

博士学位論文（東京外国語大学）  
Doctoral Thesis (Tokyo University of Foreign Studies)

氏名	今井メッシーナ ラウラ
学位の種類	博士（学術）
学位記番号	博甲第 226 号
学位授与の日付	2017 年 3 月 12 日
学位授与大学	東京外国語大学
博士学位論文題目	Mondi materiali. Uno studio comparativo del concetto di materialità nelle opere di Ogawa Yōko

Name	IMAI MESSINA, Laura
Name of Degree	Doctor of Philosophy (Humanities)
Degree Number	Ko-no. 226
Date	March 12, 2017
Grantor	Tokyo University of Foreign Studies, JAPAN
Title of Doctoral Thesis	Material Worlds: A Comparative Study on the Concept of Materiality in Ogawa Yōko's Works

# Mondi materiali.

Uno studio comparativo del concetto di materialità nelle opere di Ogawa Yōko

## マテリアル・ワールド

——小川洋子作品における「もの」概念の比較研究——

Laura Imai Messina

今井メッシーナ ラウラ

## INDICE

**INTRODUZIONE**.....p. 1  
Struttura, scelta dei testi e approccio comparativo della ricerca... p. 2 / Motivi e e déjà-vu in Ogawa... p. 7 / Creazione dell'immaginario: Anne Frank e l'importanza degli oggetti... p. 13/

### **CAPITOLO 1 La passione per le cose: l'ossessione feticista, i musei e la collezione**

1. L'infra-ordinaire e la funzione della letteratura per riscoprire la materia quotidiana..... p. 25  
2. Feticismo tra corporalità e materialità..... p. 28  
3. Bisogno di bellezza, potere e frazionamento dell'oggetto amato..... p. 32  
4. Questione di sguardi..... p. 36  
5. Musei e collezioni.....p. 42  
6. Suggestioni di vetro..... p. 49  
7. Passioni  
L'ossessione per le cose: "Oggetti solidi" di Virginia Woolf... p. 52 / Il museo che nasce dal romanzo: Orhan Pamuck e *Il Museo dell'innocenza*... p. 57

### **CAPITOLO 2 Ciò che rimane, ciò che sparisce**

1. LE COSE E LA MEMORIA  
I greci e i miti di memoria... p. 57 / La questione della cosa: memoria e oblio... p. 62  
2. *HISOYAKANA KESSHŌ* E *CHINMOKU HAKUBUTSUKAN*  
Le cose sottratte e la memoria violata: *Hisoyakana kesshō*... p. 66 / Il corpo dimenticato...p. 72 / *Hisoyakana kesshō* e *Cecità*: un confronto... p. 73 / Il museo delle reliquie: *Chinmoku hakubutsukan*... p. 76 / La funzione del museo in *Chinmoku hakubutsukan*... p. 82 / Camera della vittima, camera del malato... p. 84 / Case da svuotare, oggetti da salvare... p. 86  
3. IL NAZISMO E LA DEMONIZZAZIONE DELLE COSE  
La *damnatio memoriae* e l'Olocausto... p. 94 / Anne Frank e la memoria materiale dell'Olocausto: il racconto materiale delle cose... p. 96 / Sovrapposizione fisica nei luoghi dell'Alloggio segreto tra Ogawa e Anne: le scale e i fagioli... p. 97 / Le reliquie di Anne: l'incontro con Miep Gies... p. 101

4. AUSCHWITZ: LA MEMORIA CRUDELE DELLE COSE

*Minikui utsukushisa e seiriseiton...* p. 104/ La mostra dei beni confiscati: trovare il singolo nel generale... p. 107 / Occhiali, spazzole e capelli... p. 110 / Valigie, scarpe, oggetti di bambini... p. 112/ Il museo degli oggetti di tortura e la cornice generale dei luoghi e delle situazioni... p. 114

**CAPITOLO 3 Lode all'inutilità. Il valore del superfluo in *Kusuriyubi no hyōhon* e *Saihate ākēdo***

1. OGGETTI DELLE FIABE, INQUIETANTI DONI

La vita singolare delle cose... p. 117 /  *Oggetto quasi* di Saramago, *Le scarpette rosse* di Andersen e *Kusuriyubi no hyōhon* di Ogawa... p. 119 / L'innocenza delle cose... p. 126 / Perdere un oggetto: oggetti persecutori, oggetti consolatori... p. 129 / L'altra faccia dell'oggetto-dono: possedere ed esser posseduti... p. 131 / Gli oggetti delle favole e gli oggetti del mestiere: Andersen, Ogawa e Craft Ebbing & Co... p. 137

2. UN'ANALISI DI *KUSURIYUBI NO HYŌHON*

Il valore del passato o dell'inutilità fatta valore... p. 146 / Luoghi come contenitori di cose: Christian Boltanski e Ogawa Yōko... p. 152 / La natura degli esemplari in *Kusuriyubi no hyōhon*... p. 154 / Materiale/Immateriale, organico/inorganico... p. 158 / La finalità del creare un campione... p. 163

3. L'USATO COME VALORE AGGIUNTO

L'ex Monte dei Pegni di Santa Rosalia, il negozio di merletti in *Saihate ākēdo* e il discorso sulla moda... p. 166 / Merletti... p. 174 / Cartoline... p. 176

**CAPITOLO 4 All'interno delle cose: dare forma a ciò che non esiste**

1. DIVENTARE COSA

*Kusuriyubi no hyōhon*, "Mata ashita", *Hisoyakana kesshō* e *Neko wo daite zō to oyogu*... p. 182 / L'uomo imprigionato nella fatticità di Ishida Tetsuya e il Periodo delle Bolle... p. 188

2. SCATOLE E CASSETTI

Fenomenologia del cassetto... p. 194 / La scatola, la scimmia e un libro: Craft Ebbing & Co e Andrea Kerbaker... p. 197/ La scatola del tempo... p. 202

3. DARE FORMA A CIÒ CHE NON LA HA

*The Barnum Museum* e il concetto di autenticità... p. 205 / La percezione infantile delle cose... p. 207 / Joseph Cornell, i materiali della vita e l'autobus-casa in *Neko wo daite zō to oyogu*... p. 209

/ Accumulazione, immondizia e Nouveau Réalisme... p. 215 / La decadenza delle cose in “Jibusu wo uru hito”... p. 218

4. DARE UNA FORMA A CIÒ CHE NON ESISTE

Craft Ebbing & Co e le macchine di Munari... p. 220 / Elogio dell’inutilità... p. 225 / L’oggetto di Shibusawa e la definizione della “cosa”... p. 229

**APPENDICE:** Dell’utilità come concetto applicato al corpo alle opere di Ogawa Yōko: la malattia/l’handicapp come bellezza..... p. 232

**CONCLUSIONI**..... p. 243

**BIBLIOGRAFIA**..... p. 252

## INTRODUZIONE

Nella letteratura, come prima ancora nella vita, esistono mondi materiali, spazi determinati accomunati da una stessa ansia di raccolto, catalogazione, archiviazione e consegna alla memoria.

In un'ottica comparatistica, che non isoli in un solo paese il paragone, ma spazi sulla scena internazionale, l'obiettivo di questa ricerca è quello di espandere la portata di quelle cose, talvolta analizzate singolarmente, talvolta invece viste all'interno di una classificazione che le rende solo alcune tra le tante.

Nel suo ampio studio su *La vita delle cose* Remo Bodei cita il ramoscello secco che in *De l'amour* di Stendhal viene depositato nelle miniere di salgemma di Salisburgo e che, grazie soltanto a quella preziosa vicinanza, germoglia in meravigliosi cristalli.

“Qualsiasi oggetto” spiega Bodei “è suscettibile di ricevere investimenti e disinvestimenti di senso, positivi e negativi, di circondarsi di un'aura o di esserne privato, di ricoprirsene di cristalli di pensiero e di affetto o di ritornare un ramoscello secco, di arricchire o impoverire il nostro mondo aggiungendo o sottraendo valore e significato alle cose.”<sup>1</sup>

È tutta una questione di investire, quindi. Di dissezionare le cose che tocchiamo e frequentiamo abitualmente per svelarne la storia, il loro vissuto che, in gran parte, procede parallelamente per un pezzo del viaggio di chi lo possiede. La condivisione del percorso ce li rende cari o invisibili, fa sì che la loro sola visione sia stimolo al ricordo, ad un sentimento di nostalgia per quanto è stato e non può essere più.

Oltretutto, e questo sarà argomento centrale in questa dissertazione, la natura dell'oggetto, il suo valore è assolutamente ininfluente.

Rispondendo alla domanda su cosa lui avrebbe scritto nei tre fogli bianchi da riempire per un colloquio di assunzione in una azienda in cui si doveva raccontare di sé, Murakami Haruki consiglia di parlare di ostriche fritte:

「...カキフライ理論というのがあるんですよ。[...] 原稿用紙三枚で自分のことなんか書けるわけじゃないんですよ。プロだって書けない。ただ、そういうとき、僕はいつも言うんだけど、「カキフライについて書きなさい」と。[...] 好きなものなら何でもいいんだけどね、コロッケでもメンチカツでも何でもいいんだけど..... [...] つまり、僕が言いたいのは、カキフライについて書くことは、自分について書くことと同じなのね。自分とカキフライの間の距離を書くことによって、自分を表現できると思う。」<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Bodei, R., *La vita delle cose*, Bari, Laterza, 2014 (ed. kindle), pos. 318

<sup>2</sup> Murakami, H., Shibata Motoyuki, “Kakifurairiron” in *Honyaku yawa*, Tōkyō, Bungei-Shunjū, 2000, pp 235 – 236. Questo testo, dedicato alla traduzione, si basa su un workshop organizzato all'Università di Tokyo nel novembre del 1996 dal professor Shibata Motoyuki e a cui venne invitato come ospite Murakami Haruki. Il testo presenta oltre alle risposte di Shibata e Murakami le domande degli studenti (circa un centinaio) che vi presero parte, ignari che si sarebbero trovati di fronte Murakami.

Quel che conta è la distanza che si posa tra sé e l'oggetto mentre che si descrive, il punto di vista che si assume nel guardarlo. Più che scrivere di sé in modo generico ed indefinito, secondo lo scrittore è più efficace concentrarsi su qualcosa che si ama, qualunque cosa essa sia.<sup>3</sup>

In *Fakifurai riron* Murakami Haruki scrive in sostanza che di qualunque cosa si parli, anche si tratti di un'ostrica fritta, essa diviene centro della narrazione e pertanto acquista valore. Anche una frittura, nel momento in cui decidiamo di scriverne, in cui è argomento della nostra conversazione o della nostra scrittura, si tramuta automaticamente in qualcosa di significativo e fondante della nostra identità (o perlomeno di una parte).

Ogawa Yōko, per il ricorrere nelle sue opere di oggetti carichi di un ulteriore significato, di reliquie, oggetti memoriali, musei, collezioni, feticci quotidiani e per lo sguardo mai banale che dedica al mondo delle cose, si presta incredibilmente bene ad una analisi della materialità in letteratura che, speriamo, possa trovare applicazione anche in opere di altri autori.

## ■ Struttura, scelta dei testi e approccio comparativo della ricerca

In questa introduzione iniziamo a delineare brevemente i motivi ricorrenti della poetica di Ogawa e approfondiamo il rapporto con Anne Frank, che ha un ruolo chiave nella costituzione della sua identità di scrittrice. Il concetto di ripetizione, di un eterno ritorno di temi che risulta come un costante déjà-vu, aiuta non solo ad inquadrare le caratteristiche della sua letteratura ma anche a seminare quel discorso sull'originale e sulla copia, sull'importanza (secondaria) dell'autenticità che svilupperemo in questo lavoro e che taglia tutto il novecento.

Nel primo capitolo presentiamo in modo volutamente disgiunto e frammentario i concetti di *infra-ordinaire*, feticismo, e quel miscuglio di passioni che regolano la creazione di un museo e di una collezione, tutti elementi che, durante la lettura dei successivi capitoli, confidiamo risulteranno di grande utilità per percepirne il teorico background. Partendo dallo sguardo – che nella vicinanza naturalmente tende a sezionare e si focalizza su un dettaglio alla volta –, sulla sostanza “vetro” – che fisicamente isola e separa eppure svela nella vista –, introduciamo così la tematica dell'amore per la parte, dell'ossessione raccoglitrice di chi colleziona e carica la cosa di simboli, rendendola più importante del tutto cui appartiene.

Le analisi del racconto di Virginia Woolf “Oggetti solidi” e de *Il Museo dell'innocenza* di Orhan Pamuck si rivelano di notevole interesse come esempi di due diversi approcci che la letteratura ha

---

<sup>3</sup> *ivi*, p.236. Parte di questa citazione è stata ripresa da Ozawa Hidemi nell'articolo “Jiko to iu jiko” pubblicato su *Waseda Bungaku* che procede all'analisi del romanzo di Tawada Yoko *Umi ni otoshita namae* in cui la protagonista, scampata ad un disastro aereo in cui ha perso tutte le sue cose e anche la memoria, ricostruisce la propria identità attraverso gli scontrini che rinviene nelle tasche. La citazione rimaneggiata suona così: 「あなたが牡蠣フライについてかくことで、そこにはあなたと牡蠣フライとのあいだの相関関係や距離感が、自動的に表現されることとなります。それはすなわち、突き詰めていけば、あなた自身について書くことでもあります。[...] 自分を探すにはまず物に当たれ」 (*Waseda Bungaku*, Tōkyō, Chikuma Shobō, inverno 2014 vol. 1011, p. 108)

verso il mondo materiale e verso l'ansia di collezionismo: una ossessione che isola dal mondo e un'altra che invece fa scendere in campo attivamente, trasformandosi in azione extra-letteraria.

Brevi ma incisive incursioni nel campo della corporeità, verso cui l'approccio di Ogawa pare il medesimo (attenzione per il dettaglio, attribuzione superiore di significato alla parte a discapito del tutto etc.), arricchiscono ulteriormente il discorso sulla materialità.

Nel secondo capitolo ci addentriamo nel profilo concettuale della memoria, che tanto è legato alla poetica di Ogawa e di scrittori e artisti con cui ella pare avere profonde corrispondenze come Georges Perec, Christian Boltanski, Fabio Mauri.

Attraverso l'analisi di due opere particolarmente legate al concetto di reliquia e alla scomparsa di oggetti e di persone, ovvero *Chinmoku hakubutsukan* [Il Museo del Silenzio] – e *Hisoyakana kesshō* [La cristallizzazione segreta] notiamo come viene sviluppato il discorso sul rapporto tra il mondo materiale e la memoria. La reliquia ci spiega come i personaggi affidino alle cose significati universali e come la custodia o la scomparsa di quelle cose possano determinare a loro volta la sopravvivenza o la disparizione delle persone che le possedevano.

Tracce, segni, peculiarità trascurate sono gli indizi che il detective rinviene nella camera della vittima, i sassolini che come Hansel e Gretel egli insegue cercando di tracciare la storia di quanto è successo e nessuno racconta. In “Camera della vittima, camera del malato” ci soffermeremo sui segreti che celano le stanze per sfociare poi in “Case da svuotare, oggetti da salvare” dove i luoghi, per via della morte di genitori o di parenti, vanno svuotate di tutto quanto contengono. Simone de Beauvoir con *Una morte dolcissima*, Lydia Flem con *Comment j'ai vidé la maison de mes parents*, Joan Didion con *L'anno del pensiero magico* e *Neko wo daite zō to oyogu* [Abbracciare il gatto, nuotando con l'elefante] di Ogawa esprimono bene la difficoltà che emotivamente comporta questa azione di separazione dalla materialità ancora pregna del ricordo della madre per de Beauvoir, di entrambi i genitori per Flem, del marito per Didion e della nonna per il protagonista del romanzo di Ogawa.

In questo capitolo, approfondiamo anche il legame tra memoria e realtà fisica del mondo nella trattazione storica e letteraria del nazismo di cui, attraverso Anne Frank, Ogawa si fa interprete durante il suo viaggio ad Auschwitz e nell'incontro con Miep Gies.

Di fronte al vertiginoso aumento di oggetti nati per essere buttati dopo breve o brevissimo tempo, una filosofia e una letteratura che gettino una luce nuova sul mondo delle cose risultano sempre più importanti. In particolare l'arte, nelle sue tante applicazioni, ha in questo effetti prodigiosi. Heidegger del resto lo diceva, che l'opera d'arte evidenzia la verità dell'essenza, denuda, palesando, l'essenza generale delle cose. Furono, nel suo caso, le scarpe di Van Gogh e le liriche di Hölderlin a muovere fondamentali riflessioni ma molti altri vi si sono confrontati, prendendo spunto da cose differenti, e dando luogo a risultati di sorprendente interesse. Così fu per la corrente francese del Nouveau Réalisme e per le scatole di Joseph Cornell, così è stato per i dipinti stranianti di Ishida

Tetsuya e così è tutt'ora per la letteratura di Ogawa Yōko e di scrittori che con lei hanno evidenti affinità come Craft Ebbing & Co<sup>4</sup>.

Nel terzo e quarto capitolo l'attenzione viene concentrata sulle coppie binarie di utilità/inutilità, di necessario/superfluo e su come la letteratura in generale e quella di Ogawa in particolare sia riuscita a dare forma a quanto non esiste. Un'ulteriore categoria che pone il materiale in opposizione all'immateriale, attraversa trasversalmente entrambe le sezioni. A partire dall'opera di Ogawa Yōko ed allargando il discorso in un'ottica comparativa che abbraccia la letteratura europea in particolare (ma con significative incursioni in quella statunitense e sudamericana) analizziamo come alcuni autori siano riusciti a dare una forma a ciò che non esiste e a elevare oggetti banali e trascurabili del nostro quotidiano a simbolo della vita stessa, attribuendo oltretutto loro un immenso valore.

Il concetto secondo cui l'oggetto è ricettacolo di legami tra le cose, le persone, le storie individuali e collettive, si manifesta ampiamente nei concetti di museo e di collezione, particolarmente cari alla produzione di Ogawa. Nel terzo capitolo procediamo ad una minuziosa analisi del romanzo breve *Kusuriyubi no hyōhon* [L'esemplare dell'anulare] in cui è centrale il processo di campionatura di esperienze, la creazione di reperti che realmente esistono e di altri che, almeno fisicamente, non ci sono. Nel laboratorio del dottor Deshimaru, si tenta di rendere materiale l'immaterialità del dolore, palpabile l'impalpabile, campionabili anche perdite e lutti.

Riuscire a individuare i legami tra la storia materiale e quella umana, sviluppare la capacità di restituire senso alle cose, è chiave di salvezza dalla globalizzazione sembra suggerire Remo Bodei. Riprendere in mano l'oggetto, scoprirne i collegamenti col mondo significa riappropriarsi del significato dell'esistenza.

D'altra parte non risulta affatto importante che l'integrazione degli oggetti alla vita quotidiana si giochi in termini utilitaristici, semmai il contrario. Fernando Pessoa ne *Il libro dell'inquietudine*, paragonando arte e vita si chiedeva – subito dopo rispondendosi: “Perchè è bella l'arte? Perchè è inutile. Perchè è brutta la vita? Perchè è tutta finalità e proposizioni e intenzioni”.

Anche Jean Baudrillard si interrogava sul concetto di funzionalità in relazione agli oggetti e individuava in ogni loro caratteristica esteriore e costitutiva – “colori, forme, materiali, assestamento, spazio” – la necessità di essere funzionali: definiva la funzionalità come “la facoltà di integrarsi in un insieme” ma lasciava all'oggetto la possibilità di superarla e trasformarsi in un “elemento di gioco, di combinazione, di calcolo in un sistema universale di segni” (il che costituirebbe una seconda funzione)<sup>5</sup>.

Walter Benjamin ne *I «passages» di Parigi* scriveva d'altronde che nel collezionismo risulta decisivo il fatto che “l'oggetto sia sciolto da tutte le sue funzioni originarie per entrare nel rapporto più stretto possibile con gli oggetti a lui simili” e che pertanto il rapporto che intercorre tra oggetto e

---

<sup>4</sup> Coppia di scrittori e artisti formata da Yoshida Atsuhiro (Tokyo, 1962) e Yoshida Hiromi (Tokyo, 1964), compagni anche nella vita.

<sup>5</sup> Baudrillard, J., *Il sistema degli oggetti*, Milano, Bompiani, 2014 (ed. kindle), pos. 975

funzione “è l’esatto opposto dell’utilità [...]”. Egli collocava quel rapporto piuttosto nella completezza, intesa come tentativo di superare la contingenza irrazionale dell’oggetto, inserendolo in una sorta di cerchio magico che lo cristallizza e lo rende estraneo all’ordine storico vigente che, invece, potrebbe forse giudicarlo. Nella collezione esso è al sicuro, diviene parte di quella “memoria pratica” che Benjamin legge come possibile definizione del collezionismo.

Nel terzo capitolo dedichiamo inoltre una parte della nostra ricerca all’analisi del concetto di “usato” come valore aggiunto. Il volume di Benjamin fornisce un grande apporto grazie alla sorprendente applicazione che la sua analisi dei Passages parigini hanno con la minuscola galleria in cui è ambientato il romanzo di Ogawa *Saihate ākēdo* [La galleria sul limitare del mondo].

Nel quarto capitolo la ricerca si focalizza sul contenuto e sul contenitore, presentando esempi di personaggi che entrano nella cosa, fino ad annullarsi completamente come in *Kusuriyubi no hyōhon* dove la giovane protagonista sogna di fare di sé un esemplare in una provetta, in “Mata ashita” [A domani] dove le proprie facoltà mentali vengono tutte raccolte nel perimetro di un orecchino, in *Hisoyakana kesshō* dove una giovane stenografa viene imprigionata in una macchina da scrivere e in *Neko wo daite zō to oyogu* in cui il ragazzo entra nella bambola meccanica per giocare a scacchi e finisce per morirvi dentro.

La nostra analisi si avvale della trasfigurazione metamorfica dei quadri di Ishida Tetsuya e delle opere di Craft Ebbing & Co che si concentrano tanto sulla creazione della lingua quanto sulla realizzazione di contenitori di poetiche sostanze ed oggetti che le parole hanno il ruolo di spiegare. Ci focalizziamo sulle scatole e sui cassette ed ampio spazio viene dedicato alle opere (“boxes”) di Joseph Cornell. Attraversa tutto il capitolo il tentativo di alcuni artisti di dare una forma a ciò che non la ha o a ciò che proprio non esiste.

È l’idea che sostiene *Nai mono, arimasu* [Ciò che non c’è, c’è] un libro-progetto del duo Craft Ebbing & Co che si prefigge lo scopo di trovare quegli oggetti mai visti che giacciono sul fondo di certe espressioni idiomatiche giapponesi e che, nell’uso, hanno perso il legame con il significato (materiale) originario; o ancora *Dokokani itte shimatta mono-tachi* [Le cose che chissà dove sono andate a finire], che nasce dall’idea di oggetti di diverse epoche rimasti ignorati per anni in fondo ai cassette.

Cose inutili, nel senso migliore del termine, proprio come le macchine di Munari e come tutto ciò che ha il dono di stimolare il pensiero senza appesantirsi di una funzione precisa che la mette nel pericolo di non durare oltre il soddisfacimento del bisogno. Cose informi come abiti nelle opere di Arman, o nell’accumulazione di oggetti strampalati nel racconto di Ogawa “Jibusu wo uru hito” [Il venditore di busti].

L’importante contributo di Shibusawa Tatsuhiko è nel terzo capitolo focalizzato sulla necessità delle cose inutili, sulla loro importanza (superiore persino a quella dell’utile), mentre nel quarto la sua definizione di oggetto è punto di partenza per una presa in considerazione conclusiva del termine

in italiano e in giapponese.

Infine in *Appendice*, affrontiamo il tema dell'utilità come concetto applicato al corpo nelle opere di Ogawa Yōko, focalizzandoci sul tema della malattia e dell'handicapp come bellezza: aprire questa parentesi, seppure breve, sul valore della malattia e più in generale della diversità come valore, aiuta non solo ad ampliare la visione della poetica di Ogawa, ma anche a mostrare come il discorso sulla materialità sia affrontato similmente a quello sulla corporeità, proprio per via di quell'abbondanza di motivi e del ricorso alla ripetizione di cui scriviamo a seguire.

Oltretutto notare come la diversità sia vista sempre come un valore per Ogawa, la deformità come bellezza, serve a comprendere meglio quanto la mancanza di giudizio sia determinante nel suo modo di affrontare il collezionista, il feticista, l'assassino e chiunque nelle sue storie sia mosso da una spropositata passione.

Considerata l'amplessissima produzione di Ogawa Yōko, scrittrice assai prolifica sia nella narrativa che nella saggistica, abbiamo ritenuto necessario restringere la nostra analisi più dettagliata ad alcune opere. Onde evitare il rischio di dispersione, pur tracciando rapidi ed abbondanti riferimenti ad altri romanzi o raccolte di racconti, e senza escludere il numero considerevole di saggi ed articoli pubblicati negli anni su giornali e riviste, ci siamo concentrati su cinque opere in particolare: *Hisoyakana kesshō* (1994), *Kusuriyubi no hyōhon* (1994), *Chinmoku hakubutsukan* (2000), *Neko wo daite zō to oyogu* (2009), *Saihate ākēdo* (2012). Si tratta di opere tutte particolarmente significative per il rapporto che intessono con il mondo delle cose.

Se *Hisoyakana kesshō* e *Chinmoku hakubutsukan* hanno un ruolo chiave nel secondo capitolo, dove ci aiutano a focalizzare con chiarezza la tematica della memoria, dell'oggetto-reliquia, l'analisi comparativa tra *Hisoyakana kesshō* e il romanzo di José Saramago *Cecità*, mostra similitudini e differenze nell'elaborazione di un mondo distopico.

*Kusuriyubi no hyōhon*, centrale nel terzo capitolo, ci dà invece modo di analizzare l'approccio agli oggetti quotidiani, a quanto l'uomo riversi in essi parti di sé, all'immaterialità dei sentimenti che prende forma nelle cose che si usano ogni giorno. Un confronto tra questo romanzo e la favola "Scarpette rosse" di Andersen metterà in luce – grazie allo studio antropologico sul dono di Marcel Mauss – le inquietanti connessioni che esistono tra un oggetto donato, il ricevente e il donatore.

Inoltre *Kusuriyubi no hyōhon* si intreccia a *Saihate ākēdo* nell'affrontare il tema dell'inutilità (apparente e funzionale) come valore. Quest'ultimo romanzo risulta significativo anche per mostrare come l'usato celi in Ogawa sempre una traccia di chi possedeva quelle cose e pertanto si ricollegi sia al concetto di morte che a quello di memoria.

Infine *Neko wo daite zō to oyogu* compare svariate volte nella nostra ricerca sia in relazione all'oggetto-reliquia che all'usato, sia anche al rapporto ribaltato tra contenitore e contenuto.

Il nostro studio si mantiene sempre comparativo. Sia Georges Perec che Ogawa Yōko, per esempio,

hanno una vera e propria ossessione per la memoria, per la collezione di ricordi che guardano al guscio materiale dell'esistenza. Se Perec dedica un libricino alla trascrizione delle cartoline, ad una griglia di espressioni tipiche reiterate all'infinito, senza avvertirne l'inguaribile banalità, Ogawa in *Saihate ākēdo* dedica un racconto ad un negozio di cartoleria al cui interno, in una scatola di legno sono raccolte cartoline spedite ed inviate, di cui in vita, di quello scambio tutto umano, non resta probabilmente che la carta. O ancora, in un altro parallelo, vediamo Perec registrare tutto il cibo consumato per un anno (il 1964) e la protagonista del romanzo *Sugar time* (1991) trascrivere la lista di quanto ha mangiato e bevuto per tutto il periodo in cui si trovava soggetta ad una fame spaventosa, ad una voglia sproporzionata di ingurgitare salato e dolce, in alternanza.

Allo stesso modo il discorso sulla presunta colpevolezza od innocenza delle cose vien fuori con ulteriore chiarezza grazie al confronto tra gli esemplari e le scarpe in *Kusuryubi no hyōhon* e la raccolta di racconti *Oggetto quasi* di José Saramago.

E ancora il discorso del museo e della secondarietà dell'originale sulla copia è ben stigmatizzato da un confronto tra Ogawa e il racconto del Premio Pulitzer Steven Millhauser "The Barnum Museum" all'interno dell'omonima racconta.

Esempi tratti da *Alla ricerca del tempo perduto* di Marcel Proust, dall'*Ulisse* di James Joyce, dal contemporaneo *Diecimila* di Andrea Kerbaker, dalle favole di Gianni Rodari e da moltissimi altri autori arricchiscono la nostra ricerca. Questo perchè uno sguardo comparativo sulle opere di Ogawa risulta a nostro parere il più utile a comprendere la poetica stessa dell'autrice che, nonostante sia estremamente legata al territorio giapponese e (almeno a leggere le sue interviste e saggi) non conosce bene lingue straniere e non si sente particolarmente a suo agio a viaggiare, nei suoi libri non fa accenno, tranne rarissimi casi, ad una ambientazione locale. Pare invece avvertire una corrispondenza profonda con l'Europa, da bambina sognava di essere francese, ed il legame con Anne Frank ha indubbiamente rafforzato quel sentire.

D'altronde il suo successo all'estero, la massiccia pubblicazione in lingua francese e la crescente traduzione in altre lingue europee tra cui il tedesco, l'inglese e l'italiano, testimoniano la capacità dell'autrice di valicare i confini nazionali ed imporsi all'attenzione della critica non per il suo riproporre atmosfere tipicamente giapponesi ma per farsi veicolo di sentimenti universali.

Intendiamo quindi tracciare una griglia di riferimenti che possano svelare meccanismi interni al rapporto dell'uomo con le cose, e che siano applicabili, potenzialmente, a moltissime opere anche assai lontane dalla narrativa di Ogawa.

## ■ **Motivi e déjà-vu in Ogawa**

Nata nel 1962 ad Okayama, Ogawa Yōko si è laureata nel 1984 presso l'Università Waseda. Nel 1988 ha vinto il Premio Kaien per esordienti (Kaien shinjin bungakushō) con *Agehachō ga kowareru toki* [Quando la farfalla si sbriciolò] e solo tre anni dopo il Premio Akutagawa per *Ninshin karendā*

[Diario di una gravidanza] (1991). Nonostante la lunghissima carriera, che l'ha vista autrice di più di quaranta libri tra narrativa e saggistica, la popolarità è arrivata però nel 2003 con l'uscita del romanzo *Hakase no aishita sūshiki* [La formula del professore] da cui è stato tratto anche un film<sup>6</sup>.

Sulla scia dell'enorme successo di pubblico ottenuto dal romanzo, Eureka ha fatto uscire un numero speciale nel febbraio del 2004. Sempre dedicato a lei è uscita nel 2005 la raccolta di saggi *Gendai josei sakka dokuhon* ② – *Ogawa Yōko* a cura di Takanezawa Noriko. Inoltre è stato pubblicato nel 2009 *Ogawa Yōko – mienai sekai wo mitsumete* di Ayame Hiroharu, una monografia che abbracciando alcune ampie tematiche individua e approfondisce in relazione ai romanzi e alle raccolte di racconti pubblicate sino ad allora, la poetica di Ogawa. Nello stesso anno, in autunno, la rivista Bungei le ha dedicato un numero speciale.

La collaborazione di Ogawa con le principali riviste, e con il Mainichi Shinbun per cui ha scritto un articolo al mese per quattro anni<sup>7</sup> e la partecipazione nel 2014 al programma televisivo della NHK *Hyappun no meicho*<sup>8</sup> [Cento minuti di un autore famoso] l'hanno resa negli anni un personaggio sempre più conosciuto sia in patria che, grazie alle tante traduzioni, anche all'estero<sup>9</sup>.

Nonostante la varietà di “luoghi di scrittura” e la sua massiccia presenza nei canali letterari, Ogawa ha sempre mantenuto un taglio personalissimo nell'elaborazione delle sue storie, nella creazione di microcosmi assai lontani dal contemporaneo. Il suo approccio alla letteratura è assolutamente e dichiaratamente non politico, dal momento che, come ha lei stessa spiegato in *Fukaki kokoro no soko yori* la sua generazione, a differenza di quella di Murakami Haruki impegnata nelle lotte studentesche, è nata e cresciuta in un periodo in cui non c'era nulla contro cui scagliarsi. Invece della combattività degli attuali sessanta-settantenni, in essa Ogawa percepisce piuttosto una certa apatia<sup>10</sup>.

Se esistono numerosi articoli che collegano Ogawa Yōko al discorso sul corpo, che toccano il genere e analizzano la sua poetica con un taglio critico che ricerca aspetti singoli tra cui la trattazione del concetto di memoria, di morte, l'abbondanza di riferimenti che alla letteratura favolistica, mancano invece significativi studi che mettano al centro lo studio delle cose ed il rapporto al limite del morboso che intercorre tra gli oggetti e i personaggi.

La narrativa di Ogawa si rivela assai varia eppure ripetitiva, e per questo si presta con sorprendente facilità ad uno studio degli oggetti in campo letterario. Esiste una gamma di temi che di storia in

---

<sup>6</sup> Diretto dal regista Koizumi Takahashi, il film è uscito il 26 gennaio del 2006.

<sup>7</sup> La collaborazione sulla colonna intitolata “Raku areba ku ari” [Come c'è il buono così c'è il cattivo] è iniziata il 10 giugno 2008 e si è conclusa il 14 marzo 2012. Gli articoli sono stati raccolti successivamente nel volume *Tonikaku arukimashō* [Comunque, andiamo avanti!]) uscito con la casa editrice del Mainichi Shinbun-sha l'anno successivo.

<sup>8</sup> Ogawa Y., "Anne no nikki: Kotoba dake ga sukui datta", 100-pun de meicho, Tōkyō, NHK Shuppan, 2014

<sup>9</sup> L'inaugurazione del nuovo edificio della stazione di Shinjuku WOMAN l'ha vista testimonial del progetto insieme ad altre donne.

<sup>10</sup> Ayame Hiroharu collega questa tranquillità d'approccio piuttosto alla religione cui Ogawa appartiene di famiglia. Il padre, la madre e i nonni erano infatti ferventi della nuova religione Konkokyō, un credo che svincola da ogni assoluta costrizione e vede il dio “salvato” piuttosto dai credenti. *Ogawa Yōko – mienai sekai wo mitsumete*, Tōkyō, Bensei Shuppan, 2009, pp. 167 – 185

storia Ogawa pare rimescolare, creando nuove combinazioni, approfondendone uno in particolare, escludendone degli altri, accennandone soltanto altri ancora.

Onda Riku li chiama 「モチーフ」, elementi ricorrenti che col tempo hanno reso facilmente riconoscibile la narrativa di Ogawa.

「パーツとしての肉体。標本。集めて整理する。コレクションの収蔵場所としての建物。特化された博物館。そういう場所に住みついている管理人。珍しいものが網羅された図鑑。古い建物。心地よく秘密めいた儀式。動物たち。「科学的な」もの。」<sup>11</sup>

Inizialmente sparpagliati, frammentari, con l'aumentare delle opere di Ogawa, la loro percezione si fa più coerente, comprensibile e i singoli elementi diventano perfettamente distinguibili tra loro.

Le cose materiali, su cui si concentra il nostro lavoro, la fanno da padrone. La stranezza, la loro natura bizzarra che spinge i protagonisti a raccogliarli, collezionarli o a soffermarsi semplicemente su di essi, mettono gli oggetti che affiorano nei racconti e romanzi di Ogawa sempre bene in luce. Lì dove l'occhio normalmente non si posa, l'attenzione della scrittrice si concentra. Il lavoro di scavo che ne segue è analitico e degno di attenzione e lo si può interpretare in diversi modi, nell'ossessione feticista, nella passione del collezionista, nella nostalgia di chi vorrebbe accanto a sé tutti quanti sono scomparsi.

Sempre Onda mette in evidenza un importante punto di contatto tra Kawabata Yasunari e Ogawa Yōko: esattamente come accade nella lettura di Kawabata, anche in Ogawa tematiche stravaganti, grottesche e perverse (che muovono nel lettore finanche sentimenti di fastidio e ripulsione) si accompagnano in un regime di contrasto ad uno stile cristallino, ad elementi di pura, limpida bellezza. È proprio lo scarto tra la perfezione estetica che si percepisce in superficie e il fango che affonda sotto terra, ad affascinare i lettori.

「国民作家、川端康成は本質的には猟奇作家であり、大変態作家だった。その幸福な上澄みである『雪国』や『古都』を愛する国民が、やはり本質的には猟奇作家であり変態作家である小川洋子『博士の愛した数式』を愛したのだと思うと、日本国民、なかなか侮れないものがある。表面ではかなりのカマトトぶりだが、たぶん無意識に共有している価値観において、自分たちが相当な変態であるとどこかで承知しているのだ。あるいは自分の小説が幸福な上澄みとして読まれることとをどこかきっぱりと拒絶したように思える。上澄みは、底に沈んだ泥や不純物と元は一体だったのだとこの小説で」<sup>12</sup>

Il parallelo tra Ogawa e Kawabata, oltretutto, appare assai azzecato considerando che lo scrittore

---

<sup>11</sup> Onda, R., “Shinka suru” in Bungei, 48 n° 3, Tōkyō, Kawade Shobō Shinsha, 2009/autumn, pp. 72 - 73

<sup>12</sup> *Ibid.*

Premio Nobel non solo è citato in *Mīna no kōshin* quando viene annunciata la notizia del suo suicidio e Mina, per omaggiarlo, legge *La danzatrice di Izu* e *Le belle addormentate*, ma anche che la sua opera rimasta incompleta *Tanpopo* viene direttamente citata e ripresa nel libro *Chūmon no ooi chūmonsho* [Un ordine pieno di richieste] (2014), scritto a sei mani da Ogawa Yōko e dal duo Craft Ebbing & Co. In questo curiosissimo testo, riprendendo a loro volta il titolo del celebre racconto di Miyazawa Kenji *Chūmon no ooi ryōriten*, gli autori hanno selezionato cinque opere di scrittori giapponesi e non e si sono concentrati su un elemento della storia che nella letteratura esiste ma non nella realtà. Il gioco è tutto imbastito intorno ad una ipotetica richiesta da parte di un privato di reperire una di quelle “cose” (una possibile cura per la malattia citata nel romanzo di Kawabata per cui scompaiono dalla vista parti del proprio corpo in *Jintai kesshi-byō chiriyōyaku*, o la povera zia che compare nel racconto di Murakami Haruki *Binbōna obasan no hanashi*, etc.).

Inoltre, nella postfazione a *Kamokuna shigai midarana tomurai* [Cadaveri silenziosi, lutti indecenti] (1998), Ogawa cita l’affermazione di Jorge Luis Borges per cui si scrivono opere già scritte in precedenza da altri, afferma di aver avuto quella sensazione leggendo proprio Kawabata Yasunari ed altri come Paul Auster, Gabriel García Marquez, come se le loro parole fossero state incise sulle pareti di una grotta da sconosciuti e bastasse entrarvi per coglierle<sup>13</sup>. I rimandi ad altre opere, il ricordo al passato, la scrittura come salvezza dall’oblio (non di chi narra tanto quanto di chi viene narrato) risultano pertanto perfettamente coerenti.

Oltretutto questa tendenza alla ripetizione, questa mancanza di pressione rivolta all’originalità a tutti i costi, la vedremo costante in Ogawa ed essa richiama l’attitudine di altri scrittori ed artisti la cui analisi comparativa ci aiuterà ad approfondire il discorso. Christian Boltanski, ad esempio, ha l’abitudine di riutilizzare non solo gli oggetti ma anche le medesime idee per le sue installazioni, che ripropone assai simili nelle diverse location delle mostre<sup>14</sup> e questo non indebolisce affatto il messaggio nè il progetto, esattamente come accade in Ogawa.

Shimizu Yoshinori<sup>15</sup> ha definito tale caratteristica come una sorta di déjà-vu, un senso di familiarità dei temi tra un’opera, la precedente e la successiva di Ogawa, come si trattasse di una sola solida costruzione che rimanda di volta in volta lo svelamento di una delle sue stanze, di un cortile interno, di una soffitta. I mondi poetici di Ogawa, le dimensioni in cui dipana le sue storie seguono un ordine che è perlopiù razionale ma che, nei presupposti, nello svolgimento o nel finale deragliano dalla logica del mondo in cui viviamo, per aprirci uno spiraglio di “assurdità” (come, ad esempio, il fatto che nonostante le storie siano ambientate in luoghi geograficamente non definiti, in piccoli villaggi o isole assai più plausibili all’estero che in Giappone, i personaggi parlino correntemente giapponese tra di loro).

Shimizu individua in questa indefinitezza di sfondi una tendenza condivisa da alcuni scrittori degli

---

<sup>13</sup> Ogawa, Y., *Kamoku na shigai, midara na tomurai*, Tōkyō, Chūō Kōron Shinsha, 2003 p. 240 – 241

<sup>14</sup> Eccher, D. (a cura di), *Boltanski*, Milano, Edizioni Charta, 1997, p. 52

<sup>15</sup> Shimizu, Y., “Hikerareta kyōwakoku” in *Eureka*, 36 no° 2, Tōkyō, Seidosha, 2004/February, pp. 135 – 141

anni ottanta, tra cui Takahashi Genichiro e Murakami Haruki. La definisce:

「日本近代文学の文脈から切り離されているということである。日本語で書かれているのに日本人の生活のリアリティを注意深く削り落したような世界、現代欧米の翻訳小説をベースとしたような洋風の生活スタイル、欧米の街路や庭園のような人工的な整然とした空間—。」<sup>16</sup>

Quel che conta, ciò che si rivela riconoscibile e costante, non è tanto la cornice quanto piuttosto gli elementi di base che, ad un lettore di Ogawa, non sfuggono facilmente. Si avverte, scrive Shimizu, qualcosa di vicino alla nostalgia. Musei, collezioni, ossessione per animali impagliati (che di per sé suggeriscono la sottilissima linea di confine tra cosa viva e cosa morta), negozi atipici, merce usata, accumulata: è una sinfonia di echi la narrativa di Ogawa, una nota ripresa, una minuta variazione sul tema. Talvolta una nuova voce si aggiunge ma poi, col passare del tempo, tutto diventa un'eco più soffusa o distinta, ampliata o più breve. Eppure ogni voce sembra la si sia già udita da qualche parte, in un altro racconto, in un romanzo pubblicato a puntate su una rivista, persino in un articolo pubblicato su un giornale o una valutazione avanzata su un libro alla radio.

Tra i temi più affrontati da Ogawa ci sono quindi la collezione, il museo, la morte, la memoria e una serie d'altre tematiche che vedremo intrecciarsi le une alle altre, creando un clima di perfetta coerenza, pur nella presentazione di storie grottesche ed altamente improbabili nel reale.

Una delle cose che più sembra affascinarla è il prima e dopo di quella lama affilata che è la morte: in un attimo ciò che c'era non c'è più e mentre i luoghi restano a prescindere, le persone che li abitavano non vi torneranno.

Christian Boltanski nel suo *Abbecedario* notava con lo stesso stupore il passaggio dalla dimensione dei vivi a quella dei defunti. Alla voce “Mort” scriveva che la “morte è una cosa molto strana. Siamo esseri unici, con piccole storie, conoscenze, una memoria e da un istante all'altro diventiamo un oggetto ignobile, disgustoso”<sup>17</sup>. E continuava accusando la società contemporanea di un rifiuto vergognoso della morte, qualcosa da nascondere e celare, della malattia che si allontana con una sorta di sdegno e di paura proprio come Norbert Elias accusava nel suo *La solitudine del morente*<sup>18</sup>. Secondo Boltanski, se una volta la morte era parte della vita, una grande festa, oggi “si è arrabbiati contro la morte, a tal punto che la si nega”<sup>19</sup>.

Il collezionismo d'altronde è strettamente legato al concetto di morte. Baudrillard scrisse che

---

<sup>16</sup> *ivi*, p. 137

<sup>17</sup> Eccher, D. (a cura di), *Boltanski*, cit., p. 96

<sup>18</sup> Questo concetto verrà ampiamente approfondito nell'appendice relativa al concetto di malattia applicato alla narrativa di Ogawa, più avanti in questa tesi.

<sup>19</sup> Eccher, D. (a cura di), *Boltanski*, cit., p. 96

“L’uomo che colleziona è morto, ma sopravvive letteralmente a se stesso in una collezione che, da questa vita lo ripete indefinitamente al di là della morte, *integrando la morte stessa nella serie e nel ciclo*”<sup>20</sup> e cita il racconto di Tristan Bernard in cui un uomo collezionava bambini, “legittimi, illegittimi, di primo o di secondo letto, adottivi, trovatelli, bastardi ecc.” e quando un amico gli fece notare come mancasse il figlio postumo, questo mise incinta la moglie e si suicidò<sup>21</sup>. Il cinismo della novella sta certamente nel mettere in evidenza l’assurda fissazione del collezionista, che preferisce uccidersi piuttosto che accettare la sconfitta con il pezzo mancante, ma come nota Baudrillard sta a simboleggiare come la collezione giochi con la morte, e come questa passione che deriva dal raccogliere, riunire e sistematizzare sia “simbolicamente più forte della morte stessa”. La minaccia della fine non spaventa il collezionista, non almeno quanto il fallimento della sua opera e ci si potrebbe spingere anche oltre ad argomentare come il collezionismo sia un seme che germoglia in modo tanto rigoglioso, che allunga radici tanto perniciose da rendere persino secondario l’uomo, la persona. Quest’ultima non è più l’essenza, bensì il guscio. È il collezionista che si appropria del timone, ed esercita il potere di controllo.

Gli oggetti paiono in Ogawa sempre reliquie di qualcuno, compagni o testimoni perlomeno di un istante della vita di una persona. Gettati nel mondo essi vi permangono in virtù di una qualche connessione con una donna o con un uomo, di qualunque età o provenienza.

Nel libro per bambini *Botan-chan* [Il bottoncino]<sup>22</sup> Ogawa racconta le avventure dell’omonimo bottone, che in realtà è “una bambina dal volto tondo” e sorridente, ed è attaccato alla blusa di Anna. Questa, che è a sua volta una bambina in carne ed ossa, indossa la camicetta solo per uscire, nelle occasioni speciali. Un giorno però il filo che la tiene fissata alla blusa si spezza e Botan-chan cade a terra. Rotolando per il pavimento della cameretta, dietro la scatola dei giochi, incontra prima un sonaglino che una volta Anna da piccina agitava allegramente, poi dietro l’armadio dei vestiti sente piangere un bavaglino tutto macchiato dei suoi primi pasti, e sotto al letto trova un orsetto bianco di peluche cui nell’orecchio Anna sussurrava lunghi discorsi prima di dormire. Questi tre oggetti piangono lacrime amare per non poter più far parte della vita della bambina (ormai troppo cresciuta) ma Botan-chan – con la saggezza che Ogawa instilla nelle cose – fa sì che ognuno di essi ricordi l’importanza dei momenti condivisi con Anna e cosa la loro amicizia abbia rappresentato. Li inserisce attivamente nella crescita della bambina. Al sonaglino dice che 「アンナちゃんはもう、あなたがいなくても大丈夫になったよ [...] 自分で涙をふけるようになったの。赤ちゃんのアンナちゃんを、おっばい笑わせてあげた、あなたのおかげね」; al bavaglino invece, accarezzando le sue macchie, che 「アンナちゃんはいょうずにごはんを食べるわよ。[...] あなたの友情のおかげね」; mentre all’orsetto che ha un orecchio scucito sussurra che 「この耳のおかげで、アンナちゃんはこわい夢を見なくてすんだのね [...] でも夢の中では、あなた

<sup>20</sup> Baudrillard, J., *Il sistema degli oggetti*, cit, pos. 1473

<sup>21</sup> *ivi*, pos. 1622

<sup>22</sup> Ogawa, Y., Chieko Okada (illustrazioni), *Botan-chan*, Tōkyō, PHP, 2015

といっしょに遊んでいるわよ。北極の遊園地でね」。

L'utilità, per essere effettiva, non deve stare solo nel presente ma può trovarsi anche nel passato, il che, agli occhi di Ogawa, non la diminuisce. Si dimentica spesso la corrispondenza

I tre oggetti piangono il proprio ruolo decaduto ma Botan-chan è lì a fare da memoria per quel che è stato e che, anche se trascorso e già lontano, ha significato molto per la bimba. La gioia è nel ricordo. E nel ricordo tutti loro finiranno, anzi nella 『思い出の箱』, la “scatola dei ricordi”.

L'infanzia è degli adulti, delle madri e dei padri che la serbano a loro volta per gli adulti che un giorno saranno i loro figli. Così è la mamma di Anna a riattaccare il bottone alla blusa ormai troppo piccola per essere indossata dalla bambina, recuperare il sonaglio, spianare il bavaglino stropicciato, a ricucire l'orecchio all'orsetto e a riporre ognuno di loro nella scatola. Dal canto loro gli oggetti, felici di ritrovarsi, dalla scatola vegliano sulla piccola, pregano per il suo benessere.

Ritroviamo in questo libro illustrato, il primo che Ogawa ha scritto per un pubblico di piccolissimi<sup>23</sup>, moltissime tematiche che vedremo affrontare nella sua produzione per adulti. Nonostante il testo si avvalga di poche frasi brevi e lineari, vi è condensata la poetica della memoria, l'importanza del passato che non viene svilito dallo scorrere del tempo, la nostalgia dolce di quanto non c'è più, la doppia valenza utile/inutile della funzione, e soprattutto la percezione delle cose come bacini di rimembranza.

### ■ Creazione dell'immaginario: Anne Frank e l'importanza degli oggetti

Nella creazione dell'immaginario materiale e immateriale di Ogawa è assolutamente centrale l'influenza esercitata su Ogawa come scrittrice da Anne Frank e dal suo *Diario* e, oltre a una predisposizione naturale verso la fisicità del mondo, all'amore che ella nutriva fin da ragazzina per le enciclopedie illustrate, ho individuato nel costante riferimento alla vita clandestina narrata da Anne, una delle chiavi di lettura dello sguardo della scrittrice sugli oggetti della vita quotidiana.

Alla domanda che, nel corso della carriera di uno scrittore viene più e più volte riproposta durante interviste, conferenze o presentazioni, o che semplicemente ci si pone scavando all'origine della scelta di vita che si è fatta – ovvero perchè si sia iniziato a scrivere, il momento (se ve ne è uno) in cui si è deciso di tentare quella via – Ogawa Yōko cita sempre Anne Frank.

Lei stessa ribadisce come, dopo aver ottenuto a ventisei anni il Premio Kaien per il suo libro di debutto *Agehachō ga kowareru toki* (1988), quella importantissima domanda sia tornata a visitarla e, nonostante risposte approssimative come “perchè da bambina mi inventavo storie e mi piaceva stupire gli adulti” o “perchè scrivendo di mondi di finzione volevo comprendere con lucidità la me

---

<sup>23</sup> Ogawa non è nuova a commistioni e mescolanze con il mondo dell'illustrazione. Già nel libro dedicato alla rivisitazione delle fiabe *Otogibanashi no wasuremono* (2006) si era avvalsa dei disegni di Higami Kumiko, e di *Saihate ākēdo* è uscita nel 2012 una versione manga in due volumi con tavole di Arinaga Ine.

della realtà”<sup>24</sup>, si rendeva conto di non arrivare al cuore della questione.

Fu infatti per lei l’incontro fatale con il *Diario* ad avvicinarla alla scrittura, a farle sentire la necessità e l’importanza di esprimersi su carta. La redazione del diario per Ogawa nacque quindi, come spesso accade alle adolescenti, da un desiderio di emulazione. Racconta di aver preso il libro in prestito dalla biblioteca della scuola media per scrivere una tesina, e leggendolo di essere rimasta stupita dalla maturità di Anne. Lo aveva accolto così, semplicemente come un’opera letteraria<sup>25</sup>. Riletto a diciassette anni, lo aveva trovato invece illuminante per lo stile realistico delle descrizioni, non solo di quelle relative alla vita nel rifugio segreto ma soprattutto dei sentimenti che provava, in particolare l’interesse per l’altro sesso, la ribellione nei confronti della madre, la critica profonda verso gli adulti con cui si trovava suo malgrado a relazionarsi quotidianamente nella casa. Il senso di immedesimazione era fortissimo per Ogawa che, proprio in quel periodo, stava lottando per liberarsi dall’immagine di “figlia modello” che sua madre aveva di lei<sup>26</sup>. Poi, divenuta a sua volta madre, il punto di vista era mutato nuovamente. Comprendeva adesso meglio Edith, l’amore per Anne e Margot, la difficoltà forse anche di esprimerlo appieno così come lo avvertiva. Si immedesimava in nuovi ruoli, ammirava di Otto Frank l’approccio dolce e saggio con cui allevava le figlie.

La rilettura del *Diario* si è rinnovata innumerevoli volte nel corso degli anni e ogni volta Ogawa ammette di aver trovato nuovi spunti di riflessione, come accade in uno di quei libri che Italo Calvino definirebbe un classico, ovvero quel tipo di libro che per quanti anni possano trascorrere “non ha mai finito di dire quel che ha da dire”<sup>27</sup>.

「わたしにとって『アンネの日記』作家として仕事をしていく過程でなんども読み返す機会が訪れる、縁の切れない本のひとつです」<sup>28</sup>

Ogawa definisce il *Diario* 「縁の切れない本のひとつ」 *en no kirenai hon no hitotsu* ovvero “uno dei libri con cui il legame non può spezzarsi” e lo dimostrano chiaramente la frequenza con cui viene citato durante le sue interviste, l’intensità con cui ne ha scritto negli anni in saggi e articoli, e l’influenza che il *Diario* ha consapevolmente o inconsapevolmente esercitato sulla produzione

---

<sup>24</sup> 「子供の頃、嘘のお話を作って、大人たちを驚かせるのが好きだったから」...「虚構の世界を書くことで、現実の自分を冷静にとらえたかったから」 da Ogawa, Y., *Anne Frank no kioku*, Tōkyō, Kadokawa Shoten, 1998 (ed. kindle), pos. 67

<sup>25</sup> 「はじめから、一つの純粹な文学として読んだ。もちろん、ここに記された事柄が現実だったことは分かっていた。ただ、ナチスの犠牲になって早世したユダヤ人の少女、という一言だけですべてをまとめることができなかった。」 *ivi*, pos. 76

<sup>26</sup> “Writer Yoko Ogawa on the significance of Anne Frank and her famous diary”: intervista rilasciata e pubblicata originariamente sulla pagina web <http://www.hiroshimapeacemedia.jp/?p=44886> il 18 maggio 2015.

<sup>27</sup> Calvino, I., “Perchè leggere i classici” in *Perchè leggere i classici*, Milano, Mondadori, 2014 (ediz. kindle) pos. 591

<sup>28</sup> Ogawa Y., “Anne no nikki: Kotoba dake ga sukui datta”, 100-pun de meicho, Tōkyō, NHK Shuppan, 2014, pag. 6

narrativa di Ogawa – nella caratterizzazione di alcuni personaggi e ambientazioni, nella elaborazione dei plot dei suoi racconti e romanzi, nell’inserimento nelle storie di elementi che ad Anne fanno più o meno diretto riferimento.

♦ **Il resoconto di viaggio: *Anne Frank no kioku* e *Anne wo tazunete***

Ogawa ha scritto due libri dedicati esplicitamente ed interamente al ricordo di Anne Frank. *Anne Frank no kioku* [Ricordo di Anne Frank] e *Anne wo tazunete* [Incontrando Anne]<sup>29</sup>.

Il primo, pubblicato nel 1998, è un libro per adulti, un resoconto di viaggio che conserva quel timbro personale che coinvolge nel racconto anche personaggi di contorno in cui Ogawa si imbatte nell’itinerario che dall’aeroporto di Narita la porta ad Amsterdam, al rifugio segreto di Anne, passando per la scuola che questa frequentava, alla casa dove abitava prima della fuga, all’abitazione di Jacqueline Van Maarsen e poi di Miep Gies, fino al luogo in cui è nata a Francoforte, per poi giungere in Polonia, ad Auschwitz e Auschwitz-Birkenau, e concludersi a Vienna, e infine sull’aereo di ritorno che la riporta verso Tōkyō.

---

<sup>29</sup> Dei tantissimi articoli e interviste in cui, accanto ad *Anne Frank no kioku* e a *Anne wo tazunete*, Ogawa ha citato Anne, i più corposi si trovano in una sezione del libro *Inu no shippo wo nadenagara* [Accarezzando la coda del cane]. Si tratta di un blocco di cinque brevi saggi riuniti sotto il titolo *Anne Frank he no tabi*, [Viaggio verso Anne Frank] che si rifà da vicino al primo resoconto di viaggio.

Esiste anche un articolo tratto dalla rivista “Domani”, che è convogliato nella raccolta di *Kara hyoko to kohi mame* [Pulcini colorati e chicchi di caffè] cui Ogawa ha aggiunto nuovi scritti. Anche nel saggio dedicato al mestiere di scrivere *Ikiruto ha, jibunno monogatari wo tukurukoto* [Vivere è creare il proprio racconto] e nella raccolta di saggi *Tonikaku arukimasho* [Comunque, camminiamo!] Anne è chiaramente citata. Innumerevoli inoltre sono gli articoli singoli pubblicati su varie riviste e le interviste che la vedono protagonista. Prima ancora in *Fukaki kokoro no soko yori* una intera sezione è dedicata ad Anne Frank e in *Taiwa* è trascritta la conversazione tra Ogawa e Jacqueline Van Maarsen.

In linea di massima, però, il nocciolo duro di tutta la parte saggistica, gli articoli e le menzioni riguardanti Anne Frank rimane *Anne Frank no kioku* ed il resto sembra più che altro una sua derivazione, un rimaneggiamento dell’abbondante materiale raccolto in preparazione, durante e dopo il viaggio compiuto verso Anne. Di tutte le emozioni provate allora, tra Amsterdam, Auschwitz e Vienna, ogni altro scritto appare come una citazione, un approfondimento di singoli aspetti tratti dal libro principale che quasi tutto di quanto Ogawa voleva dire ha detto.

In fondo un libro come il *Diario* parla da sé e quel che si può fare, sembra suggerire Ogawa, è piuttosto introdurlo a quante più persone possibili, diversificando le modalità con cui lo si presenta affinché venga accolto, letto e compreso al meglio. Una recezione che, sembra augurarsi la scrittrice, comprenda anche Anne Frank come persona – come adolescente che ha la capacità di analizzare con lucidità le fasi del suo maturare – e sul *Diario* come opera puramente letteraria.

La narrazione in *Anne Frank no kioku* si arricchisce anche del presente, di persone e avvenimenti che nulla hanno a che vedere con Anne, sull'umanità sospesa che si intercetta in un *qui e ora* fragilissimo, e delle esperienze che Ogawa stessa accumula nel percorso, delle preziose parole degli ultimi testimoni diretti della storia di Anne Frank che lei raccoglie. In particolare, ampio spazio è dedicato all'incontro con Jacqueline Van Maarsen (la compagna e migliore amica di Anne ai tempi della scuola) e Miep Gies (una delle benefattrici della famiglia Frank), alla trascrizione precisa delle loro memorie della Seconda Guerra Mondiale, ricordi che talvolta ripetono e talvolta esulano dal contenuto dei libri da entrambe pubblicati dopo anni di silenzio.

Ogawa nell'incipit confessa come, tutte le volte che le è stato chiesto dove avrebbe voluto viaggiare se mai le fosse stata data carta bianca sulla destinazione – lei che tendenzialmente odia qualunque tipo di gita od escursione – avesse espresso il desiderio di vedere con i propri occhi, almeno una volta nella vita, il rifugio segreto di Anne e il campo di concentramento di Auschwitz.

Esiste di *Anne Frank no kioku* anche una versione ridotta e semplificata per le scuole, pubblicata sotto il titolo di *Anne wo tazunete* [Incontrando Anne], il cui intento didattico è chiaro così come la necessità di rendere il racconto più facilmente fruibile. Il testo presenta infatti la lettura di tutti i kanji in furigana e, per renderlo ancora più godibile ad un giovane pubblico, è arricchito da delicati disegni a matita dal tratto semplice e sottile posti ad inizio e/o a fine capitolo.

Una mappa iniziale indica i luoghi del pellegrinaggio della scrittrice, una cartina dettagliata spiega la disposizione delle stanze nella casa di Anne Frank ad Amsterdam e una panoramica sempre in bianco e nero racconta i volti dei protagonisti abbozzati in stile manga. *Anne wo tazunete* presenta soprattutto ampi tagli finalizzati ad alleggerire il testo nel volume delle pagine e sgravato da sezioni che non fanno diretto riferimento ad Anne, o da parti che semplicemente riguardano più da vicino il viaggio di Ogawa Yōko e le esperienze personali accumulate nel percorso.

Affezionata estimatrice di Anne ragazzina e di Anne scrittrice, tanto da divenire nell'immaginario della letteratura giapponese contemporanea l'ambasciatrice del *Diario* di Anne Frank<sup>30</sup>, nel 2014<sup>31</sup> le è stato affidato il commentario dell'opera all'interno del programma *Hyappun no meicho*<sup>32</sup> [Cento minuti di un autore famoso] sulla televisione pubblica giapponese NHK, articolato in quattro incontri durante i quali Ogawa – con un'impronta esplicativa, didattica seppure personale – oltre a delineare un profilo generale dell'opera e a illustrare il quadro storico in cui essa si inserisce, ne sottolinea il valore letterario. Suo è anche il libricino di testo che viene abitualmente pubblicato dalla NHK in contemporanea alla messa in onda del programma, per aiutare a seguire più agilmente le puntate e a fissare i contenuti.

---

<sup>30</sup> Sue opinioni vengono richieste a riguardo ogni volta che, per un qualche motivo, il Diario diviene argomento di cronaca sui giornali. È accaduto sia in occasione della morte di Miep Gies nel 2010, sia quando quasi 300 copie del Diario, custodite in biblioteche giapponesi, vennero vandalizzate nel febbraio 2014 da un ragazzo che successivamente si scoprì non essere mosso da intenti razzisti ma semplicemente affetto da disturbi psichici.

<sup>31</sup> Le puntate, grazie al grande successo riscosso, hanno goduto di una replica nel 2015

<sup>32</sup> Ogawa Y., "Anne no nikki: Kotoba dake ga sukui datta", 100-pun de meicho, Tōkyō, NHK Shuppan, 2014

L'approccio di Ogawa si distingue da quello generalmente adottato da chi si accosta al *Diario* sia perchè le preme presentarlo non solo come una testimonianza storica ma innanzitutto come un'opera letteraria, sia perchè in Anne non si limita a vedere la vittima della tragedia nazista ma anche e soprattutto la persona che era, l'adolescente che sognava di diventare una scrittrice.

Il suo punto di vista pertanto è privilegiato, diverso e più ampio rispetto a quello di chi conosce Anne Frank unicamente come simbolo della efferata persecuzione degli ebrei durante la Seconda Guerra Mondiale, o più in particolare destino che racconta a sua volta la triste sorte degli uomini e delle donne vissuti intorno a lei.

Per Ogawa, Anne Frank è prima di tutto Anne, una ragazzina di tredici anni piena di vita che si ritrova nell'occhio del ciclone della Seconda Guerra Mondiale. Contempla il suo privato inscindibilmente mischiato alla Storia, ma è la seconda a derivare dal primo e mai viceversa. La Storia è un'appendice di quanto narra Anne della sua quotidianità. È la tredicenne che colpisce Ogawa, non (o non solo) la vittima.

Lo scrive anche Ishidori Yumiko in "*Anne no nikki*" to *koufukuna deai* che lo sguardo di Ogawa resta fresco, libero dalla pesantezza usuale con cui si legge il Diario<sup>33</sup> e Fukamachi Mariko, traduttrice del *Diario* in giapponese, nel breve commento inserito alla fine di *Anne Frank no kioku*, ribadisce quanto rara sia questa lettura profondamente attaccata alla sfera personale e umana di Anne.

Come una storia di cui si conosce già il finale e che, per questo, si ripercorre con sguardo viziato, pronto a cogliere sottotesti, amarezze che invece non dovrebbero intaccare perlomeno una prima lettura, la maggior parte dei lettori hanno sugli occhi quel velo di malinconia che invece non copre lo sguardo di Ogawa che all'opera si avvicina invece con leggerezza. Forse la giovane età della stessa scrittrice nel momento dell'incontro con il *Diario* – aveva anch'ella tredici anni – la ha resa più libera di giudicarlo senza idee preconcepite.

Tuttora Ogawa lo considera un documento unico di registrazione dei pensieri e dei sogni di una adolescente che si avvicina all'età adulta e si lascia dietro quella patina frivola propria invece dell'infanzia. La consapevolezza del proprio tempo, del mutamento del corpo e del sentire emotivo rendono il *Diario* particolarmente prezioso. Il tempo continua a scorrere fuori e dentro al rifugio ed Anne, pur vivendo nascosta, cresce, i vestiti le stanno sempre più stretti, fa esperienza dell'amore, scopre in sé sentimenti mai provati, comprende l'asperità del proprio carattere e passa da un'ostilità feroce contro la madre ad una mutata consapevolezza dei ruoli.

「わたしは今でも生きていて、言葉の世界で自分を救おうとしている。そのことをアンネ・フランクに感謝したい気持ちでいる。

---

<sup>33</sup> Nakamura, M., "Ogawa Yōko to Anne no nikki: *Kusuriyubi no hyōhon*, *Hoteru airisu*, *Neko wo daite zoo to oyogu nado*" in *Bulletin of the Graduate School of Letters*, Hokkaido University, 149: 87-126, 2016

だから今回の旅の出発点は、歴史的な現場に立ちたいとか、ユダヤ人問題を考えたいとかいう、大げさな思いにあるのではない。特別に大事な古い友人、例えば長年文通を続けてきた才能豊かなペンフレンドの、若すぎる死を悼み、彼女のためにただ祈ろうと願うような思いで出発のだ。」<sup>34</sup>

Nel libro Ogawa appella Anne più volte come una “vecchia amica”, come quando al tassista che le chiede perchè voglia visitare una certa zona della città, risponde che una vecchia amica una volta abitava là. Lo scopo stesso del viaggio si distingue dal motivo apparentemente più ovvio, ovvero il rinnovare il ricordo del genocidio nazista.

Ogawa riconosce ad Anne, più di ogni altra cosa, il talento letterario, la capacità di narrarsi e concentrare nella pagine del suo diario le fasi di sviluppo che ha attraversato nei due anni di clandestinità. Il ricordo delle sue parole sopravvive in lei proprio in quanto questa le percepisce sempre attuali, distinte dalla tragedia che le ha portate suo malgrado alla ribalta e che invece, nonostante il costante pericolo di dimenticanza e la necessità quindi di rinnovarne costantemente il ricordo, rimane circoscritta nel tempo.

E sempre ad un tassista, nuovamente in un gioco di sottintesi che lasciano ad Ogawa lo spazio per una riflessione più profonda senza mai svelarsi interamente, la scrittrice spiega il motivo del viaggio ad Auschwitz. Quando insieme alle sue accompagnatrici<sup>35</sup> si trova a rispondere alla domanda “Cosa siete venute a fare qui?” dove *qui* sta per la Polonia, per Cracovia, loro rispondono “A studiare”. “A studiare?” chiede allora l’uomo sbalordito, “Avete ancora cose che vi sono rimaste da studiare?”. Considerando le premesse e la vera destinazione del viaggio (che all’uomo però non viene detta) la risposta non può che essere una sola: “L’umanità, uno studio che dura tutta la vita”<sup>36</sup>.

#### ◆ Il Diario nella narrativa di Ogawa

Ritroviamo il *Diario* citato direttamente o indirettamente in un abbondante numero di opere. È qualcosa che risulta di particolare interesse in una narrativa come quella di Ogawa che, limitatissime eccezioni a parte, si basa su una ambientazione senza nome, claustrofobica, su mondi chiusi, serratissimi che non lasciano spazio ad incursioni del reale. Rapidissime pennellate descrittive ci informano che quella determinata città in cui si svolge la storia ha una torre campanaria, una stazione, o una pasticceria: nulla di più. A fronte di una quasi assoluta mancanza di riferimenti al mondo reale e di coordinate, il diario di Anne risulta una frequente eccezione. Qualcosa che, per il suo speciale ricorrere, non passa inosservata.

---

<sup>34</sup> Ogawa, Y., *Anne Frank no kioku*, cit., pos. 129

<sup>35</sup> Il viaggio in Europa vede Ogawa Yōko accompagnata da Kunugi-san (traduttrice e coordinatrice del viaggio) e D-san (l’editor) che finiscono per fungere da vere e proprie compagne di viaggio.

<sup>36</sup> Ogawa, Y., *Anne Frank no kioku*, cit., pos. 1901

Anzi, ad una analisi che consideri trasversalmente tutte le sue opere, notiamo un ricorrere talmente insistente di tali elementi come la limitatezza degli spazi in cui i protagonisti o i co-protagonisti si ritrovano ad esistere, componenti architettoniche costanti come una scala, l'illuminazione di una stanza, il rintocco sonoro di una campana, che sembra quasi che una gran parte delle storie di Ogawa conservi il punto di vista di Anne, che quelle narrazioni nascano cioè nello stesso luogo angusto, o in una situazione analoga – non necessariamente storicamente ma soprattutto psicologicamente e socialmente – in cui lei è vissuta, storie che però si sviluppano via via diversamente.

Basta soffermarsi sulla personalità dei personaggi per rintracciare anche un certo modo infantile eppure acuto di approcciare la vita, attraverso cioè non una visione d'insieme, ma attraverso la meraviglia del dettaglio, una capacità che l'adolescenza più che l'età adulta riesce a perpetuare.

Va aggiunta anche l'importanza in Ogawa della onnipresente prima persona singolare e di come una parte significativa delle sue opere conservi un'impronta diaristica, in primis *Agehachō ga kowareru toki e Ninshin karendā* [Diario di una gravidanza], libro quest'ultimo che le è valso nel 1990 il Premio Akutagawa.<sup>37</sup>

D'altronde, l'abbondanza notevole di riferimenti singoli – spesso solo generici accenni assai disparati tematicamente tra loro – che Ogawa lascia dietro di sé nella sua letteratura, pone il rischio di precipitare nella mera lista. Ritengo pertanto più utile farvi accenno mettendoli di volta in volta, dove possibile, in parallelo alle esperienze e sensazioni maturate dalla scrittrice nel viaggio verso Anne, raccontato in *Anne Frank no kioku*, con le sole eccezioni di *Hisoyakana kesshō* – che nelle atmosfere e nella struttura stessa della trama non solo ricorda la persecuzione nazista ma approfondisce la tematica fondante della sparizione – e *Chinmoku hakubutsukan* – in cui il *Diario* viene esplicitamente citato dal protagonista e riveste l'importante ruolo di reliquia nella narrazione, aprendo a sua volta una riflessione sulla rimembranza e su come gli oggetti siano custodi della memoria dei defunti.

♦ **Lo sparire e l'importanza della memoria: *Hisoyakana kesshō***

Lo sparire è un tema che ricorre spessissimo nelle opere di Ogawa Yōko. Anzi, si può dichiarare senza alcuna esitazione che forse i leit motif più frequenti nella narrativa di Ogawa sono proprio la sparizione e l'estinzione, il rapporto tra l'esserci e il non esserci più, il contrasto tra presenza e assenza, tra il mondo della realtà e la dimensione del ricordo, la funzione/missione dello scrivere, l'ossessione per l'ordine (*seiriseiton*) e le tante varietà di silenzio che esistono nel mondo<sup>38</sup>.

---

<sup>37</sup> L'approfondimento psicologico tuttavia, in Ogawa, riguarda più spesso tanto quello di chi scrive, quanto (e talvolta persino di più) la persona o le persone di cui scrive. Lo sguardo delle voci narranti non è quasi mai autoriferito, bensì posato su qualcun altro che, a seconda del rapporto che lega i personaggi, è anche oggetto di ossessione.

<sup>38</sup> Il tema della sparizione viene affrontato anche durante il colloquio che Ogawa ha con Jacqueline Van Maarsen, la compagna di scuola e migliore amica di Anne, nella sua casa di Amsterdam. In particolare parlano della scomparsa improvvisa di Anne da scuola e Jaqueline getta una luce diversa sul concetto di sparizione. Lo racconta come di

Nei suoi racconti e romanzi spariscono cose, persone, animali, parti del corpo, parole, suoni. In questo senso il romanzo che meglio racconta la sparizione è *Hisoyakana kesshō*. Come analizzeremo approfonditamente sempre nel secondo capitolo, la trama di questo romanzo che narra di un'isola in cui ogni tipo di cosa, dai libri agli uccelli, dai profumi al battello di collegamento con la terraferma, vengono rimossi magicamente e periodicamente dalla mente degli abitanti finché, sul finale, non sarà lo stesso corpo degli uomini a scomparire, pezzo dopo pezzo. Chiarissimo anche il collegamento tra la repressione nazista e la persecuzione di coloro che, tra tutti i residenti dell'isola, conservano loro malgrado i ricordi e che per questo vengono perseguitati, catturati, "corretti" od uccisi dalla polizia segreta.

Sono tanti gli elementi comuni tra la tragedia storica e il romanzo di Ogawa, non ultima la paura di chi vive nascosto in rifugi segreti, le terribili retate della polizia, l'inflessibilità dei soldati, la pira dei libri quando questi vengono rimossi dalla memoria comune e il successivo incendio della biblioteca<sup>39</sup>.

Come un mantra, viene ripetuta la frase registrata da Anne nel suo Diario in data 5 aprile 1944, quattro mesi prima della cattura e della deportazione:

"Voglio essere utile o procurare gioia alle persone che vivono attorno a me ma che lo stesso non mi conoscono, voglio continuare a vivere anche dopo la morte! E per questo sono davvero grata a Dio di avermi fatta nascere dandomi così la possibilità di svilupparmi e di scrivere, e dunque di esprimere quello che ho dentro!"<sup>40</sup>

La prima affermazione soprattutto, il desiderio espresso di continuare a vivere oltre la morte, ricorre frequente in Ogawa. Il ricordo è capace di tale magia, di perpetuare l'esistenza oltre la sua fisica fine, e la scrittura è un suo mezzo di realizzazione.

La spinta alla scrittura di Anne proviene dalla concezione che essa ne ha sia come strumento di conquista sociale oltre che personale. È spettatrice della vita di sua madre e delle donne intorno a lei

---

qualcosa di frequentissimo in quel periodo, qualcosa che faceva sperare piuttosto in una nuova strada intrapresa per la sopravvivenza. Non si provava spavento, c'era da rallegrarsene invece perché si spariva con un obiettivo preciso, ovvero per non farsi catturare dai nazisti. Jaqueline poi ammette quel sentimento di pudore che l'ha tenuta silenziosa per moltissimi anni, non voleva attirare l'attenzione facendosi luce grazie all'amicizia con Anne, si sentiva in colpa ad esser felice d'essere sopravvissuta a una guerra che aveva visto un numero notevole di conoscenti ed amici morire.

<sup>39</sup> Ho svolto una analisi più approfondita sui rimandi in *Hisoyakana kesshō* al tema della persecuzione nazista in Imai Messina, Laura. "Ciò che sparisce, ciò che rimane: memoria e materialità in Ogawa Yōko." *Language, area and culture studies*, 22 (2016):111-36.

<sup>40</sup> Frank A., "Diario" in *Tutti gli scritti*, Torino, Einaudi, 2015 (ed. kindle), pos. 3214-3224

e sembra leggerci una tendenza alla rinuncia, un destino all'obliterazione che è riconducibile ad una sostanziale mancanza di scopi ulteriori rispetto alla creazione di una famiglia. La scrittura è per lei il dono ricevuto da Dio per rendersi utile, per superare l'amarezza del proprio singolo sentire ("Scrivendo mi libero di qualsiasi cosa, mi passa il malumore, mi si solleva il morale!"), per mirare a qualcosa di più alto e per rimanere solida nello scorrere inarrestabile del tempo ("Ma voglio andare avanti, non riesco a immaginare di vivere come la mamma, la signora Van Daan e tutte quelle donne che fanno il loro mestiere e vengono dimenticate. Devo avere qualcosa, oltre a un marito e dei figli, a cui dedicarmi! Non voglio far la fine di gran parte della gente, che non ha vissuto per uno scopo.").

Nella Storia che per forza di cose inizia e poi finisce, scrivere "qualcosa di grande" è la carta d'accesso al mondo della memoria. La letteratura, per Anne, ha la capacità di salvare dall'oblio. Il futuro nella sua immaginazione è ancora in là da venire e, nonostante le ambizioni chiarissime, è consapevole della giovane età e della necessità di affinare ulteriormente la propria tecnica ("a quattordici anni e con così poca esperienza non puoi pretendere di scrivere qualcosa di filosofico" si dice).

Ogawa assorbe questa visione, la fa sua. Lo scopo della letteratura per lei è ricordare, recuperare e riportare in vita personaggi che in un tempo e in un luogo imprecisati devono essere vissuti. La quotidianità nella sua prosa non è mai materiale secondario, semmai il contrario.

Chino Bōshi nota come sia ripreso proprio dal *Diario* di Anne Frank il fattore determinante della ripetizione nei suoi romanzi<sup>41</sup>. Spesso, i personaggi di Ogawa sono investiti dalla ripetizione di strani, assurdi e grotteschi avvenimenti. *Yohaku no ai* [Un amore al margine] (1991), *Kusuri yūbi no hyōhon* [L'anulare], *Chinmoku hakubutsukan*, *Hisoyakana kesshō*, *Kifujin A no sosei* [La rinascita di Lady A], *Hakase no aishita sūshiki* ["La formula del professore"] sono tutte opere prese ad esempio per sottolineare la presenza di avverbi ed espressioni che esprimono la ripetizione della quotidianità, il sempre, l'ogni giorno etc. il ritmo ripetitivo del tempo che ritorna.

Non si guarda alla quotidianità alla ricerca di sempre nuovi significati e chiavi di lettura ma la finalità pare proprio quella di ribadirla, di reiterarla fissandola ancora una volta. È piuttosto al mutamento che si manifesta la resistenza dei personaggi, la loro tendenza e volontà alla conservazione/preservazione della ripetizione, esattamente come essa viene costantemente ribadita nell'arco di tempo coperto dal *Diario* nel rifugio segreto.

Ogawa descrive la quotidianità come qualcosa di insostituibile, di prezioso e fors'anche di perduto. Tutto quanto viene scartato come irrilevante, sembra dire, è la vita stessa. È probabilmente Anne, con la registrazione puntuale dei due anni trascorsi nel nascondiglio, a renderla consapevole di quanto preziosa sia la banalità del vivere quotidiano.

---

<sup>41</sup> Chino, Bōshi. "Shōnen Shōjo • Katei no Igaku: Hai-byō de yōsetsu shita bungaku shōjo no rei ni torisukarete shimatta hito-tachi no tame no Ogawa Yōko nyūmon" in *Eureka*, 36 no° 2, cit., pp. 172-84

♦ **Il Diario come reliquia: *Chinmoku hakubutsukan***

Pur rimandando alla lettura del secondo capitolo per una trattazione approfondita della trama e del tema della reliquia in *Chinmoku hakubutsukan* [Il Museo del Silenzio], vediamo come nel “Museo del Silenzio” – commissionato da una anziana di una cittadina senza nome al giovane museologo che del romanzo costituisce anche la voce narrante – il tema della morte sia centrale. Dal primo “incontro” con la morte avvenuto quando era ragazzina, la donna colleziona oggetti appartenuti alle persone decedute attorno a sé e il museo che vorrebbe realizzare, idealmente li raccoglierebbe tutti, andando a rappresentare nel suo compimento la rappresentazione stessa della vita che finisce.

Il *Diario* di Anne Frank gioca in *Chinmoku hakubutsukan* un ruolo di contorno, trattandosi per il protagonista dell’unico ricordo materiale che possiede della madre, morta quanto lui aveva diciotto anni, e che per questo considera particolarmente prezioso. Non vi sono accenni nel romanzo al contenuto del *Diario* o alle circostanze storiche in cui è vissuta Anne Frank, ma esso simboleggia la natura stessa dell’“oggetto che richiama memoria”, della reliquia che, attraverso il medium materiale riesce a perpetuare la memoria dei defunti. Come rituale del sonno, l’uomo apre ogni sera il *Diario*, seleziona una pagina o due pagine e per assaporarle anche nel suono le legge ad alta voce.

Le reliquie in *Chinmoku hakubutsukan* sono spesso infatti oggetti che pur legati ad un passato definito e talvolta doloroso, riescono a comunicare della morte un aspetto più armonioso, svelano di essa l’aspetto più nostalgico e capace, nel caso del *Diario*, di infondere persino calma e rilassatezza.

「...こんなふうにお母さんの本を手にはしていると、どこか遠くに漠然とあって、恐怖の霧に包まれていたはずの死の世界が、自分の掌にすっぽりと心地よく納まっているのを感じるんだ。ページをめくったり、書き込みをなぞったり、紙の匂いをかいだりしているうちに、恐怖なんてすっかり消え去ってしまう。ああ、死ってというのはこんなにも懐かしいものだったんだという気分さえなる。だから、形見に触れると呼吸が楽になって、気分が落ち着いて、それでうまく眠りにつけるのさ」<sup>42</sup>

Non vi è stata, a detta dell’autrice stessa, una intenzione particolare nell’inserire il *Diario* in *Chinmoku hakubutsukan*. L’obiettivo pare puramente privato: esso è un riferimento del cuore, una reliquia, un monito della sua narrativa.

La scelta del *Diario*, in questo senso, risulta particolarmente azzeccata in quanto esso stesso incarna il concetto per eccellenza di reliquia. Il ricordo di Anne emerge dalle pagine con vividezza e si è catapultati nella sua voglia di vivere, nell’energia irrefrenabile che la caratterizzava, nel presente che narrava e di cui si sentiva fortemente parte. Il pensiero della tragica morte che la attende oltre la data

---

<sup>42</sup> *ivi*, pos. 1282

del 1° agosto 1944, quella con cui si conclude la redazione del diario, è meno soverchiante quando si legge il costante incipit “Cara Kitty”, quando racconta dei bisticci tra i signori di Van Daan, o esprime le sue idee sull’ammirazione che gli uomini devono alle donne per la nascita e l’allevamento dei figli, oppure ancora quando passa in rassegna i compagni di classe individuando suoi passati o attuali spasimanti o quando elenca le qualità nutritive dei “maledetti” piselli che a forza di pulirli le danno il mal di mare.

Se è complesso individuare tutti i riferimenti diretti ad Anne, sia perchè di limitatissima entità sia perchè spesso l’accento è limitato al nazismo, ad Auschwitz o al concetto generico di campo di concentramento e non ad Anne nello specifico, è pressochè impossibile circoscrivere le atmosfere delle opere che indirettamente sono state ispirate dalla lettura del *Diario* e dagli altri libri che Ogawa ha letto o consultato sull’argomento.

Risulta d’altronde indubbia l’influenza pervasiva sulla sua letteratura e, dietro di essa, il messaggio chiaro eppure personale di quanto necessaria risulti la memoria. Ogawa inserisce il diario di Anne Frank in un contesto non proprio, come oggetto della vita quotidiana che si può incontrare su un qualunque comodino in un’epoca qualunque. È una cosa, un *memento*, una reliquia e per questo particolarmente significativa, qualcosa cui si aggrappa la fisicità del corpo come appendice della dimensione psichica che essa richiama. Usa l’Alloggio segreto e le sue caratteristiche anguste per descrivere ambientazioni; cita oggetti appartenuti ad Anne, fa del suo peignoir l’esemplare di un laboratorio di memorie, trasforma il menù della cena dei coniugi Gies nel termine di paragone gioioso di un pasto fittizio, in un racconto che volge positivamente ad un happy ending. Attraverso l’esperienza di Auschwitz Ogawa restituisce vividezza all’orrore anestetizzato, spiega nei suoi racconti come l’ordine maniacale sia all’origine della follia. La scrittrice sembra ricavare da ogni dettaglio di quella fortissima esperienza – che è l’incontro con le parole, i luoghi e gli oggetti di Anne – una suggestione profonda che naturalmente si riversa nell’azione stessa dello scrivere, saggistica o narrativa che sia.

Ogawa pertanto esorta a non aver paura di Anne Frank, ma a godere del suo ricordo, senza la cupa e deleteria cappa dell’orrorifico che, invece che tenere le coscienze attive e sempre deste di fronte all’ingiustizia, ha come conseguenza il rifiuto della gente a ricordare attivamente. Bisogna continuare a ricordar la ragazzina, la sua vita e non solo la sua morte.

Sappiamo che i nazisti, quando ormai la sconfitta era vicina, si sono affrettati ad eliminare le prove delle loro azioni, spaventati all’idea che venisse scoperta la diabolica macchina di distruzione di massa che avevano creato e messo in moto. Volevano cancellare l’orrore di quanto avevano fatto. Eppure, in questo secolo in cui l’orrore è così tanto sotto gli occhi di tutti che si desidera piuttosto tenersi alla larga da qualunque cosa non sia strettamente necessaria e utile, in cui solo quanto è semplice sopravvive al quotidiano, l’orrore funziona come ulteriore strumento di anestesia, gomma

da cancellare sulle vite non solo di chi lo ha perpetuato ma anche di chi lo ha subito.

*Anne Frank no kioku* si chiude con l'intenzione del ricordo e ribadisce come il titolo del libro non sia stato scelto a caso. Secondo Ogawa la storia di chi è morto, sia che lo si sia conosciuto direttamente o indirettamente, deve perpetuare nel ricordo, nel ripercorrere gli avvenimenti dell'esistenza. Deve accadere con chiunque vogliamo che non muoia più. Oltre la vita terrena, del resto, si può morire più di una volta considerato che dimenticare, in un certo senso, equivale ad eliminare.

「わたしは一人の少女に導かれ、顔も名前も知らないおよびたらしい人々の死の名残を、確かに記憶に刻みつけてきたのだ。」<sup>43</sup>

Sembra un monito a porre riparo alle abrasioni della memoria che, mal gestita, dà spazio alla ripetizione di errori già commessi, fa sì che certi pericolosissimi estremismi si camuffino con tanta perizia da lavorare indisturbati.

---

<sup>43</sup> Ogawa, Y., *Anne Frank no kioku*, cit., pos. 2720

## CAPITOLO 1

### La passione per le cose: l'ossessione feticista, i musei e la collezione

*Compivamo anche atti molto innocenti, ma non per questo meno efficaci, come per esempio mettere nella mano del controllore, che ci chiedeva il biglietto dell'autobus, una bella conchiglia... L'uomo rimaneva così sorpreso che proseguiva senza dire nulla.*

Alejandro Jodorowsky

#### ■ L'infra-ordinaire e la funzione della letteratura per riscoprire la materia quotidiana

Nel 1973 nel numero di febbraio della rivista "Cause Commune" usciva un breve testo di Georges Perec intitolato "Approches de quoi?" (Approcci di cosa?). Lo scritto venne successivamente inserito insieme ad altri sette interventi, apparsi su giornali e riviste tra il 1973 e il 1981, in un volume intitolato *L'infra-ordinaire* pubblicato a Parigi nel 1989 dalle Éditions du Seuil. I vari articoli, tra cui compare un "Tentativo d'inventario degli alimenti liquidi e solidi che ho ingurgitato durante l'anno millenovecentosettantaquattro" e "Duecentoquarantatré cartoline illustrate a colori autentici", sono tutti accomunati da un solo scopo, quello di registrare il quotidiano. L'intento concettuale dello scrittore francese era chiaro: imparare ad indagare non un fantomatico passato o un fantascientifico futuro, ma l'immediato, palpabile presente.

"Interrogare l'abituale. Ma per l'appunto ci siamo abituati. Non lo interroghiamo, non ci interroga, non ci sembra costituire un problema, lo viviamo senza pensarci, come se non contenesse né domande né risposte, come se non trasportasse nessuna informazione. Non è neanche più un condizionamento, è l'anestesia [...] Ma dov'è la nostra vita? Dov'è il nostro corpo? Dov'è il nostro spazio?"<sup>44</sup>

Con i suoi brevi ma penetranti scritti Perec denuncia il torpore in cui viviamo. Esistiamo senza interrogarci, egli accusa, conduciamo i nostri giorni senza avvertire alcun disagio nel non conoscere la realtà che ci circonda e di cui, pur nella banalità delle azioni, siamo protagonisti. Più che lo straordinario – di cui si occupa invece tutta la macchina mediatica "come se la vita dovesse rivelarsi soltanto attraverso lo spettacolare, come se l'esemplare, il significativo, fosse sempre anormale"<sup>45</sup> – egli avverte disagio nel non percepire piuttosto il quotidiano. Come si può dar voce a questa

---

<sup>44</sup> Perec, G., *L'infra-ordinario*, Torino, Bollati Boringhieri, 1994, pp. 12-13.

<sup>45</sup> *ivi*, p. 11.

quotidianità muta, a questa realtà ignorata? La risposta, spiega Perec, è proprio in ciò che non fa notizia, nella banalità del giornaliero, nella consuetudine dei gesti. Abbiamo dimenticato l'origine delle cose più ovvie, come la distanza tra l'oggetto che abbiamo tra le mani e la sua produzione, come il perché di certe dinamiche sociali di cui non siamo solo spettatori ma attivi – benché inconsapevoli – esecutori.

Lo scrittore francese propone allora di domandarsi il come, dove, quando e perché di ogni azione. Incoraggia a prendere contatto con l'apparato di oggetti che fanno parte del nostro quotidiano. Un buon esercizio, suggerisce, può essere ad esempio tirare fuori tutte le cose da una borsa e chiedersi da dove siano venute. L'accusa di Perec è oltretutto attualissima. Fa notizia solo ciò che non partecipa davvero alla vita dell'uomo. "Quel che ci parla, mi pare, è sempre l'avvenimento, l'insolito, lo straordinario [...] I treni cominciano a esistere solo quando deragliano, e più morti ci sono fra i viaggiatori, più i treni esistono"<sup>46</sup>. L'assuefazione ai suoi meccanismi produce un torpore, una narcosi intollerabili.

Questo atteggiamento, evidentemente amplificato dai meccanismi di informazione che si basano più sulla denuncia di avvenimenti straordinari – e il più delle volte straordinariamente negativi –, lo si ritrova anche nell'approccio dell'uomo al proprio corpo. Solo lì dove egli individua perfettibilità si concentra la sua attenzione. La cura verso il proprio organismo è rivolta al mantenimento o all'avvicinamento ad un ideale di salute e di bellezza. Ciò che invece viene considerato *normale* o soddisfacente viene semplicemente eluso, entrando esso a far parte della consuetudine cui è possibile non prestare attenzione<sup>47</sup>.

Un invito, quello per eccellenza, che applicato al corpo sembra cogliere a distanza di più di vent'anni un altro scrittore francese, Daniel Pennac. Nel suo romanzo uscito in Francia nel febbraio 2012 *Journal d'un corps*<sup>48</sup> Pennac narra la vita di un uomo che lascia in eredità alla figlia i suoi diari. Non si tratta però di una mera annotazione cronologica di eventi relativi alla vita dell'uomo ma di un vero e proprio giornale del suo corpo. La narrazione, infatti, è stata finemente setacciata e riguarda solo chi e cosa hanno interagito con il suo corpo. Registra accadimenti solo sulla base dell'impatto che essi hanno avuto sul suo organismo, quanto hanno interessato il suo modo di utilizzarlo. Con una buona dose di ironia ma anche di sincera passione l'uomo vi annota in dettaglio i mali che l'hanno colto, la scoperta della sessualità, le disfunzioni che negli anni lo hanno tediato, le trasformazioni dell'organismo bambino in quello anziano.

È a tutti gli effetti un diario del corpo e della percezione che un essere umano ne può avere

---

<sup>46</sup> *Ibid.*

<sup>47</sup> Verrebbe la tentazione, con un pizzico di ironia, di immaginare come Perec avrebbe accolto l'avvento dei *social network* e come avrebbe commentato il meccanismo narrativo grazie al quale essi proliferano. Il loro funzionamento, infatti, si basa per una buona parte sulla condivisione di informazioni assolutamente personali e quotidiane spesso di scarsa rilevanza sia per chi scrive che per chi legge, facendo di essi un immenso bacino – benché privo di reale consapevolezza e scopi – di infra-ordinarietà.

<sup>48</sup> Il libro è stato tradotto in italiano come *Storia di un corpo*.

nell'arco degli anni, dall'infanzia alla vecchiaia. Lo scritto non lesina riferimenti alla defecazione, ai punti neri, al muco nasale, alle polluzioni notturne, al gas intestinale, alla minzione; si sofferma su una interpretazione metafisica del lavaggio dei denti ("Lavarmi i denti è l'anticamera dell'eternità. C'è solo la messa che mi annoia di più"<sup>49</sup>) e sui postumi di un rapporto sessuale che sancisce un addio ("Un graffio sulla guancia destra. Il segno di un morso sul lobo dell'orecchio sinistro. Un succhiotto sul collo, a destra, dove pulsa l'arteria. Un altro succhiotto a sinistra, sotto il mento. Il segno di un morso sul labbro superiore, tumefatto, bluastro. [...] Le palle dolorosamente prosciugate. E, suggello finale, l'impronta di un bacio nella regione inguinale sinistra. «Quando il rossetto sarà andato via, dovrai ricominciare a vivere»<sup>50</sup>). La forma diaristica facilita il compito e la scrittura scorre veloce fino all'agonia di quel corpo che non può, per forza di cose, raccontare il suo finale.

Il dito che si scotta, l'unghia che si spezza, l'incidente getta luce sulla parte interessata la quale, in questo modo, diventa interessante. Il mal di pancia rende consci delle viscere interne, muove a porsi domande sul funzionamento del proprio intestino. La malattia determina l'interruzione dello stato di anestesia ed apatia che accusava Perec. Il corpo malato e quello appena guarito si manifestano all'uomo con una evidenza che manca a quello sano. Se di qualcosa infatti quest'ultimo è deficitario, è proprio del suo palesarsi all'uomo, alla sua coscienza.

Così accade anche agli oggetti che, scartati della loro funzione originaria, raccontano della propria materialità qualcosa di assolutamente nuovo, utilizzi che il caso, l'immaginazione infantile o insospettati abbinamenti, manipolazioni e collage sanno svelare.

Il ruolo della letteratura ancora una volta è centrale per risvegliare la propria coscienza, per stimolare la percezione sopita. Per i formalisti russi essa aveva il compito di donare all'uomo nuovi occhi, uno sguardo rinnovato sul mondo. È il concetto di *straniamento* che Viktor Šklovskij, in particolare, approfondì. La letteratura ha la funzione di spezzare l'automatismo, l'assuefazione dell'uomo al suo ambiente circostante, di scardinare il pensiero che, spinto dalla perenne reiterazione degli stessi meccanismi, si assesta sulle medesime posizioni, su un sentire sempre uguale. Lo sguardo letterario, suggeriva Šklovskij, ha il potere di risvegliare la coscienza sonnolenta, quel sentimento di adattamento al reale che Perec definiva invece "anestesia".

"Se ci mettiamo a riflettere sulle leggi generali della percezione, vediamo che diventando abituali, le azioni diventano meccaniche. Così, per esempio, passano nell'ambito dell' «inconsciamente automatico» tutte le nostre esperienze"<sup>51</sup> denunciava il critico russo.

Questo discorso è valido sia per il linguaggio di cui, nella rapidità di emissione delle parole, restano nella coscienza solo i primi suoni, sia per il nostro approccio alle cose, agli oggetti.

---

<sup>49</sup> Pennac, D., *Storia di un corpo*, Milano, Feltrinelli, 2012, pos. 1766.

<sup>50</sup> *ivi*, pos. 1314

<sup>51</sup> Šklovskij, V., "L'arte come procedimento" in Todorov, T., (a cura di), *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, Torino, Einaudi, 2003, p.80

“L’oggetto passa vicino a noi come imballato, sappiamo che cosa è, per il posto che occupa, ma ne vediamo solo la superficie. Per influsso di tale percezione, l’oggetto si inaridisce, dapprima solo come percezione, ma poi anche nella sua riproduzione”<sup>52</sup>

A tale impoverimento sensoriale la letteratura può far fronte presentando al lettore una realtà ricca, una descrizione ambientale che lo renda conscio di quante cose affollino una stanza, un qualsiasi ambiente, di quanta vita e quante scelte sia colmo il suo vissuto. Šklovskij, per esemplificare l’assuefazione al quotidiano propone un frammento dagli *Appunti dal diario* di Lev Tolstoj, il quale esprime in modo semplice ed efficace la sensazione di perdita del vissuto, la dimenticanza e l’oblio che ingoiano buona parte della vita dell’uomo.

“Avevo pulito in camera, e fatto il giro della stanza, mi sono avvicinato al divano, senza riuscire a ricordarmi se l’avevo spolverato o no. Poiché questi movimenti sono abituali ed inconsci, non potevo neppure avvertire che ormai era impossibile ricordarsene. Sicché, se avevo già pulito il divano e me n’ero dimenticato, cioè se avevo agito inconsciamente, era come se non lo avessi fatto. Se qualcuno coscientemente mi avesse visto, avrebbe potuto farmelo tornare in mente: ma se nessuno aveva visto, o aveva visto ma inconsciamente; se tutta la complessa vita di molti passa inconsciamente, allora è come se non ci fosse mai stata”

È stridente il contrasto tra la complessità della vita e la banalità della dimenticanza. La dignità dei gesti si perde, sprofondando nell’informe massa del quotidiano, le cose diventano solo oggetti in cui incidentalmente o *automaticamente* si imbatte il nostro corpo. Una realtà trascurabile, obliata, che a sua volta ha l’effetto devastante di ingoiare il significato stesso della sola vita che ci è stata data a disposizione.

#### ■ **Feticismo, corporalità e materialità**

Il feticismo è fenomeno complesso la cui classificazione riguarda non solo l’oggetto eletto a feticcio ma anche il grado di intensità dell’adorazione provata dal soggetto e la sua incidenza sulla vita dell’individuo e della società che lo ospita ed intrattiene con lui relazioni di varia natura. Binet ne *Le fétichisme dans l’amour*<sup>53</sup> afferma che chiunque di noi, in una certa misura, è feticista e che l’amore non sarebbe altro che “una ricerca del bello” – qualcosa che ci rende tutti soggetti alla fissazione nei confronti di dettagli del corpo dell’amato, di oggetti inanimati che ne suggeriscono la presenza e di caratteristiche psichiche specifiche di lui o lei che ci rendono quelle determinata persona tanto cara.

---

<sup>52</sup> *ivi*, p. 81

<sup>53</sup> Binet, A., *Il feticismo in amore*, Pisa, Edizioni ETS, 2011

In presenza del feticismo cadono le categorizzazioni classiche e rassicuranti dell'opposizione binaria tra bello e brutto, giusto e sbagliato, normale e anormale. La dicotomia del sano e malato si assottiglia e questo rende il feticismo un fenomeno di cui è complesso parlare senza che il discorso scada velocemente nel pornografico o nel patologico. Eppure l'analisi abbraccia anche ambiti che nulla o molto poco hanno a che fare con una simile trattazione. Come nota Mistura il feticismo non è un "concetto univoco" ma "può funzionare da ponte in diversi contesti: [...] indica sempre un doppio problema che può essere, di volta in volta, clinico e culturale; scientifico e filosofico; economico e psicologico."<sup>54</sup>

Dalla sua notevole ampiezza interpretativa deriva la difficoltà di fissare una omnicomprensiva definizione. Nell'esegesi letteraria vi è però spesso la tendenza ad operare una scelta interpretativa del feticismo improntata alla esclusiva lettura psicoanalitica del fenomeno, prendendo così le distanze o del tutto ignorando altri filoni di ricerca che, a seconda dei casi, si potrebbero rivelare di maggiormente efficacia. Remo Ceserani, citando il caso dell'interpretazione del racconto "La lettera rubata" di Edgar Allan Poe ad opera della (troppo) entusiasta Marie Bonaparte, ha evidenziato come l'eccesso interpretativo corra il rischio non solo di fraintendere costruzione e finalità dell'opera ma anche di scadere pericolosamente nel ridicolo.<sup>55</sup>

La parola "feticismo", la maggior parte delle volte abbinata a quella del "sesso" e della "perversione" viene usata come specchio per le allodole, richiamo ad un pubblico più ampio interessato ad indagare le aberrazioni psichiche e la sessualità perversa (e talvolta godereccia, ridicola, grottesca, tragica) degli individui. Il feticismo in letteratura è invece fenomeno assai sofisticato ed elegante, ben lontano dal corpo soddisfatto o in cerca di soddisfazione. È innanzitutto raffinatissimo gioco della mente che spiega le pulsioni di un individuo che restano, come scriveva Ogawa, inconoscibili a tutte le persone intorno a sé.

