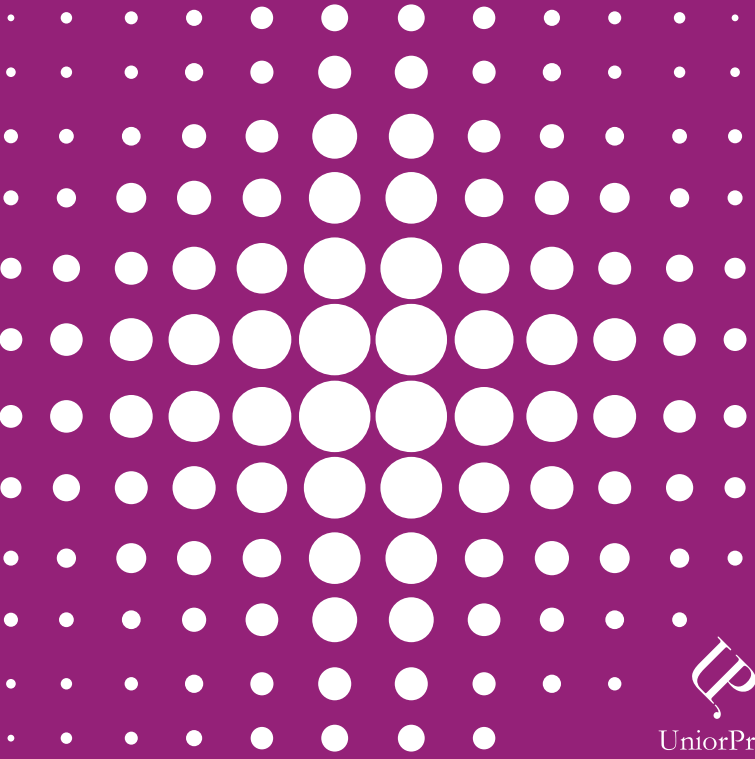
Alterazioni del trauma bellico nella contemporaneità dall'Europa al Giappone

edited by
Fabrizio Impellizzeri
Luca Capponcelli
Martina Guccione



Argos - Studi di argomentazione pragmatica e stilistica

UniorPress

Argos
6

Alterazioni del trauma bellico nella contemporaneità dall'Europa al Giappone

Edited by
Fabrizio Impellizzeri,
Luca Capponcelli e Martina Guccione

UniorPress
Napoli 2025

Argos - Studi di argomentazione, pragmatica e stilistica

Direttrice
Bianca Del Villano

Comitato editoriale
Angela Di Benedetto (Università di Foggia), Daniela Tononi (Università di Palermo), Rossana Sebellin (Università di Roma "Tor Vergata"), Riccardo Viel (Università di Bari), Daniela Virdis (Università di Cagliari)

Comitato scientifico
Giuseppe Balirano (Università di Napoli L'Orientale), Luca Bevilacqua (Università di Roma "Tor Vergata"), Franco Buffoni (Università di Cassino), Gabriella Catalano (Università di Roma "Tor Vergata"), Delia Chiaro (Università di Bologna), Michele Cometa (Università di Palermo), Jonathan Culpeper (Lancaster University), Maxime Decout (Aix- Marseille Université), Christian Del Vento (Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3), Nathalie Ferrand (ENS/ITEM Paris), Augusto Guarino (Università di Napoli L'Orientale), Roger Holdsworth (Linacre College – Oxford University), Daniel Z. Kádár (Cambridge University – Hungarian Research Centre for Linguistics), Maria Laudando (Università di Napoli L'Orientale), Francesca Piazza (Università di Palermo)

I contributi del presente volume sono stati sottoposti a un processo di revisione tra esperti anonimi a doppio cieco.

Il volume contiene gli atti di una giornata di studi PRIN intitolata *Alterazioni del trauma bellico nella contemporaneità occidentale e orientale*, organizzata dall'unità di Catania coordinata dal prof. Fabrizio Impellizzeri, svoltasi presso la Struttura Didattica Speciale di Ragusa dell'Università degli Studi di Catania il 2 dicembre 2024. L'unità catanese afferisce al PRIN 2022 JELMNK *1920-2020: Fantasmagorie di guerra nell'esperienza letteraria contemporanea* di cui è *principal investigator* la prof.ssa Daniela Tononi dell'Università degli Studi di Palermo.



ISBN 978-88-6719-337-0

Creative Commons Attribution 4.0 International License



UniorPress - Via Nuova Marina 59, 80133 Napoli

La collana *Argos - Studi di argomentazione pragmatica e stilistica* si propone di raccogliere in monografie e/o volumi collettanei i risultati degli studi interdisciplinari condotti dal *Centro Argo* su testi e linguaggi a partire da metodologie in grado di combinare, nei modelli di analisi, i più recenti indirizzi di ricerca di discipline quali l'Argomentazione, la Pragmatica e la Stilistica.

Indice

Introduzione
Fabrizio Impellizzeri, Luca Capponcelli e Martina Guccione 9

1. Fantasmagoria: un dispositivo letterario
Roberta Coglitore 19

2. La fantasmagoria e il superamento del fantastico ottocentesco. Nuove forme dell'immaginario nella letteratura della Grande Guerra
Daniela Tononi 50

3. Le corps intermédial : jouer avec le spectre des images pour survivre à la mort dans les camps
Nella Arambasin 67

4. Fantasmagorie di guerra in Italia: dai giornali di trincea a Stuparich e Malaparte
Antonio Del Castello 99

5. Montmartre sous les bombes : éclats de guerre et de mots dans *Féerie pour une autre fois II* de Louis-Ferdinand Céline
Cristina Mineo 135

6. La città, la camera e il grande occhio. La riflessione identitaria tra spazi reali e fantasmagorici in *Un homme qui dort* di Georges Perec
Giovanni Testa 163

7. Soglie del visibile: la scrittura fantasmagorica di Charlotte Delbo
Giulia Zoli 189

8. Illusoria-mente: 'l'avventura invisibile' in *Aveux non avenus* di Claude Cahun
Margherita Malta 221

9. Il muro di S. Karma. Alterazioni del passato coloniale e del Giappone postbellico in Abe Kōbō
Luca Capponcelli 251

10. The trauma of the Pacific War in the works of Edogawa Ranpo
Suzuki Yusaku 277

Abstracts 299

Il muro di S. Karma. Alterazioni del passato coloniale e del Giappone postbellico in Abe Kōbō

Luca Capponcelli
Università degli Studi di Catania

Abe Kōbō (1924-1993)[1] poeta, romanziere e drammaturgo, è stato tra gli autori più rappresentativi dell'avanguardia sperimentale giapponese nella seconda metà del Novecento. Nato a Tokyo nel 1924, l'anno seguente la famiglia si trasferì a Shenyang (o Mukden), in Manciuria, dove il padre insegnava medicina. Nel 1931, dopo l'incidente di Mukden, il Giappone invase militarmente la regione, dove aveva già sviluppato dagli anni venti del Novecento interessi economici e strategici. Pur essendosi recato più volte in patria, Abe trascorse in totale quindici anni in Manciuria fino al 1946. Poté quindi vivere in prima persona le ambizioni coloniali del Giappone e il loro collasso alla fine della guerra. I suoi primi racconti riflettevano esplicitamente l'esperienza coloniale e il senso di alienazione per il ritorno in una patria che non riusciva a identificare come terra natale. Dal 1951 aveva affiancato la sua attività artistica a un forte impegno politico, iscrivendosi al partito comunista giapponese.[2] Nello stesso anno il

[1] In questo contributo, i nomi propri giapponesi, cinesi e coreani seguono l'ordine onomastico tradizionale dei rispettivi paesi, con il cognome che precede il nome.

