime, avrei trascorso i successivi quattordici anni fino al diploma. Solo con la nonna.

Quella notte, la mamma mi lavò seduto in una tinozza piena d'acqua calda, sul pavimento in terra battuta della cucina di casa della nonna. Vedendomi di buonumore nel fare il bagno, anche mamma sembrava divertirsi. Mangiai dell'anguria in veranda, respirando l'odore dell'incenso antizanzare e, per la stanchezza accumulata durante la giornata, dormivo già prima delle nove. Mia madre mi svegliò una volta perché andassi in bagno, non so verso che ora. Il mattino seguente, quando mi svegliarono i rumori provenienti dall'esterno, non mi sembrò particolarmente strano che mamma non fosse lì al mio fianco. Mi alzai e andai in cucina. La nonna, che stava parlando con un giovane in giardino, mi guardò torva e mi disse di *restare in casa*. Spaventato dal fremito nella sua voce, quando il camioncino del giovane, che l'aveva caricata a bordo, passò attraverso l'*ishigaki*<sup>303</sup>, uscii fino al cancello e guardai fuori. Tutt'attorno c'erano case con tegole di terracotta smaltata di rosso, o tegole di cemento coperte di muschio, ognuna circondata dal proprio *ishigaki*. Tutto taceva, si sentiva solo il belato lamentoso delle capre. Sull'*ishigaki* splendeva il sole del mattino, si sudava già solo a stare fermi. All'improvviso mi vidi davanti le sagome dei pesci tropicali che galleggiavano sulla superficie dell'acquario. I corpi che ondeggiavano fra le bolle d'ossigeno, i ventri bianchi in bella vista. In loro non c'era più alcun luccichio metallico. La notte prima, mamma si era messa a bere con gli occhi fissi su delle pillole bianche poggiate sul tavolo. Pensai che dovevo fingere di dormire. Era passato un lungo lasso di tempo, in cui mamma si era versata da bere da una bottiglia marrone di liquore e portata il bicchiere alla bocca diverse volte; poi aveva preso le pastiglie a due mani e le aveva lasciate cadere nell'acquario.

Il sole del mattino aumentò gradualmente d'intensità. Accovacciato all'ombra dell'*ishigaki*, chiusi gli occhi e aspettai che la mamma si svegliasse. Ma la sua mano morbida non si sarebbe più posata sulla mia spalla.

Non so dire come passai il mese e mezzo che seguì. Devo essere stato alla veglia e alla cerimonia funebre, e anche sul luogo della tumulazione, eppure ho solo un vago ricordo di quando aiutai la nonna ad esporre la

---

<sup>303</sup> Muro di pietra che circonda un'abitazione tradizionale okinawana, aperto sul davanti in corrispondenza dell'ingresso principale della casa. Spesso viene completato da un muretto aggiuntivo, posto in corrispondenza del varco ma più internamente, che va a schermare l'ingresso della casa dalla strada.



foto di mamma sul *butsudan*<sup>304</sup>. Quella ritratta nella foto in bianco e nero non era la mamma che conoscevo. In quella foto, anche se un sorriso le aleggiava sulle labbra, sembrava triste e sola. Non sono mai riuscito a farmela piacere.

Quando passarono i quarantanove giorni del lutto, io, la nonna e un vecchietto suo fratello andammo da soli sul mare che stava a est del paese. Affioravano decine di isolotti su quel mare interno, che ne rifletteva le silhouette come uno specchio. Lì ci lavammo, ripulendoci della sporcizia che avevamo addosso. A una cinquantina di metri di distanza dalla spiaggia ricoperta di ruvidi frammenti di corallo, c'era un'isola chiamata Yaganna. Sul davanti di quell'isola, che era interamente scavata da tombe ricavate nella roccia, c'era la tomba della famiglia della nonna. Di fianco a quella tomba, alta circa due metri e realizzata scavando la parete di arenaria, ce n'era una nuova, piccola e di cemento. Dal riquadro di bambù pendeva una piccola ghirlanda di alluminio tutto sfogliato. Ancora non sapevo che chi andava incontro a una morte prematura non poteva accedere alla tomba di famiglia. Nel tratto di mare poco profondo tra la costa e l'isola, che si poteva attraversare anche a piedi con la bassa marea, c'era, con l'acqua che le arrivava fino alle ginocchia, la mamma con l'ombrello azzurro. Mi guardò e sorrise, poi si voltò indietro verso l'isola e scomparve pian piano alla vista.

\*\*\*

I suoi capelli pareggiati alle spalle oscillarono in avanti e mi sfiorarono il petto. Inseguendo la lingua, che si spostava dal petto al fianco alla coscia, le punte dei capelli che scendevano ai lati del suo viso mi scorrevano sulla pelle. Se le avessi chiesto dove aveva imparato a usare così abilmente la lingua e i capelli, temo che mi avrebbe risposto senza mezzi termini. Non era donna da imbarazzarsi per un lavoro che ti dà da vivere, qualunque esso sia. Aveva appena vent'anni, uno in meno di me, ma era stata lei, per prima, a rivolgermi la parola e a venire a casa mia.

Avevo preso l'abitudine di fermarmi, di ritorno dal lavoro, a cenare in un *kissaten*<sup>305</sup> che aveva aperto vicino al mio appartamento. Di tanto in tanto, senza farmi notare, osservavo la donna che mi portava il menù e i piatti, il suo profilo un po' severo e il modo spigliato in cui lavorava. Non appena si avvicinava distoglievo lo sguardo, abbassando gli occhi sul mio *manga*. Lei metteva giù il piatto bruscamente e se ne andava. Se avevo già appoggiato sul bordo del tavolo il ticket acquistato al distributore automatico di fianco all'entrata, non scambiavamo neanche quelle due parole che servivano a prendere l'ordinazione.

Le braccia di lei mi cingevano la schiena, univa i nostri corpi con forza in uno schiocco di pelle madida di sudore. Al mio orecchio risuonò la sua risata. Il *kissaten*, che rimaneva aperto ventiquattr'ore su ventiquattro, era gremito di persone anche a mezzanotte passata. Era arrivato un gruppo riunitosi per giocare a poker e, come in quel momento, con le carte *hanafuda*<sup>306</sup>. Al vedere una giovane coppia che per prima cosa aveva

---

<sup>304</sup> Altarino buddhista tradizionalmente presente nelle case giapponesi per il culto dei morti della famiglia.

<sup>305</sup> Caffetterie che servono anche pasti leggeri.

<sup>306</sup> Mazza di carte giapponesi raffiguranti dei fiori (il nome significa letteralmente "carte dei fiori") usato per diversi giochi, fra cui il *koi-koi*, gioco di abbinamento paragonabile alla scopa nostrana.

messo a dormire il figlio di soli due-tre anni e poi si era immersa nel gioco, si era acceso in me un senso di repulsione. Questo perché avevano cominciato a giocare dopo cena, così, per passare il tempo, ma poi ci avevano preso gusto. Subito dopo il diploma avevo trovato lavoro in un supermercato di Naha<sup>307</sup>. I risparmi che avevo messo da parte nel corso di quei tre anni di lavoro non mi erano durati neanche due mesi. Avevo sentito parlare di colleghi che, caduti nel tunnel del *pachinko*<sup>308</sup> e dei videogiochi, avevano fatto ricorso a usurai e si erano indebitati fino al collo, ma non mi immaginavo nemmeno che potesse succedere anche a me. Anche se ogni tanto vincevo, mi giocavo subito il ricavato, e più perdevo più disperatamente giocavo. E anche se capivo in che situazione mi ero cacciato e ogni giorno mi ripromettevo di smettere, quando staccavo dal lavoro i miei piedi si dirigevano automaticamente al locale. Mentre mi chiedevo se andare da un usuraio, lei mi rivolse la parola.

Stavo disponendo le confezioni di pesce fresco in supermercato quando una mano mi si posò piano sulla spalla. Mi voltai. Lì in piedi c'era lei, il cestino giallo della spesa in mano. *Faresti meglio a non tornare più al locale*, mi disse sottovoce mentre, accanto a me, sceglieva il pesce. Visto che me ne stavo zitto e continuavo a disporre le confezioni, disse, *Rovinarsi per una cosa del genere è da stupidi*, e alla mia espressione contrariata rise, *Certo che sono caretti, eh*, e si spostò in un altro reparto. Anche a contatto con l'aria fredda ero sudato e col viso in fiamme. Mentre spingevo il carrello vuoto diretto in magazzino, la vidi ferma davanti alla cassa, e lei mi restituì lo sguardo, fissandomi dritto negli occhi. Non riuscii a non distogliere lo sguardo, ed entrai a testa bassa nel magazzino.

Sopra di me, lei si sollevò e mi scrutò in volto. Nell'appartamento buio filtravano le luci dei locali notturni schierati dall'altra parte della strada, che mettevano debolmente in risalto la sua silhouette. Coi capelli che le ricadevano ai lati del viso non capivo che espressione avesse. *Ma dai, starà sicuramente sorridendo*, pensai. Anche di giorno, quando da sopra mi guardava in volto, spesso sorrideva. E poi voleva che le raccontassi qualcosa. Accarezzandomi i capelli, le guance, il petto, diceva che di me voleva sapere qualunque cosa, anche di mia madre morta, e del villaggio in cui avevo vissuto da solo con la nonna, e dei tre anni da quando ero venuto a Naha; qualunque cosa mi venisse in mente, voleva che gliene parlassi.

Anche lei, come me, veniva dal nord dell'isola. Anche dopo avermi rivolto la parola al supermercato, quando passavo dal *kissaten* mi portava i piatti bruscamente come al solito. In compenso, controllava che non tornassi a giocare. Quando mi rivolse la parola per la seconda volta nel reparto del pesce fresco, indovinò la mia provenienza, dicendo con un sorriso che l'aveva capito dall'accento. Alla mia faccia stupita, mi disse che anche lei era del nord, e che stava a Naha da due mesi. Nell'arco di quello scambio di qualche minuto soltanto, mi fece promettere che saremmo usciti insieme domenica per andare a fare spese in *Kokusai-dōri*<sup>309</sup>. Questa sua prepotenza, così come il suo comportamento, che dava l'impressione di un'intelligenza acuta,

---

<sup>307</sup> Città capoluogo della prefettura di Okinawa, situata nella parte meridionale dell'isola omonima.

<sup>308</sup> Gioco d'azzardo giapponese che consiste in una specie di flipper verticale.

<sup>309</sup> Il "Viale Internazionale" al centro del quartiere commerciale più animato di Naha (e di Okinawa).

erano invidiabili per me che mi esprimevo in modo impacciato, e mi mettevano a mio agio. Il suo appartamento si trovava a neanche venti minuti a piedi dal mio, così, nelle settimane seguenti a quando eravamo usciti a fare spese, cominciammo a fare la spola fra la casa dell'uno e dell'altra.

Il palmo della sua mano destra era appoggiato alla mia guancia sinistra. Lei si girò su un fianco e sussurrandomi all'orecchio mi raccontò di sé. Durante le medie aveva cominciato a prendere una brutta strada, e al terzo anno aveva praticamente smesso di andare a scuola. I compagni di classe non le piacevano ed era andata a letto con un uomo più grande di lei. Era partita subito per una città del centro dell'isola, senza andare alle superiori, ed era andata diverse volte nel Giappone centrale per degli impieghi stagionali. In una fabbrica di Kanagawa aveva conosciuto un uomo di Koza<sup>310</sup> venuto lì a lavorare nello stesso periodo, e avevano continuato a frequentarsi anche una volta tornati a Okinawa. Lui si era trasferito nel suo appartamento, dove faceva praticamente la vita del mantenuto, mentre lei lavorava in uno *snack bar*<sup>311</sup> di Nakanomachi<sup>312</sup>. L'aveva lasciato tre mesi prima. In un tono leggero, snocciolava un fatto dopo l'altro con noncuranza. A volte parlava ininterrottamente per più di un'ora, a volte si interrompeva dopo neanche cinque minuti. Non le chiesi di dirmi più di quanto mi raccontasse. Mentre ci accarezzavamo a vicenda i capelli e le spalle, mi scusai per la mia *défaillance*. Lei mi strinse forte, e mi mormorò che andava bene anche così.

Quand'ero da solo non era un problema, ma quando la tenevo fra le braccia, i miei genitali rimanevano atrofizzati. Più cercavo di reagire al calore del suo corpo, più si svisgorivano e diventavano insensibili come gomma.

*Ha paura di diventare come suo padre*, aveva detto con aria convinta il dottore del dipartimento di medicina psicosomatica, da cui ero andato senza farne parola con lei. L'odio e il disprezzo per mio padre, nati dal fatto di vederlo ripetutamente usare violenza a mia madre quand'ero bambino, si ricollegavano all'ansia di poter diventare anch'io come lui, e inconsciamente negavo la paternità e la possibilità di diventare come mio padre che erano insite in me. La spiegazione del dottore era plausibile. Perdonare mio padre e accettarmi per quello che ero. Questo fu, in conclusione, il consiglio che mi aveva dato il dottore.

*Perdonare*. Ogni volta che questa parola mi affiorava nel petto, sentivo come un corpo estraneo in gola e venivo preso dall'ansia di stare soffocando. La gola mi si stringeva, e per quanto ossigeno mandassi ai polmoni rimaneva bloccata, e più mi agitavo peggio era: mi era anche capitato di dover andare al pronto soccorso in taxi nel cuore della notte.

Il corpo della mamma, che faceva da scudo al mio, si piegò con un rumore sordo. Mamma si lasciò sfuggire un piccolo gemito, ma non mostrò alcuna lacrima. Alzai lo sguardo e glielo lessi negli occhi, che mi fissavano di rimando senza dire una parola, che non sarebbe stata soddisfatta finché non l'avesse ferita, finché non le avesse fatto del male, finché non l'avesse fiaccata. L'ombra nera avvinghiò le dita nei capelli raccolti di

---

<sup>310</sup> Insieme a Misato, uno dei due centri abitati accorpatisi nella città di Okinawa (Okinawa-shi).

<sup>311</sup> Locale notturno in cui si consumano alcolici e stuzzichini in compagnia di uno staff femminile.

<sup>312</sup> Quartiere della zona di Koza nella città di Okinawa.

mamma, la trascinò a terra e la minacciò brandendole un posacenere di vetro sopra la testa. Anche se allora ero piccolo, rimpiangevo amaramente di non essere riuscito a far altro che piangere.

*Non devi fartene una colpa*, disse lei, il profilo illuminato dalle luci rosse che baluginavano fuori dalla finestra. *A questo mondo ci sono troppe cose che non possiamo evitare; quando succedono, non dobbiamo assolutamente farcene una colpa*, mormorò, e poi rise: *Parlo come i vecchi, eh?*, e guidò la mia mano in avanti. Visto che non riuscivo a rilassarmi, sostituii il mio corpo con le dita, e cominciai a muoverle lentamente. Sentendo il suono di ciò che fuoriusciva fra le mie dita inserite in profondità, mi impegnai a fare il meglio che potevo in quel momento. Avevamo cominciato a fermarci a dormire l'uno a casa dell'altra, a lasciarci anche dei cambi di vestiti. Chiusi gli occhi, lei aggiunse una mano alla mia e mi mostrò come muovermi, e a poco a poco il suo respiro si fece irregolare. Anche dentro di me che la amavo, c'era qualcosa di uguale a mio padre, e chi poteva dire che ciò che fino a quel momento era come nebbia sottile non si sarebbe tramutato, anche un attimo dopo, in un cristallo nero squarciando la pelle? Più lei diventava qualcosa di insostituibile, più anch'io commettevo lo stesso errore di mio padre, no? Questa mia ansia diventava sempre più grande. Aprii gli occhi e unii il mio corpo, asciugato dal sudore, a quello di lei, che protendeva le braccia verso di me. Sentendola ripetere il mio nome all'orecchio, respiravo l'odore dei suoi capelli e continuavo a muovere le dita. Le mordicchiai la nuca e la spalla in modo da non lasciare segni, e concentrai tutta la mia attenzione sulla punta delle dita, per controllare i movimenti degli organi interni di quel corpo sottile avvinghiato al mio.

I capelli che mi sfioravano le spalle scivolarono sul cuscino con un lieve fruscio. Chissà che ora avevamo fatto. *Neanche lei riusciva a dormire*, pensai. La luce blu che entrava dalla finestra macchiava i nostri corpi alzati.

*Parlo troppo, ti dà fastidio?*

*Ma no, figurati.*

Risi senza volerlo in modo ipocrita, e le accarezzai le guance con entrambi i pollici.

Dopo avermi fissato in silenzio per un po', lei mi chiese in un bisbiglio, *E dimmi, se vedessi un'altra me, che faresti?*

Non riuscii a risponderle. Mi comparve la figura di mia madre che si avvicinava sotto l'ombrello azzurro sulla stradina in mezzo ai campi di canna da zucchero ancora umidi di pioggia. Il suo volto di colpo cambiò in quello di lei. L'azzurro dell'ombrello macchiava la sua pelle bianca.

*Se succede, non dirmi niente, ok?*

Così dicendo, mi baciò. Le punte dei suoi capelli fluenti mi sfiorarono la nuca.

\*\*\*

L'isola di Yaganna, che affiorava sul mare interno, era tanto piccola che un buon nuotatore avrebbe potuto farne il giro in soli cinque minuti. Non era alta più di una ventina di metri neanche nella sua parte centrale e, a parte qualche giovane pino spontaneo, era coperta di miscanto, in mezzo al quale c'era più di un centinaio di tombe, grandi e piccole, scavate nella scogliera. Tra la spiaggia di frammenti di corallo sedimentati e l'isola

c'erano circa cinquanta metri, che si potevano attraversare anche a piedi con la bassa marea. Tutti quelli nati e vissuti al paese, quando morivano, andavano nelle tombe di quell'isola. Ognuna di esse era la tomba di una famiglia, in okinawano *munchū*, e quando arrivava la stagione del *seimeisai*<sup>313</sup>, la festa della pulizia delle tombe, le famiglie e i parenti che lavoravano a Naha o nelle città del centro dell'isola si riunivano lì. Allestivano un banchetto nel piccolo giardino davanti alla tomba, cantavano e ballavano al suono del *sanshin*<sup>314</sup>, e festeggiavano insieme agli spiriti degli antenati. Allora l'isola, quasi fosse completamente ricoperta da uccelli marini, tornava a riempirsi di persone, ed era animata da chiacchiere e risate, preghiere e canti.

Quando finiva il *seimeisai*, l'isola ritornava alla quiete di sempre, e al crepuscolo sui rami dei pini si posavano degli aironi bianchi. Quand'ero ragazzo, a volte venivo da solo sulla riva e, con la lenza calata nell'acqua, guardavo distrattamente quell'isola. Proprio di fronte alla spiaggia c'era la tomba della famiglia della nonna. Della famiglia, in effetti, non restavamo che in tre: io, la nonna, e il vecchio che chiamavamo zio Genkichi. Anche i *seimeisai* di quegli anni, mentre le tombe tutt'attorno erano animate dai festeggiamenti di parenti e familiari ritornati alla casa paterna, li celebravamo in silenzio, noi tre da soli. Nel piccolo paese si conoscevano tutti, ed erano molto uniti, ma mia nonna, che detestava la compassione, si limitava a una semplice preghiera e se ne tornava subito a casa, evitando chi cercava di condividere con noi il banchetto. Le tombe erano umili e scavate nella scogliera di arenaria. Erano anche aumentate le persone che abbandonavano le tombe sull'isola e se ne costruivano di più eleganti, in cemento, vicino al villaggio. Il primo a farlo era stato criticato aspramente, tanto che proprio per questo aveva traslocato a Naha con tutta la famiglia; tuttavia, a mano a mano che il numero era salito a due e a tre, non c'era stato più nessuno che se ne lamentasse, salvo qualche anziano. Preoccupati dal fatto che l'isola avesse cominciato a inselvaticirsi via via che cresceva il numero delle tombe vuote, gli uomini del villaggio si erano messi a ripulirla periodicamente, così lo spazio intorno alle tombe adesso era ancora più curato di prima.

Sulla riva si pescavano facilmente, anche con delle aste di bambù, orate nere grandi quanto un palmo di mano. Quando ne avevo pescate quante bastavano per me e la nonna, passavo il resto del tempo a guardare il panorama del mare interno al crepuscolo. Di fianco alla tomba del *munchū*, c'era una tomba in cemento alta circa cinquanta centimetri, con tetto a padiglione, che nel corso di dieci anni si era qua e là annerita e coperta di muschio. Quella era la tomba di mia madre. Era tradizione che chi si toglieva la vita o moriva di morte violenta non potesse accedere alla tomba di famiglia. Arrivato alle medie, ero riuscito a intuire in che modo fosse morta mia madre, ma non mi sognavo nemmeno di fare chiarezza sulla vicenda. Né parlai mai, neanche una volta, di mia madre con la nonna. La nonna lavorava senza sosta, di giorno dissodando il suo minuscolo campo, di notte tessendo il *bashōfu*<sup>315</sup>, che il villaggio si era impegnato a rendere specialità locale,

---

<sup>313</sup> Festa che cade il 4 o 5 di aprile, in okinawano *shīmī* e in cinese *qingming*. Il nome significa letteralmente "festa della luminosità pura".

<sup>314</sup> Strumento musicale okinawano a tre corde con cassa di risonanza rivestita di pelle di serpente.

<sup>315</sup> Tessuto ricavato dalla fibra del *bashō*, una specie di banano (*Musa basjoo*) tipica della Cina subtropicale e dell'arcipelago delle Ryūkyū.

e così facendo, lei manteneva sia sé che me. Mia nonna era una persona di poche parole. Era volitiva e d'animo allegro, ma di solito le piaceva lavorare in silenzio, e si aspettava lo stesso da me. Del nonno, non ero riuscito a farmi dire nulla se non che era morto in mare. Come per la mamma, la nonna non voleva parlare neanche di lui.

Un giorno si diffuse la voce che dall'isola provenisse il canto di una donna. Voci di questo genere, tipiche di un'isola tombale, spuntavano dal nulla una volta ogni tanti anni. Dato che si sentiva un vociare di diversi uomini che cantavano strimpellando il *sanshin*, uno del villaggio era andato a controllare e, sbirciando fra le tombe, dov'era il trambusto, aveva visto delle persone ischeletrite e altre in via di decomposizione che ballavano il *kachāshi*<sup>316</sup>.

“Guarda guarda, i *majimun*<sup>317</sup> al gran completo che fanno baldoria!”

Quando l'uomo ebbe pronunciato queste parole di scherno, in un istante fra le tombe calò il silenzio e tutto fu avvolto dalle tenebre. Tornato al villaggio, l'uomo raccontò l'accaduto durante una bevuta, fiero della sua eroica impresa, ma poco dopo gli venne la febbre e morì. Questa vicenda veniva fatta risalire a venti o trent'anni prima.

