

Matteo Maculotti

Gli amori ridicoli di Tanizaki Jun'ichirō. Figure dell'eros comico e grottesco da *Il tatuaggio* a *Diario di un vecchio pazzo*

Abstract: The essay aims to examine the comic and grotesque representations of love, erotic desire and sexual practices depicted in Tanizaki Jun'ichirō's literature, from his early short stories to his last novel. The analysis focuses on different figures that in Tanizaki's fiction reflect peculiar attitudes toward eros: the artist, the jester, the man-child and the human-animal.

Jōtarō, spaventato, si passava velocemente la mano sulla testa, cercando di trasformare lo stupore e la paura in comicità.¹

Tanizaki Jun'ichirō

Lo spavento si volge in riso; i terrori primitivi si sciogliono nella farsa profana: le smorfie oscene e grottesche compiono un esorcismo che muta le forze di morte in potenze di fecondità.²

Jean Starobinski

La creazione dell'artista

Due archetipi femminili dominano la rappresentazione dell'eros nella letteratura di Tanizaki Jun'ichirō (1886-1965): da un lato la donna crudele che sottomette gli uomini riducendoli a fantocci; dall'altro la figura dolce e materna, simbolo di un'unione totalizzante col proprio bambino. In generale, è possibile osservare come questi due archetipi riflettano nell'opera dell'autore la contrapposizione classica tra l'amore profano e l'amore sacro, oltre a quella tra Occidente e Oriente, alla quale se ne accompagna una ulteriore tra modernità e tradizione: se le donne crudeli richiamano infatti il modello della *femme fatale* occidentale, figura emblematica dell'emancipazione femminile evocata nei volti delle dive del cinema, la sfera del materno trova la propria origine nel ricordo autobiografico dell'infanzia, e in particolare nella contemplazione della bellezza della madre.³

Nonostante l'apparente scissione, del resto, entrambi gli archetipi costituiscono il prodotto di un'idealizzazione, e possono dunque essere accostati in quanto espressioni di un desiderio che non si appunta su una donna reale, bensì su una fantasia radicata negli strati più profondi della coscienza. L'affiorare di questa fantasia, che nelle opere di Tanizaki assume tipicamente connotazioni masochistiche e feticistiche, porta molti dei suoi personaggi a sperimentare un conflitto tra la propria esistenza e la ricerca ossessiva della bellezza, la cui risoluzione passa attraverso un atto che trasforma l'esperienza amorosa in una creazione artistica.

Mishima Yukio ha scritto che per Tanizaki la bellezza «è un problema di una grande semplicità. Per renderla reale sarà sufficiente mutare aspetto alla realtà».⁴ Nel suo primo racconto, *Il tatuaggio* (1910), un uomo attratto dal piede di una ragazza decide di tatuare sulla schiena

¹ TANIZAKI 1994, 125.

² STAROBINSKI 1984, 141.

³ Cfr. TANIZAKI 2017, 22-23.

⁴ TANIZAKI 1992, 163.

un gigantesco ragno, allo scopo di «materializzare il suo concetto di arte sul corpo di una donna».⁵ Una situazione analoga è narrata in termini più realistici in altri racconti, tra cui *Jōtarō* (1914): stanco di restarsene «con le mani in mano ad attendere che la donna delle sue fantasie apparisse come per incanto all'orizzonte», il giovane protagonista pensa che il sistema migliore sia «trovare una donna che gli piacesse ed educarla poco a poco, in modo da farle acquistare un carattere audace e crudele».⁶ Anche per il narratore di *Nostalgia della madre* (1919), d'altra parte, l'esperienza di un'infanzia ritrovata necessita della mediazione del sogno, ovvero di una creazione che surroga la mancanza, ma al risveglio tradisce impietosamente la sua natura fantastica.

Come nota Emanuele Ciccarella, «la “donna-opera-d'arte” [...] che l'artista ha pazientemente creato, alla fine deve necessariamente sopraffare colui che vi ha consacrato la propria esistenza».⁷ Ciò può coincidere per l'artista con la scoperta del carattere artificioso e precario della creazione di cui ha perso il controllo, e può tradursi in una sensazione di impotenza, oltre che nell'angoscia di smarrire il proprio amore, esattamente come la perdita della madre ha posto per la prima volta il bambino di fronte alla realtà della morte.