[2] Ne fu espulso nel 1962, al culmine di un periodo di dissenso nei confronti del partito sull'invasione sovietica dell'Ungheria e sulla repressione delle rivolte a Poznan nel 1956.

suo romanzo breve *S. Karma shi no hanzai* (Il crimine del signor S. Karma), incluso nella raccolta di racconti *Kabe* (Il muro), ottenne il prestigioso premio letterario Akutagawa.[3]

S. Karma shi no hanzai (d'ora in avanti *S. Karma*) può essere considerato un punto di incontro tra la narrativa giovanile, caratterizzata da riferimenti realistici agli anni trascorsi in Manciuria, e la dimensione più sperimentale che segnerà buona parte della sua produzione successiva. Isoda Kōichi (1931-1987) è stato il primo a collegare questo romanzo e quello d'esordio *Owarishi michi no shirube ni* (Ai confini del cammino, 1947), evidenziando l'importanza dell'esperienza mancese come forza propulsiva di entrambe le opere.[4] Da una prospettiva simile, Oh Mijung tratta il tema dell'esperienza coloniale nelle opere di Abe, coprendo un arco temporale ampio che va dall'immediato dopoguerra agli anni '60.[5] Namigata Tsuyoshi, a sua volta, traccia una linea di continuità tra l'esperienza mancese e la trasfigurazione del reale nelle opere di Abe, sottolineando che la metamorfosi dei personaggi e la deformazione della realtà rappresentano una via di fuga dall'oppressione del potere costituito.[6] Più recentemente, Kageki Tatsuya analizza i romanzi *Owarishi michi no shirube ni* e *S. Karuma shi no hanzai*, focalizzan-

[3] Di questo romanzo non esiste una traduzione italiana. Si segnala una traduzione integrale francese in M. Mécrant, *Les Murs. Six nouvelles*, Paris, Le Calligraphe-Picquier, 1985, ed una parziale in inglese, le prime dieci pagine, in J. W. Carpenter, *Beyond the Curve*, Tokyo, New York, London, Kodansha International, 1991.

[4] K. Isoda "Idō kūkan no ningengaku. Abe Kōbō ron", K. Isoda *et al.* (a cura di), *Gendai Nihon bungaku taikei. Ishikawa Jun, Abe Kōbō, Ōe Kenzaburō*, Vol. 76, Tokyo, Chikuma shobō, 1969, pp. 440-441.

[5] Cfr. M. Oh, *Abe Kōbō no sengo. Shokuminchi keiken to shoki no tekisuto o megutte*, Tokyo, Crane, 2009, pp. 13-60.

[6] Cfr. T. Namigata, *Ekkyō no avangyarudo*, Tokyo, NTT publishing, 2005, pp. 213-241.

dosi sulla descrizione delle principali figure femminili, rispettivamente Yoshiko e la dattilografa Y, nel contesto delle responsabilità di guerra, analizzando come queste dinamiche si riflettano nella loro caratterizzazione.[7] Christopher Bolton, prendendo spunto dalla teoria dell'eteroglossia narrativa di Michail Bachtin, sottolinea in *S. Karma* la forza evocativa dei dialoghi in cui si intersecano polifonicamente le differenti razionalità dei personaggi in base al ruolo che occupano nella società.[8]

La metamorfosi è tra le principali modalità che Abe adotta per descrivere la disarticolazione della soggettività dei suoi personaggi e può essere letta come metafora della solitudine dell'individuo moderno alla ricerca della propria identità.[9] La deumanizzazione dei suoi personaggi, che si trasformano in pianta, muro, acqua, bozzolo di baco da seta, bastone o in germogli di *daikon*,[10] è strettamente connessa all'immaginario di Abe, in cui la crisi identitaria e l'alienazione occupano un ruolo centrale.

In queste pagine si propone una lettura di *S. Karma* come reinterpretazione in chiave surreale e visionaria del trauma bellico. L'opera affronta, attraverso riferimenti all'esperienza coloniale in Manciuria e il ritorno nel Giappone devastato dal conflitto e sotto occupazione americana, il tema della crisi identitaria e della perdita dell'Io. Saranno analizzati gli elementi collegati al passato coloniale e al senso di colpa per le responsabilità di guerra, approfondendo il loro ruolo nella disgregazione dell'identità del protagonista. In particolare, sarà

[7] T. Kageki, "Abe Kōbō no egaita Manshū hikiage dansei to naichi nihon josei no sengo", *Border Crossing. The Journal of Japanese Language Literature Studies* 13.1 (2021): 123-137.

[8] C. Bolton, *Sublime voices: the fictional science and scientific fiction of Abe Kōbō*, Cambridge (MA) and London, Harvard University Press 2009, pp. 38-41.

[9] G. Coci, *Il quaderno canguro*, Roma, Atmosphere Libri, 2016, pp. 198-199.

[10] Cfr. *Ivi*, pp. 9-36.

esaminata la decostruzione dell'Io del protagonista che si articola su più livelli: la perdita del nome, il processo surreale in cui Karma figura come imputato, il rapporto tra linguaggio ed esperienza visiva, quest'ultima determinante per l'ingresso nella surrealtà e per la successiva metamorfosi in muro del protagonista. Tali trasformazioni sollecitano, inoltre, una riflessione sui molteplici significati che è possibile attribuire alla figura del padre.

1. Il trauma bellico: la memoria coloniale e il rimpatrio

Il romanzo d'esordio *Owarishi michi no shirube ni* (Ai confini del cammino, 1947) è scritto in forma diaristica ed è la storia di un giapponese che, a guerra finita, decide di vagare senza meta per la Manciuria attraverso le distese che dalla Cina nordorientale affacciano sul deserto del Gobi. Il tema centrale dell'opera è il vagabondaggio del protagonista attraverso il continente, alla ricerca e al contempo nel rifiuto del concetto di 'patria'.

Insieme al trauma collettivo della guerra e la separazione dalla terra dove era cresciuto, Abe sperimentò anche drammatici eventi personali. Nel 1945 morì il padre per febbre tifoide, nell'estate del 1946 perse anche l'amico d'infanzia Kanayama Tokio, sepolto in Manciuria mentre Abe faceva ritorno in Giappone.[11] Nella prima edizione del 1947, il romanzo è preceduto da un epigramma che rivela come, per l'autore, l'opera fosse anche un modo per dedicare una lapide all'amico defunto, o forse per seppellire con lui i ricordi del passato in Manciuria.

> Al mio amico defunto Tokio Kanayama
> Perché hai rifiutato ostinatamente la tua terra natale?
> Avresti accettato che solo io facessi ritorno?

[11] Y. Tomoda, "Abe Kōbō no hikiage taiken to kansen", *Shōwa bungaku kenkyū* 84 (2022): 81.

> A te, che hai rifiutato di essere amato al punto da voler morire lontano,
> erigere una lapide sarebbe come ucciderti ancora, eppure…[12]

Dopo questi versi, il romanzo inizia con l'immagine di un muro su cui il protagonista riversa il proprio senso di afflizione.

> Camminando lungo la strada avvolta nella nebbia, con il cuore esausto, vedo spegnersi anche l'ultima luce dentro di me. Mi fermo dove quel tortuoso muro d'argilla s'interrompe.
> Quel muro…nella nebbia sembra strusciare contro un candore lattiginoso, una distruzione dimenticata, smarrita nei recessi della memoria, il volto caotico di una strada, perfettamente in sintonia con questa desolazione. [...] Perché tutto sembra così distante, difficile da raggiungere? Forse tre mesi non sono bastati per adattarmi. Oppure c'è qualcosa di peculiare, unico di questa terra, che alimenta tale estraneità? Questo villaggio remoto, fatto di mura d'argilla, sorgo, un po' di legno di pino e pietra vulcanica, avvolto da mattoni anneriti, carta oleata e pigmenti ormai sbiaditi, si accoccola come un essere vivente, esposto al vento e alla pioggia in una landa oscura.
> A pensarci, sembra nascondere un certo istinto. Di fronte a un nuovo arrivato, un estraneo che potrebbe un giorno diventare un nemico, il villaggio si ritira lentamente, passo dopo passo, come una torre illusoria fatta di nebbia.[13]

L'immagine del muro e il paesaggio mancese evocano la condizione ambivalente del protagonista: suddito giapponese cresciuto in quelle terre, ma percepito come una presenza ostile a causa della guerra. Lo straniero, un nuovo arrivato "che potrebbe un

[12] K. Isoda *et al.* (a cura di), "Owarishi michi no shirube ni no kaitei", in *Abe Kōbō zensakuhin*, Vol. 1, Tōkyō, Shinchōsha, 1972, p. 3. Se non specificato diversamente, tutte le traduzioni in italiano sono state eseguite dall'autore del contributo.

