

Spazio del romanzo e spazio urbano: *Chijin no ai* di Tanizaki Jun'ichirō

Luisa Bienati

The reality of the city is intimated as it impinges on the senses of the characters, and this means that the city is represented not as a whole that can be grasped metaphorically or otherwise but through sinedoche, through bits and pieces that are connected only by implication.

Robert Alter, *Imagined cities*¹

Ci fu poi il grande terremoto del 1923 e nell'incendio che ne seguì gran parte del quartiere di Yamate fu distrutta. Per fortuna, a Honmoku molte abitazioni si salvarono e fra esse la nostra... Quindi, il desiderio di Naomi di andare a vivere in una casa più bella ci aveva salvati da una quasi certa disgrazia. Ciò dimostra che nella vita non si può mai sapere cosa ci riserva il destino. Da allora non abbiamo più cambiato casa.

Tanizaki Jun'ichirō, *Chijin no ai*²

Nell'ultimo capitolo di *Chijin no ai* 痴人の愛 (L'amore di uno sciocco, 1924-25), la vicenda del protagonista Jōji e della moglie Naomi approda a una situazione di stabilità: l'evoluzione del loro rapporto, verso l'equilibrio ora raggiunto, segna la fine anche dei loro spostamenti da Tōkyō, a Kamakura, a Yokohama. E, a Yokohama, da Yamate a Honmoku, dove il loro itinerario si ferma, come sintetizza Jōji con un'espressione che qui assume anche un valore simbolico: "Da allora non abbiamo più cambiato casa".

Chijin no ai può essere letto come un "romanzo urbano" (*toshi shōsetsu* 都市小説) in cui topografia e spazio letterario sono intersecati e indisgiungibili. Maeda Ai ha individuato tre dimensioni per decifrare i messaggi trasmessi dallo spazio urbano nel testo letterario: quella simbolica rappresentata dalla casa o dai luoghi pubblici, legati a ideologie, istituzioni, o particolari contesti sociali; quella paradigmatica, cioè l'insieme di

¹ Robert Alter, *Imagined cities. Urban Experience and the Language of the Novel*, Yale Univ. Press, New Haven-Londra, 2005, p. 15.

² Per tutte le citazioni da *Chijin no ai* si rimanda alla traduzione italiana contenuta in Tanizaki Jun'ichirō, *Opere*, a cura di Adriana Boscaro, Milano, Bompiani, 1988, pp. 157-400. Qui a p. 397. Per le citazioni successive vengono indicate in parentesi in testo le pagine corrispondenti.

opposizioni città/campagna, dentro/fuori, centro/periferia; quella sintagmatica, ovvero i sistemi di trasporti, la rete stradale, le zone residenziali e le loro connessioni.³ In *Chijin no ai* tutte e tre le dimensioni sono presenti e diventano i punti cardinali di ogni sforzo interpretativo. Il romanzo è stato infatti letto in molti modi e le più svariate analisi mettono in luce sia la ricchezza di temi che si intersecano nel testo sia il suo stretto legame con il contesto urbano e con il discorso culturale dell'epoca. Il primo 'romanzo lungo' di Tanizaki è stato considerato come espressione del culto dell'Occidente (*seiyō sūbai*) del periodo Taishō; come un *anti-shishōsetsu*, cioè parodia della forma narrativa privilegiata degli anni Venti; come testo semi-autobiografico che esplora la psiche dei personaggi in un rapporto di tipo masochistico; come *fūzoku shōsetsu*, cioè romanzo che descrive i modi di vita del periodo, caratterizzato dal processo di modernizzazione e occidentalizzazione; come *kōgai shōsetsu*, "romanzo dei sobborghi", che rivela nelle pieghe del testo la politica imperiale e coloniale del Giappone dell'epoca; c'è chi ha proposto una lettura femminista e chi invece mette in rilievo una nuova idea di progresso attraverso la concezione del matrimonio (il *ren'ai kekkon*, matrimonio d'amore).⁴

Tanizaki scrisse *Chijin no ai* a puntate dal marzo del '24 al luglio del '25, dopo il Grande terremoto del Kantō del 1923 e dopo il suo trasferimento nel Kansai.⁵ Da quel momento in poi la sua letteratura sarà influenzata dai modi di vita tradizionali: *Chijin no ai* ancora non riflette però quel mondo e porta invece impressi i caratteri e – soprattutto i luoghi – della Tōkyō e della Yokohama antecedenti il 1923. "Chijin no ai – afferma Chiba Shunji – è un'opera che riflette profondamente l'occidentalismo

³ Maeda Ai, *Text and the City*, a cura di James Fujii, Duke Univ. Press, Durham, N.C., 2004 (tit. orig. *Toshi kūkan no naka no bungaku*, 1982).