Un'ulteriore strategia di difesa per alcuni uomini-artisti di Tanizaki consiste allora in una nuova creazione, il cui oggetto privilegiato non è più la donna, bensì la loro stessa figura intesa come specchio della bellezza e del potere femminile. Dopo aver impiegato tutte le sue energie per forgiare la propria donna ideale, il protagonista del racconto *Fino ad essere abbandonato* (1913) sente svanire completamente la pena «che fino ad allora aveva oppresso il suo cuore»⁸ nel momento in cui le confessa la propria debolezza, scoprendo che «più si sarebbe umiliato e sottomesso a lei, e più la sua bellezza avrebbe sfolgorato luminosa».⁹ La fantasia masochistica è la stessa, ma porre l'accento sulla propria umiliazione, piuttosto che sull'idealizzazione della donna, si rivela una strategia più efficace per contenere l'angoscia della perdita. Da questo spostamento, allo stesso modo in cui in un passo di *Jōtarō* il protagonista, spaventato, cerca di attirare su di sé l'attenzione per «trasformare lo stupore e la paura in comicità»,¹⁰ trae origine nell'opera di Tanizaki la messa in scena di figure dell'eros comico e grottesco, anticipatrici della cultura dell'*ero guro nansensu*.¹¹

Il travestimento del buffone

Calata la maschera dell'artista, l'uomo si rivela al cospetto della bellezza e del potere della donna come un essere ridicolo, e trova la sua espressione più caratteristica nella figura dell'*bōkan*, il buffone o giullare che intratteneva le dame di corte nel periodo Tokugawa (1603-1868), e che in età medievale era al servizio di signori feudali. L'incipit di *Il tatuaggio*, ambientato in una stagione precedente all'ondata di modernizzazione del periodo Meiji (1868-1912), descrive un mondo di armonia in cui «la “frivolezza” era tenuta in alta considerazione», «non ci si imbatteva nelle stridenti avversità del giorno d'oggi» e «il mestiere di intrattenitore nelle case da tè e di buffone di professione godeva di gran favore».¹² Il richiamo alla figura del buffone è in questo primo racconto appena accennato, ma anticipa in modo significativo il rilievo che negli anni seguenti avrebbe rivestito nell'opera di Tanizaki.

⁵ TANIZAKI 1994, 187.

⁶ TANIZAKI 1994, 134.

⁷ TANIZAKI 1994, 187.

⁸ TANIZAKI 1994, 59.

⁹ Ibid.

¹⁰ TANIZAKI 1994, 125.

¹¹ Cfr. BOSCARO-CHAMBERS 1998, 41-53, dove Suzuki Sadami discute le analogie tra i primi racconti di Tanizaki e l'immaginario della cultura dell'erotismo, del grottesco e del *nonsense* (da cui la formula *ero guro nansensu*) che si sviluppò in Giappone tra la fine degli anni '20 e l'inizio degli anni '30. Uno degli esempi letterari più significativi di questa cultura sono i racconti di Edogawa Ranpo (1894-1965).

¹² TANIZAKI 1988, 3.

Riferimenti molto più articolati, utili per analizzarne la genesi, compaiono ad esempio nel romanzo *Vita segreta del Signore di Bushū* (1931-32), ambientato nel Giappone feudale del XVI secolo. All'inizio dell'opera si dice che il personaggio di Dōami, al quale è attribuita la scrittura di un'importante fonte biografica, «doveva avere più o meno il carattere di un buffone, di un adulatore», e si suggerisce che «se non fosse stato per lui, i divertimenti sessuali del padrone non avrebbero avuto degli estri perversi». ¹³ Dietro la finzione storica e romanzesca, Tanizaki delinea in questa coppia di personaggi – oltre che in diverse situazioni – due volti dell'eros di natura essenzialmente masochistica, ma che della medesima tendenza offrono due interpretazioni complementari: l'una di stampo crudele e macabro, legata per il Signore di Bushū a un'ossessione per la decapitazione; l'altra di stampo comico e grottesco, simboleggiata per l'appunto dalla figura ambigua di Dōami.

Il personaggio di Dōami emerge in particolare nel Libro V, dove è descritto come un bonzo abilissimo a fare il mimo e a intrattenere gli ospiti del castello con battute spiritose. Un lungo brano citato dal *Racconto di Dōami*, poco dopo, narra come Dōami viene coinvolto dal suo padrone in un rituale in cui è possibile scorgere la drammatizzazione di un conflitto interiore, affine a quello che in altri racconti l'artista patisce al cospetto dell'insuccesso della sua creazione femminile, o in altre parole della propria impotenza. Per Terukatsu, signore di Bushū, che fin da ragazzo è «attratto contemporaneamente dal fascino femminile e da quello dell'orrido», ¹⁴ e di fronte alle teste mozzate dei prigionieri prova l'ardente desiderio di ricevere al loro posto le attenzioni delle donne incaricate di pulirle e acconciarle per l'esposizione, Dōami funge da tramite su cui proiettare delle fantasie segrete altrimenti irrealizzabili, assoggettandosi come un capro espiatorio a un sacrificio dall'evidente matrice mimetica.