[13] K. Abe, *Owarishi michi no shirube ni* [1947], in *Ivi*, p. 9.

giorno diventare un nemico", riflette la percezione dei giapponesi come aggressori in Manciuria, condivisa dallo stesso Abe.

In un'intervista del 1982, l'autore sostiene la relativizzazione dell'appartenenza come rifiuto del nazionalismo ricollegandosi alla memoria del secondo conflitto mondiale.[14] Abe aveva affrontato in modo esplicito la questione delle responsabilità belliche anche nel romanzo *Henkei no kiroku* (Cronache distorte, 1954). Il protagonista è un soldato che patisce il rude trattamento dei suoi ufficiali, ma, di fronte ai contadini mancesi vittime di un massacro di massa, viene da questi considerato responsabile quanto gli autori materiali. Il romanzo rivela da parte di Abe una chiara consapevolezza del fatto che i giapponesi erano "ospiti invasori" ed "etnia dominante di una colonia" in Cina.[15]

2. Decostruzione dell'Io in *S. Karma shi no hanzai*

Il romanzo d'esordio *Owarishi michi no shirubeni* inaugura un filone della narrativa di Abe in cui le vicende dei giapponesi nelle ex colonie sono narrate in chiave diaristica e con realismo. A partire dal successivo *Dendorokakariya* (Dendrocacalia,1949),[16] la sua narrativa si tinge di uno stile visionario: il

[14] "L'esperienza della sconfitta non significò il ricongiungimento con la patria o con la nazione, ma mi spinse a riflettere su cosa significhi essere umani [...] forse l'aver percepito i giapponesi come un popolo aggressore mi ha portato a relativizzare il senso di appartenenza a qualcosa". "Shin jinkokki '82 gaichi 32 Gendai no sentan o iku", in *Asahi Shinbun yukan*, citato in T. Kageki, "Abe Kōbō no egaita Manshū hikiage dansei to naichi nihon josei no sengo", op. cit, p. 124.

[15] S. Hatano, "Hikiage. Nihon e no idō: kagai to higai no ishiki o chūshin ni", *Kokusai chiiki kenkyūronshū. Journal of International Studies and Regional Development* 11 (2020): 13.

[16] Il protagonista della storia, il signor Common (Komon-kun), è tormentato da crisi in cui si trasforma in un arbusto. Ogni volta riesce a malapena a ritornare alla forma umana, ma la sua condizione viene notata da un botanico di nome K. Il botanico identifica la pianta come un raro esemplare di *Dendro-*

motivo della metamorfosi, centrale anche in *S. Karma* e in altri racconti brevi, anch'essi inclusi nella raccolta *Kabe*, diventa un tratto distintivo.[17]

La storia inizia un mattino in cui il protagonista si sveglia avvertendo un senso di disagio e di vuoto nel torace. Quando deve firmare per pagare a credito nella mensa dove ha fatto colazione, si rende conto di non ricordare il proprio nome. Non trova più il suo biglietto da visita e sul documento d'identità e tra le lettere inviategli dal padre non c'è più traccia del proprio nome.

Quando si reca al lavoro, vede che sulla targhetta del suo ufficio è scritto "S. Karma".

> Arrivai in ufficio leggermente in ritardo rispetto al solito. La prima cosa che feci fu controllare il tabellone delle targhette con i nomi degli impiegati alla reception.
> La mia era la prima in alto a sinistra della terza fila.
>
> S. Karma
>
> S. Karma... provai a ripetere il nome sottovoce. Non sembrava il mio nome, eppure, doveva essere proprio quello. Tuttavia, per quanto lo ripetessi, non provavo alcuna sensazione di sollievo o emozione, come quando torna in mente qualcosa che si era dimenticato. Anzi, cominciai a considerare un errore il credere

cacalia crepidifolia e gli offre di ospitarlo in sicurezza nel suo giardino botanico. Common rifiuta la prospettiva di vivere come un vegetale in una prigione per piante. Nel finale, si reca alla serra con l'intento di uccidere il botanico, ma viene facilmente sopraffatto e, nelle ultime righe della storia, si ritrova completamente trasformato in una *dendrocacalia*, piantato in un angolo della serra, presumibilmente per sempre. Per la traduzione italiana di *Dendrocacalia*, si veda M. Bargigli, *Abe Kōbō. Tre metamorfosi*, Venezia, Marsilio editore, 1996.

[17] Per esempio, *Akai Mayu* (Il bozzolo rosso) narra di un uomo senza casa che avvolge intorno al proprio corpo un misterioso filo che spunta dai suoi piedi, fino a diventare un bozzolo tinto del sole al tramonto. Nel racconto *Kōzui* (*L'inondazione*, 1950), i corpi di operai e detenuti mutano allo stato liquido. L'esito è un'inondazione che travolge il genere umano.

> che quello fosse il mio nome. Ma, allo stesso tempo, mi sembrava innegabile che lo fosse. [...]
> Salii di corsa al terzo piano nella stanza numero tre dove si trovava la mia scrivania. La porta era spalancata. La mia scrivania era in un punto immediatamente visibile dalla porta. [...] Con mia grande meraviglia, la mia sedia era occupata da un altro me stesso. [...] Dettava alla dattilografa Y un rapporto sulle costruzioni ignifughe in mattoni di cemento. [...] Mentre con la mano sinistra seguiva i documenti, con la mano destra accarezzava le ginocchia di Y. [...] Con atteggiamento sprezzante, il custode fece un cenno con la testa e disse: "Chi? Karma? È proprio lì, che detta alla segretaria." L'altro me, a quanto pare, sentì questo dialogo. Irrigidendosi, si girò di scatto e incrociò il mio sguardo con un'espressione accigliata. In quell'istante, penetravo il segreto della sua identità. Lui era il mio biglietto da visita. Come avevo potuto non notarlo? [...] Con l'occhio destro vedevo chiaramente il mio doppio, come in un'immagine speculare. Ma con l'occhio sinistro non vedevo altro che un grande cartoncino.[18]

Nessuno degli altri colleghi sembra accorgersi della presenza di Karma. L'unico a notarlo è il suo doppio che lo affronta duramente fino a provocare una colluttazione tra i due.

> Istintivamente, allungai le mani per afferrarlo. [...] Tuttavia, egli si rivelò sorprendentemente sfuggente. All'improvviso, assunse l'aspetto di un autentico biglietto da visita, visibile in modo identico da entrambi gli occhi, e scivolò via tra le mie dita. Aprii le braccia e lo spinsi lentamente verso il muro, cercando di intrappolarlo. Ma, con un ghigno, sgusciò attraverso la fessura della porta dell'armadietto e scomparve. [...] "Che succede? Cosa c'è?" accorse il custode tossendo. Riuscii a stento a farfugliare: "Il signor Karma...",

[18] K. Abe, *S. Karuma shi no hanzai* [1951], in K. Isoda *et al.*, *Gendai Nihon bungaku taikei*, op. cit., p. 164. In seguito, tutti i numeri di pagina relativi a *S. Karma shu no hanzai* saranno riportati tra parentesi al termine della citazione.