⁴ Cfr. ad esempio: Tomi Suzuki, *Narrating the Self: Fictions of Japanese Modernity* (cap. 7 "Allegories of Modernity: Parodic Confession in Tanizaki Jun'ichirō's Fool's Love), Stanford Univ. Press, Stanford, 1996; Ito K. Ken, *Visions of Desire. Tanizaki's Fictional Worlds*, Stanford, Stanford Univ. Press, 1991; Noguchi Takehiko, *Tanizaki Jun'ichirō ron*, Chūōkōronsha, Tōkyō, 1973; Inoue Kota, *The Suburb as Colonial Space in Modern Japanese Literature and Cinema*, Ph.D Thesis, Univ. Microfilm International, 2004; Komori Yōichi, *Kōzō to shite no monogatari*, Shin'yōsha, Tōkyō, 1988; Michiko Suzuki, "Progress and Love Marriage: Rereading Tanizaki Jun'ichirō's *Chijin no ai*", *Journal of Japanese Studies*, XXXI, 2, 2005, pp. 357-384.

⁵ *Chijin no ai* è uscito a puntate dal marzo al giugno 1924 sull'*Osaka asahi shinbun* e dal novembre 1924 al giugno 1925 sulla rivista *Josei*. Tanizaki stesso annuncia l'interruzione nel giugno 1924 sull'*Osaka asahi shinbun* rivolgendosi ai suoi lettori e promettendo che avrebbe ripreso al più presto la pubblicazione dell'opera che, di recente, gli aveva dato più soddisfazioni. Cfr. *Chijin no ai no sakusha yori dokusha e, Tanizaki Jun'ichirō zenshū* (d'ora in poi abbreviato in TJZ), 30 voll., Chūōkōronsha, Tōkyō, 1981-83, XXIII, p. 80.

[*seiyōshugi* 西洋主義] del periodo di Yokohama di Tanizaki”,⁶ vale a dire che è il punto di evoluzione dell’esperienza di vita dell’autore stesso – che prima del terremoto aveva vissuto a Yokohama – e della sua sperimentazione letteraria di quegli anni. Nelle cosiddette ‘Storie di Yokohama’ Tanizaki aveva già espresso molti dei motivi che confluiscono in *Chijin no ai*. Ma, nel romanzo, solo le ultime pagine sono ambientate a Yokohama, punto di arrivo del ‘percorso verso Occidente’ dei due personaggi. Sembrerebbe dunque poco importante rispetto agli altri luoghi descritti con maggiore attenzione e dettaglio: in realtà per Tanizaki – come per il lettore dell’epoca – Yokohama ha un preciso valore storico e simbolico e proprio questa meta della coppia protagonista è un ideale punto di partenza, nella nostra analisi, per individuare in *Chijin no ai* l’eredità’ del periodo di Yokohama e per cogliere le infinite intersezioni tra il testo e il tessuto urbano, tra movimento nello spazio ed evoluzione interiore dei personaggi, tra la trasformazione degli spazi abitati e la metamorfosi del corpo di Naomi in una “donna moderna” (*modan gāru* モダン・ガール, che deriva da *modern girl* e spesso abbreviato in *mogā*).

L’eredità’ di Yokohama

Tanizaki Jun'ichirō visse a Yokohama dal 1921 al 1923 e fu costretto a lasciare la città in seguito al Grande terremoto del 1° settembre 1923. Prima di tale data egli aveva vissuto a Tōkyō nei quartieri più tradizionali della cultura *chōnin* di epoca Edo; negli anni della sua giovinezza era stato attratto in particolar modo dalle novità giunte dall’Occidente, il cui fascino poteva assaporare nel quartiere popolare di Asakusa, maggiore centro di divertimento nell’epoca Taishō. “To represent Asakusa – commenta Itō a proposito del racconto *Kōjin* 鯨人 (L’uomo squalo) del 1921 – Tanizaki chooses the image of a whirlpool, which “year by year spreads in circumference, sending out more frequent waves, growing by swallowing whatever floats within its reach” (*Kōjin*, TJJZ, 7, 82-83). [...] In the whirlpool, traditional class and sexual identities are lost in the jumble. Asakusa rejects the very idea of tradition. Here, there is no meaningful past. Change itself shines as the single value; ceaseless transformation defines the very core of culture”.⁷ In *Asakusa kōen* 浅草公園 (Il parco di Asakusa, 1918), Tanizaki definisce il quartiere “il *melting pot* di tutti i tipi di arti e di divertimenti della

⁶ Chiba Shunji, “Chijin no ai no genkō”, *Kanagawa kindai bungakukan*, XI, 1986, p. 5.

