



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea
Magistrale
in lingue e civiltà
dell'Asia e dell'Africa
mediterranea
Second Cycle (D.M. 270/2004)

Tesi di Laurea

***Kanshō* (1942): lo sguardo di Nakajima
Atsushi in Micronesia**

Relatore

Ch. Prof. Pierantonio Zanotti

Correlatore

Ch. Prof. Toshio Miyake

Laureanda

Federica Boni

Matricola 988010

Anno Accademico

2016 / 2017

Indice

| | |
|--|-----------|
| 要旨 | 3 |
| Introduzione | 6 |
| 1. “Che cos’è l’io?”: Vita e opere di Nakajima Atsushi..... | 12 |
| 1.1. Alienazione e isolamento: l’infanzia e l’adolescenza | 13 |
| 1.2. Insicurezza e disarmonia: gli anni di insegnamento | 16 |
| a. <i>Kotan</i> | 22 |
| b. <i>Hikari to kaze to yume</i> | 28 |
| 1.3. La forza del destino: dal ritorno dalla Micronesia alla morte improvvisa | 31 |
| a. <i>Deshi</i> | 33 |
| b. <i>Waga saiyūki</i> | 34 |
| c. <i>Kozoku</i> | 37 |
| d. <i>Meijin den</i> | 39 |
| e. <i>Riryō</i> | 40 |
| 2. “Fuga” nei Mari del Sud - Nakajima Atsushi in Micronesia - | 44 |
| 2.1. Il significato della partenza | 46 |
| 2.2. Nakajima Atsushi in Micronesia | 49 |
| 2.3. Il valore dell’esperienza dell’autore in Micronesia | 51 |
| 2.4. <i>Nantōtan</i> | 54 |
| a. <i>Kōfuku</i> | 55 |
| b. <i>Fūfū</i> | 58 |
| c. <i>Niwatori</i> | 61 |
| 3. <i>Kanshō</i>: bellezza e tristezza - Lo sguardo di Nakajima Atsushi - | 66 |
| 3.1. <i>Kanshō</i> - Brani sul giro delle isole della Micronesia..... | 68 |
| a. <i>Sabishii shima</i> | 68 |
| b. <i>Kyōchikutō no ie no onna</i> | 72 |
| c. <i>Naporeon</i> | 75 |

| | |
|---|-----|
| <i>d. Mahiru</i> | 79 |
| <i>e. Mariyan</i> | 83 |
| <i>f. Fūbutsushō</i> | 88 |
| 3.2. Lo sguardo di Nakajima Atsushi | 97 |
| a. Lo sguardo coloniale di Nakajima Atsushi | 99 |
| b. Solitudine e incomprensione: la freddezza dello sguardo di Nakajima Atsushi | 107 |
| c. Bellezza e tristezza: luce e ombra di <i>Kanshō</i> | 112 |
| Conclusioni | 115 |
| Bibliografia | 117 |

要旨

本論文では、中島敦（1909年~1942年）の生涯と作品について述べる。特に1942年11月に発表された作品集である『南島譚』の中で発表された『環礁』について注目する。

まず第1章では、中島敦作品の世界観を形成するに至った生涯について述べる。

中島の子ども時代の経験は中島の作品群に大きな影響を与えている。特に幾度となく引っ越しを繰り返し、特定の土地への帰属意識が薄かったことに加え、両親と離れて暮らした経験は中島作品の特徴の1つである孤独観に影響を与えたと言えよう。同時に、中島の家族は皆、中国への理解が深い知識人であったことも中島の作品群の舞台設定に大きな影響を与えていると言える。

さらに第1章では、中島の代表作品の紹介をする。まず『光と風と夢』を紹介し、次に短編集『古潭』とそこに含まれる作品『狐憑』、『文字禍』、『山月記』、『木乃伊』を紹介する。特に『山月記』は中島の代表作品として非常に有名であり、中島の精神内面を描いていると言われている。その後、中島晩年の代表作である『弟子』、『わが西遊記』、『名人伝』、『李陵』を紹介する。これらの作品の特徴として、舞台設定が日本国外であること、中国の古典作品をモチーフとしていることが多く、登場人物が自分の人生について悩み、世界に於ける自身の存在価値について悩みながらも、彼らの不安は解決せず、作品の最後には悲劇的な結末を迎えることが多い、といった点が特徴的である。

次に第2章では中島のミクロネシア赴任とミクロネシアでの日々について紹介する。

中島は8年間にわたる教師生活の後、1941年6月から1942年3月まで、大日本帝国の支配下にあった南洋諸島において、南洋庁国語教科書編集書記としてミクロネシアで勤務していた。中島のミクロネシア赴任について、「健康上の理由」と述べている先行研究もあるが、本論文では、この赴任の背景には中島の「屈折した心理」があるとする濱川勝彦の論に従う。濱川による

と、『山月記』の一節にある「臆病な自尊心」と「尊大な羞恥心」に中島と『山月記』の李徴に共通点を見出すことできるとしている（濱川 1976年）。

『山月記』の李徴は虎に変身してしまったわけであるが、一方で中島にとって新たな作品観を開くきっかけとなっている。中島はミクロネシアでの生活に楽観的なイメージを抱いていたが、実際は孤独、貧困な生活、体調の悪化に悩まされていた。しかし、中島はミクロネシアでの生活によって、人間的、哲学者としての成長を得て、死生観に変化が見られるようになった（濱川 1976年）。この新しい死生観はミクロネシア滞在以降の中島の作品に特徴となっている（濱川 1976年）。

続いて第3章では中島のミクロネシア帰還後の小説作品である『環礁』を論じる。

『環礁』のテーマとして、人間の心と価値観の理解の難しさ、現実世界の中での無価値な人間の存在とその悲しさなどが挙げられる。

『環礁』は小説作品であるが、その要素にはフィクションとノンフィクションが混在している。そこで第3章では、『環礁』を中島のミクロネシア滞時の日記・書簡と比較することで、フィクションとノンフィクションの分類を試みる。この分類により、中島が行なった現実をフィクションに変える操作を理解し、中島の作品観における重要な要素を考察する。

続いて第3章では、『環礁』における視線について論じる。『環礁』中には中島の3つの視線、すなわち、1つ目は「南洋における支配者の立場からの視線」、2つ目は「中島の精神内面を通じた現地民への視線」そして、3つ目は「中島の精神内面を通じたミクロネシアの環境への視線」が存在する。中島はミクロネシアでは大日本帝国の1機関に勤務しており、ミクロネシアでは支配者層に属していた。中島自身は支配者層としての捉え方を排除しようと努力しているが、失敗している。当時の日本では、ミクロネシアのような植民地を「非文明的」と見なすような考え方があまりにも一般的であったからである。これが1つ目「南洋における支配者の立場からの視線」である。2つ目の「中

島の精神内面を通した現地民への視線」であるが、中島はミクロネシアの現地民を観察する際、彼らの内面を見ようとしていたのではなく、あたかも彼らも中島自身と同じような精神内面を持っているかのように観察していた。3つ目は「中島の精神内面を通したミクロネシアの環境への視線」であるが、中島はミクロネシアの環境を観察する際には、中島自身の心の寂しさを交えて観察をしている。

先行研究に於いては、こうした視線は別々に論じられてきたが、本論文では、『環礁』の世界を理解するための視線として、3つの視線があることを述べる。

Introduzione

Il presente elaborato ha come oggetto lo studio della vita e delle opere di Nakajima Atsushi (1909-1942) e in particolare la raccolta *Kanshō: Mikuroneshiya juntōki shō* (Gli atolli: brani sul giro delle isole della Micronesia), pubblicata nella raccolta in volume *Nantōtan* (Storie sulle Isole del Sud) il 15 novembre 1942 e composta da sei racconti brevi: *Sabishii shima* (L'isola solitaria), *Kyōchikutō no ie no onna* (La donna della casa degli oleandri), *Napoleon* (Napoleone), *Mahiru* (Mezzogiorno), *Mariyan* (Marian) e *Fūbutsushō* (Paesaggi).

Nel primo capitolo viene innanzi tutto analizzata la vita di Nakajima, di cui vengono ricercati gli elementi che contribuirono a formare il pensiero dell'autore che emerge nelle sue opere. Ad esempio, la solitudine e l'alienazione probabilmente percepite da Nakajima durante l'infanzia a causa della lontananza dai genitori e dei continui trasferimenti avrebbero favorito la nascita di riflessioni su questioni legate all'esistenza umana, che emergono nella maggior parte delle sue opere.¹ Vengono poi descritti la sua formazione e gli anni dell'insegnamento in una scuola superiore a Yokohama (dal 1933 al 1941), in cui scrisse *Rōshitsuki* (Cronaca di una malattia insidiosa) e *Kamareon nikki* (Diario del camaleonte), la raccolta *Kotan* (Vecchie storie) e l'opera *Tsushitara no shi* (La morte di Tusitala), successivamente ribattezzata *Hikari to kaze to yume* (Luce, vento e sogni). A emergere in questo periodo sembrano essere stati l'insicurezza di un autore non convinto di avere abbastanza talento, l'insoddisfazione per la letteratura pubblicata sulle riviste e un isolamento letterario dal *bundan* in termini di contatti finché l'autore non incontrò lo scrittore Fukada Kyūya (1903-1971).² Nel 1941, poi, Nakajima partì per la Micronesia.

Dopo il suo ritorno in Giappone da Palau, nel 1942, egli si dedicò alla scrittura. Questo è infatti il periodo in cui scrisse *Deshi* (Il discepolo), *Nantōtan*, *Kanshō*, *Waga saiyūki* (Il mio viaggio a occidente), *Kozoku* (Vecchi costumi), *Meijin den* (Il virtuoso) e *Riryō* (Li Ling). Egli continuò a scrivere fino alla morte avvenuta anch'essa nel 1942, all'età di 33 anni, a causa dell'asma che lo tormentava dall'inverno del 1928-1929.

I temi centrali che emergono in questi racconti, la cui ambientazione è sempre lontana

¹ Nobuko Miyama OCHNER, *Nakajima Atsushi: His Life and Works*, University of Hawaii, tesi di dottorato, 1984, pp. 12, 14.

² *Ibid.*, pp. 114-115.

dal Giappone degli anni Trenta e Quaranta in cui l'autore scrisse, includono l'incertezza dell'esistenza umana, l'ansia causata da questa consapevolezza e il destino del poeta.³ L'autore sembra indagare in queste questioni che lo preoccupavano personalmente, identificandosi nei personaggi delle opere del passato, specialmente della Cina antica. Eppure, le inquietudini dei personaggi delle opere di Nakajima non trovano soluzioni: i loro quesiti esistenziali rimangono irrisolti,⁴ e il poeta finisce per avere sempre un destino tragico, in opposizione a coloro che sono capaci di "agire" senza pensare.

Nel secondo capitolo, poi, vengono discussi il soggiorno di Nakajima in Micronesia, la sua decisione di partire e i racconti sui "Mari del Sud" (*Nan'yō*). A fine marzo del 1941, dopo aver lavorato per otto anni come insegnante e aver completato le opere *Kotan* e *Hikari to kaze to yume*, l'autore si prese un periodo di riposo dall'insegnamento a causa dell'aggravarsi della sua asma. Eppure, subito dopo egli decise di iniziare un altro lavoro, e per giunta a Palau. Nakajima, infatti, soggiornò in Micronesia da luglio 1941 a marzo dell'anno dopo come addetto alla revisione e alla compilazione dei libri di testo di lingua giapponese (*kokugo henshū shoki*) usati nelle scuole pubbliche per insegnare il giapponese ai bambini micronesiani.⁵ Allora la Micronesia, infatti, era sotto la giurisdizione giapponese per decisione della Società delle Nazioni, e la lingua giapponese era la lingua ufficiale.

Nel presente elaborato vengono analizzate innanzi tutto le motivazioni della partenza di Nakajima per la Micronesia. La maggioranza della critica sottolinea come esse fossero legate a motivi di salute, a fattori economici e al suo interesse per il mondo esotico rappresentato da Stevenson, Gauguin e Rimbaud. Tuttavia questa interpretazione non sembra soddisfacente poiché Palau influiva negativamente sulla salute dell'autore, mentre egli divenne subito disilluso da una realtà che non corrispondeva all'immagine stereotipata dei Mari del Sud che aveva.

Le ragioni della partenza di Nakajima per i Mari del Sud sarebbero state quindi più complesse. Alla base di questa analisi vi è lo studio di Hamakawa Katsuhiko, che ricerca le motivazioni che spinsero Nakajima a partire per la Micronesia nella sua "psiche

³ *Ibid.*, cit., p. 431.

⁴ Giorgio AMITRANO, "La metamorfosi come metafora letteraria nell'opera di Nakajima Atsushi. Parte prima: *Sangetsu-ki*", *Il Giappone*, 23, 1983, pp. 61-63.

⁵ Nobuko Miyama OCHNER, "A Japanese Writer in Micronesia: Nakajima Atsushi's Experience of 1941-42", *The Journal of the Association of Teachers of Japanese*, 21, 1, 1987, pp. 38-39.

contorta”, individuando un’affinità tra l’autore e Li Zheng, il protagonista dell’opera *Sangetsuki* (tradotta come *Cronaca della luna sul monte* da Giorgio Amitrano).⁶ Nakajima sembra infatti sprecare una buona occasione per dedicarsi alla scrittura e, per via del suo “fragile orgoglio” e della sua “arrogante timidezza”, sarebbe invece “fuggito” in un ambiente e in una condizione fisica completamente diversi, andando incontro a una metamorfosi proprio come Li Zheng. Hamakawa sostiene inoltre che Nakajima avrebbe superato la condizione di tigre di Li Zheng arrivando a comporre le opere tra le più apprezzate proprio grazie a questa sua esperienza nei Mari del Sud.⁷

Successivamente viene presentato il soggiorno di Nakajima in Micronesia, che appare inoltre caratterizzato da cattive condizioni fisiche, miseria, sofferenza e solitudine, nonché disillusione, poiché egli si rese conto che l’immagine dei Mari del Sud che si era costruito era falsa e stereotipata. Eppure l’esperienza dell’autore nei Mari del Sud non sembra essere stata soltanto negativa.

Nel presente lavoro viene quindi ricercato il valore del soggiorno di Nakajima in Micronesia e la sua influenza sul pensiero dell’autore. Da questa analisi emerge che, sebbene il soggiorno di Nakajima a Palau non fosse stato né piacevole né benefico, esso sarebbe stato importante per la crescita personale e professionale dell’autore in quanto avrebbe contribuito allo sviluppo della sua poetica che si riflette poi nelle opere della fase finale della sua vita come *Riryō* e *Deshi*, scritte una volta tornato in Giappone. Anche alla base di questa analisi vi è lo studio di Hamakawa, che individua tra i meriti principali acquisiti da Nakajima in Micronesia il passaggio dal mero astrattismo a un maggior realismo e una maggiore attenzione ai dettagli, nonché la percezione di un destino dalla forza ancora più profonda e violenta.

Infine, viene discussa la sua raccolta ambientata nei Mari del Sud, *Nantōtan*, composta dai tre racconti *Kōfuku* (La felicità), *Fūfū* (Marito e moglie) e *Niwatori* (I polli), di cui vengono analizzati i temi e le caratteristiche principali. Questi racconti rappresenterebbero la parte meno erudita della sua produzione, e a dominare sono l’umorismo che nasce dalla differenza di valori tra culture lontane tra loro, il rapporto tra realtà e immaginazione e realtà e sogni, il tema dell’amore e della gelosia, e la difficoltà a relazionarsi con persone culturalmente distanti.

⁶ HAMAKAWA Katsuhiko, *Nakajima Atsushi no sakuhin kenkyū*, Tōkyō, Meiji Shoin, 1976, pp. 183, 189.

⁷ *Ibid.*, p. 189.

Nel terzo capitolo viene poi trattato il tema principale di questo elaborato, ossia la raccolta *Kanshō*, scritta dopo il ritorno di Nakajima in Giappone e nata dall'esperienza dell'autore in Micronesia, sebbene si tratti di fiction. Innanzi tutto sono presentati i sei racconti di *Kanshō*, di cui vengono illustrati la trama e i temi principali, tra cui emergono l'incomprensibilità della mente umana e la relatività dei valori e degli standard, l'indifferenza dell'universo nei confronti dell'uomo, l'insignificanza dell'esistenza umana in esso e la tristezza che ne deriva, il filtro della cultura che "offusca" la visione della realtà, la difficoltà nelle relazioni tra persone di paesi e culture diversi e considerazioni sui rapporti di potere.

Al fine di discernere gli elementi di fiction da quelli che non lo sono vengono inoltre ricercati eventuali riferimenti all'esperienza dell'autore confrontando i racconti con il suo diario e le lettere scritte quando egli si trovava in Micronesia. È così possibile individuare il modo in cui l'autore decise di manipolare la realtà e quindi quali fossero gli elementi che riteneva più importanti, e comprendere meglio la poetica dell'autore.

In seguito, viene analizzato lo sguardo di Nakajima che emerge nell'opera. Essendo *Kanshō* un'opera di fiction, l'io narrante non coincide con l'autore. Tuttavia, poiché essa è frutto dell'esperienza di Nakajima in Micronesia, emergerebbe lo sguardo con cui l'autore stesso osservava quel nuovo ambiente e la sua popolazione. Tenendo conto che la Micronesia era un protettorato giapponese e che Nakajima vi si era recato come funzionario dell'impero giapponese (*Dai Nippon Teikoku*), viene esaminato innanzi tutto lo "sguardo coloniale" con cui l'autore osservava la Micronesia (colonia) e i micronesiani (colonizzati), e di cui emerge la complessità. Infatti, la posizione dell'autore in Micronesia appare ambigua: egli era stato incaricato dal governo giapponese di revisionare i libri di testo di lingua giapponese usati nelle scuole, ritrovandosi quindi dalla parte coloniale; eppure, Nakajima sembra voler prendere le distanze dagli altri funzionari, e dalle sue lettere scritte in quel periodo sembra volere che i giapponesi assolvano meglio al loro compito civilizzatore. Ciò nonostante, emergerebbero una serie di discorsi coloniali nell'uso irriflesso e naturalizzato di termini che esprimono giudizi di inferiorità. Infatti, i micronesiani sono presentati come non civilizzati e inferiori a livello intellettuale, mentre la civilizzazione di Marian, ragazza micronesiana istruita e intelligente protagonista del racconto omonimo, sembra mettere in discussione l'immaginario stereotipato della Micronesia e quindi crea turbamento nel narratore. Tuttavia emerge

come questi discorsi coloniali fossero radicati nella cultura di Nakajima: più che condividere come atto razionale e volontario le gerarchie razziste e coloniali, quindi, egli le avrebbe riprodotte perché concezioni radicate nella sua cultura, e ci sarebbe voluto uno sforzo straordinario per emanciparsene. La complessità dello sguardo coloniale di Nakajima si svelerebbe quindi in questo tentennamento tra pretesa di superiorità e espressioni di fratellanza.

In seguito vengono analizzati i personaggi dell'opera da un punto di vista più ampio. Alla base di questa analisi vi sono il diario e le lettere dell'autore, dalle quali emergerebbero una solitudine e un'incomprensione che sembrano riflettersi nella descrizione dei personaggi di *Kanshō*. Lo sguardo dei personaggi non sembra essere invece indagato dall'autore, che non avrebbe cercato di penetrare nell'interiorità dei suoi personaggi per indagarla ma sembra essersi invece limitato a *osservarli* da una posizione di *spettatore*. Egli descriverebbe infatti i personaggi dal suo punto di vista senza ricercare il loro sguardo, come se osservasse un paesaggio. Inoltre, i personaggi descritti non sono pienamente integrati nella loro società ma sembrano degli outsider, proprio come Nakajima stesso. Nakajima sembra infatti proiettare i suoi sentimenti, ossia solitudine ed emarginazione, nei personaggi che descrive, sviluppando i suoi problemi interiori sullo sfondo dei Mari del Sud. Dal suo sguardo sembra trasparire quindi una certa "freddezza".

Infine viene evidenziato come, nello sguardo con cui Nakajima osservava i Mari del Sud, oltre alla bellezza della natura emerga anche una certa tristezza, che pare derivare dagli aspetti problematici della Micronesia come la sua povertà, gli squilibri provocati dal contatto con la civilizzazione e il suo essere una colonia. Eppure, tenendo conto del tono di molte lettere dell'autore scritte in questo periodo, si può affermare che questo sguardo malinconico sarebbe nato innanzi tutto dall'interiorità dell'autore stesso, che avrebbe proiettato nei Mari del Sud e nei suoi abitanti la sua tristezza, e che in questa analisi viene caratterizzato come lo "sguardo malinconico" di Nakajima. La tristezza percepita in *Kanshō* deriverebbe quindi dagli aspetti problematici della Micronesia, ma nascerebbe anche dallo sguardo di Nakajima.

Sebbene gli studi su Nakajima siano molteplici, raramente essi si soffermano su *Kanshō*, o sullo sguardo complessivo che emerge nella raccolta: ad esempio, laddove Robert Tierney si sofferma solamente sull'analisi di quello che si può definire lo sguardo coloniale dell'autore, Nobuko Miyama Ochner lo tratta soltanto brevemente, mentre la

freddezza dello sguardo di Nakajima e la malinconia che emerge in esso vengono analizzati soprattutto dai critici giapponesi, come Hamakawa Kazuhiko e Kawamura Minato. L'obiettivo di questo elaborato è quindi quello di fornire un'analisi dettagliata e complessiva sullo sguardo di Nakajima che emerge in *Kanshō*, fornendo un quadro esauriente sull'opera, non ancora tradotta in nessuna lingua occidentale.

L'analisi di *Kanshō* è stata svolta comparando i sei racconti della raccolta con il diario e le lettere scritte dall'autore quando si trovava in Micronesia, e alla sua base vi sono le fonti secondarie in lingua inglese, italiano e giapponese su Nakajima.

Da quest'analisi emerge quindi la complessità dello sguardo di Nakajima in *Kanshō*, e come uno dei frutti principali del soggiorno di Nakajima in Micronesia sia lo sviluppo della sua poetica che emerge nelle opere maggiori dell'autore come *Deshi* e *Riryō*. In questo lavoro di tesi viene dimostrata così l'importanza dell'esperienza di Nakajima in Micronesia e la molteplicità del suo sguardo in *Kanshō*, cercando di individuare inoltre in che modo Nakajima osservasse la Micronesia, allora colonia giapponese, e i suoi abitanti.

1. “Che cos’è l’io?”: Vita e opere di Nakajima Atsushi

Wujing disse timidamente: “Ciò che desidero chiedere non sono questioni come la felicità individuale o la conquista di uno spirito stabile, bensì il significato ultimo di se stessi e del mondo”.¹

Gran parte della letteratura di Nakajima Atsushi è percorsa da un quesito filosofico fondamentale: “What does life mean to an individual and what mode of life should he choose in an indifferent and possibly meaningless universe?”.² Molti dei personaggi di Nakajima si affannano per cercare di definire la propria identità e il proprio modo di vivere. Eppure, la loro inquietudine esistenziale non trova soluzioni: “Nel mutare di sfondi, i racconti di Nakajima ripetono una sola vicenda: un disagio irrisolvibile, una fuga tentata, a volte solo sognata, quasi mai realizzata, e in genere una amara sconfitta”.³ Giorgio Amitrano analizza infatti come disarmonia e disadattamento costituiscano la condizione dei personaggi delle opere di Nakajima, che non riescono a integrarsi con l’ambiente circostante e cercano di fuggire dalle loro sofferenze “trasformando se stessi attraverso le vie del sogno e della magia”; così facendo, tuttavia, essi si isolano progressivamente dagli uomini e vanno spesso incontro a una fine tragica.⁴ Lo studioso considera inoltre come il disagio esistenziale e l’incapacità di sentirsi parte di un gruppo di questi personaggi fossero condivisi da Nakajima stesso che, non riuscendo a confrontarsi con la società giapponese del suo tempo e ad adattarsi a essa, tentò la “fuga” ambientando le sue opere in tempi lontani e luoghi esotici.⁵

Le storie di Nakajima, infatti, sono lontane dalla realtà del Giappone degli anni Trenta e Quaranta in cui l’autore scrive, e i suoi personaggi appartengono spesso a fonti letterarie o storiche preesistenti, specialmente quelle cinesi classiche. Egli è infatti uno dei pochi autori che continuarono a scrivere “in solitudine e senza compromessi” in un periodo in

¹ *Gojō shusse* (La riuscita di Wujing), in NAKAJIMA Atsushi, *Nakajima Atsushi zenshū 2 (NAZ 2)*, Tōkyō, Chikuma Shobō, 2015 (I ed. 1993), pp. 122-123. Cit. in NAKAJIMA Atsushi, *The Moon Over the Mountain*, translated by Paul Mc. Carthy and Nobuko Miyama Ochner, Iowa City, Iowa, Autumn Hill Books, 2001, p. 73.

² OCHNER, *Nakajima Atsushi: His Life...*, cit., p. 1.

³ AMITRANO, “La metamorfosi... *Sangetsu-ki*”, cit., p. 162.

⁴ *Ibid.*, pp. 161-163.

⁵ *Ibid.*, p. 160.

cui il Giappone era entrato in guerra prima con la Cina, poi contro gli Stati Uniti e la Gran Bretagna, e l'ideologia militarista e nazionalista si stava affermando.⁶

In questo capitolo presenterò innanzi tutto gli eventi fondamentali della vita di Nakajima accennando alle opere scritte nei vari momenti della sua esistenza; per questa analisi mi baserò soprattutto sugli studi di Nobuko Miyama Ochner, che trattano l'argomento in modo esaustivo.⁷ Successivamente mi soffermerò sulle opere maggiori dell'autore, ossia *Hikari to kaze to yume* e le storie sulla Cina e il Medio Oriente. Il tema del soggiorno di Nakajima in Micronesia, la sua decisione di partire e i racconti sui Mari del Sud scritti dopo essere ritornato in Giappone saranno invece discussi dettagliatamente nel secondo e nel terzo capitolo, e vengono quindi qui omessi.

1.1. Alienazione e isolamento: l'infanzia e l'adolescenza

Nakajima Atsushi nacque il 5 maggio 1909 a Tōkyō in una famiglia di studiosi di classici cinesi: il nonno Keitarō (1829-1922) aveva aperto una scuola privata di studi cinesi, mentre il padre Tabito (1874-1945) era un insegnante di scuola media di cinese e giapponese. Come sottolinea Nakamura Mitsuo, “per Nakajima la cultura cinese classica è stata come un talento acquisito in modo naturale dalla nascita”.⁸ Nel 1911 i genitori divorziarono, e presto il figlio si allontanò dalla madre, che tornò dai suoi parenti, e dal padre, che si trasferì nella prefettura di Nara per lavoro; il bambino andò quindi a vivere con i nonni paterni nella prefettura di Saitama, sebbene il nonno morì poco dopo. Il padre si risposò due volte, ma sembra che Nakajima abbia avuto una relazione difficile sia con lui che con le matrine.⁹ Ochner evidenzia che Nakajima era un bambino solitario, costretto a separarsi dai genitori molto presto e dal nonno all'età di due anni.¹⁰ Inoltre,

⁶ *Ibid.*, pp. 158-159.

⁷ Tra le fonti che trattano vita e opere di Nakajima Atsushi in lingua inglese, *Nakajima Atsushi: His Life and Works* di Nobuko Moyama Ochner è a mio parere quella più esaustiva. Una dettagliata fonte di informazioni, in lingua giapponese, sulla vita di Nakajima a cui mi sono rifatta per la scrittura di questo capitolo è anche il *nenpyō* (tavola cronologica), in NAKAJIMA Atsushi, *Nakajima Atsushi zenshū 3* (NAZ 3), Tōkyō, Chikuma Shobō, 2015 (I ed. 1993), pp. 445-459.

⁸ NAKAMURA Mitsuo, “Nakajima Atsushi”, *Kajii Motojirō – Tonomura Shigeru – Nakajima Atsushi shū*, Tōkyō, Chikuma Shobō, 1974 (I ed. 1940), p. 387.

⁹ OCHNER, *Nakajima Atsushi: His Life...*, cit., p. 11 e pp. 16-17.

¹⁰ *Ibid.*, p. 11.

per via dei frequenti spostamenti del padre per motivi lavorativi, anche il figlio fu costretto a trasferirsi e a cambiare scuola varie volte.

Ochner sottolinea come Nakajima “resented the feelings of alienation and isolation arising from the simple fact that he was different and a newcomer. He never developed a strong sense of belonging to a certain locale, the love of a hometown, that characterizes many Japanese”.¹¹ La studiosa ipotizza che alla base delle circostanze che hanno favorito la nascita della posizione esistenzialista di Nakajima risieda proprio la sua perdita, fin dalla giovinezza, della fede nel futuro e nel significato del mondo e della vita dell'uomo.¹²

Nel 1920 Tabito ottenne un posto di lavoro in Corea, e anche il figlio fu costretto a trasferirsi a Seoul, dove frequentò la scuola elementare Ryūzan dal quinto anno. Nel 1923 Nakajima si iscrisse alla scuola media di élite Keijō, a Seoul, e si diplomò nel 1926. L'amico Hikami Hidehiro (1911-1986) sostiene che l'esperienza di Nakajima in Corea avrebbe giocato un ruolo importante nella sua formazione:

The Korean years enriched Nakajima's experience by exposing him to a different set of customs and values; they enabled him to develop the flexibility of mind to recognize the merit of other cultures in the face of the mounting chauvinism of the prewar period. Thus, he was later able to appreciate the positive aspects of contemporary China during his trip there in 1936, and he also became aware of differing cultural standards in Micronesia in 1941-42. Such flexibility of mind was fostered by his experience of coming in contact with a different culture in his youth.¹³

Brillante negli studi, nel 1926 egli venne ammesso con un anno di anticipo alla Daiichi Kōtō Gakkō, prestigiosa scuola di studi superiori di Tōkyō.¹⁴ Il padre si era trasferito in Manciuria per lavoro nel 1925 e il figlio andò a vivere nel dormitorio della scuola. Questo è anche il periodo in cui Nakajima iniziò a scrivere racconti per la rivista letteraria della scuola *Kōyūkai zasshi* (Rivista degli alunni). Vi pubblicò, ad esempio, le due storie brevi *Junsa no iru fūkei* (Paesaggio con poliziotto, 1929) e *D-shi shichigatsu no jokei* (Descrizione della città D. a luglio, 1930).¹⁵ Il primo racconto è ambientato in Corea, il secondo in Manciuria. *Junsa no iru fūkei* è la storia di un poliziotto coreano a Seoul

¹¹ *Ibid.*, p. 12.

¹² *Ibid.*, p. 14.

¹³ *Ibid.*, pp. 21-22.

¹⁴ La Daiichi Kōtō Gakkō, fondata nel 1886, era la scuola di preparazione per l'Università Imperiale di Tōkyō.

¹⁵ Nakajima pubblicò *D-shi shichigatsu no jokei* nella rivista quando era al primo anno di università.

nell'inverno del 1923 (quando Nakajima si trovava in Corea) e descrive le tensioni psicologiche dei coreani assoggettati al colonialismo dei giapponesi.¹⁶ *D-shi shichigatsu no jokei*, invece, è una caricatura della classe dominante capitalista, della piccola borghesia e della "sottoclasse" dei disoccupati.¹⁷ Scott Charles Langton evidenzia che il tono di queste due storie, sebbene sia simile a quello della letteratura proletaria giapponese di quegli anni, differisce comunque da esso:

If "Junsu no iru fūkei" relies more on psychological tension and irony than on proletarian rhetoric, then "D-shi shichigatsu no jokei" depends more on typical proletarian stereotypes of imperialist oppressors and their helpless victims, the underclass. However, in "D-shi shichigatsu no jokei" Nakajima relies on historical facts in satirizing Japanese colonialism in the Manchurian city of Dairen.¹⁸

Una volta diplomato, nel 1930, Nakajima studiò letteratura giapponese all'Università Imperiale di Tōkyō (l'attuale Università di Tōkyō), e frequentò i corsi di studiosi come Hisamatsu Sen'ichi (1889-1980), filosofo e studioso del Buddhismo zen, e Fujimura Tsukuru (1875-1953), studioso di letteratura giapponese.¹⁹ Durante gli anni all'università, inoltre, Nakajima lesse tutte le opere di Nagai Kafū (1879-1922), Tanizaki Jun'ichirō (1886-1965), Mori Ōgai (1862-1922), Ueda Bin (1874-1916) e Masaoka Shiki (1867-1902).²⁰ Particolarmente interessato agli scrittori giapponesi moderni, scelse di scrivere la sua tesi di laurea sul *Tanbi-ha*, la scuola estetica giapponese, e in particolare su Nagai Kafū e Tanizaki Jun'ichirō. Ochner ritiene significativo il fatto che Nakajima abbia scelto questo argomento invece che la letteratura proletaria degli anni Trenta.²¹ In questo periodo gli scrittori di letteratura proletaria erano soggetti alla repressione del governo: nel 1933, ad esempio, Kobayashi Takiji (1903-1933) venne torturato e ucciso dalla polizia durante un interrogatorio. Simone Müller commenta che, in un periodo di crescente censura nei confronti degli intellettuali da parte del governo e di crisi politica a livello internazionale, gli scrittori giapponesi e i critici manifestarono essenzialmente due

¹⁶ Scott Charles LANGTON, *The works of Nakajima Atsushi "War is war and literature is literature"*, The Ohio State University, tesi di laurea magistrale, 1992, p. 20.

¹⁷ *Ibid.*, pp. 27-28.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 19, 27.

¹⁹ OCHNER, *Nakajima Atsushi: His Life...*, cit., p. 31. Ochner evidenzia tuttavia che Nakajima non sarebbe stato direttamente influenzato da questi professori, essendo prevalentemente interessato agli scrittori moderni.

²⁰ *NAZ 3*, cit., p. 450.

²¹ OCHNER, *Nakajima Atsushi: His Life...*, cit., p. 35.

atteggiamenti con cui fare fronte alle loro ansie: “Withdrawal into a nihilistic feeling of existential fear and contingency, and emphasis on a pure art free from utilitarian demands on the one hand and an attempt to continue to engage literature with social concerns on the other”.²² Sembra che Nakajima abbia manifestato il primo di questi atteggiamenti, come dimostra anche il fatto che non lasciò nessuno scritto riguardante la morte di Kobayashi, né si espresse riguardo al suicidio di Akutagawa Ryūnosuke (1892-1927), scrittore profondamente turbato dalla letteratura proletaria: “Considering the fact that these two incidents touched the hearts and nerves of many contemporary writers, it seems reasonable to view Nakajima’s choice of literary aestheticism partially as a means of escape from stifling reality into the world of imagination and beauty”, commenta Ochner.²³

1.2. Insicurezza e disarmonia: gli anni di insegnamento

Nel 1932, quando era ancora studente, Nakajima sposò la giovane Hashimoto Taka; tra i fattori di questo matrimonio precoce Hikami individua “Nakajima’s lack of maternal affection, his loneliness, and his longing for companionship”.²⁴ L’anno dopo Nakajima si laureò e, già in attesa del primo figlio e responsabile economicamente della famiglia, iniziò subito a lavorare come insegnante di giapponese e inglese in una scuola superiore privata per ragazze a Yokohama, la Yokohama Kōtō Jogakkō, dove rimase per otto anni. Nel frattempo egli proseguì per un po’ di tempo gli studi con un dottorato presso l’Università Imperiale di Tōkyō specializzandosi su Mori Ōgai, ma un anno dopo, nel 1934, lasciò l’università. Ochner sostiene che le ragioni del suo ritiro siano rintracciabili nel contenuto dell’opera fortemente autobiografica di Nakajima *Rōshitsuki*, nella quale il protagonista Sanzō considera due possibili modi di vivere: seguire il successo come scopo della vita, il che significa sacrificare ogni giorno per il futuro, o vivere giorno per giorno a pieno senza preoccuparsi per il futuro.²⁵ Così come Sanzō, anche Nakajima avrebbe

²² Simone MÜLLER, “The ‘Debate on the Literature of Action’ and Its Legacy: Ideological Struggles in 1930s Japan and the ‘Rebirth’ of the Intellectual”, *Journal of Japanese Studies*, 41, 1, 2015, p. 20.

²³ OCHNER, *Nakajima Atsushi: His Life...*, cit., pp. 35-36.

²⁴ Cit. in *ibid.*, p. 38. Cfr. HIKAMI Hidehiro, “Nakajima Atsushi no kaisō kara”, in Gendai Nihon Geppō (a cura di), *Jūichiya Gisaburō, Hōjō Tamio, Tabata Shūichirō, Nakajima Atsushi shū*, vol. 79, Tōkyō, Chikuma Shobō, 1956.

²⁵ OCHNER, *Nakajima Atsushi: His Life...*, cit., p. 54.

scelto il secondo modo di vivere, probabilmente per via del presentimento di una morte precoce a causa dell'asma che aveva iniziato a tormentarlo circa dall'inverno del 1929, e per il suo "timido orgoglio".²⁶

Nel 1935, nonostante le difficoltà economiche, Nakajima prese in affitto una casa con il giardino a Hongō-chō, a Yokohama, e vi si trasferì con la famiglia; nel 1940 nacque il secondo figlio. Un anno dopo, poi, l'autore si recò per turismo nelle Isole Bonin e successivamente in Cina con un amico. Ochner sottolinea come il primo di questi viaggi

[...] satisfied Nakajima's exoticism, by offering such sights as albatrosses, and papaya, pandanus, and coconut trees. It might be said that Nakajima's later decision to work in Micronesia as an official of the Japanese government was based to some extent on his favorable experiences during his visit to the Bonin Islands.²⁷

Tra il 1932 e il 1933 Nakajima scrisse *Tonan sensei* (Il Maestro Tonan), che venne pubblicato a luglio 1942 in *Hikari to kaze to yume*, la sua prima collezione di racconti. *Tonan sensei* è la biografia romanzata di Tan, lo zio di Nakajima, il cui nome di penna era Tonan, e della sua relazione con il nipote.²⁸ Nel 1932 scrisse anche *Pūru no soba de* (A lato della piscina), ambientato a Seoul e considerato da Ochner come "a rich source of biographical material regarding Nakajima's emotional life during his stay in Korea".²⁹ L'opera è stata pubblicata postuma, così come *Toragari* (Caccia alla tigre), scritto nel 1934.³⁰ Quest'ultimo racconto è stato presentato al concorso letterario del numero di gennaio 1934 della rivista *Chūō kōron* (Rivista centrale), che mirava a scoprire nuovi talenti letterari; tuttavia, l'opera non venne selezionata tra le vincitrici. Forse anche a causa di questo risultato, in un frammento letterario datato al 1934 Nakajima si lamenta della sua mancanza di talento, chiedendosi cosa fare della sua vita e preoccupandosi di diventare oggetto di derisione.³¹ Ochner commenta:

²⁶ *Ibid.* Il sistema respiratorio di Nakajima sembra essersi indebolito in modo permanente nel 1928 a causa di una pleurite. Da allora, infatti, ebbe attacchi di asma ogni inverno. Cfr. OCHNER, *Nakajima Atsushi: His Life...*, cit., p. 23.

²⁷ OCHNER, *Nakajima Atsushi: His Life...*, cit., p. 64.

²⁸ *Ibid.*, p. 612.

²⁹ *Ibid.*, p. 111.

³⁰ *Toragari* deriva soprattutto dalle vicende di Nakajima nella sua scuola in Corea nel periodo in cui il Paese si trovava sotto l'amministrazione coloniale giapponese.

³¹ *Ibid.*, p. 114.