> lui replicò: "Scherzi, vero? Quello è l'armadietto!". Davanti alla sua aperta ostilità, non dissi nulla. La mia rabbia si trasformò di nuovo in vergogna e poi in umiliazione. Rimasi in silenzio, agitando una mano davanti al viso, e me ne andai dall'ufficio quasi fuggendo. Senza pensarci, posai una mano sul petto. Il senso di vuoto si era fatto ancora più profondo. (164)

La scissione tra l'Io e il nome coincide con una inspiegabile sensazione di vuoto interiore e di vergogna, due espressioni che ricorrono di frequente nel racconto e meritano attenzione in quanto descrivono lo stato mentale del protagonista.

Karma attende invano tutta la notte il ritorno del biglietto da visita, pronto ad affrontarlo duramente. Il giorno seguente decide di andare in ospedale per chiarire le cause del suo vuoto interiore. Non essendo in grado di dire come si chiama gli viene assegnato un numero. In sala d'attesa sfoglia una rivista in spagnolo di cui guarda solo le figure.

> C'era l'immagine di una folla in tumulto circondata dalla polizia, di una donna che piangeva disperata sul corpo di un uomo ucciso e opere di Salvador Dalì con una ballerina che danzava la macabra coreografia di un teschio, un cavallo bianco e dei cigni. [...] Arrivai intorno alla ventunesima o ventiduesima pagina, quando qualcosa attirò il mio sguardo, inchiodandolo. L'immagine occupava l'intera pagina: un vasto paesaggio di desolazione che si estendeva fino all'orizzonte, interrotto da dune di sabbia sparse e cespugli radi.
> Le dune erano punteggiate da arbusti esili e contorti; nel cielo, pesanti nuvole sembravano impilate come scatole. Non c'era l'ombra di persone, né animali o di un corvo. L'erba che ricopriva il terreno era rada, secca e talmente corta da lasciar intravedere il suolo sottostante. Il vento spostava la sabbia tra le radici dell'erba, creando leggere pieghe e ondulazioni. Era un'immagine che evocava un senso di abbandono assoluto.
> Mi ritrovai a sospirare involontariamente con sollievo, rapito completamente da quel paesaggio al punto da tremare, senza render-

> mene conto. Un'angosciante nostalgia attraversò la mia schiena. Sebbene fossi consapevole di non essere mai stato in Spagna e dunque di non aver mai potuto vedere quello scenario, non riuscivo a togliermi dalla mente la sensazione di averlo già visto. Quella scena sembrava una finestra aperta sul fondo della mia memoria. (165-166)

Karma contempla l'immagine fino a sentirsi egli stesso parte di quel paesaggio. All'improvviso la figura svanisce, lasciando sulla rivista una pagina completamente bianca.

Durante la visita medica, il dottore e il suo assistente rilevano un'anomala pressione negativa nella sua gabbia toracica. Un approfondimento diagnostico svela che nel suo corpo si è materializzata la distesa di sabbia e dune nella foto ormai scomparsa dalla rivista. Impauriti dall'impossibilità di spiegare scientificamente l'accaduto e temendo di esserne risucchiati a loro volta, i medici lo allontanano bruscamente dall'ospedale. Karma si ritrova così a vagare senza meta, finendo in uno zoo. Qui, nota che alcuni animali cercano di avvicinarglisi come attratti da qualcosa.

> Elencai, uno dopo l'altro, gli animali che erano stati attratti da me: il leone, la zebra, la giraffa, il lupo, e poi questo cammello… tutti animali da savana e ampie distese. Di colpo, una sensazione di ansia prese il posto dell'entusiasmo. Mi ero ingannato. All'improvviso, immaginai vividamente la scena in cui il cammello svaniva, assorbito dentro di me. Preso dal panico, distolsi lo sguardo. Tuttavia, non mi sembrava sufficiente, così chiusi gli occhi con forza. In quel momento, mi resi conto che la mia gioia non era altro che il desiderio di assorbire il cammello, una brama di vuoto che premeva dentro il mio petto.
>
> Cercare di non guardare il cammello richiedeva da parte mia un'enorme resistenza e sforzo. D'un tratto, il senso di vuoto nel mio petto cominciò a tormentare con violenza le pareti interne del torace. Il vuoto, incurante dei miei sentimenti, sembrava desiderare solo una cosa: assorbire, semplicemente per riempire quel vuoto, proprio come aveva detto il dottore. (170)

Proprio mentre Karma si sforza di contenere la pulsione, sopraggiungono il dottore, l'assistente e due agenti della polizia segreta. Karma viene arrestato con l'accusa di aver cercato di assorbire il cammello e di essersi appropriato dell'immagine sulla rivista.

3. Il processo

Scortato da grossi uomini in divisa verde e deriso da un corteo di ragazzini, Karma viene condotto in un seminterrato dello zoo dove ha inizio il processo. A testimoniare sono convocati i personaggi apparsi fino a quel momento della storia, davanti alla corte composta da un filosofo, un matematico e un giurisprudente.

Diversi studi mettono in luce analogie con *Il processo* di Franz Kafka. Tuttavia, emergono anche differenze significative. Quella più ovvia è che, a differenza di Joseph K, il capo di accusa di Karma è noto. Inoltre, come osserva Tanaka Hiroyuki, Karma rappresenta una minaccia per l'organizzazione giudiziaria, la cui autorità è garante dell'ordine sociale. Karma figura nel processo come privo di un nome, e, pertanto, non assimilabile nel sistema di valori su cui si fonda il potere della corte. Essere condotto al processo con gli occhi bendati, per impedire che il suo sguardo 'risucchi' i giurati, sottolinea la sua natura potenzialmente pericolosa.[19]

Si possono, inoltre, individuare dei richiami ad *Alice nel paese delle meraviglie* di Lewis Carroll attraverso la figura della dattilografa Y, l'unica a contestare l'autorità del tribunale e che, alla fine, convince Karma ad andare via con lei. La dattilografa dichiara ai giudici che l'imputato si chiama Karma e gli fornisce un alibi affermando che era in ufficio con lei, ma la giuria non le crede.

> "Allora, Lei sostiene l'innocenza dell'imputato. Vuole spiegarne il motivo?"

[19] H. Tanaka, *Abe Kōbō bungaku no kenkyū*, Ōsaka, Izumi Shōin, 2012, p. 110.

> "Non servono spiegazioni. È ovvio! Quell'uomo è il Signor Karma."
> "È davvero strano, quale relazione c'è tra il fatto che l'imputato è il Signor Karma e la sua innocenza?
> Mi scuso, ma chiedo alla commissione di consultare il dizionario."
> "Beh, Karma è un nome proprio. Non può essere scritto nel dizionario, giusto?"
> "La testimone resti in silenzio, non mi stavo rivolgendo a lei."
> Il suono delle pagine sfogliate riempì l'aria, e alcuni secondi di attesa carichi di speranza passarono. In realtà, anche io ero piuttosto scettico riguardo al fatto che Karma era un nome, quindi attendevo il risultato con grande impazienza.
> "Ecco, l'ho trovato. Karma in sanscrito significa colpa o retribuzione delle azioni." rispose uno dei filosofi.
> "Dunque, questo smentisce la testimone. La sua dichiarazione costituisce falsa testimonianza." (174)
> "Non ne posso più!" gridò la signorina Y con voce acuta. "Non avrei mai immaginato che un processo potesse essere così assurdo. Se prendessimo sul serio tutto questo, impazziremmo anche noi. Karma, lasciamo perdere questi relitti e quel giudice folle, andiamocene via senza pensarci due volte!" (178)

Oltre ai rimandi alle vicende giudiziarie di Josef K e di Alice, in *S. Karma* ci sono due elementi da sottolineare: gli uomini in uniforme verde, figure massicce che scortano l'imputato, richiamano le forze alleate d'occupazione; l'associazione immediata del nome Karma al concetto di colpa. Entrambe le allusioni conducono direttamente al Processo di Tokyo (1946-1948) sui crimini di guerra, riflettendo la consapevolezza di Abe sul ruolo aggressivo del Giappone in Manciuria. In quest'ottica, la distesa di sabbia e dune, descritta come una finestra aperta sul fondo della memoria, può essere intesa come una rappresentazione alterata dei paesaggi mancesi che si estendono fino al deserto del Gobi, gli stessi attraversati dal protagonista di *Verso i confini del cammino*, Se nel romanzo d'esordio la distesa sabbiosa è uno spazio dentro cui il protagonista vaga senza

meta, in *S. Karma* la prospettiva si capovolge e questo paesaggio viene interiorizzato nel torace del protagonista.

