



Enthymema XXVII 2021

La linea e il cerchio. Richard Flanagan e «la strana, terribile infinità degli esseri umani»

Marco Malvestio

Università degli Studi di Padova e University of North Carolina at Chapel Hill

Abstract – L'articolo discute la rappresentazione della Seconda Guerra Mondiale negli anni Duemila, e nello specifico il superamento sia del paradigma postmemoriale che dell' *historiographic metafiction* postmoderna, usando come case study *La strada stretta verso il profondo Nord* dell'australiano Richard Flanagan (*The Narrow Road to the Deep North*; 2013). In questo articolo intendo illustrare come *La strada stretta verso il profondo Nord*, recuperando e riaggiornando i modi del romanzo tradizionale, offra una rappresentazione problematica (anti-retorica e anti-nazionalistica) della Seconda Guerra Mondiale, e come, per farlo, si serva di forme d'arte (l'haiku, l'ensō) e di concetti del buddismo zen. Lungi dal rappresentare un'aggiunta ornamentale, i riferimenti al buddismo zen amplificano e approfondiscono le problematiche analizzate nel libro, dalla memoria della guerra in Australia e Giappone alle strutture di potere coloniali fino a una concezione della storia conoscibile ma non monolitica, bensì dinamica e plastica.

Parole chiave – Post-postmodernismo; Letteratura contemporanea; Seconda Guerra Mondiale; Richard Flanagan; Buddismo.

Abstract – The paper concerns the representation of the Second World War in twenty-first-century fiction. By using Richard Flanagan's *The Narrow Road to the Deep North* as a case study, I show how contemporary fiction about the war avoids both the postmemorial paradigm that characterized the late twentieth-century, and postmodern *historiographic metafiction*. By recovering and renewing the traditional tropes of the nineteenth-century novel, together with eclectic references to Zen art forms (haiku and ensō), *The Narrow Road to the Deep North* offers an anti-rhetoric and anti-nationalistic approach to historical fiction about the Second World War. Far from being a merely ornamental addition, the references to Zen Buddhism complicate the issues discussed in the novel, from the memory of the war in Australia and Japan to colonial power structures, offering an idea of history as knowable, but also as dynamic and plastic.

Keywords – Post-Postmodernism; Contemporary fiction; Second World War; Richard Flanagan; Buddhism.

Malvestio, Marco. "La linea e il cerchio. Richard Flanagan e «la strana, terribile infinità degli esseri umani»". *Enthymema*, n. XXVII, 2021, pp. 44-61.

<http://dx.doi.org/10.13130/2037-2426/14442>

<https://riviste.unimi.it/index.php/enthymema>



Creative Commons Attribution 4.0 Unported License
ISSN 2037-2426

La linea e il cerchio. Richard Flanagan e «la strana, terribile infinità degli esseri umani»*

Marco Malvestio

Università degli Studi di Padova e University of North Carolina
at Chapel Hill

Questa Legge non è qualcosa che possa essere compreso attraverso la riflessione o l'analisi.

Sutra del loto

La strada stretta verso il profondo Nord di Richard Flanagan (2013), con cui l'autore ha vinto il Man Booker Prize nel 2014, è un articolato romanzo storico sulla vita dei prigionieri di guerra australiani impiegati come lavoro forzato dall'esercito imperiale giapponese. In questo articolo intendo illustrare come il romanzo di Flanagan, recuperando e riaggiornando i modi del romanzo tradizionale, offra una rappresentazione problematica, anti-retorica e anti-nazionalistica, della Seconda Guerra Mondiale, e come, per farlo, si serva di forme d'arte (l'haiku, l'ensō) e di concetti del buddismo zen. Lungi dal rappresentare un'aggiunta ornamentale, i riferimenti al buddismo zen amplificano e approfondiscono le problematiche analizzate nel libro, dalla memoria della guerra in Australia e Giappone alle strutture di potere coloniali fino a una concezione della storia come conoscibile ma non monolitica, bensì dinamica e plastica.