Il rischio di escludere a priori tracce significative è d'altronde presente. Gli stessi studi freudiani che hanno introdotto il concetto di feticismo nella sfera della sessualità e che pertanto risultano fortemente connotati, possono risultare efficaci per confutare le nostre tesi sul "feticismo freddo" presente nelle opere di Ogawa Yōko, ovvero una tipologia del fenomeno di natura non necessariamente (o almeno non sempre) sessuale e spesso lontana dal suo inquadramento clinico.

Freud si è occupato del fenomeno tra il 1905 e il 1938 in tre fasi durante le quali la sua attenzione si è variamente rivolta al feticcio, al feticismo o al feticista: prima a cavallo del quinquennio 1905–1910 ha elaborato *Tre saggi sulla teoria sessuale* (1905), *Per la genesi del feticismo* (1909) e *Un ricordo d'infanzia di Leonardo da Vinci* (1910), successivamente negli anni Venti ha scritto *Feticismo*, un saggio che risale al 1927, e infine negli anni Trenta ha trattato l'argomento con la

---

<sup>54</sup> Mistura, S. (a cura di), *Figure del feticismo*, Torino, Einaudi 2001, p. VIII

<sup>55</sup> Ceserani, R., *Guida alla letteratura comparata*, Roma-Bari, Laterza, 1999, pp.71 – 72

stesura de *La scissione dell'Io nel processo di difesa* (1938) e del *Compendio di psicoanalisi*.<sup>56</sup>

Benchè non si possa ignorare l'opera di Freud, che ha il merito di aver dato grande risalto al fenomeno concentrando i suoi studi non solo sul feticismo in sè ma anche sul suo oggetto (feticcio) e sul soggetto (feticista), d'altronde la trattazione freudiana del feticismo – come ricerca ossessiva di un oggetto sostitutivo, pulsione scaturita dal rinvenimento della mancanza del pene materno da parte del bambino – si è rivelata incapace di spiegare il fenomeno al femminile e riconduce ad una pulsione esclusivamente sessuale una spinta non necessariamente legata a quella sfera. Inoltre come l'arte, che per Baudrillard si è dispersa nel quotidiano, diffondendosi così tanto in esso da divenire sempre meno riconoscibile e meno riconducibile dall'aura del passato, così la sessualità, l'erotismo vengono mostrati e sfruttati così abbondantemente nel contemporaneo da risultare meno efficaci, meno potenti. La caduta dei tabù ha infatti indebolito e svilito la sessualità. Oggi si tratta piuttosto di fenomeni riconducibili al culto di una persona, di un personaggio pubblico, come un attore o un cantante, *esposti* come se stessi e insieme come rappresentanti della propria musica/arte performativa e, nel campo della materia, come oggetti capaci di smorzare frustrazioni, di provocare forti piaceri, di rimandare a concetti ulteriori, di far riemergere memorie del passato o, nella collezione, di comunicare un sentimento di razionalizzazione e sistematizzazione del caos.

Secondo Hegel il feticismo era fenomeno circoscritto alle popolazioni primitive dell'Africa e in quanto tale lontano dall'abitare la società occidentale e dall'interessare le pulsioni dei suoi popoli. L'uomo europeo nulla avrebbe a che fare con l'amore per l'oggetto simbolizzante, sarebbe immune al desiderio viscerale della cosa, impermeabile al suo potere e quindi anche al rischio di una sua "sopravvalutazione" interpretativa.

Comte fu invece il primo a proporre del feticismo una lettura profondamente calata nel comportamento umano. Se ne occupò in due scritti: le *Considérations sur la science et les savants*<sup>57</sup> (1825) e il *Cours de philosophie positive*<sup>58</sup> (1830-42). Col tempo in Comte, questo fenomeno tuttavia acquista contorni negativi, abbruttenti a discapito dell'uomo che risulta essere vittima delle proprie pulsioni, esposto all'assurdo. Aderisce al pensiero, come una lente sulla retina oculare e ne modifica la visione, ne distorce la sincerità portandola verso l'esagerazione.

Il feticismo diviene "una specie di allucinazione permanente e comune, ove, a causa dell'esagerato predominio della vita affettiva sulla vita intellettuale, le più assurde credenze possono alterare profondamente l'osservazione diretta di quasi tutti i fenomeni naturali".

Partendo invece dal feticismo di stampo marxista della merce notiamo come i musei, i negozi, i *cabinets of curiosities* siano luoghi privilegiati in cui si consuma la croce e delizia del

---

<sup>56</sup> Mistura, S. (a cura di), *Figure del feticismo*, cit., pp. XII – XIII

<sup>57</sup> Tradotto in italiano come *Considerazioni filosofiche sulle scienze e gli uomini di scienza* in A. Comte, *Opuscoli di filosofia sociale e Discorsi sul positivismo*, a cura di A. Negri, Sansoni, Firenze 1969, pp. 181-232 e citato in Mistura, S. (a cura di), *Figure del feticismo*, cit., p.77

<sup>58</sup> Tradotto in italiano come *Corso di filosofia positiva*, a cura di F. Ferrarotti, Utet, Torino 1967 citato in *ivi*, pp. 87 – 88

collezionista/feticista. Il principio seguito, quello dell'accumulazione e dell'adorazione, della rappresentazione del tutto o di una gran parte ad opera di un frammento, l'uso della lente di ingrandimento per scavare nei meandri del minuto sono meccanismi di visione veri sia nell'analisi di un feticista delle scarpe che di un collezionista di farfalle.

Prendendo a prestito una felice espressione di un esistenzialista americano secondo cui l'uomo deve tendere al "contenere moltitudini", ogni dettaglio visto con l'occhio attento e sistematico del feticista potenzialmente è contenitore non solo dell'insieme di cui esso è un rappresentante ma di un *altro*, di qualcosa, di un *quid* che lo rende unico e irripetibile. Il fascio di reti che lega il pezzo al mondo circostante e quindi al feticista è assai vario e complesso. Italo Calvino scriveva che "il simbolismo di un oggetto esiste sempre", che rimanda sempre ad altro in un intreccio infinito di collegamenti.

Marc Augé a proposito della riflessione africana sull'identità individuale scrive che "i sistemi feticisti rendono esplicite insieme l'intuizione del poeta e la scoperta dello psicanalista: non cessano di ripetere e di immaginare che l'io è l'altro"<sup>59</sup>. Questa affermazione, facendo riferimento al costume locale secondo cui chi si sottoponeva alla cerimonia di iniziazione era insieme un antenato e il suo Legba personale, il feticcio, riconduce l'individuo alla sua doppia natura corporale e materiale. Nell'oggetto-feticcio, carico di sostanze vegetali ed animali (terra, pietre, conchiglie, piante, escrementi, sangue, cadaveri etc.), Augé vi legge anche la continuità che lega il corpo degli dei a quello degli uomini. L'oggetto-feticcio risulta essere luogo privilegiato d'osservazione dal momento che esso svela l'esperienza comune a tutti i membri di un determinata cultura e, insieme, di ogni altra cultura nel loro affiancarsi a problemi fondanti come:

"la differenza dei sessi, le rassomiglianze di un individuo con un altro, i ritmi diversi della vita biologica, l'autonomia relativa degli organi, la pluralità degli umori, gli effetti fisici delle emozioni legate al rapporto con l'altro, insomma la materia organica dell'essere, dell'identità e della relazione, ma in cui si provano anche la forza dell'oblio, l'invecchiamento, la spersonalizzazione, l'imminenza della materia e l'imminenza della morte, insomma una dispersione simultanea d'identità e di vita che tende, senza riuscirci mai completamente, a nascondersi la realtà della materia e quella della morte"<sup>60</sup>

L'uso di espressioni come "restare padrone di sé" e "perdere il sangue freddo" non sarebbero pertanto che manifestazioni di una visione chiaramente sdoppiata dell'io che è sempre presente nella nostra società. Ribadisce la natura duplice dell'io e la sua manifestazione

L'esperienza del corpo, scrive Augé, "rende da sola particolarmente evidente la tesi dell'unità

---

<sup>59</sup> Augé, M., *Il dio oggetto*, Roma, Meltemi, 2002, p. 100

<sup>60</sup> *ivi*, p. 129

psicologica dell'umanità". Il fenomeno, quindi, sorpassa le recinzioni della sessualità per prorompere nel comportamento sociale dell'uomo e nel funzionamento stesso della sua psiche.

Il feticista è un collezionatore, un collezionista, un sistematico, un rigoroso, un esteta. La sua fantasia lo spinge a superare le briglie del reale e a costruire un altro proprio universo altrettanto se non maggiormente regolato da leggi di quello condiviso nel sociale. Non ammette eccezioni. La determinazione dei gesti è millimetrica, la liturgia delle fasi ben fissata come nell'estetismo di Huiysmans.

Egli attribuisce potere ad oggetti inanimati, un'*aura* che vi si applica sopra e che, nella mente del feticista, viene così talmente assorbita da divenire inalienabile, un tutt'uno con essa. Tale da essere in grado di sostituire o persino sostituire l'originale.

D'altronde Marc Augé parla della "provocazione della materia" intendendo con questa definizione l'impossibilità da parte dell'uomo di "reificare completamente il corpo", compreso il cadavere, che del corpo è ciò che maggiormente si avvicina alla cosa. L'animismo non sarebbe pertanto altro che la manifestazione della difficoltà di pensare la materia bruta, la necessità di inserire "un po' di vita" nell'oggetto del proprio pensiero. La morte stessa richiede il suo contrario, ovvero la vita, per poter essere compresa.

"I 'feticisti', si diceva con stupore, adorano 'il legno e la pietra'. Non hanno scelta: pensano"<sup>61</sup>: il feticismo scaturisce pertanto dallo stesso pensare, naturale conseguenza del rivolgere la mente al mondo e al suo significato. Non sarebbe quindi disgiunto dall'uomo, ma un impulso innato, radicato nell'istinto.

#### ■ **Bisogno di bellezza, origine di potere e frazionamento dell'oggetto amato**

Guglielmoni in "Meditazioni fetish"\_\_Questioni di termini: FETICCIO E FETISH"<sup>62</sup> parte da una interessante riflessione terminologica su come la parola inglese "fetish" significhi insieme la cosa (il feticcio) e la persona (il feticista). Il sentimento del Fetish sarebbe inoltre simile a quello che causa il sacrificio, per la sua estrinseca natura che porta alla selezione di una parte, all'esclusione dell'insieme. Il Fetish simbolicamente ucciderebbe infatti la persona, ne eliminerebbe l'interessa a favore di un dettaglio anatomico o di un oggetto che a quella persona è legato. Il feticismo diviene quindi un processo che perpetua violenza nei confronti del tutto, della completezza, dell'insieme e che fa confluire nel dettaglio la capacità di farsi portatore di tutto ciò che è stato sacrificato, eliminato dallo sguardo e dalla percezione dei sensi.

"Il tutto riassunto in una sua parte, la parte che vive pur senza il suo tutto. Presenza e mancanza. E' questo continuo binomio, questa tensione senza pausa, che rende il Fetish così intrigante. E'

---

<sup>61</sup> *ivi*, p. 132

<sup>62</sup> Guglielmoni, P., "Meditazioni fetish"\_\_Questioni di termini: FETICCIO E FETISH" in *Progresso e feticismo*, 2002, pp. 143 – 150

questa la sua particolare aura<sup>63</sup>

Si sviluppa in esso una raffinata teoria degli opposti, una cosa e il suo contrario così come il pieno e il vuoto che sono concetti centrali nel pensiero filosofico orientale. La presenza si nutre di assenza nella stessa misura in cui l'assenza si nutre di presenza.

“Il Fetish è per sua natura un mancare, un nascondersi [...] qualcosa che proprio perchè nasconde fa intuire”<sup>64</sup>

Così ogni museo si regge su questo identico binomio che rende possibile che un utensile tutto sbreccato si faccia portatore di un'intera, remota epoca, che un frammento di un'abitazione restituisca al visitatore pareti, tetto e la casa tutta. Il pezzo suggerisce tutto ciò che non c'è, sottolinea la mancanza e, al contempo, evoca la sua presenza. Il pezzo compensa l'assenza totale, funge da appiglio come la cordicella di un aquilone che sia nascosto dalle nubi: non lo si vede chiaramente ma la cordicella che il bambino stringe tra le dita lo suggerisce. Nessuno mai dubiterebbe del contrario.

Per lo stesso principio, come abbiamo visto in Freud, l'oggetto appartenuto alla persona amata finisce per rappresentarla tutta. Ma non solo. Il feticcio porta a noi quella persona e ribadisce anche il sè, il proprio desiderio, il significato ed il significante. Nel caso dell'oggetto dell'amante, ad esempio, un orecchino come ne *Il museo dell'innocenza* di Orhan Pamuk rappresenta Füsün e, in aggiunta, il tempo che si è trascorso insieme a lei: l'oggetto venerato più il noi che esso veicola.

Paradossalmente si parla di assenza in modo tale da rendere l'assente più presente di tutto ciò che invece c'è ed è sotto i nostri occhi. Guglielmoni parla anche del Fetish come di un “meccanismo di visione” che ha spostato l'oggetto venerato in un punto tanto elevato da non essere più raggiungibile e proprio perchè ormai parte di un inaccessibile Olimpo ancor più agognato. Questo paradosso è ben riconoscibile in *Il Museo dell'Innocenza* alla conclusione del quale si comprende come il protagonista finisca per non concretizzare il suo sogno d'amore perchè divenuto ormai oggetto di venerazione, qualcosa che non può reggere il confronto con il reale. In Ogawa Yōko, semplicemente, l'altro è spesso già morto e in quanto tale già parte di un aldilà irraggiungibile.

Il feticcio quindi ha questa duplice funzione di rendere raggiungibile, accessibile qualcosa che non lo è e, secondo il meccanismo inverso, di caricare di significati ulteriori, irrazionali, cose quotidiane tanto da renderle inaccessibili.

Nell'oggetto spesso è racchiuso un mutamento, come in *Kanojo wa bejetarian* - dove la protagonista mettendosi il rossetto pare trasformarsi nelle persone che, per lavoro, deve fingere di diventare: la figlia di uno, la nipote di un altro etc.

---

<sup>63</sup> *ivi*, p. 145

<sup>64</sup> *ivi*, p. 146

Il quadro di Magritte “questa non è una pipa” non è solo immagine ma è anche parola, comprende il titolo. La parola entra nell’immagine per rafforzarla. Questo è il potere più che dell’immagine, della parola che ne ribalta il puro e semplice mostrarsi ed essere. Il rimandare ad altro che non è quello che i nostri occhi vedono. In giapponese l’utilizzo del *katakana* soprattutto, ma anche a seconda dei casi dei *kanji* o dello *hiragana* ha questa funzione, di mettere in evidenza parole che passerebbero altrimenti inosservate proponendole con una differente “vestizione”. Il Fetish, prosegue Guglielmoni, è immagine *virale* della realtà-archetipo.

“Qualunque cosa può essere Fetish, e se lo diventa non è solo una figura, è una presenza. Come un’allucinazione da svegli”<sup>65</sup>

Questa affermazione è particolarmente interessante da prendere in considerazione in riferimento ai libri della Ogawa in cui la morte ha già ingoiato alcune presenze che, nonostante ciò, tendono a riproporsi nella vita dei vivi e che per questi fungono talvolta da feticcio. Ad esempio, il romanzo *Yohaku no ai* sembra a tutti gli effetti una lunga, assai complessa e articolata, allucinazione della voce narrante proprio per via dello sconfinamento della dimensione dei morti in quella dei vivi, così che il lettore giunge alla fine del libro domandandosi quanto vi sia del ricordo di un defunto e quanto invece della realtà.

Del resto il rapporto tra morte e feticismo è stato ampiamente dibattuto<sup>66</sup>. Jacques Derrida in *Mal d’archivio: un’impressione freudiana* dà voce e sostanza alla pulsione di morte, una forza ambigua e intangibile.

“Queste impressioni sono forse l’origine di quella cosa che viene chiamata, oscuramente, la bellezza del bello. Ricordi di morte”

La morte per sua natura allontana l’oggetto, alza un invalicabile muro tra l’adoratore e il feticcio adorato.

Il desiderio, nel feticismo, prende una forma, un colore, una dimensione. Acquista sostanza ed entra a far parte del mondo delle cose. Il desiderio si fa corpo e pertanto anch’esso diviene parte del mondo sensibile, del mondo “oggettivo” e materiale. L’oggetto, come la scarpa, è il corpo che non c’è ma a cui rimanda.

Eppure, verso il feticismo, si sviluppa un clima di sospetto. Sempre Guglielmoni afferma che “il sacrificio che lo ha portato in superficie ci è entrato sottopelle, ci ha contagiati, ed è diventato il sacrificio della nostra identità”, eppure analizzando la personalità dei personaggi dei romanzi e

---

<sup>65</sup> *ivi*, p. 147

<sup>66</sup> cfr. Kaplan, L. J., *Falsi idoli. Le culture del feticismo*, Trento, Edizioni Erickson, 2008

racconti che prenderemo in considerazione, notiamo come il fetish, lungi dall'eliminare identità, ne crea di nuove. Rispetto all'ossessione verso il medesimo oggetto, ognuno pare reagire in modo assolutamente personale facendo della collezione, dell'oggetto-fetish piuttosto un "marcatore" di personalità. Il fetish, infatti, può essere ritenuto a buon diritto un più e non un meno. Il meccanismo di addizione corrisponde necessariamente ad una sottrazione, ma non in maniera per forza debilitante per il soggetto. Il concentrarsi su un dettaglio, l'ossessione per un qualcosa che non è tutto, non significa necessariamente una perdita.

A seconda dell'individuo, il feticismo trova varie forme di applicazione. C'è chi riesce a trovare una sistemazione dell'oggetto fetish nella propria vita, chi invece viene travolto dalla passione esclusiva che nutre per un oggetto/parte del corpo e finisce per andare contro le regole che governano il mondo degli uomini, l'ordine sociale che lo determina.

Nel racconto "Shinzō no karinui" all'interno della raccolta *Kamokuna shigai midarana tomurai* accade proprio questo, ovvero che un artigiano cui è stata commissionata una borsa per proteggere un cuore che – per una deformazione fisica – emerge dalla cassa toracica in un rigonfiamento, si innamora a tal punto dell'organo della cliente, che finisce per incappare nell'assassinio e tagliarle via il cuore in modo da impossessarsene.

Stessa sorte tocca al giardiniere di *Chinmoku hakubutukan* benchè in questo caso l'ordine sociale sia avvertito in modo sempre più blando dal protagonista per via della particolare "realtà" (simile per certi versi a quella di *Yohaku no ai*) in cui si svolge il racconto. E' il lettore, piuttosto, a percepire lo strappo, la lacerazione del gesto sovvertitore, non la voce narrante. Anzi in *Chinmoku hakubutsukan* si arriva all'estremo secondo cui il feticcio, letteralmente incarnato da un capezzolo femminile, si sostituisce alla donna stessa. La raccolta del feticcio, infatti, diviene motivo della sua uccisione.

Qui il feticcio, oltretutto, ha una duplice caratterizzazione: è ereditario (nel senso che si sono macchiati dello stesso crimine feticista il nonno e il padre dell'attuale giardiniere) ed è legato ad un ulteriore feticcio il cui utilizzo continua di generazione in generazione: si tratta del coltello che il giardiniere gode a provare su diversi materiali, fino a provarlo sul seno di una donna come gli era stato tramandato in famiglia.

Il fenomeno, nella lettura dei tantissimi testi che lo analizzano da un punto di vista antropologico, sociale o letterario risulta come una sorta di religione, un culto del corpo e della cosa che acquisiscono di conseguenza poteri speciali. La passione esclusiva e non condivisa narra la parabola delle dita, della mano destra o sinistra, dell'orecchio, della voce proprio come accade nei racconti e nei romanzi di Ogawa Yōko.

Il feticista (qualunque sia l'oggetto della sua cieca passione) raccontandosi elabora un catechismo della cosa, della parte del corpo, dell'emozione.

Si tratta in sostanza di un bisogno primordiale dell'uomo, legato al bisogno di bellezza,

all'emozione che provoca il contatto con l'altro da sé e, nella coazione a ripetere, si consuma l'origine del feticismo, della collezione.

Per molti versi il feticista è un ripetitivo, colleziona emozioni tutte simili ma che non lo stancano. Gode della medesima cosa e pur necessitando della varietà del mondo tende a razionalizzarla, a cercare di ordinarla. Accade in particolare al collezionista, il cui microcosmo ha come effetto quello di eccitarlo e insieme di rassicurarlo, grazie al piacere sempre uguale che riceve e che è talmente limato e rifinito da non richiedere sostanziale modificazione. Il desiderio, scrive Baudrillard, “rende possibile, nella catena infinita dei significanti, l'azione di ripetizione e sostituzione illimitata di se stesso attraverso la morte e oltre” e, nella metafora con i sogni che assicurerebbero la continuità del sonno “gli oggetti assicurano la continuità della vita”<sup>67</sup>.

Tornando alla definizione per cui il feticismo sarebbe l'atto del raccimolare bellezza nel quotidiano di cui vedremo molti esempi – un reale di cui si può essere soddisfatti o meno – i personaggi di Ogawa Yōko sembrano accomunati dalla ricerca di qualcosa, assaporano il momento e lo dilatano nell'esperienza. Le loro esistenze appaiono come ambienti sensoriali completi e ristrettissimi che essi percepiscono attraverso il medium di un oggetto, di una parte del corpo che funge a loro volta come i bastoni con cui i regnanti di Laputa ne *I viaggi di Gulliver* di Jonathan Swift venivano toccati dai servitori che facevano sì che le bocche potessero aprirsi e parlare e le orecchie sentire.

Il feticcio è definito da Augè anche “oggetto di potere, oggetto – in qualsivoglia forma si manifesta – che dà potere”: esso possiede una forza invisibile che è comunicata all'adoratore che ne gode e che spesso è l'unico a percepirla. Esempari difettosi, sporchi, consunti dal tempo e dall'utilizzo posso assurgere a oggetti degni d'una collezione privata e di un museo come in *Il museo dell'innocenza* di Orhan Pamuk. Il filo conduttore è anch'esso deciso dal collezionista o da chi raccoglie quei particolari oggetti e li mette sotto vetro, concludendosi coerentemente con una lista che nomina musei in cui si reca il protagonista per consultazione ed interesse. Accade anche agli oggetti che Boltanski raccoglie nelle sue vetrine, alle macchine inutili (eppure utilissime) di Munari, a quelli rinvenuti sul fondo delle tasche da Perec, alla scacchiera usurata in *Neko wo daite zō to oyogu* di Ogawa o ancora ai pezzi di vari materiali rinvenuti dal protagonista del racconto “Oggetti solidi” di Virginia Woolf.

Ovunque si cerca la bellezza che, si sa è percezione soggettivissima: la bellezza, recita un proverbio che trova un suo corrispettivo in molte lingue, è negli occhi di chi guarda. Essa emerge in base alla personalità particolare di quell'individuo.

### ■ **Questione di sguardi**

La cosa per esser posseduta deve essere frazionata, a volte scomposta. L'amante guardato, toccato

---

<sup>67</sup> Baudrillard, J., *Il sistema degli oggetti*, cit., pos. 1473

pezzo a pezzo. Si abbraccia, del resto, un pezzo di corpo per volta.

“Dando sostanza e frazionamento il tempo, lo rende un oggetto consumabile”<sup>68</sup>.

Qualunque cosa, seguendo tale principio, può esser soggetta al frazionamento, al consumo. Allo stesso modo si può elaborare un discorso che riguardi i sentimenti, cose teoricamente non consumabili eppure sezionate, conosciute e infine a loro volta consumate. D'altronde il feticcio sottintende un perenne rinnovamento, nel consumarlo se ne avverte sempre l'imperituro desiderio. Come di una bevanda zuccherata che rimetta sempre in moto lo stimolo della sete o di un cibo che scateni la fame quanto più lo si consumi.

Nella scena iniziale di “Le Mépris” di Jean-Luc Godard del 1963<sup>69</sup> – tratto dal romanzo di Alberto Moravia “Il Disprezzo” – Michel Piccoli e Brigitte Bardot parlano sul letto e lei, completamente nuda, gli chiede se riesce a vedere dallo specchio i suoi piedi. Inizia poi a domandargli in ordine, con in sottofondo un crescendo musicale di grande intensità, se lui trovi belli i suoi piedi, se ami le sue caviglie, le ginocchia, le cosce, le natiche, i seni, le spalle, le braccia, il volto, la bocca, gli occhi, il naso, le orecchie. La scena si conclude con la domanda di lei (Camille) a lui (Paul):

Camille: “Quindi mi ami totalmente?”

Paul: “Sì”

Paul: “Ti amo totalmente, teneramente, tragicamente

Camille: “Anch'io Paul”

Bagni scrive “è frammento non perchè isola un oggetto da guardare ma poichè mostra un oggetto guardato”<sup>70</sup>. Lo sguardo di per sè è frammentario, non tende per sua natura alla totalità, non è omnicomprensivo. È sempre parziale ed interrotto dallo sbattere delle ciglia. Ha in potenza l'essere approfondito. Al contrario l'essere omnicomprensivo paga lo scotto della “superficialità”. La sensazione “totale” è del corpo che unisce ciò che è separato, ma non dell'occhio in sè. Lo sguardo che si muove fa di tanti incompleti un tutto. Il movimento dell'occhio rende dei pezzi un tutto, in più fasi.

Da lontano non si percepiscono differenze. Un uomo è sempre un uomo. Anche una donna è una donna. Entrambi sono semplicemente persone.

Quanto l'occhio abbraccia ci pare d'un tratto un oggetto, una cosa possedibile. Charles Simic, facendo riferimento alla distorsione della visione, spiega come filosoficamente “degli occhi non ci si può fidare”. I tramonti che vediamo non sono altro che “mere illusioni e non corrispondono a oggetti

---

<sup>68</sup> *ivi*, pos.1432

<sup>69</sup> Questa scena è stata censurata nella versione italiana.

<sup>70</sup> Bagni, P., *Le tigri azzurre. Cliché e luoghi comuni in letteratura*, Milano, il Saggiatore, 2003, p.15

o proprietà reali [...] Noi non crediamo realmente alla loro esistenza, ma talvolta sembrano proprio veri”<sup>71</sup>.

Un amore che si vuole totale diviene parcellizzato, un sentimento a pezzi. Così come l’operazione di analisi di frammentazione del sentimento amoroso realizzata da Roland Barthes in *Frammenti di un discorso amoroso*<sup>72</sup> dove sezionandolo se ne individuano i caratteri, le varietà di declinazione e le similarità.

A confronto con la società moderna, quella contemporanea si avvicina maggiormente alla storia delle cose banali. Esiste tutta una letteratura dedicata alle piccole gioie della vita, come il caso letterario dei poemi in prosa *La prima sorsata di birra e altri piccoli piaceri della vita* di Philippe Delerm<sup>73</sup> il cui grande successo si va a concentrare sul minuto, sul dettaglio, sbriciolando la grandiosità della vita in modo da renderla più vicina (e più facilmente godibile) o delle *Vite minuscole* di Pierre Michon<sup>74</sup> che racconta le vite non dei famosi, ma di quelli che la celebrità né il genio investe come a dire che la vita, e quello siamo, si svela sul piano più personale e banale dell’esistenza, dove tutti combattiamo piccolissime guerre, riceviamo piccolissime gioie e moriamo all’interno di piccolissime vite.

È il filone delle “piccole cose”, della lista di sensazioni e minuti piaceri fermati su carta, dei *plaisirs minuscules*, delle *vies minuscules* in cui chiunque si può riconoscere. È un minimalismo delle storie, la banalità delle tematiche affrontate, il quotidiano più concreto e il personale, veicolato spesso da forme brevi, stile asciutto, versi concisi e secchi che definiscono l’“extrême contemporain”<sup>75</sup> che, in francese, indica la generazione degli scrittori degli ultimissimi decenni, lo sguardo che dal mondo nella sua interezza e grandiosità, si è spostato con insistenza sul dettaglio, sull’adesso che sembra l’unica porzione di tempo che l’uomo contemporaneo è in grado di gestire.

La minuzia che si colma di significato sembra una sorta di reazione al dover essere per forza qualcuno, al possedere tutto ciò che gli altri posseggono, all’uniformarsi in modo originale – processo che porta al paradosso di voler essere uguali e insieme leggermente diversi dagli altri e che, in questo modo, svela le fragilità di fondo di tale desiderio. L’utilità è decisamente messa in secondo piano, la sua durata inessenziale e, se possibile, persino fastidiosa, rendendo il distacco dall’oggetto – in favore di uno nuovo, più funzionale, “oggettivamente migliore” – innaturale, volontaria e pertanto originante sensi di colpa.

La stessa inutilità è letta come caratteristica basilare dell’essere umano, della sua percezione del mondo che lo distingue da tutti gli altri esseri viventi. Murakami Haruki ne *La ragazza dello Sputnik* scrive che:

---

<sup>71</sup> Simic, C., *Il cacciatore di immagini. L’arte di Joseph Cornell*, Milano, Adelphi, 2013, p. 70

<sup>72</sup> Barthes, R., *Frammenti di un discorso amoroso*, Torino, Einaudi, 2014

<sup>73</sup> Delerm, P., *La prima sorsata di birra e altri piccoli piaceri della vita*, Milano, Frassinelli, 1998

<sup>74</sup> Michon, P., *Vite minuscole*, Milano, Adelphi, 2016

<sup>75</sup> Viart, D. e Bruno Vercier, *La littérature française au présent: Heritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2005

“ [...] in questa vita imperfetta abbiamo bisogno anche di una certa quantità di cose inutili. Se tutte le cose inutili sparissero, sarebbe la fine anche di questa nostra imperfetta esistenza”

Si riconosce pertanto una doppia tendenza all'uniformarsi e, insieme, all'essere diversi. È un pensiero, quello contemporaneo, che si basa sul dettaglio, sull'insignificante-per-tutti-ma significativo-per-se-stessi. Un approfondimento del semplice opponimento binario di inutilità/utilità definito da Haruki.

La si potrebbe leggere anche come una reazione letteraria alla globalizzazione, al generale che ingurgita tutto appiattendolo, dando di contro rilievo al dettaglio, all'insignificante *pubblico* che si traduce in un significativo *privato*, riuscendo talvolta a coinvolgere anche la diversità della persona in quest'opera di riabilitazione della cosa.

Wolfgang Ullrich, autore di un saggio di grande interesse sull'indifinitezza dell'immagine<sup>76</sup>, noterebbe anche la funzione “miniatura” delle attuali macchine fotografiche, che mettono a fuoco solo una striscia di immagine, come un lembo di stoffa, intorno al quale tutto è opaco, nebuloso, confuso, fa da puro sfondo. La funzione macro, che rivela di un oggetto caratteristiche inattese tanto da *sembrare* un altro oggetto, non si esime da questa tendenza a render protagonista la periferia dello sguardo. Proprio lo sguardo, del resto, è tutto.

È il *regard* di cui scriveva Lacan ne *Seminaire VII, l'Ethique de la psychanalyse*. Lo studioso vi distingueva le tre categorie fondanti de “le symbolique” (entro cui era compreso il linguaggio), “l'imaginaire” e “le réel”, ambito quest'ultimo cui l'uomo non ha naturalmente accesso e che confonde lo stesso Lacan in un episodio della sua vita personale. Racconta come un giorno, osservando il mare, vi avesse scorto uno scintillio, un brillare intenso come un diamante a pelo dell'acqua. A ben guardare, però, quel riflesso che lo ammaliava era prodotto semplicemente da una scatoletta di sardine che, dopo l'utilizzo, doveva essere stata gettata a mare. Null'altro, quindi, che uno scarto, dell'immondizia, simbolo piuttosto d'una società che oggi definiremmo sprecona e irrispettosa dell'ambiente.

Così lo stesso sguardo, pur nell'oggettività apparente della definizione delle cose, attribuisce al mondo circostante un'importanza gerarchica tutt'altro che ovvia. Ciò che è di valore e ciò che non lo possiede è chiaramente definito. Solo l'inganno, l'illusione di star guardando una cosa che non è, lo può rendere affascinato da una scatoletta di sardine e dal disvelamento dell'allucinazione nasce la rivelazione stessa della natura ingannevole dello sguardo.

Non serve essere inconsapevoli per essere ingannati in ciò che si crede di vedere. Basta piuttosto modificare il proprio punto di vista per ribaltare l'importanza di qualcosa. Come ci ricorda Bodei,

---

<sup>76</sup> Ullrich, W., *Fusenmei no rekishi*, Tōkyō, Brüche, 2006

Max Weber osservava che:

“i bottoni della divisa indossata dal re di Prussia durante la battaglia di Sadowa sembrano di per sè irrilevanti, ma se al punto di vista della storia militare si sostituisce quello della storia della sartoria, essi saranno più importanti dell’esito stesso di tale battaglia”<sup>77</sup>

È lo stesso concetto secondo cui non è la cosa in sè ad avere importanza in un racconto ma la funzione che essa riveste nell’economia del plot. Nel racconto *L’ultima foglia* di O. Henry, per esempio, quello che potrebbe a prima vista apparire come un dettaglio, ovvero una foglia, risulta invece ragione di vita per Johnsy, la protagonista. Questa dichiara infatti come al cadere dell’ultima foglia dell’albero che scorge dal suo letto oltre la finestra, lei certamente morirà. Lega pertanto il suo atteggiamento nei confronti della malattia (e di conseguenza anche le sue chances di guarigione) allo staccarsi dal ramo delle foglie che, in attesa della fine, ella conta una ad una. Sarebbe certamente spacciata se l’anziano non si affaticasse ogni notte a dipingerla, a costo della propria salute.

Facendo un ulteriore passo in avanti nello scardinamento della gerarchie tra le cose, sempre Rigotti ne *Il pensiero delle cose* spiega la necessità di un bilanciamento tra le sfere alte della filosofia e le pianure del *quotidie*, del quotidiano, e i rischi che comporta una simile scelta. La saggezza delle cose avrebbe molto da insegnare e sarebbe quindi utile tendere l’orecchio alla sua voce.

“La sfida [...] è quella di far entrare le cose della vita quotidiana nell’ambito dello stato di saggezza che dovrebbe essere il luogo naturale del filosofo, in quello stesso territorio cioè dal quale furono a lungo tenute fuori”<sup>78</sup>

A ben guardare, è possibile notare la dipendenza che il linguaggio alto intrattiene con quello basso del quotidiano<sup>79</sup> ed è chiaro come le nostre riflessioni partano dal mondo sensibile e materialissimo che ci accoglie, ci nutre, alleva e accudisce. La metafora più pregnante è spesso quella che sfrutta oggetti a noi tanto vicini da farci stupire di non avervi pensato prima.

Non sottovalutate il quotidiano, verrebbe da sussurrare all’orecchio di chi considera degno di attenzione solo tutto ciò che è maestoso, incorporeo, “oltre” il quotidiano. Il mondo infatti, mutuando le parole di Nietzsche in *Umano troppo umano*, lo si può creare dal nulla”:

“Se si osserva come taluni sanno servirsi delle loro esperienze vissute – delle loro insignificanti, quotidiane esperienze vissute – tanto che queste diventano un campo che fruttifica tre volte l’anno; mentre altri – e quanti! – pur travolti dai marosi delle vicende più eccitanti, delle più

---

<sup>77</sup> Bodei, R., *La vita delle cose*, cit., pos. 1563

<sup>78</sup> Rigotti, F., *Il pensiero delle cose*, Apogeo, Milano, 2007 (ed. kindle), pos. 284

<sup>79</sup> *ivi*, pos. 244

molteplici correnti di tempo e di popolo, rimangono sempre leggeri, sempre a galla, come sughero: alla fine si è tentati di suddividere l'umanità in una minoranza [...] di persone capaci di trarre molto dal poco, e in una maggioranza di coloro che col molto fanno poco; anzi ci si imbatte in quegli stregoni alla rovescia i quali, invece di creare il mondo dal nulla, del mondo fanno un nulla”<sup>80</sup>

La disparità più che d'esperienze di interiorità, l'unica veramente capace di dilatare il reale, definisce la differenza tra le vite e tra gli uomini che le conducono.

Oltretutto sembra che la letteratura contemporanea, più ancora di quella dei secoli scorsi, si trovi nella posizione di dover dimostrare la propria accessibilità, di donare al lettore un motivo di soddisfacimento immediato che sia il piacere, l'entertainment, o una rassicurazione sul valore della propria esistenza. Una filosofia del dettaglio, che faccia lievitare il cotidie, che ampli la portata del banale, del quotidiano, è una immediata rassicurazione, la gioia dello scoprire come anche nella propria esistenza vi sia un valore intrinseco, potenzialmente universale.

Ceserani e Benvenuti in *La letteratura nell'età globale*, nel capitolo dedicato alle influenze dell'economia sul mercato letterario, segnalano oltre ad un crescente abbondare di termini prestatati all'economia che tradiscono una chiara influenza di quest'ultima sulla letteratura, il rischio tutt'altro che secondario per cui ciò che non vende non merita d'essere proposto, che la semplicità e l'immediata comprensione sono le parole chiave nella selezione della letteratura da lasciare in eredità alla generazione successiva.

Proprio come nuovi deodoranti per la casa, quella jungla di strumenti dalla funzione sempre più specifica ed insieme aleatoria che si usano in cucina, i libri non devono essere solo “quelli belli” o “quelli di valore”, al di là del loro essere più o meno controverso, ma devono essercene per tutti i gusti, per soddisfare ogni tipo di richiesta in modo da incontrare quante più fasce di lettori/consumatori.

Il dibattito contemporaneo sulla produzione e sulla merce oscilla oltretutto tra una demonizzazione del sistema economico che spinge i consumatori ad un acquisto febbrile e sempre crescente di beni, che li induce ad uno shopping che si basa su motivi puramente speculativi e che come risultato delinea il profilo di un mondo fatto di merce-spazzatura creata al solo scopo d'esser rapidamente sostituita, e, dall'altra parte, una presa di coscienza dell'utilità di un'analisi di questo stesso sistema, considerato non più da condannarsi a priori ma piuttosto da studiarci<sup>81</sup>.

---

<sup>80</sup> Nietzsche, F., “Umano troppo umano – Volume primo” da *Umano, troppo umano – Così parlò Zarathustra – Al di là del bene e del male – Crepuscolo degli idoli – L'Anticristo – Ecce Homo*, Roma, Newton Compton, 2012 (ed. kindle), pos. 5333 – 5343

<sup>81</sup> Molotch, Harvey, *Fenomenologia del tostapane. Come gli oggetti quotidiani diventano quello che sono*, Milano, Raffaello Cortina, 2005

D'altronde la praticità dell'oggetto è spesso il trampolino di lancio per le alte sfere della poesia più squisita. Il tutto lo si deve solo suggerire a voce bassa, quasi sussurrando: il dettaglio, infatti, è spesso capace di magie come, nel caso del critico francese d'arte Daniel Arasse, che al particolare ha dedica la carriera.

“L'approccio alla pittura attraverso i dettagli lascia affiorare ciò che, in sua assenza, non verrebbe alla luce. Questo o quel dettaglio, separato dall'insieme, fa riconsiderare le categorie stabilite della storia dell'arte e, in definitiva, le fa apparire come «costruite da lontano»<sup>82</sup>

Se il quotidiano può definirsi il dettaglio del generale che, nella sua interezza e nel suo scorrere universale, è la vita, allora questa visione può esserci d'aiuto per rivalutare il tran tran quotidiano.

I filosofi si sono dibattuti sulla cosa fin da Platone, da Empedocle, cercando di “comprendere e definire la cosa per mezzo di concetti di unificazione, da parte della coscienza, del molteplice presentato dai sensi”<sup>83</sup>, a dimostrazione che la cosa *si gioca* nella relazione tra essa stessa e ciò che con essa interagisce, tra quella cosa in particolare e, elemento più importante per i pensatori, l'idea che a quella cosa fa capo, la comprende e rimanda a tutte le altre cose che ne conservano lo stesso significato, utilizzo ed effigie. Come il tavolo e l'idea di tavolo, la sedia e l'idea di sedia, l'operazione di generalizzazione porta infine a liberarsi di quella-cosa-in-particolare per approdare invece alla cosa-in-sè, rinnovandosi di volta in volta attraverso la ripetizione che costituisce d'altronde una costante riflessione.

Per molti versi il procedimento è il medesimo sfruttato dai musei, dalla catalogazione, dalla comprensione che parte dal singolo oggetto per approdare a massimi sistemi culturali e di pensiero. Basti pensare ai musei etnografici, in cui viene esibito un singolo abito cerimoniale lì a rappresentare tutti gli abiti cerimoniali di quella popolazione. La cosa-abito è lì ad esempio e “la cosa è l'esempio, il campione tirato fuori da una raccolta (*ex-em-lum*)”.

Quel che è chiaro è che ogni cosa racconta l'idea di quella cosa. È l'insiemistica che si studia nelle scuole, l'idea generale che permette di afferrare il senso celato in ognuna di quelle cose, tutte simili eppure diverse.

## ■ Musei e collezioni

Tra i temi maggiormente cari all'autrice, si annoverano i musei e le collezioni.

Nella raccolta di saggi *Inu no shuppo wo nadenagara* Ogawa scrive di visitare spesso i musei delle città qualunque collezione essi esibiscano, cosa che vedremo accade anche a Orhan Pamuck che, coscientemente, si reca nei piccoli musei europei.

---

<sup>82</sup> Arasse, D., *Il dettaglio. La pittura vista da vicino*, Milano, il Saggiatore, 2007, p. 12

<sup>83</sup> Rigotti, F., *Il pensiero delle cose*, cit., pos.102

「以前から博物館に興味を抱いてはいた。どんな種類の博物館でもいい。知的好奇心からというより、単にそこをふらふらしてみたいために、切符を買ったことが何度かある。まずあの静けさと清潔さが貴重だ。」<sup>84</sup>

Quella di Ogawa pare una attrazione fatale, piuttosto che un desiderio di acquisire una certa conoscenza. Sono le caratteristiche del luogo ad esercitare su di lei – e di riflesso sulla sua narrativa – un fascino irresistibile. È quella commistione di silenzio ed ordine, la percezione che non vi sia null’altro che quanto è strettamente necessario.

La luce cade sulla teca che è a sua volta disposta nelle stanze in modo da risaltare all’occhio del visitatore. Il percorso si fa agevole sia nel perdersi che nel trovarsi, grazie alla collocazione dei pieni e al lascito dei vuoti.

La pulizia, il vetro che nella linda trasparenza mostra e insieme separa dallo scorrere del tempo, l’essenzialità minimalista e soprattutto quella particolarità di silenzio che tutto avvolge, fanno dei musei posti in cui 「いくらでも無口でいられる自由を与えてくれる」<sup>85</sup> e in cui spiccano tutte le presenze oggettuali e umane. I guardiani, per esempio, stimolano l’immaginazione della scrittrice che osserva le figure mute, quasi solenni, immerse in una semi immobilità. Le seggiole poste ai lati della sala, quando vuote, inquietano Ogawa per quella sensibilità che le è connaturata per l’assenza, per l’idea che quanto c’era fino ad un attimo prima non c’è più, e che potrebbe (come invece potrebbe non) tornare.

Viene da domandarsi se non sia proprio per via della loro struttura architettonica, che privilegia l’assenza e il vuoto, per la natura contingente del passaggio dei visitatori che osservano, leggono e come un corso d’acqua scivolano via, che i musei occupino nella poetica dell’autrice un posto di primaria importanza.

「...なぜか昔から収集癖のある人に心ひかれ、そういう人物に出会うとつい立ち止まり、じっと見つめてしまうのだった。果てがないと知りながらその果てに向かってひたすら突き進み、やがて収集品に取り囲まれ身動きできなくなってもまだ満足できず、世界の中にもう一つ世界を築こうとする。しかもそれは永遠に完成しない運命を持つ.....」<sup>86</sup>

L’incomprensibilità della passione, l’impossibilità della condivisione, l’incomunicabilità di una ossessione sono motivo di profonda suggestione per Ogawa che in quel senso di insoddisfazione che domina il collezionista, nel suo desiderio d’esser circondato da oggetti che significano molto più di quanto non appaiano a tutti gli altri, individua la creazione di mondi ulteriori. È rapido il

<sup>84</sup> Ogawa, Y., *Inu no shippo wo nadenagara*, Tōkyō, Shūeisha, 2014 (ed. kindle), pos. 930

<sup>85</sup> *Ibid.*

<sup>86</sup> Ogawa, Y., *Kagaku no tobira wo nokku suru*, Tōkyō, Shūeisha, 2008 (ed. kindle), pos. 1247

collegamento tra il sentimento che domina il collezionista e quello che regola tutti i rapporti umani, ovvero la basilare incomunicabilità che unisce e separa le persone. La linea di separazione tra ciò che è razionale e ciò che non lo è è sottilissima e vi si spiega anche come risulti sottintesa nel processo di reperimento, scelta e raggruppamento proprio l'incompletezza. È il destino fallimentare di ogni collezione che, per sua natura, è comunque destinata – tanto più ambizioso è il suo progetto – a non concludersi mai. “I veri paradisi” scriveva Marcel Proust “sono i paradisi che abbiamo perduto”, stigmatizzando nella immaginazione di quanto ci manca e nell'impossibilità di ottenerla la vera felicità. La perdita è l'anima della bellezza come il pezzo migliore di una collezione è quello mancante.

Sappiamo che Proust ereditò una collezione di foto di attrici dallo zio e che tenderà tutta la vita di completarla. In una metafora nella *Recherche* parlava dell'“orgoglio e della sensualità” del collezionista<sup>87</sup>, definiva con acume riunioni in cui si percepisce l'“intesa degli specialisti e le feroci rivalità dei collezionisti” e in tutto l'arco dell'opera cita collezioni di vecchie porcellane cinesi di una prozia, di porcellane tedesche di una certa attrice senza nome, di dipinti posseduti dalla duchessa di Guermantes, di quadri e libri antichi di Swann, di casseruole di ogni dimensione da parte della cuoca Françoise, di piccoli soprammobili del signor Charlus<sup>88</sup>, di argenteria di Albertine<sup>89</sup>, dell'intenzione dello stesso Marcel di emulare Swann nell'acquisto di quadri e sculture, e chi viene interpellato a riguardo si giustifica dichiarando di cercare il bello. Questo, l'amore per il bello, sembra essere il segno distintivo di ogni collezione. Solo nel caso di Albertine la collezione e la sua cura hanno come finalità l'oblio, l'obiettivo di raggiungere nei gesti calmi e ripetuti una pace interiore.

L'attenzione verso le cose, come fortuiti contenitori di memoria, è stigmatizzata nel celeberrimo passaggio in cui una piccola madeleine sollecita il ricordo dell'infanzia che credeva perduto: in una fredda giornata d'inverno la madre gli propone una tazza di tè per riscaldarsi e Marcel, contrariamente alle proprie abitudini, non solo accetta ma vi intinge anche uno di quei dolcetti chiamati *Petites Madeleines*, azione che dà luogo ad un trasalimento, ad un piacere che insieme lo invade e lo isola dal mondo circostante.

“Di colpo, m'aveva reso indifferenti le vicissitudini della vita, inoffensivi i suoi disastri, illusoria la sua brevità, allo stesso modo in cui agisce l'amore, colmandomi di un'essenza preziosa: o

---

<sup>87</sup> Proust, M., “Sodoma e Gomorra” in *Alla ricerca del tempo perduto*, Roma, Newton Compton, 2011 (ed. kindle), pos. 29010

<sup>88</sup> “Sì, malgrado l'età, ho conservato il gusto di far collezione di ninnoi, la passione dei soprammobili graziosi, faccio follie per un vecchio bronzo, per un lampadario antico. Adoro il Bello” *ivi*, pos. 35846

<sup>89</sup> “Aveva persino iniziato graziose collezioni che sistemava, con un gusto delizioso, in una vetrina; non potevo guardarle senza intenerirmi e senza timore, giacchè l'arte con cui le disponeva era quella fatta di pazienza, d'ingegnosità, di nostalgia, di bisogno di dimenticare, alla quale si dedicano i carcerati” *ivi*, pos. 44592

meglio, questa essenza non era in me, era me stesso. Avevo cessato di sentirmi mediocre, contingente, mortale.”<sup>90</sup>

È la memoria involontaria la più abile, rispetto a quella esercitata o provocata in maniera intenzionale, a cogliere il senso della vita passata e l'incontro fortuito con un oggetto, con un dolcetto, si dimostra capace di restituire ai sensi il tempo andato. La casualità abbassa le difese della ragione e fa sì che quanto più impreparato sia chi vi si imbatte, tanto più forte sarà il potere evocativo della cosa. Nel momento in cui la razionalità è in atto il sentimento va invece inarrestabilmente ad affievolirsi e finisce per perdersi. Serve farle “il vuoto attorno”, isolarsi in pensieri lontani prima di ritentare il contatto ma, son necessari più sforzi e tentativi, il timore quasi di smarrirla per sempre, perchè la sensazione riemerge a spiegarsi e a connettersi al ricordo originario, ovvero di quando Marcel bambino a Combray riceveva dalla zia Léonie un pezzetto di dolce intinto in un infuso ogni volta che lui andava a darle il buongiorno.

In vari momenti della *Recherche* la *madeleine* tornerà come monito della memoria, affiorerà portando su tutto quel bouquet di emozioni che appartengono all'infanzia dello scrittore. Soprattutto ne *Il Tempo ritrovato* in cui egli risolve “l'enigma di felicità” questa volta posando il piede su una certa pietra mentre indietreggia per il passaggio repentino di una vettura. Perdere l'equilibrio e riacquistarlo, lo stimola tanto da far sì che tanti ricordi riaffiorino tutti insieme come: “certi alberi che avevo creduto di riconoscere in una passeggiata in carrozza nei dintorni di Balbec, la veduta dei campanili di Martinville, il sapore di una *madeleine* inzuppata in un infuso, tante altre sensazioni di cui ho parlato e che le ultime opere di Vinteuil mi erano parse sintetizzare”<sup>91</sup>. Eppure anche qui, come era stato per il sapore del dolce, reiterare il movimento del corpo, compiere il medesimo passo non sortisce alcun effetto.

“Anche quando non si tiene più alle cose, non è assolutamente indifferente averci tenuto, perchè era sempre per ragioni che sfuggivano agli altri. Il ricordo di quei sentimenti, lo sentiamo presente solo in noi; e bisogna rientrare in noi stessi per contemplarlo. Non ridete troppo di questo linguaggio idealista, ma ciò che voglio dirvi, è che ho amato molto le arti. Ebbene! ora che sono un po' troppo stanco per vivere con gli altri, quegli antichi sentimenti, così miei, così personali che ho avuto, mi sembrano, e questa è la mania di tutti i collezionisti, molto preziosi. Apro il mio cuore a me stesso come una specie di vetrina, osservo a uno a uno tanti amori che gli altri non avranno conosciuto. E di questa collezione alla quale sono ora più affezionato che alle altre, mi dico, un po' come Mazzarino per i suoi libri, ma del resto, senz'alcuna angoscia, che sarà molto

---

<sup>90</sup> Proust, M., “Combray” in *Alla ricerca del tempo perduto*, cit., pos. 2427 – 2437

<sup>91</sup> Proust, M., “Il Tempo ritrovato” in *Alla ricerca del tempo perduto*, cit., pos. 54292 – 54302

seccante dover lasciare tutto ciò<sup>92</sup>

La vita, in definitiva, non è che una collezione cose, materiali o immateriali che siano, che non trova negli altri una corrispondenza di interesse. Che si siano perse, che non esistano più fisicamente, tutto ciò che ha contato, dice Proust continuerà nella memoria sempre ad essere importante.

Nel breve saggio “Chiisana hakubutsukan ni kazarareta utsukushii mono”, Kawamoto Saburo elenca un lungo numero di romanzi e racconti in cui Ogawa ambienta la storia o fa cenno ad un qualche museo. Partendo dalle scene del film francese *L'Heure d'été* di [Olivier Assayas](#) in cui viene mostrato l'atelier di un pittore defunto, circondato da un rigoglioso giardino, e arredato e decorato con un gran numero di opere tra le più disparate (sculture di Degas, dipinti di Corot e Rodin, la scrivania e la sedia di Louis Majorelle in stile Art Nouveau etc.), il critico sottolinea come per il protagonista più che le persone siano affascinanti le opere d'arte presenti nella casa, ribadendo come ad esser privilegiato sul “chiassoso presente” sia il “silenzioso passato”.

「小川洋子の世界は、この家と美術品とに似ている。現在から少し離れた森の中の山荘、美術品日常の小さなモノ、オブジェ……小川の世界では人間以上に、そうした人間が作った美しいものにあふれている。」

Una delle due protagoniste di *Mīna no kōshin*, Tomoko, colleziona vecchie scatole di cerini; in *Yasashii uttae* [Una gentile richiesta] (1996) un artigiano di cembali esibisce sugli scaffali della sua residenza in montagna strumenti musicali e oggetti ad essi connessi come un piccolo museo; dalla raccolta *Shishū suru shōjo* [La ragazza che ricama] (1996) in “Aria” la zia raccoglie tutti i doni ricevuti dal nipote e in “Tranjitto” un personaggio racconta della sua ricerca in giro per il mondo di cavallucci di legno per il museo ad essi dedicato per cui lui lavora; in *Yohaku no ai* si parla di un museo in cui erano esibiti gli apparecchi acustici di Beethoven; in “Gōmon hakubutsukan he yokosō” in *Kamokuna shigai midarana tomurai*, come da titolo il racconto è ambientato in un museo che raccoglie oggetti di tortura; in *Burahuman no maisō* [La sepoltura di Burafuman] si suppone che la creatura protagonista possa esser fuggita dal museo fantastico di piccoli animali; in *Hakase no aishita sūshiki* si parla della casa del vecchio professore come di un museo dei numeri.<sup>93</sup>

La lista invero non si fermerebbe qui, soprattutto se la bellezza si fa meno oggettiva e sconfinata nel campo del piacere e del gusto personale che può, facilmente, deviare sul grottesco, sul raccapricciante. Anche quando non trattato approfonditamente, il museo vien fuori come luogo in cui si reca marginalmente un personaggio (come in *Hitojichi no rōdokukai* [Il circolo di lettura ad alta

---

<sup>92</sup> Proust, M., “Sodoma e Gomorra” in *Alla ricerca del tempo perduto*, cit., pos. 30486 – 30496

<sup>93</sup> Kawamoto, S., “Chiisana hakubutsukan ni kazarareta utsukushii mono” in *Bungei*, 48 n° 3, cit., pp. 68 – 69

voce degli ostaggi]), dove ci si dà appuntamento (*Kooritsuika kaori* [Profumo di ghiaccio]) o si vorrebbe andare (*Hakase no aishita sūshiki*); la collezione emerge non solo come accumulazione colpevole di animali impagliati (*Kifujin A no sosei* [La resurrezione della signora A]) o di sacchetti per vomitare (“Shissō-tachi no ōkoku” in *Gūzen no kōfuku* [I doni del caso]), vi è il collezionista di vasi (“Kiriko-san no shippai” sempre in *Gūzen no kōfuku*), ma anche quello di profumi (in *Kooritsuika kaori*) e più in generale di odori (“Nioi no shūshū” in *Mabuta*) e come prima fase di raccolta cui seguirà la creazione di un successivo museo (*Chinmoku hakubutsukan*). In *Neko wo daite zō to oyogu* si parla del museo di scacchiere dove è custodita quella più piccola al mondo mentre la casa della vecchia zia in *Kifujin A no sosei*<sup>94</sup> sembra un vero e proprio museo di animali impagliati. La anziana ostenta una collezione impressionante e lei stessa, nel corso della storia, si trasforma in un oggetto da museo, nel senso che si pone come un personaggio da ammirare e studiare, millantando un’identità ulteriore: afferma infatti di essere la scomparsa principessa Anastasia, figlia dell’imperatore Nicola II di Russia, che storicamente sappiamo essere stata uccisa dai bolscevichi ma la cui eventuale sopravvivenza al massacro è stata a lungo vociferata.

La differenza tra vero e falso, tra autentico e artificiale, è inizialmente ricercata, poi svanisce. Si tramuta in pura arte.

Oltretutto una rigida tassonomia lascia tuttavia fuori alcuni di quei luoghi di cui tratta Ogawa. Spesso sono “aperti”, nel senso che l’ingresso è libero. I personaggi vi arrivano per caso, magari perdendosi in un groviglio di strade, confusi dai propri pensieri. Eppure, pur giungendovi fortuitamente, questi luoghi sono sempre un po’ rivelatori della loro personalità o di ciò che stanno cercando o stanno per trovare. La casualità, pertanto, è solo apparente. Certi spazi chiamano le persone che in essi trovano un significato via via differente. Un discorso tanto più vero per una scrittrice come Ogawa Yōko che ai luoghi, prima ancora che ai personaggi o alle trame, attribuisce il merito delle storie<sup>95</sup>.

Circa invece la razionalizzazione di questi musei, l’organizzazione ragionata, la loro pianificazione e la ricerca che li sostiene, essa è affidata sempre a singoli appassionati che ne decantano direttamente o indirettamente le proprietà.

Si tratta quasi sempre di musei di nicchia, come del resto ne esistono realmente sparsi un po’ ovunque nel mondo. Il singolo, animato da fortissima passione, è in grado di sostenere tutto sulle sue spalle finché egli non muore o non passa a qualcuno il testimone come nel caso delle reliquie in *Chinmoku hakubutsukan* la cui conservazione e nuova raccolta verranno affidate al curatore del museo o degli oggetti del Museo della Tortura che, collezionati da due anziane possidenti, passano

---

<sup>94</sup> La copertina di questo libro è stata ideata e realizzata da Craft Ebbing & Co

<sup>95</sup> 「小説は人間を描くものなのに、人間が最初に決まらなくては書けないじゃないか、という方ももちろんいらっしゃるでしょうが、私の場合はなぜか人物よりも先に、場所や情景から物語に入っていく場合が多いように思います。過去の作品で言えば『完璧な病室』の病室、『薬指の標本』では標本室、『沈黙博物館』では博物館というふうに、まず場所が非常に重要になります。」Ogawa, Y., *Monogatari no yakuwari*, Tōkyō, Chikuma Shobō, 2007, pp. 66 – 67

nella mani del custode il quale finirà per tenerle ammonticchiate nella sua casa piena zeppa di spazzatura.

In uno degli articoli scritti per la rivista *Domani* e successivamente raccolti nel libro *Karā hyoko to kōhī mame* [Pulcini colorati e chicchi di caffè] “Hito to hito ga deau tejun” Ogawa parla di come su internet basti immettere qualche parola relativa ad una certa collezione perchè si aprano mondi improbabili e complessi che, però, oltre ad esistere realmente, raccolgono la passione di moltissime persone. L'esempio che fa è quello delle spoglie di insetti, di cui si trovano fotografie di numerose varietà, commenti su come “le ali chiuse delle libellule in divenire siano carine come angeli”, sulla bellezza del disegno sulle spoglie del serpente, persino ricette su come fare una frittura di quelle lasciate in estate dalle cicale.<sup>96</sup>

Kaplan afferma che tutti gli oggetti materiali che sono tenuti in alta considerazione e che sono ricercati come se non si potesse farne a meno, sono dei feticci. Possono essere oggetti di qualsiasi tipo, pertanto ogni passione o attività eccessiva può essere ricondotta al feticismo. Così Bertrand Russel pare disse che “i tedeschi avevano un esercito che marciava a passo dell'oca e una passione feticista per la disciplina”, mentre Theodore Dreiser scrisse che “ogni convinzione ampiamente diffusa diventa un feticcio”<sup>97</sup>.

Così Ogawa, partendo dalla parola chiave 「抜け殻」 (per via di un racconto su un collezionista di spoglie di insetti e serpenti che intendeva scrivere), si trova catapultata in un mondo di collezionisti per cui quella è una parte enorme della loro vita, e l'attenzione accesa come una luce di scena su quella parola finisce per renderla consapevole dell'esistenza ad esempio di cioccolatini a forma di cicale che le mostra la sua guida a Salisburgo.

「世の中に、こんな変わったことをする人はいないだろうなあと思っても、必ずどこかにいるのである。自分の頭の中だけで作り上げた、現実を超越した小説だ、と自惚れているのは作家だけで、実際の世界では常に、作家など思いも及ばない物語的な出来事が起こっている。」<sup>98</sup>

Guglielmoni definisce il feticismo come una “iper-realtà”, una realtà immaginaria che si sostituisce alla realtà stessa, prende il suo posto e scardina i suoi meccanismi. Per questo anche ciò che si immagina frutto della fervida immaginazione di uno scrittore in verità non supera per nulla la realtà, anzi, come spesso si dice in italiano a commento di fatti sconvolgenti “la realtà supera la fantasia”.

Quello cui mira il collezionista, il feticista è piuttosto un mondo ulteriore che egli si crea ad hoc. Tiziana Villani scrive che il “linguaggio del feticismo mette in campo la farsa di un'immagine

<sup>96</sup> Ogawa, Y., “Hito to hito ga deau tejun” in *Karā hyoko to kōhī mame*, Tōkyō, Shōgakukan, 2012 (ed. kindle), pos. 347

<sup>97</sup> Kaplan, L. J., *Falsi idoli. Le culture del feticismo*, cit.

<sup>98</sup> Ogawa, Y., “Hito to hito ga deau tejun” in *Karā hyoko to kōhī mame*, cit., pos. 347

potente perchè seduttiva e al contempo consolante che nel suo mito sembra voler custodire un Eden da cui nessuno può sentirsi escluso”<sup>99</sup>: un concetto che si lega strettamente ad una delle caratteristiche basilare del feticcio, ovvero della capacità di avvicinare qualcosa che sarebbe altrimenti irraggiungibile.

Per Ogawa, quel che differenzia soprattutto il modo di vivere la passione della collezione nell’era pre e post internet, è che la solitudine cui sembravano condannati un tempo certi collezionisti che attaccavano poster che la scrittrice ricorda fluttuare tristemente nelle bacheche dell’università, il suono triste della carta scolorita, annunci improbabili come la ricerca di nuovi membri al circolo di ricerca dei guardiani di fari 「灯台守研究会求む新人生」.

「キーボードのボタン一つでパッと出会えた仲間より、孤立感に涙する時間や、効率の悪い作業や、神様の気紛れとしか思えない偶然の果てに巡り合った仲間の方が味わい深いのでは、と考えるのは時代遅れな人間のノスタルジーだろうか。」<sup>100</sup>

Se la tecnologia aiuta a riunire più facilmente gli appassionati, l’elemento casuale un po’ si perde e quel sapore nostalgico di chi rimane a margine del mondo si affievolisce.

## ■ Suggestioni di vetro

Il vetro è un materiale molto presente nella narrativa di Ogawa Yōko. Di vetro sono fatte le teche dei tanti musei sotto cui vengono protetti reperti più o meno originali, di vetro sono anche le provette dei laboratori dentro cui si celano oggetti di varia natura, così come lo sono anche le vetrine al di là delle quali viene esibita la merce di bizzarri negozietti o laboratori artigianali. È un materiale che si presta a molteplici interpretazioni e di cui, per la sua doppia valenza di custodia e svelamento, di trasparenza e solidità, spesso si avvale Ogawa.

Le vetrine sono un rebus secondo Benjamin<sup>101</sup>. All’interno di queste nei *Passages* parigini si trovano anche protesi, completamenti del corpo di cui suggerisce l’assenza e insieme la presenza, bastoni del cieco, vi sono negozi dove impegnare gli averi più disparati, tessuti interamente srotolati, nelle “vetrine dei merciai, si vedono calze bianche, grosse quattro cubiti che nel buio fanno inorridire i passanti”<sup>102</sup>.

La materia del vetro è del resto da sempre colma di suggestioni. Serve a guardare sia cose immobili, come la merce in vetrina, sia ad osservare cose che invece si muovono, o lo appaiono per via del movimento di un mezzo di locomozione. Questo particolare tipo di visione è al centro del discorso negli studi di Anne Friedberg. *Window Shopping* dedica alle gallerie (di cui una ampia parte tratta i

<sup>99</sup> Villani, T., “Il feticcio urbano” in AA.VV., *Progresso e feticismo*, cit., p. 85

<sup>100</sup> Ogawa, Y., “Hito to hito ga deau tejun” in *Karā hyoko to kōhī mame*, cit., pos. 357 – 366

<sup>101</sup> Benjamin, W., *I «passages» di Parigi*, Torino, Einaudi, 2010, pp. 694-95

<sup>102</sup> *ivi*, p. 64

Passages di cui tanto ha scritto Walter Benjamin) un capitolo intero ed evidenzia la dialettica dello sguardo, il rapporto tra la mobilità e il consumismo, insiste sull'analogia tra la vetrina e lo schermo cinematografico.

“Window-shopping implies a mode of consumer contemplation; a speculative regard to the mise-en-scène of the display window without the commitment to enter the store or to make a purchase. Cinema spectatorship relies on an equally distanced contemplation: a tableau, framed and inaccessible, not behind glass, but on the screen. Seen in the context of the following architectural and social history, cinematic spectatorship can be described as emerging from the social and psychic transformations that the arcades – and the consequent mobility of flânerie – produced.”<sup>103</sup>

Un bambino guarda tutto il tempo fuori dal finestrino del treno in cui viaggia e alla domanda sul perchè faccia così, il piccolo risponde che è come guardare un film.

Nella letteratura francese, del resto, il tema è rilevante, a partire dall'affermazione di Victor Hugo che notava come la visione che ha un uomo che procede alla velocità di 4km/h del mondo circostante e lo spettacolo che si ha dal finestrino di un treno che procede invece a 80km sono totalmente diversi<sup>104</sup>. Muta completamente ciò che si vede, cambia la percezione del mondo conosciuto.

Ne *Il cattivo vetraio* l'annoiato gettava un vaso sulla mercanzia del vetraio in strada giustificando il suo gesto nel grido:

“Come! non avete vetri colorati? vetri rosa, rossi, blu? vetri magici! vetri di paradiso! Siete indecente! Ostate andare in giro per un quartiere povero e non avete nemmeno dei vetri che facciano vedere la vita in bellezza!”<sup>105</sup>

Il vetro è il materiale per eccellenza della fantasmagoria, quello che mostra e insieme nasconde, manipola la visione e la trasfigura. Nelle lenti dell'ottico Dippold, tra le lapidi di Spoon River, si può vedere di volta in volta un mondo diverso, ricco di infinite sfumature, tutte racchiuse nel tondo trasparente di un paio di occhiali. L'ottico è quindi “un buon vetraio”, che comprende il senso primario di quella specifica materia, ovvero quello di rendersi invisibile e insieme di mostrare quanto non lo è naturalmente.

---

<sup>103</sup> Friedberg, Anne, *Window shopping. Cinema and postmodern*, London, University of California Press, 1994, pp.67-68

<sup>104</sup> Esistono delle opere incomplete di *Monet*. in cui la visione del quadro appare come una linea. Venne criticato come incompleto benchè egli volesse rappresentare proprio la velocità.

<sup>105</sup> Benjamin, W., *Lo spleen di Parigi, IX, in Opere*, Milano, Mondadori, 2001, p. 396

Del vetro parla anche Jean Baudrillard che lo definisce:

“il grado zero della materia: come il vuoto sta all’aria, così il vetro sta alla materia [...] il vetro materializza al livello più elevato l’ambiguità fondamentale dell’ambiente: quella di essere alternativamente vicinanza e distanza, intimità e rifiuto dell’intimità, comunicazione e non-comunicazione. [...] Una vetrina è magia e frustrazione”<sup>106</sup>

La sua connotazione, continua Baudrillard, è la purezza, l’igiene, che “lo rende il materiale del futuro, un futuro di condanna del corpo e delle sue funzioni primarie e organiche a tutto vantaggio di una oggettività luminosa e funzionale di cui l’igiene è la versione morale per il corpo”<sup>107</sup>

Come Simmel faceva descrivendo la duplice funzione della porta, così Baudrillard illustra la duplice valenza del vetro che unisce e insieme separa, che promette una congiunzione tra interno ed esterno edificando al contempo una “cesura invisibile e materiale, che impedisce a questa comunicazione di diventare una apertura reale sul mondo”<sup>108</sup>.

Il vetro fa passare lo sguardo ma non perdona gli altri sensi: il corpo, il suono, l’odore non passano. Lo attraversa solo l’occhio e quell’impossibilità aumenta il desiderio degli altri sensi, e, sopra ogni cosa, quello del possesso che si ciba del divieto.

Il mondo sotto vetro viene protetto<sup>109</sup> ma è d’altronde un mondo perfettamente visibile in ogni sua parte. Tutto intorno, da ogni possibile grado, è cibo dell’occhio e, nel divieto della fruizione degli altri sensi, anche del desiderio.

Il mondo sotto vetro è sotto gli occhi di tutti, dove nulla è celato, e dove pertanto rischia anche di perdere di mistero. Annulla il desiderio dell’occhio, ferma il corpo che non necessita esplorazioni per aprirsi la vista.

Eppure nella narrativa di Ogawa le provette di laboratorio, come in *Kusuriyubi no hyōhon* o in *Kooritsuita kaori*, sembrano far risaltare la bellezza di quanto è contenuto, di amplificare il loro fascino e rimandare al significato ulteriore che nel primo caso richiama ricordi che si vogliono conservare per sempre, nel secondo essenze invisibili ma intense nell’olfatto; le teche dei musei come in *Chinmoku hakubutsukan* servono a cristallizzare una materia che, proprio perchè difficile da sistematizzare, va fermata in un luogo e accompagnata ad altra simile se non nell’aspetto, almeno nel suo più profondo significato, la rappresentazione in questo caso della morte.

In *Saihate akēdo* le vetrine svelano la merce, come quella dell’impagliatore e venditore di occhi di vetro che esibisce un coniglietto<sup>110</sup>. Animali impagliati vengono spesso commissionati al negozio da

---

<sup>106</sup> Baudrillard, Jean, *Il sistema degli oggetti*, cit., pos. 567

<sup>107</sup> *ivi*, pos. 580

<sup>108</sup> *ivi*, pos. 589

<sup>109</sup> Interessante notare come l’espressione italiana “sotto una campana di vetro” significhi la condizione di qualcosa che viene protetto, senza che l’ambiente esterno vi possa interagire.

<sup>110</sup> Quando la protagonista del romanzo, di professione corriere per i negozi della galleria, si trova a dover

un centro di ricerca universitario che studia lo sviluppo degli esseri viventi e che per questo colleziona ogni tipo di carcassa. Quando la protagonista vi si reca per farvi una consegna, si trova davanti all'esposizione universitaria che mantiene in una sorta di vita contemplata quanto alla vita non può più partecipare. Paiono scimmiettare la vita gli animali impagliati, goffamente, in bilico tra lo status di cose e di esseri viventi: essi si trovano separati a loro volta dal vetro che unisce nella vista ma separa nel tatto, nell'olfatto e attutisce l'udito.

In molti racconti di Ogawa il vetro si rivela una sorta di diaframma tra i personaggi e la realtà, mondi in un palmo di mano come quelli di Joseph Cornell o dentro una palla di vetro che si agiti per dar l'impressione che stia nevicando. Produce l'illusione di poter riassumere una passione in poco spazio, di creare una collezione di essenze e di profumi come nel racconto "Nioi no shūshū" dove il protagonista sotto vetro trova anche boccette in cui fluttuano parti di un corpo umano.

Serve anche alla categoria, che analizzeremo nel quarto capitolo, di ciò che attribuisce una forma a quanto naturalmente non la ha, proprio come i profumi di *Kooritsuita kaori* o i campioni di *Kusuriyubi no hyōhon*.

È la campionatura del mondo che per essere effettiva deve ritagliare dalla sua caotica materia certi elementi, isolarli, chiuderli nella fisicità e, contemporaneamente, aprirli allo sguardo. Grazie all'attenzione che attira un oggetto fuori contesto, la teca di vetro, la boccetta degli esemplari, gettano su quegli oggetti una luce singolare, che li salva dalla massa plurale che stritola e annichilisce.

Tutta la poetica di Ogawa in fondo si basa su questo concetto, sull'osservare a distanza per veder meglio, sul maneggiare i sentimenti versandoli nelle cose, nelle parti del corpo, in certi dettagli che così, lontani a sufficienza dall'occhio per poterli guardare con calma, nella pace di un museo, protetti tra gli scaffali di un laboratorio e in un angolo di casa, si caricano sulle spalle il significato del mondo.

Il dettaglio, sembra dire Ogawa, racconta ogni cosa.

## ■ Passioni

### ◆ L'ossessione per le cose: "Oggetti solidi" di Virginia Woolf

In "Unless you do these crazy things... An interview with Robert Opie" John Elsner e Roger Cardinal, pongono una lunga serie di domande al collezionista Robert Opie circa la sua collezione di confezioni, circa il Museo della Pubblicità e del Packaging che ha fondato con tutti questi materiali nel 1984 a Gloucester e più in generale circa la sua attitudine come collezionista. Ne emerge un interessantissimo profilo umano, quello di qualcuno che pur cercando di mantenere stabile la propria

---

consegnare un animale impagliato particolarmente grazioso, quasi se ne rammarica pensando a quanto starebbe bene nella vetrina del negozio accanto al coniglio, già sua mascotte. Cfr. Ogawa, Y., *Saihate ākēdo*, cit., pos. 1077

razionalità e di riflettere oggettivamente sul proprio modo di approcciare una passione tanto devastante, vorrebbe d'altra parte liberarsene, poter consegnare ad altri l'enorme fardello di quella immensa ed inesauribile collezione. Vorrei viaggiare, dice.

L'inseparabilità tra la collezione e la sua vita salta all'occhio. "I live in it. [...] I try and run it occasionally, but generally speaking it does run my life"<sup>111</sup>, ammette.

Ciò che si sarebbe augurato è che qualcuno animato dal suo stesso rigore e serietà se ne fosse potuto occupare, in modo da renderlo libero di dedicarsi forse ad altro. È chiaro come la collezione sia divenuta nel tempo inalienabile tratto di personalità ma anche una costrizione.

La dipendenza si fa sempre più evidente con il serrarsi delle domande:

"There are reasons I cannot get over psychologically. I say to myself 'I shouldn't be collecting that', but I can't stop collecting it. I can see a reason why I should stop but I can't physically do it. To give you an example, to get the Museum properly established, I ought to give up collecting, but I still can't give it up. It probably means that I can't get the Museum established in the way that it should be."<sup>112</sup>

È il paradosso della collezione, il piacere e il senso che attribuiscono a chi la elabora e la necessità d'altronde di porre la parola fine perchè chi la osserva, i visitatori del museo, possano godere della sua completezza, del senso ultimo che viene dalle cose concluse, finite.

Il paradosso continua nel momento in cui l'uomo aggiunge che la sua filosofia è la completezza e sfocia infine in un altro anelito alla libertà, al rendersi indipendente dall'ossessione: "I'm looking forward to the day when there isn't such a thing as packaging any more"<sup>113</sup>.

Ogawa, in proposito scriveva d'essere probabilmente attirata proprio dal sentimento contrastante che domina il collezionista:

「収集に対して人間が見せる健気さには、高い精神性と同時に哀切さが付きまとっている。そのあたりを感じ取り物語を書きたい気持ちになるのかもしれない。」<sup>114</sup>.

Nuovamente è il miscuglio contraddittorio di emozioni, per cui alla vitalità del collezionista segue spesso un sentimento di profonda miseria sono alla base dell'interesse di Ogawa. Ciò che è chiarissimo al soggetto è invece interdetto a tutti gli altri.

Un'opera esemplare in questo senso è il racconto di Virginia Woolf "Oggetti solidi", scritto nel

---

<sup>111</sup> Elsner, J., Roger Cardinal (a cura di), *The Cultures of Collecting*, London, Reaktion Books, 1994 (ed. kindle), pos. 870 - 993

<sup>112</sup> *ivi*, pos. 893

<sup>113</sup> *ivi*, pos. 946

<sup>114</sup> Ogawa, Y., *Kagaku no tobira wo nokku suru*, cit., pos. 1251

1918 e pubblicato sul *The Athenaeum* nell'ottobre del 1920<sup>115</sup>. Vi troviamo dentro la passione improvvisa come un innamoramento, l'abbandono dell'io sociale che precede l'incontro con la cosa, l'incomprensione altrui, la minuziosa attenzione per il dettaglio, la focalizzazione talmente approfondita da far perdere di vista la cornice generale.

Il breve racconto si apre con due uomini, Charles e John, che camminano sulla spiaggia. Scavando nella sabbia con le dita, il secondo si imbatte in un pezzo di vetro tanto levigato dal mare da non suggerire più la forma originaria. Nell'immaginazione dell'uomo esso si trasforma in una gemma, nel frammento sfuggito alla trama di uno scrigno e in molto altro. Lo rigira tra le mani, lo guarda in controluce, diventa tutto l'orizzonte del suo sguardo ("lo sollevò al punto che la sua massa irregolare cancellò il corpo e il braccio destro teso del suo amico"<sup>116</sup>).

Il sentimento di John è di piacere, di sconcerto verso la solidità e la definitezza che quel frammento, rispetto al mare e alla riva, suggerisce. Lo fa scivolare in tasca, lo posa sulla mensola del camino e prende ad osservarlo. Il suo sguardo si ferma sempre lì, come andasse a costituire un "punto di sosta" per i suoi "occhi vagabondi". Tanto ossessivo e continuato si fa il suo sguardo, tanto più l'oggetto finisce per modificarsi ed assorbirlo. È quanto accade a qualunque oggetto riceva una simile attenzione.

"A furia di essere guardato in stato di semi-incoscienza da una mente assorbita da qualcos'altro, qualunque oggetto si fonde così intensamente con la sostanza del pensiero da perdere la propria forma effettiva e ricomporsi in modo alquanto diverso in una forma ideale che ossessiona il cervello quando meno ce lo aspettiamo."<sup>117</sup>

Quello che era nato come un imbattersi casuale, dà vita in John in un interesse di ricerca. Gira per rigattieri, si ferma a guardare le vetrine dove cerca somiglianze con il pezzo di vetro, perlustra i terreni incolti, rovista tra i rifiuti domestici. Seleziona severamente i materiali e nell'arco di qualche mese reperisce solo "quattro o cinque esemplari". Decide di attribuire inizialmente loro un'utilità, di fungere cioè da fermacarte per lui che, candidato al Parlamento, aveva un numero abbondante di fogli da ordinare.

Abbiamo prova di quanto l'io ossessivo vada crescentemente ad occupare il posto dell'io precedente all'incontro fatale con la pietra, quando un giorno, in viaggio per andare a fare un comizio agli elettori, rimane folgorato da un pezzo di porcellana dalla curiosa forma a stella. Impegnato nel salvataggio dell'oggetto, l'ora utile per prendere il treno passa e senza provare alcun rammarico o passione, l'attenzione di John è tutta risucchiata dal pezzo di porcellana, dalla forma

---

<sup>115</sup> Il racconto è stato inserito nella raccolta *The Haunted House* e ripubblicato nel 1944.

<sup>116</sup> Woolf, V., "Oggetti solidi" in *Tutti i racconti*, Roma, Newton, 2012, p. 92

<sup>117</sup> *ivi*, p. 93

che ritiene aver assunto per un motivo puramente accidentale e che ai suoi occhi “ne accentuò la singolarità, facendo apparire improbabile l’esistenza di un altro esemplare identico”<sup>118</sup>.

L’uomo sviluppa un amore ossessivo per i materiali e per le forme, raffina le ricerche, rimane “sbalordito” dalla varietà stupefacente di “forme reperibili anche soltanto a Londra”. Dopo aver selezionato gli esemplari migliori, li poggia sulla mensola del camino “dove, tuttavia, il loro compito aveva preso a farsi di natura sempre più ornamentale”. Quella che s’era imposto come un’apparente utilità, quella cioè di fermare le carte, si fa a sua volta innecessaria. Si svela di un ulteriore grado la passione, si priva d’un altro strato di senso comune. La passione di John per gli oggetti non ha più bisogno di una scusa, essi non devono più dimostrare d’esser degni di far parte della sua vita: essi sono la sua vita.

E quando, ormai invecchiato, Charles lo va a trovare e gli chiede cosa lo abbia spinto a rinunciare, John, senza farsi sfiorare dal pensiero che l’amico si stesse riferendo alla campagna elettorale e alla carriera nel governo, risponde che no, lui non ha rinunciato. Pensa alle pietre, al vetro, alla porcellana, al ferro, alla ricerca che lo impegna ogni giorno per trovare un esemplare perfetto che incontri il suo crescente rigore nel gusto, il suo essere esigente.

Il collezionista è talmente calato in quel mondo che ha creato che tutto gli pare ad esso riferito. In esso, nelle regole che lo governano, ragiona. E quei piccoli frammenti che per tutti non sono che materiali di scarto, diventano pieni di significato, la parte si fa tutto quanto importi veramente. Già nel suggerire cosa avrebbe potuto essere quel primo pezzo rinvenuto sulla spiaggia, per John esso sembra già dire tutto. Un pezzo di vetro è allora un gioiello, un ciondolo per collana, la pietra di un anello, smeraldi di uno scrigno.

Ogni collezione sostiene un certo tipo di discorso, ogni raccolta di oggetti una certa evidenza strumentale e semantica legata potenzialmente a quella cosa. Gli oggetti singoli non significano nulla, mentre insieme acquistano di senso. La congiunzione tra un elemento e un altro narrano la storia che si svolge nella mente del collezionista, il racconto che si sviluppa nell’aggiunta di ogni nuovo pezzo.

Si tratta frequentemente di luoghi per pochi eletti, di un dialogo che si sostiene non con la società in generale (che forse non sarebbe interessata, forse proverebbe addirittura repulsione) ma con singoli atipici.

“I musei, attraverso gli oggetti straordinari che contengono e grazie all’abilità e alla creatività del loro personale, non rispondono solo alle domande e alla curiosità del pubblico: creano nuove domande e nuove curiosità.”<sup>119</sup>

---

<sup>118</sup> *ivi*, p. 94

<sup>119</sup> Falletti V., Maurizio Maggi, *I musei*, Bologna, il Mulino, 2012, p. 17

In questi termini, l'incontro di un personaggio con il museo è cruciale. Esso sembra materializzarsi davanti agli occhi del protagonista come un'oasi di senso all'interno del deserto della propria esistenza, di quel luogo inariditosi con l'accumularsi degli eventi. Accade alla giovane che si imbatte nel museo della tortura,

Baudrillard nota come la questione del tempo sia centrale nella collezione. Nell'orologio individua la duplice modalità di fruizione degli oggetti da parte dell'uomo: da una parte esso mette in evidenza del tempo il suo valore oggettivo, le informazioni che fornisce con precisione, mentre dall'altro rende il tempo una cosa frazionabile e, in quanto finita, soggetta ad un possesso da parte dell'uomo.

“Un fenomeno spesso connesso alla passione del collezionista, è la perdita della sensazione del tempo attuale”<sup>120</sup>

La vaghezza temporale dei romanzi di Ogawa è del resto onnipresente, così come lo è il tema della morte che al museo e alla collezione è profondamente collegato. Christian Boltanski, nel libro-intervista *The possible life of Christian Boltanski* afferma di amare i musei come luoghi di conservazione e di memoria, di qualunque tipo siano, anzi di averli sempre amati “because it's the absence that refers to a presence: there are only the dead, people who used to be present but who are no longer there”<sup>121</sup>, una affermazione questa che non stupirebbe affatto di leggere in un libro o in un'intervista di Ogawa e che richiama in Tadeusz Kantor l'idea che sul palco si insceni ciò che è morto e che si ricorda, una sorta di ritorno al mondo dei vivi come quella operata da Odisseo:

“The Return of Odysseus established a precedent and prototype for all the later characters of my theatre... there were many of them. The whole precession that came out of many productions many productions and dramas – from the Realm of Fiction – all were ‘dead’; all were returning into the world of the living, into our world, into the present.”<sup>122</sup>

Le cose, nella narrazione di Ogawa, hanno significato ulteriore quando si scorge subito dietro la mano di chi le ha create. Ma non solo, certamente.

La linea di separazione tra museo e collezione privata è assai sottile e troviamo che in Ogawa ogni personaggio, per un desiderio di sistematizzazione del mondo, avverta la necessità di raccogliere campioni con cui simboleggiarsi il caos e il proprio modo di farvi fronte. Conta moltissimo anche il luogo in cui gli oggetti vengono raccolti e, in qualche modo, anche archiviati.

La scissione tra scienza museologica e collezionismo oltretutto non è realistica. Lo studio di uno,

---

<sup>120</sup> Rheims, M., *La Vie étrange des objets*, p. 42 citato in Baudrillard, *Il sistema degli oggetti*, cit., pos. 1440

<sup>121</sup> Boltanski, C., Catherine Grenier, *The possible life of Christian Boltanski*, Boston, MFA Publications, 2009, p. 202

<sup>122</sup> Plesniarowicz 2001: 43 citato in Witts, N., *Tadeusz Kantor*, New York, Routledge, 2010

come notava Adalgisa Lugli, non è scindibile dall'altro. L'istinto a raccogliere e collezionare è uno degli archetipi per eccellenza dell'uomo ma è il progetto a guidare le scelte, prima fra tutte quella di individuare "una tipologia di reperti piuttosto che un'altra", la quale a sua volta dirige la ricerca che da essi si sviluppa e di cultura si nutre.

Derrida scriveva che l'archivio "non è solo il luogo di stoccaggio e di conservazione di un contenuto *archiviabile passato* che esisterebbe ad ogni modo [...] No, la struttura tecnica dell'archivio *archiviante* determina anche la struttura del contenuto *archiviabile* nel suo stesso sorgere e nel suo rapporto con l'avvenire."<sup>123</sup>

Il contenuto, insomma, muta la forma almeno quanto la forma muta il contenuto. Il rapporto tra il materiale che si archivia, tra la stessa azione dell'archiviare e il passato, e tra questo e il presente che lo accoglie e il futuro verso cui è proiettato è ineludibile e dà origine a ulteriori riflessioni sui contenitori oltre che su quanto vi è rinchiuso, collezionato, protetto ed esibito.

♦ **Il museo che nasce dal romanzo: Orhan Pamuck e *Il Museo dell'innocenza***

Orhan Pamuck, premio Nobel per la Letteratura 2006, e autore del romanzo *Il Museo dell'innocenza* ha realizzato un progetto unico al mondo che congiunge collezionismo a letteratura. Egli ha creato un vero e proprio museo in un quartiere rinnovato di Istanbul che racconta nella materialità delle cose la storia narrata nel libro. Leggendo le pagine che narrano dell'ideazione e della creazione di quel magico luogo che ha ossessionato tanto a lungo lo scrittore, si può notare come la collezione abbia interessato un periodo lunghissimo di tempo, e che ha preceduto persino la pubblicazione del romanzo. In *L'innocenza degli oggetti* Pamuck inserisce riflessioni sul collezionismo in sé, sulle caratteristiche di cui a suo parere difettano i grandi musei.

La grandezza, in primo luogo, a suo parere andrebbe ridotta per farne luoghi piccoli, economici ospitati non in edifici monumentali quanto invece in case di quartiere, dove non gruppi chiassosi ma singoli individui possano allungarvi il passo. I musei hanno come scopo quello di documentare "la nostra umanità in tutta la sua complessità" e una riduzione di scala, incrementata però dall'amore e dalla cura, li rende più adatti a questo scopo. Non la pluralità, il generale, l'altisonante bensì la singola storia, il particolare, il personale possono rappresentare al meglio l'uomo proprio perché la loro finalità deve essere quella di "raccontare storie a misura d'uomo" e non solo "lo stato e le sue masse".

Pamuck insiste sull'importanza di raccontare la storia dei singoli individui. Solo così la storia tutta si rivelerà vicina e percepibile ai visitatori. Anzi è proprio quell'aria magniloquente e pomposa, l'ambizione di rappresentare tutti e finire per non descrivere nessuno, che tiene a suo parere lontane le persone.

---

<sup>123</sup> Derrida, J., *Mal d'archivio*, Napoli, Filema, 2005, p. 28

Pamuck stende un vero e proprio manifesto di museologia in undici punti che conclude affermando che il “futuro dei musei è nelle nostre case”<sup>124</sup>. Agli oggetti attribuisce un’eloquenza propria che scaturirebbe proprio dall’essere “sistemati con cura e ingegno nelle loro case naturali”: solo così, non disperdendoli quanto invece stringendoli in un ambiente che è a loro congeniale, essi “racconteranno da sé le proprie storie”. Lo scrittore si spinge ancora oltre e, in una affermazione che invero pare assai poco realistica per la convivenza e l’equilibrio tra passato/presente/futuro, suggerisce che le persone dovrebbero ricevere un finanziamento statale per “incoraggiare e supportare le persone a trasformare le loro piccole case e storie in museo”.

Questo libro fotografico infatti se da una parte funge da vero e proprio catalogo e narra oltre alla storia del reperimento dei singoli oggetti esibiti nelle teche del museo e la loro connessione alla storia d’amore tra i protagonisti dei romanzi, anche la trasformazione della città negli anni e le difficoltà praticamente riscontrate nella fondazione del museo, dall’altra rappresenta un vero e proprio manifesto di museologia nel modo in cui un romanziere la potrebbe intendere.

“Oggi ritengo che il punto di vista di scrittori e aspiranti pittori sia molto simile a quello dei pionieri del collezionismo che cominciavano la loro attività in quel vuoto totale. Nonostante tutta la retorica sulla storia e la memoria, i primi collezionisti non erano spinti dal desiderio di preservare le vestigia del passato, ma dall’esigenza di crearsi un’identità e, quindi, un nuovo futuro.”<sup>125</sup>

Tutto questo è molto vicino a Ogawa – e in questo forse si riconosce la medesima sensibilità letteraria per il mondo come sovrapposizione di strati di vite, l’una sopra l’altra, di esistenze visibili e di infinite volte tante esistenze invece invisibili. Gli spazi, per chi legge storie nella mappa d’un quartiere, pullulano di fantasmi.

“tutti i piccoli musei suscitavano in me la stessa sensazione: un tempo delle persone avevano vissuto in quelle strade, in quei quartieri e in quelle città e a un certo punto se n’erano andate lasciando quei vecchi quotidiani, quell’accozzaglia di carte e oggetti, le fotografie e i mobili”<sup>126</sup>

Le sensazioni provate in quei piccoli musei europei poco frequentati, in cui il “la vista di un guardiano che sonnecchiava in un angolo o il cigolio del parquet sotto le mie scarpe mi facevano avvertire il silenzio inquietante”<sup>127</sup> tipico di ogni museo, Pamuck dichiara di averle percepite identiche entrando dai rigattieri di Çukurcuma. Lo scarto temporale tra il tempo degli oggetti e

---

<sup>124</sup> Pamuck, O., *L’innocenza degli oggetti. Il Museo dell’innocenza, Istanbul*, Torino, Einaudi, 2012, p. 56

<sup>125</sup> *ivi*, p. 46

<sup>126</sup> *Ibid.*

<sup>127</sup> *Ibid.*

quello proprio, tra un'epoca passata e il presente è ben veicolato dall'atmosfera di silente abbandono che domina quei luoghi, qualcosa che troviamo tale e quale in Ogawa Yōko, a dimostrare come è spesso il vuoto, l'assenza, la mancanza d'ogni forte percezione a stimolare la fantasia e a permettere al passato di riemergere nell'oggi.

Nei musei oltretutto, come in negozi di cianfrusaglie e antichità, si crea tra gli oggetti un nuovo ordine di relazioni, la trama di rimandi cambia totalmente. L'inaspettato che emerge da una nuova combinazione origina qualcosa che non sarebbe mai stato altrimenti.

Quel che maggiormente affascina Pamuck è proprio “il modo in cui quegli oggetti, una volta rimossi dalle cucine, dalle camere da letto e dalle tavole dove un tempo venivano utilizzati, avrebbero creato un nuovo tessuto, una fitta rete di rimandi”, immaginare quel che sarebbero divenuti all'interno del microcosmo di una teca e comprendere come proprio in uno spazio assai ridotto, abbinati ad altre cose dall'origine remota, “potevano arrivare ad avere un significato molto più grande di quello che avevano prima”<sup>128</sup>.

Adalgisa Lugli, finissima studiosa della scienza museologica e del collezionismo, definiva la storia di quest'ultimo sin dalle sue origini come un “storia di oggetti sradicati”<sup>129</sup> che si nutre di espropri, bottini di guerra, distruzioni e che, dalla fine del Settecento, acquista un ulteriore elemento di casualità che la avvicina piuttosto all'accumulazione. Nel mutamento del tessuto cittadino, nell'abbattimento di edifici storici e nel ripensamento architettonico di altri, dentro ai musei finiscono per convogliare “gli oggetti più diversi, frammenti trattati come piccole reliquie di qualche grande corpo non più esistente”.

Il lavoro sulle teche lo ha impegnato per anni. La selezione, la disposizione degli oggetti, la creazione degli spazi sono alla base d'un lavoro scrupoloso che, solo, riesce a riunire ciò che nasce separato, a donare coerenza a quella diaspora tutta materiale che le cose attraversano in ogni epoca, qualcosa che vedremo straordinariamente realizzato dall'artista americano Joseph Cornell.

Un esempio, quello di Pamuck che è significativo non solo per il suo ruolo di scrittore e di grande appassionato di musei come lo può essere Ogawa, ma anche per il suo scagliarsi non sulla sovrabbondanza delle cose nel contemporaneo, quanto per la loro antica distruzione.<sup>130</sup>

Oltretutto, come approfondiremo nel prossimo capitolo, per Ogawa i musei sono i luoghi che meglio rappresentano la morte e il cui elemento distintivo è il silenzio, il sentimento d'attesa per qualcosa che, andando avanti nella lettura di alcuni suoi romanzi, scopriamo spesso essere collocato invece nel passato.

---

<sup>128</sup> *ivi*, pp. 51 – 52

<sup>129</sup> Lugli, A., *Museologia*, Milano, Jaca Book, 2009, p. 43

<sup>130</sup> Il suo biasimo si riversa infatti sulla distruzione in massa tra il 1950 e il 1980 di oggetti disparati e colmi di memoria (documenti, fotografie, carta soprattutto) nel capitolo dell'introduzione intitolato significativamente “Il massacro degli oggetti” Pamuck, O., *L'innocenza degli oggetti. Il Museo dell'innocenza, Istanbul*, cit., pp. 43 – 46

## CAPITOLO 2

### Cosa rimane, cosa sparisce: memoria e materialità in Ogawa Yōko

*L'ultimo vestito non ha tasche*

Proverbio tedesco

#### 1. LE COSE E LA MEMORIA

##### ■ I greci e i miti di memoria

La Memoria è sorella del Tempo, o, per essere precisi di *Kronos*. Lo affermavano i Greci che nel pantheon degli dei l'avevano collocata tra i titani, attribuendole la maternità delle Muse. In questa parentela si evidenzia non solo il fortissimo legame che essa intrattiene con il tempo ma anche l'importanza che essa riveste nelle arti. Nella tradizione l'*aedo* era spesso cieco e, privato dello strumento cui gli uomini fanno maggiormente affidamento per apprendere il mondo, ovvero l'occhio, rendeva l'orecchio il mezzo assoluto di conoscenza che, combinato alla memoria, faceva sì da assorbire migliaia di pagine di poesia al primo ascolto. Jean-Pierre Vernant nota come anche il veggente avesse frequentemente lo stesso handicap. La definisce “doppia vista” interpretando il termine *visione* ed ampliandone la portata di significato. Inoltre mentre il veggente è tutto rivolto al futuro, a leggere quel che non è ancora accaduto in modo da orientare l'agire umano, il poeta guarda al passato, ad una particolare sezione di esso, ovvero al “tempo antico” tout-court.

L'invocazione alla Musa che Omero rivolge ad apertura dell'Iliade si ricollega sia all'opera intera che le Muse, figlie della Memoria, donano al degno aedo, sia alle liste dei cataloghi che richiedono un particolare sforzo mnemonico<sup>131</sup>. Questi ultimi, benchè pedanti all'apparenza, ricoprivano l'importante funzione di ordinare il patrimonio dei racconti mitici di cui uomini e dei risultano protagonisti e creatori. L'origine del mondo giace in questi elenchi compilati con rigore e precisione in cui il tempo è definito attraverso le genealogie umane e divine. “Il passato così svelato è molto più che l'antecedente del presente: è la fonte di questo” e risulta mezzo di conoscenza dell'essere e strumento di conoscenza del suo divenire<sup>132</sup>.

---

<sup>131</sup> Vernant, J., *Mito e pensiero presso i Greci. Studi di psicologia storica*, Torino, Einaudi, 2011, p. 98

<sup>132</sup> Allo stesso modo il presente della letteratura di Georges Perec, descritto con minuzia nei suoi scritti – in cui convergono una moltitudine di materiali (citazioni da dizionari, enciclopedie, altri libri, libretti di istruzioni etc.) – è molto più che la conseguenza del passato, ne è l'origine e la fedele trasposizione. Ricordare il presente risulta così il metodo più efficace per non perderlo e conservarlo sempre vivido nel presente successivo. Una successione di “presente” che fanno sì da non percepire più il passato come evento lontano, privo di emanazioni nel tempo che ne segue, e il presente come scollegato a quello antecedente. Il tempo è quindi sempre presente, passato solo nella

Per i Greci, nota Vernant, la funzione della memoria non abolisce nè ricostruisce il tempo ma “abbattendo la barriera che separa il presente dal passato, getta un ponte tra il mondo dei vivi e l’aldilà”<sup>133</sup>. Il ricordo, pertanto non inficia direttamente sul tempo, ma risulta essere occasione di contatto tra chi vive e chi ha vissuto, un dialogo che attribuisce a chi lo mette in atto conoscenza. Il passato allora “appare come una dimensione dell’aldilà”<sup>134</sup>.

Se in Esiodo la memoria sottintende un allontanamento dal tempo presente, un oblio dei mali di oggi, nel diario – che mette al centro chi ha avuto esperienza diretta di ciò che racconta – la memoria ha la funzione di trascinare il passato al centro del presente. D’altra parte ricordare, come vedremo più avanti, è un po’ dimenticare. Non essendo fissi i versi per raccontarsi, sorge una sorta di stratificazione del ricordo che annulla il sentire primordiale applicandovi sopra, come una seconda passata di vernice, quella del presente. In questa fase “dimenticanza è dunque acqua di morte [...] memoria appare invece come una fontana d’immortalità”<sup>135</sup>.

È interessante invece notare come in epoche successive il concetto della memoria sia intimamente legato al concetto di reincarnazione secondo cui dimenticare è castigo che si pagherà quando, una volta defunto, l’uomo si troverà costretto a tornare alla vita nel naturale scorrere temporale. Ricominciare tutto da capo è una punizione, la condanna a reiterare il proprio triste esistere lì dove, invece, il ricordo di se stessi aprirebbe le porte al mondo degli dei e degli eroi. La ripetizione insensata del vivere, il trasformarsi variabilmente in elementi vegetali, in creature animali o in nuovi esseri umani conserva lo stesso supplizio di personaggi mitici come Sisifo, Oknos, le Danaidi.

Se per Platone i miti di memoria sono “integrati a una teoria generale della conoscenza”, per Aristotele il concetto di memoria (*mnémē*) è separato da quello di reminiscenza (*anàmnēsis*) attribuendo alla prima la funzione di custodire ed archiviare il passato in modo automatico e incosapevole e all’altra l’azione di recupero cosciente e volontario di frammenti di esso.