Questa interiorizzazione è innescata dalle immagini che Karma osserva poco prima di risucchiare dentro sé la distesa sabbiosa. La folla inferocita e una donna in lacrime sul corpo di un uomo ucciso evocano il ricordo della guerra, reso ancora più vivido dal fatto che nel 1950 era iniziata la guerra di Corea, riacutizzando ferite non ancora chiuse.

L'atto di assorbire la distesa sabbiosa e il cammello, inteso come gesto di appropriazione, può essere letto come metafora dell'occupazione giapponese in Manciuria e, specularmente, dell'occupazione americana in Giappone. Anche il nome Karma, come emerge nel processo, assume allora il significato di colpa e retribuzione.

Il legame tra la vergogna per la perdita del nome con il senso di colpa per la guerra si fa esplicito quando il biglietto da visita, in un dialogo successivo, pronuncia le seguenti parole d'accusa con cui motiva l'appello alla rivoluzione degli oggetti inanimati contro gli umani.

> Durante la guerra, i codardi incapaci di ribellarsi desideravano solo impazzire. Coloro che, svegliandosi al mattino, maledicevano l'arrivo del giorno, affamati, aspiravano a una notte eterna; gli uomini sull'orlo della morte credevano nei demoni; i codardi privi della forza di vivere inventavano storie di diavoli… Che assurdità! Trasformare in realtà questi umidi desideri e rispedirli indietro per farglielo accettare è la nostra vendetta. (190-191)

Il biglietto da visita vuole vendicarsi di Karma e dei giapponesi perché non si sono opposti alla deriva militarista che ha trascinato il Giappone in guerra. La separazione tra nome e identità può quindi essere interpretata come una manifestazione del trauma bellico. L'incapacità di Karma di agire contro l'autoritarismo imperialista lo ha espropriato della propria soggettività e prova per questo un senso di vuoto e vergogna. Questa condizio-

ne psicologica richiama al concetto di "comunità del rimorso" (*kaikon kyōdōtai*), elaborato dallo storico Maruyama Masao.

> Il sentimento che accomunava gli intellettuali subito dopo la guerra era l'"autocritica" vissuta in base alla propria posizione e al proprio ambito. Sulle macerie del dopoguerra si diffuse una sensazione condivisa: era giusto il modo in cui avevano vissuto fino allora come intellettuali? Non era forse necessario un nuovo inizio fondato su una riflessione radicale sul passato? Il senso di liberazione e il senso di colpa si mescolavano inscindibilmente. Naturalmente, il rimorso di ciascuno variava in base al percorso ideologico seguito fino alla sconfitta. Chi, incarcerato come comunista, aveva abiurato davanti alle autorità, si pentiva della propria debolezza intellettuale e morale. [...] Anche i cosiddetti intellettuali liberali provavano rimorso per il conformismo che, con esitazione e timore, li portò ad allinearsi e al "nuovo ordine", pur nutrendo dubbi e inquietudini verso l'ascesa dei militari del Giappone. Inoltre, tra gli intellettuali con competenze e conoscenze tecniche in vari campi si diffuse ampiamente la consapevolezza che erano stati troppo all'oscuro riguardo alla situazione sociopolitica e di aver creduto ingenuamente alle dichiarazioni del governo e del quartier generale supremo, proprio come la massa priva di istruzione, continuando il loro lavoro senza mettere nulla in discussione. Emerse un profondo rimpianto e una riflessione sulla necessità di sviluppare una prospettiva più ampia e globale per il futuro.[20]

Con l'espressione "comunità del rimorso" Maruyama designa gli intellettuali accomunati da un senso di colpa che richiede una riflessione critica sul passato bellico. Anche il senso di colpa di Karma, il significato del suo nome e le invettive del biglietto da visita possono essere interpretati alla luce di questo concetto. Gli eventi che conducono al processo di Karma appaiono così

[20] M. Maruyama, "Kindai Nihon no chishikijin", in *Maruyama Masao shū* (Scritti di Maruyama Masao), Vol. 10, Tokyo, Iwanami shoten, 1996, p. 255.

profondamente connessi all'esperienza coloniale e al Giappone postbellico nella percezione di Abe.

4. La metamorfosi in muro

Per sfuggire al processo Karma segue il consiglio di un manichino che gli consegna l'invito a una conferenza con proiezione cinematografica intitolata "*Sekai no hate*" (Ai confini del mondo). Il conferenziere è un uomo gobbo che in un lungo monologo spiega come, con il passaggio della terra dalla forma piatta a quella sferica, i confini del mondo siano finiti nei posti più impensabili, persino nella propria camera. Segue la proiezione di un film che Karma trova incomprensibile. Si tratta, infatti, di un fermo immagine della distesa sabbiosa che aveva risucchiato nel proprio torace.

> Il proiettore emetteva un suono assordante, e per un po' lo schermo era invaso da qualcosa di indecifrabile che danzava in maniera frenetica. Poi comparve il titolo in caratteri floreali: "Ai confini del mondo". Subito dopo apparve la scena della distesa sabbiosa. Guardando quell'immagine, simile a un vortice, mi venne un capogiro, e posai entrambe le mani sullo stomaco. [...] Non c'era alcun cambiamento nella scena. Se non fosse stato per il rumore assordante del proiettore, avrei potuto credere di trovarmi di fronte a una lanterna magica. (195-196)

Dopo oltre mezzora, sullo schermo viene proiettato anche un altro fermo immagine. Questa volta è la camera di Karma. Il conferenziere lo invita a entrare nell'immagine proiettata. Lui esita e viene scaraventato nello schermo da uomini in divisa verde, ritrovandosi nella propria stanza dentro l'immagine proiettata. Da questo momento anche la narrazione passa dalla prima alla terza persona.

> A quel punto io, o forse sarebbe meglio dire "lui", si ritrovò dall'altra parte, all'interno della scena proiettata. Era steso nella stanza che fino a poco prima era stata sullo schermo.

> Guardando indietro, verso lo schermo che aveva attraversato, vide una parete con una finestra che dava sulla strada. La luna, come un sudore sanguinante, si alzava tremante all'orizzonte. Stava sognando? Oppure era diventato davvero un'ombra? [...] Si guardò intorno. "C'è un muro!", esclamò con inattesa veemenza. Anche la sua commozione fino alle lacrime era qualcosa che non si aspettava. "C'è un muro", ripeté a bassa voce. Fu allora che il muro davanti a lui si espanse come una nebbia colmandogli il petto. Provò un'emozione profonda simile alla nostalgia. Restò a fissare il muro senza stancarsi. (200)
>
> Provò in tutto il corpo una strana rigidità, difficile da descrivere. Era come se dentro sé qualcosa di duro spingesse verso l'esterno. Capì subito che la causa era il muro che stava crescendo nella distesa sabbiosa dentro il suo petto. Il muro era diventato così grande da riempire tutto il suo corpo. Sollevò la testa e vide riflessa la propria immagine nel vetro della finestra. Non aveva più un aspetto umano. Pareva essere una grossa tavola rettangolare da cui mani, piedi e testa spuntavano in direzioni a casaccio. (209)

L'immagine della distesa sabbiosa e del muro trova una corrispondenza con i paesaggi descritti nel suo primo romanzo ambientato in Manciuria. La trasfigurazione del paesaggio mancese si configura come una fonte che alimenterà l'immaginario irreale di Abe Kōbō anche nelle opere successive.[21] È l'alterità di un paesaggio desolato, occupato da una forza straniera, che può essere simultaneamente la Manciuria occupata dai giapponesi oppure la realtà del Giappone del 1946, occupato dagli americani.