⁷ Ito K. Ken, *Visions of Desire. Tanizaki's Fictional Worlds*, cit., p. 70.

nuova epoca”.⁸ Tra questi divertimenti, quello che più coinvolge e affascina il giovane Tanizaki è il cinema. Ed è proprio la passione per il cinema a condurlo a Yokohama, dove nel 1921 fu assunto come sceneggiatore da una nota casa cinematografica, la Taishō katsudō shashin kabukishi kaisha (poi Taishō katsuei o Taikatsu).

Le opere che scrive in questo breve arco di tempo sono state definite ‘Storie di Yokohama’, sia perché l’ambientazione in cui si svolgono è la città portuale, avamposto del processo di occidentalizzazione del paese fin dall’inizio del periodo Meiji, sia perché proprio la caratteristica della città diventa fonte di ispirazione e spazio ideale in cui elaborare la propria visione estetica dell’Occidente (che resterà fortemente ancorata all’esperienza di Yokohama anche nella produzione della maturità).⁹

In *Minato no hitobito* 港の人々 (La gente del porto, 1923), Tanizaki aveva descritto la sua vita con la famiglia, prima a Honmoku, poi a Yamate. È l’unico testo autobiografico in cui l’autore racconta in dettaglio i particolari delle case in cui visse: il primo e il terzo capitolo “La mia casa di Honmoku” e “La casa di Yamate” sono interamente dedicati alla descrizione delle diverse tipologie di case significative dello sviluppo urbano di Yokohama.¹⁰ “Mi piaceva la mia casa di Honmoku – scrive in *Minato no hitobito* – ma la seconda mi piaceva ancora di più”. Entrambe sono in stile occidentale, ma la seconda situata nella zona collinare di Yamate (il Bluff),

⁸ *Asakusa kōen*, TJZ, XXII, p. 59.

⁹ Con tale definizione si intendono opere come *Minato no hitobito*, *Aoi hana*, *Ave Maria*, *Tomoda to Matsunaga no hanashi*, *Nikkai*, *Akai yane* ecc.

¹⁰ Yokohama, fino al 1900, fu il principale porto del paese e luogo di residenza degli occidentali che operavano in Giappone: commercianti, missionari, diplomatici. Con l’apertura del porto, dopo l’arrivo delle navi di Perry nel 1854, il governo aveva fatto trasferire i residenti giapponesi dal villaggio originale (da “origine”, *moto*, prende il nome il quartiere di Motomachi) in una zona più a est. Agli stranieri fu data – sotto lo stretto controllo del governo – una concessione (nota come Yokohama gaikokujin kyoryūchi) nella parte bassa della città, che usufruì fino al 1880 del diritto di extraterritorialità, consentendo a numerose ditte occidentali di intraprendere fruttuose attività commerciali. Nella zona collinare, il cosiddetto “Bluff”, europei e americani avevano costruito le loro residenze, progettate da architetti occidentali. Il lungomare era invece sede di prestigiose società e di costruzioni famose, come il Grand Hotel, o dei numerosi Club aperti dagli stranieri. In una zona bassa a sud si concentrarono invece i cinesi ed è tuttora la Chinatown (Chūkagai) della città. Alla fine del XIX secolo, Yokohama è uno dei centri più cosmopoliti del mondo e la principale porta d’accesso di tutte le novità occidentali nel paese: dai primi quotidiani in inglese al primo treno sulla linea Yokohama-Shinbashi (Tōkyō); dai ristoranti occidentali alle nuove mode di abbigliamento; dalle attività sportive alle rappresentazioni teatrali e cinematografiche.

era il quartiere residenziale degli occidentali e quello dove si poteva sperimentare in modo più autentico lo stile di vita degli stranieri:

Attraverso le fronde di grandi alberi, dai rami e dalle foglie fitte, si potevano vedere case dal tetto rosso e dalle mura bianche dall'altra parte della collina e di tanto in tanto il viavai di qualche occidentale lungo la strada in salita. Tutto ciò rappresentava una scena così insolita per il Giappone, che mi dava la sensazione di essere in un lontano paese straniero.¹¹

Dalle finestre delle sue abitazioni Tanizaki osserva gli abitanti delle case vicine: l'olandese appassionato di pesca; il portoghese che lavora in una ditta inglese di articoli di lusso e ama il ballo di società; la famiglia giapponese di Kakigarachō a Nihonbashi – luogo di nascita dello scrittore – che evocando il mondo tradizionale di Edo, esalta la distanza tra il 'centro' per definizione e la nuova periferia di Yokahama. Tra le case della zona, si trovavano quella di Thomas Kurihara,¹² regista della *Taishō katsuei*, principale collaboratore di Tanizaki nella sua attività di sceneggiatore di quegli anni e la cosiddetta Kiyō House,¹³ una *chabuya*, luogo di piacere caratteristico di Honmoku. La citazione di questi due luoghi è un riferimento intertestuale importante: Yokohama è associata al mondo affascinante del cinema occidentale e alla città moderna come luogo di piacere. In *Tomoda to Matsunaga no hanashi* 友田と松永の話 (Storia di Tomoda e Matsunaga) Yokohama è l'Occidente' e luogo di piacere per definizione: il protagonista in versione 'occidentale' Tomoda si reca regolarmente da Tōkyō nei bordelli di donne bianche di Yokohama. "Le donne straniere non si trovano soltanto in Europa. Se vuoi vedere Parigi, puoi trovarla anche a Yokohama..."¹⁴

¹¹ Cfr. *Minato no hitobito*, TJJZ, XIX, p. 447.