Nakajima was constantly troubled by self-doubt, even though deep in his heart he was convinced that his talent was in writing. [...] It was a necessity for him to write. But his diffidence and his insistence on high literary standards kept him from the usual associations with established writers or literary coteries which proved so helpful in launching the careers of most modern Japanese writers.³²

In una lettera del 1935 a Miyashita Shigehisa, un amico della Daiichi Kotō Gakkō, inoltre, Nakajima manifesta la sua insoddisfazione per la letteratura pubblicata sulle riviste, che chiama “zasshi bungaku” (letteratura da rivista), e commenta che non sarebbe potuto diventare uno scrittore popolare perché incapace di imitare gli scrittori popolari; Miyashita lo incoraggiò comunque a contribuire alla rivista di cui faceva parte, ma sembra che Nakajima non avesse accettato la proposta.³³ Il 1935 è l’anno in cui il movimento della letteratura proletaria, gradualmente soppresso dal governo, venne di fatto dissolto, anche a causa dell’emergere di movimenti letterari antagonisti, come lo *Shinkō geijutsuha* (Il gruppo della nuova arte), che proclamava un’estetica dell’arte per l’arte e criticava l’approccio utilitaristico della letteratura proletaria.³⁴ Alla fine del 1934, inoltre, era iniziato il “dibattito sulla letteratura dell’azione”: un piccolo gruppo di scrittori umanisti liberali fondarono la rivista *Kōdō* (Azione) e propagarono la “letteratura dell’azione” con lo slogan “spirito attivo” (*nōdōteki seishin*) e “liberalismo risoluto” (*ishiteki riberarizumu*), e vennero criticati sia dai marxisti che dallo *Shinkō geijutsuha*.³⁵ Il movimento si concluse nel 1936, anno in cui cessò definitivamente la pubblicazione di *Kōdō* e molti dei suoi membri si unirono alla rivista a sottoscrizione *Bungakkai* (Il mondo letterario).³⁶ Non sembra che Nakajima fosse stato coinvolto da questo dibattito, eppure il rapporto tra pensiero e azione è un tema che ricorre nelle sue opere, come in *Waga Saiyūki*.

Nakajima stesso, tormentato dai suoi dubbi filosofici, si “isolò” nella scrittura. Egli mantenne inoltre un isolamento letterario dal *bundan* in termini di contatti finché, nel 1936, non conobbe Fukada Kyūya, scrittore affermato che divenne suo amico e al quale chiese pareri sui suoi scritti.³⁷ Fukada era uno scrittore attivo nel mondo letterario da

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*, pp. 114-115.

³⁴ MÜLLER, “The ‘Debate on the Literature of Action’...”, cit., pp. 18-19.

³⁵ *Ibid.*, pp. 23-25.

³⁶ *Ibid.*, p. 39.

³⁷ OCHNER, *Nakajima Atsushi: His Life...*, cit., p. 115. Fukada frequentò, come Nakajima, la Daiichi Kōtō Gakkō e successivamente l’Università Imperiale di Tōkyō, dove studiò letteratura, e divenne amico dei

quando frequentava l'Università Imperiale di Tōkyō; durante l'università, infatti fu l'editore del nono e del decimo numero della rivista *Shinshichō* (Nuove correnti di pensiero, pubblicata dall'ottobre del 1929) insieme ad un amico, e divenne poi uno dei membri della nuova rivista a forte vocazione modernista *Bungaku* (Letteratura), sotto la guida di scrittori come Yokomitsu Riichi (1898-1947), Kawabata Yasunari (1899-1972) e Hori Tatsuo (1904-1953), che enfatizzavano il valore estetico dell'arte, in contrasto con la letteratura proletaria che dava priorità al contenuto.³⁸ Durante gli anni dell'università Fukada lavorò anche per la rivista *Kaizō* (Ricostruzione), fece delle pubblicazioni nell'importante rivista *Bungei shunjū* e dal 1933 partecipò, insieme a Kawabata, Uno Kōji (1891-1961), Kobayashi Hideo (1902-1983), Takeda Rintarō (1904-1946) e altri, alla pubblicazione di *Bungakkai*; è quest'ultima la rivista in cui Nakajima, circa cinque anni dopo, iniziò a pubblicare i suoi scritti.³⁹

Nakajima, nel frattempo, era divenuto uno dei curatori di *Gakuen* (Campus), la rivista letteraria della scuola in cui lavorava, e vi pubblicò un articolo per il primo numero di luglio 1933 sullo stile letterario di Izumi Kyōka (1873-1939); nell'articolo Nakajima elogiava la bellezza dello stile di Kyōka, e individuò una somiglianza tra lui e lo *Shinkankakuha* (Scuola del Neo-sensazionalismo) nella stranezza e la novità dello stile.⁴⁰ Nel 1935 iniziò poi a studiare il greco e il latino da autodidatta, e riprese a studiare il tedesco, che gli era stato insegnato come seconda lingua alle superiori. Sebbene non sia chiaro da quando, egli apprese anche il francese; Iwata Kazuo, professore nella stessa scuola in cui insegnava Nakajima, afferma che il collega aveva studiato la lingua grazie a una serie di lezioni trasmesse alla radio.⁴¹ In questo periodo, poi, l'autore lesse le *Pensées* di Blaise Pascal (1623-1662), l'opera omnia di Anatole France (1844-1924) e i romanzi di Robert Louis Stevenson (1850-1894).⁴² Inoltre, egli tradusse dall'inglese alcuni capitoli di *Sons and Lovers* (1913) di D. H. Lawrence (1885-1930), i saggi di Aldous Huxley (1894-1963) *Pascal e Spinoza's Worm* contenuti in *Do What You Will:*

poeti Hori Tatsuo e Takami Jun (1907-1965). Oltre ad essere scrittore fu anche alpinista, ed è l'autore di *Nihon hyaku meizan* (Cento montagne famose del Giappone, 1964). Su Fukada Kyūya, cfr. TAZAWA Takuya, *Hyaku meizan no hito – Fukada Kyūya den*, Kadokawa bunko, Tōkyō, 2013. Il termine *bundan* indica il mondo dei letterati e degli intellettuali in Giappone.

³⁸ OCHNER, *Nakajima Atsushi: His Life...*, cit., p. 115.

³⁹ *Ibid.*, cit., p. 116.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ *Ibid.*, p. 68; NAZ 3, cit., p. 453.

⁴² NAZ 3, cit., p. 453. Cit. in LANGTON, *The works of Nakajima Atsushi...*, cit., p. 32.

Essays (1929), la poesia *The Light of Other Days* di Thomas Moore (1779-1852), e tradusse alcune parti della versione inglese di *Betrachtungen über Sünde, Leid, Hoffnug und den wahren Weg* (Considerazioni sul peccato, il dolore, la speranza e la vera via, 1931) e *Der Bau* (La tana, 1931) di Franz Kafka (1883-1924).⁴³

Nel 1936 Nakajima iniziò a scrivere *Rōshitsuki* e *Kamareon nikki*, completati probabilmente nel 1939 e a cui lo scrittore attribuì il titolo generale di *Kakochō* (Il registro dei morti):⁴⁴

His impatience with his way of life, his increasing health problems, and his philosophical questioning of the meaning of existence all were elements that combined to form the world of “Rōshitsu ki” and “Kamareon nikki,” autobiographical stories about the inner life of a teacher, very similar to that of Nakajima.⁴⁵

Sebbene le due opere di *Kakochō* contengano elementi di fiction, la distanza tra i protagonisti e Nakajima è lieve: *Rōshitsuki*, com'è stato già accennato, tratta la vita di Sanzō, personaggio simile all'autore; *Kamareon nikki*, scritto sotto forma di diario, è invece basato su un singolo evento realmente accaduto nella scuola di Nakajima, per cui quest'ultimo si era preso cura per qualche giorno di un camaleonte africano che una studentessa aveva portato in classe. Tuttavia, sebbene questi racconti siano piuttosto autobiografici, le preoccupazioni di Nakajima sono soprattutto filosofiche; come commenta Fukunaga Takehiko, “rather than calling these ‘I-novels’ we should call them moralist literature which depicts the interior of the ego, that is, essays on the pursuit of self”.⁴⁶ *Kakochō* venne pubblicato dalla Konnichi no Mondaisha nella raccolta di racconti *Nantōtan* a novembre del 1942.⁴⁷

Tra il novembre e il dicembre del 1937, poi, in soli due mesi, Nakajima scrisse centinaia di *tanka*, probabilmente per il suo coinvolgimento romantico con un'altra donna.⁴⁸ Langton commenta che i *tanka* che esprimono più di altri le preoccupazioni di

⁴³ Nakajima avrebbe tradotto alcune parti di *Sons and Lovers* per un professore di inglese dell'Università di Tōkyō, e forse la traduzione sarebbe stata pubblicata a nome del professore. Le altre traduzioni, invece, non vennero pubblicate. Cfr. OCHNER, *Nakajima Atsushi: His Life...*, cit., pp. 71 e 81.

⁴⁴ OCHNER, *Nakajima Atsushi: His Life...*, cit., pp. 117-118.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 117.

⁴⁶ Cit. in LANGTON, *The Works of Nakajima Atsushi...*, cit., p. 17. Cfr. FUKUNAGA Takehiko, “Nakajima Atsushi – sono sekai no mitorizu”, *Kindai bungaku kanshō kōza*, Tōkyō, 1959, p. 18.

⁴⁷ OCHNER, *Nakajima Atsushi: His Life...*, cit., pp. 118-119.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 63.

Nakajima e le sue influenze durante questi anni sono i cinquantacinque *tanka* di *Henreki* (Erranza, parte della serie di poesie dal titolo *Uta de nai uta*, “Poesie che non sono *tanka*”). In queste poesie, infatti, vi sono riferimenti ad artisti e intellettuali famosi tra cui George Gordon Byron (1788-1824), Laozi (604 a.C.-531 a.C.), Sigmund Freud (1856-1939), i poeti Li Po (701-762) e Kakinomoto no Hitomaro (ca. 662-710), Vincent van Gogh (1853-1890) e Ludwig van Beethoven (1770-1827), e a filosofi come Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831), Immanuel Kant (1724-1804), Blaise Pascal e Baruch Spinoza (1632-1677).⁴⁹ A proposito di *Henreki* Langton sottolinea che

That the ideas Nakajima was exposed to during this period influenced his philosophy is suggested by the allusion to Goethe's Faust near the end of this sequence. Nakajima writes that the only way for him to achieve fulfillment in this existence is to act, as “Dr. Faust taught”.⁵⁰

La necessità di agire è un tema che appare anche, ad esempio, in *Kamareon nikki*. Il protagonista dell'opera, infatti, invece di accettare la sua esistenza così com'è, pensa troppo e cerca di capire tutto, mentre la paura di rimanere deluso lo frena dall'agire spontaneamente, al contrario di un suo collega che accetta le circostanze in cui si trova senza scetticismo e agisce senza autoconsapevolezza.⁵¹ Questo tema, comunque, viene ripreso in altre opere di Nakajima, come *Hikari to kaze to yume*, *Gojō tan'i* (I lamenti di Wujing)⁵² e *Mojika* (La maledizione della scrittura), che verranno discussi in seguito.

Nell'inverno del 1938-1939 l'asma di Nakajima peggiorò, ed egli iniziò a considerare l'idea di passare l'inverno in un posto secco come la Manciuria, ma essendo questa soluzione economicamente impossibile decise invece di prendersi un congedo da scuola, anche per poter concentrarsi sulla scrittura. A giugno del 1941, tuttavia, partì per la Micronesia.⁵³ Prima di lasciare il Giappone Nakajima andò a visitare Fukada, ma poiché quest'ultimo era assente gli lasciò un biglietto in cui gli comunicava la sua partenza, insieme alle bozze di *Kotan* e *Tsushitara no shi*, completate tra il 1940 e il 1941.⁵⁴ *Kotan* è una raccolta di quattro storie, ossia *Kitsune tsuki* (che si legge anche *Kohyō*, “Il

⁴⁹ LANGTON, *The works of Nakajima Atsushi...*, cit., p. 34.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 34. Cfr. NAZ 3, cit., p. 380.

⁵¹ LANGTON, *The works of Nakajima Atsushi...*, cit., pp. 35-36.

⁵² “On Admiration: Notes by the Monk Wujing” nella traduzione inglese. Cfr. NAKAJIMA, *The Moon Over the Mountain*, cit., p. 151.

⁵³ Come già accennato, il soggiorno di Nakajima in Micronesia, la decisione di partire e le opere sui Mari del Sud saranno discussi dettagliatamente nel secondo e nel terzo capitolo, e vengono quindi qui omissi.

⁵⁴ NAZ 3, cit., p. 456.

posseduto”), *Miira* (La mummia), *Sangetsu ki* e *Mojika*. Grazie a Fukada, *Sangetsu ki* e *Mojika* vennero pubblicati nel numero di febbraio 1942 di *Bungakkai*, quando Nakajima si trovava ancora in Micronesia. Inoltre, poiché queste due opere sembravano essere state accolte positivamente dal pubblico, Fukada decise di proporre ai curatori di *Bungakkai* di pubblicare anche *Tsushitara no shi*; a fine marzo i curatori della rivista decisero di pubblicare l’opera, ma chiesero di ridurre il numero delle pagine e di cambiare il titolo cosicché il lettore non si immaginasse il contenuto della storia.⁵⁵ Nakajima ricevette la notizia della pubblicazione di *Sangetsu ki* e *Mojika*, insieme alla richiesta di modifica di *Tsushitara no shi*, quando tornò in Giappone dalla Micronesia.⁵⁶ Egli apportò le necessarie modifiche all’opera e la ribattezzò *Hikari to kaze to yume*; essa venne quindi pubblicata nel numero di maggio 1942 di *Bungakkai*.⁵⁷

a. *Kotan*

Il titolo generale *Kotan* è appropriato al fatto che questi materiali sono stati presi da fonti altre rispetto alla vita personale di Nakajima o al Giappone contemporaneo.⁵⁸ Eppure, pur essendo ambientate in tempi antichi e in terre distanti quali l’Asia Minore, l’Egitto, la Cina e l’Assiria, i temi fondamentali delle quattro storie di *Kotan* vertono sulle preoccupazioni personali e artistiche dell’autore.⁵⁹ Ochner sottolinea infatti come

Although the historical settings of these works are borrowed from previous writings of other people, Nakajima has infused them with his own thoughts and emotions derived from his own experiences, some of which also echo in his other works. Thus, these stories are artistic expressions of Nakajima’s ideas about the spiritual world symbolized by language, and about the fate of the creative artist of words such as he himself was.⁶⁰

I temi di *Kotan*, che continuarono a essere presenti nella letteratura di Nakajima, sono molteplici, e comprendono quello “della disarmonia tra uomo e ambiente sociale, l’uso di paesi lontani e luoghi esotici come scena del racconto, l’elemento fantastico della

⁵⁵ OCHNER, *Nakajima Atsushi: His Life...*, cit., p. 202. “Tusitala” è il nome con cui veniva chiamato Robert Louis Stevenson dagli abitanti di Samoa, e significa “narratore”.

⁵⁶ *NAZ* 3, cit., p. 457.

⁵⁷ OCHNER, *Nakajima Atsushi: His Life...*, cit., 202, *NAZ* 3, cit., p. 457.

⁵⁸ OCHNER, *Nakajima Atsushi: His Life...*, cit., p. 120.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 432.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 477.

metamorfosi, il tema del “doppio”, l’importanza della trama e la riflessione sui problemi letterari”.⁶¹

La prima opera della raccolta, *Kitsune tsuki*, ambientata nell’Asia Minore preistorica, è la storia di Shak, un giovane che racconta storie fantastiche. La gente, che al tempo non conosceva il ruolo di “poeta”, crede che Shak sia posseduto da svariati spiriti di uomini e animali, e anche lui stesso comincia a crederci:

[...] Non poteva ancora arrivare a pensare che potesse esistere un mezzo chiamato scrittura, capace di trasmettere alle generazioni future quelle parole create così, una dopo l’altra, senza saperne la ragione. Né tantomeno poteva sapere con che nome in seguito si sarebbe chiamato il ruolo che lui adesso svolgeva.⁶²

Tuttavia i giovani, affascinati dalle storie che Shak racconta, trascurano i loro doveri, e gli anziani del villaggio cominciano a disapprovare i suoi racconti. Quando, poi, Shak non riesce più a raccontare nessuna storia e tuttavia continua a non lavorare, viene ritenuto inutile per il villaggio, e gli abitanti decidono di condannarlo a morte. Shak viene quindi “cucinato” e la sua carne è spartita tra i presenti. “Nessuno sa che, tanto tempo prima che il cieco meonio chiamato Omero cominciasse a declamare i suoi bellissimi versi, un poeta veniva divorato così”,⁶³ così si conclude il racconto. In questa storia Nakajima sembra proiettare i propri dubbi sul suo valore come scrittore, e la sua insicurezza riguardo alla reazione del pubblico ai suoi scritti.

L’Egitto è, invece, l’ambientazione di *Miira*, il secondo dei racconti di *Kotan*. *Miira* è la storia di Pariscas, un ufficiale persiano che, in Egitto, si ritrova di fronte a una mummia che scopre essere stata lui stesso un tempo, prima della propria reincarnazione, e comincia ad avere numerose visioni di sé nelle sue vite passate:

Mentre osserva la mummia ha una visione di se stesso in una vita passata, fermo davanti alla mummia, come lui adesso, cercando di ricordare. Da quell’immagine se ne apre un’altra, identica, poi un’altra ancora, dando il via a una catena senza fine di immagini uguali, simili ai riflessi tra due specchi paralleli. Egli vorrebbe fuggire ma non può muoversi”.⁶⁴

⁶¹ AMITRANO, “Introduzione. La costrizione felice”, *Cronaca della luna sul monte e altri racconti*, a cura di Giorgio Amitrano, Venezia, Marsilio, 1992 (I ed. 1989), p. 14.

⁶² *Ibid.*, p. 57. NAKAJIMA Atsushi, *Nakajima Atsushi zenshū 1 (NAZ 1)*, Tōkyō, Chikuma Shobō, 2015 (I ed. 1993), p. 14.

⁶³ NAKAJIMA, *Cronaca della luna sul monte...*, cit., p. 62. Cfr. *NAZ 1*, cit., p. 17.

⁶⁴ AMITRANO, “Introduzione. La costrizione felice”, cit., p. 31.

Egli, quindi, di fronte alla visione di infinite reincarnazioni, impazzisce: “Quell’angosciosa ripetizione di ricordi che si moltiplicavano all’infinito, come due specchi posti l’uno di fronte all’altro, avrebbe continuato a riprodursi così, in un vortice senza fine?”.⁶⁵ Nakajima combina quindi il tema della reincarnazione con il concetto dell’orrore di infinite ripetizioni.⁶⁶ Invece di suscitare sentimenti rassicuranti, le infinite ripetizioni suscitano orrore in Pariscas forse perché, di fronte a esse, si rende conto che è impotente e che non può fuggire da un’esistenza che appare sempre più insensata ai suoi occhi man mano che le visioni delle varie reincarnazioni si susseguono senza fine.

La storia di *Sangetsuki*, il terzo dei racconti di *Kotan*, si sviluppa invece in Cina. Essa si basa infatti su *Renhuzhuan* (L’uomo-tigre), opera cinese attribuita a Li Jingliang della dinastia Tang (618-907).⁶⁷ Eppure, essa sembra essere innanzi tutto il prodotto dell’ambizione letteraria inappagata di Nakajima: è infatti la storia della disperazione e della rabbia di un uomo che non riesce a diventare un poeta e invece si trasforma in una tigre.⁶⁸

Li Zheng è un “uomo erudito e di grandi capacità”,⁶⁹ gli viene conferito l’incarico di funzionario governativo ma lui, aspirante poeta, si dimette per dedicarsi alla poesia. Egli non riesce però ad affermarsi come poeta e la sua vita diviene sempre più misera, e dopo aver perso ogni speranza di realizzare il suo sogno accetta con vergogna un impiego come funzionario di basso rango. Tuttavia “sotto il peso dell’amarezza e della disperazione, il suo carattere si faceva sempre più insofferente e stravagante”;⁷⁰ ad un certo punto, poi, scompare. Un anno dopo Yuan Can, ispettore governativo di Chen e un tempo l’amico più intimo di Li Zheng, in viaggio incontra una tigre feroce che però torna nel bosco, da dove proviene subito una voce che Yuan Can riconosce essere quella dell’amico. I due si mettono a parlare e Li Zheng racconta che l’anno prima si era svegliato nella notte e, come se qualcuno lo stesse chiamando, aveva cominciato a correre nella foresta, finché non si era reso conto di essersi trasformato in una tigre, senza sapere il motivo. Eppure,

⁶⁵ NAKAJIMA, *Cronaca della luna sul monte...*, cit., pp. 127-128. Cfr. *NAZ 1*, cit., p. 26.

⁶⁶ OCHNER, *Nakajima Atsushi: His Life...*, cit., p. 445.

⁶⁷ Ching-Mao CHENG, “Chinese History in the Writings of Nakajima Atsushi”, *The Journal of the Association of Teachers of Japanese*, 8, 1, 1972, p. 48.

⁶⁸ OCHNER, *Nakajima Atsushi: His Life...*, cit., p. 450.

⁶⁹ NAKAJIMA, *Cronaca della luna sul monte...*, cit., p. 39. Cfr. *NAZ 1*, cit., p. 27.

⁷⁰ NAKAJIMA, *Cronaca della luna sul monte...*, cit., p. 40. Cfr. *NAZ 1*, cit., p. 28.

pensandoci su, si rende conto che forse le ragioni di quel suo destino risiederebbero nel “fragile orgoglio” per il suo talento poetico e nella sua “arrogante timidezza”:

Temendo che il mio gioiello non fosse prezioso, non osavo darmi da fare affinché splendesse, ma siccome credevo almeno in parte che fosse invece di grande valore, non me la sentivo neanche di mescolarmi con la gente comune. Così mi allontanai sempre di più dal mondo e dalla gente, e la rabbia e la frustrazione ebbero l'effetto di alimentare e far crescere sempre più il mio fragile orgoglio. Si dice che l'umanità sia come un domatore di belve feroci, e che il carattere di ogni individuo sia la belva da domare. Nel mio caso, la belva era questa mia timidezza piena di arroganza. Era lei la tigre. Lei mi ha rovinato, è stata il tormento della mia famiglia, ha ferito i miei amici, e ha finito col trasformare anche la mia stessa forma, mutandola in qualcosa che rispecchiava meglio la mia natura più intima.⁷¹

Li Zheng racconta inoltre che ogni giorno, per poche ore, la sua coscienza umana ritorna; tuttavia essa sembra indebolirsi ogni giorno e probabilmente presto sarebbe scomparsa completamente, insieme a tutti i ricordi di quando Li Zheng era un uomo, e anche se scrivesse una poesia bellissima non potrebbe comunque farla conoscere al mondo.

Mentre in *Kitsune tsuki* emerge un poeta non ancora consapevole del suo ruolo, Li Zheng ha ben chiaro il ruolo che vorrebbe ricoprire e sacrifica tutto quello che ha per diventare un poeta, eppure è costretto a scontrarsi con le sue limitazioni, e ironicamente riesce a produrre dei bei versi solo quando ormai non è più in grado di trasmetterli al mondo. Entrambi i poeti, comunque, sono incompresi e vanno incontro a una fine tragica. Nakajima stesso sembra aver provato simili ansie: Amitrano, ad esempio, ritiene che in *Sangetsuki* Nakajima abbia proiettato le sue frustrazioni e i suoi dubbi sulle proprie capacità, e anche Ochner pensa che i sentimenti della tigre e di Nakajima siano gli stessi in questo periodo.⁷² Eppure, Li Zheng non è uguale alla totalità dell'autore, che avrebbe ritratto nel suo personaggio solo i lati negativi di sé, forse per criticarli e rigettarli.⁷³

Sebbene Nakajima abbia seguito la trama della fonte originale, apporta comunque delle modifiche aggiungendo alcuni elementi e omettendone altri. Ad esempio, la fonte originale ha un tono più didattico rispetto a *Sangetsuki*: in *Renhuzhuan*, infatti, Li Zheng si trasforma in una tigre per punizione, avendo commesso un adulterio con una vedova

⁷¹ NAKAJIMA, *Cronaca della luna sul monte...*, cit., p. 47. Cfr. *NAZ I*, cit., p. 34.

⁷² AMITRANO, “Introduzione. La costrizione felice”, cit., pp. 11-12, OCHNER, *Nakajima Atsushi: His Life...*, cit., p. 460.

⁷³ OCHNER, *Nakajima Atsushi: His Life...*, cit., pp. 459-460.

del suo villaggio e successivamente avendo dato fuoco alla casa dell'amante uccidendo lei e tutta la sua famiglia affinché la sua infedeltà nei confronti della moglie non venisse scoperta; in *Sangetsuki* gli eventi relativi all'adulterio e all'omicidio sono invece omessi.⁷⁴ Inoltre, mentre nell'originale non vi sono riferimenti alle ambizioni letterarie del protagonista oltre alle esercitazioni letterarie convenzionali per un cinese istruito, Nakajima descrive Li Zheng come un aspirante poeta, proiettando così le proprie ambizioni letterarie sul protagonista.⁷⁵ Il Li Zheng di *Renhuzhuan* è un personaggio semplice, che accetta – seppure con rammarico - la sua trasformazione senza autoriflessione, mentre in *Sangetsuki* quando il protagonista si rende conto di essersi trasformato in tigre ha la sensazione che ciò sia avvenuto per via del destino e che tutte le creature accettano ciò che gli accade senza nemmeno conoscerne la ragione: “It is therefore an important aspect of ‘Sangetsuki’ as an allegory of human existence, in the sense that we are all playthings of fate and that what is given to us at the basic level is beyond our control”.⁷⁶ Il Li Zheng di *Sangetsuki*, inoltre, è descritto come un personaggio maggiormente complesso, introspettivo e sensibile rispetto all'originale grazie all'omissione dei dettagli raccapriccianti sull'uccisione degli animali e degli umani da parte della tigre per nutrirsi che figurano invece in *Renhuzhuan*:

Even though the tiger eventually realizes what he has been doing, he prefers not to mention it. Thus, we see that Nakajima's tiger is more sensitive than its original. The tiger Li Zheng in “Jen-hu chuan” [*Renhuzhuan*] is perfectly lucid and aware of his actions; it expresses no qualms about killing animals and human to satisfy its hunger. In other words, the tiger in “Jen-hu chuan” does not possess modern man's sensitivity.⁷⁷

L'ultima storia della raccolta *Kotan* è *Mojika*. Ambientato nell'Assiria antica, *Mojika* è il racconto di Nabu-ahe-eriba, un vecchio studioso che su richiesta del re si mette a fare una ricerca sugli spiriti della scrittura, ancora sconosciuti. L'anziano scopre che gli spiriti della scrittura esistono, e che il loro effetto sugli uomini è negativo, colpendo innanzi tutto gli occhi, poi divorando il naso, la gola e lo stomaco, e infine andando ad agire sul

⁷⁴ CHENG, “Chinese History...”, cit., p. 48.

⁷⁵ OCHNER, *Nakajima Atsushi: His Life...*, cit., pp. 452-453.

⁷⁶ *Ibid.*, pp. 455-456.

⁷⁷ *Ibid.*, pp. 454-455.

cervello. Egli si rende conto che la scrittura, inoltre, impedisce gli uomini di avere un contatto diretto con il mondo.

Tuttavia gli spiriti della scrittura, che “non potevano lasciare in pace un simile calunniatore”,⁷⁸ decidono di vendicarsi: essi fanno sì che Nabu-ahe-eriba venga ridotto agli arresti domiciliari, e infine alcuni giorni dopo, durante un forte terremoto, fanno sì che egli venga schiacciato dai libri (che erano fatti di tavolette di argilla) caduti dagli scaffali: “Gli innumerevoli volumi, centinaia e centinaia di pesanti tavolette d’argilla, si abbattono sul calunniatore con le agghiaccianti urla di maledizione di tutte quelle lettere, e senza nessuna pietà lo schiacciarono col loro peso”.⁷⁹

Ochner individua nell’opera vari temi, ossia il concetto che i grafemi, una forma di rappresentazione simbolica, possiedono uno spirito che dà loro il valore fonetico e il significato e che ha effetti nocivi come l’indebolimento della vista, l’idea per cui l’invenzione della scrittura ha indebolito la mente dell’uomo perché egli ha iniziato sempre più a fare affidamento sulle parole scritte invece che usare le proprie facoltà mnemoniche, e il tema della relazione tra i fatti e la storia scritta: “The question whether history is what happened or what is recorded. This poses the question of a philosophy of history”.⁸⁰ Nabu-ahe-eriba sostiene che la storia non consiste nelle cose accadute nel passato, bensì nelle cose che sono state messe per iscritto, in quanto quando gli spiriti della scrittura si impossessano di qualcosa la rendono immortale. Qui Nakajima sembra riflettere sul rapporto tra il pensiero, o meglio l’eccesso di pensiero, e l’azione: i letterati sono infatti descritti come talmente legati alla conoscenza derivata dalla scrittura da alienarsi dalla realtà, finendo per negare l’esistenza della storia se non messa per iscritto.

Ara Masahito critica *Mojika* per la sua mancanza di coerenza (*tashō sanman*), poiché tratterebbe troppe idee.⁸¹ Tuttavia, come commenta Ochner,

[...] these ideas are all related to the central topic, the “spirit of graphs”. The themes and the historical setting of “Mojika” are also organically related, because ancient Assyria, where people

⁷⁸ NAKAJIMA, *Cronaca della luna sul monte...*, cit., p. 75. Cfr. *NAZ I*, cit., p. 49.

⁷⁹ NAKAJIMA, *Cronaca della luna sul monte...*, cit., p. 76. Cfr. *NAZ I*, cit., p. 49.

⁸⁰ OCHNER, *Nakajima Atsushi: His Life...*, cit., pp. 469-473.

⁸¹ Cit. in *ibid.*, p. 474. Cfr. ARA Masahito, “Nakajima Atsushi ron” in AA.VV., *Nakajima Atsushi*, Tōkyō, Bunsendō shuppan, 1977, p. 238.

believed in many spirits, was an appropriate place for Nakajima to employ in introducing the idea of the spirit of written graphs.⁸²

b. *Hikari to kaze to yume*

L'opera *Hikari to kaze to yume* è un racconto a metà tra biografia e fiction sulla vita di Robert Louis Stevenson a Samoa (dal 1890 alla morte, nel 1894) e sulle sue riflessioni sulla creazione letteraria che emergono specialmente in *Vailima Letters*, raccolta delle lettere dello scrittore scozzese all'amico Sidney Colvin (1845-1927). L'opera di Nakajima consiste di venti capitoli che alternano narrazione in terza persona e resoconto in prima persona in stile diario, così da permettere al lettore di avere una visione interna ed esterna di Stevenson.⁸³ Questa è anche l'opera più lunga di Nakajima, ed è il prodotto delle letture e dell'immaginazione dell'autore e non del suo soggiorno in Micronesia, in quanto il manoscritto fu consegnato a Fukada prima della partenza. Come sottolinea Monica Maiorano, "Nakajima avvertì quella profonda comunanza di vita e ideali artistici che lo accostò naturalmente a Stevenson".⁸⁴ Ara Masahito afferma che Nakajima, nel leggere gli scritti di Stevenson, sarebbe rimasto così profondamente toccato da dimenticarsi di se stesso.⁸⁵ Sarebbe stata proprio questa identificazione con lo scrittore scozzese ad aver consentito a Nakajima di "ricreare uno Stevenson solo in parte corrispondente all'originale perché corredato da quegli elementi generati dalle sue emozioni".⁸⁶ L'autore, infatti, grazie alle sue avidi letture sulla vita di Stevenson si sarebbe identificato in lui, sia come uomo che come scrittore; ad esempio, entrambi soffrirono di malattie respiratorie croniche, e nell'adolescenza ebbero conflitti con il padre ma si riconciliarono con lui dopo il matrimonio.⁸⁷

La questione del genere di *Hikari to kaze to yume* è stata sollevata per la prima volta dal critico Hikami Hidehiro, che sostiene che l'opera sia troppo vicina alle fonti per essere considerata un romanzo, ma che sia troppo ricca di distorsioni dei fatti e formulazioni

⁸² OCHNER, *Nakajima Atsushi: His Life...*, cit., p. 474.

⁸³ *Ibid.*, pp. 244-245.

⁸⁴ Monica MAIORANO, "Luce, vento e sogni: Nakajima Atsushi e il mondo di Robert Louis Stevenson", *Il Giappone*, 36, 1996, p. 109.

⁸⁵ Cit. in *ibid.* Cfr. ARA, "Nakajima Atsushi ron", cit.

⁸⁶ MAIORANO, "Luce, vento e sogni: Nakajima...", cit., p. 109.

⁸⁷ OCHNER, *Nakajima Atsushi: His Life...*, cit., pp. 240-241.

personali per essere definita biografia; essa apparterebbe invece “al genere della biografia romanzata, in cui gli elementi squisitamente storici coesistono con quelli relativi al suo mondo emotivo”.⁸⁸ Anche Ochner considera che l’opera, essendo basata piuttosto fedelmente sulla vita di un individuo particolare, può essere considerata “fictionalized biography”.⁸⁹

La storia inizia in Francia, dove il protagonista, Stevenson, ha una forte emorragia polmonare; egli parte quindi alla ricerca di un clima favorevole per il suo sistema respiratorio, fino all’arrivo a Samoa. Vengono poi descritti vari episodi della vita di Stevenson a Samoa, il suo rapporto con i samoani, la sua relazione con la moglie Fanny, l’arrivo della madre e del figliastro Lloyd e i problemi politici del luogo, ma emergono anche flashback sulla giovinezza del protagonista e considerazioni sul suo rapporto con la scrittura e sulle sue preoccupazioni. Nakajima, seppur generalmente fedele alle fonti, usa la sua immaginazione per rendere la storia più semplice, coerente e artistica modificando il materiale aggiungendo, omettendo e alterando fatti sulla vita di Stevenson e sulle sue opinioni.⁹⁰

[...] In descriptions of Stevenson’s inner life Nakajima projected on to Stevenson’s character much of his own thoughts and emotions, his self-doubt and desire to break away from an enervating spiritual paralysis. Throughout the narrative Stevenson is depicted as struggling with recurrent self-doubt regarding his achievement as a writer.⁹¹

Come sottolinea Amitrano, “Nakajima ritrovava in Stevenson le sue stesse preoccupazioni per i problemi tecnici ed espressivi della creazione letteraria e, soprattutto, un’ansia che superava in profondità l’apprensione per il fallimento o la riuscita di un’opera: quella di giustificare la necessità dello scrivere”.⁹² Gli interrogativi e i dubbi di Stevenson, e probabilmente di Nakajima stesso, sulla propria abilità emergono, ad

⁸⁸ MAIORANO, “*Luce, vento e sogni: Nakajima...*”, cit., pp. 115-116.

⁸⁹ OCHNER, *Nakajima Atsushi: His Life...*, cit., p. 236.

⁹⁰ *Ibid.*, pp. 329-330.

⁹¹ Nobuko Miyama OCHNER, “Robert Louis Stevenson Through a Japanese Eye: The Silkworm Image in *Light, Wind and Dreams*”, in Cornelia Moore and Ray Moody (a cura di), *Comparative Literature East and West: Traditions and Trends*, Honolulu, University of Hawaii Press, 1989, p. 60.

⁹² AMITRANO, “Introduzione. La costrizione felice”, cit., p. 12. Amitrano considera l’intrusione della coscienza letteraria nel racconto l’aspetto veramente moderno di Nakajima, tanto che “è difficile isolare anche un solo racconto dal quale il discorso sulla letteratura sia completamente assente”. Cfr. Giorgio AMITRANO, “La metamorfosi come metafora letteraria nell’opera di Nakajima Atsushi II: *Kōfuku e Waga Saiyūki*”, *Il Giappone*, 26, 1986, p. 134.

esempio, nel seguente passaggio di *Hikari to kaze to yume* in cui Stevenson riflette: “Eppure non posso in nessun modo pensare a me stesso come a un bravo artista. I miei limiti sono troppo evidenti”,⁹³ e poco dopo si lamenta:

[...] Il fantasma della vita di un uomo miserabile ha attraversato la mia mente. Quell'uomo, [...] sebbene non abbia talento, si dà delle arie da artista affermato, e abusando delle forze del suo fisico debole scrive opere mediocri di solo stile e senza contenuto [...]. Alla fine morirà miserabilmente, [...] pensando così intensamente al suo paese natio, verso nord, che gli verrà da piangere.⁹⁴

Dubbi sulla mancanza di talento letterario emergono anche in *Sangetsuki* e sembrano appartenere anche all'autore stesso. Inoltre Nakajima proietta su Stevenson anche un'altra questione che lo preoccupava, ossia il significato dell'“io”; ciò emerge, ad esempio, nel seguente passaggio di *Hikari to kaze to yume* in cui il protagonista Stevenson si interroga sulla propria identità: “Camminavo guardando la mia breve ombra. Ho camminato a lungo. Improvvisamente, è successo qualcosa di strano. Ho chiesto a me stesso: ‘Chi sono io? I nomi non sono che simboli. Chi sei mai tu?’”,⁹⁵ nonché nelle seguenti parole: “In verità, l'essere umano dev'essere fatto della stessa materia di cui sono fatti i sogni. Eppure, come sono vari e tristemente ridicoli i sogni!”.⁹⁶

Come sottolinea Miwa Akira, “generally speaking, through all his [Nakajima's] works runs the theme of the willing toward human development: there always exists something with which to build up oneself, or better one's self, through skepticism and reflection”.⁹⁷ Infatti, all'inizio il personaggio Stevenson viene descritto nella sua impossibilità di essere un “uomo d'azione” per via della sua malattia: “Da quando la malattia mi ha impedito di soddisfare il desiderio per l'azione, la mia vita non ha significato altro che letteratura”.⁹⁸ Tuttavia, poco prima di morire, sembra avvenire una trasformazione spirituale per Stevenson che riesce a liberarsi dalle sue limitazioni:

⁹³ Cfr. *NAZ 1*, cit., p. 224.

⁹⁴ *Ibid.*, pp. 254-255.

⁹⁵ OCHNER, *Nakajima Atsushi: His Life...*, cit., p. 278. Cfr. *NAZ 1*, cit., p. 253. Corsivo mio.

⁹⁶ *NAZ 1*, cit., p. 264. Nell'ultima citazione tratta da *Hikari to kaze to yume* emerge un'eco shakesperiana della *Tempesta*: “We are such stuff / As dreams are made on, and our little life / Is rounded with a sleep”.

⁹⁷ NAKAJIMA Atsushi, *Light, Wind and Dreams – An Interpretation of the Life and Mind of Robert Louis Stevenson*, translated by Miwa Akira, Tōkyō, Hokuseidō Press, 1965, p. xx.

⁹⁸ *NAZ 1*, cit., p. 242.

Un forte vento umido mi soffiava in faccia. Stavo in piedi a malapena, appoggiato al tronco di un grande albero di cocco, provando in un angolo del mio cuore un qualcosa simile ad ansia e aspettativa. [...]

Voglio scontrarmi con tutta la mia forza in qualcosa di violento, feroce e tempestoso. Così facendo, voglio distruggere il guscio che mi ha rinchiuso nelle sue limitazioni. [...] Gradualmente, ho iniziato a provare sentimenti eroici. [...]

Dopo poco il mondo sotto i miei occhi ha cambiato in un attimo il suo aspetto. [...]

Guardando quel miracolo momentaneo sotto ai miei occhi, proprio adesso, ho provato la piacevole sensazione che la notte dentro di me stesse scappando via lontano.

Sono tornato a casa trionfante.⁹⁹

Dopo una simile trasformazione, il corpo di Stevenson, “the physical husk of his spirit”, perisce.¹⁰⁰ Tuttavia durante il funerale una farfalla si va a posare sulla bara dello scrittore; secondo una credenza samoana, l’animale simboleggerebbe lo spirito di Stevenson:

[...] his spirit, in the form of the butterfly, which has achieved its transformation, rests at his grave, the place of death. The butterfly at Stevenson’s grave, therefore, may be considered a symbol, a manifestation, of Stevenson’s triumph, which ironically was achieved by his death – the casting off of his earthly form.¹⁰¹

1.3. La forza del destino: dal ritorno dalla Micronesia alla morte improvvisa

Nakajima rientrò in Giappone a marzo del 1942 e andò a vivere nella casa del padre a Tōkyō, ma contrasse subito la polmonite e ebbe vari attacchi di asma; d’estate si rimise dalla malattia e si dedicò alla scrittura. Intanto, grazie al successo di *Hikari to kaze to yume*, a maggio il presidente della Chikuma Shobō Furuta Akira, e subito dopo uno dei curatori di *Chūō kōron*, si recarono da Nakajima per proporgli di pubblicare i suoi scritti.¹⁰² Nakajima si accordò con Furuta per pubblicare un volume di racconti inclusi in tre appena pubblicati, e promise al curatore di *Chūō kōron* di mostrargli i manoscritti dei suoi scritti futuri.¹⁰³

⁹⁹ *Ibid.*, pp. 265-267, OCHNER, *Nakajima Atsushi: His Life...*, cit., p. 328.