[21] Si pensi, per esempio, alla distesa sabbiosa dove è ambientato il romanzo *Suna no onna* (La donna di sabbia, 1962).

5. La visione e l'immagine come dispositivo di alterazione del reale

La rielaborazione dell'esperienza coloniale in *S. Karma* si manifesta con la perdita dell'identità che a sua volta genera un incontrollabile senso di vuoto. Nel mondo caotico di trasformazioni e surrealtà che Abe Kōbō adotta per restituire questa esperienza, la percezione visiva è la principale modalità di alterazione del reale. La visione è l'elemento narrativo che innesca l'ingresso nell'irrealtà. L'occhio destro vede il doppio del protagonista, mentre quello sinistro vede il proprio biglietto da visita. In ospedale è la visione di foto che evocano violenza e morte sulla rivista spagnola a scatenare nel protagonista un ricordo inconscio che gli fa risucchiare in petto l'immagine della distesa di dune e sabbia. Nello zoo, resosi conto di questa pulsione, evita di guardare il cammello e durante il processo Karma viene bendato per impedire che possa risucchiare qualcuno.

La visione ha un ruolo centrale anche nella metamorfosi in muro. Sono le immagini proiettate sullo schermo in cui viene scaraventato a provocare l'ingresso di Karma ai confini del mondo. Qui, l'intensa contemplazione del muro avvia il suo processo di trasformazione.

In un saggio del 1960 dal titolo *Eizō wa gengo no kabe wo hakai suru ka?* (Le immagini visive distruggono il muro del linguaggio?) Abe Kōbō cita *La nausea* di Sartre.

> Nel suo romanzo *La nausea*, Sartre descrive lo shock e l'angoscia provocati all'uomo da qualcosa che non è ancora stato nominato (ossia, l'esistenza). Attraverso il dare un nome a qualcosa, o trasferirlo nell'ordine del linguaggio, l'uomo riesce a soggiogarlo, neutralizzarlo e addomesticarlo. [22]

[22] K. Abe, "Eizō wa gengo no kabe wo hakai suru ka?", *Gunzō* 15.3 (1960): 168-169. Abe non specifica il brano del romanzo di Sartre, ma potrebbe essere il seguente: "*Le cose si sono disfatte dei loro nomi. Son li, grottesche, caparbie, gigantesche, e*

Secondo Abe, il conferire un nome a qualcuno o qualcosa ne sancisce l'inclusione in un sistema di conoscenze e di valori plasmato dal linguaggio. Il valore dell'immagine visiva, quindi, risiede nell'antagonismo nei confronti degli elementi linguistici e nella loro distruzione. In altre parole, l'immagine può minare la solidità delle mura del linguaggio stimolando una reinterpretazione della realtà e quindi una riconfigurazione di quello che potremmo chiamare il mondo simbolico e della soggettività che vi si relaziona.

> Il valore dell'immagine visiva non può in alcun modo essere garantito dalla sua parità di status con il linguaggio. Piuttosto, la sua ragion d'essere risiede precisamente nell'antagonismo e nella distruzione di tutti gli elementi linguistici: stabilità, universalizzazione, significato, comunicazione, interpretazione, associazione, ecc., i quali sono tutti ottenuti attraverso l'astrazione. [...]
> Il valore dell'immagine visiva non si trova nell'immagine stessa, ma nel suo mettere in discussione il sistema linguistico consolidato, poiché stimola e rivitalizza il linguaggio in modo potente.[23]

Sebbene questo saggio si inserisca nel dibattito che ebbe luogo sulle pagine della rivista *Gunzō* tra il 1958 e il 1960,[24] incentra-

---

sembra stupido chiamarle sedili o dire qualsiasi cosa su di esse: io sono in mezzo alle Cose, le innominabili. Solo, senza parole, senza difesa, esse mi circondano, sotto di me, dietro di me, sopra di me". Cfr. J-P. Sartre, *La Nausée* [1938], traduzione italiana a cura di Bruno Fonzi, *La nausea*, Torino, Einaudi 1992, p. 164.

[23] *Ivi*, pp. 171-172.

[24] Secondo Sasaki Kiichi e Okada Susumu, "Eiga ron 20 nen no chōryū to eiga no mirai", *Kinema Junpō* 8 (1965): 32-39, l'intervento di Abe Kōbō si inserisce nella *eizō ronsō* (controversia sull'immagine), uno dei quattro temi al centro di un serrato dibattito che coinvolse scrittori, critici e autori cinematografici tra il 1958 e il 1960. Le altre tre controversie erano: *eiga hihyō ronsō* (controversia sul cinema e la critica), *neo riarizumu ronsō* (controversia sul neorealismo)" e *kiroku eiga ronsō* (controversia sul cinema documentario). Vale la pena notare che Abe adottò l'espressione *eizō to gengo ronsō* (controversia sull'immagine e il linguaggio) anche in un suo scritto intitolato "Geijutsu no

to sul dialogo tra letteratura e codici cinematografici, l'idea di immagine come decostruzione della realtà prodotta dal linguaggio risulta applicabile anche alla figura di Karma. Come si è evidenziato, *S. Karma* presenta degli elementi di continuità con il romanzo d'esordio *Ai confini del cammino* che, tuttavia, sul piano narrativo aderisce al principio di verosimiglianza. Nel caso delle vicende di Karma, la restituzione della memoria bellica e coloniale attraverso la surrealtà può essere inquadrata come conquista di uno spazio narrativo ontologicamente distante dai fatti non per negare la realtà, ma per riconfigurarla. Tale processo implica, però, il superamento del linguaggio come articolazione della realtà, che Abe attua attraverso l'immagine e la percezione visiva.

6. Il padre

Poiché esiste un legame tra l'immagine e l'alterazione della realtà definita dal linguaggio, è possibile individuare nella figura del padre di Karma un significato connesso alla destabilizzazione del linguaggio e alla disarticolazione della soggettività del protagonista.

Il padre, colui che più di chiunque altro avrebbe potuto garantire il nome e l'identità del protagonista,[25] si sottrae alla domanda di riconoscimento di Karma. All'inizio della storia il nome di Karma scompare anche dalle lettere paterne, una cancellazione che suona come una rinnegazione quando Karma

kakumei: geijutsu undō no riron" (La rivoluzione dell'arte: teoria del movimento artistico), sottolineando la dimensione dialettica tra immagine e linguaggio. Cfr. K. Abe, "Geijutsu no kakumei: geijutsu undō no riron" in T. Abe (a cura di) *Kōza gendai geijutsu*, Vol. 6, Tokyo, Keiso Shobō, 1960, p. 214.

[25] Il padre simbolico (o Nome del Padre) "nomina e battezza i soggetti che noi siamo, determinando la nostra identificazione sociale o culturale", D. Tarizzo, *Introduzione a Lacan*, Bari, Laterza 2003, p. 64.

chiede aiuto al padre che invece mostra un atteggiamento stranamente distaccato dalle vicende del figlio.