Si diceva che il canto femminile cominciasse a sentirsi dopo le dieci di notte. La nonna, che non credeva ad alcun tipo di superstizione, non vi badò affatto; ma io, invitato dai miei amici, di notte mi diressi alla spiaggia. Erano usciti in molti alla luce della luna. Gli uomini erano perlopiù alticci, e ce n'erano anche alcuni che litigavano ad alta voce. Le donne, divise in vari gruppi, erano immerse nella conversazione. Visto che erano venute anche molte famiglie con bambini, nessuno disse nulla al vedere un gruppo di studenti delle medie. Seduti sulla riva, ci mettemmo a parlare di scuola o dei *manga* e dei programmi tv che andavano di moda negli ultimi tempi. Non che credessimo davvero di poter sentire la voce del fantasma della donna, figurarsi. Per noi era già un divertimento chiacchierare, fuori in spiaggia, di notte. Quando mancavano due-tre minuti alle dieci, sulla spiaggia, fino ad allora animata di voci, calò improvvisamente il silenzio. Qualcuno cominciò a dire qualcosa, e subito volarono rimproveri a destra e a manca. La sagoma della luna si rifletteva perfettamente sulla superficie calma del mare. Anche se non c'era vento, l'aria fresca la rendeva una piacevole notte di metà autunno. La gente fissava l'isola su cui si stagliavano nere le ombre dei rami di pino, i sensi tesi verso una voce che si sentiva appena. La voce acuta di una donna prossima alle lacrime giungeva a noi in dolci onde. Era una melodia malinconica che non avevo mai sentito prima. La voce, che sembrava cantare di gola mutando di tanto in tanto in falsetto, andava via via estendendosi fino ad altezze stupefacenti. Tutti sulla spiaggia ascoltavano rapiti, col fiato sospeso. Perfino quei burloni dei miei amici non muovevano un muscolo. Il canto sembrava sgorgare da dietro gli alberi di pino sulla sagoma nera dell'isola. Da qualche parte si udì una voce che diceva, in dialetto, *È una canzone di Yaeyama*<sup>318</sup>! La luce della luna riflessa sul mare

---

<sup>316</sup> Danza folkloristica di Okinawa.

<sup>317</sup> Demone, spirito o apparizione maligna o ingannatrice (*mamono* in giapponese standard).

<sup>318</sup> Isola principale dell'arcipelago omonimo, il più a sud all'interno della prefettura di Okinawa.

tremolava appena, e il canto risuonava facendo fremere le sottili foglie delle casuarine che crescevano sulla spiaggia. Il dolore che sentivo nel profondo del cuore, mi sembrava di non poterlo descrivere appieno né come solitudine né come tristezza. Il canto, che dopo poco si era affievolito, si spense come dissolvendosi sulla superficie liscia del mare.

Sulla via del ritorno, il principale argomento di conversazione era la possibile autrice del canto. Tendendo l'orecchio alle conversazioni degli adulti lì intorno, sentii menzionare i nomi di diverse donne venute in sposa da Yaeyama e morte al villaggio. Tuttavia, quando nonno Tokujirō, un vecchio saggio che aveva superato i cent'anni, disse di non conoscere una donna in grado di cantare un canto tanto sublime, né di aver mai udito quella voce prima di allora, nessuno aggiunse altro. Per tre giorni a seguire, il numero di persone che si riunivano sulla riva al calar della notte continuò ad aumentare. Ma anche così, non superò mai quello degli abitanti del paese. Anche se non era stato deciso pubblicamente, nessuno fece trapelare la vicenda del canto che risuonava dall'isola a persone esterne al paese. La paura che potesse succedere qualcosa, in caso contrario, era ancora viva tra la gente. Sempre per questo motivo nessuno, neanche fra la compagnia di pescatori e tra i giovani che rivaleggiavano in fierezza, si offrì di andare sull'isola a verificare come stessero veramente le cose. A partire dal secondo giorno, uscii dicendo apertamente alla nonna dove andavo, e il terzo addirittura la invitai a venire con me. La nonna, per quanto non sembrasse del tutto disinteressata, non volle seguirmi, né però impedì a me di andare. In compenso mi fece sedere davanti al *butsudan* ed elevò una preghiera affinché non venissi ammaliato dal canto.

Il terzo giorno, le persone che si erano radunate saranno state quasi duecento. Erano venuti quasi tutti quelli del paese, compresi i vecchi e i bambini, e, seduti su stuoie stese sulla spiaggia, aspettavano che arrivasse il momento chiacchierando e bevendo alcolici. Dato che i miei amici sedevano con le loro famiglie, io me ne stavo da solo a fissare l'isola un po' distante da tutti gli altri. Poco dopo cominciò a udirsi il canto. Ascoltandolo, fui pervaso da un'angoscia insopportabile. Quella voce, che sembrava scaturire da un cuore straziato, più che un canto pareva un cuore caldo e palpitante, in cui si mescolavano sentimenti d'odio, di tristezza e di rimpianto, fattosi suono e melodia. Nessuno di quelli che sedevano sulla spiaggia, neanche i lattanti, faceva il minimo rumore. All'improvviso, mi accorsi che tra i pini che crescevano al centro dell'isola c'era una figura umana che si stagliava alla luce della luna. Una donna se ne stava in piedi, sola, coi lunghi capelli che si agitavano al vento. Sembrava che nessun altro se ne fosse accorto. Poco dopo il canto si interruppe e anche la figura scomparve. Ero convinto che ciò che avevo visto non fosse un'illusione, ma non dissi a nessuno di lei. Essere l'unico a sapere qualcosa era la mia specialità, e allo stesso tempo avevo la sensazione che, se ne avessi parlato con qualcuno, sarebbe successa qualche disgrazia, e ciò mi turbava.

Il mattino seguente, uscito di casa che era ancora buio, corsi da solo alla spiaggia. In casi normali non mi sarei mai immaginato di correre da solo, prima dell'alba, sulla stradina in mezzo ai campi di canna da zucchero che si affacciavano alla spiaggia. Eppure, ora non avevo paura di niente. Cercavo di ricordare il sogno che avevo fatto appena prima di svegliarmi, ma per quanto i colori sparsi qua e là mi apparissero vividi, non

riuscivo a dar loro una forma precisa. Il semplice impulso di dover andare in fretta alla spiaggia continuava a incalzarmi dall'istante in cui avevo aperto gli occhi. Quando calpestai i ruvidi frammenti di corallo, il cielo sullo sfondo del mare interno era mutato in un verde chiaro, e la luce delle stelle era a poco a poco scomparsa. I miei piedi, infilati negli *zōri*<sup>319</sup>, erano gelati; la superficie del mare, senza neanche un'onda, cominciava ad essere solcata di luce. Quando, sotto il cielo che andava rischiarandosi, la sagoma dell'isola cominciò a riprendere colore, vidi una figura che pendeva dai rami di pino come fiori di noce metella<sup>320</sup>. Lunghi capelli scendevano fin sotto il petto, e il biancore di mani e piedi rendeva ancor più gelido quel mattino sul mare interno. Il vestito color cipria aveva un piccolo spacco. Sul mare si alzarono delle onde. Un vecchio, seduto in una barca che tornava dalla pesca, al vedere la figura di donna girò la prua verso l'isola. Anche a trovare mia madre era stato, per primo, quel vecchio pescatore.

\*\*\*

Con una tempesta in arrivo, nel vento che passava fra le garcinie e gli *ishigaki* che circondavano le case si faceva più intenso l'odore dell'acqua salmastra, e la bocca ti si riempiva di saliva dal vago sapore di sangue. Era un paese piccolo in cui viveva insieme una cinquantina scarsa di famiglie. A nord e ad est si estendevano i campi di canna da zucchero, le cui estremità si affacciavano sul mare interno. A sud e ad ovest una foresta su una ripida altura fungeva da confine con un altro villaggio. Vista dal cielo, la foresta aveva la forma di un drago col corpo attorcigliato, e si tramandava che nell'antichità, gli esperti di *feng shui* che avevano scelto questa terra avessero detto che questo drago avrebbe protetto il villaggio.

Fino alle medie ero andato a scuola in bicicletta ma, cominciate le superiori, mi comprai una motocicletta con i soldi messi da parte col *baito*<sup>321</sup>. Arrivare a scuola in moto era proibito, ma un amico che abitava lì vicino mi permetteva di lasciarla a casa sua. Mi era capitato diverse volte di venir visto dagli insegnanti, ma dicendomi, *Solo perché hai il baito*, chiudevano tutti un occhio. Facevo piccoli lavoretti dai tempi delle elementari, e sia gli insegnanti sia i miei compagni sapevano che anche gli studi me li pagavo da solo. In conclusione, per tre anni andai a scuola in motocicletta e, quando mi diplomai, la cedetti a un prezzo di favore al fratello minore del mio amico.

Certo, non ero bravo con le parole, ma questo non significava che non fossi socievole. Come voti e fisico ero nella media, ma avevo una fiducia in me stesso che mi derivava dal fatto di riuscire a mantenermi sempre da me e pagarmi da solo gli studi. C'erano compagni che mi rivolgevano parole di ammirazione e studentesse che mi ritenevano più affidabile perché più maturo degli altri studenti maschi. Di solito uscivo con i miei amici maschi, ma era con quelle due o tre studentesse che riuscivo a parlare a cuore aperto. Ero anche uscito per

---

<sup>319</sup> Sandali infradito in paglia, legno o materiale sintetico.

<sup>320</sup> I fiori di noce metella (*Datura metel*, pianta appartenente allo stesso genere dello stramonio nostrano) sono simili a tromboni bianchi o violacei.

<sup>321</sup> Dal tedesco *Arbeit* ("lavoro"), formula di lavoro part-time rivolta perlopiù agli studenti.



un breve periodo, dall'estate del terzo anno al diploma<sup>322</sup>, con una studentessa di un anno più giovane. Parlavamo su una panchina del cortile della scuola, da cui si potevano osservare le squadre allenarsi sul campo sportivo, o in un'aula nel doposcuola; talvolta al mare nelle vicinanze. Temevo il mio bisogno di qualcosa di più e, soffocandolo, mi diplomai. Alla fine, dopo che mi ero trasferito a Naha, ci sentimmo per telefono solo due o tre volte, e la chiudemmo lì. Avevo degli amici che se la spassavano alla grande, ma non li invidiavo. Per me, in quel momento, raccogliere le forze per vivere da solo veniva prima, era più importante di qualunque altra cosa.

Poco dopo aver iniziato le superiori, mi accorsi che le condizioni della nonna erano peggiorate. Anche se non doveva avere neanche settant'anni, all'improvviso era dimagrita e le erano spuntate le rughe, era visibilmente invecchiata. Aveva continuato per tutto quel tempo a tessere il *bashōfu*, ma lamentava sempre più spesso, con una stretta al cuore, cali di attenzione che risultavano in tessuti più grossolani. Si formò un gruppo di donne che tessevano il *bashōfu* secondo le direttive della nonna, e riuscirono anche a commercializzarlo come specialità del villaggio. Nel dopoguerra le tessitrici erano diminuite, c'era stato anche un momento in cui la nonna era l'unica rimasta, e c'era voluta grande forza per riuscire a ridare vita a questa attività. E la nonna aveva continuato a svolgere questo procedimento lungo e pesante, a cominciare dalla coltivazione del *bashō* da cui si ottenevano le fibre, fino alla realizzazione di un rotolo di un *tan*<sup>323</sup> di tessuto, per quasi quarant'anni. Per tutto il giorno lavorava fuori nel campo, la notte lavorava al telaio fino a tardi. Mentre la vita al paese era in rapido mutamento, solo la nonna sembrava condurre un'esistenza che si ripeteva uguale da secoli e secoli. Con i magri guadagni così ricavati aveva cresciuto me. *Prima lavora e poi ti lascio giocare* era un pensiero che avevo fatto mio fin dalle elementari. Quando al quinto anno l'avevo scritto in un tema, il nostro giovane insegnante, cresciuto in città, si era lasciato sfuggire un sorrisetto, e sulla sua scia avevano riso anche i miei compagni. Ne fui amareggiato, ma il mio affetto per la nonna crebbe ancor di più.

Se da una parte per la nonna provavo tanto affetto, dall'altra di lei non sapevo quasi nulla di concreto. La nonna non mi raccontava quasi mai di sé, e neanche zio Genkichi, che ogni tanto veniva a trovarci, mi diceva qualcosa di preciso. Zio Genkichi, che era il fratello di otto anni più vecchio di nonna, era un uomo grande e grosso, dai lineamenti rozzi. Quando ero piccolo, al vedere la sua faccia bruciata dal sole mi riempivo di paura. Lui scambiava qualche parola con la nonna, ci lasciava del pesce e delle verdure e se ne andava. Ci veniva a trovare due o tre volte a settimana in bicicletta da un paese distante circa due chilometri a est, ed era l'unico parente della nonna. Era burbero, e se non gli rivolgevo la parola io, non mi salutava neanche. Talvolta

---

<sup>322</sup> Le scuole superiori in Giappone durano tre anni (dai 15 ai 18 anni), dopo tre anni di medie (12-15) e sei di elementari (6-12). L'anno scolastico comincia in aprile e finisce in marzo, quindi il periodo preso in considerazione è di circa sette-otto mesi.

<sup>323</sup> Misura per tessuti che indica un rotolo di 10,6m per 34cm.

arrivava da noi dopo essersi fatto un gocchetto, e quelle erano le uniche occasioni in cui era un po' più di buonumore.

Mi è capitato un'unica volta di parlare a lungo con zio Genkichi. Era l'estate del mio primo anno alle superiori. La notte dell'*ūkui* dell'*obon*<sup>324</sup>, dopo aver tolto una a una le offerte di cibo disposte sul *butsudan* e averle messe in un vassoio, aver bruciato i soldi di carta e salutato gli spiriti degli antenati, lo zio mi disse, *Vuoi andare a vedere i bīdama*<sup>325</sup>? Una volta nelle notti di *obon* era tradizione salire sui monti per andare a vedere le anime dei morti che da una casa e dall'altra tornavano nell'aldilà. Felice che zio Genkichi mi avesse rivolto la parola, acconsentii subito. Quando ci dirigemmo, torcia alla mano, verso le montagne a sud, la gente che celebrava l'*ūkui* davanti ai portoni delle proprie case ci osservò curiosa camminare uno di fianco all'altro. Arrivati ai piedi di un'altura piuttosto ripida, lo zio cominciò a scalarla aggrappandosi via via ai rami e ai tronchi degli alberi. Le umide foglie morte scricchiolavano sotto ai nostri piedi, e nell'aria soffocante della foresta mi ritrovai subito in un bagno di sudore. *Ma non ha paura di trovare degli habu*<sup>326</sup>?, pensai, ma avevo appena il tempo di seguire lo zio, che continuava a scalare senza sosta, e non ce la facevo anche a guardarmi attorno.

“Eccoci qua!” esclamò lo zio in okinawano quando arrivammo a un masso vicino alla cima del monte, e subito cominciò ad arrampicarvisi. Era calcare delle Ryūkyū, probabilmente quella scabra parete rocciosa una volta si trovava vicino alla costa. Da sopra quel masso piatto, che avrebbe potuto accomodare tranquillamente una decina e più di persone, si aveva una vista completa del paese. Le luci delle case filtravano dai boschetti di garcinie che le circondavano. Oltre i campi di canna da zucchero avvolti nell'oscurità, si vedeva il mare interno fluttuare alla luce della luna; le luci sparse qua e là sulla riva opposta si allungavano verso un punto dove lampeggiava un faro. L'odore della foresta si mescolava a quello che soffiava dal mare; respirando a fondo l'aria fresca della notte mentre mi detergevo il sudore, mi sembrava di venire a poco a poco purificato dal di dentro. Nella piazza davanti alla foresta *utaki*<sup>327</sup> cominciò la danza dell'*eisā*<sup>328</sup>, la musica che risuonava dagli altoparlanti della cooperativa arrivava fino a noi. Spronato dallo zio, che sedeva vicino al bordo del masso, mi sedetti al suo fianco. Spensi la torcia e diedi un'occhiata di sotto: gli alberi della foresta, avviluppati dalla luce della luna, si estendevano in diagonale. Era come scrutare il mare di notte dalla prua di

---

<sup>324</sup> *Ūkui* è il termine okinawano per お送り *o-okuri*, la fase conclusiva della festa giapponese dell'*obon*. Durante l'*obon* gli spiriti degli antenati vengono accolti nelle famiglie con offerte di cibo sugli altari buddhisti (*butsudan*), e al termine della festa vengono rimandati nell'aldilà dopo un atto rituale che consiste nel bruciare delle finte banconote.

<sup>325</sup> Termine okinawano per 火の玉 *hi no tama*, sfera luminosa considerata la manifestazione materiale dell'anima di un defunto (in modo non dissimile da un fuoco fatuo), sinonimo di 人魂 *hitodama*.

<sup>326</sup> Nome di diverse specie di serpenti velenosi dell'arcipelago delle Ryūkyū.

<sup>327</sup> Luogo sacro – solitamente caratterizzato da particolari elementi naturali quali boschetti, rocce, grotte – nel sistema religioso delle isole Ryūkyū.

<sup>328</sup> Danza folkloristica di Okinawa tipicamente eseguita durante l'*obon*.

una grande nave. Lo zio prese la bottiglietta da un *gō*<sup>329</sup> di *awamori*<sup>330</sup> che aveva legata alla cintura, ne bevve un sorso e mi invitò a fare altrettanto. Accettai e me ne versai un po' in bocca, ma aveva un odore talmente forte e un sapore di alcool tanto intenso che la gola mi bruciava e mi veniva da risputarlo fuori. Rivestendolo di saliva riuscii infine a inghiottirlo e restituii la bottiglia allo zio, che proruppe in una sonora risata. Era la prima volta che vedevo zio Genkichi ridere così di gusto. Poi rimanemmo seduti per una buona mezz'ora, ma senza vedere niente fuori dall'ordinario. Individuai casa nostra e ne osservai le luci, pensando distrattamente, *Chissà se la nonna già dorme, o se anche stanotte sta lavorando al telaio?* Fu allora che vidi una sorta di fuocherello galleggiare sopra il tetto. Il cuore che mi martellava in petto, aguzzai lo sguardo: una sfera di luce di colore arancio si spostava lentamente in parallelo al tetto e scendendo in giardino usciva dal portone dell'*ishigaki*. Poco dopo, il fuoco, che appariva e scompariva in mezzo al boschetto di garcinie, si alzò in verticale, si fermò un'altra volta sopra il tetto della casa, e lasciandosi dietro una breve scia scomparve all'ombra dell'isola che affiorava sul mare interno.

*“L’hai visto?”*

Annuii soltanto, non riuscivo a rispondere. Prima che me ne accorgessi, le lacrime mi erano scorse fino alla nuca.

*“Vegliano sempre su di noi, da quel mare.”*

Portando di tanto in tanto la bottiglietta di *awamori* alla bocca, lo zio cominciò a parlare a bassa voce. Discendenti di una famiglia samuraica decaduta di Shuri<sup>331</sup>, erano stati relegati nel nord dell'isola, dove erano vissuti coltivando un magro appezzamento di terra vicino al mare. Dopo la morte prematura dei genitori, lui, la nonna e la loro sorellina, rimasti soli, erano sopravvissuti sostenendosi a vicenda. Aveva perso sua moglie per una malattia prima che la loro unione fosse stata benedetta da dei figli. Lo zio, che aveva continuato a parlare sempre rivolto verso il mare, fece una piccola pausa prima di parlarmi della nonna.

L'unico uomo di cui la nonna si fosse mai innamorata era un commerciante che si spostava in barca sul mare interno. Nel dopoguerra, grazie all'esercito americano che aveva approntato delle strade per scaricare le merci dal porto, il centro degli scambi si era spostato sulla terraferma. Non si vedevano quasi più venditori ambulanti in barca, lui era l'ultimo rimasto. Chissà come si erano conosciuti. Prima che lo zio se ne accorgesse, la nonna era già rimasta incinta di quell'uomo, che aveva anche moglie e figli. Come previsto, lui non si era più fatto rivedere; lo zio avrebbe voluto andare a cercarlo, ma la nonna l'aveva fermato. Evidentemente lei si aspettava che se ne andasse. Così era nata mia madre, e per crescerla, la mia giovane nonna il mattino presto si caricava sulla testa un mastello con dei pesci che vendeva porta a porta nel villaggio. Di giorno faceva anche dei lavori alla giornata. E poi la sera, fino a notte fonda, lavorava il *bashōfu* al telaio. Giorno dopo giorno. Anche lo zio non si risparmiava, occupandosi di mia madre come se fosse la sua stessa figlia. E così

---

<sup>329</sup> Unità di misura di capacità corrispondente a 0,18 litri.

<sup>330</sup> Distillato di riso tipico di Okinawa.

<sup>331</sup> Antica capitale del regno delle Ryūkyū.

mia madre crebbe, dopo il diploma lasciò il villaggio, si mise insieme a mio padre e soffrì molto, ma né lo zio né la nonna ne erano al corrente. Nel non mostrare agli altri il proprio dolore, la mamma era fin troppo simile alla nonna. Così, anche quando era tornata insieme a me bambino, nessuno dei due aveva capito cosa aveva intenzione di fare. Il seguito, lo zio non riuscì a raccontarlo. Cercò disperatamente di non fare il minimo rumore. All'improvviso lanciò nella foresta la bottiglietta di *awamori* che, semitrasparente alla luce della luna, cadde rotolando nell'oscurità.

*Quelli nati in questo paese, sì, quando muoiono, attraversano tutti quel mare e vanno sull'isola. E poi da lì vegliano per sempre su di noi, sai.* Così dicendo lo zio si alzò. Il vento che soffiava dal mare ci accarezzava. L'odore dell'acqua salmastra sapeva di sangue.

\*\*\*

Alla fine dell'anno in cui avevamo parlato sopra il masso, zio Genkichi morì nella casa in cui abitava da solo. Probabilmente era mancato la mattina, nel bel mezzo della colazione. Ritenendo sospetto che non si fosse fatto vedere nonostante fosse ormai giorno inoltrato, il proprietario della casa a fianco era andato da lui a controllare, e l'aveva trovato riverso su un fianco sul pavimento di legno della cucina, il viso sporco di vomito. Sul tavolo c'erano delle pietanze lasciate a metà: zuppa di *miso*<sup>332</sup> e tonno in scatola nel *tōfu* al naturale. Il riso sparsosi sul pavimento dalla ciotola caduta si era seccato. Per essere dicembre a Okinawa, era una mattina gelida.

Richiamato da scuola, andai in moto direttamente a casa sua, e lì, seduta al capezzale dello zio, che era stato composto nella stretta stanza in stile giapponese, trovai la nonna. Era la prima volta che la vedevo così esausta. Quando era venuta a mancare mia madre, la nonna riusciva ancora a mostrarsi forte, ma in quella decina d'anni anche lei si era indebolita. Passati i quarantanove giorni del lutto, anche i suoi movimenti si erano fatti visibilmente più lenti, e si era dimezzato il tempo che passava a lavorare nei campi e a tessere il *bashōfu*. La sera, terminata la cena, andava subito a dormire, e non guardava mai i suoi programmi tv preferiti. Anche durante la giornata capitava sempre più spesso che se ne stesse seduta sulla veranda con lo sguardo perso nel vuoto, e se di tanto in tanto pronunciava qualche parola, era solo per rivolgersi al *butsudan*. Con la morte dello zio, gli *ihai*<sup>333</sup> su cui erano registrati i nomi dei membri della famiglia di ogni generazione erano passati sotto la custodia della nonna. Il fatto di doverli ereditare era per me un peso, ma non potevo dirlo. In aggiunta alla scuola e al *baito*, il sabato e la domenica avevo cominciato a lavorare anche nei campi, quindi non avevo il tempo di accudire la nonna, al posto mio se ne occupavano le vicine.

Un giorno, quand'ero di ritorno da scuola, la signora Yoshi che abitava lì a fianco mi fece cenno di avvicinarmi e mi trascinò nel suo giardino. Di recente, mi disse, la nonna parlava spesso da sola. Chiacchierava allegramente proprio come se ci fosse qualcuno di fronte a lei, scendeva in giardino e cercava di uscire, e quando la signora Yoshi la fermava, piangeva e strepitava che voleva andare al mare. Asciugandosi di tanto

---

<sup>332</sup> Condimento giapponese a base di soia gialla fermentata.