¹⁰⁰ OCHNER, *Nakajima Atsushi: His Life...*, cit., p. 328.

¹⁰¹ *Ibid.*, pp. 327-328.

¹⁰² *Ibid.*, p. 203.

¹⁰³ *Ibid.* Cfr. NAZ 3, cit., p. 457.

Questo è il periodo in cui Nakajima si licenziò dall’Agenzia dei Mari del Sud, scrisse *Deshi*, e inoltre si avvicinò al padre: “Father and son shared their hopes and dreams as they discussed Chinese classics”.¹⁰⁴ A luglio, poi, le quattro opere della raccolta *Kotan* vennero pubblicate insieme per la prima volta dalla Chikuma Shobō, nella raccolta *Hikari to kaze to yume* in volume.¹⁰⁵ Ad agosto Nakajima scrisse *Kōfuku*, *Fūfū* e *Niwatori*, che vennero pubblicati con il titolo generale di *Nantōtan* nella seconda raccolta dell’autore, anch’essa dal titolo *Nantōtan*. La raccolta, pubblicata a metà novembre come secondo volume di una serie dedicata ai giovani scrittori dalla Konnichi no Mondai-sha, comprendeva inoltre *Kanshō: Mikuroneshiya juntōki shō*, *Waga saiyūki* (che consiste in *Gojō shusse*, “La riuscita di Wujing”,¹⁰⁶ e *Gojō tan’i*), *Kozoku* (che consiste nei racconti *Eikyo*, “Sorgere e calare”¹⁰⁷ e *Gyūjin*, “L’uomo-toro”) e *Kakochō*.¹⁰⁸ In questo periodo Nakajima scrisse anche *Meijin den*, pubblicato per la prima volta sul numero di dicembre 1942 della rivista letteraria *Bunko* (Biblioteca), e *Riryō*, pubblicato nel numero di luglio 1943 di *Bungakkai*.¹⁰⁹

Nel frattempo *Hikari to kaze to yume* era tra i finalisti nella selezione per il premio Akutagawa per i primi sei mesi del 1942; tuttavia a settembre 1942 la rivista *Bungei shunjū* annunciò che non vi era nessuna opera idonea per essere qualificata, nonostante Murō Saisei (1889-1962), membro della commissione, considerasse l’opera di Nakajima la migliore.¹¹⁰ Infatti un altro membro della commissione, Takii Kōsaku (1894-1984), scrittore di narrativa autobiografica e discepolo di Shiga Naoya (1883-1971), commentò che *Hikari to kaze to yume* aveva uno stile simile a quello delle traduzioni della letteratura straniera in giapponese, e che quindi non era realmente creativo.¹¹¹

Da metà ottobre, poi, la salute di Nakajima iniziò a declinare, finché a metà novembre non venne ricoverato in una clinica per via dell’indebolimento del suo cuore a causa

¹⁰⁴ OCHNER, *Nakajima Atsushi: His Life...*, cit., p. 207. In seguito Nakajima consegnò al curatore i manoscritti di *Deshi*, *Gojō shusse* e forse *Gojō Tan’i*. Cfr. OCHNER, *Nakajima Atsushi: His Life...*, cit., p. 205.

¹⁰⁵ *Hikari to kaze to yume* è sia il titolo di un’opera di Nakajima, sia di una raccolta.

¹⁰⁶ “The Rebirth of Wujing” nella traduzione inglese. Cfr. NAKAJIMA, *The Moon Over the Mountain*, cit., p. 67.

¹⁰⁷ “The Waxing and Waning” nella traduzione inglese. Cfr. NAKAJIMA, *The Moon Over the Mountain*, cit., p. 91.

¹⁰⁸ OCHNER, *Nakajima Atsushi: His Life...*, cit., p. 215.

¹⁰⁹ *Ibid.*

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 210, *NAZ* 3, cit., p. 458.

¹¹¹ OCHNER, *Nakajima Atsushi: His Life...*, cit., p. 211.

dell'uso eccessivo del farmaco che l'autore prendeva per calmare gli attacchi di asma e poter così scrivere, e per via del suo sistema respiratorio debilitato dalla recente polmonite. È in clinica che Nakajima comincia a scrivere un saggio sulla sua visione del ruolo dello scrittore nella società durante la guerra, dal titolo postumo di *Tako no ki no shita de* (Sotto il pandano),¹¹² in cui scrive che “la guerra è guerra, la letteratura è letteratura. Sono convinto che siano cose completamente diverse”.¹¹³ “This essay established Nakajima’s position that a writer should refrain from using literature to further the cause of war”,¹¹⁴ commenta Ochner a riguardo.

Il 4 dicembre 1942 Nakajima morì all'età di 33 anni a causa dell'asma.¹¹⁵ A gennaio *Tako no ki no shita de* venne pubblicato nella rivista *Shin sōsaku* (Nuove creazioni letterarie), a febbraio *Deshi* venne pubblicato su *Chūō kōron*, e a luglio *Riryō* apparì su *Bungakkai*. Ad aprile 1947, poi, i *tanka* di Nakajima a cui venne assegnato il titolo generale *Ishi to naramahoshiki yo no uta* (Poesie delle notti in cui volevo diventare una pietra), vennero pubblicati nel terzo numero della rivista *Geijutsu* (Arte). La prima edizione delle opere complete di Nakajima fu pubblicata in tre volumi dalla Chikuma Shobō tra ottobre 1948 e giugno 1949, e vinse il *Mainichi shuppan bunka-shō*, premio annuale del giornale *Mainichi shinbun* per le migliori pubblicazioni.¹¹⁶

a. *Deshi*

Deshi, il prodotto creativo di una ricerca consistente di Nakajima sui classici cinesi, fu completato il 24 giugno 1942 e accettato per la pubblicazione dal direttore di *Chūō kōron*, anche se venne pubblicato solo postumo a febbraio dell'anno dopo.¹¹⁷ È la storia di Zilu, uno dei maggiori discepoli di Confucio. Egli è un giovane cavaliere errante di Bian, nella terra di Lu, che sente parlare di Confucio e della sua reputazione di “saggio”, e che decide quindi di recarsi da lui per umiliarlo. Tuttavia incontrandolo si ricrede sorprendendosi della vastità della “distanza” tra sé e Confucio, e decide di divenire suo discepolo. Eppure egli ribatte spesso a quello che il maestro dice, poiché “non riuscirà mai ad accettare ciò

¹¹² *Ibid.*, pp. 216-217.

¹¹³ *NAZ 3*, cit., p. 126.

¹¹⁴ OCHNER, *Nakajima Atsushi: His Life...*, cit., p. 217.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 219.

¹¹⁶ *Ibid.*, pp. 220-221, *NAZ 3*, cit., pp. 458-459.

¹¹⁷ OCHNER, *Nakajima Atsushi: His Life...*, cit., pp. 543-544.

di cui non sarà mai convinto fin nel profondo del cuore”,¹¹⁸ e viene rimproverato per la sua resistenza agli aspetti formali delle cose, poiché gli insegnamenti di Confucio si basavano su una grande enfasi sulla “proprietà formale”:

Confucio, da parte sua, era sorpreso dalla grande difficoltà a domare questo discepolo. Di uomini che semplicemente amano il coraggio e odiano la fragilità ce ne sono numerosi, ma quelli che disprezzano la forma delle cose come questo discepolo sono rari. Sebbene in ultima istanza tutto si risolve nello spirito, benché si acceda a tutte le cose appropriate attraverso la forma, questo Zilu non accetta facilmente la logica di accedere attraverso la forma.¹¹⁹

Anche dopo quarant’anni di vicinanza al suo maestro, infatti, la distanza tra i due è incolmabile; alla fine Zilu viene ucciso per via dei disordini politici a Wei; eppure egli si preoccupa di morire proprio con il cappello ben sistemato in testa:

La folla, vista la brutta situazione di Zilu, ha chiaramente rivelato la propria posizione. Dei fischi volano verso Zilu e innumerevoli sassi e bastoni lo colpiscono. [...] La parte posteriore (il laccio del cappello) si rompe e il cappello sta per cadere. Non appena [Zilu] fa per sostenerlo con la mano sinistra, la spada di un altro avversario penetra nella sua spalla. Il sangue sgorga, Zilu crolla, il cappello cade. A terra, Zilu allunga la mano e raccoglie il cappello, se lo mette bene in testa e lega velocemente il laccio. Zilu, coperto di sangue a causa della lama del nemico, con le sue ultime forze prima di morire, grida: “Guardate! Confucio muore così, con il cappello al suo posto!”.¹²⁰

Ochner commenta, riguardo al finale, che Zilu “makes a positive choice to die according to his ethical sense, thereby giving a positive meaning to his life”.¹²¹

Deshi è considerato una delle opere migliori dell’autore, nella quale “Nakajima has successfully portrayed a living human being who exists behind the historical records, whose life represents the dynamic interaction between his innate personality and the influence of his famous master”.¹²²

b. *Waga saiyūki*

¹¹⁸ Monica MAIORANO, “*Deshi*: combattività e intellettualismo in Nakajima Atsushi”, *Il Giappone*, 35, 1995, p. 113.

¹¹⁹ NAZ 3, cit., p. 13. Cit. in NAKAJIMA, *The Moon Over the Mountain*, cit., p. 36.

¹²⁰ NAZ 3, cit., pp. 53-54. Cit. in NAKAJIMA, *The Moon Over the Mountain*, cit., p. 65.

¹²¹ OCHNER, *Nakajima Atsushi: His Life...*, cit., p. 555.

¹²² *Ibid.*, p. 556.

Le due opere di *Waga saiyūki*, *Gojō shusse* e *Gojō tan'i*, sono disposte in questo ordine, eppure la loro data di composizione sembra essere stata inversa.¹²³ La maggior parte di *Gojō tan'i* fu scritta prima della partenza di Nakajima per la Micronesia, sebbene venne pubblicata solo a novembre 1942 nella raccolta *Nantōtan*. Nei primi giorni di maggio del 1941 Nakajima scrisse all'amico traduttore Tanaka Seijirō (1907-1979) che con *Waga saiyūki* voleva creare “il suo *Faust*”, intendendo probabilmente che voleva scrivere un *Bildungsroman*.¹²⁴

Il protagonista di *Gojō shusse* e i quattro personaggi di *Gojō tan'i* sono derivati dal *Xiyouji* (Racconto del viaggio in Occidente), romanzo cinese pubblicato intorno al 1590 che tratta il viaggio in India del monaco Xuanzang per portare in Cina le scritture del Buddhismo *Mahayana*; nel tempo, tuttavia, esso è divenuto un romanzo allegorico di avventure sovranaturali.¹²⁵ Dello *Xiyouji*, comunque, Nakajima riprese soltanto i personaggi e parte dell'ambientazione generale “to express in fictional terms his own spiritual journey, or quest, for the meaning of the self and of the world, and for the best mode of living for him in this world”.¹²⁶

Gojō shusse è la storia di Wujing, il più insicuro dei mostri del fiume “delle sabbie che scorrono”, che si chiede il “perché” di tutto, come la ragione per cui egli è diverso dagli altri e perché è così com'è: “Egli non fa altro che tormentarsi sugli eterni interrogativi del ‘chi siamo, da dove veniamo, dove andiamo’”,¹²⁷ commenta Amitrano. Quindi, viene preso in giro dai “mostri intellettuali” (*chitekina yōkai*) del fiume, ossia da “tutte quelle creature che, pur non sapendo né leggere né scrivere, incarnano a loro modo una filosofia di tipo edonistico: suonano l'arpa e meditano sull'eterna felicità senza porsi troppi interrogativi”.¹²⁸ Molti di questi mostri sono descritti come ingenui ma profondi filosofi, che disprezzano il linguaggio scritto in quanto incapace di trasmettere saggezza; eppure, sebbene siano analfabeti, essi si credono persone importanti, possiedono il proprio “negoziante pensante” (*kangaeru mise*) e sono rigidamente attaccati alla propria visione del mondo.¹²⁹ Questi mostri pensano che Wujing si sia ammalato a causa del fatto che sa

¹²³ *Ibid.*, p. 477.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 477.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 478.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 479.

¹²⁷ AMITRANO, “La metamorfosi come metafora... II”, cit., p. 139.

¹²⁸ *Ibid.*

¹²⁹ OCHNER, *Nakajima Atsushi: His Life...*, cit., pp. 483-484.

leggere; egli, comunque, non riuscendo ad accettare di non poter rispondere a nessuno dei suoi dubbi, si ammala. Anche qui, come in *Mojika*, il linguaggio scritto ha effetti negativi, che si riflettono anche a livello della salute.

La malattia di Wujing è descritta come ansia generale, melanconia e insicurezza: “All that he has hitherto taken for granted has begun to appear incomprehensible and doubtful, because everything seems to him to disintegrate and lose its coherent meaning”.¹³⁰ Quindi, Wujing decide di partire alla ricerca “della verità ultima dell’esistenza”:¹³¹ Nakajima “set up an array of philosophers and thinkers in the form of numerous river monsters and to have his protagonist make a pilgrimage of some of these monster-thinkers in a spiritual quest”.¹³² Nessuno di questi maestri, tuttavia, lo convince. Alla fine gli si presenta una divinità buddhista, Nü Yü, che lo rimprovera per cercare di provare ciò che non può essere provato, e gli dice che

“Il tempo è una funzione dell’essere umano. Il mondo appare privo di significato se visto nell’insieme, ma se ricorriamo direttamente ai suoi dettagli esso assume per la prima volta infiniti significati. Wujing, stabilisciti in un luogo appropriato e dedicati a un lavoro che ti si addice. Abbandona completamente i ‘perché’, a cui non puoi rispondere. Se non lo farai, per te non ci sarà salvezza”.¹³³

Wujing non capisce come sia possibile che smettere di farsi domande su ciò che non capiamo significhi capire, dice che ciò è ambiguo e arbitrario, ma che tuttavia adesso le cose non lo preoccupano più come prima. Tuttavia, non è possibile rispondere ai propri quesiti esistenziali: Nü Yü esorta piuttosto a smettere di porsi quesiti filosofici e a dedicarsi invece a qualcosa, ad “agire” senza pensare troppo. Sembra che Nakajima stesso, costretto a confrontarsi con la forza del destino in Micronesia, come verrà discusso nel secondo capitolo, abbia percepito profondamente l’insensatezza del destino, e abbia capito che ciò che è possibile conoscere non sono i concetti astratti, bensì gli elementi indotti dai dettagli della realtà. Questo tema, comunque, è trattato in *Gojō shusse* con una certa serenità, humor e ironia.¹³⁴

¹³⁰ *Ibid.*, p. 482.

¹³¹ AMITRANO, “La metamorfosi come metafora... II”, cit., p. 139.

¹³² OCHNER, *Nakajima Atsushi: His Life...*, cit., p. 479.

¹³³ NAZ 2, cit., pp. 144-145. Cit. in NAKAJIMA, *The Moon Over the Mountain*, cit., p. 88.

¹³⁴ OCHNER, *Nakajima Atsushi: His Life...*, cit., pp. 504-505.

Infine, Nü Yü ordina a Wujing di accompagnare un monaco e i suoi due discepoli nel loro viaggio in India: il racconto è narrato, sotto forma di diario, in *Gojō tan'i*. Wujing e i suoi tre compagni di viaggio vengono descritti come personaggi dalle caratteristiche distinte:

[...] Hsüan-ts'ang [Xuanzang] è il maestro, modello di umiltà e saggezza; Wu-k'ung [Wukong] è l'uomo d'azione, diretto e disinteressato, che non indulge in riflessioni; Pa-chieh [Bajie] è l'epicureo, che cerca solo il piacere dei sensi.

A questi tre personaggi dalla personalità così chiara e definita, si oppone Wu-ching [Wujing], eternamente incerto, che si interroga e si confronta con gli altri.¹³⁵

La storia è quindi uno studio sui diversi modi di vivere, incarnati dalle personalità contrastanti di Wukong, Xuanzang e Bajie, tutti comparati con Wujing, che sembra particolarmente attratto da Wukong, lo scimmiotto:

So che Wukong è analfabeta. [...]. Ma la sua saggezza (che si armonizza con la sua forza) e il suo giudizio sono superiori rispetto a qualsiasi altra cosa. A volte penso perfino che Wukong abbia una grande cultura. Perlomeno, per quanto riguarda gli animali, le piante e l'astronomia, la sua conoscenza è considerevole. Egli capisce con un solo sguardo l'indole di un animale, la sua forza e le caratteristiche delle sue armi principali. [...] Inoltre egli sa discernere la direzione, l'ora e la stagione osservando le stelle, sebbene non conosca i nomi [...]. Che differenza rispetto a me che conosco i nomi di tutte le ventotto costellazioni ma che non so riconoscerle nel cielo! Non provo mai tanta pena nei confronti della cultura derivata dalla scrittura come quando mi trovo di fronte a questa scimmia che non sa riconoscere neppure un singolo carattere!¹³⁶

Ochner commenta, infine, che “the major theme of this story is Wujing's search for the best mode of life for himself, through observations of and reflection on his companions for the journey. For this reason several critics have termed ‘Gojō tan'i’ a *bildungsroman*”.¹³⁷ Un altro tema che viene ripreso è la figura dell'intellettuale che a causa del suo eccesso di pensiero non riesce ad agire: Wujing è infatti una figura tormentata, che vorrebbe agire senza pensare piuttosto che avere una conoscenza che non riesce ad applicare.

c. *Kozoku*

¹³⁵ AMITRANO, “La metamorfosi come metafora... II”, cit., p. 143.

¹³⁶ NAZ 2, cit., p. 154. Cit. in NAKAJIMA, *The Moon Over the Mountain*, cit., p. 155.

¹³⁷ OCHNER, *Nakajima Atsushi: His Life...*, cit., p. 519.

Le due storie di *Kozoku*, *Eikyo* e *Gyūjin*, furono scritte prima che Nakajima partisse per la Micronesia, ma vennero pubblicate per la prima volta nella raccolta in volume *Nantōtan*. Entrambe sono derivate da parti dello *Chunqiu Zuo-shi zhuan* (Commentario di Zuo sugli annali delle primavere e degli autunni), documento sullo Stato di Lu, dove nacque Confucio, che copre gli eventi dall’ottavo al quinto secolo a.C.¹³⁸ Tuttavia Nakajima amplificò i moventi dietro a questi eventi storici e la loro caratterizzazione, e introdusse in essi “his view of man’s existence as the plaything of fate”.¹³⁹ “‘Eikyo’ e ‘Gyūjin’ express the darker aspect of human beings, represented in historical anecdotes”, sottolinea Ochner.¹⁴⁰

Eikyo è la storia degli ultimi diciassette anni della vita di Kuai Kui, l’erede del duca di Wei, e in particolare della nascita e caduta della sua fortuna.¹⁴¹ Ochner individua, tra i temi principali, “the theme of the breakdown of fundamental human relationships such as the bonds between parent and child, spouses, and siblings. [...] The other major theme is human existence as a plaything of fate”.¹⁴²

Gyūjin, invece, ha per protagonista l’ufficiale di Lu Shusun Bao, che fa un sogno in cui il soffitto della sua stanza comincia ad abbassarsi sempre di più e l’ambiente si fa sempre più soffocante, ma lui non riesce a fuggire perché è come paralizzato, e a salvarlo nel sogno è un uomo con l’aspetto di un toro. Un anno dopo la donna con cui aveva avuto un rapporto occasionale va a fargli visita e gli presenta il figlio che ha avuto da lui, e che si rivela essere identico all’uomo-toro visto da Shusun Bao nel sogno; egli lo nomina quindi paggio. Tuttavia il figlio inganna il padre e lo fa morire di fame. “Il male, una forza fisica oscura, indecifrabile e letale, pesa in questo racconto con una pressione fisica soffocante”,¹⁴³ commenta Amitrano, e ciò emerge, ad esempio, nel seguente passaggio:

Si guardò intorno e il volto del toro, anche questo proprio come nel sogno, lo guardava dall’alto tranquillamente, con una freddezza disumana. [...] Shusun sentì un gelo penetrarlo fin dentro le ossa. Non era paura dell’uomo che stava cercando di ucciderlo. Era qualcosa che somigliava al

¹³⁸ *Ibid.*, p. 525.

¹³⁹ *Ibid.*

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 543.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 526.

¹⁴² *Ibid.*, p. 532.

¹⁴³ AMITRANO, “Introduzione. La costrizione felice”, cit., p. 32.

sacro timore che si prova per qualcosa che si può chiamare l'implacabile Male del mondo. Poi, la sua rabbia di poco prima fu sopraffatta da un senso di terrore fatale.¹⁴⁴

Ochner sottolinea che *Gyūjin* “succinctly expresses Nakajima’s concept for the ‘relentless malice of the world,’ or fate, which ruthlessly crushes individuals. It is perhaps the purest representation of the existential absurdity among Nakajima’s works. [...] There is a little free will as opposed to fate in the story of ‘Gyūjin’”.¹⁴⁵ In questi racconti le relazioni umane vengono meno, la natura dell'uomo appare più oscura che mai, mentre il destino si mostra in tutta la sua insensatezza. Il male sembra essere descritto qui come una forza metafisica che pervade tutto il cosmo, e da cui è impossibile fuggire.

d. *Meijin den*

Pubblicato per la prima volta sul numero di dicembre 1942 della rivista letteraria *Bunko*, *Meijin den* deriva in gran parte da due sezioni del testo taoista *Liezi*.¹⁴⁶ È la storia di Ji Chang, che vuole diventare il migliore arciere del mondo, e che per questo prova a uccidere il suo maestro: “Ormai Ji Chang non aveva più niente da imparare dal suo maestro, e un giorno gli è venuta un’idea malvagia: riflettendo a lungo, adesso nell’arte del tiro con l’arco egli non aveva rivali all’infuori di Fei Wei. Per poter diventare il più virtuoso del mondo, doveva eliminare Fei Wei”,¹⁴⁷ scrive Nakajima. Fallendo nel suo intento, e con il rimorso di quell’ambizione malvagia, abbraccia il maestro e decide di recarsi lontano, dal maestro Gan Ying, che gli insegna “il tiro senza il tiro”: “Se c’è bisogno di arco e freccia, non si tratta che di tirare per tirare. Per tirare per non tirare non c’è bisogno di archi laccati di color corvo o di frecce degli Sushen”.¹⁴⁸ Ji Chang, quindi, osserva il maestro tirare una freccia invisibile a un uccello che volava in lontananza, e colpirlo: “Ji Chang era terrorizzato: adesso, per la prima volta, aveva scorto gli abissi dell’arte del tiro con l’arco”.¹⁴⁹

Egli rimane con il maestro Gan Ying per nove anni, e dopo molto tempo un amico si sorprende rendendosi conto che Ji Chang non sapeva più riconoscere un arco. Amitrano

¹⁴⁴ NAKAJIMA, *Cronaca della luna sul monte...*, cit., pp. 101-102. Cfr. NAZ 2, cit., p. 192.

¹⁴⁵ OCHNER, *Nakajima Atsushi: His Life...*, cit., pp. 541-542.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 556.

¹⁴⁷ NAZ 3, cit., p. 116. Cit. in NAKAJIMA, *The Moon Over the Mountain*, cit., p. 11.

¹⁴⁸ NAZ 3, cit., pp. 119-120. Cit. in NAKAJIMA, *The Moon Over the Mountain*, cit., pp. 13-14. Sushen è il nome cinese moderno di un antico gruppo etnico che visse nel nordest della Cina, conosciuto per l’abilità nella fabbricazione delle frecce.

¹⁴⁹ NAZ 3, cit., p. 120. Cit. in NAKAJIMA, *The Moon Over the Mountain*, cit., p. 14.

sottolinea infatti come il protagonista, una volta scoperto che fino a quel momento era stato troppo conscio del suo strumento, sia passato invece allo stadio successivo della sua educazione, ossia l'emancipazione dell'arco.¹⁵⁰ “In seguito, per un po' di tempo nella capitale di Hantan i pittori avevano nascosto i pennelli, i musicisti avevano tagliato le corde della loro cetra, e gli artigiani si vergognavano prendere in mano i propri strumenti”,¹⁵¹ conclude Nakajima.

Ochner evidenzia l'ambiguità delle intenzioni di Nakajima in questo racconto, che si riflette anche nelle opinioni divergenti dei critici: ad esempio, mentre Hikami Hidehiro considera *Meijin den* come una raffinata allegoria della filosofia taoista, Ōno Masahiro lo considera come una satira del taoismo, presentando con ironia l'assurdità dello stupore del pubblico di fronte a un arciere le cui abilità non sono state provate.¹⁵² In effetti, il concetto di “tiro senza il tiro” lascerebbe perplessi, non chiarendo su che basi si fonda la pretesa di abilità di questi arcieri.

e. *Riryō*

Riryō è l'ultima opera di Nakajima, lasciata in bozza nel momento della morte eccetto cinque pagine revisionate. Fukada ricevette il manoscritto dalla vedova di Nakajima, lo lesse con emozione, e lo fece pubblicare nel numero di luglio 1943 di *Bungakkai*, conferendogli l'attuale titolo.¹⁵³ Anche per quest'opera l'autore si rifece a fonti cinesi, in particolare alle biografie di Li Ling e di Sima Qian e ai documenti sugli Xiongnu contenuti nello *Han shu* (Libro degli Han, 82 d.C.) e alla prefazione dello *Shiji* (Memorie di uno storico, 91 a.C.).¹⁵⁴ Esso si basa sugli eventi storici al tempo dell'imperatore Wu (che regnò nel 140-87 a.C.) della dinastia Han (206 a.C.-220 d.C.), sebbene Nakajima abbia fatto delle modifiche, specialmente nella caratterizzazione della personalità di Li Ling e dell'interiorità di Sima Qian nella sua lotta contro il destino.¹⁵⁵

Li Ling, ufficiale di cavalleria del regno dell'imperatore Wu degli Han, si dirige con il suo esercito verso nord penetrando nel territorio nemico degli Xiongnu. L'impresa è

¹⁵⁰ AMITRANO, “Introduzione. La costrizione felice”, cit., pp. 17-18.

¹⁵¹ NAZ 3, cit., p. 123. Cit. in NAKAJIMA, *The Moon Over the Mountain*, cit., p. 16.

¹⁵² OCHNER, *Nakajima Atsushi: His Life...*, cit., pp. 563-564. Cfr. Hikami HIDEHIRO, “Kaisetsu”, Nakajima Atsushi, Takeda Taijun, Tamiya Torahiko shū, Shōwa bungaku zenshū, Vol. 35, p. 116, e ŌNO Masahiro, “Meijin den' kō”, *Kenkyū*, pp. 134-145.

¹⁵³ OCHNER, *Nakajima Atsushi: His Life...*, cit., p. 565.

¹⁵⁴ CHENG, “Chinese History...”, cit., pp. 54-55.

¹⁵⁵ OCHNER, *Nakajima Atsushi: His Life...*, cit., p. 566.

molto rischiosa in quanto gli Xiongnu sono a cavallo, mentre l'esercito di Li Ling è di soli fanti, nonché numericamente inferiore. Dopo una serie di battaglie con il nemico, le truppe di Li Ling vengono sconfitte e lui viene catturato; questo provoca l'ira dell'imperatore, che si riunisce in consiglio. Nessuno difende Li Ling eccetto Sima Qian, astrologo che stava dedicando tutta la sua vita alla compilazione dello *Shiji*, che doveva narrare la storia dall'antichità fino al presente. Egli prende le difese di Li Ling, ma per questo viene condannato all'evirazione, che per lui era la più atroce delle pene:

La sua era una pena indegna di un uomo d'onore. Non c'era niente da fare: il suo corpo era un disastro completo. Questa era la realtà. Le ferite del cuore col tempo sarebbero forse potute guarire, ma l'atroce realtà del suo corpo lo avrebbe accompagnato fino alla morte. Anche se ne ignorava il motivo, per aver meritato una sorte del genere doveva avere sbagliato in qualche modo. Ma in che cosa? Come? Egli sapeva di aver agito solo secondo giustizia. "Ma forse – si disse – la mia colpa è stata quella di esistere".¹⁵⁶

Inoltre, quando Li Ling viene a conoscenza del sacrificio di Sima Qian egli non prova riconoscenza né simpatia, considerandolo un seccatore ed essendo il suo dolore troppo grande per potersi preoccupare delle sofferenze altrui. Sima Qian pensa alla morte, eppure l'attaccamento all'opera che doveva finire gli impedisce il suicidio. Nel frattempo per decisione dell'imperatore viene uccisa la famiglia di Li Ling, e quando quest'ultimo lo scopre prova una sofferenza e una collera terribili. Egli decide quindi di restare nell'accampamento degli Xiongnu, dove si sposa e ha un figlio.

Su Wu, un altro generale Han, è caduto prigioniero, ma a differenza di Li Ling egli rifiuta di arrendersi al nemico e rimane relegato in solitudine sulle rive del lago Bajkal per diciannove anni, in assoluta povertà ma fedele all'imperatore. Li Ling lo va ad incontrare e si chiede per che scopo l'amico continui a vivere, come possa sopportare un'esistenza così infelice:

Forse uccidersi perché non poteva sopportare gli stenti sarebbe stato in fondo come abboccare all'amo dello *shanyu*, essere sconfitto da lui, o dal destino che simboleggiava. [...] Tuttavia la figura dell'amico, che sopportava il destino con tanto coraggio, non aveva più niente, per Li Ling, di esagerato o ridicolo. Se ciò che lo faceva andare avanti, resistendo con indifferenza a difficoltà inimmaginabili, agli stenti, al gelo, alla solitudine, e tutto questo per un tempo lunghissimo che

¹⁵⁶ NAKAJIMA, *Cronaca della luna sul monte...*, cit., p. 162. Cfr. NAZ 3, cit., p. 83.

sarebbe durato fino alla morte, era l'ostinazione, questa ostinazione doveva essere qualcosa di magnifico, di grandioso.¹⁵⁷

Tuttavia il confronto con Su Wu, che a differenza sua non si era arreso, suscita in Li Ling disagio e sfiducia nei confronti di se stesso. Alla morte dell'imperatore, infine, Li Ling decide di non tornare più in patria perché là non ha più legami, mentre Su Wu ritorna al paese natale dopo diciannove anni. Sima Qian, invece, muore subito dopo aver finito l'opera a cui ha dedicato la propria vita: "Avrebbe dovuto sentirsi lieto, ma era sopraggiunta una strana inquietudine, un senso di solitudine, di vuoto".¹⁵⁸

Amitano riflette che

Se nei racconti 'cinesi' in genere a prevalere è il tono fantastico, *Li Ling* rappresenta un'eccezione. La scena di questo *conte philosophique* di fulminante purezza è la guerra, una guerra raccontata in tutta la sua crudeltà e crudezza, a cui la bellezza dello stile non cerca di conferire fascino. La guerra descritta in *Li Ling* è anche l'esperienza di una solitudine assoluta.¹⁵⁹

Si tratta della solitudine di un piccolo esercito completamente isolato nelle steppe ad affrontare l'immerso esercito nemico; ma la solitudine del singolo individuo è più desolata di quella del gruppo.¹⁶⁰ Infatti,

La similarità dei loro destini non può [...] avvicinare questi uomini. Li Ling non comprende la grandezza del sacrificio di Sima Qian. Sima Qian muore senza sapere che Li Ling è passato dalla parte del nemico. Su Wu e Li Ling sono divisi dalle loro scelte: il primo non si è arreso, il secondo ha dovuto farlo. Ognuno di loro è costretto a consumare la propria tragedia da solo, e a interrogarsi sulle ragioni del proprio destino senza alcun conforto.¹⁶¹

Amitrano commenta infine come nonostante lo spessore filosofico dell'opera, che emerge dai temi relativi all'esistenza umana, le riflessioni e le considerazioni siano misurate.¹⁶²

Ochner sostiene che ciò che a Nakajima interessava maggiormente in *Riryō* sembrano essere stati i modi di vita contrastanti dei tre personaggi, ossia come ciascuno di essi affronta il destino.¹⁶³ "Each of the three major characters – Li Ling, Sima Qian, and Su

¹⁵⁷ NAKAJIMA, *Cronaca della luna sul monte...*, cit., p. 181. Cfr. *NAZ 3*, cit., pp. 101-102. Lo *shanyu* è il capo degli unni.

¹⁵⁸ NAKAJIMA, *Cronaca della luna sul monte...*, cit., p. 189. Cfr. *NAZ 3*, cit., p. 110.

¹⁵⁹ AMITRANO, "Introduzione. La costrizione felice", cit., pp. 25-26.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 26.

¹⁶¹ *Ibid.*, pp. 26-27.

¹⁶² *Ibid.*, pp. 27-28.

¹⁶³ OCHNER, *Nakajima Atsushi: His Life...*, cit., p. 585.

Wu – defines the meaning of his life through his manner of living. Thus, *Ri Ryō* treats the question of fate versus human will, which is one of the fundamental questions of existential thought”,¹⁶⁴ commenta Ochner.

Le opere sulla Cina antica e il Medio Oriente in generale sembrano affrontare la questione dell’esistenza, ossia la relazione tra se stessi e il mondo, dal punto di vista del significato dell’io e della natura delle forze esterne che modellano la vita dell’uomo.¹⁶⁵ Ochner infatti sostiene, a proposito di Nakajima e di queste opere, che

His awareness of the basic condition of man as a plaything of irrational fate, his anger at such a condition, and his philosophical transcendence, albeit limited, of such meaninglessness of existence through willing acceptance of one’s fate, clearly mark him as a precursor of modern literary existentialism.¹⁶⁶

L’incertezza dell’esistenza umana, l’ansia causata da questa consapevolezza e il destino del poeta sembrano quindi i temi centrali della letteratura di Nakajima.¹⁶⁷ Probabilmente lo scrittore rifletté su questioni legate all’esistenza umana fin dall’infanzia, che sembra essere stata caratterizzata da abbandono, alienazione e isolamento. A causa della mancanza di legami stabili e di un attaccamento a un luogo definito, nel giovane Nakajima sarebbe forse sorta l’inquietudine esistenziale che si riflette nei suoi scritti. L’autore sembra indagare queste questioni attraverso le opere del passato, specialmente quelle della Cina antica. I personaggi delle opere di Nakajima che derivano da fonti preesistenti, infatti, sembrano simili all’autore, che forse si identifica in loro proiettandovi i propri pensieri. Eppure, non c’è soluzione alle loro inquietudini: il destino del poeta è sempre tragico e i quesiti esistenziali dei personaggi non vengono risolti. Sembra invece che gli unici a vivere in tranquillità siano coloro capaci di “agire” senza pensare, coloro che hanno una conoscenza legata all’azione e non alla scrittura e al pensiero.

Nel capitolo successivo tratterò il soggiorno di Nakajima in Micronesia analizzando come esso sia stato determinante nello sviluppo del pensiero dell’autore, e le opere sui Mari del Sud.

¹⁶⁴ OCHNER, “A Japanese Writer in Micronesia...”, cit., p. 48.

¹⁶⁵ OCHNER, *Nakajima Atsushi: His Life...*, cit., p. 590.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 653.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 431.

2. “Fuga” nei Mari del Sud - Nakajima Atsushi in Micronesia -

Dopo otto anni di insegnamento e aver completato le opere *Kotan* e *Hikari to kaze to yume*, il 28 giugno del 1941 Nakajima Atsushi lasciò Yokohama per recarsi a Palau, una delle isole della Micronesia allora sotto la giurisdizione giapponese per decisione della Società delle Nazioni.¹ Egli arrivò a Palau il 6 luglio, e soggiornò nei Mari del Sud come addetto alla revisione e alla compilazione dei libri di testo di lingua giapponese (*kokugo henshū shoki*) usati nelle scuole pubbliche (*kōgakkō*) in Micronesia per insegnare il giapponese ai bambini, fino al suo ritorno in Giappone il 17 marzo dell'anno dopo.²

A fine marzo del 1941, prima di decidere di partire, Nakajima si prese un periodo di riposo dall'insegnamento a scuola a causa dell'aggravarsi della sua asma. Tuttavia Hamakawa Katsuhiko fa notare che, se la motivazione del congedo dell'autore fosse risieduta soltanto nella malattia, egli avrebbe dovuto smettere di lavorare molto prima in quanto la sua salute non era mai stata buona. Considerando che Nakajima aveva appena completato due dei suoi testi più apprezzati, *Sangetsuki* e *Hikari to kaze to yume*, e stava scrivendo *Gojō tan 'i*, il fine della sua pausa dal lavoro sembrerebbe invece principalmente quello di “dedicarsi alla creazione letteraria”.³ Ma allora perché iniziare subito un altro lavoro, e per giunta in Micronesia?

La maggioranza della critica individua tra le ragioni del soggiorno di Nakajima nei Mari del Sud quelle legate a motivi di salute, a fattori economici e al suo interesse per il mondo esotico rappresentato da Stevenson, Gauguin e Rimbaud.⁴ Ad esempio, Watanabe Kazutami indica tra le motivazioni della partenza dell'autore “l'attaccamento di Atsushi a Stevenson, la profonda comprensione della passione per i Mari del Sud degli artisti di

¹ OCHNER, “A Japanese Writer in Micronesia...”, cit., p. 38.

² *Ibid.*, pp. 38-39, HAMAKAWA, *Nakajima Atsushi...*, cit., p. 186. Sotto il protettorato del Giappone, in Micronesia la lingua giapponese era considerata “kokugo” (lingua ufficiale) e veniva perciò insegnata nelle scuole. Il compito di Nakajima era quello di revisionare e migliorare – accogliendo i pareri e le richieste degli insegnanti delle varie scuole locali e assistendo personalmente alle lezioni - i libri di testo di lingua giapponese allora utilizzati, e che erano stati compilati dallo studioso di didattica della lingua giapponese Ashida Enosuke per l'insegnamento del “kokugo” ai bambini della penisola coreana e dei Mari del Sud. Cfr. KAWAMURA Minato, *Rōshitsu Seiden – Nakajima Atsushi no bungaku to shōgai*, Tōkyō, Kawade Shobō, 2009, p. 246.

³ HAMAKAWA, *Nakajima Atsushi...*, cit., p. 180.

⁴ Nakajima conosceva, infatti, le opere di Gauguin, a cui si riferisce in *Sabishii shima*, e di Rimbaud, del quale cita una poesia in *Mahiru*. Entrambi i racconti fanno parte di *Kanshō*.

fine secolo Gauguin e Rimbaud, ecc.”,⁵ mentre Ochner, similmente, sostiene che “Nakajima’s decision to go to Micronesia for the purpose both of improving his health and finding literary inspiration was undoubtedly influenced by his reading of Robert Louis Stevenson”.⁶

Tuttavia l’autore, una volta giunto nei Mari del Sud, si rese presto conto che il clima di Palau influiva negativamente sulla sua asma, e per giunta contrasse la dissenteria e la febbre *dengue*.⁷ In questi momenti difficili nessuno si preoccupava per lui o si prendeva cura di lui.⁸ Nakajima, infatti, non aveva amici all’infuori di Hijikata Hisakatsu (1900-1977), scultore e specialista di cultura micronesiana affiliato con l’Agenzia dei Mari del Sud (Nan’yōchō), l’istituzione governativa giapponese in Micronesia; Hijikata viveva in Micronesia dal 1929, ma l’autore lo incontrò solo a fine agosto 1941.⁹ Per di più, egli perse subito l’entusiasmo per il proprio lavoro, ossia per la sua “vita da funzionario veramente sgradevole e insopportabile”,¹⁰ come scrisse alla moglie nella lettera del 21 novembre 1941.

Kawamura Minato sottolinea come Nakajima, recandosi nei Mari del Sud, avrebbe avuto problemi fisici ed emotivi.¹¹ Eppure, l’esperienza dell’autore in Micronesia non sembra essere stata soltanto negativa: il suo valore si rifletterebbe innanzi tutto nelle concezioni e nei pensieri da lui elaborati nei Mari del Sud, la cui importanza emergerebbe nei testi della fase finale della sua vita. Ma tra i frutti di questo soggiorno vi sono anche le opere ambientate nelle isole della Micronesia, *Nantōtan* e *Kanshō*, scritte dopo il ritorno dell’autore in Giappone e completate nell’agosto del 1942. Come sottolinea Ochner, queste storie possono essere considerate fiction;¹² eppure, è stato proprio grazie al suo soggiorno in Micronesia che l’autore poté conoscere meglio l’ambiente che descrisse in seguito nelle opere sopracitate.