Si legge nel *Racconto di Dōami*:

Una sera, come mi presentai, il Signore era in compagnia della consorte e delle dame. Il Signore mi chiamò e mi disse: «Mi dispiace per te, ma devo chiederti di darmi la tua testa». E sembrava pronto a mozzarmela. Non mi ricordavo di aver commesso alcuna colpa e fui esterrefatto, sbigottito. Piansi e supplicai, ma non riuscii a farmi ascoltare; alla fine mi rassegnai, mentre Donna Shōsetsuin, d'indole profondamente misericordiosa, pregava il Signore di risparmiarmi una tale sventura. A un tratto il Signore scoppiò in una risata fragorosa e disse: «Oh, no. Scherzavo. Come posso ucciderti senza colpa? Pensa alla tua grande fortuna. Per oggi ti risparmio la vita, ma ti ordino d'imitare un morto. Fa' finta di essere una testa mozza. Così non avrò bisogno di ucciderti davvero». Rimasi di nuovo esterrefatto per quello che stava succedendo. Il Signore intanto ordinò di togliere un quadrato dal tappeto e di tagliare un pezzo del pavimento sottostante. Mi ordinò successivamente di entrare nel buco appena fatto e di rimanere fuori solo con la testa. ¹⁵

La stessa dinamica si ripete poco più avanti, quando Terukatsu ordina di tagliare il naso a Dōami, argomentando che «così qui sarà tutto liscio e avremo una vera “testa femminile”». ¹⁶ Ancora una volta, nel momento in cui Dōami è ormai rassegnato a subire le crudeltà del padrone, una risata di quest'ultimo sventa la minaccia, svelando la natura scherzosa della messa in scena. Terukatsu spiega che gli era venuta voglia di prendere in giro il suo fedele servitore, e aggiunge che proprio la sua ubbidienza l'ha persuaso a risparmiargli il naso. Invece di farglielo tagliare con un rasoio, tuttavia, sceglie di farglielo dipingere completamente

¹³ TANIZAKI 1988, 411.

¹⁴ TANIZAKI 2010, XI.

¹⁵ TANIZAKI 1988, 525-526.

¹⁶ TANIZAKI 1988, 529. L'espressione “testa femminile” si riferisce alle teste prive di naso. Come spiega all'inizio del romanzo una ragazza a Hōshimaru – ovvero al ragazzo che diventerà Terukatsu, signore di Bushū –, «quando la battaglia infuria i soldati non possono portarsi appresso tutte le teste che hanno mozzato. In questi casi, pare che taglino via solo il naso come prova, e più tardi cercano la testa servendosi del naso» (TANIZAKI 1988, 440).

di rosso con un pennello, mentre attorno «le giovani cortigiane risero in coro dimenticando la grande paura di poco prima».¹⁷

In entrambi i casi, un conflitto interiore legato alle eccentriche fantasie erotiche del protagonista è risolto attraverso una duplice messa in scena: quella del signore che impone per finta il crudele rituale, e quella del servitore che mima in modo grottesco la propria morte, persuaso però della realtà della recita. La parodia dell'eros dissolve l'angoscia di castrazione, anzi la tramuta in un piacere che si esprime attraverso il comico, secondo un meccanismo analogo al processo di spostamento teorizzato da Freud.¹⁸ Il rosso del sangue che il macabro rituale prefigurava diventa un ridicolo tocco di pittura sul naso, e grazie a questo segnale il bonzo impotente può tornare a essere un buffone.

Il grande rilievo di questa figura nell'opera di Tanizaki risalta anche nelle sue incarnazioni moderne. Un racconto interamente incentrato su di essa, *Buffone di professione* (1911), narra ad esempio la sua apparizione improvvisa all'inizio del nuovo secolo, a bordo di un battello che attraversa una Tokyo piena di gente festosa e adornata dai ciliegi in fiore.

Circa all'altezza di Yokoami, all'improvviso a prua apparve un essere mascherato che, accompagnato da uno *shamisen*, diede inizio a una comica danza. La testa era ricoperta da un fantastico involucro di carta, lungo e sottile, che terminava con un enorme pallone sul quale erano dipinti occhi e naso da donna. La faccia di costui era nascosta dalla carta, il corpo era rivestito di uno sgargiante kimono in *yūzen* dalle lunghe maniche, ai piedi portava bianchi *tabi*. Quando di tanto in tanto alzava le braccia con movimenti di danza, dalle aperture delle maniche scarlatte spuntava un robusto polso maschile, ma quello che attirava di più l'attenzione erano cinque scure dita nodose.¹⁹

La figura del buffone è anzitutto una maschera carnevalesca e ambigua, un parodico rivestimento di attributi femminili sotto il quale il corpo maschile appare come una grottesca appendice. Il travestimento implica inoltre un cambio di genere caricaturale: mentre il buffone gioca a rincorrersi con le *geisha*, poco più avanti, il narratore osserva che in realtà era lui a intrattenerle, «quasi fosse una di loro».²⁰ Nel seguito del racconto, tuttavia, sotto la maschera del buffone compare il personaggio di Sanpei, e il senso di un discorso inizialmente riferito

¹⁷ TANIZAKI 1988, 531.