> Quando mi tolsi il pigiama per cambiarmi, accadde qualcosa di strano. I pantaloni, come se fossero esseri viventi, si contorcevano contro le mie mani e i miei piedi, si accorciavano, si muovevano in modo strano, o improvvisamente scattavano in direzioni bizzarre, rendendo impossibile indossarli. Anche la giacca si comportava allo stesso modo. Si tendeva o si ritraeva, impedendomi del tutto di infilare le maniche.
> "Papà, aiutami, ti prego! Ti scongiuro. Devo assolutamente uscire."
> Ma papà aggrottò la fronte e scosse appena la testa, senza dire una parola.
> "Papà, non ti importa niente di me, vero? È come se fossi un estraneo per te!"
> Papà rimase in silenzio e afferrò la maniglia della porta.
> "Papà, aiutami!"
> Ma papà aprì la porta e fece un passo nel corridoio.
> "Papà!"
> Dietro di lui, la porta si chiuse dolcemente.
> "Papà!"
> Papà se n'era andato.
> "Quello dev'essere sicuramente un falso papà."
> Dissi queste parole ad alta voce e, deluso, mi abbandonai sul letto. (188-189)

Il padre, quindi, non esercita la propria funzione nei confronti del figlio, tanto che persino Karma dubita della sua figura. Anziché aiutarlo, riappare quando la metamorfosi ha avuto inizio, nelle vesti del Professor Urban. Il professore è un urbanista discepolo di Le Courbousier e assistente del Dottor Nero (*kuroi*), il capo della "squadra di investigazione dei muri che crescono" incaricata dal tribunale di scoprire l'identità di Karma seguendo il metodo scientifico.

> Apparve un uomo che teneva solennemente in mano un gigantesco bisturi.

> "Papà!", esclamò lui d'impulso.
> Era lui, senza dubbio.
> Ma il padre lo fissò con uno sguardo terribile e disse:
> "Non sono tuo padre. Non devi confondere il privato con il pubblico. Io sono il vicecomandante, il professor Urban, un urbanista puro e convinto". […]
> "Se io apro il torace…", disse il dottore impugnando il bisturi.
> "Io osserverò l'interno", aggiunse il professor Urban, estraendo un binocolo dalla tasca.
> "Papà!", esclamò d'impulso, cercando di alzarsi.
> "Non muoverti", lo fermò il dottore.
> "Bene allora", disse il professor Urban, e i due si scambiarono uno sguardo d'intesa, annuendo solo con gli occhi.
> Il bisturi, impugnato verticalmente, si abbassò verso il petto ormai esposto.
> Il professor Urban, come per scrutare più da vicino, si mise il binocolo davanti agli occhi e osservò con attenzione. […] (203)

Il Professor Urban e il dottor nero operano una dissezione del torace di Karma per ispezionarne l'interno, come ordinato dal tribunale per indagare sull'identità dell'imputato. Nel finale, il prof. Urban si presenta in groppa a un cammello e cerca di introdursi attraverso gli occhi di Karma all'interno del muro in cui si è trasformato, ma viene espulso dalle copiose lacrime del figlio, che, come un fiume in piena, lo travolgono.

> Il professor Urban si trovò davanti a un grande fiume. Volgarmente chiamato "fiume di lacrime", in termini medici si tratta dell'estensione del dotto lacrimale. Questo fiume segnava la fine del mondo. Oh, sta esondando! Un'inondazione!
> Ehi, tu! Smetti di piangere. […] finiranno per affogare sia il cammello che il professor Urban! […]
> Il professor Urban fuggì freneticamente, cercando di evitare le onde che si avvicinavano. (208)

Espulso il padre dal proprio corpo, Karma si trasforma definitivamente in muro.

Nel romanzo il padre è dapprima latitante e poi connivente con il tribunale e con il sapere scientifico che cerca di ricondurre Karma nella dimensione limitante del linguaggio e dell'appartenenza. Per fare ciò, arriva a compiere anche un atto violento come la dissezione del suo corpo.

Si tratta quindi di una figura complice del potere e dell'autorità e che abbandona il figlio con le sue ferite del trauma bellico. Quello stesso padre che, nel nome del mito e dell'impero,[26] aveva mobilitato i suoi figli nella guerra, ora incarna l'idolatria per la scienza e l'asservimento all'occupazione americana.

Va notato, infatti, che in tutto il romanzo Abe utilizza la parola *pāpa* per indicare il padre di Karma, scritto sempre in *katakana*,[27] come anche per il nome del professor Urban. L'uso del termine *pāpa* è attestato sporadicamente nella letteratura giapponese già nei primi del Novecento.[28] Tuttavia, è dagli anni sessanta, con la crescita economica e la forte penetrazione dell'industria culturale statunitense, che il termine comincia ad entrare nell'uso comune. Inoltre, nelle altre opere di Abe Kōbō in cui si

[26] La propaganda imperialista, per esempio nel *Kokutai no hongi* (Essenza della nazione, 1937) diffuso dal Ministero dell'Educazione, promuoveva la venerazione mistica dell'imperatore in virtù della sua discendenza divina.

[27] Il *katakana* è un alfabeto sillabico con valore fonetico, usato per la trascrizione di parole straniere e, in alcuni casi, per le onomatopee. È usato in combinazione con gli altri due principali sistemi di scrittura, i *kanji* (dal cinese *hanzi*), caratteri cinesi con valore logografico, e lo *hiragana*, sistema sillabico con valore fonetico, usato per le inflessioni di verbi e aggettivi e per le particelle di caso che stabiliscono la relazione logica, semantica e grammaticale con le altre parti del discorso.

[28] Per esempio, nel romanzo *Mon* (La porta, 1910) di Natsume Sōseki (1867-1916), alcuni bambini giocano a impersonare una famiglia occidentale e usano divertiti i termini *pāpa* e *mama* come una bizzarria esotica. Cfr. Natsume Sōseki *La porta*, traduzione italiana a cura di Antonietta Pastore, Vicenza, Neri Pozza editore 2013, p.108.

trovano riferimenti alla figura paterna, l'autore non utilizza mai stranierismi.[29] Pertanto, l'uso del *katakana* non è neutro, ma tende invece a connotare i due personaggi, il padre e il professor Urban, in connessione alla presenza americana in Giappone.

Il trauma psicologico, che porta alla disarticolazione dell'Io e alla metamorfosi corporea di Karma, chiama in causa la complessità della figura paterna, su cui convergono l'esperienza coloniale in Manciuria e la realtà del Giappone postbellico.

Sebbene travolto dal fiume di lacrime di Karma, il padre, alias professor Urban, resta illeso. In altre parole, qui viene descritta non tanto la distruzione della figura paterna come incarnazione del potere, ma piuttosto la difficoltà di opporvisi se non attraverso la metamorfosi in muro.

I confini del mondo a cui Karma accede, e dove si trasforma in muro, rappresentano lo spazio ancora sottratto al controllo paterno, insieme alla gamma di significati che questo veicola, quali la scienza, il potere e l'articolazione della realtà attraverso il linguaggio.

7. Conclusione

Nel mondo caotico e surreale di *S. Karma* si sovrappongono l'esperienza coloniale in Manciuria e la realtà del Giappone nell'immediato dopoguerra. Dalle vicende di Karma emerge che la rielaborazione del trauma bellico non può essere accolta nel linguaggio come semplice restituzione mimetica della realtà. Al contrario, esso si deposita nel corpo del protagonista attraverso il processo di metamorfosi.

[29] Per esempio, in un altro racconto metamorfico, *Bō* (il bastone, 1957), un padre che accompagna i figli in un centro commerciale si trasforma in bastone e precipita dal tetto. In questo breve racconto i figli chiamano il padre con il termine giapponese *tōchan* (papà).

La percezione visiva e le immagini innescano l'ingresso nella surrealtà e danno avvio alla decostruzione dell'Io. Il muro in cui Karma si trasforma presenta una natura ambigua che sfugge a qualsiasi interpretazione univoca. Esso esprime la tensione esistenzialista della scrittura di Abe e riflette il rifiuto delle differenti razionalità mediate dal linguaggio come, per esempio, il lessico rivoluzionario del biglietto da visita, quello empirico del dottor Nero e del professor Urban, o quello filosofico e matematico dei giudici.

Il muro rappresenta contemporaneamente una cinta di segregazione e uno spazio che si sottrae all'ordine simbolico governato dal linguaggio e dalla figura del padre - i quali, a loro volta, sanciscono categorie di appartenenza come l'identità nazionale.