⁵ WATANABE Kazutami, *Nakajima Atsushi ron*, Tōkyō, Misuzu Shobō, 2005, p. 140.

⁶ OCHNER, “A Japanese Writer in Micronesia...”, cit., p. 42.

⁷ In una lettera al padre del 17 agosto 1941 Nakajima scrive: “Da quando sono arrivato a Palau sono passati circa quaranta giorni, che ho trascorso inutilmente senza lavorare né fare ispezioni [alle scuole]. Il primo mese sono stato quasi sempre malato, e quando l’asma è migliorata sono rimasto a letto per otto giorni per via di una colite acuta”. Cfr. *NAZ* 2, cit., p. 402.

⁸ OCHNER, *Nakajima Atsushi: His Life...*, cit., p. 142.

⁹ *Ibid.*, p. 145. Hijikata fornì a Nakajima del materiale documentario che venne riutilizzato in almeno due delle opere sui Mari del Sud, *Niwatori* e *Napoleon*.

¹⁰ *NAZ* 2, cit., p. 418.

¹¹ KAWAMURA, *Rōshitsu Seiden...*, cit., p. 261.

¹² OCHNER, *Nakajima Atsushi: His Life...*, cit., p. 338.

In questo capitolo analizzerò innanzi tutto le motivazioni della partenza di Nakajima per la Micronesia basandomi principalmente sugli studi di Hamakawa, che propongono una tesi che si discosta dalle conclusioni della maggioranza della critica. Determinare i motivi del viaggio di Nakajima, infatti, fornirebbe elementi utili per interpretare le opere scritte dopo il suo soggiorno nei Mari del Sud, in quanto la complessità delle motivazioni del recarsi in Micronesia dell'autore si rifletterebbe in queste opere, specialmente nella percezione della forza del destino che emerge in esse. Successivamente mi soffermerò sul soggiorno dell'autore nei Mari del Sud, esaminando poi il valore di questa esperienza e la sua influenza sul pensiero dell'autore. Infine tratterò *Nantōtan* presentando i tre racconti che lo compongono, ossia *Kōfuku*, *Fūfū* e *Niwatori*, evidenziando il materiale a cui si rifanno e analizzandone i temi e le caratteristiche principali.¹³

2.1. Il significato della partenza

Come già accennato, la maggioranza della critica sostiene che Nakajima abbia deciso di andare in Micronesia per motivi di salute, per fattori economici e per il fascino che l'esotico esercitava su di lui. Eppure, in una lettera al padre datata al 27 giugno 1941, ovvero il giorno prima di lasciare il Giappone, l'autore scrive: “Più ci penso, più mi sento uno stupido. Invece di sfruttare come credevo questo anno [di congedo dal lavoro di insegnante] che mi è stato gentilmente concesso, mi sono lasciato trascinare in un lavoro assurdo sebbene non me la senta. È una follia completa”.¹⁴ Hamakawa sottolinea come in queste parole emergano “la derisione e la sofferenza insita nel ‘fragile orgoglio’” di Li Zheng, il poeta-tigre di *Sangetsuki*, e sostiene che l'autore “seguendo le sue inclinazioni ha buttato via un'occasione ideale per affermarsi come scrittore durante l'anno che aveva di fronte a sé”.¹⁵ Hamakawa prosegue individuando poi un'affinità tra Nakajima e il protagonista di *Rōshitsuki*, che rinuncia a dedicare la propria vita al successo a causa della sua “debolezza fisica” e del suo “fragile orgoglio”, decidendo invece di vivere giorno per giorno.¹⁶

¹³ In questo capitolo mi limiterò ad analizzare *Nantōtan*, e mi soffermerò invece su *Kanshō* nel terzo capitolo.

¹⁴ HAMAKAWA, *Nakajima Atsushi...*, cit., p. 182. Cfr. NAZ 2, cit., p. 392.

¹⁵ HAMAKAWA, *Nakajima Atsushi...*, cit., pp. 182-183.

¹⁶ *Ibid.*, p. 183. L'affinità tra Nakajima e il protagonista di *Rōshitsuki* viene evidenziata anche da Ochner,

Lo studioso sostiene quindi che le motivazioni che spinsero l'autore a partire per la Micronesia sarebbero risiedute proprio nella "psiche contorta" (*kussetsu shita shinri*) che Nakajima avrebbe condiviso con i due protagonisti delle opere sopraccitate e che emerge, ad esempio, dalla tragicità di cui trasudano le seguenti parole al padre contenute anch'esse nella lettera del 27 giugno: "Non penso affatto che voi possiate capire quello che vi ho scritto. [...] Mi è ancora più chiaro che gli uomini sono soli".¹⁷ Sembra quindi che

In definitiva Nakajima, approssimandosi verso la buona occasione per diventare scrittore, ha esitato a causa del suo orgoglio fragile per via della sua timidezza, e al contrario si è impegnato in un nuovo lavoro che non si può considerare urgente, ed è scappato nei Mari del Sud con la buona ragione di fortificare se stesso. Pur essendo ben consapevole che quella era una fuga pari a una follia.¹⁸

In una lettera alla moglie scritta il 20 settembre 1941, poi, egli spiegò che, sebbene fosse stato lui a voler partire, questa decisione non sarebbe stata dettata dalla sua volontà:

Penso a voi, alla casa di Hongō-chō. Perché io (noi) non possiamo fare quello che vogliamo? Perché ho dovuto allontanarmi dalla casa di Hongō-chō? (È vero che in quella casa d'inverno soffrivo per via dell'asma. Ma che dire di adesso, che sono afflitto dall'asma nonostante sia estate?). Non è stato mio volere che le cose andassero così. Niente affatto.¹⁹

È possibile individuare una somiglianza tra queste parole e il seguente lamento di Li Zheng: "Perché è successa una cosa simile? Non capisco. Non capiamo mai nulla. Accettare docilmente tutto ciò che accade senza mai capire la ragione, e continuare a vivere così è il destino di noi creature viventi".²⁰

Una volta arrivato a Palau, poi, la salute dell'autore peggiorò, egli rimase inoltre presto deluso dal suo lavoro e dai suoi colleghi, e si può affermare che – a eccezione di Hijikata – "in genere, i rapporti umani nei Mari del Sud sono stati freddi".²¹ Il 21 novembre del 1941, infatti, egli scrisse alla moglie: "[...] L'ufficio è noioso. Inoltre non ho più alcun interesse per il lavoro di compilazione, Palau è deleteria per la mia asma, non c'è niente

come già accennato nel primo capitolo. Cfr. OCHNER, *Nakajima Atsushi: His Life...*, cit., p. 54.

¹⁷ *Ibid.* Nakajima continua scrivendo: "Anche se ci troviamo l'uno di fronte all'altro, in realtà stiamo vivendo in pianeti diversi, e non sto parlando della distanza tra Yokohama e Palau". Cfr. *NAZ 2*, cit., p. 392.

¹⁸ HAMAKAWA, *Nakajima Atsushi...*, cit., p. 183.

¹⁹ *Ibid.*, p. 184. Hamakawa scrive che la lettera è datata al 15 settembre 1941; tuttavia la data esatta sembra essere il 20 settembre 1941. Cfr. *NAZ 2*, cit., pp. 422-427.

²⁰ NAKAJIMA, *Cronaca della luna sul monte...*, cit., p. 43. Cfr. *NAZ 1*, cit., p. 30.

²¹ HAMAKAWA, *Nakajima Atsushi...*, cit., p. 186.

di positivo nello stare nell'ufficio dei Mari del Sud. Ah, com'è sgradevole!"²²

Ma l'autore soffrì anche per la sua impossibilità di scrivere, come emerge dalle seguenti parole anch'esse destinate alla moglie: "Anche se siamo a fine ottobre non ho potuto scrivere nemmeno una pagina, è proprio vergognoso! Ho versato lacrime amare per via della mia inutilità. Ma nessuno capisce il significato di queste lacrime, all'infuori di te".²³

Hamakawa evidenzia ancora una volta l'affinità di Nakajima con Li Zheng, il cui "fragile orgoglio" e la cui "arrogante timidezza" hanno fatto sì che si trasformasse in una tigre:

Vi sono molti che, avendo un talento di gran lunga inferiore al mio, per essersi applicati a coltivarlo con diligenza, sono diventati poeti famosi. Ma mi rendo conto di tutto questo solo ora che sono diventato una tigre. Quando ci penso, ancora adesso sento un rimpianto che mi corrode l'anima. Ormai per me la vita degli uomini è finita per sempre.²⁴

Similmente, anche Nakajima avrebbe rinunciato a dedicarsi alla creazione letteraria che il suo congedo dall'insegnamento gli avrebbe permesso, e sarebbe invece "fuggito", proprio come Li Zheng. La fuga avrebbe provocato una metamorfosi in entrambi: mentre il poeta si è trasformato in tigre, allo stesso modo Nakajima si è recato in un ambiente distante e lontano dalla sua famiglia.²⁵ "Il suo voler vivere per nove mesi nei Mari del Sud, in un ambiente e in una condizione fisica e mentale completamente diversi da com'erano stati fino ad allora corrisponderebbe alla tigre di Li Zheng",²⁶ commenta Hamakawa.

Le motivazioni della partenza dell'autore per i Mari del Sud appaiono quindi più complesse rispetto alle semplici ragioni di salute, o economiche. Nakajima sembra piuttosto indugiare di fronte alla possibilità di diventare uno scrittore di professione, e per via del suo "fragile orgoglio" e della sua "arrogante timidezza" si sarebbe allontanato in un ambiente nuovo. Tuttavia Nakajima avrebbe superato la "condizione di tigre" di Li

²² HAMAKAWA, *Nakajima Atsushi...*, cit., p. 188. Cfr. *NAZ 2*, cit., pp. 477-478. Hamakawa scrive che la lettera è datata al 17 novembre 1941; tuttavia la data esatta sembra essere il 21 novembre 1941. Cfr. *NAZ 2*, cit., pp. 476-479.

²³ HAMAKAWA, *Nakajima Atsushi...*, cit., p. 188. Cfr. *NAZ 2*, cit., p. 472.

²⁴ NAKAJIMA, *Cronaca della luna sul monte...*, cit., p. 48. Cfr. *NAZ 1*, cit., p. 35.

²⁵ HAMAKAWA, *Nakajima Atsushi...*, cit., p. 189.

²⁶ *Ibid.*

Zheng, arrivando a comporre, nella fase finale della sua vita, i testi più apprezzati, e quindi producendo qualcosa di valore.²⁷ È proprio sotto questa luce che si svelerebbe il valore dell'esperienza di Nakajima in Micronesia.

2.2. Nakajima Atsushi in Micronesia

Nakajima arrivò a Palau il 6 luglio 1941. Alloggiò a Koror in un dormitorio situato nei pressi del suo posto di lavoro, ma privo di luce sufficiente per leggere e di buoni pasti, come scrive il 17 agosto in una lettera al padre: “È una situazione per cui se c'è del cibo, soltanto per quello dobbiamo essere soddisfatti”.²⁸ Inoltre, come già accennato, da quando si stabilì nell'alloggio la sua salute iniziò a declinare.²⁹ Già in una lettera a una sua ex-studentessa datata al 25 agosto, poco dopo essere arrivato in Micronesia, Nakajima manifestava il suo desiderio di tornare in Giappone:

Quando, senza conoscere nessuno, soffrendo per tre giorni interi di mal di pancia, diarrea e febbre alta, senza bere né mangiare, lasciato così e trascurato da tutti, mi sono indebolito molto, in quel momento mi sono mancati profondamente il Giappone, Yokohama, e precisamente mia moglie. Assolutamente.³⁰

Katsumata sottolinea come Nakajima fosse molto solo nei Mari del Sud,³¹ e come “prima di stringere rapporti di amicizia ha dovuto innanzi tutto ricevere lo ‘sguardo freddo’ (lettera datata al 20 settembre) dei colleghi”.³² A proposito della loro avversione nei suoi confronti, il 21 novembre l'autore scrisse alla moglie:

Non è che disprezzi quelli con un titolo di studio basso, però queste persone sembrano invece provare antipatia per me che, pur essendo entrato a metà ed essendo giovane, occupo una posizione superiore alla loro. (Sebbene pensassi che all'Ufficio dei Mari del Sud sarei decaduto a un ruolo basso e insignificante [...], una volta arrivato qua, all'interno del dipartimento regionale dopo il capoufficio sono io quello che prende il salario maggiore).³³

Persino in occasione della sua partenza per il tour delle isole della Micronesia, allo scopo

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *NAZ 2*, cit., p. 402.

²⁹ KATSUMATA Hiroshi, *Nakajima Atsushi henreki*, Tōkyō, Chikuma Shobō, 2004, p. 89.

³⁰ *Ibid.* Cfr. *NAZ 2*, cit., pp. 406-407.

³¹ KATSUMATA, *Nakajima Atsushi henreki*, cit., p. 90.

³² *Ibid.*, p. 91.

³³ *NAZ 2*, cit., p. 477.

di assistere alle lezioni di lingua giapponese tenute nelle varie scuole, Nakajima si sentiva depresso in quanto solo uno dei suoi colleghi era andato a salutarlo al porto, mentre il 20 settembre scrisse alla moglie che da quando era arrivato a Palau egli aveva perso tutto il suo orgoglio, la stima in se stesso e la gioia, ed era diventato un uomo diverso: “Da luglio di quest’anno io non sono più io. È proprio così. [...] Sono diventato uno sgradevole individuo strano e ridicolo, sempre depresso”.³⁴

Durante questo suo primo tour, dal 15 settembre al 5 novembre 1941, egli si recò innanzi tutto in due scuole di un’isola del gruppo Truk, dove le costruzioni militari giapponesi stavano distruggendo gran parte delle bellezze naturali. Qui Nakajima si rese ulteriormente conto che “there was no Pacific paradise” e che “realities of life in Micronesia were less than idyllic”.³⁵ Egli proseguì poi il suo viaggio a Ponape, dove visitò alcune scuole e gli venne offerto del cane arrosto, e successivamente a Jaluit, che ritenne essere la più primitiva delle isole visitate fino ad allora.³⁶ Si diresse infine nuovamente a Truk, e durante il viaggio scrisse alla moglie che voleva ammalarsi seriamente, perdere conoscenza e svegliarsi in Giappone accanto alla sua famiglia.³⁷ Durante il suo soggiorno a Truk, dal 6 ottobre al 5 novembre 1941, le sue condizioni di salute furono pessime e la disponibilità di cibo scarsa. Una volta tornato a Palau, il 9 novembre scrisse alla moglie che il tour delle isole della Micronesia lo aveva disilluso, e aveva perso l’interesse per il suo lavoro.³⁸

Il 17 novembre 1941 Nakajima iniziò il secondo tour delle isole, e stavolta nessuno andò a salutarlo al porto al momento della partenza. Dopo la prima tappa all’isola di Rota, soggiornò a Saipan fino alla metà di dicembre. Qui l’autore “was struck by its strict, almost military, discipline and its emphasis on formal correctness”.³⁹ Il 2 dicembre, infatti, scrisse alla moglie:

Anche se fermo gli studenti e provo a parlarci, loro non mi rispondono altro che deludenti *konnichiwa* (buongiorno) oppure “Eccomi! Mi chiamo xxx”. Non riescono proprio a sentirsi a proprio agio. Si capisce bene che gli insegnanti della madrepatria [*naichi*] incutono loro timore.

³⁴ *Ibid.*, p. 424.

³⁵ OCHNER, “A Japanese Writer in Micronesia...”, cit., p. 40.

³⁶ OCHNER, *Nakajima Atsushi: His Life...*, cit., pp. 151-152, 155. L’episodio del cane arrosto verrà ripreso in *Kanshō*.

³⁷ *Ibid.*, p. 157.

³⁸ *NAZ 2*, cit., pp. 471.

³⁹ OCHNER, *Nakajima Atsushi: His Life...*, cit., p. 174.

Non posso sopportare che i miei libri di testo vengano usati in un ambiente in cui vi è un'educazione simile.⁴⁰

Fu proprio mentre Nakajima si trovava a Saipan che scoppiò la Guerra del Pacifico.⁴¹ Al proposito egli scrive alla moglie: “È certo che a Palau vi siano dei rischi [...], ma non sono eccessivi. Non occorre che tu ti preoccupi così. Visto che siamo in guerra, ho messo in conto una certa quantità di pericolo. Piuttosto, ciò che mi spaventa è la mia malattia, l'asma”.⁴²

Durante l'ultimo periodo a Palau egli passò la maggior parte del tempo con Hijikata e gli amici di quest'ultimo,⁴³ e non aveva piaceri all'infuori di questo, come scrive alla moglie il 9 gennaio 1942: “La mia vita all'ufficio pubblico è spiacevole come sempre. Provo sentimenti sgradevoli proprio ogni giorno. Il mio unico divertimento è l'andare, la sera, a casa di Hijikata e parlare bevendo il tè”.⁴⁴ Nakajima e Hijikata partirono poi per un tour nelle isole maggiori, dal 17 al 31 gennaio 1942.

Intanto, come già accennato, *Sangetsuki e Mojika* vennero pubblicati su *Bungakkai* a febbraio del 1942, e i curatori della stessa rivista decisero che a marzo dello stesso anno sarebbe stato pubblicato anche *Hikari to kaze to yume*. Nakajima, comunque, non venne a conoscenza di questo fino al suo ritorno in Giappone.⁴⁵ Questo avvenne a marzo 1942, dopo che, il 31 dicembre, aveva chiesto il trasferimento a Tōkyō per via della precarietà della sua salute.

2.3. Il valore dell'esperienza dell'autore in Micronesia

Il soggiorno di Nakajima in Micronesia sembra quindi non essere stato né piacevole né benefico, eppure sarebbe stato importante per la sua crescita personale e professionale.⁴⁶ Hamakawa ricerca i meriti principali acquisiti da Nakajima nei Mari del

⁴⁰ NAZ 2, cit., p. 489.

⁴¹ Ochner sottolinea che l'atteggiamento di Nakajima nei confronti della guerra sembra apolitico e ambivalente: “He seems to have been pulled between his natural allegiance to his country and his apprehension for the terrible cost of the war”. Cfr. OCHNER, “A Japanese Writer in Micronesia...”, cit., p. 41.

⁴² NAZ 2, cit., p. 496. Si tratta di una lettera di Nakajima alla moglie scritta il 14 dicembre 1941.

⁴³ OCHNER, *Nakajima Atsushi: His Life...*, cit., pp. 184-185.

⁴⁴ NAZ 2, cit., pp. 504-505.

⁴⁵ OCHNER, *Nakajima Atsushi: His Life...*, cit., p. 191.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 192.

Sud analizzando innanzi tutto due opere dell'autore composte l'una prima della partenza per la Micronesia - *Rōshitsuki* - e l'altra dopo il suo ritorno in Giappone - *Gojō shusse*. Lo studioso evidenzia come in *Rōshitsuki* l'autore si interroghi sul significato del mondo e degli uomini scrivendo che è "osservando intensamente i dettagli e ricorrendo attivamente ad essi [che] il mondo di allarga all'infinito",⁴⁷ mentre in *Gojō shusse* (composto dopo essere tornato in Giappone) queste parole sono riprese e modificate così dal Buddha:

Il tempo è l'azione dell'essere umano. Il mondo appare privo di significato se visto nell'insieme, ma se ricorriamo ai suoi dettagli esso assume per la prima volta infiniti significati. Wujing, stabilisciti in un luogo appropriato e dedicati a un lavoro che ti si addice. Abbandona completamente i 'perché', a cui non puoi rispondere. Se non lo farai, per te non ci sarà salvezza".⁴⁸

Hamakawa commenta, riguardo alla differenza percepita in questi due brani, che "il cambiamento e lo sviluppo della natura concettuale e astratta del primo [passaggio] nei principi guida di vita concreti del secondo sono uno dei meriti acquisiti da Nakajima andando nei Mari del Sud".⁴⁹ Lo studioso continua analizzando poi le espressioni piene di affetto nei confronti della moglie e dei figli che emergono in numerose lettere scritte da Nakajima quando si trovava in Micronesia, e afferma che:

La vita familiare che si ripete giorno dopo giorno, ossia uno dei "dettagli" [*saibu*] della vita dell'uomo, viene vista come ovvia, ma quando si prova ad allontanarsi si capisce quanto essa sia preziosa. La scoperta di questo grande valore è uno dei meriti acquisiti [da Nakajima] recandosi nei Mari del Sud. Nelle sue opere prima di andare nei Mari del Sud, al contrario delle parole di *Rōshitsuki*, è raro che venga colto il valore dei "dettagli" della vita dell'uomo e che essi vengano riconosciuti come preziosi; piuttosto, invece, sono molte quelle [opere] in cui [l'autore] guarda fissamente il mondo opposto alla quotidianità, all'ordinarietà, quello della "follia" e della "morte". Questa scoperta, questa conferma del valore dei 'dettagli' ha rimodellato minuziosamente dall'interno la visione dell'uomo e della storia che egli già aveva.⁵⁰

Lo studioso cita quindi la lettera del 20 settembre 1941 di Nakajima alla moglie: "Voglio soltanto - soltanto godermi tranquillamente la quieta vita con voi".⁵¹

⁴⁷ HAMAKAWA, *Nakajima Atsushi...*, cit., pp. 189-190.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 190. Cfr. *NAZ 2*, cit., pp. 144-145. Passo già citato nel primo capitolo.

⁴⁹ HAMAKAWA, *Nakajima Atsushi...*, cit., p. 190.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ *Ibid.*, p. 191. Cfr. *NAZ 2*, cit., p. 423. Hamakawa scrive che la lettera è datata al 15 settembre 1941; tuttavia la data esatta sembra essere il 20 settembre (cfr. nota 19).

Hamakawa sostiene che l'apprezzamento dell'autore per i dettagli sia stato il primo passo per allontanarsi dai dubbi metafisici da cui non riusciva a liberarsi, conferendo a essi un'impronta di realismo.⁵² Lo studioso individua infatti come la propensione di Nakajima all'astrazione e la sua attenzione ai dettagli si sarebbero legate andando a influire sulla sua percezione del destino:

La visione dell'uomo e della storia dagli intensi colori astratti è diventata abbondantemente solenne [*jūkō*] grazie all'elemento di induzione della realtà dai suoi dettagli, e l'acutezza che egli aveva già da prima si è affinata progressivamente in combinazione con questo fenomeno. C'è anche un altro dei maggiori frutti acquisiti nei Mari del Sud. Si tratta, semplicemente, dell'acuta percezione di una forza che supera la microscopica esistenza dell'uomo, di una forza che si può anche definire la volontà della storia: il destino [*unmei*].⁵³

Hamakawa sottolinea come questa forza del destino fosse già presente anche nelle opere precedenti di Nakajima come *Kakochō* e *Kozoku*, specialmente in espressioni come “la ristrettezza (oppure l'assenza) dei campi in cui può agire la libera volontà dell'uomo” (*Rōshitsuki*) e “la severa malevolenza del mondo” (*Gyūjin*), ma che è in Micronesia che si è trovato di fronte a una forza del destino ancora più profonda e violenta.⁵⁴ Infatti, è raro che nella vita di tutti i giorni si rifletta profondamente sul destino come ha fatto invece Nakajima nei Mari del Sud: “Proprio perché era un uomo temerario che nonostante la malattia ha smesso all'improvviso il lavoro alla scuola femminile dopo otto anni e senza nemmeno risparmi, il destino gli si è mostrato con una forza più violenta rispetto a come viene visto dalle persone ordinarie”.⁵⁵ Ciò emerge anche nella lettera alla moglie del 20 settembre 1941, già citata, in cui si lamentava di non essere andato nei Mari del Sud di sua volontà.⁵⁶ Hamakawa riflette che

[...] questa forza del destino, da un qualcosa di eccessivamente vago come ‘destino’ assume una forma storica, determinata, come ‘stato delle cose’ o ‘tempi’, e quindi ancora più potente. Nakajima ha compreso bene che questa forza potente, sebbene protegga costantemente le attività degli uomini, quando vuole li schiaccia crudelmente senza esitazione.⁵⁷

⁵² HAMAKAWA, *Nakajima Atsushi...*, cit., p. 194.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ *Ibid.* Cfr. *NAZ 2*, cit., pp. 434, 192.

⁵⁵ KATSUMATA, *Nakajima Atsushi henreki*, cit., p. 98.

⁵⁶ *NAZ 2*, cit., pp. 422-427

⁵⁷ HAMAKAWA, *Nakajima Atsushi...*, cit., pp. 194-195.

Quando in Micronesia scoppiò la Guerra del Pacifico, inoltre, Nakajima scrisse al padre che in quella situazione non voleva fare previsioni per il futuro; sebbene la guerra fosse una condizione quasi normale dello stato giapponese, in conflitto con la Cina dal 1937, lo scoppio della guerra del Pacifico “seemed to have deepened his vision of the world and man’s fate in it”.⁵⁸ Infatti, “war came to be for Nakajima the embodiment of the irrational force which he called fate. This tragic sense of man’s precarious existence in the face of fate suffuses many of Nakajima’s later works, such as *Deshi* and *Ri Ryō* [...]”.⁵⁹ Alla moglie, poi, in una lettera scritta il 9 novembre, dette indicazioni su cosa fare dei suoi scritti nel caso in cui lui fosse morto, dicendo di darli ai figli se interessati, e altrimenti di bruciarli nel caso in cui nessuno di loro volesse leggerli, rassegnandosi così al volere del destino.⁶⁰ Infatti, sembra impossibile resistere al volere del destino:

L’uomo, per quanto possa lottare, non può opporsi al destino. [...] L’uomo vive e muore seguendo questa forza potente [...]. È chiaro che questo stato d’animo, questa visione del destino che si è fatta più profonda con il recarsi [di Nakajima] nei Mari del Sud, si manifesti con tinte più cupe nelle opere della fase finale della sua vita, *Deshi* e *Riryō*.⁶¹

Il valore dell’esperienza di Nakajima in Micronesia si rifletterebbe quindi nello sviluppo del pensiero dell’autore che emerge nelle opere scritte dopo il suo soggiorno nei Mari del Sud. Sebbene in Micronesia Nakajima abbia soprattutto sofferto, sia a livello fisico che psicologico, egli sembra essere riuscito comunque a trasformare questa esperienza in qualcosa di valore. Infatti, è proprio grazie al suo soggiorno nei Mari del Sud che si è sviluppata la sua poetica che emerge nelle opere tra le più apprezzate come *Deshi* e *Riryō*, soprattutto nelle sue considerazioni sul significato dell’esistenza umana e sulla forza del destino. Come emerge anche nell’analisi di Hamakawa, il soggiorno di Nakajima in Micronesia sembra quindi essere stato determinante nello sviluppo del pensiero dell’autore.

2.4. *Nantōtan*

⁵⁸ OCHNER, *Nakajima Atsushi: His Life...*, cit., p. 194.

⁵⁹ OCHNER, “A Japanese Writer in Micronesia...”, cit., p. 53.

⁶⁰ HAMAKAWA, *Nakajima Atsushi...*, cit., p. 195. Cfr. *NAZ 2*, cit. p. 473.

⁶¹ *Ibid.*, p. 196.

Come già accennato, tra i frutti del soggiorno di Nakajima in Micronesia vi è anche *Nantōtan*, raccolta che comprende *Kōfuku*, *Fūfū* e *Niwatori*. A proposito di questi racconti Giorgio Amitrano sottolinea che “sebbene vi compaiano alcuni dei suoi [di Nakajima] temi abituali, essi rappresentano la parte meno erudita della sua produzione e, poiché il piacere di raccontare neutralizza qui le implicazioni più problematiche, anche la più ‘innocente’”.⁶² Sembra infatti essere l’umorismo a dominare il tono di *Kōfuku*, *Fūfū* e *Niwatori*: l’autore avrebbe scritto questi racconti per il piacere di scrivere, tralasciando le sue preoccupazioni, e ambientando le storie nei Mari del Sud dopo avervi soggiornato personalmente per circa nove mesi.

a. *Kōfuku*

“C’era una volta su quest’isola un uomo molto miserabile”:⁶³ così inizia il racconto. Di quest’uomo viene detto che non è molto giovane e che è considerato brutto da tutti per via dei suoi “capelli non molto crespi” e della “punta non completamente schiacciata del suo naso”. Inoltre, essendo probabilmente il più povero dell’isola, non può nemmeno comprarsi una moglie. Egli vive in una capanna e lavora come servo di infimo rango a casa del capotribù, facendo tutti i lavori più umili senza riposo. Il suo padrone è ricchissimo, con immense proprietà e “infinite” mogli, e quando si accorge che il servo si è preso la “malattia della stanchezza” caratterizzata da una tosse stizzosa, decide di aumentargli il lavoro. Eppure,

Il povero servo tuttavia, essendo una persona molto saggia, non considerava il suo destino particolarmente ingrato. Per quanto il padrone potesse essere crudele, si sentiva riconoscente lo stesso finché gli era ancora permesso di vedere, sentire e respirare. [...] Il fatto che i suoi capelli non fossero ricci come alghe disseccate era sicuramente una terribile pecca del suo aspetto, ma conosceva chi di capelli non ne aveva affatto [...]. E che il suo naso non fosse proprio del tutto schiacciato come una rana calpestata in un campo di banane, certo, era qualcosa di tremendamente vergognoso, ma nell’isola vicina c’erano due persone che, a causa della “malattia che corrode”, il naso non ce lo avevano proprio.⁶⁴

Le caratteristiche che per gli standard palauani sono considerate belle non lo sono invece

⁶² AMITRANO, “Introduzione. La costrizione felice”, cit., pp. 28-29.

⁶³ NAKAJIMA, *Cronaca della luna sul monte...*, cit., p. 79. Cfr. *NAZ 2*, cit., p. 10.

⁶⁴ NAKAJIMA, *Cronaca della luna sul monte...*, cit., p. 83. Cfr. *NAZ 2*, cit., pp. 13-14.

per gli standard giapponesi, e da questo “ironical reversal of values”⁶⁵ emerge lo humor, tema importante in *Kōfuku*, e in *Nantōtan* in generale.

Il servo a volte prega le divinità del male in un piccolo santuario chiedendo di alleviargli il tormento della malattia o quello del lavoro pensando che, a differenza degli dei del bene che sono innocui seppur trascurati, quelli del male sono da temere e quindi vanno venerati con devozione. Dopo un po’ egli comincia a sognare di essere il capotribù, e ripetendo lo stesso sogno ogni notte si immedesima nella parte divenendo sempre più autoritario nei confronti dei suoi servi, tra cui ce n’è uno che somiglia al suo padrone e a cui assegna quindi i lavori più duri. Ormai non è più afflitto dalle faticose attività che doveva svolgere durante il giorno perché la notte può fare sogni felici, e questo si ripercuote anche nel suo aspetto, che si è fatto più florido grazie al cibo che mangia nel sogno, mentre la tosse guarisce.

Nel frattempo, il padrone comincia a sognare di essere un servo miserabile tormentato dai duri lavori imposti da un padrone crudele che sembra il suo stesso servo. Nel sogno non mangia quasi nulla, e anche nella realtà comincia a dimagrire. Quindi, manda a chiamare il servo per punirlo, ma si accorge con stupore che egli è diventato robusto e forte, sicuro di sé: “Nella sua mente si affacciò un dubbio: tra il mondo del sogno e quello del giorno, quale era il più reale?”.⁶⁶ Quindi, si rivolge gentilmente al servo chiedendogli come abbia potuto recuperare la salute in questo modo, e lui gli racconta del sogno. Il capotribù rimane sconvolto:

Era dunque così terribile l’influenza del mondo dei sogni su quello del giorno, al punto che il cibo mangiato in sogno continuava a nutrire il corpo anche fuori dal sogno? Il mondo dei sogni era reale come quello del giorno (se non di più): ormai non c’era più posto per alcun dubbio.⁶⁷

Quando poi racconta del suo stesso sogno al servo, il volto di quest’ultimo esprime felicità: forse lui si era già convinto che il mondo dei sogni fosse più reale di quello del giorno; il padrone, invece, lo guarda con invidia. Amitrano evidenzia come

Le esistenze dei due personaggi avevano un equilibrio fondato sulle privazioni dell’uno e il benessere dell’altro: un equilibrio fondato sul mondo della realtà. Quando il mondo del sogno acquista sempre maggior rilievo, a vincere è il servo che non aveva nessun possesso da perdere. Il

⁶⁵ OCHNER, *Nakajima Atsushi: His Life...*, cit., p. 344.

⁶⁶ NAKAJIMA, *Cronaca della luna sul monte...*, cit., p. 87. Cfr. *NAZ 2*, cit., p. 18.

⁶⁷ NAKAJIMA, *Cronaca della luna sul monte...*, cit., p. 88. Cfr. *NAZ 2*, cit., p. 18.

sogno ha distrutto la realtà ordinaria, instaurando una gerarchia straordinaria in cui l'unico potere è l'immaginazione, un potere così grande da avere effetti esteriori visibili [...].⁶⁸

Alla fine del racconto Nakajima precisa che si tratta di una leggenda di un'isola sprofondata nell'oceano circa ottant'anni fa con i suoi abitanti, concludendo: "Da allora, si dice che non ci sia più stato nelle isole Palau un uomo che abbia fatto un sogno felice come questo".⁶⁹ Amitrano commenta che

[...] nel mondo di *Kōfuku* bene e male sono valori relativi: il servo è mite e remissivo, ma quando il sogno gli permette di esprimersi secondo i suoi desideri, non esita a infliggere al padrone il trattamento crudele di cui lui stesso, fuori dal sogno, è vittima. E il finale del racconto, in cui l'isola scompare nel mare con tutti i suoi abitanti, è un evento cosmico che livella e rende relativa ogni cosa, immergendo servo e padrone nella fisicità dell'universo che li ha partoriti.⁷⁰

Lo studioso, inoltre, individua in *Kōfuku* una forte impronta stevensoniana:

È, naturalmente, lo Stevenson più esotico, quello di *The Beach of Falesà* (La spiaggia di Falesà, 1893) e *The Bottle Imp* (Il diavolo nella bottiglia, 1893) ma [...] si avverte anche l'eco fantastica del tema del doppio di *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (Lo strano caso del dottor Jekyll e del signor Hyde, 1886). *La felicità* appartiene di diritto alla letteratura fantastica per la sua contaminazione fra i piani semantici del reale e dell'irreale [...].⁷¹

Infatti, si tratta di un "racconto di metamorfosi",⁷² in cui "si aprono sottili suggestioni sul rapporto tra immaginazione e realtà".⁷³ Tuttavia, continua Amitrano,

Anche se avvolto in un'atmosfera magica, l'universo de *La felicità* è fisico. I personaggi principali, diversamente dai protagonisti dei suoi altri racconti, intellettuali, artisti o individui tormentati da problemi spirituali, sono qui esseri molto primitivi, per i quali armonia e disarmonia dipendono soprattutto da condizioni materiali.⁷⁴

Il critico Sasaki Mitsuru, invece, sostiene che, nonostante l'ambientazione micronesiana, *Kōfuku* deriverebbe in realtà dal classico cinese *Liezi*, che narra la storia di un vecchio servo che durante il giorno non si lamenta del duro lavoro perché ogni notte sogna di

⁶⁸ AMITRANO, "Introduzione. La costrizione felice", cit., p. 30.

⁶⁹ NAKAJIMA, *Cronaca della luna sul monte...*, cit., p. 89. Cfr. *NAZ 2*, cit., p. 19.

⁷⁰ AMITRANO, "La metamorfosi come metafora... II", cit., p. 149.

⁷¹ AMITRANO, "Introduzione. La costrizione felice", cit., p. 29.

⁷² AMITRANO, "La metamorfosi come metafora... II", cit., p. 147.

⁷³ AMITRANO, "Introduzione. La costrizione felice", cit., p. 30.

⁷⁴ *Ibid.*, pp. 29-30.

diventare un signore, di governare la regione e di indulgere nei piaceri, e crede che il giorno e la notte dividano la vita allo stesso modo.⁷⁵ Intanto, proprio come in *Kōfuku*, mentre nel sogno tra i suoi servi ve n'è uno che assomiglia al proprio padrone, quest'ultimo comincia a sognare di essere un servo, svegliandosi esausto. Nel finale il padrone chiede a un amico come fare per risolvere questo problema, e lui gli risponde che la vita è divisa ugualmente tra sofferenza e piacere e che è impossibile escludere l'una o l'altro. A differenza di *Kōfuku*, nel *Liezi* il padrone decide di diminuire le ore di lavoro del servo e così facendo la sua salute migliora.⁷⁶ Tuttavia Nakajima tralascia questo finale didattico, e invece introduce l'idea romantica che i sogni sono più reali della realtà".⁷⁷

Il critico Ōnishi Yūjirō, tuttavia, suggerisce che la fonte a cui si è rifatto Nakajima per quest'opera siano le *Pensées* di Blaise Pascal, in cui emerge l'idea dell'importanza dei sogni.⁷⁸ Tuttavia anche lui concorda che la fonte cinese è la più vicina alla storia, eccetto il finale, aggiungendo però che l'idea romantica che il mondo dei sogni è più reale della realtà potrebbe essere stata rinforzata anche dalle letture di Nakajima di Anatole France, e in particolare della novella *Thais*, e anche Ochner concorda con questa opinione.⁷⁹

Riguardo al linguaggio, infine, Amitrano sottolinea come Nakajima sia stato molto attento agli effetti fonetici della scelta delle parole, ad esempio attraverso l'uso ricorrente di parole prese dal linguaggio delle Palau, contribuendo "a dare alle pagine di *Nantōtan* una sonorità assai diversa dai racconti di ambientazione cinese, oltre che un'aura esotica di un certo fascino".⁸⁰

In *Kōfuku* emerge quindi un umorismo che sorge dalla differenza di valori tra culture lontane tra loro e che probabilmente Nakajima stesso percepì durante il suo soggiorno in Micronesia. Tuttavia, nonostante l'ironia domini il racconto, in esso l'autore avrebbe comunque voluto riflettere su temi quali il rapporto tra realtà e immaginazione, e realtà e sogni, anche rifacendosi a fonti preesistenti.

b. Fūfū

⁷⁵ OCHNER, *Nakajima Atsushi: His Life...*, cit., p. 341.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 342.

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ *Ibid.*, pp. 342-343.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 343, 347.

⁸⁰ AMITRANO, "La metamorfosi come metafora... II", cit., p. 148.

Il narratore inizia il racconto spiegando che ancora oggi a Palau non c'è nessuno che non conosca la storia di Ghira Koshisan e di sua moglie Ebil. Ghira è un uomo molto mite, mentre la gelosa Ebil è una donna dalla condotta licenziosa:

Dato che Ebil era di costumi molto facili (il fatto che in casi del genere si tenda a usare la parola “nonostante” è tipico della logica delle zone temperate), era anche terribilmente gelosa. La cosa che più temeva era che il marito, di fronte al suo comportamento licenzioso, la ripagasse facendo altrettanto.⁸¹

Il narratore prosegue poi presentando gli *heruris*, ossia le liti senza armi tra donne rivali in amore, durante le quali queste si picchiavano e nessuno poteva interferire: “Le due negre urlavano, strillavano, lottavano, si davano pizzichi, piangevano e cadevano a terra”.⁸² A vincere era la donna che strappava tutti i vestiti all'avversaria, e veniva considerata nel giusto perché protetta dagli dei. Ebil, robusta e forte, sfidava tutte le donne del villaggio trionfando sempre, cosicché “anche se la sua condotta libertina era di dominio pubblico, i suoi numerosissimi rapporti dovevano per forza essere considerati tutti legittimi: le vittorie negli *heruris* ne erano la prova schiacciante e inconfutabile”.⁸³ Ghira era perciò costretto a sopportare la moglie gelosa e infedele chiedendosi addirittura se non fosse lui nel torto.