¹⁸ Per non dirottare eccessivamente questa lettura sul terreno della psicoanalisi, mi limiterò a segnalare che Freud, a proposito del motto tendenzioso, osservò che «il piacere deriva dal soddisfacimento di una tendenza che, altrimenti, sarebbe rimasta insoddisfatta» (FREUD 1972, 105): la formulazione generale di questo processo può essere a mio parere assunta come filo rosso di un discorso sul comico, sulle parafilie e sulla loro rappresentazione letteraria. Un esempio illuminante che mi pare utile per analizzare il condensato di crudeltà e comicità presente in questo romanzo è il motivo mitologico della testa mozzata di Medusa, nel quale Freud ricorre non solo le equivalenze decapitazione-evirazione e irrigidimento-erezione, ma anche la funzione apotropica di un'esibizione che simboleggia quella dei genitali. «Ciò che suscita orrore in noi dovrà produrre lo stesso effetto anche sul nemico da cui ci dobbiamo difendere» (FREUD 1977, 416) osserva Freud per spiegare questo meccanismo di difesa, che come lo specchio di Perseo sconfigge l'angoscia riflettendola, ovvero producendone un'immagine distorta, alla quale è possibile paragonare l'effetto di una caricatura. Nel caso di Tanizaki, l'arma del comico può essere interpretata in questo senso come un mezzo per superare l'angoscia di castrazione attraverso la messa in scena di una sua parodia ritualizzata.

¹⁹ TANIZAKI 1988, 66-67.

²⁰ TANIZAKI 1988, 70. Il motivo del travestimento e della femminilizzazione ricorre in diverse varianti. Nel racconto *Il segreto* (1911) il protagonista parla diffusamente della sua passione per l'arte del trucco, per le stoffe e per i travestimenti, non solo in abiti femminili: «Mi divertivo a travestirmi, mettendomi dei baffi finti, oppure un neo o una voglia, e una sera che vidi in un negozio di abiti usati a Shamisenbori un *amase* da donna [...] provai irresistibile l'impulso di indossarlo» (TANIZAKI 1988, 88). Nel racconto *Fino ad essere abbandonato* si dice del giovane protagonista che la metà inferiore del suo corpo è simile a quella di una donna, e che in certe occasioni ama truccarsi da donna e indossare kimono pregiati. «Kōkichi era convinto che i vestiti fossero come la sua pelle» osserva il narratore (TANIZAKI 1994, 33), e più avanti, parlando del rapporto con la sua ragazza, «più lei si liberava della sua consueta "femminilità", più Kōkichi diventava "femminile"» (TANIZAKI 1994, 61). Anche del protagonista di *Il fiore blu* (1922) si dice che da giovane era solito vantarsi con gli amici per la sua corporatura femminile (cfr. TANIZAKI 2011, 82-83).

all'ambito sociale e professionale si chiarisce nei suoi risvolti privati, legati nello specifico alla sfera amorosa.

Il ruolo di buffone corrisponde all'indole servile di Sanpei, che «amava essere vezzeggiato o commiserato», e «non solo non se la prendeva a male quando si facevano beffe di lui, ma ne godeva».²¹ Il suo amico Sakakibara, un uomo d'affari che Sanpei chiama “Padrone”, lo porta in una casa di appuntamenti, dove prova a ipnotizzare alcune *geisha*. Sanpei gli chiede di smettere, e il narratore osserva che «sembrava davvero terrorizzato, ma al contempo sembrava anche che volesse essere ipnotizzato».²² L'angoscia dell'uomo nei confronti di una situazione perturbante che evoca sia il potere della seduzione femminile, sia lo spettro dell'impotenza maschile,²³ a questo punto, è esorcizzata mediante una messa in scena grottesca nella quale Sakakibara tratta Sanpei come un burattino, culminante in una parodia scatologica del coito: «D'improvviso Sakakibara si tirò su le vesti e mise le chiappe proprio sotto il naso di Sanpei. “Ehi, ha buon odore questo muschio?” e si produsse in un fragoroso peto».²⁴

Alla fine del racconto, invaghitosi di una *geisha* di nome Umekichi, Sanpei trova il modo di darle appuntamento, ignaro del fatto che Sakakibara e altre *geisha*, complici della donna, li stanno osservando nascosti dietro una grata di legno, dall'alto di un mezzanino. L'incontro galante si trasforma così in uno spettacolo comico al quale lo stesso Sanpei si abbandona con voluttà, senza fermarsi nemmeno nel momento in cui si accorge di essere circondato da persone che si stanno sbellicando dalle risate. Desideroso «di diventare lo zimbello della donna»,²⁵ il buffone si spoglia di tutti i suoi abiti e acconsente a ogni capriccio di Umekichi, e la mattina dopo, di fronte a lei e all'amico, si compiace di essere un rubacuori schermendosi con fare autoironico, esibendosi in inchini e battendosi la fronte col ventaglio.