La memoria si declina nei secoli, nell’osservazione del cambiamento del suo significato si svela un mutamento mistico, spirituale, religioso, filosofico. Il mito si fa pensiero e si discosta dallo spirito che inizialmente l’aveva originato. La memoria si fa tecnica, mezzo di sostentamento della vita intellettuale. Le sue ricadute sono sempre più votate all’utilizzo pratico ed effettivo e il suo status decade inesorabilmente. Essa non si fa più nè portatrice di verità nè fedele contenitore del passato. Rivela bensì le sue mancanze e con esse l’imperfezione colpevole dell’uomo, “riflette le insufficienze della condizione mortale, la nostra incapacità di essere intelligenza pura.”<sup>136</sup>

In questo senso vanno letti anche gli “esercizi di memoria” della scuola di Pitagora che invitava i suoi discepoli a ripercorrere con la mente tutti i momenti della giornata dal risveglio. (110)

---

cronologia ma non nella sua registrazione che ci viene riproposta come eternamente in corso.

<sup>133</sup> Vernant, J., *Mito e pensiero presso i Greci. Studi di psicologia storica*, cit., p. 101

<sup>134</sup> *ivi*, p. 101

<sup>135</sup> *ivi*, p. 102

<sup>136</sup> *ivi*, p. 124

“L’esercizio di memoria si fa conquista della salvezza, liberazione dal divenire e dalla morte. All’opposto, Dimenticanza è intimamente legata al tempo umano”<sup>137</sup>.

La necessità di ricordare si fa condizione essenziale per non ripetere, una possibilità di evasione dalla “ruota crudele delle nascite”, percepita come “uno strumento simbolico di tortura e di castigo”.

In una lettura contemporanea dei miti di memoria emerge piuttosto, oltre a una curiosità intellettuale per la trama degli eventi del passato (e quindi un discorso vicino per certi versi alla sua interpretazione platonica come “teoria della conoscenza”), la necessità di non reiterare non tanto la vita in se stessa quanto gli errori di cui è costellata. L’orrore percepito, la dilatazione del terrifico che oggi è a tutti accessibile ed è anche, nonostante un certo grado di assuefazione, socialmente rifiutata, diviene lezione da cui è necessario imparare qualcosa. La morte di innocenti, se trasformata in feticcio memoriale, non è più percepita come vana, risulta invece “utile a qualcosa”. Così è per le tragedie della storia, per i conflitti e le persecuzioni cui si può fare fronte solo con giornate dedicate alla memoria. Esempio in questo, come vedremo più avanti, la risposta all’orrore nazista da parte della comunità ebraica e internazionale.

#### ■ La questione della cosa: memoria e oblio

È sorprendente quanto le cose stimolino quasi inconsapevolmente il discorso sulla memoria. Anzi, possiamo dire senza dubbio che le cose materiali siano legate indissolubilmente sia al discorso sulla rimembranza che a quello sulla dimenticanza, in un binomio solo apparentemente oppositivo che, a ben vedere, rivela piuttosto l’aderenza delle due azioni. Lo stesso ricordare non è che una forma di dimenticanza.

Lo scriveva il poeta Erich Fried in *Forse* che:

“Ricordare/è /forse /il modo più tormentoso/ di dimenticare/ e forse/ il modo più gradevole/ di lenire/ questo tormento”<sup>138</sup>

Persino la fotografia, strumento per eccellenza di memoria, non sfugge a questo meccanismo. John Berger nel 1978 scriveva a proposito del libro di Susan Sontag *Sulla fotografia* che “la macchina fotografica ci solleva dal peso della memoria [...] la macchina fotografica registra allo scopo di dimenticare”<sup>139</sup>, quasi che essa si ponesse come redenzione dalla nostra naturale dimenticanza, poichè la memoria, in ogni sua forma, è sempre una forma di redenzione. Essa assicura che ciò che si sa si saprà sempre, che il passato veglierà sul presente in modo costruttivo, quasi materno,

---

<sup>137</sup> *ivi*, p. 113

<sup>138</sup> Fried, E., *È quel che è. Poesie d’amore di paura di collera*, Torino, Einaudi, 2016, p 11

<sup>139</sup> Berger J., *Sul guardare*, Milano, Mondadori, 2009, p. 61

stimolando la giustezza delle scelte successive e una riflessione sul percorso intrapreso.

Un discorso questo applicabile anche ai contemporanei meccanismi di archiviazione dell'immenso bagaglio di informazioni digitali del nostro quotidiano: "salvare in memoria" corrisponde ad un permesso che ci diamo nel lasciare andare la tensione del ricordare attivamente, in favore di un più agevole e passivo accumulare. In teoria, le macchine servono a fugare il pericolo della dimenticanza, il rischio del perdersi. Praticamente, invece, avvicinano quel rischio sostituendo la memoria al *promemoria*, parola questa che suggerisce già il fallimento.

"S'illuse, recuperato/ l'oggetto accuratamente perso,/ d'aver fatto un acquisto./ Fu gioia d'un momento. / E rimase/ turbato. /Quasi / come chi sia a un tratto visto/ spogliato d'una rendita./ (Lui, / ignaro che ogni ritrovamento/ – sempre – è una perdita."<sup>140</sup>

Anche in questo componimento di Giorgio Caproni *L'ignaro* il ritrovare è permesso, lasciarsi per dimenticare, il là che giustifica la rimozione, il non essere o non avere più.

Così ogni oggetto della nostra esistenza è appiglio di memoria e insieme riferimento continuo alla sua e alla nostra dispersione. L'oggetto, infatti, non è mera materialità ma involucro di un sentire via via diverso a seconda del contesto in cui si trova e della persona con cui instaura una relazione.

Nello sbrogliare le materie più complesse, viene spesso in aiuto l'analisi della terminologia, che denuda le parole e le costringe ad un ritorno alle origini il quale, a sua volta e con forza rinnovata, spieghi il significato che quelle parole veicolano.

Remo Bodei sottolinea con etimologica precisione il malinteso che ha reso sinonimi due termini che hanno connotati assai differenti ma che, nell'impropria identificazione guadagnata nel tempo, hanno finito per creare confusione, appiattendosi così le proprie singole peculiarità. Sono le parole *cosa* e *oggetto* che, ad esplorarle, ci danno una chiave di lettura della percezione vivificata, quasi animistica, che le cose ricevono dall'uomo, l'amore che egli attribuisce loro e la relazione che con esse egli stringe.<sup>141</sup>

Alcuni oggetti si trasformano in cose, nel senso che acquisiscono un significato ulteriore e la loro portata di senso supera ampiamente le funzioni e la natura originaria dell'oggetto. Detto più semplicemente, l'oggetto rappresenta la materialità utilitaristica mentre la cosa è germoglio di proficue e significative relazioni. I due termini, però, non restano fissi per sempre nelle loro posizioni ed è possibile uno slittamento da una condizione all'altra, a seconda dell'atteggiamento assunto dall'uomo. Bodei parla di una "transustanziazione degli oggetti in cose" e del procedimento attraverso il quale i primi si liberano dalla tara della merce, dal mero sfruttamento cui sembrano destinati in quanto entità al 100% materiali, per diventare cose degne di una valenza affettiva e

---

<sup>140</sup> Caproni, Giorgio, "L'ignaro" citato in Bodei, R., *La vita delle cose*, Bari, Laterza, 2014 (ed. kindle), p. 1158

<sup>141</sup> Bodei, R., *La vita delle cose*, cit., pos. 176

simbolica. Cose che legano a loro chi le possiede non solo attraverso l'utilità ma anche tramite la loro bellezza.

Questa riflessione è impregnata di una lunga storia filosofica che trova nel pensiero di Martin Heidegger uno dei suoi rappresentanti più significativi. In "La cosa" in *Conferenze di Brema e di Friburgo*<sup>142</sup> e in *La questione della cosa*<sup>143</sup> egli aveva operato una distinzione, interna alla lingua tedesca, tra i termini *Sache* e *Ding*, ovvero tra oggetto e cosa.

Quel che sostanzialmente manca all'oggetto (e che invece possiede la cosa) è l'autosufficienza, la connessione profonda che essa ha con l'uomo, la capacità del "riunire il semplice in modo molteplice"<sup>144</sup>.

L'uomo è nel mondo concreto, in esso agisce e in esso si manifesta. Eppure a ben vedere, la materialità spiccia dell'oggetto non è che uno scheletro, un fantasma. Quel che conta veramente è l'appendice, quel qualcosa che lo rende desiderabile e diverso da tutte le altre cose ad esso simili e, insieme, tutto quel carico emozionale, quella rete semantica che si trascina dietro.

L'oggetto, in questa società dell'immagine e delle marche, *doesn't stand alone*<sup>145</sup>. Una scarpa è un concetto più ancora che un pezzo di abbigliamento, una carta di credito una filosofia di vita. La pubblicità ci ha abituato a un costante superamento, alla percezione del duplice nella cosa. Si percepisce ormai più immediata poetica bellezza in una clip di trenta secondi alla tv, atta a farci notare la meraviglia di una automobile di nuovo modello o di un computer di ultima generazione, che in un componimento che richiederebbe la nostra attenzione prolungata, una applicazione cerebrale che nel quotidiano non siamo spesso disposti a concedere con facilità.

Il fascino, quel surplus di non sempre facile identificazione che rende una cosa speciale, meritevole di consumo e di conservazione, conta più del suo reale valore economico, della sua utilità.

Secondo la concezione della filosofia aristotelica,

"il mondo è pieno di cose di taglia media, nè troppo grandi nè troppo piccole. Piedi, mani, braccia, sono all'origine gli strumenti di misura preferiti e definiscono il fondamento del nostro rapporto con il mondo"<sup>146</sup>

È l'idea che tutto sia a portata di mano, è la dimensione corporea degli oggetti; sono i rapporti di grandezza definiti dall'uomo e ad egli stesso adattati. Il mondo della natura, per quel che all'uomo

---

<sup>142</sup> Heidegger, M., *La questione della cosa*, Napoli, Guida, 1989

<sup>143</sup> Heidegger, M., *Conferenze di Brema e di Friburgo*, Milano, Adelphi, 2002

<sup>144</sup> Tuttavia per Rigotti questo tentativo ha finito per non sfociare in una vera e propria novità ma in una involuzione, in un ritorno alla sistematizzazione platonica del mondo delle idee.

<sup>145</sup> "Nike isn't a running shoe company, it is about *the idea of transcendence through sports*, Starbucks isn't a coffee shop chain, it's about *the idea of community*." in Klein, N., *NO LOGO*, New York, Picador, 2009 (ed. kindle), pos.

131

<sup>146</sup> Ferraris, M., *Dove sei?: Ontologia del telefonino*, Milano, Bompiani, 2011 (ed. kindle), pos.719

stesso risulta possibile, viene anch'esso limato, piegato alle grandezze umane tanto che, con tragiche soluzioni ecologiche, esso periodicamente mette a nudo il delirio di onnipotenza delle nostre società e i nostri errori grossolani. Tutto questo per giungere alla desolata conclusione per cui tutto ciò che non comprende, l'uomo lo contempla o lo distrugge.

Nell'introduzione a *Il mondo delle cose*, si segnala come la letteratura scientifica tenda “a ipotizzare che la gente acquisti beni in vista di due o tre obiettivi ben delimitati: benessere materiale, benessere psichico e ostentazione”<sup>147</sup>. Due tipi di benessere, uno legato all'utilità e un altro alla soddisfazione psichica di un desiderio, e un sentimento che fa del mostrare la chiave di un terzo tipo di piacevolezza, quella che deriva dal dimostrare di avere, dallo sfoggio di una ricchezza raggiunta, di un avanzamento sociale, di uno *status symbol*, ovvero di qualcosa che eventualmente causa negli altri ammirazione o invidia.

Considerato tutto ciò, risulta pertanto necessario, con rinnovata cura ed aggiornate informazioni, rimettere periodicamente in questione il problema del rapporto dell'uomo con le cose, problematicizzare qualcosa che per la sua velocità di mutamento sembra spesso inafferrabile.

In questo la letteratura ha un notevole potere: essa, come affermava il critico russo Viktor Šklovskij, sa rinnovare lo sguardo sulla realtà circostante, innesca un meccanismo di *straniamento* capace di risvegliare le coscienze e stimolarle ad una maggiore consapevolezza del quotidiano, ad una percezione attiva delle cose con cui combattere l'assuefazione, quella che Perec definiva “anestesia”.

Torniamo così alla dimenticanza, agli oggetti quotidiani e alla letteratura in cui esistono mondi materiali, spazi determinati accomunati da una stessa ansia di raccolto, archivio, catalogazione, di consegna alla memoria. E giungiamo alla letteratura di Ogawa Yōko che, con il mondo materiale, ha un rapporto privilegiato.

Nelle sue opere ricorrono con una significativa frequenza strani musei, collezioni private, persone comuni che collezionano oggetti molto atipici, campioni che rappresentano cose immateriali, archivi, negozi particolari e dell'usato, luoghi-contenitori di cose. Gli oggetti non restano mai a margine della storia, puro sfondo descrittivo, ma si fanno centro focale della narrazione, superano la mera materialità per andare a rappresentare concetti universali come la morte, l'oppressione sociale, la memoria, la solitudine.

Attraverso l'analisi di due opere particolarmente significative della produzione di Ogawa Yōko *Chinmoku hakubutsukan* e *Hisoyakana kesshō* vedremo come è sviluppato il discorso sugli oggetti e la memoria, su come i personaggi affidano alle cose significati universali.

Proprio sul modo in cui la Ogawa si accosta al mondo materiale sta uno degli aspetti più originali della sua produzione, su come sfrutta le cose per narrare le persone e indagare in profondità la loro

---

<sup>147</sup> Douglas, M., Baron Isherwood, *Il mondo delle cose*, Bologna, il Mulino, 2013, p. 5

psiche. La sua letteratura fornisce una preziosa, possibile risposta alla domanda su come la letteratura possa dare forma all'immateriale, come riesca a recuperare ciò che è andato perso e sia in grado di trasformare cose materiali in sostituti della memoria umana.

## 2. *HISOYAKANA KESSHŌ* E *CHINMOKU HAKUBUTSUKAN*

### ■ Le cose sottratte e la memoria violata: *Hisoyakana kesshō*

この島から最初に消え去ったものは何だっただろうと、時々わたしは考える。  
「あなたが生まれるずっと昔、ここにはもっといろいろなものがあふれていたのよ。透き通ったものや、いい匂いのするものやひらひらしたものや、つやつやしたもの……。とにかく、あなたが思いもつかないような、素敵なものたちよ」<sup>148</sup>

Così inizia il romanzo *Hisoyakana kesshō*, svelando già nella prima frase la parola chiave, il leitmotiv dell'opera ovvero il “cancellare”, il “rimuovere”. È la madre della protagonista che parla. Racconta alla figlia bambina il fiocco, il sonaglio, lo smeraldo, il francobollo, il profumo: tutti oggetti che una volta esistevano sull'isola e che ora sono stati rimossi dalla memoria delle persone. Ne illustra la funzione pratica, l'importanza rivestita un tempo da quell'oggetto e il ricordo personale che ad esso è legato.

I discorsi della madre, però, risultano incomprensibili alla figlia. Ognuna di quelle cose è per lei solo un involucro sonoro, una parola verso cui prova totale estraneità. La donna parla ma lei non capisce. Anzi, le serve un'estrema concentrazione anche solo per immaginare le cose che descrive perché la sua mente, come sotto un incantesimo, passa subito oltre e non riesce a soffermarsi sugli oggetti neppure quando le vengono posati tra le mani. Tutto le è estraneo e niente di quel che la madre le racconta riesce ad assorbire.

La donna tenta anche di spiegare alla figlia il perché di quell'oblio, di quella resistenza che prova la sua mente. È il processo di rimozione cui sono soggetti tutti gli abitanti dell'isola: prima l'accadere un giorno del fenomeno, la percezione indistinta che se ne ha, poi la scoperta di cosa sia scomparso e infine la sua immediata eliminazione perché sull'isola non deve restarne traccia.

Così ad esempio accadde al profumo, alle boccette che tutti gli abitanti dell'isola svuotarono nel fiume. Quel giorno e anche quello successivo aleggiò nell'aria un odore soffocante, morirono molti pesci, e già nell'istante in cui le persone recuperavano le boccette svuotate e le portavano al naso per un ultimo ispirare, tutti i ricordi legati al profumo era stati cancellati e il gesto sprofondava nel non-sense. Da quel momento in poi, chiunque lo avesse per caso annusato non lo avrebbe più

---

<sup>148</sup> Ogawa, Y., *Hisoyakana kesshō*, Tōkyō, Kōdansha, 2013 (ed. kindle), pos. 4

riconosciuto, non avrebbe più provato nulla. “Il profumo?”: neppure la parola avrebbe avuto ormai più d’una eco vuota. Sarebbe stata un suono vago, niente di più.

La madre racconta alla figlia l’amore che provava un tempo per il profumo, il ricordo di come da ragazza scegliesse un profumo per ogni appuntamento romantico, con la stessa cura con cui selezionava i vestiti e di come quello che ha gelosamente conservato e che ora mostra alla bambina era stato l’accompagnamento olfattivo di tutti gli incontri con suo padre.

「どうしてお母さんは、消え去ったもののことを、そんなによく覚えているの？みんなが忘れてしまった香水の匂いを、どうして今でもかぐことができるの？」<sup>149</sup>

La fascinazione verso questo oggetto, che ritroveremo in molta altra produzione di Ogawa Yōko, sta nella inafferrabilità dell’odore, nel suo esistere eppure nel non essere spazialmente delimitabile.

「香水は本当は目に見えないものなのよ。目に見えなくても、瓶に閉じ込めておくことができるの」<sup>150</sup>

Raccontare la sensorialità è del resto uno dei punti di forza della prosa di Ogawa Yōko, un leit motif che tocca lo stile e vien fuori anche nel plot delle sue opere. Evidenziare il paradosso tra qualcosa che c’è ma non ha materialità, qualcosa che alcuni sensi forti non colgono (la vista, il tatto) ma altri (olfatto, udito, il gusto) invece sì.

*Hisoyakana kesshō* è un romanzo in cui si narra il rapporto di finissimo interesse tra il mondo materiale e il concetto di memoria. Gli oggetti diventano *monogatari*, storie, cose che scompaiono dal ricordo e finiscono per esistere solo nella parola, simboli d’una libertà che viene pezzo dopo pezzo, cosa dopo cosa, sottratta alle persone.

La storia narra di un’isola, collegata alla terraferma solo tramite un battello, dove periodicamente scompaiono le cose. Gli abitanti si svegliano una mattina e scoprono che a sparire è stato il cappello, il campanello, il biglietto del battello, i libri, l’armonica, i cioccolatini, la soda etc.

Tutti allora, diligentemente, si disfano di quegli oggetti; alcuni li gettano nel fiume, altri li bruciano in giardino o per strada. Nel caso di animali, essi vengono liberati e cacciati via dall’isola. La polizia segreta sorveglia da vicino le operazioni e si assicura che nessuno resti in possesso di ciò che è stato rimosso dalla memoria e che pertanto deve essere anche fisicamente eliminato. Le cose, infatti, non scompaiono automaticamente una volta cancellate dalla memoria collettiva e, anche dopo anni, può accadere fortuitamente di imbattersi in qualche esemplare di oggetto proibito, magari dimenticato in

---

<sup>149</sup> *ivi*, pos. 13

<sup>150</sup> *ivi*, pos. 47

fondo a un cassetto, in un angolo poco frequentato della casa. Eppure chi ha subito il processo di rimozione, anche se si trovasse un giorno tra le mani una di quelle cose e per quanto un tempo gli fosse assolutamente familiare, non la riconoscerebbe affatto, non ne sospetterebbe neppure l'originaria funzione. Il processo di rimozione, inoltre, è talmente profondo che gli abitanti dell'isola non proveranno nè tristezza nè nostalgia per ciò che hanno perduto.

La nostalgia è piuttosto di altri, di quelli che loro malgrado ricordano e che per questo vengono perseguitati. Vi sono infatti alcune rare persone che risultano insensibili al processo di rimozione, individui che ogni volta che la collettività perde la memoria di un oggetto, di un animale, di una parte del proprio corpo, devono piuttosto sforzarsi di non farsi scoprire, persone che – mentre tutti gli altri cadono in un nuovo torpore – restano vigili.

Chi ha la “sventura” di ricordare le cose proibite viene isolato, perseguitato dalla polizia segreta, si trasforma automaticamente in un soggetto pericoloso, potenzialmente ribelle, tanto che si rende necessaria un'ulteriore operazione di violenza. Chi ricorda viene interrogato, imprigionato, sottoposto a “cure” ed indagini mediche che possono portare anche alla sua morte. L'unica alternativa alla rimozione spontanea sia la rimozione forzata della memoria. Per sopravvivere al sistema si può solo fingere l'oblio e soprattutto, poichè la farsa prima o poi verrà scoperta, vivere nascosti grazie all'aiuto di qualcuno.

È chiaramente una negazione della diversità, sostenuta dal timore che la loro “imperdonabile e inspiegabile specificità” possa mettere in pericolo la macchina sociale. Nessuno può sottrarsi alla rimozione della memoria delle cose: il livellamento non deve risparmiare nessuno.

Questo è anche il destino della madre della protagonista che, come abbiamo visto all'inizio del romanzo, è una di quelle persone che l'oblio non tocca. Scultrice, fino a quando non verrà prelevata dalla polizia e morirà, la donna nasconderà nelle sue opere esemplari di oggetti rimossi. Per ogni pezzo custodito, pensa, è salva una memoria.

Nonostante i tentativi, però, la conclusione sarà la medesima per tutti: la rimozione dell'oggetto e di tutto l'apparato semantico che gli si accompagna. O meglio, usando la definizione di Heidegger, le cose tornano ad essere oggetti, eliminando tutto il reticolato di memorie e significati accumulato nel tempo. Il privato del ricordo esperienziale, il generale dell'idea stessa (quella platonica), tutto è tagliato via.

Partendo dall'analisi dei testi Veda dell'India, l'antica raccolta in sanscrito di testi sacri, John Windsor si sofferma su alcuni passaggi di notevole interesse circa il rapporto tra l'uomo e il mondo materiale.

“In a certain state of consciousness, they say, the fulfillment of the individual becomes pitifully

dependent on the objects and circumstances.”<sup>151</sup>

In tale stato, continua, la percezione del mondo risulta frammentaria e mutevole: frammentaria perchè la diversità più ancora dell’unità sembra dominare e mutevole perchè a seconda che un oggetto lo si ottenga o lo si perda si guadagna felicità o si piomba nell’infelicità<sup>152</sup>

Fin dall’antichità il mondo delle cose è stato capace di influenzare profondamente l’animo umano, di mutarne gli umori e di attribuirgli gioia o dolore. Il desiderio delle cose, l’accumulazione di beni, la collezione, sono tutti tratti distintivi dell’uomo e se è vera l’affermazione secondo cui “man’s fatal attraction to ‘the object’ [...] is the primary determinant of the human condition”<sup>153</sup> allora il deprivere l’uomo di quell’attrazione è un modo di sottrargli umanità.

L’operazione di rimozione della memoria degli oggetti in *Hisoyakana kesshō* assume così le sembianze tragiche che in effetti possiede proprio perchè vi sono profonde connessioni tra il mondo materiale e quello spirituale e gli oggetti sono a tutti gli effetti pezzi della vita esteriore ed interiore delle persone.

“According to the Vedic teaching the material and spiritual are not different worlds, but aspect of the same world. [...] By alternating experience of the boundaries of the material outside world with the inner experience of boundlessness – the basic, spiritual constituent of creation – a balanced perception of reality is attained. [...] the perceiver is able to experience the objects and circumstances of the outside world without risk of being bound by them.”<sup>154</sup>

Oltretutto se nella società contemporanea la proliferazione delle cose è da considerarsi indubbiamente un indebolimento e un’inflazione del loro significato più profondo, d’altra parte l’eliminazione eccessiva rischia di risolversi in una sorta di annullamento dei legami tra l’uomo e il mondo materiale in cui vive, in un danno permanente.

Nella raccolta di saggi *Suteru onna* [La donna che butta via], l’autrice Junko Uchizawa spiega come, dopo la scioccante esperienza del cancro, avesse iniziato a gettar via tutto e a come, superato un certo limite, si fosse accorta di star gettando via, insieme alle cose, anche la vita vissuta fino ad allora. Se l’alleggerimento è un pregio e la spinta a liberarsi del superfluo lecita e sana, l’eliminazione sistematica di tutto ciò che si possiede è invece un pericolosissimo impoverimento. Il rischio, spiega la scrittrice, è quello di smarrire la propria identità.

Ciò che rende ulteriormente tragico l’oblio nell’isola di *Hisoyakana kesshō* è che chi ricorda non

---

<sup>151</sup> Windsor, J. “Identity Parades” in Elsner, J., Roger Cardinal (a cura di), *The cultures of Collecting*, cit., pos. 952

<sup>152</sup> *ivi*, pos. 950

<sup>153</sup> *ivi*, pos. 968

<sup>154</sup> *ivi*, pos. 1199

può insegnare la memoria, non solo perchè è perseguitato ma perchè *la rimozione* determina l'assenza permanente di quella cosa dalla mente e influenza definitivamente la sfera cognitiva e sensoriale. Quel che è stato rimosso, semplicemente, non esiste più.

Così, per quanto la madre tenti, la figlia non riuscirà mai ad immaginare cosa possa essere un profumo, neppure dopo averlo annusato. Il danno alla percezione è irreparabile.

Nell'isola, oltretutto, l'oblio si eredita per natura. La memoria ha un limite nella consegna: ciò che una generazione ha dimenticato la successiva non lo potrà imparare e anche sforzandosi, non si può ricordare ciò che è stato rimosso. Il tentativo di recuperare la memoria risulta faticoso e destinato naturalmente al fallimento.

Chi perde il lavoro, ad esempio, non può che reinventarsi in un altro mestiere. Così la protagonista che di mestiere fa la scrittrice, una volta che a scomparire saranno i libri, si sforzerà sotto la spinta del suo editor di continuare scrivere ma il senso del gesto, il contenuto dell'azione che compie, le saranno crescentemente vaghi, incomprensibili. Cosa scrivere? Come continuare a immaginare la vita dei personaggi creati sulla carta? E soprattutto perchè farlo?

La protagonista sembra fare questo tentativo non tanto per sé quando invece per l'amico editor che, come sua madre, è una di quelle persone che non dimenticano ed è quindi consapevole del tragico paradosso di una scrittrice che non ricordi più dei libri l'esistenza. Scopriamo così che l'esercizio di memoria cui si sottopone la ragazza, aiuta solo temporaneamente (riesce infatti a concludere il romanzo che stava scrivendo) ma non risolve.

「よくがんばったね。こうしてまた、君の原稿を手にすることができてうれしいよ。僕と君の間にいつも物語が存在していたあの頃が、よみがえってきたんだよ」 [...]

「でも、心の衰弱を食い止める手立てにはならなかったみたいわ。物語は完成したけれど、やっぱりわたしは自分を失い続けているんですもの」<sup>155</sup>

Sparisce anche l'interesse nè rimane la nostalgia perchè, come abbiamo visto, insieme alle cose scompare l'emozione e il reticolo di memorie ad esse legate. L'oblio lo si può di un poco ritardare, ma nulla di più.

Così sottraendo cose, sottraendo emozioni, la vita nell'isola va avanti, procedendo però verso il suo epilogo. Nella negazione del passato di cui le cose sono pregne, ci si preclude infatti l'accesso al futuro e, prima ancora, al presente.

Eppure, filosoficamente parlando, l'interesse per le cose deriverebbe dalla loro perdita materiale: Rigotti nota come un simile processo sia accaduto alla nostra percezione degli animali, passati dal reale al virtuale<sup>156</sup>, in un processo che ha sviluppato un interesse che nascerebbe dall'assenza.

---

<sup>155</sup> Ogawa, Y., *Hisoyakana kesshō*, cit., pos. 4192

<sup>156</sup> Rigotti, F., *Il pensiero delle cose*, Apogeo, Milano, 2007 (ed. kindle), pos. 168

Le cose sono allora paradigmatiche di concetti immensi e omnicomprensivi anche quando ci sfuggono di mano, scompaiono dalla nostra vita, proprio come il corpo è illuminato dalla mancanza di salute, dalla malattia<sup>157</sup>. Anche gli dei greci, del resto, pare fossero impegnati in praticissime operazioni quotidiane<sup>158</sup> che abbracciavano l'utilizzo di una quantità di oggetti d'uso comune.

Christian Boltanski afferma che la presenza è in fondo un'assenza, che nel suo lavoro mostrare qualcosa che c'è è come mostrarne la scomparsa, il fatto che in effetti non ci sia:

“There is someone or there was someone. Just showing a presence also signifies the absence of that person”<sup>159</sup>

Tutto si gioca come la porta e il ponte in Simmel, sul carattere bifronte di alcuni oggetti innalzati a paradigma di relazioni umane, sul dentro/fuori, sul collegamento e la distanza, sull'assenza e la presenza.

“Fotografie, lettere, ciocche di capelli, buste consunte e manoscritti spiegazzati, ritagli di carte macchiate d'unto, perfino giacche e bottoni consumati dall'uso. Indirizzi precedenti, prime edizioni, vecchi rossetti e chiavi arrugginite”<sup>160</sup>

Wineapple definisce i ricordi dell'amato come pulsione archiviolitica, ammettendo di aver scelto i soggetti delle sue biografie sulla base delle perdite che hanno subito. Per lui scrivere una biografia assomiglia all'elaborazione di un lutto il quale sottintende una raccolta di dati, un'accumulazione di oggetti e informazioni che andrà a formare l'archivio capace di restituire al defunto la vita che gli è stata sottratta dal tempo. Secondo Kaplan associando “il lavoro del biografo al processo del lutto, Wineapple dimostra che gli archivi, nonostante la loro forza distruttiva, sono essenziali per ricostruire la vitalità di un soggetto”<sup>161</sup>.

Se per Proust le cose serbano la memoria di accadimenti altrimenti irrecuperabili, per Modiano al contrario proprio l'assenza di materialità, la perdita di un oggetto come appiglio salva la memoria dal non sense, dall'indifferenza, dalle cattive abitudini cui costringe la vita.

---

<sup>157</sup> Per un approfondimento sulla tematica che in Ogawa tocca il rapporto rinnovato dell'uomo con il corpo, quando quest'ultimo è disabile o malato, si faccia riferimento all'Appendice “Dell'utilità come concetto applicato al corpo alle opere di Ogawa Yōko: la malattia/l'handicapp come bellezza”.

<sup>158</sup> Detienne, S., *La vita quotidiana degli dei greci*, Roma-Bari, Laterza, 2006

<sup>159</sup> Boltanski, C., Catherine Grenier, *The possible life of Christian Boltanski*, cit., p. 194

<sup>160</sup> Kaplan cita Wineapple *Mourning Becomes Biography* in Kaplan, L. J., *Falsi idoli. Le culture del feticismo*, cit., 2008, p.110

<sup>161</sup> Kaplan, L. J., *Falsi idoli. Le culture del feticismo*, cit., p. 109

“Nessuno dei due aveva una penna o un foglio di carta per scrivere l’indirizzo, ma Bosmans la tranquillizzò: non dimenticava mai i nomi delle vie e i numeri civici. Era il suo modo di lottare contro l’indifferenza e l’anonimato delle grandi città, e forse anche contro le incertezze della vita”<sup>162</sup>

È l’assenza di carta, l’assenza di scrittura che, platonicamente parlando, riesce ad esercitare la memoria. E insieme è un’attitudine cosciente, quella di sottrarre le protesi del proprio corpo, per far sì che questo funzioni meglio, che la percezione costante di dove si è, nel sapere nome dei luoghi in cui ci si trova, nel conoscere e riconoscere agilmente la realtà geografica di una grande metropoli, aumenti sicurezza, intensifichi il senso di familiarità.

### ■ Il corpo dimenticato

Gianni Rodari, scrittore italiano di letteratura per l’infanzia, nel breve racconto intitolato “Passeggiata di un distratto”, narra della passeggiata di Giovannino, un bambino particolarmente smemorato che letteralmente perde parti del proprio corpo mentre cammina allegro per la strada. Così, spensierato, Giovannino fa ritorno a casa senza nè braccia nè orecchie e vicini gentili recapitano le parti ritrovate per la strada alla sua mamma che, abituata alla smemoratezza del bambino, riassume tutto con un sorriso sulle labbra<sup>163</sup>.

Così accade, pur in un’atmosfera molto meno giocosa e con esiti diversi, in *Hisoyakana kesshō*. Alla fine del romanzo della Ogawa tra le cose rimosse dalla memoria degli abitanti dell’isola vi è anche il corpo, frammentato nelle sue diverse parti. Prima scomparirà la gamba sinistra, poi il braccio destro, e così via fino a piombare nell’oblio definitivo.

「このまま少しずつ、身体が消滅してゆくのかしら」

[...] 逃げ道はないのよ。次はどこかしらね。耳？喉？眉毛？残りの足と腕？それとも背骨？順番に一つずつ消えて行って、最後には何が残るんだろう。いいえ、何も残らないのかもしれないわ。きっとそうよ。わたしが全部きえてしまうのよ」<sup>164</sup>

Gli arti dimenticati – fisicamente ancora attaccati ma inutilizzabili perchè rimossi dalla memoria – vengono considerati distintamente dall’insieme-corpo e in questo allontanamento si fanno parti distinguibili ed estranee. Come a dire che una volta violata l’unitarietà, ciò che resta è solo un assemblaggio di cose vive che, nel distacco, si fanno morte.

Il romanzo si conclude così, con la protagonista che attende l’oblio della voce che è l’ultimo pezzo del puzzle, il frammento finale del corpo smarrito, conscia che questa tragica dimenticanza porterà

<sup>162</sup> Modiano, P., *L’orizzonte*, Torino, Einaudi, 2012 (ed. kindle), pos. 179

<sup>163</sup> Rodari, G., “Passeggiata di un distratto” in *Favole al telefono*, Torino, Einaudi, 2007, pp. 12 – 13

<sup>164</sup> Ogawa, Y., *Hisoyakana kesshō*, cit., pos. 4012

alla sua morte e a quella di tutti gli altri abitanti dell'isola. Nessuno saprà più chi è, nessuno saprà più nemmeno d'essere vivo.

「さようなら……」

最後に残った声ははかなくかすれていた。

「さようなら……」 [...]

閉じられた隠し部屋の中で、わたしは消えていった。<sup>165</sup>

Questa tematica è affrontata almeno altre due volte nel corso della narrativa di Ogawa, nel racconto “Dareka ga no doa wo tataiteiru – kubi ni kaketa yubiwa”<sup>166</sup> e nel libro scritto a sei mani con il duo Craft Ebbing & Co *Chūmon no ooi chūmonsho* e ricorda da vicino il libro rimasto inconcluso di Kawabata Yasunari *Tanpopo* e ribadisce nuovamente la vicinanza e l'ispirazione tra Ogawa e lo scrittore Premio Nobel.

*Hisoyakana kesshō* è un libro di silenziosa, intollerabile violenza. Un libro degli addii che l'uomo pronuncia nei confronti, in primo luogo, della propria memoria, quindi di tutti gli oggetti, gli animali, di tutta la realtà in cui è vissuto fino a quel momento.

Se la nostra scelta non sarà lungimirante, sembra dire Ogawa, se non sapremo dare valore a quello che ci circonda, se non doneremo un tempo e una durata alle cose di cui riempiamo la nostra vita, ci ritroveremo semplicemente circondati da un ammasso di spazzatura, vuoto a perdere senza risarcimento alcuno. Non è infatti l'abbondanza ad essere essenziale ma il senso, il ricordo attaccato come una seconda pelle agli oggetti, alle cose che vivificano la nostra esistenza quotidiana. La memoria è incrostata agli oggetti e proteggerli diventa una vera e propria resistenza alla violenza dell'espropriazione. Un tentativo disperato di non soccombere allo sradicamento.

Questo bellissimo romanzo racconta la negazione della memoria collettiva, di quella rete che dovrebbe custodire il senso della nostra realtà e le sue derivazioni nella maglia della Storia.

Il messaggio è prezioso: fa riflettere sul modo di passare la conoscenza delle cose di generazione in generazione ed invita a guardare il mondo materiale con occhi attenti in modo da imparare ad attribuire agli oggetti il giusto valore.

#### ■ *Hisoyakana kesshō* e *Cecità*: un confronto

Nel romanzo del premio Nobel Josè Saramago *Cecità* si raccontava di una località non meglio precisata in cui all'improvviso scoppia un'epidemia di cecità. Luoghi e tempi sono immersi nell'indefinitezza e vengono spiegate le cause della diffusione del male.

L'isola, in cui è ambientato il romanzo di Ogawa, è anch'esso luogo senza cartografia. Non c'è

---

<sup>165</sup> *ivi*, pos. 4256

<sup>166</sup> Ogawa, Y., *Angerīna: Sano Motoharu to 10 no tampen*, Tōkyō, Kadokawa Shoten, 1997

mappa a segnalarne i confini. L'indefinitezza anche qui regola tutto, l'ignoranza agevola il controllo, acuisce la cedevolezza dei suoi abitanti. L'essere separati dal mondo che inizia al di là del mare rende il regime soffocante. Nel corso della narrazione la scomparsa del battello che fungeva da unico ponte di collegamento con il mondo esterno appare come il compimento dell'isolamento. Interverrà a completare il quadro il tempo atmosferico: resterà nella memoria della gente (e quindi nella realtà), solo l'inverno. La rigidità delle coltri di neve andrà ad intensificare l'atmosfera claustrofobica. Tutto si fa bianco, quindi ulteriormente irricognoscibile, imperscrutabile.

Come in *Marcovaldo*, nell'episodio de "La città smarrita nella neve", la neve nullifica l'identità della città, la rende altro da sé, ne confonde i lineamenti.

"la città non c'era più, era stata sostituita da un foglio bianco. Aguzzando lo sguardo, distinse, in mezzo al bianco, alcune linee quasi cancellate, che corrispondevano a quelle della vista abituale [...] Come sulle linee e sui colori e sulle prospettive, la neve era caduta sui rumori, anzi sulla possibilità stessa di far rumore; i suoni, in uno spazio imbottito, non vibravano."<sup>167</sup>

Ed è così che Marcovaldo sogna di perdersi in una città diversa, e nella neve illudersi che tutto possa essere nuovo, rigenerato, diverso dal solito deprimente paesaggio. Perché la neve davvero muta il volto d'una città e nell'isola di *Hisoyakana kesshō* essa funge da elemento straniante, capace di abbattere l'ultimo baluardo di identità e di infiacchire ulteriormente la volontà delle persone. Ciò che era non è più e i ricordi stretti ai luoghi dell'isola, coperta da tutta quella neve, smarriscono la strada. Nuove memorie si rendono impossibili. Sono tormenti di neve, un tempo atmosferico che rende difficoltosa l'uscita e la frequentazione dei luoghi. Il fuori è così negato ulteriormente. Rimane solo un dentro controllato, soggetto ad incursioni da parte della polizia segreta che sempre e ovunque può intervenire.

È il bianco dell'incertezza e dell'indifinitezza, è il colore della cecità nelle palpebre dei ciechi nel romanzo di Saramago.

Con l'eliminazione delle stagioni, inoltre, anche il senso del tempo è negato. Non si va avanti, non si torna indietro. Si è fermi, immobili in un tempo senza evoluzione.

Rispetto a *Cecità*, l'atmosfera che aleggia nell'isola è descritta con minore crudezza e realismo ma, se possibile, risulta persino più claustrofobica perché tutti subiscono il processo di rimozione mnemonica e nessuno si ribella veramente, perché il "morbo" fiacca la motivazione, l'identità è sottratta di cosa in cosa e l'uomo finisce per fare a meno anche di se stesso. Non resta che l'ombra di ciò che si era. E non c'è finale lieto.

Se in *Cecità* l'epidemia è infatti momentanea e l'epilogo suggerisce un ritorno della vista ai ciechi

---

<sup>167</sup> Calvino, I., *Marcovaldo*, Torino, Einaudi, 2002 (ed. kindle), pos. 887

sopravvissuti, in *Hisoyakana kesshō*, la scomparsa coatta delle cose si tramuta in un processo ben più grave e senza happy ending: la generazione precedente viene eliminata alla radice. La metafora conclusiva del romanzo di Ogawa, in cui è il corpo a scomparire, denuncia con forza il pericolo della rimozione di memoria. Si inizia a dimenticare un carillon, si finisce per dimenticare se stessi. L'esistenza stessa perde di valore, si diventa irriconoscibili non tanto all'altro quanto a se stessi: si perde il gusto della vita, si dimentica il senso profondo dell'essere al mondo.

È interessante notare come in *Hisoyakana kesshō* gli stessi aguzzini della polizia segreta (che fino alla fine del romanzo non si sa per mano di chi agiscano) subiscono l'operazione di rimozione della memoria. Lo si apprende quando, sul finale, a scomparire sono le parti del corpo e loro non sono più in grado fisicamente di attuare alcuna persecuzione. Una volta che si completerà l'oblio dell'organismo anche loro scompariranno.

Michel Foucault ne *Le parole e le cose*, parlava dell'ordine come di qualcosa di interno alle cose, fila segrete che le mettono tutte in comunicazione tra di loro ma anche, d'altronde, di qualcosa che emerge nello sguardo, nel linguaggio che lo svela. Pare una forma d'attesa, affinché si manifesti, venga verbalizzato e quindi profondamente esista.

“L'ordine è, a un tempo, ciò che si dà nelle cose in quanto loro legge interna, il reticolo segreto attraverso cui queste in qualche modo si guardano a vicenda, e ciò che non esiste se non attraverso la griglia d'uno sguardo, di un'attenzione, d'un linguaggio; soltanto nelle caselle bianche di tale quadrettatura esso può manifestarsi in profondità come già presente, in silenziosa attesa del momento in cui verrà enunciato”<sup>168</sup>

L'ordine, nel caso di *Hisoyakana kesshō*, quello che regola la vita dell'isola e la disparizione delle cose, sembra davvero scorrere sotterraneo e implacabile. Ed è proprio la situazione paradossale dell'isola a mettere in luce il clima di passività assoluta. La violenza ai danni della memoria e l'oppressione militare che la accompagna, invece di provocare una vera resistenza, una rivoluzione nella popolazione, causa infatti un'indolenza collettiva, incrementa una passività che al lettore risulta da subito drammatica.

「一個一個の出来事はみんな偶然に左右されているようでありながら、確実に一つの方角へと向かっていた。その方角に何が待っているのか、島中の人たちみんなが薄々感付いていながら、誰もことさら口に出して言おうとはしなかった。誰も怖れてはいなかったし、逃れようともがいてもいなかった。みんな消滅の性質をよく理解していたし、それに対応する一番適切な方法を心得ていた。」<sup>169</sup>

---

<sup>168</sup> Foucault, M., *Le parole e le cose*, Milano, Bur, 2013 (ed. kindle), pos. 119

<sup>169</sup> Ogawa, Y., *Hisoyakana kesshō*, cit., pos. 4184

L'atteggiamento appare quasi fatalista, come se tutto ciò che accade fosse una sequenza di eventi isolati indipendenti tra di loro. La comprensione del fenomeno porta ad una sua assurda accettazione come se a priori la si sapesse inevitabile. La reattività resta solo ai pochi individui che ricordano e che tentano, invano, di ridestare dal torpore i propri cari.

Se in *Cecità* la vista posseduta dalla moglie del medico, vera eroina del romanzo, risulta essere un chiaro benchè doloroso vantaggio, nel romanzo della Ogawa quelli che ricordano non possono essere utili a nessuno, non tanto perchè vengono perseguitati dalla polizia, quanto piuttosto perchè chi ha dimenticato non ricorda più, neppure se stimolato.

Il risultato è una riflessione dolorosa su come ad una operazione generale di violenza che tocchi il senso identitario degli individui, corrisponda spesso un'impotenza contagiosa che tanto ricorda quella dei popoli vessati da regimi totalitari, di chi si trova a vivere in epoche buie della storia e, oppresso e calpestato dal sistema, è incapace di reagire.

È del resto anche questa una costante nella produzione di Ogawa Yōko: i personaggi delle sue storie si trovano spesso nel paradosso d'essere "vittime colpevoli", uomini e donne annientati da un amore, da una passione cieca, da altri individui forti, egoisti e indifferenti intorno alle cui vite i personaggi gravitano.

#### ■ Il museo delle reliquie: *Chinmoku hakubutsukan*

In *Chinmoku hakubutsukan* il *Diario* di Anne Frank è reliquia della madre, unico ricordo della defunta, oggetto particolarmente caro alla voce narrante. Non si affronta il contenuto del libro quanto piuttosto lo si prende in considerazione come oggetto speciale che richiama il ricordo della donna. Ogni sera il protagonista ne sceglie a caso una o due pagine e prima di dormire le declama ad alta voce. È un'abitudine piena di nostalgia per la madre venuta a mancare quando lui aveva solo diciotto anni.

Riunire si risolve in un trovare, e per trovare non si intendono solo le cose in sè, la loro materialità finita, ma anche il significato che custodiscono all'interno e che si sprigiona molteplice nell'affiancamento con altre cose, nel porle in ambiti diversi.

La scienza museologica come abbiamo visto affascina da sempre Ogawa Yōko che la affida, tra gli altri, al protagonista del romanzo *Chinmoku hakubutsukan*.

Al giovane museologo, non a caso, attribuisce anche la passione per il microscopio, uno strumento capace di fornire un nuovo sguardo sulla materialità del mondo. Egli lo sfrutta per osservare e conoscere meglio la realtà che lo circonda e scoprire in essa la costante meraviglia e, insieme, ne fa un oggetto rappresentativo del suo rapporto affettivo con il fratello maggiore, unico membro della famiglia di cui il racconto suggerisce l'esistenza e colui che ha insegnato al protagonista ad usare il microscopio.

Il doppio sguardo posato sul dettaglio e sull'insieme, la percezione parallela delle testimonianze materiali e immateriali – ovvero della collezione di reliquie e insieme della vita e la morte delle persone che esse stanno a rappresentare –, è d'altronde rivelatore delle ambivalenze che sostengono l'idea stessa del museo. Esso è, innanzi tutto, un contenitore di memoria: riunisce le fila di un discorso sull'uomo che passa attraverso la materialità del mondo, di una varietà infinita di cose cui le persone hanno nei secoli attribuito senso.

La storia di *Chinmoku hakubutsukan* narra la commissione del “Museo del Silenzio” da parte di una anziana facoltosa al giovane protagonista. La donna, fin dall'età di dodici anni, anno in cui si è imbattuta per la prima volta nel miracolo della morte – quel qualcosa capace di cambiare tutto definitivamente nel corpo di un essere umano da un istante all'altro –, raccoglie reliquie delle persone che sono decedute intorno a lei. Non ricerca uomini o donne famosi, bensì semplicemente i suoi concittadini, per lo più persone morte per cause naturali o accidentali, perfetti sconosciuti. L'eccezionalità dell'evento non ha nulla a che fare con il suo interesse specifico: quello cui la vecchia è interessata è una registrazione puntuale della loro fine, simboleggiata da un oggetto che li rappresenti quanto più fedelmente possibile.

Di oggetto in oggetto, di reliquia in reliquia la collezione s'avvicina così al suo obiettivo ultimo: la rappresentazione della morte. Gli oggetti, scriveva Orhan Pamuck, parlano tra loro, comunicano nella vicinanza<sup>170</sup>.

Tutto il romanzo si regge sul delicatissimo equilibrio tra chi vive nel claustrofobico limbo del paese in cui è ambientata la storia e chi è morto o muore. Marc Augé, citando Lévi-Strauss nei suoi studi sui sistemi simbolici, affermava che nell'universo animista tutto prende avvio da una *urgenza di senso* e che la “coppia vita/morte deve essere intesa come coppia se si vuole comprendere la morte”<sup>171</sup>. I due concetti risultano indistinguibili e la comprensione dipende dalla loro inscindibile relazione.

La sfumatura privata che anche in questo romanzo viene attribuita al museo, caratterizza invero tutte le collezioni più o meno verosimili che entrano in scena negli intrecci delle opere della Ogawa. Raramente sono vezzi marginali, semplici pennellate di colore grazie a cui caratterizzare meglio un personaggio. Più spesso sono nodi centrali, tasselli imprescindibili della storia narrata.

Interessante è il contrasto tra la scientificità anelata dal protagonista, il suo affidamento al microscopio e agli studi di museologia, alle prove chimiche per la conservazione dei materiali e, dall'altra parte, l'inafferrabilità irrazionale che sostà al progetto della donna.

La celebrazione della parte sul tutto è anima del collezionista, la morte è cristallizzazione della vita

---

<sup>170</sup> Pamuck, O., *L'innocenza degli oggetti. Il Museo dell'innocenza, Istanbul*, cit., p. 83

<sup>171</sup> Augé, M., *Il dio oggetto*, Roma, Meltemi, 2003, pp. 131 – 132

stessa, sua eternizzazione. Derrida scrive che la collezione è per principio impregnata di morte: si gioca sulla separazione, sull'artificialità, sul possesso che spesso coincide con la morte.

Non è quindi incredibile il fatto che in questo museo sia la morte ad essere esposta, che siano gli oggetti a testimoniarla e, insieme, a testimoniare la vita di chi era fino a un attimo prima e un attimo dopo non è più.

La collezione si basa sull'arresto del tempo, sulla sua conservazione e cristallizzazione in un istante. Perde la vita originaria e l'utilizzo, ma acquista tempo nella memoria; guadagna occhi ed un nuovo senso che travalica quello di partenza.

Si tratta spesso di un oggetto del passato che però proietta sul futuro, qualcosa che insegna la morte e ne svela l'aspetto più nostalgico, capace persino di infondere calma e rilassatezza.

「毎日毎日、さまざまな種類の形見に触れていて気づいたんだ。形見は人々が生きていた証の品であるはずなのに、なぜか、死後の世界にいる彼らの姿を物語っているように見えることがある。過去を閉じ込める箱じゃなく、未来を映し出す鏡なんじゃないかと思うことがね」<sup>172</sup>

La reliquia è una porta aperta che collega passato e futuro: non “una scatola in cui si rinchiude il passato” bensì “uno specchio capace di riflettere il futuro”. Oltretutto, essa disperde l'orrore della morte e, enfatizzando il ricordo di chi una volta possedeva quell'oggetto, ne fa qualcosa di dolce. Così, il protagonista, fa riferimento a il *Diario* di Anne Frank, preziosa reliquia della madre:

「...こんなふうにお母さんの本を手にしてしまうと、どこか遠くに漠然とあって、恐怖の霧に包まれていたはずの死の世界が、自分の掌にすっぽりと心地よく納まっているのを感じるんだ。ページをめくったり、書き込みをなぞったり、紙の匂いをかいだりしているうちに、恐怖なんてすっかり消え去ってしまう。ああ、死っていうのはこんなにも懐かしいものだったんだという気分さえなる。だから、形見に触れると呼吸が楽になって、気分が落ち着いて、それでうまく眠りにつけるのさ」<sup>173</sup>

Nel maneggiare la reliquia il respiro si calma, l'uomo scivola nel sonno.

Si deve trattare di un oggetto che rappresenti la morte e insieme la vita di quella persona. Il rapporto tra umanità e materialità è ribaltato: non è più la cosa appendice dell'uomo ma l'uomo è visto come appendice della cosa. La cosa resta, l'uomo passa e in diverse epoche temporali il rapporto si ribalta. Nel futuro, sembra dire, è la cosa che vince.

---

<sup>172</sup> Ogawa, Y., *Chinmoku hakubutsukan*, Tōkyō, Chikuma Shobō, 2000 (ed. kindle), pos. 1280

<sup>173</sup> *ivi*, pos. 1282

Roland Barthes scriveva che “l’oggetto è il miglior portatore del soprannaturale: c’è nell’oggetto una perfezione e insieme un’assenza di origine che appartiene all’ordine meraviglioso” e, rivolgendo lo sguardo alle cose nei secoli, non possiamo che convenire con il fatto che il pensiero stesso della cosa abbia un che di magico. Essa nasce già fatta, senza congiunzioni o cuciture. È un *unicum* che si presenta già completo e perfetto all’occhio umano, forte della sua capacità di assolvere compiti precisi e insieme di ispirare l’immaginazione di chi lo guarda. È così proprio la materialità dell’oggetto a operare quel salto concettuale che fa della scomparsa singola di un individuo, la rappresentazione dell’idea universale della morte.

D’altra parte la collezione può essere intesa anche come battaglia contro la morte che, della dimenticanza, è l’inizio e la massima forma. Morire significa esser cancellati dalla memoria attiva del mondo e la reliquia è lì a dimostrare invece il contrario, ovvero che chi scompare fisicamente può continuare però a vivere nel ricordo.

Ne *L’Uccellino Azzurro* di Maurice Maeterlick, durante il viaggio dei due bambini protagonisti nel “Paese del Ricordo”, nella scena in cui i piccoli protagonisti incontrano e poi si licenziano dai nonni, si ribadisce come sia il ricordo a tenere in vita i defunti. Se li si pensa li si incontrerà, li si accoglierà nella dimensione dei vivi.

“LA NONNA

Ho idea che i nostri nipotini che sono ancora vivi ci verranno a trovare oggi...

IL NONNO

Sicuramente pensano a noi; perchè mi sento un non so che addosso e mi formicolano le gambe...

[...]

LA NONNA

Siamo sempre qui in attesa di una visitina dei Vivi... Vengono così di rado. L’ultima volta che siete venuti è stato, aspetta, quando fu? A Ognissanti, quando la campana della chiesa ha cominciato a battere i rintocchi.

TYLTYL

A Ognissanti? Ma se quel giorno non siamo usciti! Avevamo un forte raffreddore!

LA NONNA

È vero, ma avete pensato a noi...

TYLTYL

Sì...

LA NONNA

Allora tutte le volte che pensate a noi, noi ci svegliamo e vi rivediamo.”<sup>174</sup>

---

<sup>174</sup> Maeterlick, M., *L’Uccellino Azzurro*, Firenze, Barbès, 2011, pp. 70 – 71

I morti esistono nel ricordo dei vivi, da questi ultimi vengono risvegliati di tanto in tanto dal dolce sonno in cui sono caduti. Così spiegano i nonni ai nipotini, ribadendo come un loro pensiero sia in grado di farli incontrare, come anche la preghiera sia una forma di ricordo e che soprattutto basta rivolgere il pensiero a loro perchè tutto sia come una volta, perchè possano vedersi e abbracciarsi nuovamente. Quando Tyltyl chiede loro “Allora siete morti per davvero?”, i due anziani non riconoscono neppure la parola “morto”: per loro è un termine privo di significato visto che la loro vita perdura nel Paese del Ricordo e le memorie riuniscono vivi e morti.

Un concetto questo che spiegava Seneca ne *Lettere a Lucilio* analizzando la lontananza dagli amici, i quali vivono nel pensiero tanto più sono distanti temporalmente dall’incontro.

“Puoi intrattenerti con gli amici assenti ogni volta e per tutto il tempo che vuoi” spiegava nel cinquantacinquesimo capitolo. E più avanti: “L’amico bisogna averlo nel cuore; il cuore non è mai lontano e ogni giorno vede chi vuole”<sup>175</sup>. Il ricordo non è schiavo delle distanze, sa annullarle e rende possibile l’incontro che la fisicità invece non ammette. Oltretutto l’assenza accende il desiderio e si fa la maggiore paladina della presenza, cui fa continuamente rimando

Nei libri di Ogawa Yōko questo concetto è sempre riproposto tanto che non sono rare le opere in cui sia impossibile delimitare il mondo dei vivi da quello dei morti. Le due sfere si sovrappongono attraverso la memoria e personaggi defunti tornano a dialogare con i vivi, influenzando il corso della loro esistenza. La parola *katami* (reliquia, ricordo del defunto) è ricorrente.

Non c’è oltretutto tema più caro ad Ogawa Yōko della morte, della memoria di chi non c’è più ma che continua a vivere attraverso le parole e la scrittura. I suoi personaggi, ha ribadito in più d’una occasione, li immagina defunti e le storie che racconta, narrazioni di un passato indefinito nel quale essi sono vissuti.

In *Chinmoku hakubutsukan* la raccolta delle reliquie (prima da parte della vecchia, poi del giovane museologo) avviene segretamente, di nascosto dalla famiglia del defunto e a volte persino in maniera illegale. Se la prima impressione è quella di un torto perpetuato ai danni del morto e della sua famiglia, continuando la lettura si comprende come a muovere l’anziana e i suoi eredi non sia una forma di egoismo quanto piuttosto il sentimento opposto, ovvero il desiderio di fare del bene, di omaggiare il defunto, rispondendo quasi ad una sua tacita richiesta.

「毛皮を脱がせることができた時、僕は安堵し、それを胸に抱きしめた。無事に形見を入手できたからというのではなく、目の前にある死体がすがり求めていることを、自分 はちゃんとやり遂げた、という安堵だった。」<sup>176</sup>

---

<sup>175</sup> Seneca, L. A., *Lettere a Lucilio*, Milano, Garzanti, 2011 (ed. kindle), pos.2838 – 2847

<sup>176</sup> Ogawa, Y., *Chinmoku hakubutsukan*, cit., pos. 1194

Una volta messa al sicuro la reliquia, anche il ricordo di quella persona è salvo.

È un sentimento nuovo per il protagonista, l'idea di curare e creare una collezione di reliquie con cui salvare il ricordo di una persona, nella rappresentazione oggettuale della sua morte.

「僕は形見を探さなければならなかった [...]僕は老婆と少女の期待に応えなかったし、何よりも社会保険事務所の彼女を、忌まわしい死の記憶から解き放ちたかった。そのために、博物館の提示ケースを飾る形見が、とにかく必要なのだった。」<sup>177</sup>

Non esiste un rigido criterio di selezione delle reliquie. La scelta pare scaturire da una specie di equilibrio di sensazioni tra il defunto e chi cerca l'oggetto atto a rappresentarlo. Accade così che dalle poche informazioni che si hanno di una persona si risalga ad un suo tratto essenziale, qualcosa che non sempre ha a che fare con il lavoro o la sua principale occupazione nè con qualcosa di risaputo o dichiarato. A volte si tratta di una attività illegale (il medico chirurgo del paese e il bisturi con cui rimpiccioliva le orecchie), di un'abitudine limitata all'ultima fase della vita (il vecchio ricoverato in ospedale e l'occhio di vetro con cui raccontava storie di paura ai bambini ricoverati), oppure un hobby (la cartolaia che prediva il futuro usando una macchina da scrivere), un affetto (quella della donna per il proprio cane con cui desidera essere sepolta), una passione (quella dell'artista fallita verso le tempere di cui si cibò in punto di morte).

La raccolta e l'esposizione delle reliquie in *Chinmoku hakubutukan* sono commistione di materialità e oralità, di cose e di parole. L'operazione ha natura narrativa e profondamente dialettica tra le due sfere. L'anziana racconta, lo studioso prende appunti, la giovane figlia adottiva trascrive. In un secondo momento è poi lo studioso a raccontare al lettore, attraverso la scrittura che procede in prima persona, sia chi fosse il defunto e il suo ruolo nella società, insieme alla modalità di selezione della reliquia. A differenza di musei più ortodossi, tutto qui non può essere che approssimativo, la rappresentazione di un concetto universale come la morte lo richiede e la scelta dei soggetti prescelti – gli abitanti del villaggio – strettamente legata al vissuto di chi ha ideato il museo. Le parole si mischiano alla materia tangibile che rimane a testimoniare una vita che se ne va, eppure rimane.

“Dio è nel particolare” scriveva Flaubert<sup>178</sup> e l'universale non si può che cogliere lì, nel dettaglio, nella singolarità, nel caso specifico che porta sulle sue spalle la responsabilità del tutto.

Del resto non è possibile scegliere per sé la reliquia che andrà a rappresentarci ma sarà un altro a farlo per noi, questa *terza* inevitabile *persona*. La chimica del contatto tra sé, la propria morte e la persona che analizzerà la nostra vita, il nostro decesso e il mondo materiale intorno a noi, darà vita alla reliquia, a quella cosa che resterà oltre di noi a ricordare a tutti quel che eravamo.

---

<sup>177</sup> *ivi*, pos. 1931

<sup>178</sup> Flaubert G. e Warburg A. citato in Ginzburg C. “Spie. Radici di un paradigma indiziario” in Eco, Umberto e Sebeok, Thomas A. (a cura di) *Il segno dei tre: Holmes, Dupin, Pierce*, Milano, Bompiani, 2012 (ed. kindle), pos. 1553

## ■ La funzione del museo in *Chinmoku hakubutsukan*

Adalgisa Lugli, definendo il sistema degli oggetti nel suo *Museologia* sottolineava l'esistenza singola dell'oggetto in relazione a quella invece plurale in cui viene col tempo annessa e connessa. La materialità della cosa e il suo significato sono modificati indelebilmente nel contatto.

“L'opera d'arte, il reperto naturalistico, il manufatto con la più varia destinazione esistono al di là e al di sopra del loro essere singolo ed entrano tutti prima o poi a far parte di un sistema di oggetti, che li modifica in parte e dal quale ricevono un'impronta incancellabile. In realtà tutta la storia dell'arte, ma anche parte della storia della scienza, è una storia di oggetti, germinati da un rito, o da un'espressione spirituale attraverso metafora [...]. La scienza ha disposto i suoi reperti per penetrare i segreti della natura, per classificare e per ordinare. Coscientemente o no è attraverso gli oggetti che sono passati contenuti spirituali e di conoscenza, ed è agli oggetti che sono stati affidati.”<sup>179</sup>

Nella trama della materia, nella sua consistenza solida e compatta, percepibile nei cinque sensi umani, si nasconde l'invisibile che è il contenuto spirituale, l'anima che l'uomo ha consegnato alle sue cose, quel messaggio ulteriore che è complesso esternare che le persone lasciano in custodia agli oggetti della propria vita.

Ci sono poi cose che scivolano oltre il limite del mondo, cose non classificabili che non posseggono un loro posto nell'universo e rischiano di scomparire. È per questo motivo che nei libri di Ogawa nasce un museo, per salvare le cose dall'oblio e dalla sottrazione di senso.

Così, definisce il proprio lavoro il protagonista in *Chinmoku hakubutsukan*.

「僕の仕事は世界の縁から滑り落ちた物たちをいかに多くすくい上げるか、そしてその物たちが醸し出す不調和に対し、いかに意義深い価値を見出すことができるかに関しているんです。」<sup>180</sup>

Un museo è allora un luogo di salvezza, di recupero di cose che non trovano collocazione nel mondo esterno, cose che necessitano di un senso che il museologo dà loro. È quindi principalmente un luogo di attribuzione di significato: nell'affiancamento delle cose, la parte trova modo di spiegarsi e di rappresentare anche il generale.

Le persone spesso pensano che un museo sia semplicemente un posto dove sono esposte delle cose, una sorta di magazzino<sup>181</sup>, dice il protagonista, prendendo le distanze da questo limitante punto di

<sup>179</sup> Lugli, A., *Museologia*, Milano, Jaca Book, 2009, p. 43

<sup>180</sup> Ogawa, Y., *Chinmoku hakubutsukan*, cit., pos. 38

<sup>181</sup> *ivi*, pos. 2005

vista. Secondo lui il primo compito del museo è la conservazione, la protezione dalla distruzione delle cose<sup>182</sup> qualcosa che, come abbiamo visto, può avvenire solo abbinando loro delle storie, delle memorie umane.

In questo mondo in cui tutto è destinato un giorno a distruggersi e finire, il museo riveste quindi un ruolo fondamentale, ovvero quello di conservare ed aver cura delle cose che scivolano nell'insignificanza, nel vuoto.

「[...] 博物館は肉体を保存するために形見を提示するんだもの。」<sup>183</sup>

L'oggetto nella teca di vetro, il pannello esplicativo, ogni cosa nel museo attribuisce significato così che il museo è da intendersi come dispensatore di senso in ogni sua parte costitutiva<sup>184</sup>.

È un legame di necessità quello che unisce le cose al mondo, tramite invisibili fili di senso. È un concetto questo che emerge anche nelle parole della vecchia quando, per la prima volta, spiega al protagonista ciò che vorrebbe lui realizzasse:

「私が目差しているのは、お前ら若造が想像もできんくらい壮大な、この世のどこを探したって見当たらない、しかし絶対に必要な博物館なのじゃ。一度取り掛かったら、途中で放り出すわけにはいかない。博物館は増殖し続ける。拡大することはあっても、縮小することはいない。まあ、永遠を義務づけられた、気の毒な存在とも言えよう。ひたひたと増え続ける収蔵品に恐れおののいて逃げ出したら、哀れ収蔵品は二度死ぬことになる。放っておいてくれたら誰にも邪魔されずひっそりと朽ちてゆけたものを、わざわざ人前に引っ張り出され、じろじろ見られたり指を差されたりして、いい加減うんざりしていたところで再び打ち捨てられる。むごい話だと思わないか？絶対に途中やめはいかん。いいな、これが三つめの真理じゃ」<sup>185</sup>

Il Museo del Silenzio è un luogo che ancora non esiste ma che è assolutamente necessario; progettato perchè superi l'esistenza dell'uomo e abbracci tutte le cose, anche le più umili e apparentemente insignificanti.

「私が目指しているのは、人間の存在を超越した博物館じゃ。何の変哲もないと思われるごみ箱の腐った野菜屑にさえ、奇跡的な生の痕跡を見出す、この世の営みを根底から

---

<sup>182</sup> 「保存するのが一番重要な博物館の役割なの。放っておくと、この世界のものは何であれすべて、いずれは破壊されてしまうから」 *ivi*, pos. 2014

<sup>183</sup> *ivi*, pos. 2023

<sup>184</sup> 「資料の存在を補強するためだ。文章だけじゃなく、写真やスケッチや数字や、あらゆる方法でその物体に意味を与えるんだ。」 *ivi*, pos. 2005

<sup>185</sup> *ivi*, pos. 107

包み込むような……」<sup>186</sup>

Oltretutto, caratteristica del museo è la sua infinitezza, l'idea che non sarà mai completato perché finché ci sarà vita, ci sarà anche la morte. Impossibile pertanto terminarlo. Impossibile anche abbandonarlo: farlo significherebbe dare una seconda morte a quelle cose, gettarle nell'oblio il quale, più ancora della morte, è da temere:「一度取り掛かったら、途中で放り出すわけにはいかない。博物館は増殖し続ける。」<sup>187</sup>

Sarà il museologo a continuare il lavoro di campionatura e raccolta delle reliquie iniziato dalla vecchia. Coinvolto in un progetto non suo, per quell'arrendevolezza che caratterizza tutte le voci narranti dei libri di Ogawa, l'uomo si arruolerà al compito di custode e amministratore del Museo del Silenzio e, suo malgrado, finirà per accettare ogni tipo di compromesso morale e materiale.

È il significato della missione di una persona sulla terra, tematica anche questa che ricorre nella prosa della Ogawa: le persone nascono per ricoprire un certo ruolo, non importa quanto sia umile o considerato secondario. Il personaggio dà la massima importanza a ciò che fa e questo lo rende fortissimo agli occhi del lettore. Allo stesso modo ogni cosa, in quest'ottica, è possibile portatrice di un messaggio universale. Per quanto inutile o grottesco sia l'oggetto, per quanto la persona deceduta e la sua storia interrotta, la trasformazione in reliquia fa della carcassa di un cane, di un ciuffo d'erba, di un pezzetto di carta con su scritti dei caratteri a caso, di tubetti consumati di tempere o di un occhio di vetro, un qualcosa di insostituibile e profondamente narrativo. È affidata a loro un racconto, una testimonianza di vissuto che altrimenti sprofonderebbe nell'oblio.

Così, sembra suggerire Ogawa, per proteggere la fisicità e l'emotività dell'uomo, per perpetuare il ricordo della carne e della mente, c'è bisogno proprio delle cose, della dimensione materiale del mondo che ricorda e non fa dimenticare.

#### ■ Camera della vittima, camera del malato

A differenza delle reliquie raccolte dall'anziana in *Chinmoku hakubutsukan* – i cui racconti, tutti declinati al passato, spiegano solo a volte dettagliatamente la storia della persona e della cosa –, seguiamo da vicino la selezione di quelle collezionate dal protagonista del romanzo. Questo, in particolare, si trova a dover scegliere un oggetto da esporre nel Museo del Silenzio che ricordi le giovani donne che vengono misteriosamente uccise nel villaggio, tutte vittime accomunate dal *modus operandi* dell'assassino che recide loro i capezzoli con la lama di un coltello. In mancanza di questa parte mancante – che, se solo avesse tra le mani, sarebbe la sua prima scelta – il giovane museologo strappa l'erba del prato sul quale la prima delle vittime è stata uccisa e ne fa il suo *katami*. L'uomo si introduce di nascosto nella stanza della ragazza e osserva l'ambiente nei dettagli alla

---

<sup>186</sup> *ivi*, pos. 132

<sup>187</sup> *ivi*, pos. 111

ricerca dei tratti distintivi della sua personalità. Sono gli oggetti rinvenuti sulle scene del crimine, l'investigatore che nel silenzio immobile delle cose che hanno assistito ai fatti cerca risposte, indizi, un tradirsi della presenza del colpevole. La catalogazione e poi l'archiviazione di questi oggetti riveste per l'investigatore un'importanza fondamentale. Vi torna a più riprese, in un dialogo continuo tra l'occhio e il rosario di azioni dei protagonisti della scena e gli oggetti, spettatori silenti che dei luoghi e delle azioni. Una poltrona, un frammento di tappeto, una macchia: i libri gialli risvegliano l'attenzione sull'origine di una cosa, sul perchè di cui la quotidianità li ha svuotati in un costante confronto tra la normalità dell'oggetto e l'eventuale eccezionalità.

È maestra in questo la narrativa di Conan Doyle, il personaggio di Sherlock Holmes che tutto scopre a partire dalle tracce materiali lasciate sulla scena del crimine, dai particolari su cui un occhio non allenato non si soffermerebbe mai. Lo spiega con efficacia Carlo Ginzburg, affiancando tre figure provenienti da contesti assai distanti ma accomunati da una cura per il dettaglio che è carattere distintivo della loro arte.

“Traces, signs, small things, overlooked singularities: the science of clues whose genealogy Carlo Ginzburg sketches for us in linking Holmes the detective, Freud the analyst and Morelli the art historian”<sup>188</sup>

Carlo Ginzburg ricollega inoltre l'origine venatoria del paradigma indiziario<sup>189</sup> alla favola giunta tradotta in italiano dal persiano a metà del Cinquecento e intitolata *Peregrinaggio di tre giovani figliuoli del re di Serendippo* in cui si racconta come tre fratelli figli del sovrano, grazie all'acuta osservazione dell'ambiente e all'attenzione posta sulle tracce e sui dettagli, sono in grado di descrivere un animale scomparso senza però averlo mai visto. Accusati di furto, riescono a dimostrare come si possa giungere a quell'intuizione tramite idee scaturite dall'osservazione precisa e sistematica del mondo. L'insignificante, o almeno ciò che appare minoritario, è invece quello che più rivela fatti e persone. Da qui il neologismo coniato da Horace Walpole per cui *serendipity* suggerirebbe “scoperte impreviste, fatte grazie al caso e all'intelligenza”<sup>190</sup>.

Ne emerge “la proposta di un metodo interpretativo imperniato sugli scarti, sui dati marginali, considerati come rivelatori. In tal modo, particolari considerati di solito senza importanza, o addirittura triviali, “bassi”, fornivano la chiave per accedere ai prodotti più elevati dello spirito umano.”<sup>191</sup>

---

<sup>188</sup> Forrester, J. “Mille e tre’: Freud and Collecting” in Elsner, J., Roger Cardinal (a cura di), *The cultures of Collecting*, cit., pos. 4383

<sup>189</sup> Sarebbe stato il cacciatore il primo narratore, inseguitore di animali e sensibile alle tracce lasciate dalle fiere. (*ivi*, pos. 1732)

<sup>190</sup> *ivi*, pos. 2018

<sup>191</sup> *ivi*, pos. 1687

È la *sintomatologia* del reale e della finzione. Sono i dettagli che rappresentano l'insieme più fedelmente di quanto non facciano le parti principali.

La camera riveste la massima importanza nei romanzi investigativi. Essa è vista come luogo espositivo della persona, una sorta di museo di chi la abita, uno spazio che ha l'abilità di mostrare all'esterno (attraverso le cose) qualcosa di interno (la personalità dell'inquilino). Accade anche ne *Il mistero della camera gialla* di Gaston Leroux, romanzo giallo tutto concentrato, come recita del resto il titolo, nel perimetro di una stanza. Si torna e ritorna ossessivamente sulla disposizione delle cose, sulle porte, sui dettagli più minuti dell'ambiente, sull'interazione dei pochi protagonisti con la camera in cui ha avuto luogo il crimine. La cervellotica successione degli eventi che ha permesso il ferimento quasi mortale della giovane protagonista, viene ripercorso da più persone nel corso del romanzo (in primis dalla voce narrante, da Leroux, il geniale giornalista che risulterà molto più coinvolto nella storia di quanto all'inizio lui stesso non sospetti) ed ognuno si *scontra* con la stessa materialità degli ambienti, con le incongruenze cui porta un ragionamento logico e lineare circa la disposizione delle cose. Saranno una serie di geniali intuizioni a sbrogliare la complessa matassa del crimine della camera gialla, idee che coinvolgono nuovi ambienti e materiali non ancora presi in considerazione (o volutamente celati) da altri.

Ma le tracce materiali non riguardano solo la morte violenta di un personaggio – andando così a costituire quella scia di indizi che portano all'individuazione dell'assassino – ma sono anche ciò che racconta la vita di chi sta abbandonando questo mondo a causa di una malattia del corpo.

La stanza del malato, sia che si tratti dell'ambiente che egli si lascia alle spalle sia che sia la camera che lo accoglie nella nuova sistemazione ospedaliera, è microcosmo d'oggetti. In *Una morte dolcissima* Simone De Beauvoir spiega come, dopo la morte della madre, si trova a gestire gli oggetti rimasti in casa sua, nell'appartamentino in cui viveva da sola dopo la morte del marito. Simone e la sorella Poupette decidono di donare alcuni oggetti alle sue più care amiche come ricordo di lei. Si trovano di fronte alla sua scrivania e agli oggetti del lavoro a maglia mai portato a termine, povere cose che significano tutta la sua quotidianità e che provoca loro forte commozione:

“È noto il potere degli oggetti: in loro, la vita si pietrifica, più presente che in qualsiasi suo momento. Giacevano sul mio tavolo, orfani, inutili, in attesa di mutarsi in rifiuti o di trovare un altro stato civile”<sup>192</sup>

Trovano poi un cordoncino nero che la madre si era portata in ospedale e a cui era appeso un orologio che destinano subito a una delle amiche. Poupette però fatica al pensiero di buttare quel cordoncino.

---

<sup>192</sup> De Beauvoir, S., *Una morte dolcissima*, Torino, Einaudi, 2001, p. 94

“È stupido, non sono feticista, ma non posso gettarlo via. – Conservalo –. Inutile pretendere d’integrare la morte alla vita e di comportarsi in modo razionale di fronte a una cosa che non è razionale: ognuno si tragga d’impiccio come può, nella confusione dei propri sentimenti.”<sup>193</sup>

#### ■ Case da svuotare, oggetti da salvare

Sul concetto della morte legata al mondo materiale scrive anche Lydia Flem, in un libro intitolato *Comment j’ai vidé la maison de mes parents* che descrive il distacco dai genitori e dalla loro casa che, una volta venuti a mancare, deve svuotare. Sono le cose che restano e che chiedono sistematizzazione, che avranno la morte (ovvero smaltimento) oppure una vita ulteriore (una nuova collocazione e un diverso utilizzo). È proprio la strana convivenza tra la vita e la morte a scuotere l’animo provato dell’autrice.

Le cose raccontano la nostra vita esteriore e la nostra vita interiore. Ogni oggetto ha una sua funzione, un suo bagaglio di esperienze condivise, e trovarsi di fronte al loro singolo giudizio, come dinnanzi ad un tribunale per sentenziarne il destino, sa essere emotivamente difficoltoso. Tanto più quando le cose in questione le abbiamo a lungo desiderate e ci sono state interdette, velate da un alone di mistero qual è il possesso dei genitori:

“Pour chaque objet, chaque meuble, chaque vêtement, chaque papier, il n’y avait que quatre directions, comme à la croisée des chemins la rose de vents: garder, offrir, vendre ou jeter.”<sup>194</sup>

Quando si estingue la vita di chi li ha posseduti, gli oggetti sembrano a loro volta acquistare d’un tratto un’esistenza, bisogna occuparsi di loro, gestire il loro futuro utilizzo o decretarne la fine.

La nudità del titolo è specchio di quel problema linguistico che si pone la protagonista nel gestire l’operazione dello svuotare. Il verbo stesso “vider”, svuotare, sembra addolorarla tanto che, come suggeriva Heidegger, viene da pensare che dentro la parola sia celata la risposta del sentire. Il vuoto fisico non è altro che una mancanza emotiva causata dalla morte dei genitori.

Per la scrittrice l’archiviazione e la sistematizzazione dello spazio all’indomani del lutto parentale diventano motivo d’una ricerca che valica il presente e si butta a capofitto nel passato, nelle origini della propria nascita, nella storia dei membri della famiglia e nella Storia, che alcuni di loro ha travolto dolorosamente. Il discorso memoriale si lega con un inevitabile carico emotivo alla tematica ebraica del ricordo, della persecuzione nazista e del recupero – o della consapevole scelta di rimozione – di memorie dolorose. Recupera del padre il ricordo straziante della madre russa, deportata dall’Olanda e assassinata ad Auschwitz nel 1942 dai nazisti; della famiglia della madre di

---

<sup>193</sup> *ivi*, p. 94

<sup>194</sup> Flem, L., *Comment j’ai vidé la maison de mes parents*, Paris, Éditions du Seuil, 2004 (ed. kindle), pos. 453

cui molti membri furono anche loro uccisi nelle medesime tragiche circostanze

Lo svuotare i cassetti, i mobili, le stanze della casa dei genitori si trasforma in un'operazione di memoria, in un discorso strettamente legato all'eredità, alla riflessione su cosa essa sia. Nel cercare tracce della vita dei propri genitori, le cose iniziano a parlare:

“Leurs langues étaient demeurées muettes, leurs papiers devenaient loquaces. J’avais un besoin vital de lire leurs archives, de les consulter dans leur matérialité même. Préciser les dates, noter les faits, regarder leur vérité comme une réalité, non pas seulement comme un fantasma terrifiant, hors du sens”<sup>195</sup>

L'inconsistenza della presenza del padre e della madre non è data unicamente dalla loro morte, e il semplice fantasma del ricordo non è in grado di placare la morsa della nostalgia della scrittrice. Serve la materialità del dolore, la sua scorza dura. Servono i numeri che aiutano il dolore a maturare e a trasformarsi, a collocare i genitori nella fisicità del mondo, tra un mobile e una sedia, tra documenti e angoli precisi della casa.

“Dispenser les objets qu’ils avaient aimés, choisis avec soin ou assemblés par hasard, gardés par habitude ou parce que « on ne sait jamais », voulus comme des balises pour maintenir le cap de la vie, enfermés dans des poches d’oubli ou protégés de la dégradation du temps pour témoigner de leur existence, en avais-je le droit ?”<sup>196</sup>

Allora nessuna cosa più ispira indifferenza, nulla si può più buttare via con leggerezza perchè ogni oggetto parla, racconta una parte della storia e “Rien ne nous est indifférent dans la maison de nos parents.”<sup>197</sup>

Un altro libro interamente dedicato alla rielaborazione del lutto è *L'anno del pensiero magico* di Joan Didion in cui seguiamo il processo di presa di coscienza della morte del marito da parte della protagonista attraverso la percezione che ella ha della realtà materiale che la circonda e che matura nel distacco.

Una sera l'uomo subisce un attacco che si rivelerà fatale e viene trasportato d'urgenza in ambulanza all'ospedale più vicino. Ricevuta la notizia del decesso del marito, alla protagonista vengono restituiti gli oggetti che l'uomo possedeva ovvero la clip d'argento in cui egli custodiva patente e carte di credito, “gli spiccioli che aveva in tasca”, l'orologio, il cellulare e insieme le viene consegnata una busta di plastica in cui troverà un paio di calzoncini di velluto a coste con le gambe tagliate, una camicia di lana sporca di sangue, una cintura di cuoio intrecciato. È quando torna a casa,

---

<sup>195</sup> *ivi*, pos. 646

<sup>196</sup> *ivi*, pos. 608

<sup>197</sup> *ivi*, pos. 573

dopo essersi mostrata forte ed impassibile agli eventi davanti al dottore, all'assistente sociale e al prete, proprio vedendo la praticità del mondo familiare condiviso, la giacca e la sciarpa che il marito aveva lasciato sulla sedia al ritorno dalla visita alla figlia<sup>198</sup>.

Si scoprirà nei giorni e nelle settimane successivi a rimettere prima a posto scrupolosamente ogni oggetto rimasto sospeso tra il corpo del marito e la loro casa, come se quelle cose servissero ancora e che soprattutto servisse collocarle nel luogo adibito affinché lui le potesse ritrovare quando gli fossero state necessarie, come se l'impossibilità del ritorno andasse compiuta prima nella materialità delle cose e solo poi nell'immaterialità del lutto. Segue questo ordine, dal materiale all'immateriale, tutto il lento processo di presa di coscienza della donna. Dopo la cerimonia funebre, quando deciderà infine di sbarazzarsi di tutto quanto era legato strettamente alla vita materiale del marito, notiamo come emerga in lei una sorta di resistenza, nel pensare all'utilità potenziale di quegli oggetti, a quando in essi lei riponga la speranza di un ritorno.

“Non ero ancora pronta ad affrontare i completi e le camicie e le giacche, ma credevo di potermela cavare con quello che restava delle scarpe, un primo passo.

Mi fermai sulla soglia della stanza.

Non potevo dare via il resto delle scarpe.

Rimasi là per un momento, poi compresi perchè: avrebbe avuto bisogno di scarpe, se doveva tornare.”<sup>199</sup>

Vi si realizza quello che Freud aveva stigmatizzato in *Lutto e malinconia* ovvero che di fronte ad un lutto e alla perdita dell'oggetto amato, si tende psicologicamente a prolungare la sua esistenza attraverso una strenua evocazione nel ricordo e ad una sovrainvestitura di significato<sup>200</sup>. Il mondo tutto continua a richiamare alla memoria chi si è perso, e la materialità gioca un ruolo chiaramente fondamentale, soprattutto quando le cose in cui ci si imbatte sono state distintive del defunto, lo hanno accompagnato nella vita quotidiana, o rappresentano ricordi condivisi. Anche nell'analisi del feticismo, del resto, Freud ribadiva come l'oggetto stia sempre per qualcos'altro.

Nella *Recherche* il signor di Guermantes, parlando con Marcel circa la possibilità o meno di prendersi pena per lui e assumersi dei fastidi per consigliarlo, finisce per fornirci una spiegazione profondamente psicoanalitica della spinta che anima il collezionista o chi si dedica al giardinaggio.

“Per i migliori di noi, lo studio delle arti, il gusto delle antichità, le collezioni, i giardini, sono

---

<sup>198</sup> Didion, J., *L'anno del pensiero magico*, Milano, il Saggiatore, 2008 (ed. kindle), pos. 154 – 164

<sup>199</sup> *ivi*, pos. 371

<sup>200</sup> Freud, S., “Lutto e malinconia” in *Metapsicologia*, Torino, Bollati Boringhieri, 2013 (ed. kindle), pos. 1755

solo surrogati, succedanei, alibi. In fondo alla nostra botte, come Diogene, cerchiamo l'uomo. Coltiviamo begonie, tagliamo siepi, in mancanza di meglio, perchè siepi e begonie ci lasciano fare. Ma preferiremmo dedicare il nostro tempo a un arbusto umano, se fossimo sicuri che ne valesse la pena”<sup>201</sup>

Nel caso di un lutto, più che valerne la pena, la persona si dedicherebbe senz'altro più che agli oggetti, a chi li possedeva, quel qualcuno cui rimandano costantemente, ovvero il defunto. Resta tuttavia vero sia nel caso del collezionista, sia nel caso di chi è in lutto, il contatto semantico tra l'oggetto e il succedaneo che va a rappresentare.

In *Neko wo daite zō to oyogu* la nonna del protagonista stringe costantemente tra le mani uno strofinaccio. È il suo oggetto distintivo, così come nella narrativa di Ogawa ogni personaggio ne possiede uno. Nello stesso romanzo, ad esempio, il sacchetto degli scacchi, insieme al tavolino da scacchi, sono le reliquie del maestro, mentre la cuffietta fissata da una serie di mollette e il camice sono gli oggetti simbolo della capoinfermiera. Lo strofinaccio della nonna di Little Alechin, però, è quello che meglio rappresenta la connessione profonda tra lutto e materialità. All'inizio della storia ci viene spiegato come la donna, dopo il funerale della figlia (la madre del protagonista) avesse afferrato casualmente lo strofinaccio e versato su di esso tutte le sue lacrime. Ciò che era nato come un panno dalla semplice fantasia a fiorellini bianchi per asciugare i piatti finisce per coprire tutt'altra funzione.

「祖母について説明するためには、どうしても布巾の件に触れなければならない。祖母は一日中、家の中でも外でも、起きている時も眠っている間も、ずっとその布巾を手放さなかった。[...] 少年が物心ついた頃には既に本来の役目からは離れた布になっていた。」

202

Vi si asciuga la fronte, ci si soffia il naso, lo appallottola e lo spiana durante una conversazione, vi traccia sopra kanji con la punta del ferro con cui lavora a maglia. Proprio per non disperdere il suo potere “magico” lo strofinaccio non viene mai lavato: dopo averlo usato tanto e così a lungo perde totalmente il suo aspetto originario, diventando di un colore ed un odore indefiniti. Negli anni finisce per assorbire tutti i suoi umori, proprio come i feticci di cui scriveva Augé. Non è più nemmeno un oggetto, diventa una protesi del corpo, proprio una sua parte:

「それは祖母の魔よけであり聖典であり守護天使であり、何より身体の一部であった。」

---

<sup>201</sup> Proust, M., “I Guermentes” in *Alla ricerca del tempo perduto*, Roma, Newton Compton, 2011 (ed. kindle), pos. 23005

<sup>202</sup> Ogawa, Y., *Neko wo daite zō to oyogu*, Tōkyō, Bungei-Shunjū, 2011 (ed. kindle), pos. 140

Segue i suoi movimenti, esprime più di quanto la donna a parole non sappia fare, diventa per i membri della famiglia un oggetto che rivela i suoi sentimenti, quanto sta pensando in quel momento, l'ansia, la gioia, la commozione, la tensione, la gratitudine. Il suo stato sembra persino viaggiare parallelo allo stato di salute della donna, tanto da esternare la sua malattia nella fragilità che con il tempo anche il pezzo di stoffa mostra<sup>204</sup>. Verso la fine della sua vita, quando è malata e si preme lo strofinaccio sulla bocca per coprire gli attacchi di tosse, appare chiaro come non sia più solo parte del suo corpo ma abbia superato la barriera materiale ma sia diventato parte del suo stesso essere:

「いよいよ布巾は祖母のあらゆる液体を吸い込み、内臓の一部となって掌の中に収まっていた。あるいは、魂の一部といってもいいほどだった。」<sup>205</sup>

Si secca completamente, solidificandosi, inizia a sbriciolarsi e posato sul suo petto, segnala alla famiglia, la sua morte. Quando smette infatti di oscillare, la nonna è spirata.

Per questa lunga, intensissima frequentazione, parrà assolutamente naturale a tutti riporlo nella bara.

In *Neko wo daite zō to oyogu* sono varie le scene di tumulazione e in particolare lo sguardo viene focalizzato su cosa viene messo nella bara ad accompagnare il corpo verso il crematorio, proprio come accade di regola nel rituale buddhista e shintoista.

Un anziano incontrato nell'ospizio della Lega degli Scacchisti (in cui Little Alechin si trasferisce dopo la fuga dal Club sotto il mare) avrà riposta nella bara il carrellino che era solito trascinarsi sempre dietro e che conteneva tutti i suoi oggetti memoriali; la maggior parte degli anziani del luogo viene accompagnata da oggetti strettamente connessi alla loro grande passione ovvero scacchiere portatili, manuali, medaglie che attestavano una loro vittoria, l'orologio da scacchi, il pezzo preferito etc. Così accade allo stesso protagonista, morto accidentalmente per i gas velenosi di una stufa, i cui oggetti vengono scelti unanimemente dalle persone più care ovvero il nonno, il fratello, Mummia e la capoinfermiera dell'ospizio:

「棺に納める品について、[...] ポーンの敷布の駒袋、ミイラからの手紙、マスターから引き継いだテーブルチェス盤と駒、そして「リトル・アリョーヒン」。」<sup>206</sup>

Il cerchio si chiude in questo modo. Tutto quanto era importante per il morto, affronta con lui

<sup>203</sup> *Ibid.*

<sup>204</sup> *ivi*, pos. 2987 – 3005

<sup>205</sup> *ivi*, pos. 2560

<sup>206</sup> *ivi*, pos. 4563

l'ultimo viaggio. Tutto quanto amava lo accompagna. È il defunto, più che chi lo ha amato, ad aver bisogno di quelle cose. Nelle mani di chiunque altro non sarebbero che oggetti nel senso heideggeriano del termine, meri relitti di quanto sono stati, persino immondizia.

In *Zia Ines* Fabio Mauri ricrea a partire dalle tracce materiali poste su una lastra di ferro la vita della donna. Sono testimoni del suo vissuto “un sandalo, l’attestato di partecipazione a un corso di lingua tedesca, una fotografia, un libro, una ciocca di capelli e altro ancora”<sup>207</sup>, così come il ricordo paterno espresso in *Ombra: gli occhiali senza stanghetta di mio padre*. Tutti frammenti di un linguaggio che veicola una “storia storica, occultamente privata”<sup>208</sup>.

Esistono al giorno d’oggi società specializzate che si occupano di svuotare le case dei defunti. Serve una distanza emotiva per approcciare e sfoltire l’accumulo sistematico di un sessantennio e più di vita. Sono ere geologiche che si spargono non sotto i piedi ma negli armadi, negli angoli della casa, nelle soffitte, nelle cantine, in quei regni di nessuno che sono la dimostrazione di quanta passione provino le persone per gli oggetti, della difficoltà che esista nel distaccarsene, di quanta emotività entri in gioco nel rapporto tra l’uomo e le cose nel contesto della vita quanto della morte.

Ma cosa accadrebbe se per quel defunto fosse necessario scegliere una sola cosa, un solo oggetto che ne serbasse eterna la memoria, che ne rappresentasse sia l’esserci stato che il non esserci più?

Se *Chinmoku hakubutsukan* si concentra su un solo oggetto per narrare la morte, il progetto del fotografo Foster Huntington *The Burning House* salva invece più di una cosa e si focalizza piuttosto sul salvare dalla distruzione (per l’esattezza da un incendio immaginario scoppiato nella propria abitazione) pezzi importanti della propria vita materiale.

Nell’emergenza si comprende ciò che è più importante e, contrariamente alla selezione della reliquia da parte di una terza persona in *Chinmoku hakubutsukan*, in *The Burning House* a scegliere gli oggetti da mettere al sicuro sono gli stessi proprietari<sup>209</sup>. La domanda è estrema e richiede una altrettanto chiara risposta: “If your houses were on fire, what would you take with you? It’s a conflict between what’s practical, valuable, and sentimental. What you choose reflects your interest, background, and priorities.”<sup>210</sup>

Le cose più significative, quelle che si correrebbe a recuperare mentre la casa va a fuoco, quelle per cui vale davvero la pena indugiare tra le fiamme, quali sono? Quale criterio vince nella scelta? L’utilità, la bellezza, il valore economico, la patina affettiva?

“Today, developed countries are consuming more than ever before. This culture of consumption is

---

<sup>207</sup> Boràgina, F., *Fabio Mauri “che cosa è, se è, l’ideologia nell’arte*, Roma, Rubbettino Editore, 2012, p. 122

<sup>208</sup> *Ibid.*

<sup>209</sup> Una differenza questa che fa riflettere sull’eventuale scarto tra la scelta per sè e la scelta per un altro. Viene da chiedersi se la selezione dell’oggetto rappresentativo di sè coinciderebbe oppure no.

<sup>210</sup> Huntington, F., *The Burning House*, New York, HarperCollins, 2012, p. IX

often fueled by people's desire to define themselves by the possessions they amass. *The Burning House* takes a different approach to personal definition. By removing easily replaceable objects and instead focusing on things unique to them, people are able to capture their personalities in a photograph. More to the point, the objects in the photographs act as stand-ins for key moments in people's lives and thus, in a way, for the people themselves and all that has shaped them."<sup>211</sup>

Stando al pensiero di Baudrillard, che della collezione conserva una visione fortemente psicoanalitica, ogni oggetto può avere due funzioni: può essere utilizzato o può essere posseduto.

"The first function has to do with the subject's project of asserting practical control within the real world, the second with an enterprise of abstract mastery whereby the subject seeks to assert himself as an autonomous totality outside the world."[...] Ultimately, the strictly utilitarian object has a social status: think of a machine, for example. Conversely, the object pure and simple, divested of its function, abstracted from any practical context, takes on a strictly subjective status. Now its destiny is to be collected"<sup>212</sup>

L'utilità, in questo senso, oggettivizza le cose mentre una cosa privata della sua funzione acquista ulteriore significato. Lo notiamo anche in *Taking things seriously: 75 objects with unexpected significance* in cui una serie di persone d'età, provenienza e occupazione differente raccontano un oggetto, qualcosa che per loro possiede un significato speciale. Sono spesso oggetti bizzarri, privati d'ogni funzionalità, a volte kitsch, grotteschi, decorativi, pornografici, inutili: gusci di conchiglie, una collezione di unghie tagliate, una macchina fotografica dal cui obiettivo spunta un pene di plastica, una vecchia lampadina, un ricamo incorniciato che recita la parola "thoughts", biglie, una ciambella di salvataggio, un carciofo seccato, una padella sporca etc. Ne scaturiscono racconti originali, memorie legate a quelle cose come un frammento di vita di uomini e donne che si è attaccato loro addosso. È nuovamente la storia quella che conta, il ricordo che vi si abbina. Anzi, la cosa in sé non la si vede affatto: la sua descrizione è inalienabile dal racconto che se ne fa perché tutti i settantacinque oggetti descritti nella pagina di sinistra e fotografati in quella di destra, costituiscono a tutti gli effetti un ponte di comunicazione tra l'uomo e i propri ricordi, tra la materialità e la narrazione.

---

<sup>211</sup> *ivi*, p. XII

<sup>212</sup> Baudrillard, J., "The System of Collecting" in Elsner, J., Roger Cardinal (a cura di), *The cultures of Collecting*, cit., pos. 216

### 3. IL NAZISMO E LA DEMONIZZAZIONE DELLE COSE

#### ■ La *damnatio memoriae* e l'Olocausto

In *Hisoyakana kesshō* il riferimento a *Il diario di Anna Frank* è immediato ed è inevitabile avvertire un legame a filo doppio nella narrazione, considerando l'importanza che il testo riveste per Ogawa. La scrittrice, infatti, fa costante riferimento al diario come al libro che ha dato il via alla sua carriera da scrittrice e in buona parte delle sue opere lo cita e gli attribuisce un qualche ruolo nella storia.

Nel libro sono disseminati vari indizi che suggeriscono il collegamento tra la repressione del nazismo e la persecuzione di coloro che non subiscono il processo di rimozione ad opera dei *kiokukari* 「記憶借り」 letteralmente i “cacciatori di ricordi”, tra cui le retate della polizia, i nascondigli in cui si rifugiano i perseguitati, la pira dei libri e l'incendio della biblioteca.

Benchè *Hisoyakana kesshō* non scenda nella descrizione dei particolari più scabrosi della repressione della polizia segreta e resti sempre vago circa la persecuzione ai danni dei pochi in grado di conservare la propria memoria, l'atmosfera è claustrofobica. I controlli sul treno, la violazione dei bagagli dei passeggeri per accertarsi che nessuno trasporti cose rimosse e pertanto proibite, le perquisizioni di casa in casa sono azioni che evidenziano come gli oggetti si facciano portatori di significati rivoluzionari: chi non sottostà all'oblio diventa un ribelle, sarà perseguitato e il crimine della memoria perseguito e punito con la carcerazione o con la morte.

Nonostante fin dall'antichità il saccheggio e la distruzione delle costruzioni nei territori conquistati fosse consueta, far Tabula Rasa è un'espressione che supera in orrore ogni altro tipo di oppressione: significa far spazio per imporre un altro sistema di pensiero, per strappare la popolazione occupata dal proprio sistema di riferimento, tagliar di netto le radici, far perdere alle genti conquistate il senso identitario. Così ha tentato di fare il nazismo nei confronti degli ebrei, così accade in *Hisoyakana kesshō* per mano della polizia segreta.

“La *damnatio memoriae* [...] mostra chiaramente lo stretto legame tra il piacere di distruggere e il desiderio di far dimenticare nomi, simboli, luoghi mediante l'affermazione violenta di un nuovo potere, nutrito inizialmente di ostilità, sete di vendetta, desiderio di rivalsa, fanatismo e invidia nei confronti di ciò cui sottraggono prestigio nella prospettiva di stabilire nuove gerarchie tra persone e tra persone e cose”<sup>213</sup>

La *damnatio memoriae* è strettamente legata alla materialità del mondo, al desiderio di sbarazzarsi

---

<sup>213</sup> Bodei, R., *La vita delle cose*, cit., pos. 821

di un regime e dei suoi simboli e in *Hisoyakana kesshō* il processo d'oppressione, complesso perchè scientificamente inspiegabile, si basa proprio sull'operazione di rimozione di oggetti/animali dalla memoria. Far *tabula rasa* è quindi un concetto connesso alla memoria. Dimenticare è infatti distruggere il mondo esistente, sopprimere il significato delle cose, eliminare l'identità delle persone e compromettere il terreno in cui eventualmente potrebbero germogliare nuove memorie. Chi non ha un passato non sarà in grado di costruirsi nè un presente nè tantomeno un futuro.

John Elsner e Roger Cardinal mettono in luce la pericolosità dell'abbinamento tra governi autoritari e impulso totalizzante in rapporto allo spirito del collezionismo:

“The Holocaust can be seen as a collection of Jews, gypsies, homosexuals, the insane and other ‘vermin’, differentiated by a specious scientific classification that was then corroborated by a zealous bureaucracy”<sup>214</sup>

Non si colleziona, pertanto, solo ciò che si ama, lo si fa anche con ciò che si desidera sparisca. La raccolta di immondizia in una stanza, per esempio, il desiderio di far estinguere qualcosa, rientrano in quest'ordine di idee. Così quella nazista risulta come una collezione di “errori della natura”, di mostruosità da raccogliere e poi distruggere definitivamente.

“The Holocaust is collecting’s limit case; for it combines the pathology of the compulsive individual, who will not compromise to attain his end and who innovates by finding a perversely new series to be collected, with all the norms and powers of totalitarianism”<sup>215</sup>

L'Olocausto, quindi, può esser letto come una perfetta e mostruosa collezione tanto più che sappiamo che il Fuhrer coltivava il sogno di fondare il più grande museo d'arte europeo nella cittadina austriaca di Linz<sup>216</sup> suggerendo una tendenza comune alla raccolta, benchè per finalità molto diverse.

Ciò che oggi viene opposto alle mostruosità del nazismo è proprio la memoria, l'unica che sia in grado in parte di risarcire il dolore delle vittime e di restituire dignità a chi, nei campi di concentramento, ne è stato sistematicamente privato.

Basta infatti leggere le opere di Primo Levi e le testimonianze di altri reduci dai campi nazisti per comprendere come l'obiettivo non fosse “semplicemente” l'uccisione dei *diversi* ma come si mirasse a sottrarre ai prigionieri l'identità attraverso l'abbruttimento, l'umiliazione, l'eliminazione fisica e psicologica delle specificità delle persone, attuata anche attraverso la sottrazione degli abiti, delle

---

<sup>214</sup> “Introduction” in Elsner, J., Roger Cardinal (a cura di), *The Cultures of Collecting*, cit., pos. 158

<sup>215</sup> *Ibid.*

<sup>216</sup> Falletti, V., Maggi, M., *I musei*, Bologna, il Mulino, 2012, p. 58

scarpe, dei loro poveri oggetti quotidiani. L'annientamento dell'individualità portava a sua volta ad una tragica rassegnazione Ribellarsi era inutile, quasi nessuno tentava di farlo.