¹² Tanizaki scrive alcune sceneggiature per la sua regia nel 1920-21: *Amachua kurabu* (Amateur club, 1920); *Katsushika sunago* (Le spiagge di Katsushika, da un'opera di Izumi Kyōka, 1920); *Hinamatsuri no yoru* (La notte della festa delle bambine, 1921); *Tsuki no kagayaki* (Lo splendore della luna, 1921), *Jasei no in* (La passione del serpente, dall'*Ugetsu monogatari* di Ueda Akinari, 1921). Cfr. Joanne Bernardi, *Writing in Light. The Silent Scenario and the Japanese Pure Film Movement*, Wayne State Univ. Press, Detroit 2001, pp. 141-165; Maria Roberta Novielli, *Storia del cinema giapponese*, Marsilio, Venezia 2001. Su Thomas Kurihara, Tanizaki ha scritto una breve saggio dal titolo *Kurihara Tōmasukun no koto* nel 1926: TJJZ, XXII, pp. 192-195.

¹³ Il termine *chabuya*, in origine derivato da *chophouse*, indicava le case di piacere soprattutto per gli stranieri, con donne sia giapponesi, sia euroasiatiche, sia occidentali. Sorsero numerose a Yokohama nell'ultimo decennio dell'Ottocento e nel primo del Novecento. A differenza dei *kuruma* (quartieri di piacere) i *chabuya* non erano zone isolate e regolamentate ma sorgevano qua e là tra le case nei quartieri residenziali.

¹⁴ *Tomoda to Matsunaga no hanashi*, TJJZ, X, p. 430.

Un'altra presenza importante in quegli anni nella città portuale – attentamente descritta da Tanizaki e da sottolineare per la ripresa in *Chijin no ai* – è quella dei russi, giunti nel paese come esuli dopo la rivoluzione del '17. Grazie a loro – per lo più musicisti o artisti – la musica e la danza occidentali ebbero grande successo nella Yokohama dell'epoca. In *Minato no hitobito* Tanizaki racconta anche le prime esperienze, sue e della sua famiglia, con il ballo. I luoghi frequentati sono quelli alla moda, gestiti per lo più da occidentali e simbolo della vita moderna: i grandi alberghi sul lungomare della città o i ristoranti occidentali più famosi.

Due presenze femminili sono da evidenziare, come prototipi della figura di Naomi in *Chijin no ai*: Y. e Seiko. La prima non ha un nome proprio, quindi non è identificabile subito dal lettore come chiaramente giapponese o occidentale. Questo è un elemento importante che ricorre di continuo nelle descrizioni di Tanizaki affascinato dalle donne meticce, o all'apparenza tali. Y. colpisce l'autore per l'aspetto fisico, per le abitudini di vita, per il carattere volitivo e determinato ma a volte taciturno e imperscrutabile. In particolare, ciò che più attrae la sua attenzione è il fatto che viva con un occidentale, il russo Boris Jurgens. Prima di andare a vivere con lui faceva la cameriera alla Kiyō house:

A quel tempo Y. non avrà avuto ancora sedici o diciassette anni. Era una ragazza dallo sguardo penetrante che sprigionava un senso di energia in tutto il corpo [...] Più che una giapponese dava l'impressione di essere una meticcina tra un portoghese e una persona di colore. Si tuffava con un tonfo dal pontile, fendeva l'acqua con le mani, si metteva sul dorso e si spingeva lontano in alto mare.¹⁵

L'altra figura femminile è Seiko, la sorella della moglie di Tanizaki, da tutti i critici considerata il modello reale di Naomi. In *Minato no hitobito* non troviamo una descrizione fisica così accurata come nel caso di Y., ma vengono messe ben in evidenza le sue abitudini di vita: a differenza della moglie di Tanizaki e dello scrittore stesso, frequenta gli occidentali di Yokohama con molta naturalezza, prende lezioni di ballo, va al cinema con l'amica. Più avanti nel testo si dice che aveva recitato una parte in un film con il nome di Hayama Michiko e che frequentava gli attori nelle più famose sale da ballo, il Kagetsuen – la prima aperta a Yokohama nel 1918 – o quelle dei grandi alberghi, come l'Oriental Hotel o il Grand Hotel. Il film è *Amachua kurabu*, di cui Tanizaki aveva curato la sceneggiatura: la scena più