Viene poi presentato il *mogor*, un sistema in vigore nelle isole Palau secondo il quale nell'*a-bai*, la casa della “Associazione degli uomini”, vivevano – volontariamente o forzatamente - donne nubili provenienti da altri villaggi. Il loro compito era quello di far da mangiare, ma erano anche una sorta di prostitute, sebbene fossero libere di decidere quali uomini frequentare, e potessero anche sceglierne uno solo. Un giorno nell'*a-bai* del villaggio di Ghira arriva una donna molto bella, Rimei, che diventa l'amante di Ghira e decide di frequentare lui soltanto; egli, d'altra parte, percepisce che Rimei potrebbe salvarlo dalla tirannia della moglie. Questa, infatti, si accorge dell'infedeltà del marito e sfida Rimei a uno *heruris* sicura di vincere, ma quest'ultima si dimostra particolarmente forte e riesce a trionfare. Ebil è quindi costretta a tornare a casa umiliata, seguita dal marito che, confuso e abituato alla vigliaccheria, si comporta come se non sia accaduto

⁸¹ NAKAJIMA, *Cronaca della luna sul monte...*, cit., p. 105. Cfr. NAZ 2, cit., p. 21.

⁸² NAKAJIMA, *Cronaca della luna sul monte...*, cit., p. 106. Cfr. NAZ 2, cit., p. 22.

⁸³ NAKAJIMA, *Cronaca della luna sul monte...*, cit., p. 107. Cfr. NAZ 2, cit., pp. 21-22.

niente. Ebil, mortificata, piange per due giorni, per poi passare a rabbia e disperazione:

Quel marito infedele, che aveva tradito una moglie così dolce e casta, era un viscido serpente di mare. Era un mostro partorito da una medusa, il fungo velenoso spuntato da un albero marcio, un escremento di tartaruga, il microbo più schifoso nella muffa, un martin pescatore spennato. Quanto alla donna del *mogor*, era una scrofa lasciva, una bastarda che non conosceva nemmeno la propria madre, uno scorfano dai denti velenosi, una perfida lucertola, un vampiro degli abissi, un feroce pesce *tamaki*. Lei, invece, non era che una dolce polipetta a cui quel pesce terribile aveva divorato i tentacoli...⁸⁴

Il marito però, ormai abituato al dispotismo della moglie, non riesce a reagire, e alla fine accetta di rompere i rapporti con Rimei e di recarsi nella lontana isola di Kayangaru per fare costruire con un legno prezioso una piattaforma per le danze, che al suo ritorno avrebbe inaugurato in occasione del *murū*, la cerimonia di consolidamento della coppia. Così, sebbene il *murū* abbia un costo insostenibile per Ghira, egli parte per costruire la piattaforma, che finisce in un mese. Al suo ritorno, tuttavia, scorge la moglie mentre ha rapporti adulterini con un altro uomo: “La sua prima reazione fu di sollievo. Più importante di quello che aveva visto, era per lui il fatto di potersi liberare di colpo di tutte le angherie della moglie”.⁸⁵ Con una lieve tristezza si avvia verso l’*a-bai*, dove scopre che Rimei gli è rimasta fedele:

Il contrasto tra la lascivia della moglie e la purezza dei sentimenti di questa prostituta, finalmente convinsero anche un codardo come Ghira Koshisan a ribellarsi dalla tirannia della moglie. E a giudicare dal risultato di quel glorioso *heruris*, finché stava insieme alla dolce e forte Rimei, per quanto Ebil potesse tornare all’attacco, non aveva nulla da temere.⁸⁶

Quindi Ghira e Rimei decidono di scappare al villaggio di quest’ultima e lì si sposano. Intanto Ebil continua a dedicarsi ai piaceri carnali finché non viene a scoprire la verità, e andando su tutte le furie decide di arrampicarsi su di un’altissima palma, maledire Ghira di fronte a tutti, e poi buttarsi giù. Tuttavia è così grassa che non riesce ad arrampicarsi, riuscendo ad arrivare soltanto a un’altezza modesta. A quel punto, Ebil si rende conto che non c’era quasi nessuno ad assistere alla scena, probabilmente perché tutti erano ormai abituati alle urla della donna. “Per giunta, già da un po’ il suo grosso corpo aveva

⁸⁴ NAKAJIMA, *Cronaca della luna sul monte...*, cit., pp. 110-111. Cfr. *NAZ 2*, cit., pp. 25-26.

⁸⁵ NAKAJIMA, *Cronaca della luna sul monte...*, cit., p. 113. Cfr. *NAZ 2*, cit., p. 28.

⁸⁶ NAKAJIMA, *Cronaca della luna sul monte...*, cit., p. 114. Cfr. *NAZ 2*, cit., p. 29.

cominciato a scivolare inesorabilmente. Le grida di Ebil cessarono di colpo, e un goffo sorriso si dipinse sul suo volto mentre giungeva a terra,⁸⁷ scrive Nakajima. Tra gli uomini radunati lì c'è un suo ex amante a cui è caduta metà del naso per via di una malattia, ma che è uno dei più ricchi del villaggio. I due si scambiano uno sguardo d'intesa e si allontanano insieme; dopo poco Ebil si installa a casa sua. "Nel villaggio si racconta ancora oggi di come Ghira Koshisan e sua moglie Ebil abbiano poi trascorso tutti e due felicemente, anche se ognuno per conto proprio, il resto della loro vita",⁸⁸ conclude il narratore.

Viene infine spiegato che il *mogor* venne proibito durante la dominazione tedesca, mentre gli *heruris* vi sono ancora oggi: "Dove c'è l'uomo c'è l'amore, e dove c'è l'amore c'è la gelosia, e forse dopotutto è naturale che sia così".⁸⁹

Anche in *Fūfū*, come in *Kōfuku*, l'umorismo è dominante. Esso emerge sia dal rovesciamento ironico di ciò il lettore si aspetterebbe, sia dalla caratterizzazione dei personaggi:

Ngira Kosisang is the very embodiment of a henpecked husband. Ebil and Rimei are unusual types, because they represent the reversal of usual expectations. Ebil is a jealous *and* wanton wife. [...] Rimei is unusual because she is a faithful prostitute – a reversal of what is usually expected. The ironic contrast of such women fighting over a weak man like Ngira Kosisang is humorously depicted by Nakajima.⁹⁰

Come fa notare Ochner, sebbene questo racconto tratti il tema dell'amore e della gelosia, in esso non emerge nessun tema filosofico evidente.⁹¹ *Fūfū* sembra forse il racconto più "spensierato" tra le opere di Nakajima, anch'esso, come *Kōfuku*, scritto per il piacere di scrivere, sebbene a differenza di *Kōfuku Fūfū* non si rifaccia a fonti preesistenti.

c. Niwatori

Il racconto si apre con l'arrivo del narratore nella scuola di un'isola della Micronesia al momento del saluto mattutino, in occasione della presentazione di un nuovo insegnante. Quest'ultimo, un giovane professore giapponese che pareva avere una lunga esperienza

⁸⁷ NAKAJIMA, *Cronaca della luna sul monte...*, cit., p. 116. Cfr. *NAZ 2*, cit., p. 31.

⁸⁸ NAKAJIMA, *Cronaca della luna sul monte...*, cit., p. 117. Cfr. *NAZ 2*, cit., pp. 31.32.

⁸⁹ NAKAJIMA, *Cronaca della luna sul monte...*, cit., p. 117. Cfr. *NAZ 2*, cit., p. 32.

⁹⁰ OCHNER, *Nakajima Atsushi: His Life...*, cit., p. 353. Corsivo nell'originale.

⁹¹ *Ibid.*, p. 355.

di insegnamento in Micronesia, alzando la voce rivolge agli alunni le seguenti parole: “È inutile che proviate a ingannarmi. Il professore fa paura. Obbeditegli per bene. È chiaro? Avete capito? Quelli che hanno capito alzino la mano!”.⁹² Quindi, centinaia di bambini alzano immediatamente la mano. Successivamente il professore spiega al narratore che un atteggiamento severo nei confronti dei micronesiani è necessario. Eppure, il narratore non riesce a capire quale sia l’effetto reale di un comportamento risoluto sui micronesiani, sebbene sembri efficace:

In poche parole, io non posso ancora comprendere gli isolani. Inoltre, man mano che vengo a contatto con loro l’incomprensibilità della psicologia e delle emozioni di questi isolani aumenta. Tre anni dopo essere venuto nei Mari del Sud i sentimenti degli aborigeni [*dojin*] sono diventati per me ancora più incomprensibili rispetto al primo anno, e cinque anni dopo [è così] rispetto al terzo anno.⁹³

A questo proposito, egli rammenta che chi ha vissuto per molto tempo nei Mari del Sud avrà sicuramente vissuto l’esperienza di avere una conversazione con un isolano che, sebbene rida e sia di buon umore, a un tratto si ammutolisce e si comporta come se l’interlocutore non esista più: “Perché? Per quale motivo questo anziano è precipitato in questo stato? Una qualche mia parola l’ha fatto adirare? Per quanto vi rifletta non riesco a orientarmi affatto. A ogni modo, l’anziano ha improvvisamente chiuso le spesse persiane dei suoi occhi, delle orecchie e della bocca, e forse persino quelle del suo cuore”.⁹⁴

Il narratore racconta quindi un episodio simile che ha vissuto con un anziano isolano di Koror, Malkup. Quest’ultimo ha una caratteristica peculiare: le sue palpebre cascano, e non riuscendo a tenere gli occhi aperti, quando deve guardare qualcuno è costretto ad alzare le palpebre con il dito. Il narratore lo conosce perché ha bisogno di un assistente che lo aiuti a collezionare modelli di statuette sacre appartenenti al folklore, e il compito di Malkup è quello di creare per lui modelli di statuette. Tuttavia a volte l’anziano gli porta addirittura gli originali, ma se il narratore gli chiede se li abbia rubati egli si zittisce e non risponde: sembrava infatti che Malkup non si facesse scrupoli a rubare statue di divinità ma che fosse piuttosto preoccupato dal ricevere i soldi. L’anziano inizia però ad

⁹² NAZ 2, cit., p. 33.

⁹³ *Ibid.*, p. 35.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 36.

alzare il costo della sua manodopera e a fare modelli che si discostano dagli originali; inoltre il narratore scopre che Malkup è un uomo senza scrupoli, avendo denunciato per vantaggio personale altri isolani alla polizia per questioni religiose. Per queste ragioni, quando un giorno Malkup gli porta l'ennesimo modello che non corrisponde all'originale, il narratore si infuria, e gli dice che se desiderava il denaro a tal punto da denunciare i suoi amici più stretti, allora lui non gli avrebbe più commissionato nessun lavoro. Malkup diviene inespressivo come se l'altro non fosse esistito più per lui, finché passato del tempo si alza e se ne va. Dopo un'ora il narratore si accorge che il suo orologio, che era sul tavolo, mancava; si trattava di un antico orologio che gli aveva regalato il padre, e si ricorda che Malkup ne era interessato. Quindi va a cercare l'anziano ma non lo trova da nessuna parte, e per un po' di tempo quest'ultimo non si fa più vedere.

In seguito il narratore parte per delle ricerche e si assenta da Palau per due anni. Dopo un mese dal ritorno, Malkup si presenta a casa sua con un aspetto molto sciupato; il narratore non si era dimenticato dell'orologio, ma di fronte a tali sembianze non riesce a dirgli niente a riguardo. L'anziano gli spiega che era malato e che voleva smettere di andare all'ospedale ed essere curato invece da un certo Renge, dottore tedesco, ma che temeva che il principale dell'ospedale e la polizia militare si sarebbero adirati; quindi chiede al narratore di andare a parlare con loro, con un tono così supplichevole che al narratore non è stato possibile rifiutare quella folle richiesta. Tuttavia il dottore gli spiega che quello di Malkup è cancro e che ormai non c'è più niente da fare, ma che comunque può anche andare da Renge se voleva. Malkup si rallegra di aver ricevuto il permesso che voleva, poi non si fa più vedere.

Dopo circa tre mesi arriva a casa del narratore un giovane isolano che egli non ha mai visto, dicendo che Malkup gli aveva ordinato di portargli un pollo. Lui chiede spiegazioni e il giovane gli risponde che l'anziano era morto una decina di giorni prima. Il narratore domanda nuovamente perché Malkup aveva chiesto di portargli un pollo e il ragazzo gli risponde bruscamente che lui non lo sa, che ha fatto solo quello che gli è stato chiesto. Due o tre giorni dopo, poi, arriva un altro giovane isolano con la faccia arrabbiata, gli consegna un pollo e se ne va. Il giorno seguente giunge infine un terzo isolano, più socievole dei precedenti, che dice di essere un parente di Malkup e gli consegna un pollo. Il narratore è sorpreso e gli chiede il motivo di questi regali, e perché i tre polli gli fossero stati consegnati da persone diverse, e lui gli spiega che i polli erano doni per ringraziarlo

del suo aiuto, e che l'anziano aveva pensato che affidandosi a una sola persona probabilmente i polli non sarebbero stati consegnati: "Tra gli isolani sono in molti quelli che non mantengono le promesse".⁹⁵

Il narratore si commuove perché sa che in Micronesia i polli sono molto preziosi. Si chiede se il vecchio volesse ringraziarlo per aver parlato con il direttore dell'ospedale, o se volesse scusarsi perché aveva rubato l'orologio, ma poi pensa che fosse improbabile che si ricordasse ancora dell'orologio, e che se anche l'avesse ricordato sarebbe stato meglio restituire quello. Quindi si chiede:

No, come si possono armonizzare le immagini della cattiveria di lui, che più che per l'orologio in sé mi era rimasta in mente per l'incidente dell'orologio, con il regalo di questi polli, adesso? Non mi soddisfa molto la spiegazione che l'uomo quando sta per morire diviene buono, o che lo spirito umano non è costante e quindi la stessa persona a volte è buona, a volte è cattiva.⁹⁶

Il narratore conclude: "La sensazione di non aver capito un gran ché degli uomini dei Mari del Sud si è fatta ancora più profonda".⁹⁷

Ochner sottolinea come *Niwatori* si rifaccia al diario di Hijikata, che aveva dato a Nakajima il permesso di usare il suo materiale.⁹⁸ La parte iniziale sulla visita del narratore alla scuola, tuttavia, è interamente un'aggiunta di Nakajima. Inoltre il narratore, che sembra essere la fusione di Nakajima e Hijikata, è un uomo che ha vissuto in Micronesia per almeno cinque anni, ma è sempre più perplesso riguardo alla psicologia dei micronesiani.⁹⁹

La figura di Malkup, poi, è composta da due diversi anziani descritti da Hijikata.¹⁰⁰ Nakajima avrebbe quindi preso questi due uomini e li avrebbe fusi in un unico personaggio. Inoltre, il Malkup di Nakajima è più brutto e sinistro di quello di Hijikata, e la relazione con lui è presentata come negativa, a differenza di quella descritta da Hijikata; infatti, "the narrator feels disgust toward him [Malkup]", che descrive come un uomo cattivo e senza scrupoli.¹⁰¹ Inoltre la reazione del narratore di fronte ai polli è di stupore

⁹⁵ *Ibid.*, p. 45.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 46.

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ OCHNER, *Nakajima Atsushi: His Life...*, cit., p. 355.

⁹⁹ *Ibid.*, pp. 356-357.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 357.

¹⁰¹ *Ibid.*, pp. 358-360.

e perplessità, mentre in Hijikata viene enfatizzata la profonda commozione di fronte a quella espressione di gratitudine.¹⁰² Infine, “Nakajima diverges from Hijikata’s account again by returning to his main theme, that of the incomprehensibility of the native mind”.¹⁰³ Come commenta Hamakawa: “Descrivendo la vita di Malkup come estremamente ripugnante viene fatta risaltare la purezza del suo cuore dopo la morte, e [Nakajima] ha voluto così parlare dell’incomprensibilità delle relazioni umane nei Mari del Sud”.¹⁰⁴ Perciò, il significato della storia è completamente diverso per Nakajima rispetto a Hijikata: “È la differenza con uno scrittore che ha voluto rielaborare la vita degli isolani nel mondo dell’immaginazione”.¹⁰⁵ Forse Nakajima stesso, durante il suo soggiorno in Micronesia, percepì delle difficoltà nel relazionarsi con gli isolani, e decise di modificare il materiale fornitogli da Hijikata evidenziando proprio questo aspetto.

Nakajima sarebbe quindi “fuggito” in Micronesia per via della sua “psiche contorta”, e durante il soggiorno nei Mari del Sud si sarebbe ritrovato a confrontarsi con problemi di salute, solitudine e disillusione, e avrebbe percepito più che mai la forza del destino, pronto a schiacciare crudelmente gli uomini. Il pensiero dell’autore si riflette poi nelle sue opere scritte dopo il ritorno in Giappone, specialmente in *Deshi* e *Riryō*, nelle quali emergerebbe la visione del destino e dell’esistenza umana che Nakajima sviluppa in Micronesia. Eppure *Nantōtan* non tratta questi temi. Queste storie sui Mari del Sud, infatti, sembrano essere uniche nella poetica di Nakajima, non presentando evidenti somiglianze con le altre opere dell’autore. Con *Nantōtan* Nakajima, più che interrogarsi sul significato dell’esistenza umana e sulle sofferenze di fronte a un universo che sembra non curarsi degli uomini, avrebbe voluto forse produrre dei racconti più “spensierati” che divertissero il lettore, scegliendo come ambientazione i Mari del Sud, che l’autore conobbe personalmente.

¹⁰² *Ibid.*, p. 361.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 362.

¹⁰⁴ HAMAKAWA, *Nakajima Atsushi...*, cit., p. 219.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 218.

3. *Kanshō*: bellezza e tristezza

– Lo sguardo di Nakajima Atsushi –

Kanshō è una raccolta pubblicata per la prima volta in *Nantōtan* il 15 novembre 1942 con il sottotitolo *Mikuroneshiya juntōki shō*. Essa comprende sei racconti brevi: *Sabishii shima*, *Kyōchikutō no ie no onna*, *Naporeon*, *Mahiru*, *Mariyan* e *Fūbutsushō*.

Come evidenzia Hamakawa Katsuhiko, quest'opera è nata dall'esperienza diretta dell'autore in Micronesia. Eppure, essa

[...] non è affatto un resoconto oggettivo come un reportage, bensì va considerata come un componimento creato in risposta alla volontà di rappresentare, sulla base dei paesaggi e dei costumi dei Mari del Sud, delle scene in stile “kanshō” (atollo) e le attività degli uomini.¹

Quindi, come sottolinea Higami Hidehiro, i brani di *Kanshō* derivano da ciò che Nakajima ha realmente vissuto, a differenza della maggior parte delle sue opere che si rifanno a fonti già esistenti:

[...] Sia quelle che sono considerate le sue opere più rappresentative come *Riryō* e *Deshi*, sia *Hikari to kaze to yume*, sono basate su fonti della Cina antica o su quelle di Stevenson, e l'abilità dell'autore sta nell'elaborare queste fonti, organizzarle e reinterpretarle, e qui emergono le sue caratteristiche, ma in *Kanshō* Nakajima *canta* immediatamente le proprie *canzoni* sul materiale che ha visto con i propri occhi e sentito con le proprie orecchie. [...] Qui vi è il Nakajima autentico.²

Eppure occorre tenere presente che essa è comunque un'opera di fiction: manipolando esperienze realmente vissute e personaggi realmente incontrati, omettendo alcuni dettagli e aggiungendo elementi creativi, l'autore sembra voler enfatizzare alcuni aspetti che riteneva particolarmente importanti. A questo proposito Nobuko Miyama Ochner chiarisce che:

Comparison of some of the sketches with Nakajima's diary makes it clear that these are literary sketches, in which the author has manipulated the raw material for specific purposes. An examination of Nakajima's literary manipulation, therefore, may reveal his concept of literature and his craft.³

¹ HAMAKAWA, *Nakajima Atsushi...*, cit., p. 214.

² HIGAMI Hidehiro, “Nakajima Atsushi, hito to bungaku”, in Nakamura Mitsuo, Higami Hidehiro, Gunji Katsuyoshi (a cura di), *Nakajima Atsushi kenkyū*, Tōkyō, Chikuma Shobō, 1978, p. 195. Corsivo mio.

³ OCHNER, *Nakajima Atsushi: His Life...*, cit., p. 364.

In questo capitolo presenterò inizialmente ciascuno dei sei racconti di *Kanshō* nell'ordine in cui sono disposti nella raccolta, illustrandone la trama e alcuni passaggi particolarmente significativi in traduzione, ricercandone i temi ed evidenziando eventuali riferimenti all'esperienza dell'autore in Micronesia tramite il confronto con le lettere inviate a famiglia e amici e con il suo diario così da discernere gli elementi di invenzione da quelli basati sull'accaduto. Discernere gli elementi di fiction da quelli che non lo sono, infatti, sarebbe utile per comprendere quali erano gli aspetti che l'autore riteneva più importanti, e quindi per comprendere meglio la sua poetica.

In seguito, mi soffermerò sullo sguardo di Nakajima. Come è già stato precisato, *Kanshō* è un'opera di fiction, perciò l'io narrante (*watashi*) non coincide con l'autore.⁴ Tuttavia, considerando che è frutto dell'esperienza di Nakajima in Micronesia, in essa sembra emergere lo sguardo con cui l'autore stesso osservava quel nuovo ambiente e i suoi abitanti. Tenendo presente che egli si era recato nei Mari del Sud come funzionario dell'Impero giapponese (*Dai Nippon Teikoku*), mi soffermerò innanzi tutto sullo sguardo con cui l'autore esaminava la Micronesia e i micronesiani in quanto – rispettivamente – *colonia* e *colonizzati*, ovvero il suo sguardo coloniale, sottolineandone la complessità.

Successivamente analizzerò come vengono presentati i personaggi di *Kanshō* da un punto di vista più ampio, tenendo conto che la solitudine e l'incomprensione percepite dall'autore durante il suo soggiorno nei Mari del Sud (come appare evidente dal contenuto di molte delle lettere scritte a famiglia e amici) si riflette nella loro descrizione; mi soffermerò quindi su quella che intendo caratterizzare come la “freddezza” dello sguardo di Nakajima.

Infine evidenzierò come in *Kanshō*, oltre alla bellezza della natura dei Mari del Sud, emerga allo stesso tempo anche una certa tristezza; analizzerò come questa tristezza sembri derivare sia dagli aspetti problematici della Micronesia (come il suo essere una colonia e la sua povertà), sia dall'interiorità dell'autore stesso, proiettata all'esterno: il suo sguardo melanconico.

⁴ Nei testi non è specificato se l'io narrante sia lo stesso in tutti i racconti, o se si tratti di persone diverse. Comunque, in tutti i brani si tratta di un uomo di nazionalità giapponese e con una conoscenza delle lingue micronesiane quasi nulla.

3.1. *Kanshō* – Brani sul giro delle isole della Micronesia

a. *Sabishii shima*

L'isola di *Sabishii shima* presentataci dall'io narrante – un'isola remota a sud della Micronesia – è bella ma solitaria, come si legge sin dalle prime righe:

È un'isola solitaria.

Al centro dell'isola c'è un campo di taro, circondato da vari alberi di pandano, di limone, alberi del pane e di *ukaru*, che lo proteggono dal vento. All'esterno prosegue la foresta di palme, e poi, dopo di questa, vi sono – nell'ordine – la spiaggia bianca, il mare e la barriera corallina. È un'isola bella, ma solitaria.⁵

Le case degli abitanti (circa centosettanta/centottanta persone) si trovano a ovest dell'isola, sparpagliate tra la foresta di palme. Il narratore prosegue dicendo che sebbene abbia visto isole più piccole di questa, isole in cui gli scarti del corallo non permettono la coltivazione di taro, isole deserte a causa dei danni alle palme causati dagli insetti, se si esclude un'isola con soltanto sedici abitanti, “non c'è isola più solitaria di questa. Ma perché? La ragione è una sola, ossia che non ci sono bambini”.⁶ Egli continua spiegando che in realtà c'è una sola bambina che avrebbe compiuto cinque anni di lì a breve. Prima di lei non c'erano state nascite per più di dieci anni, così come in seguito fino ad adesso, e gli anziani hanno concluso che non sarebbero più nati bambini, nemmeno in futuro, e che lei sarebbe stata l'“ultimo uomo”; quindi, hanno venerato quel neonato con profondo rispetto, perché “come il primo uomo viene venerato, bisogna venerare anche l'ultimo uomo. Come il primo uomo ha sofferto, anche l'ultimo uomo deve soffrire”.⁷ Anche i giovani, che non avevano mai visto un bambino, si erano precipitati a farle visita con eccitazione.

Il narratore riflette poi sul fatto che due anni prima la popolazione era di trecento persone, e si sorprende di un simile calo in così poco tempo. Egli si chiede la ragione per

⁵ NAZ 2, cit., p. 48. Il taro (*Colocasia esculenta*) è una pianta della famiglia delle aracee originaria dell'Asia tropicale, dai tuberi ricchi di amido. Il pandano (*Pandanus*) è un genere di piante pandanacee originario dell'Africa, dell'Asia, dell'Australia e delle isole degli oceani Indiano e Pacifico; varie specie di pandano vengono usate per le fibre e i frutti commestibili. L'albero del pane è una specie dell'artocarpo (*Artocarpus*), un genere di piante moracee dell'Asia tropicale; i suoi frutti, ricchi di amido, possono sostituire il pane. Non è invece stato possibile reperire informazioni su che tipo di pianta sia l'*ukaru*, segnalato dall'autore in *katakana*.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, p. 49.

cui in quell'isola non nascano più bambini: c'è chi ipotizza la diffusione di una qualche malattia venerea o l'uso di metodi di contraccezione. Tuttavia – riflette – le malattie veneree e la tubercolosi non vi sono solo lì, anzi rispetto ad altre isole esse sono contenute, ed è impensabile che gli abitanti vogliano estinguere la popolazione della loro stessa isola usando metodi contraccettivi. Riguardo, invece, ai “trattamenti innaturali” fatti alle donne, si tratta di strane usanze non limitate a quel luogo, bensì diffuse in varie isole Truk.⁸ Inoltre, gli alberi di taro e quelli del pane sono rigogliosi e il cibo abbonda, e non vi sono state calamità naturali. “Ma allora, perché? Perché non nascono bambini? Non lo so. Forse, gli dei hanno deciso di sterminare gli uomini di questa isola”:⁹ è l'unica motivazione che riesce a pensare, sebbene riconosca che non sia una spiegazione scientificamente accettabile.

Quindi l'io narrante, guardando le patate e la foresta di palme sotto la luce accecante del mezzogiorno, pensa al destino dell'isola, e si ricorda le parole di “qualcuno” secondo cui le “cose importanti accadono nonostante tutto” (*subete nimokakawarazu*), riflettendo che è così anche per quanto riguarda l'“estinzione” degli abitanti. Così gli scienziati, di fronte ai resti di ciò che è stato distrutto, identificano varie cause, ma spesso esse non sono che la semplice descrizione del risultato degli eventi.

Il narratore spiega che si è recato a vedere la bambina spinto da una fantasia romantica per cui, come l'ultima rosa di fine autunno fiorisce maestosa, anche l'ultima bambina dell'isola dovrà essere particolarmente bella e intelligente, sebbene “limitatamente ai loro standard”. Tuttavia egli rimane deluso dalla vista di una normale isolana “con la faccia sporca e stupida” e gli arti gonfi per via di una dermatite cronica. “La natura non è romantica come me”,¹⁰ commenta.

Come emerge da questo passaggio, in *Sabishii shima* Nakajima ritrae gli abitanti dell'isola come persone ordinarie e considera la natura come non romantica, al contrario di quanto avviene in *Hikari to kaze to yume*.¹¹ Il disincanto qui espresso sembra nascere dalla disillusione di Nakajima stesso durante il suo tour delle isole, andandosi a scontrare

⁸ Nel testo non viene specificato in che cosa consistano questi “trattamenti innaturali” fatti alle donne; si può però ipotizzare che si tratti di deformazioni o mutilazioni alle parti intime femminili, essendo che l'autore ne parla a proposito dell'assenza di gravidanze nell'isola. Le isole Truk (ribattezzate Chuuk) sono isole vulcaniche appartenenti agli Stati Federati della Micronesia, e fanno parte delle Isole Caroline.

⁹ *Ibid.*, p. 50.

¹⁰ *Ibid.*, p. 51.

¹¹ OCHNER, “A Japanese Writer in Micronesia...”, cit., p. 50.

con una realtà tutt'altro che idilliaca e rendendosi conto che l'immagine delle isole del sud del Pacifico che emerge nelle opere di pittori e scrittori occidentali come Paul Gauguin e Pierre Loti non è reale.

Di sera, l'io narrante cammina da solo sulla spiaggia, sotto gli alberi di palma le cui foglie risuonano al vento dell'oceano. Procedendo sulla sabbia bagnata dalla marea, egli si accorge che un qualcosa “simile a del vapore o a delle ombre” gli corre intorno: si tratta di infiniti piccoli granchi – di un colore così simile alla sabbia che è difficile distinguerli da essa – che scappano. Egli spiega che granchi dal colore così pallido sono rari, e che quando li ha visti per la prima volta a Palau gli è sembrato che la sabbia scorresse via e che ci fossero i fantasmi. Fermandosi, anche la “fuga” dei granchi si arresta. Il narratore pensa malinconicamente che

Forse dopo che gli uomini qui si saranno estinti (ormai è quasi una verità stabilita), saranno questi piccoli granchi simili a delle ombre, simili ai fantasmi della sabbia, a dominare quest'isola. Pensando al giorno in cui questi tremolanti fantasmi grigiastri diventeranno i soli proprietari di quest'isola, sono rabbrivito.¹²

È già buio quando il narratore si dirige verso la costa abitata ed entra in una casa, dove l'anziana proprietaria – sorpresa da questa visita inaspettata – gli offre da mangiare; lui assaggia il cibo, ringrazia in giapponese e se ne va. Osserva il mare scuro, al largo del quale emerge solo la luce della nave a vapore con cui egli è arrivato e con cui dopo poche ore se ne andrà: vi si fa trasportare in canoa da un isolano e lì aspetterà la marea di mezzanotte per la partenza. Nell'attesa esce sul ponte di coperta e osserva in mezzo all'oscurità delle luci deboli, mentre al di là dell'ombra nera dell'albero maestro e delle corde brillano maestose le costellazioni. In quel momento egli si ricorda del concetto di “armonia delle sfere” del filosofo greco antico Pitagora, secondo cui le innumerevoli stelle dei corpi celesti che ci circondano, quando ruotano, producono un gigantesco suono armonico, ma noi essendone abituati adesso non siamo più coscienti di questo enorme coro celestiale. Quindi, come prima sulla spiaggia serale si era immaginato l'isola dopo che i suoi abitanti si sarebbero estinti, il narratore adesso si immagina infiniti corpi celesti scuri, infinite orbite che ruotano ordinatamente e rumorosamente in un universo in cui

¹² NAZ 2, cit., p. 52.

non c'è più nessuno. “Dal fondo del cuore è emerso un qualcosa simile ad una violenta tristezza”,¹³ conclude.

Ochner definisce il tono di *Sabishii shima* “at once poetic, contemplative, and melancholy”, sottolineando che la solitudine dell’atmosfera è rafforzata dalla ripetizione ravvicinata dell’espressione “sabishii shima da”, per tre volte.¹⁴ L’isola è solitaria perché non vi nascono più bambini; tuttavia Nakajima non descrive la solitudine degli abitanti dell’isola. Ad emergere è la solitudine percepita dal narratore, che forse è anche la solitudine sofferta da Nakajima stesso durante il suo soggiorno in Micronesia, come emerge dalle sue lettere inviate a parenti e amici: “Mi sento solo, veramente solo”; “La mia partenza è solitaria”; “Che malinconia tremenda!”.¹⁵

L’affinità in *Sabishii shima* tra il narratore e l’autore è sottolineata anche da Hamakawa e da Ochner: il primo afferma che “tra le opere che esprimono meglio l’atteggiamento di Nakajima nei confronti del nuovo universo dei Mari del Sud vi sono i due racconti *Sabishii shima* e *Mahiru di Kanshō*”,¹⁶ mentre Ochner considera il narratore come coincidente con Nakajima stesso. La studiosa afferma infatti che le preoccupazioni dei due coincidono, specialmente “that of the indifference of the universe toward human fate, the insignificance and powerlessness of man’s existence in it, and anger and sadness evoked by his realization of such a condition” (questioni che emergono anche in *Rōshitsu ki*), constatando che i dubbi filosofici che perseguitavano Nakajima fin dalla giovinezza non lo avevano abbandonato nemmeno in Micronesia.¹⁷ Quindi, gli abitanti dell’isola di *Sabishii shima* si ridurranno inesorabilmente fino a scomparire senza nemmeno conoscerne la ragione, e il genere umano non potrà fermare la propria scomparsa: l’esistenza degli esseri umani è insignificante ed essi sono costretti ad accettare passivamente il proprio destino, a riconoscere che le cose importanti accadono “nonostante tutto”. Similmente, in *Rōshitsu ki* il protagonista si chiede: “Gli uomini, per come sono stati fatti, possono pensare alle cose solo tramite concetti quali il tempo, lo

¹³ *Ibid.*, p. 53.

¹⁴ OCHNER, *Nakajima Atsushi: His Life...*, cit., p. 366.

¹⁵ Citazioni da *NAZ 2*, cit. La prima citazione è tratta da p. 498, la seconda da p. 477, e la terza da p. 422. L’aggettivo che ho tradotto con “solo”, “solitaria” e “malinconia” è sempre “sabishii”, tuttavia il carattere non è lo stesso, trattandosi di “寂” nei primi due casi e di “淋” nell’ultimo caso. Comunque, i significati sono gli stessi.

¹⁶ HAMAKAWA, *Nakajima Atsushi...*, cit., pp. 202-203.

¹⁷ OCHNER, *Nakajima Atsushi: His Life...*, cit., p. 367.

spazio, i numeri, ecc. Quindi, per come sono stati fatti, non possono capire nessuna delle faccende che vanno al di là di questo tipo di forma”; “Davvero, a che scopo sono nato?”; “Ci estinguiamo tutti, appassiamo tutti, siamo tutti insignificanti”.¹⁸

Anche in *Sabishii shima* gli uomini scompariranno. Eppure l’universo è indifferente al loro destino: i granchi, simili a fantasmi della sabbia, continueranno a correre sulla spiaggia anche quando sull’isola non vivrà più nessun uomo, e le orbite continueranno il loro movimento anche quando l’umanità si sarà estinta.

b. *Kyōchikutō no ie no onna*

Questo brano illustra l’incontro del narratore con una giovane donna micronesiana che tenta di sedurlo. L’“avventura” ha luogo in un pomeriggio estremamente caldo e senza vento, con l’aria umida e stagnante sotto il cielo coperto dalle nuvole. Il narratore non è ancora guarito del tutto dalla febbre *dengue*, perciò si sente fiacco e con le gambe pesanti, respira male e gli gira la testa. A un certo punto il suono dello sguazzare di qualcuno nell’acqua interrompe la tranquillità: poco lontano dalla strada egli crede di vedere delle figure nude, probabilmente delle ragazze che fanno il bagno, ma essendo stanco non gli va nemmeno di infastidirle. Il narratore arriva quindi di fronte a una casa presso degli oleandri dalle foglie rosse, e decide di riposarsi lì. In casa sembra non esserci nessuno, solo un gatto sdraiato. Un forte odore di gelsomino galleggia nell’aria, e il suo mal di testa non fa che aumentare. Ochner evidenzia come fin qui “Nakajima set the stage for the strange encounter, by causing the heat, humidity, and the effect of a disease to weaken the narrator’s physical and mental alertness”.¹⁹

È in queste condizioni di spossatezza, infatti, che voltandosi nuovamente verso la casa l’io narrante si rende conto con stupore che al suo interno c’è una donna. Egli non capisce quando sia apparsa, per un attimo gli balena in testa addirittura l’idea che si tratti del gatto di prima trasformatosi in un umano. Lei lo guarda ma non è sorpresa, come se avesse continuato a guardare nella sua direzione per tutto il tempo; sta allattando un neonato, e ha il busto nudo. Il narratore la guarda in silenzio; nonostante la condizione febbrile, è colpito dai suoi occhi e dal suo sguardo e non riesce a staccarsene: “Non c’è donna che

¹⁸ Citazioni da *NAZ 2*, cit. La prima citazione è tratta da p. 262, la seconda da p. 236, e la terza da p. 237.

¹⁹ OCHNER, *Nakajima Atsushi: His Life...*, cit., p. 368.

riesca a mantenere il contatto visivo così a lungo. Si potrebbe dire che non faccia altro che fissarmi. Mi sembra addirittura che un qualcosa di anormale, una specie di febbre, aleggi dentro la luce dei suoi occhi”.²⁰ Sorge in lui un certo interesse per questa bella ragazza, dal volto particolare che gli fa dedurre che sia di sangue misto micronesiano-giapponese. A un certo punto egli comprende il significato (erotico) di quello sguardo, sebbene continui a non capire il perché di un tale comportamento – la giovane aveva appena partorito – né se nelle zone tropicali esso fosse normale o meno. Il volto di lei si arrossa, e lui è consapevole del rischio crescente, sentendosi come “entwined by the spell cast by this temptress”,²¹ da cui si salva soltanto grazie alla sua debolezza fisica:

È stupido da dire, ma ripensando alla strana sensazione come di ubriachezza di quel momento, mi sembra proprio di essere caduto vittima di una magia tropicale. A salvarmi da quel pericolo è stata la mia debolezza fisica dovuta alla convalescenza. Seduto con le gambe penzoloni sul bordo [di un grande lastricato rialzato], per guardare la donna ho dovuto volgermi indietro obliquamente torcendo il corpo: questa posizione mi ha stancato terribilmente. Dopo un po’, il fianco e il collo hanno iniziato a farmi un male tremendo, e senza pensarci sono ritornato nella posizione normale, volgendomi quindi verso il paesaggio esterno. Chissà perché, ho tirato un profondo sospiro di sollievo dal fondo dello stomaco. Di colpo l’incantesimo si era spezzato.²²

A questo punto il narratore si alza sorridendo amaramente, e saluta in giapponese la donna. Lei non risponde, ma lo fissa con in volto una chiara espressione di rabbia, come se fosse stata duramente insultata. Ciò nonostante egli lascia la casa: “Le ho voltato le spalle e me ne sono andato verso gli oleandri all’uscita”.²³

L’io narrante se ne torna quindi alla residenza del capo villaggio presso la quale alloggia, stanco “sia nel corpo che nella mente”. Chiede alla governante che parla bene il giapponese informazioni sulla donna, e lei ridendo risponde che alla giovane piacciono molto gli uomini, e che se giapponesi vanno bene tutti. Lui sorride amaramente, e una volta tornato nella sua stanza si addormenta. Dopo un po’ si sveglia rendendosi conto che fuori si è scatenata una burrasca:

²⁰ *NAZ 2*, cit., p. 57.

²¹ OCHNER, *Nakajima Atsushi: His Life...*, cit., p. 369.

²² *NAZ 2*, cit., p. 58. Il narratore è seduto su un grande lastricato rialzato posizionato di fronte alla casa, probabilmente la tomba degli antenati della famiglia che vive lì.

²³ *Ibid.*, p. 59.