Il gioco del bambino

Sotto i suoi travestimenti carnevaleschi, il buffone descritto da Tanizaki è un bambino per almeno due ragioni: perché le sue tendenze risalgono agli anni dell'infanzia, e perché la loro messa in atto nell'ambito di una relazione erotica comporta un piacere di tipo regressivo e un'immedesimazione infantilistica.

A proposito del protagonista di *Jōtarō*, il narratore spiega dapprima che il giovane si identifica nella figura del buffone di professione, e in seguito approfondisce il discorso mediante una lunga digressione sul tema del masochismo e sulle sue reminiscenze infantili, osservando che «il suo carattere sembrava predestinato sin dalla nascita».²⁶ Un racconto successivo, *Ave Maria* (1923), contiene l'elaborazione probabilmente più articolata di questo motivo, che svela la genesi delle tendenze masochistiche e feticistiche nella lontana memoria di un gioco infantile. Il protagonista ricorda che a cinque o sei anni era solito far combattere due piccole bambole di argilla raffiguranti lottatori di *sumō*, una bianca e l'altra rossa, e rammenta che dopo una fase iniziale in cui le sue preferenze erano rivolte alla bambola rossa, che gli appariva più forte, esse si concentrarono sulla messa in scena di situazioni in cui la bambola bianca sconfiggeva e umiliava il suo rivale, nel quale amava immedesimarsi.

«Questa volta mi arrendo proprio, mi perdoni, mi perdoni», il rosso ormai privo di volontà piangeva irrefrenabile. Appena ricevuto il perdono era docile, poi di nuovo riprendeva a fare le stesse cose. Comunque non c'era alcuna possibilità che il rosso vicesse sul bianco. Per quanto vigliaccamente attaccasse a sorpresa, alla fine era sconfitto dal bianco, riceveva una

²¹ TANIZAKI 1988, 70.

²² TANIZAKI 1988, 75.

²³ Da un lato, come osservato da Freud nel saggio citato in precedenza, la rigidità di una persona immobilizzata richiama quella del membro eretto; dall'altro, il narratore nota che Sakakibara «praticava l'ipnotismo su di loro, una dopo l'altra, ma c'era riuscito appena con una piccola inesperta, con tutte le altre era un fiasco» (ibid.).

²⁴ TANIZAKI 1988, 75-76.

²⁵ TANIZAKI 1988, 78.

²⁶ TANIZAKI 1994, 128.

pesante punizione e gli veniva tagliata la punta del naso. Con un coltello raschiavo la punta del naso della bambola rossa. Poi ne coloravo di scuro tutto il corpo e dipingevo la bambola bianca di un bianco ancora più bianco. Così tra le due bambole si erano venute creando profonde ed evidenti differenze, e io adoravo il bianco come la cosa più preziosa tra tutte quelle esistenti.²⁷

Un'evoluzione simile, dal piacere sadico a quello masochistico, è narrata nel racconto *Adolescenti* (1911) come preludio alla scoperta di un erotismo che si origina dai giochi di ruolo infantili tra il protagonista dodicenne, due suoi amici e la sorella maggiore di uno di essi, Mitsuko. Se in una prima fase i tre si divertono a picchiarla e a prenderla in giro, oltre che a imitare tra di loro delle scene di crudeltà e umiliazione in un'atmosfera di spensieratezza, nel finale del racconto, dopo una scena dall'alta densità simbolica che rappresenta l'iniziazione angosciante del protagonista ai segreti del sesso,²⁸ la ragazza assume definitivamente il comando: «Tutti e tre obbedivamo con gioia al volere di Mitsuko come se avessimo scoperto un gioco nuovo e strano»²⁹ confessa infine il narratore, con parole analoghe a quelle che in *Jōtarō*, quando il protagonista si sottomette alla ragazza, paragonano la sua voce gioiosa a quella di «un bambino che ha scoperto un nuovo gioco».³⁰

L'accesso alla dimensione del piacere erotico al di là delle inibizioni della coscienza segna per l'uomo il ritorno a una condizione di soggezione infantile. Questo passaggio è tanto più evidente in *L'amore di uno sciocco* (1924-25), il romanzo di Tanizaki che svolge in modo più esteso il tema dell'amore ridicolo, in quanto si accompagna a un marcato ribaltamento dei ruoli. Se nei primi capitoli il rapporto del protagonista trentenne con l'adolescente Naomi, data la differenza di età, assomiglia a quello di uno zio con la nipotina, prima di assumere toni più maliziosi («Ricordo che da quel giorno ci chiamavamo spesso "bambinona" e "paparino"»³¹ dichiara lui a un certo punto), la crescita della ragazza e i successivi sviluppi della relazione rendono l'uomo sempre più simile a uno zimbello in balia della sua amata, che in più occasioni lo tratta come un bambino, vezzeggiandolo o rimproverandolo.³²