¹⁵ Cfr. *Minato no hitobito*, TJZ, IX, p. 434.

famosa è quella finale in cui la protagonista Chizuko (Hayama Michiko) viene ripresa in costume da bagno sulla spiaggia di Kamakura.¹⁶

Leggendo *Minato no hitobito*, appare evidente come Tanizaki si sia ispirato per certi tratti a Y. e per altri a Seiko nel delineare la storia, il temperamento, le caratteristiche fisiche del personaggio letterario di Naomi. Aguri invece, la protagonista del racconto *Aoi hana* 青い花 (Fiore blu, 1922), incarna altri aspetti della personalità femminile che riscontriamo in *Chijin no ai*: la trasformazione del corpo della donna giapponese in un corpo sempre più 'occidentale' è parallela allo spostamento dei personaggi verso 'occidente': dalla moderna Ginza, dove la sua figura si riflette nelle lussuose vetrine, fino ai negozi di Yokohama, dove l'immagine che si vede nello specchio del negozio è di una Aguri trasformata dagli abiti che indossa, aderenti come una seconda pelle, come un tatuaggio impresso nella carne. Lo spostamento dell'azione da Ginza a Yamashitachō, a Yokohama, è fondamentale nella narrazione perché funzionale alla trasformazione del corpo della protagonista. La Aguri di Yokohama non avrebbe potuto essere descritta nello stesso modo nel contesto di Tōkyō. L'Occidente dei quartieri occidentali di Yokohama consente la metamorfosi del suo corpo, dalla giapponese nel *kimono* di flanella che "non era fatto per lei", a una "bambola occidentale":

...gli articoli di quei negozi avrebbero avvolto alla perfezione la sua pelle bianca, avvinghiati alle sue braccia e gambe flessuose sarebbero diventate un tutt'uno con il suo corpo. Gli abiti da donna occidentali non sono 'cose da indossare' ma un altro strato che si sovrappone alla pelle, una seconda pelle. Non avvolgeva il corpo dall'esterno ma era come un tatuaggio che penetrava completamente nella pelle.¹⁷

Quando da Ginza l'azione si sposta a Yokohama, la geografia dello spazio diventa metafora del corpo e l'esotico del nuovo spazio urbano diventa esotismo del corpo. Così gli attributi fisici di Aguri sono definiti *ikokuteki* 異国的 (esotici) e *seiyōteki* 西洋的 (all'occidentale). Questi modificano Aguri non solo nel fisico, ma anche nella sua interiorità: la donna è definita un "maschiaccio" e, rivestita di una nuova pelle, è in una condizione fisica e spirituale di superiorità sull'uomo. Si verifica una inversione dei ruoli: lei interiorizza l'aggressività della bellezza della donna occidentale e si trasforma in "un leopardo con la collana e gli orecchini"; al contrario, lui assiste all'indebolimento del proprio corpo e alla decadenza

¹⁶ Il nome completo della cognata di Tanizaki è Wajima Seiko (1902-1996), in arte Hayama Michiko.

¹⁷ Cfr. *Aoi hana*, TJZ, VIII, p. 239.

del proprio aspetto esteriore. L'inversione dei ruoli di potere è sottolineata in tutto il testo dai cambiamenti fisici, cui corrisponde un mutamento interiore (la stessa evoluzione che poi vedremo nel rapporto Jōji-Naomi). Okada, come i protagonisti di altri testi di Tanizaki, plasma una ragazza molto giovane per 'costruire' una donna che rifletta i suoi desideri sessuali. Aguri, con la sua metamorfosi, si conforma così al modello dell'epoca della *mogā* (*modan gāru*; *modern girl*), espressione della cultura urbana moderna e suggerita a Tanizaki dallo stile delle star hollywoodiane che ripetutamente cita nei suoi racconti e che ben conosce dalla sua passione per gli schermi.¹⁸

Un altro tratto della protagonista, in cui individuamo chiaramente una anticipazione della caratterizzazione di Naomi, è il colore bianco della pelle, tema caro allo scrittore e al centro della riflessione estetica di un altro racconto dello stesso periodo, sempre ambientato a Yokohama, *Ave Maria*. Descrivendo l'affascinante Nina, il protagonista esprime il senso di inferiorità dell'uomo giapponese di fronte alla donna bianca e con insistenza, in più passi, evidenzia il contrasto tra il colore giallo della propria pelle e quello bianco della donna russa: "...alzo gli occhi con la sensazione di non riuscire a guardare dritto il suo volto ridente qualche centimetro più in su del mio. Già è alta e pure indossa un grande cappello: mi sembra un girasole che mi copre...". E ancora: "...non avevo mai osato toccarla per la vergogna di contaminare col mio colore il dorso della sua bianca mano".¹⁹