Nel romanzo Flanagan racconta, attraverso focalizzazioni multiple e riportando gli stessi episodi da diversi punti di vista, le storie di diversi personaggi accomunati dall'aver preso parte (come schiavi o come carcerieri) alla costruzione della famigerata 'ferrovia della morte' che collegava il Siam alla Birmania (oggi Thailandia e Myanmar). Queste storie ruotano intorno a una giornata precisa, in cui il soldato australiano Darko Gardiner viene picchiato a morte da una guardia coreana soprannominata dai prigionieri 'il Goanna'. Il romanzo, tuttavia, non si limita a riferirsi agli avvenimenti di quel giorno, ma segue i personaggi prima e dopo la loro esperienza sulla Linea (come viene chiamata la ferrovia), attraverso un sistema narrativo complesso, articolato in analessi, prolessi e rivelazioni improvvise che imprimono al testo una struttura circolare, piuttosto che lineare – struttura che, come vedremo, Flanagan lega idealmente all'immaginario del buddismo zen che permea il romanzo.

Prima de *La strada stretta verso il profondo Nord* Flanagan è stato autore di altri cinque romanzi, tutti variamente rubricabili (con l'eccezione di *The Unknown Terrorist*, 2006) come romanzi storici; e l'autore stesso ha una formazione da storico a Oxford. *La strada stretta verso il profondo Nord* si iscrive in una nuova tendenza dell'ultima generazione di autori australiani ad affrontare la storia del proprio paese, dall'epoca della colonizzazione ai traumi delle due guerre, coi mezzi del romanzo storico (Birns; Kato). Questa scelta formale è in controtendenza col paradigma memoriale e postmemoriale che si era affermato nella seconda metà del Novecento (Wieviorka; Hirsch, *Family Frames* e *The Generation of Postmemory*; Alden), ma è coerente col progressivo recupero non ironico e non sperimentale, ma nemmeno imitativo, delle forme del romanzo tradizionale da parte di autori post-postmoderni. Se pure Flanagan afferma di essere stato motivato alla scrittura del romanzo perché influenzato dall'esperienza del padre (cui il libro è dedicato), prigioniero di guerra dei giapponesi proprio lungo la Linea, e benché abbia

* Una prima versione di questo saggio è apparsa nella mia tesi di dottorato *The Conflict Revisited: Representing the Second World War in Twenty-First Century Fiction*, discussa all'Università di Padova nel marzo 2019.

La linea e il cerchio Marco Malvestio

fatto ricerca sul campo, arrivando a incontrare e a intervistare uno dei suoi carcerieri (Flanagan, “Freeing my father”), non compare nel libro alcun intervento in prima persona dell’autore.

Il protagonista de *La strada stretta verso il profondo Nord* è Dorrigo Evans, un chirurgo tasmaniano e ufficiale delle forze australiane. Durante i suoi anni di schiavitù sotto i giapponesi, Dorrigo diventa un leader per gli altri prigionieri, e dopo la guerra viene salutato come eroe dall’opinione pubblica – pur nutrendo sentimenti ambigui verso la sua fama. Soprattutto, Dorrigo è tormentato dalla memoria della sua relazione extraconiugale con Amy, la moglie di suo zio, ed è dunque infelice del suo matrimonio con Ella, che prima di partire per il fronte meditava di lasciare. Durante la prigionia, tuttavia, Dorrigo riceve una lettera dalla moglie che lo informa della morte di Amy nell’esplosione del pub del marito; mentre Amy suppone che Dorrigo sia morto quando viene a sapere che la sua unità è stata catturata. Sia Amy che Dorrigo, dunque, pensano che l’altro sia defunto, finché, decenni dopo, non si intravedono brevemente nella folla, riconoscendosi senza fermarsi. Il libro, inoltre, segue da vicino le vite degli altri membri della brigata di Dorrigo e dei loro carcerieri giapponesi dopo la guerra.