La guerra in generale valorizza le cose, fa esplodere il quotidiano e sottrae ovvietà ad ogni elemento. Le scarpe che ne *La tregua* di Primo Levi divengono argomento di un diverbio tra il giovane chimico miracolosamente sopravvissuto all'esperienza di Aushwitz e il suo ardito compagno greco. "*Chi non ha le scarpe è uno stupido*" gli dice. I calzari divengono in quella circostanza simbolo del passo successivo, dell'infinito errare che seguirà alla fine della guerra e riporterà il protagonista a casa solo un anno dopo.

La scrittura diviene così per i testimoni del disastro nazista la sola forma di espressione perchè non vada persa la memoria, unico materiale che rimane, merce di scambio per ambire ad un futuro in cui non si ripetano simili eventi.

#### ■ **Anne Frank e la memoria materiale dell'Olocausto: il racconto materiale delle cose**

L'orrore dell'Olocausto, che abbiamo visto – per la congiunzione strettissima tra Ogawa Yōko e Anne Frank – essere un riferimento costante nella produzione della scrittrice, lo raccontano le cose, i corpi fatti oggetti. I cadaveri nei campi di concentramento diventano semplicemente arti piegati, ammassati in una montagna di simili "scarti".

È l'eliminazione sistematica del "superfluo", degli esseri umani trattati come spazzatura. L'uomo nella storia dell'Olocausto viene fatto cosa, viene tramutato in fastidiosa materia fisica di cui disfarsi e tutta l'emotività rimasta agli aguzzini viene convogliata in quella che Hannah Arendt riconduce all'"idea di essere elementi di un processo grandioso, unico nella storia del mondo ("un compito grande, che si presenta una volta ogni duemila anni") e perciò gravoso"<sup>217</sup>. Un concetto questo che contribuivano a inculcare nelle menti dei nazisti gli slogan di Himmler, assai dotato come scrive sempre Arendt per l'ideazione di slogan atti ad alleviare le coscienze, tanto simili ai messaggi di condizionamento ripetuti ad oltranza agli abitanti del Mondo Nuovo di Aldous Huxley.

In *Anne Frank no kioku* Ogawa racconta d'aver visitato ad Amsterdam una mostra dedicata ad Anne Frank nel museo di storia della città e, nel succedersi delle fotografie dedicate, avverte la brevità della sua esistenza. L'ultimo scatto esposto è proprio la montagna di corpi nudi, pelle e ossa, ammassati gli uni sugli altri con arti spezzati e piegati in pose innaturali, abbracciati l'un l'altro, appiccicati in una intimità mortale che la vita non conosce. Il salto dal volto singolare di Anne bambina all'orrore plurale di quella visione, ben esprime il processo di spersonalizzazione e reificazione messo in atto dai nazisti.

Arendt annota durante il processo l'insistenza con cui Eichmann ribadiva come:

"l'atteggiamento personale' nei confronti della morte non poteva non cambiare quando 'si

---

<sup>217</sup> Arendt, H., *La banalità del male*, Milano, Feltrinelli, 2013 (ed. kindle), pos. 1753

vedevano morti dappertutto' e quando ciascuno pensava con indifferenza alla propria morte»<sup>218</sup>

In *Anne Frank no kioku* tre momenti in particolare vedono i luoghi materiali farsi medium di contatto tra Anne e la scrittrice: la visita all'Alloggio segreto, oggi divenuto la casa-museo di Anne Frank, il momento dell'incontro con Miep Gies quando questa le mostra oggetti appartenuti ad Anne e la descrizione della visita al Museo di Auschwitz, nelle stanze che raccolgono montagne di occhiali, spazzole, valigie, scarpe e capelli.

Ogawa, scrittrice assai sensibile al tema della materialità che sempre nelle sue opere veicola significati più profondi, sfrutta qui la tecnica del mostrare nella cosalità, negli oggetti la quotidianità e insieme la violenza brutale della storia.

#### ■ Sovrapposizione fisica nei luoghi dell'Alloggio segreto tra Ogawa e Anne: le scale e i fagioli

È un incontro nella materialità quello di Ogawa con Anne nell'Alloggio segreto, qualcosa che s'avvicina a quello che gli adolescenti giapponesi chiamano *kansetsu kisu*, una espressione con cui intendono la regola per cui poggiare le labbra dove ha bevuto un altro, qualcuno solitamente verso cui si prova una passione, corrisponde ad un indiretto baciare.

Ogawa tocca la maniglia dietro la libreria della casa, la trova usurata dal tempo, arrugginita, e scrive: 「きつとアンネもさわったに違いない。そう思ってもう一度握り直した」<sup>219</sup>.

Nel nascondiglio segreto Ogawa si sofferma lungamente su questa libreria che serviva a celare l'entrata dell'Alloggio segreto. Essa rappresenta da una parte l'esistenza in pericolo, la clandestinità coatta e il timore costante d'essere scoperti, e fa da spartiacque tra il segreto e la vita che invece fuori procede normale, l'ufficio al piano di sotto, le commissioni, il magazzino, i ladri che si infiltrano e che Anne ci ricorda essere piuttosto consueti in periodo di guerra.

Le scale strette, ripide da far paura, protette persino da un vetro perchè divenute negli anni vecchie e fragilissime, portano il segno del passaggio di tante persone, le screpolature della vernice, i graffi. Nell'economia del racconto che Anne ne dà, diventano simbolo di pericolo e insieme di fiducia verso quelli che nel *Diario* chiama 'i benefattori', collegamento amoroso tra chi protegge e chi è protetto, luogo di passaggio di tutte le cose che fanno ingresso nel rifugio segreto.

Vi transitano infatti oggetti di prima necessità, doni reperiti per festeggiare i piccoli avvenimenti della vita nella casa (anniversari, compleanni), informazioni e insieme emozioni che a breve si scambieranno. Se però da una parte le scale, proprio come la libreria, promettono la salvezza, l'ingresso ad un rifugio che protegga dal "fuori", dall'altra parte rappresentano anche il pericolo, la minaccia concreta d'essere deportati, l'inizio di un viaggio che riporterà indietro solo Otto Frank.

---

<sup>218</sup> *ivi*, pos. 1763

<sup>219</sup> Ogawa, Y., *Anne Frank no kioku*, cit., pos. 413

In *Daibingu puru* [La piscina], racconto lungo in cui si narra dell'amore sensuale della protagonista per un ragazzo cresciuto con lei nello stesso orfanotrofio c'è un esplicito riferimento al *Diario*, utile alla caratterizzazione di una parte del Giardino della Luce. Il passaggio invero è molto breve ed isolato ma riflette chiara la tendenza di Ogawa a ricreare nella sua narrativa spazi simili a quelli descritti da Anne. La protagonista descrive la scala segreta che i bambini del "Giardino della luce" amano particolarmente e che collega la cucina alla mensa:

「錆びた取っ手で手がざらつき、床板が古びた音で軋んで、何かおかずのにおいが階段を伝って立ち昇ってくる時、わたしはよく『アンネの日記』を思い出した。一回転本棚の後ろに隠れた階段、ひかり園と同じくらい入り組んでいる<<隠れ家>>の平面図、黄色いダヴィデの星、ノルマンディー上陸の進撃をピンで示した地図、ペーターやファン・ダーン夫妻やデュッセル氏との慎ましく重苦しい食事。—ひかり園の隠し階段を降りながら、わたしは自分の食欲がアンネと同じようにどんどん閉じ込められていくのを感じた。」

220

Il parallelo tra le due scale non solo si gioca sull'accostamento tra i luoghi, ma anche nella percezione di un appetito che sfuma nel passaggio. Lo stomaco si chiude, "proprio come accadeva ad Anne" scrive la protagonista.

Tra gli elementi architettonici legati in qualche modo al rifugio di Anne che emergono nella produzione narrativa di Ogawa vi è anche la torre dell'orologio, il cui rintocco ad esempio, l'angoscia che essa comunica e che viene sfruttata come dettaglio ambientale in vari racconti tra cui *Kamokuna shigai midaranai tomurai*, in *Chinmoku hakubutsukan* o ancora nella traccia secondaria di *Hisoyakana kesshō*, dove la protagonista del romanzo nel romanzo viene rinchiusa dall'amante proprio nella soffitta della torre.

Sempre riguardo alle scale del rifugio segreto, Ogawa fa più volte riferimento ad un episodio narrato nel *Diario* in cui un enorme sacco di fagioli cadde lungo gli stretti gradini e fece letteralmente nuotare Anne tra i grani marroni.

"[...] Peter stava portando su il sesto [sacco] quando si è aperta la cucitura sul fondo e una pioggia, no anzi, una grandinata di fagioli si è abbattuta sulla tromba delle scale. Il sacco ne conteneva circa 25 chili. Che rumore tremendo. Quelli di sotto pensavano che gli stesse crollando in testa tutta la casa. Peter all'inizio si era spaventato, ma poi è scoppiato a ridere come un matto quando mi ha vista in fondo alle scale come un isolotto in mezzo a un mare di fagioli; ero totalmente circondata da quei cosini scuri, sommersa fino alle caviglie. Poi ci siamo messi a raccogliarli, ma

---

<sup>220</sup> Ogawa Y., "Daibingu pūru" in *Kampekina byōshitsu*, Tōkyō, Fukutake Shoten, 1989 (ed. kindle), pos. 2234

sono così lisci e piccoli che finivano in tutti gli angoli possibili e impossibili”<sup>221</sup>

Nella produzione di Ogawa, questo episodio ricorda l’equivoca bellezza del camion di pomodori che si rovescia in autostrada liberando il suo carico sull’asfalto in “Tomato to mangetsu”<sup>222</sup> o la descrizione del carico di pulcini colorati ad un festival estivo in *Karā hiyoko to Kōhī mame*. È uno spargersi improvviso e sorprendente, un’esplosione di colore – che sia quello scuro dei fagioli, il rosso dei frutti o il giallo, rosa e verde dei pulcini – che ricopre come un tappeto una superficie assolutamente impreparata a riceverlo.

Durante la visita all’Alloggio segreto, Ogawa ricorda inoltre uno scatto dall’album fotografico *L’Album di Anne* in cui vengono ritratti tre piccoli fagioli, leggermente ammuffiti, di color marrone e si chiede se siano quelli di cui parla Anne nel diario, quando racconta dell’incidente. Immagina il dolore di Otto Frank, tornato nella casa dopo la fine della guerra, nelle stanze ormai disabitate, a chinarsi per raccogliere dei fagioli e ricordare d’improvviso quell’episodio di minuta gioia quotidiana. In ogni cosa, anche la più piccola, può nascondersi un ricordo prezioso.

「こんな小さなものにも、深い思いが込められている。」<sup>223</sup>

In *Kusuriyubi no hyōhon*, romanzo breve ambientato in un laboratorio per la creazione di esemplari, uno dei primi campioni che lo scienziato mostra alla giovane protagonista consiste in una boccetta trasparente contenente tre piccoli funghi fluttuanti nel liquido di conservazione. Il colore marrone, il numero di tre e soprattutto il significato memoriale che quell’esemplare riveste per la ragazza che lo ha commissionato – li ha infatti rinvenuti sul luogo dove una volta sorgeva la sua casa, distrutta in un incendio nel quale ha perso la famiglia – suggeriscono un possibile collegamento tra lo scatto ne *L’Album di Anne* e la narrazione di Ogawa. Gli oggetti, nella sua letteratura, sono sempre contenitori di memoria, capaci di veicolare il ricordo di specifici episodi accaduti nel passato o, più spesso ancora, di persone defunte.

Entrando nell’Alloggio segreto per la prima volta, Ogawa si sorprende nel trovarlo invaso dalla luce. Leggendo il diario, si immagina una vita al buio, immersa nell’oscurità cui costringe ogni vita nascosta, al riparo dallo sguardo pericoloso di estranei. È in questo caso l’elemento mancante quello che ne definisce l’umore, sono le tende che ora non ci sono più ma che in quei giorni erano sempre tirate, tra i cui spiragli gli inquilini della casa assaporavano schegge del mondo esterno, un chiaro di luna, le strade, i bambini sudici che transitavano sotto alle finestre.

---

<sup>221</sup> Frank, A., “Diario” in *Tutti gli scritti*, Torino, Einaudi, 2015 (ed. kindle), pos. 856-867

<sup>222</sup> Ogawa Y., “Tomato to mangetsu” in *Kamoku na shigai, midara na tomurai*, cit., pp. 189-219

<sup>223</sup> Ogawa, Y., *Anne Frank no kioku*, cit., pos. 576

Nella stanza di Anne non trova alcun pezzo di mobilio. Pensa alla scrivania, quel luogo dedicato che è il banco di lavoro dello scrittore come è il desco per un artigiano. Lì sono sgorgate le parole del *Diario* e Ogawa si rammarica del fatto di non poter scoprire il design di quel pezzo di mobilio, della sedia su cui Anne sedeva china sulle pagine, dell'occorrente per scrivere, quali oggetti vi fossero posati sopra.

「ものを書いている人間とすれば、言葉が紡ぎ出されるまさにその現場に対しては、つきない興味をかきたてられる。」<sup>224</sup>

Ripercorrendo a ritroso la storia del luogo dopo la deportazione degli inquilini della casa, si scopre come tutto il mobilio sia stato sequestrato dall'esercito tedesco. Gli album fotografici che riportano immagini degli interni ammobiliati (di cui Ogawa fa accenno nella bibliografia conclusiva del suo resoconto di viaggio) fanno riferimento già al dopoguerra, quando pezzi simili vennero raccolti per ricreare l'atmosfera dell'ambiente, la scrivania e il letto di Anne. È la vita delle cose, la loro biografia come scrive Igor Kopytoff a vivificare il ricordo.

A fronte di quello, Ogawa ribadisce più volte quanto miracoloso risulti il fatto che il *Diario* di Anne sia stato risparmiato dalla razzia. La sua sopravvivenza e ciò che ne è scaturito acquistano di ulteriore significato.

E poi ecco alle pareti poster di attori ci ricordano l'età di Anne, la sua passione per le star hollywoodiane, gli alberi genealogici delle famiglie reali, i miti greci. Tutte cose che probabilmente avevano il potere di alleggerire l'atmosfera claustrofobica di quel tempo di guerra, del vivere un'esistenza di cautela e silenzio, per farla tornare ad avere davvero tredici, quattordici, quindici anni. Si aggiungono paesaggi, immagini di campagna, una bambina con i capelli annodati.

In cucina, non resta alcuna traccia del cibo cucinato in abbondanza. Delle patate, dei fagioli, della lattuga, degli spinaci preparati nei due anni in cui quelle otto persone hanno abitato lì. Le cose sono sparite insieme ai corpi, le storie sono evaporate e l'unica cosa che resta è il loro ricordo.

E mentre i luoghi trasudano la storia di Anne e Ogawa li ripercorre immaginando come i corpi dei protagonisti del *Diario* li abbiano abitati, delle parole che vi si sono scambiate. Ogawa sembra non arrendersi all'immaterialità di alcune cose, come le parole, alla sparizione delle persone e cerca nel tangibile che è rimasto traccia della memoria delle persone.

Le persone scompaiono, i luoghi restano: è la regola della morte. Il paradosso sta nella mancata percezione dell'individuale nel paesaggio, in quella precisa pietra, albero od insetto e per questo il sostituirsi rapido di una parte con un'altra non ci turba, ce ne rendiamo conto appena. Le persone sono invece, per la natura sociale che abbiamo loro attribuito, sempre singole e insostituibili.

---

<sup>224</sup> *ivi*, pos. 433-444

「息をひそめ、死の恐怖と闘いながら、言葉を書きつけることで唯一自分の存在を確かめようとした少女が去ったあと、何事もなかったかのように美しい夏の光が差し込んでいる。そのことが不思議に思えて仕方がない。人間が死に、風景が残るのは自然の成り行きなのに、改めてその真理を見せつけられると、いったいアンネはどこに行ってしまったのだろう、自分はこれからどこへ行くのだろう、というつかみ所のない問いにとらわれる。」<sup>225</sup>

Il tema della scomparsa, come abbiamo visto, è frequente nella produzione di Ogawa Yōko, come se fosse difficile rendersi conto di come una vita possa sparire del tutto. Cosa rimane al di là della fisica disparizione?, si chiede Ogawa. Dove è finita Anne? Ne percepisce un'eco, paragonando la sua presenza ad un suono proveniente dal limitare del ricordo lontano di quanto era lì.

#### ■ Le reliquie di Anne: l'incontro con Miep Gies

Grazie a una buona dose di ostinazione e all'intercessione di Jacqueline, Ogawa riesce ad incontrare Miep Gies, colei che non solo ha contribuito attivamente a nascondere gli inquilini della casa, che compare frequentemente nelle pagine del *Diario* sempre accompagnata da parole d'affetto, ma che è la persona cui il mondo deve la salvezza fisica del diario di Anne.

Nel libro che ha pubblicato<sup>226</sup> e che Ogawa ha letto e riempito di appunti ed ora mostra a Miep Gies, questa racconta dell'unico momento in cui si lascia andare alla commozione. Quando Otto Frank, che nel frattempo si è trasferito a vivere con i coniugi Gies, riceve un pacco dentro al quale è contenuto del vero cacao e piange, non saprebbe dire neppure il perchè. Tutto si condensa proprio lì, anche il dolore della perdita delle persone care. La tensione che si allenta nel ricevere del cacao simboleggia per lei la fine delle ristrettezze, la vita che risale finalmente la corrente.

La materialità è del resto il fil rouge di questo incontro di grande intensità emotiva per Ogawa. Miep Gies infatti le mostra una serie di reliquie, oggetti che appartenevano agli inquilini del rifugio segreto e che lei aveva raccolto dalla casa dopo l'irruzione della polizia.

Nel trovarsi a contatto con oggetti citati da Anne nel *Diario*, Ogawa percepisce l'unicità di quella esperienza. Tutto quanto le è appartenuto lo immagina rinchiuso in un museo, protetto affinché non si vada sciupando, proprio come il diario stesso custodito sotto una teca di vetro. Eppure, pensa Ogawa, Anne sicuramente sarebbe contenta di sapere quegli oggetti non sotto una teca, ma tra le mani Miep Gies.

Anche le cose che ci sono appartenute mantengono una traccia di noi e le vorremmo custodite da dita amorose, da persone che anche solo sfiorandole appena ne comprendano a fondo le derivazioni

---

<sup>225</sup> *ivi*, pos. 510

<sup>226</sup> Ogawa qui fa riferimento al libro di Miep Gies pubblicato e tradotto in italiano con il titolo *Si chiamava Anna Frank*, Milano, Mondadori, 1987

del ricordo, il reticolato di memorie che un solo oggetto è capace di tutelare in sé. Cose che, per la contingenza storica e la situazione drammatica in cui si sono usate, ricevute o fabbricate, si addossano una responsabilità ulteriore. Non essendoci libertà di commercio per via della guerra e ricevendo provviste non a proprio nome ma tramite i “benefattori” – non solo la proprietà privata ma il loro stesso diritto ad esistere, del resto, era messo in forse –, ogni singolo oggetto presente nella casa ha attraversato numerose prove prima di giungere tra le mani degli inquilini della casa, e infine di Miep Gies.

Ripercorrendo idealmente la biografia di quegli oggetti, solo alcune delle fasi più drammatiche, individuiamo in primis il momento in cui sono stati scelti al momento della fuga. La fuga e le sue cose, onde migratorie moderne e fughe dalla crudeltà di una storia che nega l’uomo. La selezione degli oggetti per la nuova vita nascosta è severa e segue precise priorità:

“Margot e io cominciammo a sistemare il minimo indispensabile in una cartella. La prima cosa che ci misi io fu questo quaderno, poi arricciacapelli, fazzoletti, libri di scuola, pettine, vecchie lettere; pensavo che ci dovevamo nascondere, e ficcavo nella borsa le cose più assurde, ma non mi dispiace, tengo più ai ricordi che ai vestiti io.”<sup>227</sup>

Eppure quando si tratta di partire all’improvviso, ecco comparire anche gli abiti.

“Ci imbacuccammo tutti come se dovessimo andare a dormire in una ghiacciaia, questo solo per portarci via ancora un po’ di roba. [...] Io avevo due camicie, tre paia di mutande, un vestito con sopra una gonna, cappotto, soprabito, due paia di calze, scarpe pesanti, berretto, sciarpa e un sacco di altra roba, soffocavo ancora prima di uscire...”<sup>228</sup>

Gli oggetti entrati invece in un secondo momento nel rifugio, devono essere stati necessariamente inclusi in una lista della spesa e portati loro dagli amici, o devono essere stati loro domani. Anne fa riferimento spesso alle cose. Annota il traffico di fragole che in certi giorni divennero l’alimento intorno a cui tutta la vita nella casa era concentrata, gli ingredienti per preparare salsicce e salami, gli abiti confezionati con la stoffa a disposizione e poi spinaci ed insalata con cui per due settimane gli inquilini della casa si cibano per pranzo. Racconta anche dei sacchi pieni di regali per le celebrazioni nella casa, come compleanni o anniversari, che provengono dai loro benefattori o da persone esterne come la moglie del dottor Dussel.

Dopo la deportazione e l’abbandono violento ed improvviso della casa, gli oggetti devono essere stati scartati durante la prima razzia operata dai nazisti ed infine, per arrivare sotto gli occhi di

---

<sup>227</sup> Frank, A., “Diario” in *Tutti gli scritti*, cit., pos. 340

<sup>228</sup> *ivi*, pos. 350

Ogawa, per sopravvivere alla storia, devono essere stati selezionati da Miep Gies.

Perchè scegliere quegli oggetti e non altri?

Ogawa si trova davanti il peignoir, la mantellina usata un tempo dalle donne per coprire le spalle e proteggere i vestiti mentre ci si pettinava, il sacco contenente le scarpe, il portacipria, il menù stampato per il primo anniversario di matrimonio dei coniugi Gies, un foglietto con la lista della spesa scritta a mano dal signor Van Daan, la stella di Davide gialla che ogni ebreo aveva l'obbligo di cucirsi addosso.

Neppure Miep Gies sa spiegare cosa la avesse spinta a prendere dal rifugio segreto quelle cose al posto di altre, eppure Ogawa è convinta che lei inconsciamente sapesse cosa fosse importante per Anne e che abbia automaticamente afferrato le cose più preziose.

「日記と髪の毛。アンネの精神と肉体。この二つが救われたのだと思う。」<sup>229</sup>

Tra i tanti campioni del laboratorio nel romanzo breve *Kusuriyubi no hyōhon*, accanto a uno spartito musicale, a ornamenti per capelli, nacchere, e matasse di lana, troviamo anche una mantellina per il trucco che in *Anne Frank no kioku* è uno degli oggetti che Ogawa tocca con mano e che per l'attenzione – ribadita nel *Diario* e confermata dalle testimonianze di Jacqueline e Miep Gies – che Anne dedicava alla cura del proprio corpo risulta preziosissima.

Nuovamente, nella materialità, in quel contatto mediato che Ogawa aveva avvertito nell'Alloggio segreto, sente la vicinanza con Anne.

「わたしはそろそろと手をのばす。はかないほどに柔らかい。アンネが手にした同じものに、自分も触れている。そのことを一瞬不思議に感じる。でも本当は、不思議でも何でもないはずなのだ。アンネはわたしと無関係な歴史の中ではなく、たしかに現在とつながった瞬間の中にいる。五十年などという月日は決して果てのないものではない。すぐ手の届く場所にある。現にわたしは今、アンネの化粧ケープに触っている。」

230

La storia, il tempo non separano nulla se il ricordo, fossilizzato in un oggetto, emerge dalla materialità di quella cosa e stimola il pensiero di chi non c'è più.

A confronto con le altre reliquie, cose che sembrano sbiadite, che paiono avvertire la morte di chi le ha possedute e accusano la loro assenza, la stella di Davide si presenta a Ogawa solida, capace di resistere al tempo:

---

<sup>229</sup> Ogawa, Y., *Anne Frank no kioku*, cit., pos. 1487

<sup>230</sup> *ivi*, pos. 1489

「[...] これだけは五十年前と変わらぬ強い自己出張をしている。あの理不尽な差別の時代は、何年たっても決して消え去らないことを、表明しているようでもある。」<sup>231</sup>

Osserva le reliquie sul tavolo della casa di Miep Gies in un misto di gioia e dolore, un sentimento senza parole, un sospiro. Nota la scrittura affrettata, le note buttate giù in fretta da Van Daan, una piccola testimonianza di quell'uomo che venne ucciso nelle camere a gas di Auschwitz, un qualcosa di materiale che ne conserva il ricordo. Sul tavolo Ogawa riconosce anche il menù stampato di cui parla Anne nel *Diario* e che in *Anne Frank no kioku* si sviluppa nel racconto della cena di anniversario dei coniugi Gies, della notte in cui anche loro dormirono nell'alloggio segreto, forse anche per dare agli inquilini della casa la sensazione d'un qualcosa di diverso, una novità che venne sentita soprattutto da Anne che voleva loro molto bene.

Nel già citato romanzo di Ogawa *Sugar time* viene nominata Anne Frank, questa volta al fine opposto rispetto all'episodio del gelato che dà la nausea alla protagonista e le ricorda il sapone fatto con il corpo degli ebrei. Serve infatti da chiusura della storia e restituisce importanza e benessere all'operazione del cibarsi intorno a cui ruota il racconto.

Nella cena conclusiva che determina anche la fine degli attacchi di fame abnorme della protagonista, il fratello legge il menù scritto con mano esitante dalla sorella e le chiede se ricordasse quello che venne redatto nel rifugio segreto da Anne Frank per l'anniversario di matrimonio dei coniugi olandesi che proteggevano il segreto della loro clandestinità. Il fratello ricorda le spiritose note di commento di Anne e l'impressione profonda che gli fece leggere il menù. Seduti a tavola, prima di iniziare la cena, i due fratelli congiungono le mani in preghiera e ricordano la piccola festa, piena di premure e di cautele, nel rifugio segreto ed è proprio grazie al menù di Anne che la cena si svolge con tranquillità.

Le reliquie diventano micce da cui s'accendono fiaccole della memoria, piccoli accadimenti di vite andate perdute ma anche vissute, che meritano d'esser ricordate una ad una.

#### 4. AUSCHWITZ: LA MEMORIA CRUDELE DELLE COSE

##### ■ *Minikui utsukushisa e seiriseiton*

Durante una puntata del programma radiofonico che Ogawa Yōko tiene dal luglio 2007 la domenica mattina sulle frequenze della Tōkyō FM e in cui presenta opere di letteratura giapponese e straniera che si vorrebbero presentare o continuare a tramandare alle generazioni future, ha presentato “Garden-party”<sup>232</sup> racconto di Katherine Mansfield in cui Laura, la giovane protagonista,

---

<sup>231</sup> *ivi*, pos. 1508

<sup>232</sup> Mansfield, K., “Garden-party” in *Tutti i racconti di Katherine Mansfield*, Milano, Adelphi, 2011, pp. 287-305

messa di fronte al cadavere di un vicino di casa, anzichè provare orrore o paura ne noti la bellezza.

La tematica centrale di “Garden-party”, ovvero l’estetica della morte, è spesso esplorata da Ogawa. Si aggiunge nella caratterizzazione dei suoi personaggi sempre una percezione lievemente o significativamente deviata rispetto a quella comune. Nel giudizio finiscono per andare un po’ controcorrente e la schietta sincerità con cui raccontano gli azzardati volteggi della propria immaginazione – meccanismo di certo agevolato dalla prima persona in cui sono scritti e che s’avvicina ad una confessione scritta tra le pagine del proprio diario – può stupire o persino disgustare il lettore. È frequente nella sua prosa il senso del “così sembra ma non è”, del “tutti si aspettano che io pensi o faccia questo e invece ...”, dove il primo termine di paragone (ovvero il modo generale di giudicare qualcosa) è spesso negativo e si copre di sentimenti come il ribrezzo, il biasimo, l’incomprensione, mentre invece quanto è sentito dai personaggi è positivo.

Questo generico distaccarsi dal comune sentire, dallo stereotipo delle reazioni e del giudizio, oltre ad aprire nuove possibilità di osservazione del reale permette tendenzialmente di avvertire piacevolezza dove altri notano solo orrore o schifo. Così in “Garden party”, mentre gli adulti intorno a lei si comportano da bambini, proprio una bambina (Laura) si comporta da adulta e si distanzia nel sentire dal resto del mondo. Allo stesso modo Ogawa dimostra di possedere una scrittura che non si limita a guardare il mondo ma lo esplora, lo seziona, una narrativa che vuole scoprire, senza pregiudizi, cosa si può provare a fare una certa esperienza o a fantasticare anche su qualcosa di tabù.

Anche la bellezza allora può essere crudele e risultare paradossale negli abbinamenti che l’esistenza propone. Capita ad Auschwitz a Ogawa che avverte imbarazzo per il sentimento di ammirazione che, scesa dalla vettura, prova per il paesaggio, e si sente in colpa nell’apprezzare qualcosa che chiunque, considerando la sua storia, giudicherebbe solo orribile e inquietante.

「きれいだ……。これが正直なわたしの第一印象だった。この場所に最も不釣合であるはずの印象を持ってしまったことに、わたしは自分自身矛盾を感じ、混乱した。虐殺の世紀を象徴するアウシュヴィッツをきれいなどと形容すべきではない。」<sup>233</sup>

Ma la colpa è del verde intenso, del vento secco che tira, della luce copiosa. È una bellezza legata ad una regolamentazione artificiale, una disciplina tutta definita dall’uomo che dà origine ad un certo tipo di estetica che, nonostante le tremende conseguenze che ha originato, non si può negare.

Ogawa usa l’espressione *minikui utsukushisa* 「醜い美しさ」, una bellezza crudele, concetto che si ripete in varie forme in tutta la sua produzione e che, nel caso del campo di concentramento di Auschwitz, si porta sulle spalle un numero innumerevole di morti e la brutalità stessa del genere umano.

---

<sup>233</sup> Ogawa, Y., *Anne Frank no kioku*, cit., pos. 2080

「醜さがどんどん増大してゆき、極限まで到達したその一瞬、美しさに転換したような、幻覚の不気味さが漂っているのだ。」<sup>234</sup>

La bellezza del resto è un concetto mutevole, fragilissimo, così lo è anche la sua controparte negativa, la bruttezza che, nell'istante in cui raggiunge il proprio limite, si ribalta completamente, trasformandosi nel suo contrario.

Ritournerà la bellezza impreveduta, l'estetica oscenamente piacevole delle cose orrificiche quando Ogawa, alla fine della visita al museo di Auschwitz troverà esposto un barattolo del gas letale (Zyklon B) prodotto e usato dai nazisti per uccidere i prigionieri nelle camere a gas. L'etichetta, il libretto di istruzioni, e poi il bianco dei cristalli, splendido come polvere di gesso.

「人を殺すためのものとは思えないほど、きれいな白色をしている。」<sup>235</sup>

Più volte, sempre in combinazione con il concetto di *minikui utsukushisa*, Ogawa torna alla precisione maniacale che ha anestetizzato i nazisti dal comprendere le proprie azioni.

「バラックの並び方にわずかな狂いも例外も見られない。完璧な整然さが全体を支配している。」<sup>236</sup>

È questa un'altra costante di Ogawa connessa all'estetica dell'ordine e della perfezione, della salvaguardia ossessiva delle regole: nelle sue storie viene spesso sottolineata di un personaggio la follia originata da un eccesso di ordine, dalla voglia di sistemare ogni cosa in un certo modo, di seguire pedissequamente regole autoimposte. Questa tendenza è stigmatizzata dall'espressione *seiriseiton* 「整理整頓」 frequentemente abbinata a uomini e donne perlomeno bizzarri, profondamente inquietanti. Questi personaggi inseguono infatti una precisa catalogazione della vita, basata su singoli precisissimi aspetti, cercano di mettere ordine al caos con il risultato, alle volte, di uccidere la materia viva che si tocca, proprio come è destinata a finire la felicità nelle mani dei bambini nell'*Uccellino blu* di Metterlick, che a cercare di afferrarla si eclissa.

Quando procedendo nella visita di Auschwitz, Ogawa incontra il direttore del Museo Jerzy Wroblewski e, osservando le copie delle cartoline che testimoniano l'arrivo della famiglia Frank ad Auschwitz, domanda il perchè di quella maniacale catalogazione dal momento che l'obiettivo dei nazisti era quello di eliminare quanti più "nemici" possibili. Perchè tanta cura nel registrare nomi, cognomi, origine e indirizzi, date di nascita? La risposta del prof. Wroblewski è drammatica: per

---

<sup>234</sup> *ivi*, pos. 2091

<sup>235</sup> *ivi*, pos. 2314

<sup>236</sup> *ivi*, pos. 2354

provare un senso di realizzazione, il compimento del compito prefissato di uccidere un tot numero di ebrei, nomadi e prigionieri politici. Le persone erano numeri, l'archiviazione dei dati serviva a dimostrare d'aver raggiunto determinati risultati.

Nella sezione dedicata alle fotografie dei prigionieri, Ogawa noterà come tutti abbiano un aspetto così simile gli uni agli altri, tanto da rendere complesso distinguerne persino il sesso. Sono tutti mal rasati, tutti vestiti allo stesso modo, tutti nella stessa identica posa, per via dei puntelli di metallo.

「特に、斜め横を向いた写真は、ドイツ軍が強制したその規則正しさの異様さを象徴している。身体は正面を向いたまま、首だけをわずかにねじり、あごを引き、両目とも写るぎりぎりの角度、右斜め上四十度のところに、全員の視線が集まっている。みんなが目に見えないはずの、何か一つのことを、けなげに見つめているかのようだ。」<sup>237</sup>

Anche le pose del corpo, architettate al millimetro, suggeriscono una collezione di figurine. Tutto doveva essere perfetto ed efficace, tutto doveva essere in ordine.

#### ■ La mostra dei beni confiscati: trovare il singolo nel generale

Quando qualcosa viene solamente mostrato, esistente solo in quanto esibito, esso è di per sé limitato alla sfera del passivo, del non vivo totalmente. Come notava Derrida del resto la collezione è impregnata di morte, e il possesso basandosi sulla separazione è spesso morte. È quanto è accaduto del resto anche all'Alloggio segreto di Anne Frank che, proprio perché non più abitato, è diventato un museo. È la vita testimoniata e la tragica morte ad aver reso tanto famoso e frequentato uno spazio che invece, negli anni della persecuzione, non doveva essere scoperto da nessuno.

D'altronde però, sempre considerando la natura dei musei che Ogawa tanto spesso mette al centro della sua narrativa, la scrittrice nota come quello di Auschwitz non sia un mero luogo di esibizione ma un centro di ricerca alla stregua di un'università, dove non ci si limita a conservare e preservare ma ci si accerta della storia, la si verifica ed ispeziona. È una grande macchina che si muove attivamente e costantemente per rintracciare la verità.

Fabio Mauri, membro dell'avanguardia artistica italiana dal 1954, ha investigato a fondo la tematica dell'ideologia, il fascismo, il nazismo, il ruolo della Germania nella costituzione dell'ideologia europea. Un riferimento filosofico costante è a Martin Heidegger, che idealmente coinvolge nella performance *Che cosa è la filosofia. Heidegger e la questione tedesca. Concerto da tavolo* (1989) mutuando il titolo di un suo libro che poneva la medesima questione.

Ma le grandi tematiche sono, al contempo "piccole tematiche" nel senso che della Storia, egli dà

---

<sup>237</sup> *ivi*, pos. 2206

una doppia visione, insieme generale e particolare. Se Tedeschi afferma che in Mauri l'oggetto "si identifica spesso con la Storia, nella sua duplice accezione, privata e pubblica"<sup>238</sup> Boràgina sottolinea nella sua opera la "convivenza dell'infinitamente piccolo, il singolo, e l'infinitamente grande, Dio o l'infinito stesso"<sup>239</sup> di cui l'arte funge da tramite.

L'opera *Ebrea*, ad esempio, racconta il Male sotto le spoglie dell'odio razziale dei nazisti. Riunisce nell'allestimento oggetti nati dalla follia razionale dell'ideologia nazista, in quella che Renato Barilli definisce *reductio ad absurdum*<sup>240</sup> ovvero il contemplare razionalmente l'irrazionalità, seguirne la logica assurda, proprio per evidenziarne le illogicità e l'errore di fondo:

"il cavallo per gli esercizi contro l'obesità, gli stivaletti del pattinaggio utili per mantenere la perfetta forma fisica tanto invocata dal mito della superiorità della razza ariana. E ancora le saponette realizzate con il grasso umano, i gioielli di dente ebreo, la sedia di pelle ebrea, il pettine di osso ebreo, la pelle umana tatuata, collezionata e usata per realizzare paralumi: oggetti quotidiani, talvolta quasi frivoli, incarnano l'orrore della tragedia storica mascherato dalla cura estetica tipica dell'allestimento museale."<sup>241</sup>

Ciò che sembra assurdo, quasi da strappare una risata per l'immaginazione fervida di chi ha li ha solo pensati quegli oggetti, si rivela in tutta la sua tragicità.

Il genio e la poesia del film di Roberto Benigni *La vita è bella* sta proprio nello scardinare i meccanismi dell'assurda logica nazista, in cui lo sguardo affilato ma innocente del bambino supportato dall'intelligenza del padre riescono a smantellare la macchina dell'ordine portato alle estreme conseguenze. L'assurdità è tale da prestarsi al gioco.

Quando il bambino riferisce al padre di aver sentito un uomo piangere e dire che con loro, gli ebrei prigionieri del campo, ci fanno dei bottoni e delle saponette e li bruciano nei forni, lui risponde così:

"GUIDO Giosuè! Ci sei cascato un'altra volta. Eppure ti facevo un ragazzino vispo, furbo! Con noi... con le persone... ci fanno i bottoni sì... coi russi le cinghie e con i polacchi le bretelle! (*Sorride*) I bottoni e il sapone... Eh, domattina mi lavo le mani con Bartolomeo, mi abbottono la giacca con Francesco e mi pettino con Claudio...

Ride e intanto si stacca un bottone dalla giacca e lo lascia cadere per terra.

GUIDO Oh, m'è cascato Giorgio! [...]

<sup>238</sup> Tedeschi, F., "Prefazione. Un testimone della Storia" in Boràgina, F., *Fabio Mauri "che cosa è, se è, l'ideologia nell'arte"*, cit., p. 7

<sup>239</sup> Boràgina, F., *Fabio Mauri "che cosa è, se è, l'ideologia nell'arte"*, cit., p. 13

<sup>240</sup> *ivi*, p. 63

<sup>241</sup> *ivi*, p. 64

(ride) Ci bruciano nel forno? Il forno a legna l'avevo sentito ma il forno a uomo mai eh! Oh, è finita la legna, passami l'avvocato! [...] Ma dico... Giosuè, lascia perdere va... Va a finire che un giorno ti dicono che con noi ci fanno i paralumi, i fermacarte... e te ci credi veramente.”<sup>242</sup>

Di uguale impatto è la serie degli *Oggetti ariani* (1994) che mette insieme oggetti assai diversi gli uni dagli altri ma unificati dalla definizione aggettivale di “ariano/ariana”. Lo straniamento è prodotto dalla scelta degli oggetti, non direttamente collegabili al nazismo o a tematiche di discriminazione razziale<sup>243</sup>.

Fabio Mauri si fa narratore del Male, osservatore dell'Orrore, per cui tra l'altro egli dichiara di avere “un certo occhio”: secondo Eco “tutta l'arte di Mauri parla del mondo così come è, come è stato, e come non avrebbe dovuto essere”<sup>244</sup>.

L'opera è intesa come “oggetto ansioso”<sup>245</sup> nel senso che l'artista si dibatte insoddisfatto tra un senso e un altro, cercando e cercandosi all'interno dell'opera e del mondo. Gli schermi vuoti di Mauri, suggerisce Eco, sono legati alla definizione di complessità che aveva elaborato l'artista: sono l'incertezza nei confronti della composizione e scomposizione del reale a renderlo insicuro.

Per raccontare l'Olocausto Mauri usa le valigie, a mucchi. Tornano gli oggetti, la loro accumulazione, a raccontare il viaggio senza fine, la migrazione che non ha ritorno.

“Ed ecco dunque la sua ideologia: l'arte il modo di rivivere (e non dimenticare) la storia del presente: «Un testimone, più paziente che attore, decide di reagire poeticamente, utilizzando la “distanza” della storia. A forza di inconfutabile memoria, egli rimonta un evento d'archivio, riaccostandolo, nel ripresentarlo come “vero”, al presente ... Si traduce il passato in presente (*Cosa è, se è, l'ideologia nell'arte*, 1984)»<sup>246</sup>

Fabio Mauri nella Storia vede convivere infinitesimale ed infinito così come Ogawa Yōko cerca la persona nella folla, l'oggetto nel mucchio. Come loro anche Christian Boltanski cerca il singolare nel plurale e, in occasione di un lavoro per l'anno 2000, ripropone un'idea che aveva avuto qualche anno prima a Münster, ovvero quella di nominare tutti gli esseri umani sulla Terra<sup>247</sup>. Il progetto si rivela da subito irrealizzabile, calcolando che per pronunciare ogni singolo nome ci sarebbero voluti idealmente cinque anni, senza interruzione di giorno e notte, e soprattutto che la lista era destinata ad essere desueta già nell'istante in cui la si iniziava a declamare, dal momento che nel mentre una

<sup>242</sup> Benigni, R., Vincenzo Cerami, *La vita è bella*, Torino, Einaudi, 1996, p. 159

<sup>243</sup> Boràgina, F., *Fabio Mauri “che cosa è, se è, l'ideologia nell'arte*, cit., p. 122

<sup>244</sup> Eco, U., “Uno smarrimento convinto” in *Fabio Mauri. Ideologia e memoria*, Bollati Boringhieri editore, Torino 2012

<sup>245</sup> Definizione ripresa dal libro di Harold Rosenberg cui Mauri si è rifatto per mettere in parallelo il consumismo della società americana con le ideologie totalitarie dell'Europa dei primi decenni del Novecento.

<sup>246</sup> Eco, U., “Uno smarrimento convinto” in *Fabio Mauri. Ideologia e memoria*, cit., p. XV

<sup>247</sup> Boltanski, C., Catherine Grenier, *The possible life of Christian Boltanski*, cit., p. 192

parte di quelle vite si esauriva e ne nasceva invece una nuova.

Così, in occasione della mostra “Voilà” al Musée d’Art Moderne di Parigi, Boltanski realizza *Phonebooks*<sup>248</sup>. L’idea che sostava al progetto generale della mostra collettiva – che vedeva Christian Boltanski insieme a Bertrand Lavier in ruolo di “supervisor” per la realizzazione della mostra e per gli spazi – era quella dell’archivio, per le connessioni profonde che esso ha con la concezione di Tempo, specialmente in un anno come il 2000 che andava ad inaugurare un nuovo secolo. Egli riesce a raccogliere circa un migliaio di elenchi telefonici che, a loro volta, contengono i numeri di circa trecentomila o quattrocentomila persone.

“First off, I like the object itself [...] for “Voilà” I wanted to bring together a thousand phonebooks, or as many as possible, to exhibit the names of all the people in the world, or at least everyone who had a telephone.”<sup>249</sup>

Quel che afferma Boltanski è che dietro un nome c’è sempre una persona e questa semplicissima verità rende necessario chiamare per riconoscere e avere una speranza di ricordare. Si tratta di persone di cui però non sappiamo nulla, che vivono le loro *vies minuscules* che ignoriamo. Sembra di leggere Georges Perec (di cui non a caso Boltanski usa spesso stralci dei suoi libri e a cui, naturalmente, i critici lo abbinano) quando afferma che:

“One thing I find striking when I travel is the idea that life is still going on in the place I left: there are still people in the cafés, there is so much life everywhere, and we simply know nothing about it.”<sup>250</sup>

Di *Phonebooks* inoltre, Boltanski dichiara di amare l’aspetto strettamente materiale, il fatto che non sia una mera opera visiva, ma che coinvolga la sensorialità del visitatore che può toccare gli elenchi ed andare in cerca di nomi, come è accaduto nella riproposizione della mostra a Londra nella South London Gallery, in un quartiere di immigrati dove le persone vi si recavano per andare a cercare in quegli spessi ammassi di carta i nomi dei parenti rimasti in patria<sup>251</sup>.

### ■ Occhiali, spazzole e capelli

In *Anne Frank no kioku* di fortissimo impatto emotivo risulta la parte dedicata alla visita relativa ai beni confiscati ai prigionieri appena arrivati al campo. Come in una vasca d’acquario, Ogawa osserva la montagna di occhiali. Le lenti sono staccate, rotte, la montatura è storta, i fili di ferro

---

<sup>248</sup> In francese *Les abonnés du téléphone*.

<sup>249</sup> *ivi*, p. 192

<sup>250</sup> *Ibid.*

<sup>251</sup> *ivi*, p. 193

avvinghiati gli uni agli altri. Le sembra un solo gigantesco organismo, un corpo unico:

「それが積み上げられ山となったとたん、現実な感覚を麻痺させてしまう。」<sup>252</sup>

Si avvicina al vetro, cerca il singolare nel plurale, il dettaglio nel generale.

Montature nere e tonde, occhiali da ragazza, qui e là è possibile intravedere un contenitore. Immagina lenti da presbite e da miope, lenti così spesse che senza indossarle non è possibile vedere nulla. Per ogni paio di occhiali una vita. Il numero è così elevato da non permettere di immaginare di più. Si rimane sopraffatti dalla quantità.

「この山を無数という一言で片づけてしまうと、本当のことを見失う恐れがある。今ここにあるのは、一つ一つの死の重なりで。」<sup>253</sup>

Dopo gli occhiali si passa alla stanza dedicata alle spazzole, ammucchiate in un'altra montagna oltre il vetro trasparente che separa le cose dai visitatori: spazzole per scarpe, per la barba, per capelli, pettini, vernice nera per scarpe. Ogawa nota gli spazzolini da denti, tutti di legno come un tempo venivano fabbricati, e cerca ancora una volta di distinguerli uno dall'altro. Spazzolini con le spatole ben compatte, altre rovinare, contenitori per il lucido da scarpe che sono tutti arrugginiti, schiacciati, sformati dal peso, le parole stampate sopra scritte in tante lingue diverse. Nuovamente Ogawa scruta le spazzole una per una, immagina la mano a stringerle ogni mattina, per sistemarsi l'abito, uscendo per andare al lavoro o a scuola. Rimane assorta a pensare e ricordare persone mai viste.

È, quella di Ogawa, la risoluta decisione di immaginare il singolare e non la massa informe. Di accusare e piangere la morte di ogni essere umano che possedeva quegli oggetti, che indossava gli abiti che vengono adesso esposti in un mucchio, e che soprattutto era giunto al campo con la fede nel fatto che lì sarebbe stato possibile lavarsi i denti, spazzolarsi i capelli, lucidarsi le scarpe<sup>254</sup>.

Anche di fronte alla camera dedicata agli stessi capelli, in cui lo spettacolo è talmente grottesco che è difficile comprendere subito di cosa si tratti, Ogawa cerca di immaginarli prima di scolorirsi nel tempo, d'oro o castani, forse neri. Ne rimane visibile il carattere, la natura riccia, mossata, liscia, robusta o morbida. Vi sono trecce intiere legate con un fiocco che hanno miracolosamente mantenuto la loro forma originaria, e che conservano nonostante tutto la propria femminilità.

---

<sup>252</sup> Ogawa, Y., *Anne Frank no kioku*, cit., pos. 2155

<sup>253</sup> *ivi*, pos. 2163

<sup>254</sup> Simone Weil ne *La persona e il sacro* scriveva “Dalla prima infanzia sino alla tomba qualcosa in fondo al cuore di ogni essere umano, nonostante tutta l’esperienza dei crimini compiuti, sofferti e osservati, si aspetta invincibilmente che gli venga fatto del bene e non del male. È questo, anzitutto, che è sacro in ogni essere umano” da Weil, Simone, *La persona e il sacro*, Milano, Adelphi, 2014 (ed. kindle), pos. 45

「全部が一緒に合わさっているのに、それぞれの個性がまだ残っているのだ。」<sup>255</sup>

Ogawa insiste ostinatamente sulla singolarità tornando al ricordo di Anne, alla cura che ci metteva nel sistemarsi i bigodini ogni sera, nell'orgoglio del badare sempre al proprio aspetto, di prendersi cura dei dettagli che facevano la differenza, l'amore che Anne nutriva per l'eleganza e che è stato testimoniato più volte sia da Jacqueline Van Maarsen che da Miep Gies che citava i suoi trucchi, il peignoir. Nei grandi occhi di Anne Ogawa immagina la mano di chi la stava per rasare. Se solo le fosse stato permesso di scrivere, si domanda, chissà come avrebbe raccontato quel momento.

In *Genkō zero mai* la protagonista, trovandosi nello stanzone di una fabbrica tessile dove un infinito numero di fili di nylon pendevano dal soffitto annodandosi gli uni sugli altri, ricorda la visita al museo di Auschwitz e, in particolare, proprio la stanza contenente i capelli. Ogni volta che si trova dinanzi ad una immensa quantità di qualcosa le torna in mente quell'immagine.

「髪の毛は大方色素が褪せ落ち、本来どんな色だったか分からなくなって、それでも朽ち果てる気配は見せずにじっと息を潜めていた。元々の肉体から無理矢理引き離され、とうとうその肉体は滅んでいるにもかかわらず、自分だけが行き場を失い呆然としているようだった。既に呆然とするのにも倦み、ただ延々と続く時間の流れに身を任せているようでもあった。」<sup>256</sup>

#### ■ Valigie, scarpe, oggetti di bambini

Di valigie è fatta un'altra montagna, con nomi e indirizzi scritti in stampatello con il pennarello bianco. Sono tutte d'un marrone simile, rovinata nella pelle che si stacca e si sbriciola, alcune che portano stelle di Davide segnate sopra, alcuni cestini da picknick, anche di piccolissimi per bambini, dove infilare solo una bambola, un mazzetto di fiori.

Una scena del film *Shindler's List* (1993) mostra come i bagagli venissero tutti raccolti nell'ultimo vagone, l'unico che alla partenza del treno restava in stazione. Le valigie venivano allora aperte con la forza, gli oggetti smistati. Si creavano montagnole di orologi, di scarpe, di fotografie, quadri a volte, un piccolo carillon. Tutti oggetti che, pensa Ogawa, aspettavano ed aspettano ancora con testarda fiducia di tornare dai loro padroni esattamente come questi credevano allora di riprenderne presto possesso:

「持ち主のもとへ帰ることはないだろうか。わたしには彼らが、辛抱強く待ちに待って、とうとう報われぬままここで深い眠りに落ちてしまったかのように見える。」<sup>257</sup>

<sup>255</sup> Ogawa, Y., *Anne Frank no kioku*, cit., pos. 2320

<sup>256</sup> Ogawa, Y., *Genkō zero mai nikki*, Tōkyō, Shūeisha, 2013 (ed. kindle), pos. 2375

<sup>257</sup> Ogawa, Y., *Anne Frank no kioku*, cit., pos. 2266

Al sistema di smistamento degli averi degli ebrei internati fa riferimento anche Etty Hillesum nelle *Lettere*<sup>258</sup>. Vi si chiedeva il senso di portarsi le valigie, certa che avrebbero sequestrato loro ogni cosa all'arrivo. Particolarmente doloroso appare al lettore il contrasto tra questa disincantata riflessione e la centralità invece che detenevano gli oggetti nella vita del campo di concentramento di Westerbork dove, tra l'altro, sappiamo aver transitato anche Anne e gli altri inquilini della casa. Le *Lettere* di Etty Hillesum tornano sempre alla gratitudine per i doni ricevuti nei pacchi, alla preghiera di inviare altri beni necessari, ribadiscono costantemente il rapporto di bisogno che ha il quotidiano con il lato pratico del mondo. La miseria della condizione nel campo la raccontano in primis proprio gli oggetti, la loro assenza, la disperata urgenza che sviluppano le persone che ne vengono private.

Fabio Mauri raccontava di fare grande uso di valige per le sue opere, per il significato che l'oggetto veicola:

“Una valigetta per me è l'uomo. Un'equivalenza. Bagagli che significano tragitti, singoli e comuni, che incrociano la terra. Privi di reale maniglia, non si sa sul serio dove portino. Non ne trovo, tra i simboli quotidiani, di più evidenti.”<sup>259</sup>

Entrando nella stanza adibita alla raccolta e all'esibizione delle scarpe dei deportati ad Auschwitz, ad Ogawa scappa un sospiro. Tutti i prigionieri all'arrivo indossavano scarpe ed il numero è ovviamente enorme. Sono scarpe di uomini, donne, bambini, scarpe per lo più grigio scuro, ma anche sandali per andare al mare.

「わたしは心の中で、無数ではない、無数ではない、と自分に言い聞かせた。一足一足すべての靴が、それぞれ持ち主たちの生きていた証拠を、ここで無言のうちに示している。不可能だと分かっているながら、わたしはすべての靴を一つずつ見つめていこうとした。」<sup>260</sup>

Di stanza in stanza, solo il costante approccio all'unicità, al singolare può sconfiggere le terribili parole di Eichmann sulla statistica della morte, ovvero che la morte di cento uomini sia una tragedia mentre quella di milioni di essi sia solo una questione di statistica.

Tra gli oggetti appartenuti ai bambini, riuniti in un'altra stanza-vasca, Ogawa individua ciucci, vestiti lavorati a maglia, gonne, una giacchetta blu, costose scarpe di pelle bianche, un grembiule con una toppa a forma di cuore attaccata, cappello con il pon pon lavorato a maglia. Guanti a righe rossi, bianchi, rosa, di cui si vede solo una mano, una bambola spezzata che indossa scarpine e una

<sup>258</sup> Hillesum, E., *Lettere*, Milano, Adelphi, 2014 (ed. kindle)

<sup>259</sup> Alfano Miglietti, F. (a cura di), *Fabio Mauri. Scritti in mostra. L'avanguardia come zona 1958 – 2008*, Milano, il Saggiatore, 2008, p. 105

<sup>260</sup> Ogawa, Y., *Anne Frank no kioku*, cit., pos. 2310

giacchetta. Forse è colpa del periodo, lontano dalla odierna produzione di massa, ma ogni cosa le sembra fatta a mano e tutte quelle cose, nella materialità che assorbe di chi le ha utilizzate qualche cosa, sembrano conservare il ricordo della pelle morbida dei bimbi.

「古いものであるのは間違いないのに、それを身につけていただろう子供の柔らかい肌の記憶や、それを作った母親の指の記憶が、にじみ出ているように思う。」<sup>261</sup>

Non è solo una questione di uccidere qualcuno ma di sottrarre la stessa radice dell'esistenza. Lo si capisce guardando questi oggetti di bimbi. Togliere il ciuccio a un bimbo che andava a morire nella camera a gas, che senso poteva avere? si domanda Ogawa. L'ordine regnava però e l'eccezione non era consentita.

Togliere le cose è quindi simbolo del togliere la dignità umana oltre che la vita, vita nel senso più pieno del termine, quel qualcosa che non si limita all'esistere ma è anche crescere, allungare radici, fiorire e poi naturalmente appassire, avvizzirsi nel tempo, circondati da persone, cose e luoghi amati.

「名前、メガネ、髪の毛、ブラシ、尊厳、人形、命。彼らは徹底的に合理的にすべてを強奪した。」<sup>262</sup>

In una lista che comprende oggetti fisicamente esistenti insieme ad altri beni immateriali come il nome, il rispetto e la vita, il miscuglio delle parti risulta essere proprio l'uomo, tutte le cose che fanno di un uomo quell'uomo e nessun altro.

#### ■ Il museo degli oggetti di tortura e la cornice generale dei luoghi e delle situazioni

Un breve riferimento a sè va dedicato alla stanza in cui sono custoditi strumenti di tortura effettivamente utilizzati dai nazisti per punire o estorcere informazioni ai prigionieri nel campo di concentramento di Auschwitz.

Ogawa li osserva, ne elenca alcuni. Sono strumenti che suggeriscono usi osceni, caratteristiche del corpo umano che tradiscono i punti più dolorosi, i tratti più delicati che possono spezzarsi facilmente. In quel mondo di morte che è Auschwitz, Ogawa resta aggrappata ai dettagli e si fa testimone nel ricordo di vari tipi di morte.

Torna subito alla mente il museo della tortura che dà anche il titolo al racconto omonimo “Gōmon hakubutsukan he yokosō” in cui la protagonista, di mestiere parrucchiera, scopre per caso un piccolo museo dedicato ad antichi strumenti di tortura e, animata da un risentimento verso il fidanzato con cui ha avuto discussione a cena, immagina di usarne in particolare uno su di lui. Staccare con delle

---

<sup>261</sup> *ivi*, pos. 2284

<sup>262</sup> *ivi*, pos. 2279

pinzette uno ad uno i suoi capelli, rendendolo però anche consapevole di quella violenza mostrandogli l'operazione allo specchio e intensificandone quindi anche la sofferenza.

「自分の髪を失うのは、辛いものです。ナチスの強制収容所でも、人間性剥奪のために、まず頭を剃りました。なくなって、何の不都合もないのに、人間は自分の存在がそこへ宿っていると、思い込んでいるのです。」<sup>263</sup>

Anche qui viene citato direttamente il riferimento all'abitudine dei nazisti ad Auschwitz di rasare tutti i prigionieri all'arrivo al campo e viene sottolineata la natura della violenza, mirata a privarli innanzitutto della loro identità, della loro umanità.

Esistono anche altri riferimenti sparsi come in “Ruisen suishō kessekibyō”<sup>264</sup>, dove un impermeabile aderisce così tanto al corpo da esser paragonato dalla protagonista a uno strumento di tortura che stritoli le membra che testimoniano l'ossessione della scrittrice per questo tema. Sovente Ogawa pare coniugare nei suoi racconti cure mediche e la relativa attrezzatura a strumenti di tortura. Nota l'aspetto inquietante e bizzarro degli oggetti, li guarda con l'occhio dell'immaginazione. Come in “Rokkakukē no koheya”<sup>265</sup> [La stanza esagonale], dove una seduta di fisioterapia assume contorni grotteschi per via dell'utilizzo di un attrezzo che tanto somiglia ad uno strumento di tortura o in “Tōsaku”<sup>266</sup> [Plagio] dove la protagonista, per via di un gravissimo incidente che ha subito, deve indossare una sorta di protezione che le fa tornare in mente la museruola dei cani lupo addestrati dai nazisti a mordere gli ebrei.

「看護師に初めてそれを付けられた時、いつか見た古いドキュメンタリーフィルムを思い出した。ナチスの強制収容所で、人を咬むために訓練されたジャーマン・シェパードが、唸り声を上げている。錆びた鉄製の、お揃いの口輪が余計犬を残忍に見せている。親衛隊員が口輪を外すと、シェパードは痩せたユダヤ人に向かって突進してゆく。—あの時の、口輪に似ていた。」<sup>267</sup>

In conclusione del viaggio di Ogawa sulle tracce di Anne, restano i luoghi e le circostanze storiche che li hanno definiti. Pur non scendendo in dettagli ed elaborando trame che si allontanano notevolmente dalla storia di Anne, Ogawa li mantiene come costante riferimento nella mente. Si

<sup>263</sup> Ogawa, Y., “Gōmon hakubutsukan he yokosō” in *Kamoku na shigai, midara na tomurai*, cit., pp. 141-142

<sup>264</sup> Ogawa Y., “Ruisen suishō kessekibyō” in *Gūzen no shukufuku*, Tōkyō, Kadokawa Shoten, 2000 (ed. kindle), pos. 1319

<sup>265</sup> Ogawa, Y., “Rokkakukē no koheya” in *Kusuriyubi no hyōhon*, Tōkyō, Shichosha, 1994 (ed. kindle), pos. 1140

<sup>266</sup> Ogawa, Y., “Tōsaku” in *Gūzen no shukufuku*, cit.

<sup>267</sup> Ogawa, Y., “Mori no oku de moeru mono” in *Shishū suru shōjo*, Tōkyō, Kadokawa Shoten, 1996 (ed. kindle), pos.

tratta di micro elementi che accennano ai luoghi, alla storia della Germania nazista. Tra i tanti è possibile citare almeno un romanzo, *Mina no kōshin* – in cui uno dei personaggi principali (La zia Rosa), di origine tedesca, è riuscita a scampare al genocidio – e due racconti di cui il primo “Mori no oku de moeru mono” si svolge interamente in un campo di concentramento dai contorni rarefatti ed inquietanti ed un altro, intitolato “Tranjitto”<sup>268</sup>, racconta il viaggio del protagonista in Francia, alla ricerca di colui che salvò la vita del nonno ebreo durante la Seconda Guerra Mondiale.

---

<sup>268</sup> Ogawa, Y., “Tranjitto” in *Shishū suru shōjo*, cit., pos. 1793-2037

## CAPITOLO 3

### **Lode all'inutilità. Il valore del superfluo in *Kusuriyubi no hyōhon* e *Saihate ākēdo***

*Voi utilitaristi, anche voi amate ogni utile solo come veicolo delle vostre inclinazioni, - anche voi in verità trovate insopportabile il rumore delle sue ruote?*

Friedrich Nietzsche

#### **1. OGGETTI DELLE FIABE, INQUIETANTI DONI**

##### **■ La vita singolare delle cose**

Nel 1986 fu pubblicato *The social life of things*, un volume a cura di Arjun Appadurai al cui interno figurava l'articolo di Igor Kopytoff e il cui titolo recitava significativamente "The cultural biography of things: commoditization as process".

Kopytoff metteva in discussione, con una dialettica brillante e accostamenti di grande interesse, il rapporto predominante dell'uomo sulla cosa. Prendendo in analisi il concetto di schiavitù e inserendolo nel discorso sulla merce, egli sosteneva che le cose, al pari degli schiavi, acquistavano e rinnovavano il loro valore ogni volta che venivano messe o rimesse sul mercato. D'altra parte, lo status di oggetto di scambio dello schiavo, la reificazione dell'essere umano, avveniva solamente nella fase di compravendita e passaggio alla famiglia ospitante, lì dove, una volta assestatosi, si riappropriava della sua individualità.

Kopytoff sosteneva che per delineare la biografia di una cosa fosse necessario porle le medesime questioni che si sarebbero rivolte a una persona: quale fosse la sua origine, il materiale di cui era composta, la sua carriera fino a quel momento, il tipo di percorso che usualmente ci si aspettava da quell'oggetto, i mutamenti sopraggiunti con il tempo, fino a sfociare nella domanda su cosa accadesse a quella specifica cosa una volta che si fosse esaurito il suo utilizzo attivo, in sostanza la sua utilità. Quest'ultima fase di ricerca, il momento in cui si giunge a questionare l'utilità di una cosa, chiaramente coincide il più delle volte con lo smaltimento della cosa stessa, con la sua fine.

"Biographies of things can make salient what might otherwise remain obscure. For example, in situations of cultural contact, they can show what anthropologists have so often stressed: that what is significant about the adoption of alien objects – as of alien ideas – is not the fact that they are

adopted, but the way they are culturally redefined and put to use.”<sup>269</sup>

L’acquisto e l’adozione di una cosa rivestono pertanto un significato tutt’altro che banale per la società e per il singolo. Le biografie d’altronde sono per forza di cose parziali: adottano diversi punti di vista che privilegiano un aspetto a scapito di un altro. Che sia una visione psicoanalitica, professionale, familiare o meccanica ad essere presa in considerazione, non importa. Ognuna, con le dovute traslazioni, attaglia tanto l’universo umano quanto quello materiale delle cose.

Kopytoff definiva un mondo perfettamente mercificato (“perfectly commoditized world”) come uno in cui ogni cosa potesse essere scambiata o fosse in vendita e, al contrario, descriveva un mondo privo di merce (“perfectly decommoitized world”) come un luogo in cui tutto risultasse singolare, unico e impossibile da scambiare con dell’altro<sup>270</sup>. Una definizione, questa, che ricorda da vicino il dibattito su cosa renda meno brutalmente consumistico il nostro mondo attuale, su quale strategia adottare per attribuire personalità alle cose, salvandole dal “mucchio”.

Come per Jean Baudrillard la *liberazione della funzione dell’oggetto* costituiva, seppure con i limiti dovuti al fatto che questa non implicava la liberazione dell’oggetto stesso, un progresso<sup>271</sup>, così per Kopytoff il non essere acquistabile o in vendita di una merce, attribuisce a quella cosa una particolare aura di valore che la distanzia da quanto sia invece accessibile e comune, dall’appartenenza a qualcos’altro<sup>272</sup>. Essa spicca sola, non fa parte di nient’altro. Ha, nel ritrarsi dalla trattazione commerciale, maggiori possibilità di instaurare un rapporto privilegiato con il suo possessore.<sup>273</sup>

Se Marx puntava tutto sullo scambio di denaro, Kopytoff amplia la prospettiva sul valore della cosa insistendo, in particolare, sul ruolo della “singolarizzazione” – intesa come processo che rende qualcosa distinto ed evidente – nel liberare le cose dall’anonimato, nel fornire loro un’esistenza ricca e duratura, parallela a quella di chi le usa e le possiede.

La cosa, secondo Kopytoff, si trova nel bel mezzo di una diatriba tra cultura e singolo e il suo

---

<sup>269</sup> Kopytoff, I., “The cultural biography of things: commoditization as process” in Appadurai, A., *The social life of things – Commodities in cultural perspective*, New York, Cambridge University Press, 2013 (ed. kindle), pos. 1495

<sup>270</sup> *ivi*, pos. 1530

<sup>271</sup> “Prendiamo un esempio: ciò che è “essenziale” e strutturale, di conseguenza concretamente oggettivo, in un macinino da caffè è il motore elettrico, è l’energia che viene erogata dalla centrale, sono le leggi di produzione e trasformazione dell’energia – fatto in sé già meno oggettivo perchè relativo ai bisogni di questa o quella persona è la sua funzione precisa di macinare il caffè; ciò che invece non è affatto oggettivo, e dunque inessenziale, è il suo essere verde e rettangolare oppure rosa e trapezoidale. Una stessa struttura, il motore elettrico, può specificarsi in funzioni diverse: la differenziazione funzionale è già secondaria [...]. Lo stesso oggetto-funzione a sua volta può specificarsi in diverse funzioni: in questo caso siamo nel regno della “personalizzazione”, della connotazione formale, il regno dell’inessenziale. Ma ciò che caratterizza l’oggetto industriale in opposizione all’oggetto artigianale, è che l’inessenziale non è più abbandonato alla casualità della domanda e dell’esecuzione individuale, ma che è sempre reintegrato e sistematizzato dalla produzione, che assicura la propria finalità grazie ad esso (e grazie alla variabilità universale della moda).” da “Introduzione” in Baudrillard J., *Il sistema degli oggetti*, cit., pos. 98-109

<sup>272</sup> Caratteristica questa ben diversa dall’essere gratuito.

<sup>273</sup> Risulta particolarmente opportuno in questo contesto il termine italiano “smercabile”.

entrare e uscire dalla sfera di scambio ed utilizzo, il suo esserne invece totalmente esclusa e indipendente in quanto parte di una sfera personale, ribadisce la sua costante messa in discussione e la mutevolezza della sua posizione. Compito degli storici sarebbe quindi quello di prendere in considerazione la merce non solo in base al concetto di lavoro astratto cui Marx fa corrispondere il valore, ma evidenziando in essa la variabile di singolarizzazione capace di influenzarne significativamente la portata.

Il problema, conclude Kopytoff, è riconducibile al dramma, sempre più diffuso nel mondo occidentale, della incertezza e indeterminatezza identitaria. Cose e persone si trovano a combattere lo stesso tipo di battaglia.

“The biography of things in complex societies reveals a similar pattern. In the homogenized world of commodities, an eventful biography of a thing becomes the story of the various singularizations of it, of classifications and reclassifications in an uncertain world of categories whose importance shifts with every minor change in context. As with persons, the drama here lies in the uncertainties of valuation and of identity.”<sup>274</sup>

Quelli che ci si ostina a chiamare oggetti, cose che nel recente quotidiano – sull'ondata della diffusione del concetto di *danshari* e della pubblicazione e traduzione all'estero di libri come *Il magico potere del riordino* di Marie Kondō<sup>275</sup> – la società sta imparando a notare come veri e propri elementi di disturbo ad una filosofia più snella ed essenziale dell'esistenza, non sono inattivi e non lo saranno neppure una volta disfattisene. Marcel Mauss nel suo celebre *Saggio sul dono* spiegava come la cosa ricevuta, anche se abbandonata da chi ce l'ha donata, conserva qualcosa di quel qualcuno. La sorpresa si esaurisce nel riconoscere, semplicemente, che le cose intrattengono rapporti spirituali con gli individui. Qualunque cosa si vada a scambiarsi, che si tratti di cibo, figli o talismani, il concetto non cambia.<sup>276</sup>

#### ■ **Oggetto quasi di Saramago, Le scarpette rosse di Andersen e Kusuriyubi no hyōhon di Ogawa**

In “Cose”, racconto tratto da *Oggetto quasi* di José Saramago – raccolta quasi interamente dedicata alla vita delle cose, oggetti svincolatisi dal destino silenzioso e prevedibile per cui gli uomini le hanno concepite, mezzi simbolici che rivelano di qualcuno l'essenza – le cose hanno sentimenti umani, sono come i *kami* giapponesi che dimorano nella realtà fisica del mondo. Vive, ma belligeranti, cercano di riprendere il controllo del mondo ritagliandosi un posto in cui potersi

<sup>274</sup> Kopytoff I., “The biography of things: commoditization as process” in in Appadurai, Arjun, *The social life of things – Commodities in cultural perspective*, cit., pos. 1937

<sup>275</sup> Kondō M., *Il magico potere del riordino*, Milano, Vallardi, 2014

<sup>276</sup> Turkle, Sherry, (a cura di), *Evocative Objects: Things We Think With*, London, The Mit Press, 2007 (ed. kindle), pos. 832

esprimere con la massima libertà. Gli *oumi*, queste entità materiali e vive al contempo, si scagliano contro l'uomo. La loro mera sparizione costituisce causa della morte: scompaiono gradini, pezzi della casa, palazzi si polverizzano d'émblée. Gli uomini denunciano malfunzionamenti degli oggetti che si risolvono con il ferimento degli umani. La scelta ultima, ovvero la decisione suprema di radere al suolo la città per vendicarsi della materia ribelle, – scelta da cui poi deriverà un lungo periodo di ricostruzione duro ma dal futuro “sicuro” – non si rivelerà efficace. Le cose attendono altrove, pronte ad impossessarsi dello spazio che ritengono sia loro di diritto<sup>277</sup>.

Basta prendere in considerazione il concetto di scopo e utilità per cogliere in questo racconto una interpretazione ulteriore della realtà materiale. Le cose sembrano infatti ribellarsi al principio per cui devono essere utili a qualcosa, per cui devono servire all'uomo per poter sopravvivere. Al contrario degli oggetti – o almeno in linea di principio nelle contemporanee società occidentali in cui la vita umana è ritenuta un inviolabile diritto – gli esseri umani vengono concepiti senza dover necessariamente servire ad uno scopo. L'inserimento nella società richiede indubbiamente il rivestire un certo ruolo, ma la vita umana non viene soppressa o gettata via una volta che si è esaurito il suo periodo maggiormente produttivo. Un eventuale biasimo per un'esistenza condotta all'insegna dell'egoismo non si lega in alcun modo alla sua fine coatta.

Baudrillard in *La società dei consumi* parlava dello “sguardo muto di oggetti obbedienti e allucinati che ci ripetono sempre lo stesso discorso, quello del nostro sbalorditivo potere, della nostra potenziale abbondanza”. Secondo l'intellettuale francese, al di là del loro stile e della loro eventuale bruttezza o bellezza estetica, gli oggetti<sup>278</sup> hanno la funzione di rappresentare chi li possiede o vi si trova coscientemente vicino e di esternare la propria anima (pos. 172). Questa costante autoreferenzialità dell'uomo ha d'altronde risvolti questionabili, per cui finiamo per vivere

“il tempo degli oggetti: [...] viviamo al loro ritmo e secondo la loro incessante successione. Al giorno d'oggi siamo noi che li vediamo nascere, completarsi e morire, mentre in tutte le civiltà precedenti erano gli oggetti, gli strumenti o i monumenti perenni a sopravvivere alle generazioni umane.”<sup>279</sup>

Il rapporto tra uomini e cose è strettissimo e “gli oggetti assumono in questa collusione una densità, un valore affettivo che si accetta di chiamare *presenza*”. Baudrillard si spinge oltre e paragona le cose a “dèi lari antropomorfi”, così come nella cultura giapponese le cose, dopo cento anni, si fanno

---

<sup>277</sup> Interessante notare come gli uomini vengano marchiati con delle lettere incise nella pelle che indicano la loro posizione nella gerarchia sociale, classificandoli così a mo' di oggetti e determinandone così diritti e doveri.

<sup>278</sup> Qui Baudrillard fa particolare riferimento agli oggetti della casa, i mobili, l'arredamento in generale.

<sup>279</sup> Per un approfondimento del concetto di rovine cfr. Augé, M., *Rovine e macerie*, Torino, Bollati Boringhieri, 2004. La funzionalità invero pare non si possa sopprimere del tutto nelle cose, ma è possibile differenziarne ed ampliarne la sua portata. La funzione delle rovine, ad esempio, diviene quella di ricordare il passato, come un monumento senza eroi.

“kami” nella leggenda degli *tsukumogami*, svelando i risvolti oscuri e vendicativi della materialità che dall’uomo è trascurata.

Ma nell’universo distopico di *Oggetto quasi*, le cose sono ostili, egoiste, proprio come l’uomo che le ha create. Così accade anche in “Embargo”, racconto tratto dalla medesima raccolta, in cui un uomo si ritrova intrappolato nella propria automobile che, senza che lui possa far nulla per impedirlo, lo conduce ostinatamente a fare benzina in un momento storico in cui questa, per via dell’embargo imposto al paese dai paesi arabi – di qui il titolo del racconto – è un bene scarsamente reperibile. Non solo si rende conto di non aver pieno controllo del mezzo, ma di non poter nemmeno staccare il corpo dal sedile il quale, piuttosto, sembra trattenerlo con impassibile fermezza. Disperato e gemente, l’uomo cerca invano aiuto nella moglie, si ferisce alla testa e alle mani nell’inutile tentativo di strapparsi all’abbraccio letale della vettura. Si libererà solo alla fine quando, ormai sul punto di morire, il motore della macchina cederà, la benzina finirà e potrà scivolare infine fuori per abbandonarsi a terra, tra i sassi, in una località remota e sconosciuta.

Questo racconto ricorda la favola de “Le scarpette rosse” di Andersen, in cui la giovane protagonista viene completamente soggiogata dalla bellezza dei calzari, e dalla vanità che prova nell’indossarli, fino a che essi non iniziano a decidere dove andare e lei, non solo è impossibilitata a muoversi liberamente, ma non riesce più neppure a separarli dai propri piedi.

“E all’improvviso Karin provò l’irresistibile bisogno di fare due passi di danza... una volta cominciato, non le riuscì più di fermarsi. Le sue gambe piroettavano come se non potessero sottrarsi al volere delle scarpette rosse.”<sup>280</sup>

Le scarpette rosse vogliono danzare e la costringono ad un ballo infinito che la strema e la conduce alla suprema decisione di farsi mozzare i piedi dal boia. Proprio come la macchina di “Embargo” accelera, frena e imbocca strade a proprio piacimento, così le scarpette fanno piroettare la ragazzetta qui e là senza che lei abbia il potere di andar dove le pare.

“[...] se Karin voleva andare a destra, le scarpe la portavano a sinistra, se si dirigeva verso il fondo, le scarpe la costringevano ad andare verso l’uscita, e all’improvviso la fanciulla si trovò sullo scalone, poi sulla strada e infine fuori dalle porte della città. Danzava, danzava, continuava a danzare, e fu così che si trovò nel folto del bosco.”<sup>281</sup>

L’oggetto scarpa, tra l’altro, in Ogawa svolge un ruolo centrale, soprattutto in *Kusuriyubi no hyōhon* dove riveste una funzione per molti versi simile alla macchina di “Embargo” e alle scarpette

---

<sup>280</sup> Andersen, H. C., *Tutte le fiabe*, Roma, Newton Compton, 2011 (ed. kindle), pos. 5064

<sup>281</sup> *ivi*, pos. 5073

rosse del racconto di Andersen, con cui condivide la natura dell'oggetto e la recrudescenza del finale. La protagonista del romanzo di Ogawa riceve infatti in dono un paio di scarpe dal suo amante, e con il passare del tempo si viene a comprendere come esse finiscano per prendere il controllo sulla volontà della giovane donna, ad aderire tanto alla pelle dei suoi piedi da rendere impossibile sfilarle. Esse intensificano e insieme simboleggiano l'ossessione amorosa, il desiderio della protagonista di annullarsi nel corpo dell'amante, la perdita della volontà e del controllo che essa consegna completamente all'uomo.

Le scarpe si fanno medium dell'uomo su di lei, del controllo che egli esercita sulla sua persona fisica ed emotiva.

「...わたしは毎日、黒い革靴をはいて標本室に通った。色の薄い夏服には、それは重々しすぎる感じだったが、浴場で交わした弟子丸氏との約束を破るわけにはいかなかった [...]」<sup>282</sup>

Sono inadeguate alla stagione estiva, ma la promessa risulta più costrittiva del naturale istinto a indossare qualcosa di piacevole e in linea con il tempo. La protagonista si accontenta di abbinamenti un po' grotteschi come accompagnare le pesanti scarpe nere a leggeri abiti bianchi di lino. Non protesta, piuttosto obbedisce senza avanzare la minima obiezione.

「朝、革靴に足を突っ込む時はいつも、ふくらはぎをつかんでいた彼の指の感触を思い出す。痛いわけではないのに、決してわたしを自由にしない不思議な感触。

靴は軽やかで、歩きやすかった。ただある瞬間ふと、両足に透き間なく吸いついてくるように感じるがあった。そんな時は、彼に足だけをきつく抱き締められているような気分だった。」<sup>283</sup>

Le scarpe sembrano fungere da ricordo costante del corpo di lui, della sua presa ferma su quello di lei e per quanto comode da portare, l'aderenza perfetta tra esse e la pelle dei piedi comunica una certa costrizione che, andando avanti nel racconto, si fa sempre più pressante.

Ricordiamo come il feticismo di stampo freudiano legato ai piedi e alle scarpe fosse da addursi in primo luogo all'odore che emanano, e in secondo luogo al fatto che per il bambino che guarda sotto la gonna della madre, il primo approccio è proprio all'oggetto piede-scarpa. La scarpa suggerisce l'assenza, così il guanto, ancora gonfio della presenza svanita della mano, comunica quella stessa sensazione e il bordo, l'attaccatura come indizi della presenza appena dissolta. Identico sarebbe il discorso sulle scarpe, che fungono da seconda pelle, un "object partielle du quelquene", usato al

---

<sup>282</sup> Ogawa, Y., *Kusuriyubi no hyōhon*, cit., pos. 414

<sup>283</sup> *Ibid.*

posto di altro, come suo rappresentativo.

L'incontro con il vecchio lustrascarpe, recatosi al laboratorio per richiedere un esemplare della carcassa del suo uccellino, porta con sé ulteriore consapevolezza non solo alla protagonista, ma al lettore che constata nel dialogo che si svolge tra i due personaggi il grado di assuefazione che la ragazza prova per le scarpe. L'uomo infatti, pur lodando inizialmente i suoi calzari, così solidi e buoni che persino le mani esperte di chi fa il suo lavoro da cinquant'anni potrebbero non incontrarne mai di simili, nota anche quel carattere definito che hanno, la loro forte volontà. Egli scoraggia la protagonista dal tenerle ai piedi troppo a lungo, indicando in una volta a settimana la giusta frequenza con cui indossarle. Il pericolo, egli suggerisce, sta proprio in quell'aderenza che la ragazza aveva da subito notato e che rischia di far sì che le scarpe invadano, violino i suoi piedi. Il verbo che il vecchio lustrascarpe utilizza è proprio 「侵す」 e la ragazza, come a domandare e insieme a ribadire la forza di quell'espressione lo ripete in katakana 「オカス？」<sup>284</sup>. Se la ragazza si ostinerà ad indossarle tanto, 「...自分の足を失くすことになるよ」<sup>285</sup>, perderà i propri piedi.

Quando i due si rincontreranno tempo dopo, il lustrascarpe noterà un aggravamento della situazione: le scarpe hanno ormai quasi del tutto “inghiottito” i piedi della ragazza. L'uomo le lustrerà le scarpe, emozionato all'idea di incontrare un secondo paio di scarpe così speciali nell'arco della sua carriera. Solo un'altra volta nel passato gli era capitato di imbattercisi: si trattava allora di un paio che aderiva agli arti finti di un soldato.

Il tocco del lustrascarpe sembra trasmettersi direttamente alla pelle, come a dimostrare che le scarpe sono diventate una seconda pelle per lei, che l'aderenza è tale da annullare del tutto la distanza tra la cosa e il corpo. Prima che sia troppo tardi, le dice l'uomo, è bene le sfilì immediatamente. La risposta della ragazza però è categorica:

「...わたし、もうこの靴を脱ぐつもりはないんです [...] 自由になんてなりたくないんです。この靴をはいたまま、標本室で、彼に封じ込められていたいんです」<sup>286</sup>

Le scarpe ormai simboleggiano per lei la relazione cui non riesce e non vuole rinunciare e con queste indosso andrà verso il laboratorio, nella scena finale che ci fa pensare che anche lei, come altre ragazze di cui è venuta superficialmente a conoscenza, sparirà tra le provette del dottor Deshimaru e non riemergerà mai più in superficie.

A bene vedere la somiglianza tra *Le scarpette rosse* e *Kusuriyubi no hyōhon* è sorprendente anche nell'economia degli elementi. Sembra quasi che Ogawa abbia mescolato le carte e trasformato l'esile filo della trama e i pochi personaggi che compaiono nella fiaba di Andersen, e abbia creato sulla base di questi una nuova storia che gode dell'aggiunta delle sue tematiche costanti come la memoria, la

---

<sup>284</sup> *ivi*, pos. 641

<sup>285</sup> *Ibid.*

<sup>286</sup> *ivi*, pos. 966

perdita di sé, il desiderio di separazione, l'archiviazione e la campionatura e della sottrazione, come vedremo più avanti, di una morale conclusiva.

Oltre alla protagonista, i personaggi più significativi di entrambe le opere sono il diavolo/il dottor Deshimaru, il soldato che spolvera le scarpe/il lustrascarpe, due vecchie signore. Queste ultime sono nella fiaba di Andersen la madre avanti con gli anni di Karin e la anziana benefattrice che sul finire della storia morirà, non prima di aver cercato di mettere in guardia la bambina dal pericolo delle scarpette rosse, di averle cercato invano di spiegare la sconvenienza nell'indossarle; in *Kusuri yu no hyōhon* due sono le inquiline dell'edificio che ospita il laboratorio di compionamento, una delle quali vien meno a poco dalla conclusione del romanzo, mentre l'altra tenta, anch'essa senza risultati, di avvertire la protagonista della scomparsa di molte altre giovani donne prima di lei nel laboratorio del Dottor Deshimaru. Quest'ultima, tra l'altro, descrive il suono delle scarpe delle giovani donne prima che esse si volatilizzino.

「その時の彼女の靴音が、とっても印象的だったの。[...] これは簡単に聞き流すことのできない、何かの意味合いを含んだ音だと、直感したの。大きな音っていう意味じゃないのよ。むしろつぶやくような、ささやくような音。他には何の物音もしないの。ただその靴音だけが、コツ、コツ、コツ、って規則正しく、真っすぐに響いてた。人の靴音にこんなに引き付けられたことはなかったわね」<sup>287</sup>

Il suono particolare delle scarpe precede la loro scomparsa nel laboratorio, un luogo sotto terra, verso cui scendere come nelle profondità dell'anima e del mondo. La protagonista, ormai consapevole (ma non spaventata come invece capita sempre più al lettore di diventare), domanda alla anziana, per prima cosa come fossero le scarpe che la ragazza indossava e poi, solo dopo, dove si dirigessero i suoi passi.

Circa invece il parallelo tra il vecchio lustrascarpe in *Kusuriyubi no hyōhon* che abbiamo analizzato poco fa e un vecchio soldato con le stampelle che fuori dalla chiesa si offre di spolverare le scarpe della benefattrice e tocca quelle rosse di Karin, si rivelerà significativamente differente, così come curiosa ma di non centrale importanza è la corrispondenza tra il soldato nominato in *Kusuriyubi no hyōhon* (che indossava, come la giovane donna, un paio di scarpe dall'inquietante potere di annullare la distanza tra i piedi e i calzari) e questo che in Andersen loda le scarpette rosse della bambina:

«Che belle scarpine da ballo!» esclamò il soldato. «Accarezzano il piede come un guanto! La signorina non corre certo il rischio di perderle!» E così dicendo ne tastava le suole.<sup>288</sup>

---

<sup>287</sup> *ivi*, pos. 839

<sup>288</sup> Andersen, H. C., "Le scarpette rosse" in *Tutte le fiabe*, cit., pos. 5057

L'aderenza tra scarpa e piede che il lustrascarpe mostrava preoccupato alla giovane donna è anche qui ben espressa nella similitudine con il guanto che rende fa dire al soldato che di sicuro non si sfileranno facilmente. Il pericolo è proprio nella materia che fascia e stringe e quindi imprigiona. Eppure non basta un paio di scarpe magiche a far perdere il senno. È il desiderio piuttosto, come in *Kusuriyubi no hyōhon*, una sorta di ammaliamento che inganna la ragione e rende Karin schiava inizialmente di una promessa di fortuna, poi crescendo della vanità del vedersi allo specchio più che graziosa (bella!), del possedere le scarpette della principessa che si affaccia dal balcone del castello, dell'essere probabilmente simile a lei, della bellezza che vuole sempre calzare ed ammirare. Non le basta infatti averle ai piedi, la sua mente non le abbandona neppure durante la messa, "le sembrava persino di vederle specchiarsi nel calice scintillante"<sup>289</sup>. Quando stanno iniziando già a prendere il sopravvento sulla sua volontà, a costringerla a far piroette e passi di danza, è il cocchiere che la rincorre, la porta di peso nella carrozza e la vecchia signora che con uno scapaccione ferma le gambe e sfilava le scarpe. Sarebbe salva a questo punto, proprio come la protagonista di *Kusuriyubi no hyōhon* quando durante il loro ultimo incontro il lustrascarpe le dice che non c'è più tempo, indugiare significa perdere i piedi, ma anche una volta relegate in fondo a un armadio, Karin continua a desiderarle. È quella fascinazione, la scelta di non voler fare a meno di quanto si percepisce in esse che determina la perdizione di entrambe.

Ma se Karin troverà una morale cristiana ad attenderla al varco e, in qualche modo, a risparmiarle la totale perdizione, quel che accade alla protagonista del romanzo di Ogawa non ha a che fare con Dio – che sembra in dovere di mostrare una certa clemenza – ma con un uomo, in un rapporto di forza tra i sessi decisamente a sfavore della donna.

Le scarpe sono tramite d'un messaggio edificante nel primo caso, di un messaggio sporcato delle passioni umane, di un rapporto squilibrato tra il femminile e il maschile nell'amore.

L'oggetto di per sé non è privo di richiami anche ad altre fiabe. Rigotti notava che le scarpe,

“[come] suggerisce il folklore, hanno una chiara natura sessuale. La perdita della scarpetta di Cenerentola può essere facilmente ricostruita come una perdita della verginità; il gesto della sorellastra, nella stessa fiaba, di tagliare il calcagno per far entrare il grosso piede nella minuscola calzatura suggerisce una perdita di verginità al di là di ogni riparazione. La fiaba *Le dodici principesse danzanti* racconta di dodici fanciulle che ogni notte, quando scendono nelle cantine del castello per incontrare dodici giovani principi e danzare fino all'alba, tolgono le scarpe per indulgere alle delizie notturne. Nell'Antico Testamento i piedi nudi stanno per gli attributi sessuali e vanno coperti. Qui le scarpe sono oggetti e sono simboli, sono esse stesse e rimandano a un'altra realtà.”<sup>290</sup>

---

<sup>289</sup> *Ibid.*

<sup>290</sup> Rigotti, F., “Ma che c'entrano le scarpe?” in *Il pensiero delle cose*, cit., pos. 596

### ■ L'innocenza delle cose

Tornando per un attimo alla discussione dell'inizio, se in "Embargo" il finale è tragico per la macchina e per l'uomo che è rimasto imprigionato, in "Le scarpette rosse" la redenzione e il sacrificio salvano Karin, che viene perdonata e accolta nel regno del Signore, e confermano il potere diabolico delle scarpe che, ancora attaccate ai piedi mozzati di Karen, continuano nella folle danza, in *Kusuriyubi no hyōhon* il paio di scarpe sottrae per sempre alla protagonista la libertà e la conducono verso una fine che pur non mostrata risulta inquietante al lettore.

Le cose, in queste tre opere, non danno chiaramente priorità alla funzione che è stata loro attribuita, quanto invece, soprattutto nel caso del racconto di Saramago, alla propria sopravvivenza. L'affetto, se c'è, è tutto dalla parte dell'uomo, affezionato ai propri oggetti e devoto alle cose in cui si specchia. Anche in "Embargo" viene mostrata la natura univoca di questo sentimento. L'autore ci spiega come il protagonista cercasse di posteggiare la vettura quanto più vicino possibile a casa propria, nel timore superstizioso che distanziandola da sé l'avrebbe resa più soggetta all'attenzione di eventuali ladri. La metamorfosi della vettura, da cosa ad essere dotato di una sua propria volontà, ci viene presentata come già avvenuta sin dal principio. L'uomo intuisce vagamente qualcosa prima ancora di salirvi a bordo. Particolari inusuali che gli suggeriscono una sorta di umanizzazione del mezzo, l'idea che possa aver preso vita. Nell'arco di tutto il racconto il paragone tra la macchina e un animale è frequente: "Se non fosse stato per il freddo intenso, si sarebbe potuto dire che traspirava come un essere vivente"<sup>291</sup>, "l'automobile cominciò a sobbalzare, rasgando l'asfalto come animale munito di zoccoli"<sup>292</sup>, "Come un cane da caccia che accorre all'odore, la macchina s'insinuò nel traffico"<sup>293</sup>, "l'automobile sali sul marciapiede [...] con l'agilità di un animale"<sup>294</sup>, "il motore funzionava con quel rumore impercettibile dei polmoni che si espandono e si svuotano"<sup>295</sup> e nel descrivere lo scatto energico dell'accensione, parla di un "fremito animale" che la percorre.

In Saramago la cosa ha vita singolare mentre nel racconto di Andersen le scarpette non sembrano ragionare tanto sottilmente sul comportamento da adottare con Karin né dimostrano sentimenti rivolti a se stessi, ma sono piuttosto mezzo del demonio che manovra la bambina attraverso l'instillare in lei della vanità e della superbia. Così avviene anche in *Kusuriyubi no hyōhon* dove le scarpe indossate dalla giovane donna non sono altro che un medium dell'amante, del dottor Deshimaru, che esercita su di lei un controllo legato alla passione. La narrativa di Ogawa è libera dalla tara della colpa cattolica e un giudizio di natura morale nella sua narrativa, così come più in generale in quella giapponese, è assente. La scrittrice non si erge a giudice, non suggerisce in alcun modo che la manipolazione psicologica e sessuale dell'uomo sia immorale e non sembra neppure

<sup>291</sup> Saramago, J., *Oggetto quasi*, Roma, Feltrinelli, 2014 (ed. kindle), pos. 329

<sup>292</sup> *ivi*, pos. 339

<sup>293</sup> *ivi*, pos. 349

<sup>294</sup> *ivi*, pos. 369

<sup>295</sup> *ivi*, pos. 399

voler simboleggiare in questa relazione un rapporto squilibrato grazie a cui discutere della condizione femminile. Colpevole, se proprio è necessario utilizzare questo termine di paragone, è il desiderio, la passione che acceca, il desiderio nichilista di annullarsi nell'amante. D'altra parte questa stessa passione non è descritta in termini calorosi che trasmettono la sua natura dirompente, ma piuttosto con una gelida quasi distaccata descrizione tipica dello stile di Ogawa.

In "Embargo", diversamente da *Le scarpette rosse* e da *Kusuriyubi no hyōhon*, proprio attraverso la descrizione minuta degli atteggiamenti della cosa, l'oggetto ribalta i rapporti di forza e si fregia di un ulteriore potere che inconsapevolmente l'uomo gli concede: l'impossibilità umana di concepire nella cosa colpe e responsabilità. La razionalità è tutta dalla parte dell'oggetto, un cui malfunzionamento non potrebbe mai coinvolgere un tal grado di complessità e crudeltà. Anche l'uomo del racconto salvaguarda questa regola, si preoccupa innanzitutto di tutelare la propria dignità, di mettersi al riparo dall'opinione della gente. È evidente dal senso di vergogna che egli avverte al solo pensiero di dover spiegare a sconosciuti i dettagli di quella incresciosa situazione. Evita, invece di cercare, il contatto con altre persone. Quando una volante della polizia gli fa segno di accostarsi, uomo e macchina sono unanimi nella decisione di fuggire. L'unico aiuto cui egli si appella è quello della moglie che però, benchè non glielo dia a vedere, si convince della follia del marito. L'automobile è salva, l'uomo sarà comunque spacciato.

Pamuck riporta nel suo *L'innocenza degli oggetti* una poesia che lo studioso di sciamanesimo Fuat Köprülü, avrebbe rinvenuto a Istanbul su calendari appesi alle pareti degli orologiai di inizio novecento e che dimostra non solo la credenza secondo cui gli oggetti possiedono un'anima, ma anche la loro innocenza:

“Io sono sia un orologio sia un oggetto. Quando mi vedete come un orologio, non scordate che sono una cosa. Quando vi accorgete che sono una cosa, ricordatevi dell'anima del Tempo. La mia è l'anima di un oggetto, ma anche di un orologio. Riluce durante la notte e quando alla luce si ripiega su se stessa, anch'io mi ripiego su me stesso”<sup>296</sup>

Così come quando gli istanti si chiudono in sé emerge il tempo nella definizione che Aristotele ne dà nella *Fisica*, allo stesso modo “quando gli oggetti si ripiegano su se stessi, perdono la loro storia”. È in questo passaggio che secondo Pamuck si rivela tutta la loro piena e manifesta “innocenza atemporale”<sup>297</sup>.

Nel mondo degli uomini la materia è facilmente sacrificabile ma mai cattiva. Sopporta quanto gli viene imposto con fatalità e rassegnata sopportazione, ma non le vengono attribuite colpe singolari. La pluralità dovuta alla serializzazione, all'origine umana dell'assemblaggio delle parti e alla

---

<sup>296</sup> Pamuck, O., *L'innocenza degli oggetti. Il Museo dell'innocenza, Istanbul*, cit., pp. 140 – 141

<sup>297</sup> *ivi*, p. 141

manipolazione dei materiali in ogni fase di produzione fa confluire altrove giudizi positivi o negativi. La presunta bontà o cattiveria di una cosa sta nell'utilizzo che l'uomo ne fa, come le forbici che, talvolta spiegano i genitori ai propri figli, possono tagliare la carta, aprire buste o invece ferire e persino uccidere persone.

Il vero problema resta il fatto che, come suggeriva Hannah Arendt all'indomani della crisi missilistica cubana, "le persone che fabbricano cose di solito non capiscono quello che fanno"<sup>298</sup>. La seduzione della materia ha sempre giocato brutti scherzi e dall'idea che sostà alla creazione di una cosa, raramente si riescono a immaginare tutte le sue derivazioni, come di un fiume i suoi molteplici estuari, i diversi corsi d'acqua in cui si andrà a riversare.

Il progetto di Los Alamos, che avrebbe portato alla creazione nel 1945 della bomba atomica, non fu da meno ed è proprio a questa mostruosità tecnica che faceva riferimento Hannah Arendt. Il paragone con Pandora, Dea dell'invenzione, e il suo rapporto luttuoso con il genere umano, è particolarmente riuscito, dal momento che la storia continuamente e tristemente ribadisce come "una cultura fondata sugli artefatti umani rischia di continuo l'autodistruzione."<sup>299</sup> La mancata visione d'insieme del progetto Los Alamos da parte dei suoi partecipanti, la cecità nel non saperne prevedere la realizzazione pratica nè nell'immaginarne il suo utilizzo, portarono Robert Oppenheimer e altri scienziati coinvolti nella realizzazione della bomba atomica ad avvertire un notevole scarto emotivo tra l'entusiasmo creativo e il successivo orrore e senso di colpa nel vedere la finalità ultima del loro lavoro.

Nei tre racconti di *Oggetti quasi* che fanno diretto riferimento alla materia fisica del mondo ("Sedia", "Embargo" e "Cose"), viene evidenziato il ribaltamento gerarchico effettivo tra l'uomo e le cose, per cui il primo non risulta necessariamente dominante nella relazione con le seconde. L'idea funzionale si va logorando e anch'essa ribaltando. Quel che chiediamo agli oggetti finiamo per pretenderlo a noi stessi: efficienza, assicurazione, perenne approvazione. Il tipo di rapporto che instauriamo con la materia intorno a noi, ci determina a sua volta.

Non va però messo in secondo piano neppure il rapporto che le cose intrattengono tra loro e che, di conseguenza, finisce per influenzare anche il nostro giudizio. La vetrina ad esempio, così come la pubblicità, mette in risalto il riferimento costante tra le cose, quella che Baudrillard definiva la "declinazione reciproca" tra gli oggetti. Il contesto è quanto più gaudente possibile, stimola l'idea di una gioia in attesa che ci sarà concessa solo se decideremo di acquistare quell'oggetto e, possibilmente, anche altri che sono posati accanto e comunicano tra loro. La solitudine, intesa come singolarità, dell'oggetto è quasi assente nel contemporaneo. Esso è concatenato sempre al successivo e a quello dopo ancora, in un costante riferimento all'ulteriore. Baudrillard, nello spiegare la relazione del consumatore con l'oggetto, scrive che "egli non si riferisce più a quell'oggetto nella

---

<sup>298</sup> Sennet, R., *L'uomo artigiano*, Milano, Feltrinelli, 2008, p. 11

<sup>299</sup> *ivi*, p. 12

sua utilità specifica, ma ad un insieme di oggetti nella loro significazione totale”.

Capita a tutti almeno una volta nella vita che, al ritorno da un acquisto fatto con un certo entusiasmo e anche una buona dose di convinzione, ci si ritrovi ad estrarre l’oggetto dal sacchetto e a considerarlo se non brutto, perlomeno non così attraente e necessario quanto era apparso al momento dell’acquisto. Con un certo sgomento, ci si accorge dei difetti, della sua inutilità. Questo accade perché, divorziato dal contesto, un oggetto spesso perde quella rete di sicurezza che è la piacevolezza generale, l’essere parte di un ingranaggio in cui risulta assolutamente necessario.

Lo studio degli abbinamenti cromatici, la scelta della musica di sottofondo in un negozio, il personaggio pubblico che lo esibisce in una determinata pubblicità alla tv, mettono l’oggetto al riparo da un giudizio singolare cui non sempre riesce a fare fronte. Sradicata dall’ambiente in cui la abbiamo incontrata per la prima volta e ce ne siamo innamorati, la cosa può perdere il suo smalto e la nostra approvazione una volta che essa è stata accolta in casa nostra, in mezzo ad altri oggetti che non sempre sono in grado di accogliere il nuovo acquisto e di comunicare con esso, certamente non con la stessa millimetrica precisione con cui l’ecosistema materiale era stato selezionato e collocato nel perimetro della vetrina.