Una rilettura di *Chijin no ai* alla luce della produzione degli anni precedenti consente di individuare molti punti in comune. Mi limito qui a citarne alcuni dei più significativi: il legame con Asakusa, il Parco dei divertimenti e la frequentazione dei cinema; la passione per le attrici, in particolare Mary Pickford; il contrasto tra passato e presente, tra la Tōkyō dell'epoca Taishō (1912-26) e la più moderna e occidentale Yokohama; il modello della *modan gāru*, cui sia Aguri sia Naomi si ispirano; l'essere *seiyōteki*, cioè "all'occidentale" con un'acquisizione graduale che parte dagli oggetti di lusso, i vestiti, le mode, i comportamenti, lo stile di vita, la casa, fino alla trasformazione del corpo stesso e del colore della pelle; la necessità di un'educazione al gusto e ai canoni estetici dell'Occidente e il training per le nuove mode del ballo o del nuoto; i luoghi pubblici più in voga, in

¹⁸ Il termine risale al 1924 e fu usato la prima volta da Kitazawa Shūichi in un saggio pubblicato sulla rivista popolare per donne *Josei* ma l'affermazione del nuovo modello di donna comincia nei primi anni Venti. Cfr. Richmond Bollinger, *La Donna è Mobile. Das modan gāru als Erscheinung der modernen Stadtkultur*, Harrassowitz Verlag, Wiesbaden, 1994, pp. 86-95; Miriam Silverberg, *Erotic Grotesque Nonsense: The Mass Culture of Japanese Modern Times*, Univ. of California Press, Berkeley-Los Angeles, 2006, pp. 52-65.

¹⁹ *Ave Maria*, TJZ, VIII, p. 546.

particolare a Yokohama; le canzoni popolari o il foxtrot; l'amicizia con uomini stranieri della donna giapponese, in versione *mogā*; la presenza dei russi (già riscontrata in *Minato no hitobito* ma ancor più presente in *Ave Maria*); il motivo delle diversità razziali e del fascino per la donna meticcina o per la giapponese/occidentale; le metafore con cui viene descritto il corpo femminile; l'evoluzione della donna verso il modello ideale concepito dall'uomo cui corrisponde una sempre più passiva sottomissione del maschio ecc.

Questa 'eredità' confluisce e viene rielaborata in *Chijin no ai*: l'Occidente di Yokohama che aveva alimentato fantasie e desideri dei personaggi delle 'Storie di Yokohama' diventa un sogno realizzato dalla coppia Jōji-Naomi che vivono in case occidentali e si mischiano alla folla dei locali per stranieri della città. Tuttavia, proprio la descrizione di questi luoghi risulta alla fine una ripresa parodica dell'infatuazione per l'Occidente dei giapponesi dell'epoca: l'Occidente di Tanizaki è la cultura coloniale della concessione di Yokohama, "un 'falso' Occidente che mai potrà diventare reale".²⁰

Chijin no ai: un itinerario urbano

Il movimento verso occidente, prima dalla provincia di Tochigi (a nord-est di Tōkyō) alla capitale, poi nella città stessa – con la parentesi di Kamakura – e, infine, a Yokohama, è parallelo all'evoluzione del rapporto tra Jōji e Naomi e alla trasformazione della mentalità e del corpo fisico della donna, sempre più simili a quelli di un'occidentale.

Il rapporto tra i due personaggi ha attraversato varie fasi. Ne individuiamo quattro e, a ciascuna, è collegato un luogo specifico.

La prima [Provincia (Tochigi) -Tōkyō], quando Jōji incontra la ragazza quattordicenne che lavorava in un Caffé di Asakusa.

La seconda [Tōkyō, Ōmori], quando porta a vivere con lui giovane, sempre più somigliante nella mentalità, nel fisico e nell'abbigliamento alle attrici americane che aveva ammirato al cinema, e cerca di educarla secondo il suo ideale di donna moderna e occidentale. Nella casetta di Ōmori, il suo proposito è di giocare "a marito e moglie, senza gli onerosi impegni e doveri di chi deve metter su famiglia, in modo da trascorre una *vita semplice e spensierata*" (p. 163).

²⁰ Mikami Kimiko, "Chijin no ai: shin tokyojin no yume", *Meiji kindai bungaku*, XI, 1994, p. 82.

La terza [Kamakura], quando Jōji – ormai sposato con Naomi – scopre di essere stato a lungo tradito dalla sempre più disinvolta moglie, fino al momento in cui lei lascia la casa e lo abbandona.