Ancora, è importante sottolineare, come vedremo in maggiore dettaglio poi, che la trama del romanzo non è lineare. Lo sviluppo della storia d’amore di Amy e Dorrigo, per esempio, è sparpagliato per l’intero libro, e sviluppato prevalentemente in forma di analepsi, mentre è solo nelle ultimissime pagine del romanzo che il lettore scopre che Dorrigo riceve la lettera di Ella proprio il giorno in cui Gardiner viene picchiato a morte, mentre poche pagine prima scopriva che Amy non era davvero defunta. Allo stesso tempo, solo nel finale del romanzo si scopre che Gardiner era il figlio naturale del fratello di Dorrigo, nato con una donna il cui coito col fratello rappresenta uno dei primi ricordi del protagonista e la scena con cui si apre il romanzo. Benché lo stile di Flanagan sia ben lontano dall’essere sperimentale, questa circolarità è tutto fuorché arbitraria ed estetizzante, ed è anzi legata a doppio filo alla concezione della storia che sottende al libro, che come vedremo si manifesta anche nell’uso di simbologie e concetti del buddismo zen.

1. Retorica e antiretorica

La costruzione della ferrovia tra Thailandia e Myanmar è diventato uno dei simboli per eccellenza dell’hybris imperialistica giapponese, e, di conseguenza, dei crimini compiuti contro i prigionieri di guerra. Un’impresa titanica, la costruzione della ferrovia tra Ban Pong in Thailandia e Thanbyuzayat in Myanmar richiese la creazione di un passaggio attraverso un terreno gravemente inospitale e «lo spostamento di tre milioni di metri cubici di suolo e roccia; la costruzione di quattro milioni di metri cubici di terrapieni; e l’edificazione dell’impressionante totale di quattordici chilometri di ponti» (Burne 579).¹ Un simile compito, che avrebbe richiesto un impiego massiccio di tecnologie all’avanguardia, fu invece realizzato prevalentemente da manodopera schiavizzata: benché sia impossibile stabilire dati certi, è stato calcolato che furono coinvolte nella costruzione della ferrovia tra le duecento e le trecentomila persone (Beaumont e Witcomb 67). Di queste, sessantamila erano prigionieri Alleati (britannici, australiani, olandesi), mentre la stragrande maggioranza (almeno duecentomila) erano di origine asiatica (tamil, giavanesi, burmesì, cinesi, vietnamiti), reclutati sia volontariamente che tra i prigionieri (67). Le morti tra i prigionieri e i civili di origini asiatiche ammontarono circa a centomila, e a dodicimila tra quelli Alleati (67). Tra i prigionieri alleati, 21.726 erano australiani; 7.412 morirono durante i lavori (Tanaka 3). Le condizioni di vita dei prigionieri erano particolarmente dure: in aggiunta ai persistenti malanni tropicali e al lavoro estenuante, i prigionieri erano pesantemente malnutriti, con solo duemila calorie al giorno nonostante lo svolgimento di

¹ «The shifting of 3,000,000 cubic metres of soil and rock; the building of 4,000,000 cubic metres of embankments; and the construction of a monumental fourteen kilometres of bridges».

La linea e il cerchio

Marco Malvestio

compiti pesanti (Bowden 42-43). A causa della ritirata delle forze giapponesi, la ferrovia dovette essere abbandonata poco dopo il suo completamento.

Non sorprende dunque che la 'ferrovia della morte' abbia ricevuto così tanto spazio nel ricordo australiano della Seconda Guerra Mondiale (similmente a quanto era avvenuto, per la Prima, alla campagna di Gallipoli; Calder 5-6), anche grazie alla pubblicazione di numerose opere memorialistiche di ex prigionieri. Già nel 1957 la ferrovia compariva in una pietra miliare del cinema bellico britannico, *Il ponte sul fiume Kwai* (*The Bridge on the River Kwai*) di David Lean. Questi eventi tragici nelle due guerre hanno contribuito a formare una mitologia nazionale che vede il soldato australiano come resiliente, ricco di risorse, dubbioso dell'autorità, indipendente nel formarsi le opinioni, ma allo stesso tempo strenuamente leale ai propri commilitoni (che più che commilitoni sono compari, *mates*): una variante bellica di un altro stereotipo nazionale, quello dell'«Aussie battler», l'australiano della classe lavoratrice che sopporta le avversità a testa alta (Beaumont e Witcomb 72; Duthie 159-171).