Picchiando sui tetti, sulla ghiaia, sulle foglie di palma e sui fiori di oleandro che cadono a terra, la pioggia lava la terra. Finalmente gli uomini, le bestie e le piante risorgono.²⁴

Nobuko Ochner afferma che “this section describes the narrator as feeling revived and cleansed, by the rain, of his earlier experience with the temptress”.²⁵ Una volta cessata questa pioggia rigenerante, il narratore esce di casa e vede la donna della casa degli oleandri che gli viene incontro camminando sulla strada bagnata, senza il suo bambino. Lei gli passa accanto, tuttavia non lo guarda affatto, sebbene non sembri arrabbiata:

Ci siamo incrociati, tuttavia non mi ha rivolto lo sguardo. Il suo non era un volto irato, ma un volto inespessivo e indifferente, come se non mi avesse riconosciuto affatto.²⁶

Così si conclude il racconto. Nobuko Miyama Ochner fa notare come nella caratterizzazione della donna Nakajima sembri essersi ispirato a un'osservazione registrata nella sua pagina di diario del 19 gennaio 1942, in cui racconta del suo incontro con una giovane dal volto provocante (*senjōteki*) e il suo bambino presso una casa in cui erano presenti anche il suo amico Hijikata Hisakatsu, un anziano e due ragazze; nel comporre *Kyōchikutō no ie no onna* egli avrebbe quindi rielaborato il materiale, omettendo la presenza di altre persone eccetto lui e la giovane donna e rendendo quest'ultima più suggestiva.²⁷ Inoltre, continua Ochner, Nakajima ebbe la febbre *dengue* nel periodo da fine agosto a inizio settembre del 1941 e non a gennaio: è chiaro che “Nakajima has manipulated time by fusing two different events into one”.²⁸ Infine, “the purifying rain, and the narrator’s last encounter with the woman after the rain are both Nakajima’s inventions. Thus, we see that, despite its foundation in Nakajima’s own experiences, this narrative contains much fictionalization”.²⁹

Hamakawa afferma che *Kyōchikutō no ie no onna* descrive “la civetteria di una bella isolana sposata, e l’incomprensibilità del suo volto tranquillo e inespessivo che segue”.³⁰ Il finale, infatti, lascia perplessi: perché quel volto indifferente? Al lettore non è dato sapere il motivo. Qui emerge infatti il tema dell’incomprensibilità della mente dei non

²⁴ *Ibid.*, p. 60.

²⁵ OCHNER, *Nakajima Atsushi: His Life...*, cit., pp. 369-370.

²⁶ *NAZ 2*, cit., p. 60.

²⁷ OCHNER, *Nakajima Atsushi: His Life...*, cit., p. 371.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*

³⁰ HAMAKAWA, *Nakajima Atsushi...*, cit., p. 206.

giapponesi, che verrà ripreso anche, ad esempio, nel finale di *Napoleon*, e su cui Nakajima stesso si era probabilmente ritrovato a riflettere anche in termini più universali, come traspare da queste parole destinate alla moglie in cui dice di non capire il motivo della sua decisione di partire per la Micronesia: “Perché io (noi) non possiamo fare quello che vogliamo veramente?”.³¹

c. *Napoleon*

Napoleon inizia con il narratore e un poliziotto giapponese che si dirigono con la nave verso un'isola lontana:³²

Il giovane poliziotto mi dice: “Vado ad arrestare Napoleone”. [...] “Napoleone?”. “Sì, Napoleone!”, mi risponde il giovane poliziotto ridendo, come se si aspettasse la mia sorpresa. “Ma anche se dico ‘Napoleone’, si tratta comunque di un isolano. È il nome di un bambino di qui”.³³

Il narratore continua spiegando che molti isolani hanno nomi stravaganti: quando i missionari cristiani erano numerosi si sono diffusi nomi cristiani come “Maria” e “Francesco”, poi con la dominazione tedesca a essere molto usato era “Bismarck”, ma “Napoleone” è raro. Riflette poi che comunque, rispetto a nomi come “Shichigatsu” (Luglio), “Kokoro” (Cuore) e “Hamigaki” (Dentifricio), che appartengono a isolani che ha conosciuto, esso è un nome solenne, tanto da risultare buffo.³⁴

Il poliziotto spiega che fino a due anni prima Napoleone ha vissuto nella città di Kokor, ma poi è stato trasferito nella lontana isola S. all'età di dodici anni come punizione a seguito di non meglio precisato grave “crimine sessuale” nei confronti di una bambina che l'ha quasi ridotta in fin di vita, e ad altri due o tre episodi simili. L'isola S. è completamente diversa da Palau: la popolazione non è palauana bensì appartenente al

³¹ NAZ 2, cit., p. 422. Nakajima sembra riflettere sull'incomprensibilità della mente dei micronesiani; tuttavia questo tema non riguarda esclusivamente i non giapponesi. Come sottolinea Ochner a proposito di *Niwatori*, “Nakajima's questioning about the incomprehensibility of the human mind applies not only to the Micronesians but also to all peoples. This question, closely related to the meaning of the self, was one of Nakajima's major preoccupations which he pursued throughout his life”. Cfr. OCHNER, *Nakajima Atsushi: His Life...*, cit., p. 362.

³² Non vengono fornite molte informazioni sul narratore, eccetto la sua nazionalità giapponese.

³³ *Ibid.*, p. 61.

³⁴ Il narratore scrive solo che si tratta di nomi di isolani che conosce, senza specificare se fossero nomi diffusi oppure no. È comunque ipotizzabile che fossero nomi che si davano gli isolani da quando erano sotto i giapponesi.

gruppo delle Isole Caroline, e la lingua e gli usi e costumi sono differenti.³⁵ Il poliziotto racconta anche che Napoleone – che attualmente ha quattordici anni – dopo meno di un anno da che si trovava lì ha iniziato a minacciare e a importunare le donne, così che il capo-villaggio si è recato a Palau dicendo che nella sua isola non avevano le forze necessarie per occuparsi di quel ragazzo e chiedendo che se lo riprendessero. Tuttavia, poiché Napoleone non ha mostrato segni di pentimento, il dipartimento di polizia di Palau ha deciso di prolungare la deportazione, trasferendolo nell'isola T., ancora più distante. È per questo – e per riscuotere le tasse – che il poliziotto, accompagnato da una guardia micronesiana (*tōmin junkei*), è salito sulla nave per le isole remote, sulla quale in genere non sale nessun giapponese e che passa solo all'incirca tre volte all'anno. Dopo aver ascoltato il resoconto del poliziotto, il narratore riflette tra sé e sé che a causa di Napoleone sorgeranno problemi anche nell'isola T., e si chiede se non vi siano altre soluzioni, come l'imposizione dei lavori forzati a Koror. “Che tipo di leggi specifiche avranno mai stabilito questi isolani che non hanno nemmeno i registri familiari dei giapponesi, nei confronti dei loro minorenni?”³⁶ si domanda.

Arrivano quindi all'isola S: “Intorno a mezzogiorno la nave, passando per la fessura della barriera corallina, è entrata nella baia. Ecco l'isola S., la Sant'Elena dove si trova il Napoleoncino nero (*kuroki ko-Napoleon*)”.³⁷ Il narratore la descrive come piccola e piatta, circondata dalla barriera corallina; la sabbia è così bianca da far male agli occhi, e le case – piccole e basse – si trovano sotto gli alberi di palma. Sulla spiaggia egli nota una ventina/trentina di persone tra uomini e donne che guardano la nave avvicinarsi. Per via della marea la nave non può approdare al molo, perciò il poliziotto e la guardia si recano in barca a prendere Napoleone, mentre il narratore decide di aspettare lì il loro ritorno. Il ragazzo viene quindi descritto così:

Per essere un isolano i suoi occhi sono eccessivamente piccoli, ma la faccia del giovane Napoleone non è particolarmente brutta. Non mostra nemmeno la scaltrezza che emerge dai comuni volti malvagi. Ha una faccia estremamente stupida e senza alcuna traccia di furbizia, eppure quell'espressione *tonta* che hanno in genere gli isolani è *totalmente* assente. La sua faccia stupida

³⁵ Le Isole Caroline sono un arcipelago dell'Oceano Pacifico che si divide in tre gruppi: le Caroline orientali e le Yap, che oggi costituiscono gli Stati Federati di Micronesia, e le Caroline occidentali, che prendono il nome di Isole Palau.

³⁶ *Ibid.*, p. 63.

³⁷ *Ibid.*, p. 64.

esprime distintamente soltanto una pura cattiveria senza significato né scopo. Ho pensato che sì, questa era proprio la faccia di uno che ha commesso atti atroci a Kokor – quelli che mi ha raccontato prima il poliziotto. Tuttavia, la minutezza della sua statura è contro le mie aspettative. Generalmente gli isolani completano la crescita entro i vent'anni, quindi molti di loro già a quindici/sedici anni hanno un fisico proprio magnifico. Specialmente nel caso di un giovane così precoce da commettere un crimine sessuale, pensavo che avrebbe sicuramente avuto una corporatura simile e che fosse già abbondantemente cresciuto, e invece è un giovane magro simile a una scimmia *dalle sembianze mature*. Ho pensato che fosse davvero strano che un giovane con un fisico simile riuscisse a spaventare gli isolani [...].³⁸

Il poliziotto dice che Napoleone, dopo due anni di deportazione, non ricorda più la sua lingua madre: “Quello stupido di Napoleone ha dimenticato completamente il palauano”,³⁹ e si domanda se sia una cosa possibile. Anche il narratore pensa che sia improbabile, e si chiede se non sia una messa in scena per evitare l'interrogatorio del poliziotto.

Alle tre del pomeriggio la nave parte, ma a quel punto la guardia urla qualcosa e i due vedono Napoleone che si butta in acqua per tornare a terra e scappare; il poliziotto urla quindi di fermare la nave. Il narratore descrive la fuga con humor: si solleva una grande confusione, e due giovani e robusti marinai sui vent'anni si buttano in mare e cercano di raggiungere Napoleone, mentre anche gli uomini che stanno ritornando sull'isola in barca si dirigono verso il punto a cui mira il fuggitivo e si sparpagliano sulla spiaggia. Egli osserva la scena trattenendo il fiato, come se stesse osservando un film d'azione dallo scenario tropicale:

Non c'è dubbio che guardassi quella scena con una faccia molto divertita. Alle parole “Che spettacolo esilarante!” mi sono reso conto che il comandante (per qualche motivo, ogni volta che lo incontravo, quel comandante puzzava sempre un po' di alcool) era venuto vicino a me. Anche lui guardava divertito quella scena fumando tranquillamente la pipa come se stesse vedendo un film.⁴⁰

Il narratore si accorge di sperare che Napoleone riesca a scappare nel bosco, e sorride amaramente. Tuttavia il ragazzo viene catturato e dopo mezz'ora lo riportano sulla nave, dove viene schiaffeggiato e gli vengono legate le mani e i piedi con una corda.

³⁸ *Ibid.*, p. 66. Corsivo nell'originale.

³⁹ *Ibid.*, p. 67.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 68.

Il giorno successivo la nave procede senza che venga avvistata nessuna isola fino a sera, quando entra nell'atollo di un'isola disabitata. Apparentemente si tratta della rotta obbligatoria, e il narratore pensa che sia così per permettere di controllare se vi siano o meno dei naufraghi; tuttavia il motivo – meno umanitario di quanto credesse – risiede nella volontà di verificare che non vi siano pescatori illegali, su richiesta di una società commerciale che monopolizza il diritto di raccolta delle conchiglie di valore. Il narratore nota, dal ponte di coperta, che questa bassa isola corallina è piena di uccelli di mare, e una volta a terra si rende conto che i volatili, le loro uova e i loro escrementi sono ovunque. L'io narrante nota che gli uccelli sono di varie dimensioni, vari colori e varie tipologie, e che non scappano nemmeno se vi ci si avvicina; quindi, si diverte “come un bambino” a cercare di catturarli. A proposito di questa immagine, Sagi Tadao commenta: “Qui c'è il Nakajima che non si riesce a vedere affatto all'infuori degli scritti sui Mari del Sud, il Nakajima innocente che insegue gli uccelli di mare gridando con voce eccitata e con l'innocenza di un bambino”.⁴¹ Una volta risalito a bordo, il narratore viene a scoprire dal poliziotto che Napoleone è così testardo che non mangia e non beve nulla dal giorno prima, e non si è nemmeno mosso dalla posizione in cui era stato gettato.

La nave arriva all'isola T. – che è anche il capolinea di quella rotta navale – la mattina seguente. Essa è un'isola circondata da un'acqua verde chiaro, con la sabbia bianca e alte palme; i suoi abitanti sono sulla spiaggia a osservare la rara nave che si avvicina. Napoleone si alza obbedientemente per seguire il poliziotto, ma quando la guardia fa per prendergli il braccio egli la spinge violentemente con il gomito. Il narratore nota nella “stupida faccia” della guardia, insieme alla sorpresa, anche “una specie di terrore”.

Al pomeriggio la nave è pronta a salpare, e gli isolani ritornano sulla spiaggia per vedere la sua partenza. A quel punto il narratore nota Napoleone:

Quando la nave ha cominciato a fischiare sempre più e a dirigere la prua verso il mare aperto, sono sicuro di aver visto Napoleone che agitava la mano nella sua direzione insieme agli altri isolani disposti in fila. Perché mai quella mela marcia fa una cosa del genere? Sarà perché una volta sceso sull'isola si è riempito lo stomaco di patate dimenticandosi dell'indignazione e dello sciopero della fame sulla nave, e come tutti i ragazzi gli è venuta voglia di imitare le altre persone? Oppure, sebbene abbia dimenticato la sua lingua, sarà che gli manca Palau e, volgendo verso la nave che

⁴¹ SAGI Tadao, *Nakajima Atsushi ron – “Rōshitsu” no hōhō*, Tōkyō, Yūseidō, 1990, p. 330.

vi ritorna, senza volerlo gli è venuto da agitare la mano? Non so quale delle due sia la risposta giusta.⁴²

Il racconto si conclude con l'immagine della nave che si allontana e della nuova "Sant'Elena di Napoleone" che appare prima grigia, poi simile a una striscia di fumo, e infine scompare completamente alla vista.

Napoleon deriva dalle bozze del resoconto di Hijikata sulle isole remote del sud della Micronesia,⁴³ di cui Nakajima registrò due episodi nel suo diario il 19 dicembre 1941: il primo riguarda un giovane delinquente di nome Napoleone che si trovava in un'isola lontana e scarsamente abitata come misura punitiva, e che aveva dimenticato il palauano; il secondo riguarda un'isola disabitata dove si radunano numerosi uccelli che si lasciano prendere dagli uomini.⁴⁴ Tuttavia l'autore aggiunge anche elementi di fiction, come sostiene Hamakawa, che afferma che *Napoleon* è tra i brani più ricchi di invenzione di *Kanshō*,⁴⁵ e commenta:

A livello di composizione appare evidente l'espedito "romanzesco" di Nakajima Atsushi che modifica, rende interessante la storia con il dimenticare il palauano, il dramma della fuga, gli uccelli dell'atollo H. e infine il giovane che scuote la mano in direzione della nave con gli altri isolani, e rappresenta il ragazzo ancora più malvagio del Napoleone visto da Hijikata (oltre al furto, anche gravi molestie sessuali ad una bambina ecc.), accentuando così maggiormente l'incomprensibilità dell'atteggiamento mostrato.⁴⁶

Il tema dell'incomprensibilità della mente umana trattato in questo racconto emerge specialmente nella parte finale, quando il ragazzo – nonostante fino a poche ore prima avesse assunto un comportamento scontroso e testardo – saluta con la mano la nave che si allontana. L'autore si chiede perché Napoleone agisca così; tuttavia anche qui, come nel finale di *Kyōchikutō no ie no onna*, al lettore non è dato sapere la risposta.

d. Mahiru

⁴² NAZ 2, cit., pp. 72-73.

⁴³ Le bozze del resoconto di Hijikata sulle isole remote che riguardano anche il suo incontro con Napoleon vengono poi elaborate e pubblicate nella sua collezione di scritti *Aotokage no yume* (Il sogno della lucertola blu), pubblicato per la prima volta nel 1956 dalla Daitō Shoten. Cfr. OCHNER, *Nakajima Atsushi: His Life...*, cit., p. 373 e p. 428.

⁴⁴ OCHNER, *Nakajima Atsushi: His Life...*, cit., pp. 372-373.

⁴⁵ HAMAKAWA, *Nakajima Atsushi...*, cit., p. 207.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 214.

Il racconto si apre con il risveglio del narratore dal suo pisolino pomeridiano all'ombra dei rami e delle foglie di un boschetto presso la spiaggia. Valutando l'inclinazione dei raggi del sole ipotizza che sia poco dopo mezzogiorno, e si accende una sigaretta seduto in tranquillità sui detriti corallini; in mare brillano tre canoe color vermiglio. Egli riflette che in quell'isola non ci sono scadenze né stagioni, semplicemente il tempo scorre tranquillo, anzi, si domanda se lì esista la parola "tempo" (*jikan*). Poi ripensa ai tormenti di un anno prima quando si trovava in Giappone nella nebbia fredda, e gli sembra che si tratti di una lontana esistenza precedente: adesso non si ricorda più nemmeno la percezione dell'inverno, e le sue ansie ormai non sono che ricordi. A questo punto egli si chiede:

Ma allora, è proprio questa la beatitudine del sud che mi aspettavo prima di partire? È proprio la piacevolezza del risveglio dal pisolino pomeridiano, è proprio il tranquillo oblio, l'ozio e il riposo sui resti dei coralli?⁴⁷

Inizia quindi il suo "dialogue between his divided selves"⁴⁸ che costituisce il fulcro di questo breve racconto:

C'è dentro di me un io che dice di no, negando in modo netto: "No, non è così. Ciò che ti aspettavi nel sud non erano questo ozio e questo tedio. Non ti aspettavi forse che, buttandoti in un ambiente nuovo e sconosciuto, avresti provato pienamente una forza che c'era dentro di te e che ancora non conoscevi? Inoltre, non speravi forse nell'avventura scegliendo un luogo che sarebbe diventato la sede della guerra che stava per scoppiare?"⁴⁹

Tuttavia il narratore riflette che, languidamente circondato da agio e pigrizia, tutte quelle aspettative si sono dissolte senza nessun rimorso. "Senza nessun rimorso? È davvero così?",⁵⁰ lo contraddice il suo io malizioso, che sostiene che non c'è niente di male nell'ozio e nel tedio, se egli non ha davvero nessun rimorso ed è completamente libero dai "fantasmi artificiali – dell'Europa – della modernità" (*jinkō no Yōroppa no kindai no bōrei*). Tuttavia "tu sei tu, in ogni momento e ovunque tu vada",⁵¹ gli dice

⁴⁷ NAZ 2, cit., p. 75.

⁴⁸ OCHNER, *Nakajima Atsushi: His Life...*, cit., p. 378.

⁴⁹ NAZ 2, cit., p. 75.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 76.

⁵¹ *Ibid.*

questo suo io, e dichiara che, sebbene lui adesso pensi di guardare il mare brillante e il cielo, e si vanti di guardarli con gli stessi occhi degli isolani, ciò è assurdo:

“In realtà, tu non vedi il mare, né il cielo. Invece, rivolgendo lo sguardo verso il vuoto in lontananza, non fai che ripetere nel tuo cuore, come se fossero parole magiche: ‘Elle est retrouvée! — Quoi? — L’Éternité. C’est la mer mêlée au soleil’ (È ritrovata! Che cosa? L’eternità! È il mare che si fonde con il sole!). Tu non vedi gli isolani: non ne vedi che la replica di Gauguin. Tu non vedi la Micronesia: non vedi che la copia sbiadita della Polinesia descritta da Loti e Melville. Che cos’è l’eternità, con questi occhi coperti? Oh, essere pietoso!”⁵²

Un’altra voce dentro di lui, però, ribatte che “non civilizzato” (*mikai*) e “pigriazia” (*taida*) non significano “salute” (*kenkō*), e che non c’è niente di più pericoloso di una fuga errata dalla civilizzazione. La voce di prima, tuttavia, aggiunge che:

“Coloro che non temono la realtà, ovvero coloro che guardano chiaramente con i propri occhi – occhi non presi in prestito –, sono sani sempre e in qualunque ambiente. Tuttavia che dire di te, “falso uomo virtuoso che veste con i vecchi abiti della Cina antica”, “buffone disonesto che indossa una maschera da Voltaire”? Proprio adesso questi maestri vacillano ubriachi della calura dei mari del sud, ma se si pensa alla miseria della veglia, piuttosto è meglio quando sono ubriachi”.⁵³

Hamakawa commenta che Nakajima sarebbe andato in Micronesia proprio nella speranza di riuscire a vedere – in questo ambiente nuovo e probabile futuro luogo di guerra – la realtà con i propri occhi.⁵⁴ In *Mahiru* emergerebbe quindi la disperazione dell’autore, costretto a rendersi conto che i suoi occhi sono sempre gli stessi (ovvero, egli non può evitare di vedere il mondo attraverso il filtro della sua cultura) ovunque lui vada.

Terminata la discussione con se stesso, il narratore osserva il mare e il cielo – tranquilli e brillanti – e la spiaggia deserta e, a causa dei “pallidi fantasmi” della letteratura europea, si mette a pensare alla figura mitologica di Afrodite, quindi si alza e va sulla spiaggia “con una certa amarezza nel cuore”. A quel punto si ricorda che la sera prima, mentre

⁵² *Ibid.* Con “Elle est retrouvée! — Quoi? — L’Éternité. C’est la mer mêlée au soleil”, Nakajima si riferisce alla poesia di Arthur Rimbaud (1854-1891) *L’Éternité* (1872) contenuta nella raccolta *Vers nouveaux*.

⁵³ *Ibid.*, p. 77. Corsivo nell’originale. L’immagine del “falso uomo virtuoso che veste con i vecchi abiti della Cina antica” allude alla formazione e ai temi della classicità cinese di Nakajima, mentre l’immagine del “buffone disonesto che indossa una maschera da Voltaire” allude alla sua vicinanza alla letteratura europea.

⁵⁴ HAMAKAWA, *Nakajima Atsushi...*, cit., p. 204. Tuttavia, secondo Ochner le vere motivazioni della partenza di Nakajima per la Micronesia risiedono nelle sue condizioni di salute ed economiche, e nella sua attrazione romantica nei confronti dei Mari del Sud derivata dalle sue letture di Stevenson, Loti e Melville. Cfr. OCHNER, *Nakajima Atsushi: His Life...*, cit., p. 379.

dormiva, gli è venuto in mente il negozio di souvenir di un teatro *kabuki* a Tōkyō, sebbene il *kabuki* non gli piaccia particolarmente e il negozio di souvenir non gli interessi, e si chiede perché ne abbia rammentato così tanti particolari. “Ad ogni modo, mi sembra che all’interno di me stesso convivano disordinatamente molti tipi strani. Anche quelli più meschini e detestabili”,⁵⁵ riflette. Ochner commenta che qui il narratore appare “baffled by the complete incongruity of his recollection to his present environment. It seems to the narrator that inside his mind a welter of things exists, including such vulgar things as a souvenir shop scene”.⁵⁶

A interrompere le riflessioni dell’io narrante è il bambino della casa in cui egli alloggia, che lo informa che il cibo è pronto: c’è *sashimi* fatto alla giapponese; il racconto si conclude con la descrizione di un uccello che prende il volo.⁵⁷

Quest’opera è considerata da Ochner “the most introspective of all the sketches in *Kanshō*”,⁵⁸ e pare esprimere l’atteggiamento e i pensieri di Nakajima sulla sua esperienza in Micronesia.⁵⁹ Gli occhi filtrati del narratore, infatti, sembrano essere anche quelli con i quali l’autore stesso osserva quel nuovo ambiente, come emerge dalle sue parole a proposito dell’isola di Jabor registrate nel suo diario: “È come il mondo di Stevenson e Loti”.⁶⁰ Inoltre, il tema del filtro “which is acquired through reading and substituted for real experience”⁶¹ e che separa dalla realtà e dal suo concetto di essa, era già stato trattato in *Mojika* e in *Kamareon nikki*, come risulta evidente da questo passaggio di *Mojika*:

Nabu-ahe-eriba pensò: “Gli egiziani considerano l’ombra di una cosa una parte del suo spirito, ma le lettere non sono un qualcosa di simile a quell’ombra? Le lettere che si usano per scrivere la parola ‘leone’ non sono l’ombra del vero leone? E allora, il cacciatore che ha imparato le lettere di ‘leone’ non finirà col mirare all’ombra del leone invece che al vero leone, e l’uomo che ha imparato le lettere di ‘donna’ non finisce con l’abbracciare l’ombra della donna, invece della donna vera?”.⁶²

⁵⁵ NAZ 2, cit., p. 79.

⁵⁶ OCHNER, *Nakajima Atsushi: His Life...*, cit., p. 381.

⁵⁷ Il riferimento al *sashimi* può essere visto come un richiamo alla stabilità di un’identità nazionale, rappresentata da una sua pietanza tipica: il narratore non riesce ad allontanarsi completamente dalla sua madrepatria, pur recatosi in un ambiente nuovo e lontano dal Giappone.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 377.

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ NAZ 2, cit., p. 277.

⁶¹ OCHNER, *Nakajima Atsushi: His Life...*, cit., p. 381.

⁶² NAKAJIMA, *Cronaca della luna sul monte...*, cit., p. 69.

Infine, anche il tema della consapevolezza di Nakajima che “his ‘self’ is made up of various things and that the manner in which they are mixed is often inexplicable”⁶³ era già stato usato, ad esempio nel riferimento al corvo di Esopo in *Kamareon nikki*.⁶⁴

In verità, di quello che ho detto essere il mio modo di vedere le *cose*, quanto c'è di veramente mio *autentico*? Il corvo della storia di Esopo. Un po' di piume di Leopardi. Un po' di piume di Schopenhauer. Un po' di piume di Lucrezio. Un po' di piume del *Zhuangzi* e del *Liezi*. Un po' di piume di Montaigne. Che brutto uccello!⁶⁵

e. *Mariyan*

La figura di Marian che emerge in quest'opera è basata su una persona – appunto, di nome Marian – che Nakajima incontrò realmente a casa di Hijikata a Koror e che frequentò durante il suo soggiorno in Micronesia. Il racconto è strutturato in nove parti, “each giving an aspect of Marian or a development in her relationship to the narrator”.⁶⁶ L'io narrante inizia infatti presentando Marian, un'isolana di meno di trent'anni che conosce bene, precisando che in realtà il suo nome sarebbe “Maria” (come la Vergine Maria) ma che, nasalizzandolo, il suono diventa “Mariyan”, e la descrive così:

Per quanto riguarda l'aspetto fisico di Marian, non so se per gli isolani sia bella o brutta. Io, comunque, non penso che sia brutta. Ha la tipica faccia micronesiana-Kanak che non ha niente di giapponese né di occidentale (nelle Isole del Sud, quando un volto è particolarmente bello in genere si tratta di sangue misto micronesiano e giapponese od occidentale), ma penso che sia molto elegante. Non si possono superare i limiti razziali, ma all'interno di quei limiti il suo è un volto spensierato e prospero. Tuttavia sembra che Marian si vergogni un po' del suo aspetto Kanak. Infatti, come spiegherò dopo, lei è molto intelligente, e il contenuto del suo cervello non ha quasi

⁶³ OCHNER, *Nakajima Atsushi: His Life...*, cit., p. 381.

⁶⁴ *Ibid.*, pp. 381-382. Riferimento alla favola *Il corvo e la volpe* di Esopo, secondo la quale una volpe, per rubare un pezzo di carne che un corvo si stava per mangiare su un albero, loda la bellezza dell'uccello, sottolineando che se avesse avuto anche la voce sarebbe senz'altro diventato il re degli uccelli; il corvo, per dimostrare che la voce non gli manca, si mette a gracchiare lasciando cadere la carne, che viene afferrata dalla volpe che afferma che l'altro sarebbe potuto diventare un re, se non gli fosse mancato il cervello. La favola mette quindi in guardia dal compiacersi troppo degli elogi altrui.

⁶⁵ *NAZ 2*, cit., p. 214. Corsivo nell'originale. Il riferimento alla favola di Esopo suggerirebbe che il protagonista, pur sfoggiando le sue “piume illustri”, in realtà non era altro che un brutto uccello dalle piume più disparate messe insieme.

⁶⁶ OCHNER, *Nakajima Atsushi: His Life...*, cit., p. 382.

niente di Kanak. Inoltre, nella città di Koror (centro della cultura delle Isole del Sud), dove Marian vive, lo standard di bellezza civilizzato è molto influente anche tra gli isolani.⁶⁷

Il narratore spiega infatti che l'adozione di certi valori della zona temperata in una zona tropicale come Koror crea confusione, e dichiara che non c'è bellezza nelle caratteristiche tropicali e temperate mischiate insieme, poiché la bellezza tropicale viene "castrata" (*kyosei wo ukete*) dalla cultura temperata e "appassisce" (*shinabiteiru*), e che

[...] anche ciò che dovrebbe possedere la bellezza delle zone temperate, nel paesaggio naturale tropicale (specialmente sotto i forti raggi solari) non fa altro che presentare una debolezza sproporzionata. In questa città c'è soltanto povertà - la povertà di un quartiere coloniale decadente che nonostante questo si atteggia tronfio.⁶⁸

Quindi commenta che gli sembra che in un ambiente simile Marian "non sia molto felice" della sua abbondante faccia Kanak, e continua dicendo che anche il suo fisico è abbondante, essendo ella alta e grossa. Egli prosegue poi raccontando del loro primo incontro, a casa dell'etnografo H., quando quest'ultimo gli spiega che Marian è la sua insegnante di palauano che lo aiuta nelle traduzioni in giapponese di poesie raccolte dagli anziani isolani, e che è brava anche in inglese, avendo studiato per due o tre anni in Giappone e avendo come padre adottivo un noto interprete di sangue misto inglese e micronesiano. Il narratore continua riferendo che, poiché non era riuscito a stringere rapporti di fiducia con gli altri ufficiali giapponesi che vivevano sul posto e non avendo amici all'infuori di H., andava spesso a casa di quest'ultimo e così era diventato amico di Marian, e che a volte lei gli offriva il cibo che cucinava.

L'io narrante, poi, racconta un episodio in cui lui e H. vanno a casa di Marian, una tipica casa palauana con il pavimento di bambù e un piccolo tavolino al centro della stanza con dei libri, *Selezione commentata di poesie inglesi* di Kuriyagawa Hakuson, e *Il Matrimonio di Loti* della Iwanami Bunko.⁶⁹ La casa è povera, e una parente di Marian dorme trasandata al suo interno, svegliandosi all'entrata degli ospiti ma limitandosi a lanciare loro uno sguardo diffidente e riaddormentandosi subito dopo. Qui il narratore

⁶⁷ NAZ 2, cit., pp. 80-81.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 81.

⁶⁹ Kuriyagawa Hakuson, *Eishi senshaku* (Selezione commentata di poesie inglesi), prima edizione nel 1922, poi ristampata più volte; Pierre Loti, *Roti no kekkon* (Il matrimonio di Loti), Tōkyō, Iwanami shoten, 1937.

appare “struck by the incongruous contrast between Marian’s physical surroundings and her intellectual life”:⁷⁰

Mi ha fatto uno strano effetto vedere Kuriyagawa Hakuson e Pierre Loti in un ambiente simile. Posso dire di aver provato un po’ di pietà. Però, non ho ancora capito bene se a farmi pietà siano stati i libri, oppure Marian.⁷¹

A questo punto Marian esprime il suo discontento per *Il matrimonio di Loti*, dicendo che esso non offre un ritratto reale dei Mari del Sud, e in particolare della Polinesia, ma il narratore non si esprime a riguardo, e prosegue invece a spiegare che secondo lui la giovane è forse la più grande lettrice di Koror, anche tra i giapponesi.⁷²

Nella sezione successiva, l’io narrante racconta che Marian ha una bambina di quasi cinque anni, ma che ora non è sposata. Infatti, secondo quanto gli ha riferito H., Marian ha cacciato di casa l’ex marito perché troppo geloso. In genere, a Palau dopo il matrimonio la moglie si trasferisce a casa del coniuge, ma nel caso di Marian è stato il marito a trasferirsi a casa della consorte a causa dell’appartenenza di lei alla famiglia più illustre di Palau e alla sua riluttanza a vivere in campagna, dove egli risiedeva. Pur avendolo mandato via, però, per un breve periodo aveva permesso che tornasse a vivere con lei, ma quando si è accorta che la sua gelosia non era diminuita l’ha cacciato definitivamente. Tuttavia il narratore suggerisce che la causa primaria della loro separazione risiedesse invece nella differenza del livello intellettuale tra i due, aggiungendo che da allora lei è rimasta sola perché “troppo civilizzata” (*kaika-shisugite iru*) per risposarsi con un isolano.

A questo punto il narratore racconta di un episodio in cui ha visto Marian in abito di gala, un vestito bianco in stile occidentale dalle cui maniche corte uscivano le braccia robuste, con l’ombrellino e con le scarpe dal tacco alto e fine che sembrava crollare da un momento all’altro sotto il peso delle due gambe “simili a colonne”. Il narratore “feels both humor and pathos in this incongruous combination”⁷³ e commenta:

⁷⁰ OCHNER, *Nakajima Atsushi: His Life...*, cit., p. 384.

⁷¹ *NAZ 2*, cit., p. 84.

⁷² *Il matrimonio di Loti* (1880) è un romanzo autobiografico dello scrittore francese Pierre Loti, pseudonimo di Louis Marie Julien Viaud (1850-1923). Esso è ambientato in Polinesia e narra la relazione amorosa tra Loti e Rarahu, una ragazza di Tahiti.

⁷³ OCHNER, *Nakajima Atsushi: His Life...*, cit., p. 386.

Pur cercando di superare i pregiudizi che hanno le persone deboli fisicamente nei confronti di quelli con una corporatura superiore, non ho potuto fare a meno di provare del ridicolo. Ma allo stesso tempo ho anche provato – nuovamente – quella *pietà* sorta quando avevo visto *Selezione commentata di poesie inglesi* a casa sua. Tuttavia, anche in questo caso, non so bene se quella *pietà* fosse rivolta al vestito di un bianco purissimo, o alla persona che lo indossava.⁷⁴

L'episodio successivo che viene raccontato ha luogo due o tre giorni dopo, quando l'io narrante si affaccia alla finestra della sua stanza e si mette a osservare Marian che – inconsapevole di essere l'oggetto di quello sguardo – taglia le erbacce nel campo di banani insieme ad altre donne, con indosso un vestito da lavoro scolorito e senza scarpe. Quando lei si volta e si rende conto di essere osservata, sorride ma non dice nulla, si carica un grande paniere sulla testa e se ne va.

A questo punto il narratore racconta che la sera di capodanno dell'anno precedente era andato a passeggiare con H. e Marian. Si erano seduti sul bordo di una piscina per riposare, e mentre H. cantava a voce alta canzoni di vario tipo, Marian fischiava. “Ascoltandola, improvvisamente, mi ricordai che quelle erano in origine tristi canzoni dei neri del Nord America”,⁷⁵ commenta. A un tratto H. chiede a Marian se, in caso si fosse risposata, il marito sarebbe dovuto essere un giapponese. Lei storce la bocca senza dire nulla, e dopo un po' – quando gli altri due si erano già dimenticati della domanda – dice: “Però... gli uomini della madrepatria... proprio...”,⁷⁶ ma viene interrotta dalla risata del narratore, che esclama:

Ma che?! Ho trovato tutt'a un tratto ridicolo che quella avesse continuato a pensare per tutto il tempo che in futuro si sarebbe risposata, e mi sono messo a ridere rumorosamente. Poi, ancora ridendo, le ho chiesto: “Gli uomini della madrepatria, *proprio* cosa, eh?”. Forse arrabbiata per essere stata derisa, lei ha distolto lo sguardo e non ha risposto.⁷⁷

Ochner considera questo incidente come “revealing”, suggerendo che “Marian is perhaps attracted to the narrator but ambivalent about her feelings”.⁷⁸ Kawamura sottolinea come con il suo “proprio...” (*yappari*) Marian si riferisse invece alla slealtà

⁷⁴ NAZ 2, cit., pp. 86-87. Corsivo nell'originale.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 88.

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ *Ibid.*, p. 89.

⁷⁸ OCHNER, *Nakajima Atsushi: His Life...*, cit., p. 387.

degli uomini giapponesi che si sposavano in Micronesia e poi lasciavano lì le mogli quando era il momento di tornare in Giappone.⁷⁹

Per questo passo – come puntualizza Hamakawa – Nakajima si è probabilmente ispirato a un’esperienza realmente vissuta, avendo registrato nella sua pagina di diario del 31 dicembre 1941 un episodio simile a quello descritto nel racconto:

La sera arrivo da Hijikata e bevo, mangio e parlo con Atōda e Takamatsu ecc. Alle undici vado fuori e invito Marian a uscire. Passeggiamo al chiaro di luna sul molo di Kokor. Facciamo una breve pausa sul bordo di una piscina. Mentre torniamo, incontriamo molte persone che fanno la prima visita dell’anno al tempio.⁸⁰

Qui appare evidente come Nakajima abbia rielaborato il materiale, trattandosi quindi di fiction. Al proposito, Hamakawa osserva che “ci sono molte probabilità che anche la figura della donna colta di Koror descritta in *Mariyan* sia stata trasformata considerevolmente dall’inventiva di Nakajima Atsushi”.⁸¹ Tuttavia Ochner afferma che la descrizione di Marian su questo punto specifico è stata dimostrata essere veritiera da Uemae Jun’ichirō, recatosi a Palau trent’anni dopo Nakajima, e che quindi “Nakajima is correct in depicting Marian as an unusually intellectually active Palauan woman”.⁸² È quindi evidente come il personaggio di Marian sia stato rielaborato in maniera piuttosto fedele sulla base di una persona che Nakajima ha realmente incontrato. Questo elemento suggerisce un’affinità tra il narratore e l’autore di *Mariyan*, sebbene essi rimangano comunque due figure distinte, come dimostra l’aggiunta di elementi di fiction nel racconto.

Il narratore poi spiega che a primavera lui e H. sarebbero tornati in Giappone fino all’autunno successivo. Marian cucina un pollo per i due e, ridendo, dice che pensa che H. sarebbe tornato a Koror perché ormai “mezzo micronesiano”, ma “Tonchan” (così chiama il narratore, imitando H.) no, e aggiunge malinconicamente: “Non importa quanto sia diventata amica con dei giapponesi, una volta tornati in Giappone nessuno di loro è mai ritornato qui”.⁸³ Ochner sostiene che in questa considerazione emergerebbe

⁷⁹ KAWAMURA, *Rōshitsu Seiden...*, cit., p. 281.

⁸⁰ HAMAKAWA, *Nakajima Atsushi...*, cit., p. 206.

⁸¹ *Ibid.*

⁸² OCHNER, *Nakajima Atsushi: His Life...*, cit., pp. 384-385.

⁸³ NAZ 2, cit., p. 89.

“Marian’s awareness that her friendship with the Japanese is destined to be temporary, which perhaps explains her reluctance to consider marrying a Japanese man”.⁸⁴

Nella parte finale del racconto, il narratore spiega che dopo essere tornato in Giappone ha ricevuto notizie di Marian due o tre volte, ma poi si è ammalato e quindi probabilmente non potrà tornare a Koror, mentre H. si è sposato e quindi anche lui ha deciso di rimanere a Tōkyō, sebbene sarebbe certamente tornato in Micronesia per fare delle ricerche. “Quando Marian lo saprà che cosa penserà?”,⁸⁵ commenta il narratore, e così si conclude il racconto.

In *Mariyan* Nakajima “seems to illustrate the difficulty of sustained relationship between people of different countries and cultures, as well as the personal problems which someone such as Marian, who belongs to two cultures at the same time and thereby is not totally immersed in one, will encounter”.⁸⁶ Marian è infatti descritta dall’autore come un esempio di “confusione” che nasce dall’aver valori della zona temperata in un ambiente tropicale: “The incongruity in Marian’s life is dramatized by the contrast between her rather primitive Paluan-style house and her intellectual life”,⁸⁷ precisa Ochner.

f. Fūbutsushō

Fūbutsushō è un gruppo di schizzi letterari delle sei isole maggiori visitate da Nakajima in Micronesia: Kusaie, Jaluit, Ponape, Truk, Rota e Saipan.⁸⁸ Ochner afferma che “the general contents of these sketches correspond with the facts recorded in Nakajima’s diary. However, these are literary sketches, and parts of them have been modified by Nakajima to enhance their aesthetic appeal”.⁸⁹

Kusaie

Il racconto si apre con il narratore che si sveglia, di mattina, sulla nave ferma, sale sul ponte di coperta e osserva il paesaggio, rendendosi conto che esso è diverso da quelli visti

⁸⁴ OCHNER, *Nakajima Atsushi: His Life...*, cit., p. 388.

⁸⁵ *NAZ 2*, cit., p. 90

⁸⁶ OCHNER, *Nakajima Atsushi: His Life...*, cit., p. 388.

⁸⁷ OCHNER, “A Japanese Writer in Micronesia...”, cit., pp. 48-49.

⁸⁸ OCHNER, *Nakajima Atsushi: His Life...*, cit., p. 389.