<sup>333</sup> Tavolette, perlopiù di legno e sviluppate in verticale, recanti i nomi dei defunti.

in tanto le lacrime con le mani tonde come quelle di un neonato, la signora Yoshi mi disse, *lo controllo che la nonna non esca da sola di giorno, tu stai attento la notte*, e mi diede un sacchetto di *tempura* che aveva fritto in giornata. Non del tutto convinto, quella notte dormii nella stanza a fianco. Il mattino seguente mi svegliai più di un'ora prima del solito. Non riuscivo a riaddormentarmi e, di colpo ansioso, aprii la porta e accesi la luce: la nonna era distesa a pancia in su con gli occhi chiusi, e aveva i capelli grondanti d'acqua. Stupito, tirai via il *futon*, e vidi che anche il *kimono* in *bashōfu* che indossava era fradicio, e tutta la stanza era pervasa dall'odore del mare. Sullo *shikibuton*<sup>334</sup> zuppo d'acqua guizzavano due pesciolini color blu cobalto. Dato che una manica del *kimono* si muoveva, provai a infilarci una mano dentro, e ci trovai un pesce pagliaccio di circa cinque centimetri, di un arancio e bianco brillanti. Il volto e le mani già cerei erano illuminati dalla luce della lampada fluorescente. Quando posai il pesce pagliaccio accanto al cuscino, saltellò aprendo la bocca tonda due o tre volte, poi a poco a poco perse colore e scomparve. Sforai piano le mani intrecciate sul petto. Erano fredde e rigide, sembrava ormai impossibile separarle. Le accarezzai le guance e sistemai i ciuffi di capelli scompigliati sulla sua fronte bagnata, poi mi alzai.

Andai a casa della signora Yoshi e le spiegai la situazione, e lei si precipitò a casa nostra. I vicini arrivarono uno dopo l'altro, qualcuno chiamò il medico dell'ambulatorio, riecheggiarono voci di pianto, le donne si misero a preparare da mangiare e gli uomini si occuparono di preparare la cerimonia di estremo saluto alla defunta. Me ne stavo seduto al capezzale della nonna, che era stata avvolta in un telo bianco, quando il medico mi chiamò nella stanza sul retro. Oltre ai poliziotti del comando del villaggio c'erano altri due uomini, che mi fecero diverse domande sulla sera prima. Il medico disse che la causa della morte della nonna sembrava essere un infarto del miocardio, ma gli uomini volevano sapere perché il suo corpo fosse bagnato d'acqua di mare. Quando non riuscii a rispondere alcunché, la signora Yoshi raccontò cos'era successo nei giorni precedenti. Disse che fino ad allora aveva vagato diverse volte per il paese, ma negli ultimi tempi le cose erano parecchio peggiorate. I presenti concordarono, un uomo disse anche di averla vista camminare vicino al mare a notte fonda e di averla riaccompagnata a casa in macchina. Quando mi chiesero di confermare che la porta fosse stata chiusa e io annuii, i poliziotti non indagarono oltre. Solo, visto che per sicurezza avrebbero richiesto un'autopsia, il funerale sarebbe stato posticipato di un giorno. Quando il corpo fu portato via in ambulanza e i vicini se ne andarono, nella stanza rimasero il *futon* bagnato e l'odore del mare.

Mentre guardava i pesci che nuotavano nell'acquario del *kissaten*, lei mi disse, *Voglio vedere l'isola su cui riposano tua madre, tua nonna e lo zio Genkichi. Stare sulla spiaggia ricoperta di ruvidi frammenti di corallo e respirare l'odore del mare interno*. Dentro il grande acquario, diverse decine di damigelle blu passavano in mezzo ai rami dei coralli, e un pesce pagliaccio nascondeva il corpo arancione fra i tentacoli bianchi di un anemone.

---

<sup>334</sup> *Futon* usato come materasso.

*Vorrei che mi ci portassi, prima o poi*, disse lei, e io annuii, ma non sapevo se l'avrei fatto davvero. Mi preoccupava l'idea di come potesse essersi ridotta la casa in cui ero vissuto da solo fino al diploma. Al paese, in cui andavano aumentando le case vuote e diminuendo i giovani e i bambini, di sicuro non c'era chi potesse occuparsi anche della casa di qualcun altro. *Non preoccuparti, ogni tanto verrò io a cambiare l'aria e a offrire l'incenso sul butsudan*, mi aveva detto la signora Yoshi, ma non doveva averne il tempo. Visto che ero rimasto solo, volevo vivere solo per me stesso, dimenticandomi di tutto il resto, perfino degli *ihai* lasciati sul *butsudan* e delle tombe sull'isola. Giorno dopo giorno ne ero sempre più convinto.

*Non puoi vivere da solo, sai*, mi disse lei, come leggendomi nel pensiero, e sorrise. *Anche nella morte le persone non sono mai sole. Ci sarà sempre qualcuno che continua a vivere e ad amarle*. Mentre lei continuava a parlare, mi chiesi se potessi mai ripararla da quel dolore che aveva dentro, se lo potessi lenire, ma non ne ero sicuro.

*Ho avuto un aborto*, mi aveva confessato poco dopo che avevamo cominciato a frequentarci. *Non voglio avere segreti*, aveva detto intrecciando parole nella stanza buia, mentre, col suo corpo sovrapposto al mio disteso a pancia in giù, premeva di tanto in tanto il volto contro i miei capelli.

Prima che lo lasciasse, lui era diventato sempre più violento. *D'ora in avanti cambierà, sicuramente*. Che povera illusa era stata, ad aggrapparsi a quella convinzione. Pur sapendo che la dolcezza che talvolta le dimostrava era volubile, la riempiva d'amore. Sapeva che il suo sopportare scioccamente non faceva che viziarlo ancora di più, ma anche se si era ripromessa più e più volte di andarsene, non ce l'aveva fatta. Anche quando aveva saputo della gravidanza, lo smarrimento e la paura erano stati più grandi della gioia. Quando, di ritorno dall'ospedale, aveva aperto la porta dell'appartamento, non sapeva come affrontare l'argomento con lui. Lui che, preparatosi ad uscire, era rimasto in piedi a guardare la tv, le aveva gridato, *Dove sei stata? Se stavolta non mi sbrigo a restituire i soldi, sono guai. Prestami la carta di credito*. Al vederlo parlare così a raffica, le parole che si era preparata si dileguarono. Non se n'era resa conto, ma doveva aleggiarle un sorriso sulle labbra. Lui, mutata di colpo espressione, le aveva dato uno schiaffo mandandola a gambe all'aria, e lei era caduta all'indietro battendo la schiena contro il muro. Le aveva preso la borsa dalle mani mentre lei gemeva senza fiato, aveva tirato fuori la carta di credito ed era uscito. Si era chiesta se provasse ancora qualcosa per lui. Sì, era così. Lo amava. Pur sapendo di essere un'illusa, non riusciva a cancellare i sentimenti che provava per lui. E tuttavia, senza farne parola con lui, aveva deciso di abortire. Aveva chiesto a un'amica di poter firmare col suo nome la liberatoria e di apporvi il suo sigillo<sup>335</sup>, ed era andata in ospedale da sola. Facendo finta di essere immersa nella lettura di un settimanale femminile dalla copertina spiegazzata per evitare che le altre donne in sala d'aspetto le si rivolgessero, continuava a ripetersi sempre le stesse parole, ancora e ancora. *Non c'è altra scelta*. Cercava di convincersi che era quella la cosa migliore da fare, sia per lei che per lui. Uscendo dall'ospedale e camminando sulla strada asfaltata che nel pomeriggio tremolava nella

---

<sup>335</sup> In Giappone è consuetudine usare un sigillo personale recante il nome del firmatario su documenti ufficiali.

vampa, aveva una paura incontenibile che il sangue nel suo profondo non si fosse fermato e che da un momento all'altro potesse scorrere fuori. Era andata in taxi fino all'appartamento dell'amica, che l'aveva ospitata per qualche tempo. Non era mai più tornata da lui.

*Era un buono a nulla, davvero. Un debole, mormorò lei, sfiorandomi la spalla col palmo della mano. Le sue dita infuocate afferrarono la carne.*

*Però, allora non avrei potuto vivere che in quel modo. E ora non potrei vivere che in questo, quindi...*

Rigirandosi mi guardò dal basso in alto, poi si voltò di lato, così da nascondere il viso coi capelli.

*Io non me ne faccio una colpa, e non ho rimpianti.*

Annuendo alla voce di lei che mi sussurrava all'orecchio, affondai il viso nei suoi capelli. Un dolore sotto la carne di quella schiena sottile.

*Lui non lo capiva. Quel male, lui non lo capiva. Di sicuro.*

L'odore del sangue che scorreva dentro a quel corpo esile. Strusciando la lingua su un seno che poteva stare in un palmo di mano, sudavo.

*Io credo di capire perché tua nonna ha vissuto da sola, e perché tua madre se ne è andata da sola.*

*No che non capisci. Anche se sei una donna anche tu.*

Lei si fermò, chiese, *Ti sei arrabbiato?* Non mi ero affatto arrabbiato. Solo pensavo che nessuno potesse sapere la verità sulla vita o la morte di una persona.

Le damigelle blu giravano per l'acquario senza posa, i loro corpicini come il blu profondo di un mare limpido cristallizzato. Anche a guizzare sul letto di morte della nonna erano stati quei pesci. E poi il pesce pagliaccio, che se ne stava seminascolato dentro a un fiore bianco. Al di là dell'acquario, all'improvviso, passò l'ombra di mio padre.

\*\*\*

Sulla viuzza che passava in mezzo ai campi di canna da zucchero, avanzava un parasole giallo chiaro. Stormire di foglie e steli che si piegavano al vento. Più avanti, sull'asfalto della stradina di campagna, la vampa si levava in un luccichio tremolante. La strada che dalla fermata del bus portava in paese non era cambiata per nulla. Feci scendere lei, che mi aveva detto che voleva provare a farsela a piedi, e la seguii piano in macchina. Avevo camminato su quella strada chissà quante volte. Mi parve di vedermi, alle elementari, correre in questa direzione dal fondo della strada insieme ai miei amici. Mi balenarono davanti agli occhi l'immagine della nonna che veniva a passo svelto verso di me, sulla testa il mastello con i pesci comprati la mattina presto dai pescatori, e quella di zio Genkichi, che si avvicinava in sella alla sua bicicletta tenendo la schiena ben diritta. E poi, l'immagine della mamma che camminava verso di me sotto l'ombrello azzurro. Diedi un piccolo colpo di clacson in risposta a lei, che si era voltata indietro e agitava l'ombrello. In fondo alla strada fremeva il verde intenso delle garcinie che circondavano il paese.

Quattro giorni prima avevo ricevuto una telefonata a casa da una donna che diceva di essere la sorella minore di mio padre. Lui era stato ricoverato in un ospedale della città di Okinawa e perciò voleva incontrarmi.

Dal tono con cui me lo disse, capii che le sue condizioni erano piuttosto gravi, e che aveva deciso di farsi vedere per l'ultima volta. *Ormai...* fu il mio primo pensiero. Il mio cuore era ancora congelato. Eppure, volendo dare una forma precisa al padre che nei miei ricordi non era che un'ombra indistinta, acconsentii ad incontrarlo. Mamma non mi aveva lasciato neanche una fotografia.

Il pomeriggio del giorno seguente mi assentai dal lavoro per recarmi sul luogo dell'appuntamento. Lì una donna sulla quarantina, col trucco pesante, aprì il finestrino di una bassa auto truccata e mi chiamò. Quando salii sul sedile posteriore, il giovane che era alla guida mise in moto con una sgommata. Incrociai il suo sguardo nello specchietto retrovisore. Era uno sguardo ostile e di aperto disprezzo. Per tutta l'ora che seguì, fino a quando arrivammo a Okinawa, la donna che doveva essere mia zia continuò a chiacchierare da sola. Scuse, giustificazioni, lamentele, domande allusive, pretesti, lusinghe...

“Credo che si sia comportato male con tua madre, sai. E anche con te, non riuscendo a darti nulla. Forse sarai arrabbiato, a pensare che fino ad adesso ha lasciato le cose come stavano, eh? Ma ha avuto un sacco di imprevisti, e tuo padre ci pensava sempre, no?, ma non riusciva mai a venire a trovarti. Se solo non avesse bevuto... sai, lui in realtà è una persona così buona, e tanto timido e incapace di dire le cose in faccia che, quando stava con voi... Anche tua madre ha sofferto, certo, però anche tuo padre soffriva, sai. Era di costituzione debole e il lavoro andava male, così purtroppo ha cominciato a bere, no?, ma davvero, se solo non avesse bevuto... Era una persona buona, eccome, gli è sempre piaciuto il pesce, fin da quand'era piccolo, e spesso anch'io lo portavo a pescare, sai?”

La zia ripeté più e più volte le stesse parole, come se stesse rimuginando sui propri ricordi mentre parlava. Percorremmo una strada in salita costeggiata da grosse palme americane, e quando entrammo a Okinawa, osservando il paesaggio fuori dal finestrino, pensai a lei. In realtà non doveva esser ancora venuta a patti con i tre anni che aveva passato in quella città. D'ora in poi, pensai, ogni volta che quel dolore si fosse ripresentato, io l'avrei alleviato almeno un poco. Eravamo vicini al cancello della base militare di Kadena, si vedevano più soldati americani che giravano in jeans e maglietta. Avevamo appena passato l'incrocio di Goya quando la zia disse di girare a sinistra. Il giovane alla guida schioccò la lingua e sterzò di colpo. Girammo diverse volte, poi la zia fece fermare la macchina. Un condominio di due piani con l'intonaco bianco scrostato e macchiato di pioggia. Le ripide scale in cemento mi erano familiari.

“Stavate in quell'appartamento là nell'angolo, ti ricordi?”

Sulle finestre erano tirate delle tende di un verde sbiadito. All'improvviso mi ricordai di Yūbō, e mi comparve la sua figura sorridente in piedi a metà delle scale. L'oppressione al petto quando di notte sentivo mio padre aprire la porta. I pesci tropicali che ondeggiavano fra le bolle di ossigeno, i ventri bianchi in bella vista. Le pillole bianche sul tavolo. Mi sembrava che le cose che avevo tenuto chiuse in una stanza della memoria stessero per saltare fuori una dopo l'altra, così tenni gli occhi bassi finché la macchina non ripartì.

Circa un quarto d'ora dopo arrivammo in ospedale. Usciti dall'ascensore, entrammo in una camera da quattro vicina al banco delle infermiere, e la zia mi guidò verso l'ultimo letto in fondo. Un uomo che se ne



stava seduto su una sedia pieghevole si voltò e si alzò in piedi. Avrà forse avuto poco più di cinquant'anni. I capelli brizzolati erano acconciati ordinatamente e indossava una cravatta, che faceva pensare fosse stato chiamato d'urgenza dal lavoro. Quando si sentì chiamare per nome, annuì e liberò la sedia accanto al letto. Alla zia che chiedeva: "Papà?", l'uomo rispose: "È di sotto". Mentre pensavo che mi sembrava di aver già sentito quella voce, guardai l'uomo disteso sul letto. I capelli rasati corti erano perlopiù bianchi, e la pelle sembrava trasparente. Il viso gonfio era di un colore bruno scuro, e aveva un tubo di plastica infilato in bocca. Sull'interno del braccio destro, a cui era attaccato il tubicino della flebo, si era allargata una macchia violacea, forse perché era fuoriuscito del liquido. L'uomo, che si era presentato come zio, e la zia chiamarono a turno il paziente, ma lui non reagì. Malgrado dovesse essere ancora nella seconda metà dei quarant'anni, sembrava aver passato i sessanta. Mi avevano detto che quell'uomo era mio padre, ma non mi sembrava vero. Fissando il volto avvolto dall'ombra della morte, pensai, *Questa è la fine*, e gli sfiorai piano una guancia. La ruvidezza della barba che sfiorava il dorso delle dita. In un istante mi ricordai di quando, a cavalluccio, afferravo con entrambe le mani il suo volto ispido di barba. L'unico ricordo in cui si sovrapponevano le risate di papà, mamma e me da piccolo. Ritrassi la mano e soffocai il dolore che voleva sorgermi in petto. Pensai che né l'odio né la sofferenza avevano senso.

Prima di uscire dalla stanza d'ospedale, la zia tirò fuori dalla borsa una busta marrone e cercò di darmela. Intuendo che all'interno ci fosse del denaro, rifiutai e, siccome me la offriva insistentemente, mi incamminai da solo a passo svelto verso l'ascensore. La zia disse al giovane, che era rimasto in corridoio, di accompagnarmi fino a Naha. *Allora è suo figlio*, pensai. Il giovane, che era alto e più o meno della mia età, salì in ascensore con me senza celare il proprio malumore. Quando, attraversato l'atrio, stavamo per lasciare l'ingresso, disse: "Tornatene in bus". Quella era la mia intenzione fin dall'inizio. "Visto che non fai parte della famiglia". Ignorando le parole che mi venivano lanciate alle spalle, salii su un taxi, e a occhi chiusi pensai a lei.

Il parasole giallo chiaro avanzava fra i filari di garcinie del paese. Lasciai la macchina nello spiazzo davanti al santuario e camminammo assieme. Lei, che stava davanti, ogni volta che arrivava a un incrocio si voltava indietro e mi chiedeva la direzione. Quando gliela indicavo col dito, proseguiva guardandosi intorno sulla strada cosparsa di sabbia bianca in mezzo agli *ishigaki*. Mentre rispondevo a chi, lavorando in giardino o passandomi accanto per strada, mi sorrideva e diceva: "Sei tornato!", sentii che sarei dovuto venire molto prima. Da qualche parte si sentivano belare delle capre. La sabbia ai miei piedi rifletteva la luce del sole, scintillando bianca. Con un grido richiamai il parasole giallo, che era andato troppo avanti, e rimasi in piedi davanti al portone di casa. Era tanto più fatiscente del previsto che per un po' rimasi senza parole. Il giardino era invaso dalle erbacce, e i rami di croton e di rosa confederata, da come si allungavano a dismisura, sembravano non venire potati da anni. Guardando la casa della signora Yoshi lì accanto, vidi che gli *amado*<sup>336</sup> erano chiusi e non c'erano segni di vita. Non sapevo cosa fosse successo in quei tre anni. Di certo, il paese

---

<sup>336</sup> Serrande antivento e pioggia tipiche di una casa giapponese.

era in declino. Spezzai un ramo di rosa e, battendolo sulle erbacce<sup>337</sup>, arrivai fin sotto la grondaia, dove aprii con la chiave gli *amado* arrugginiti. Quando spalancai la porta, l'aria viziata si riversò in giardino. Mi pentii di non essermi occupato delle pulizie come avrei dovuto. *La prossima settimana verrò a pulire, promesso*, dissi fra me e me a mo' di scuse per la mia mancanza di rispetto, mentre salivo sui *tatami* ricoperti di polvere e offrivò un bastoncino d'incenso sul *butsudan*. Pregai insieme a lei, presi gli *ihai* che erano rimasti lì, abbandonati a loro stessi, e li spolverai con un fazzoletto. Anche se non fossi più vissuto lì, avrei dovuto farmi carico almeno di loro. *E non per senso del dovere*, pensai.

Chiusa a chiave la porta, mi avviai con passo pesante verso il mare. A ben guardare, dentro agli *ishigaki* e ai boschetti di garcinie, c'erano case sprangate e in via di disfacimento sparse un po' ovunque. Anche se era domenica non si sentivano voci di bambini. Camminando fianco a fianco, mi accorsi ancora una volta di quanto fosse piccolo il paese: ne uscivi in meno di dieci minuti, se percorrevi la via centrale che lo attraversava da est a ovest.

Le foglie secche delle canne da zucchero ondeggiavano, sempre più bionde per le scarse piogge. Camminando in mezzo allo stormire di foglie che veniva da tutte le direzioni, scendemmo alla spiaggia. Frammenti di corallo erosi dagli elementi scricchiolavano sotto i nostri piedi. Sulle isole che punteggiavano il mare interno increspato, i pini erano quasi completamente rossi e secchi. Avevo sentito dai notiziari dei diffusi danni di un parassita dei pini in tutto il nord di Okinawa, ma non pensavo fosse così grave. Rivolgendo lo sguardo all'isola, vidi il sole abbattersi impietoso sui pini secchi e i gruppi di tombe. Era penoso quanto guardare un animale notturno trascinato a viva forza alla luce. All'improvviso notai un bambino che giocava accovacciato davanti alla tomba di mia madre. Quando alzò la testa e guardò dalla mia parte, il bambino mi sorrise agitando la mano, e si alzò in piedi. Si fece strada a fatica fra il miscanto che faceva da sfondo alle tombe e cominciò a scalare la scogliera, ma la sua figura di spalle era diventata in un batter d'occhio quella di un bambino di una decina d'anni, e anche quella subito era mutata in un ragazzo delle medie o giù di lì. La sua figura in divisa scolastica nera si tramutò in una che portava jeans e maglietta, e quando si voltò, in piedi sotto ai pini rossi, era diventato un giovane di circa vent'anni, che guardava dalla mia parte con un'espressione pensierosa. Era un altro me stesso. Mentre, fermo immobile, guardavo allontanarsi quella figura di spalle che via via scompariva nell'ombra dei pini, lei mi chiamò.

*Preghiamo.*

Mise un incenso acceso sulla spiaggia di corallo, si accovacciò e giunse le mani. Guardandola mentre, con gli occhi chiusi, pregava dal profondo del cuore, non riuscii a dire una parola. Il vento soffiava, e la fiamma dell'incenso brillava rossa. L'ombrello, appoggiato sulla spiaggia, volteggiò e galleggiò sul mare interno.

---

<sup>337</sup> Misura preventiva contro eventuali serpenti velenosi.

## A.2. In compagnia delle ombre (面影と連れて)<sup>うむかじとうちりてい</sup>

Così, seduta su un ramo dell'albero di *gajimaru*<sup>338</sup> a guardare il fiume che scorre, no?, mi tornano in mente tante cose. Anch'io, fin da quand'ero piccola, sai, me ne stavo ad osservare il fiume sotto quest'albero come te adesso. Una volta c'era molta più acqua, e visto che le sponde non erano rinforzate in cemento, erano piene di piante acquatiche, no? E il letto del fiume era più stretto, e quando ero piccola più o meno come te, c'erano delle barchette che risalivano fin da queste parti, e scaricavano le merci della piccola drogheria. Ho detto una volta, eh, ma non era mica tanto tempo fa! Certo, però, era molto prima di quando sei nata tu.

Sono nata circa dieci anni dopo che è finita la guerra. Tu sai che a Okinawa una volta c'è stata la guerra, vero? Sei ancora piccola, quindi forse non lo sai, ma c'è stata. Anche in questo villaggio sono morte un sacco di persone, eh, anche mio nonno, mi hanno detto, è morto in guerra, ma dov'è morto non si sa. Dicevano che era stato portato via dai soldati giapponesi e non era più tornato, ma mia nonna, no?, mi diceva che a parlare della guerra le veniva il mal di testa e non riusciva più a lavorare, e quindi non mi ha mai detto più di così, sai. Io non volevo farle venire il mal di cuore, così non le chiedevo di raccontarmi il perché e il percome.