Incentrato sulla costruzione della Linea, *La strada stretta verso il profondo Nord* rifiuta però il ritratto convenzionale e consolatorio dei prigionieri leali e solidali, risultando al contrario fortemente critico della mitologia dell'«Aussie Battler» e di quello che Flanagan chiama, appunto, «il peso ingannevole [della parola] compagno [mate]» (*La strada*, 377). La vita sulla Linea è fatta di tradimenti ed egoismi, di odii reciproci e di bullismo. Benché uniti dalle circostanze, i soldati non sentono alcun senso di cameratismo, e sono perennemente pronti a derubarsi l'un l'altro, reciprocamente non meno crudeli di quanto non siano con loro le guardie. L'esecuzione di Gardiner intorno a cui ruota il romanzo è eseguita perché questi viene incolpato al posto di un altro gruppo di prigionieri, che a loro volta non fanno nulla per risparmiargli quella punizione. Ancora, Flanagan si compiace di ritrarre prigionieri australiani non così diversi ideologicamente dai loro nemici, visto che possono arrivare a simpatizzare con l'ideologia hitleriana del *Mein Kampf* (Flanagan, *La strada* 194). I personaggi di Flanagan sono scettici verso l'idea di uno spirito nazionale britannico o australiano, pressati semmai dall'urgenza dei bisogni contingenti: non solo rifiutano esplicitamente, come fa Dorrigo discutendo con un ufficiale inglese, la retorica solenne e ingessata dell'imperialismo britannico (59-63), ma non trovano nessuna consolazione nell'idea stessa di casa, in una visione idealizzata e nostalgica del proprio paese. Allo stesso modo, Dorrigo rifiuta il mito consolatorio per cui le sofferenze saranno ripagate dalla memoria – che la memoria, in qualche modo, possa fare giustizia. Al contrario, per Dorrigo la memoria è «il motore di nuovi orrori», tanto ingannatrice quanto la propaganda, e altrettanto normalizzante (277). La memoria ha un effetto traumatizzante (evocato all'inizio del romanzo: «Un uomo felice non ha passato, un uomo infelice ha solo quello»; 13): Dorrigo e i suoi compagni sono perseguitati dal ricordo di quello che hanno subito sulla linea (e, nel caso di Dorrigo, dalla perdita di Amy), che li spinge al suicidio, all'alcolismo, ad atti di violenza ingiustificata. Paradossalmente, a dispetto della sua importanza e preponderanza, la memoria è anche spesso incapace di rendere la realtà dell'esperienza vissuta: tutti i personaggi sono presi tra i due fuochi di quello che hanno vissuto e la memoria (labile, inesatta) della propria esperienza, che viene trasfigurata o che più semplicemente si confonde nel ricordo. E naturalmente a essere fallace non è solo la memoria individuale, ma anche quella collettiva, che promuove Dorrigo, con la complessità e l'ambiguità della sua esperienza, al rango retorico e propagandistico di eroe di guerra – come l'Ulisse di Tennyson, dandogli, ma anche rendendolo, un nome (30).

La natura anti-retorica dell'approccio di Flanagan alla mitologia nazionale australiana è sottolineata anche da quella che è una delle principali caratteristiche del romanzo, in linea con il superamento delle poetiche postmoderne operato dagli autori del ventunesimo secolo: il suo realismo. La rappresentazione della guerra e della prigionia sono private, in Flanagan, di un sottotesto allegorico o simbolico, e sono invece rese nella loro complessità e ambiguità. Come avviene in *Espiazione* (*Atonement*, 2001) di Ian McEwan per Dunkirk o ne *Le benevole* (*Les bienveillantes*, 2006) di Jonathan Littell per l'Olocausto, anche in Flanagan la costruzione della Linea

La linea e il cerchio Marco Malvestio

è rappresentata, mostruosamente, come un problema essenzialmente pratico, che ha a che fare non con qualche significato metastorico, ma con la scarsità di cibo e di strumenti di lavoro, con malattie tropicali e i pericoli della giungla, e l'uso del lavoro degli schiavi di guerra. I momenti principali del romanzo sono incentrati sulle condizioni materiali dei prigionieri, sull'assenza di cibo, sulle difficoltà di mantenere un ospedale nel campo, finanche sulle conseguenze mortali a cui conduce nella giungla un fatto triviale come il furto di un paio di stivali.