⁸⁹ *Ibid.*

fino ad allora: “Perlomeno vista dal ponte di coperta, l’isola di Kusaie non è affatto un soggetto [dei dipinti] di Gauguin. La lunga spiaggia oscurata dalla pioggia fine e le montagne verdi che appaiono e scompaiono indistinte sono proprio come un dipinto orientale”,⁹⁰ commenta. Ovvero, gli sembra che si tratti di un “paesaggio pitturato a inchiostro” (*suibokutekina fūkei*), a differenza dei colori accesi dei dipinti di Gauguin.

Una volta giunto all’isola di Leluh egli va subito all’unica stazione di polizia presente, dove vi sono solo un grosso poliziotto giapponese e tre vigilanti micronesiani, due dei quali lo accompagnano alla scuola.⁹¹ Lì ad accoglierlo c’è il direttore, un uomo giapponese basso e grassottello, che gli spiega che oltre a lui a insegnare sono solo sua moglie e un isolano. Il direttore non vuole che il narratore assista alle lezioni tenute dalla moglie, si limita a lamentarsi del poliziotto. L’io narrante ritiene normale che in un’isola lontana in cui ci sono solo una stazione di polizia e una scuola nascano dispute tra gli unici ufficiali giapponesi, ma poi si rende conto che la radice delle diffamazioni nei confronti del poliziotto risiede nel fatto che egli non sa pescare, e che per questo non dovrebbe amministrare l’isola. A quel punto il narratore comincia a provare simpatia per lui. Qui Nakajima – come anche in altri passaggi di *Kanshō* – pare suggerire che l’origine dei conflitti nei rapporti di potere risieda nei rapporti personali, e in questo caso in ragioni futili e irragionevoli. Infine, Ochner fa notare come per la caratterizzazione dei due personaggi Nakajima non si rifaccia al suo diario, elaborando quindi il materiale.⁹²

Una volta concluso il colloquio con il direttore, poi, va da solo a vedere le rovine di un vecchio castello, una costruzione di basalto sorprendentemente grande.⁹³ Spiega che in Micronesia rovine simili si trovano solo lì e a Ponape, ma non si sa chi e quando abbia costruito quegli edifici; ciò che è certo è che non hanno nessuna relazione con le persone che vivono lì adesso, prive di ogni interesse per le costruzioni in pietra e delle conoscenze a riguardo. Il narratore riflette che doveva trattarsi di una civiltà più avanzata, avendo trasportato quei grossi sassi via mare, e si domanda quando sia nato e quando si sia estinto quel gruppo di uomini così civilizzati. Egli spiega che degli studi a riguardo hanno

⁹⁰ NAZ 2, cit., p. 91.

⁹¹ Nakajima si riferisce alla scuola pubblica (*kōgakkō*), scuola elementare che prevedeva tre anni di istruzione obbligatoria regolare (*honka*) e due di istruzione supplementare (*hoshūka*).

⁹² OCHNER, *Nakajima Atsushi: His Life...*, cit., pp. 389-390.

⁹³ Nakajima si riferisce alle rovine di Leluh, che risalgono al 1400 a.C. circa. Nella sua pagina di diario del 25 settembre 1941, infatti, Nakajima annota brevemente che a Kusaie si è recato a visitare le rovine del castello di Leluh (*Rero jō*).

individuato l'esistenza di una civiltà antica estesa dall'Egitto a ovest fino agli Stati Uniti a est, che adorava il sole, costruiva edifici in pietra e conosceva l'irrigazione agricola. Si diverte a fantasticare su questo genere di ipotesi, e si immagina un gruppo di antichi coraggiosi che hanno costruito imponenti edifici che sono sopravvissuti fino ad oggi di fronte allo stupore degli "stupidi indigeni" (*gumaina genjūmin*), e li paragona agli "abitanti di adesso, inferiori e che ignorano persino le tecniche agricole elementari, figurarsi il trasporto di megaliti".⁹⁴ La descrizione delle rovine di Kusaie corrisponde qui a quella che Nakajima ha registrato nel suo diario; tuttavia, le fantasie romantiche sulla civiltà antica che ha costruito il castello sono un'aggiunta.⁹⁵ Queste fantasticherie non solo avrebbero contribuito a rendere l'esperienza di Nakajima a Kusaie un brano di *fiction*, ma probabilmente si riallaccerebbero anche agli interessi per le civiltà arcaiche presenti in altre opere di Nakajima, ad esempio per la civiltà assira in *Mojika*.

A quel punto, egli osserva lì vicino un uccello tutto nero che quando lo vede non cerca di scappare. Intorno è "terribilmente tranquillo", e si ricorda che nella sua pagina di diario aveva scritto che "il pieno giorno ai tropici ha un'aria sinistra".⁹⁶ Egli aggiunge infine che ha sentito che gli abitanti di Kusaie mangiano i topi: così si conclude il racconto, senza nessun commento del narratore.

Jaluit

Questo schizzo letterario si apre con il narratore che si trova sulla nave che si avvicina a terra; egli descrive l'atollo di Jaluit che emerge in lontananza come una linea distesa all'orizzonte, a cui lentamente si somma la vista delle palme, poi delle case e dei magazzini, dei tetti rossi e dei muri bianchi, e infine delle piccole figure delle persone sulla spiaggia bianca ad accogliere la nave.

Egli spiega che gli abitanti delle Marshall, soprattutto le donne, seguono una loro moda: ad esempio, la domenica mattina indossano abiti stravaganti e vecchio stile all'occidentale – probabilmente trasmessi dai missionari e dalle suore – e vanno in chiesa, che per loro è un "circolo divertente", un "teatro di varietà". Il narratore racconta poi che, al contrario del lusso esorbitante dei vestiti, le loro case sono le più povere della

⁹⁴ NAZ 2, cit., p. 95.

⁹⁵ OCHNER, *Nakajima Atsushi: His Life...*, cit., p. 390.

⁹⁶ NAZ 2, cit., p. 96.

Micronesia. Infatti, esse consistono generalmente di quattro colonne ricoperte con foglie di pandano e di palma, e le finestre – situate in basso – sono anche gli scarichi per lo svuotamento del pozzo nero. Inoltre, a parte alcune eccezioni limitate alla città di Japor, il pavimento è assente, e chi vi abita dorme sopra una stuoia lavorata a mano con le foglie di pandano distese sopra una massa di sabbia o sui resti del corallo. Tuttavia, “anche in abitazioni terribili come queste ci sono sicuramente una macchina da cucire e un ferro da stiro”.⁹⁷

Egli si reca quindi all’isola A. dello stesso atollo di Jaluit con una piccola barca a vapore che viene circondata dai delfini. Lì palme, pandani e alberi di pane crescono rigogliosi, e i frutti maturi del pane caduti a terra vengono ricoperti dalle mosche che si affollano poi sulla faccia e sulle mani di chi passa, cosa per lui insopportabile. Quindi, va a visitare Kabua, il grande capo delle Marshall, che vive in una vecchia casa ricca. Ad accogliere il narratore e il suo accompagnatore sono due sorelle di sangue misto giapponese-micronesiano, “belle anche per lo standard giapponese”; una delle due è la moglie di Kabua. Quest’ultimo è un uomo dalla pelle nera ma con un qualcosa di indiano, sulla trentina, e ha un’aria timida. Non capendo bene il giapponese, ascolta senza parlare e approva ciò che gli dice l’ospite. Una volta lasciata la casa, la persona dell’ufficio governativo che lo accompagnava gli racconta che si dice che Kabua abbia avuto un figlio dalla sorella della moglie, e l’io narrante pensa che l’atteggiamento mite del capo delle Marshall fosse dovuto proprio alla situazione complicata che si era creata in casa a causa della sua condotta.

Il narratore racconta poi di essersi trovato di fronte allo scenario più brillante che abbia mai visto, pieno di pesci colorati, “come un caleidoscopio”. Dice che anche dopo essere tornato in Giappone non parlerà a nessuno di quella vista “lapislazzuli e oro” perché non lo crederebbero e non sarebbe in grado di esprimere a parole nemmeno una parte di quella bellezza. Infine, parla dell’elmetto portato dagli funzionari (*kanri*) giapponesi:

Sembra che nei territori del Mandato solo i funzionari possano mettere l’elmetto. Stranamente, coloro che hanno a che fare con le aziende non sembrano utilizzarlo. A proposito, io cammino per le isole con un cappello di panama di qualità non molto buona. Nessuno degli isolani che incontro

⁹⁷ *Ibid.*, p. 97.

per strada abbassa la testa. Se l'ufficiale che mi fa da guida cammina per la strada con indosso l'elmetto, la gente gli dà la precedenza facendo la reverenza e abbassa la testa in segno di rispetto.⁹⁸

Un giorno lui e M., un ingegnere, vogliono comprare un cesto intrecciato come souvenir; il narratore chiede il prezzo a una donna, e lei gli dice che può venderglielo a tre yen e non di meno. Tuttavia, quando M. le chiede la stessa cosa, la giovane dice che costa due yen, ma può abbassare il prezzo a uno yen e mezzo. Una volta tornati a casa, il narratore prende il cappello di M. e lo osserva:

È un elmetto mediocre assai vecchio e sformato, macchiato in certi punti, che per giunta emana un cattivo odore. Tuttavia, mi è sembrato un oggetto misterioso come la lampada di Aladino.⁹⁹

Il resoconto di Jaluit in *Fūbutsushō* è molto simile a quello registrato da Nakajima nel suo diario, differendo tuttavia in alcune parti. Egli infatti nello schizzo letterario omette tutti i riferimenti ai suoi affari di lavoro, elabora la descrizione degli abiti e delle case degli isolani, aggiunge alcuni dettagli riguardanti Kabua tra cui il fatto che egli ha avuto un figlio dalla sorella della moglie, commenta che non parlerà a nessuno della scena dei pesci colorati, e infine inserisce l'episodio finale dell'elmetto.¹⁰⁰ Queste modifiche miravano probabilmente a rendere il racconto più interessante e avvincente. Dalle osservazioni sui vestiti degli abitanti delle Marshall e sul loro considerare la chiesa come un "teatro di varietà", inoltre, emergerebbe come il narratore insinuasse che gli indigeni non capivano l'autentico significato dei vestiti occidentali e della messa, che ne facessero un uso distorto; in particolare, il recarsi in chiesa come ad un "circolo divertente" implicherebbe la mancanza di una spiritualità matura, civilizzata.

Ponape

Il brano su Ponape contiene una quantità maggiore di manipolazione artistica rispetto agli altri schizzi così da dare un'impressione più coerente ed estetica dell'isola, e tutte le attività ufficiali di Nakajima sull'isola vengono omesse nel testo.¹⁰¹ Il narratore racconta che Ponape è un'isola grande e che spesso piove; mentre cammina, a un certo punto un

⁹⁸ *Ibid.*, p. 101.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 102.

¹⁰⁰ OCHNER, *Nakajima Atsushi: His Life...*, cit., pp. 391-392.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 393.

bambino e una bambina che sembrano avere appena quattro anni – che agli occhi del narratore appaiono chiaramente identificabili come sangue misto – gli dicono “*konnichiwa*”. A lui viene da ridere, e ricambia il saluto. Loro ripetono il saluto e chinano la testa in maniera estremamente cortese, ma i loro grandi occhi blu continuano a guardare in su. Lui prova a parlare con loro in giapponese ma loro si limitano a dire “*konnichiwa*” (evidentemente l’unica parola che conoscevano) e a inchinarsi sorridendo. A quel punto, da un’abitazione esce una donna che va a salutare il narratore e lo invita a entrare in casa e riposarsi. È una casa ricca ma sporca e disordinata, con molti animali: più o meno dieci cani e la stessa quantità di maiali; poi ci sono gatti, pecore, polli e anatre domestiche:

Tra loro, i gatti, i cani e i polli (e non le pecore e i maiali) vengono da me pestando il pavimento, corrono, schiamazzano, abbaiano, razzolano qua e là e dormono distesi. C’è una gran confusione.¹⁰²

La donna spiega che il più prepotente è il cane, poi c’è il maiale e dopo la capra. In un angolo scorge una donna anziana che lo fissa con sguardo ostile:

Non ci sono finestre ed è tutto buio perciò non capisco bene, ma guardando da qui proprio di fronte vedo un’anziana seduta a gambe incrociate che fuma il tabacco altezzosamente – proprio in modo altezzoso come una regina.¹⁰³

Il narratore apprende dalla giovane che l’anziana è la madre di suo marito, nonché la persona più importante della casa. Anche qui Nakajima sembra riflettere sui rapporti di potere: persino tra gli animali vi è una gerarchia che riflette il loro livello di prepotenza, mentre la vecchia si atteggia altezzosamente “come una regina” (*joō no gotoku*) sebbene l’ambiente misero in cui si trova non abbia nulla di regale, e sebbene il suo potere sia limitato all’interno della sua casa. Infine, attraverso l’uso del termine “fare il prepotente”, “essere altero” (*ibatte iru*), utilizzato per tre volte in poche righe, l’autore sembra suggerire come i rapporti di potere siano spesso basati sulla forza e l’arroganza. Attraverso queste considerazioni Nakajima riflette forse anche sull’atteggiamento di superiorità dei funzionari giapponesi in Micronesia nei confronti degli isolani.

A un certo punto arriva una ragazzina di una decina di anni, mezza nuda, che tira fuori la lingua ed emette dei suoni simili a quelli di un neonato. La “vecchia regina” la

¹⁰² NAZ 2, cit., p. 104.

¹⁰³ *Ibid.*

rimprovera severamente e lei si mette da parte. Il narratore chiede se la bambina sia malata e la madre risponde che è “stupida” (*atama ga warui*), ma che alla nascita non lo era. Poi gli chiede se vuole mangiare il cane, e gli indica un cane che stava giocando lì. Il narratore, a quel punto, si affretta a fuggire: “Sono fuggito con la coda tra le gambe”.¹⁰⁴

Questo episodio nasce dalla combinazione in una singola visita di due visite separate a due case diverse compiute realmente da Nakajima: una alla casa della madre dei due bambini che dicono “*konnichiwa*” e dove gli viene offerto da mangiare, e una alla casa della madre del capo-villaggio, che ha una nipote con un ritardo mentale.¹⁰⁵ Tuttavia in *Fūtsubushō* la madre dei due bambini è anche la madre della bambina con un ritardo mentale, nonchè la figlia dell’anziana signora, ma non è la moglie del capo-villaggio.¹⁰⁶ Inoltre, Nakajima aggiunge l’elemento degli occhi azzurri dei bambini, amplifica la descrizione dell’anziana e aggiunge il finale comico: si tratta, quindi, di uno schizzo letterario.¹⁰⁷

Truk

Nel brano sulle isole Truk, che consiste in tre parti, Nakajima omette ogni riferimento spiacevole al suo soggiorno presso l’isola principale.¹⁰⁸ Innanzi tutto, il narratore racconta della sua visita in un’isola in cui gli unici giapponesi sono la famiglia del direttore della scuola. La mattina sente cantare una marcia patriottica: proviene da una ventina di bambini sistemati in due file, che vanno a scuola cantando in coro. Giunti di fronte all’alloggio del direttore, il primo della fila – che porta la bandiera giapponese – ordina di fermarsi, dà il buon giorno abbassando la testa con riverenza, poi riparte con gli altri dirigendosi verso la scuola. Il narratore si sofferma poi sulla descrizione dei vestiti bucati e logori e i piedi nudi degli studenti, che tuttavia portano tutti uno zainetto per i libri. Qui emergerebbe forse la critica di Nakajima nei confronti della politica coloniale, per cui veniva imposto l’insegnamento del giapponese ai bambini micronesiani ma si lasciava che la popolazione vivesse in povertà.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 105.

¹⁰⁵ OCHNER, *Nakajima Atsushi: His Life...*, cit., pp. 393-394.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 394.

¹⁰⁷ *Ibid.*, pp. 394-395. Nakajima aggiunge l’elemento degli occhi azzurri per spiegare che in questi bambini scorreva sicuramente del sangue dei “bianchi” (*hakujin*), e che probabilmente si trattava di cacciatori di balene del passato.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 395.

Nella seconda parte il narratore racconta delle due danze di quelle isole che gli sono rimaste più impresse: la prima è una danza rigenerante compiuta da una trentina di uomini disposti in due cerchi, con un bastone di bambù in ciascuna mano; la seconda, invece, è una danza estatica effettuata da persone che ballano con i fiori in testa, la fronte e le guance tinte, e con sui polsi e sul collo dei boccioli di palma. Tuttavia la musica è malinconica e molti titoli sono “ridicoli”, come “Non pensiamo alla moglie degli altri, ma pensiamo alla nostra”.¹⁰⁹ Parole simili vengono registrate nella pagina di diario dell’autore datata 12 ottobre 1941: “In seguito, c’è la canzone di un uomo. Il titolo è ‘Non pensare a alla moglie degli altri, ma pensa alla tua’”.¹¹⁰

Nell’ultima parte il narratore spiega che gli abitanti dell’isola hanno allungato i lobi delle proprie orecchie fin da quando erano bambini e che ora questi lobi sono lunghi come una corda, e vengono perciò agganciati all’orecchio dopo essere stati arrotolati più volte. Egli si rende conto che lì questo è comune:

Una certa persona che è stata in quest’isola lontana mi ha detto che quando i suoi abitanti vedono un uomo con le orecchie normali lo deridono, come se avessero visto un uomo senza la mascella. Inoltre, sembra che a stare a lungo in queste isole si inizi a dubitare del proprio standard di bellezza. Come ha detto Voltaire, “se si chiede a una rana cos’è la bellezza, questa risponderà che è una rana femmina con due occhi che sporgono da una piccola testa, la bocca larga e piatta, la pancia gialla e la schiena marrone.”¹¹¹

Qui Nakajima sembra riflettere sulla relatività dei valori e degli standard, che Ochner sottolinea essere uno dei temi già trattati in precedenza dall’autore.¹¹²

Rota

L’isola di Rota è bella – ha scarpate bianche, tanta acqua e moltissime farfalle – e solitaria, come suggerisce Ochner. La studiosa individua infatti due scene che ispirano solitudine: la prima riguarda la descrizione di una strada notturna presso la città di Rota, dove vivono solo giapponesi, semideserta. La seconda riguarda un cimitero vicino al mare,

¹⁰⁹ NAZ 2, cit., p. 108.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 281.

¹¹¹ *Ibid.*, pp. 108-109.

¹¹² OCHNER, *Nakajima Atsushi: His Life...*, cit., p. 397.

all'entrata di un borgo.¹¹³ Tra le croci, il narratore nota la tomba di un bambino giapponese che doveva essere stato cattolico:

Le corone di fiori sulle croci lì intorno sono marroni, completamente appassite, ed è triste il tremare delle foglie secche degli alberi di palma che risuonano alla brezza marina (recentemente quasi tutti gli alberi di palma di Rota sono appassiti a causa dei danni causati dagli insetti). Guardando da vicino l'azzurro del mare luminoso che mi entra nello sguardo e ascoltando il vecchio lamento del suono delle onde, improvvisamente mi è venuto in mente lo spettacolo *nō* "Sumitagawa": la scena in cui appare il fantasma del bambino morto chiamato dalla madre impazzita, ma quando lei fa per prenderlo lui scompare.¹¹⁴

Il racconto si conclude con la descrizione dei frutti di un litchee e dell'odore di limone che si sente nell'aria, scena che gli fa venire in mente la Cina.

Ochner commenta che "The sketch of Rota [...] emphasizes the natural beauty as well as the loneliness of this island in a poetic montage of scenes".¹¹⁵ In questo racconto emergerebbe inoltre una certa malinconia, specialmente nella descrizione del cimitero.

Saipan

Qui Nakajima omette tutti i riferimenti al suo lavoro, allo scoppio della guerra (che ha avuto luogo quando egli si trovava a Saipan) e alla disciplina severa degli insegnanti.¹¹⁶ La vicenda narrata ha luogo di domenica sera; il narratore sente il coro di alcune donne *chamorro* che proviene dalla cappella delle monache spagnole, e in seguito il suono di uno *shamisen* delle Ryūkyū.¹¹⁷ "Fluttua un qualcosa simile a un sogno, e questa strada bianca sotto la luce della luna sembra proseguire all'infinito",¹¹⁸ scrive Nakajima.

Nella seconda scena, il narratore giunge casualmente a un teatro dove ode il suono di un altro *shamisen*. È un teatro per persone di Okinawa, quindi i drammi sono tutti nella lingua delle Ryūkyū e lui capisce solo alcune parole qua e là.¹¹⁹ Questo episodio sembra

¹¹³ *Ibid.*, pp. 397-398.

¹¹⁴ *NAZ 2*, cit., pp. 109-110.

¹¹⁵ OCHNER, *Nakajima Atsushi: His Life...*, cit., p. 398.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 399.

¹¹⁷ Saipan presenta una diversa composizione etnica rispetto alle isole finora descritte dal narratore perché essa appartiene alle Isole Marianne settentrionali, oggi *commonwealth* degli Stati Uniti. I suoi abitanti sono prevalentemente di origine asiatica e delle isole del Pacifico; tra essi figurano i *chamorro*, popolazione indigena delle Isole Marianne.

¹¹⁸ *NAZ 2*, cit., p. 111.

¹¹⁹ Il narratore non spiega il motivo per cui a Saipan risiedano gli abitanti delle Ryūkyū. Egli commenta tuttavia che camminando per strada a Palau, in dieci giorni gli hanno rivolto la parola soltanto agricoltori

sorgere dalla combinazione di due esperienze vissute realmente da Nakajima, la visita al teatro e l'incontro con delle persone di Okinawa (che ha luogo in un'altra isola).¹²⁰ Una volta fuori dal teatro, il narratore si guarda intorno e scorge un cane, ma dopo poco si rende conto dell'errore: "Pensavo che un cane dormisse *stranamente* accanto ad una mucca, ma guardando bene mi sono accorto che si trattava di una capra".¹²¹ Con queste parole si conclude questo breve schizzo letterario.

A proposito del racconto su Saipan, Ochner commenta:

Nakajima's literary treatment of his material is evident in this sketch as well. He creates a dream-like atmosphere with melancholy. Thus, the picture of Saipan which emerges from Nakajima's sketch is far different from the totality of the island where he led his daily existence. Yet the essential feelings expressed in his sketch seem to have existed in him even during his stay there. It is simply that he has selected and emphasized them as being the most important. And here we see an example of his concept of literature.¹²²

3.2. Lo sguardo di Nakajima Atsushi

Come è già stato discusso, Nakajima si recò in Micronesia come ispettore incaricato di revisionare i libri di testo di lingua giapponese usati nelle scuole, ritrovandosi quindi dalla parte coloniale. Tuttavia, in alcune lettere che lo scrittore invia alla famiglia, egli sembra aver voluto prendere le distanze dalla politica coloniale, criticando i funzionari e manifestando presto il suo scontento verso il proprio lavoro e il suo affetto nei confronti degli isolani. Questa ambiguità della posizione di Nakajima si può forse riassumere nelle seguenti parole di Robert Tierney: "Officially, he is an agent of authority but unofficially he is a non-conformist who keeps his distance from institutional authority",¹²³ o in quelle di Watanabe Kazutami a proposito di *Niwatori*, ovvero di "imbarazzo del colonizzatore

della prefettura di Okinawa, ma che non comprendendo nemmeno una parola di quello che gli dicevano egli si era limitato ad ascoltarli in silenzio. Sembra quindi che il narratore non percepisca gli abitanti delle Ryūkyū come vicini a sé, se non altro per la mancanza di una lingua comune.

¹²⁰ OCHNER, *Nakajima Atsushi: His Life...*, cit., p. 400.

¹²¹ NAZ 2, cit., p. 112. Corsivo nell'originale.

¹²² OCHNER, *Nakajima Atsushi: His Life...*, cit., p. 401.

¹²³ Robert TIERNEY, *Going Native: Imagining Savages in the Japanese Empire*, Stanford University, tesi di dottorato, 2005, p. 205. Tuttavia, Tierney si riferisce nello specifico al narratore di *Mariyan*.

coscienzioso”.¹²⁴ Ad esempio, nella lettera del 6 novembre 1941 al padre Nakajima afferma:

Attualmente, cose come l’istruzione degli indigeni non vengono quasi per niente discusse, mi sembra invece che lo scopo dei politici sia poter sfruttare gli aborigeni come lavoratori di fatica, e ho perso completamente tutto l’entusiasmo che più o meno avevo fino ad ora per questo mio lavoro.¹²⁵

Similmente, in una lettera alla moglie del 9 novembre dello stesso anno egli scrive:

Ormai ho perso tutta la passione che avevo per il lavoro di compilazione. E non perché non mi piacciono gli indigeni. È perché gli voglio bene. A me gli isolani (gli indigeni) piacciono! Mi piacciono forse di più rispetto agli smunti abitanti della madrepatria venuti nei Mari del Sud. Sono semplici [*tanjun*] e hanno molti aspetti graziosi [*kawaii*]. Sebbene siano adulti, non ci si sbaglia se si considerano come grossi bambini [*ōkina kodomo*]. Un tempo, anche loro dovevano essere stati felici...¹²⁶

Qui Nakajima esprimerebbe il suo amore per gli indigeni e il suo desiderio di aiutarli e proteggerli: egli sembra volere che i giapponesi assolvano meglio al loro compito civilizzatore. Tuttavia, in queste parole emergerebbe anche l’ambiguità della posizione dell’autore: egli critica la politica coloniale pur facendone parte, e manifesta un sentimento di simpatia e benevolenza nei confronti dei colonizzati pur trovandosi nella posizione di colonizzatore, e pur essendo uno di quegli “smunti abitanti della madrepatria venuti nei Mari del Sud”. Inoltre, sebbene egli esprima affetto nei confronti degli isolani, dalle sue parole traspare una pretesa di superiorità nei confronti degli “aborigeni”, ritenuti ormai infelici a causa del contatto con la civilizzazione. Anche il descrivere con valore positivo gli indigeni come grossi “bambini” implica, tuttavia, che egli non li consideri maturi e in grado di gestirsi da soli; al massimo, essi possono imitare i colonizzatori, come nel caso di Marian. Dalle sue parole emergerebbe quindi “the idea that ‘the natives’ were members of a less developed culture that required colonial nurture to bring it to modernity and/or civilization [...]”:¹²⁷ l’autore riprodurrebbe così una gerarchia di valori fondata su categorie razziste.

¹²⁴ WATANABE, *Nakajima Atsushi ron*, cit., p. 151.

¹²⁵ *NAZ 2*, cit., p. 466.

¹²⁶ *Ibid.*, pp. 471-472.

¹²⁷ Bill ASHCROFT, Gareth GRFFITHS and Helen TIFFIN, *Post Colonial Studies: the Key Concepts*, London and New York, Routledge, 2013 (I ed. 2000, II ed. 2007), p. 174.

Le posizioni della critica riguardo all'atteggiamento di Nakajima in Micronesia non sono uniformi: mentre Kawamura Minato e Katsumata Hiroshi sembrano difendere l'autore affermando che vocaboli come "indigeni" (*dojin*) erano normalmente usati al tempo senza avere una connotazione volutamente discriminante,¹²⁸ recentemente studiosi come Robert Tierney e Faye Yuan Kleeman si sono soffermati sul discorso riguardante "the imperial ideology latent in these tales [i racconti sui Mari del Sud, incluso *Hikari to kaze to yume*]".¹²⁹ *Kanshō*, come è già stato accennato, nasce dall'esperienza dello scrittore in Micronesia: ciò che l'io narrante racconta deriva in buona parte da ciò che l'autore stesso ha visto e vissuto, seppur con l'aggiunta di elementi letterari. Ma qual è lo sguardo che emerge in quest'opera? Si può facilmente individuare la presenza di uno sguardo *coloniale*. Tuttavia, ad emergere sembra essere uno sguardo più complesso.

a. Lo sguardo coloniale di Nakajima Atsushi

In *Kanshō* è possibile individuare una serie di discorsi coloniali, specialmente nella caratterizzazione dei personaggi. Ad esempio, in *Sabishii shima* l'io narrante si reca a incontrare la bambina destinata a essere l'ultimo essere umano a nascere in quell'isola, immaginandola come particolarmente bella e intelligente "sebbene, ovviamente, limitatamente agli standard degli isolani".¹³⁰ Con questi "sebbene" e "limitatamente" Nakajima sembra voler implicare che gli standard di bellezza e intelligenza sono misurati in una scala di valori in cui la Micronesia si colloca in una posizione inferiore rispetto al Giappone a cui egli appartiene. L'io narrante prosegue poi manifestando la sua delusione sorta nel constatare che la bambina "è un'isolana media sì grassa, ma con una faccia sporca e stupida".¹³¹ Qui "un'isolana media" (*heibonna tōmin*) sembra essere usato in senso dispregiativo, come se un "isolano medio" non potesse che deludere le aspettative di un giapponese. In *Kyōchikutō no ie no onna*, poi, la giovane del racconto viene presentata al lettore come una *tentatrice* che "strega" i giapponesi, *vittime* di questo incantesimo, assolvendoli quindi da ogni responsabilità nel caso non fossero riusciti a

¹²⁸ KAWAMURA, *Rōshitsu Seiden...*, cit., p. 105.

¹²⁹ YAMAMOTO Taku, "Appropriating Robert Louis Stevenson: Nakajima Atsushi in Pre-War Japan", *International Journal of Scottish Literature*, 9, 2013, p. 69.

¹³⁰ NAZ 2, cit., p. 50.

¹³¹ *Ibid.*

“resistere” e giustificandone facilmente l’abbandono quando era il momento di tornare in Giappone. Nel brano su Kusaie di *Fūbutsushō*, poi, il narratore esclude che possano essere stati gli aborigeni ad aver costruito il castello di Leluh, ma suggerisce che sia stata una civiltà estranea e più avanzata, giudicando i nativi come incapaci di produrre un castello imponente e in grado di resistere al passare del tempo e alle intemperie.

Per quanto riguarda Napoleone, invece, egli è descritto come “simile a una scimmia”, e viene evidenziato un legame tra il suo aspetto fisico e il suo essere un giovane delinquente. Inoltre, le parole di Nakajima su Napoleone: “Ha una faccia estremamente stupida e senza alcuna traccia di furbizia, eppure quell’espressione *tonta* [*ano toboketa okashisa*] che hanno in genere gli isolani è *totalmente* assente”,¹³² esprimono un giudizio di inferiorità sia nei confronti del ragazzo (inoltre, quali sono le caratteristiche di una faccia estremamente stupida?) sia nei confronti degli isolani, descritti come portatori di un’espressione “tonta”. Anche la guardia viene descritta come “stupida” (*gudon*): i micronesiani vengono quindi presentati come inferiori a livello intellettuale. Tuttavia l’atteggiamento del poliziotto nei confronti di Napoleone è ben peggiore, in quanto si riferisce al ragazzo come a “quello stupido di Napoleone”, prendendolo a schiaffi e legandolo con una corda. È opportuno pensare che il narratore non supporti la condotta del poliziotto, evitando qualsiasi apprezzamento nei suoi confronti e sperando poi nella riuscita della fuga di Napoleone dalla nave.¹³³ Sembra che qui Nakajima voglia criticare i funzionari giapponesi in Micronesia e cercare di prenderne le distanze. Eppure, il narratore manifesta la propria critica riguardo ai metodi punitivi di “questi isolani che non hanno nemmeno i registri familiari dei giapponesi”,¹³⁴ come se il non avere lo stato civile giapponese implicasse l’impossibilità di stabilire leggi ragionevoli: con questa affermazione egli sembra riallinearsi con la posizione dei colonizzatori.

In *Mariyan*, poi, il narratore impiega una terminologia “of a climate-centered discourse to depict Marian as a noble savage corrupted by an imposed civilization”,¹³⁵ e usa i termini “‘temperate’ and ‘civilized’ (*bunmeiteki*) interchangeably and implicitly treats

¹³² *Ibid.*, p. 66. Corsivo nell’originale.

¹³³ È possibile che Napoleone incarni anche il mito romantico della libertà assoluta del selvaggio che si sottrae alle costrizioni sociali, e che Nakajima parteggi per lui, sperando che riesca a fuggire, in questo senso.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 63.

¹³⁵ TIERNEY, *Going Native...*, cit., p. 219.

‘tropical’ as a synonymous with uncivilized”.¹³⁶ Ad esempio, la giovane micronesiana viene descritta così:

Non si possono superare i limiti razziali, ma all’interno di quei limiti il suo è un volto spensierato e prospero. Tuttavia, sembra che Marian si vergogni un po’ del suo aspetto Kanak. Infatti, come spiegherò dopo, lei è molto intelligente, e il contenuto del suo cervello non ha quasi niente di Kanak.¹³⁷

Qui l’autore parla di “limiti razziali” (*jinshu toshite no seigen*) e sostiene che l’essere intelligente implica avere un cervello il cui contenuto “non ha quasi niente di Kanak”. In altre parole, la realtà viene misurata secondo lo standard della civilizzazione, rispetto al quale la Micronesia è considerata come “non civilizzata”.¹³⁸ Tierney commenta a riguardo:

What social backdrop lies behind this rhetoric of “limitation of race” and this insistence on the congenital inferiority of the Kanakans? In the first place, one can point to the institutionalized racism of colonial society in which social rank was determined by race and ethnicity. In his history of the Japanese colonization in Micronesia, Mark Peattie notes, “Micronesians were always viewed by Japanese colonial administrators as lesser people in an empire that, ethnically, was sharply hierarchical.”¹³⁹

Nakajima avrebbe quindi considerato la popolazione Kanak come arretrata e inferiore “congenitamente”, conformemente alla visione degli amministratori coloniali giapponesi nei confronti dei micronesiani: in *Mariyan* emerge così come Nakajima condivide – seppure in parte - lo sguardo coloniale comune al suo tempo. Egli sembra ritenere inoltre che vi sia un rapporto naturale tra cultura e clima per cui la “cultura della zona temperata”, anche se viene impiantata nel clima tropicale, non può attecchire. La pena provata dal narratore osservando la *Selezione commentata di poesie inglesi* di Kuriyagawa Hakuson e *Il matrimonio di Loti* della Iwanami Bunko a casa della ragazza nascerebbe infatti dalla sua convinzione che simili opere non dovrebbero trovarsi in quell’ambiente “non civilizzato”, e la cultura di Marian - in contrasto con le sue radici micronesiane - appare problematica. A proposito, Tierney afferma:

¹³⁶ *Ibid.*, p. 220.

¹³⁷ *NAZ 2*, cit., p. 80.

¹³⁸ TIERNEY, *Going Native...*, cit., p. 197.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 213.

[...] Mariyan does constitute a challenge to the narrator's racial categories and his preconceptions about "backward" races. She may belong to a race of ignorant and inferior savages, but the narrator has to draw a distinction between her racial identity as a Kanakan and her individual story. In fact, he relates her individual story as a narrative of progress and enlightenment: Mariyan, who attended high school in Japan, was able to rise above the limitations of her race and become "enlightened" or "the number one reader in Koror, even if we include all the Japanese residents".¹⁴⁰

Marian sembra così mettere in discussione l'immaginario coloniale stereotipato della Micronesia condiviso dai giapponesi, e il narratore di *Kanshō* reagisce giustificando la civilizzazione della ragazza con la sua istruzione in Giappone, che le avrebbe permesso di superare i "limiti della sua razza". Tuttavia, sebbene il narratore sembri valutare positivamente la cultura della giovane micronesiana, che l'avvicina a lui, egli appare turbato laddove la ragazza si dimostra troppo simile al "mondo civilizzato" a cui lui appartiene. Homi Bhabha definisce questo atteggiamento come "colonial mimicry", ossia "the desire for a reformed, recognizable Other, as a subject of a difference that is almost the same, but not quite".¹⁴¹ Questo concetto evidenzia inoltre l'ambivalenza della relazione tra colonizzatore e colonizzato:

When colonial discourse encourages the colonized subject to 'mimic' the colonizer, by adopting the colonizer's cultural habits, assumptions, institutions and values, the result is never a simple reproduction of those traits. Rather, the result is a 'blurred copy' of the colonizer that can be quite threatening. This is because mimicry is never very far from mockery, since it can appear to parody whatever it mimics. Mimicry therefore locates a crack in the certainty of colonial dominance, an uncertainty in its control of the behaviour of the colonized.¹⁴²

La sensazione di ridicolo provata dal narratore nel momento in cui vede Marian con indosso vestiti occidentali, ad esempio, nascerebbe proprio dal fatto che "mimicry is also potentially mockery".¹⁴³ Comunque, il finale del racconto suggerirebbe il ristabilimento di un "ordine" razziale e culturale, per cui con il ritorno dei due protagonisti giapponesi nel proprio paese e con il restare in Micronesia di Marian viene ristabilita una separazione tra questi due "mondi" e l'autorità dell'uno sull'altro.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 217.

¹⁴¹ Homi K. BHABHA, *The Location of Culture*, London and New York, Routledge, 1994, p. 122. Corsivo nell'originale.

¹⁴² ASHCROFT, GRFFITHS and TIFFIN, *Post Colonial Studies: the Key Concepts*, cit., pp. 154-155.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 156.

Masaki Tsuneo usa l'espressione "occhiali occidentali" (*seiyō megane*) per descrivere lo sguardo dei giapponesi nelle colonie.¹⁴⁴ Egli spiega infatti che "il Giappone ha rimaneggiato la gerarchia di valori ottenuta dall'Europa, e l'ha applicata al 'mondo' che esso aveva creato. Per indicare questo fenomeno c'è chi commenta che i giapponesi si erano messi degli 'occhiali occidentali'".¹⁴⁵ Questa espressione, tuttavia, sembra problematica: affermando che il Giappone ha adottato un punto di vista occidentale per il suo imperialismo, Masaki lo esonera da ogni responsabilità riguardante il suo passato coloniale, mentre invece "Japanese imperialism and chauvinism had roots in the nation's pre-modern past".¹⁴⁶ Eppure, Tierney afferma che Nakajima ha cercato di appropriarsi di questi "western-tinted eyeglasses" per situarsi all'interno dell'impero.¹⁴⁷ Tuttavia non vi sarebbe riuscito: lo studioso afferma che il narratore, citando in *Mariyan* la critica della ragazza nei confronti di Pierre Loti (secondo cui lo scrittore francese avrebbe descritto una realtà dei Mari del Sud falsa), volesse esprimere la sua solidarietà nei confronti della giovane, colonizzata da una cultura eurocentrica proprio come lui. Infatti, il rapporto tra colonizzatore e colonizzato può essere applicato anche a quello tra Europa e Giappone:

For decades, Japan had been the model pupil of the West, even going so far as to copy the "tropical" imperialism of France and England. However, the Japanese continued to feel colonized by the West even after their country had become a colonial power in its own right.¹⁴⁸

Emergerebbe quindi la retorica ambivalente di identificazione dell'imperialismo giapponese con gli altri popoli oppressi dal colonialismo europeo, che qui verrebbe riprodotta dal narratore verso Marian. Tierney precisa che:

[...] Both [il narratore e Marian] reject becoming the objectified "other" for a citizen of a European imperialist power. By the same token, he seems to allude to his own dissatisfaction with his "Western eyeglasses." The narrator is torn between his identification with Mariyan and his sense of superiority over her, between observer and observed, colonizer and colonized. Ultimately, this triangular relationship among Loti, Mariyan and the narrator shows that the narrator cannot view Mariyan through Western eyeglasses.¹⁴⁹

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 189.

¹⁴⁵ MASAKI Tsuneo, *Shokuminchigensō – igirisu bungaku to Hyōroppa –*, Tōkyō, Misuzu shobō, 1995, p. 242. Cit. in TIERNEY, *Going Native...*, cit.

¹⁴⁶ TIERNEY, *Going Native...*, cit., pp. 190-191.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 191.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 250.

¹⁴⁹ *Ibid.*, pp. 231-232.