La quarta [Yokohama]: Naomi ritorna a casa, non perché abbia messo fine alle sue avventure ma perché ha deciso che vuole trasferirsi a Yokohama, con il supporto economico del marito. Pur di non perderla, Jōji si accorge di “essere diventato così docile da meravigliarsene... ancora oggi non riesco a dimenticare la sofferenza provata quando Naomi se ne andò...”. La trama si risolve dunque in questo finale in cui Jōji si è ormai perfettamente identificato con lo “sciocco” del titolo e consapevole di questo offre le sue vicende personali come esempio al lettore, “qualunque sia il vostro giudizio su di me”.

Tōkyō: dalla periferia al centro

Il movimento iniziale dei personaggi ci porta dalla provincia alla capitale e dalla periferia al centro di Tōkyō. Fin dall'inizio, la presentazione che il narratore-protagonista fa di se stesso e di Naomi mettono in stretta relazione il contesto urbano e la loro condizione di vita e psicologica. Jōji viene dalla provincia, si è trasferito a Tōkyō per frequentare le scuole superiori e ora lavora come ingegnere in una società elettrica di Ōimachi. L'elettricità era la grande novità importata dall'Occidente nell'epoca Meiji e lui, dunque, in quanto ingegnere “is a proponent of Western technology, yet he knows nothing about Western culture outside of the Hollywood movies he devours”.²¹ Il suo essere ‘moderno’ non è messo in risalto per le sue conoscenze tecnologiche, quanto piuttosto per un gusto dell'Occidente più tipico della bassa cultura popolare del periodo Taishō e si accompagna “with an absolute ignorance about the foreign world that he regards as the source of everything new and good”.²² Vive in una pensione a Shibaguchi e ogni giorno si muove dalla periferia al centro, al luogo di lavoro: “impiegato modello”, “persona seria” – come si definisce – è l'emblema dell’“uomo moderno” che si è liberato dai legami con lo *ie* e vive “in uno stato di completa libertà”. Il primo incontro con Naomi avviene al Cafè Diamond nei pressi del Kaminarimon nel quartiere di Asakusa. La ragazza quattordicenne fa la cameriera al Caffè e il suo nome evoca subito il sogno di una donna occidentale.²³ È significativo che nel testo venga prima scritto

²¹ Ito K. Ken, *Visions of Desire. Tanizaki's Fictional Worlds*, cit., p. 80.

²² *Ibid.*

²³ Il nome Naomi, scritto in *katakana*, suggerisce una pronuncia americana o inglese; nel testo si dice che tutti la chiamavano Naochan ma che il suo vero nome era Naomi. È

in *kanji* [奈緒美], poi in lettere [Naomi], poi in *katakana* [ナオミ]. La sua identità giapponese è subito associata – sia per il nome, sia per il viso – a quella di donna occidentale, poi con il *katakana* si sottolinea il suo essere straniera ma naturalizzata giapponese. Si potrebbe dire che il percorso grafico di questo nome allude già all'inizio del testo all'evoluzione del personaggio femminile che Tanizaki vuole delineare. Più avanti nella storia apprendiamo il luogo di provenienza della sua famiglia, Senzokumachi. Il testo precisa solo il desiderio dei genitori che la figlia diventasse *geisha*, prospettiva che lei non accetta, preferendo l'occupazione più moderna di cameriera in un Caffè. Ma il luogo di Senzokumachi allude a una realtà ben precisa, il cui carattere più distintivo è la vicinanza a Yoshiwara: per questo Mori Ōgai lo definì “il più volgare dei luoghi: un'area in cui i residenti non si vergognano di ricevere denaro dalla gente che vende il sesso”.²⁴ Alla fine di *Chijin no ai*, quando Jōji vede il fallimento del suo percorso educativo, userà per lei termini degni di questo luogo di provenienza: squaldrina (*baita*), prostituta (*inbai*), bestia (*chikushō*), cane (*inu*), addirittura non umana (termine che ricorda la classe sociale più bassa, degli *hinin*, i non-persona, i fuoricasta). In particolare, un altro appellativo, *jigoku*, richiama quello comunemente usato per le donne dei quartieri di piacere non autorizzati, quindi più infimi, proprio come quelli di Senzokumachi.²⁵

La descrizione iniziale di Naomi è legata a luoghi pubblici, non a un contesto domestico, come sarà dopo il trasferimento a Ōmori. Di lei si dice che non le piace stare in casa e, quando non lavora, ama passeggiare nei quartieri alla moda e andare al cinema. Questi tratti, in particolare il passaggio da un destino di *geisha* – espressivo della cultura di epoca Edo –

significativo che il protagonista non trasciva in caratteri latini Naochan, che non evocerebbe un nome occidentale e trascritto in *katakana* non avrebbe nessuna corrispondenza con un nome straniero. Cfr. Nozaki Kan, *Chijin no ai to gaikokugo no ressun*, in *Tanizaki Jun'ichirō – kyōkai no koete*, a cura di Chiba Shunji, Anne Bayad-Sakai, Kasamashoin, Tōkyō, 2009, pp. 215-216.