Questo non significa che *La strada stretta verso il profondo Nord* non contenga atti di eroismo o figure eroiche. Tuttavia, questi atti di eroismo non hanno nulla a che fare con la rappresentazione classica dell'eroe di guerra, ma semmai con quella degli sconfitti. Le azioni di Dorrigo sulla Linea non sono esempi di eroismo guerresco, ma al contrario, sono importanti proprio perché sono distanti dall'etica e dalla retorica militari (Duthie 170): se la guerra è il topos letterario dove può avere luogo il momento decisivo che manca invece nella vita in tempo di pace (il momento in cui, in altre parole, un'intera esistenza può essere determinata o stravolta),² in *La strada stretta verso il profondo Nord* il solo momento decisivo che ha luogo è il pestaggio a morte di un uomo cui i prigionieri sono costretti ad assistere impotenti.

Inoltre, anche quei personaggi che sarebbero qualificabili come eroi sono, di fatto, figure discutibili: Dorrigo è infedele alla moglie e le causa grande infelicità, mentre Gardiner, che pure sopporta stoicamente una punizione immeritata, non fa che rubacchiare ai compagni, peggiorando notevolmente le loro già precarie condizioni di vita. L'ossessione di Dorrigo con Ulisse (*Ulysses* di Lord Alfred Tennyson, che, insieme ai frequenti riferimenti all'*Inferno* di Dante, è un evidente richiamo all'episodio del canto di Ulisse in *Se questo è un uomo* di Primo Levi) punta a tracciare un paragone tra lui e l'eroe greco, dal momento che entrambi desiderano tornare a casa dalle proprie spose. È significativo che Ulisse non sia affatto il prototipo di un eroe di guerra, ma bensì del rifugiato: è un uomo, in altre parole, il cui valore non sta nella sua abilità in battaglia, ma nella sua capacità di adattarsi alle circostanze in cui incorre. Ancora, la natura anti-retorica del paragone sta anche nel fatto che la Penelope da cui Dorrigo vuole tornare non è sua moglie, ma la sua amante, e dunque una donna verso la quale l'affetto è illegittimo, e soprattutto che, da un certo momento in poi, lui crederà morta, e cioè irraggiungibile (Duthie 164-165).

Per queste ragioni, è difficile essere d'accordo con la tesi di Martin Staniforth, secondo cui «*La strada stretta verso il profondo Nord* è un romanzo nazionale e nazionalista che rinforza i valori dell'Australia coloniale» (584). Questi valori che Staniforth individua sulla scorta di uno studio di Russel Ward non sono dissimili da quelli che abbiamo delineato poc'anzi: senso pratico, capacità di improvvisazione, scetticismo verso il potere e le sue ideologie, e, di nuovo e soprattutto, «un forte senso di cameratismo [*mateship*]³ (Ward in Staniforth 579). Se pure alcuni di questi tratti sono rintracciabili nei personaggi del libro (una certa dose di scetticismo e di capacità sopportazione), il romanzo sembra contraddire quasi punto per punto la lista di Staniforth. I prigionieri sono tutt'altro che taciturni, e anzi non fanno che parlare, scambiarsi aneddoti, prendersi in giro. Né sono ostili all'autorità in quanto tale, bensì pronti a eleggersi un leader (Dorrigo), a obbedire ai suoi ordini senza discutere, a garantirgli dei privilegi e a dipendere da lui per l'organizzazione del campo, mentre il senso pratico e la prontezza all'improvvisazione altro non sono che le doti necessarie per sopravvivere a un campo di lavoro. Soprattutto, Flanagan cerca costantemente di contraddire l'idea che la prigionia porti con sé «un forte senso di cameratismo». Staniforth sostiene che «Flanagan presenti i prigionieri australiani come vittime innocenti di un potere imperiale brutale e insensibile, determinato a costringerli

² La questione della guerra (e più ancora della battaglia) come momento decisivo e risolutore è stata affrontata da vari autori: Hanson; Parker; Scurati, *Guerra* e "Un sanguinoso desiderio"; Smith; e Van Creveld.