Sono vissuta da sola con la nonna fin da quando ero molto più piccola di te. Casa nostra ora non c'è più, sono rimasti solo l'*ishigaki*<sup>339</sup> e gli alberi di garcinia, ma stava vicino alla foresta *utaki*<sup>340</sup> a nord del paese, neanche tanto distante da casa tua. Era lì che erano nate sia mia nonna sia mia mamma. La chiamavano *nīgamiyā*, la casa della *nīgami*, no?, perché mia nonna era la *nīgami*, la più importante tra tutte le sacerdotesse del paese, e io da piccola non facevo che seguirla dappertutto, sia quando lavorava nei campi che quando celebrava i riti. Le ero sempre appiccicata, come una cozza. E quando la nonna e le altre, con indosso gli abiti bianchi rituali ed in testa la corona fatta di foglie d'albero, si mettevano in cerchio a cantare inni, anch'io, guardandole da vicino, le imitavo. E quando disponevano le offerte e pregavano nell'*uganju*, me ne stavo in fondo a mani giunte, e a mia nonna dicevo spesso, sai, Quando sarò grande, diventerò anch'io una sacerdotessa. Capitava anche, diverse volte l'anno, che la nonna e le altre si addentrassero nella foresta *utaki*, si ritirassero nell'*ibi*, il luogo sacro al suo interno, e ci rimanessero fino all'alba; in quei casi io dormivo dalla signora Mega, una vicina, ma non ero per niente preoccupata, sai, perché gli dei dell'*utaki* proteggono tutto il paese.

---

<sup>338</sup> *Gajumaru* 榕樹 secondo la dizione okinawana più diffusa anche in giapponese standard, nome scientifico *Ficus microcarpa*, si tratta di un tipo di banyano con un'ampia chioma che raggiunge mediamente i venti metri d'altezza e ha caratteristiche radici aeree che formano una cortina attorno al tronco.

<sup>339</sup> Muro (tradizionalmente di pietra calcarea o corallo calcificato) che circonda un'abitazione tradizionale okinawana, aperto sul davanti in corrispondenza dell'ingresso principale della casa. Spesso viene completato da un muretto aggiuntivo, posto in corrispondenza del varco ma più internamente, che va a schermare l'ingresso della casa dalla strada.

<sup>340</sup> L'*utaki* 御嶽 è un luogo sacro – solitamente caratterizzato da particolari elementi naturali (definiti *ibi* 聖所) quali boschetti, rocce, grotte – nel sistema religioso delle isole Ryūkyū. *Uganju* 拝所 indica letteralmente un "luogo di preghiera/venerazione"; il termine è talvolta sovrapponibile a *utaki* nella sua funzione rituale.

Quando sono stata affidata alla nonna dovevo avere quattro anni, secondo il *kazoe*<sup>341</sup>. Avevo quattro fratelli, ma non ricordo quasi nulla della casa in cui sono nata. Prima di me venivano due maschi e dopo un fratellino e una sorellina, ma dei miei fratelli maggiori ricordo solo che spesso mi picchiavano e mi facevano piangere, e i due più piccoli non so bene neanche che faccia avessero. Io sono nata a Naha<sup>342</sup> ma, sai, mi hanno detto che quando sono nata sono venuta fuori al contrario rispetto al normale, e così sono rimasta bloccata a metà strada e ci ho messo del tempo ad uscire, e siccome avevo bevuto un sacco di sangue e non respiravo, neanche i dottori credevano che fossi viva. Per questo neanche la mia crescita è stata normale, no?, e dato che i miei fratelli maggiori erano ancora piccoli, mio papà si era appena messo in affari e mia mamma doveva dargli una mano, subito dopo che è nato mio fratello minore sono stata affidata alla nonna. Forse, se fossi stata normale... ma a quattro anni portavo ancora il pannolone, occuparsi di me era una faticaccia. Col senno di poi, un po' capisco che anche per mamma dev'essere stata dura, però continuavo a pensare, È pur sempre mia madre, no?, Perché solo io?, e all'epoca talvolta mi sentivo sola. Eppure, la nonna era molto affettuosa con me, e così non c'è stata una volta che ho pensato che volevo tornare a casa a Naha. Anzi, odiavo vedere i miei genitori. Per l'*obon*<sup>343</sup> papà e mamma venivano, mi chiamavano e cercavano di parlarmi di questo o quest'altro, ma io non riuscivo a dirgli nulla, sai, non riuscivo neanche a guardarli in faccia, me ne stavo lì seduta e basta, oppure andavo da sola sulla riva e gironzolavo senza meta, o mi sedevo sotto a quest'albero di *gajimaru*, no?, a guardare il fiume. Neanche salutarli con la nonna, quando se ne tornavano a casa, mi piaceva.

\*\*\*

Così ho cominciato a vivere con la nonna in questo villaggio, e fino all'asilo ci sono anche andata normalmente... Questo perché, ai miei tempi, l'asilo stava dove adesso c'è la sala comunale, sai, ed era anche vicino casa, ed erano tutti bambini dello stesso paese, e il parco giochi dell'asilo stava accanto a un *uganju* dove facevano i riti la nonna e le altre. Anche adesso di fianco alla sala comunale c'è un *torii*<sup>344</sup> in cemento, no?, e visto che pregavano anche in quell'*uganju* diverse volte al mese, all'epoca, anche mentre giocavo, stavo tutto il tempo a guardare cosa faceva la nonna. E non solo, nelle pause dal lavoro nei campi, la nonna veniva spesso all'asilo, si sedeva vicino all'*ishigaki* che circonda l'*uganju* e, mentre parlottava con le altre nonne, vegliava su di me. Ma quando ho cominciato le elementari non funzionava più così. Questo perché i bambini venivano da asili diversi, la scuola era lontana da casa quindi non c'era neanche la nonna, ed ero lenta in qualunque cosa dovessi fare, a correre come a imparare. Non riuscivo a imparare neanche i caratteri,

---

<sup>341</sup> Antico conteggio dell'età che parte dalla data del concepimento e quindi prevede che il bambino abbia già circa un anno alla nascita.

<sup>342</sup> Capoluogo della prefettura di Okinawa, si trova nella parte meridionale dell'isola.

<sup>343</sup> Festività in cui le famiglie si riuniscono nella casa natia per venerare gli spiriti degli antenati. A Okinawa viene celebrata il 15° giorno del 7° mese lunare, quindi cade ogni anno in una data diversa, generalmente compresa fra la seconda settimana di agosto e la prima di settembre.

<sup>344</sup> Portale d'accesso a un'area sacra (solitamente, ma non necessariamente, un santuario *shintō*) costituito da due colonne unite da un traverso e sormontate da un architrave.

e così la maestra mi sgridava sempre, Perché i tuoi caratteri guardano tutti dall'altra parte?, ma per quanto mi sforzassi di scriverli come diceva lei, la mia mano rifiutava di muoversi, e cominciavo a tremare perché mi guardavano tutti. E poi, quando c'erano delle competizioni tra classi, vuoi di ginnastica vuoi di matematica, perdevamo sempre per colpa mia. I bambini mi picchiavano, le bambine si lamentavano, e via via avevo sempre meno voglia di andare a scuola, ma alla nonna non riuscivo a dirlo, così mi facevo forza e continuavo ad andarci.

Però, quand'ero in seconda, se andavo al bagno nell'intervallo mi ci chiudevano dentro, e non mi lasciavano uscire. Cose del genere succedevano un sacco di volte, e non riuscivo né a dirlo alla maestra, né a dire ai miei amici di non fare così, e se cercavo di andare al bagno durante la lezione, la maestra mi sgridava, Perché non ci vai nell'intervallo? Nel frattempo, quando ero al bagno, avevano cominciato anche a lanciarmi insetti o a versarmi acqua addosso dall'alto, sai, tanto che dalla paura non riuscivo più ad andarci. Insomma, un giorno era dalla mattina che la pancia mi faceva un male da morire, ma non sapendo cosa mi avrebbero fatto se andavo al bagno, avevo tenuto duro, no?, però alla fine non ce la facevo più e me la sono fatta addosso durante la lezione. Avevo la gonna e le mutande sporche di cacca, e tutti facevano un tale baccano che non si riusciva più a fare lezione, io me ne stavo a testa bassa, e la maestra mi accompagnò in infermeria, mi lavò e mi fece cambiare d'abito con la tuta da ginnastica di qualcun altro; mi disse che per quel giorno potevo tornare a casa prima della fine delle lezioni, così cominciai a camminare verso casa, ma visto che non era ancora mezzogiorno, pensai che la nonna si sarebbe insospettita, e allora andai all'*uganju* della foresta *utaki* e mi sedetti sotto un albero, e passai il tempo a guardare la luce del sole che brillava sul terreno o le farfalle che volavano fino al momento di rincasare nel pomeriggio. Allora, sai, pensavo, Se da sola sto così bene, perché quando sto con gli altri soffro così tanto? Però ero solo in seconda elementare, no?, l'unica cosa che potevo fare era pregare gli dei dell'*utaki* di proteggermi.

Dal giorno seguente, quando andai a scuola, mi dissero, Puzzi! Fai schifo!, nessuno mi veniva vicino, i maschi mi prendevano in giro gridando a gran voce, vicino al mio banco, Ohi, se l'è fatta addosso di nuovo!, lo sapeva tutta la scuola, e anche quando camminavo nei corridoi mi additavano e mi dicevano di tutto, sai, e c'erano degli allievi più grandi che venivano apposta fino in classe nostra a vedermi, mi ritrovai pure il banco scarabocchiato e le ciabatte sporche di cacca di cane e, quando finirono le lezioni, un cinque compagni mi fecero i dispetti per tutto il tempo da quando uscii dal portone della scuola fino a vicino casa. Io me ne stavo a testa bassa, sai, quel giorno non la alzai neanche una volta. Quando arrivai a casa, misi giù la cartella e andai subito nel campo. E dissi alla nonna, A scuola non ci vado più. La nonna, consolandomi mentre piangevo, disse, Non voglio che ci vai, se non ci vai non importa, e dopo, anche quando le maestre di scuola mi venivano a prendere, mi ha sempre protetta. La nonna, sai, lo capiva di sicuro. Cosa mi capitava a scuola, no?, e cosa provavo, lei lo capiva. Però, forse pensando che bisognava farmi studiare come tutti gli altri, aveva cercato comunque, per quanto possibile, di farmi frequentare la scuola. E anch'io, davvero, ci volevo andare. Lo capivo anche allora, che non riuscivo a fare le cose come tutti gli altri, eppure... eppure io volevo studiare,

sai. Però basta, non volevo più stare così male. Perché faceva male, per davvero. Chissà cos'avranno pensato mamma e papà. L'avranno saputo che non andavo a scuola? Non me lo ricordo per niente, sai. Forse la nonna non gli ha detto niente. O magari anche lo sapevano, ma pensavano fin dall'inizio che era tutto inutile e c'avevano rinunciato, e quindi non hanno detto niente. Può essere anche quello.

Da quando avevo smesso di andare a scuola, stavo sempre insieme alla nonna. Di giorno la aiutavo nel campo, di notte dormivo già prima delle nove. Prima di dormire, la nonna mi raccontava un sacco di vecchie storie. Ascoltarle era il mio passatempo preferito. Storie di cui era venuta a conoscenza perché nata e cresciuta al villaggio, o del periodo in cui, da giovane, era andata a lavorare come operaia in un filatoio a Kanagawa<sup>345</sup>. Purché non riguardasse la guerra, mi parlava e raccontava di qualunque cosa nel dettaglio. Ascoltare storie, sai, distese in un solo *futon*, era davvero bello. Dalla nonna ho imparato tutto. Sia i caratteri che a far di conto, me li ha insegnati quando andavamo insieme a vendere la verdura e a comprare bottiglie vuote, e anche i fatti del corpo, e le ricorrenze del villaggio, e come si prega durante i riti, tutto il necessario per vivere, insomma. Se sono riuscita a vivere da sola, anche questo è tutto merito della nonna.

Verso i dieci anni mi ero fatta a poco a poco più forte, tanto che riuscivo a tagliare l'erba per le capre da sola, e avevo anche cominciato a consegnare i giornali la mattina e la sera, sai. Facevo fatica a ricordarmi le case, così mi dimenticavo delle consegne e mi sgridavano un sacco di volte, ma l'ho fatto per circa tre anni, credo. Ma se riesce pure a consegnare i giornali, perché non la fa venire a scuola?, dicevano le maestre, quando di tanto in tanto venivano a lamentarsi con la nonna. Non si preoccupi, non permetteremo più che la picchino né che le facciano i dispetti, quindi la faccia frequentare, continuavano a dire, ma io non ci credevo. Quella gente poteva dire quel che voleva, ma ero io che ci rimettevo. E anche la nonna, eh, non aveva alcuna intenzione di farmi fare qualcosa che non volevo. Anche se non andavo a scuola, sai, non mi sentivo particolarmente sola né tantomeno afflitta. Anche stando da sola, non mi sentivo affatto sola. Sono sempre riuscita a sentirmi molto più a mio agio stando da sola, piuttosto che insieme a qualcuno che non era la nonna, da quel momento in poi. Nelle pause dal lavoro nel campo, o quando tipo la nonna era occupata, avevo preso l'abitudine di andare nella foresta *utaki*, o di sedermi sotto quest'albero di *gajimaru* e passare il tempo a riflettere su varie cose. Però se gli scolari mi vedevano mi facevano i dispetti, così quando sentivo suonare la campanella della fine della scuola me ne tornavo a casa. Verso i quindici anni potevo camminare fuori in qualunque momento, perché non mi importava nulla di quel che dicevano e non mi picchiavano più, ma all'epoca mi veniva ancora la tremarella.

Nella foresta *utaki* c'era un *uganju* dove pregavano la nonna e le altre sacerdotesse: sotto un grande masso, sul suolo coperto di sabbia, erano poste tre pietre e un reggi-incenso, intorno c'era uno spiazzo circondato da alberi; durante le celebrazioni lì si riuniva anche la gente del villaggio e, mentre osservavano le sacerdotesse che cantavano e danzavano, offrivano preghiere tutti assieme. Nella foresta che stava dietro a

---

<sup>345</sup> Prefettura del Giappone orientale, situata a sud di Tokyo.

quel masso non ci poteva metter piede nessuno al di fuori delle sacerdotesse e di chi aveva uno speciale permesso, ed era vietato prendere quel che c'era al suo interno, sia bestie che piante. Io mi fermavo spesso nello spiazzo dell'*uganju*, chiudevo gli occhi e, mentre ascoltavo i richiami di uccelli e insetti e il fremito delle foglie degli alberi, e respiravo l'odore della foresta, in cui se ne mescolavano diversi: quello delle foglie morte, della terra, dell'acqua, dei fiori, della corteccia degli alberi, no?, sentivo che gli dei dell'*utaki* vegliavano su di me. Lì in piedi, con lo sguardo perso nel vuoto, mi pareva di essere diventata anch'io un albero della foresta o un filo d'erba, sai, e mi sembrava che dal mio corpo spuntassero qua e là dei germogli, che sulle punte delle dita mi sbocciassero dei fiori, e di essere diventata soffice come un cappello di cotone sul punto di spiccare il volo; avevo l'impressione che il mio corpo si espandesse sempre più nella foresta e ci si mescolasse, sai. La foresta *utaki*, per quante ore ci passassi da sola, non mi stancava mai.

Anche lo spazio sotto quest'albero di *gajimaru* era uno dei miei posti preferiti. Un giorno, sai, me ne stavo seduta sotto quest'albero a guardare il fiume. Era estate, e sulla superficie del fiume che scorreva lento, banchi di pesciolini creavano delle increspature su cui si rifletteva la luce; una sfera di luce scintillante danzò fino all'ombra del *gajimaru*, era talmente abbagliante che distolsi lo sguardo, e allora vidi che sul ramo più basso era seduta una bella donna. Aveva i capelli raccolti in una crocchia sulla testa, come nelle foto di una volta di mia nonna, indossava un kimono blu scuro, e dai piedi nudi bianchissimi mi sembrava una di *Yamatu*<sup>346</sup>, ma quando mi alzai in piedi mi sorrise allegramente e mi disse, Vieni qui spesso a passare il tempo, eh. Ma se è la prima volta che ci vediamo, pensai, ma dato che aveva una voce tanto gentile, pensai, Ah, è diversa dalla gente del villaggio, e le chiesi, Da dove vieni?, al che mi disse, Sono nata ad Amami Ōshima<sup>347</sup>, ma sono vissuta anche in questo villaggio, sai. Dove ora sta la cooperativa, prima di venire raso al suolo da un incendio durante la guerra, c'era un *ryokan*<sup>348</sup> a due piani, io lavoravo lì. Mi raccontò che ci venivano sempre a divertirsi gli ufficiali dell'esercito giapponese, e uno di questi le faceva il filo, ma a lei piaceva un altro, un giovane di un paese vicino, però, tra la guerra e tutta una serie di cose, alla fine non erano riusciti a stare insieme. Io ero tutta orecchi, era la prima volta che sentivo una storia del genere da un adulto. Ero una bambina, quindi ovviamente non capivo cosa succedesse di preciso, be', tra un uomo e una donna. Però che provava tanta amarezza e dolore lo capivo eccome, anch'io che ero una bambina. Quando terminò il racconto, guardandomi con degli occhi dolcissimi, mi disse, Grazie di avermi ascoltato, e a poco a poco la sua sagoma sbiadì e scomparve nel nulla.

Corsi nel campo e subito raccontai alla nonna della donna. La nonna smise di dissodare il terreno e ascoltò il mio racconto fino alla fine, poi mi disse, Tu sei nata con una grande forza spirituale, per questo vedi anche

---

<sup>346</sup> *Yamatu* (variante okinawana di *Yamato*, il gruppo etnico dominante in Giappone, associato tipicamente a una carnagione più chiara di quella degli abitanti delle Ryūkyū) indica specificamente il Giappone delle isole principali in opposizione a *Uchinā* (Okinawa).

<sup>347</sup> Isola principale del gruppo delle Amami, appartenenti come Okinawa all'arcipelago delle Ryūkyū ma situate circa trecento chilometri più a nord.

<sup>348</sup> Pensione con stanze arredate tradizionalmente con *tatami*.

ciò che gli altri non vedono, e dopo avermi toccato qua e là per assicurarsi che non avessi nulla che non andava, mi disse, Va bene ascoltare i racconti degli spiriti, ma se ti dicono di andare con loro, non devi assolutamente seguirli: tra gli spiriti ce ne sono anche alcuni che si sentono soli, sai, e cercano di trascinare via con sé le persone, quindi quando ne incontri uno così, scappa subito qui dalla nonna. Dopodiché mi disse anche, Non devi dire assolutamente a nessun altro che vedi gli spiriti. Devi stare attenta, disse la nonna, le persone sono sempre invidiose di chi fa qualcosa che loro non sanno fare. Obbedivo sempre alle parole della nonna, così sono stata attenta a quel che dicevo. Perciò anche questa storia, tu sei la seconda persona a cui la racconto, dopo di lei.

Da quel momento, sotto quest'albero ho incontrato tanti spiriti diversi. Adulti, bambini e vecchietti, uomini e donne, gente del villaggio, di altri villaggi, e anche di *Yamatu*; di americani non ce n'erano, ma c'erano davvero spiriti di persone d'ogni tipo. Non ce n'è stato neanche uno con cattive intenzioni. Ce n'erano di taciturni, chiacchieroni e chi più ne ha più ne metta, ma erano tutti contenti quando capivano che riuscivo a vederli, mi raccontavano la loro storia, e c'era anche chi mi affidava un messaggio che voleva riferissi a taluno o a talaltro di questo o quel luogo. Purtroppo questo non potevo farlo, la nonna mi aveva detto di non dirlo a nessuno, no? Però ascoltavo le loro storie con grande serietà, perché capivo, con dolorosa certezza, il desiderio che tutti avevano che la loro storia venisse ascoltata.

Passavo ogni giorno in quel modo, ma quando avevo diciott'anni la nonna all'improvviso morì, e da quel momento anche la mia vita cambiò. Era un giorno molto freddo di febbraio. All'alba ci fu uno schianto, così mi svegliai di soprassalto e andai a vedere, no?, e trovai la nonna riversa a terra davanti al gabinetto, si era fatta la pipì addosso. Nonna, nonna, la chiamai, ma non si svegliava, così, spaventata, andai alla casa vicina a svegliare la signora Mega, e lei chiamò un'ambulanza, ma non c'è stato niente da fare. Sarà stato intorno alle tre del pomeriggio, sai, che è morta in ospedale. Dopo che era svenuta non aveva più ripreso conoscenza, però, poco prima di andarsene, no?, anche se c'erano papà, mamma, e anche gli altri miei fratelli, la nonna guardò solo dalla mia parte, e dopo aver detto in dialetto, come ultime parole, Diventerai una brava sacerdotessa, chiuse gli occhi. La nonna voleva che io diventassi una sacerdotessa, questo è certo. Perché, dopo che è morta la nonna, i riti sono caduti in disuso, anche le altre vecchie sacerdotesse sono morte, e non c'è stato più nessuno che prendesse il loro posto, no? Anch'io avrei voluto diventare sacerdotessa, ma non sono riuscita a succedergli. Questo è il mio più grande rimpianto, non essere riuscita ad esaudire l'ultimo desiderio della nonna. Me le vedo ancora davanti. La nonna e le altre di spalle, vestite con gli abiti bianchi rituali, che entrano nella foresta *utaki*. In coda a quella fila volevo esserci anch'io, a seguirle, eppure...

Morta la nonna, ero rimasta sola, ma non volevo andarmene dal villaggio. Volevo vivere per sempre nella casa in cui ero vissuta con la nonna, e così ho fatto. Papà e mamma mi avevano detto, Vieni a Naha, ma l'unica cosa che mi era venuta in mente era stata, A fare cosa? Praticamente fu la gente del paese ad occuparsi di tutto, dal funerale fino al quarantanovesimo giorno di lutto, loro si fecero giusto vedere, sai. Siamo stati sempre insieme, sia alla veglia funebre, che alla cremazione, che quando deponevano le ossa



nella tomba, ma io non ho neanche incrociato il loro sguardo. Non avevo proprio niente da dirgli, no?, però, quando mi dissero, Vieni a Naha, visto che ormai allora l'avevo capito anch'io perché mi avevano affidata alla nonna, gli dissi chiaro e tondo di no. Mi avete messo da parte perché sono una palla al piede, adesso che volete?, pensavo avvilita. Quando gli ho detto, Vivrò in questa casa, hanno cercato di convincermi in tutti i modi, dicendomi che per una ragazza stare da sola è pericoloso, o di cercare lavoro a Naha, ma visto che facevo finta di non ascoltarli, neanche loro potevano insistere più di tanto. Finché rimango in questa casa non sarò sola, perché in ogni angolo rimangono l'odore e il ricordo della nonna, e se vado nell'*utaki* o sotto l'albero di *gajimaru*, posso anche incontrare tanti spiriti diversi, e un giorno di certo riuscirò a incontrare anche quello della nonna, pensavo; invece se andavo a Naha sarei stata sola per davvero, no? E poi, se fossi effettivamente andata a Naha, in breve tempo i miei genitori e i miei fratelli avrebbero trovato da ridire su tutto quel che facevo, garantito.