Nella scena finale, il muro in cui si è trasformato Karma cresce "silenziosamente" (*shizuka ni*).

Per Karma, che nel romanzo, a differenza dei lunghi monologhi di altri personaggi, parla pochissimo e rinuncia a difendersi, il silenzio resta l'unica soluzione. Da questo punto di vista, Abe esprime una visione pessimista rispetto al linguaggio come possibilità di ricomposizione del trauma identitario seguito all'epilogo dell'esperienza colonia e della guerra del Pacifico.

Riferimenti bibliografici

Abe Kōbō, *Owarishi michi no shirube ni* [1947], in *Abe Kōbō zensakuhin* (Tutte le opere di Abe Kōbō), Vol. 1, Tōkyō, Shinchōsha, 1972, pp. 9-110.

Abe Kōbō, *S. Karuma shi no hanzai* [1951], in Isoda Kōichi et al., *Gendai Nihon bungaku taikei. Ishikawa Jun, Abe Kōbō, Ōe Kenzaburō* (Corpus della letteratura giapponese moderna), Vol.76, Tokyo, Chikuma shobō, 1969, pp. 161-209.

Abe Kōbō, "Eizō wa gengo no kabe wo hakai suru ka?" (L'immagine distrugge il muro del linguaggio?), *Gunzō* 15.3 (1960): 168-172.

Abe Kōbō, "Geijutsu no kakumei: geijutsu undō no riron" (La rivoluzione dell'arte: teoria del movimento artistico) in Abe Tomoji (a cura di), *Kōza gendai geijutsu (Corso di arte contemporanea: Teoria dell'arte contemporanea*), Vol. 6, Tokyo, Keiso Shobo, 1960, pp. 203-220.

Bolton Christopher, *Sublime voices: the fictional science and scientific fiction of Abe Kōbō*, Cambridge (MA) and London, Harvard University Press, 2009.

Coci Gianluca, *Il quaderno canguro*, Roma, Atmosphere Libri, 2016.

Hatano Setsuko, "Hikiage. Nihon e no idō: kagai to higai no ishiki o chūshin ni" (Il rimpatrio verso il Giappone attraverso la coscienza di carnefici e vittime), *Kokusai chiiki kenkyūronshū. Journal of International Studies and Regional Development* (11) 2020: 9-16.

Isoda Kōichi, "Idō kūkan no ningengaku. Abe Kōbō ron" (Antropologia dello spazio in movimento. Saggio su Abe Kōbō), in Isoda Kōichi *et al.*, *Gendai Nihon bungaku taikei. Ishikawa Jun, Abe Kōbō, Ōe Kenzaburō* (Corpus della letteratura giapponese moderna: Ishikawa Jun, Abe Kōbō, Ōe Kenzaburō), Vol.76, Tokyo, Chikuma shobō, 1969, pp. 439-448.

Isoda Kōichi, "Owarishi michi no shirube ni no kaitei" (La riscrittura di "Verso la fine del cammino"), in *Abe Kōbō zensakuhin* (Tutte le opere di Abe Kōbō), Vol.1, Tōkyō, Shinchōsha, 1972, pp. 3-5.

Kageki Tatsuya, "Abe Kōbō no egaita Manshū hikiage dansei to naichi nihon josei no sengo (Uomini rimpatriati dalla Manciura e donne giapponesi in patria nella narrazione di Abe Kōbō), *Border Crossing. The Journal of Japanese Language Literature Studies* 13.1 (2021): 123-137.

Maruyama Masao, "Kindai Nihon no chishikijin" (Gli intellettuali del Giappone moderno) in *Maruyama Masao shū* (Scritti di Maruyama Masao), Vol. 10, Tokyo, Iwanami shoten, 1996, 240-277. Consultabile anche su *Gakushikai Archives:* [https://www.gakushikai.or.jp/magazine/article/archives/archives_maruyama/]

Namigata Tsuyoshi, *Ekkyō no avangyarudo* (L'avanguardia transnazionale), Tokyo, NTT publishing, 2005.

Natsume Sōseki, *La porta* [1910], traduzione italiana a cura di Antonietta Pastore, Vicenza, Neri Pozza editore 2013.

Oh Mijung, *Abe Kōbō no sengo. Shokuminchi keiken to shoki no tekisuto o megutte* (Il dopoguerra di Abe Kōbō. Intorno all'esperienza coloniale e ai primi testi), Tokyo, Crane, 2009.

Sartre Jean-Paul, *La Nausée* [1938], traduzione italiana a cura di Bruno Fonzi, *La nausea*, Torino, Einaudi 1992.

Sasaki Kiichi, Okada Susumu, "Eiga ron 20 nen no chōryū to eiga no mirai" (*Le tendenze di 20 anni di teoria cinematografica e il futuro del cinema*), *Kinema Junpō* 8 (1965): 32-39.

Tanaka Hiroyuki, *Abe Kōbō bungaku no kenkyū*, Ōsaka, Izumi Shōin, 2012.

Tarizzo Davide, *Introduzione a Lacan*, Bari, Laterza 2003.

Tomoda Yoshiyuki, "Abe Kōbō no hikiage taiken to kansen" (L'esperienza del rimpatrio e la contaminazione in Abe Kōbō), *Shōwa bungaku kenkyū* (Studi sulla letteratura di epoca Shōwa) 84 (2022): 80-93.



IL TORCOLIERE • Officine Grafico-Editoriali d'Ateneo
Università di Napoli L'Orientale
stampato nel mese di dicembre 2025

UNIVERSITÀ DI NAPOLI
L'ORIENTALE

Se da una parte nella letteratura è forte la necessità di una restituzione storiografica e autentica dell'esperienza della guerra dall'altra vi è l'esigenza di una narrazione alterata del reale atta a svelare le fragilità, le paure e soprattutto le strategie psichiche legate all'istinto di sopravvivenza dal trauma. Tra Italia, Francia e Giappone, i diversi autori affrontano qui lo spaventoso tema della guerra, tra indicibile e non mostrabile, nel tentativo di (ri)costruire una realtà alterata in grado di evocare da una parte l'esaltazione surreale del conflitto o di trasfigurare l'orrore attraverso il potere dell'illusione fantasmagorica. L'alterazione del trauma bellico nelle letterature contemporanee occidentali e nipponica riguarda le diverse espressioni narrative e figurative relative alla Prima e alla Seconda Guerra mondiale, per quanto concerne l'Europa, e alle conseguenze del conflitto del Pacifico per quanto riguarda il Giappone, e si focalizza prevalentemente sulla reazione trasfigurata di una dissociazione necessaria dal reale traumatico che si riconfigura nelle opere qui trattate nella sua più difforme e salvifica manipolazione fantasmagorica.

Fabrizio Impellizzeri è professore ordinario di Letteratura francese presso l'Università di Catania. Si occupa prevalentemente delle riscritture del sé, dell'autosociobiografia, della banlieuepoétique, della postmigrazione, della letteratura industriale *fin de siècle*, del dandismo, dello studio della sublimazione erotica, dell'intersemiotica e della cine-letteratura tra Ottocento e XXI secolo.

Luca Capponcelli è professore associato di lingua e letteratura giapponese presso l'Università di Catania. Studia poesia e narrativa giapponese moderna e postmoderna, con attenzione alla disarticolazione psichica e corporea dell'io, esplorata attraverso i temi di malattia, metamorfosi, doppelgänger e identità cyborg.

Martina Guccione è dottoranda di Letteratura francese presso l'Università di Catania. I suoi interessi di ricerca si concentrano sulle produzioni autosociobiografiche e sulle riscritture dell'Io dell'estremo contemporaneo francese e francofono mediterraneo tra questioni identitarie, translinguismo e post-migrazione.

ISBN 978-88-6719-337-0