³ «A strong sense of mateship».

La linea e il cerchio

Marco Malvestio

all'obbedienza»,⁴ e che dunque possano sopravvivere solo grazie a «un esercizio esagerato di cameratismo»⁵ (Staniforth 580). Al contrario, come abbiamo visto, la parte centrale del romanzo contraddice questa visione: i prigionieri si derubano l'un l'altro, ed è precisamente la loro mancanza di *mateship* a causare la morte di Gardiner. Ben conscio del peso della mitologia nazionale australiana, Flanagan si adopera per smentirla, offrendo invece una visione della vita sulla Linea ben più realistica e ambigua.

2. «Madre, essi scrivono poesie»

La decostruzione delle retoriche nazionalistiche nel romanzo di Flanagan prosegue anche nelle parti dedicate ai personaggi giapponesi: in *La strada stretta verso il profondo Nord*, la critica all'imperialismo giapponese e alle sue parole d'ordine si fa doppio speculare di quella diretta contro le mitologie belliche australiane.⁶ Mettendo in scena diverse figure di ufficiali (il maggiore Nakamura, il colonnello Kota) e di carcerieri (il Goanna), Flanagan mostra la vuotezza di ideali quali la fedeltà all'imperatore e allo spirito nazionale del Giappone, la benevolenza del suo progetto coloniale, e il codice del bushidō. Così come per i personaggi australiani c'è una distanza tra la realtà e la propaganda e tra la realtà e la memoria, per i personaggi giapponesi c'è un perenne scollamento tra gli ideali che i personaggi sostengono di seguire e le loro azioni, sia sulla Linea che in patria.

Le voci e i pensieri dei personaggi giapponesi sono intessuti della retorica imperiale, fatta di rimandi alla superiorità della razza yamato, alla fedeltà all'imperatore, alla nobiltà dello spirito giapponese e del suo codice etico-militare, il bushidō, creando così una compenetrazione tra sfera pubblica e personale, politica e morale. La costruzione stessa della Linea non è solo uno sfoggio di potenza e di volontà, ma anche un tentativo di imporre un ordine politico e culturale sull'esistente e sull'ambiente:

Nakamura lavorava con mappe giapponesi, progetti giapponesi, diagrammi giapponesi e disegni tecnici giapponesi per imporre un ordine giapponese e un senso giapponese a una giungla senza senso e senza scopo, a prigionieri malati o moribondi, in un vortice che pareva non avere né causa né effetto, un gorgo verde in espansione che girava sempre più forte. (Flanagan, *La strada* 114)

Allo stesso tempo, il volontarismo e l'acriticità necessari a imbracciare questa ideologia sono percepiti chiaramente dai personaggi, soprattutto da Nakamura, ed esorcizzati attraverso l'abuso di Philopon, un'anfetamina (*shabu*) distribuita dall'esercito giapponese per motivare i soldati, aumentare la loro produttività e renderli più combattivi. Mentre l'uso di alcol e droghe in guerra è una pratica comune, Flanagan vi aggiunge un significato ulteriore, equiparando esplicitamente l'abuso di droghe alla dipendenza da idee patriottiche senza significato (come dice Fukuhama, un altro ufficiale, «il Philopon è un'espressione dello spirito giapponese», 115).

⁴ «Flanagan presents the Australian prisoners as the innocent victims of a brutal and uncaring imperial power determined to crush them into subservience».

⁵ «An exaggerated exercise of mateship».