«Se non farai più capricci [...] ti farò un sacco di coccole»³³ dice in *Fino ad essere abbandonato* Michiko a Kōkichi, che più avanti assume «un'espressione afflitta e miserevole, come quella di un bambino sul punto di piangere».³⁴ L'immedesimazione dell'uomo nel bambino rende esplicita la connessione tra i due archetipi della donna crudele e della madre dolce come due aspetti complementari della stessa figura, associati all'esperienza del piacere e alla sua frustrazione. Oltre alle espressioni e ai comportamenti infantili, del resto, la metamorfosi dell'uomo-bambino che attraversa l'opera di Tanizaki è spesso inscritta nella stessa fisionomia del suo corpo paffuto e sovrappeso, la cui rotondità incarna un'immagine dell'infanzia al contempo graziosa e grottesca, florida e delicata. «Il suo volto e i suoi occhi erano rotondi come quelli

²⁷ TANIZAKI 2011, 165-166.

²⁸ Notevole per l'associazione già menzionata col mito di Medusa, in particolare, è l'immagine del soprammobile a forma di serpente posto davanti al ritratto della ragazza, che il protagonista osserva nel buio di una stanza in cui è entrato di nascosto. Spaventato perché gli sembra che il serpente si stia muovendo, il narratore ricorda che «raggelai come se sull'intero corpo mi fosse stata versata dell'acqua fredda, e rimasi pietrificato con il volto viola come un morto» (TANIZAKI 1988, 57).

²⁹ TANIZAKI 1988, 61.

³⁰ TANIZAKI 1994, 159. L'analogia tra l'esperienza erotica e i giochi e le fantasie infantili ricorre in modo più o meno esplicito in diversi racconti. Il protagonista di *Il segreto*, ad esempio, è spinto alle sue avventure notturne dal rimpianto e dalla nostalgia per quelle che definisce «le eccentriche monellerie di quando ero un piccolo birbante» (TANIZAKI 1988, 86). A proposito di Sanpei, in *Buffone di professione*, il narratore osserva che «sin da quando era bambino, sentir cantare melodie alla moda in toni diversi risvegliava in lui un latente senso di dissolutezza» (TANIZAKI 1988, 74).

³¹ TANIZAKI 1988, 191.

³² Quando gli chiede di ballare con lei, ad esempio, gli dice: «Fa' il bravo bambino!» (TANIZAKI 1988, 232), e più avanti il protagonista racconta che Naomi è solita rimproverarlo «come un bambino» (TANIZAKI 1988, 384) e dire in tono canzonatorio: «Jōji-san, sei un bravo bambino. Ecco un bacio per te» (TANIZAKI 1988, 383).

³³ TANIZAKI 1994, 69.

³⁴ TANIZAKI 1994, 82.

di un bambino»³⁵ nota il narratore a proposito di Kōkichi, aggiungendo poi che «anche il resto del corpo era rotondo e grasso. Esteriormente sembrava robusto, ma in realtà aveva una costituzione fragile». ³⁶

Il corpo animale

La tensione alla bellezza non si risolve in un'astrazione fantastica, ma è alimentata da una spinta concreta verso il mondo dei sensi e della materialità. Se il corpo femminile è tipicamente scoperto solo in parte, in quanto feticcio idolatrato, la nudità totale del corpo maschile è talvolta oggetto di descrizioni ridicole e stranianti, nelle quali la messa in luce della sua forma sgraziata e di vari dettagli anatomici si associa a un singolare fascino per il grottesco e l'osceno. In un racconto del crimine, *Il caso ai Bagni Yanagi* (1918), l'assassino rievoca nella sua confessione la vasca ricolma dei «corpi nudi dei bagnanti come patate in ammollo», nella quale «l'acqua era inerte come saliva tiepida e mi colpì al naso un puzzo di puro sudiciume»,³⁷ e ricollega l'attrazione tattile e sensuale di quell'ambiente al piacere che già da bambino provava nel venire a contatto con sostanze viscide e disgustose.

All'inizio di *Jōtarō*, sottolineando l'idiozia e l'indolenza del protagonista, il narratore osserva che «era come se le funzioni complesse e raffinate del suo cervello e della sua anima avessero del tutto cessato di esistere, e il suo corpo, invece, continuasse grottescamente a ingrassare, ad essere pieno di salute e di sangue». ³⁸ In una scena successiva, queste premesse trovano una peculiare trasposizione nella sfera dell'erotismo, nel momento in cui Jōtarō, legato per terra, è ridotto alla pura materialità di un corpo inerme.