Finiti i quarantanove giorni di lutto, decisi di andare a lavorare in uno *snack bar*<sup>349</sup> che stava in una strada del centro del villaggio. Di giorno dovevo vedere del campo che prima lavorava la nonna, quindi potevo lavorare solo di notte, e quando una come me, che non ero neanche andata a scuola, vuole guadagnarsi da vivere, l'unica è lavorare in uno *snack bar*, sai. Certo non è il massimo, ma che ci potevo fare? Comunque, sia la *mama* che le altre tre ragazze erano severe ma gentili, quindi mi ci trovavo bene, anche se era faticoso, perché fino ad allora non avevo quasi mai parlato con altre persone. Ero lenta in tutto quello che mi davano da fare, così mi sgridavano a tutto spiano, no?, ma erano anche comprensive e mi aiutavano, visto che lavoravamo tutte con impegno; e poi, dato che ero giovane, i clienti aumentarono, cosa che di sicuro giovò anche al locale. A bere venivano uomini che conoscevo da quand'ero piccola, gente che pensava, Anche se manca la testa, basta che c'è la figa, quindi di sicuro credevano che una come me fosse facile da abbindolare, e venivano spesso, sai, giovani e vecchi. Lavoravo solo quattro volte alla settimana, ma guadagnavo un sacco e il locale prosperava, per la gioia della *mama*. Fu proprio in quel periodo che si tenne l'Expo Oceanico<sup>350</sup>, così lo chiamavano, e visto che stavano allestendo il sito proprio qui nel nord dell'isola, si aprivano anche strade e costruivano pensioni, no?, e venivano a lavorare non solo da Naha e dal sud dell'isola ma anche dal Giappone centrale: anche nel mio villaggio tiravano su alloggi per i costruttori, e i locali notturni erano molto affollati, sai.

\*\*\*

Anche lui era uno degli operai venuti per i lavori dell'Expo Oceanico. Mi hanno detto che aveva cominciato a farsi vedere al locale poco prima del mio arrivo, e veniva a bere con altri quattro o cinque dello stesso cantiere, ma era un tipo serio, che se ne stava zitto anche quando gli altri schiamazzavano, beveva e basta. Aveva l'espressione imbronciata di chi sta masticando un pezzo di carne dura, e non era granché neanche

---

<sup>349</sup> Locale notturno in cui uno staff solitamente femminile (capeggiato dalla titolare detta *mama*) serve alcolici e spuntini.

<sup>350</sup> Si tratta dell'Expo 75, il cui nome per esteso era Esposizione Universale Specializzata sugli Oceani a Okinawa, tenutasi dal 20 luglio 1975 al 18 gennaio 1976 all'estremità occidentale della penisola di Motobu.

d'aspetto; sedeva sempre allo stesso posto ma non parlava mai, e non cercava di palparmi come gli altri uomini, che era un bene, ma all'inizio non sapevo proprio come comportarmi con lui, sai. Ora che ci penso, un giorno l'ho visto quando guardavo il fiume da sotto quest'albero di *gajimaru*. L'inverno era agli sgoccioli e si susseguivano giornate tiepide, il cielo azzurro si rifletteva nel fiume, e mentre all'ombra dell'albero me ne stavo a guardare i banchi di pesciolini che risalivano la corrente, no?, vidi che, alla finestra del prefabbricato costruito sul tetto del negozio di fronte, c'era lui che guardava il fiume. Adesso non c'è più neanche l'edificio principale, ma dove ora c'è quel deposito di legname, sull'altra riva, una volta c'era un negozio in cui si vendevano all'ingrosso beni di prima necessità, e sul tetto avevano costruito con un prefabbricato un appartamento da affittare, sai. Ah, si è trasferito qui e io non me n'ero neanche accorta, pensai, e notai che anche lui si era accorto di me, e guardava fisso da questa parte con un'espressione strana. Io lo ignorai e continuai a guardare il fiume ma, visto che continuava a guardare da questa parte, anch'io mi sentivo strana, no?, e me ne tornai a casa.

Il giorno dopo, mi pare, era venuto a bere coi colleghi, e quando mi sedetti lì a fianco, all'improvviso mi chiese, La bambina che l'altra volta era seduta sull'albero di *gajimaru* è tua sorella? Rimasi di stucco. Quando ci eravamo visti, il giorno prima, sul ramo piegato verso l'alto sotto cui ero rannicchiata io, se ne stava seduto lo spirito di una bambina di circa dieci anni, che aveva passato tutto il tempo a cantare da sola. Quando gli chiesi, Tu... l'hai vista?, lui fece una faccia un po' perplessa e mi disse che, siccome era rimasta seduta sul ramo dell'albero anche dopo che me ne ero tornata a casa, lui aveva pensato che forse non riusciva a scendere, ma quando era venuto sulla riva del fiume a controllare, lei era scomparsa. Dev'essere riuscita a tornare a casa, allora, disse, al che ero così felice che mi dimenticai pure di rispondergli. Pensavo, Ah, lui è come me!, no? E così finii per dirgli, No, quella bambina non è mia sorella, è la figlia dei Kanagushiku che stanno a monte, morta più di trent'anni fa, e subito pensai, Oh no, ma mentre rimanevo a testa bassa perché gli uomini che stavano allo stesso tavolo mi fissavano, Toshi, una delle ragazze, disse, Ah, questa bimba è posseduta!, facendo ridere tutti, solo lui era serio in volto, e mi disse, Dimmi di più, così ci spostammo al bancone noi due soli, no?, e gliene parlai. Quella bambina, dato che è morta poco prima di cominciare le elementari, si sente sola perché non è potuta andare a scuola con i suoi amici, e così ogni tanto viene a guardare i bambini che giocano sotto il *gajimaru*, impara le canzoni che cantano e le canticchia per conto suo, gli dissi, e lui annuì guardandomi intensamente, così io arrossii di colpo, il cuore mi batteva forte, sai, Ohi, ma che mi prende?, pensai, e mi affrettai a versargli della birra, facendo però traboccare la schiuma, ma lui non si arrabiò affatto, e mi si scaldò il cuore, no?, e pensai, Con lui posso parlarne. Quand'ero piccola i maschi mi picchiavano e mi facevano piangere di continuo, no?, quindi li so riconoscere gli uomini. E dopo, per ben più di un'ora, gli raccontai dei vari spiriti che apparivano sotto l'albero di *gajimaru*. Chi era morto per malattia, chi in guerra, chi per un incidente... visto che nessuno aveva fatto una gran bella fine, avevano lasciato tanti rimpianti in questo mondo, no?, e quindi non vedevano l'ora di parlarne. Tra loro c'erano dei tipi difficili pure da spiriti, ma anche quelli, quando capivano che li avrei ascoltati seriamente, volevano aprirmi il loro cuore,

sai. Infatti, anche se all'inizio parlavano a smozzichi, c'erano molti spiriti che tentavano di trattenermi anche quando gli dicevo che dovevo andare a lavorare. Quando gli raccontai le storie che avevo così ascoltato, lui le ascoltò guardandomi fisso con un'espressione seria in volto. Finora ero sempre stata io l'ascoltatrice, no?, così, guardandolo e pensando a quant'ero felice che ascoltasse i miei racconti, mi pareva finalmente di capire cosa provassero gli spiriti. Quando se ne andò, mi disse grazie e uscì dal locale con la promessa di tornare ancora. La *mama* e le ragazze mi vennero subito vicino, sai, e mi canzonarono, Ti sei trovata un bel tipo, eh?, Non usare solo la bocca di sopra, sbrigati a tenerlo stretto anche con la bocca di sotto!, ma non mi era neanche passato per la testa che potesse esserci un uomo capace di innamorarsi di una come me, no?, e così non mi importava niente di quel che dicevano, no, in realtà mi importava, sai, e un po' pensavo che sarebbe stato bello se fosse stato così, ma io ero già contenta che ascoltasse i miei racconti, no?, visto che ad ascoltarli seriamente erano stati solo lui e la nonna, e così anche quando tornai a casa non riuscii quasi a chiudere occhio.

\*\*\*

In seguito cominciai a venire puntualmente al locale nei fine settimana. La *mama* e le altre mi davano di gomito e mi dicevano ridendo, Ehi, è venuto a trovare te! Tientelo ben stretto!, e io facevo finta di prendermela, ma sai, in effetti ero contenta. Noi due ci sedevamo al bancone, e talvolta mi toccava andare anche da qualche altro cliente, però, mentre versavo della birra nel suo bicchiere, gli raccontavo tante storie diverse. Cose che avevo visto e sentito da quando ero arrivata al villaggio da piccola, no? Io non sono andata a scuola, ma dalla nonna ho sentito un sacco di storie curiose, e quando gliele raccontavo, lui le ascoltava molto volentieri. Come la storia della vecchia Nabi, che quando univa i palmi delle mani dentro ci vedevi la luce di una lucciola, o la storia del vecchio capovillaggio che aveva dei coralli che gli spuntavano sulla fronte e ogni tanto se li faceva tagliare, o quella del signor Tamashiro che, dopo esser stato passato a fil di spada da un soldato giapponese durante la guerra, ancora corre senza testa per le strade del villaggio quando si fa notte, o quella della caverna dove sono ammassati i teschi degli *yamatunchū*<sup>351</sup> morti quando era venuto Satsuma<sup>352</sup> ad attaccarci, o la storia dello *habu*<sup>353</sup> rosso che compare nella foresta *utaki*; probabilmente neanche tu le hai mai sentite, ormai anche quelli che al villaggio raccontavano storie simili saran morti. Io ogni sera, quando era ora di andare a letto, mi addormentavo ascoltando le storie che mi raccontava la nonna, quindi ne so tantissime, sai. E quando le raccontavo a lui me ne tornavano in mente pure alcune che avevo dimenticato, no?, e, una storia tira l'altra, presto ne vennero fuori tantissime. A poco a poco non sapevo neanche più se erano storie che avevo sentito dalla nonna o cose che andavo inventando mentre parlavo, mi

---

<sup>351</sup> Giapponesi di *Yamatu*, il Giappone centrale.

<sup>352</sup> Dominio feudale localizzato nella parte meridionale del Kyūshū (l'isola più a sud fra le quattro principali dell'arcipelago giapponese) che nel 1609 ha invaso il regno delle Ryūkyū e ne ha mantenuto il controllo (in forma di vassallaggio) fino al 1872, quando la divisione del paese in domini feudali è stata sostituita dal moderno sistema prefetturale sotto il controllo del governo centrale.

<sup>353</sup> Nome di varie specie endemiche di serpente velenoso.

sembrava persino come se attorno a me si fossero radunati tanti spiriti diversi che usavano il mio corpo per parlare, no?, poi la *mama*, allibita, mi sgridava, Ehi, versagli ancora da bere, che ci stai a fare qui, sennò?, e le altre ragazze mi dicevano, Ti converrebbe piuttosto fare la *yuta*<sup>354</sup>, però lui mi diceva sorridendo che voleva che gli raccontassi ancora, e per il mio bene ordinava alcolici costosi. Così anche la *mama* ritornava di buonumore e mi lasciava parlare con lui. Lui reggeva pure bene l'alcool, sai, a volte svuotava un'intera bottiglia di whiskey, però anche se beveva così tanto non sembrava ubriaco, e ascoltava le mie storie senza mai provare ad allungare le mani. Gli altri uomini ci provavano subito. Per quante volte la *mama* li rimproverasse, dicendo, Questo non è quel tipo di locale!, di mascalzoni ce ne sono parecchi, eh. Però mentre ascoltava le mie storie lui rideva e basta, e io pensavo, Ah, ma allora ci sono anche uomini così.

Passate sì e no un paio di settimane da che avevo cominciato a parlarci, una domenica pomeriggio me ne stavo a guardare il fiume sotto quest'albero. Su un ramo del *gajimaru* era seduto un bambino di un cinque anni che, con le gambe penzoloni, stava dicendo qualcosa, ma quel giorno purtroppo non sentivo bene la sua voce, avevo in testa lui e non riuscivo a concentrarmi sul racconto, e mentre osservavo il fiume di tanto in tanto guardavo verso la sua finestra, finché finalmente comparve. Lui mi notò e accennò un saluto con la mano. Quando con un cenno degli occhi gli chiesi, guardando verso il bambino, Lo vedi?, lui annuì continuando a guardarmi fisso; per questo, anche se neanche io avrei mai creduto di arrivare a fare una cosa del genere, risalii la strada in direzione del ponte, lo attraversai di filato, e salii sulla scala esterna che portava al prefabbricato. Se ci ripenso adesso ancora mi stupisco, sai, di aver avuto tutto quel coraggio, io che neanche rivolgevo la parola a qualcuno per prima. Mentre salivo le scale, no?, lui aprì la porta e rimase ad aspettarmi. Era un piccolo appartamento con una cucina e una stanza di quattro *tatami* e mezzo<sup>355</sup>, ma, sai, non c'erano quasi oggetti personali: c'era una radiolina ma niente tv, al muro erano appesi tuta da lavoro e casco, e in un angolo della stanza erano sistemate delle bottiglie vuote di alcolici; il tutto aveva sì un'aria scialba, ma era pulitissimo e accogliente. Lui prese una coca dal frigo scrostato e arrugginito in più punti, e mentre ce la bevevamo, seduti alla finestra a guardare il fiume, parlavamo. C'è un'unica cosa che uomini e donne fanno insieme, mi dicevano ridendo le ragazze, ma per noi era diverso. A una donna come te è dura che capiti un uomo così, quindi sbrigati a prenderlo con la bocca di sotto, e una volta preso non mollarlo per nessun motivo, mi esortavano. Anch'io ero un po' di quell'idea, no?, però quando entrai a casa sua non me ne importava, per me già parlare era abbastanza. Guardando fuori dalla finestra, vidi che il bambino seduto con le gambe penzoloni sul ramo del *gajimaru* aveva un'aria imbronciata, così dissi, Mi sono comportata male con quel bambino, sai, al che lui fece una faccia smarrita, e io pensai, Ah, forse allora non lo vede, però non me ne curai più di tanto. Ascoltava seriamente le mie storie, e nel suo appartamento sono riuscita a sentire anche la sua. Al locale non parlava quasi mai, no?, ma lì mi raccontò molte cose. Mi disse che era originario

---

<sup>354</sup> Sciamana del sistema religioso di Okinawa e delle isole Amami.

<sup>355</sup> Un *tatami* è un tappetino (di paglia o materiali sintetici) di circa 1,8m per 0,9m (a seconda della variante regionale considerata), usato per la pavimentazione delle stanze in Giappone. Quattro *tatami* e mezzo è una delle misure standard per le stanze, e corrisponde a circa 7÷7,5m<sup>2</sup>.

di Yaeyama<sup>356</sup>, che tipo era andato all'università nel Giappone centrale, ma l'aveva lasciata ed era tornato a casa, e che a Okinawa aveva fatto tanti lavori diversi, no?, era stato vigilante, scaricatore di porto e aveva lavorato saltuariamente come pittore. Col boom edilizio nel nord dell'isola per via dell'Expo Oceanico, stava lavorando da circa sei mesi alla costruzione dei locali espositivi, però visto che negli alloggi del cantiere non si faceva altro che bere e scommettere, e che se lo invitavano gli era difficile rifiutare, aveva cercato un appartamento dove poter vivere da solo, e questo era stato il meno caro, no?, perciò l'aveva scelto, mi disse, e credo bene che non fosse caro, era stato costruito con un prefabbricato su un tetto: d'estate faceva un caldo da far girare la testa, e d'inverno un freddo da far battere i denti. Era un appartamento che finora avevano affittato in molti, ma nessuno si era tenuto neanche tre mesi, al paese lo sapevano tutti. Allora si stava bene perché aveva già cominciato a fare caldino, ma quando gliene parlai, lui rise, Allora devo comprarmi subito un ventilatore! Davvero, guardare il suo volto sorridente riusciva a rasserenarmi. Anche se non era bello neanche un po', era buono, sai.

Da quel momento cominciai ad andare a trovarlo la domenica pomeriggio. Io lavoravo quattro giorni: martedì, giovedì, sabato e domenica, e visto che veniva al locale il sabato sera e un altro giorno, riuscivamo a trovarci per parlare tre giorni la settimana, no? La *mama* e le ragazze mi dicevano, Fra poco lo farai anche tu, e mi chiedevano, Fin dove vi siete spinti?, e io mentivo, dicendo loro quello che si aspettavano. Davvero, sai, fino alla fine lui non mi ha mai neanche tenuto per mano. Mi veniva da chiedermi se non avessi abbastanza fascino o se avesse già una ragazza, ma non potevo mica domandarglielo, no? Ma quale che sia il motivo per cui non stiamo assieme, non è già abbastanza poter parlare?, mi ripetevo, e continuavo ad andare a casa sua. Non c'erano quasi mobili, però se aprivi l'*oshiire*<sup>357</sup>, dentro erano impilati un sacco di libri, che sembravano tutti tanto difficili che non capivo bene neanche cosa significassero i titoli, e quando andavo a trovarlo lui stava sempre leggendo, sai. Anche quando eravamo stanchi di parlare, no?, mentre io guardavo distrattamente il fiume, lui leggeva un libro disteso a pancia in su sui *tatami*, e di lì a poco sentivo il rumore del libro che cadeva, segno che si era addormentato. Doveva essere stanco, sai. Il suo lavoro doveva essere duro, perché era magro e non sembrava in buona salute. Aveva spesso il sonno agitato, e anche i sogni che faceva non sembravano molto belli. Però, sai, a me piaceva guardare il suo viso mentre dormiva. Guardandolo dormire, il volto non rasato, la bocca socchiusa, pensavo, Ah, se potessi passare tutta la vita così... A volte invece posava il libro e guardavamo il fiume insieme, sai, senza dir nulla. I banchi di pesciolini che risalivano la corrente, l'acqua scintillante, no? Perché all'epoca il fiume era molto più pulito di adesso. A valle era sporco, però qui, no?, l'acqua era ancora così limpida che potevi nuotarci, e quando arrivava maggio, nei giorni di bel tempo c'erano già dei bambini delle elementari che venivano a fare il bagno, e c'era anche chi appendeva una corda a un ramo del *gajimaru* che si estendeva sopra il fiume, no?, e dondolandosi appeso a quella come Tarzan, quando arrivava al centro lasciava la presa e si tuffava in acqua. Brillavano gli schizzi d'acqua, e

---

<sup>356</sup> Isola principale dell'arcipelago omonimo, il più a sud all'interno della prefettura di Okinawa.

<sup>357</sup> Una sorta di armadio a muro chiuso da scorrevoli, tipico delle case giapponesi.

brillavano uno ad uno i fili d'erba sulle sponde e una ad una le foglie del *gajimaru*, in centinaia di verdi diversi, e cambiava colore sotto i nostri occhi, il paesaggio che vedevamo dalla finestra. Anche quest'albero di *gajimaru*, no?, cambiava aspetto di secondo in secondo: il colore delle foglie, l'estensione dei rami, la sua forma e il modo in cui fremeva non rimanevano gli stessi nemmeno per un istante, come da un istante all'altro mutava il fiume che scorre. Me l'aveva mostrato lui.

E davvero continua a mutare da un istante all'altro, sai, questo fiume che scorre, e il paesaggio sulle sponde. Mi sembra di averci parlato per un tempo lunghissimo, ma in effetti sono stati poco più di tre mesi, quelli che abbiamo parlato io e lui. Anche se mi sembra di averci parlato per dieci, vent'anni. Però, anche se sono stati solo tre mesi, ho forse parlato molto più in quel lasso di tempo che nei vent'anni precedenti, sai. Una volta, soltanto una, eh, sono andata a fare un giro in macchina con lui. Si era fatto prestare la macchina da un amico, no?, e mi aveva detto, Ti mostro il posto in cui lavoro, e siamo andati sul sito dell'Expo Oceanico nel nord dell'isola, e mi ha mostrato, anche se solo da fuori, quel bizzarro edificio<sup>358</sup> che avevano appena finito di costruire. E poi abbiamo pranzato insieme in un ristorante con i tavolini in plastica bianca allineati all'esterno, e mi ha scattato un sacco di foto, sai? Si era fatto prestare anche la macchina fotografica dall'amico, e mi ha fatto posare in piedi davanti al sito dell'Expo Oceanico, al mare, di fronte a un hotel, anche a lato della strada, in tanti posti diversi, insomma. Io ero felicissima: le foto delle cerimonie di fine elementari e medie non le avevo, no?, potevo contare sulla punta delle dita quelle di quando ero piccola, e da grande non ne avevo fatta quasi nessuna. E mi faceva uno strano effetto pensare che sarebbe rimasta traccia di com'ero. Che esagerata, per delle foto?, starai pensando, ma era così che mi sentivo. Farmi scattare delle foto da lui mi faceva scoppiare di felicità. Solo, è stato un vero peccato non poterle fare con lui accanto a me. Quella sarebbe stata la prima e unica occasione. Bastava chiedere a qualcuno, ma non sono riuscita a proporgli di fare una foto assieme e ancora lo rimpiango, sai. Perché, di lì a poco, lui se n'è andato.

\*\*\*

Quando se n'è andato, sai, è stata una cosa davvero improvvisa. Doveva essere parecchio di fretta, eh, eppure è riuscito comunque a venire a trovarmi, prima di lasciare il villaggio. A notte fonda avevo sentito battere alla porta, no?, e avevo pensato, Ah, di nuovo quei ragazzacci che vengono a farmi i dispetti, e quando andai a controllare se la porta era chiusa a chiave, sentii la sua voce che chiamava il mio nome. Il cuore già mi batteva all'impazzata, e pensai, Urco, e adesso che faccio?, ma a dire il vero scoppiavo di felicità. Aspetta, dissi, e quando aprii la porta lui disse, Non accendere la luce, per favore, e poi, in piedi nell'oscurità, disse che era venuto a dirmi addio. Io ero scioccata, no?, e gli chiesi, Come? Perché?, ma lui non mi rispose. Mi disse, D'ora in poi potrebbero venire diverse persone a chiederti di me, ma voglio che tu gli dica che non sai niente, che tu non gli dica nulla di me. Dato che sei tu a chiedermelo, non parlerò per nessun motivo, dissi, e

---

<sup>358</sup> Anche se non è specificato, si tratta con ogni buona probabilità dell'Aquapolis, una grande piattaforma panoramica quadrata a tre piani costruita sulle acque prospicienti il sito espositivo vero e proprio, e collegata alla spiaggia tramite un lungo molo. La struttura, avveniristica per l'epoca, era stata scelta come simbolo dell'intero sito pur non ospitando attrazioni di rilievo, e figura in molto materiale pubblicitario del tempo.

lui mi ringraziò, però io neanche mi sognavo che potesse andarsene così all'improvviso, no?, quindi non sapevo cos'altro dire. Lui disse, Mi ha fatto piacere ascoltare le tue storie, così gli chiesi, Quando torni?, ma lui tacque e rimase lì a testa bassa, come se avessi detto qualcosa che lo metteva in difficoltà, rendendo il tutto ancora più difficile; non riuscii neanche a dirgli, Addio, o Stammi bene, e dovetti trattenermi dal cadere in ginocchio sulla soglia in lacrime. Poco dopo, dalla macchina che lo aspettava al cancello, l'uomo al volante lo chiamò. Allora io vado, disse, e finì così. La macchina ripartì lentamente, io uscii a piedi nudi fino al cancello e la guardai allontanarsi, ma non potevo seguirla. Avrei voluto, davvero, ma non potevo arrivare a tanto. Tornai in casa, mi infilai nel *futon*, e mi venne da piangere a pensare, Ah, sono di nuovo sola, ma non volevo assolutamente mettermi a piangere, così mi strinsi nelle braccia, no?, e anche se non riuscii a prendere sonno fino al mattino, resistetti con tutte le mie forze.