#### ■ **Perdere un oggetto: oggetti persecutori, oggetti consolatori**

Accade di perdere qualcosa proprio per il desiderio (talvolta inconsapevole) di perderlo. Può succedere quando l’utilità profonda viene meno e la presenza di un oggetto ribadisce la propria funzione e insieme il ruolo che ci apparteneva e non possiamo più ricoprire. In “Angerīna – kimi ga wasureta kutsu” [Angelina – le scarpe che hai dimenticato] (1993) per la giovane donna che di nome fa proprio Angelina, risulta dolorosa l’idea dello scarto tra le scarpette da ballo e il fatto che non potrà più danzare per via dell’infortunio che ha subito. Finisce per abbandonare le scarpette allo sconosciuto che le rinviene causalmente su un treno. Nutrire una certa affezione per l’oggetto in sé e i ricordi che le procurano, ma proprio quell’imprinting materiale che non riesce a distanziarsi del tutto dall’utilità giocata un tempo, le rendono difficile creare una nuova relazione con le scarpette, come se queste fossero così colme di memorie da far sì che aggiungerne di altre sia praticamente impossibile. Si dimentica ciò che si vuol dimenticare e, per raggiungere questo scopo, può essere necessario disfarsi delle tracce materiali legate a quelle scomode reminiscenze.

Ma vi sono anche oggetti persecutori, come certe memorie di cui è difficile liberarsi. Essi posseggono l’ostinazione, dice Modiano, di inseguire chi le possiede o le ha possedute e che, con l’aiuto dell’inconscio o di una dimenticanza volontaria, spera di essersene disfatto. E spesso è proprio dal fondo di un cassetto che riappaiono.

“Succede di perdere dopo qualche giorno un oggetto al quale tenevi molto: un quadrifoglio, una lettera d’amore, un orsetto di peluche, mentre altri oggetti si ostinano a seguirti per anni senza

chiedere il tuo parere. Quando pensi di essertene liberato una volta per tutte, riappaiono in fondo a un cassetto.»<sup>300</sup>

È la natura riottosa di certe cose, oggetti quotidiani che non hanno la natura diabolica, eppure innocente, della macchina di *Oggetto quasi* o delle scarpe in *Kusuriyubi no hyōhon* ma che riescono ugualmente a confondere chi li possiede.

Gli oggetti sono contenitori di memoria e, secondo lo stesso capriccioso meccanismo secondo cui vengono fuori da un cassetto o da un luogo insperato donando grande gioia, il loro ritorno potrebbe essere anche gradevole. Il passato che evocano e che si nasconde all'intelletto come suggeriva Proust potrebbe essere stato volontariamente seppellito in qualche angolo remoto della mente.

Esistono però anche oggetti consolatori, cose che calmano e dissimulano emozioni incontrollabili. La fisicità del mondo salva dalla vertigine del vivere emotivo e ricollegarsi ad essa, alle azioni pratiche che ogni giorno ripropone, riporta il controllo nelle mani di chi lo ha smarrito. L'emozione si fa equilibrata, la calma prima persa torna.

È ciò che accade ad Aleksej Aleksandrovič quando affronta il fratello di Anna Karenina, sua moglie, alla luce dell'incresciosa situazione che ha visto lei infedele, incinta dell'amante e a un passo dalla morte nel momento del parto, e da cui sembra impossibile uscirne con dignità. Egli, alto funzionario del tribunale, non è avvezzo a mostrare debolezze e di fronte al cognato che va ad intercedere per Anna, cerca di dissimulare la propria inquietudine facendo appello proprio alla realtà fisica dello studio, puro concentrato del mondo cui appartiene.

“«Non ti disturbo?» disse Obloskij, che provava alla vista del cognato un turbamento insolito per lui.

Per nascondere questo turbamento, tirò fuori un portasigarette di nuovo modello che aveva comprato allora allora, ne annusò il cuoio e prese una sigaretta.»<sup>301</sup>

È il tabacco, la novità dell'acquisto, l'odore del cuoio a restituire momentaneamente a Aleksej Aleksandrovič il controllo di sé. Sempre lui, nel gestire gli umori sconosciuti del suo stesso animo, fa affidamento agli oggetti per ricavarne un piacere e una soddisfazione che vengono dalle cose fatte per bene, secondo giustizia e precisione.

Il piacere degli oggetti sembra essere parte integrante del personaggio. Così, dopo aver redatto una lettera per la moglie dal contenuto tutt'altro che rilassante, torna alla materialità dei gesti, al foglio di carta, ai soldi che inserisce nella busta indirizzata ad Anna. La meccanicità delle azioni, la prevedibilità di quel mondo perennemente sotto controllo, gli infonde sicurezza, lo restituisce al suo

---

<sup>300</sup> Modiano, P., *L'orizzonte*, Torino, Einaudi, 2012, pos. 1072

<sup>301</sup> Tolstoj, L. N., *Anna Karenina*, in AA. VV. *I magnifici 7 capolavori della letteratura russa*, Roma, Newton Compton, 2013 (ed. kindle), pos. 17650

ambiente ideale in cui egli è padrone incontrastato della scena, rispettato al tribunale, i suoi meriti e valore mai messi in discussione.

“Piegato il foglio, spianatolo col grande, massiccio tagliacarte d’avorio, lo mise in una busta col denaro, provando quel piacere che gli era abituale quando adoprava i suoi oggetti da scrivere, disposti in bell’ordine sulla scrivania, e suonò il campanello.”<sup>302</sup>

### ■ L'altra faccia dell'oggetto-dono: possedere ed esser posseduti

Le scarpette<sup>303</sup> rosse di Karin e quelle nere e pesanti della protagonista di *Kusuriyubi no hyōhon* hanno una caratteristica in comune: sono entrambi dei doni.

La bambina della favola anderseniana le riceve il giorno della morte della madre e le calza per la prima volta al funerale. Karin si convince che l’incontro con l’anziana benefattrice che la accoglie in casa sia merito proprio delle scarpette fortunate. Eppure alla donna quei calzari tanto vistosi risultano sgraditi e li fa bruciare. Più avanti, in occasione della sua comunione, la bambina riceverà in dono un altro paio di scarpette rosse, questa volta proprio dalla vecchia signora, inconsapevole per un problema alla vista che esse siano di quel chiassosissimo colore.

La giovane protagonista di *Kusuriyubi no hyōhon* riceve invece le scarpe dal dottor Deshimaru. Glielè dona perchè, a suo dire, pensa non le stiano bene quelle indossa, troppo infantili per una ragazza di ventuno anni e che si adattino meglio a lei altri tipi di scarpe. Estrae il nuovo paio da un sacchetto di carta e glielo mette ai piedi. Sono scarpe buone, rifinite, con un piccolo fiocco nero sulla scarpa, cinque centimetri di tacco, solide e sottili. L’uomo glielè fa calzare in una sorta di rituale: le afferra il polpaccio, le sfilà con incredibile facilità le vecchie scarpe – che lascia cadere sul fondo della vasca, abbandonate come ali del cadavere di un piccolo uccello – poi le mette il nuovo paio.

Le stanno sorprendentemente bene, entrano senza mostrare alcuna resistenza ed aderiscono così perfettamente alla forma dei suoi piedi che sembra quasi che chi le abbia confezionate abbia calcolato prima la loro misura esatta.

---

<sup>302</sup> *ivi*, pos. 15209

<sup>303</sup> Le scarpe oltretutto, come “suggerisce il folklore, hanno una chiara natura sessuale. La perdita della scarpetta di Cenerentola può essere facilmente ricostruita come una perdita della verginità; il gesto della sorellastra, nella stessa fiaba, di tagliare il calcagno per far entrare il grosso piede nella minuscola calzatura suggerisce una perdita di verginità al di là di ogni riparazione. La fiaba *Le dodici principesse danzanti* racconta di dodici fanciulle che ogni notte, quando scendono nelle cantine del castello per incontrare dodici giovani principi e danzare fino all’alba, tolgono le scarpe per indulgere alle delizie notturne. Nell’Antico Testamento i piedi nudi stanno per gli attributi sessuali e vanno coperti. Qui le scarpe sono oggetti e sono simboli, sono esse stesse e rimandano a un’altra realtà.” (Rigotti, F., “Ma che c’entrano le scarpe?” in *Il pensiero delle cose*, cit., pos. 596)

Il dottor Deshimaru giustifica il dono alla ragazza dicendo che si tratta di una ricompensa per l'anno di impiego nel laboratorio, per il suo lavoro coscienzioso e preciso più di quello di ogni altra segretaria fino ad allora. Un ringraziamento, pertanto, per un lavoro svolto con perizia e discrezione.

Ma il dono inizia da subito ad imporre dei doveri. Per prima cosa la protagonista deve sostenere la decisione di buttare via le vecchie scarpe: lui le stringe nel palmo così forte da schiacciarle, rendendole solo un vecchio ammasso di plastica. La priva di ogni alternativa e la ragazza, presa alla sprovvista, non oppone resistenza. Le toglie il terreno sotto i piedi, la strada di ritorno.

Le fa fare poi tre giri su se stessa, lei sul fondo della vasca, lui a guardarla da una posizione più elevata. Per via del dono, la ragazza si sente in dovere di assecondare ogni ordine che le viene rivolto:

「わたしには彼の申し出を断る理由が思いつかなかった。靴をプレゼントしてもらったお礼に歩いてみせるのは、何でもない当然のことも思えたが、浴槽の底というのは、特殊過ぎる気がした。」<sup>304</sup>

Come spesso accade nei romanzi di Ogawa, per un problema che appare assai legato alla teoria del gender e che varrebbe la pena in altra sede approfondire, i personaggi subiscono per motivi che sono a loro stessi sconosciuti anche qualcosa che paiono ritenere poco logico o gradevole, rivelandosi incapaci di reagire e ribellarsi. Talvolta sono stregati dal fascino dell'altro, talvolta si sentono inadeguati a rispondere alla situazione che si trovano (spesso loro malgrado) ad affrontare.

Anche qui la protagonista di *Kusuri yu no hyōhon*, avvertendo lo sguardo fisso di Deshimaru su di lei, continua imperterrita a camminare in senso orario sul fondo della vasca, facendo risuonare tutta la stanza da bagno del rumore dei suoi tacchi. Conta i passi, ventitrè per giro, un giro, due giri. Tra il terzo e il quarto lui pronuncia quello che suona a tutti gli effetti come un nuovo comando, ovvero che indossi quelle scarpe ogni giorno, senza eccezione, in sua presenza o in sua assenza, in ogni situazione della vita. Neppure quando i due amanti si uniranno fisicamente lui le permetterà di sfilarle.

「電車に乗る時も、仕事でも、休憩時間も、僕が見ている時も見てない時も、とにかくずっとだ。いいね」<sup>305</sup>

Quando il dottor Deshimaru sbatte le vecchie scarpe sulle mattonelle, la protagonista prende quel rumore come un ulteriore segnale alla volontà di lui, un ribadire il suo ordine di camminare. Così lei continua a mettere un passo dietro l'altro, finché intorno a loro non cala l'oscurità della notte.

---

<sup>304</sup> Ogawa, Y., *Kusuriyubi no hyōhon*, cit., pos. 348

<sup>305</sup> *ivi*, pos. 355

Per comprendere più a fondo il significato dell'oggetto scarpa in *Kusuriyubi no hyōhon* e del parallelo che abbiamo tracciato con la favola di Andersen, è utile soffermarsi sulla loro comune natura di dono.

Marcel Mauss ne *Il saggio sul dono* notava che in molte civiltà “gli scambi e i contratti vengono effettuati sotto forma di donativi, in teoria volontari, in realtà fatti e ricambiati obbligatoriamente”<sup>306</sup>. Facendo riferimento al diritto cinese, lo studioso sottolineava il vincolo eterno che lega cosa e proprietario, il diritto a piangere la scomparsa o la separazione di una persona da un oggetto o un immobile che siano stati venduti a terzi. Quel che avviene nell'incontro tra la persona e l'oggetto materiale non è qualcosa di fragile o di contingente, qualcosa di fungibile o intercambiabile tale da includere la cosa in un insieme che, per effetto, la svalorizza. La cosa è unica nella indissolubile relazione che essa crea con il possessore e il rapporto è di “dipendenza perpetua”.

Pertanto accettare un dono non è solo fonte di gioia ma può costituire un pericolo per chi lo riceve. L'impossibilità di recidere il legame e, a monte, l'assenza di una volontà di adottare l'oggetto in questione (che è stato piuttosto scelta d'altri) rendono il dono un oggetto potenzialmente pieno di insidie. Le regalie coincidono con una rete di regole che si stabiliscono in una relazione e, la non osservanza delle quali, compromette la qualità della relazione stessa: venir meno agli obblighi che il dono comporta può scatenare conseguenze temibili.

In *Kusuriyubi no hyōhon* il dono delle scarpe coincide con l'avvio dei rapporti sessuali tra Deshimaru e la ragazza, con l'inizio tangibile del controllo psicologico che lui eserciterà su di lei. Così nella fiaba di Andersen ricevere le scarpette rosse è per Karin l'incipit di una vita che la condurrà alla perdizione.

In Ogawa il potere delle scarpe è alimentato dagli incontri degli amanti e dalla vicinanza che implica il lavoro fianco a fianco nel laboratorio di esemplari, mentre in “Le scarpette rosse” è la vanità, il diavolo in persona che si ingegna per stuzzicare la passione della bambina per la bellezza dell'oggetto, la superbia che esse portano con sé.

Sempre Mauss notava in “Gift, Gift” come nelle lingue germaniche lo stesso termine abbia due significati assai distanti ovvero “regalo” (in inglese) e “veleno” (nel tedesco moderno) e come nell'olandese esistano due parole “una neutra e l'altra femminile, che designano l'una il veleno, l'altra il regalo, la dote”<sup>307</sup>. Lo studio va poi ad approfondire la prestazione tipo nelle usanze degli antichi Germani e Scandinavi, spiegando come la bevanda che veniva offerta come “gift”, la birra, potesse rivelarsi anche un veleno ma che “in ogni caso è sempre un incantesimo [...] che lega per sempre coloro che ne partecipano e può comunque rivoltarsi contro chi venga meno al diritto”<sup>308</sup>.

Entrambe le protagoniste delle opere che stiamo analizzando cadono sotto incantesimo: uno è più

---

<sup>306</sup> Mauss, M., *Saggio sul dono. Forma e motivo di scambio nelle società arcaiche*, Torino, Einaudi, 2002, pag. 5

<sup>307</sup> “Gift, Gift” in Granet, M. e Marcel Mauss, *Il linguaggio dei sentimenti*, Milano, Adelphi, 2001, p. 67

<sup>308</sup> *ivi*, p. 70

chiaramente di natura magica, impregnato di morale cristiana, che condanna Karin per il peccato di vanità e solo alla fine la perdona, mentre l'altro è di natura sentimentale, passionale, proprio come un filtro amoroso che Mauss – citando Aulo Gellio nella trattazione dell'ambiguità tra lingua latina e greca dei termini *venenum* e *φαρμακον* e in particolare il *venenum malum* di Cicerone<sup>309</sup> – ci ricorda poter essere sia buono che cattivo. Questa doppia natura del dono, benefica e insieme malefica, si adatta perfettamente al racconto di Ogawa e torna a ribadire l'innocenza delle cose dal momento che anche nel caso della “bevanda d'amicizia, di amore, [essa] è pericolosa solo se l'incantatore lo vuole”<sup>310</sup>.

Sia quando Deshimaru consegna le scarpe alla protagonista, sia quando questa inizia a comportarsi come lui le ordina di fare viene utilizzato il termine 「お礼」 *o-rei*, ovvero “ringraziamento”. Da un desiderio di ricompensa ulteriore, che supera il normale compenso per un lavoro svolto bene, nasce l'incantamento e chi riceve il dopo avverte quello che, banalmente, potremmo chiamare debito di riconoscenza. Ciò che però talvolta accade è che ci si senta in obbligo di dare più di quanto si è ricevuto, portando ad uno sbilanciamento nella relazione che fa sì che il dono renda schiavo del donatore il ricevente. Qualcosa che rientra nella descrizione delle “prestazioni totali” delineate da Marcel Mauss, secondo cui esse “hanno inizio con doni a titolo grazioso, la cui accettazione comporta l'obbligo di restituire doni più grandi, banchetti e servigi”. Accettare un dono, pertanto, ha implicazioni profonde e si può risolvere in un debito successivo da pagare, di valore anche superiore a quanto si è ricevuto in primo luogo.

「この靴は、誰かからのプレゼントかい？」

「ええ、そうです。でも、どうして分かるんですか」

「今まで、数えきれないの靴を磨いてきたんだ。それくらい分かるさ。で、その彼氏に惚れてるのかい？」<sup>311</sup>

Il lustrascarpe, nel notare come le scarpe stiano prendendo sempre più possesso dei piedi della ragazza, le domanda proprio se sia un dono e, intuendo si tratti di un regalo ricevuto dal fidanzato, le chiede se ne sia innamorata. Ne accetta la riluttanza, non la giudica per il suo desiderio di legarsi a lui indissolubilmente, per quella passione che neanche lei si sa spiegare chiaramente, forse perchè inesperta (è la sua prima storia d'amore).

Ripete solamente ciò che sa, ovvero che lo sconfinamento, la presa di possesso delle scarpe sui piedi della ragazza è collegata a quella dell'amante sulla personalità di lei: se vuole salvarsi deve sfilare le scarpe o non sarà mai più libera.

Mauss notava come fosse “necessario rendere altrui ciò che è in realtà una particella della sua

---

<sup>309</sup> *ivi*, p. 71

<sup>310</sup> *Ibid.*

<sup>311</sup> Ogawa, Y., *Kusuriyubi no hyōhon*, cit., pos. 945

natura e della sua sostanza; accettare, infatti, qualcosa da qualcuno equivale ad accettare qualcosa della sua essenza spirituale, della sua anima; tenere per sè questa cosa sarebbe pericoloso e mortale [... questi doni] dànno una presa magica e religiosa su di voi”<sup>312</sup> e indubbiamente, da un punto di vista puramente psicologico la cosa donata ha sempre un potere che rende complesso buttarla, in un rapporto direttamente proporzionale per cui essa si rivela tanto più potente quanto più forte è il sentimento che si prova o si è provato per chi ce l’ha regalata. Lo comprende bene anche chi nel saggio di Mauss non si è mai imbattuto ed ignora del tutto la cornice filosofica che avvolge la cosa: liberarsi di un oggetto che ci è stato donato, anche se lo si detesta per svariati motivi, non è cosa facile.

Marie Kondō, inaugurando il filone di bisogno di ordine e sobrietà già presente nel concetto buddista del *danshari*, nel suo *Il magico potere del riordino* dedica ai regali vari riferimenti e un capitoletto a parte. Tratta più volte la difficoltà di disfarsi di quanto si è ricevuto in dono e cerca attraverso una serie di tecniche di immedesimazione di convincere il lettore (o il cliente quando svolge il suo lavoro di consulenza) a gettare comunque quelle cose.

Dentro ad ogni oggetto, scrive, vi è il pensiero del tempo e del sentimento di chi lo ha scelto per noi, in una sorta di debito emotivo di cui chi riceve, più ancora di chi dà, finisce per avvertire il peso. La Kondō risolve il dilemma restringendo il campo alla funzione basilare del regalo ovvero quello di essere donato e, soprattutto, di esser ricevuto. Il nostro compito nel ricevere un regalo, sembra dire, è proprio quello di riceverlo e nient’altro. Tenerlo è invece tutto un altro paio di maniche e l’ipotesi che chi ci ha fatto il dono sappia quanto esso ci crei problemi e sensi di colpa, dovrebbe scoraggiarci dal farci annoiare dalla sua convivenza.

“I regali non sono tanto «cose» quanto un mezzo per esprimere dei sentimenti. Perciò, non c’è bisogno di sentirsi in colpa se dopo averli ringraziati per la gioia che vi ha dato riceverli, li buttate via.”<sup>313</sup>

Così capita, continua la Kondō, con quelle piccole opere casalinghe prodotte dai bambini nelle occasioni di festa, con le lettere ricevute da vecchi fidanzati che portano con sè semmai il rischio di ostacolare nuovi amori.

Si potrebbe pensare allora che la memoria vada pertanto isolata dall’oggetto cui è legata, riuscendo nella difficile sfida di far sì da conservare i ricordi senza il loro guscio materiale. Eppure ai ricordi del passato la Kondō, se non proprio disinteressata, non pare attribuire priorità. Quel che per lei conta è il presente, il convogliare di tutte le esperienze passate nel momento odierno, nella persona che siamo oggi e il passato e le sue memorie sono assolutamente sacrificabili. È categorica in

---

<sup>312</sup> Mauss, M., *Saggio sul dono. Forma e motivo di scambio nelle società arcaiche*, cit., pag. 20

<sup>313</sup> Kondō, M., *Il magico potere del riordino*, Milano, Vallardi, 2014 (ed. kindle), pos. 1385

proposito:

“Lo spazio in cui viviamo è destinato alla persona che siamo e saremo, non a quelle che siamo state nel passato.”<sup>314</sup>

Kondō – che nella pura utilità individua la chiave dell'alleggerimento dell'uomo nei confronti del mondo delle cose – demonizza l'attaccamento al passato, qualcosa che la letteratura affronta in modo assai meno sbrigativo, intuendone la bellezza e soprattutto l'importanza e, non ultima, la reale difficoltà di recuperarlo a proprio piacimento. La presa in analisi di questo testo e il suo valore al fine della nostra ricerca risiede infatti soprattutto nell'enorme successo ricevuto in patria e nell'accoglienza altrettanto sorprendente di cui ha goduto all'estero. Va pertanto letto come fenomeno sociale, best seller depositario di un messaggio che pare rispondere ad un bisogno condiviso da buona parte dell'occidente attuale.

Il consumismo si pone come una sorta di nuovo barocco, che non influenza soltanto le classi più abbienti ma tutti gli strati della popolazione, e che non è direttamente riconducibile ad un gusto ma piuttosto ad una necessità indotta. Ancora nella tempesta delle cose, per motivi che appaiono più legati a dinamiche economiche di promozione all'acquisto che ad un gusto del contemporaneo verso la sovrabbondanza, sono molti i segnali che ci dicono che quello di cui vive il presente è esattamente il presente. Non esistono più oggetti che durano una vita, e l'idea che uno di essi ci accompagni fino alla morte suona più come una minaccia che come una promessa. I motivi sono del resto molteplici, non ultimo il contemporaneo frenetico gusto per il cambiamento, per lo stesso processo di trasformazione frequente che fa sì che si acquistino abiti a poco prezzo, per una sola occasione, per venire incontro ad una necessità limitata nel tempo.

Un altro, è insito probabilmente in quella stessa regola che vuole che si produca e si compri con costante regolarità in modo da mantenere florido il mercato, un processo che già Aldous Huxley profetizzava in *Il mondo nuovo* quando descriveva il condizionamento cui erano soggetti tutti gli abitanti del suo distopico mondo e che li sottoponeva a stimoli mirati a convincerli dell'oscenità del non sostituire gli oggetti vecchi con i nuovi. Si trattava di frasi ed emozioni che li inducevano a sentirsi in difetto nel conservare con troppa cura le cose: tutto quanto iniziava a mostrare segni di usura o semplicemente era datato nell'acquisto risultava sconveniente.

Il momentaneo, il bello di questo preciso istante, pare essere anche oggi, nella nostra società dei consumi e dello spettacolo, ciò che ha maggiore valore e come scriveva Baudrillard l'uomo “non è libero dai suoi oggetti, gli oggetti non sono liberi dall'uomo” come a dimostrare come il contatto non solo tra creature vive ma anche tra queste e l'inanimato che caratterizza il mondo materiale, sia

---

<sup>314</sup> *ivi*, pos. 1524

sempre e comunque germoglio di sentimento e costrizione emotiva<sup>315</sup>.

È il motto giapponese dell'*ima deshō* per cui sembra che in questo secolo si sia condannati ad un eterno presente che rappresenta l'ipostasi stessa della società, quella che nel pensiero greco indicava "la sostanza, l'essenza delle cose che resta immutata pur nel loro divenire". Il concetto dell'ora immediato, dell'istante che eppure si mostra nella sua estrema fragilità di tempo e di senso, è quello che vince.

#### ■ **Gli oggetti delle favole e gli oggetti del mestiere: Andersen, Ogawa e Craft Ebbing & Co**

Il patrimonio favolistico occidentale e orientale – seppur con le sue specifiche differenze – è pieno di esempi di oggetti che prendono vita e si relazionano tra loro, al di là del contatto con l'uomo. L'opera di Hans Christian Andersen, di cui fa parte anche il già citato "Le scarpette rosse", è colma di oggetti che diventano protagonisti della scena, che prendono la parola e raccontano vicissitudini della propria vita. Le favole, in particolare quelle che brevemente andremo a considerare, riescono a spiegarci quali diversi atteggiamenti le cose assumono nei confronti di chi le possiede o nella interrelazione che mantengono tra loro, di cosa l'uomo prova per gli oggetti cui si trova circondato e con cui interagisce per scopi pratici o puramente ornamentali.

In "La pastorella e lo spazzacamino", i due protagonisti, in fuga dal nonno della ragazza (una statua di un vecchio cinese dal carattere dispotico) cercano una via di uscita dalla camera per evitare le nozze forzate della bella giovinetta con l'armadio intagliato cui l'anziano parente l'ha promessa in sposa.

«Nascondiamoci nell'anfora d'alabastro laggiù in quell'angolo. »

«Non si può», bisbigliò la ragazza. «Il nonno un tempo è stato fidanzato di quell'anfora. E quando ci si è molto amati, un po' di tenerezza rimane sempre. No, non ci resta che fuggire.»<sup>316</sup>

---

<sup>315</sup> Il dono, anche quando non sia il diavolo o un amante possessivo ad elargirlo, è potenzialmente ambiguo e può dar luogo, pur nel rispetto delle migliori intenzioni, a situazioni grottesche. Accade ad esempio nel racconto di O. Henry "Il dono dei Magi" in cui i due protagonisti, i coniugi Dillingham, decidono di sacrificare quanto hanno di più prezioso per acquistare vicendevoli doni di Natale. La moglie vende la propria chioma, l'unico suo vanto, per acquistare una catenella per l'orologio d'oro del marito, che custodiva quell'unico oggetto con immenso orgoglio e cura. L'uomo a sua volta, per comprare un set di pettini e fermagli per la moglie, vende l'orologio. Così, nel momento dello scambio dei regali, si trovano entrambi in mano solo oggetti inutili e due immense privazioni. Queste ultime però, secondo la morale imbrigliata dello scrittore che scriveva per la classe media americana del primo anteguerra, rappresenterebbero i doni più saggi, proprio come quelli dei Magi che inaugurarono l'arte di scambiarsi regali a Natale. (O. Henry, "Il dono dei Magi" in *Memorie di un cane giallo e altri racconti*, Milano, Adelphi, 2014, ed. kindle)

<sup>316</sup> Andersen, H. C., *Tutte le fiabe*, Roma, Newton Compton, 2011 (ed. kindle), pos. 5165

Ecco l'amore delle cose per le cose, un amore tra oggetti che, come quello degli uomini, non svanisce facilmente. Sarà infine un filo di ferro, utilizzato per fissare la testa del vecchio cinese – che per acchiapparli è precipitato dal tavolo spaccandosi in vari pezzi – ad esser risolutivo e a condurre la favola ad un lieto fine. L'incidente costringerà infatti i movimenti del capo del nonno della pastorella che non potrà più annuire per rispondere alle pressioni dell'armadio. Quanto questo gli chiederà nuovamente in sposa la statua, lui non avrà modo di dimostrare la sua approvazione.

Esistono inoltre racconti in cui la cosa si dimostra modesta e docile al tocco dell'uomo, in cui gioisce dell'utilità di volta in volta ottenuta, altri in cui invece si mostra boriosa e si dà un mucchio di arie, in cui si fregia del ruolo che l'uomo le ha affidato o si sente a priori colma di valore.

Il primo caso è perfettamente rappresentato dal lino in fiore nell'omonimo racconto "Il lino". Inizialmente fiero della propria bellezza, e investito dalla felicità che gli porta la certezza di poter diventare un giorno una "magnifica pezza di lino", esso dovrà affrontare sempre nuovi procedimenti per potersi trasformare di volta in volta in una tela di tessuto da cui saranno ricavati dodici capi di biancheria che, una volta vecchi e lisi, verranno lavorati fino a farsi carta liscia e sottile su cui saranno scritte novelle tanto importanti da essere stampate in migliaia di copie, la carta verrà raccolta in un pacchetto e custodita in uno scaffale, finché non sarà buttata tutta nel caminetto e bruciando, si trasformerà in cenere e scintille. Ma, come suggerisce la conclusione del racconto, neppure quella sarà la fine della pianta di lino, perché la materia costantemente si rinnova e muta d'aspetto. Tutto scorre e tutto si trasforma.

"Oh, ora finalmente son divenuto qualche cosa! Era questo il mio destino. Sì, ed è un destino benedetto. Ora servo a qualche cosa, sono di qualche utilità nel mondo: e così bisogna far tutti, perché in ciò consiste la vera gioia."<sup>317</sup>

L'utilità appare come la più alta aspirazione cui anelare, il bene più prezioso. Per quanto separato in dodici pezzi, e destinato a rimanere innominato per via dell'intimo ruolo che verrà affidato a quegli indumenti, il lino gioisce del suo uso.

Un altro filone di storie ha come protagonisti oggetti boriosi che vantano pregi che non hanno o che, se possiedono davvero, sono mutevoli e corruttibili come la materia di cui sono fatti, racconti come "L'ago" e "Il colletto duro" in cui l'ago si crede estremamente fino, e per questo si vanta lungamente del proprio spessore e biasima la mano che lo sfrutta per lavori non degni, e il colletto non possiede vergogna, mentendo spudoratamente pur di sedurre una giarrettiera, una tavola da stiro, un paio d'agili forbici etc.

---

<sup>317</sup> *ivi*, pos. 6223

«Appartenete alla famiglia dei busti o a quella dei legacci?»<sup>318</sup> domanda il colletto alla giarrettiera nel tentativo di circuirlo. «Direi che in parte siete utile, in parte un ornamento, o sbaglio?»<sup>319</sup>, aggiunge subito dopo, separando gli ambiti di funzionalità e decorazione.

Rifiutato puntualmente da tutte, il colletto si attira piuttosto le ire delle mancate spasimanti che, di volta in volta, ordiscono piccole vendette che finiscono per risolversi nell'invecchiamento precoce e nel deteriorarsi del colletto. Finirà prima nella spazzatura poi tra le mani di uno straccivendolo dove, comunque:

“le differenze di classe [non erano] abolite. I resti della biancheria di lino non si confondevano con robbaccia come la juta, la canapa e il cotone. In una cosa però erano tutti uguali; non si stancavano mai di parlare di ciò che erano stati e il colletto duro faceva il possibile per sorpassarli tutti”<sup>320</sup>

Tutti gli oggetti paiono non solo profondamente consapevoli della funzione che è stata loro assegnata, delle caratteristiche che l'uomo ha attribuito loro, ma conservano anche nel momento del loro smaltimento l'impronta di quanto sono stati. Assorbono il ruolo, se ne fanno carico per tutta la vita, anche attraverso i tanti mutamenti che andranno a subire. Vi è quasi un ribadito orgoglio in quanto sono e anche quando non c'è presunzione, non manca la consapevolezza, l'umana coscienza d'una identità che s'aggiusta ma sopravvive intatta ad ogni trasformazione.

Se tutti questi oggetti vengono in fondo derisi nel tono della fiaba e le loro bugie smascherate, non si può negare come essi sappiano affrontare avventure e sventure con lo spirito ed l'ironia che permette loro di mettersi sempre in gioco.

Una fiaba che più di altre suggerisce invece il rapporto amoroso che si può instaurare tra il mondo degli uomini e quello delle cose è “Il vecchio fanale”. Il protagonista è per l'appunto un attempato fanale ad olio che ha a lungo prestato servizio sulla pubblica via e che, giunto ormai all'età del proprio meritato pensionamento, pieno di timore si prepara il giorno successivo a comparire di fronte alla Camera di Consiglio per essere esaminato e conoscere il suo destino di lì in poi. Le possibilità che gli si aprono innanzi sono nuovi incarichi in cui cimentarsi o il triste destino d'esser portato alla fonderia e trasformato in qualunque cosa: tutto, nel mondo degli uomini, pare debba servire a qualcosa. Tuttavia, così come lui confessa affezione per il guardiano e sua moglie, tanto che “era abituato oramai a considerarsi come di famiglia”<sup>321</sup>,

La consolazione al possibile smaltimento fisico è il ricordo che qualcuno serba di lui. Lui, del resto, ancora ignaro del suo bel destino, ripercorre accadimenti della propria carriera come quando aveva rischiarato la via per un giovanotto che lesse e baciò la prima lettera della sua fidanzata, o quando la

---

<sup>318</sup> *ivi*, pos. 6130

<sup>319</sup> *Ibid.*

<sup>320</sup> *ivi*, pos. 6165

<sup>321</sup> *ivi*, pos. 5274

giovane passò sulla strada dentro una bara e il giovanotto, appoggiato al suo tronco, piangeva disperato. Si preoccupa inoltre della sua propria memoria, se sarà capace una volta fuso di conservare il ricordo di quanto è stato, cosa alla quale tiene molto. Il dono del vento lo esaudisce e il fanale acquista la capacità di rimanere sempre presente a se stesso. In fondo però quel che conta maggiormente per il fanale è il suo futuro d'allora in poi: il lampionaio e sua moglie chiedono all'Ispettore di poter tenere il fanale per loro e lo posano su un seggiolone impagliato. Lo lucidano a nuovo costantemente, lo trattano come un figlio, lo avrebbero invitato di buon grado alla loro tavola.

L'amore dell'uomo per l'oggetto si spiega nel tempo condiviso, nel ricordo "di tutto quanto avevano sopportato insieme, alla pioggia, alla nebbia, nelle brevi, chiare notti d'estate, e nelle lunghe notti d'inverno, quando la neve cadeva a falde, ed egli non vedeva il beato momento di tornarsene a casa [...]"<sup>322</sup>. L'utilità non c'entra più niente, cosicché se ad occhi estranei il fanale risultava "un'anticaglia inutile", per i due vecchi esso era un oggetto di grande valore affettivo e meritava l'angolo della casa che gli era dedicato.

La serenità che proviene al fanale dall'affetto ricevuto dalla coppia di anziani fa sì che la paura della fornace si sbricioli in sogno e il fanale, infine profondamente ottimista grazie alle memorie e al dono del Vento di vedere davanti a sé tutto quanto immagina, ricorda ed è alle spalle, goda di pace profonda e duratura.

È l'amore dell'uomo per le cose che lo accompagnano nel percorso della vita, che procedono al loro fianco calcando insieme i passi più pesanti, quella di una routine faticosa che non può che continuare.

La descrizione degli strumenti del mestiere in Ogawa è spesso in linea con l'etica fordiana dell'utilità, dalla bellezza meccanica di quanto funziona bene e non lascia sbavature, di quanto è esatto e dedito a un solo compito che porta in fondo con il minimo dello sforzo e il massimo del risultato. Eppure ciò che manca a quell'impostazione di pensiero e che invece in Ogawa ritroviamo, è la lentezza e il pensiero di cui sono impregnati gli strumenti del mestiere. Essi paiono spesso divenire un tutt'uno con il corpo degli artigiani, che ne fanno un prolungamento dei propri arti.

In "Shinzō no karinui" [L'imbastitura del cuore], l'artigiano elenca i vari tipi di borsette confezionate nella sua lunga carriera, spiega dettagli del proprio lavoro, racconta le proprietà dei materiali, la forma particolare che deve assumere lo specifico prodotto che gli è stato commissionato dalla cliente di cui ci parla e che ha il cuore che trasborda naturalmente dal suo petto.

L'artigiano è fiero della riuscita dell'oggetto che ha assunto una stranissima forma<sup>323</sup>, disegnata apposta per adattarsi all'organo, alle sue contrazioni, alle vene e alle arterie. Dopo una prova generale che richiede altri piccoli aggiustamenti, l'artigiano passa alla minuziosissima fase di

---

<sup>322</sup> *ivi*, pos. 5355

<sup>323</sup> 「それは前衛的なオブジェのようです。見慣れない節足動物のようです。未成熟な胎児のようです。」  
Ogawa, Y., *Kamoku na shigai, midara na tomurai*, cit., p. 107

rifinitura. Sceglie un colore che si sposi con l'incarnato della donna, con i toni della sua pelle, è precisissimo nel lavoro: 「裁断も縫合も、一ミリのずれさえ許されません。」<sup>324</sup>

Vi si dedica notte e giorno in modo esclusivo. Ossessionato dal cuore, dalla bellezza dell'organo che ha visto pulsare sul petto della donna, l'artigiano non accetta altri lavori, neppure quello di una vecchia cliente. Mentre, trova scuse pur di non perdere di vista la borsetta: è perchè non vede l'ora di trovarsi ancora accanto al cuore, per cui prova una passione fatale che nulla ha a che vedere con l'attrazione (nulla) per la donna. Eppure, pur nell'emozione e nell'eccitazione incontrollabile che prova, la mano dell'artigiano resta sicura. La perizia nel lavoro resta intatta.

「どんなに緊張しても、どんなに心臓の美しさに心が震えても、手元が狂うことはありません。職人としての私の腕は確かなのです。誰も作りえない鞆を、作ることができるのですから。」<sup>325</sup>

In *Saihate ākēdo*, nell'episodio che vede protagonista la vecchia costumista, vi è una scena in cui la ragazza che fa le consegne la trova al lavoro alla macchina da cucire, e la descrive così:

「丸めた背中がミシンと一続きになり、区別がつかなくなっている。

一枚の舞台衣装が完成する。抜かりはないか隅々を点検し、埃を払い、全体を眺め終わると、一つ長い息をはいてから、ラックのハンガーに掛ける。」<sup>326</sup>

Carne e cosa sembrano perdere il reciproco confine di separazione, mescolandosi nella fisicità del mondo. Lavorare fianco a fianco sembra quasi provocare questa ideale unione tra corporeo e materiale.

Il rituale di fine lavoro, probabilmente sempre uguale, diviene parte della persona, dell'immagine che ci si fa di lei. In questo il mestiere modifica davvero la gente e gli strumenti si fanno una appendice dell'uomo, una protesi allo stesso modo di un paio d'occhiali, di un bastone da passeggio, di una gamba finta o di un occhio di vetro. La macchina da scrivere per lo stenografo<sup>327</sup>, le forbici per il barbiere; e ancora gli strumenti per il taglio e la rifinitura del legno come in *Neko wo daite zō to oyogu*, o il coltello per il giardiniere in *Chnmoku hakubutukan*, o le scarpette da ballo nel primo racconto omonimo di *Angerīna – Sano Motoharu no 10 no tanpen* [Angelina – dieci racconti di Sano Motoharu]<sup>328</sup>.

<sup>324</sup> Ogawa, Y., *Kamoku na shigai, midara na tomurai*, cit., p. 110

<sup>325</sup> *Ibid.*

<sup>326</sup> Ogawa Y., *Saihate ākēdo*, Tokyo, Kōdansha, 2012 (ed. kindle), pp. 24-25

<sup>327</sup> Di stenografi e macchine da scrivere troviamo moltissimi esempi nella produzione di Ogawa Yōko, anche per l'attenzione feticista che dedica alle dita.

<sup>328</sup> Per approfondire il tema della suggestione esercitata dalle scarpe da ballerina cfr. Medina, E., "Ballet Slippers" in Turkle, S. (a cura di), *Evocative Objects: Things We Think With*, London, The Mit Press, 2007 (ed. kindle), pos. 429 – 474

In “Taidō uma” la ragazza che lavora al supermercato come “demonstration girl” (il cui compito è cioè quello di preparare minuscole porzioni di pietanze da far assaggiare ai clienti per invogliarli all’acquisto di uno specifico prodotto), finisce per divenire parte del banchetto. In qualunque settore del supermercato si trovi, che sia quello dei surgelati, al banco della verdura, nella zona dolci e snack, lei è sempre lì, ritta in piedi.

「はじめからそう設計されていたかのような一人分のスペースに、すうっと体をしのばせている。折り畳み式の小さな台、ガスコンロ、鍋、菜ばし、布巾、その他もろもろの道具もみな、体の一部のようになってそこに納まっている。身につけているのは、何の飾りもない清潔だけが取り得のエプロンで、お化粧品はリップクリームを塗っているくらいのものだ。」<sup>329</sup>

Sono il lavoro, con le sue regole minuziose, la gestualità che lo definisce, l’aspetto esteriore e l’eventuale divisa o trucco che richiede, gli strumenti necessari, le tecniche e la perizia sottintese, a caratterizzare una parte consistente dei personaggi di Ogawa. Lo studio, il tavolo e gli strumenti dell’artigiano, sono centrali nelle descrizioni di questa scrittrice che tanto si affida all’ambientazione per lo svolgimento della trama.

Come in *Yasashii uttae* in cui ritroviamo una lunga descrizione dello studio dell’artigiano di cembali.

「中は三つの作業台と天井まで届く棚に囲まれ、人が二人立つと残されたスペースはほとんど残っていなかった。台と棚の上は、実にさまざまな種類の、不思議な形をした道具や機械や、段ボールや缶で埋めつくされていた。大きさの違う何本ものノミ、ペンキ、ドライバー、電動ノコギリ、ブラシ、スケール、マイクロメーター、輪ゴムで束ねられた鳥の羽根、色鉛筆。木片、塗料接着剤カンナ……。そうしたものが、一見乱雑に、しかしある種の秩序を保って並んでいた。」<sup>330</sup>

Con un’ulteriore aggiunta di poesia riusciamo a definire anche il modo che hanno Craft Ebbing & Co di trattare l’argomento dei mestieri, che anche per loro sono innanzitutto artigianali.

Dietro al prodotto deve sempre scorgersi la persona, affinché nella convergenza del corpo e della cosa si sprigioni la poesia. Come abbiamo visto è proprio nella materialità (anche misera e banale) e nel dettaglio che si nasconde la più fine immaterialità. Mestieri impossibili si fanno plausibili grazie ad una lista di praticissime azioni a descriverli, riusciamo a immaginare lavori stupefacenti proprio

<sup>329</sup> Ogawa, Y., *Itsumo karera wa dokokani*, Tōkyō, Shinchōsha, 2013 (ed. kindle), pos. 27 – 38

<sup>330</sup> Ogawa, Y., *Yasashii uttae*, Tōkyō, Bunshunsha, 2005 (ed. kindle), pos. 417

per quelle coordinate materiali che avvicinano l'incredibile al quotidiano.

Ed ecco allora *Jitsu wa, watakushi kōiu mono desu*, un libro di notevole interesse proprio se ricollegato al concetto dell'uomo-artigiano, a quella figura sempre più calata nel passato e avvolta da un alone di nostalgia che ha il merito di conservare le tracce del prodotto del proprio lavoro. Egli si dedica ad un oggetto alla volta, alla sua rifinitura e al rapporto che quell'oggetto – che prima era mera materia, ed ora ha invece acquistato forma sotto le proprie mani – intraprenderà col nuovo possessore. L'uomo-artigiano è quel qualcuno che dell'oggetto riesce a scorgere non solo il presente della produzione, ma anche il passato della storia (propria e della cosa) e il futuro che attende entrambi.

Il testo di *Jitsu wa, watakushi kōiu mono desu* è costituito da una galleria di bizzarre professioni, corredate da due scatti dei fittizi protagonisti che, in forma di monologo, raccontano i retroscena del proprio lavoro, insieme alla fotografia di un oggetto chiave (allestito o fabbricato ad hoc da Craft Ebbing & Co) e a disegni di sfondo che sviluppano anche visivamente la descrizione.

In 「ひらめきランプ交際人」 “Hirameki ranpu kōsaijin”<sup>331</sup> ovvero “colui che sostituisce la lampadina della rivelazione”, l'artigiano si preoccupa letteralmente di sostituire a chi l'abbia fulminata la lampadina dell'idea improvvisa, di quella sorta di epifania positiva che porta ad una svolta, ad un'invenzione, a un nuovo modo di pensare.

Non tutti se ne accorgono purtroppo e, non sapendo dell'esistenza della lampadina e del suo guastarsi, credono che sia causa dell'età. Bastano invece solo due minuti e il signor Takanori tirerà fuori dalla borsa<sup>332</sup> la lampadina di ricambio, sviterà quella fulminata e avviterà la nuova. La perizia del suo lavoro sta anche nel riconoscere quali siano veramente fulminate e quali invece abbiano ancora energie da sfruttare.

La lampadina è di per sé un oggetto di grande suggestione, simbolo di luce, che richiede una gestualità precisa nell'inserimento, nella rotazione, qualcosa che ad una attenta osservazione ci insegna la fragilità di una delle tantissime cose che diamo per scontate. La stessa trasparenza del guscio di vetro, che non cela ma mostra all'occhio il meccanismo che dà origine alla luce – e mostrandolo ne evidenzia così la meraviglia e la magia (considerando soprattutto che le regole chimiche alla base del funzionamento restano sconosciute ai più) – è parte integrante del fascino che si prova. Basta agitare la lampadina con un eccesso d'energia per guastarne per sempre il meccanismo: non si riparerà.

In *Taking things seriously: 75 objects with unexpected significance*, uno dei settantacinque oggetti scelti per rappresentare l'inaspettato significativo delle cose, è proprio una lampadina<sup>333</sup>.

---

<sup>331</sup> Craft Ebbing & Co, Sakamoto M. (fotografie), *Jitsu wa, watakushi kōiu mono desu*, Tōkyō, Bunshun, 2013

<sup>332</sup> Craft Ebbing & Co ce ne forniscono anche una fotografia, *ivi* p. 161. La borsa nera, spessa e pesante nella fattura, pare contenere una fonte luminosa.

<sup>333</sup> Lukas, P., “Light bulb” in Glenn, J. and Carol Hayes, *Taking things seriously: 75 objects with unexpected significance*, New York, Princeton Architectural Press, 2007, p. 84

Gianni Rodari, in una breve lista in cui raccoglieva idee per favole mai scritte ed intitolata “Storielle”, delineava in tre righe *Le teste sbagliate*<sup>334</sup>: la sua proposta era quella di sostituire le teste come lampadine, perchè “se le teste sbagliate, cioè piene di idee sbagliate, si potessero svitare e cambiare come lampadine bruciate”, indubbiamente sarebbe un’ottima cosa. Di sicuro sarebbe stato d’accordo Bruno Munari nel definire, in linea con il pacifismo giocoso e intelligente che lo univa a Rodari, le “teste sbagliate” come quelle di chi vuol fare la guerra o far del male ad altri.

È l’istante in cui si grida “Ah!”, il momento preciso in cui nasce un’idea, si concretizza una riflessione, tutte le parti si uniscono nella comprensione netta di qualcosa. “Eureka” griderebbe Archimede nel fumetto disneyano e proprio il disegno è il mezzo attraverso cui il signor Takanori cerca di spiegare al pubblico che tipo di lavoro sia il suo:

「ええとですね、「ひらめき電球」というものは、よく漫画なんかを見ていると出てくるんですが、御存知ないですかね？たとえば、漫画の登場人物が「あっ、そうだ、いいこと思いついた」というふうに何ごとかひらめいたとき、頭の上にポッと電球が浮かび上がったりしますよね？あれです。」<sup>335</sup>

Partendo dal presupposto per cui normalmente si ignora il meccanismo che sta alla sua base, Craft Ebbing & Co spiegano, attraverso le parole di questa fantastica figura professionale, cosa realmente accade, gli donano materialità. Ed ecco allora la lampadina che si accende ed inaugura una rivelazione, un mutamento della situazione dovuto ad una idea improvvisa, favorevole, arguta e spesso risolutiva.

Ma quella lampadina esattamente cosa è? È l’istante, quel momento in cui il nostro corpo avverte una *fushigina kankaku*, una strana sensazione che frequentemente si accompagna ad una voce che si alza ed esclama “Ah!”.

Il signor Takanori spiega inoltre che a quel brevissimo arco di tempo corrisponde però un enorme sprigionamento di energia che porta alla fulminazione delle lampadine. Tutto avviene così velocemente che ci si domanda dove fosse quell’idea che solo un momento prima non sfiorava neppure la mente, dove fosse quello che ora c’è e un momento prima non c’era. È, dice l’uomo, come una stella cadente invisibile all’occhio.

Ogni lavoro mette in rapporto con un numero nuovo e abbondante di oggetti, con l’inaspettato, avvicina un pezzo di mondo materiale:

“Having been apprenticed as a saddler when young, Peale went on to practice various professions throughout his long life: repairer of bells, watches and saddles, sculptor, painter of

---

<sup>334</sup> Rodari, G., “Storielle” in *Fiabe lunghe un sorriso*, Torino, Einaudi, 2010, p. 9

<sup>335</sup> Craft Ebbing & Co, Sakamoto M. (fotografie), *Jitsu wa, watakushi kōiu mono desu*, cit., p. 155

miniatures and portraits, Revolutionary soldier, propagandist and civic official, mezzotint engraver, museum keeper, zoologist and botanist, and the inventor of various mechanisms, including a portable steam-bath, a fan chair, a velocipede, a physiognotrace for making silhouettes, a polygraph for making silhouettes, a polygraph for making multiple copies of documents, a windmill, a stove, a bridge and false teeth.”<sup>336</sup>

La familiarità avvicina al possesso. Mostra caratteristiche che la passività dell'utilizzo invece cela. La riparazione, la vendita e soprattutto la costruzione di oggetti, ne evidenzia ogni dettaglio, la funzionalità e, insieme, le potenzialità.

In *Jitsu wa, watakushi kōiu mono desu* vengono descritte molte altre figure professionali, ognuna legata ad un oggetto.

In 「コルク・レスキュー隊」 “Koroku resukyū tai”, la signora Kashima racconta di come il suo mestiere di membro della “squadra di soccorso per i tappi” sia finalizzato al salvataggio non tanto delle persone e delle loro costose bottiglie di vino (che non sono riuscite a stappare degnamente) ma dei tappi stessi. La squadra è attiva 24h/24h e, a seconda della zona, pronta all'intervento immediato che, assicurano, sarà perfetto. I tappi, racconta la signora Kashima, sono oggetti di cui, chi non conosce bene i dettagli, non saprà mai il vero valore. Ne parla come fossero cose vive, sofferenti nel rimanere incastrate nel collo della bottiglia, e carine, veri e propri simboli della natura umana e indicatori di comportamento.

「コルク栓というものは、人間の「野性」ではなく、「理性」を引き出すものではないでしょうか。かまかせになったり、怒ったりしてはいけません。そうすると悲劇を招くことになるんです。」<sup>337</sup>

È ancora una volta la parte a vincere sul tutto e il sentimento di incomprensione generale è facilmente prevedibile. Il collezionista, l'appassionato è appagato ma resta indubbiamente solo nel suo appagamento.

In 「哲学的白紙商」, “Tetsugakuteki hakushishō” ovvero “l'azienda che produce e vende filosofici fogli bianchi” si spiega invece l'amore per i fogli bianchi, la cui perfetta assenza di segno è germoglio stesso di infinite possibilità, ispirazione assoluta per la creazione. È grazie al bianco filosofico della pagina vuota che nasce l'opera artistica, l'idea. Nulla li sopra disturba l'occhio, nulla cattura l'attenzione, perchè il foglio bianco è terra vergine per chi vuole esplorare la propria mente e più in generale se stesso.

Se qui viene analizzato il concetto di assenza/presenza, in 「警鐘人」 “Keishōnin” si fa centrale il

<sup>336</sup> Stewart, S., “Death and Life, in that Order, in the Works of Charles Willson Peale” in Elsner, J., Roger Cardinal (a cura di), *The Cultures of Collecting*, cit., pos. 3791

<sup>337</sup> Craft Ebbing & Co, Sakamoto M. (fotografie), *Jitsu wa, watakushi kōiu mono desu*, cit., p. 183

binomio concettuale di “fuori” e “dentro”. Qui l’artigiano dichiara di essere come la scimmia che Momotaro si trascina dietro nel suo mitico viaggio, e di aver sostituito il battagliaio di legno utilizzato fin dall’antichità per sensibilizzare la gente sul pericolo di incendi con dei piatti che sbatte per risvegliare invece il cuore delle persone, che è serrato all’interno.

「人の心が内に向かって閉じてしまうのが、たぶん、この世でいちばん危険なことです。この世界には、いつでもどこでも「外」があるんです。そして、いつでもそこに、ありとあらゆる驚異がある。」<sup>338</sup>

Vi sono poi altri racconti che si situano a metà tra l’amore per l’oggetto e l’allargamento verso la metafora come 「二代目・アイロン・マスター」 “Nidaime airon masutā”, in cui il ferro da stiro serve a appianare le pieghe non dei vestiti ma della pelle, le rughe e soprattutto quelle pieghe che si formano nel cervello della gente. In 「月光密売人」 “Gekkō mitsubainin” si vende la luce lunare nel giorno, e il discorso sul passato è ancora una volta centrale. Il sapore dell’antico, paiono affermare Craft Ebbing & Co sta nel reinventare vecchi bisogni, nel fare lo slalom tra le comodità, nel riscoprire il significato dei gesti. Tutto sta nel recuperare la gratitudine per cose basilari eppure sorpassate in parte dalla tecnologia, proprio come la bellezza e l’importanza della luce lunare.

Si tratta sempre di lavori che sono essi stessi metafore, viaggi nell’espressione e nell’immaginario.

L’ereditarietà del mestiere, oltretutto, è frequentissima in questa galleria di professioni speciali ed essa stessa conserva quella patina del tempo che si desidera serbare netta sia per il lavoro in sé, sia per difendere dall’oblio ricordi tutti personali di famiglia. Da un nonno a un nipote, da padre in figlia, il passaggio generazionale di questi mestieri spiega più in generale come l’amore per le cose sia una consegna, come sia possibile insegnarlo.

Quanto è stupefacente nel lavoro di Craft Ebbing & Co è soprattutto la capacità di valicare la parola senza incappare in indebolimenti formali dovuti all’ausilio dell’occhio ma rinforzando piuttosto con la materia delle loro creazioni ad hoc la poesia che le frasi vogliono veicolare.

È l’idea che è forte, fortissima ed essa si trova perfettamente a suo agio con una semplicità lessicale, con l’uso abbondante dell’hiragana, con un fraseggio informale che s’apre in interrogazioni al lettore, giochi ed ironie.

## 2. UN’ANALISI DI *KUSURIYUBI NO HYŌHON*

### ■ Il valore del passato / Inutilità = Valore

Ho ricordi di bambina quando con mio nonno facevo il giro della casa per caricare gli orologi,

---

<sup>338</sup> *ivi*, pp. 194, 195

controllare l'oscillare del cuore della pendola e donare ad essi un altro giorno di veglia. È una memoria questa che – al di là della nostalgia personale nei confronti della bellissima esperienza che provavo nello scivolare a sera sui pavimenti cerati della casa, le chiavette che si incastravano perfettamente nell'ingranaggio, il rumore metallico che produceva la rotazione – stimola la riflessione su quanto le azioni divenute superflue siano alla base del lusso dell'antiquariato<sup>339</sup>. È la società del superfluo questa, della produzione che eccede e supera ampiamente i suoi bisogni, una società viziata e capricciosa, per cui ogni richiesta coincide con il suo soddisfacimento in tempi rapidissimi.

“Nulla è più necessario del superfluo” sentenzia, rifacendosi a un aforisma di Oscar Wilde, lo zio di Roberto Benigni nel film *La vita è bella*, nella scena in cui fa fare al nipote un rapidissimo giro della casa, piena di anticaglie come il letto in cui avrebbe dormito Garibaldi e simili cimeli.

Secondo un ragionamento etico-morale chiaramente idealistico, l'uomo non dovrebbe creare più cose di quante non sia in grado di occuparsi. Eppure la attuale sovrabbondanza di oggetti intorno a noi fa sì che sia umanamente impossibile poter attribuire a tutte il giusto valore, tanto che come nella provincia è lo spazio ad esser sopravvalutato (mentre in città esso si carica di un'aura di autentica ricchezza), in città le cose sono spesso soggette ad un costante usa-e-getta. La risposta del contemporaneo è una resistenza che trova rappresentazione nelle politiche ecologiche, nei mercatini dell'usato, nella nostalgia che ispira l'antiquariato, nel fascino di ciò che è tramontato eppure, in qualche modo, resta.

Paradossale, ma solo formalmente, è il pensiero secondo cui se una volta ogni cosa aveva una sua specifica funzione, adesso, nonostante il sex-appeal dell'oggetto risieda anche nel suo essere in grado di inglobarne molte altre, le cose continuano a crescere a dismisura e le nostre case siano sempre più inquinate da una serie infinita di *inūtilitās*.

Il cellulare sembra aver ingurgitato un'abbondanza di funzioni, tanto che l'orologio stesso, non è che una sua appendice. L'orologio al polso ad alcuni può apparire oggi un vezzo, un lusso, un *object* da esibire, qualcosa che rappresenta la personalità di chi lo possiede, uno status-symbol. La necessità è scivolata via dall'oggetto-orologio e ne ha lasciato solo lo scheletro<sup>340</sup>.

Esistono d'altronde utilità astratte che rendono paradossale la materialità e la metafisica cui invece si appellano. Basti pensare alla galleria di oggetti raccolti negli anni da Craft Ebbing & Co, tra tutti il catalogo di strumenti fantastici in *Kuraudo Korekutā* o la mercanzia scrupolosamente datata per ere in *Dokokani itteshimatta mono*.

La poesia di un oggetto (persino la sua arte) nasce sovente dalla sua inutilità e dall'infantilismo giocoso che avvicina l'adulto al mondo dei bambini, a quella sfera infantile da cui – specialmente nelle società occidentali – egli è bandito, stimola una fede e una fiducia di cui l'adulto non è sempre

---

<sup>339</sup> Per approfondire il concetto di lusso cfr. Berry, Christofer J., *The Idea of Luxury. A Conceptual and Historical Investigation*, Cambridge University Press, 1994

<sup>340</sup> Ferraris, M., *Dove sei? Ontologia del telefonino*, Milano, Bompiani, 2011 (ed. kindle)

capace, se non correndo il rischio d'essere frainteso, persino dileggiato<sup>341</sup>.

*Kaze no denwa* ovvero “La telefonata nel vento” ne è un bell'esempio calato nel sociale e nel contemporaneo. Inventato all'indomani del disastro del Tohoku del 2011 a Otsuchi nella prefettura di Iwate, *Kaze no denwa* nasce dalla speranza di chi ha perso una persona cara, di mettersi in comunicazione con lei. È stata installata all'interno di un giardino una cabina telefonica, con un vero telefono (classico, nero, nostalgicamente pesante) che però non è collegato, non ai fili telefonici perlomeno. L'obiettivo infatti supera la materialità dell'oggetto-telefono e soprattutto la sua funzionalità, per immaginare un tipo di conversazione che coinvolga più che l'orecchio, la bocca e la mente razionale dell'uomo, il suo *kokoro*, il cuore. Immaginando che la cornetta metta in comunicazione chi parla con chi non c'è più, chi visita questo luogo lo fa per alleggerire l'angoscia e la mancanza dovute alla scomparsa di qualcuno, qualcuno che si è amato e a cui restano parole da dire, qualcuno cui si vorrebbe raccontare qualcosa, domandare qualcos'altro, esprimere semplicemente l'amore che nella perdita non si consuma.

Un altro esempio di poetica inutilità è costituito dai luoghi abbandonati – *haikyo*– di cui in Giappone i cataloghi fotografici sono esponenzialmente aumentati negli ultimi anni: sono scatti che raccontano le rovine del contemporaneo e di questo rapporto paradossale tra passato e presente mostrano i risvolti magici. Il tempo lì si fa materiale, l'intervento umano pare annullarsi. L'essere sganciati dalla funzionalità pratica, dall'utile economico, rende gli oggetti qualcosa di più, qualcosa di diverso ed ulteriore.

“La bellezza delle rovine? Non servire più a nulla.

La dolcezza del passato? Ricordarlo, perchè ricordarlo è renderlo presente, ed esso non lo è, né può esserlo [...]”<sup>342</sup>

Per Fernando Pessoa l'aderenza tra bellezza e inutilità è evidente, si ripresenta costantemente ne *Il libro dell'inquietudine* in cui il sapore dei diversi tempi della vita si approfondisce proprio grazie ad una presa di distanza dalle azioni meccaniche e costantemente ripetute che il quotidiano costantemente ripropone e che annullano il pensiero e mettono a tacere il sentire originale.

Eppure *inutile* è un concetto che nasconde molto altro. Utile a cosa, piuttosto, sarebbe giusto domandarsi. Quando qualcosa è definito utile, lo è solitamente nei confronti di azioni pratiche, compiti stabiliti, bisogni palpabili e immediati. La necessità del bello, la stessa urgenza del superfluo come simbolo di libertà e di piacere, sono invece sottovalutati.

Il novecento è un immenso archivio e, insieme, una enorme discarica di cose e di dati. Si registra per sentirsi in diritto di dimenticare. Si fotografa per manifestarsi un'esperienza che invece l'occhio

---

<sup>341</sup> Rimandiamo al capitolo quarto di questa tesi per una trattazione più approfondita dei legami tra sfera infantile e ruolo della cosa.

<sup>342</sup> Pessoa, F., *Il libro dell'inquietudine*, Milano, Mondadori, 2012 (ed. kindle), pos. 1109

magari non ha neppure vissuto. Non c'è l'ansia di trattenere memoria perchè intorno a noi appendici di un corpo e di una mente sempre meno esercitati, sono in grado di farlo molto più efficacemente di noi. Eppure l'essere sempre a disposizione di queste memorie, rende il desiderio di sperimentarle sempre più remoto. La necessità non ci tocca, il disinteresse s'appropria dei ricordi.

Con il volgere del secolo e l'approssimarsi di quello successivo si nota anche una certa ansia di guardare al passato più ancora che al futuro, come a notare l'incompleto, l'errato, il perfettibile. E di passato, oltretutto, si nutrono le cose. Si potrebbe quasi dire che ne siano ghiotte. Ritornando alla visione degli oggetti come dei alari è bene accennare alla credenza giapponese degli *tsukumogami*, che vuole che le cose che vivono un centinaio d'anni si facciano una sorta di deità: cento anni è quanto basta a un oggetto per acquisire un'anima. Esso infatti assorbe il tempo che passa e con esso la saggezza che da esso deriva. È il perdurare nonostante tutto, lungo le ere degli uomini capricciosi ed incostanti, godendo del loro amore e della loro cura, tollerando l'incuria, osservando spazi cambiare freneticamente come in un time-lapse.

L'occidente ha frainteso questa credenza e immagina lo *tsukumogami* come uno spirito, uno solo, che entra negli oggetti e vi si installa. E invece è proprio quella cosa che cambia e quando si scende nel dettaglio, si comprende come gli oggetti premino e portino del bene a chi li cura, e come invece portino sventura a chi li maltratta, li disprezza o li ignora. A seconda del trattamento ricevuto, l'anima acquisita nel tempo dagli oggetti li renderà grati e fortunati oppure vendicativi e maledetti.

Circa la capacità dell'uomo di depositare pezzi del proprio tempo nelle cose, l'abilità di queste di restituirci il passato nel contatto e di cristallizzarsi proprio grazie alla loro natura materiale, scriveva Marcel Proust in *Dalla parte di Swann*.

“Trovo molto ragionevole la credenza celtica secondo cui le anime di coloro che abbiamo perduto sono imprigionate in qualche essere inferiore, un animale, un vegetale, una cosa inanimata, di fatto perdute per noi fino al giorno, che per molti non arriva mai, nel quale ci troviamo a passare accanto all'albero, a entrare in possesso dell'oggetto che è la loro prigioniera. Allora esse sussultano, ci chiamano, e non appena le abbiamo riconosciute, l'incantesimo è rotto. Liberate da noi hanno vinto la morte, e ritornano a vivere con noi.

Così è del nostro passato. È fatica inutile cercare di evocarlo, tutti gli sforzi della nostra intelligenza sono vani. Esso si nasconde, fuori del suo dominio e della sua portata, in qualche oggetto materiale (nella sensazione che quell'oggetto materiale ci darebbe), che noi lo incontriamo prima di morire, o che non lo incontriamo.”<sup>343</sup>

L'anima è al riparo nelle cose, sia che si tratti di un essere inferiore, di una bestia, di un albero o di

---

<sup>343</sup> Proust, M., *Alla ricerca del tempo perduto*, Roma, Newton Compton, 2011 (ed. kindle), pos. 2422

un oggetto. È nella realtà materiale che si cela il passato, in un oggetto che scomparendo porta via con sé quel frammento di memoria. Se non ci imbattemo in esso un'altra volta, il ricordo sarà inevitabilmente perduto<sup>344</sup>.

È del resto vero anche il contrario, ovvero che proprio il passato costituisca una delle scintille dell'interesse che nutriamo per le cose. Esso fa spesso la bellezza di oggetti altrimenti privi di interesse, vi inserisce significati che legano la materialità dell'oggetto allo spirito dell'uomo, come la pentola "piena di buon passato" di Socrate in *l'Ippia Maggiore* di Platone<sup>345</sup>. Baudrillard ne *Il sistema degli oggetti* parla di una antica teatralità delle cose come valore aggiunto che c'era ed era posato su di esse, sottolinea come la nostalgia accolga nel presente gli oggetti passati e doni loro nuova vita.

È forse anche per questo che la meraviglia dell'affetto che si prova per le cose è sempre scarsamente condivisibile con altri. Si tratta di un rapporto strettamente personale che ha a che vedere tanto con la cosa materiale quanto con il ricordo che essa veicola e contiene. La forma dei sentimenti è come la forma dell'acqua che, come descrive Andrea Camilleri in *La forma dell'acqua*:

“Qual è la forma dell'acqua?”

“Ma l'acqua non ha forma!” dissi ridendo: “Piglia la forma che le viene data”<sup>346</sup>

La nostalgia, l'amore per la vita che è stata e non sarà più, per una persona che ci ha fatto un dono oppure un torto, tutto questo “informe” che è il sentimento umano si riversa sulle cose e assume naturalmente quella determinata, *singolare* forma. L'oggettività abbandona l'occhio di chi guarda e nel soppesare un orsacchiotto lurido e consunto, mentre chiunque altro non vi vedrebbe che un vecchio pupazzo di stoffa destinato a diventare presto spazzatura, chi lo ha a lungo posseduto vi recupera profumi e gioie dell'infanzia.

L'amore ha tante forme, tante quante sono gli oggetti che potenzialmente il nostro occhio coglie, la mano tocca e il cuore arricchisce di frammenti di sé. Un tempo condiviso si infila nella trama della materia e rimane come impigliato, destinato a rimanervi per sempre. Salvatore Satta ne *Il giorno del giudizio* descrive con rara sapienza i segreti legami amorosi di una madre con il figlio minore, nel

---

<sup>344</sup> È interessante notare come invece per Modiano, come nella critica che Platone faceva alla scrittura, l'assenza di materialità, di un oggetto come appiglio salva al contrario per Modiano la memoria dal non sense, dall'indifferenza, dalle cattive abitudini cui costringe la vita. Scrive in *L'orizzonte*: “Nessuno dei due aveva una penna o un foglio di carta per scrivere l'indirizzo, ma Bosmans la tranquillizzò: non dimenticava mai i nomi delle vie e i numeri civici. Era il suo modo di lottare contro l'indifferenza e l'anonimato delle grandi città, e forse anche contro le incertezze della vita” (Modiano, P., *L'orizzonte*, cit., pos. 188)

<sup>345</sup> Rigotti, F., *Il pensiero delle cose*, Apogeo, Milano, 2007 (ed. kindle), pos. 700

<sup>346</sup> Citato in Rigotti F., *Nuova Filosofia delle cose*, Novara, Interlinea, 2013, p. 71

tramite materiale di poveri oggetti che ella conserva nel tempo a ricordo dell'infanzia tutta e dell'affetto a lungo coltivato tra di loro. Anche fiammiferi spenti, oggetti defunti nell'uso, possono significare la meraviglia del tempo passato e dell'amore condiviso. Una rivelazione, questa, che è accessibile però soltanto a chi possiede la capacità di accostarsi alla vita con quell'attitudine profonda e intelligente di chi sa autenticamente amare:

“Donna Vincenza custodiva i fiammiferi spenti del suo bambino nella grande credenza incastrata nel muro di cui teneva le chiavi nel mazzetto attaccato alla cintola, accanto agli spiccioli che le lasciava Don Sebastiano. Ella sapeva, nella sua ignoranza, quel che Don Sebastiano, con tutti i suoi studi, non avrebbe capito: e cioè che dietro quelle cose morte c'era una vita immensa, uno sconfinato mondo d'amore, assai più che dietro ai giocattoli, se mai in casa di Don Sebastiano si fosse potuto concepire un giocattolo. C'era l'idea di una terra, della terra per noi arida e avara, piena di doni meravigliosi; c'era la fantasia del gratuito, che ha mosso il creatore alla sua creazione: la gioia di sentirsi partecipe di questa creazione e di questo dono. Il senso dell'utile e dell'inutile è estraneo a Dio e ai bambini: esso è l'elemento diabolico della vita, e può darsi che Don Sebastiano lo sentisse, con quel suo rispondere a chi gli diceva che era ricco, che ricco è il cimitero.”<sup>347</sup>

Satta avvicina Dio ai bambini nella comprensione profonda della realtà, nel saper abbattere le barriere artificiali dell'utile e dell'inutile, nell'eliminare la distanza tra quanto oggettivamente serve e quanto invece può essere sacrificato. È un'intuizione importante che lo scrittore attribuisce a Donna Vincenza, donna umile e consumata dalla vita, sottovalutata dal marito ma dotata della sapienza propria di chi è capace di amore<sup>348</sup>, e nega invece a Don Sebastiano, marito e padrone della casa, uomo di giustizia, inflessibile giudice della città ma cieco osservatore della propria famiglia. Non è la cultura a determinare il valore di una persona, nè lo è la sua istruzione, suggerisce Satta, bensì quella capacità profondamente umana di sentire la vita nelle cose, di aprirsi all'esistenza senza pretendere di saperla tutta decifrare e di avvertirne la gioia profonda. Le categorie dell'utile e dell'inutile, in questa prospettiva, si annullano. Non si gerarchizza la tenerezza, nè si sterilizza la gioia. La bellezza dell'esistenza ne andrebbe sacrificata, tutto si ridurrebbe ad una lista di priorità: ciò che è *veramente* importante si perderebbe.

Fiammiferi spenti, un telefono che lasci vagare voci luttuose nel vento, scarpette di ballerina che non calzano più: sono tutti oggetti che si sottraggono ad ogni tentativo di categorizzazione, ma che anche per questo risultano per chi le possiede o le “usa”, della massima importanza.

---

<sup>347</sup> Satta, S., *Il giorno del giudizio*, Milano, Adelphi, 2013, pp. 93, 94

<sup>348</sup> *ivi*, p. 49

## ■ Luoghi come contenitori di cose: Christian Boltanski e Ogawa Yōko

Nelle prime pagine dell'introduzione del catalogo della mostra *Monte di Pietà* di Christian Boltanski, viene narrata la genesi dei luoghi ospitanti, l'ex Monte dei Pegni di Palazzo Braciforte a Palermo contrapposto al Monte di Pietà di Santa Rosalia, dove venivano custoditi invece solo pegni di scarso valore, oggetti di quotidiano utilizzo, cose di nessun pregio. Si trattava principalmente di stoffe, corredi, manufatti non preziosi.

Il Monte di Santa Rosalia è uno spazio che spicca per la sua antica funzionalità. Nasce per essere un immenso archivio e muore, almeno nel suo scopo originario, una volta che il costume dei pegni viene sostituito da nuove forme di scambio ed inventario. Come un grande armadio, un comò dai cento cassetti, il monte dei pegni è un luogo che mette d'accordo architettura e meraviglia.

Gli spazi, per artisti come Boltanski, sono griglie, contenitori di cose i quali, a loro volta, si trasformano in recipienti di storie. Le cose parlano, comunicano il sè più intimo e singolare richiamando insieme anche temi universali.

Descrizioni in tutto simili si possono applicare al laboratorio di esemplari nel romanzo breve di Ogawa Yōko *Kusuriyubi no hyōhon* pubblicato nel 1984. Incentrato sul racconto in prima persona della giovane segretaria che lavora per il dottor Deshimaru, scienziato del laboratorio – colui che cristallizza gli oggetti portati dai clienti e ne fa dei campioni destinati a eterna memoria – *Kusuriyubi no hyōhon* tratta da una parte l'ambigua relazione amorosa che si instaura tra i due, dall'altra il tema della perdita, della memoria, il desiderio profondamente umano di allontanare sentimenti confusi e dolorosi nel tentativo di dar loro una forma e di archivarli.

Esiste un'affinità assai legata al contemporaneo tra artisti che si appellano alle piccole cose, alla realtà più prossima all'individuo per spiegare l'universale. Cose piccole, senza importanza, che si fanno carico invece di tutta l'importanza che tematiche immense come la morte portano con sè.

Sergio Troisi, descrivendo i luoghi della mostra di Boltanski a Palermo e spiegandone le sotterranee connessioni deduce l'aspetto visionario del vuoto, delle cellette che una volta ospitavano l'esposizione di stoffe di varia natura. "Ne risulta" scrive "una spazialità visionaria, analoga a quella che ordisce il ritmo serrato dei bianchi e neri dei fogli delle *Carceri* di Piranesi"<sup>349</sup>. In Ogawa Yōko, secondo elemento di questo paragone tutto basato sulla natura dei luoghi e sul loro rapporto con le cose, il ritmo non è mai serrato, bensì diluito, in una scrittura che lascia spazio ai vuoti tanto quanto ai pieni. Si nota un accumulo di dettagli analitici nella descrizione degli ambienti in cui si svolgono i suoi romanzi e racconti. Come in un gioco di matrioske, i luoghi contengono cose, le cose contengono storie, le storie abbracciano persone e luoghi. E così via, di nuovo da capo.

Nella sua produzione sono numerosissimi i luoghi di raccolta di cose: collezioni private, una sorta di wunderkammer, musei pubblici e musei privati, monti dei pegni, negozi dell'usato, laboratori, compionature, archivi, uffici oggetti smarriti, cassetti, scansie. Per ogni contenitore esiste una

---

<sup>349</sup> Troisi, S., (a cura di) *Boltanski. Monte di Pietà*, Milano, Edizioni Charta, 2002, p. 8

gamma di oggetti e per ogni gamma di oggetti esiste una catalogazione ulteriore che fa da spartiacque tra il visibile e l'invisibile, tra il necessario e il superfluo.

Da una parte sta il necessario, con la sua funzionalità esasperata che sfocia nella poeticizzazione dei gesti (tutti essenziali, tutti importanti), dall'altra il superfluo che chiama la liberazione dal ruolo, tende al concetto platonico di bellezza, all'idea di bellezza, spuria da ogni praticità.

Ogawa stessa ammette a varie riprese in saggi ed interviste come siano i luoghi il punto di partenza della sua ispirazione narrativa, proprio quelli che potremmo definire i contenitori delle storie. Uno dei maggior motivi di fascino sembra il contrasto tra la loro immanenza e la disparizione invece delle persone e delle cose che li hanno abitati. Il concetto di vuoto, del resto, aleggia in ogni contenitore: esso suggerisce in egual misura la presenza e l'assenza.

E con lo slancio al racconto si inaugurano molte opere, con la promessa di narrare, l'esigenza di raccontare.

「その品物がどうしてここへたどり着くことになったのかといういきさつを、わたしに話したがるからだ。」<sup>350</sup>

Nel caso di *Kusuriyubi no hyōhon*, il luogo in cui si snoda la vicenda, il laboratorio di campionatura del Dottor Deshimaru, ha la suggestione di un labirinto, uno spazio frammentato come cellette di un monastero o un monte dei pegni. Si tratta di un numero incalcolabile di piccole stanzette<sup>351</sup>, di un luogo che oltretutto aderisce perfettamente alla propria funzione. Gli esemplari non sono toccati dalla finitezza dello spazio, il luogo si adatterà a contenerli anche quando essi aumenteranno<sup>352</sup>: sono soggetti alla medesima vertigine della lista di cui parlava Umberto Eco.

L'atmosfera che regna nel laboratorio è resa infatti dalla descrizione di quanto è contenuto nella palazzina a quattro piani (minuscoli balconi, ringhiere arrugginite, antenne etc.), dallo stato di ogni parte irrimediabilmente corrosa dal tempo e, soprattutto, essa viene sottolineata dall'assenza di altre cose ancora, oggetti mancanti come stanghe per appendere il bucato, vasi o scatoloni che conservino della vita quotidiana una traccia. Ogawa descrive l'esterno dell'edificio con esattezza da campionatura e censimento, conta gli ottanta ganci per la biancheria, le nove bocchette dei rifiuti, i quaranta aspiratori per la ventilazione, tradendo la consueta mania per la catalogazione, per poi passare infine alla descrizione interna degli ambienti. La lista rivela la forza e la potenza dei numeri.

Il luogo presenta inoltre una profondità cui Deshimaru fa solo un veloce accenno, ma che, nel suo finale, suggerirà piuttosto l'idea di un posto dai contorni inquietanti, capace di ingoiare

---

<sup>350</sup> Ogawa, Y., *Kusuriyubi no hyōhon*, cit., pos. 23

<sup>351</sup> 「ここには数えきれないほどの小部屋があり、その他に、中庭と屋上と地下室があり...」 *ivi*, pos. 14

<sup>352</sup> 「保存すべき標本の数も増える一方で、わたしが初めてここへ来た時は、標本保管室として 101 号室から 301 号室までが使われていたが、—もちろん、223 号室はとぼしてある—秋の訪れとともに 303 号室も保管室の仲間入りをするようになった。」 *ivi*, pos. 505

indistintamente cose e persone.<sup>353</sup>

Quando la giovane protagonista arriva nel laboratorio e si presenta al dottor Deshimaru, risulta da subito chiaro quanto inutile, o almeno privo di sostanziale importanza, sia tutto quanto riguarda il suo curriculum vitae. Nulla della sua vita fino a quel momento può relazionarsi in alcun modo al lavoro che la aspetta nel laboratorio di campionatura: non serve l'esperienza, non conta neppure l'età.

Deshimaru le spiega come non si tratti di uno studio di ricerca nè di un museo, quanto invece di un luogo che si occupa della creazione di campioni e della loro conservazione. I campioni oltretutto non hanno nulla in comune tra di loro ed è impossibile pertanto suddividerli per tipo<sup>354</sup>; non sono altro che sentimenti umani, l'uno diverso dall'altro, e richiedono principalmente d'essere protetti e maneggiati con delicatezza. Per fare al meglio il suo lavoro, serve piuttosto mettersi in comunicazione con la problematica personale che ha condotto lì il cliente.

È curioso come il laboratorio non sia pubblicizzato in alcun modo perchè, come afferma il dottor Deshimaru, chi ne ha bisogno lo troverà naturalmente. Le strade percorribili per approdarvi sono molteplici, nessuna delle quali a priori già decisa. È un luogo, pertanto, che si rivela soltanto a chi deve trovarlo.

#### ■ La natura degli esemplari in *Kusuriyubi no hyōhon*

In *Kusuriyubi no hyōhon* il singolo oggetto sta sempre per molto altro. È la loro finalità, l'obiettivo per cui sono stati creati, la parte più interessante di questi esemplari. E allora qual è lo scopo degli esemplari, quale la loro utilità? La finalità, come più spesso ribadito nel testo e come analizzeremo in dettaglio più avanti, sta nell'imprigionare, archiviare e allontanare. Tutto si rivela nel linguaggio preciso che usano i protagonisti della storia.

Una delle parole chiave è *fūjikomeru* 「封じ込める」 “rinchiudere”, “imprigionare”. La creazione dell'esemplare sottintende una definitiva separazione della persona dall'oggetto e dall'esperienza che esso gli evoca, perchè l'esemplare non uscirà più dall'edificio, non tornerà mai più al suo possessore nè ad una qualsiasi altra collocazione nel mondo. Il laboratorio di creazione e l'archivio di catalogazione sono infatti un tutt'uno: gli esemplari restano a disposizione dei loro committenti e questi possono andare a trovarli ogni volta che lo desiderano ma, nella realtà, quasi nessuno torna nel laboratorio una seconda volta.

L'obiettivo della creazione dell'esemplare, ribadisce il dottor Deshimaru, è proprio rinchiudere, *bunri suru* 「分離する」 “separarsene”. Solo così, tramite quell'ultimo fondamentale passaggio di

---

<sup>353</sup> 「...それに、ここは君が想像している以上に懐が深いんだ。心配いらないよ」 *ivi*, pos. 515

<sup>354</sup> Le cose per la loro vastissima quantità mettono da sempre in difficoltà l'uomo. Sembra lo stesso dilemma cui si trovò davanti Propp, quando si pose il difficile compito di catalogare gli oggetti magici nella fiaba: essi infatti non possono catalogarsi facilmente perchè troppi. Propp, nello specifico, scelse di privilegiare la loro comunanza d'origine, la materia di cui erano fatti. Cfr. Propp, V. Ja., “II. L'oggetto fatato” in *Le radici storiche delle fiabe*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008, pp. 304 – 320

presa di distanza, il lavoro sarà infine completo.<sup>355</sup>

Non c'è spazio per la nostalgia. Si tratta piuttosto di dare una collocazione nuova, esterna, a sentimenti che non si riescono a ordinare. È l'irrazionale fatto cosa, inserito in un ordine preciso come quello materiale. Dare forma all'immateriale può risultare difficile, sfugge per questo facilmente ad una sistemazione ogni sentimento come l'amore, il dolore, la devastazione emotiva che porta con sé un lutto.

La distruzione, scriveva Georges Bataille, è implicita nel concetto di accumulazione. Senza distruzione non pare possibile creare nuova vita, così come nella perdita "risiede il senso della vita, che il più delle volte essa è feconda" e che la giustificazione di questa fecondità sta nel rendere possibile nuove perdite ancora. L'acquisizione, ribadisce il filosofo francese, "ha come «fine» la parte di perdita che essa rende possibile"<sup>356</sup>.

Il primo campione che il Dottor Deshimaru mostra alla protagonista è una bocchetta cui è attaccata l'etichetta con su scritto il nome di chi ha commissionato il campione e che contiene tre funghi, cresciuti sulle rovine di una casa distrutta in un incendio e nella quale è morta la famiglia della ragazzina che ha richiesto la creazione dell'esemplare. Ed è proprio quando la protagonista si troverà faccia a faccia con questa stessa cliente, tornata a commissionarne un altro, che abbiamo prova del distacco che si compie tra richiedente ed esemplare.

Dando per scontato che la ragazzina abbia piacere a rivedere il vecchio campione, le offrirà di andarglielo a prendere, ma lei rifiuterà, quasi come non provasse più alcuna passione, come se il sentimento si fosse esaurito<sup>357</sup>. Ha perso interesse per l'esemplare: esso fa ormai parte del passato. Comprendiamo allora come richiedere un esemplare sia per i committenti un mezzo per sbarazzarsi di una porzione di passato in modo da acquistare una nuova spinta verso il presente e il futuro.

La reazione della ragazzina alla proposta della protagonista è decisa, non tradisce alcun ripensamento. La risposta secca, il diniego senza alcuna vaghezza ad ammorbidirlo, dimostrano il suo netto rifiuto a ricongiungersi all'esemplare.<sup>358</sup>

L'intuizione di Ogawa sta nel suggerire come anche mutando forma, aspetto e collocazione, la materia evoca e ricorda. Per certe cose, sembra dire, esiste solo la distanza, l'addio definitivo. Sia che sia di natura psicologica o spaziale.

In *Saihate ākēdo*, la protagonista racconta di R-chan, una bambina che una volta frequentava

---

<sup>355</sup> 「返しません。標本は全部、僕たちで管理、保存するんです。そういう決まりになっています。もちろん依頼者たちは、好きな時に自分の標本と対面することができます。でも、ほとんどの人がもう二度とここへは現れません。きのこの彼女もそうです。封じ込めること、分離すること、完結させることが、この標本の意義だからです。繰り返し思い出し、懐かしむための品物を持ってくる人はいないんです」 Ogawa, Y., *Kusuriyubi no hyōhon*, cit., pos. 189-199

<sup>356</sup> Bataille, Georges, *Il limite dell'utile*, Milano, Adelphi, 2012, p. 48. In originale il titolo recita *La limite de l'utile (fragments)*, Paris, Editions Gallimard, 1976 (in italics nel testo)

<sup>357</sup> 「あの標本にもう、興味がない様子だった。」 Ogawa, Y., *Kusuriyubi no hyōhon*, cit., pos. 557

<sup>358</sup> Il rifiuto, tra l'altro, si ripete ben due volte: la prima quando la segretaria crede che la ragazza sia venuta appositamente a incontrare il vecchio esemplare, la seconda quando a fronte del suo desiderio di crearne invece uno nuovo le domanda se comunque voglia vedere quello precedente.

assiduamente il piccolo spazio in fondo alla galleria dove chi acquistava qualcosa in uno dei negozi della via vi si poteva recare per riposarsi e leggere uno dei libri messi lì a disposizione. La bambina amava leggere “libri che raccontavano cose vere”, ovvero l’enciclopedia, in contrasto con la protagonista che amava “libri che raccontavano cose false”, ovvero romanzi come *Il giardino segreto* o *L’Uccellino azzurro*. Pagina dopo pagina, paragrafo dopo paragrafo, senza saltare neppure una riga, R-chan, indifferente alla regola d’ingresso (ovvero l’esibire uno scontrino di un negozio della galleria), ogni giorno si recava nello spazio di lettura e apriva i grandi volumi, intenzionata ad arrivare a leggerli tutti. Quel sogno però non si realizzerà perchè la bambina, colpita da una grave malattia agli organi interni, morirà improvvisamente. Dopo sei mesi dal triste accadimento, inizia a frequentare lo spazio di lettura il padre di R-chan che, di ritorno dal lavoro, farà ogni giorno piccoli acquisti e si siederà al tramonto sulla stessa sediolina a girasoli dove un tempo stava china la figlia. Per far fronte alla perdita luttuosa, l’uomo per anni ricopia su blocchi di quaderni universitari parola per parola tutte le pagine dell’enciclopedia tanto amata dalla piccola defunta. Negli anni cambiano i quaderni, le matite si accorciano, la schiena duole e le pagine si impregnano di sudore ma lui continua imperterrito finchè non arriva all’ultimo carattere dell’ultima pagina dell’ultimo volume.

「この世界を形作っている物事を一個一個手に取り、じっくりと眺め、感触を確かめてからまた元の場所に戻す。それを延々と繰り返す。かつて娘が探索した道をたどり、わずかな気配でも残っていないかと目を凝らし、どんなに望んでも彼女が行き着けなかった道を、身代わりとなって踏みしめる。」<sup>359</sup>

Per dare forma al mondo, scrive Ogawa, serve prendere in mano una ad una le cose che hanno la capacità di sistematizzare la sua materia caotica, assicurarsi della loro consistenza e poi rimetterle al posto che gli spetta. È la sistematizzazione dell’imprevisto, l’attribuzione stessa d’una forma alla vita che viviamo e che per noi riserva accadimenti non sempre facili da comprendere e archiviare. Affrontare un lutto, una perdita che ci priva di una parte di noi stessi, richiede uno sforzo ulteriore, qualcosa che non sempre accade naturalmente con il passare del tempo. Pur nell’irrazionalità di alcune scelte, come quella di ricopiare una intera enciclopedia su quaderni a righe, o di richiede un esemplare ad un laboratorio come in *Kusuriyubi no hyōhon*, o di mangiare in modo spropositato e tenere un diario di quanto si è ingurgitato come in *Sugar time*, le nostre azioni si rivelano in grado di salvarci dall’annichilimento del dolore. Come vedremo a proposito degli esemplari in *Kusuriyubi no hyōhon*, per liberarsi di qualcosa serve attribuirgli una forma tangibile.

Walter Benjamin scriveva che quel che muove nelle profondità il collezionista, la missione che lo vede impegnato è quella contro la dispersione. La collezione ha infatti l’abilità di riunire quanto è affine, di attribuire alle cose una sistematizzazione che le ricolloca nel mondo da un punto di vista

---

<sup>359</sup> Ogawa Y., *Saihate ākēdo*, cit., p. 48

spaziale quanto temporale, e pertanto di risistemare quella confusione e “frammentarietà in cui versano le cose in questo mondo”<sup>360</sup>. Riformulare il posto delle cose, donare una collocazione al *gucha gucha*, al troppo che ci circonda e spesso invade, è un modo di risistemare anche l’emozione del mondo

Nel caso del padre di R-chan, l’azione di trascrivere le pagine dell’enciclopedia, si accompagna all’acquisto di piccole cose comprate nei negozietti della galleria, oggetti disparati, senza vera utilità:

「百科事典の歩みと比例して、手提げ袋の中身は充実していった。少女のアプリケは色落ちし、所々糸がほつれていた。外国の名刺、押し花、琥珀、豆電球、指貫。まるでアーケードの中に散らばる世界の欠片たちを拾い集め、手提げの中にもう一つ百科事典を作ろうとしているかのようにだった。衣装係さんのレースも、紳士おじさんが買った。あのレースの切れ端も、世界を形作るための一部分となった。」<sup>361</sup>

Questo episodio chiude il precedente, in cui il merletto della sottoveste della costumista veniva messo in vendita dopo la sua morte in modo da tornare a circolare nel mondo, versando nell’oggetto il suo ricordo. Ogni pezzetto di questo universo, sembra suggerire Ogawa, ha una storia da raccontare e possiede un suo precipuo valore. A suo modo va a formare il disegno più ampio del mondo.

Non appare inoltre causale la congiunzione tra enciclopedia e galleria, intesa come luogo di raccolta di negozi disparati tra di loro, come i *Passages* parigini e come quella di *Saihate ākēdo*, entrambe piene d’una natura morta eppure viva, pulsante nella sua decadenza manifesta. L’abbinamento è chiaramente suggerito nei primi appunti del grande progetto de *I “passages» di Parigi* dal filosofo tedesco:

“Da bambini, quando ci regalavano una di quelle grosse enciclopedie dal titolo *Mondo e umanità* o *La terra*, oppure l’ultimo volume di *Nuovo universo*, non ci siamo tutti gettati alla ricerca del variopinto «paesaggio del carbonifero», o della «fauna europea nell’era glaciale», non ci ha colpito forse al primo sguardo una certa, non ben definita affinità tra gli ittiosauri e i primi bisonti, fra i mammut e le foreste? È la stessa affinità originaria, la stessa corrispondenza che ci rivela l’ambiente di un *passage*. Mondo organico e mondo inorganico, miseria infima e lusso sfrontato si ritrovano l’uno accanto all’altro nel più contraddittorio dei legami, le merci sono appese o ammassate l’una accanto all’altra in modo così sfacciato da far pensare alle scene dei sogni più intricati.”<sup>362</sup>

<sup>360</sup> Benjamin, W., *I «passages» di Parigi*, cit., p. 222

<sup>361</sup> Ogawa Y., *Saihate ākēdo*, cit., p. 50

<sup>362</sup> Benjamin, W., *I «passages» di Parigi*, cit., p. 899

L'enciclopedia è mistura del mondo, assaggio che non sazia e quindi spinge a continuare il viaggio alla ricerca di sempre nuove cose da sapere.

#### ■ **Materiale/Immateriale, organico/inorganico**

La natura degli esemplari, del resto, è estremamente varia e non esiste forma materiale capace di accogliere più sapientemente un sentimento rispetto ad un'altra. Si elenca una cisti, uno spartito musicale, ornamenti per capelli, nacchere, matasse di lana, gemelli, mantelline per il trucco<sup>363</sup>, binocoli per teatro, becher con un campione di sperma. Tra gli esemplari più antichi che riposano nei cassetti la protagonista rinverrà anche bulbi di giacinto, anelli magici, calamai, forcine per capelli, carapaci di tartarughe, giarrettiere.

L'abbinamento tra materiale e immateriale è imprevedibile, così come potenzialmente infinita è la varietà delle cose in cui l'uomo riversa le proprie memorie. Senza una materialità perlomeno apparente risulta d'altronde impossibile pensare alla creazione di un esemplare, tanto che in un solo caso il laboratorio ne rifiuta la commissione: accade quando, per telefono, una donna chiede di "imbottigliare" uno spirito maligno senza specificarne una connessione concreta con il mondo materiale.

L'immateriale ha sempre la sua controparte tangibile. Qualcosa da toccare che suggerisce quanto c'è ma non ha dimensione fisica.

Viene ben trattato il rapporto tra materialità e immaterialità nell'episodio in cui una cliente, dopo la fine di una storia d'amore, decide di sbarazzarsi di tutti gli oggetti ricevuti in dono dall'amante. Afferma di essere riuscita a liberarsi degli acquerelli che ha lasciato scorrere nel lavandino, di uno spillone da cappello decorato con un cameo che ha sotterrato, ma di non essere stata in grado di disfarsi della melodia che l'ex fidanzato, un compositore, aveva creato per lei. La cliente porta nel laboratorio lo spartito su cui è scritta la musica ma non richiede la campionatura dell'oggetto "spartito" in sé, quanto invece della melodia, e soprattutto del ricordo dell'amore ad esso collegato. Così, per eliminare l'immaterialità del sentimento si prende a prestito dell'altro: lo spartito musicale.

Per ogni cosa è richiesta la sua fine, la sua giusta sepoltura o smaltimento, soprattutto quando non si ha a disposizione un corpo, una parvenza materiale da cui prendere distanza. L'abbinamento materiale/immateriale serve fondamentalmente a questo scopo: a dar forma all'informe.

La segretaria, ad ogni modo, chiede alla cliente di ricevere lo spartito e delega al dottor Deshimaru il compito di risolvere il problema dell'immaterialità del campione.

「ただ、標本の形態としては、この楽譜を借りなければならぬんです [...]」<sup>364</sup>

---

<sup>363</sup> La mantellina è un chiaro riferimento ad Anne Frank.

<sup>364</sup> Ogawa, Y., *Kusuriyubi no hyōhon*, cit., pos. 247

Il dottor Deshimaru però non sembra preoccuparsene affatto, non avverte differenze sostanziali tra esemplari materiali e immateriali. Il problema della melodia viene risolto grazie a una delle anziane inquiline che abitano una delle stanze dell'edificio, dove un tempo sorgeva invece un dormitorio femminile, e che suona sul suo vecchio pianoforte la musica dello spartito. Una volta conclusa l'esecuzione la carta viene arrotolata e infilata nel cilindro della provetta, sigillata con un tappo di sughero su cui viene applicata l'etichetta con il codice e il numero dell'esemplare sonoro: "26 — F30774".

Eppure, sorprendentemente, quanto non ha forma può fregiarsene solo grazie ad un cambio di stagione: quando in *Kusuriyubi no hyōhon* arriva l'inverno<sup>365</sup> i clienti "come sempre", dice la protagonista, diminuiscono, a suggerire quasi che il passato nel freddo si ghiacci e, solidificandosi, si faccia cosa visibile con una sua natura tangibile e definita e non più informe e inafferrabile come l'aria. L'esemplare allora si fa futile, innecessario. Nel fascino della chimica, anche ciò che esiste non è necessariamente visibile ad occhio nudo. Non perchè non si veda, qualcosa non esiste.

「封じ込めたい過去も凍りついて、わざわざ標本にする必要もなくなるのかもしれない。」

*Mukibutsu* 「無機物」 è un'altra parola chiave nell'analisi degli esemplari in *Kusuriyubi no hyōhon*. Specifica come la selezione abbracci sia il materiale organico che quello inorganico, senza peraltro trattarli in modo differente. Più volte nei libri di Ogawa questa sottolineatura viene ribadita. Nei musei, ad esempio, quando si presenta la catalogazione dei materiali presenti, il fil rouge che collega gli oggetti di una precisa collezione, il materiale organico non è mai separato da quello inorganico: entrambi sono trattati alla stessa stregua perchè quanto rappresentano supera di importanza la loro costituzione fisica. Come in *Chinmoku hakubutsukan* dove accanto a un paio di cesoie, compare un occhio di vetro o il capezzolo reciso di una donna.

Così, tra i campioni del laboratorio, vengono accolte anche le sottili, fragili e bianchissime ossa di un uccellino di paddy curato per anni da un anziano lustrascarpe. Si tratta in questo caso di trovare la giusta collocazione ad un compagno amoroso, la tomba per i resti di un piccolo amico. L'uomo spiega come non avesse un giardino dove seppelirlo e come l'idea di gettare le ossicine in mare fosse a suo parere un'idea bizzarra, considerando la natura casalinga dell'animale. Dubbioso sul da farsi, alla fine aveva deciso di portarlo al laboratorio e di farne un esemplare.

Ogawa descrive, attraverso gli occhi della segretaria che raccoglie l'esemplare dalle mani del

---

<sup>365</sup> È il processo di cristallizzazione di cui parla frequentemente Ogawa nelle sue opere, prima fra tutte *Hisoyakana kesshō* (che la riporta fin dal titolo e che, nello sviluppo della trama, abbinerà l'inasprirsi della diffusa dimenticanza nell'isola alla scomparsa di altre stazioni tranne un nevoso e rigido inverno.

vecchio, prima l'aspetto materiale delle ossa – cose bellissime che possiedono una loro caratterizzazione specifica in quanto tutte le ossa risultano una diversa dall'altra, appuntite, così affascinanti e delicate nell'aspetto da poterle usare come pendenti da mettere al collo, leggerissime quando soppesate nel palmo, lievemente ruvide al tatto – e poi vi aggiunge la storia dell'amicizia con il suo padrone, arricchendole in questo modo di ulteriore spessore. Diventando un esemplare, si augura l'anziano lustrascarpe, l'uccellino potrà raggiungere la pace, il nirvana<sup>366</sup>.

Le parole restituiscono vita agli oggetti, a quanto muore, ed il vissuto umano nel ricordo replica la creazione divina dell'anima, donando a materia ormai esclusa dal circuito d'utilizzo o addirittura defunta, la possibilità di significare ancora molto, al pari di qualcosa di utile o esistente.

Georg Simmel in *Filosofia del denaro* definisce il valore come “qualcosa di fondato nella soggettività dei soggetti che scambiano e non nelle caratteristiche oggettive degli oggetti che vengono scambiati”<sup>367</sup> e ribadisce come sia proprio lo scambio a rendere profondamente soggettiva l'attribuzione del valore ad una cosa, il quale si gioca nel desiderio di quanto non si ha (volontà che la distanza dall'oggetto desiderato, la sua difficoltà di ottenimento e il sacrificio che si è disposti a fare allo scopo di farlo proprio intensifica ulteriormente) abbinato alla soddisfazione data dal compimento della transazione e dalla conquista di quanto mancava. Il valore di un oggetto è pertanto sempre soggetto a mutamenti ed ha tanto più a che fare con chi scambia che con le sue caratteristiche intrinseche, al punto che secondo Simmel è chiaro come “soltanto la relatività crea il valore degli oggetti in senso oggettivo, perchè soltanto attraverso di essa le cose vengono poste ad una certa distanza dal soggetto”<sup>368</sup>

Quando vengono privati della loro storia, del valore che i soggetti accordano loro, gli oggetti restano meri oggetti senza possibilità alcuna di tramutarsi in cose<sup>369</sup>. Sottratti di una loro biografia, le cose tornano ad essere puri gusci materiali. Snocciolare nomi, una scarna lista di reperti rinvenuti chissà dove, non fa che ribadire come gli oggetti neutri non posseggano una loro voce. Così, quando la protagonista accenna ad un coltello a serramanico di fattura tedesca portato da un attraente giovanotto, a una collezione di profumi conservata in un cartone per la birra consegnato da una donna, non percepiamo verso essi alcun particolare interesse.

L'oggetto è narrativo dal momento in cui interagisce direttamente o indirettamente con l'uomo e il suo valore nel contatto si fa fluttuante, puramente contingente. Niente è una volta per tutte, la natura definita di certi valori è soggetta ad una riformulazione costante, ad una negoziazione tra l'oggetto in sé e il sentimento che da esso scaturisce.

Così come in *Kusuriyubi no hyōhon* l'immaterialità non è ostacolo al campionamento, nè si fa differenza tra materiale organico ed inorganico, così la creazione dell'esemplare, non si limita a ciò

<sup>366</sup> . 「...こういつも成仏できるさ」 Ogawa, Y., *Kusuriyubi no hyōhon*, cit., pos. 626

<sup>367</sup> *ivi*, pos. 429

<sup>368</sup> Simmel, G., *Filosofia del denaro*, Milano, Ledizioni, 2014 (ed. kindle), pos. 3955

<sup>369</sup> Consideriamo qui la distinzione tra oggetto e cosa concettualizzata da Martin Heidegger.

che è morto. È la carne viva quella che si chiede di trasformare nell'episodio in cui una giovane cliente ordina l'esemplare della cicatrice della bruciatura che ha sulla propria guancia. L'idea di violare l'unicum del corpo, di fare di un pezzo inseparabile, o apparentemente inseparabile, da esso un esemplare, lascia una profonda impressione sulla protagonista.