La ragazza non sembrava molto sorpresa da quello che stava facendo. Con calma unì dietro la schiena le braccia grasse dell'uomo e le legò abilmente girandovi varie volte intorno la corda di canapa. Il corpo pingue di Jōtarō fu messo sul pavimento a pancia in giù come una palla. In un batter d'occhi tutte e due le gambe furono piegate all'indietro all'altezza del bacino e legate insieme ai polsi. Sembrava uno strano animale senza membra, una vera e propria pancia vivente.³⁹

L'uomo trasformato in un ventre gonfio, ridicolo nella sua corporalità esibita e oscena, ha sconfitto il terrore della castrazione facendo del suo stesso corpo un oggetto senza membra, indifeso eppure inattaccabile. Lo strano rituale erotico, inoltre, conferisce alla persona l'aspetto di un animale, e proprio attraverso il riso sembra operare un incantesimo risanatore, come nel racconto *Il prestigiatore* (1917) accade a un uomo che viene tramutato in un fauno: «Rise sonoramente e mi colpì sulla schiena con la bacchetta. [...] Nello stesso momento dal cuore mi scompariva tutta l'angoscia della coscienza umana alla quale si sostituiva un flusso di piacevole emozione». ⁴⁰

In *L'amore di uno sciocco*, un gioco di ruolo ricorrente consiste per Jōji nel mettersi a quattro zampe e farsi cavalcare da Naomi, imitando un cavallo. Il gioco, dapprima presentato in un breve passaggio come uno dei loro tanti passatempi spensierati,⁴¹ diviene in seguito oggetto

³⁵ TANIZAKI 1994, 32.

³⁶ Ibid.

³⁷ TANIZAKI 2019, 146-147.

³⁸ TANIZAKI 1994, 91.

³⁹ TANIZAKI 1994, 158.

⁴⁰ TANIZAKI 1988, 156. Numerosi sono i richiami alla sfera dell'animalità nei racconti incentrati sul tema dell'eros. In *Adolescenti*, diversi giochi dei ragazzini consistono nell'imitare animali, come quando Shin'ichi invita gli amici a comportarsi come cani e a leccare le piante dei suoi piedi (cfr. TANIZAKI 1988, 49-50). Il corpo di Jōtarō è paragonato a quello di un elefante e di un maiale (cfr. TANIZAKI 1994, 91), e in seguito il giovane viene assimilato a un cucciolo di tartaruga e a un orso (cfr. TANIZAKI 1994, 124 e 152). Nel racconto *Il fiore blu*, il protagonista ricorda che da giovane aveva gambe grasse e brutte «come quelle di un maiale» (TANIZAKI 2011, 82).

⁴¹ Cfr. TANIZAKI 1988, 179.

di una scena particolareggiata e umoristica, nella quale l'uomo soccombe sotto il peso del corpo della ragazza, ormai cresciuta.

«Adesso te la sentiresti ancora di giocare al cavalluccio e farmi montare in groppa come quando venimmo a Ōmori? Mi sedevo a cavalcioni sulla tua schiena, adoperando come redini un asciugamano. E ti facevo galoppare per tutta la stanza!»

«Uhm... Una volta eri più leggera, pesavi appena quarantacinque chili...»

«Ho capito. Hai paura che possa schiacciarti, è così?»

«Come fai a dire cose del genere se non hai nemmeno provato?» Dopo uno scambio di battute scherzose, giocavamo al cavalluccio come ai tempi passati.

«Ecco, solo il cavallo». E mi mettevo ginocchioni, e Naomi, senza farselo ripetere, giù sulla mia povera schiena con tutti i suoi cinquantatré chili, non senza avermi fissato l'asciugamano alla bocca.

«Oh, che piccolo e striminzito cavallino! Su, forza, forzaaa!» E ridendo, mi stringeva i fianchi con le gambe, tirando con forza le redini. Cercando di resistere quanto più potevo e di non cedere sotto il peso di Naomi, arrancavo per tutta la stanza, finché, completamente esausto, lei non mi permetteva di smettere.⁴²

Più avanti, dopo essere stato lasciato da Naomi, Jōji ripensa con nostalgia ai giochi di un tempo, e in preda al desiderio prova a rivivere le sensazioni perdute trotando a quattro zampe per la casa dopo essersi caricato sul dorso gli indumenti della ragazza, in modo da rendere più credibile l'assurda finzione.⁴³ Solo in casa, Jōji è disperato e isterico «come una belva in gabbia»,⁴⁴ e alla fine, pur di poter stare ancora con Naomi, finirà per accettare delle condizioni di assoluta sottomissione imposte da lei, in una scena in cui il definitivo dominio della donna è sancito dall'ennesima salita a cavalcioni sul dorso dell'uomo.⁴⁵