Avvenne un giorno di circa una settimana più tardi. Da quando se n'era andato quasi non dormivo più, e avevo cominciato a bere da sola nella mia stanza anche quando tornavo dal locale; all'alba finalmente prendevo sonno, ma sonnacchiavo solo per due o tre ore, no?, perciò ogni giorno rimanevo a poltrire nel *futon* fino a mezzogiorno passato. Insomma ero mezza addormentata quando sentii bussare alla porta, ed ero sicurissima che fosse lui che era tornato, così mi affrettai ad aprire e lì in piedi trovai il *chūzaisan*<sup>359</sup> e due uomini che non avevo mai visto. Al primo sguardo pensai, Ah, devo starci attenta. Il *chūzaisan* disse, Questi signori sono degli investigatori venuti da Naha, forse tu conosci quest'uomo, e mi mostrò una foto di lui. Ah, era di questi che parlava, pensai, e gli uomini mi fecero diverse domande ma, qualunque cosa mi dicessero, non parlai affatto. In seguito quegli uomini vennero ogni giorno a casa mia, sai, ma non mi fecero solo domande a casa, mi portarono varie volte anche in centrale, e lì mi facevano sedere ad una scrivania per ore, e non si limitavano a chiedermi di parlare, ma mi dicevano anche un sacco di cose. Dicevano veramente di tutto, quelli lì. Mi gridavano contro, mi blandivano, dicevano un sacco di cose per cercare di imbrogliarmi, ma io mantenni la promessa che avevo fatto a lui e non dissi una parola. Mi mostrarono una foto in cui un uomo con un casco in testa stava per lanciare la bottiglia incendiata che aveva in mano, un'altra in cui ardeva un fuoco davanti a un gruppo di persone fra cui una donna di bell'aspetto e un uomo che portava un completo, tutti fuori di sé, e mi dissero, no?, Queste sono persone importanti di *Yamatu*, sono i P-R-I-N-C-I-P-I E-R-E-D-I-T-A-R-I, e sono tanto importanti che le persone comuni non possono neanche rivolgergli la parola, e questi uomini hanno cercato di fargli del male. Così la gente di *Yamatu* penserà che quelli di Okinawa non capiscono niente e ci discriminerà ancora, lo sai? Capisci quanti guai passeranno gli okinawani per merito loro?, mi gridavano contro. Sei anche tu una di loro? Poi avevano disposto sulla scrivania, una accanto all'altra, delle foto in cui ero ritratta io. Le foto che mi aveva scattato lui, no? Quella gente ha tentato di assalire la macchina dei P-R-I-N-C-I-P-I E-R-E-D-I-T-A-R-I diretti all'Expo Oceanico.<sup>360</sup> Ti hanno usata per prepararsi il terreno,

---

<sup>359</sup> Poliziotto distaccato in una stazione locale, tipica di zone isolate e scarsamente popolate.

<sup>360</sup> L'attentato all'allora principe ereditario Akihito e consorte con il lancio di una molotov avvenne in effetti durante la loro visita a Okinawa in occasione dell'Expo nel luglio 1975, ma quando i due stavano partecipando a una cerimonia in memoria dei caduti di guerra presso lo *Himeyuri no Tō*, a Itoman, nell'estremità meridionale dell'isola.

facendo foto della strada, dell'hotel, qua e là nei paraggi. Se ce la facevano, eri anche tu loro complice!, dicevano battendo il pugno sulla scrivania. Io fissavo scioccata quelle foto. Perché queste foto sono qui? Non l'avranno mica catturato questi? E se gli hanno fatto del male? A pensarci mi si strinse il cuore, e volevo sputare in faccia a quello svergognato di un investigatore che avevo di fronte, no?, ma mi trattenni, e pregai che non l'avessero catturato, che non gli avessero fatto del male, sai. Che fosse riuscito a fuggire in un posto sicuro.

Visto che, qualunque cosa mi dicessero, continuavo a stare zitta, infine quei brutti ceffi si portarono dietro mia mamma e mio papà. Loro piangevano, mi sgridavano e, fulminandomi con lo sguardo, dicevano, Non t'importa nulla di mettere nei guai la tua famiglia, i tuoi parenti?, ed io, dentro di me, gli gridavo di rimando, No, non m'importa nulla. Ci state male? Soffrite pure, per quanto mi riguarda. Gli okinawani verranno discriminati? Che ci discriminino pure tutti, io è da quand'ero piccola che soffro e vengo discriminata, dicevo dentro di me. E dato che mi dicevano anche, Grazie a chi credi di esser viva?, io dentro di me rispondevo, Grazie alla nonna, grazie a lui; in effetti potrei inviargli del denaro. Dopodiché mi sigillai nel mio cuore e non ascoltai più nulla. Tenni gli occhi bassi e non guardai in faccia nessuno, neanche se mi prendevano per i capelli e mi scuotevano, qualunque cosa facessero, sai.

\*\*\*

Per qualche tempo, dopo che mi avevano rispedito a casa, chiusi la porta, e senza neanche mangiare mi coprii col *futon* e rimasi a dormire, sai. Quando mi svegliai, mi veniva in mente quando avevamo parlato a casa sua, mentre guardavamo l'albero di *gajimaru* e il fiume dalla finestra, o quando avevamo parlato seduti al bancone, insomma mi veniva in mente solo lui, no? Passato qualche giorno, la *mama* mi venne a trovare, portando con sé *makizushi*<sup>361</sup> e zuppa di *miso*<sup>362</sup> bollente fatti da lei. To', mangia questi e ti sentirai subito meglio. Tu non ci badare, d'accordo? Povera cara, quei maledetti di poliziotti ti hanno dato il tormento, eh? Torna presto al locale, mi incoraggiò, e mi faceva piacere, sai?, pensai, Ah, allora qualcuno che ci pensa a me c'è ancora!, e dal giorno seguente tornai al lavoro. In mattinata sbrigai il bucato e le pulizie, e mi feci anche il bagno per la prima volta in chissà quanti giorni, indossai i vestiti migliori che avevo, e mi ripetei che non avevo fatto nulla di male, quindi, qualunque cosa mi dicessero, non dovevo badarci. Quando arrivai al locale anche le ragazze erano tutte preoccupate, no?, e mi fecero un sacco di domande, gentilissime. Davvero, anche se avevano una lingua tagliente, erano delle brave persone, sai. Fra i clienti c'era chi faceva commenti malevoli, in particolare quelli che avevano lavorato con lui dicevano, Ci ha ingannati, e c'era anche chi si sfogava su di me, ma la *mama* e le altre prendevano le mie difese. Ricominciai ad andare a lavorare al locale come prima, quattro volte a settimana, e durante la giornata vedevo del campo della nonna, mentre aspettavo che lui tornasse. Perché lui sarebbe tornato, non ne avevo alcun dubbio.

---

<sup>361</sup> Sushi arrotolato in un foglio di alga *nori*.

<sup>362</sup> Condimento a base di soia gialla fermentata.



Ma di lì a poco, sai, i clienti del locale diminuirono, dato che quelli che erano venuti a lavorare nei cantieri se ne erano tornati tutti a Naha o nel sud dell'isola una volta cominciato l'Expo; e siccome questo, che era la principale attrattiva, non era proprio niente di che, non veniva quasi nessun cliente neanche da *Yamatu*, e se veniva di certo non entrava in uno *snack bar* di campagna come il nostro. Tutt'attorno pensioni e locali notturni perdevano clientela e fallivano uno dopo l'altro, anche il nostro locale aveva sempre meno clienti, e le ragazze venute da altre regioni si licenziarono e tornarono nel centro e nel sud dell'isola. Mandammo avanti il locale in tre, la *mama*, io e una ragazza dello stesso paese, ma non potevo più avere uno stipendio come quello di prima; mi era anche stato proposto di lavorare per un altro locale, ma io di soldi, sai, non è che ne volessi chissà quanti, e la *mama* mi piaceva, e poi non volevo andarmene da questo locale dove avevamo parlato io e lui, così rimasi fino alla fine, quand'eravamo solo io e la *mama*. Nei momenti come quelli in cui non c'erano clienti, seduta al bancone con lo sguardo perso nel vuoto, mi dicevo, Ah, e pensare che lui se ne stava seduto qui ad ascoltare le mie storie, e ripercorrevi i miei ricordi dal giorno che ci eravamo incontrati. A volte venivo anche sotto quest'albero di *gajimaru*, no?, a guardare il fiume che scorre e la finestra del prefabbricato. C'erano andate a vivere diverse persone anche dopo che lui l'aveva lasciato, ma nessuno l'aveva tenuto nemmeno tre mesi, ovviamente. Lui sì che aveva resistito in un posto del genere. Per circa un anno, gli investigatori vennero di tanto in tanto a casa mia a chiedermi se lui mi avesse contattato, ma io gli sputavo contro, Anche se fosse, credete che ve lo direi?, e li scacciavo gettandogli addosso del sale<sup>363</sup>. Però, quando smisero di venire, mi sembrò che anche lui fosse sempre più lontano, sai? Strano, vero? Invece di esserne contenta mi sentivo sola... Dato che non mi aveva contattato neanche una volta, pensavo che anche se non poteva venire a casa mia magari mi avrebbe chiamato al locale, no?, e così quando squillava il telefono mi prendeva sempre un colpo. Però anche dopo due, anche dopo tre anni, non ho avuto alcuna sua notizia. Leggendo i giornali, avevo capito che quel che avevano fatto non era una cosa semplice, ma non sapevo dire se fosse buona o cattiva; però pensavo che non bisognava far del male agli altri, chiunque essi fossero. E visto che non lo credevo capace di fare una cosa così sbagliata, pensavo che dovesse avere un motivo che non riuscivo a comprendere, no? Pensavo che magari, pur volendo, ancora non poteva tornare, e avevo intenzione di aspettarlo per tutti gli anni necessari. Avevo ventitré anni, per cui anche se non ero bellina avevo un sacco di uomini che mi facevano il filo. Perlopiù erano una manica di stronzi che volevano solo una botta e via, ma fra di loro c'erano anche delle brave persone, sai, anche uomini onesti. C'era anche chi, come lui, era di poche parole e ascoltava attentamente le mie storie, e anch'io ne ero un po' attratta, però volevo aspettare lui. La *mama* era preoccupata perché vivevo da sola, e mi diceva sempre cose del tipo, Trovati presto una brava persona e andate a vivere insieme, oppure, Perché non vieni a casa mia?, però io non volevo lasciare la casa in cui avevo vissuto con la nonna, e così stavo attenta a chiudere la porta a chiave, no?, e vivevo da sola. Aspettando lui.

---

<sup>363</sup> Il lancio del sale è solitamente un gesto rituale che si compie per scacciare i demoni.

\*\*\*

Era una giornata caldissima. Uno di quei giorni in cui sembra debba piovere da un momento all'altro, ma non piove mai, di quelli che ti gira la testa già solo a star seduto. Visto che rincasavo dal locale alle due di notte passate, la *mama* mi riaccompagnava sempre fin davanti casa in macchina. La *mama* reggeva bene l'alcool, e poi, finché si trattava di girare dentro il villaggio, anche il *chūzaisan*, che ci conosceva, chiudeva un occhio, no?, almeno all'epoca. Quando anche quel giorno, fatta scendere davanti al cancello, feci per entrare in casa, notai che gli *amado*<sup>364</sup> non erano chiusi a chiave e che la porta era socchiusa. Chiunque penserebbe subito a dei ladri, no? Forse quei ragazzacci si sono nascosti per giocarmi un brutto tiro, pensai, e feci per andare a chiamare qualcuno nella casa vicina, quando sentii una voce che chiamava il mio nome. Era bassa, però ero certa che chiamasse il mio nome con la voce di lui. Ah, chissà perché mai ho pensato così, che fosse lui, eh. L'avrò sentita così perché non facevo che pensare a lui? Pensai, Ah, è tornato da me, aprii la porta e, scrutando nell'oscurità della stanza, lo vidi. Alla luce dei lampioni che filtrava all'interno, no?, vedevo i piedi scalzi di un uomo che se ne stava in piedi proprio al centro della stanza, e più o meno all'altezza del viso immerso nell'oscurità brillava la fiamma di una sigaretta, sai. Quando gli chiesi, un po' confusa, Sei tu?, all'improvviso dall'ombra della porta spuntò fuori un braccio che mi afferrò per i capelli, mi trascinò al centro della stanza e mi gettò a terra. Quando cercai di gridare mi riempirono di pugni alla faccia e alla testa, e quando caddi mi diedero un duro colpo alla pancia; messa supina, mi bloccarono le braccia sopra la testa e di nuovo mi presero a pugni in faccia, da destra e da sinistra, mi colpirono più e più volte, e per il dolore e la paura non riuscivo ad emettere suono, e l'uomo che mi stava sopra, stringendomi il collo, mi disse, Fiata e ti ammazzo, e mi strappò le mutande e cominciò a muoversi, ma se fiatavo non sapevo che mi avrebbero fatto, così, per quanto fosse dura, per quanto mi facesse male, sopportai, e mi vergognavo, mi vergognavo, e quando piangevo soffocando la voce, dalla bocca, dalle orecchie, dalla testa, da lì mi scorreva fuori sangue, e dato che ogni volta che l'uomo si muoveva sembrava che da dentro di me traboccasse sangue, avevo paura che sarei morta comunque, e continuavo a dire, dentro di me, Finisci in fretta, finisci in fretta. Però, non appena finì uno, quello che mi aveva tenuto ferme le braccia si chinò su di me e fu ancora peggio di prima; mentre mi stringeva il collo mi disse qualcosa all'orecchio, ma poiché non capivo cosa dicesse e rimanevo zitta, mi diede un pugno in faccia, e allora pensai che se doveva esser così difficile, tanto valeva morire. Quando quell'uomo finalmente finì, subito un altro ancora si chinò su di me, e là mi faceva male come se mi ci avessero messo un bastone di fuoco, e ormai non riuscivo a pensare più a nulla, sai, solo, Voglio morire, voglio morire, voglio morire.

Anche quando gli uomini se ne andarono, a lungo non riuscii a muovermi. Non so quanto tempo passò, ma quando tornai in me ero seduta nella stanza e piangevo. C'era tutto un appiccicume, una puzza terribile, il sangue non si fermava, ed io, che ormai mi sentivo la testa tutta strana, pensai, Non voglio rimanere in

---

<sup>364</sup> Serrande antivento e pioggia tipiche di una casa giapponese.

questa stanza, e uscii fuori. Senza neanche sapere dov'ero diretta, sai, percorsi a piedi nudi tutta la strada che attraversava il paese; anche se era notte faceva caldo, come se un vapore ristagnasse, non mi veniva il fiato, e mentre annaspavo con la bocca spalancata, pensavo, Che vergogna, ma perché devono succedermi cose del genere?, e avevo una gran voglia di uccidere quegli uomini. Chissà perché avevo scambiato quella voce per la sua. Sentivo un'oppressione al petto, mi faceva male la testa, e per di più non riuscivo a pensare più a nulla, in mezzo alle gambe ero tutta appiccaticcia e il sangue sembrava non volersi fermare, ci vedevo a stento, così mi facevo strada a tentoni, e in un batter d'occhio eccomi arrivata all'*ibi*, che stava nella parte più profonda dell'*uganju*, a sua volta nella parte più interna della foresta *utaki*. Anche se doveva essere notte fonda, tutt'attorno una luce indistinta aleggiava come fumo. Intorno crescevano rigogliosi degli alberi di *kuba*<sup>365</sup>, sopra la mia testa si stendeva un grande albero di *gajimaru*, e sotto i ciuffi di barbe che pendevano come lunghi capelli, c'era un *ishigaki* e, al suo interno, una casetta col tetto di paglia su colonne di pietra. Ah, era qui che si ritiravano la nonna e le altre! Ricordandomi di lei fui presa da una nostalgia incontenibile, e pensai, Voglio andare anch'io dove sta la nonna, e all'improvviso cominciò a piovere. Le foglie degli alberi lì intorno, quelle di *kuba*, quelle del *gajimaru*, ondeggiavano, il suono della pioggia riecheggiava nella foresta. Mentre rimanevo lì in piedi, colpita dalla pioggia, mi venne un freddo insopportabile, e stringendomi nelle braccia caddi in ginocchio. Davanti ai miei occhi passarono nuotando lentamente dei pesci a strisce gialle, bianche e nere. Guardando meglio, mi accorsi che attorno all'*ishigaki* nuotavano in banchi quei pesciolini blu che vivono fra i coralli e, anche se continuava a piovere, lo spazio circostante scintillava di blu come se la luce della luna filtrasse tra le piante, e lì in mezzo nuotavano, agitando i fili d'erba e le foglie degli alberi, banchi di pesci che sembravano coltelli argentati, grandi *makubu*<sup>366</sup> verde acqua, pesci tropicali arancioni e gialli. La pioggia divenne come fini granelli di luce e cominciò a diffondersi nell'aria, vidi farfalle e uccelli di ogni tipo volare mescolandosi ai banchi di pesci, e nei fiori-anemoni-di-mare che stavano attaccati all'*ishigaki* e ai tronchi degli alberi entravano degli uccellini verdi, ancor più piccoli dei *mejiro*<sup>367</sup>, che ne succhiavano il nettare. Il loro canto era bellissimo, sai. Quando un pesce pagliaccio arancione che ne se stava tra i tentacoli bianchi scacciò via un uccellino, uno sciame di farfalle con motivi neri su ali dorate e verdi scese volteggiando dal folto degli alberi, e mescolatosi ai banchi di pesci nuotò in giro per la foresta. La pioggia si fece gradualmente più tiepida e gentile, e quando questa pioggia mi colpì anche il mio dolore sembrò scomparire, e il mio corpo farsi più leggero. Ah, vorrei dormire qui, così, pensai. E poi, all'improvviso, dall'erba di fronte a me spuntò fuori un grosso polpo che, distesi i tentacoli che dovevano essere lunghi almeno un metro, cominciò subito a nuotare a mezz'aria. Fu quando seguì quel polpo con lo sguardo che lo vidi, no?, lui che pendeva da un ramo del *gajimaru*. Aveva una corda di canapa, come quella da cui si lasciavano sempre dondolare per gioco i

---

<sup>365</sup> Nome okinawano della *Livistona chinensis*, nota in italiano come palma fontana o ventaglio cinese per la forma caratteristica della chioma.

<sup>366</sup> Nome okinawano del *Choerodon shoenleinii*, pesce giallastro con riflessi azzurri tipico delle barriere coralline.

<sup>367</sup> Nome comune dello *Zosterops japonicus*, uccellino verde lungo in media 10cm che deve il suo nome (sia scientifico sia giapponese, 目 *me* ("occhio") 白 *jiro* ("bianco")) alle macchie bianche che ha attorno agli occhi.

bambini al fiume, che gli segava il collo, la grossa lingua fuori dalla bocca e braccia e gambe ciנדoloni, il corpo gli veniva becchettato da banchi di pesci e uccellini. Di getto ruppi un ramo di un albero dell'*utaki* e feci per scacciare i pesci e gli uccelli, ma la sua figura di colpo scomparve, e vidi che in piedi sulla soglia dell'*ishigaki*, vestita con l'abito bianco rituale, c'era la nonna. Lei, quando gettai via il ramo dell'albero e feci per avvicinarmi, lei scosse la testa e mi disse, Non puoi venire qui, e poi, Ora sei ancora in tempo, sbrigati a tornare indietro, allora io dissi, Voglio venire con te, ma la nonna scosse la testa e scomparve. Lo spazio intorno a me tornò ad essere la foresta di prima, smise di piovere, e fra gli alberi brillava la luce della luna. Infreddolita e dolorante, pensai, Non posso più rimanere qui, e me ne tornai a piedi verso casa. Visto che avevo la parte superiore del corpo scoperta, la gonna rotta e non avevo addosso neanche le mutande, no?, sarebbe stato un bel guaio allo spuntare del giorno, così rincasai in fretta.

Per quando arrivai a casa aveva cominciato ad albeggiare, no?, ed entrando dalla porta lasciata aperta senza neanche lavarmi i piedi, mi vidi distesa sulla schiena sopra i *tatami*. Avevo gli occhi socchiusi, le braccia aperte, i fianchi ruotati e le ginocchia voltate di lato, il sangue scorso in mezzo alle gambe piegate ad angolo al di sotto della gonna rivoltata si era addensato sui *tatami*, mi era spuntato un grosso livido su un polpaccio, e anche la gola era diventata di colore violaceo. A quella vista mi ricordai della sera prima e provai un dolore insopportabile, non riuscivo a reggermi in piedi, così mi inginocchiai per sistemarmi l'orlo della gonna, e quando dissi, Perché devi soffrire così tanto?, grosse lacrime mi scesero dalle guance, la me distesa fece un rantolo e dalla gola le uscì un grumo di sangue. Respiravo ancora. Il petto si muoveva piano, leggermente. Sentivo il suono breve e sottile del mio respiro. Mi ricordai le parole della nonna, che aveva detto, Ora sei ancora in tempo, sbrigati a tornare indietro, ma io non sapevo che fare, no?, così me lo chiesi. Tu vuoi tornare? Ed io risposi, Basta così. Basta, non voglio più soffrire. Andiamo dove sta lui, andiamo dove sta la nonna. Hai ragione, è meglio così, pensai. E così, no?, non ci sono tornata, nel mio corpo, e non tornandoci, ho osservato il petto della me distesa che smetteva piano piano di muoversi, tutto ciò che stava dentro al corpo che si fermava, e la luce degli occhi socchiusi che si spegneva. Ah, è finita, adesso è finita, pensai, e in quello stesso momento di colpo mi venne freddo, no?, e tutt'attorno calò l'oscurità, e non si sentiva più alcun suono, e allora ricordai, sai. La nonna che mi diceva, Al crepuscolo ci si sente soli. Hai ragione, nonna, ci si sente soli... sussurrai così, alla fine, sai.

\*\*\*

Il posto in cui sto sempre, sai, è molto freddo, buio, grande, e non si sente alcun suono, non riesco neanche a capire dove mi trovo. Pensavo che li avrei incontrati subito, no?, lui, la nonna, ma non so neanche dove siano. Credo che da qualche parte siano, ma dovunque vada è buio, grande, senza fine, ed è già passato un sacco di tempo, ma non ho mai incontrato nessuno. E così, ogni tanto vengo qui. Non che mi manchi molto il villaggio, eh. Ci sono anche persone come la *mama*, certo. Però non voglio più vedere le facce della gente di qui. Le facce di chi mi conosce non le voglio più vedere, e quei brutti ceffi che mi hanno ridotto così, anche adesso vorrei ucciderli, sai. Ma basta parlare di loro. Se vengo qui, no?, sotto quest'albero di *gajimaru*, è

perché ora come allora questo posto riesce a calmarmi. Quando guardo il fiume qui, così, anche se non c'è più quell'edificio né niente... mi sembra che stia per arrivare il momento in cui, sulla sponda opposta, c'è lui in piedi che guarda me.

Scusa, sai, se ti ho raccontato una storia così lunga. Se ho fatto sentire una storia del genere a una bambina piccina come te. Però tu non devi diventare come me, assolutamente. Ah, guarda, i banchi di pesciolini che risalgono la corrente, la luce scintillante, chissà se da qualche parte anche lui la sta vedendo...

### A.3. L'odore del mare e il fiore bianco. (海の匂い白い花)

Da circa un anno prima della sua morte, nella camera in cui giaceva la nonna aleggiava un odore di mare. Quando aprivi i *fusuma*<sup>368</sup>, l'odore tiepido dell'acqua salmastra ti avvolgeva la nuca e i polsi e, poco dopo che eri uscito dalla stanza, ti spuntavano sulla pelle dei cristalli bianchi. La nonna era costretta a letto e ormai a stento cosciente: se la chiamavi per nome all'orecchio, muoveva appena le palpebre. Per la mamma, che si occupava di lei da sola, non era certo una passeggiata. Da quando la nonna non riusciva più ad andare al bagno da sola, mamma aveva lasciato il lavoro e le era rimasta attaccata giorno e notte. Lo zio e la zia, che vivevano lontani dalla casa paterna, invece di dare una mano avevano detto a mio padre di farla ricoverare, ma lui non aveva sentito ragioni. Mio padre, che aveva sempre vissuto con la nonna a parte i mesi in cui, durante la guerra, aveva combattuto nella battaglia di Okinawa come membro dei Corpi Imperiali di Ferro e Sangue<sup>369</sup> ed era poi stato fatto prigioniero, insisteva che fosse dovere del primogenito occuparsene a casa fino alla fine.