「神秘的なおまじないをとなえるように、私はその言葉を胸の中で繰り返した。  
火傷、火傷、やけど、ヤケド……。」<sup>370</sup>

La ragazza ripete la parola, la degusta come per accertarsi del suono, della forma e delle propaggini del suo significato. Ogawa usa *kanji*, *hiragana*, *katakana*, come arrivando ad una semplificazione ultima che spoglia, di guscio in guscio, la parola. Ne mostra la forma, il significato, il puro suono.

D'altra parte il dottor Deshimaru si sente in obbligo di specificare alla cliente che fare un esemplare della cicatrice non equivale a guarirla. Una volta appurata la consapevolezza della ragazza, la quale si mostra perfettamente a conoscenza dei meccanismi che sostanno alla creazione del campione<sup>371</sup>, l'uomo la conduce nel laboratorio, di regola inaccessibile ad altri tranne che a lui, e da quel luogo la cliente pare non uscire più: è quanto suggerisce il fatto che la protagonista, insospettata, spii ossessivamente l'ingresso del laboratorio e non la veda tornare, sommata alla confidenza di una delle due anziane residenti nell'edificio, che le racconta con preoccupazione come le varie ragazze che prima di lei hanno lavorato nel laboratorio siano tutte scomparse, volatilizzatesi nel nulla dall'oggi al domani.

Che l'uomo ne abbia fatto degli esemplari? Che le abbia trasformate in cose in modo da archivarle? La profondità del laboratorio cosa cela?

Lo stesso ingresso, la porta che separa il mondo sotteraneo da quello di superficie – il laboratorio del dottor Deshimaru dal resto della casa – è luogo di passaggio che la protagonista vive con inquietudine, come avvertisse il mutamento sostanziale che avviene nel momento in cui si transita dall'esterno all'interno, dal fuori al dentro.

Simmel, nel saggio *Ponte e Porta* svela di quest'ultima la doppia funzione di apertura e di chiusura, di interruzione e creazione di una comunicazione tra due spazi. Questa duplice natura delle cose percepita dall'uomo in quanto possessore della capacità di dividere ed unire, della tendenza a separare quanto è unito e a unire quanto è invece diviso, si applica alla porta in modo netto, abolendo piuttosto la separazione tra quanto è esterno e quando è interno.

“Dal momento che può essere aperta, la sua chiusura offre il sentimento di una più forte chiusura nei confronti di tutto ciò che è al di là di questo spazio, più incisivamente di quanto non faccia la

---

<sup>370</sup> Ogawa, Y., *Kusuriyubi no hyōhon*, cit., pos. 566

<sup>371</sup> *ivi*, pos. 584

semplice parete: quest'ultima è muta. La porta parla»<sup>372</sup>

La concettualizzazione simmeliana di quest'elemento architettonico e la differenza sostanziale che pone tra essa e la chiusura netta che costituisce invece un muro, è ampiamente dimostrata dalla tensione che la letteratura pone nel rapporto dei personaggi con quello che Simmel definisce più avanti il “punto-limite dell'uomo”, “il limite [...] adiacente all'illimitato”, la porta che ha la capacità di sottintendere “la possibilità di uno scambio continuo”. Quando chiusa, serrata, inaccessibile, essa suggerisce molto più di quanto non farebbe se fosse spalancata.<sup>373</sup>

In *Kusuriyubi no hyōhon* la protagonista si accosta alla porta del laboratorio con una sorta di prudenza, di reverenza e insieme di timore, il tutto mescolato all'oscuro desiderio di cui è fatto l'amore che la lega morbosamente al dottor Deshimaru.

Quando la cliente della cicatrice entra nel laboratorio sotterraneo, la segretaria avvicina l'orecchio alla porta, cercando di origliare. Ciò che sente, però, è solamente il rumore della pioggia e un silenzio spesso, come se tutte le cose stessero trattenendo il fiato. Attende a lungo il ritorno della ragazza, ma invano. Non la vedrà mai più tornare.

「...標本室の扉の向こうへ消えていった。少女のことには、一言も触れなかった。」<sup>374</sup>

La porta del laboratorio pare chiudersi ed aprirsi liberamente solo al dottor Deshimaru. Per le giovani donne che la oltrepassano, non sembra invece esistere viaggio di ritorno. Quanto si svela nel passaggio non permette più di tornare dall'altra parte.

In cerca di prove, per tutta la settimana successiva la protagonista del racconto esplora le stanze in cui sono custoditi gli esemplari, fruga tra i cassetti pieni di oggetti<sup>375</sup> ma non trova l'esemplare della cicatrice. Rinviene, invece, quello delle ossa del padda che era stato creato proprio nello stesso lasso di tempo, a dimostrazione che anche quello della cicatrice, dovrebbe trovarsi lì.

E proprio con la porta, con le nocche della protagonista che bussano su di essa, si concluderà il libro. La ragazza, chiederà di entrare, di oltrepassare la porta e fare del suo anulare ferito un esemplare.

Il drammatico finale del racconto, l'inquietante sparizione delle due ragazze nel laboratorio del dottor Deshimaru (la cliente della bruciatura e la protagonista con il suo anulare), potrebbe essere

<sup>372</sup> Simmel, G., *Filosofia del denaro*, cit., pos. 189

<sup>373</sup> La porta ricorda inoltre quella nella fiaba di Barbablù, e in genere è elemento di mistero spesso soggetto ad un divieto, al di là di cui qualcosa attende sempre d'essere svelato. Oltretutto Ogawa vi dedica una lunga, sottintesa riflessione nell'episodio di Nobu-san in *Saihate ākēdo* in cui suggerisce sempre un mondo al di qua e uno al di là della porta come ne *Alice e il paese delle meraviglie* o nella favola de *Il leone, la strega e l'armadio* di C. S. Lewis dove sono le ante di quest'ultimo a fungere da passaggio in un'altra dimensione.

<sup>374</sup> Ogawa, Y., *Kusuriyubi no hyōhon*, cit., pos. 666

<sup>375</sup> Ogawa qui usa il verbo dormire, come se gli oggetti fossero vivi e nei cassetti stessero solamente riposando. 「いろいろな標本があった。[...] 眠っていた。もう長い間、誰の手にも触れられず、忘れ去られている様子だった。引き出しを動かすと、それらは試験管の保存液の底で、怯えたように震えた。」) *ivi*, pos. 678 – 689

ulteriormente interpretato come punizione cui va incontro chi non accetta di convivere con il dolore, chi prova un eccessivo desiderio di allontanarsi da quanto di confuso esista nella propria vita. Separarsi da parti tanto importanti di sé, per quanto tragiche ed amare, ha come risultato ultimo la perdita di sé, cosa che accadeva in *Suteru onna*, in cui la scrittrice Junko Uchizawa raccontava come il desiderio di liberarsi delle cose, successivo alla scoperta d'aver il cancro, fosse sfociato in un eccesso tale che, alla fine, la sua stessa identità ne risultava compromessa. La sua personalità si stava assottigliando a dimostrazione che da alcune cose, quelle più significative, è pericoloso separarsi. Non si possono prendere davvero le distanze da un sentimento fondante come un lutto o come il dolore per un amore importante che finisce. Conviverci rende piuttosto reale l'esistenza quotidiana mentre tentare di allontanarlo da sé può avere come risultato una pericolosa calamitazione della persona verso il luogo in cui riposa quel determinato ricordo o sentimento.

#### ■ La finalità del creare un campione

Non c'è niente che non possa essere trasformato in un esemplare e non c'è essere umano che non ne senta il bisogno. Se nel delicato meccanismo che porta le persone ad imbattersi nel laboratorio sussiste un elemento di casualità che limita l'afflusso dei clienti, in verità chiunque, potendo, vorrebbe richiedere un esemplare per sé.

「標本を必要としない人間なんていないさ」

「そうかしら」

「この標本室と出会える人間は限られているけど、本当は誰でも、標本を求めているものなんだ」<sup>376</sup>

È un concetto universale quello secondo cui ci si vorrebbe separare da qualcosa di doloroso e sgradevole, ma anche qualcosa di caro cui dare un'ultima collocazione.

Nell'episodio in cui all'improvviso muore una delle due anziane inquiline, l'elaborazione degli esemplari aiuta a far sì che il ricordo della donna permanga oltre la sua dipartita fisica. Il dottor Deshimaru, l'altra inquilina e la giovane segretaria selezionano una serie di oggetti tra l'ammasso di cose che si sono accumulate negli anni nello stretto spazio della sua stanza. Rimangono gli oggetti come eredità materiale, come strascico di vita vissuta dalla donna che ora perde d'un tratto di importanza per il venir meno della vita della loro padrona. Il tramite tra l'oggetto e la cosa, ovvero la persona che vi applica storie, viene meno e così si spezza anche il legame della materia con il senso. L'ammasso di oggetti viene ordinato per prima cosa per utilità e diviso tra le tre persone rimaste, il pianoforte spostato nella sala d'ingresso dell'edificio. Gli oggetti invece che erano particolarmente cari alla defunta – e che quindi più di altri promettono di contenere e di conservare anche in futuro

---

<sup>376</sup> *ivi*, pos. 467

una traccia della sua memoria – una decina in tutto (il portapenne poggiato sul pianoforte, l’orologio da tavolo, il metronomo, una scatola di caramelle, un portagioie provvisto di carillon, un mazzo di vecchie fotografie, un copri-bricco lavorato a maglia etc.) vengono tramutati in esemplari. Si tratta di esemplari senza commissione, un’eccezione. Ecco lo smaltimento fisico delle vite, il modo che hanno i vivi di sfrondare e ottimizzare lo spazio del ricordo, come conservare e cristallizzare, ma anche come eliminare o diminuire i volumi delle cose.

Per come viene però concepita dal dottor Deshimaru la creazione del campione, questa nasce sempre da una memoria dolorosa, da qualcosa che conserva toni sofferenti, angoscianti. Egli infatti, quando si offre di elaborarne uno per la protagonista, le domanda:

「さあ、考えて。一番、痛い思いをしたことだ。痛くて、苦しくて、怖い思いだよ」<sup>377</sup>

Oltretutto non c’è un solo ed unico oggetto di cui poter ordinare un esemplare, così come nella vita non esiste un solo ricordo doloroso ma un numero imprecisato di esperienze da collezionare e di cui ci si vorrebbe sbarazzare (anche se, ad esagerare, si rischia di finir catapultati nel laboratorio, attirati in trappola dal desiderio portato all’estremo di vanificarsi).

Un film americano del 2004 *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*<sup>378</sup>, il cui titolo è un verso ripreso da un componimento del poeta Alexander Pope da *Eloisa to Abelard* del 1717, racconta di una clinica – significativamente nominata *Lacuna Inc.* – in cui il desiderio di dimenticare ricordi spiacevoli è esaudito, per via di un procedimento mirato che fa sì che i clienti che vi si rivolgono, dopo aver raccontato al personale medico dettagli dell’esperienza da cui vogliono liberarsi e aver consegnato oggetti che in qualche modo la evocano, dimentichino definitivamente quanto li perseguita.

Come i protagonisti della pellicola americana, anche i clienti del laboratorio credono di salvarsi ed alleggerirsi nel separarsi dai campioni; qualcosa che però, in ogni situazione che abbia a che fare col ricordo, risulta sempre più faticoso del previsto e non sempre efficace.

In *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, la giovane segretaria (Mary) del professore, nonostante abbia subito l’obliterazione della memoria relativa alla relazione extraconiugale che ha intrattenuto con lui, finisce inconsapevolmente per innamorarsi nuovamente dell’uomo e per reiterare i medesimi errori. Ciò che aiuterà ad allontanarla definitivamente dall’uomo sarà proprio la presa di coscienza della violenza che ha subito da parte sua, della volontà di cancellarle i ricordi. Per vendetta, convinta in fondo che sia sbagliato privare le persone dei ricordi, ruberà dati dall’archivio della clinica e spedirà loro le registrazioni in cui i clienti raccontano il passato che chiedono di cancellare.

Così accade anche ai due protagonisti del film, Joel e Clementine, che nonostante abbiamo

---

<sup>377</sup> *ivi*, pos. 487

<sup>378</sup> In italiano è stato brutalmente tradotto *Se mi lasci ti cancello*.

cancellato i ricordi relativi alla loro burrascosa relazione finiscono per incontrarsi nuovamente ed innamorarsi, a dimostrare forse l'incidenza della personalità negli incontri, quel qualcosa che i romantici chiamano destino.

Significativo anche il ruolo degli oggetti, che nell'atto di consegnarli alla clinica servono a mettere in atto una prima decisiva separazione, e che nella trama di *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* uno dei tecnici della *Lacuna* (Patrick) sfrutterà per sedurre Clementine. Sono i doni di Joel, i ricordi della loro passata relazione, a far sì che la ragazza cada nella trappola.

Il primo istinto dell'uomo è quello di salvare il presente sacrificando il passato. In *Kusuriyubi no hyōhon* ci si salva ed alleggerisce grazie ai campioni:

「[...] 標本にしてもらおうと、とても楽になれるって……」

「ええ。確かにその通りです。ここは標本的救剤の場所ですから」<sup>379</sup>

L'obiettivo viene ripetuto a più istanze: per liberarsi di qualcosa la soluzione più efficace pare essere solo chiudere quel qualcosa, non permettergli di vagare a piede libero nella propria vita, di piombare nel proprio giorno a piacimento e confondere la persona. Si tratta di mettere ordine, nel concetto di *seiriseton* 「整理整頓」 che si ripete in quasi tutte le opere di Ogawa. In questo specifico caso *seiriseton* significa separare sentimenti, ordinarli alla stregua delle cianfrusaglie in un cassetto, per continuare al meglio la vita presente e lasciar spazio a un po' di futuro, liberati infine dalla zavorra del passato. È per questo, del resto, che esistono gli esemplari:

「その不安を封じ込めるために、標本があるんですから」<sup>380</sup>

D'altra parte è impossibile fare di qualcosa da cui non ci si voglia separare un esemplare. Non è una cura l'esemplare, non almeno in senso coercitivo. Così come in *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* Joel e Clementine – nonostante abbiano richiesto entrambi l'azzeramento dei ricordi relativi alla fine della loro sofferta relazione d'amore e, dopo aver dimenticato, siano venuti a sapere la verità e quindi anche tutte le spiacevolezze che l'uno ha finito per pensare dell'altro – decidono di iniziare quella “nuova” relazione con tutti i rischi che essa comporta, in *Kusuriyubi no hyōhon*, quando il vecchio lustrascarpe consiglia la protagonista di sbarazzarsi delle scarpe che le ha donato il dottor Deshimaru e che stanno prendendo il sopravvento su di lei, la ragazza rifiuta con decisione. Non vuole essere salvata.

---

<sup>379</sup> Ogawa, Y., *Kusuriyubi no hyōhon*, cit., pos. 223

<sup>380</sup> *ivi*, pos. 247

「標本にするってことつもり、いつまでも自分の中に閉じ込めるってことだろ？ 標本室で、俺にそう説明してくれたよな」<sup>381</sup>

L'uomo la incoraggia, le ricorda le sue stesse parole quando lui era andato a richiedere l'esemplare. Nessun argomento però risulta efficace. Anzi, drammatica è la risposta della giovane che non solo non vuole più separarsi dalle scarpe ma desidera essere rinchiusa nel laboratorio: non è la libertà ciò cui anela quanto invece, come abbiamo visto, l'essere posseduta da lui.

Il suo sarà l'ultimo esemplare di cui veniamo a conoscenza. Registra i propri dati sul registro dei nomi, inaugura una nuova pagina con data, nome e cognome, data di nascita, indirizzo, numero di telefono, occupazione e descrizione del tipo di esemplare commissionato. Non è neppure necessario chiedere il ricordo cui è legato l'esemplare, perchè è già tutto nella sua testa, non ha merce da consegnare visto che è attaccato a sè l'esemplare. Crea l'etichetta da applicare sulla provetta con la macchina da scrivere a caratteri giapponesi e il numero di registrazione: 26 – F30999.

Sembra quindi che la funzionalità dell'operazione si carichi di diverse finalità a seconda della persona che lo richiede. Ognuno nella creazione di un esemplare vi legge qualcosa di leggermente differente, allarga o restringe il suo potere.

### 3. L'USATO COME VALORE AGGIUNTO

#### ■ L'ex Monte dei Pegni di Santa Rosalia, il negozio di merletti in *Saihate ākēdo* e il discorso sulla moda

Sergio Troisi, soffermandosi sulla scelta del luogo per la mostra di Boltanski, ovvero l'ex Monte dei Pegni di Santa Rosalia a Palermo, individua nella distinzione tra i due una "articolazione funzionale dell'universo dei manufatti applicata non alla produzione delle ricchezze ma alla penuria e al bisogno, non al trionfante dispiegamento delle merci nel mondo ma al suo approdo parallelo di cancellazione e di oblio"<sup>382</sup>

Sono beni deperibili, cose minute dell'esistenza misera del mondo, cose destinate a non esistere in nessuna Storia. Eppure è proprio questo aspetto secondario ad aver reso il luogo il migliore in assoluto ad ospitare l'opera di Boltanski, artista attento alla natura materiale del mondo e della Storia.

La cosa ricorda ed insieme è origine di dimenticanza. Sia perchè un oggetto quotidiano, benchè fisicamente unico, è concettualmente la riproduzione in serie di qualcosa, la mera oggettivazione di un bisogno, sia perchè nell'insistenza del ricordo è insito anche l'inizio del suo oblio. La sovrapposizione forzata dei ricordi, tema spesso preso in prestito dalla letteratura, porta ad una

---

<sup>381</sup> *ivi*, pos. 962

<sup>382</sup> Troisi, S., "Monte di Pietà", in *Boltanski. Monte di Pietà*, Milano, Edizioni Charta, 2002, p. 8

sostituzione di quelli originari. La cosa è lì a ricordarci un certo momento, un certo sentimento ogni giorno della vita; uguale quel ricordo, quanto mutevole invece è il nostro sguardo. Siamo destinati, nella cosa, a non rivivere che l'ombra della memoria originaria, come aprendo un libro antico che, tra le nostre dita, si sbriciolerà in un istante. L'immobilità mantiene quel ricordo intatto, il movimento lo deteriora o, peggio ancora, lo distrugge.

Marx parlava del “potere cinico e livellatore della merce”<sup>383</sup>. Il luogo in questione evidenzia il potere marginale, quasi nullo, delle cose che hanno smesso di circolare, si sono immobilizzate economicamente e il mercato ripudia come inutili. Cose possedute e persone che le posseggono sono accomunate dal medesimo destino di dimenticanza, più accentuato nella condizione “reistica” (delle cose) e meno, ma non meno inesorabilmente, da quello della gente. Tutto è destinato ad esser dimenticato, a sparire. Ed i luoghi restano per un periodo ulteriore solo a testimoniare il vuoto che lasciano le antiche presenze<sup>384</sup>.

In *Saihate ākēdo* [La galleria al limite estremo del mondo] Ogawa mette al centro della storia una galleria minuscola, “la più piccola al mondo” come recitano le primissime parole del romanzo, la cui stessa denominazione di “galleria” è questionabile. I clienti sono pochi, gli edifici tutti vecchi e in cattivo stato, le lettere delle insegne mancanti ed essa è dominata dal silenzio, rotto solamente dal suono delle vetrate che tremano all'unisono al passaggio del tram sulla grande via subito davanti.

「もしかするとアーケードというより、誰にも気づかれないまま、何かの拍子にできた世界の窪み、と表現した方がいいのかもしれない。」<sup>385</sup>

Questa caratteristica che la colloca in una sorta di cavità, di avvallamento rispetto all'ambiente circostante, è riconducibile al grande incendio che distrusse metà della zona e che provocò anche la morte del padre della protagonista, ma che risparmiò miracolosamente la galleria intorno alla quale negli anni vennero ricostruiti edifici nuovi di zecca.

Si tratta di un luogo che, come la maggior parte di quelli immaginati da Ogawa, è invisibile ai più, liminare. Raramente chi vi passa davanti, percorrendo la strada principale, ne individua l'imboccatura ed anche chi oltrepassa l'ingresso incuriosito, finisce per dare per scontato che i negozi della galleria non siano più in attività.

La merce si adegua anch'essa all'umore del luogo. L'insignificanza, la piccolezza, l'invisibilità della galleria contagia gli esercizi commerciali e insieme anche gli oggetti in essi contenuti. I

---

<sup>383</sup> Troisi, S., “Monte di Pietà”, in *Boltanski. Monte di Pietà*, cit., p. 9

<sup>384</sup> Non a caso nella narrativa di Ogawa, il tema della sparizione è centrale e onnipresente. Come abbiamo visto, esso nasce da lontano, dalla radice prima del suo scrivere, dall'influenza da parte di Anne Frank.

<sup>385</sup> Ogawa, Y., *Saihate ākēdo*, cit., pos. 24

negozianti per primi sono consapevoli di quanto spontaneo venga da domandarsi chi mai comprenderebbe quelle cose che loro stessi presentano sui banchi, sugli scaffali.

「天井は低く、奥行きは限られ、ショーウインドーは箱庭ほどのスペースしかない。そのささやかさに相応しい品々がここでは取り扱われている。使用済の絵葉書、義眼、徽章、発条、玩具の楽器、人形専門の帽子、ドアノブ、化石……。どれもこれも窪みにはまったまま身動きが取れなくなり、じっと息を殺しているような品物たちばかりだ。」<sup>386</sup>

Si tratta di cose immobili, che trattengono il respiro, come se il loro tempo, quello dell'utilizzo e dell'attività si fosse fermato. Sono oggetti la cui funzione è ormai sparita (o che non ne hanno mai posseduta una) e vivono in una dimensione temporale parallela, che non si mischia alla vita caotica e rumorosa che si svolge al di là del confine della galleria. A cosa può servire un negozio di cartoline usate, di occhi di vetro, di molle o fossili? Chi mai andrebbe in cerca di merletti lisi o acquisterebbe una maniglia?

Considerati termini come “mobilità” e “scambio” che dominano il linguaggio dell'economia e l'importanza della circolazione dei beni che porta vivacità al mercato, il contrasto con l'immobilità, il silenzio degli oggetti esibiti nei negozietti della galleria coperta descritta in *Saihate ākēdo* è evidente e testimonia una loro diversa finalità slegata da dinamiche commerciali.

La conclusione del romanzo, l'orologio del negozio di ciambelle che si ferma, sembra ribadire e intensificare d'un ulteriore grado la condizione di separazione della galleria dalla vita che vi scorre fuori, delle cose che la abitano e delle persone che la frequentano regolarmente. È un microcosmo che si richiude sempre più dentro se stesso, che non si isola se non naturalmente nella geografia urbana in cui è inserito, ma che neppure invita a farvi ingresso, che non scende a compromesso con i canoni vigenti di attrazione commerciale. Le dinamiche economiche sono in questa galleria all'estremo limite del mondo del tutto assenti, volutamente sconosciute.

「ドーナツを揚げる手を止め、輪っか屋さんはふと、通りの向こうのビルに目をやる。

「いつの間に……」

輪っか屋さんの視線の先で、人さらいの時計が止まっている。それはもう二度と動かない。

「いらっしやいませ」

アーケードの奥で誰か店主の声が聞こえてくる」<sup>387</sup>

Il tempo si ferma, eppure la vita continua ad esser ribadita da quel “Benvenuti” che viene subito

---

<sup>386</sup> *ivi*, pos. 45

<sup>387</sup> *ivi*, p. 2003

dopo pronunciato da qualcuno di indistinto, il gestore di un negozio in fondo alla galleria.

Pur nel mezzo di un quartiere che si presume sia vivace e frequentato, un simile luogo è destinato a rimanere invisibile quasi a chiunque, a rimanere naturalmente separato, isolato dal mondo ufficiale. Eppure talvolta qualche cliente arriva e le cose, con ostinata pazienza, continuano ad attendere che giunga proprio quel qualcuno, anche uno soltanto, per cui esse risultino necessarie ed importanti.<sup>388</sup>

C'è allora il negozio che tratta solo merletti usati, quello di cartoline, la "ciambelleria" che vende un solo tipo di ciambelle, il negozio di maniglie, quello di occhi di vetro etc. Si tratta di tutti negozi che si potrebbero tranquillamente reperire nei *Passages* parigini descritti da Walter Benjamin, tra il negozio di conchiglie di cui narra Strindberg in *Tribolazioni di una guida*<sup>389</sup>, il calzolaio che "ha dipinto tutto l'edificio con scarpe multicolori", vetrine dei merciai oltre cui si "vedono calze bianche, grosse quattro cubiti di bianchi fantasmi"<sup>390</sup>

La varietà si svela nel gruppo di cose riconducibili ad essa, nei tipi di variazioni su uno stesso tema che allargano la prospettiva materiale del mondo e sottolineano quanto uno sguardo attento e sapiente sappia espandere l'universo tangibile delle cose. Era su questo concetto che si basava l'opera già citata di Umberto Eco dedicata alla lista che creerebbe una sorta di capogiro, una vertigine in un inseguirsi frenetico di cose che chiamano cose, come la visione che si ha di una città oltre la vetrata di un treno, quando palazzi, balconi, finestre, persone in attesa a passaggi a livello, scuole, parchi e ancora palazzi si succedono ad una tale velocità da rimanere fatalmente indistinti nella memoria.

Un merletto, allora, non è solo un merletto, ma uno tra gli innumerevoli tipi possibili, così come li elenca la protagonista di *Saihate ākēdo*:

「ニードルレース、ボビンレース、刺繍レース、かぎ針編みレース、機械レース、シルク、コットン、リンネル、ナイロン、白、生成り、ベージュ、真珠色……。数切れない種類のレースがあった。」<sup>391</sup>

Il fatto che si tratti di materiale di seconda o terza o quarta mano, rende il materiale fragile, indifeso, debole in senso materiale. La materia conserva la traccia di chi lo ha precedentemente posseduto. L'anziana costumista fruga tra i merletti ingialliti, consumati tanto da sembrare strofinacci, rovinati a tal punto che basta un lieve sfregamento per staccarne dei frammenti farinosi.

「長年衣装係として布や糸に触り続けてきた指先が、レースたちのささやき声を丹念に

<sup>388</sup> Lo stesso accade in Kerbaker, Andrea, *Diecimila. Autobiografia di un libro*, Milano, Frassinelli, 2003. Cfr. Capitolo 4 di questa tesi.

<sup>389</sup> Benjamin, W., *I «passages» di Parigi*, cit., pp. 214 - 215

<sup>390</sup> *ivi*, p. 64

<sup>391</sup> *ivi*, pos. 99

聞き取っていた。」<sup>392</sup>

Gli anni si sommano fino a rendere il tessuto liso, e la donna percepisce gli strati di tempo sovrappostisi l'uno sull'altro, le varie fasi di trasformazione cui sono soggetti i materiali vestiti dall'uomo così come il lino nell'omonimo racconto di Andersen tanto bene e saggiamente descriveva.

Le ricerche di scampoli di tessuto tanto da vicino ricordano inoltre le mani di donna che febbrilmente cercavano il meglio dentro a mucchi di stoffe nei mercati, in poveri monti dei pegni come il Monte di Pietà di Santa Rosalia scelto per ospitare la mostra di Boltanski.

Sergio Troisi, nel descrivere la locazione dell'evento, fa riferimento ai romanzi ottocenteschi di Zola, Balzac e Dostoeskij, in particolare *Al paradiso delle signore* e a *Thérèse Raquin* di Émile Zola in cui l'esposizione delle stoffe si accompagna a quella dei corpi alla Morgue in un inquietante parallelo di decomposizione ed abbandono. Cita inoltre il lavoro pubblicato postumo e incompleto di Walter Benjamin dedicato alle gallerie parigine, *I «passages» di Parigi* in cui raccoglie riflessioni, citazioni e riferimenti che hanno relazione con il commercio di una particolare merce, quella usata, liminare, baluardo di un tempo che sfuma nel presente lasciando nostalgiche tracce di un passato che non tornerà. Benjamin in effetti oltre ad elencare “tese di panno o di cotone ruvido, abiti mal stirati, lenzuola, materassi e pagliericci, corredi spesso mai neppure usati, quasi una parodia beffarda del dispiegamento di merci pregiate che altrove, nella stessa città e nel mondo, irradiava la sua potenza”<sup>393</sup> scriveva che a suo parere *Thérèse Raquin*, libro verso cui si dimostra assai critico, non si svolge a caso in un *passage*. Il romanzo, più che rivelarsi uno “studio scientifico sui temperamenti” come dichiarava lo stesso Zola, esponeva scientificamente “il decesso dei *passages* parigini, il processo di putrefazione di un'architettura”<sup>394</sup>. Il luogo pertanto definisce anche il diverso trattamento e la diversa qualità delle cose esposte: fossero anche le medesime stoffe, i medesimi oggetti, la differenza la farebbe il mercato popolare, il negozietto di periferia o il grande magazzino all'ultima moda dove stoffe ed oggetti verrebbero esibiti.

Più avanti, sempre in *Saihate ākēdo* la protagonista elencherà alcuni dei costumi che sono custoditi in casa della costumista, mettendoli in fila l'uno dopo l'altro :

「フリルがたっぷり段飾りになったビロードのガウンもあれば、胸に大きなエンブレムが刺繍された女学生の制服もあった。針金製のペチコートで膨らませた前時代的の夜会服もあれば、汗染みだらけの野良着もあった。軍服、潜水服、ムーニー、ネグリジェ、囚人服、喪服、頭巾、カチューシャ、チロリアンハット、襟巻き、ミトン、ゲー

---

<sup>392</sup> *ivi*, pos. 87

<sup>393</sup> Troisi, S., (a cura di) *Boltanski. Monte di Pietà*, cit., p. 10

<sup>394</sup> Benjamin, W., *I «passages» di Parigi*, cit., p. 213

トル.....とにかく、ありとあらゆる衣装があった。」<sup>395</sup>

La lista inizia da un oggetto, si sposta su un altro e un altro ancora. Nell'inseguire la singolarità di ogni costume, nel partire da una vestaglia di velluto coperta da balze arricciate si finisce per allargare la prospettiva fino ad abbracciare tutti gli abiti del mondo.

Ecco allora che il discorso sull'abito si fa centrale, perfettamente adatto a rappresentare il legame tra corpo e cosa e i concetti che scaturiscono da questa relazione. Proprio come un luogo, l'abito si rivela infatti come il contenitore per eccellenza del corpo e nulla al pari dei vestiti, delle scarpe o degli indumenti intimi, suggerisce – quando non vengano indossati – l'assenza del corpo.

Così accade alle scarpe e ai vestiti ammassati che divennero simbolo della tragedia dell'Olocausto. L'ammasso di abiti smistato dalle SS nei campi di concentramento e la montagna di ossa dei cadaveri dei prigionieri sono due immagini tragicamente speculari. L'accumulazione corrisponde del resto ad una sottrazione di valore. Ciò che è unico o lo è stato, si fa oggetto "di massa", senza volto o identità specifica. Tutto viene fatto in serie, piccolo identico ingranaggio uguale a milioni di altri ingranaggi, nella catena di montaggio di una fabbrica sempre attiva.

Dal 1988 al 1994 una serie di mostre di Boltanski hanno visto protagonisti i vestiti. *Dispersion* è un'opera che è stata esposta nel 1993 a Le Quai de la Gare di Parigi e richiama a sua volta un'altra intitolata "progetti perduti di New York" che a Washington Heights ha visto sparsi sul pavimento della navata della chiesa dell'Intercession una tonnellata di abiti<sup>396</sup>, al Grand Central Terminal 5000 oggetti dimenticati dai passeggeri alla stazione su scaffali di metallo, così come *Cloaca Maxima* al Musée des Égouts di Zurigo ad opera di Hans-Ulrich Obrist<sup>397</sup>, in cui ad essere esposti erano quelli rinvenuti nelle fogne.

Nel 1990 è stata allestita *Lake of the Dead* a Nagoya, presso l'Istituto di Arti Contemporanee, un'installazione che si delinea come un lago, se non un mare, di abiti di seconda mano ed una passerella di legno che taglia lo spazio. Nel 1994 nella chiesa di Saint-Eustache a Parigi, Boltanski ha creato *Holy Week*, che vede sempre vestiti usati posati questa volta singolarmente, spiegati lungo la navata centrale.

Boltanski sfrutta spesso gli abiti per le sue installazioni. Egli sembra individuarne la portata filosofica, del pieno del corpo che li abitava e del vuoto che lascia quando scompare e nel riferimento conseguente alla sfera dei morti.

"[...] for me there is a direct relationship between a piece of clothing, a photo and a dead body, in

---

<sup>395</sup> Ogawa, Y., *Saihate ākēdo*, cit., pos. 176

<sup>396</sup> "Per 2 dollari i visitatori potranno comprare un sacchetto di carta, riempirlo di vestiti e portarseli a casa" da Eccher, D. (a cura di), *Boltanski*, cit., pp. 48, 52

<sup>397</sup> *ivi*, p. 52

that someone once existed but is no longer here”<sup>398</sup>

Un’eco lontana che risale al guanto rosso di De Chirico nel quadro *Canto d’amore* (1914) e che, nel contrasto tra il guanto e gli altri oggetti solidi, nella plasticità e nella modulazione del materiale di cui esso è fatto, suggerisce l’assenza e la presenza. In De Chirico inoltre è significativa l’ombra, sia quella delle cose che ci sono sia di quelle che non ci sono, a ribadire l’atmosfera, il sentimento di pieno e vuoto, di esistente e inesistente che galleggia nelle opere dell’artista italiano.

Le scarpe, soprattutto, che abbiamo visto essere simbolo costante del genocidio nazista, hanno secondo Boltanski un rapporto particolare con la persona che una volta le calzava. Nel recinto di cuoio o di stoffa di una scarpa, sono custoditi i passi di qualcuno e di quel qualcuno persino l’intenzione, il momento, la stessa attitudine alla vita.

“What is beautiful about working with used clothes is that these really have come from somebody. Someone has actually chosen them, loved them, but the life in them is now dead. Exhibiting them in a show is like giving the clothes a new life – like resurrecting them. Especially when you think that clothes can belong to such different people: it’s like a kind of resurrection.”<sup>399</sup>

L’usato garantisce continuità nell’esistenza, l’eredità materiale tra sconosciuti che condividono forse luoghi, taglie, gusti per certe stoffe e colori. Il concetto di ‘resurrezione’ è per Boltanski della massima importanza, considerando che la *petite histoire* cui fa costantemente riferimento è un esercizio di memoria attiva, di costruzione narrativa di un passato che non si conosce o si è dimenticato e che si può tramandare solo reinventandolo, proprio come la propria infanzia.

Walter Benjamin in *I «passages» di Parigi* dedica un capitoletto alla “Moda”, attribuendole varie definizioni e similitudini che la affiancano al concetto stesso di morte (“[la moda è] la parodia del cadavere screziato, la provocazione della morte attraverso la donna e un amaro dialogo sottovoce con la putrefazione, fra stridule risate ripetute meccanicamente [...] Perciò cambia così in fretta; solletica la morte e, quando questa si volta verso di lei per colpirla, essa è già diventata un’altra, nuova”<sup>400</sup>), le attribuiscono il merito di preparare eternamente il terreno al surrealismo, le danno del “potente antifrodisiaco”, della condanna sociale sulla donna<sup>401</sup> etc.

Per la versalità dell’argomento e l’ampiezza di significati e riferimenti a numerose discipline, alla moda hanno dedicato alcuni studi intellettuali del calibro di Roland Barthes e Georg Simmel, così come essa resta come continuo concetto di riferimento negli scritti di Jean Baudrillard e di Walter

<sup>398</sup> Semin, D., Tamar Garb and Donald Kuspit, *Christian Boltanski*, London, Phaidon, 2008, p. 19

<sup>399</sup> *Ibid.*

<sup>400</sup> Benjamin, W., *I «passages» di Parigi*, cit., p. 67

<sup>401</sup> Qui Benjamin cita un passo di Simmel in *Arte e civiltà* in cui quest’ultimo ricollegava il rapporto vincolante tra la donna e il costume alla posizione subalterna della donna nella società. (*ivi*, p. 81)

Benjamin.

La moda, spiegava Simmel, ha la straordinaria capacità non solo di mutare forma continuamente, ma anche di porre di volta in volta utilità ed inutilità secondo una regola che segue più le instabili regole di casualità piuttosto che quelle che determinano il funzionamento razionale della società.

“Mentre in generale il nostro abito è praticamente adatto alle nostre necessità, nelle decisioni della moda per dargli forma non c’è traccia di utilità pratica: come quando stabilisce se si debbono portare gonne larghe o strette, capelli lunghi o corti, cravatte nere o a colori. [...] proprio la casualità con la quale una volta impone l’utile, un’altra l’assurdo, una terza ciò che è del tutto indifferente dal punto di vista pratico e da quello estetico, dimostra la sua completa noncuranza delle norme oggettive della vita e rinvia ad altre motivazioni, cioè a quelle tipicamente sociali che sole rimangono”<sup>402</sup>

In questo, il testo di Simmel, è straordinariamente adatto a rappresentare le variabili di materialità/immaterialità e utilità/inutilità su cui la letteratura tanto spesso si sofferma.

L’abito è oggetto d’ossessione per chi vuole avvicinare a sé qualcosa di irraggiungibile e lontano, come una persona con cui si sogna una unione fisica che nella realtà risulta però impraticabile. La stoffa che aderisce al corpo, soprattutto la biancheria che è a contatto con le zone più intime e segrete, è il medium tra chi desidera e chi è desiderato, tra chi vuole valicare la distanza e chi si nega. Il caso dell’intimo venduto già usato si carica di un significato profondamente erotico. È l’olfatto che gonfia l’immaginazione, l’odore ripropone l’invisibile presenza dell’assente.

Sono brandelli di vestiti quelli che in *Saihate ākēdo* un uomo, infatuato della prima attrice del teatro, chiede alla costumista (con cui questa instaura una vaga, indefinita relazione). E sarà un indumento intimo quello che la donna consegnerà all’uomo prima di vederlo per sempre sparire. Il discorso, nella narrazione di questo episodio, è però ancora più complessa. La costumista è di per se stessa tramite tra il desiderio dell’uomo e l’oggetto di quel preciso desiderio, ovvero il corpo dell’attrice.

L’uomo le consegna ogni sera una rosa, le stringe nel palmo la mano affaticata dal lavoro di sartoria. Ma non è la sua mano che vorrebbe toccare, non è lei la destinataria ideale del fiore e di questo la donna è consapevole.

「もちろん分かってたよ。これはあの女優の肌に触れた衣装を縫った手なんだ、そう思  
って男はただうっとりしているだけだっけね」<sup>403</sup>

---

<sup>402</sup> Simmel, G., *La moda*, Milano, Mondadori, 2013, p. 18

<sup>403</sup> Ogawa, Y., *Saihate ākēdo*, cit., pos. 258

L'essere colei che maneggia il guscio materiale dell'attrice, che determina le sue sembianze sul palcoscenico, colei che confeziona i suoi abiti di scena, e che pertanto deciderà cosa lei indosserà e in quale ordine, la rende importantissima agli occhi dell'uomo.

I luoghi e i personaggi descritti in *Saihate ākēdo* trovano corrispondenza nei *Passages* visti da Walter Benjamin. Questo infatti racconta come nella prima metà del milleottocento proprio nei *passages* fossero stati trasferiti teatri di varia natura, per bambini, di informazione, naturalistici<sup>404</sup>, che vi fossero “cabinet de lecture”, avanzando anche un legame tra galleria e teatro, tra *passage* e teatro, e ancora tra la sorprendente merce nei negozi e il concetto di enciclopedia, tutti elementi che ritroviamo in varie forme nel libro di Ogawa.

Nella galleria di Ogawa oltretutto si respira la stessa aria fuori-moda di cui parlava Benjamin a proposito dei *passages* parigini che, per la loro architettura primordiale (e indubbiamente anche per la merce esposta e il diverso modo di venderla ed esibirla) suggeriscono un senso di antiquato del tutto simile a quello che produce un padre su un figlio<sup>405</sup>. Riassume entrambe la nostalgia per un passato che si comprende sempre meno, quel senso di malinconia che prende nello stare ad osservare qualcosa di bello o anche solo di bizzarro che finisce.

#### ■ Merletti

Nella poetica di Ogawa Yōko l'usato ha un valore ulteriore, suggerisce la stratificazione delle vite, il lascito memoriale dell'uomo nella realtà materiale. La sarta costumista di *Saihate ākēdo* dichiara di non amare i tessuti nuovi di zecca e di andare a cercare appositamente negozi di materiali usati, vecchi. La finalità, la creazione cioè di abiti di scena, giustifica la sua scelta dal momento che sarebbe innaturale se i personaggi indossassero vestiti nuovi, neppure un po' consumati: per ricreare la vita servono oggetti che abbiano già un poco esperienza del mondo.

L'abito conserva l'umore di chi lo ha abitato:

「やっぱりこれを身につけていた人の体温の差なんだよ。トゲトゲした肌触りか、安らかぬくもりか……。これを着てた人は、きっと可愛い人だったんだろうね。そんな手触りがする。[...] 創作意欲だって湧いてこないよ。死んだ人の肌触りが感じられるような素材じゃないと……」<sup>406</sup>

Torna perenne il discorso sul rapporto tra i vivi e i morti e il medium della realtà materiale. A chi la sa interpretare, a chi la sfiora con tocco concentrato e gentile, essa racconta il passato dei defunti che un tempo la hanno a loro volta toccata o – nel caso della stoffa – indossata. L'aderenza tra cosa e corpo fa sì che la prima assorba del secondo umori e sensazioni. È per i morti, del resto, che la

<sup>404</sup> Benjamin, W., *I «passages» di Parigi*, cit., pp. 903-904

<sup>405</sup> *ivi*, p. 73

<sup>406</sup> Ogawa, Y., *Saihate ākēdo*, cit., pos. 162

costumista continua a confezionare abiti:

「こんなふうには衣装係さんは死者のための服を作り続ける。」<sup>407</sup>

La stanza della donna è piena di sacchi di carta colmi a loro volta di materiali di scarto, una accumulazione alle stoffe, che ricorda molti altri luoghi descritti nei racconti da Ogawa.

Marcel Mauss nel *Saggio sul dono* scriveva che l'oggetto che si acquista usato conserva traccia degli antichi possessori. Non deve essere necessariamente passato attraverso il processo del ricevere e donare ma, tramite un mero passaggio di proprietà, una separazione consapevole del venditore dalla cosa posseduta. La cosa conserva comunque traccia di chi l'ha posseduta tanto che secondo il diritto cinese, “un individuo che ha venduto uno dei suoi beni, anche se mobile, conserva per tutta la vita, nei confronti dell'acquirente, una specie di diritto di «piangere la cosa venduta»”<sup>408</sup> e il venditore consegna al compratore dei «biglietti di lamento» che costituiscono un diritto che, pur nella separazione giuridica e spaziale, continua sulla cosa “insieme con un diritto di sequela sulla persona”. La distanza sembra non allentare quei legacci.

In *Saihate ākēdo* la casa della costumista è piena zeppa di abiti:

「家の中には、舞台衣装とそれを作るために必要なもの以外、ほとんど何も見当たらなかった。洗面台の毛羽立った歯ブラシ、ガスレンジ載ったままのアルミの片手鍋、冷蔵庫にマグネットで止められた税金の督促状……そんなものが目に付く程度で、あととはとにかくベッドもテレビも布類で覆われていた。」<sup>409</sup>

Sono vite dedicate e le case di chi fa un certo lavoro mantengono l'umore del mestiere, si riempiono di cose a tema, diventano come un immenso archivio. In questo caso sono i vestiti, come in “Gibusu wo uru hito” le invenzioni, gli acquisti strampalati, gli oggetti ricevuti e accumulati nel minuscolo perimetro di un monolocale. Si tratta di passioni omnicomprensive che risucchiano la vita in un turbine di oggetti che si assomigliano tutti che, nella similarità e insieme nella differenza mostrano la varietà del mondo, proprio come le liste che spesso compaiono nella narrativa. Lo spirito della collezione si nutre di questa relazione tra singolare e plurale, di plurale nel singolare.

In una casa-museo, così come sono destinate a diventare le abitazioni di chi svolge certi mestieri e che di quei mestieri lascia oltrepassare gli strumenti correlati oltre l'uscio di casa, lo spazio per gli altri oggetti è puramente funzionale, limitato cioè alla stretta necessità che vanno ad esaudire. Così ogni cosa nell'abitazione della costumista di *Saihate ākēdo* sparisce sotto ai costumi, è immersa in un mare di stoffe come accade a certi paesaggi urbani che, abbandonati a se stessi, vengono

---

<sup>407</sup> *ivi*, pos. 207

<sup>408</sup> Mauss, M., *Saggio sul dono. Forma e motivo di scambio nelle società arcaiche*, cit., pag. 114

<sup>409</sup> Ogawa, Y., *Saihate ākēdo*, cit., pos. 221

inghiottiti dalla natura e allora di una bicicletta emergono solo dettagli di un manubrio, il filo metallico della raggiera di una ruota ormai sparita tra foglie rampicanti.

I luoghi mantengono il passaggio di chi vi ha transitato, le cose il tocco di chi le ha maneggiate. E chi vuole ricordare chi è venuto a mancare assume le stesse pose del defunto, compie le medesime azioni. Accade così al padre di R-chan in *Saihate ākēdo*:

「おじさんはそれをひまわりの椅子の背もたれに掛け、小さすぎるのも構わずそこに座り、第一巻から順番に百科事典を広げた。こっそり覗いて見ていたのではないかと思うくらい、Rちゃんのやり方と同じだった。」<sup>410</sup>

Ripercorrere le tracce di qualcuno è andare in cerca della sua storia, reiterare gesti già compiuti, rinnovare il viaggio di un corpo nel mondo della realtà materiale. Il padre ritrova la figlia nelle cose e nei luoghi che frequentava, sovrapponendosi a lei nei luoghi che restano anche quando le persone scompaiono. È come il calco del letto dell'amato, quella conca di calore che spiega l'assenza ma suggerisce anche la presenza in un recente passato.

Anche la protagonista del romanzo avverte la mancanza di R-chan e a sua volta ne descrive l'assenza nello spazio ricreativo che le vedeva una a fianco all'altra, chine sulle pagine di libri tanto diversi. La scomparsa della piccola amica è raccontata dalla sedia, dal tavolino, dall'enciclopedia, dalla sensazione di freddo che provoca il contatto con quelle cose, da quel buco che lei ha lasciato, dal palmo che si poggia sull'avvallamento e sente solo il calore sparito, evaporato.

「読書休憩室に取り残されたひまわりの椅子には、Rちゃんの重みが窪みになって残っていた。彼女の体温が残っていないかどうか確かめるために、時折私はその窪みに掌を当ててみた。ひまわりはいつまでも冷たいままだった。」<sup>411</sup>

Le cose vengono lasciate indietro nella morte dell'uomo, come resti di quanto fu, di chi non c'è più. Il freddo che avverte la protagonista simboleggia chiaramente l'assenza di R-chan, come il calore che sfugge rapidamente dalle maglie di un corpo senza vita. Il cadavere è rigido e gelato, e la sensazione dell'assenza nelle parole di Ogawa pare assomigliarle.

## ■ Cartoline

Un episodio di *Saihate ākēdo* che ben rappresenta il valore della merce usata, letta come tramite tra il mondo dei vivi e quello dei morti, è quello che racconta del negozio di carta. La proprietaria, sorella maggiore del gestore del negozio di merletti accanto, raccoglie ogni tipo di prodotto di carta:

---

<sup>410</sup> *ivi*, pos. 411

<sup>411</sup> *ivi*, pos. 404

「便箋、封筒、葉書、バースデーカード、サンクスカード、招待状……。店にはあらゆる種類の商品が揃っていた。」<sup>412</sup>

La donna sceglie con estrema cura la merce, scandaglia la qualità della carta, la raffinatezza del design, che nulla ha a che fare con la moda. Essa diverrà dimora di parole, ogni cartolina messaggera di felicità. La stessa azione di scrivere, di donare o di ricevere parole sembra costitutiva di una certa personalità, di una bellezza che viene incarnata ad esempio nel giovane cliente del negozio che ne compra una grande quantità e dimostra così d'essere una "brava persona" 「善い人」 che intrattiene ricche conversazioni con chi ha intorno.

Nell'angolo più in fondo del negozio è posata una piccola scatola di legno in cui sono raccolte vecchie cartoline, di cui non si può dire nè l'età nè la provenienza, tutte fitte di scrittura e con il francobollo attaccato, che ritraggono luoghi lontani, come giardini, spiagge, altipiani, cavallucci di legno, baite innevate etc. La carta è ingiallita, l'inchiostro va sbiadendo e le parole, in lingue diverse, diventano sempre meno leggibili.

「絵葉書をめくっていると時間が経つのを忘れた。一枚手に取るだけで、誰が、どんな人のために、何を書き送ったのか、様々な想像がわき上がってきた。判読できなかった。字体、インクの色、宛名の地名、切手の図柄、葉書の傷み具合、あらゆることがこちらに何かを伝えてきた。」<sup>413</sup>

Il tempo nel toccare le cartoline sembra fermarsi. L'immaginazione è stimolata nel pensiero di chi ha scritto e di chi ha ricevuto quei messaggi. Una madre che scrive ad un figlio, raccontando di come si trova nella nuova città dove si è trasferito, due fidanzati che si scrivono una sola parola: 「さようなら」, “ addio”. È il risveglio di un istante, subito prima di calare nuovamente nel sonno tutto materiale che non disperde la memoria ma la trattiene senza dire parola. È un lampo di luce nel palmo, l'emergere un momento solo per riaffondare ancora nell'oblio.

「絵葉書たちは私の手にある一瞬だけ目を覚まし、微かな光の中で浮かび上がり、ボックスに戻されるすぐにまた、深い眠りの底に沈んでいった。」<sup>414</sup>

Eppure ognuna di quelle cartoline ha avuto in passato un mittente e un destinatario. Sono probabilmente morti entrambi e a testimoniare il rapporto intercorso, le parole filate nella trama di quel giorno e di quell'ora in cui la carta è stata incisa, segnata, il francobollo attaccato e il messaggio spedito, resta solo una cartolina. Sono gusci del passato, come conchiglie sulla spiaggia. Quel che di solito fa Ogawa nei suoi romanzi è proprio chinarsi a raccogliere quella moltitudine

<sup>412</sup> Ogawa, Y., *Saihate ākēdo*, cit., pos. 899

<sup>413</sup> *ivi*, pos. 906 – 916

<sup>414</sup> *ivi*, pos. 919

stanca di cose, di dare loro voce, di attribuirle loro grazie all'unicità dell'oggetto o alla loro combinazione. La collezione attribuisce significato ulteriore anche a qualcosa che singolarmente non lo avrebbe, attira sguardi su cose che prese una per una non saprebbero dire molto.

La casualità del resto domina gli incontri non solo tra le persone ma anche tra gli uomini e le cose. Walter Benjamin, rifacendosi alla visione bergsoniana per cui la percezione sarebbe una funzione del tempo, nota come se il nostro modo di vivere le cose fosse rapido o lento a seconda delle cose, se il ritmo non fosse il medesimo ma mutasse, “tutto ci capiterebbe”. Così, continua Benjamin “succede al grande collezionista con gli oggetti: essi gli capitano. Il modo in cui li insegue e li raggiunge, la modificazione che un nuovo pezzo che si aggiunge apporta in tutti gli altri, tutto questo gli mostra le sue cose in stato di perenne fluttuazione.”<sup>415</sup> Tale instabilità è legata alla visione onirica del mondo cui il collezionista partecipa perchè alterata è anche la sua percezione della vita intorno a sè e delle cose che raccoglie. L'importanza che egli ripone nella realtà materiale supera di molto il valore “oggettivo” della merce che la sua passione tratta. I *passages* non sarebbero altro allora che oggetti d'una collezione e per capirne a fondo la natura “li immergiamo nello strato di sonno più profondo, parliamo di loro come se ci fossero capitati”. Come Benjamin con i *passages* (e tutta l'immensa quantità di materiale che essi gestiscono all'interno), Ogawa rivolgendosi alle cose sfrutta la metafora del sonno, dell'immersione in uno strato di profondità da cui sembra difficile emergere. La dimenticanza ha tanto a che fare con la nostalgia e la malinconia, quanto almeno la memoria ha a che fare con le cose intese come medium e con il finale, inevitabile oblio.

Le cartoline del negozio della galleria di *Saihate ākēdo* non sono oggetti, ma cose, nella distinzione heideggeriana dei termini, tanto che la proprietaria non ama chi ne compra a mucchietti, senza studiarne attentamente ogni parte. Bisogna sceglierne uno alla volta, come un postino o una postina che hanno il compito di distribuire ogni lettera o pacco all'esatto destinatario.

「結局、死者より長生きした物たちの行く末を見守るという点で、お姉さんとレース屋さんと同じなのだった。」<sup>416</sup>

Compito delle persone pare allora quello di proteggere le tracce materiali dei morti, perchè in esse i defunti o una parte di loro sopravvivono, proprio come Proust – citando la credenza celtica secondo cui le anime di quanti abbiamo perduto sarebbero imprigionate in un animale, pianta o cosa inanimata – suggeriva. La cosa appare allora come la custode di un pezzo di vita andato perduto, la cristallizzazione di una esistenza che si è conclusa e la tematica costante delle reliquie nella produzione di Ogawa, ben testimonia l'indissolubile legame per questa scrittrice tra sfera materiale,

---

<sup>415</sup> Benjamin, W., *I «passages» di Parigi*, cit., p. 215

<sup>416</sup> Ogawa, Y., *Saihate ākēdo*, cit., pos. 921

vita e morte.

Perchè una reliquia sia considerata tale, oltretutto, non vi è alcun bisogno che si tratti di un oggetto di lusso o di qualcosa di un qualche pregio. Basta che essa sia stata usata da qualcuno, che delle dita l'abbiano maneggiata, che qualcuno l'abbia tenuta con sé nel suo viaggio sulla terra.

In questo senso le cartoline sono un livello ulteriore di reliquia, uno più universale che non ha a che fare con qualcuno che il protagonista della storia conosceva, un genitore, un parente, qualcuno di amato, bensì con perfetti sconosciuti di cui non si sa che il nome, un vecchio indirizzo, la frase di scambio. Sono la parabola assoluta dell'impersonale personalizzato, la distanza immaginata talmente da tramutarsi in vicinanza. Sono reliquie d'una umanità di passaggio.

Nella Francia tra la metà degli anni '60 e l'inizio degli anni '80 del secolo scorso, durante tutta la sua ampia e particolarissima produzione letteraria Georges Perec ha ribadito costantemente la centralità delle cose per decifrare la vita. I suoi libri vennero tacciati di "sociologia" in quanto egli, proponendosi di definire il presente, il quotidiano, ovvero la vita – non quella delle occasioni *eccezionali* che si contano sulle dita di una mano ma di quelle *normali* che neppure tutti i capelli che spuntano e poi cadono nell'arco di un'esistenza possono raccontare – raccoglieva proprio cartoline, banalità dei messaggi di saluto da una località balneare o da una stazione sciistica, i *cari* e *cara*, i baci e gli abbracci, le considerazioni sul tempo atmosferico, i *ci vediamo presto* e i *tuo/tua*. Erano le "Duecentoquarantatré cartoline illustrate a colori autentici" inserite nel volumetto intitolato *L'infra-ordinaire* (L'infraordinario) e pubblicato a Parigi nel 1989 dalle Éditions du Seuil.

Ogawa poggia nella scatola di legno frasi banali, informazioni di scambio, insieme ad altri enunciati lapidari, pieni di senso, di un significato che anche decontestualizzato continua a dir molto, come "Su, apri gli occhi. Non c'è niente di cui aver paura!". Tutto il miscuglio delle parole, quelle consumate dall'utilizzo ripetuto e quelle per una volta soltanto, costituiscono la vita ordinaria di cui parlava Perec, quella che è sotto gli occhi di tutti ma che è la più difficile da cogliere e da ricordare.

Le cartoline oltretutto sono uno degli oggetti privilegiati delle collezioni amatoriali. Tanto frequentemente i bambini ne collezionano in ampi album plastificati, andando ad elemosinarne da parenti ed amici, scavando tra i loro personali archivi di rimembranze e scambi. Infilate nella tasca trasparente dell'album, destinatario, mittente e messaggio vengono nascosti alla vista e rimane da rimirare solo l'immagine del rettangolo di carta, per viaggi in formato tascabile ed abbinamenti curiosi di paesaggi ed oggetti.

Secondo Naomi Shor, che si domanda se la teoria del collezionare in Benjamin sia applicabile ad ogni tipo di collezione:

"postcards are organized in series, and their very seriality negates their individual card and the environment from which it was detached; rather it is the contiguity I restore between a single card and its immediate predecessor and follower in series I am attempting to reconstitute, or the

contiguity I create between cards linked by some common theme. The metonymy of origin is displaced here by a secondary metonymy, the artificial metonymy of the collection”<sup>417</sup>

Nel mondo delle cartoline, il riferimento metonimico sembra quindi moltiplicarsi, nel far riferimento ad un luogo di cui non si riproduce che un pezzo o una certa limitata visione, nel rimandare ad una serie di altre cartoline che precedono e succedono quel preciso scatto, e soprattutto nel tramutarsi in quella che Shor definisce la metonimia artificiale della collezione. L'azione stessa del collezionare finirebbe nel tempo per originare più che un rinnovarsi della memoria, un suo deperimento, una sua sterilità. E questa altra faccia del collezionare non sarebbe altro che quella tensione dialettica tra caos ed ordine di cui scriveva Benjamin e che nel catalogo vedeva la sistematizzazione precisa e severa degli elementi di una collezione.

Stando invece alla visione prettamente marxista di Susan Stewart, che ha dedicato un lungo, approfondito e poetico studio alla narrativa del souvenir, alle implicazioni temporali che coinvolge, ai significati profondi che esso veicola:

“The souvenir speaks to a context of origin through a language of longing, for it is not an object arising out of need or use value; it is an object arising out of the necessarily insatiable demands of nostalgia. The souvenir generates a narrative which reaches only “behind”, spiraling in a continually inward movement rather than outward toward the future. Here we find the structure of Freud’s description of the genesis of the fetish: a part of the body is substituted for the whole, or an object is substituted for the part, until finally, and inversely, the whole body can become object, substituting for the whole.”<sup>418</sup>

Il rimando temporale collega in un filo del ricordo più o meno concreto (a seconda che il souvenir riguardi una esperienza propria, qualcosa che è stato posseduto da altri che sono per noi importanti, qualcosa che restituisce la memoria di una relazione o di una esperienza condivisa etc.) un momento del passato ad un presente di fruizione. Il riferimento a Freud è chiarissimo e tutta la dissertazione sul souvenir lo porta al centro: è la focalizzazione sul rapporto tra la parte e il tutto, tra il dettaglio e quel tutto cui appartiene, tra il particolare e il generale, su come cioè i primi siano in grado di rappresentare i secondi e come, nel caso specifico del feticismo di impostazione psicoanalitica, il corpo venga reificato nella rappresentazione che un oggetto ne può dare.

Citando Umberto Eco, Stewart suggerisce come salvando un fiocco da un corpetto, noi produciamo

---

<sup>417</sup> Shor, N., “Collecting Paris” in Elsner, J., Roger Cardinal (a cura di), *The Cultures of Collecting*, cit., pos. 4674 – 4685

<sup>418</sup> Stewart, S., *On Longing. Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, Durham and London, Duke University Press, 1993 (ed. kindle), pos. 2943 – 2955

un souvenir che di per sè è “a homomaterial replica, a metonymic reference existing between object/part and object/whole in which the part is of the material of the original and thus a «partial double»”<sup>419</sup>. Il souvenir, come la cartolina, si rifà più che ad un oggetto specifico ad una esperienza distante che non può essere totalmente recuperata. La parzialità sembra sostare alla regola stessa del ricordo e chiunque vi si appelli sa che di qualcosa non si possono che trattenere o recuperare che le briciole.

Eppure l’originalità della collezione di cartoline in *Saihate ākēdo* sta nel fatto che quel che viene collezionato, più che le immagini che esse ritraggono sul retro, i luoghi e le esperienze narrate o condivise, i paesaggi sono proprio le parole, la traccia più squisitamente memoriale che conservano e che rimanda non ai luoghi visitati o agognati, ma alla vita delle persone che in passato le hanno scritte e spedite oppure ricevute e lette.

Chi si occupa di analizzare la passione del collezionista per queste sottili lamelle di geografia cartacea, si concentra sui luoghi, sulla topografia delle città, su alcune strade o epoche, sul nord, sud, est, ovest, sul colore della carta, sull’operaio, sul presidente, sul re “and always, always more”<sup>420</sup>, elabora infinite categorie entro cui racchiudere il mondo delle cartoline. Alcuni collezionisti si trovano a scartarne per via del fatto che non combaciano perfettamente con i bordi dei loro album, agognando a una precisione millimetrica, ad una sistematizzazione da cui traggono vero piacere e gioia.

Le cartoline custodite nella scatola di legno del piccolo negozio di *Saihate ākēdo* non corrono questo rischio. La loro importanza sta nella funzione decaduta del messaggio, nella loro utilità ormai esaurita. Valgono per il fatto d’essere servite, per il fatto d’aver significato un pensiero, uno scambio di informazioni, un saluto per qualcuno affondato nell’oblio del passato.

---

<sup>419</sup> *ivi*, pos. 2955 – 2967

<sup>420</sup> J. H. Smith, *Postcard Companion: The Collector’s reference* citato in Elsner, J., Roger Cardinal (a cura di), *The Cultures of Collecting*, cit., pos. 4759

## CAPITOLO 4

### All'interno delle cose: dare forma a quanto non esiste

*Che cosa è la forma se non l'ultimo grado del significato?*

Fabio Mauri

#### 1. DIVENTARE COSA

■ *Kusuriyubi no hyōhon*, “Mata ashita”, *Hisoyakana kesshō* e *Neko wo daite zō to oyogu*

Kopytoff, mettendo in parallelo compravendita di cose e schiavitù, mostrava come nel processo di scambio e passaggio di proprietà alla famiglia, lo schiavo subisse una sorta di reificazione che andava però poi a rissorbirsi una volta entrato a far parte della vita quotidiana dei padroni. Trasformarsi in un cosa, decidere coscientemente di rinunciare al proprio corpo e assumere la forma di un oggetto, rinchiudersi in un qualche macchinario e diventarne parte, sono alcune delle tematiche che Ogawa affronta nei suoi romanzi.

In *Kusuriyubi no hyōhon* abbiamo visto come, pur di diventare parte dell'amante, di essere a tutti gli effetti cosa sua, la protagonista decide di richiedere l'esemplare del suo anulare, di cui un minuscolo pezzo della punta è andato perso in un incidente sul lavoro, nella fabbrica di bevande in cui faceva l'operaia. Il laboratorio – il cui ingresso è proibito a tutti tranne che al dottor Deshimaru –, nel caso della creazione di un campione invece la accoglierà e affronta senza esitazione il rischio che anche lei possa sparire nel sotterraneo e non riemergere più, così come è accaduto a tutte le altre ragazze che l'hanno preceduta come segretarie e come sembra essere accaduto anche alla giovane cliente che ha richiesto l'esemplare della cicatrice sulla guancia, e di cui la protagonista aveva cercato invano traccia.

Sembra che la ragazza voglia avvertire il possesso di lui direttamente sulla sua persona e al consiglio del lustrascarpe di fare delle scarpe a sua volta un esemplare in modo da separarsene e insieme da cristallizzarne il ricordo tenendolo sempre con sé, aveva rifiutato.

「自由になんてなりたくないんです。この靴をはいたまま、標本室で、彼に封じ込められていたいんです」

Per amore, o per quella passione che la strazia cui lei attribuisce a fatica quel nome, la protagonista è disposta a rinunciare alla propria libertà, a divenire una cosa. Quando poi, una volta concluse tutte le pratiche per la creazione dell'esemplare, decide di bussare alla porta del laboratorio, si lascia andare

alla fantasia del campione che richiederà e che, invero, il dottor Deshimaru si è offerto già in passato di fare.

Mentre scende verso il laboratorio, la ragazza si sofferma sul proprio anulare, lo pone sotto la luce della lampadina, ne studia l'apparenza:

「試験管のガラスに映るこの指が、もっと鮮やかで美しくありますようにと、わたしは祈った。

保存液の中はたぶん、なま温かく、静かなのだろう。サイダーのように冷たくもないし、泡の弾ける音がこもったりすることもない。液は爪の先から指紋の溝まで、すっぽりと包んでくれるし、口のコルク栓は、外の埃や雑音を防いでくれる。そして何より、標本技術室の扉は、分厚くて重い。だから安心して、身をまかせておけばいい。」<sup>421</sup>

La protagonista si concentra sulla bellezza esteriore dell'esemplare e sul senso di protezione che si attende dalla sua creazione. Lo descrive come se davvero fosse lei, nella sua interezza, a dovervi entrare; immagina persino la percezione all'interno della provetta. Sembra proprio suggerire che tutta la sua persona sia riassunta nel dito che, benchè separato dal suo corpo, può avvertire sensazioni come il caldo, il silenzio, le bolle che scoppiettano, la protezione dalla polvere e dal rumore della vita che scorre all'esterno.

Ma sono proprio le due righe che vengono subito dopo che convincono il lettore dell'intenzione della protagonista, d'essere amata dal dottor Deshimaru in quanto cosa, esemplare in una provetta, serrata da un tappo di sughero e protetta dalla pareti e dalla spessa porta che separa il laboratorio dal resto del mondo.

「弟子丸氏はわたしの標本を大事にしてくれるだろうか。時々試験管を手に取り、漂う薬指を眺めてほしいと思う。わたしは彼の視線を一杯に浴びるのだ。保存液の中から見える彼の瞳は、一層澄んでいるに違いない。」<sup>422</sup>

Sembra già di vederla fluttuare nel liquido di conservazione, cosa tra le cose, ad assorbire lo sguardo dell'amante e a sua volta ad ammirarne le pupille brillanti.

La creazione dell'esemplare appare al lettore come un baratto: la ragazza è disposta a concedere tutta se stessa in cambio della attenzione del dottor Deshimaru. Vuole essere custodita con cura, desidera essere toccata e guardata dall'amante in modo totale, e l'unico modo per farlo, sembra essere quello di avere accesso al laboratorio di lui, di sacrificarsi ed offrirsi lei stessa tramutandosi in un esemplare.

---

<sup>421</sup> Ogawa, Y., *Kusuriyubi no hyōhon*, cit., pos. 997

<sup>422</sup> *ivi*, pos. 1007

È in atto una sorta di mercificazione, di reificazione della persona, sacra nella vita che la attraversa, eppure “cosa” per amore, è disposta a divenire cosa pur di essere amata da lui. Vuole esser “posseduta” e solo una cosa la si può possedere completamente.

「わたしも、あなたにゆだねられる標本の一つになれるかしら」<sup>423</sup>

Augé scriveva nelle conclusioni a *Il dio oggetto* che “è impossibile reificare completamente il corpo, neppure come cadavere, e questa impossibilità è molto vicina a quella, più larga, di avere un pensiero vero della materia bruta”<sup>424</sup>. Ogni oggetto, mischiato alla corporalità così come ogni corpo anche nella sua fatticità, significano sempre molto più di quanto ci si aspetti dalla materia.

Un altro racconto di grande originalità che mette in relazione il corpo, una sua parte e la materialità di un oggetto è “Mata ashita”. Pubblicato nel 1997 all’interno della raccolta *Angerīna – Sano Motoharu no 10 no tanpen*, è incentrato sulla storia di un uomo che una sera, per caso, sente in televisione in sottofondo un timbro femminile che in canta “a domani, a domani”. Riesce ad individuare la società di produzione del suono, la 「みみずくクラブ」, e vi si reca di persona. Lo accoglie all’ingresso la proprietaria del club che gli spiega come lì vengano collezionate e mercificate le voci. Hanno a disposizione una campionatura di timbri diversi, di uomini e donne, giovani e anziani, che sono custoditi in piccole scatole porta-orecchini dalla forma ovale. In una di esse si trova anche la voce femminile che l’uomo aveva sentito in televisione e di cui si era invaghito. Le voci possono essere affittate per una settimana e per applicare l’orecchino-voce che dialogherà con il cliente nei giorni stabiliti da contratto, egli deve sottoporsi all’apertura del foro nel lobo dell’orecchio sinistro. Un ragazzo muto si occuperà dell’operazione.<sup>425</sup>

Il protagonista decide di affittare la voce. Applica l’orecchino ed inizia così a dialogare con la voce di donna. Insieme ad essa va a fare spese, a mangiare al ristorante, a vedere un film, al parco giochi. Inizialmente vi si rivolge come si trattasse di una persona ma è la voce a correggerlo:

「わたしはただの声よ。声には、家族もいきさつもないわ。こうして鼓膜に吸い込まれてゆくだけ」<sup>426</sup>

Per assaporarla appieno, l’uomo capisce di doversi liberare del senso della vista. Chiude gli occhi, si concentra solo sull’orecchio, sul suono. Finisce per abituarsi. Anzi, sembra suggerire Ogawa, l’udito compensa e assorbe ogni altro senso. La vista non serve, l’udito è sufficiente. Come quando la voce ride 「声は微笑んだ。もちろん、その微笑みを目にしたわけではない。耳がそう感

<sup>423</sup> Ogawa, Y., *Kusuriyubi no hyōhon*, cit., pos. 812

<sup>424</sup> Augé, M., *Il dio oggetto*, Roma, Meltemi, 2003, p. 131

<sup>425</sup> Anche questo può collegarsi alla favola della Sirenetta di Andersen. Per amore la giovane donna rinuncia alla voce, mentre in Ogawa la voce si separa dal corpo e si rivolge altrove.

<sup>426</sup> Ogawa, Y., “Mata shita” in *Angerīna – Sano Motoharu no 10 no tanpen*, cit., p. 155

じ取っただけだ。」<sup>427</sup> o quando indica il luogo in cui vuole andare 「声は指差した。いや、見えない指がメリーゴーランドを指さしたように聞こえた」<sup>428</sup>. È solo una voce, priva di corpo, ma è anche un oggetto che veicola il suono e la psiche di una specifica persona.

Con il passare dei giorni il protagonista comprende tuttavia come non riuscirà a separarsene facilmente e quando, dopo una settimana, dovrà restituire l'orecchino (perché la regola del club è che non si possa monopolizzare una voce affittandola più volte di seguito), la proprietaria del club gli consiglierà l'unico modo possibile per far sì da non separarsene mai: diventare a sua volta una voce, rinunciando al proprio corpo, e scegliendo d'essere rinchiuso nella materialità di un orecchino. La proprietaria loda il timbro dell'uomo – leggermente rauco, giovane ma allo stesso tempo ruvido – e si dichiara certa che molti clienti desidereranno avvalersi dell'orecchino-voce in cui lui si trasformerà. In cambio, la scatola ovale in cui verrà custodito verrà poggiata accanto a quella dell'orecchino della voce amata, così da poter conversare liberamente con lei.

僕は今、みみずくクラブで働いている。J- 333 の棚で、ピアスケースにおさまっている。今まで二回、会員に貸し出された。[...] 仕事がない時は、好きなだけ隣の彼女と話すことができる。自分も声になってみると、余計強く彼女を感じ取ることができて、うれしい。

声をなくした僕の身体、毎日、新しい会員の左耳に針で穴を開いている。<sup>429</sup>

L'originalità del racconto supera la trama e sfocia nella percezione della voce che viene descritta come separabile dal corpo e la voce, cui è connessa l'attività intellettuale, a sua volta risulta imprigionabile in un oggetto (l'orecchino). Essa perde identità fattuale mentre il corpo, muto, diviene puro luogo di azione e attività fisica.

A differenza di *Kusuriyubi no hyōhon*, qui la vittima della passione totalizzante non è una donna bensì un uomo, in un'alternanza che trova nella narrativa di Ogawa un equilibrio tra le parti. Pur di godere della vicinanza con la voce, egli si trasforma in una cosa, accetta di essere rinchiuso in un oggetto.

Sempre connessa al doppio tema della voce e dell'oggetto come prigioniera del corpo, è la traccia secondaria di *Hisoyakana kesshō*. In parallelo alla storia principale procede infatti, senza perfetta corrispondenza binaria, la trama del romanzo che la protagonista, di professione scrittrice, sta redigendo. La storia è incentrata su una giovane stenografa che perde la voce. Il suo amante è il maestro della scuola di stenografia di cui lei è allieva. La voce non accenna a tornare così che la comunicazione tra i due innamorati diviene proprio il battere chiassoso delle dita sui tasti della

---

<sup>427</sup> *ivi*, p. 154

<sup>428</sup> *ivi*, p. 157

<sup>429</sup> *ivi*, p.161

macchina da scrivere<sup>430</sup>. In breve si scopre che è stato proprio l'uomo, in verità malvagio, ad averle sottratto la voce e ad averla, tramite un meccanismo che rimane insoluto e misterioso, intrappolata nella macchina da scrivere che la ragazza usava per lo studio.

Questo è il destino non solo suo ma di tante altre giovani donne le cui macchine da scrivere vanno a formare una montagna dentro la soffitta dell'alta torre campanaria in cui la ragazza viene rinchiusa dall'insegnante.

Come nella favola di Perraul in cui un perfido Barbablù, inizialmente dolce ed amoroso, uccide le sue mogli, il perfido maestro ruba la voce alle proprie allieve/amanti fino a farne delle cose, macchine da scrivere guaste senza più nessuno a digitarvi niente sopra.

Un'altra eco favolistica torna subito alla mente, quella della sirenetta di Andersen che per amore rinuncia alla propria voce, la più bella "sia sul mare che sulla terra", si fa tagliare la lingua dalla strega che le fornisce in cambio la possibilità di coronare la sua favola d'amore. Risulta chiara qui, come in un numero abbondante di altre sue opere, la suggestione fiabesca che Ogawa nutre per la narrativa per l'infanzia europea. Essa si trasforma in questo romanzo nella magia che avverte violenta la donna nell'amore, l'annullamento non contestato ma subito, quasi fosse l'ovvio scotto da pagare per amare, in un crescendo che la rende oggetto, oggetto senza uso, in balia del volere di un compagno che la domina completamente.

La perdita della voce causa alla protagonista qualcosa più di uno smarrimento; la stessa carne sembra allontanarsi dalla sua percezione, dal cuore:

「肉体がわたしの心から遠ざかってゆくを感じます。首も両腕も乳首も胴体も両足も、手の届かない場所を漂っているかのようです。[...] 肉体と心を結んでいた声が消えて、自分の感触も意志も言葉にすることができなくなったのです。」<sup>431</sup>

L'ascendente psicologico del maestro sull'allieva è tale che questa non ha nè la forza nè la volontà di scappare. È diventata un mero mucchietto di frammenti che ormai solo lui e le sue dita possono tenere insieme. Basterebbe fare un passo fuori, nel mondo esterno, per disintegrarsi. Eppure è solo una questione di tempo perchè ben presto un'altra alunna prenderà il suo posto e non solo la sua voce, ma lei stessa, rimarrà imprigionata nella macchina da scrivere. Scomparirà, completando la trasformazione in un oggetto. Sarà una delle tante macchine da scrivere ammonticchiate nella soffitta. Un amaro finale, il suo, destinato a ripetersi ancora perchè il maestro ha già individuato la sua prossima vittima.

---

<sup>430</sup> Il rumore è qui un fluire sentimentale, insieme un'azione (quella del battere a macchina) e una ricezione (il suono si trasforma in una sorta di colonna sonora):「彼女はタイプを打って彼に気持ちを伝える。二人の間にはいつも、ガシャ、ガシャという機械の音が、音楽のように流れていて、そして・・・」 in Ogawa, Y., *Hisoyakana kesshō*, cit., p. 41

<sup>431</sup> *ivi*, p. 242

Nel romanzo *Neko wo daite, zō to oyogu* il protagonista fin da quando era piccino mostra una passione per i luoghi stretti, limitati ed una notevole paura verso il “diventare grandi”. Vive rinchiuso in una bambola meccanica con cui manovra i pezzi sulla scacchiera che è incorporata al macchinario. Adatta il suo corpo agli ingranaggi, non cresce modificando le giunture, limando quasi il suo sviluppo osseo. Diviene completamente parte della bambola, del suo meccanismo e non pare casuale il fatto che anche la sua morte avvenga lì dentro, nel suo ventre oscuro.

È sempre in piccole scatole che Little Alechin, il protagonista del romanzo, custodisce i suoi ricordi, come quello, il più prezioso in cui batte per la prima volta il Maestro in una partita a scacchi:

「少年は生涯を通し、その日曜日の出来事を繰り返し思い返すことになる。他の思い出たちとは違う別格の小箱に仕舞い、何度でも開けてそっと慈しむことになる。」<sup>432</sup>

Il formulario diviene per il bambino un vero tesoro, e si ritrova a riaprire la piccola scatola del ricordo più e più volte, così come la sua mano passa innumerevoli volte sulla carta consumandola finché non cambia colore, tendendo da un marroncino scuro, e non si allenta anche la rilegatura<sup>433</sup>.

Il concetto di rifugio è d'altronde frequentissimo in Ogawa ed è quasi superfluo ribadire quanto l'influenza del *Diario* di Anne Frank sia cruciale anche nella costruzione di questo pezzo del suo immaginario di scrittrice.

L'idea di un mondo ristretto in un minimo spazio, con tutte le infinite implicazioni che esso sottintende e suggerisce, viene splendidamente riassunto nella poesia di Vasko Popa intitolata “La piccola scatola”:

“La piccola scatola mette i primi dentini  
e cresce un poco in lunghezza  
e pure in larghezza e in profondità  
e in tutto quello che ha

e ancora la piccola scatola cresce  
l'armadio in cui stava dentro  
sta ora dentro di lei

lei cresce e diventa più grande

---

<sup>432</sup> Ogawa, Y., *Neko wo daite zō to oyogu*, cit., pos. 747

<sup>433</sup> 「この棋譜は少年の宝物になった。生涯を通し、繰り返し開けることになる別格の小箱、そのものだった。あまりに何度も同じところばかりを開くので、綴じ糸がゆるみ、ノートのそのページだけがより濃い茶色に変色していった。」 *ivi*, pos. 828

adesso la stanza sta dentro di lei  
non solo, ci stanno la casa il borgo  
la terra e il mondo in cui prima abitava

la piccola scatola ricorda l'infanzia  
è forse per via della sua nostalgia  
che piccola piccola di nuovo si fa?

e adesso lì dentro ci sta per intero  
il mondo ridotto in miniatura  
è facile metterlo dentro una tasca  
lo perdi lo rubi così facilmente

proteggi la piccola scatola.»<sup>434</sup>

La scatola simboleggia l'infanzia, la nostalgia, tutto quanto è ridotto a portata di tasca. La facilità di passaggio è un dono ed un rischio che la rende inerme, in costante pericolo.

Roland Barthes scriveva che per Maupassant, che detestava la vista della Tour Eiffel, l'unico modo di non vederla era salirvi su, entrarvi dentro. Per liberarsi dall'ossessione, insomma, la si può solo affrontare: entrare nella cosa e così dimenticarla.

#### ■ **L'uomo imprigionato nella fatticità di Ishida Tetsuya e il Periodo delle Bolle**

Quando penso al concetto di materialità connesso al corpo umano e all'individuo immerso nella realtà oggettuale della società, mi viene subito in mente l'uomo dipinto da Ishida Tetsuya. Non c'è un quadro in particolare a cui si rivolge il mio pensiero, quanto invece all'espressione malinconica e straniata, dolorosamente passiva dell'onnipresente protagonista della produzione di questo artista giapponese originario di Yaizu, nella Prefettura di Shizuoka, formatosi presso la Musashino Art University e vissuto solo trentun'anni, dal 1973 al 2005.

Per molti versi il suo stile rappresenta quel doppio strato di cui si fregia un certo tipo di arte, che veicola messaggi grotteschi, violenti o truculenti, imprigionando però la forma in una pellicola di trasparente bellezza, che isola e insieme esibisce quanto ad un diretto contatto potrebbe risultare insopportabile. La bellezza, la lucida cura del dettaglio fa da scudo alla spontanea tendenza, l'istinto per così dire a chiudere gli occhi e a rivolgere altrove lo sguardo.

Nell'introduzione accennavamo al parallelo tra Kawabata Yasunari e Ogawa Yōko, alla produzione

---

<sup>434</sup> Poesia tradotta in inglese e citata da Charles Simic in Simic, C., *Il cacciatore di immagini. L'arte di Joseph Cornell*, Milano, Adelphi, 2013, pp. 72 - 73

che si spacca in opere rassicuranti e in altre di tetra bellezza, che rivelano il cuore perverso dell'animo umano. Così di Kawabata "Katate" in cui si narra di una donna che presta per una notte il suo braccio ad un uomo, se lo stacca dalla spalla e glielo consegna o di Ogawa "Namida uri" in *Yoake no fuchi wo samayou hitobito* in cui una giovane donna si procura dolore fisico in un crescendo di sempre maggiore intensità (fino a tagliarsi via dita delle mani e dei piedi, le labbra e molto altro) perchè le sue lacrime hanno il potere di migliorare la performance degli strumenti e il ragazzo di cui è perdutoamente innamorata fa parte di un gruppo musicale. La metafora del livello superiore e sottostante di una pozza di acqua trasparente, dove sopra è il cristallino e sotto la fanghiglia, è pregnante. Così è anche la figura d'ogni arbusto, che allunga radici nella terra brulicante di insetti e rami nell'aria, nello sfondo del cielo. E in questo binomio di luce ed ombra si giocano i quadri di Ishida, i romanzi di Ogawa. Il tutto confortato da un elemento di ironia, come i commenti che Ogawa sparge qui e là anche nei testi più cupi, che strappano al lettore un sorriso, un sopracciglio alzato in segno di sarcasmo. Così Ishida Tetsuya, pur rivolgendo il suo sguardo alla denuncia sociale fin da quando era bambino e vinse un premio per un poster che si scagliava contro il bullismo, non perde lo sguardo derisorio ed ironico verso l'esistere umano.

Quest'ultimo nei suoi taccuini parlava di un muro innalzato tra il sè e gli altri, qualcosa che a suo parere porta ad uno spiegarsi eccessivo, affermava di ricercare di un certo tipo di humour che ricolizzasse le ansie e si avvicinasse al nonsense. "Se sono consapevole dell'io negli altri" scriveva "il peso del mio stesso io perde di significato". Questa commistione di tragicità e umorismo non deve stupire.

Sappiamo del resto che la figura di Franz Kafka, autore de *La metamorfosi* in cui si narrava dell'impiegato Gregor Samsa tramutatosi un giorno in un insetto – e che Ishida ripropone in alcune sue tele in cui l'uomo è fuso al corpo di una blatta, di ragno o di *dangomushi*<sup>435</sup> – fu intrisa di pietismo dall'amico dello scrittore Max Brod, che creò intorno a Kafka un'aura di agiografica santità che ebbe come effetto negativo quello di oscurare l'ironia e la carica comica della sua opera dandone una lettura assai tragica. È ad esempio il caso de *Il processo*, che nelle intenzioni dell'autore nasceva come un'opera grottesca nel senso tragicomico del termine, tanto che, riunito a concilio gli amici, pare Kafka leggesse l'opera ad alta voce mentre tutti intorno a lui ridevano a crepapelle e lui stesso interrompeva la lettura perchè gli veniva da ridere.

Kafka oltretutto non è mai citato a caso quando si parla di Ishida: era il suo autore preferito.

Nell'individuare le radici della sua poetica, il critico e curatore della mostra "Tetsuya Ishida: Canvas of Sadness" presso il Museo d'Arte della Prefettura di Shizuoka Horikiri Masato apre da subito una panoramica sul drammatico mutamento che attraversò la società giapponese nel periodo

---

<sup>435</sup> Cfr. Tetsuya, I., *Tetsuya Ishida – Complete*, Tōkyō, Kyūryūdō, 2010, *Restless dream* (1996) pp. 36, 37 e *Untitled* (1995) pp. 18 – 19

di recessione seguito allo scoppio della bolla finanziaria nel 1991 e collega Ishida Tetsuya al periodo storico che lo ha visto ragazzino e poi adulto in una realtà cupa e depressa qual era quella del Giappone di quegli anni. Il senso di claustrofobia crescente e inarrestabile che si percepì, rese il clima pesante, colmo d'un consapevole senso di sconfitta. Tutto questo, secondo Horikiri, si sarebbe riversato nei suoi quadri che pertanto riflettono pienamente il segno dei tempi.

Neppure il periodo subito precedente però, quello iniziato nel 1986 con il gonfiarsi della bolla, era stato privo di ansie. L'essere circondati da una grande, immensa quantità di cose, aumentò paradossalmente un senso strisciante di disagio, un vuoto che s'allargava nel bel mezzo d'una euforia cui doveva parere difficile stare al passo.

「あまりに豊かで大量のモノに囲まれた環境が、逆に無一物の貧窮や飢餓の状態と区別  
がつかない場合がある。」<sup>436</sup>

Aumentavano le cose, ed aumentava insieme la tristezza, come procedendo giusto un passo indietro e preparandosi al sorpasso.

La prigione per Ishida Tetsuya ha varie tinte, è uno stato di perenne claustrofobia che egli rappresenta in una forma tutta materiale costituita da oggetti di diversa natura come mollette per appendere il bucato, complementi di arredo di una casa, piste da gioco per bambini. La gamma degli oggetti che si prestano a reificare l'uomo e il suo sentimento di oppressione è assai ampia. Questo protagonista, sempre con il medesimo volto e l'espressione inerte, malinconica e insieme armonica della vittima sociale, rappresenta il disagio dell'uomo contemporaneo, inetto a mantenere relazioni interpersonali e destinato a vivere un'esistenza impersonale in un ambiente freddo e spoglio<sup>437</sup>.

Abita un corpo estraneo, una “stupida fatticità” che tutto standardizza e poco o nulla lascia all'individuale. Eppure è proprio dall'individuale che l'uomo potrebbe forse trarre la forza per salvarsi. Isolandolo all'interno di un oggetto, rendendolo parte di qualcosa che è prodotto in serie, che è valutato solo in quanto utile a un certo scopo, a rivestire una specifica funzione e che viene naturalmente eliminato non appena l'utilità è prosciugata e l'efficienza esaurita, Ishida condanna il suo sosia e tutta l'umanità straniata che sente di rappresentare ad una sopravvivenza senza gioia, senza speranze e senza sogni. Una condizione questa che ricorda da vicino la stagnazione seguita allo scoppio della bolla<sup>438</sup>. I sogni si erano gonfiati talmente da non essere più in grado di affrontare la realtà, men che meno la depressione storica che ne seguì.

La scelta e la reiterazione del protagonista assoluta dei suoi quadri ricorda per certi versi anche la narrativa di Ogawa Yōko che, fatta eccezione per alcuni rari personaggi, sembra mettere al centro delle sue storie sempre gli stessi personaggi, in una galleria di contrasti che si ripetono pressochè

<sup>436</sup> Shimizu, Y., “Hikerareta kyōwakoku” in *Eureka*, 36 no° 2, cit., p. 140

<sup>437</sup> Horikiri, Masato, “Tetsuya Ishida and His Times” in Tetsuya, I., *Tetsuya Ishida – Complete*, cit., p.12

<sup>438</sup> *ivi*, p. 12

uguali. È l'io onnipresente dei romanzi e dei racconti, e il lui/lei che vi si confrontano in un rapporto quasi perennemente dualistico. Questo particolare personaggio, che sia la voce narrante o la terza persona singolare non importa, è perennemente ossessionato da qualcosa, ugualmente passivo o aggressivo nell'amore, e conserva tracce di ironia nello sguardo o di piccoli ridicoli dettagli nel comportamento. Come l'uomo di Ishida, i suoi personaggi sembrano deviare dall'idea.

L'uomo kafkiano "K.", nella consonante che reitera se stessa e rappresenta pirandellianamente "uno, nessuno e centomila" uomini torna a segnalarci ancora il fitto reticolato di riferimenti che lega Kafka ad Ogawa quanto ad Ishida. Anche Ogawa sfrutta spesso le iniziali per denominare i suoi personaggi, più spesso li chiama con il pronome soggetto maschile *kare* e femminile *kanojo*, o tramite definizioni generali legate al sesso e all'età: *obāsan*, *ojīsan*, *ojōsan* etc. Questi 'nomi non nomi', queste iniziali omnicomprensive, così come il proprio autoritratto infinitamente ripetuto dei quadri Ishida, sono gusci all'interno dei quali si nasconde l'essere umano che, suo malgrado e ciò nonostante con ironia, affronta rispettivamente i grandi drammi kafkiani dell'ingiustizia, piccole faccende di vita bizzarra, complicate involuzioni dell'animo umano in Ogawa e lo straniamento della società giapponese in Ishida.

Se la reiterazione per Ishida si gioca infatti su un piano sociale, di protesta, anche in questo caso invece per Ogawa sono le varianti della psiche a dominare, la sua poetica della memoria e dei riferimenti ad un passato già al di là della nostra portata a farla da padrona. L'arte del resto si ciba della ripetizione del messaggio, quasi vergognandosene, cercando a volte di dissimularla, ma certa che solo nel riproporlo si verrà ascoltati.

Ishida sentiva nell'autoritratto di dare un volto ai suoi simili, elaborando "a self clothed in otherness", un "autoritratto degli altri"<sup>439</sup>, ed Ogawa in ogni personaggio, in ogni io, lui o lei versa il ricordo di qualcuno che è stato e non è più, qualcuno che nonostante non abbia lasciato traccia evidente è vissuto certamente ed è degno di memoria.

Risalgono al periodo successivo al diploma di laurea nel 1996 e, a soli ventitrè anni, alla prima mostra personale, i primi schizzi che vedono il suo personaggio intrappolato, fuso negli oggetti. La cupezza delle sue tele si accorda al drammatico periodo storico attraversato dal Giappone nell'anno 1995 in cui al Grande Terremoto Hanshin-Awaji in gennaio seguì solo dopo due mesi l'attacco con il gas sarin della setta Aum Shinrikyō nella metropolitana di Tokyo, evento che scosse profondamente l'opinione pubblica. Horikiri aggiunge a questo, oltre agli omicidi seriali a Kobe ad opera di un quattordicenne (Boy A) e alla condanna a morte di Miyazaki Tsutomu i cui crimini traumatizzarono il paese, la messa in onda e la successiva replica televisiva dell'anime *Neon Genesis Evangelion* che, riproponendo la tematica di incomprendimento tra il sé e gli altri, avrebbe influenzato il ventiquattrenne Ishida. I riferimenti allo scoppio della bolla e alla grave recessione che ne seguì tornano a riproporsi in alcuni sfondi di abbandono come i parchi di divertimento costruiti in quantità e ritenuti poi non

---

<sup>439</sup> *ivi*, p. 13

più sostenibili da un punto di vista finanziario, e nel senso di precarietà lavorativa che aumentò significativamente dopo la revisione del contratto di lavoro temporaneo nel 1999 e che diede inizio all'era denominata 「就職氷河期」 “employment ice age”. La dichiarazione di bancarotta da parte della Yamauchi Securities nel 1997 aveva già aperto un ampio dibattito sulla validità del sistema impiegatizio giapponese e divenne chiaro come dopo lo scoppio della bolla fosse sempre più complesso per i giovani laureati ottenere contratti a tempo indeterminato<sup>440</sup>.

Così come Ogawa spesso ripropone nei racconti le suggestioni del suo primo impiego come segretaria in un ospedale, così nei dipinti di Ishida – che per mantenersi ha lavorato part-time anche come operaio – compaiono i cantieri. Sappiamo che il giovane artista lottò contro la povertà, sostenendosi con altri umili impieghi come commesso in un konbini, operaio di una fabbrica di pane o guardia di sorveglianza, mestieri che però avevano il vantaggio di lasciargli il tempo di dedicarsi alla pittura.

Cambia negli anni la percezione del proprio io che, dai suoi taccuini, sembra aver perso di quell'anima di ironia e umorismo: “the ego is found and objectified in society”<sup>441</sup>. Il protagonista dei quadri di Ishida si trova intrappolato in oggetti del quotidiano come orinatoï, bentō, termosifoni, lattine di birra, in quella che Ueda Yuzo definisce dissolvenza. Partendo da *La metamorfosi* di Kafka, egli suggerisce che ciò che mette in arte Ishida Tetsuya sia “il proprio io, la sua identità e la sua dissolvenza”<sup>442</sup>. Vi sarebbe in atto sulla tela una metamorfosi dell'uomo in cosa, processo che equivalerebbe alla dissolvenza o, usando un termine caro a Ogawa, “sparizione”. Con una dissolvenza inesorabile scompaiono le cose in *Hisoyakana kesshō*, così spariscono anche le parti del corpo degli abitanti dell'isola o della donna del racconto “Dareka ga no doa wo tataiteiru – kubi ni kaketa yubiwa”<sup>443</sup>; le giovani donne in *Kusuriyubi no hyōhon* si dissolvono nel nulla. Frequentissimi sono luoghi come serre, biblioteche che sembrano abbandonati, posti che una volta erano in uso e non lo sono più, come la sala da bagno in *Kusuriyubi no hyōhon*.

Il concetto di dissolvenza e sparizione trova appiglio nell'attenzione rivolta al dettaglio tanto nei quadri di Ishida quanto nella narrativa di Ogawa. La pittura di Ishida è attentissima ai particolari, come in *Manhunt* (2001)<sup>444</sup> dove l'uomo è parte di un modellino tranviario e si distingue ogni raccordo nei binari, le foglie degli alberi sparuti che vi crescono intorno, le rocce della montagna che cresce sulle cosce, sul busto del protagonista. O ancora in *Criminal abortion* (2004)<sup>445</sup> che lo ritrae seduto sul letto, con una donna in reggiseno e mutande coricata di spalle subito dietro di lui e sotto ai suoi piedi, lì dove sarebbe il pavimento scorre un fumiattolo, sul greto in cui si distinguono tutte le rosse ed i sassi, si isolano i cespugli, così come sul letto si delineano vivide le pieghe delle lenzuola,

---

<sup>440</sup> *ivi*, pp. 13 – 14

<sup>441</sup> *ivi*, p. 14

<sup>442</sup> Ueda, Y., ‘Kafka and Tetsuya’ or a ‘Dissolving Self’” in Tetsuya, I., *Tetsuya Ishida – Complete*, cit., p. 218

<sup>443</sup> Ogawa, Y., *Angerīna: Sano Motoharu to 10 no tampen*, cit., 1997

<sup>444</sup> Tetsuya, I., *Tetsuya Ishida – Complete*, cit., p. 118

<sup>445</sup> *ivi*, 178

le ombre della stoffa e della maglietta e pantaloni indossati dall'uomo al centro del quadro. *Manhunt* è grande 112.1 x 162.1 cm mentre *Criminal abortion* di 45.5 x 53.0 cm a dimostrazione che per quanto ampia o limitata possa essere la dimensione del quadro, nulla cambia nello stile minuzioso di Ishida. I pezzi di mondo in cui cala e trasforma il suo protagonista sono claustrofobici e surreali proprio perchè nella estrema limitatezza del taglio risultano pieni zeppi di dettagli.

“As a result of depicting forms so clearly, putting every part of the picture in focus, he diminished the existential presence of individual figures and objects. [...] His handling of details works together with the themes and content of his paintings, creating images with a fantasy or dream-like atmosphere rather than a strong sense of reality. The greater the precision of the details, the less real the picture seems. Nothing is left but vivid traces of the image”<sup>446</sup>

La combinazione tra questo tratto dettagliato e la fusione delle sue figure umane in oggetti inanimati rende visibile a chi guarda la tela sia l'esteriorità che l'interiorità dei protagonisti, in una sovrapposizione in cui secondo Yokoyama confluiscono categorie universali in opposizione binaria come il passato / il presente, l'esterno / l'interno, la realtà / le speranze<sup>447</sup>.

*Non si vede niente* è il titolo di un libro del critico francese Daniel Arasse<sup>448</sup>, celebre proprio per il suo approccio tutto rivolto al dettaglio di quadri che riesamina proprio a partire da quel particolare. Egli ritaglia un pezzo della tela e lo mette al centro di tutta la discussione successiva, attraverso l'analisi analitica di quel frammento tutto quanto è intorno da una parte passa in secondo piano, dall'altra viene perfettamente rappresentato da esso.

In conclusione, nonostante Ogawa non condivida con Ishida l'istanza moralistica e sociale che sta alle spalle dei suoi quadri (ma che tuttavia questo artista rivolge non a tematiche enormi quanto alla realtà che lo interessa nel quotidiano), troviamo che il raffronto tra i due sia suggestivo ed arricchente, dal momento che in entrambi ritroviamo il rapporto spesso grottesco che l'uomo intrattiene con gli oggetti della vita quotidiana, la ripetizione ossessiva di un certo personaggio che funge da protagonista, l'attenzione al dettaglio che produce un effetto straniante. Gli organi esposti, le lacrime copiose, l'isolamento claustrofobico in cui si trovano in un regime di semi-incoscienza i personaggi, la stranezza accettata aprioristicamente come uno dei tanti volti del reale, la conseguente creazione di mondi assurdi eppure perfettamente plausibili, le proporzioni distorte, la bellezza dello stile opposta all'inquietudine di certi temi, tutti questi elementi rendono Ogawa e Ishida indubbiamente vicini in un confronto.

Anzi, in certi casi, possiamo spingerci a dire che le opere di Ogawa in cui il personaggio si fa cosa, sembrano quasi la conclusione in totale dissolvenza e sparizione del processo di metaforfosi di cui

---

<sup>446</sup> *ivi*, p. 226

<sup>447</sup> *Ibid.*

<sup>448</sup> Arasse, D., *Non si vede niente. Descrizioni*, Roma, Artemide Edizioni, 2005

invece i quadri di Ishida appaiono la fase intermedia.

## 2. SCATOLE E CASSETTI

### ■ Fenomenologia del cassetto

Tornando al discorso sulla scatola e sui luoghi chiusi Come non pensare immediatamente a *Dokokani itteshimatta mono-tachi* scritto da Craft Ebbing & Co e illustrato dagli scatti di Sakamoto Masafumi. Si tratta di un libro profondamente “fisico”, di quelli che creano poesia proprio grazie alla materialità manifesta da cui hanno origine<sup>449</sup>.

Tutto nasce dall’idea di un altro mondo che si apre tirando un cassetto. Il fascino antico che bambini e adulti provano per quei pertugi della casa che celano cose la cui utilità non è immediata, che si cibano più dell’indifferenza che dell’interesse o dell’urgenza del quotidiano.

Dentro i cassetti, quelli in alto in una cassettiera, si proteggono i segreti, il tempo ne modifica l’aspetto e rende vecchie cose che, a dispetto dell’aspetto, non lo sono state sempre. Il tempo a sua volta, mette in moto il meccanismo della nostalgia, l’idealizzazione della distanza<sup>450</sup>.

Nell’*Ulisse* di James Joyce alla domanda su cosa contenesse il secondo cassetto di Leopold Bloom, vi si elencano dettagliatamente una lunga serie di oggetti, ultimo dei quali una busta con l’indirizzo che recita cinque parole (“*Al mio caro figlio Leopold*”<sup>451</sup>) che evocano a loro volta frammenti di frasi. Gli oggetti contenuti nel cassetto seminano in Bloom immagini altre e domande legate al perché provi un sentimento anziché un altro. Nel flusso di pensiero che parte dal secondo cassetto, Leopold si perde nel ricordo del padre e così via, nel lungo mare del pensiero che è l’*Ulisse* tutto.

Il cassetto, ridotto al suo concetto basilare, è un mero contenitore. Così come lo è la scatola che, allo stesso modo del cassetto, è anche percezione di un segreto. Entrambi nascondono la forma di quello che contengono, non tradiscono indizi del loro contenuto. Anzi possiamo dire che proprio contenendo, annullano ogni caratteristica di quanto è al loro interno.