⁶ Flanagan («Richard Flanagan Webchat») fa riferimento a *Rashōmon*, racconto del 1915 di Ryūnosuke Akutagawa. *Rashōmon* fu poi adattato (combinando materiale proveniente da quello e da un altro racconto nell'autore) nel film omonimo di Akira Kurosawa (1950). Nel racconto e nel film, la stessa storia (l'uccisione di un samurai e lo stupro di sua moglie da parte di un bandito) è raccontata da diversi punti di vista che differiscono l'uno dall'altro, rendendo il lettore e lo spettatore dubbioso circa la verità dei fatti. In questo senso, è chiaro perché Flanagan sceglie di riferirsi a *Rashōmon* (evocato anche all'inizio della storia di Nakamura, Flanagan, *La strada* 347): come Akutagawa e Kurosawa, punta a illustrare aspetti diversi del medesimo fatto raccontando le storie di personaggi diversi – e opposti.

La linea e il cerchio

Marco Malvestio

Quello che colpisce di più della descrizione di Flanagan dei crimini di guerra giapponesi è che questi non sembrano essere stati commessi *a dispetto* del valore degli ideali giapponesi, ma *grazie a* questi ideali: è proprio in virtù della struttura monocratica e gerarchica della società imperiale giapponese, regolata da un rigido codice d'onore, che una simile quantità di crimini poté essere commessa. La mancanza di responsabilità generata dalla presenza di una gerarchia di responsabilità (non diversamente da quanto accadeva negli stessi anni nei campi di concentramento nazisti, come nota Bauman 98-116) permetteva ai singoli individui di commettere le azioni più terribili sotto la protezione dell'imperatore. Come scrive Tanaka,

La responsabilità era concepita secondo un modello piramidale. I doveri erano sempre pensati in riferimento a un proprio superiore: il dovere di una famiglia verso il padre, del padre verso lo stato, dello stato verso l'imperatore. La catena di responsabilità era concepita come prevalentemente unidirezionale, dal subordinato al superiore. [...] Il dovere era sempre visto in termini sentimentali – fino a includere il dovere di morire per l'imperatore. I termini di tale dovere potevano essere ampiamente arbitrari. Oltre al dovere verso un superiore, non c'erano linee guida chiare che indicassero verso a chi si dovesse rispondere. Né era chiaro che tipo di richieste (in nome del senso del dovere) si potessero fare a un singolo da parte di diversi gradi della gerarchia. Dunque la nozione di “dovere e responsabilità nazionali” intesa in senso generale portò al collasso della responsabilità particolare. [...] La responsabilità universale pose dunque le basi per una generalizzata irresponsabilità della condotta individuale.⁷ (Tanaka 201)

In questo senso, Flanagan mette in scena quell'insieme di comportamenti pratici e posture etiche che costituivano il codice militare dell'esercito imperiale e che vanno sotto il nome di bushidō, o per meglio dire la sua riappropriazione nel Giappone dell'era Shōwa (il periodo che va dall'incoronazione di Hirohito, l'imperatore Shōwa, alla sua morte nel 1989). Bushidō è un termine che contiene un'ampia varietà di significati, ma che si riferisce più genericamente all'etica della classe dei samurai, per regole e sviluppo storico non troppo diversa dal concetto occidentale di cavalleria (Benesch 1). Il concetto di bushidō venne formalizzato e sviluppato alla fine del diciannovesimo secolo, durante la riforma militare dell'imperatore Meiji. Il nuovo codice militare emanato dall'imperatore nel 1882 identifica sette qualità per il soldato ideale: giustizia, coraggio, umanità (amore, tolleranza, empatia), decoro, sincerità, onore, lealtà, quest'ultima intesa come obbedienza a un superiore, ma mai cieca (Tanaka 207).⁸ A dispetto di questi distinguo, durante l'era Shōwa fino alla fine della Seconda Guerra Mondiale il bushidō era impiegato come uno strumento ideologico per spingere all'obbedienza incondizionata all'imperatore (Benesch 176-187). Soprattutto, come ha scritto Benesch, «ridefinendo il bushidō come una “via del guerriero” trascendentale, piuttosto che come una storicizzata “via del samurai”, il bushidō imperiale divenne un pilastro importante di una più ampia struttura ideologica statale che mirava a mobilitare la nazione intera in una guerra santa contro