Oltre a essere un corpo esibito, il corpo animale è un corpo che mostra sulla sua pelle i segni dell'invecchiamento, come appare evidente in due romanzi della maturità. La relazione tra Ikuko e il suo marito, in *La chiave* (1956), assume connotati particolarmente grotteschi e morbosi nel racconto filtrato dai rispettivi diari, sia perché questo espediente trasforma il lettore in un voyeur, sia perché i corpi di entrambi – ma soprattutto del professore di mezza età – sono oggetto di costanti visite mediche e misurazioni documentate in modo realistico, che ne mettono a nudo la natura mortale.⁴⁶ L'abbraccio di Eros e Thanatos non si consuma però in un'atmosfera luttuosa, nemmeno con l'avanzare della demenza senile, ma come Mishima Yukio scrisse della sua ultima opera, *Diario di un vecchio pazzo* (1961-62), è permeato dalla sana e incalzante ironia propria di una coscienza che non ha mai conosciuto «la tragedia della propria identità»,⁴⁷ e che per questo è in grado di aderire con perfetta leggerezza all'immagine dei suoi personaggi.

L'ultima, memorabile trovata di Tanizaki corrisponde all'estrema metamorfosi dell'uomo in oggetto inanimato, ed è l'impronta del piede della giovane nuora che l'anziano Tokusuke vuole impressa sulla sua lapide. La saggezza del vecchio pazzo è ancora quella del gioco, del rito e della creazione, invincibile come una risata che si propaga al di là della morte.

Quando i suoi piedi saranno sulla mia lapide e lei penserà: "Ora calpesto le ossa di quel vecchio rimbambito", il mio spirito vivrà e sentirà tutto il peso del suo corpo e proverà dolore e proverà la liscia sensazione della pianta dei suoi piedi. [...] Anche Satsuko sentirà allora la presenza della mia anima che sotto terra sopporta il suo peso con gioia. Probabilmente sentirà il rumore delle mie ossa sotto terra, che si urteranno e si incroceranno, ridendo, cantando e stridendo l'una contro l'altra, e non soltanto quando lei si troverà realmente sulla pietra. Al solo pensiero

⁴² TANIZAKI 1988, 293.

⁴³ Cfr. TANIZAKI 1988, 342-343.

⁴⁴ TANIZAKI 1988, 385.

⁴⁵ Cfr. TANIZAKI 1988, 394.

⁴⁶ Cfr. BOSCARO-CHAMBERS 1998, 144-146.

⁴⁷ TANIZAKI 1992, 166.

dell'esistenza della pietra con le impronte modellate sui suoi piedi, sentirà le mie ossa gemere. Piangendo, griderò: "Ahi! Ahi!" Poi: "Fa male ma sono felice, non sono mai stato così felice. Sono infinitamente più felice di quando ero vivo."⁴⁸

Bibliografia

BOSCARO ADRIANA, CHAMBERS ANTHONY HOOD (ed.) (1998), *A Tanizaki Feast. The International Symposium in Venice*, University of Michigan, Center for Japanese Studies.

FREUD SIGMUND, *Opere 1905-1908. Il motto di spirito e altri scritti* (1972), Torino, Boringhieri.

FREUD SIGMUND, *Opere 1917-1923. L'Io e l'Es e altri scritti* (1977), Torino, Boringhieri.

STAROBINSKI JEAN, *Ritratto dell'artista da saltimbanco* (1984), Torino, Boringhieri.

TANIZAKI JUN'ICHIRO (1988), *Opere*, a cura di Adriana Boscaro, Milano, Bompiani.

TANIZAKI JUN'ICHIRO (1992), *Il dramma stregato*, a cura di Lydia Origlia, Milano, SE.

TANIZAKI JUN'ICHIRO (1994), *Il veleno di Afrodite*, a cura di Emanuele Ciccarella, Milano, Garzanti.

TANIZAKI JUN'ICHIRO (1999), *Nostalgia della madre*, a cura di Lydia Origlia, Milano, SE.

TANIZAKI JUN'ICHIRO (2010), *Vita segreta del Signore di Bushū*, introduzione e notizia biobibliografica di Adriana Boscaro, Milano, Bompiani.

TANIZAKI JUN'ICHIRO (2011), *Storie di Yokohama*, a cura di Luisa Bienati, Venezia, Cafoscari.

TANIZAKI JUN'ICHIRO (2017), *Childhood Years*, translated by Paul McCarthy, University of Michigan.

TANIZAKI JUN'ICHIRO (2019), *Racconti del crimine I*, a cura di Luisa Bienati, Venezia, Marsilio.

⁴⁸ TANIZAKI 1988, 1116.