Così diceva, ma in realtà ad accudire la nonna era mia madre, cosa di cui avevo discusso più e più volte con lui, finendo ogni volta per essere redarguita da mamma. Mia nonna era una persona di temperamento aspro, che aveva sofferto molto a causa del nonno, appassionato di politica e di donne, e che aveva cresciuto mio padre e i suoi fratelli lavorando senza sosta. Anche verso mia madre era sempre stata severa. Per quanto dovesse avere tante altre cose per la testa, mamma sembrava essersi convinta che fosse naturale per lei dedicare tutta se stessa alle cure della nonna fino alla fine.

In quel periodo lavoravo in una scuola superiore nella parte centrale dell'isola. Quando arrivava il fine settimana correvo a casa, nel nord dell'isola, facendomi quasi due ore filate di macchina. Ogni volta che venivo, l'odore di mare che aleggiava nella camera sul retro si era fatto più forte. Mamma si lamentava con me della zia, che le rimproverava di non lavare o cambiare abbastanza spesso la nonna.

Era impossibile che mia madre, così attenta e premurosa, trascurasse la nonna. Ma per quanto facesse prendere aria alla stanza, essa rimaneva piena dell'odore del mare e, negli ultimi tempi, mi diceva, quando si faceva notte, nella casa addormentata si sentiva addirittura il rumore delle onde. Quella notte che mi ero fermata a dormire dai miei, ero rimasta a leggere un libro fino a tardi e, sentendo chiaramente un rumore di onde che si infrangevano placide sulla spiaggia, aprii per due volte i *fusuma* della stanza della nonna. La fodera del *futon* baluginava biancastra alla luce della luna che filtrava dalla finestra di vetro, e non si sentiva altro suono che il lieve respiro della nonna che dormiva.

Poi, qualche mese dopo, una volta che eravamo rimaste da sole, mia madre mi parlò del rigonfiamento che era spuntato accanto al seno sinistro della nonna. All'inizio aveva pensato si trattasse solo di uno sfogo, ma nel giro di neanche una settimana si era gonfiato raggiungendo la consistenza soda tipica del seno di una

---

<sup>368</sup> Pannelli scorrevoli che fungono da porte interne in una casa giapponese.

<sup>369</sup> Corpi militari ausiliari formati da studenti maschi di età compresa fra i quattordici e i sedici anni coscritti nella mobilitazione totale della popolazione okinawana durante il conflitto.

ragazza prepubescente, e in cima a quella bella forma aveva perfino qualcosa che somigliava a un piccolo capezzolo. Anche papà, che temeva potesse trattarsi di un tumore maligno, alla vista di quel colore e quella forma, aveva abbandonato l'idea di farlo asportare da un medico. La nonna non era proprio nelle condizioni di superare un intervento, tanto per cominciare. Dopo aver ascoltato il suo racconto, ero entrata nella stanza della nonna. Accarezzandone i capelli bianchi e assottigliati e le guance, che senza la dentiera apparivano scavate, mi immaginai come dovesse essere quel rigonfiamento che cresceva come un seno florido al di sotto del *futon*, e provai un imbarazzo stranamente vivido.

La settimana successiva, quando tornai a casa dei miei, mia madre mi condusse subito nella camera della nonna. Sedute una accanto all'altra al suo capezzale, mia madre mi disse, *Guarda qui, ma non prender paura*, rivoltò il *futon* e allargò il *nemaki*<sup>370</sup> della nonna fino a scoprirne il seno. Pensando con un senso di repulsione a quella pelle più elastica del dovuto, mi misi bene dritta e guardai, e mia madre scostò ancora di più il *nemaki*. A fianco del seno sinistro, piatto e disteso, c'era un rigonfiamento di un color pesca chiaro, grande quanto un pugno, che sembrava proprio un seno di ragazza. *Non muoverti, sta' a guardare*. Obbedendo alle parole di mia madre, strinsi bene le ginocchia e, poco dopo, la punta del terzo seno si aprì, e dall'apertura che si allargava piano piano cominciarono a spuntare, appena visibili, dei tentacoli bianchi. Al centro di quella corolla di tentacoli che si apriva ondeggiando, fece capolino un pesce tropicale di un arancione brillante. Occhi neri su un corpo arancio con due strisce bianche. Il pesce pagliaccio di circa cinque centimetri che abitava l'anemone di mare girava in mezzo a quel centinaio di tentacoli, usciva dai petali per nuotare a mezz'aria, e si rituffava di nuovo in fondo al fiore. *Bada di non dirlo a nessuno*, si raccomandò mia madre mentre lo fissavo rapita, e riaccostati i lembi del *nemaki* rimise al suo posto il *futon*.

Uscite dalla stanza, mia madre mi raccontò una cosa che le aveva detto la nonna poco dopo che si era sposata. Quando la madre della nonna era morta, ancora trentenne, c'erano delle farfalle che volavano sul suo capezzale, e i loro colori – bianco, nero e arancione – avevano lenito la sofferenza e la paura della nonna bambina. Era la prima volta che sentivo questa storia. L'immagine di una ragazzina con le lacrime agli occhi che fissava rapita delle farfalle mi balenò nella mente. Mi sembrava quasi di poter sentire perfino il profumo dei fiori che doveva aleggiare allora nella stanza.

Di lì a poco la nonna morì. Non riprese mai conoscenza, fino all'ultimo, ma così addormentata poté andare incontro alla morte senza soffrire. Il suo corpo fu bruciato in un crematorio vicino al mare e le sue ceneri deposte in una tomba nel cuore di una collina da cui si vedeva il mar Cinese Orientale. Ogni volta che ripenso alla nonna, il suo viso nella serenità della morte e l'immagine del pesce pagliaccio che giocava a nascondino nel fiore dai tentacoli bianchi mi appaiono sovrapposte. Non posso fare a meno di pensare che quella bella visione sia stato un ultimo segno d'affetto lasciato dalla nonna alla nostra famiglia.

Nella camera sul retro rimane tuttora un lieve odore di mare.

---

<sup>370</sup> Kimono da notte.

#### A.4. Il serpente nero (黒い蛇)

Un giorno d'estate andai a pescare da solo nelle risaie vicino a casa. In primavera avevo cominciato le elementari, ed era la prima volta che andavo a pescare da solo. Nel canale di irrigazione che attingeva all'acqua di sorgente ondeggiavano gli steli delle piante acquatiche e dell'erba alta che pendeva dagli argini. Se vi immergevo le mani, la schiuma che mi si formava tra le dita scivolava via nella corrente come argento liquido. Nel canale gli avannotti dei carassi e dei tilapia rilucevano come schegge di metallo e i pesci combattenti facevano guizzare le loro code blu. Col retino in mano ero tutto preso a inseguire le sagome dei pesci.

All'improvviso notai con la coda dell'occhio una specie di ombra nera e, alzandomi da dov'ero accovacciato, guardai a monte. L'acqua scorreva limpida in mezzo all'erba alta chiazzata di luce bianca e, come scivolando sulla sua superficie, si avvicinava a nuoto un serpente nero, la testa sollevata e il collo arcuato a mo' di falce. Mi venne la pelle d'oca su tutto il corpo e, in preda al panico, cercai di fuggire, ma la mia voce era stata risucchiata nel vuoto e non riuscivo a muovermi. Quando il serpente nero arrivò lì dov'ero, girò su se stesso, infilò il collo ricurvo nel retino immerso nell'acqua e, attorcigliandosi attorno al manico di bambù, cominciò a salire verso di me. Aveva un corpo umido di circa un metro, nero brillante, e una lingua marrone-rossastra che tirò fuori e dentro più volte mentre raggiungeva in un baleno il mio polso. Avvolgendosi dal gomito fino a tutto il braccio, il serpente mi arrivò alla spalla, e da lì mi picchiò sulla nuca e sul mento con la punta del naso, indeciso sulla strada da prendere. Poi, vedendo che lo scollo della mia maglietta era bello largo, scivolò dritto lungo il mio corpo dal centro del petto alla pancia. Arrivò a un'impasse all'altezza della cintura, ma agitando la testa a destra e a sinistra si infilò nei pantaloni e, accarezzandomi i genitali con le squame lisce e fredde, uscì dall'orlo dei calzoncini, strisciò lungo l'interno coscia e scivolò giù sull'argine. Ritornato di nuovo nel canale, il suo corpo nero e flessuoso si allontanò a nuoto verso le risaie a valle, fendendo l'acqua con un motivo a esse.

Credendo di esser stato morso da un velenoso *habu*<sup>371</sup>, e che sarei morto di lì a poco, avrei disperatamente voluto correre a casa, eppure non riuscivo a muovermi. Il sole di mezzogiorno picchiava tutt'attorno, abbagliandomi, ma per quanto fossi zuppo di sudore, avevo un freddo tremendo. Sentivo ancora nella mano destra il retino che oscillava nell'acqua, ma mi sembrava di sprofondare sempre più nell'oscurità.

Non so per quanto tempo rimasi immobile in quello stato. Fu la nonna a venire in mio soccorso. Io che fin da piccolo ero sempre stato di costituzione debole, tanto che ero rimasto a casa per buona parte dell'asilo, anche una volta iniziate le elementari non giocavo quasi mai con i miei coetanei o i ragazzi più grandi del vicinato. Di solito passavo il tempo in casa da solo a disegnare, o andavo insieme con la nonna nella foresta e nelle risaie dei dintorni a catturare insetti e pesci, o a osservare fiori e alberi. Anche quel giorno sarei dovuto

---

<sup>371</sup> Nome di diverse specie di serpenti velenosi dell'arcipelago delle Ryūkyū.



andare a pescare con la nonna ma, spazientendomi perché lei era uscita e non era ancora rientrata, ero venuto per la prima volta nelle risaie da solo.

La nonna mi sfregò le mani sul corpo, poi con una raccolta dell'acqua dal canale di irrigazione e con la punta dell'indice dell'altra me la applicò per tre volte sulla fronte, nello spazio fra le sopracciglia. Quando con l'acqua che restava mi inumidì le labbra, all'improvviso fui di nuovo libero di muovermi, e mi aggrappai a lei piangendo. Dandomi pacche sulla schiena, la nonna mi disse, in dialetto: *È stato un majimun<sup>372</sup> a farti del male, sai*. Poi si volse nelle quattro direzioni e gridò: *Dei della foresta, dei della sorgente, punite il majimun che ha fatto del male a mio nipote!*

Per un bel po' di tempo a seguire ebbi paura di avvicinarmi ai corsi d'acqua. Fu due anni più tardi che la striscia di terra su cui si trovavano le risaie e il canale venne interrata e convertita in campi di canna da zucchero. Anche le foreste lì intorno vennero decimate, e la sorgente si prosciugò.

Questo vecchio episodio mi tornò in mente l'estate scorsa. Per lavoro mi ero trasferito a Miyakojima<sup>373</sup>, ed ero andato da solo al mare a nuotare, rischiando seriamente di venire trascinato al largo dalla corrente. La corrente intorno all'isola era più forte del previsto; io pensai che ad agitarmi avrei fatto solo peggio, quindi cercai di andare verso la costa alternando un po' di dorso per conservare le forze, ma venivo portato sempre più al largo. Pensando che alla lunga sarei morto, fui preso dal panico e provai a chiedere aiuto, ma sulla spiaggia non si vedeva anima viva. Mentre, sull'orlo delle lacrime, mi dibattevo nell'acqua, vidi un serpente nero che nuotava poco distante. Subito mi ricordai dell'episodio di più di vent'anni prima. Mi venne la pelle d'oca al ricordo del serpente che mi strisciava sulla pelle, ma al contempo un pensiero mi affiorò alla mente: questo serpente puntava alla terraferma, se lo avessi seguito... Ci avrò messo forse una mezz'oretta. Il serpente nero si avvicinò spedito alla terraferma, facendosi strada zigzagando fra le correnti, e io riuscii a salvarmi. Arrivato in un punto in cui si toccava, proseguii per un po' a piedi e mi accucciai nell'acqua bassa; da lì vidi il serpente nero che risaliva la spiaggia e scompariva in un boschetto di casuarine. Seguendo le tracce che aveva lasciato strisciando sulla sabbia biancheggiante, arrivai fin sotto le casuarine e per un po' mi riposai alla loro ombra.

Quella notte, mentre bevevo da solo al bancone del bar, ripensai a quando la nonna aveva rimproverato il *majimun* rivolgendosi agli dei della foresta e della sorgente, e immaginai che il serpente nero che mi aveva spaventato vent'anni prima, quand'ero bambino, fosse venuto allora a scusarsi. A quel pensiero mi sfuggì una risata. Allo stesso tempo, però, ricordandomi che la foresta, la sorgente, le risaie e la nonna avevano tutti lasciato questo mondo, mi si strinse il cuore.

---

<sup>372</sup> Demone, spirito o apparizione maligna o ingannatrice (*mamono* in giapponese standard). Il termine può anche essere usato per indicare più generalmente *yōkai* e *bakemono*, esseri mutaforma della tradizione folklorica giapponese.

<sup>373</sup> Isola delle Ryūkyū a sud-ovest di Okinawa.

**A.5. Tavola dei termini/espressioni in okinawano di *In compagnia delle ombre* con relativa resa in traduzione.**

pagina/e	espressione dialettale	traduzione proposta	note
43	ガジマル	<i>gajimaru</i>	variante di <sup>がじゅまる</sup> 榕樹
43	<sup>まちやぐわー</sup> 町屋小	piccola drogheria	
43	<sup>ちむや</sup> 心痛み	mal di cuore	
43	おじい	(mio) nonno	
43	おばあ	(mia) nonna	
44	<sup>くまぐま</sup> 細々	il perché e il percome	
44	<sup>しま</sup> 部落	paese	vs. 村 “villaggio”
44	<sup>うたき</sup> 御嶽	<i>utaki</i>	
44	<sup>うがんにじゆ</sup> 拝所	<i>uganju</i>	
44	<sup>いび</sup> 聖所	<i>ibi</i>	
44	<sup>にーがみやー</sup> 根神屋	<i>nīgamiyā</i> , la casa della <i>nīgami</i>	
44	<sup>かみんちゆ</sup> 神女	sacerdotessa/e	
44	<sup>はるわぎ</sup> 畑仕事	(quando) lavorava nei campi	
44	<sup>まいうーやー</sup> 尻追い	appiccicata come una cozza	
44	<sup>しわ</sup> 心配 (はなかつた)	non ero per niente preoccupata	
46	<sup>ゆんたく</sup> お喋りし	parlottava	
47	あい	ohi (!)	
47, 63	<sup>がんまり</sup> 悪戯する	fare i dispetti	
47	<sup>ぶ</sup> 行き欲しく無んね	non voglio che ci vai	
48	<sup>じんさんみん</sup> 銭計算	far di conto	<sup>じん</sup> 銭 (denaro) anche a pag. 67
48	<sup>こーやー</sup> 買い	comprare	
48	<sup>かみごと うがん</sup> 神事の拝み	come si prega durante i riti	
49	<sup>うこーろ</sup> 御香炉	reggi-incenso	
49	<sup>うがん うさぎ</sup> 拝みを捧げよった	offrivano preghiere	
50, 65	<sup>やまとう</sup> 大和	Yamatu	
51	<sup>きー うまり</sup> 霊力の高い生まれだ	sei nata con una grande forza spirituale	
51	<sup>まぶい</sup> 魂	spirito/i	
51	<sup>やち</sup> 嫉妬する	sono invidiose	
52, 54	<sup>どうしゆい</sup> 年寄り	vecchietti/vecchi	
52	アメリカー	americani	
52	<sup>いやー かみんちゆ な</sup> お前やいい神女に成んど	in dialetto, Diventerai una brava sacerdotessa	si veda anche ひやあ (pag. 68)
53	<sup>いなぐ どうーちゆい</sup> 女子の自分一人では危なさぬ	per una ragazza stare da sola è pericoloso	

53	ち 聞かん振りしたら	visto che facevo finta di non ascoltarli	
54	あるい 通って	(che non ero neanche) andata (a scuola)	
54	ほーみ 女陰	figa	
54	むんい やーぬー 無口な人	un tipo serio	
55	く はじし 固い肉	un pezzo di carne dura	
56	かなぐしくやー 金城家	i Kanagushiku	
56, 64	ちむ 心	cuore	
58	ナビおばあ	la vecchia Nabi	
58	ウッチ屋のおじい	il vecchio capovillaggio	
58	やまとうんちゅー 大和人	yamatunchū	
58	うんかみ 頭蓋骨	teschi	
58	が ま 洞窟	caverna	
59	くさ いまが 腐り男	mascalzoni	
60	みー 目 (くらくらする)	(un caldo da far girare) la testa	
60	びー 寒さ (がたがたする)	un freddo (da far battere i denti)	寒い è ひーさん/ぴーさん
63, 70	やな 悪青年たち	ragazzacci	
64	はっさ	urco	
67	あち 熱こーこー	bollente	
67	うり	to'	
67	くさり むんたー 腐れ者達	quei maledetti	
68	～ひゃあ	(col tono sgarbato)	analogo a お前、野郎
68	まーす 塩	sale	
69	かーぎ 容貌 (は悪くてもね)	anche se non ero bellina	
70	(声出したら) 殺すんど	(Fiata e) ti ammazzo	
72	クバ	kuba	
72	マクブ	makubu	
73, 74	へー むどろ 早く戻りよ	sbrigati a tornare indietro	
74	ちむしから 心寂さぬや	ci si sente soli	
75	いなぐわらび 女子童	una bambina piccina	

## Riferimenti bibliografici.

### BACKGROUND STORICO-CULTURALE

- ALLEN Matthew, "Wolves at the Back Door: Remembering the Kumejima Massacres", in HEIN e SELDEN, *Islands of Discontent*, 39-64.
- ANGST Linda Isako, "The Rape of a Schoolgirl. Discourses of Power and Gendered National Identity in Okinawa" in HEIN e SELDEN, *Islands of Discontent*, 135-57.
- ANIYA Masaaki, SELDEN Kyoko (traduzione), "Compulsory Mass Suicide, the Battle of Okinawa, and Japan's Textbook Controversy", *The Asia-Pacific Journal | Japan Focus*, vol. 6 | iss. 1, 2008. Disponibile online su <https://apjif.org/-Aniya-Masaaki/2629/article.html> [visitato il 10/4/2021].
- ARITZA Sandi, McCORMACK Gavan, "The Japanese State versus the People of Okinawa: Rolling Arrests and Prolonged and Punitive Detention", *The Asia-Pacific Journal | Japan Focus*, vol. 15 | iss. 2 | n. 4, 2017, Disponibile online su <https://apjif.org/2017/02/McCormack.html> [visitato il 10/4/2021].
- ASATO Eiko, "Okinawan Identity and Resistance to Militarization and Maldevelopment", in HEIN e SELDEN, *Islands of Discontent*, 228-242.
- BAIRON Fija, BRENZINGER Matthias, HEINRICH Patrick, "The Ryukyus and the New, But Endangered, Languages of Japan", *The Asia-Pacific Journal | Japan Focus*, vol. 7 | iss. 19 | n. 2, 2009. Disponibile online su <https://apjif.org/-Patrick-Heinrich/3138/article.html> [visitato il 10/4/2021].
- BAKSHEEV Evgeny S., "Becoming Kami? Discourse on Postmortem Ritual Deification in the Ryukyus", *Japan Review*, n. 20, 2008, 275-339.
- BARSKE Valerie, "Performing Embodied Histories: Colonialism, Gender, and Okinawa in Modern Japan", tesi di dottorato, University of Illinois Urbana-Champaign 2009.
- BLAXELL Vivian, "Preparing Okinawa for Reversion to Japan: The Okinawa International Ocean Exposition of 1975, the US Military and the Construction State", *The Asia-Pacific Journal | Japan Focus*, vol. 8 iss. 29, 2010. Disponibile online su <https://apjif.org/-Vivian-Blaxell/3386/article.html> [visitato il 20/12/2020].
- BRODY Daniel, TANJI Miyume, *Okinawa Under Occupation*, Palgrave Macmillan 2017.
- CHINEN Seishin, TIERNEY Robert (traduzione), "The Human Pavilion" in BHOWMIK e RABSON, *Islands of Protest*, 231-92.
- FIGAL Gerald, *Beachheads*, Rowman & Littlefield, Lanham (MD) 2012.
- FIGAL Gerald, "Between War and Tropics: Heritage Tourism in Postwar Okinawa", in *The Public Historian* vol. 30, n. 2, University of California Press 2008, 83-107.
- FIGAL Gerald, "Waging Peace on Okinawa", in HEIN e SELDEN, *Islands of Discontent*, 65-98.

- FUJITANI Takashi, WHITE Geoffrey M., YONEYAMA Lisa (a cura di), *Perilous Memories. The Asia-Pacific War(s)*, Duke University Press, Durham and London 2001.
- FUJIWARA Shin'ichi, "Fears raised that war dead remains mixed in with Henoko landfill", *The Asahi Shimbun | Asia & Japan Watch* 30/1/2021. Disponibile online su <http://www.asahi.com/ajw/articles/14149207> [visitato il 9/3/2021].
- GEROW Aaron, "From the National Gaze to Multiple Gazes: Representations of Okinawa in Recent Japanese Cinema", in HEIN e SELDEN, *Islands of Discontent*, 276-78.
- HEIN Laura, SELDEN Mark (a cura di), *Islands of Discontent. Okinawan Responses to Japanese and American Power*, Rowman & Littlefield, Lanham (MD) 2003.
- HEINRICH Patrick, ISHIHARA Masahide, "Ryukyuan Languages in Japan", in SEALS Corinne A., SHAH Sheena (a cura di), *Heritage Language Policies around the World*, Routledge 2017, 165-84.
- HEINRICH Patrick, MIYARA Shinsho, SHIMOJI Michinori, *Handbook of the Ryukyuan Languages: History, Structure, and Use*, Mouton De Gruyter 2015, capitolo 4.
- "Himeyuri Peace Museum | Himeyuri Student Corps in the Battle of Okinawa" <http://www.himeyuri.or.jp/EN/war.html> [visitato il 7/3/2021].
- HOLMÉR Josef, *Uchinaa-Yamatoguchi: Yet another endangered variety on Okinawa?*, bachelor's thesis, Centre for Languages and Literature, Japanese Studies, Lund University 2013.
- INOUE Masamichi S., *Okinawa and the U.S. Military. Identity Making in the Age of Globalization*, Columbia University Press, New York 2007, ed. Kindle.
- ISHIHARA Masaie, DREISTADT Douglas (traduzione), "Memories of War and Okinawa", in FUJITANI, WHITE e YONEYAMA, *Perilous Memories*, 87-106.
- KAMATA Satoshi, RABSON Steve (traduzione), "Shattering Jewels: 110,000 Okinawans Protest Japanese State Censorship of Compulsory Group Suicides", *The Asia-Pacific Journal | Japan Focus*, vol. 6, iss. 1, 2008. Disponibile online su <https://apjif.org/-Kamata-Satoshi/2625/article.html> [visitato il 10/3/2021].
- Kyodo News Report, "Secret Details of Sordid Okinawan Reversion Deal Revealed", 16/5/2007. Disponibile online su <https://apjif.org/-Kyodo-News-/2422/article.html> [visitato il 10/3/2021].
- MAEDA Tatsurō, "Amamian Language Life: Experiences of Migration and "Dialect Correction"", in ANDERSON Mark, HEINRICH Patrick (a cura di), *Language Crisis in the Ryukyus*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne (UK) 2014, 238-55.
- Mainichi Shimbun, 芥川賞に高山羽根子さん「首里の馬」と遠野遥さん「破局」 "Akutagawashō ni Takamine Haneko-san 'Shuri no uma' to Tōno Haruka-san 'Hakyoku'" ("Shuri no Uma' di Takamine Haneko e 'Hakyoku' di Tōno Haruka al Premio Akutagawa"), 15/7/2020. Disponibile su <https://mainichi.jp/articles/20200715/k00/00m/040/181000c> [visitato il 10/3/2021].