D’altronde è proprio questa assenza di caratteristiche specifiche a definire e ad approfondire la percezione di segretezza, l’atmosfera d’un arcano serrato in un qualcosa che non lo rivelerà facilmente: è la meraviglia del regalo, il pacco avvolto in carta colorata che porta oltre l’immaginazione, ad una dimensione neutra di bellezza, alla sorpresa dell’ignoto.

È sempre l’assenza ciò che stimola l’immaginazione, creando delle regole da seguire. Potrebbe esservi qualunque cosa al suo interno, nulla è escluso. Così come insegna la cinematografia per cui

---

<sup>449</sup> Gli oggetti si fanno risalire ad un nonno/antenato, proprio come accadeva in *Cloud Collector*, e come abbiamo visto accadere circa l’ereditarietà dei mestieri in *Jitsu wa, watakushi kōiu mono desu*.

<sup>450</sup> Personalmente ricordo ancora il comò nella stanza dei miei genitori, un bellissimo pezzo di arredamento tutto dipinto, capace di svelare ai miei occhi di bambina chissà quali meraviglie. Più i cassetti andavano a raggiungere il soffitto, più si allontanavano dalla portata delle mie mani, più il mistero li avvolgeva.

<sup>451</sup> Joyce, J., *Ulisse*, Roma, Newton Compton, 2011 (ed. kindle), pos. 13029

fa molta più paura il mostro che si avverte e non si vede, la sensorialità appena stimolata (che non racconta di sé più che una vaga consapevolezza d'esistenza) è fortissima. Così la meraviglia è più concentrata sulla scatola – che diventa pura attesa – piuttosto che in ciò che essa contiene.

「皆さん、その手がかりは「引き出しの奥」にあります。これから私たちの「引き出しの奥」を見ていただく同時に、皆さんがそれぞれの「どこかにいってしまったものたち」を探るべく。久しぶりに「引き出し」の奥などを覗きこんでいただければと思います。そして、そこで何かしら「不思議なもの」を取り返していただければ、私たちも「三代目」としての役割を果たすことが出来るというものです。

それでは皆様、引き出しの奥のもう一つの世界へ。」<sup>452</sup>

Vale la pena sbirciare in fondo ai cassetti, recuperare quelle cose che “chissà dove sono andate a finire”, avventurarsi in quell'altro mondo che vi si cela all'interno.

Considerando la perizia della manualità di Craft Ebbing & Co e l'estrema curiosità che nutrono nei confronti dei materiali, abbiamo certezza che tutti gli oggetti “rinvenuti” siano stati creati a partire da un'idea assai poetica.

In “*Dokokani itteshimatta mono-tachi no tsukurikata*”<sup>453</sup> e soprattutto in “*Mahō no kusuri no koto*” gli autori spiegano come siano state messe in pratica tecniche precise per l'invecchiamento degli oggetti fantastici che hanno (ri)creato, la consunzione dei materiali. L'effetto è quello d'esser stati inseriti in una capsula temporale che ha accelerato l'assorbimento dei mesi ed anni che naturalmente cambiano l'aspetto di una cosa.

Ancora, l'incipit di *Chūmon no ooi chūmonsho*, che indica la posizione assai nascosta del negozio di Craft Ebbing & Co dove è possibile reperire oggetti meravigliosi ed improbabili, è proprio:

「その街区は都会の中の引き出しの奥のようなところにありました。」<sup>454</sup>

Leggendo le opere di Craft Ebbing & Co, così come quelle in cui Ogawa si sofferma particolarmente su certe stanze, musei, collezioni o negozi, sembra di trovarsi nei Cabinets of Curiosities del XVII secolo, le Wunderkammer, quei protomusei a metà tra metafisica e arte contemporanea, opere di collezionisti, collezioni private capricciose che uniscono “l'aspetto collezionistico al tempo della meraviglia e del ricordo”<sup>455</sup>.

*Dokokani itteshimatta mono-tachi* è un testo di grande interesse perché, come dichiara il titolo, esso raccoglie poster e testimonianze di oggetti che non ci sono più. Oggetti che, invero, non ci sono mai

<sup>452</sup> Craft Ebbing & Co, Sakamoto M. (fotografie), *Dokokani itteshimatta mono-tachi*, Tōkyō, Chikuma Shobō, 2015, cit., p. 7

<sup>453</sup> *ivi*, pp. 152 – 157

<sup>454</sup> Ogawa Y., Craft Ebbing & Co, *Chūmon no ooi chūmonsho*, Tōkyō, Chikuma Shobō, 2014, p. 1

<sup>455</sup> Todaro, L., *Arte Metafisica e Wunderkammer*, Roma, Palombi Editori, 2011, p. 56

stati ma che ricreano l'atmosfera di un'epoca, i suoi sogni ed ambizioni.

Il discorso si fa vivace se posto in relazione ai rapporti commerciali e diplomatici sempre più intensificatisi tra Giappone e Europa dal periodo Meiji in poi, periodo cui è corrisposto l'ingresso nel mercato di un numero abbondante di oggetti, la cui tecnologia, indubbiamente più avanzata di quella giapponese d'allora, ispirava un senso di meraviglia e di magia.

La divisione all'interno del testo è operata secondo un criterio cronologico che segue nominalmente i periodi storici giapponesi ma, in pratica, ne considera una frazione determinata: dal periodo Meiji (1898-1910) si passa al periodo Taisei (1916-1925), Showa I (1928-1944) un periodo nominato "Letargo" (1944-1946), Showa II (1946-1952) per concludersi infine con il corrente periodo Taisei (1994~).

L'ossessione bella che Craft Ebbing & Co nutrono per la memoria vien fuori ad esempio nel file che presenta la polvere di memoria, un reperto del periodo Meiji che manifestava l'interesse degli uomini dell'epoca per la capacità di trattenere i ricordi.

O ancora una macchina che si propone di mettere ordine nei pensieri: basterà pronunciare le parole che confondono la nostra mente, girare la manopola, e uscirà una voce che avrà sistemato il linguaggio.

Tra i tantissimi oggetti poi troviamo anche il "Jikangentōki", la cui funzione è tradotta dagli autori in inglese e stampata sulla scatola che lo contiene come si trattasse davvero della spiegazione del prodotto, della sua promessa: "This magic lantern can retrieve the lost time and space".

「皮肉なことに「失われた建物」を再現するこの機械は、まさにその「失われゆく」建物たちと運命を共にし、どこかにいつてしまったのです。しかし、私たちには「記憶力と想像力」とが残されました。

西を向けばいいのです。そして、目を閉じさえすれば、それでいいのです。」<sup>456</sup>

Lì dove vien meno la realtà fisica del mondo, edifici che scompaiono nel tempo, luoghi modificato a tal punto da risultare irriconoscibili, viene in aiuto la memoria e l'immaginazione, che tanta relazione ha con il recupero dei ricordi perduti.

「もし貴殿が、ある場所に立ち「はてな？二十年も昔、この場所にはいったい何が建っていたのやら」と思った時、この装置は必ず貴殿の疑問に答えてくれるものであります。」

<sup>457</sup>

Un oggetto, questo, che sarebbe stato di grande utilità al protagonista del racconto di Ogawa

---

<sup>456</sup> Craft Ebbing & Co, *Dokokani itte shimatta mono-tachi*, cit., p. 62

<sup>457</sup> *ivi*, p. 66

“Kimyōna hibi — Ichiban omodaishitai mono” [Giorni strani – La cosa che vorrei ricordare di più]<sup>458</sup>. Egli si trova infatti di fronte ad un sentimento di incredibile dimenticanza nei confronti del quotidiano quando una vicina di casa gli domanda con pedante insistenza che edificio sorgesse là dove adesso stanno facendo i lavori e il terreno è vuoto. Il protagonista si stupisce di non essere in grado di dire nulla su quel pezzo di paesaggio che deve aver visto migliaia di volte ma che, nonostante ciò, la sua mente non ha registrato.

Il quotidiano viene scartato, la reiterazione mette in moto un meccanismo tale per cui l’occhio guarda ma non vede, l’orecchio ascolta ma non sente, la mano tocca ma non rimane addosso alcuna sensazione nel tatto. La ripetizione, per assurdo, ha un effetto anestetizzante. Le cose, come direbbe Nietzsche, smettono di parlarci, come riescono invece a fare la prima volta che in esse ci imbattiamo, e si fissano cristalline nella nostra memoria.

Qualunque cosa contengano comunque, ciò che è certo è i cassetti celano segreti, proteggono la privacy come in questo passaggio di un racconto di Bruno Schulz in cui camere sfitte, a loro volta contenitori di vite che si fanno vuoti al dileguarsi degli inquilini, hanno cassetti che conservano il passaggio delle persone e, per chi li apre, riservano sorprese.

“Talvolta capitava di aprire una di quelle camere dimenticate e la si trovava vuota; l’inquilino aveva traslocato da tempo, e nei cassetti chiusi da mesi si facevano allora sorprendenti scoperte.”<sup>459</sup>

#### ■ La scatola, la scimmia e un libro: Craft Ebbing & Co e Andrea Kerbaker

Nel racconto “Daremo ga nanika kakushigoto wo motteiru, watakushi to watakushi no saku igai wa”<sup>460</sup> Craft Ebbing & Co inscenano il rinvenimento di una scatola, unica protagonista del racconto. Essa è piena di frammenti, pezzi che a loro volta suggeriscono risposte, senza invero darne per certa alcuna. Sono gli indizi dell’investigatore, tracce da seguire al solo scopo non tanto di trovarsi, quando di perdersi, saggiando così le varie interpretazioni che si aprono di fronte ad un mistero, piccolo o grande che esso sia.

Il racconto descrittivo è formato da vari passaggi, diviso in sezioni che raccontano l’apertura graduale della scatola, che al suo interno ne rivela un’altra, che a sua volta ne custodisce dentro un’altra ancora. Ogni pagina è corredata da una fotografia che rende il lettore partecipe della successiva scoperta. In parallelo, ciascun rinvenimento scatena riflessioni, domande, ulteriori investigazioni. È il senso che si cerca, è il significato unico quello che si fugge, l’arcano che si

---

<sup>458</sup> Ogawa, Y., “Kimyōna hibi — Ichiban omodaishitai mono” in *Angerīna: Sano Motoharu to 10 no tampen*, cit.

<sup>459</sup> Schulz, B., “La visitaione” in *L’epoca geniale*, Torino, Einaudi, 2009 (ed. kindle), pos. 37

<sup>460</sup> Craft Ebbing & Co, “Daremo ga nanika kakushigoto wo motteiru, watashi to watashi no saru igai wa” in Shibata, M. (a cura di), *Tanpenshū*, Village Books, 2010, pp. 4 – 25

assaggia e rende piacevole l'incomprensione, ne rende accettabile persino la conclusione ovvero che "solo la scimmia può sapere".

Gli oggetti fisici che emergono sono: una scatola dalla superficie piena di graffi e macchie, dalla provenienza geografica e cronologica sconosciuta; al suo interno una scimmia, una grande chiave, un libro "The merry wives of windsor", una bocchetta, un piccolo contenitore tondo di latta, due timbri che portano la lettera "Y" e "m", una scatola giallo chiaro; dentro la scatola gialla troviamo un blocchetto di fogli legato da un nastrino rosso, sette semi bianchi essiccati<sup>461</sup>, un timbro della lettera "k", una scatola rosa; nella scatola rosa vi è una scatola blu; nella scatola blu, sostenuta dall'ovatta, una piccolissima chiave.

Ogni oggetto dona significato al successivo. Si susseguono giochi di parole e riferimenti musicali alla canzone di John Lennon, la cui fotografia è attaccata sopra al primo foglio del blocchetto. Esilaranti sono i tentativi di traduzione della frase "Everybody's got something to hide except me and my monkey", grazie ai traduttori automatici disponibili su internet. Il deragliamento di significato è presente in ognuno di essi, compreso quello – che paradossalmente risulta essere il più comprensibile – nel dialetto di Osaka.

Nell'assurdo ma non inutile passaggio da una lingua ad un'altra, le parole inglesi vengono immaginate come sensate in giapponese o, in un salto ulteriore, in un miscuglio di francese ed inglese. Viene dissezionato il lemma "monkey" in "mon" che, se in giapponese significa "cancello, porta", in francese fa riferimento all'aggettivo possessivo di genere maschile. In tal modo "monkey", "mon + key" significherebbe "la mia chiave".

Ci diventa quindi chiaro il titolo del brano, traduzione a sua volta del titolo della canzone di John Lennon. La scatola, il suo frammentario contenuto, serve a dare forma alle parole, a materializzare suggestioni linguistiche e filosofiche del testo, a dare un senso ad una canzone che è celebre per non averne uno, non almeno nel senso logico e razionale del termine.

In sintesi, ci viene proposto un viaggio materiale per raggiungere null'altro che un bouquet di ipotesi ed idee. Anche qui Craft Ebbing & Co mettono in atto quella "materializzazione del pensiero" che spicca in buona parte della sua produzione, una materializzazione che ha come effetto un ritorno ulteriore al pensiero, arricchito dal viaggio alla ricerca (mai ossessiva o definitiva) del significato.

L'apertura interpretativa è come sempre assoluta. Spicca la raffinatezza del pensiero, la rete semantica che collega il supposto rinvenimento della scatola (1) al titolo della rivista che ha ospitato originariamente lo scritto, ovvero *Monkey Business*, (2) al titolo del brano di John Lennon e (3) ad alcuni passaggi della canzone come quello, rivelatore, di "Your inside is out and your outside is in". Perché se *il tuo interno è all'esterno e il tuo esterno è all'interno*, che rapporto c'è tra il sé e il contenitore, tra la scatola che contiene oggetti misteriosi, privi apparentemente di un significato

---

<sup>461</sup> Da notare come il seme torni più volte nella produzione di Craff Ebbing & Co, come in *Cloud Collector* il seme essiccato a forma di cuore.

oggettivo?

La percezione del segreto è nella chiusura, come nella struttura classica delle favole che si schiudono lentamente al lettore. Oltretutto le scatole e scatolette mancano tutte di etichette, rivelando così la voluta assenza di una definizione, forse la loro futilità, perchè chi ha creato quella composizione e l'ha gelosamente e lungamente conservata ne conosce perfettamente il senso. La stratificazione temporale oltretutto è rivelata dal diverso grado d'invecchiamento delle varie scatole. Gli autori suggeriscono che tra esse intercorra una distanza temporale perchè l'assenza d'acqua, ovvero la secchezza dei materiali, è testimonianza del tempo che è fuggito dalle trame del cartone.

「黄色と赤には流れた時間の差が見受けられる。赤を手にしたときの思いがけない軽さと乾いた感じは、時間の水分が完全に乾ききった印象がある。... 今度は青い箱だ。... 赤の箱とは逆に時間の水分をたっぷり吸い込んでいるのだろう。」<sup>462</sup>

Finisce l'acqua, si prosciuga e ciò significa che il tempo è passato.

E se la scatola allora non fosse altro che un contenitore di tempo? Se esso in sé non avesse mere cose da interpretare ma custodisse piuttosto il Passato ed il Futuro?

Torna alla mente il caso del rinvenimento di una “capsula del tempo” nel 2014 tra le pietre delle fondamenta di un edificio storico di Boston, il *Boston State House*<sup>463</sup>. In essa i padri fondatori degli Stati Uniti hanno inserito nel 1795 oggetti che secondo loro raccontavano il proprio secolo: pagine dei giornali dell'epoca, una medaglia di rame con l'effigie di George Washinton, ventiquattro monete di vario conio etc. Un messaggio in bottiglia per i posteri che, casualmente, vi si imbattono in maniera del tutto fortuita, chissà quante generazioni dopo. Il rinvenimento è avvenuto per merito di una infiltrazione la cui riparazione richiedeva lo sfondamento di una parete. Lo studio successivo dei reperti ha rilevato oggetti risalenti non solo al 1795 ma anche al 1855, anno in cui si suppone un suo primo rinvenimento. Chi all'epoca la trovò, ritenne probabilmente saggio rimettere a posto lo scrigno, non prima però di avervi aggiunto reperti del contemporaneo come monete di rame, le cui proprietà fungicide hanno preservato i materiali, in special modo la carta.

O ancora un'altra capsula del tempo rinvenuta nel 2015 in un palazzo del MIT di Boston<sup>464</sup> in cui alcuni professori della stessa università avevano inserito nel 1957 oggetti che raccontavano le scoperte tecnologiche del secolo tra cui una fiala di penicillina sintetica, il Cryotron, e una lettera indirizzata agli uomini del 2957. Il tutto accompagnato da un campione di carbonio-14 e chiuso in

---

<sup>462</sup> Craft Ebbing & Co, “Daremo ga nanika kakushigoto wo motteiru, watashi to watashi no saru igai wa” in Shibata, M. (a cura di), *Tanpenshū*, cit., p. 10. Craft&Ebbing sono particolarmente sensibili alla tematica dell'acqua. Il loro romanzo *Cloud Collector* gira tutto intorno all'elemento liquido, alla pioggia, alle lacrime, all'acquavite etc.

<sup>463</sup> Focus, “I tesori della capsula del tempo di Boston” da [www.focus.it/cultura/storia/i-tesori-della-capsula-del-tempo-di-boston](http://www.focus.it/cultura/storia/i-tesori-della-capsula-del-tempo-di-boston)

<sup>464</sup> Focus, “Il MIT porta alla luce una capsula del tempo. Per sbaglio” da [www.focus.it/cultura/curiosita/il-mit-porta-alla-luce-una-capsula-del-tempo-per-sbaglio](http://www.focus.it/cultura/curiosita/il-mit-porta-alla-luce-una-capsula-del-tempo-per-sbaglio)

una capsula di vetro contenente gas argon per garantirne la conservazione.

Pare si tratti di un'usanza sentimentale, di una tradizione del personale del MIT e più in generale degli americani che hanno visto nel 2014 la diffusione di una vera e propria moda che riguarda la collezione di belle memorie. Complici le piattaforme social come instagram e facebook, il *memory jar* ha ottenuto un rapido e notevole successo. Si tratta di un barattolo di vetro, decorato secondo i propri gusti, all'interno del quale si inseriscono pezzetti di carta su cui si scrivono piccole gioie quotidiane, esperienze che hanno reso anche il giorno più duro un giorno, almeno per un istante, piacevole. Così a distanza di un anno, recitano gli utenti, sarà possibile riaprire e rileggere i foglietti, e recuperare così le memorie perdute o anche solo sbiadite dal tempo.

Come loro abitudine Craft Ebbing & Co disseminano indizi, giochi di parole<sup>465</sup> e salti di pensiero lungo tutto il racconto, creando attesa, curiosità, poesia. Si passa così dalla definizione di 「がらくた箱」 al 「とっておきの宝物」 all'ipotesi, infine che 「がらくたを「宝」とみなした人物が大切にしていた箱」. Essa racconta l'importanza rivestita per chi la possedeva, racconta le mani e la cura di chi ha creato l'incastro, il possessore/assemblatore la cui identità è sconosciuta, così come anche la provenienza geografica e temporale degli oggetti.

Interessante notare come non solo il pieno ma anche il vuoto sia ritenuto parte integrante della scatola: il 「無」 *mu*<sup>466</sup>. Lo suggerisce anche l'osservazione di ogni sostanza sotto la potente lente di un microscopio per capire come nella sua congiunzione infinitesimale la materia comprenda anche il vuoto.

Il racconto tutto è un “inseguimento di senso”, sostenuto dalle domande retoriche di chi scrive, dall'apertura graduale delle varie scatole che si trovano a diversi livelli di profondità del contenitore originario e di cui il lettore, il cui volto sembra spuntare dietro la spalla di chi scrive, è costante testimone.

Ogni livello aggiunge indizi e pone rinnovate domande, supplementi di indagine che portano a piccole scoperte e ad un definitivo dubbio finale che, invece di chiudere il senso nella scatola insieme agli oggetti che essa contiene, spalanca ogni contenitore aprendolo ad ogni possibile interpretazione.

Il lettore ascolta le elucubrazioni degli autori, segue i ragionamenti che partono dalla materialità della cosa e gode del piacere stesso del pensare ad una soluzione dell'arcano che, invero, definitiva non è e forse neppure esiste.

Il racconto si apre, oltretutto, con un passaggio di mano in mano, di cose che giungono e cose che vanno.<sup>467</sup> E il verbo più opportuno è proprio quel 「流れ着く」 che spiega quanto il passaggio da un

---

<sup>465</sup> Nel giocare con le parole, lo stesso lemma si scioglie in una serie di espressioni che significano tanto altro. Eccone alcuni esempi: 「水もしたたるいいボックス」→ 水もしたたるいい男; 「男の中の男」; 「箱入り娘」→ 「美人箱」

<sup>466</sup> Craft Ebbing & Co, “Daremo ga nanika kakushigoto wo motteiru, watashi to watashi no saru igai wa” in Shibata, M. (a cura di), *Tanpenshū*, p.14

<sup>467</sup> 「当商會には、世界中からあらゆるヘンテコなものが流れ着く。」

possessore ad un altro, da un luogo ad un altro, sia arbitrario, puramente casuale. La decisione accompagna in parte il viaggio delle cose, ma non ne esaurisce le potenzialità di movimento. Accade così anche nel libro di Andrea Kerbaker *Diecimila. Autobiografia di un libro* che racconta i pensieri e la vita di un libro sullo scaffale di una libreria italiana dell'usato, nell'attesa spasmodica del prossimo padrone. Il volume, che suggerisce indizi sulla sua *identità* – pur senza mai svelare chiaramente titolo e autore –, è testimone di se stesso nella propria materialità specifica (non quindi inteso in senso metaforico in quanto libro) e degli altri testi che ha frequentato nella sua vita nella stessa maniera in cui l'uomo è insieme una razza, quella umana, e individualità singola e definisce se stesso sulla base del rapporto che intercorre tra sé e il mondo esterno tutto.

*“Il 5 aprile ha fatto il suo ingresso nella mia collezione il volume numero diecimila. Nell'occasione, uno di loro ha chiesto la parola. Per rievocare la sua ultima sosta in una libreria. Questa è la storia che ha raccontato”*<sup>468</sup>

Il libro Diecimila è colto, conosce i colleghi esposti insieme a lui, giudica un cliente della libreria dalle sue scelte, ne scruta lo sguardo perso tra gli scaffali, studia la sua mano e dai movimenti di questa, dall'errare tra un dorso e un altro, comprende dove andrà, anticipa i suoi gusti.

A volte Diecimila tenta persino di chiamare i clienti (“Signora!” gridai”) ma rimane inascoltato, si deprime per l'inutile fatica profusa nel cercare un nuovo acquirente. Si vanta d'essere una prima edizione, esprime un giudizio sommario ma non ingeneroso su se stesso, avanza a tratti ipotesi di sottovalutazione del proprio contenuto ed apparenza, non nasconde il rammarico del fatto che la versione cinematografica – che gli avrebbe certamente donato maggiore visibilità – non sia mai stato girato per problemi di costi. Confessa senza vergogna il desiderio d'essere letto più volte, accarezzato dal proprietario, esprimendo così quella che, nell'immaginario umano, è la speranza di ogni libro, il desiderio di ogni cosa che, nell'utilizzo, ritrova il senso di se stessa.

È questa una trasposizione antropomorfa, una proiezione tutta umana sull'oggetto, che è riscontrabile frequentemente nella psicologia umana e che rivela come l'utilità e l'attenzione siano i sentimenti che si rivolgono agli oggetti che rimangono più cari alle persone.

Il Numero Uno, il Numero Due e il Numero Tre, citati nel monologo, sono i padroni di Diecimila, quelli precedenti all'arrivo del Numero Quattro ovvero colui che ha scritto l'incipit ed ha lasciato al libro la parola. Andrea Kerbaker, per l'appunto.

È vivace il racconto del libro, soggetto a numerosi spostamenti narrativi. Si passa dalla

---

商人や収集家の手を介して届き、我々のもとからまた誰かの手へ渡される。  
この箱もまた。」 *ivi*, p. 6

<sup>468</sup> Kerbaker, A., *Diecimila. Autobiografia di un libro*, Milano, Frassinelli, 2003 (nota introduttiva senza segnalazione di numero di pagina)

testimonianza dell'ora e del qui della libreria, del momento che precederà l'acquisto da parte del Numero Quattro, ai ricordi del passato nei vari luoghi di passaggio, nella case dei possessori precedenti. Diecimila racconta anche la gelosia per altri reparti di maggiore visibilità, le copertine gaie ed attraenti dei libri d'arte, la sovracoperta di cui lui è privo. Descrive la convivenza con altri volumi nei vari luoghi di transito, dagli scaffali delle librerie dell'usato, alla scatola nella quale era rimasto chiuso un anno. Così, ci racconta Kerbaker, dentro un anonimo scatolone si agita il desiderio d'un volume:

“Sono esposto qui ormai da due settimane; a ogni volto in prossimità la stessa ansia. Forse si stava meglio nella scatola. Tutto chiuso, tranquillo. Dopo il trauma iniziale, mi ero ambientato alla perfezione. Una specie di sonno eterno, di ibernazione. [...] Il mio soggiorno nel cartone è durato anche di più. Un anno, quasi per intero. Ci sono finito a estate appena iniziata, dopo un'ultima esposizione al sole di luglio; alla riemersione, due settimane fa, lo stesso cielo terso di oggi: estate piena.”<sup>469</sup>

#### ■ La scatola del tempo

Sempre una scatola, questa volta fatta di legno e della grandezza di quelle destinate a custodire meloni, è contenitore invece del tempo in 「時間管理人」 “Jikan kanrinin” da *Jitsu wa, watakushi kōiu mono desu*<sup>470</sup>.

Vi sono ricordi che si vogliono custodire per sempre, memorie che si teme vadano perse. Piccole gioie, momenti minuti di felicità che sembrano, più di tutti, sfuggenti, facili da dimenticare. Basta allora rivolgersi al *Custode del tempo* che ascolterà nel dettaglio il racconto di quei momenti, sigillerà le memorie nelle scatole e ne consegnerà al cliente la chiave. Con questa, nel momento in cui egli lo desidererà, potrà liberare i ricordi e così permettere loro di tornare nitidi in superficie.

Tale *magia* però accadrà una volta sola: quel tempo specifico non lo si può riavvolgere due volte. Questa è la condizione che il custode detta perchè, a suo parere, riassaporare un'istantanea del passato tre, quattro o più volte ancora è possibile, ma si rischia di cadere nel sentimentalismo. Una volta, pertanto, deve bastare.

Invero però, nota il custode, solitamente nessuno gli chiede di estrarre il ricordo dal contenitore. La chiave che lo custodisce diviene di per sè profondamente simbolica, un feticcio memoriale che i clienti stringono tra le dita e che, non pochi, si portano finanche nella tomba, qualcosa che ci ricorda anche il mancato ritorno di quanti hanno richiesto al laboratorio di *Kusuriyubi no hyōhon* un esemplare.

È il momento del bisogno che si spinge quanto più in là possibile, come l'uovo che Paolo consegna

---

<sup>469</sup> Kerbaker A., *Diecimila. Autobiografia di un libro*, cit., p. 3

<sup>470</sup> *ivi*, pp. 56-67

a Kuki ne *La mia Africa* dicendole che all'interno è custodito un messaggio, e che lei di tragedia in tragedia rimanda per avere probabilmente l'idea di una consolazione per il momento peggiore. Il pensiero che nutre la promessa dell'oggetto – che sia un uomo, la scatola con un ricordo custodino dentro – di speranza e coraggio risulta superiore alla sua pratica efficiacia: è la sua stessa esistenza, il suo essere a disposizione, a definirla. Ed è d'altronde anche la coscienza della perdita che sottende al ritrovamento a spaventare: aprire l'uovo e leggere il messaggio, riassaporare il ricordo della scatoletta significa che in quello stesso istante la speranza della parole finirà, che il ricordo lo si renderà nuovamente inerme, indifeso allo scorrere impietoso del tempo e alla dimenticanza che accompagna il vivere quotidiano.

Decidere scientemente di non ripercorrere memorie del passato si ricollega infatti al concetto già ampiamente approfondito da Marcel Proust nella *Recherche* secondo cui i ricordi sono fragilissimi e ritornarvi origina il palpabile rischio di sovrapporne sopra di altri, di più recenti. L'antica memoria, in questo modo, risulta definitivamente perduta, proprio come accadrebbe ai clienti se il *Custode del tempo* non vi si opponesse.

Materialmente parlando, l'archiviazione del “tempo prezioso” (*taisetsuna jikan*) avviene da una parte grazie alle scatole, dall'altra tramite le chiavi – tutte di varie forme e grandezze, come mostra la fotografia inserita nella narrazione – che il custode passa al cliente. Su ognuna di esse è apposta una etichetta su cui viene trascritta la data di consegna e il numero di registrazione.

È curioso d'altronde notare come la scatola non sia un oggetto essenziale al misterioso processo di archiviazione della memoria ma che essa serva unicamente a far sì che il cliente riesca ad immaginare praticamente quel che avverrà, quasi che senza la materializzazione del concetto, la comprensione sia affidata unicamente alla percezione metaforica, insufficiente a permettergli di credere e ad affidarvisi. Il simbolico pertanto è demandato all'oggetto e quest'ultimo svolge la funzione di ponte tra la magia e la sua accettazione razionale. La cosa è, in altre parole, passaggio obbligato per l'afferrabilità fisica e mentale dell'idea.

Molte sono le similitudini tra i due scritti di Craft Ebbing & Co, a partire dagli oggetti di congiunzione che veicolano un'immagine di segretezza, di protezione, all'idea di identità che nella loro poetica, come in quella di Ogawa, è innanzitutto memoria.

In *Kusuriyubi no hyōhon* le stanze dedicate alla conservazione degli esemplari, nel viaggio temporale all'inverso che lo vede riempirsi di sempre più provette, si caricano di tempo. Ogni pezzo materiale ne è affetto: il piolo dei cassetti, le etichette delle provette, gli esemplari, l'aria rinchiusa in essi: tutto sembra invecchiato.

Alcuni cassetti scorrono male, scricchiolano le giunture. Il contenuto delle provette è pressochè il medesimo ma il vetro era più spesso e il liquido di conservazione ha mutato colore in un tenue marroncino.

È il tempo passato, riprende Ogawa, un frammento temporale singolo e preciso ad esser lì

imprigionato; esso si mischia all'ambiente andando a produrre quel particolare odore che si espande nella stanza. È inoltre interessante come la percezione della protagonista è che essi siano stati dimenticati e che, nel tremolio ondulatorio prodotto dall'aprirsi e chiudersi del cassetto, tremino di paura come a ribadire che la dimenticanza è una seconda, definitiva morte. Ancora una volta, privati di una propria storia e voce, essi sono "solo" esemplari agli occhi della segretaria, niente di più. Le cose, senza parole, tornano ad essere oggetti.

Oltretutto gli oggetti del laboratorio transitano nel cassetto della scrivania della segretaria. Si raccolgono lì e il dottor Deshimaru li tira fuori tutti insieme alla fine della giornata. Vediamo allora come in questo romanzo breve il cassetto sia anche luogo temporaneo di raccolta di esemplari, in cui questi attendono di passare dalla segretezza della vita del cliente alle mani dello scienziato che ne farà una cristallizzazione e, insieme, un pezzo di una collezione. Il laboratorio tutto è del resto, considerando il fatto che gli oggetti non tornano ai loro proprietari, una sorta di museo, raccoglitore di parti segrete di perfetti sconosciuti.

Il collegamento tra la scatola e il tempo, è presentissima nelle opere di Joseph Cornell. Ecco ad esempio *Box of watch faces*, 1940s – 60s. Cornell Study Center, SAAM.

Si tratta di un'opera assai evocativa. Vediamo camere del tempo, fatte di quadranti senza lancette, quasi che il tempo sia qualcosa di cui si possa decidere il corso; numeri di cui disponiamo liberamente, da chiudere in una scatola e di cui scegliere il più affine al giorno che sta iniziando o di quello che è appena finito. La collezione, ci rivela quest'opera, svela anche la banalità dei nostri feticci, la riproducibilità tecnica di cui Benjamin accusava la allora nascente fotografia, la pluralità di ciò che pensiamo o vogliamo pensare sia unico.

Essa parla di un rapporto d'amore intercorso tra Cornell e il concetto di Tempo. Svela come egli non datasse le sue opere, registrando d'altronde però ossessivamente date e tempi nei suoi diari, quasi celebrando il quotidiano, la festa dell'insignificanza come la chiamerebbe Milan Kundera.

“the fragmentary and the distilled, the elastic and the specific are dualities that he regularly confronted in his personal journey to balance his fascination with the past and his desire to interpret «presence» as a tangible quality in his art. Time's measures, phases, and patterns loom in his work, whether in the direct use of clock parts and imagery or the suggestive presence of sand”<sup>471</sup>

La cernita di materiale è chiara in questo senso. Il nuovo è bandito e le composizioni si cibano di *ieri*, del fascino e di quel senso indefinito di nostalgia che si prova per ciò che è lontano geograficamente, anzi irraggiungibile perchè distante non solo nello spazio ma anche nel tempo. Sappiamo che Cornell sfruttava anche tecniche di invecchiamento dei materiali per far sprigionare

---

<sup>471</sup> Hartigan, L. R., *Joseph Cornell. Navigating the Imagination*, Yale University Press, p. 335

quel particolare snetimento di distanza ed evocare il senso di mancanza. La sua arte sembra in perfetto equilibrio tra ciò che passa ed è già oltre, e ciò che invece è adesso e che rimane. La sensazione di bellezza, innanzi tutto.

La sensazione è la medesima che si respira in molti luoghi dei racconti di Ogawa Yōko, quell'atmosfera fiabesca che si respira nelle storie di una volta, gabinetti di scienziati amatoriali che dichiarano passione per i loro interessi, per i numeri, per il proprio lavoro, ricerche tra la matematica e la poesia.

Spesso l'ambientazione delle storie è forestiera, proprio come Cornell si ispirava all'Europa (e in particolare alla Francia) che non avrebbe mai visitato, e i nomi non intralciano questa impressione visto che spesso non compaiono affatto, vi sono torri dell'orologio, chiese. Del resto la stessa Ogawa in un saggio raccontava come da bambina sognasse d'essere francese.

Abbiamo così una città dentro una cornice come fa l'artista proprio con una città italiana. Cornell guarda a Napoli e la chiude anch'essa nel perimetro di un'opera: per lui ogni memoria e sensazione si fissa solo così, nella materialità chirurgica del suo lavoro di assemblamento.

### 3. DARE FORMA A CIÒ CHE NON LA HA

#### ■ *The Barnum Museum* e il concetto di autenticità

Steven Millhauser è l'autore di *The Barnum Museum*<sup>472</sup>, una raccolta di brevi storie che prende il titolo dal terzo omonimo racconto. Con approccio borghesiano, didascalico nella descrizione precisa dei luoghi e delle loro proprietà. La prosa è frammentata in piccole sezioni che mettono in evidenza aspetti di questo atipico museo, che sorge nel cuore di una cittadina di cui non viene mai fatto il nome.

L'ampiezza del Barnum Museum è incalcolabile, intricatissimo il sistema di stanze che lo compongono, tutte di grandezze differenti e in modo diverso arredate e utilizzate. Altrettanto misterioso il sistema di collegamento tra le varie zone della mastodontica costruzione.

Ad alcune stanze cui è vietato l'accesso e le porte sono sorvegliate da guardie in uniforme verde scuro. La struttura labirintica è dovuta all'instancabile lavoro di rinnovamento e risistemazione cui è perennemente soggetto il Barnum Museum. La posizione dei luoghi muta in continuazione, le sue giunture sono soggette all'opera di una pianificazione non pianificata, incomprensibile, come si trattasse di un organismo che matura e che nel tempo cresce.

Elemento in comune tra il Barnum Museum, il laboratorio di campioni in *Kusuriyubi no hyōhon* e il Monte dei Pegni di Santa Rosalia a Palermo, è proprio la struttura semi-labirintica in cui si smarrisce oltre al corpo anche la mente e la sensazione di una loro silenziosa ma inarrestabile moltiplicazione.

---

<sup>472</sup> Millhouser, S., *The Barnum Museum*, London, Phoenix, 1990

Le stanze sono innumerevoli, la catalogazione di quanto contengono rimane vaga, in contrasto con l'imposizione di una certa quantità di regole ferree e da una regolamentazione assai precisa. Anzi è proprio il contrasto tra la percezione dell'impossibilità del controllo e l'attuazione coercitiva di quelle regole a far lievitare l'immaginazione – dello scrittore quanto del lettore.

Ciò che viene esibito è un miscuglio di fantastico e mostruoso, di meraviglioso e orrifico. Colpisce la presenza della stanza delle cose false, quasi a domandarsi se ci sia davvero bisogno di cose “vere”, l'autenticità cosa garantisca e cosa aggiunga quest'ultima che la prima invece sottrarrebbe. Ogawa lo ribadisce in un numero innumerevole di racconti, che lo scarto tra la copia e l'originale, tra il vero e il falso, è una sottilissima linea di confine, qualcosa che nella separazione evidenzia piuttosto il suo vicendevole rapporto di bisogno.

Non è allora forse un caso che il secondo museo più consigliato dai visitatori giapponesi nel 2014 sia stato quello delle copie l'Ōtsuka Kokusai Bijutsukan a Naruto, nella Prefettura di Tokushima, in cui sono riunite riproduzioni architettoniche della Cappella Sistina, della Cappella degli Scrovegni, copie dei quadri più famosi al mondo come Guernica di Picasso o i dipinti di Monet, quelli che attirano più visitatori e che tutti vorrebbero vedere almeno una volta nella vita. Sono opere elaborate al computer, poi ridipinte sopra affinché possano essere anche toccate dai visitatori.

La verità, l'autenticità – ripete Ogawa nei suoi racconti – non è necessariamente più importante della copia o di una bugia: è semplicemente un'altra realtà. Un altro aspetto centrale e comune a questo tempo contemporaneo è proprio il ruolo assolutamente sempre più defilato che gioca la differenza tra ciò che è autentico e ciò che non lo è.

Risulta sempre secondaria la separazione tra ciò che è vero e ciò che non lo è, come nel racconto sulla anziana zia che si finge la scomparsa principessa Anastasia in *Kifujin A no sosei*.

La verità, l'autenticità non è il punto, sembra dire. Ed oltretutto non è interessata a cercarvi una ragione visto che quella che, cercando, emergerà non può essere che *una* delle tante verità presenti a questo mondo.

Così anche nei materiali di Boltanski ciò che vige è l'indefinito e la copia, il ricostruito. Come ha dichiarato in un'intervista, per lui basterebbe raccogliere oggetti simili nel luogo dove si terrà la mostra e ricreare tutto da zero, e poi una volta smantellata, immagina come essi potranno essere riciclati. Tutto, insomma, può esser sostituito da altro nella materialità: ciò che conta è l'idea.

“Depositi, elenchi, inventari: ogni volta il limite che separa ciò che è falso da ciò che è autentico è ambiguo, così che ciò che è autentico appare intrinsecamente falso, e ciò che è falso aspira invece alla verità. Una dialettica – legata alla natura stessa dell'opera d'arte – che la riflessione estetica e l'arte del Novecento hanno spesso posto al centro dei loro interessi, e che Boltanski conduce a un vertiginoso gioco di scambi e rispecchiamenti”<sup>473</sup>

---

<sup>473</sup> Troisi, S., (a cura di) *Boltanski. Monte di Pietà*, cit., p. 13

## ■ La percezione infantile delle cose

Come abbiamo già accennato, si avverte un punto di contatto tra la letteratura di Ogawa Yōko e le opere di Joseph Cornell, soprattutto nel delicatissimo rapporto che intercorre in quest'ultimo tra la sfera dell'infanzia e dell'età adulta e che riesce ad abbattere la barriera che separa il loro ambito di fruizione. Si sprigiona invece la meraviglia, la fascinazione troppo spesso ghezzate nell'immatùrità, come se l'innamoramento materiale fosse appannaggio esclusivo di certe età della vita<sup>474</sup>.

Il bambino e l'oggetto diventano un tutt'uno, nell'aderenza che si crea nel sentire. Il percepirne la materialità e insieme l'immaginarne in modo tanto pieno i possibili (fantasiosissimi) utilizzi, fa sì che il bambino, sfruttando tutta la propria sfera sensoriale prima ancora che la capacità logica, preciti nell'oggetto stesso, divenga a sua volta l'oggetto cui si rapporta. "A child went forth everyday/the first object he look'd upon, that object he became" scrisse Walt Whitman, esprimendo perfettamente questo sentimento di dispersione nella materialità del mondo.

Questa aderenza massima, questa identità mobile propria del bambino rendono, nei versi di William Blake, i suoi giocattoli frutto dell'infanzia almeno quanto le ragioni sono simbolo della maturità: "The child's toys and the old man's reasons are the fruits of the two seasons"

L'oggetto e il corpo non sono allora cose scisse ma entità sovrapposte l'una all'altra e non è ovvio né evidente come una si faccia veicolo dell'altra. Piuttosto esse sembrano convivere, come due attori che condividono lo stesso palcoscenico. Il bambino esplora il mondo materiale con tutti i sensi, tocca, assaggia, non attribuisce a priori ad una sola competenza sensoriale l'apprendimento. Ogni cosa potenzialmente possiede non solo un aspetto visivo, una forma ed una consistenza al tatto come per gli adulti, ma anche una sonorità nell'agitarla, nello sbatterla a terra o contro un'altra superficie, un odore, un sapore in bocca, una differente consistenza sulla lingua e tra i denti.

Così è anche l'impulso di afferrare qualcosa che non è utile o nemmeno opportuno che si vada a raccattare. Quando Virginia Woolf descrive in "Oggetti solidi" l'atto decisivo di John di far scivolare il pezzo di vetro nella tasca, quell'unico gesto che finirà per sgretolare l'intera sua esistenza, lo paragona proprio "all'impulso che induce un bambino a raccogliere uno dei sassetti disseminati lungo un sentiero per promettergli una vita di calore e sicurezza sulla mensola del camino della camera dei bambini"<sup>475</sup>, gustando la propria onnipotenza nell'aver salvato proprio quella pietra in mezzo a milione d'altre, d'averla selezionata e, per questo, di ricevere da essa gioia e riconoscenza.

---

<sup>474</sup> Una polemica onnipresente quando si parla di animazione giapponese riguarda i film dello Studio Ghibli, la forma animata, che fa incappare il pubblico occidentale – abituato a quella netta separazione tra età adulta ed infanzia – facilmente nell'errore, nel pregiudizio secondo cui il cartone animato sia esclusivo appannaggio dei bambini.

<sup>475</sup> Woolf, V., "Oggetti solidi" in *Tutti i racconti*, cit., p. 93

Nella mente del bambino la stessa corrispondenza tra il nome e la cosa si fa misteriosa, inscindibile una dall'altra come notava Lev Vygotsky in *Mind in society*:

“[the child] cannot detach meaning from an object, or a word from an object, except by finding a pivot in something else. Transfer of meanings is facilitated by the fact that the child accepts a word as the property of a thing: he sees not the word but the thing it designates. For a child the word “horse” applied to the stick means “there is a horse” because mentally he sees the object standing behind the word. [...] In play a child spontaneously makes use of his ability to separate meaning from an object without knowing he is doing it [...] through play the child achieves a functional definition of concepts or objects, and words became parts of a thing.”<sup>476</sup>

Le cose stanno dietro i nomi, si ergono chiare nell'immaginazione del bambino. Questo d'altronde, nell'ambiente ludico, è capace di sganciare il significato dall'oggetto, privarlo della sua funzione originaria, attribuirgli altri scopi in nulla inferiori d'importanza rispetto a quelli di partenza. Svincola l'utilità dalla cosa, nel nome vede un richiamo alla materialità del suo universo.

Claude Lévi-Strauss promosse il concetto di *bricolage* come diversa combinazione di vecchi materiali da cui si sprigiona invece il nuovo. È una modalità attraverso la quale dar luogo all'inedito pur basandosi sul vecchio. Una sorta di abito con le cuciture a vista che si manifesta in tutta la sua originalità.

Gli oggetti che si impongono alla nostra attenzione sono quelli che accendono qualcosa di emozionale in noi, che rimandano a memorie o a sensazioni che ci sono care proprio come faceva la *madeleine* per Proust, l'orecchino che Füsün aveva smarrito in casa di Kemal durante il primo incontro amoroso ne *Il Museo dell'Innocenza* di Pamuk o il *Diario* di Anne Frank per il protagonista di *Chinmoku hakubutsukan* di Ogawa.

La materialità del mondo è carica dell'immaterialità del sentimento della gente e gli “oggetti evocativi” sono lì a testimoniare quando inseparabile sia il pensiero e il sentimento nel nostro rapporto con le cose: “We think with the objects we love; we love the objects we think with.”<sup>477</sup>

È il passato quello che si sprigiona nel toccare un giocattolo di un tempo ed è affascinante come nel gioco verbale in cui i bambini si attribuiscono appartenze o nuove identità, in italiano si usi proprio il tempo imperfetto, quello ovvero che esprime un passato continuato e indefinito, che non si delimita temporalmente nello spazio tra un inizio ed una fine. Questo particolarissimo imperfetto che l'infanzia si è ritagliata (“facciamo che io ero un potentissimo mago”, “io ero un pirata e tu mi dovevi inseguire”) fa sì che per realizzarsi l'immaginazione non si incespichi nell'irrealtà, nella

---

<sup>476</sup> Turkle, S., (a cura di), *Evocative objects: things we think with*, London, The MIT Press, 2007 (ed. kindle), pos. 378

<sup>477</sup> *ivi*, pos. 54

possibilità di un condizionale, nelle sue astratte intenzioni, ma vada rifugiarsi nel passato in cui è protetto e trova piena espressione.

Nell'ideazione e nella realizzazione del suo *Tentativi di ricostruzione* Christian Boltanski parla dell'intento di ricostruire oggetti scomparsi dalla memoria e ricostruirli, salvare dal passato quanto è andato perso. Ma come si può recuperare l'irrecuperabile, lo svanito? Come – si domanda l'artista – è possibile salvare qualcosa che esiste solo nella propria testa? Per ricompattare la propria infanzia, Boltanski presenta in *Reference Vitrines* falsi ricordi, certo che proprio la fragilità dei materiali rappresenti il loro destino, sempre e comunque, di distruzione. L'infanzia è un'epoca perduta per antonomasia.

Descrivendo il suo immenso archivio e il contenuto dei circa 150 schedari che custodiva nello scantinato della sua casa in Utopia Parkway, Joseph Cornell evoca una serie di metafore come “laboratorio-diario-giornale di bordo-deposito”<sup>478</sup> e ancora “museo, santuario, labirinto”, concludendo con due espressioni che ci avvicinano più d'ogni altre agli intenti e alle motivazioni che sono alle radici della sua arte, ovvero: “una camera di compensazione per sogni e visioni” e “la fanciullezza riconquistata”. La dimensione onirica, mescolata al desiderio di recuperare il passato, le suggestioni del bambino, le passioni e le illusioni tornano come un'impronta sul suo cuore.

E come capita ai tesori dei bambini, così anche i materiali raccolti e poi assemblati da Cornell potrebbero apparire null'altro che rifiuti, anzi, “i più strani rifiuti immaginabili, perchè lì ci sono cose che potrebbero essere scartate da un parigino del diciannovesimo secolo così come da un americano del ventunesimo”.

#### ■ **Joseph Cornell, i materiali della vita e l'autobus-casa in *Neko wo daite zō to oyogu***

L'arte investiga da sempre il rapporto tra l'oggetto e la bellezza, la selezione delle cose all'interno della composizione di un quadro. La Still Life, la natura morta, è stata ed è tutt'ora oggetto di ricerca che si concentra su un numero limitato di elementi la cui espansione semantica è potenzialmente infinita.

Nel corso del novecento quegli oggetti di Still Life hanno oltrepassato la bidimensionalità della tela, per gettarsi nel mondo materiale del tridimensionale. Qualcosa con dei volumi, qualcosa da toccare e riconoscere come “vero”.

Senza aspirazione all'Arte, Cornell assemblava materiali della sua vita, cercava ciò che amava, lo riuniva e manipolava, ne faceva microcosmi in cui calare la propria immaginazione, in cui sentirsi al di fuori di sè. La dimensione del piacere artigianale, dell'impegno costante e certosino sono alla base del lavoro di questo artista americano per cui sembra fu l'ammirazione il sentimento che più di tutti, più ancora della consapevolezza del proprio talento, seppe muoverlo alla creazione.

In Cornell notiamo oltretutto una sublimazione dell'oggetto del desiderio: tra sè e ciò che ama pone

---

<sup>478</sup> Simic, C., *Il cacciatore di immagini. L'arte di Joseph Cornell*, Milano, Adelphi, 2013 p. 68

una distanza, quando geografica (Francia), quando temporale (la Parigi degli anni splendidi del teatro, delle ballerine del periodo di Toulouse Lo Trec). Così accade anche nel suo rapporto irrealizzato con le donne, su cui Deborah Solomon ha diffusamente scritto nella sua lunga biografia dedicata all'artista *Utopia Parkway. The life and work of Joseph Cornell*.

Dalla attenta biografia di Joseph Cornell redatta da Deborah Solomon, si evince una passione smisurata per alcuni tipi d'arte (l'opera, il teatro) e per le creature che li abitano (attrici, ballerine). La stessa figura femminile, che mai nell'arco della sua esistenza Cornell amerà d'una passione carnale, viene trasfigurata ed eletta a divinità, fatta icona. L'amore, così come la donna, non si misureranno con la realtà, non costituiranno mai un vero pericolo, fors'anche perchè quella dell'artista è innanzitutto una passione dello sguardo. Tutto piuttosto entrerà nelle sue creazioni, circoscritto nel perimetro comprensibile d'una scatola, nella materialità rassicurante di un oggetto.

“Before he ever became an artist, Cornell was an enraptured fan, and his stint as a fan might be said to constitute his artistic apprenticeship. [...] There was something voyeuristic about his activities. [...] when looking is a substitute for sexual relations, it acquires a pathological edge. Cornell was a trailblazer when it came to the act of not acting and settling instead on vicarious looking.”<sup>479</sup>

La caratteristica dei mondi è che aprono altri mondi e quella dei confini è il mirare l'ambizione a superarsi. Così ogni scatola ha una sua apertura che è insieme un chiudere e un aprire, così come il ponte e la finestra secondo Simmel sono qualcosa che unisce e insieme evidenzia la distanza. Le scatole, come le famose bambole matrioske, possono avere proprie miniature al loro interno oppure, come nel caso di giochi di bambini o delle opere di Cornell, che del gioco conservano più d'una caratteristica, posseggono cassetti. “Untitled (Napoleonic Cockatoo)”, c.1949 ne possiede al suo interno, così come altre opere hanno aperture, fori, spazi da riempire, finestre (cfr. “Untitled (Window Façade)”, c. 1951. Sembrano quadri ma sono “scatole da muro”, solo un poco spesse, tanto che su un catalogo d'arte possono ingannare lo sguardo.

Vi è un richiamo continuo all'esterno, ad altro che racconti se stesso e che, insieme, sia pronto a dare spazio a chi lo guarda in una sorta di generosità dell'artista che non detta legge ma dona bellezze da intrecciare, ricreare, rielaborare, lasciare anche lì ad ammuffire.

Vi è la magia degli oggetti meravigliosi che promettono stupefacenti prospettive, come “Little Dream Gum Machine” (1905-17).

Il dialogo con lo spettatore è comunque costante, la libertà è una consegna dell'arte di Cornell che non invade lo spazio di chi guarda e immagina per sé il mondo che la creazione dell'artista suggerisce, senza mai imporre il vero ed il giusto.

---

<sup>479</sup> Solomon, D., *Utopia Parkway*, p. 39

La vita di Cornell, tutta improntata su una modestia che senza l'eccezionale incontro con l'arte dell'assemblaggio lo avrebbe probabilmente lasciato nella mediocrit ,   strettamente legata al corpo della citt . Privo di talenti particolari per le arti visive o per la scultura, egli riusc  a diventare comunque un grande artista. La sua arte si nutriva del tessuto stesso di New York, in cui visse tutta la vita, e da quanto questa riusciva a donargli del mondo che lo suggestionava e lo rapiva. Rovistando nelle librerie dell'usato e presso i negozi dei rigattieri per oltre cinquant'anni, egli riusc  a mettere insieme cose assolutamente disparate cui donava nell'insieme un equilibrio, una personalit , un nuovo nome.

Quello di Cornell   un mondo chiuso in una scatola che si osserva al microscopio, un microcosmo dai componenti selezionati, manipolati, ricomposti e poi montati. La dimensione ridotta di una cosa   quella del possesso, quella pi  adeguata alla vita privata delle cose, a misura d'uomo e della sua esistenza ristretta in celle d'alveare. Nel contemporaneo i grandi spazi sono della natura e della volont  mutevole dell'uomo di non distruggerli e occuparli, ma non appartengono pi  al singolo. Le metropoli odierne lo dimostrano con particolare incisivit .

“Sensazione astratta di geografia e viaggi che un po' di tempo fa ho pensato di trasferire negli oggetti, come il Set di bussole con mappa”<sup>480</sup>

Bench  non abbia mai attraversato l'oceano e non abbia mai visto Parigi con i propri occhi, Cornell individua nella Francia del mito, delle ballerine del variet , dell'architettura, il luogo d'elezione dei ricordi, la bolla di suggestione che l'infanzia e le sue meravigliose suggestioni riescono a creare. Si tratta di emozioni che ci si porta dietro anche nell'et  adulta e che, attaccate alla materialit  di un oggetto, hanno il potere di spostarsi con noi, nei vari luoghi in cui ci porta la vita.

La materia dell'arte di Joseph Cornell sono i ricordi, i piaceri provati nell'infanzia e nella giovinezza, sensazioni legate ad esperienze di pura bellezza e magia che hanno assorbito tutto il suo interesse e forse anche sublimato ogni sua altra pulsione. Tutto quanto di positivo e negativo ha abitato quel preciso periodo della vita in cui ogni cosa fu la prima e le sensazioni, subite piuttosto che coscientemente elaborate, lasciarono il segno nella mente dell'artista.

“Il mio lavoro   solo la conseguenza naturale del mio amore per la citt ”<sup>481</sup> diceva, e stando all'affermazione di Malraux secondo cui le citt  col tempo si fanno musei<sup>482</sup> la corrispondenza tra la raccolta, la visione e il rapimento calati nell'ambiente urbano risulta assolutamente coerente. Se Malraux vi significava soprattutto l'abbondanza di monumenti e luoghi protetti della storia, Cornell – pi  ingenuamente – nel tessuto di New York trovava tesori e meraviglie che assemblati nelle sue

---

<sup>480</sup> Simic, C., *Il cacciatore di immagini. L'arte di Joseph Cornell*, cit., p. 13

<sup>481</sup> *ivi*, p. 40

<sup>482</sup> Cfr. Aug , M., *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernit *, Milano, El thera, 2008

opere parevano restituire della città la bellezza.

Apollinaire in “Zone”<sup>483</sup> scriveva di come raccogliere una giornata attraverso le scritte delle insegne, i volantini di parrucchieri, agenzie immobiliari, le sigarette fumate, gli scontrini del caffè, i biglietti della metro, lo scarto delle medicine: tutti materiali di un giorno che diventano poesia. È il tempo negli oggetti e degli oggetti, la loro contingenza che significa il momento e descrive una città.

Charles Simic, uno dei maggiori poeti contemporanei di lingua inglese ed autore di *Il cacciatore di immagini. L'arte di Joseph Cornell* – libro che tra i tanti testi e cataloghi dedicati alla produzione di questo particolarissimo artista, risulta il più significativo per apprezzarne la liricità – ha riunito sulla pagina tutti i materiali raccolti da Cornell per la realizzazione dell'opera *L'Égypte de Mlle Cléo de Mérode Cours Élémentaire d'Histoire Naturelle* (1940), una scatola di medie dimensioni, in cui l'artista si è servito di:

“avambraccio di bambola, sabbia rossa sparsa, sfera di legno, moneta tedesca, numerosi frammenti di vetro e specchio, 12 bottiglie con il tappo di sughero, testa ritagliata di sfinge, filamenti gialli, 2 spirali di carte intrecciate, testa ritagliata di Cléo de Mérode, immagini ritagliate di uomini e cammelli, sabbia gialla sparsa, 6 perline di collana, tubo di vetro con residui di liquido verde essiccato, tulle sgualcito, strass, collana di perline, lustrini, catena di metallo, frammenti di metallo e vetro, ago con filo, disco di legno rosso, frammenti d'osso e vetro smerigliato, celluloido blu, pezzi di cristallo trasparente, campione di roccia, 7 palline, petali di rosa in plastica, tre cucchiaini di stagno in miniatura per una casa di bambole.”<sup>484</sup>

Simic si spinge ancora più là e individua nella tecnica del collage l'innovazione per eccellenza del ventesimo secolo, nell'assemblaggio di banalità consapevoli il miracolo dell'esistenza. Così che qualunque materiale ci capiti sotto mano è potenzialmente ricettacolo di arte, della più raffinata: tutto dipende da cosa abbineremo, da quali altri materiali verrà accompagnato. La materia caotica del mondo viene selezionata, manipolata, ritagliata, il pezzo viene a sua volta lavorato, frammentato e in quel riunire sembra di percepire quasi un ritrovarsi, un originare – nella sua fine funzionale – un nuovo inizio.

L'arte allora non starebbe nel creare qualcosa da una pagina bianca, dal vuoto che nell'immaginario è all'origine del tutto, bensì dall'abbondanza, dall'eccesso addirittura. L'arte è qualcosa che “si trova”<sup>485</sup>.

---

<sup>483</sup> Apollinaire, G., *Poesie*, Milano, BUR, 2012, pp.71 – 85

<sup>484</sup> Simic, C., *Il cacciatore di immagini. L'arte di Joseph Cornell*, cit., pp. 40 – 41

<sup>485</sup> “L'arte non si crea, si trova. Ammettiamo qualsiasi cosa come sua materia prima. Schwitters collezionava frammenti di conversazione e ritagli di giornale per le sue poesie. *Waste Land* di Eliot è un collage, e altrettanto i *Cantos* di Pound. La tecnica del collage, l'arte di assemblare frammenti di immagini preesistenti in modo tale da far

Simic parla di oggetti che si appartengono l'un altro e non lo sanno ancora. La separazione delle parti è solo momentanea: il senso arriverà con la selezione, la manipolazione e il montaggio. All'improvviso scaturirà il collegamento – così riuscito da risultare persino preesistente, quasi si trattasse di un'epifania e non di un'invenzione – e con esso nascerà pure l'Arte.

“Da qualche parte nella città di New York ci sono quattro o cinque oggetti ancora sconosciuti che vanno insieme. Una volta insieme, faranno un'opera d'arte. Questa è la premessa di Cornell, la sua metafisica, e la sua religione che vorrei capire. [...] La città ha un numero infinito d oggetti interessanti in un numero infinito di luoghi improbabili.”<sup>486</sup>

Si tratta di una collocazione geografica che però sfugge al confinamento. Nelle opere di Cornell è centrale la Parigi di un certo periodo storico. L'infinito sezionabile della città rende la scelta cruciale. L'artista ha la capacità di scegliere e quella di unire cose divise, apparentemente inconciliabili, creando un anello indissolubile che è, infine, il significato stesso dell'opera. È l'idea affascinante secondo cui materiali che nascono vicini, vengono separati per una sorta di diaspora universale, e poi sposati dalla mente di un artista, ricongiunti e messi ad abitare nella stessa casa, nello stesso spazio, in una stessa scatola. Un concetto, questo, su cui chiunque abbia la passione per la museologia e la collezione deve aver riflettuto a lungo. Abbiamo visto come il desiderio che sostà ad ogni collezione è anche quello di sistematizzare ed ordinare il mondo. Isolare una sostanza in una provetta, sistemare ninnoli su una mensola, creare campioni da abbandonare in un laboratorio, pare un modo di regolare l'universo. Nell'elaborazione di microsistemi il controllo è totale e massimo il senso di realizzazione. Si è padroni di un mondo intero.

La delimitazione del mondo è una tematica onnipresente in Ogawa Yōko, qualcosa che abbiamo già collegato da una parte all'influenza che il *Diario* di Anne Frank ha esercitato sulla sua narrativa dall'altra al concetto di *seiriseton*, di razionalizzazione di un modo caotico di cui si smarriscono facilmente le coordinate. In *Neko wo daite zō to oyogu* [Nuotare con un elefante abbracciando un gatto] Little Alechin, rinvenuto per caso il cadavere di un autista nella piscina della scuola, si reca nel deposito di autobus dove accanto a una palma quasi avvizzita, tra i cespugli della rimessa, tutta avvolta da rampicanti, muschio e altra vegetazione, scopre una vettura fuori servizio. Quest'ultima ha del tutto perso la funzione originaria ed è diventata parte del giardino<sup>487</sup>. L'uomo obeso che vi

---

nascere una nuova immagine, è la più importante innovazione artistica di questo secolo. Cose rinvenute, creazioni casuali, confezioni (articoli prodotti in serie che vengono promossi a oggetti d'arte) aboliscono la separazione tra arte e vita. La banalità è miracolosa se vista nel modo giusto, se riconosciuta.” da Simic, C., *Il cacciatore di immagini*.

*L'arte di Joseph Cornell*, cit., pp. 44 – 45

<sup>486</sup> *ivi*, p. 37

<sup>487</sup> 「...確かに操車場に並んでいるのと同じ型、同じ色のバスであったが、既にバスとしての機能をあらか

abita dentro lo invita entrare in quella che ha trasformato nella propria casa e che, per l'ottimizzazione degli spazi, per la selezione certosina degli oggetti di interni, per il gusto retrò che conserva buona parte dell'arredamento e per la sua provenienza remota e suggestiva, pare proprio l'interno di una scatola di Joseph Cornell.

「...そこは馴染み深い吊革、料金箱も、産婦人科の広告も、臙脂色のシートもなかった。代わりに目に飛び込んできたのは、アラベスク模様が彫刻されたチェスト、黒大理石の暖炉、スタンドガラスのランプ、銀食器のセット、女神胸像を戴いた柱ゴブラン織りの壁飾り、等々だった。」<sup>488</sup>

L'uomo è pieno di orgoglio nel guidare il ragazzino nei meandri della sua casa-autobus, nel mostrare come la funzionalità originaria sia stata sostituita da una e come la bellezza non sia rimasta affatto trascurata. Il gusto è in primo piano, insieme all'utilità di ogni pezzo, ma è chiaro come sotto a quanto è nuovo rimanga costante ciò che è vecchio e che una volta serviva, ovvero il volante, i comandi sul cruscotto, lo specchietto retrovisore etc. Rimane anche il campanello per prenotare la fermata che, benchè senza esser stato adibito a nuovi compiti, resta allegro nel suono che produce.

Nulla, afferma l'uomo, è stato lasciato al caso. E guida l'attenzione del ragazzino sul pavimento di pino nero islandese, sulle travi di ulimo armeno, le piastrelle recapitate dalla Catalogna, le vetrate ordinate dalla Normandia, gli stucchi del Libano, i merletti dal Vietnam etc. Ogni pezzo, dichiara, è stato accuratamente selezionato, ordinato, lavorato e inserito in quel microcosmo che era l'autobus e che è diventata la sua casa. Approfondisce i dettagli del lavoro dettagliatissimo che ha compiuto negli anni, nascondendo il soffitto troppo basso, aggiungendo le decorazioni sui finestrini, installando il sistema idraulico.

Sembra di leggere Cornell, o qualcuno che parli dell'arte dell'assemblaggio quando l'uomo spiega come sia molto più complesso ricavare una casa da un autobus piuttosto che costruirne una da zero.

「バスを家にするのは、ゼロから家を建てるよりずっと難しい。何を取り外し、何をどう生かすか、常に適切な収取選択が求められる。スペースの狭さに囚われて多くをあきらめ過ぎれば、面白みのない家になり、欲を出しすぎれば収取がつかなくなる。バスである事実に敬意を払いつつ、いかに自分の主張を表現してゆくか。そのこのところの調和が大事なのだ」<sup>489</sup>

Il collage, il bricolage di cui parlava Claude Lévi-Strauss è complesso proprio perchè richiede

---

た失い、ほとんど庭の一部になっているかのように見えた。」 da Ogawa, Y., *Neko wo daite zō to oyogu*, cit., pos. 356

<sup>488</sup> *ivi*, pos. 367

<sup>489</sup> *ivi*, pos. 391

l'armonizzazione tra le parti e le scatole di Cornell, che ci appaiono oggi complete e autosufficienti dietro le vetrate dei musei, una volta non erano che un ammasso sparso e disordinato di cose a loro volta complete nella loro singolarità. Sotto le mani laboriose dell'artista, tutto è stato ritagliato, spezzato, frammentato, aggiunto, limato, come a creare un puzzle senza il minimo difetto.

È qualcosa che, a sua volta ricorda anche i minuscoli appartamenti tokyoti i cui scatti sono stati raccolti senza soluzione di continuità in *Tokyo Style*, catalogo fotografico di Tsuzuki, Kyōichi, tradotto in varie lingue tra cui anche l'italiano.<sup>490</sup> Vi si percepisce l'inventiva, nelle sue forme più alte, che spesso scaturisce dalla limitazione proprio come, diceva Gesualdo Bufalino, accade alla poesia che costretta nella rete della forma si libera e dona il meglio di sé. Dal poco spazio che si ha a disposizione, nasce una sorta di visione al microscopio, un gioco di lenti che espande a dismisura quanto serve e quanto si ama, nel perimetro castigato di una stanza, di un monolocale. È la vita che si sviluppa ricca ed opulenta anche in cellette d'ape, uniche dimensioni permesse ai trentasei milioni circa di giapponesi che vivono a Tokyo e nelle zone che vi orbitano intorno. Lo stile è la parola d'ordine della raccolta ed è indubbio come ogni pagina descriva di chi abita quei luoghi le passioni, i gusti talvolta kitsch, estremi, che fanno sì che anche all'interno di microscopiche planimetrie si consumi una collezione. È tutto un divertissement di equilibri tra la presenza e l'assenza, tra l'utilità ed il superfluo, in un sistema raffinatissimo (sebbene spesso inconsapevole) di addizioni e sottrazioni.

Lo sguardo letterario di Ogawa si rivela sempre concentrato sulla parte, su questa focalizzazione estrema dell'obiettivo e poi in una sua improvvisa espansione, senza zone grigie nel mezzo.

### ■ Accumulazione, immondizia e Nouveau Réalisme

Dicevamo come quanto raccolto e conservato da Cornell a qualcuno che non ne conoscesse gli scopi né potesse immaginare il lavoro che sarebbe seguito nella fase di assemblaggio, potesse apparire nient'altro che mera spazzatura.

Il novecento è stato il secolo in cui l'arte si è diffusa nel quotidiano ad un livello tale da confondersi con il comune. Lo scultore Arlene Shechet ha dichiarato che non esistono più materiali non artistici, sono tutti a disposizione per il primo che arriva<sup>491</sup>. La separazione netta tra oggetto d'arte e oggetto d'utilizzo è caduta, lasciando posto ad un confuso stupore che ha trovato accolti spesso entusiasti nei direttori dei musei e nei critici tanto quanto disinteressati se non addirittura inorriditi pubblico e stampa. Tutto si regge sul pensiero, sulla elaborazione concettuale che scaturisce dall'opera collocata in un luogo adibito che ne dichiara la funzione e l'importanza.

---

<sup>490</sup> Tsuzuki, K., *Tokyo Style*, Tōkyō, Chikuma Shobō, 2009

<sup>491</sup> Solomon, Deborah, *Utopia Parkway. The Life and Work of Joseph Cornell*, New York, Other Press, 2015 (ed. kindle), pos. 153

Il fatto inoltre che l'Arte sia potenzialmente ovunque, ha indebolito l'urgenza, la necessità di proteggerla e, per farla sopravvivere nelle sue forme primarie e definite – quadri, film, sculture etc. –, bisogna abbinarla ed integrarla ad altro ancora, non ultima la partecipazione del visitatore.<sup>492</sup>

L'arte si fa performativa, tira dentro il corpo nel suo processo di creazione e *l'ora e il qui* divengono parte del valore stesso dell'opera. La fruizione visiva e percettiva che permette allo spettatore di partecipare al *tempo* dell'opera, all'istante della sua creazione, acquista maggiore peso. È il secolo dell'accumulazione, dell'abbondanza colpevole di oggetti e di rifiuti, in cui l'immondizia di casa, anch'essa, è potenzialmente soggetto d'arte e oggetto di pensiero e meraviglia come nella Trash Art o più in generale nel grande movimento che parte dalla definizione francese di "objet trouvé" tradotta poi in inglese come "Found Object".

Si ricerca nel quotidiano non più l'eccezionale bensì la definizione stessa del presente, del quotidiano assurdo ad universale: è la banalità del comune, del giornaliero, del sempre uguale che assurge ad oggetto non tanto di ammirazione quanto di osservazione. Il piacere dell'occhio non risulta sufficiente a giustificare un tipo di arte che si vuole sempre nuova.

Il dictat non è più quindi cercare lo straordinario, la bellezza della perfezione, ma raccogliere ciò che c'è di banale e di ovvio e farne arte. Si tratta piuttosto di evidenziare del comune e del passeggero l'immanente e, con la materia raccolta, svelare concetti fondanti del sentire e dell'agire umano in generale. Qualcosa che abbiamo visto trovare applicazione nella letteratura di Georges Perec, che rimane punto di riferimento e citazione costante di artisti come Christian Boltanski.

Il corpo stesso, da solo, non sembra più bastare: "Più lo si analizza, questo corpo moderno, più lo si esibisce, meno esso esiste. Annullato, in misura inversamente proporzionale alla sua esposizione"<sup>493</sup> scriveva Pennac nel suo romanzo tutto dedicato alla fisicità.

Le Nouveau Réalisme<sup>494</sup> è movimento degli anni '60 che manipola oggetti desunti dalla realtà quotidiana, materiali banali e triti cui l'occhio è abituato e al cui potere simbolico è naturalmente anestetizzato. Alcuni artisti tra cui Arman mettono in mostra il quotidiano con opere che propongono la raccolta e l'accumulazione di cose come pallottole di pistola, immondizia domestica di una famiglia, vestiti, una macchina fatta di un blocco compresso di materiale.

*Poubelle ménagère* (Pattumiera domestica)<sup>495</sup>, ad esempio, è un'opera di Arman del 1960 che ripropone una serie di oggetti provenienti da immondizia domestica.

---

<sup>492</sup> Franck, G., *Il feticcio e la rovina. Società dello spettacolo e destino dell'arte*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2010, p. 128

<sup>493</sup> Pennac, D., *Storia di un corpo*, cit., pos. 44

<sup>494</sup> Durozoi, G., *Le Nouveau Réalisme*, Paris, Éditions Hazan, 2007, p. 61

<sup>495</sup> *Poubelle ménagère* (Pattumiera domestica), 1960. Accumulation d'ordures ménagère sous Plexiglas (Accumulo di immondizia domestica su Plèxiglas), 65 X 40 X 10 cm, Collection de l'artiste

Durozoi nota come il Dada conservasse in sé ancora una spinta alla bellezza estetica, una sublimazione dei residui che invece nel Nouveau Réalisme vengono riproposti senza filtro. Il materiale viene semplicemente organizzato:

“cette intrusion des déchets dans l’art met à mal la distinction traditionnelle entre la valeur de matériaux artistiques spécifiques et la banalité du quotidien: il n’existe plus d’écart significatif entre noble et ignoble, à partir du moment où n’importe quoi, y compris le plus vil ou le plus dégradé, ce qui n’a plus de sens ou d’utilité sociale, peut devenir œuvre”<sup>496</sup>

Emergono la potenzialità della materia e la liberazione del desiderio in questa visione della realtà concreta in cui viviamo. La cosa utile è merce di scambio ma, svuotata del suo potere pratico, si espande nell’universo dell’estetica. Soggetta al gusto personale, può assurgere a oggetto di desiderio o in se stessa o nell’assemblaggio di diversi elementi.

Al centro sono gli scarti della società, ciò di cui la maggior parte della gente vorrebbe sbarazzarsi in modo definitivo negandone quasi la stessa esistenza, perché esauritone l’uso e consumatone il valore di novità<sup>497</sup>, anzi per assurdo non è neanche la funzionalità che manca loro visto che molti oggetti sarebbero ancora utilizzabili.

L’intervento è “dépurvée de toute intention esthétique”<sup>498</sup>, nulla conserva dell’anelito alla bellezza, della necessità di provarsi degno di un’ammirazione dell’occhio. Non è quello l’intento. Eppure nel definire il comune insieme dichiara pure il suo essere irripetibile

La moda contemporanea ha del resto di questa pervasiva contaminazione tanto quando ha l’arte, nell’affiancamento e nella sovrapposizione di abiti di marca ad altri che invece provengono da grandi magazzini o da catene d’abiti *low cost* che, di per sé, acquisiscono nuova dignità. Il valore d’acquisto non è più determinante in assoluto e la contaminazione stilistica è di per sé una spinta, un anelito all’originalità, costante obiettivo che definisce la volontà di distinzione e il diritto d’esistere manifestandosi esteticamente e che si lascia dietro la funzione originaria di vestire.

Arman si occupa (talvolta) anche di creare lui stesso quei detriti, quel gruzzolo di cose marcite e consunte dall’uso che andrà poi ad inserire nelle sue opere. Studia pertanto anche la degradazione della materia, l’apparente avvilito della cosa a spazzatura, il deteriorarsi del nuovo come valore, l’ammuffire delle cose e, soprattutto, le loro potenzialità estetiche.

Nel primo racconto della raccolta *Kamokuna shigai midarana tomurai* intitolato “Yōgashiya-san no gōgō” [*Pomeriggio in pasticceria*] Ogawa Yōko narra la storia di una donna cui è morto il figlio, chiusosi per gioco dentro al frigorifero di un deposito. Ogni anno per il suo compleanno la donna continua ad acquistare in pasticceria una torta alle fragole e panna, la porta a casa e poi la lascia

<sup>496</sup> Durozoi, G., *Le Nouveau Réalisme*, cit., p. 61

<sup>497</sup> Cfr. Jean Baudrillard e il valore della merce in relazione al concetto di novità.

<sup>498</sup> Durozoi, G., *Le Nouveau Réalisme*, cit., p. 62

ammuffire. Ne rimane ad osservare la bellezza e l'odore di morte che emana.

「もう息子は生き返らないと分かってからもずっと、私は一緒に食べるはずだった苺のショートケーキをそのままにしておいた。毎日毎日、それが腐ってゆくさだけを眺めて過ごした。まず最初に生クリームが変色し、脂が浮き出し、とろけて回りのセロファン紙を汚した。苺は干涸び、奇形児の頭のように became. スポンジは柔らかさを失い、崩れ落ち、やがて黴びていった。

「黴って、なんてきれいなんでしょう」  
私はつぶやいた。」<sup>499</sup>

La morte, come suggeriva il racconto della Mansfield che abbiamo già citato<sup>500</sup>, può essere bellissima nella sua contemplazione. Una considerazione questa che ricorda lo smarrimento provato da Ogawa ad Auschwitz, quella sensazione di crudele bellezza che la coglie. L'imbarazzo nel vedere la bellezza in un luogo di disperazione, dove è avvenuto un genocidio, morte sistematizzata, ogni tipo di morte.

#### ■ La decadenza delle cose in “Jibusu wo uru hito”

In un altro racconto “Jibusu wo uru hito”, tratto dalla medesima raccolta, il protagonista riceve una telefonata dalla polizia che gli comunica come il vecchio zio del protagonista fosse morto per asfissia, soffocato dall'ammasso di cose accumulate nel corso della sua vita tutta improntata alla creazione, all'acquisto, alla vendita, all'esibizione e alla conservazione di oggetto.

Il racconto si apre proprio con tre oggetti ricevuti dallo zio e che in comune hanno il breve tempo della loro durata perchè si sono presto rotte. I ricordi del protagonista sono tutti legati agli oggetti che l'uomo, di ritorno da uno dei suoi viaggi, gli portava in dono come cioccolata, una automobilina, un coltello a serramanico con pietre incastonate nell'impugnatura, il modellino che – nonostante le proteste del bambino – volle assemblargli e che finì subito per scollarsi, il busto che aveva inventato per estendere in altezza chiunque lo avesse indossato per trenta minuti al giorno per un periodo non inferiore ai sei mesi e che si ruppe in più pezzi quando la madre del protagonista decise infine di buttarlo.

Sono sempre gli oggetti, i regali che portava in dono, a segnalare il suo riacquisito benessere dello zio dopo la denuncia per truffa che aveva subito per la vendita dei busti per corrispondenza. È la loro assenza, la borsa che non si porta mai dietro quando va a visitarli, che ne determina il carattere spensierato e vagabondo. Custode del Museo della Tortura dopo la morte delle anziane gemelle cui faceva da maggiordomo, per Natale invia al protagonista divenuto ormai adulto fotografie in cui è

<sup>499</sup> Ogawa, Y., *Kamoku na shigai, midara na tomurai*, cit., pp. 14 – 15

<sup>500</sup> Mansfield, K., “Garden-party” in *Tutti i racconti di Katherine Mansfield*, cit., pp. 287-305

ritratto insieme ad uno degli oggetti dell'esposizione. Di cose, di una massa indefinibile di oggetti che verrebbe da chiamare "spazzatura" è piena la sua casa, tanto che quando il protagonista va a trovarlo fatica a trovare un posto in cui poggiare i piedi. E tra esse l'uomo individua a caso, subito fermandosi perchè preso da una sorta di vertigine, una serie di oggetti disparati.

「ゴミと言っていいのだろうか。すべてがすべて不用品というわけではなかったかもしれない。いずれにしても物品だ。統一性などみじんもなく、雑多で、好き勝手であまりにも圧倒的な物品の山。[...] ほつれた靴下、バーベキューセット、百科事典、分解されたクラリネット、キャットフードの缶詰、把手のない鍋、干涸びた石けん、顕微鏡、操り人形、黴の生えたパン粉、貂の剥製.....。最初僕は一個一個の品物を目で追おうとしたが、すぐにめまいがしてあきらめた。それから床を覆い尽し、上になり下になりまして絡み合いながら、一つの大きな塊となっていた。」<sup>501</sup>

Da quelle pareti di cose, da quella rigogliosa natura materiale nel cui unico limitato spazio il vecchio giace sdraiato, pare emanare una sorta di tiepido calore che lo tiene al riparo nonostante la mancanza di stufe o altri apparecchi di riscaldamento. E diventa immediatamente parte armonizzata di quella montagna di oggetti disparati anche la scatola di cioccolatini che l'uomo porta allo zio in dono e poggia tra un tostapane ed un triciclo. Anzi, l'ammasso di roba sovrapposta pare intonarsi in ogni sua parte in un insieme equilibrato e proporzionato tale da riuscire a comunicare persino un sentimento di curiosa bellezza:

「僕はその箱をトースターと三輪車が積み重なった上に、落ちないようにそっと置いた。それはすぐさま塊の一部として、風景になじんだ。落ち着いてよく眺めてみれば、無造作に積み上げられたように見える品物の山は、一つのつながった輪郭を持ち、独自のバランスを保っていた。一個一個はどれも壊れているか、薄汚れているかしているのに、これだけすさまじい量集まると、なぜか奇妙な美しささえ醸し出しているのだった。」<sup>502</sup>

Le cose, in quella composizione involontaria, hanno perso del tutto la loro funzione, si fatica piuttosto a immaginarne l'utilizzo originario. Anche gli strumenti di tortura, una volta esibiti nel Museo, diventano semplice ciarpame, materiali consumati, lisi, arrugginiti, anche loro in quieta attesa della morte, insieme all'ammasso di busti rimasti invenduti che giacciono ai piedi dello zio. Sempre nel costante riferimento alla materialità avviene anche la separazione tra il vecchio ed il nipote, quando come ultimo dono gli porge il cappotto confezionato con la pelliccia della tigre di cui

---

<sup>501</sup> Ogawa, Y., *Kamoku na shigai, midara na tomurai*, cit., p. 165

<sup>502</sup> *ivi*, p. 168

si era occupato per conto delle due anziane gemelle e cui, nel ritorno verso casa, si staccherà prima la manica sinistra, poi quella destra, si scuierà il fianco, il bavero e infine la tasca.

La decadenza delle cose e della vita dello zio paiono una sola cosa, il rovinio della materia, la sua accumulazione strampalata in cui, nonostante tutto, è possibile rinvenire una forma di bellezza sono egregiamente narrati in questo racconto che resta probabilmente uno dei momenti di più alta poesia e abilità stilistica di Ogawa Yōko.

La morte coglie le case nell'abbondanza, nell'accumulazione degli oggetti di una vita come nel libro già citato di Lydia Flem che afferma come i genitori non avessero buttato via nulla per via delle troppe "sparizioni" subite in giovinezza.

“ [...] je pensai que j'avais de la chance d'avoir vu mes parents vieillir et de pouvoir à présent recueillir des objets qui me parlaient d'eux. Mes parents avaient voulu tout conserver. Ils n'avaient pu se détacher de rien, rien jeter, parce que leur jeunesse avait été brisée par trop d'exils et de disparitions. Ils me chargeaient de trop parce qu'ils avaient eu trop peu. Ils cherchaient à compléter leur vide”<sup>503</sup>

Si verifica qui un certo tipo di accumulazione, che accoglie piuttosto una riflessione psicoanalitica. L'interpretazione risulta allora chiara: l'accumulazione, il comprare non fungerebbero che da compensazione dell'aver perduto.<sup>504</sup>

#### 4. DARE FORMA A CIÒ CHE NON C'È

##### ■ Craft Ebbing & Co e le macchine di Munari

Alcune opere si prefiggono lo scopo di dare una forma a ciò che non esiste. O meglio, a ciò che non si crede esista ma che, a cercare bene, invero c'è. L'arte è colma del concetto secondo cui alcune cose, a tentare di crearle, finiscono per esistere davvero.

È l'idea che sostiene *Nai mono, arimasu* [Le cose che non ci sono, ci sono] un libro-progetto che tenta di trovare (nella doppia accezione di ricreare e inventare) quegli oggetti mai visti che giacciono sul fondo di certe espressioni idiomatiche giapponesi e che, nell'uso, hanno perso il legame con il significato materiale originario. Nel volumetto vengono raccolti ventisei modi di dire, espressioni

---

<sup>503</sup> Flem, L., *Comment j'ai vidé la maison de mes parents*, cit., pos. 552

<sup>504</sup> C'è un bellissimo libro del Premio Pulitzer Michael Cunningham intitolato *Carne e sangue* che ritrae la parabola discendente di una famiglia americana, e nel personaggio della madre descrive il fenomeno della cleptomania, del desiderio improvviso delle cose, anche le più banali e kitch, che la donna preleva da negozi o da abitazioni private in cui si reca.

che coinvolgono oggetti di cui il duo Craft&Ebbing ricostruisce l'uso e le peculiarità, spiegandone così – con l'aiuto di immaginazione, ricerca ed ironia – d'un grado in più il senso e l'utilizzo.

*Kanninbukuro no o*, letteralmente 'il filo del sacchetto della pazienza', è un'espressione che fa riferimento al livello di sopportazione di un individuo, e alla sua riserva di pazienza e gli scrittori; *shitatsudumi*, il tamburo della lingua, che mostra il gradimento; il *senpai kaze* è un soffio di vento, una sorta di profumo a soffietto; gli *aiduchi* hanno un martello al loro interno. Un oggetto che batte e risuona e che, a seconda delle necessità, si può acquistare di tre diverse grandezze e dimensioni.

大は「まったくそのとおり」。中は「そうですね」。小は「まあね」となっております。  
使用の際は、くれぐれも相手の話をよくよく聞き込み、それに応じた大ききで打ち込んで下さい。なお、音は出ませんので。念のため。<sup>505</sup>

Ne fanno oggetti in vendita nel loro negozio, descrivendo anche eventuali richieste della clientela, peculiarità del prodotto e spesso effetti collaterali e rischi d'un loro utilizzo proprio o improprio.

L'idea si fa cosa. Si attribuisce *cosalità* ad un'idea, secondo il procedimento inverso che ha dominato sempre la filosofia, ovvero di sganciare le idee dalla materialità del mondo, per osservarle meglio e attribuire loro degna posizione. Qui al contrario si ritiene pregnante l'immagine, la cosalità, per rendere giustizia ad una idea.

Il duo Craft Ebbing & Co cura anche la parte grafica: piccoli disegni in pochi tratti, illustrano la forma immaginaria di quegli oggetti inesistenti eppure plausibili. Creazioni caratterizzate da un notevole minimalismo che non lascia spazio a virtuosismi e orpelli nè indugia su dettagli inesistenti. Solo quello che "c'è" viene riprodotto. Il senso deve risultare più forte della valutazione estetica, stimolare la mente più che l'occhio. Del resto solitamente sono gli oggetti più semplici a trasportare e a far viaggiare maggiormente l'immaginazione. Sono spesso omnicomprensivi. Il suggerimento, più del completo svelamento, rende giustizia alla forza di un'idea. Come quanto accade con i giocattoli dei bambini: poche ferree regole e l'immaginazione vola.

*Chūmon no ooi chūmonsho* è estremizzazione ulteriore di un gioco metaletterario che rinviene in libri d'altri, cose inesistenti a cui – in un dialogo tra Ogawa Yōko e il duo di Craft Ebbing & Co – si cerca (e si riesce) a donare forma.

「...じつは私、ずっと探しているものがありまして」 [...]  
「じつは、昔、読んだ本に出てきたものなんです——」<sup>506</sup>

La letteratura è piena di eventi sottintesi e non spiegati, di cose irreperibili nella realtà, di accenni

<sup>505</sup> Craft Ebbing & Co, *Nai mono arimasu*, cit., p. 25

<sup>506</sup> Ogawa Y., Craft Ebbing & Co, *Chūmon no ooi chūmonsho*, cit., pp. 6 – 7

non sviluppati. I tre artisti prendono in cura cinque casi (case 1, case 2, case 3, case 4, case 5) e sezionano ciascuno in tre parti:

- *chūmonsho* ovvero la “bolla di ordinazione” in cui il cliente spiega ciò che sta cercando, le motivazioni, e traccia una breve storia personale approfondendo il problema e la ricerca già eventualmente svolta fino ad allora;
- *nappinsho* ovvero la “bolla di consegna” in cui Craft Ebbing & Co presentano e spiegano il prodotto che hanno recuperato o creato, ne illustrano le priorità e i modi d’uso, allegano fotografie;
- *juryōsho* ovvero “bolla di ricevuta” in cui il cliente conferma la ricezione del prodotto e racconta il seguito della propria storia, alla luce dei nuovi elementi acquisiti<sup>507</sup>.

I libri da cui i casi prendono ispirazione sono rispettivamente:

nel ‘case 1’ 〈人体欠視病治療薬〉 il romanzo rimasto inconcluso di Kawabata Yasunari *Tanpopo* (1972)<sup>508</sup> in cui la protagonista è affetta da una malattia che le impedisce di vedere parti del corpo dell’amato; nel ‘case 2’ 〈バナナフィッシュの耳石〉 il racconto di J. D. Salinger “A Perfect Day for Bananafish” in *Nine Stories* (1953) in cui si cercano i pescibanana che sono ingordi di banane e ne mangiano fino a morire; nel ‘case 3’ 〈貧乏な叔母さん〉 di Murakami Haruki *Binbōna obasan no hanashi* (1980) in cui la zia si attacca alla schiena del protagonista ed assume una diversa forma a seconda di chi la guardi; nel ‘case 4’ 〈肺に咲く睡蓮〉 di Boris Vein *L’Écume des jours*<sup>509</sup> dove Cloe, la protagonista femminile del romanzo, muore per via di una malattia che fa fiorire una ninfea nel suo polmone destro; nel ‘case 5’ 〈冥途の落丁〉 *Meido no rakuchō*, che si basa su *Meido* di Uchida Hyakken (1921) un libro pieno di misteri.

Un altro libro che conserva l’intento di dare forma a quanto naturalmente non la avrebbe e già nel titolo tradisce il gusto per la campionatura di ciò che è immateriale, è *Kotoba no hyōhon*. Formato da ritagli di testi e fotografie stampate su carta su quasi ogni pagina, esso si propone piuttosto come una sorta di catalogo visivo di scatti in bianco e nero che ritraggono parole, copertine, ambienti che idealmente potrebbero rimandare ai luoghi di cui scrive Ogawa. Si tratta di un tentativo, invero a nostro parere non perfettamente riuscito, di dare consistenza alle parole dei libri della scrittrice giapponese. La fotografia si rivela incapace di trasmettere l’emozione della parola, forse proprio per la sua abbondanza eccessiva che rende nel bianco e nero (che forse si sperava non aggredisse l’occhio del lettore) solo ombre, presenza senza un vero volume. I fantasmi narrati dalla penna di Ogawa hanno tutt’altra consistenza e crediamo che mettere sotto vetro un libro cartaceo sia ben

<sup>507</sup> Solamente l’ultimo caso il “case 5” non presenta questa parte. Craft Ebbing & Co ipotizzano che il cliente fosse già a conoscenza di quanto loro gli hanno spiegato nel *nappinsho*: 「しかし、お客さま——もしかしてこの話、御存知だったのではありませんか。」 *ivi*, p. 193

<sup>508</sup> Il libro tuttavia è stato pubblicato a puntate dal febbraio del 1967 all’ottobre del 1968 subendo due interruzioni, ed è stato pubblicato nella sua “pur incompleta interezza” nel 1972.

<sup>509</sup> Il romanzo è stato tradotto in italiano come *La schiuma dei giorni*

lontano dalla poetica creazione dei campioni cui ci ha abituato la scrittrice.

Cose inutili, nel senso migliore del termine, proprio come le macchine di Munari e come tutto ciò che ha il dono di stimolare il pensiero senza appesantirsi di una funzione precisa che la mette nel pericolo di non durare oltre il soddisfacimento del bisogno.

*Le macchine di Munari*, prima tiratura nel 1942, presentano aggeggi graficamente e poeticamente illustrati, in cui una pagina scritta precede a mo' di "Istruzioni per l'uso" il collage che di seguito forma l'illustrazione.

La "Macchina per addomesticare le sveglie"<sup>510</sup> si apre con una esclamazione facilmente condivisibile, ovvero su come sia spiacevole essere svagliati in modo brutale dalla *solita sveglia*. Il risveglio, dichiara Munari, "deve essere più gentile". E come dargli torto se, seguendo passo passo le istruzioni che vengono subito dopo – e che comprendono strumenti come una spugna per attutire il rumore del martello della sveglia, una zampogna che urta "una ruota a pale fatta con undici piume di struzzo inamidate" –, si giunge a comprendere come al rumore spiacevole che interrompe il sonno si accompagni il maggior piacere sensoriale di una mattina italiana, ovvero il profumo del caffè.

Vi sono macchine che rivelano il secolo, come lo "Sventolatore di fazzoletti alla partenza dei treni", un rituale di saluto che molti film d'epoca illustrano. Munari parte da un acquario e, dopo vari ingegnosi passaggi di tromba, in tamburo e poi in botte, giunge infine al grilletto d'una rivoletta, alla pallottola che parte e che colpisce con l'estremità di una imitazione di un mestolo di cucina "un fazzolettone di seta azzurra che sventola nell'aria densa di caligine della stazione"<sup>511</sup>. La macchina, che già nella parola è organismo solido e pesante, si fa invece leggera, così lieve da poter essere appesa al soffitto e lasciar muovere dalle naturali girandole e involuzioni che compie l'aria in una stanza.

Vi è persino l'"Agitatore di coda per cani pigri"<sup>512</sup>, il "Mortificatore per zanzare"<sup>513</sup> che vede la zanzara Cinzia ("una delle più noiose zanzare dell'epoca moderna") prima precipitare su un "divanetto di gusci di vanessa" poi spezzarsi il pungiglione sulla guancia del dormiente o il "Distributore di uvetta secca"<sup>514</sup> che prevede tra gli altri materiali una tela cerata calda, un notissimo direttore di orchestra, una mosca tse-tse, il suonatore di trombone Nennello con singhizzo, suo padre, un pavone e la sua fidanzata, uvetta, una ctapulta etc.

Le note, spesso del tutto indipendenti dal contenuto delle istruzioni per l'assemblaggio della macchina, hanno un linguaggio futurista, veloce, scattoso, impersonale e poi, d'un tratto, personalissimo. La fantasia è alla base non solo della macchina completa che, nella sua *utilità*, assolve ad una serie di funzioni già dichiarate dal titolo, ma anche dei pezzi di assemblaggio. Uno ad uno hanno diverse caratteristiche, a volte si richiamano tra loro, alcuni, come nel caso di quelli che

---

<sup>510</sup> Munari, B., *Le macchine di Munari*, Mantova, Corraini, 2011, pp. 4 – 5

<sup>511</sup> *ivi*, p. 28 – 29

<sup>512</sup> *ivi*, p. 20 – 21

<sup>513</sup> *ivi*, p. 12 – 13

<sup>514</sup> *ivi*, p. 24 – 25

formano l'“Agitatore di coda per cani pigri”, hanno in comune il rifiuto di mostrarsi in pubblico; di altri si sottolinea la bellezza, la funzione elementare (la rivoltella, per sua natura, spara<sup>515</sup>). Non solo l'insieme quindi, ma anche le parti risultano coperte da uno strato di significato, da una loro “personalità”.

Talvolta Munari parla della reperibilità di questi oggetti, di come sostituire le parti, si offre persino di prestare al lettore il proprio acquario se egli non lo possedesse. Aggiunge dettagli inutili, rende bella la stessa inutilità. La parola si fa immagine facendo però costante ritorno alla parola che, le spiegazioni e le note, tornano sempre a mettere al centro. Il pensiero fa balzi, nel disordine mostra la sua unitarietà, il senso stesso del gioco la cui regola principale, la sua condizione *sine qua non*, è il divertimento.

Tutto il lavoro di Munari ruota intorno al modo di guardare la realtà fisica del mondo, scartarla della sua gelida funzione e tornare, come capitava nell'infanzia, di scoprirvi piuttosto la meraviglia, l'immaginazione.

Anche Rodari, che con Munari presenta moltissime affinità – e non a caso ha illustrato *Filastrocche in cielo e in terra* (1960), *Il libro degli errori* (1964) e *La torta in cielo e in terra* (1966) –, parla di macchine e strumenti dalle proprietà stupefacenti (macchine per fare i compiti, penne che concludono tutti i compiti delle vacanze, armi che sparano fiori e non pallottole, un ascensore che porta fin su alle stelle etc.) e dell'utilità ed inutilità pare avere opinioni meno impersonali di quelle che regolano il concetto nella società. Utile, ad esempio, sarebbe un elenco telefonico che presentasse numeri come quello del servizio favole (che con voce suadente racconta fiabe ai bambini e ai genitori con poco talento), il servizio barzellette, il servizio titoli (che attribuirebbe onorificenze a chi ne sente la mancanza) e il servizio suggerimenti che è, a detta di Rodari stesso, “indispensabile”.

Anche in Gianni Rodari, come nei racconti di *Oggetto quasi* di Saramago, ritroviamo il tema delle macchine che si ribellano agli ordini degli umani, o meglio della categoria di gerarchi che spingono alla guerra. Profondamente pacifista, Rodari in “La rivolta delle macchine”<sup>516</sup> racconta di come le macchine si rifiutassero di fabbricare armi. Una produce tubi e, all'ordine di fare invece cannoni, continuò indifferente a produrre tubi. La logica è chiara: “E voi perchè volete sparare?” domanda la macchina, ma i generali “non capivano le sue parole: essi capiscono solo la voce del cannone”. Così accade anche alla macchina che produceva chiodi e continua imperterrita anche alla richiesta di fabbricare invece proiettili per i fucili e a quella che faceva concimi per i campi e a cui venne ordinato di sostituirli con polvere da sparo e altre miscele esplosive. Punite dai generali, le macchine si arrugginiscono in mancanza di olio e di acqua, ma gli operai sono dalla loro parte, così come lo è

---

<sup>515</sup> Cfr. la descrizione dell'agitatore di fazzoletti alla stazione.

<sup>516</sup> Rodari G., “La rivolta delle macchine” in *Fiabe lunghe un sorriso*, cit., pp. 85-86. Queste fiabe furono pubblicate originariamente sull'inserto de l'Unità, il Pioniere e il Corriere dei Piccoli nel ventennio che va dal 1949 al 1969 e poi successivamente furono raccolte in un unico volume.

la gente. Nessuno vuole la guerra a parte i generali e in mancanza di armi nessun conflitto può scoppiare. Camminando alle fabbriche, racconta Rodari, la gente sorrideva sentendo le macchine cantare “Capitano della guerra, prendi lo schioppo e casca in terra”.

### ■ Elogio dell’inutilità

Nell’epoca dei bisogni indotti, della futilità fatta mercato e “innalzata” a business, vien quasi da chiedersi perchè la miriade di oggettini e macchinari tecnologici che si sono infiltrati nella nostra esistenza rendendo sempre più futile il nostro stesso corpo, le funzioni del nostro cervello, non siano piuttosto diventati disegni ed abbiano fatto un salto di qualità verso la poesia, cosa che la materia oggettuale coniugata al business raramente riesce a far scaturire.

Nell’introduzione all’edizione italiana di *Filosofia del denaro*<sup>517</sup>, i curatori Alessandro Cavalli e Lucio Perucchi, notavano come secondo Simmel l’utilità fosse concetto troppo generico e astratto e “di per sè incapace di fondare la categoria del valore”. Ciò che nell’utilità conta per il filosofo tedesco non è la “generica capacità di soddisfare bisogni umani” bensì ciò che attribuisce valore agli oggetti e li rende preziosi è la loro “desiderabilità effettiva che si manifesta nella disponibilità del soggetto a sopportare sacrifici e rinunce per assicurarsene l’uso”. L’utilità, insomma, è questione altamente soggettiva e non ha nulla di oggettivo. Il valore di un oggetto, insomma, non è definito nè da sue caratteristiche precipue nè da una sua utilità “oggettiva”. Più che i materiali, il costo, il luogo dove è esposto etc. Centrale sembra essere “il rapporto che il soggetto instaura tra oggetti diversi” e non “una caratteristica intrinseca degli stessi”.

Fernando Pessoa, adattissimo a esemplificare la tematica dell’utilità e dell’inutilità, si domandava, subito dopo rispondendosi:

“Perchè è bella l’arte? Perchè è inutile. Perchè è brutta la vita? Perchè è tutta finalit  e proposizioni e intenzioni. Tutte le sue strade servono per andare da un punto all’altro. Magari vi fosse un percorso segnato da un punto da cui nessuno parte a una meta verso cui nessuno si dirige! [...]”<sup>518</sup>

È immagine comune pensare che cercare un perchè di ogni avvenimento che ci accade sia l’essenza dell’esistenza. Eppure, aspettarsi di trovarla in ogni sua parte, trovare un senso preciso ad ogni cosa, ne è la negazione. La ricerca del senso e l’accettazione insieme di tutto quel grumo di insignificanza che la avvolge è forse l’unica modalit  di piena esistenza, che non umili il quotidiano e quel *mare magnum* su cui galleggiano le poche navi che hanno preso infine il largo e sanno esattamente dove

---

<sup>517</sup> Simmel, G., *Filosofia del denaro*, cit., pos. 459

<sup>518</sup> Pessoa, F., *Il libro dell’inquietudine*, cit., pos. 1109

sono dirette.

Tra le tante favole che il ragionier Bianchi, di Varese, rappresentante di commercio che per lavoro è fuori casa sei giorni su sette, racconta per telefono ogni sera alla sua bimba (dato che se non le viene narrata una storia lei non riesce a dormire), vi è quella che ha per protagonista un ragazzino di nome Martino e di soprannome “Testadura”.