²⁴ Senzokumachi traccia anche un parallelo letterario significativo con *Udekurabe* di Higuchi Ichiyō: il gioco di Midori e dei suoi compagni all'ombra di Yoshiwara prelude al destino già segnato di *geisha*, senza possibilità di riscattare la propria vita dall'ambiente d'origine. In questo senso la vicenda di Naomi riflette la condizione della donna del periodo Taishō e tuttavia non si può ancora parlare della “*atarashii onna*” (la donna nuova) che incontriamo in testi coevi. La contrapposizione tra la *modan garu* di *Chijin no ai* e la *atarashii onna* di un'altra famosa opera *Aru onna* (Una donna, 1911-13) di Arishima Takeo è stata messa in luce da Maeda Ai, *Kindai bungaku no onnatachi. “Nigorie” kara “Musashino fujin made”*, Iwanami shoten, 2003, pp. 183-203.

²⁵ Michiko Suzuki, “Progress and Love Marriage: Rereading Tanizaki Jun'ichirō's *Chijin no ai*”, *Journal of Japanese Studies*, XXXI, 2, 2005, p. 378.

all'impiego nei nuovi locali alla moda dei Caffè sono stati considerati tipici della *mogā*. La Naomi di *Chijin no ai* ha dato origine anche al neologismo *naomizumu*, a indicare il tratto particolare del suo carattere imitato dalle giovani dell'epoca. Il termine *modan gāru* si afferma però a partire dal 1924 e non era ancora comune quando Tanizaki scrive. Infatti non compare mai nel testo e il termine usato è *haikara*, “alla moda”.²⁶ Secondo alcuni critici, Naomi è comunque da considerare un prototipo della ‘donna moderna’. Molte caratteristiche della *mogā* sono infatti da lei condivise: un corpo – capelli corti e gambe lunghe e diritte – che contrasta con il modello tradizionale; le inclinazioni intellettuali (“Una donna moderna – scrive Tanizaki – viene definita bella non tanto per le fattezze del volto quanto per le espressioni e gli atteggiamenti pronti e intelligenti”); la carica aggressiva ed erotica;²⁷ l'abbigliamento all'occidentale.

“Sei proprio diversa dalle altre giapponesi, perciò non desti alcun interesse quando sei in kimono. Forse è meglio che tu veda all'occidentale...”, afferma Jōji e, non contenti di quanto i *department stores* alla moda di Ginza come Mitsukoshi o Shirokiya potevano offrire, passano un'intera giornata a Yokohama in mezzo alle stoffe di gusto occidentale, alla ricerca frenetica di “qualcosa di nuovo” (p. 196). Come per Aguri di *Aoi hana*, il vestito diventa il suo ‘essere’, una ‘seconda pelle’ che fa risaltare la sua bellezza: “molti vestiti erano soltanto vasi per metterla in mostra nelle stanze, semplicemente degli involucri per contenerla” (pp. 197-198).

I luoghi simbolici legati alla prima fase del rapporto tra Jōji e Naomi sono dunque Senzokumachi, Asakusa e Ginza. Se si legge *Chijin no ai* come un “racconto urbano”, significativo dell'evoluzione e della storia della città, si può seguire lo spostamento dei quartieri mondani di Tōkyō, da Asakusa a Ginza.²⁸ Questi luoghi di successo (*sakariba*) hanno in sé delle caratteristiche precipue: Asakusa è sinonimo di teatri e di spettacoli di ogni genere e – secondo l'analisi di Komori Yōichi – rimanda alla sensazione del “toccarsi”, dello “stare in gruppo”, dell'essere sulla scena. Il primo luogo citato è il Caffè vicino al Kaminarimon di Asakusa, cioè il portale del tempio di Asakusa Kannon, che richiama alla mente subito uno dei luoghi più affollati. Al contrario Ginza è un luogo dove si “guarda”, si osserva a distanza come

²⁶ *Haikara* deriva da *high collar* per indicare l'essere alla moda secondo i gusti occidentali. Viene poi sostituito da *modan* ma fino alla fine degli anni Venti è ancora utilizzato.

²⁷ Un cartoon dell'epoca Mogako e Mobarō presentava una donna moderna aggressiva e un ragazzo passivo: la sottomissione dell'uomo alla donna, che ritroviamo nella produzione di Tanizaki, era dunque anche un modello culturale.

²⁸ Cfr. Yoshimi Shunya, *Toshi no doramaturugi: Tokyo sakariba no shakaishi*, Kōbundo, Tōkyō, 1987, pp. 228-253.