- McCORMACK Gavan, “Irresistible Force (Japan) Versus Immovable Object (Okinawa): Struggle Without End?”, *The Asia-Pacific Journal | Japan Focus*, vol. 17, iss. 23, n. 1, 1/12/2019. Disponibile online su <https://apjif.org/2019/23/McCormack.html> [visitato il 10/3/2021].
- MEDORUMA Shun, SAKAMOTO Rumi e ALLEN Matthew (traduzione), “We Cannot Allow Governor Nakaima to Falsify the History of the Battle of Okinawa”, *The Asia-Pacific Journal | Japan Focus*, vol. 10, iss. 15, n. 2, 2012. Disponibile online su <https://apjif.org/2012/10/15/Medoruma-Shun/3738/article.html> [visitato il 10/4/2021].
- New York Times, “Prince and Princess of Japan Attacked by Okinawa Radicals”, 18/7/1975. Disponibile online su <https://www.nytimes.com/1975/07/18/archives/prince-and-princess-of-japan-attacked-by-okinawa-radicals.html> [visitato il 15/11/2020].
- NOZAKI Yoshiko, SELDEN Mark, “Japanese Textbook Controversies, Nationalism, and Historical Memory: Intra- and Inter-national Conflicts”, *The Asia-Pacific Journal | Japan Focus*, vol. 7, iss. 24, n. 5, 2009. Disponibile online su <https://apjif.org/-Mark-Selden/3173/article.html> [visitato il 10/4/2021].
- OSUMI Midori, “Language and Identity in Okinawa Today”, in GOEBEL NOGUCHI Mary e FOTOS Sandra (a cura di), *Studies in Japanese Bilingualism, Multilingual Matters* 2001, 83-87.
- ŌTA Masahide, “Ryukyu Shimpo, Ota Masahide, Mark Ealey and Alastair McLauchlan, Descent Into Hell: The Battle of Okinawa”, *The Asia-Pacific Journal | Japan Focus*, vol. 12 | iss. 48 | n. 4, 2014. Disponibile online su <https://apjif.org/2014/12/48/Ota-Masahide/4230.html> [consultato il 10/4/2021].
- 『南ぬ風』 *Painukaji* (“Vento del sud”) vol. 24, 沖縄美ら島財団 *Okinawa Churashima Zaidan* 2012. Disponibile online su <https://churashima.okinawa/sp/userfiles/files/topics/kouhoushi/vol024.pdf> [visitato il 15/11/2020].
- RABSON Steve, *The Okinawan Diaspora in Japan: Crossing the Borders Within*, University of Hawai’i Press, Honolulu 2012.
- RABSON Steve, “The Politics of Trauma: Compulsory Suicides During the Battle of Okinawa and Postwar Retrospectives”, *Intersections: Gender and Sexuality in Asia and the Pacific*, iss. 24, 2010. Disponibile online su <http://intersections.anu.edu.au/issue24/rabson.htm> [visitato il 10/3/2021].
- SHIMABUKU Annmaria M., *Alegal. Biopolitics and the Unintelligibility of Okinawan Life*, Fordham University Press 2019.
- SHINJŌ Ikuo, McCORMACK Gavan (traduzione e prefazione), “Trampled Islands – Bases, Violence and Unheard Voices”, *The Asia-Pacific Journal | Japan Focus*, vol. 10, iss. 54, n. 129, 2012.

- 谷川健一 TANIGAWA Ken'ichi, 『蛇 不死と再生の民俗』 *Hebi: fushi to saisei no minzoku* ("Il serpente. Tradizioni folkloriche di immortalità e risurrezione"), 富山房インターナショナル Fuzambō International 2012.
- TANJI Miyume, *Myth, Protest and Struggle in Okinawa*, Routledge, London and New York 2006.
- TOMIYAMA Ichirō, "'Spy': Mobilization and Identity in Wartime Okinawa", *Senri Ethnological Studies* vol. 51, Osaka University 2000, 121-32.
- TOMIYAMA Ichirō, McCORMACK Noah (traduzione), "On Becoming 'a Japanese': The Community of Oblivion and Memories of the Battlefield", in *The Asia-Pacific Journal – Japan Focus*, vol. 3 | iss. 10, 2005. Disponibile online su <http://japanfocus.org/-Tomiyaama-Ichiro/2160> [visitato il 10/3/2021].
- 浦島悦子 URASHIMA Etsuko, McCORMACK Gavan (traduzione), "Looking Towards Niraikanai", *The Asia-Pacific Journal | Japan Focus*, vol. 14, iss. 21, n. 3, 2016. Disponibile online su <https://apjif.org/2016/21/Urashima.html> [visitato il 10/3/2021].
- WACKER Monika, "Onarigami. Holy Women in the Twentieth Century", *Japanese Journal of Religious Studies* vol. 30 n. 3-4, Nanzan Institute for Religion and Culture, 339-59.
- YONETANI Julia, "On the Battlefield of Mabuni: Struggles Over Peace and the Past in Contemporary Okinawa", *East Asian History* vol. 20, Institute of Advanced Studies, Australian National University 2000, 145-68.
- YOSHIDA Teigo, "The Stranger as God: The Place of the Outsider in Japanese Folk Religion", *Ethnology* vol. 20, n. 2, University of Pittsburgh - Of the Commonwealth System of Higher Education 1981, 87-99.

#### LETTERATURA DI OKINAWA

- BHOWMIK Davinder L. e RABSON Steve (a cura di), *Islands of Protest: Japanese Literature from Okinawa*, University of Hawaii Press, Honolulu 2016.
- HIGASHI Mineo, "Child of Okinawa", in RABSON Steve (traduzione, a cura di), *Okinawa: Two Postwar Novellas*, Japan Research Monograph, Institute of East Asian Studies, University of California – Berkeley 1989.
- MATAYOSHI Eiki, CAPPONCELLI Luca e PES Costantino (traduzione), *La punizione del maiale*, Il Maestrale, Nuoro 2008.
- MOLASKY Michael, RABSON Steve (a cura di), *Southern Exposure: Modern Japanese Literature from Okinawa*, University of Hawai'i Press, Honolulu 2000.
- ŌSHIRO Tatsuhiro, RABSON Steve (traduzione), "Turtleback Tombs", in MOLASKY e RABSON, *Southern Exposure*, 113-54.
- ŌSHIRO Tatsuhiro, "The Cocktail Party", in RABSON, *Okinawa: Two Postwar Novellas*.

- STEWART Frank, YAMAZATO Katsunori (a cura di), *MĀNOA: Living Spirit: Literature and Resurgence in Okinawa* vol. 23, n. 1, University of Hawai'i Press, Honolulu 2011.

#### **MEDORUMA SHUN (OPERE e loro traduzioni)**

- MEDORUMA Shun, 「赤い椰子の葉」 “Akai yashi no ha” (1992), in *Medoruma Shun tanpen shōsetsu senshū 2*, 111-36.
- MEDORUMA Shun, 「伝令兵」 “Denreihei” (2004), in *Medoruma Shun tanpen shōsetsu senshū 3*, 261-91.
- MEDORUMA Shun, 「風音」 “Fūon” (1986), in *Medoruma Shun tanpen shōsetsu senshū 1*, 131-95.
- MEDORUMA Shun, 「群蝶の木」 “Gunchō no ki” (2000), in *Medoruma Shun tanpen shōsetsu senshū 3*, 207-58.
- MEDORUMA Shun, 「魚群記」 “Gyogunki” (1983), in *Medoruma Shun tanpen shōsetsu senshū 1*, 7-31.
- MEDORUMA Shun, 「浜千鳥」 “Hamachidori” (2012), *Medoruma Shun tanpen shōsetsu senshū 3*, 345-62.
- MEDORUMA Shun, 「平和通りと名付けられた街を歩いて」 “Heiwa-dōri to nadukerareta machi wo aruite” (1986), in *Medoruma Shun tanpen shōsetsu senshū 1*, 199-271.
- MEDORUMA Shun, 「帰郷」 “Kikyō” (1999), in *Medoruma Shun tanpen shōsetsu senshū 3*, 109-45.
- MEDORUMA Shun, 「コザ／『街物語』より」 “Kozā – ‘Machi-monogatari’ yori” (1999), in *Medoruma Shun tanpen shōsetsu senshū 3*, 91-106.
- MEDORUMA Shun, 「黒い蛇」 “Kuroi hebi” (1999), in *Medoruma Shun tanpen shōsetsu senshū 3*, 85-88.
- MEDORUMA Shun, 「魂<sup>まぶいぐみ</sup>込め」 “Mabuigumi” (1998), in *Medoruma Shun tanpen shōsetsu senshū 2*, 257-93.
- MEDORUMA Shun, 『目取真俊短篇小説選集全3巻』 *Medoruma Shun tanpen shōsetsu senshū zenshū* (“Medoruma Shun: racconti scelti. Una raccolta in tre volumi”), voll. 1-3, Kage Shobō, Tokyo 2013.
- MEDORUMA Shun, 『目の奥の森』 *Me no oku no mori* (2009), Kage Shobō, Tokyo 2017.
- MEDORUMA Shun, 「内海」 “Naikai” (1998), in *Medoruma Shun tanpen shōsetsu senshū 3*, 7-40.
- MEDORUMA Shun, 『虹の鳥』 *Niji no tori*, Kage Shobō, Tokyo 2006.
- MEDORUMA Shun, 『沖縄「戦後」ゼロ年』 *Okinawa “sengo” zero-nen*, Nihon Hōsō Shuppan Kyōkai, Tokyo 2005.
- MEDORUMA Shun, 「水滴」 “Suiteki” (1997), in *Medoruma Shun tanpen shōsetsu senshū 2*, 191-227.



- MEDORUMA Shun, 「海の匂い白い花」 “Umi no nioi shiroi hana” (1999), in *Medoruma Shun tanpen shōsetsu senshū 3*, 79-82.
- MEDORUMA Shun, 「<sup>うむかじとうちりてい</sup>面影と連れて」 “Umukaji tu chiriti” (1999), in *Medoruma Shun tanpen shōsetsu senshū 3*, 43-75.
- MEDORUMA Shun, ARAKAKI Naoki (Translation Project X) (traduzione), “Black Snake” (2011) <https://blog.goo.ne.jp/nasaki78/e/db490874c599d1911e021c82030d2571> [visitato il 10/3/2021]
- MEDORUMA Shun, ARAKAKI Naoki, LOVATO Fred, YONAHARA Shōko (Translation Project X) (traduzione), “Scent of Sea, White Flower” (2010) <https://blog.goo.ne.jp/nasaki78/e/4e603111a9541aac1b823834425296b5> [visitato il 10/3/2021]
- MEDORUMA Shun, FREEDMAN Alisa e SELDEN Kyoko (traduzione), “The Wind Sound” *Review of Japanese Culture and Society* 21, 2009, 137-72.
- MEDORUMA Shun, IKEDA Kyle (traduzione), “Mabuigumi”, in STEWART e YAMAZATO, *MĀNOA: Living Spirit*, 112-34.
- MEDORUMA Shun, LOH Shi-Lin (traduzione), “Taiwan Woman: Record of a Fish Shoal” in BHOWMIK e RABSON, *Islands of Protest*, 49-70.
- MEDORUMA Shun, MIZUNO Aimée (traduzione), “Tree of Butterflies”, in BHOWMIK e RABSON, *Islands of Protest*, 71-112.
- MEDORUMA Shun, MOLASKY Michael (traduzione), “Droplets”, in MOLASKY e RABSON, *Southern Exposure*, 255-85.
- MEDORUMA Shun, RABSON Steve (traduzione), “Hope”, in *Japan Policy Research Institute Critique* 6, n. 12, 1999. Disponibile online su [http://www.jpri.org/publications/critiques/critique\\_VI\\_12.html](http://www.jpri.org/publications/critiques/critique_VI_12.html) [visitato il 10/3/2021].
- MEDORUMA Shun, SMINKEY Takuma (traduzione), *In the Woods of Memory*, Stone Bridge Press, Berkeley (CA) 2017.

#### CRITICA LETTERARIA e LETTERATURA DEL TRAUMA

- BALAEV Michelle, “Trends in Literary Trauma Theory”, *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, vol. 41 n. 2, University of Manitoba 2008.
- BHOWMIK Davinder L., “Fractious Memories in Medoruma Shun’s Tales of War”, *The Asia-Pacific Journal | Japan Focus*, vol. 10 | iss. 38 | n. 3 2012. Disponibile online su <https://apjif.org/2012/10/38/Davinder-Bhowmik/3830/article.html> [visitato il 10/3/2021].
- BHOWMIK Davinder L., “Okinawan War Memory: Transgenerational Trauma and the War Fiction of Medoruma Shun by Kyle Ikeda”, *Japanese Language and Literature*, vol. 51, n. 1, American Association of Teachers of Japanese, 2017, 169-73.

- BHOWMIK Davinder L., *Writing Okinawa: Narrative Acts of Identity and Resistance*, Routledge Studies in Asia's Transformations, New York 2008.
- BOUTEREY Susan, "Okinawa's Fictional Landscapes: A Reading of Medoruma Shun's "Suiteki" (Droplets)", in GUO Nanyan, SHOGIMEN Takashi (a cura di), *Japanese Studies Down Under: History, Politics, Literature and Art*, note di conferenza per il 海外シンポジウム Kaigai Symposium 2016 (Overseas Symposium 2016) di Otago, International Research Center for Japanese Studies 2016, 221-29.
- BOWERS Maggie Ann, *Magic(al) Realism*, Routledge, New York 2004.
- CARUTH Cathy (a cura di), *Trauma. Explorations in Memory*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London 1995.
- CEREJEIRA Joaquim, LAGARTO Luísa, MUKAETOVA-LADINSKA Elizabeta B., "Behavioral and Psychological Symptoms of Dementia", *Frontiers in Neurology* vol. 3 iss. 73, 2012. Disponibile online su <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fneur.2012.00073/full> [visitato il 21/1/2021].
- CHOI Chungmoo, "War Memories Towards Healing", in FUJITAN, WHITE e YONEYAMA, *Perilous Memories*, 395-409.
- ERIKSON Kai, "Notes on Trauma and Community" in CARUTH, *Trauma. Explorations in Memory*, 183-99.
- FLAHERTY Christopher, "Elements of Okinawan Trauma in the Literature of Medoruma Shun", Asia/Pacific Studies Institute, Duke University 2013.
- HOLM Alisa, "The Forest in the Depths of Her Eyes: Sayoko's Silence and Art-Making as a Reparative Force in Medoruma Shun's Me no oku no mori", undergraduate thesis, University of Vermont 2015.
- HONDA Erumi, "Hearing Voices: Female Transmission of Memories in Okinawan Literature in the 1970s and 1980s", master's thesis, University of Massachusetts Amherst 2010.
- IKEDA Kyle, "Geographically-Proximate Postmemory: Sites of War and the Enabling of Vicarious Narration in Medoruma Shun's Fiction", in *International Journal of Okinawan Studies* 3, n. 2, 2012, 37-60.
- IKEDA Kyle, *Okinawan War Memory: Transgenerational Trauma and the War Fiction of Medoruma Shun*, Routledge, New York 2014.
- IKEDA Kyle, "Unarticulated Memories of the Battle of Okinawa: The Early Fiction of Second Generation War Survivor Medoruma Shun", *Positions: Asia Critique*, 2014, 301-28.
- KINJŌ Masaki, "Internal Revolution: The Postwar Okinawan Literature of Kiyota Masanobu and Medoruma Shun", tesi di dottorato, Cornell University 2017.
- KINJŌ Masaki, "Rampaging through the 'Pacifist Island': The Rainbow Bird by Medoruma Shun", *International Journal of Okinawan Studies* 3.1, 2012, 25-38.

- 小嶋洋輔 KOJIMA Yōsuke, 戦後沖縄県の文学と「貧困」－「復帰」以降を中心に－ “Sengo Okinawa-ken no bungaku to ‘hinkon’ – ‘Fukki’ ikō wo chūshin ni –” (“‘Povertà’ e letteratura nella prefettura di Okinawa del dopoguerra – in particolare dopo il ritorno al Giappone –”), 名桜大学 環太平洋地域文化研究 *Meiō Daigaku Kantaiheiyō Chiiki Bunka Kenkyū* vol. 1, 2020, 1-9.
- 越川芳明 KOSHIKAWA Yoshiaki, 「「異臭」を放つ偉人たち 「沖縄文学」から「世界文学」へ」 “‘Ishū’ wo hanatsu ijin. ‘Okinawa bungaku’ kara ‘Sekai bungaku’ e” (“I migliori mandano un ‘cattivo odore’. Dalla ‘letteratura okinawana’ alla ‘letteratura mondiale’”), 『図書新聞』 *Tosho shinbun*, 1/3/2014. Disponibile online su <http://www.kageshobo.com/main/books/medorumashun.tanpenshousetsusensyu.html> [visitato il 10/3/2021].
- LaCAPRA Dominick, *Writing History. Writing Trauma*, II ed., The Johns Hopkins University Press, Baltimore 2014.
- MACK Edward, *Manufacturing Modern Japanese Literature. Publishing, Prizes, and the Ascription of Literary Value*, Duke University Press, Durham and London 2010.
- MOLASKY Michael, “Medoruma Shun. The Writer as Public Intellectual in Okinawa Today”, in HEIN e SELDEN, *Islands of Discontent*, 161-91.
- 村上陽子 MURAKAMI Yōko, 「沖縄文学における身体—目取真俊・崎山多美を中心に」 “Okinawa bungaku ni okeru shintai – Medoruma Shun, Sakiyama Tami wo chūshin ni” (“Il corpo nella letteratura di Okinawa – focus on Medoruma Shun e Sakiyama Tami”), note per l’intervento alla Quinta Conferenza Annuale “Seminario sul colonialismo nell’Asia orientale e la letteratura” ovvero Simposio internazionale su “Colonialismo e scambi culturali fra Taiwan, Manciuria e Corea”, 2018. Disponibile su <http://hatano.world.coocan.jp/kaken3/index.html> [visitato il 15/11/2020].
- 仲井眞 建一 NAKAIMA Ken’ichi, “目取真俊「風音」の改稿について” “Medoruma Shun ‘Fūon’ no kaikō ni tsuite” (“Sulle revisioni di *Fūon* di Medoruma Shun”), 立教大学大学院日本文学論叢 16, 2016, *Rikkyō Daigaku Daigakuin Nihon Bungaku Ronsō* 16, 2016, 158-81.
- 尾西康充 ONISHI Yasumitsu, 「目取真俊「水滴」論—ウチナーグチとヤマトウグチの境界をまたぐ」 “Medoruma Shun ‘Suiteki’ ron. Uchināguchi to yamatuguchi no kyōkai wo matagu” (“Attraversare i confini di Uchināguchi e Yamatuguchi. Commento su ‘Suiteki’ di Medoruma Shun”), 国文学攷 *Kokubungakukō* vol. 231, 広島大学国語国文学会 Hiroshima Daigaku Kokugo Kokubungakukai 2016, 1-12.
- 大城貞俊 ŌSHIRO Sadatoshi, 「「沖縄文学」の特異性と可能性」 “Okinawa bungaku’ no tokusei to kanōsei” (“Le peculiarità e potenzialità della “letteratura okinawana””), 法政大学沖縄文化研究所 Hōsei Daigaku Okinawa Bunka Kenkyūsho, Tokyo 2018, 57-101.

- ŌSHIRO Sadatoshi, HAMAGAWA Hitoshi (traduzione), “A Living Legacy: The Development of Modern Okinawan Poetry” in STEWART e YAMAZATO, *MĀNOA: Living Spirit*, 135-40.
- PEDERSON Joshua, “Speak, Trauma: Toward a Revised Understanding of Literary Trauma Theory”, in *Narrative*, volume 22, n.3, The Ohio State University Press 2014, 333-35.
- RUBIN SULEIMAN Susan, “Judith Herman and Contemporary Trauma Theory”, *Women’s Studies Quarterly* vol. 36, n. 1/2, *Witness*, The Feminist Press at the City University of New York 2008, 276-81.
- SHIROMA Haruka, SMINKEY Takuma, *Reading Okinawa | Umukaji tu chiriti*. Disponibile online su <http://takumasmnkey.com/readingokinawa/styled/styled-18/index.html> [visitato il 20/12/2020].
- SMINKEY Takuma, *Reading Okinawa | Me no oku no mori*. Disponibile online su <http://takumasmnkey.com/readingokinawa/styled/styled-10/> [visitato il 20/12/2020].
- “Stages of Alzheimer’s & Dementia: Durations & Scales Used to Measure Progression (GDS, FAST & CDR)”. Disponibile online su <https://www.dementiacarecentral.com/aboutdementia/facts/stages/> [visitato il 21/1/2021].
- STAHL David, WILLIAMS Mark (a cura di), *Imag(in)ing the War in Japan. Representing and Responding to Trauma in Postwar Literature and Film*, Brill, Leiden-Boston 2010.
- 友田義行 TOMODA Yoshiyuki, 「目取真俊の不敬表現—血液を献げることへの抗い」 “Medoruma Shun no fukei hyōgen – Ketsueki wo sasageru koto e no aragai” (“La blasfemia di Medoruma Shun – Una protesta contro il tributo di sangue”), 『立命館言語文化研究』 *Ritsumeikan Gengo Bunka Kenkyū* vol. 22, n. 4, 立命館大学国際言語文化研究所 Ritsumeikan Daigaku Kokusai Gengo Bunka Kenkyūsho 2011, 153-65.
- 友田義行 TOMODA Yoshiyuki, “目取真俊「水滴」における時間・記憶・身体” “Medoruma Shun ‘Suiteki’ ni okeru jikan, kioku,shintai” (“Il tempo, la memoria e il corpo in ‘Suiteki’ di Medoruma Shun”), 信州大学教育学部研究論集 11 *Shinshū Daigaku Kyōiku Gakubu Kenkyū Ronshū* 11, 2017, 68-55.
- VAN DER KOLK Bessel A., VAN DER HART Onno, “The Intrusive Past: The Flexibility of Memory and the Engraving of Trauma”, in CARUTH, *Trauma. Explorations in Memory*, 158-82.
- YONASHIRO Ayame, SMINKEY Takuma, *Reading Okinawa | Fūon*. Disponibile online su <http://takumasmnkey.com/readingokinawa/styled/styled-15/index.html> [visitato il 10/3/2021].
- TAMAMOTO Shuntarō, SMINKEY Takuma, *Reading Okinawa | Naikai*. Disponibile online su <http://takumasmnkey.com/readingokinawa/styled/styled-24/index.html> [visitato il 20/12/2020].