In “Una strada che non va da nessuna parte”<sup>519</sup>, uno dei tanti, brevissimi racconti che Rodari ha inserito nella raccolta *Favole al telefono*, così viene chiamata la strada che parte dal paese e che nessuno mai percorre proprio perchè è inutile intraprendere qualcosa che non ha senso, che non ha una precisa meta. Del resto questa strada non va proprio in nessun luogo. Tutti lo ripetono da sempre, e se Martino chiede il perchè e il per come della via misteriosa, loro gli ripetono che quella strada non l’ha fatta nessuno, che c’è sempre stata e che non c’è davvero niente da vedere

Un giorno però Martino, che non per caso viene soprannominato “Testadura”, decide di verificare con i propri occhi e inizia a camminare. Supera una siepe, poi dei boschi, incontra un cane e pensa che dove c’è un cane c’è una casa o perlomeno un uomo, arriva ad un cancello, poi ad un castello dove si affaccia una bellissima signora e questa lo accoglie con allegria e generosità. Torna al suo paese arricchito, con un carico di meraviglie a bordo di un carretto guidato dal cane, che è ammaestrato e tiene le briglie. Quale la sorpresa dei concittadini, che subito tentano – inutilmente – lo stesso percorso. Anche loro, adesso, sanno che la strada che non porta da nessuna parte porta invece ad un castello pieno di ricchezze e di tesori, con una donna che dal balcone li inviterà ad entrare. Eppure, chi tenta dopo Martino il medesimo percorso, non arriva dove è giunto lui, ma si ferma bensì a un muro fitto di rovi, rimane impigliato nel fitto impenetrabile dei rami. Niente più castello nè ricchezze. Niente bella donna nè cane portentoso.

La morale della favola che Rodari suggerisce è che alcune strade portino doni solo a quelli che le intraprendono per primi. Insieme al tema del coraggio, dell’essere pionieri del proprio quotidiano, però, questa favola bella contiene forse una ulteriore traccia di senso. È l’affrontare percorsi non segnati, sentieri non ancora battuti, strade persino tacciate di “insignificanza”. Perchè se una strada non porta *da nessuna parte* – concetto che di per sè nega la presenza di un obiettivo, di uno scopo, di una meta – non vale la pena, almeno sulla carta, tentare di inforcarla.

Un invito, quello di Pessoa, che inneggiava ad una strada “rimasta sublimemente solo la metà” e la cui intuizione sembra aver ugualmente percepito e perfettamente realizzato anche Rodari in questo racconto.

Georges Perec in *Mi ricordo*<sup>520</sup> annotava la lista dei ricordi che coinvolgevano il suo più “becero normale”, il passato personale di chi scrive e insieme di tutta la generazione che gli marciava intorno, ricordi colti così come si presentano, senza l’ansia di interpretarli per poi metterli con la cartella

---

<sup>519</sup> Rodari, G., *Favole al telefono*, cit., pp. 52 – 54

<sup>520</sup> Perec, G., *Mi ricordo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2013

sulle spalle, il cestino del pranzo tra le mani e le scarpine lucidate sulla strada maestra del significato. Restano ricordi spezzettati come “435. Mi ricordo quando andavo a prendere il latte con un bidone di latta tutto ammaccato”, “62. Mi ricordo gli scubidu” o “355. Mi ricordo solo qualcuno dei sette nani: Brontolo, Mammolo, Dotto”.

A cosa serve questo mucchio di ricordi slegati, questa montagna di stracci nozionistici e sentimentali? A nulla, in effetti, se non al piacere stesso di ricordarli, alla gioia di aver vissuto i momenti su cui si sono ricamate le cose, i sapori e gli odori precisi di quell’istante.

Un altro volumetto ancora, “Tentativo d’inventario degli alimenti liquidi e solidi che ho ingurgitato durante l’anno millenovecentosettantaquattro”<sup>521</sup>, già dal titolo spiegava il proprio obiettivo, la *vertigine della lista* che non scalza alcun alimento, ma li comprende tutti. Solidi e liquidi, costosi e di basso prezzo mangiati, bevuti, masticati e leccati nell’arco di un anno intero.

Ogni accadimento, il più banale, merita una registrazione: panini al burro, carne, vino, stuzzichini compresi. La vita, del resto, è anche qui.

Un giorno Perec si siede ad un caffè e sulle panchine di place Saint-Sulpice, nel 6° arrondissement di Parigi, decide di guardare cosa accade nel lasso temporale di alcune ore. Stabilisce di farlo per i successivi due giorni, tre in tutto. Guarda, beve, fuma le sue infinite voluttuose sigarette, forse si ravvia i capelli e intanto stringe la penna e la fa scattare sulla carta. Fotografa, annota – con la velocità *vuota* della lista – chi passa, come è abbigliata una donna, lo zampettare dei piccioni, i semafori che diventano rossi, il berretto che porta una bambina, un uomo che porta una cornice, le macchine, la luce e come essa cade sulla strada.

Non c’è poesia, non almeno nel senso che attribuisce a questa parola una elaborazione abbellita ed enfatizzata del quotidiano, ma vi è piuttosto l’insignificanza piena di una giornata vissuta con coscienza, senza liberarla dalla buccia come si fa con una mela, ma mangiando il frutto tutto, torsolo compreso, persino semi a ballare tra denti e lingua. E se ci scappa, che scenda nello stomato anche la tana di un vermino ignaro.

“Il mio proposito – scriveva Perec ad introduzione di questo esilissimo libricino intitolato significativamente *Tentativo di esaurimento di un luogo parigino*<sup>522</sup> – è stato piuttosto di descrivere il resto: quello che generalmente non si nota, quello che non si osserva, quello che non ha importanza: quello che succede quando non succede nulla, se non lo scorrere del tempo, delle persone, delle auto e delle nuvole”

Eccolo allora l’esercizio del vivere, la ginnastica del quotidiano. Affacciamoci ad una finestra per un’ora, magari la stessa, tutti i giorni ed osserviamo quel che accade. Oppure prendiamo il solito autobus. E guardiamo la vita nel suo scorrere potente, senza sosta. Non ci darebbe forse quell’osservazione una visione più intensa del nostro oggi? Di quel giorno che come tanti rischiava

---

<sup>521</sup> Perec, G., “Tentativo d’inventario degli alimenti liquidi e solidi che ho ingurgitato durante l’anno millenovecentosettantaquattro” in *L’infra-ordinario*, Torino, Bollati Boringhieri, 1994

<sup>522</sup> Perec, G., *Tentativo di esaurimento di un luogo parigino*, Roma, Voland, 2011

di passare sciapo e trascurato, oltre la cornice della finestra?

E poi ci sono le cose. Le cose ci raccontano il giorno, quello che passa senza che noi gli attribuiamo alcuna importanza. Le cose che contengono il quotidiano, le colazioni, i pranzi, le cene, che pedinano i nostri movimenti tra le ore e rosicchiano il tempo che contiene ogni mattino, pomeriggio e sera. Cose da comprare, vendere, usare, pulire, limare, rompere, riparare.

Eppure, nonostante l'importanza incredibile che sembrano rivestire in termini di tempo, la ricerca della significanza sembra quasi uno slalom tra gli oggetti, una fuga dalle cose. Cose con un volume, colore, odore, con un universo sensoriale che solo "ci serve" e che diventa trasparente non appena ha finito di servirci.

Perec, invece, dalle cose non fugge. E neppure dalle nostre azioni più umili e ripetitive. Egli propone di domandarsi il come, dove, quando e perché di ogni cosa che facciamo e che ci accade, di avvicinare con consapevolezza l'ammasso di oggetti che sono parte del nostro quotidiano. Per allenare questa consapevolezza e svegliarsi dal torpore suggerisce, ad esempio, di chiedersi da dove siano arrivate tutte le cose contenute nella propria borsa, la loro provenienza, ideazione, realizzazione. Ci passano tra le mani, sotto i piedi, intorno a questo corpo spesso spento, migliaia di strumenti. Tutti muti, invisibili, presenti solo mentre li usiamo, inetti a raccontarsi.

Non c'è spazio, nel quotidiano, per la quotidianità. Nè nella vita come la sogniamo – piena, svelta, sempre attenta – per la vita stessa, quella normale, fatta di vuoti, lentezze ed incertezze. Ciò che esula dal quotidiano sembra essere la vita, quello che la supera e, in termini di importanza, la distanzia. Come abbiamo già visto, nella definizione del concetto di "infra-ordinario", Perec valuta soprattutto ciò che accade solo talvolta ed illumina intere zone d'ombra.

Anche la letteratura di per sé è un immenso bacino di insignificanza e lo è tanto più quando si distacca dalla storia, si immerge nel quotidiano, quando narra la banalità di giorni sempre uguali di persone sconosciute, mai esistite. Sono infinite variazioni sul tema, che rispecchiano perfettamente il serbatoio di insignificanza di cui è fatta la nostra vita.

Ma in una società che mira sempre ad uno scopo, che stimola al riuscire, al multi-tasking per venire a capo di un giorno, che lancia frecce tese a uno e insieme a mille obiettivi, come si può far pace con l'insignificanza? Eppure, leggendo libri sull'argomento quello che colpisce più di altro è il ricorrere proprio dell'espressione "inutilità", "insignificanza" nel senso di qualcosa che non sia mirato ad una utilità universalmente e socialmente riconosciuta.

Nell'introduzione al libro *Obuje wo motomete. Kotoba no hyōhonbako*, miscellanea di brani raccolti sulla base di un qualche oggetto o cosa, Shibusawa Tatsuhiko dichiara d'aver selezionato il materiale in base piuttosto all'inutilità di quegli oggetti e cose, ad un loro utilizzo deragliato, nuovo rispetto al motivo della loro ideazione.

「たとえば機械や道具でも、この本にあつめられているそれは、どちらかといえば役に

立たないもの、無用のもの、遊戯的なもの、用途不明のもの、あるいは本来の無用とは別の目的で使用されているもの（サドの「人間の家具」やルーセルの「避雷針」などの例を見よ） ...」<sup>523</sup>

È la funzione inutilizzata o inefficace, la completa inutilità, l'inservibilità, il puro divertimento nel senso di qualcosa come un gioco che si fruisce per la pura gioia di farlo, senza un fine ulteriore.

Shibusawa sottolinea come fin da bambino sia stato proprio il fatto di non servire a nulla a muovere il suo interesse<sup>524</sup>. L'utilità è una schiavitù, piega la bellezza ad un utilizzo, la ingabbia nella prestazione che può dare annullando quel margine di interpretazione e fruizione personale che determina invece il piacere del possessore. Non è la precisione cui anela. Detesta invece tutto ciò che è legato ad una filosofia e ad un'etica della produttività.

È un piacere, una sorta di malattia che lo attrae verso quanto di apparentemente infruttuoso esista, e di cui gode proprio perchè possibile scintilla di un *altro* utilizzo. L'inefficacia, in sostanza, si rivela efficace ad altri scopi; la disabilità di un corpo, abile a rivestire altre inattese funzioni. Così è anche l'handicapp percepito nelle opere di Ogawa Yōko che racconta nel dettaglio l'abilità di corpi imperfetti, la funzionalità carica di poesia di arti menomati.

#### ■ L'oggetto di Shibusawa e la definizione della “cosa”

L'utilità dello stesso lusso è del resto tutta concentrata su un utilizzo spesso improprio, parziale e sproporzionato di qualcosa carico di un valore economico. Come le perle, nel brano citato da Shibusawa, di cui parlava Marco Polo nell'isola di Zipagu<sup>525</sup> che hanno un valore immenso e vengono inserite, in numero di una, nella bocca dei defunti al funerale. La bellezza, in questo caso, risulta profondamente utile: serve, come in tutti i rituali funebri, ai sentimenti umani, a smorzare il dolore e ad attenuare la tristezza. La bellezza significa cura e ulteriore dimostrazione d'amore e nella separazione da chi si è amato e verso cui rimane sempre un senso di non detto, non abbastanza fatto, di rimpianto per l'amore ulteriore che si sarebbe potuto scambiare, dedicare al defunto ha più valore di un utilissimo paio di forbici o di una penna. Nulla, oltretutto, può definirsi utile a priori: fuori dal proprio contesto, tutto può essere superfluo.

Partendo dall'origine latina del termine *oggetto*, Shibusawa amplia lo spettro di ricerca che lo ha portato alla collezione di scritti di autori vari che narrano di cose naturali e artificiali, di macchine e strumenti, perchè “l'oggetto è ciò che esiste davanti a noi”. Più precisamente il verbo latino *obiectu(m)* è la “cosa gettata contro, posta innanzi”, participio passato del verbo *obicere* ovvero “gettare contro”, composto di *ob-* “contro” e *iacere* “gettare”.

<sup>523</sup> L'isola di Zipagu non sarebbe altro che il Giappone di cui ne “Il Milione”, Marco Polo racconta prima caratteristiche generali per poi soffermarsi sullo scontro con il popolo dei Tartari. “Hensha ni yoru jo” in Shibusawa, T., *Obuje wo motomete. Kotoba no hyōhonbako*, Tōkyō, Kawade Bunko, 2000, p. 16

<sup>524</sup> *ivi*, pp. 16-17

<sup>525</sup> *ivi*, p. 142

Facendo un passo indietro e dando un'occhiata rapida alle definizioni che arricchiscono la parola "oggetto" nel dizionario della lingua italiana Zingarelli, vi è in cima alla lista "tutto ciò che il soggetto conoscente intende come diverso da sé; tutto ciò che sussiste di per sé, indipendentemente dalla conoscenza", suggerendo nell'opposizione con il soggetto una identità sua propria. Esistere, pertanto. Il secondo significato riportato dallo Zingarelli avvicina l'oggetto alla sensorialità umana, ne fa "correntemente, ogni cosa, specialmente solida, che può essere percepita dai sensi e in particolare mediante la vista o il tatto" riconducendolo ad una materialità netta che si fa riconoscibile a chiunque sia dotato di uno dei cinque sensi. (cos'è quel qualcosa che rende l'oggetto percepito come importante, come fosse dotato di uno scomparto segreto in cui l'uomo, ognuno diversamente, riversi i propri sentimenti, non necessariamente percepibili da altri e difficilmente nel medesimo modo) o a una "cosa ottenuta mediante lavorazione di un materiale". Se la terza accezione segnalata fa riferimento ad un "bene", a una "cosa, in senso giuridico", il quarto significato apre al sentimento, intendendosi come "ciò verso cui è diretto un sentimento o che costituisce lo scopo di un'attività, un comportamento e simili" ma, dando un'occhiata alla lista gli esempi, si nota come la buccia materiale si sia persa nel passaggio: *oggetto desiderato, amato, sognato; la sua ricerca ha per oggetto la scoperta della verità; non so quale sia l'oggetto del loro viaggio* etc. Il quinto ed ultimo significato del sostantivo *oggetto* diviene infine la "materia", l'"argomento", "il tema trattato in una lettera, in un messaggio di posta elettronica e simili".

La definizione della parola "cosa" presenta lo stesso problema. Nessuna definizione ataglia perfettamente al significato di quella doppia valenza concreta e materiale di un oggetto che acquista valore sentimentale ed emotivo nel contatto con la persona che lo possiede o, più semplicemente vi si imbatte nel corso della sua esistenza. Per cosa si intende il "nome generico usato per indicare un'entità materiale o ideale, concreta o astratta" suggerendo con la congiunzione "o" (usata qui con valore chiaramente disgiuntivo) una contrapposizione rispettivamente tra la natura materiale ed ideale, tra la cosa concreta e quella astratta.

D'altro canto il termine "obuje", originario del latino ma traslato per tramite della lingua francese e sfociato nel giapponese si fa, a differenza di "mono", legato strettamente al contesto filosofico ed artistico che lo ha portato fino a lì.

「(物体・対象の意) [美] シュールレアリスムが無意識に対応するものとして作品化した物体、あるいはその作品。ダダイズムが、がらくたを寄せ集めて、作品とした動きの継承。日本の生花でも行われる。」<sup>526</sup>

Di cose, di oggetti è pieno il mondo e per decifrarne il senso e non farsi schiacciare dalla loro immensa quantità e varietà serve sviluppare un gusto, un criterio. La vita appare allora come una

---

<sup>526</sup> "Obuje" da Kōjien (5<sup>th</sup> edition) 1998

galleria di *curiosities*, come un gabinetto di raccolta di bellissime astrusità, e ognuno elabora un catalogo personale che ordina cose che, ad uno sguardo estraneo e inaffettivo/anaffettivo, sembrerebbero invece un guazzabuglio senza filo conduttore. L'estetica, scrive Umberto Eco, “è pronta a dirci che una forma può essere infinitamente interpretata, trovandovi ogni volta nuovi aspetti e nuovi rapporti”<sup>527</sup>.

Oltretutto alcune questioni di ordine pratico risultano chiaramente irrilevanti nel gioco dell'arte e della letteratura. Lo è il quesito su dove sia finito il primo colpo tirato a vuoto da Julien Sorel ne *Il rosso e il nero* di Stendhal, dove la prima palla sia andata a cadere, dal momento che “dal punto di vista della strategia narrativa stendhaliana quel particolare è irrilevante. Chi pensa alla prima palla perde tempo e rinuncia a capire e a godere il romanzo.”<sup>528</sup>

Georges Bataille alla categoria dell'utile e al suo limite ha dedicato un libro rimasto inconcluso *Il limite dell'utile* e che nella versione francese recita tra parentesi “fragments”, per la forma frammentaria che conserva il testo. Lo studioso teorizza il concetto secondo cui l'economia abbia diretto collegamento con i comportamenti gloriosi, che risultano centrali nell'intera trattazione del libro e spiega come la borghesia, disprezzando i comportamenti gloriosi e ritenendoli “inferiori a quelli utili”, ammettendoli anzi “solo a patto che siano utili [...] fa dell'uomo un animale servile e meccanico”<sup>529</sup>.

Ricollegandosi ai cruenti rituali nell'antico Messico che Bataille tratta ampiamente nel testo e che nascevano dalla leggenda del sacrificio di un dio dalle fattezze umane che, gettandosi in un braciere, dava vita alla luce del giorno, il filosofo francese afferma che:

“ogni uomo dovrà vedere un giorno che i *comportamenti utili* non hanno di per sé alcun *valore*, che solo i *comportamenti gloriosi* arrecano *luce* alla vita, solo essi hanno saputo *valorizzarla*. La borghesia dovette svilire questo valore per sviluppare i propri affari.”<sup>530</sup>

L'inutile è più “utile” dell'utile. L'insignificante diviene allora una categoria del vivere e l'immateriale confluisce nel mucchio dei materiali dell'esistenza.

---

<sup>527</sup> Eco, U., *La vertigine della lista*, cit., p. 12

<sup>528</sup> *ivi*, p. 13

<sup>529</sup> Bataille, G., *Il limite dell'utile*, Milano, Adelphi, 2012, p. 46

<sup>530</sup> *ivi*, p. 47

## APPENDICE

### ■ Dell'utilità come concetto applicato al corpo alle opere di Ogawa Yōko: la malattia/l'handicapp come bellezza

Come in *Neko wo daite zō to oyogu* il protagonista, per concentrarsi al meglio, nasconde il suo corpo menomato, le labbra aperte chirurgicamente alla nascita e su cui cresce una fitta peluria per via della pelle ripresa da una zona diversa del corpo, così molti dei personaggi della narrativa di Ogawa paiono "rifugiarsi" nella malattia e lei, in quell'handicapp, in quella menomazione o in quel disturbo psichico, pare illuminarne zone solitamente in ombra. ;

Dopo aver inutilmente cercato di lottare contro la peluria che cresceva sulle labbra, tanto che a scuola era stato preso di mira da compagni che lo volevano periodicamente rasare, Little Alechin finisce per celarsi tutto alla vista degli altri e così, grazie all'assenza dello sguardo su di sé, ad esprimere al meglio il proprio genio per gli scacchi. La fissazione psichica che lo innervosisce e gli fa perdere la concentrazione, fa sì che il bambino non riesca a giocare ai suoi più alti livelli se non sotto la scacchiera, lì dove può concentrarsi totalmente nell'udito.

Non a tutti i personaggi però, Ogawa concede il vantaggio di un adeguato nascondiglio; ad alcuni concede protesi del corpo con cui compensare quanto manca, ad altri invece non accompagna neanche quelli e il corpo si fa nudo, senza materialità a pareggiare (anche se momentaneamente) i conti. A tutti, però, la sua penna attribuisce uno sguardo non clemente, bensì autenticamente amoroso, la bellezza di un corpo diverso vista attraverso gli occhi della voce narrante del racconto o del romanzo che spesso è una sorella, una cugina, una fidanzata.

Vi sono romanzi in cui la malattia costituisce una nota a margine, una stringata subordinata legata alla caratterizzazione di un personaggio, semplicemente la ragione di un decesso. Vi sono invece romanzi, come quelli dell'ampia produzione di Ogawa Yōko, in cui la malattia è una risorsa narrativa, stimolo alla scoperta di un denso universo di corpi. Disegna scenari in cui è possibile una perfetta integrazione tra salute e malattia, tra vita e morte. Il malato, indipendentemente dal disturbo o dalla deformazione che gli sono toccati in sorte, viene sempre descritto come portatore di bellezza, di un potere derivante proprio dalla sua anormalità, dalla sua 'extra-ordinarietà'. Così come la passione sfrenata del collezionista è ampiamente accettata e mai giudicata.

In egual misura ritroviamo nei suoi romanzi e raccolte di racconti malattie della mente e infermità del corpo, disturbi che sopraggiungono d'improvviso nel corso dell'esistenza oppure malattie congenite o che si manifestano poco dopo la nascita. Il mito della fragilità, lo stereotipo della creatura debole, troppo giovane per morire e troppo pura per restare in vita, è parte dell'immaginario di una scrittrice come Ogawa Yōko che, assai radicata nella cultura giapponese di origine, trae però

ispirazione a piene mani anche dalla letteratura straniera ed in particolar modo europea.

Una costante della sua produzione è il personaggio idealizzato del fratello minore, spesso malato, morente o affetto da gravi disturbi o handicap. Talvolta invece il personaggio infermo non fa parte della famiglia, ma è una persona vicina al protagonista, un fidanzato, un amico di infanzia. Frequentissimi sono anche i personaggi di anziani, donne soprattutto, consumati dalla vecchiaia, dalla demenza senile e dall'infermità. La malattia, nella narrazione e nella costruzione delle trame dei libri di Ogawa Yōko, svolge una funzione centrale. La sua è una poetica della diversità, del deragliamento dal percorso classico di sviluppo della trama: per certi versi la si potrebbe definire una letteratura della digressione. La storia principale, il personaggio forte sembrano non stimolare particolarmente la curiosità della scrittrice. Più significativo è invece il soggetto incerto, quello che procede sul ciglio della strada o che per la strada vi si perde, colui che muta percorso e si ritrova in luoghi e situazioni impreviste. Il protagonista, maschile o femminile che sia, affronta situazioni che mettono alla prova la sua tempra. Eppure non è mai ovvio che l'io narrante<sup>531</sup> sia dotato di un carattere forte. I personaggi di Ogawa Yōko sono più frequentemente sconfitti dagli eventi, passivi nei confronti del reale. Vorrebbero replicare ma non replicano, vorrebbero agire ma non agiscono. Vorrebbero alleviare le sofferenze di chi amano ma non riescono ad alleviarle. Finiscono alle volte piuttosto per scomparire nel nulla, come entità incorporee, come nel finale del romanzo lungo *Hisoyakana kesshō* in cui la protagonista vede le parti del suo corpo, pezzo dopo pezzo, letteralmente svanire nell'oblio.

Tra le numerosissime opere che analizzano la condizione del malato ne prenderemo in analisi tre: *Sugar time* (1991), *Kifujin A no sosei* (2002) e *Mīna no kōshin* (2006).

In *Sugar time* sono trattate in modo più o meno approfondito tutta una serie di tematiche tra cui il pregiudizio e la cattiveria della gente nei confronti della diversità, la ricerca disperata di una cura, il giro per gli ospedali e la convivenza con la condizione di malato che risulta di più difficile accettazione per i familiari che per chi da quel male è affetto.

In questo racconto, diviso in dodici capitoli di pressochè identica lunghezza, si intrecciano due temi legati alla malattia: il disturbo alimentare di Kaoru (protagonista e voce narrante) e la deformazione fisica di suo fratello (Kōhei). Se la prima è colpita da una fame nervosa che la porta ad ingurgitare giornalmente enormi quantità di cibo, il secondo soffre di nanismo ipofisario. Mentre la patologia della ragazza si risolve nell'osservazione attenta e quasi impersonale del fenomeno, nella trascrizione su un diario di tutto quanto trangugia nell'arco di una giornata<sup>532</sup> e nella finale

---

<sup>531</sup> Lo stile di Ogawa Yōko privilegia la scrittura in prima persona, tecnica che tranne in rarissimi casi ha sempre sfruttato per le opere della sua vastissima produzione.

<sup>532</sup> Escamotage narrativo che aveva sfruttato già Perec, ma in chiave autenticamente diaristica, nel suo scritto "Tentativo d'inventario degli alimenti liquidi e solidi che ho ingurgitato durante l'anno millenovecentosettantaquattro" incluso nel già citato Perec, G., *L'infra-ordinario*, Torino, Bollati Boringhieri, 1994. L'osservazione precisa e feticista delle cose, la dilatazione della banalità del quotidiano e l'approccio scientifico al reale sono alcune delle caratteristiche che accomunano la scrittura di Ogawa e Perec.

guarigione – che svela quanto ella fosse sofferente piuttosto di gravi carenze affettive –, l'handicap del fratello non ha carattere di transitorietà. Durante tutto il libro sono disseminati riferimenti ai rapporti di grandezza, all'essere minuto di ogni cosa che appartiene al ragazzo: dalle proporzioni del suo corpo, delle singole parti (mani, piedi, palmi), agli abiti cuciti su misura, alle minute scarpe. Kōhei è il fratello minore, figlio della donna che suo padre ha sposato in seconde nozze. La protagonista riferisce di quando, per la prima volta, aveva consultato la Grande Enciclopedia Medica della Famiglia per capire quale fosse la malattia di Kōhei. Ogawa Yōko sfrutta spesso nei suoi racconti l'enciclopedia, presentando così un tentativo di accostarsi alla confusione del reale con un approccio conoscitivo quanto più scientifico ed oggettivo possibile. Un approccio, però, che non sempre si rivela di successo.

「航平の病気はすぐに見つかった。堅苦しい漢字の病名がたくさん並ぶページの端に、それは太字で印刷されていた。わたしは長い時間をかけてその一字一字を確かめた。現実感のないひややかな病名だった」<sup>533</sup>

Kaoru procede a fatica nella lettura di termini medici a lei incomprensibili finchè non si imbatte nell'ultima riga che spiega in breve come ancora non sia stata scoperta una cura e che, nonostante la differenza di statura non essendoci problemi di salute, si consigliava di allevare il soggetto affetto da nanismo come una persona normale. La definizione 「普通の人」<sup>534</sup> la ferisce particolarmente e così anche la vista delle illustrazioni che accompagnano il testo:

「わたしを一番哀しくさせたのは、患者を描写したイラストだった。それは裸の男子で、正面と横向きの二方向があり、頭、胴、手足、腰堆と、身体の各部分から伸びた矢印の先に端的な特徴が記してある。“突出”、“湾曲”、“萎縮”……特徴はどれも救いようのないものばかりだった。」<sup>535</sup>

La crudezza del disegno non si adatta in alcun modo, secondo la sorella, alla bellezza del battito di ciglia di Kōhei, caratteristica che dalla prima volta che lo ha incontrato la ha profondamente colpita e affascinata. Quel modo lento, sempre estremamente calmo di aprire e chiudere le palpebre, rispecchia a suo dire l'essenza stessa del ragazzo, illumina il suo sguardo, le espressioni del suo

<sup>533</sup> Ogawa, Y., *Sugar time*, Tōkyō, Chuokoron-shinsha, 1994, p.137 (“Trovai subito la malattia di Kōhei. Era scritta in grassetto, alla fine di una pagina in cui si susseguivano tanti nomi di malattie scritte in *kanji* troppo formali. Controllai con calma uno dopo l'altro tutti i caratteri. Era un nome freddo che non comunicava nulla di concreto.”)

<sup>534</sup> Espressione già usata dalla madre per riferirsi al corpo del figlio in una delle prime pagine del romanzo 「・・・身体だって、身体だって、普通じゃないんだから」 *ivi*, p. 28. (“È che il suo corpo, il suo corpo non è normale.”)

<sup>535</sup> *ivi*, pp.137-138. (“Quello che mi fece più male furono le illustrazioni che descrivevano il malato. Era disegnato un ragazzo nudo, nelle due posizioni di fronte e di profilo. Dalla testa, dal busto, dalle caviglie, dalle vertebre lombari e dalle altre parti del corpo s'allungavano frecce al cui estremo erano annotate in breve le loro caratteristiche. ‘Prominenza’, ‘curva’, ‘atrofia’ ... tutte parole senza speranza”)

volto. Ciglia sottilissime come antenne di farfalla, il loro impercettibile fremito, la sensazione di poter persino udire ogni loro battito.

Così come ella ritroverà il movimento delle palpebre di Kōhei negli occhi di Giulietta Masina nel film felliniano “La strada”, l’attenzione verso la malattia del fratello porta la protagonista a scrutare con occhio più attento anche la dimensione del corpo degli sconosciuti. Sembra cercare nella folla le persone di piccolissima statura e quando si imbatte in loro ne spia gli arti, cerca conferma della loro minutissima estensione<sup>536</sup>.

*Sugar time* tocca da vicino anche il tema della ricerca medica, di una madre che non si rassegna alla malattia del figlio. Un giorno Kaoru riceve una telefonata dalla matrigna che le riferisce di aver letto di una ricerca sperimentale che sta svolgendo un professore sul nanismo ipofisiario. Benchè la ragazza non sia d’accordo, dietro le insistenze della donna, accetta di accompagnare Kōhei all’ospedale in cui lavora quel luminare. La ricerca si rivelerà fallimentare perché gli esperimenti si possono condurre solo su bambini e non su soggetti adulti nei quali la malattia ha già fatto il suo decorso. Per l’imbarazzo Kōhei rimarrà in silenzio e rifiuterà anche di fare un semplice check-up di routine: ne ha abbastanza di visite mediche.

La malattia in questa storia è tenerezza, fragilità, desiderio violento di protezione ma anche voglia di essere accettati esattamente per quello che si è.

Nel romanzo *Kifujin A no sosei* una delle sottotracce del libro è, ancora una volta, la malattia. La Ogawa descrive il disturbo compulsivo di Nico, fidanzato della protagonista. Insieme allo strazio della disfunzione nervosa la ragazza racconta però anche la grazia del suo corpo, dei capelli, la rilassatezza che comunica il movimento armonico delle sue mani. Ciò però che viene soprattutto sottolineato è il fascino del rituale che egli deve compiere per portare a termine operazioni (come ad esempio aprire una porta) che sarebbero banali per chiunque altro, l’evidenziazione cioè della bellezza della stessa malattia.

「ニコは鍵を開け、さっそく八回の回転ジャンプからスタートさせた。彼が着地するたび、木製のポーチがギシギシ軋んだ。いつ見ても彼は美しくジャンプすることができた。数えきれない儀式の過程で、いつしかバレリーナよりも研ぎ澄まされた回転の形を習得したようだった。」<sup>537</sup>

Nella malattia non si è mai completamente soli e Nico si ferma a pensare a quanti altri sconosciuti in giro per il mondo soffrono del medesimo disturbo, persone che compiono movimenti uguali, salti

---

<sup>536</sup> Un giorno le capita di incontrare nel ristorante dell’albergo in cui lavora part-time un uomo molto basso. Misura allora le piccole dimensioni delle sue spalle, dei palmi, dei piedi, lo spia da dietro una tenda.

<sup>537</sup> Ogawa, Y., *Kifujin A no sosei*, Tōkyō, Asahi Shinbunsha, 2002, p. 66. (“Nico girò la chiave ed iniziò subito dai suoi otto salti in tondo. Ogni volta che i suoi piedi tornavano a posarsi a terra il portico di legno cigolava. Riusci sempre a fare dei bellissimi salti seguendo l’iter dei suoi infiniti rituali, come se, senza rendersene conto, avesse appreso meglio di una ballerina come perfezionare la loro forma.”)

curiosamente identici ai suoi. La risposta a questo male complicato è la naturalezza nell'affrontare il rituale. Non serve stilare una schedatura degli attacchi compulsivi di Nico perché ciò che li domina e rende il male tanto angusto è proprio la loro imprevedibilità. Tutti i tentativi della ragazza di razionalizzare il male del fidanzato risultano inutili tanto che è lui a consolare lei e non viceversa:

「気落ちすることないよ」

慰めるように、ニコは言った。

「君が悪いんじゃない」

私は彼の胸で泣いた。自分の方が病人になったような気持だった。<sup>538</sup>

Anche in questo romanzo torna si fa accenno alle reazioni della gente comune alla malattia di Nico, alla crudeltà degli sconosciuti nei confronti della diversità, ai loro sguardi spietati ed invasivi.

*Mīna no kōshin* è un delicato ritratto di famiglia ambientato nella ricca provincia di Kōbe nella prima metà degli anni Settanta. La narrazione si basa sui ricordi di bambina di Tomoko, dei suoi tredici anni e dell'anno trascorso nella villa della sorella della madre. Sotto lo stesso tetto vivono gli zii, la loro figlioletta Mīna, nonna Rosa, la domestica e un piccolo ippopotamo. Mīna è la cuginetta di Tomoko, bambina che soffre di attacchi d'asma, con una sensibilità molto spiccata e un amore adulto per i libri. Le sue sono letture di donna, stridenti con il piccolo e debole corpo che abita. Viene descritta come una creatura fragile fisicamente ma forte interiormente la cui bellezza è messa a dura prova dalla malattia.

「この完全なる顔の造りとは不釣り合いに、身体はあまりにも未熟だった。小さい頃から発作ばかり起こしてきたからだだろうか、背中は咳をしやすい形に湾曲し、肋骨は窪んでいる。普段でも耳を澄ますと、喉の付け根あたりから、木枯らしが吹き抜けるような音が聞こえる。美しすぎる顔を支えるのに戸惑い、難儀しているような音でもある。」

<sup>539</sup>

Il fascino della fragilità è una costante delle descrizioni di malati. Ogawa Yōko abbina sempre nelle sue opere malattia a bellezza, mancanza a pienezza. La scrittrice elabora nella descrizione una sorta di compensazione tra infermità e fascino, non indulge mai sul patetismo consolatorio, sulla cautela goffa. Affronta il corpo, la sua anormalità, con descrizioni precise e puntuali. Dipinge con

---

<sup>538</sup> *ivi*, p. 63. («Non c'è motivo di demoralizzarsi» disse Nico come per consolarmi. «Non è colpa tua». Piansi sul suo petto, con la sensazione d'essere diventata io quella malata.»)

<sup>539</sup> Ogawa, Y., *Mīna no kōshin*, Tōkyō, Chuokoron-shinsha, 2009, p. 53. (“Un corpo così immaturo che non si adattava ai lineamenti già definiti del suo viso. Forse perché fin da piccola aveva avuto un attacco dopo l'altro, le costole si erano incavate e la schiena si era curvata in modo da renderle più facile tossire. Se si tendeva l'orecchio era possibile udire, dalla base della sua gola, uscire un suono come il soffiare d'un vento di tramontana. Un rumore che sembrava provare patimento, nel turbamento di dover sostenere un viso troppo bello”)

chiarezza le perversioni della mente, osserva il mondo come sotto la lente di un microscopio. Registra, trascrive e con voluttuose metafore ne mette in luce la bellezza, l'attrattiva misteriosa del diverso.

Non è certamente un caso che la prima esperienza lavorativa della stessa Ogawa Yōko si sia svolta in una struttura ospedaliera<sup>540</sup>. E dal semplice conteggio di quante opere trattino il tema della malattia o siano ambientate in cliniche e stanze d'ospedale risulta evidente in che misura da quell'ambiente di camici, annunci all'altoparlante, viavai di medici e infermieri, volti di malati e visitatori, ella debba essere stata influenzata.

Se in *Saihate ākēdo* una bambina muore di una malattia non meglio definita, il proprietario e amministratore della pensione in *Domitorī* è un anziano professore che non ha né le braccia né la gamba sinistra; in *Shishū suru shōjo* un uomo si reca in ospedale per assistere la madre che sta morendo di cancro mentre in *Chimmoku hakubutsukan* viene descritto un vecchio malato di cancro ricoverato in ospedale e il suo occhio artificiale; in *Genkō zero mai nikki* la protagonista si reca in ospedale per assistere la madre; in *Neko wo daite zō to oyogu* il protagonista nasce con le labbra attaccate e la sua crescita si arresta quando è ancora piccino mantenendo per sempre minute le dimensioni del suo corpo; in *Kusuriyubi no hyōhon* la protagonista perde un pezzo dell'anulare in un incidente in fabbrica. E se uno dei racconti di *Kamokuna shigai midarana tomurai*, si intitola "Hakui" [Il camice] e racconta di una donna ricoverata per una malformazione cardiaca e un omicidio passione tra personale ospedaliero, *Kampekina byōshitsu* [Una perfetta stanza di malato] è dedicato interamente alle ultime settimane di vita del fratello minore della protagonista nella stanza dell'ospedale dove, tra l'altro, lei è impiegata. E così via.

Il malato è nella narrativa di Ogawa Yōko portatore di un potere incarnato dalla malattia stessa. Questa, con il suo bagaglio di sintomi e impedimenti, costituisce di per sé una fenomenologia complessa che si ramifica in soggettive differenze che variano da individuo a individuo ma che hanno in comune una messa in luce del corpo e del fascino scaturito dalla diversità.

La malattia terminale ha sia il potere di sfiancare l'uomo sia di renderlo cosciente della vita che inconsapevolmente conduce. L'handicap fisico mette in risalto la tenacia dell'uomo, la crudeltà della gente, il pregiudizio, l'istinto di protezione degli affetti e soprattutto la bellezza del corpo, di alcuni particolari. Nella narrativa della Ogawa la malattia non è mai semplice limitazione o impedimento. Ha sempre la funzione di svelare dell'altro. Ed oltretutto è, come abbiamo visto, piena di bellezza.

Per meglio comprendere l'originalità dell'analisi della malattia in Ogawa è utile esaminare la trattazione della malformazione in un'altra scrittrice giapponese, vissuta nella prima metà del novecento. Hayashi Fumiko in *Inazuma*, un libro uscito a puntate nel 1936, racconta la storia di una

---

<sup>540</sup> Ha completato i suoi studi presso l'Università Waseda nel 1984 e dopo la laurea, è tornata nel suo paese natale dove ha ottenuto un impiego come segretaria in un ospedale.

famiglia giapponese di cui la protagonista è Kiyoko, donna decisa e consapevole, il cui viso però è deturpato da una malformazione congenita. È nata infatti con il labbro leporino, una cicatrice a V che taglia il suo labbro superiore. Come più volte Kiyoko ripete all'inizio del libro, quasi si trattasse della risposta a tutte le domande, lei ha scritto in volto il suo destino, un futuro che non include né amore né matrimoni combinati.

頬は薄紅い色をしてふくらんでいた。瞼は寝起きで乱れていたが、眼の下には深い影をつくっている。眉は香しい色をしているし、鼻は小さかったが、見苦しいとは思わない。上唇、これだけは何の約束なの？清子は鼻を手術する時のような残酷さで上唇をめくった。縫った跡が厭らしくのこっていて、鱧の舌のようにべらべらした畝がかぶさりあっていた。下顎の前歯でさわると、玉があるようにぷりぷりしている。下唇は栗の花のようだった。毒々しくなくて薄い色をして匂っている。誰にも迷惑をかけない立派な顔だと、清子は上唇をおろして唇をすぼめた。創跡は深い人形になるだけで、鏡の中では目立たなかった。[...] 清子は鏡を伏せたが、その安心は危惧いものだった。すぐ、一人でごろごろ転げて泣きたくなる。夏でもマスクをして学校へ行ったこと子供の頃を思い出すと、清子は肩を固くして考えこんでしまうのだ。<sup>541</sup>

Nell'arco di questa dettagliata descrizione – l'unica tanto approfondita nell'arco intero del romanzo – si nota un alternarsi di bellezza ed orrore, il contrasto tra le guance floride, le sopracciglia, il naso minuto, il bel labbro inferiore, con quel segno indelebile che invece la rende una “minorata”<sup>542</sup>. Di fronte al proprio volto esita, perde quella sicurezza arrabbiata che domina le sue scelte di vita, la caparbia indipendenza che dimostra, e la fa sentire diversa non solo fisicamente ma soprattutto moralmente dagli altri membri della sua famiglia che invece conducono un'esistenza allo sbando, vinti dalla passione per il denaro, la lussuria, la meschinità.

「平凡で莫迦で、欺され勝ちな姉たちの顔とは少しも似ていないだろう」<sup>543</sup>, pensa in un moto di orgoglio. La ferita però è scolpita profondamente non solo nella carne ma anche nella sua memoria, che torna ad un'infanzia infelice quando a scuola le era imposta la mascherina per celare allo sguardo degli altri quella menomazione. Kiyoko copre lo specchio mentre “la sua sicurezza cominciava a vacillare”. Subentra poi un pianto disperato, solo in parte liberatorio. Dover nascondere alla famiglia il suo sentire castra ogni sollievo. Più di ogni altra cosa, più dello scherno

---

<sup>541</sup> Hayashi, F., “Inazuma” in *Hayashi Fumiko-shu*, Tōkyō, Shinchōsha, 1971, p. 107. È particolarmente interessante notare come Hayashi riproponga non solo l'handicap della protagonista ma anche le sue emozioni filtrate attraverso il riflesso dello specchio e delle vetrine. Kiyoko evita di avvicinarsi alla specchiera forse per paura di ritrovarsi di fronte il proprio volto “sbagliato”, mentre cammina lenta per la strada “osservava la propria immagine riflessa nelle vetrine dei negozietti e vedeva una donna senza l'ombra di un diritto” o quando cerca uno sguardo oggettivo sul suo incontro a cena con il rozzo Tsunakichi i suoi occhi si posano sullo specchio appeso al muro del ristorante e, non potendo esprimere direttamente il suo disprezzo, fa una linguaccia all'immagine riflessa dell'uomo.

<sup>542</sup> È evidente come la Hayashi escluda attraverso le parole della sua eroina la bellezza dalla malformazione e tenda piuttosto ad evidenziare il contrasto tra la piacevolezza del viso e l'orrore del labbro leporino.

<sup>543</sup> Hayashi, F., “Inazuma” in *Hayashi Fumiko-shu*, cit., p. 107

crudele dei bambini per strada, le è odiosa la pietà dei parenti e in particolar modo della madre. La famiglia è luogo di troppe ferite e quel comportamento ovattato sembra nascondere una forma di ulteriore e radicata discriminazione. Nella rabbia di un litigio particolarmente acceso la sorella maggiore Nuiko la chiama 「不具者」 “minorata”, grida di provare schifo nei suoi confronti, di vergognarsi della parentela con “una come lei”. Kiyoko apprezza piuttosto lo sguardo deciso di chi non teme di osservarla dritto in faccia come Kunimune, un giovane che vive dirimpetto alla camera presa in affitto a Okubo e con cui lei, grazie a quel suo atteggiamento spontaneo e aperto, sente di poter stringere una amicizia sincera.

肉親から同情されるよりも、正直に自分の創に眼をとめて来る赤の他人に、苛酷なまでに涼しいものを感じた。<sup>544</sup>

Così nella proposta della famiglia che cerca di imporle un matrimonio combinato con un uomo rozzo ed arrivista, Kiyoko vi legge un'ulteriore violenza e vi si ribella con la rabbia d'una bestiola ferita. Il labbro leporino è per lei, che altrimenti sarebbe persino la più graziosa tra le sorelle, un pronostico di infelicità, una deformità che si mischia in modo malsano alla sua bellezza.

「末っ子で、一番可愛いと云うのも、自分が不具者だから、その可愛さに不健康な色が混っているのだろう、臭いものには蓋をしろ」<sup>545</sup>

In questo romanzo la malattia è vista come una diversità scritta nella carne, l'ennesima difficoltà che una donna del Giappone dell'era Showa deve superare per raggiungere la felicità. Essa risulta però aver forse anche fornito alla ragazza un vantaggio rispetto alle sorelle, meno belle di lei ma “normali”: l'istruzione. È infatti nella sua famiglia quella che più ha studiato, quella con l'educazione migliore. Kiyoko vuole affermarsi non nella vita in generale ma nella sua vita, desidera condurre un'esistenza dignitosa, lontana dalla confusione passionale delle sorelle e dalla madre a cui, nonostante la pena che ormai prova per la sua età avanzata, rimprovera le unioni con uomini diversi da cui ha generato altrettanti figli. Quei legami familiari annacquati dalla distanza parentale, che li rende fratelli solo a metà, risultano odiosi a Kiyoko.

La parola “normale” ricorre spesso nel romanzo a significare qualcuno che non è come Kiyoko. Quella stessa espressione 「不具者」 (invalido, deforme, minorato, handicappato) in contrapposizione a 「普通の人」 (persona normale, normodotata) che tanto aveva angustiato Kaoru in *Sugar time* torna qui a gridare il pregiudizio della gente e quanto ottusa sappia essere la comune definizione di normalità.

---

<sup>544</sup> *ivi*, pp. 143-144

<sup>545</sup> *ivi*, p. 101

L'attenzione di Ogawa Yōko per il corpo malato non si limita però all'infermità clinicamente riconosciuta ma in due delle sue prime e più significative opere trasforma in malattia qualcosa che non lo è. Descrive infatti la gravidanza come un male fisico, nello specifico come una forma cancerosa.

Nella sua opera prima, *Agehachō ga kowareru toki*<sup>546</sup> – racconto presentato tra l'altro come tesi di laurea all'università Waseda, rielaborata e modificato nel titolo e infine insignito nel 1988 del Premio Scrittori Esordienti bandito dalla rivista Kaien – la protagonista scopre di essere incinta nello stesso periodo in cui ha dovuto far ricoverare sua nonna per una grave forma di demenza senile. La tristezza, il senso di colpa e la solitudine la divorano e la scoperta della gravidanza confonde la sua già provata psiche. Dalla descrizione della giovane essa appare come una mostruosità che inesorabilmente, giorno dopo giorno, trasforma il suo corpo. La gravidanza è rappresentata come una deformazione, una impurità, “un corpo estraneo” che cresce dentro di sé. Non è più l'evento lieto, germoglio di nuova vita ma qualcosa che sottrae spazio al corpo della madre, un altro “io” che si impone sul primario sé. La nuova vita non aggiunge ma sottrae e l'organismo ospitante si sente usurpato.

In *Ninshin karendā* che le è valso anche la vittoria del Premio Akutagawa nel 1990, la protagonista racconta in forma diaristica la gravidanza della sorella, registra il mutamento del suo corpo, le abitudini alimentari, la sua vita nei nove mesi che precedono il parto. L'osservazione del processo causa alla protagonista psichico ribrezzo e fisico disgusto.

In un passaggio di “Illness as a metaphor” Susan Sontag riporta le parole di Alice James, sorella del più celebre Henry e famosa soprattutto per i suoi diari, che descrive il cancro al seno come “unholy substance in my breast”. L'invasione fisica del cancro a danno di una o più parti dell'organismo è paragonata a una gravidanza demoniaca, a un corpo alieno che si fa strada nella carne del malato e danneggia il normale funzionamento degli organi.

“St. Jerome must have been thinking of a cancer when he wrote: ‘The one there with his swollen belly is pregnant with his own death’ (*‘Alius tumentis aqualiculo mortem parturit’*)”<sup>547</sup>.

Il cancro visto come una (impura) gravidanza; la gravidanza avvertita come un cancro. Da qualunque punto di vista si osservi il parallelo, cancro e gravidanza appaiono mostruosi, mali che succhiano energia all'organismo ospitante, che si cibano di esso come parassiti. Questa interpretazione evidenzia lo scarto tra il sé e il proprio corpo, la mancata riconoscibilità del mutamento nella gravidanza, il disagio di una maternità incomprensibile e per questo piena di paure.

---

<sup>546</sup> Ogawa, Y., “Agehachō ga kowareru toki” in *Kampekina byōshitsu*, cit.

<sup>547</sup> Sontag, S., *Illness as Metaphor and AIDS and Its Metaphors*, London, Penguin Books, 1991, p. 13.

Dialogando con Protarco nel *Filebo*, Socrate argomentava come il piacere più intenso lo percepiamo nel suo succedersi al dolore. Dall'armonia, dalla sua dissoluzione, ha inizio la sofferenza; dal suo ristabilirsi ha invece origine il piacere. Socrate, all'inizio del dialogo, porta ad esempio la sete e dimostra come anche tale sensazione si basi sul principio del venir meno e del successivo ritorno di uno stato d'armonia, di benessere. La bevanda risulta più gradita proprio perché agognata nell'arsura. Il desiderio del piacere, nel dolore, risulta essere fondamentale per una sua più intensa percezione. Il godimento fisico, pertanto, non è lo stare bene in assoluto, ma il "guarire" da uno stato di malessere.

“Ma i piaceri che, come diciamo spesso, sono alla nostra portata e fra tutti i più grandi non sono appunto gli stessi che riguardano il corpo? [...] E sono e diventano più intensi in coloro che soffrono per le malattie o in coloro che stanno bene?” [...] Non sono forse superiori proprio quei piaceri che sono preceduti dai desideri più intensi?”<sup>548</sup>

Socrate collega il piacere del corpo al dolore provato, alla malattia e al desiderio di guarigione che domina chi non è in salute. La mancanza acuisce la volontà della presenza, il dispiacere accresce il godimento. Socrate ribadisce poi così il concetto:

“Non risulteremmo nel giusto se affermassimo che uno, volendo osservare i piaceri più intensi, deve rivolgersi non verso le persone sane, ma verso chi è malato?”<sup>549</sup>.

Abbiamo evidenziato all'inizio di questo intervento quanto la malattia, secondo lo stesso principio di opposizione binaria e insieme di reciproca scoperta di cui conversa Socrate con Protarco, renda più cosciente il corpo sano. Alla luce di quanto scritto sul linguaggio della malattia, sulla demonizzazione dei nomi dei mali, sulla difficile comunicazione tra medico e paziente e soprattutto su quanto il racconto dell'infermità in letteratura stia acquistando un valore anche in sede di formazione medica, risulta chiara la rilevanza d'una analisi più approfondita di questa tematica e delle varie interpretazioni che ne danno gli scrittori contemporanei.

Riteniamo che il particolare approccio di Ogawa Yōko alla materia possa fornire una chiave di lettura originale alla trattazione dei malanni. È chiara la fascinazione che la scrittrice prova per il tema del 「不思議」 (*fushigi*, ovvero 'lo strano, il bizzarro, lo straordinario, il misterioso') e quanto ella lo applichi al corpo come alla materialità del mondo. Abbiamo infatti notato come nella maggior parte delle sue opere si faccia riferimento ad un organismo diverso, malato, parcellizzato,

---

<sup>548</sup> Platone, “Filebo” in *Platone. Tutte le opere*, Roma, Newton Compton, 2013, pos. 11865-11875

<sup>549</sup> *ivi*, pos.11876

lontanissimo dall'ideale di sanità, perfezione e totalità, così come ad oggetti che non hanno significato per nessuno tranne che per chi a quegli oggetti è affezionato e cui attribuisce, anche nella forma di una collezione, un'importanza manifesta.

Oltretutto, in controtendenza con il panorama necrofobico che Elias<sup>550</sup> riconosce nella nostra società contemporanea, i suoi personaggi non temono la morte, non le attribuiscono contorni demoniaci e non la allontanano. La accolgono piuttosto. Le storie pullulano del ricordo dei morti, di personaggi che si scoprono nel corso della storia essere invece defunti, fantasmi che vivono nella memoria di chi è sopravvissuto. Vi è armonica compenetrazione tra la vita e la morte. Le due sfere convivono e la paura non regola il passaggio.

Ogawa Yōko è scrittrice delle ombre e della luce. Le sue storie a ricordarle sembrano tuttavia ambientate più nel buio della notte che nel giorno. Anche lì dove la malattia non c'è lei la trasforma in disagio. Sfrutta le infermità momentanee e permanenti, le menomazioni, gli incidenti, gli handicap per mettere in luce il corpo dei suoi protagonisti e insieme ad esso la diversità di cui si fanno portatori. L'insorgere della malattia non coincide con alcun atto di eroismo o riscatto sociale. I malati sono per lo più persone modeste, che conducono vite altrettanto normali, talvolta persino al limite del banale. Ciò che le rende interessanti al lettore è il particolare, quel *quid* – non necessariamente positivo o piacevole – che il malessere ha donato loro.

Indagando la diversità fisica e la peculiarità psichica/comportamentale, la scrittrice giapponese evidenzia così un aspetto che raramente in letteratura viene trattato con ammirazione. Non vi è nulla di più banale del corpo malato e insieme non vi è nulla di più speciale: “speciale” non nel senso di “anormale, disgustoso” o quantomeno “non augurabile” ma semplicemente “diverso”. Un “diverso” oltretutto carico del fascino dell'extra-ordinarietà, o, per meglio dire, della infra-ordinarietà di Perec.

---

<sup>550</sup> Elias, N., *La solitudine del morente*, Bologna, il Mulino, 1985

## CONCLUSIONI

Cosa resta di una vita? Materialmente le cose che ci restano dietro dopo la morte, i luoghi che, pur subendo notevoli modificazioni, ci sopravvivono a priori. Così di un giocatore di scacchi resta la traccia scritta di una partita, la trascrizione delle mosse. È il 「棋風」, qualcosa di cui scrive Ogawa nel romanzo *Neko wo daite zō to oyogu* e che diviene l'unica testimonianza dell'esistenza del protagonista, Little Alechin, genio degli scacchi.

Di uno scrittore restano invece i romanzi come scrive Wakashima Tadashi in “Kyabinetto no uchigawa kara”, in un parallelo materiale di bellezza tra la trascrizione delle mosse e le pagine di un libro:

「なぜかと言えば、棋譜とはチェスという美を言葉に翻訳したのだからだ。指した人間がこの世から消えても、棋譜という言葉だけはいつまでも残る。それはちょうど、小説家と作品の運命にあまりにもよく似てはいないだろうか。」<sup>551</sup>

Insieme allo scheletro dei luoghi, in sostanza sono gli oggetti a restare e questo ci deve spingere a guardarli da un'altra prospettiva, interrogandoli, interrogandoci sul loro ruolo e su quanto ci rappresentano.

Come scriveva Walter Benjamin “Il vero metodo per renderci presenti le cose è di rappresentarcele nel nostro spazio [...] Non siamo noi a trasferirci in loro, ma loro a entrare nella nostra vita”<sup>552</sup>. Ogawa crea spazi in cui poggia degli oggetti, selezionati o ammassati, collezioni che costituiscono piuttosto variazioni sul tema, ossessioni per una certa cosa che si ripete nelle sue tante declinazioni.

Perec, funambolo della parola, acuto amante della lista, individua l'alfabeto nello spazio, avvolgendo di un'aura narrativa ogni luogo che nasce dalla parola. L'inizio è nel verbo che si staglia sul vuoto d'una pagina bianca:

“Lo spazio comincia così, solo con delle parole, segni tracciati sulla pagina bianca. Descrivere lo spazio: nominarlo, tracciarlo, come gli autori di portolani che saturavano le coste di nomi di porti, di nomi di capi, di nomi di cale, finché la terra finiva con l'essere separata dal mare soltanto da un nastro continuo di testo. L'aleph, questo luogo borgesiano in cui il mondo intero è simultaneamente visibile, che altro è se non un alfabeto?”<sup>553</sup>

Christian Boltanski traccia definizioni per ogni parola del suo *Abbecedario* e nella parola trova la cosa, e nella cosa rinviene la parola.

---

<sup>551</sup> Bungei, 48 n° 3, cit., p. 71

<sup>552</sup> Benjamin, W., *I «passages» di Parigi*, cit., p. 216

<sup>553</sup> Perec, G., *Specie di spazi*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011, p. 19

Nella comparazione con questi ed altri autori, ma anche nella collocazione di Ogawa nel contesto specifico del Giappone possiamo notare due tendenze, una globale, che giustificherebbe anche in parte l'attenzione ricevuta dalla scrittrice all'estero (il desiderio di limitare, ottimizzare, ridurre e alleggerire il vivere umano dal peso materiale delle cose) e una che trova nella generazione di scrittori degli anni '80 (adulti coscienti e già scrittori nel periodo della bolla economica e in quello che l'ha vista scoppiare) una spiegazione al clima claustrofobico che si respira in certe opere e in certi autori.

Abbiamo notato come artisti assai lontani tra di loro, a varie fasi, siano stati influenzati dalla depressione e dalla cupezza della recessione. Se le dinamiche sociali sono state rielaborate visivamente da un pittore come Ishida Tetsuya, nei suoi dipinti stranianti che ritraggono uomini dal medesimo volto sempre imprigionati nelle cose, Ogawa ed altri autori della sua generazione sembrano aver edificato mondi in cui ritrarsi, in un dialogo con un passato di nostalgia, in una dimensione riconoscibile ai loro contemporanei e tuttavia deviata rispetto alla realtà del momento presente. Essi narrano un passato che non c'è più o non c'è mai stato, qualcosa che per Ogawa, in un dialogo ininterrotto con i defunti, si traduce nella vita vissuta da persone che non sono più su questa terra.

Horikiri Masato legge nell'interesse dei giovani per le opere di Ishida Tetsuya, quella capacità di parlare sommessamente, con calma eppure con decisione al loro animo. Suggestisce che un'altra ragione di questa corrispondenza d'anime nasca proprio dal "senso di claustrofobia dei giovani nelle attuali condizioni della società contemporanea"<sup>554</sup>.

È difficile però attribuire alla recessione e ai brutali fatti di cronaca che colpiscono l'immaginazione di Ishida e influenzarono i suoi quadri, la ragione di quell'altra cupezza che domina invece molte delle prime raccolte di racconti di Ogawa. Questa pare derivare piuttosto da altro, da una poetica propria dell'autrice, dall'amore per le enciclopedie mediche illustrate e dal fascino che ella prova naturalmente per tutto quanto è morboso ed ossessivo.

L'abbinamento, piuttosto, riesce meglio inserendo la scrittrice in un panorama di "perfetti sconosciuti" e di una realtà né storicamente né geograficamente simile. Leggendo, ascoltando, assistendo o partecipando alle opere di artisti che come Georges Perec, Orhan Pamuck, Christian Boltanski si concentrano sulla "piccola storia" della gente, che sono interessati alla narrazione di un quotidiano che lascia ampio spazio ai morti e a tutto quanto è definito decaduto o presenta dell'esistenza le crepe e le fragilità, ci si accorge che la dimensione dei vivi e dei defunti è condivisa, che per chi ha sensibilità per ciò che non si vede, il passato è cosa se non proprio tangibile almeno percepibile. Che le cose che non ci sono, invece ci sono: basta cercarle, oppure, immaginarle e crearsele da sé.

Possiamo riconoscere che la passività dei personaggi delle storie di Ogawa sia sintomatica di

---

<sup>554</sup> Yokoyama, K., "Notes on Tetsuya Ishida" in Tetsuya, I., *Tetsuya Ishida – Complete*, cit., p. 224

un'epoca come quella contemporanea in cui pare non resti spazio per l'azione, per il gesto decisivo, in cui non si tocca più la Storia. Qualunque scelta sembra condurre inevitabilmente alla mediocrità e non potendo partecipare alla vita, ci si limita a commentarla con dovizia di dettagli.

D'altronde però i mondi asfittici che Ogawa ritrae, più che far riferimento ad una precisa realtà contemporanea letta in chiave negativa o a una percezione di strada senza uscita dei tempi attuali, si rifanno ad una precisa dimensione, ovvero a quella memoriale dei defunti. Il ricordo di chi non c'è più si attacca a certi luoghi e nell'allontanarsi anche il ricordo si va affievolendo. Questo giustificerebbe anche l'importanza primaria che Ogawa attribuisce prima ancora che ai personaggi, ai luoghi e alle cose che, come abbiamo avuto modo di vedere, sono pazienti contenitori di invisibili memorie.

Ciò che tutti questi artisti condividono pertanto è quel luogo diversamente percepito ma sempre il medesimo, della memoria, del ricordo di vite minuscole e scomparse, di irripetibili esistenze ingoiate chi dalla Storia, chi dalla banalità dello scorrere del tempo. Vite al margine che, analizzate nel perimetro di quanto si lasciano indietro (ovvero nella materialità che rimane a rappresentarle) si fanno simbolo dell'esistere umano molto più di quanto non facciano i protagonisti di grandi eventi storici.

La comparazione risulta pertanto più fertile calandola in un discorso universale sulla memoria e su come autori come Ogawa, Craft Ebbing & Co, Fabio Mauri si concentrino nel tentativo di non perdere le tracce del vissuto. Su come lo sconosciuto meriti d'essere conosciuto e protetto tanto quanto il famoso, per quanto insignificante possa sembrare di primo acchito.

Nella cura della materialità, nella focalizzazione di scrittori e artisti su minuscoli dettagli raggiungiamo allora geografie in un palmo di mano: sono i mondi chiusi di Cornell e l'arte della miniatura, le atmosfere claustrofobiche di Ogawa, le macchine magiche di Craft Ebbing & Co e di Munari.

Tutti questi artisti, a partire dal surrealismo di Breton, hanno compreso la poetica magia che sostà al quotidiano. Che non c'è bisogno di alzar la voce e raccontare la Storia, ma che per restarle fedele serve declamare la storia con la esse minuscola: è il compito di ognuno, come ribadisce Pamuck ed esorta Boltanski.

Orhan Pamuck, come Ogawa Yoko, Georges Perec e Christian Boltanski si appellano alla *petite histoire*, alla storia personale, al desiderio di non dimenticare.

“Part of my work has been about what I call ‘small memory’. Large memory is recorded in books and small memory is all about little things: trivia, jokes. Part of my work then has been about trying to preserve ‘small memory’, because often when someone dies, that memory disappears. Yet that ‘small memory’ is what makes people differ from one another, unique. These memories

are very fragile; I wanted to save them.”<sup>555</sup>

Oltretutto essi hanno in comune una comune eredità memoriale che li rende sensibili al discorso della persecuzione nazista ai danni del popolo ebraico: la madre di Perec venne deportata in un campo di concentramento dove morì, mentre il padre cadde sul fronte durante la Seconda Guerra Mondiale; Fabio Mauri non è di origine ebraiche ma vi si sente ogni volta che patisce “ingiusta discriminazione”<sup>556</sup>, così come Boltansky che nasce ebreo e ricorda i racconti intorno a lui di chi è sopravvissuto. Ogawa Yōko, benchè non abbia vissuto in prima persona esperienze legate al genocidio nazista, è molto sensibile alla tematica per via dell’influenza enorme che, come abbiamo visto, ha avuto il *Diario* di Anne Frank sulla sua carriera di scrittrice: ne partecipa come ideale testimone della sua “intima amica”.

Parlare del nazismo è parlare dell’orrore, della morte, del Male, dell’essenza più cupa dell’essere umano e insieme significa anche parlare di memoria, della lotta ostinata contro l’oblio, stimolare un’attitudine all’interesse e all’amore per ogni singola persona.

Di fronte al mucchio delle cose, prendere in considerazione una cosa alla volta come ha fatto Ogawa ad Auschwitz e nel plurale individuare sempre il singolare, significa restituire un nome a chi lo ha perduto, valorizzare la lotta contro la dimenticanza, contro la friabilità dell’esistere umano.

Per quanto riguarda nello specifico il Giappone, dal periodo perduto delle bolle, a quello successivo caratterizzato da una tremenda deflazione, passando per l’esplosione del consumismo intensificata da internet e dal nuovo concetto di moda a livello globale che ha profondamente influenzato i consumi, si è giunti all’epoca presente in cui i mondi materiali delle nostre case, viaggiano paralleli concetti di nostalgia dell’antico e di continua richiesta del nuovo. Eppure quest’ultimo, per sua insita natura, è destinato ad essere già vecchio. Le nuova merce nasce già antica e come nel celebre racconto di Fitzgerald in cui l’uomo nasce vecchio per morire poi neonato, essa in effetti muore giovanissima secondo il meccanismo per cui nella moda, dopo circa cinquanta anni, la moda pare guardare al vecchio per rinnovare il nuovo, come a dire che grazie ad un carico di nostalgia lo stile dimenticato torna ad acquistare valore, grazie ad un lungo intervallo di oblio si torna a ricordare. Che quanto nasce vecchio perchè troppo nuovo, viene percepito come nuovo solo quando invecchia.

Vi è poi il fascino poi dei mercatini dell’usato, degli *zakkaya* in cui vi si entra per immaginare la propria casa popolata da un diverso arredamento, in cui l’aggiunta di stile promette di modificare l’assetto complessivo della vita. Si è evidenziata d’altronde negli ultimi anni una tendenza chiara ed evidente d’un desiderio di essenzializzazione che abbraccia il concetto di *danshari*, ben

---

<sup>555</sup> Semin, D., Tamar Garb and Donald Kuspit, *Christian Boltanski*, London, Phaidon, 2008, p. 19

<sup>556</sup> “Io non sono ebreo, nè figlio di ebrei. Ho desiderato, anche, di esserlo. Mi sento ebreo ogni volta che posso e patisco ingiusta discriminazione.” da “Ebrei” in Alfano Miglietti, F. (a cura di), *Fabio Mauri. Scritti in mostra. L’avanguardia come zona 1958 – 2008*, cit., p. 27

esemplificato dal successo globale del libro di Marie Kondō. La filosofia del poco, di quanto serve, del minimalismo ha preso piede. Alla gente adesso, pare necessario insegnare ad acquistare e insieme a buttare, liberandola dai legacci della merce.

Ogawa stessa, commentando la scatola di Katsumoto Mitsuru intitolata “L. Carroll aiyō tesage-bako”, scriveva che:

「世界のあらゆるものすべて、を目にしたいと願うなら、まず、掌におさまる箱を用意しなければならない」<sup>557</sup>

Tutto in un palmo di mano, quindi, come i racconti di Kawabata, come i mondi di Joseph Cornell che si giocano nel perimetro di una scatola, come gli oggetti nostalgici di Craft Ebbing & Co rinvenuti in fondo ad un cassetto, come le strettoie in cui si infilano i personaggi di Ogawa, luoghi limitatissimi che mirano però ad abbracciare una certa Parigi, il secolo di suo maggior splendore, una certa epoca indefinita del Giappone, una intimità in cui aprirsi al mondo ed esprimersi al meglio.

La letteratura di Ogawa del resto è sempre descritta come essenziale, priva di orpelli narrativi, tanto che sembra una delle possibili risposte contemporanee (giapponesi ma non solo) alla questione sul rapporto dell'uomo con le cose. Qualcosa cui è assolutamente necessario aggiungere l'interesse che abbiamo visto la scrittrice nutrire per la dedizione completa che alcune persone mostrano verso oggetti e dettagli del mondo assolutamente trascurabili per altri. La sua è una letteratura d'ossessioni, impregnata del mistero delle cose che per quanto pur calato nella materialità, quest'ultima supera e trascende come ad esempio la musica, la memoria, la poesia che si sprigiona dal gioco degli scacchi, l'enigma della morte etc., e come lasciò scritto Cornell in un appunto senza data nel suo diario l'arte, in ogni sua declinazione, non pare in fondo altro che il “tentativo disperato di dare forma alle ossessioni”<sup>558</sup>.

Come abbiamo notato dall'analisi di alcune opere di Ogawa, l'obiettivo è chiaro: fare dell'oggetto un portatore di messaggi, una griglia in cui trattenere la memoria, di rendere le cose compagni di esperienze che, in un secondo o terzo momento, saranno in grado di restituirci nel ricordo. Si tratta di recuperare l'*infra-ordinaire* di Pécoc, di veicolare la bellezza e insieme di allontanarsi dal caos quotidiano, focalizzandosi su un dettaglio. Alcuni secoli fa Orazio nel *De rerum natura* spiegava come trasformare il *notum* in *novum*, come imparare a vedere il mondo delle cose, intese in un senso più ampio: sottrarre ad un oggetto la sua funzione è anche questo.

Fermandoci a guardare un oggetto, ad analizzarne la sua complessità, rallentiamo la velocità del quotidiano, estraniandoci riusciamo finalmente a veder la nostra vita. Ogni mestiere mostra come si possa scardinare il meccanismo che rende cose meri oggetti e l'uomo un semplice esecutore

---

<sup>557</sup> Eureka, 36 no° 2, cit., p. 132

<sup>558</sup> Citato in Simic, C., *Il cacciatore di immagini. L'arte di Joseph Cornell*, Milano, Adelphi, 2013, p. 16

impersonale di compiti. Il passo successivo alla lettura dei libri di Craft Ebbing & Co, infatti, è lo sguardo rinnovato rivolto su tutto quanto ci circonda, a guardare un corriere e a immaginarlo impegnato nella consegna di un messaggio che è stato inviato dal sé del futuro a quella persona<sup>559</sup>.

Alla voce “Nuovo” del suo *Abbecedario*, Boltanski scriveva che si “ripetono sempre le stesse cose, le diciamo in maniera differente, ma i sentimenti o ciò che si ha da dire sono sempre più o meno simili”<sup>560</sup>, cosicché anche l’arte non sarà mai cosa nuova perchè, a differenza della scienza, essa non è cumulativa. Il nuovo, insomma, non garantisce alcunchè nel campo dell’arte e forse, con una lieve forzatura, possiamo affermare che un simile discorso – ovviamente inquadrato nelle giuste proporzioni di efficacia e necessità – può essere applicato alla produzione materiale. In una società votata al culto del nuovo, dell’impeccabile e del funzionante, un discorso come questo risulta di immensa utilità. Tornare all’antico, alla storia sommersa, risulta

La conoscenza richiede un avvicinamento fisico alla cosa, un contatto che superi il mero pensarla o immaginarla. Proprio la comunicazione con l’oggetto fa scaturire l’intuizione delle sue potenzialità e ne amplifica la portata poetica.

Con Joseph Cornell abbiamo appreso un certo “materialisme sentimental”, il cui accordo alle creazioni di Craft Ebbing & Co e alla letteratura di Ogawa è stupefacente. In *Chūmon no ooi chūmonsho* la cura alla malattia che colpisce la protagonista del romanzo di Boris Vein *La schiuma dei giorni* rinviene forma in una scatola<sup>561</sup> che a prima vista potrebbe essere tranquillamente attribuita all’artista statunitense. E più avanti nella stessa sezione troviamo una serie di scatoline allineate che tanto ricordano le *vetrines* di Christian Boltanski e certe altre sue composizioni.

Del resto nella *Okashina hondana* di Craft Ebbing & Co ritroviamo, non a caso, un catalogo di Cornell e nella galleria degli artigiani e dei personaggi che conducono mestieri straordinari in *Jitsu wa, watakushi kōiu mono desu* compare anche una fotografia di Ogawa che si presta a diventare la custode della torre di una certa acqua fresca, la signora Hoshika Miruku, di anni trentasette in “Reisuitōshu”<sup>562</sup>.

Dopo aver analizzato il concetto di utilità e inutilità applicato al mondo delle cose, in conclusione possiamo affermare come l’utilità sia un inquadramento oggettivo, il senso di una cosa che estrapola il soggettivo e viene applicata direttamente all’oggettivo. Eppure ciò che è di tutti non è sempre interesse del collezionista, nè del singolo, che nella cosa versa molto più di quanto non sia visibile all’esterno. Se per il collezionista il possesso diviene motivo di piacere, nell’aver solo lui quella

---

<sup>559</sup> Questo escamotage è stato narrato almeno in due occasioni, nell’episodio del case 3 “*Binbōna obasan*” in Ogawa Y., Craft Ebbing & Co, *Chūmon no ooi chūmonsho*, cit., pp. 85 – 123 e in “*Sanshoku makigami haitatsunin*” 「三色巻紙配達人」 in Craft Ebbing & Co, Sakamoto M. (fotografie), *Jitsu wa, watakushi kōiu mono desu*, cit., pp. 44 – 55

<sup>560</sup> Eccher, D. (a cura di), *Boltanski*, Milano, Edizioni Charta, 1997, p. 103

<sup>561</sup> Ogawa Y., Craft Ebbing & Co, *Chūmon no ooi chūmonsho*, cit., p. 149

<sup>562</sup> 「冷水塔守」 in Craft Ebbing & Co, Sakamoto M. (fotografie), *Jitsu wa, watakushi kōiu mono desu*, cit., pp. 140 – 151

determinata cosa essa finisce per prendere piena significanza, per il feticista quel pezzo di vetro supera di importanza tutto il resto, e per un parente che ricorda una madre o un marito che sono venuti a mancare persino un cordoncino nero o un paio di scarpe possono diventare fondamentali.

L'inutilità meccanica cela una utilità emotiva e sentimentale che rende l'oggetto della collezione, lo strofinaccio di una nonna, un busto arrugginito, una paio di scarpe donate dall'amato, assolutamente essenziali, a volte persino morbosamente vitali.

In questo studio, quindi, il valore dell'inutile, la collezione di meraviglie senza pratica applicazione, si sono rivelati quindi in tutta la loro piena significanza.

L'innumerabile, l'inenarrabile sono la cifra stilistica dell'infinito. Lo è d'altronde anche una concretissima lista di nomi che circoscrivendo nella praticità cose e persone, ha l'effetto contrario di espanderle all'infinito, suggerendo nel silenzio quel qualcosa che supera per forza di cose il detto. L'apparentemente finito suggerisce null'altro che il suo contrario, ovvero l'infinito stesso. Lo è la lista dei nomi che trascrive Omero, la nomenclatura delle armi, le parentele; lo sono i ricordi di Perec, le liste di cibi che ingurgita la protagonista di *Sugar time*.

Il nome, l'attribuire lettere e suoni è però anche parte del terrore del linguaggio. David Grossman in *Che tu sia per me il coltello* parlava della limitazione che nasce dall'insegnare ad un bambino una parola, dal fatto che nell'insegnare il nome di un colore lì dentro vi si perderanno tutte le sfumature che avrebbe potuto naturalmente individuare.

Un discorso questo particolarmente vero per Jean-Paul Sartre ne *La nausea* e in *Parti pris des choses* di Francis Ponge, dove quest'ultimo si pone il difficile compito di raccontare un punto di vista che rispetto all'uomo privilegia le cose e la vestizione sociale e culturale degli oggetti si accompagnava ad una opposta operazione, secondo cui invece sono le persone, figure come "La giovane madre"<sup>563</sup>, a tramutarsi in cose.

Abbiamo visto come in Ogawa siano presenti entrambe queste tendenze, ovvero il gusto di dare un nome alle cose, di descriverle, di inseguirle, il gusto della lista e la trasformazione dei personaggi in cose, la perdita del nome. Le cose sono talvolta così malleabili da diventare parte del corpo dei protagonisti, tanto che questi vi si possano nascondere dentro, o celarvi una parte di sé, un pezzo di corpo. Abbiamo notato come anche nella loro accumulazione vi si possa rinvenire una certa, personalissima bellezza.

E proprio qui sembra stare il punto, nel valicamento delle categorie non solo di utile/inutile, materiale/immateriale, organico/organico ma anche di bello/brutto. Tutto, potenzialmente, è carico di splendore, anche una *gomi-yashiki* come in "Jibusu wo uru hito".

Se Ponge racconta un punto di vista che rispetto all'uomo privilegia le cose, Ogawa ammette di partire proprio dai luoghi e dalle cose, dai dettagli materiali che raccontano più di quanto non sappia fare per lei un personaggio.

---

<sup>563</sup> Ponge, F., "La giovane madre" in *Il partito preso delle cose*, Torino, Einaudi, 2015, pp. 66 – 67

Descrivendo il proprio modo di procedere nella creazione di un racconto, e prendendo come esempio “Rindenbaumu-doori no futago” Ogawa affermava che, piuttosto che partire dai lineamenti dei due anziani protagonisti:

「老人が立っている場所からアプローチしました。二人が住んでいるその部屋の質素な情景。もっと細かく言えば、どんな花が生けられているか、どんな形のコーヒーカップが出てくるか、どんな色の猫がいるか、どんな柄のカーテンがかかっているか……などです。」  
564

Sono le cose che definiscono tutto il resto, la fantasia di una tenda, la forma di una tazza da caffè. E ciò che ci riporta al discorso costantemente ribadito in questa ricerca, è che quei luoghi pieni di piccole cose della massima importanza, sono nell’immaginazione di Ogawa calati in un passato remoto che li vuole abbandonati, *haikyo*, popolati da defunti:

「場所にまず降り立つ。し、そこは廃墟になっていて、その廃墟の中に隠れているいろいろな記憶のかげらをつなぎ合わせて、一つの情景、映像を思い浮かべていきます。私は、自分の小説の中に登場してくる人物たちは皆死者だなと感じています。すでに死んだ人々です。」<sup>565</sup>

Essendo pertanto i personaggi tutti defunti ed i luoghi abbandonati, ogni oggetto si tramuta automaticamente in una reliquia. La collezione, la morte, la memoria, la piccola storia, e le cose finiscono sempre, prepotentemente, per tornare a mescolarsi.

Questo studio si pone lo scopo di confluire in un filone di ricerca che si concentri sul rapporto della letteratura contemporanea con le cose e che, in un’ottica comparativa affianchi più autori di uguale o diversa nazionalità. Se grazie all’analisi della ampia produzione di Ogawa abbiamo visto come i concetti di infra-ordinarietà, di feticismo, e memoria risultano fondamentali per tracciare talune categorie di oggetti (oggetto-reliquia, oggetto-dono, strumento del mestiere, oggetto parte di una collezione o di un museo, oggetto utile/inutile, oggetto materiale/immateriale etc.), siamo certi che ampliando lo spettro di ricerca ad altri autori giapponesi sia possibile delineare le modalità di approccio della letteratura contemporanea alla materialità.

Un ulteriore studio che si concentri su come la letteratura giapponese abbia affrontato il Periodo delle Bolle e su come sia eventualmente mutato il paesaggio materiale negli anni subito successivi sarebbe di grande interesse.

---

<sup>564</sup> Ogawa, Y., *Monogatari no yakuwari*, cit., p. 68

<sup>565</sup> *ivi*, p. 67

Nel concludere questa ricerca sul concetto di materialità nelle opere di Ogawa Yōko e nell'aprire ampie zone di comparazione con la letteratura e l'arte del mondo, ci auguriamo che altri percepiscano la profondità e le potenzialità di questo tema e lo sviluppino ulteriormente.

## BIBLIOGRAFIA

- AA. VV., *Joseph Cornell: Shadowplay ... Eterniday*, Washington, The Voyager Foundation, 2012
- AA. VV., *Christian Boltanski*, Paris, Imec Éditeur, 2014
- Agamben, Giorgio, *Che cos'è un dispositivo*, Roma, Nottetempo, 2006
- Alfano Miglietti, Francesca (a cura di), *Fabio Mauri. Scritti in mostra. L'avanguardia come zona 1958 – 2008*, Milano, il Saggiatore, 2008
- Andersen, Hans Christian, *Tutte le fiabe*, Roma, Newton Compton, 2011 (ed. kindle)
- Appadurai Arjun, *Introduction: commodities and the politics of value in The social life of things. Commodities in cultural perspective*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013 (ed. kindle)
- Apollinaire, Guillaume, *Poesie*, Milano, Bur, 2012
- Arasse, Daniel, *Anachroniques*, Paris, Éditions Gallimard, 2006
- , *Il dettaglio. La pittura vista da vicino*, Milano, il Saggiatore, 2007
- , *Non si vede niente. Descrizioni*, Roma, Artemide Edizioni, 2005
- Arendt, Hannah, *La banalità del male*, Milano, Feltrinelli, 2013 (ed. kindle)
- Assmann, Jan, *Cultural Memory and Early Civilization*, New York, Cambridge University Press, 2011 (ed. kindle)
- Augé, Marc, *Il dio oggetto*, Roma, Meltemi, 2003
- , *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, Milano, Elèuthera, 2008
- , *Oblivion*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2004
- , *Rovine e macerie*, Torino, Bollati Boringhieri, 2004
- Ayame, Hiroharu, *Ogawa Yōko – Mienai sekai wo mitsumete*, Tōkyō, Bensei Shuppan, 2009
- Bagni, Paolo, *Le tigri azzurre. Cliché e luoghi comuni in letteratura*, Milano, il Saggiatore, 2003,
- Baudrillard, Jean, *Il sistema degli oggetti*, Milano, Bompiani, 2014 (ed. kindle)

- , *La società dei consumi*, Bologna, il Mulino, 2010
- Barthes, Roland, *Il senso della moda. Forme e significati dell'abbigliamento*, Torino, Einaudi, 2006
- , *Frammenti di un discorso amoroso*, Torino, Einaudi, 2014
- , “Voce” in *Variazioni sulla scrittura/Il piacere del testo*, Torino, Einaudi, 1999
- Bataille, Georges, *Il limite dell'utile*, Milano, Adelphi, 2012
- Benigni, Roberto, Vincenzo Cerami, *La vita è bella*, Torino, Einaudi, 1996
- Benjamin, Walter, *I «passages» di Parigi*, Torino, Einaudi, 2010
- , *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 2011
- Benvenuti, Giuliana, Remo Ceserani, *La letteratura nell'età globale*, Bologna, il Mulino, 2012
- Berger John, *Sul guardare*, Milano, Mondadori, 2009
- Binet, Alfred, *Il feticismo in amore*, Pisa, Edizioni ETS, 2011
- Bodei, Remo, *La vita delle cose*, Bari, Laterza, 2014 (ed. kindle)
- Boltanski, Christian, Catherine Grenier, *The possible life of Christian Boltanski*, Boston, MFA Publications, 2009
- Boràgina, Federica, *Fabio Mauri “che cosa è, se è, l'ideologia nell'arte*, Roma, Rubbettino Editore, 2012
- Bungei, 48 n° 3, Tōkyō, Kawade Shobō Shinsha, 2009/autumn
- Calvino, Italo, *Marcivaldo*, Torino, Einaudi, 2002 (ed. kindle)
- Calvino, Italo, “Perchè leggere i classici” in *Perchè leggere i classici*, Milano, Mondadori, 2014
- Ceserani, Remo, *Guida alla letteratura comparata*, Roma-Bari, Laterza, 1999
- Craft Ebbing & Co, “Daremo ga nanika kakushigoto wo motteiru, watashi to watashi no saru igai wa” in Shibata, Motoyuki (a cura di), *Tanpenshū*, Village Books, 2010, pp. 4 – 25
- , *Kuraudo Korekutā*, Tōkyō, Chikuma Shobō, 2012

- , *Nai mono arimasu*, Tōkyō, Chikuma Shobō, 2013
- , Sakamoto Masahumi (fotografie), *Dokokani itteshimatta mono-tachi*, Tōkyō, Chikuma Shobō, 2015
- , Sakamoto Masahumi (fotografie), *Jitsu wa, watakushi kōiu mono desu*, Tōkyō, Bunshun, 2013
- De Beauvoir, Simone, *Una morte dolcissima*, Torino, Einaudi, 2001
- De Certeau, Michel, *L'invenzione del quotidiano*, Roma, Edizioni Lavoro, 2012
- Delerm, Philippe, *La prima sorsata di birra e altri piccoli piaceri della vita*, Milano, Frassinelli, 1998
- Derrida, Jacques, *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana*, Napoli, Filema, 2005
- De Saussure, Ferdinand, *Corso di linguistica generale*, Bari, Laterza, 2012
- Detienne, Sissa, *La vita quotidiana degli dei greci*, Roma-Bari, Laterza, 2006
- Didion, Jean, *L'anno del pensiero magico*, Milano, il Saggiatore, 2008 (ed. kindle)
- Douglas, Mary, Baron Isherwood, *Il mondo delle cose*, Bologna, il Mulino, 2013
- Durozoi, Gérard, *Le Nouveau Réalisme*, Paris, Éditions Hazan, 2007
- Eccher, Danilo (a cura di), *Boltanski*, Milano, Edizioni Charta, 1997
- Eco, Umberto, *La memoria vegetale*, Milano, Bompiani, 2011 (ed. kindle)
- , *Vertigine della lista*, Milano, Bompiani, 2012
- Elias, Norbert, *La solitudine del morente*, Bologna, il Mulino, 1985
- Elsner, John, Roger Cardinal (a cura di), *The Cultures of Collecting*, London, Reaktion Books, 1994 (ed. kindle)
- Eureka, 36 no° 2, Tōkyō, Seidosha, 2004/February
- Falletti, Vittorio e Maurizio Maggi, *I musei*, Bologna, il Mulino, 2012
- Ferraris, Maurizio *Dove sei?: Ontologia del telefonino*, Milano, Bompiani, 2011 (ed. kindle)

- Flem, Lydia, *Comment j'ai vidé la maison de mes parents*, Paris, Éditions du Seuil, 2004 (ed. kindle)
- Foucault, Michel, *Le parole e le cose*, Milano, Bur, 2013 (ed. kindle)
- Franck, Giorgio, *Il feticcio e la rovina. Società dello spettacolo e destino dell'arte*, Mimesis, Milano - Udine 2010G.
- Frank, Anne, *Tutti gli scritti*, Torino, Einaudi, 2015 (ed. kindle)
- Freud, Sigmund, *Metapsicologia*, Torino, Bollati Boringhieri, 2013 (ed. kindle)
- Fried, Erich, *È quel che è. Poesie d'amore di paura di collera*, Torino, Einaudi, 2016
- Forrester, John, "Mille e tre": Freud and Collecting" in Elsner John and Cardinal Roger (a cura di), *The cultures of Collecting*, London, Reaktion Books, 1994 (ed. kindle)
- Fukamachi, Mariko, "Kaisetsu" in Ogawa, Yōko, *Anne Frank no kioku*, Tōkyō, Kadogawa Bunko, 1995, pp. 261-266
- Fusillo, Massimo, *Feticci*. Bologna, il Mulino, 2012
- Ginzburg, Carlo, "Spie. Radici di un paradigma indiziario" in Eco, Umberto e Sebeok, Thomas A. (a cura di) *Il segno dei tre: Holmes, Dupin, Pierce*, Milano, Bompiani, 2012 (ed. kindle)
- Glenn, Joshua, Carol Hayes, *Taking things seriously: 75 objects with unexpected significance*, New York, Princeton Architectural Press, 2007
- Granet, Marcel e Mauss, Marcel, *Il linguaggio dei sentimenti*, Milano, Adelphi, 2001
- Joyce, James, *Ulisse*, Roma, Newton Compton, 2011 (ed. kindle)
- Halbwachs, Maurice, *La memoria collettiva*, Milano, Unicopli, 2007
- Hayashi, Fumiko, "Inazuma" in *Hayashi Fumiko-shu*, Tōkyō, Shinchōsha, 1971
- Heidegger, Martin, *Conferenze di Brema e Friburgo*, Milano, Adelphi, 2002
- , *La questione della cosa*, Milano-Udine, Mimesis, 2011
- Henry, O., "Il dono dei Magi" in *Memorie di un cane giallo e altri racconti*, Milano, Adelphi, 2014

(ed. kindle)

Hillesum, Etty, *Lettere*, Milano, Adelphi, 2014 (ed. kindle)

Hodder, Ian, *Entangled. An Archaeology of the Relationship between Humans and Things*, Wiley-Blackwell (kindle)

Huntington, Foster, *The Burning House*, New York, HarperCollins, 2012

Huxley, Aldous, *Il mondo nuovo e Ritorno al mondo nuovo*, Milano, Mondadori, 2015

Imai Messina, Laura. "Ciò che sparisce, ciò che rimane: memoria e materialità in Ogawa Yōko." in *Language, area and culture studies*, n° 22, 2016, pp. 111-36

Kaplan, Louise J., *Falsi idoli. Le culture del feticismo*, Trento, Edizioni Erickson, 2008

Kerbaker, Andrea, *Diecimila. Autobiografia di un libro*, Milano, Frassinelli, 2003

Klein, Naomi, *NO LOGO*, New York, Picador, 2009 (ed. kindle)

Kondō Marie, *Il magico potere del riordino*, Milano, Vallardi, 2014 (ed. kindle)

Kopytoff, Igor, "The cultural biography of things: commoditization as process" in Appadurai, Arjun, *The social life of things – Commodities in cultural perspective*, New York, Cambridge University Press, 2013 (ed. kindle), pos. 1424-1976

Lacava, Stephanie, *an Extraordinary Theory of Objects. A memoir of an outsider in Paris*. (ediz. kindle)

Leichter David J., "Collective Identity and Collective memory in the Philosophy of Paul Ricoeur" in *Études Ricoeuriennes/ Ricoeur Studies*, Vol. 3, No 1 (2012), pp. 114-131

Leroux, Gaston, *Il mistero della camera gialla*, Roma, Newton Compton, 2012 (ed. kindle)

Lugli, Adalgisa, *Museologia*, Milano, Jaca Book, 2009

Maeterlick, Maurice, *L'Uccellino Azzurro*, Firenze, Barbès, 2011

Malafouris, Lambros, *How things shape the mind. A Theory of Material Engagement*, Cambridge/Massachusetts, The MIT Press, 2003 (ed. kindle)

- Mansfield, Katherine, “Garden-party” in *Tutti i racconti di Katherine Mansfield*, Milano, Adelphi, 2011
- Mauss, Marcel, *Saggio sul dono. Forma e motivo di scambio nelle società arcaiche*, Torino, Einaudi, 2002
- Merleau-Ponty, Maurice, *Fenomenologia della percezione*, Milano, Bompiani, 2012
- Michon, Pierre, *Vite minuscole*, Milano, Adelphi, 2016
- Millhouser, Steven, *The Barnum Museum*, London, Phoenix, 1990
- Mistura, Stefano (a cura di), *Figure del feticismo*, Torino, Einaudi, 2001
- Modiano, Patrick, *L’orizzonte*, Torino, Einaudi, 2012 (ed. kindle)
- Molotch, Harvey, *Fenomenologia del tostapane. Come gli oggetti quotidiani diventano quello che sono*, Milano, Raffaello Cortina, 2005
- Munari, Bruno, *Le macchine di Munari*, Mantova, Corraini, 2011
- Murakami, Haruki, Shibata Motoyuki, *Honyaku yawa*, Tōkyō, Bungei-Shunjū, 2000
- Nakamura, Misaru, “Ogawa Yōko to Anne no nikki: *Kusuri yubi no hyohon, Hoteru airisu, Neko wo daite zō to oyogu nado*” in *Bullettin of the Graduate School of Letters*, Hokkaido University, 149: 87-126, 2016
- Nietzsche, Friedrich W., *Umano, troppo umano – Così parlò Zarathustra – Al di là del bene e del male – Crepuscolo degli idoli – L’Anticristo – Ecce Homo*, Roma, Newton Compton, 2012 (ed. kindle)
- Ogawa, Yōko, *Angerīna – Sano Motoharu to 10 no tampen*, Tōkyō, Kadokawa Shoten, 1997
- , *Anne Frank no kioku*, Tōkyō, Kadokawa Shoten, 1998 (ed. kindle)
- , *Anne Frank wo tazunete*, Tōkyō, Kadokawa Shoten, 2011
- , “Anne no nikki: Kotoba dake ga sukui datta”, 100-pun de meicho, Tōkyō, NHK Shuppan, 2014

- , *Chinmoku hakubutsukan*, Tōkyō, Chikuma Shobō, 2000 (ed. kindle)
- , *Fukaki kokoro no soko yori*, Tōkyō, PHP Kenkyūjo, 2006
- , *Genkō zero mai nikki*, Tōkyō, Shūeisha, 2013 (ed. kindle)
- , *Gūzen no shukufuku*, Tōkyō, Kadokawa Shoten, 2000 (ed. kindle)
- , *Hisoyakana kesshō*, Tōkyō, Kōdansha, 2013 (ed. kindle)
- , *Hitojichi no rōdokukai*, Tōkyō, Chūō Kōron Shinsha, 2014 (ed. kindle)
- , *Inu no shoppo wo nadenagara*, Tōkyō, Shūeisha, 2014 (ed. kindle)
- , *Itsumo karera wa dokokani*, Tōkyō, Shinchōsha, 2013 (ed. kindle)
- , *Kagaku no tobira wo nokku suru*, Tōkyō, Shūeisha, 2008 (ed. kindle)
- , *Kamoku na shigai, midara na tomurai*, Tōkyō, Chūō Kōron Shinsha, 2003
- , *Kampekina byōshitsu*, Tōkyō, Fukutake Shoten, 1989 (ed. kindle)
- , *Karā hyoko to kōhī mame*, Tōkyō, Shōgakukan, 2012 (ed. kindle)
- , *Kusuriyubi no hyōhon*, Tōkyō, Shinchosha, 2008 (ed. kindle)
- , *Mīna no kōshin*, Tōkyō, Chūō Kōron Shinsha, 2009
- , *Monogatari no yakuwari*, Tōkyō, Chikuma Shobō, 2007
- , *Mōsō kibun*, Tōkyō, Shūeisha, 2011
- , *Neko wo daite zō to oyogu*, Tōkyō, Bungei-Shunjū, 2011 (ed. kindle)
- , *Ninshin karendā*, Tōkyō, Bungei-Shunjū, 1991
- , *Ogawa Yōko taiwashū*, Tōkyō, Gentōsha, 2007
- , *Saihate ākēdo*, Tokyo, Kōdansha, 2012 (ed. kindle)
- , *Shishū suru shōjo*, Tōkyō, Kadokawa Shoten, 1999 (ed. kindle)
- , *Sugar time*, Tōkyō, Chuokoron-shinsha, 1994
- , *Yasashii uttae*, Tōkyō, Bunshunsha, 2005 (ed. kindle)
- Ogawa, Yōko, Chieko Okada (illustrazioni), *Botan-chan*, Tōkyō, PHP Kenkyūjo, 2015

- Ogawa, Yōko, Craft Ebbing & Co, *Chūmon no ooi chūmonsho*, Tōkyō, Chikuma Shobō, 2014
- Ogawa, Yōko, Kazuyoshi Fukuzumi, *Ogawa Yōko no “kotoba no hyon”*, Tōkyō, Bungesha, 2011
- Ogawa, Yōko, Kumiko Higami (illustrazioni), *Otogibanashi no wasuremono*, Tōkyō, Shūeisha, 2006
- Ong, Walter J., *Oralità e scrittura*, Bologna, il Mulino, 2012
- Pamuck, Orhan, *Il Museo dell'innocenza*, Torino, Einaudi, 2011
- , *L'innocenza degli oggetti. Il Museo dell'innocenza, Istanbul*, Torino, Einaudi, 2012
- Pennac, Daniel, *Storia di un corpo*, Milano, Feltrinelli, 2012
- Perec, Georges, *La bottega oscura*, Macerata, Quodlibet, 2011
- , *Le cose*, Torino, Einaudi, 2011
- , *L'infra-ordinario*, Torino, Bollati Boringhieri, 1994
- , *Mi ricordo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2013
- , *Sono nato*, Milano, Bollati Boringhieri, 1992
- , *Specie di spazi*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011
- , *Tentativo di esaurimento di un luogo parigino*, Roma, Voland, 2011
- , *Un uomo che dorme*, Macerata, Quodlibet, 2009
- Pessoa, Fernando, *Il libro dell'inquietudine*, Milano, Mondadori, 2012 (ed. kindle)
- Platone, *Platone. Tutte le opere*, Roma, Newton Compton, 2013, pos. 11865-11875
- Plutarco, *Sulla loquacità*, Milano, La Vita Felice, 2011
- Ponge, Francis, *Il partito preso delle cose*, Torino, Einaudi, 2015
- Propp, Vladimir Ja., *Le radici storiche delle fiabe*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008
- Proust, Marcel, *Alla ricerca del tempo perduto*, Roma, Newton Compton, 2011 (ed. kindle)
- Ricoeur, Paul, *Memory, History, Forgetting*, Chicago, The University of Chicago Press, 2004 (ed. kindle)

- Rigotti, Francesca, *Il pensiero delle cose*, Apogeo, Milano, 2007 (ed. kindle)
- , *Nuova Filosofia delle piccole cose*, Novara, Interlinea, 2013
- Rodari, Gianni, *Favole al telefono*, Torino, Einaudi, 2007
- , *Fiabe lunghe un sorriso*, Torino, Einaudi, 2010
- Saramago, José, *Cecità*, Milano, Feltrinelli, 2010 (ed. kindle)
- , *Oggetto quasi*, Roma, Feltrinelli, 2014 (ed. kindle)
- Sartre, Jean-Paul, *La nausea*, Torino, Einaudi, 2014
- Satta, Salvatore, *Il giorno del giudizio*, Milano, Adelphi, 2013
- Schulz, Bruno, *L'epoca geniale*, Torino, Einaudi, 2009 (ed. kindle)
- Semin, Didier, Tamar Garb and Donald Kuspit, *Christian Boltanski*, London, Phaidon, 2008
- Seneca, Lucio Anneo, *Lettere a Lucilio*, Milano, Garzanti, 2011 (ed. kindle)
- Sennet, Richard, *L'uomo artigiano*, Milano, Feltrinelli, 2008
- Shibusawa, Tatsuhiko, *Obuje wo motomete. Kotoba no hyōhonbako*, Tōkyō, Kawade Bunko, 2000
- Simic, Charles, *Il cacciatore di immagini. L'arte di Joseph Cornell*, Milano, Adelphi, 2013
- Simmel, Georg, *Filosofia del denaro*, Milano, Ledizioni, 2014 (ed. kindle)
- , *La moda*, Milano, Mondadori, 2013
- , *Ponte e porta, Saggi di estetica*, Bologna, Archetipolibri, 2011 (ed. kindle)
- Solomon, Deborah, *Utopia Parkway. The Life and Work of Joseph Cornell*, New York, Other Press, 2015 (ed. kindle)
- Sontag, Susan, *Illness as Metaphor and AIDS and Its Metaphors*, London, Penguin Books, 1991
- Stafford, Barbara Maria, *Artful science: enlightenment entertainment and the eclipse of visual education*, Cambridge/Massachusetts, The MIT Press, 1999
- Steiner, George, *Heidegger*, Garzanti, 2011
- Stewart, Susan, *On Longing. Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*,

Durham and London, Duke University Press, 1993 (ed. kindle)

Sundberg Wall, Cynthia, *The prose of things. Transformation of description in the eighteenth century*, (ediz. kindle)

Svašek, Maruška (a cura di), *Moving Subjects, Moving Objects. Transnationalism, Cultural Production and Emotions*, New York – Oxford, Berghahn Books, 2012

Studio Fabio Mauri (a cura di), *Fabio Mauri. Ideologia e memoria*, Milano, Bollati Boringhieri, 2012

Tetsuya, Ishida, *Tetsuya Ishida – Complete*, Tōkyō, Kyūryūdō, 2010

Todaro, Luna, *Arte Metafisica e Wunderkammer*, Roma, Palombi Editori, 2011

Todorov, Tzvetan, *Memoria del male, tentazione del bene*, Milano, Garzanti, 2000 (ed.kindle)

Tolstoj, Lev N., *Anna Karenina*, in AA. VV. *I magnifici 7 capolavori della letteratura russa*, Roma, Newton Compton, 2013 (ed. kindle)

Troisi, Sergio, (a cura di) *Boltanski. Monte di Pietà*, Milano, Edizioni Charta, 2002

Tsuzuki, Kyōichi, *Tokyo Style*, Tōkyō, Chikuma Shobō, 2009

Turkle, Sherry, (a cura di), *Evocative Objects: Things We Think With*, London, The Mit Press, 2007 (ed. kindle)

Ullrich, Wolfgang, *Fusenmei no rekishi*, Tōkyō, Brüche, 2006

Valery, Paul, *Il suono della voce umana*, Napoli, Filema, 2008

Varzi, Achille C., *Parole, oggetti, eventi – e altri argomenti di metafisica*, Roma, Carocci, 2014

Viart, Dominique e Bruno Vercier, *La littérature française au présent: Heritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2005

Virilio, Paul, *L'arte dell'accecamento*, Milano, Raffaello Cortina, 2007

Vernant, Jean-Pierre, *Mito e pensiero presso i Greci. Studi di psicologia storica*, Torino, Einaudi, 2011

Waldman, Diane, *Joseph Cornell. Master of Dreams*, New York, Abrams, 2002

*Waseda Bungaku*, Tōkyō, Chikuma Shobō, inverno 2014 vol. 1011

Weil, Simone, *La persona e il sacro*, Milano, Adelphi, 2014 (ed. kindle)

Woolf, Virginia, “Oggetti solidi” in *Tutti i racconti*, Roma, Newton Compton, 2012

Yamashita, Hideko, *Shin kataduke-jūtsu danshari*, Tōkyō, Magazine House, 2012

Zumthor, Paul, *La presenza della voce*, Bologna, il Mulino, 2001