L'ibridità culturale di Marian angoscerebbe quindi il narratore perché egli stesso culturalmente ibrido: “Both share a sense of cultural colonization by the West”.¹⁵⁰ Ma in cosa consiste questa colonizzazione di Nakajima, questi “western-tinted eyeglasses”? A proposito, sembra utile considerare le parole di Robert Nicole:

[...] The stereotype of the South Seas as primitive paradise was invented by Western artists and writers seeking to escape from their own urban, industrial civilization: it was imagined as the “other” of Europe, unspoiled nature as opposed to civilized artifice, primitive physicality as opposed to the ghost of modernity.¹⁵¹

Secondo Tierney, “by adopting the point of view of Western writers, he [Nakajima] experiences the South Seas as a dream of primitive and “raw” life – that is, the contrary of the urban, industrial society – and is ‘intoxicated’ with his dream”,¹⁵² come emerge specialmente dalle seguenti parole di *Mahiru*, già citate:

[...] Rivolgendo lo sguardo verso il vuoto in lontananza, non fai che ripetere nel tuo cuore, come se fossero parole magiche: “Elle est retrouvée! — Quoi? — L'Éternité. C'est la mer mêlée au soleil!” (È ritrovata! Che cosa? L'eternità! È il mare che si fonde con il sole!). Tu non vedi gli isolani: non ne vedi che la replica di Gauguin. Tu non vedi la Micronesia: non vedi che la copia sbiadita della Polinesia descritta da Loti e Melville. Questi occhi coperti da un pallido guscio rimarranno così per sempre.¹⁵³

Egli osserva quindi la Micronesia con uno sguardo filtrato, che è lo sguardo con cui gli scrittori e i pittori che facevano riferimento alla cultura “occidentale” guardavano i Mari del Sud. Tuttavia loro rappresentazioni non corrispondono alla realtà empirica. Infatti, una volta recatosi in Micronesia, Nakajima sembra rendersi conto che quelli non erano altro che stereotipi, si disillude, e si lamenta di questa sua colonizzazione, rendendosi conto che la sua è una vita inautentica, vissuta in maniera surrogata attraverso la letteratura: “Oh, essere pietoso!”.¹⁵⁴ Tierney sostiene che questo è il primo passo verso la propria “decolonizzazione”:

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 240.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 245. Cfr. Robert NICOLE, *The Word, The Pen and the Pistol: Literature and Power in Tahiti*, State University of New York Press, 2001.

¹⁵² *Ibid.*, p. 198.

¹⁵³ *NAZ 2*, cit., p. 77.

¹⁵⁴ *Ibid.*

By disclosing that the European blinders only let him see stereotypes, this third self completes the work of retrieving the hidden “self-colonization” from the unconsciousness in which it has lain hidden and repressed. Becoming aware of his cultural self-colonization is the first step in a process of decolonization of the narrator. In the end, the narrator realizes that these “eyeglasses” can never really belong to him; they do not really fit. “People who do not fear to look at the world with their own eyes, rather than with borrowed eyes, are always healthy no matter what their surroundings”.¹⁵⁵

Lo studioso afferma inoltre che è in *Mahiru* che il narratore racconta della presa di coscienza della propria ibridità culturale: “Just as the narrator becomes a polyphony of voices, he discovers that his self is actually a plurality, a multiplicity of fragmentary and partial selves, none of which is pure”.¹⁵⁶ Nella scena finale di *Mahiru* sul sogno del narratore riguardante il teatro kabuki e il suo negozio di souvenir, poi, sembra che “by stressing that he does not even enjoy kabuki, Nakajima’s protagonist refuses to privilege his sense of belonging to a Japanese culture above all his ‘Western’ and ‘Chinese’ identities: the wardrobe of masks, costumes and other trapping that make up his composite self”.¹⁵⁷

Questa colonizzazione del narratore sembrerebbe essere anche la colonizzazione di Nakajima, ossia la sua ibridità culturale: basti pensare all’uso nelle altre sue opere di ambientazioni e personaggi generalmente tratti da fonti cinesi o occidentali. Insomma, Nakajima, egli stesso “culturalmente colonizzato”, pare provare affinità con Mariyan; eppure, come dimostra l’uso di espressioni al giorno d’oggi “problematiche”, il suo sembrerebbe essere comunque, seppur in parte, lo sguardo coloniale con cui i giapponesi vedevano la Micronesia. A questo proposito, come già accennato, la critica giapponese prende le difese di Nakajima. Kawamura, ad esempio, riflette sull’uso di questi termini nelle lettere di Nakajima indirizzate alla famiglia, commentando che al tempo l’atteggiamento dell’autore era “meno colonizzatore” rispetto a quello degli altri giapponesi nelle colonie:

Ovviamente, ad oggi appellativi come “aborigeno” (*dojin*) e “negro” (*kurosuke*), o espressioni da lui usate come “Seppur adulti, grossi bambini” e “sono semplici e hanno aspetti carini” vengono considerate come affermazioni coloniali e un po’ orientaliste. Tuttavia, [...] prendersela per queste

¹⁵⁵ TIERNEY, *Going Native...*, cit., pp. 245-246.

¹⁵⁶ *Ibid.*, pp. 246-247.

¹⁵⁷ *Ibid.*, pp. 248-249.

“espressioni discriminatorie” usate nel periodo della guerra significa ridimensionare il significato culturale della preziosa “esperienza nei Mari del Sud” di Nakajima. Molti letterati e studiosi giapponesi hanno fatto ricerche e visite di studio nelle isole dei Mari del Sud, ma sono stati pochi quelli che si sono dimostrati compassionevoli nei confronti degli “aborigeni” come lo è stato Nakajima, e che hanno criticato la “giapponizzazione” nei confronti dei bambini.¹⁵⁸

Kawamura evidenzia poi come Nakajima giudicasse negativamente i poliziotti e i professori in Micronesia, prepotenti “come dei re”,¹⁵⁹ prendendone quindi le distanze. Similmente, nel brano su Jaluit di *Fūbutsushō* il narratore sembra criticare i burocrati che, per il solo fatto di indossare un particolare cappello - descritto come vecchio, macchiato, sformato e pure maleodorante - si aspettano (e l’aspettativa viene regolarmente soddisfatta) di venire riveriti dagli isolani.¹⁶⁰

Come Kawamura, anche Hamakawa sottolinea come l’atteggiamento di Nakajima nei confronti degli isolani sembrava essere meno “discriminatorio” rispetto agli altri giapponesi che vivevano nell’isola:

A differenza della presunzione senza ragione del nazionalismo gretto dei giapponesi che esibivano nei confronti degli isolani un atteggiamento da conquistatori e dominatori, Nakajima ha avuto fin dall’infanzia una visione vasta, un punto di vista e una sensibilità da cosmopolita. Sullo sfondo degli occhi che guardano gli isolani scorre l’affetto nei confronti della moglie e dei figli [...], ma d’altra parte si può pensare che questa tendenza presente sin dall’infanzia sia divenuta ancora ancora più evidente se si considera la sua amicizia con persone come Hijikata Hisakatsu, che capivano bene e amavano profondamente gli isolani, e si sia manifestata nell’atteggiamento umano nei loro confronti.¹⁶¹

Katsumata Hiroshi, poi, riflette sul fatto che vocaboli al giorno d’oggi considerati come “problematici” negli anni Quaranta del Novecento erano comunemente usati. Egli afferma, a proposito dell’uso della parola “aborigeni” (*dojin*):

¹⁵⁸ KAWAMURA, *Rōshitsu Seiden...*, cit., pp. 254-255.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 255.

¹⁶⁰ Nel brano non è specificato se il narratore sia un funzionario pubblico oppure no. Se si considera il narratore essere l’autore stesso, allora sarebbe un funzionario e avrebbe diritto a mettere l’elmetto, e per il fatto di non farlo egli vuole forse presentarsi come più democratico dei suoi colleghi. Tuttavia egli puntualizza che indossando un cappello normale gli isolani che incontra non abbassano la testa, come se si aspettasse invece che la gente gli facesse la riverenza per il solo fatto di essere giapponese: si aspetterebbe quindi che l’autorità sugli indigeni non dovrebbe scaturire dalla posizione gerarchica (rappresentata dall’elmetto), ma dalla pura e semplice appartenenza razziale.

¹⁶¹ HAMAKAWA, *Nakajima Atsushi...*, cit., 1976, p. 193.

Qui è impossibile negare l'arroganza dei principi di modernizzazione e civilizzazione, tuttavia bisogna sapere che era un vocabolo che superava il singolo Nakajima Atsushi ma che invece era usato normalmente all'epoca. [...] È necessario sapere che quell'epoca non aveva altro che quella parola.¹⁶²

Sebbene in realtà l'uso della parola *tōmin* (isolani) potesse essere un sostituto valido al più discriminante *dojin*, occorre comunque tenere presente che a quel tempo quest'ultima espressione non aveva necessariamente un valore discriminativo.

Sebbene l'uso di una terminologia che al giorno d'oggi appare esprimere giudizi di inferiorità andrebbe senz'altro interpretata nel contesto degli anni Quaranta del Novecento in cui Nakajima scrive, non si può trascurare l'ideologia imperialista contenuta nelle sue opere sui Mari del Sud. A questo proposito, l'uso irriflesso e naturalizzato di termini che esprimono giudizi di inferiorità si potrebbe giustificare con l'espressione di Taku Yamamoto "innocent racism":¹⁶³ ovvero l'autore, più che condividere come atto razionale e volontario le gerarchie di valore razziste e coloniali, semplicemente le riprodurrebbe perché concezioni radicate nella sua cultura, e ci vorrebbe uno sforzo straordinario per emanciparsene. È infatti innegabile che Nakajima condividesse – sebbene in parte – la visione coloniale del suo tempo. Robert Tierney parla di "vacillation between claims of superiority and expressions of fraternity" come costanti del discorso coloniale giapponese.¹⁶⁴ Così si potrebbe forse riassumere l'atteggiamento di Nakajima in Micronesia, diviso tra il tentativo di distaccarsi dalla politica coloniale e il suo non riuscire a vedere la Micronesia con uno sguardo libero dai pregiudizi razziali del suo tempo: il suo sguardo coloniale complesso.

b. Solitudine e incomprensione: la freddezza dello sguardo di Nakajima

Atsushi

Fin qui è emerso come Nakajima, pur riproducendo giudizi razzisti, aveva un atteggiamento che differiva da quello degli altri funzionari giapponesi. Hamakawa

¹⁶² KATSUMATA, *Nakajima Atsushi henreki*, cit., pp. 105. Nel contesto coloniale, il termine "aborigeni" ha assunto un significato peggiorativo rispetto a quello originale di "coloro nati in quella terra", ed è stato associato a concetti come "selvaggio" e "non civilizzato". Cfr. ASHCROFT, GRIFFITHS and TIFFIN, *Post Colonial Studies: the Key Concepts*, cit., pp. 173-174.

¹⁶³ YAMAMOTO, "Appropriating Robert...", cit., p. 75.

¹⁶⁴ TIERNEY, *Going Native...*, cit., p. 12.

sostiene inoltre che l'autore osservava gli isolani con gli occhi compassionevoli di chi osserva un altro essere umano.¹⁶⁵ Tuttavia, dalle lettere inviate dall'autore quando si trovava in Micronesia, a emergere non sembra essere uno sguardo compassionevole, empatico. Piuttosto, Nakajima sembra preoccuparsi maggiormente della sua famiglia che cercare di entrare realmente in contatto con i micronesiani stringendo rapporti paritari con loro, e pare essere attratto da una visione stereotipata, filtrata, dei Mari del Sud. Come afferma Yamamoto:

[...] It was not the real South Sea that attracted his attention. [...] Nakajima continued to be concerned with nothing more than his asthma, family, and the traditional tropical life that Stevenson experienced: "I like Jaluit Atoll best among the islands I have visited, because it was least civilized and most similar to Stevenson's South Seas".¹⁶⁶

Per Nakajima, la Micronesia doveva essere stata come un "utopian escape", una terra idilliaca dove scappare dalle pressioni della società giapponese che si stava modernizzando.¹⁶⁷ Dopo essersi recato e avervi vissuto per un po', però, si sarebbe reso conto che la "vera" Micronesia era differente. Tuttavia, continuando forse a ricercare la Micronesia "che voleva vedere" (i Mari del Sud del mondo di Stevenson), e concentrandosi sulle sue condizioni di salute e sui suoi legami in Giappone, sembra che non abbia cercato di entrare veramente in contatto con quel nuovo ambiente. A proposito della famiglia, Kawamura sottolinea che mentre si trovava in Micronesia l'autore inviò alla moglie e ai figli numerose lettere, e suggerisce che la causa di ciò fosse il suo voler mantenere ben saldi i rapporti con il suo Paese.¹⁶⁸ Fin qui è emerso come l'autore sembri esprimere simpatia nei confronti degli isolani: ma qual è realmente il suo atteggiamento nei loro confronti? E come vengono descritti i micronesiani in *Kanshō*?

Nakamura Kazue interpreta *Mariyan* usando gli strumenti della critica postcoloniale, affermando che Nakajima voleva offrire un'immagine malinconica di Marian, che appare ridicola nel suo vestito bianco in stile occidentale e nei tacchi alti, che non riesce a

¹⁶⁵ HAMAKAWA, *Nakajima Atsushi...*, cit., 1976, p. 193.

¹⁶⁶ YAMAMOTO, "Appropriating Robert...", cit., p. 75.

¹⁶⁷ Faye Yuan KLEEMAN, *Under an Imperial Sun: Japanese Colonial Literature of Taiwan and the South*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2003, p. 16.

¹⁶⁸ KAWAMURA, *Rōshitsu Seiden...*, cit., p. 282.

risposarsi e si lamenta che i suoi amici giapponesi, una volta di nuovo in Giappone, non torneranno più in Micronesia.¹⁶⁹ Tuttavia la studiosa commenta:

Adesso leggendo questo racconto, più che la “pietà”, a lasciare un’impressione profonda sembrano essere la vivacità di questa donna micronesiana grassottella e il suo malcontento per *Il matrimonio di Loti*.¹⁷⁰

Nakamura definisce la letteratura postcoloniale come “letteratura nata sotto l’influenza della colonizzazione”,¹⁷¹ e sostiene che “leggere la letteratura postcoloniale significa guardare il mondo con uno sguardo diverso”.¹⁷² Tuttavia Nakajima non sembra ricercare uno “sguardo diverso”: come non era particolarmente interessato alla “vera Micronesia”, non sembra particolarmente interessato nemmeno al “vero sguardo” di Marian, non ne tiene conto. Così, egli pare descriverla soltanto secondo il *proprio* sguardo. A proposito, Masaki afferma:

In realtà forse [...] la “Marian” che incontra il personaggio di Nakajima Atsushi non sognava profondamente di sposare un giapponese come pensavano gli “uomini giapponesi”. [...]

Le cose che vorrei chiedere a Marian, come cosa pensasse realmente dei giapponesi, [...] e che non ho ancora chiesto, sono tante.¹⁷³

Similmente, Kawamura sostiene che:

L’“io”, pur osservando la popolazione delle isole, abbozzarla, e scrivere la storia delle isole e del mare, non penetra affatto al loro interno – all’interno dei densi rapporti umani che possono diventare intricati e complessi.¹⁷⁴

Forse questo atteggiamento rifletterebbe quello di Nakajima stesso, che non aveva le forze necessarie (anche fisiche, considerando che le sue condizioni di salute erano pessime) per impegnarsi in amicizie con persone culturalmente molto diverse da sé e che quindi avrebbero probabilmente implicato difficoltà e incomprensioni. La sua presunta simpatia nei confronti degli isolani si limiterebbe quindi a commenti “positivi” su di loro, specialmente per prendere le distanze dagli altri funzionari giapponesi; infatti, egli non avrebbe cercato di “avvicinarsi” ai micronesiani, e così come nella realtà, anche in

¹⁶⁹ NAKAMURA Kazue, “Mariyan ni kikitai”, *Gendaishi techō*, 40, 2, 1997, pp. 89-90.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 90.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 87.

¹⁷² *Ibid.*, p. 89.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 90.

¹⁷⁴ KAWAMURA, *Rōshitsu Seiden...*, cit., p. 282.

Kanshō Nakajima si limita a descrivere i personaggi senza cercare di penetrare nella loro interiorità per indagarla. Nei confronti della realtà intorno a lui, il narratore sembra assumere una “posizione da spettatore” (*bōkanteki tachiba*):¹⁷⁵ il suo sguardo trasmette freddezza, e a emergere sembra essere piuttosto l’interiorità dell’autore stesso. La presunta affinità tra il narratore e Marian (e tra Nakajima stesso e Marian) sembra assumere così una luce diversa: forse egli, attraverso la figura della giovane micronesiana, stava in realtà semplicemente parlando di se stesso, della sua ibridità culturale, della sua colonizzazione. Il narratore sembra inoltre provare simpatia per Napoleone sperando nella riuscita della sua fuga; eppure, quando il ragazzo viene catturato e riportato sulla nave, e successivamente lasciato sull’isola lontana, egli non si dimostra coinvolto né particolarmente turbato.

Il narratore di *Kanshō*, quindi, proprio come Nakajima, non sembra interagire con gli isolani. Egli fa il giro delle isole della Micronesia, guarda il paesaggio e i loro abitanti, e parla di loro. Il suo è uno sguardo etnografico: egli è una figura che *osserva*, dalla nave, dalla finestra della sua stanza, dalla veranda. Eppure, egli sembra “non incontrare” mai, realmente, Marian, Napoleone, la donna della casa degli oleandri...

Karatani Kōjin, nel capitolo *Fūkei no hakken* (La scoperta del paesaggio) dell’opera *Nihon kindai bungaku no kigen* (Origini della letteratura moderna giapponese), afferma che “il ‘paesaggio’ (*fūkei*) non è altro che la totalità di ciò che viene compreso da un singolo individuo con un punto di vista fisso”¹⁷⁶ (*kōteitekina shiten wo motsu hitori no ningen*), e che a “scoprire il paesaggio” è l’“*inner man*”:

In altre parole, è solo dove vi è un *inner man* (*naiteki ningen*), indifferente a ciò che vi è fuori intorno a lui, che viene scoperto il paesaggio. Il paesaggio viene scoperto da coloro che non vedono “fuori”.¹⁷⁷

Il critico commenta inoltre che nei romanzi giapponesi il “paesaggio in quanto tale” (*fūkei toshite no fūkei*) è stato descritto con consapevolezza solo a partire dalle opere di Kunikida Doppo *Musashino* (La pianura di Musashi) e *Wasurenu hitobito* (Persone che non si dimenticano), pubblicate nel 1898.¹⁷⁸ Specialmente il narratore di quest’ultima

¹⁷⁵ HAMAKAWA, *Nakajima...*, cit., p. 214.

¹⁷⁶ KARATANI Kōjin, *Nihon kindai bungaku no kigen*, Tōkyō, Iwanami shoten, 2015, p. 21.

¹⁷⁷ *Ibid.*, pp. 28-29. L’espressione “*inner man*” è in inglese nel testo originale.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 24.

opera – che si dimentica delle persone importanti e si ricorda invece di quelle che non lo sono – è, secondo Karatani, un *inner man* che descrive le “persone come paesaggio”.¹⁷⁹

Sebbene Karatani non si riferisca a Nakajima e tratti un periodo anteriore (fine Ottocento), il suo discorso sembra valido anche per l'autore. Infatti, il narratore di *Kanshō* pare proprio un “inner man”, un “singolo individuo con un punto di vista fisso”, che non interagisce con gli isolani intorno a lui ma che li osserva come se osservasse un paesaggio.

Così, in *Sabishii shima* l'io narrante non pare manifestare empatia nei confronti dell'“ultimo uomo” né nei confronti della popolazione che sta per estinguersi, mentre in *Kyōchikutō no ie no onna* e in *Napoleon*, il narratore non tenta di capire i comportamenti “oscuri” della giovane e del ragazzo, limitandosi a giudicarli “incomprensibili”: perché la donna cerca di sedurre il narratore nonostante abbia appena partorito, e successivamente quando lo incontra si dimostra totalmente indifferente a lui? E perché Napoleone saluta con la mano la nave che sta partendo, nonostante fino a poco prima fosse stato arrabbiato e avesse condotto uno sciopero della fame? Nakajima non offre nessuna risposta a questi quesiti, lasciando emergere un'immagine di questi personaggi come essere umani che agiscono insensatamente e in modo da soddisfare immediatamente il bisogno che gli si presenta davanti al momento (ad esempio, il fare sesso nel caso della donna della casa degli oleandri e il mangiare nel caso di Napoleone). Egli non cerca di vedere con il *loro* sguardo: li descrive invece dal suo punto di vista, proprio come se osservasse un paesaggio.

Inoltre, sebbene questi personaggi siano micronesiani, l'immagine che emerge di loro non è quella di esistenze pienamente inserite nella società, integrate. Ad esempio, la bambina di *Sabishii shima* è l'unica bambina dell'isola, e quindi priva di coetanei; la donna di *Kyōchikutō no ie no onna* è una “tentatrice”, “a caccia” di uomini giapponesi nonostante abbia appena partorito e non abbia una buona reputazione, essendo considerata come una a cui “piacciono gli uomini” e che, se giapponesi, “vanno bene tutti”; Napoleone è costretto all'esilio in isole lontane; Marian è troppo intelligente per essere integrata nella società, e per questo probabilmente si è separata dal marito e non riesce a risposarsi. I personaggi di *Kanshō*, seppur nati in Micronesia, sembrano degli *outsider*. Nakajima li *osserva*, e narra la loro solitudine. Ma a quel punto gli volta le spalle,

¹⁷⁹ *Ibid.*, pp. 26.

li abbandona: il narratore perde interesse nei confronti della bambina di *Sabishii shima* non appena vede che non è che “una normale isolana”, e se ne va con la sua nave, lasciando senza difficoltà gli isolani al loro destino. In *Kyūchikutō no ie no onna*, poi, non accetta l’“invito” della donna e nonostante sul volto di lei emerga un’espressione irata e offesa lui le volta le spalle e se ne va; nel finale la incontra di nuovo, e sebbene si chieda il perché della sua espressione impassibile, non sembra particolarmente turbato, come se la cosa non lo riguardasse. In *Napoleon*, il narratore si allontana con la nave dall’isola in cui il ragazzo è destinato a scontare la sua pena. Infine, in *Mariyan*, egli una volta rientrato in Giappone non ritornerà più in Micronesia, e Marian avrà perso in questo modo un altro amico.

Tuttavia, è una questione di *punti di vista*: i personaggi vengono visti così dal narratore, ma erano veramente soli come il narratore credeva? Solitudine, emarginazione e tristezza sembrano essere piuttosto i sentimenti provati da Nakajima stesso in Micronesia, proiettati nei personaggi che descrive. Similmente, Hamakawa evidenzia come negli scritti di Nakajima sulla Micronesia l’autore tenda a sviluppare i suoi problemi interiori – che aveva già da tempo –, sullo sfondo dei Mari del Sud.¹⁸⁰

Ma cosa avranno provato, realmente, i personaggi che descrive? Quale sarà stato il *loro* punto di vista? Ci sono tante cose che sarebbe interessante chiedere loro, così come Masaki Tsuneo afferma che ci sono molte cose che vorrebbe chiedere a Marian.

c. Bellezza e tristezza: luce e ombra di *Kanshō*

Nakajima osserva la Micronesia, e la racconta in *Kanshō*. Descrive il suo paesaggio, la sua gente. Nel leggere quest’opera, il lettore rimarrà probabilmente incantato dagli scenari che vengono presentati: la brillantezza del mare e i suoi riflessi al sole, le costellazioni che risplendono meravigliosamente, i granchi che corrono sulla sabbia simili a dei fantasmi, la barriera corallina, la vegetazione, i pesci colorati, la tranquillità, le rovine di un antico castello... In *Kanshō* emerge quindi la bellezza del paesaggio micronesiano, come in questa descrizione sull’isola di Jaluit:

Stamattina, all’ombra di un masso ricoperto di acqua in profondità, ho visto la scena più brillante di questo mondo. L’acqua è limpida e brillante, e sebbene nei Mari del Sud non sia particolarmente

¹⁸⁰ HAMAKAWA, *Nakajima...*, cit., p. 230.

raro vedere le figure dei banchi di pesci che nuotano come se si potessero prendere con le mani, non sono mai stato colpito da una brillantezza simile a un caleidoscopio come in quel momento. I pesci più numerosi sono quelli della grandezza di un'orata, grossi e con varie strisce brillanti, e vedendoli apparire frequentemente da una cavità all'ombra di un sasso penso che sia quella la loro tana. Oltre a essi, [vi sono pesci] lunghi e fini simili agli *ayu*, di un colore pallido che sembra quasi trasparente, pesci da barriera corallina di un verde intenso, pesci larghi e neri simili ai *rombi*, [...] fino a grossi serpenti di mare grigi che strisciano sul fondo dell'acqua: [questi] esseri, che hanno anche gli occhi di colori tropicali, nuotano piacevolmente e innocentemente lasciando intravedere le piccole squame in un mondo simile a un sogno di color giada trasparente.¹⁸¹

Tuttavia, in *Kanshō* ad emergere non è solo la bellezza della Micronesia. Nell'opera si può infatti percepire, allo stesso tempo, una certa tristezza, come risulta evidente nel seguente passaggio – già citato – sul cimitero dell'isola di Rota:

Le corone di fiori sulle croci lì intorno sono marroni, completamente appassite, ed è triste il tremare delle foglie secche degli alberi di palma che risuonano alla brezza marina (recentemente quasi tutti gli alberi di palma di Rota sono appassiti a causa dei danni causati dagli insetti). Guardando da vicino l'azzurro del mare luminoso che mi entra nello sguardo e ascoltando il vecchio lamento del suono delle onde, improvvisamente mi è venuto in mente lo spettacolo *nō* "Sumitagawa": la scena in cui il fantasma del bambino morto chiamato dalla madre impazzita appare, ma quando lei fa per prenderlo lui scompare.¹⁸²

Emerge quindi un'immagine della Micronesia come luogo dalla natura meravigliosa, ma allo stesso tempo si percepisce una certa malinconia, una certa tristezza. Qui si rivelerebbe forse la complessità dello sguardo di Nakajima. A proposito, Sagi Tadao afferma:

Non c'è nemmeno bisogno di dire che l'attrattiva principale dei Mari del Sud per Nakajima fosse il suo paesaggio, la sua natura vivace. Però Nakajima non possedeva degli occhi "semplici". I suoi sono occhi complessi, vedono allo stesso tempo le "luci" e le "ombre". Inoltre, non *vede* soltanto, ma *racconta* anche con precisione, disperatamente e nichilisticamente, l'infelicità, la tragedia che portano [...].¹⁸³

Nakajima, quindi, non si è limitato a osservare la bellezza del paesaggio; il suo sguardo sembra cogliere anche una certa tristezza, e il tono di *Kanshō* è spesso malinconico. Ma in che cosa consiste questa tristezza che trasparirebbe nell'opera?

¹⁸¹ NAZ 2, cit., p. 100. Corsivo nell'originale.

¹⁸² *Ibid.*, pp. 109-110.

¹⁸³ SAGI, *Nakajima Atsushi ron*, cit., p. 332. Corsivo mio.

Sagi Tadao afferma che lo sguardo di Nakajima avrebbe colto “i disordini, gli squilibri e l’infelicità provocati dal contatto con la civilizzazione”, evidenti specialmente nella figura di Marian.¹⁸⁴ La ragazza viene infatti descritta come un personaggio “non molto felice” per il suo aspetto micronesiano che andrebbe in contrasto con la cultura che aveva appreso in Giappone, che suscita del ridicolo cercando di vestirsi all’occidentale nonostante il suo fisico “abbondante” e che fa pena con il suo malinconico riflettere che i suoi amici giapponesi l’abbandonano quando è il momento di tornare in Giappone; Marian è presentata come una giovane che non riesce ad integrarsi nella società micronesiana a causa della civilizzazione. Il contatto con i colonizzatori le avrebbe provocato dolore, e Nakajima racconta questa infelicità, sebbene il punto di vista rimanga unicamente quello del narratore.

Tuttavia, oltre alle conseguenze della civilizzazione, l’“ombra” della Micronesia che coglie Nakajima riguarderebbe anche altri aspetti problematici, come la povertà. Ad esempio, nel brano su Jaluit le abitazioni degli isolani vengono descritte come “terribili”, seppure non manchino “una macchina da cucire e un ferro da stiro” per i loro vestiti “in stile occidentale”, mentre nel racconto su Truk di *Fūbutsushō* i bambini che vanno a scuola hanno i vestiti bucati e logori e i piedi nudi, sebbene portino tutti uno zaino per i libri. Nakajima sembra infatti sostenere che il governo coloniale, piuttosto che insegnare il giapponese ai suoi sudditi, dovrebbe impegnarsi a risolvere problemi più importanti come togliere dalla povertà i suoi sudditi. A questo proposito, in una lettera del 9 novembre 1941 alla moglie, egli scrive:

[...] Ho capito che il lavoro di compilazione dei libri di testo per gli aborigeni è privo di senso. Ci sono molte più cose importanti per il benessere degli isolani, un libro di testo non ha proprio nessuna importanza, non è che una minima parte. Invece, in questo momento dare benessere agli isolani è impossibile. Nella situazione attuale dei Mari del Sud sarà sempre più difficile procurare cibo e case sufficienti per loro.¹⁸⁵

Ma la tristezza percepita in *Kanshō* non sembra essere legata soltanto alla Micronesia, bensì pare essere spesso suscitata da ciò che provava Nakajima indipendentemente da dove si trovava. Questo emerge, ad esempio, in *Sabishii shima*, quando il narratore rabbrivisce al pensiero che i granchi saranno i sovrani dell’isola quando la sua

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 333.

¹⁸⁵ *NAZ 2*, cit., p. 471.

popolazione si sarà estinta, mentre l'immaginare infiniti corpi celesti scuri che continueranno a ruotare anche quando l'umanità non ci sarà più gli provoca una "violenta tristezza": la solitudine che emerge in queste immagini non è legata alla Micronesia in particolare. Anche nella caratterizzazione dei personaggi, essi sono descritti come esistenze non pienamente integrate nella società; tuttavia, il loro sguardo non viene indagato: cosa provassero realmente, se si sentissero veramente soli, se fossero davvero emarginati, al lettore non è dato saperlo. Ad emergere sembra essere piuttosto l'interiorità di Nakajima (che secondo quanto emerge dal tono di molte sue lettere inviate a famiglia e amici, doveva essere caratterizzata da solitudine, sofferenza e malinconia), proiettata all'esterno: il suo sguardo malinconico. La tristezza nei racconti contenuti in *Kanshō* non sarebbe quindi soltanto l'"ombra" della Micronesia, bensì nascerebbe innanzi tutto dallo sguardo di Nakajima.

Conclusioni

Da questa analisi emerge come tra i temi principali dei sei racconti di *Kanshō* figurino innanzi tutto quelli dell'incomprensibilità della mente dei non giapponesi e della relatività dei valori e degli standard. Inoltre, a emergere sono anche l'indifferenza dell'universo nei confronti dell'uomo, l'insignificanza dell'esistenza umana in esso e la tristezza che emerge dalla consapevolezza di questa condizione, il filtro della cultura che non permette di vedere la realtà così com'è, la difficoltà nelle relazioni tra persone di paesi e culture diversi e considerazioni sui rapporti di potere.

Indagando poi lo sguardo di Nakajima che emerge in questi racconti nonché nel suo diario e nelle sue lettere quando si trovava in Micronesia è stato possibile individuare, innanzi tutto, uno sguardo coloniale complesso, la cui ambiguità risiederebbe nel fatto che, sebbene l'autore abbia cercato di prendere le distanze dagli altri funzionari giapponesi, nei suoi scritti sembrano emergere comunque vari discorsi coloniali, discorsi radicati nella cultura di Nakajima e che ci sarebbe voluto uno sforzo enorme per emanciparsene.

Da questa analisi è emersa inoltre una certa freddezza nello sguardo di Nakajima, che non ha cercato di penetrare nell'interiorità dei suoi personaggi per indagarla bensì sembra essersi limitato a *osservarli* da una posizione di *spettatore*, mentre a manifestarsi sembra

essere piuttosto l'interiorità dell'autore stesso. Inoltre, i personaggi di *Kanshō* non sono pienamente inseriti nella società; tuttavia, solitudine ed emarginazione sembrano essere stati i sentimenti provati da Nakajima stesso in Micronesia e proiettati nei suoi personaggi.

Infine, ad emergere nello sguardo dell'autore sembra essere una certa tristezza, nata innanzi tutto dalla percezione di Nakajima degli squilibri e dell'infelicità provocati dal contatto con la civilizzazione e della povertà in Micronesia. Eppure, tenendo conto del tono di molte lettere dell'autore scritte in questo periodo, si può affermare che questo sguardo malinconico sarebbe nato innanzi tutto dallo sguardo di Nakajima, che avrebbe proiettato nei Mari del Sud e nei suoi abitanti la sua solitudine e la sua malinconia.

Bibliografia

AMITRANO Giorgio, “Introduzione. La costrizione felice”, *Cronaca della luna sul monte e altri racconti* [*Sangetsuki, Mojika, Kōfuku, Sangetsuki, Mojika, Kōfuku, Gyūjin, Fūfu, Miira, Riryō, Kohyō*], a cura di Giorgio Amitrano, Venezia, Marsilio, 1992 (I ed. 1989), pp. 9-34.

AMITRANO Giorgio, “La metamorfosi come metafora letteraria nell’opera di Nakajima Atsushi. Parte prima: *Sangetsu-ki*”, *Il Giappone*, 23, 1983, pp. 157-185.

AMITRANO Giorgio, “La metamorfosi come metafora letteraria nell’opera di Nakajima Atsushi II: *Kōfuku e Waga Saiyūki*”, *Il Giappone*, 26, 1986, pp.131-154.

ASHCROFT Bill, GRFFITHS Gareth and TIFFIN Helen, *Post Colonial Studies: the Key Concepts*, London and New York, Routledge, 2013 (I ed. 2000, II ed. 2007).

BHABHA Homi K., *The Location of Culture*, London and New York, Routledge, 1994.

CHENG Ching-mao, “Chinese History in the Writings of Nakajima Atsushi”, *The Journal of the Association of Teachers of Japanese*, 8, 1, 1972, pp. 45-57.

HAMAKAWA Katsuhiko, *Nakajima Atsushi no sakuhin kenkyū* (Studio sulle opere di Nakajima Atsushi), Tōkyō, Meiji Shoin, 1976.

浜川勝彦、『中島敦の作品研究』、東京、明治書院、1976年。

HIGAMI Hidehiro, “Nakajima Atsushi, hito to bungaku” (Nakajima Atsushi, la sua persona e la letteratura), in Nakamura Mitsuo, Higami Hidehiro, Gunji Katsuyoshi (a cura di), *Nakajima Atsushi kenkyū* (Studi su Nakajima Atsushi), Tōkyō, Chikuma Shobō, 1978, pp. 187-224.

氷上英廣、「中島敦、人と文学」、中村光夫、氷上英廣、郡司勝義『中島敦研究』、東京、筑摩書房、1978年。

KARATANI Kōjin, *Nihon kindai bungaku no kigen* (Origini della letteratura moderna giapponese), Tōkyō, Iwanami shoten, 2015 (I ed. 2008).

柄谷行人、『日本近代文学の起源』、東京、岩波書店、2015年（初版発行2008年）。

KATSUMATA Hiroshi, *Nakajima Atsushi henreki* (I viaggi di Nakajima Atsushi), Tōkyō, Chikuma Shobō, 2004.

勝又浩、『中島敦遍歴』、東京、筑摩書房、2004年。

KAWAMURA Minato, *Rōshitsu Seiden – Nakajima Atsushi no bungaku to shōgai* (Bibliografia autentica di un'insidiosa malattia - Letteratura e vita di Nakajima Atsushi), Tōkyō, Kawade Shobō, 2009.

川村湊、『狼疾正伝—中島敦の文学と生涯』、東京、河出書房、2009年。

KLEEMAN, Faye Yuan, *Under an Imperial Sun: Japanese Colonial Literature of Taiwan and the South*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2003.

LANGTON, Scott Charles, *The works of Nakajima Atsushi “War is war and literature is literature”*, The Ohio State University, tesi di laurea magistrale, 1992.

MASAKI Tsuneo, *Shokuminchi gensō – Igirisu bungaku to Hyōroppa – (L'illusione delle colonie – letteratura inglese e la non Europa)*, Tōkyō, Misuzu shobō, 1995.

正木恒夫、『植民地幻想—イギリス文学と非ヨーロッパ—』、東京、みすず書房、1995年。

MAIORANO, Monica, “*Deshi: combattività e intellettualismo in Nakajima Atsushi*”, *Il Giappone*, 35, 1995, pp.109-156.

MAIORANO, Monica, “*Luce, vento e sogni: Nakajima Atsushi e il mondo di Robert*

Louis Stevenson”, *Il Giappone*, 36, 1996, pp. 103-116.

MÜLLER, Simone, “The ‘Debate on the Literature of Action’ and Its Legacy: Ideological Struggles in 1930s Japan and the ‘Rebirth’ of the Intellectual”, *Journal of Japanese Studies*, 41, 1, 2015, pp. 9-44.

NAKAJIMA Atsushi, *Nakajima Atsushi zenshū* (Opere complete di Nakajima Atsushi), Tōkyō, Chikuma Shobō, 2015 (I ed. 1993).

中島敦、『中島敦全集』、東京、筑摩書房、2015年（初版発行1993年）。

NAKAJIMA Atsushi, *Cronaca della luna sul monte e altri racconti* [*Sangetsuki, Mojika, Kōfuku, Sangetsuki, Mojika, Kōfuku, Gyūjin, Fūfu, Miira, Riryō, Kohyō*], a cura di Giorgio Amitrano, Venezia, Marsilio, 1992 (I ed. 1989).

NAKAJIMA Atsushi, *Light, Wind and Dreams – An Interpretation of the Life and Mind of Robert Louis Stevenson* [*Hikari to kaze to yume*], translated by Miwa Akira, Tōkyō, Hokuseidō Press, 1965.

NAKAJIMA Atsushi, *The Moon Over the Mountain* [*Sangetsuki, Meijinden, Gyūjin, Yōfunroku, Deshi, Gojō shusse, Eikyo, Li Ling, Gojō Tan’i*], translated by Paul Mc. Carthy and Nobuko Miyama Ochner, Iowa City, Iowa, Autumn Hill Books, 2001.

NAKAMURA Kazue, “Mariyan ni kikitai” (Voglio chiederlo a Marian), *Gendaishi techō*, 40, 2, 1997, pp. 87-91.

中村和恵、「「マリヤン」に聞きたい」、現代詩手帳、第40巻2号、1997年2月、pp. 87-91.

NAKAMURA Mitsuo, “Nakajima Atsushi”, *Kajii Motojirō – Tonomura Shigeru – Nakajima Atsushi shū*, Tōkyō, Chikuma Shobō, 1974 (I ed. 1940).

中村光夫、「中島敦」、現代日本文学体系、『梶井基次郎、外村繁、中島敦集』、

東京、筑摩書房、1974年（初版発行1940年）。

OCHNER, Nobuko Miyama, “A Japanese Writer in Micronesia: Nakajima Atsushi’s Experience of 1941-42”, *The Journal of the Association of Teachers of Japanese*, 21, 1, 1987, pp. 37-58.

OCHNER, Nobuko Miyama, “Robert Louis Stevenson Through a Japanese Eye: The Silkworm Image in *Light, Wind and Dreams*”, in Cornelia Moore and Ray Moody (a cura di), *Comparative Literature East and West: Traditions and Trends*, Honolulu, University of Hawaii Press, 1989, pp. 58-64.

OCHNER MIYAMA, Nobuko, *Nakajima Atsushi: His Life and Works*, University of Hawaii, tesi di dottorato, 1984.

SAGI Tadao, *Nakajima Atsushi ron – “Rōshitsu” no hōhō* (Nakajima Atsushi: il metodo della “malattia insidiosa”), Tōkyō, Yūseidō, 1990.

鷺只雄、『中島敦論—「狼疾」の方法』、東京、有精堂、1990年。

TIERNEY, Robert, *Going Native: Imagining Savages in the Japanese Empire*, Stanford University, tesi di dottorato, 2005.

YAMAMOTO Taku, “Appropriating Robert Louis Stevenson: Nakajima Atsushi in Pre-War Japan”, *International Journal of Scottish Literature*, 9, 2013, pp. 68-84.

WATANABE Kazutami, *Nakajima Atsushi ron* (Nakajima Atsushi), Tōkyō, Misuzu Shobō, 2005.

渡辺一民、『中島敦論』、東京、みすず書房、2005年。