⁷ «Responsibility was conceived in terms of a pyramidal model. Duties were always to one's superior: the duty of a family to a father, of the father to the state, and of the state to the emperor. The chain of responsibility was conceived of as predominantly unidirectional, from subordinate to superior. [...] Duty was always seen in highly sentimental terms – up to and including one's duty to die for the emperor. The terms of such duty could be highly arbitrary. Apart from duty to one's superior, there were no clear guidelines as to whom one owed responsibility. Nor it was clear what demands could be made on an individual – in the name of duty – by the different people in the hierarchy. Thus the notion of “national duty and responsibility” in general led to a collapse of responsibility in particular. [...] Universal responsibility thus laid the groundwork for a comprehensive irresponsibility in individual conduct» (Tanaka 201).

⁸ Il concetto di bushidō divenne estremamente popolare anche in Occidente all'inizio del ventesimo secolo con la pubblicazione di *Bushido* [sic]: *The Soul of Japan* di Inazō Nitobe nel 1900.

La linea e il cerchio Marco Malvestio

l'Occidente»⁹ (Benesch 212). Nello specifico, il bushidō ebbe grande influenza nel trattamento giapponese dei prigionieri di guerra, dal momento che, in quel contesto ideologico, la resa era vista come una vergogna mortale (210; si veda anche Tanaka 208).

Nei suoi ritratti di ufficiali giapponesi, Flanagan sottolinea continuamente la centralità di un bushidō stravolto a informare il comportamento criminale dei personaggi. Ancora più di Nakamura, il personaggio più emblematico in questo senso è il colonnello Kota, un suo superiore ossessionato dalla decapitazione rituale dei prigionieri in ossequio alla tradizione samurai. Le azioni di Kota sono determinate dal suo sadismo e dalla sua mancanza di considerazione per la vita umana, e tuttavia sono allo stesso tempo perfettamente conformi alla pratica del bushidō come via trascendente e ascetica all'arte della guerra, o meglio, al suo pervertimento. Il rituale che Kota compie prima di decapitare un prigioniero, completo della declamazione di un haiku, distorce il senso, il valore e la funzione della poesia. La dipendenza di Kota da questo rituale (l'esasperazione del suo formalismo¹⁰) è tale che, quando dimentica l'haiku che intende recitare, non può procedere con l'esecuzione di Gardiner, delegandola dunque al Goanna. Questo fanatismo formale non ha nulla in comune con lo spirito della cultura giapponese che Flanagan cerca di evocare nel romanzo, ma è ugualmente sintomatico dell'appropriazione, storicamente avvenuta, di queste forme d'arte da parte della gerarchia militare giapponese.¹¹ L'epigrafe di Paul Celan che apre il libro («Madre, essi scrivono poesie») allude proprio a questo: alla compresenza di formalismo estetizzante e nobiltà di ideali da una parte, e brutalità carceraria dall'altra.

La doppiezza dell'ideologia imperiale giapponese si manifesta con evidenza anche nella sua ideologia coloniale. Il personaggio centrale in questo senso è il Goanna, che pure compare relativamente tardi nel romanzo.¹² La motivazione ufficiale della politica estera aggressiva del Giappone durante la Guerra dei Quindici Anni (1931-1945) era l'ideologia dell'*hakkō ichiu*, 'Tutto il mondo sotto un unico tetto': un progetto imperiale che mirava alla costruzione della 'Sfera di co-prosperità della Grande Asia Orientale'. L'Asia, liberata finalmente dagli stranieri

⁹ «By redefining bushidō as a transcendental “way of the warrior” rather than a historicized “way of the samurai”, imperial bushidō became an important pillar of the larger ideological state structure that sought to mobilize the entire nation for a holy war against the West».

¹⁰ Anche la decisione di Kota di morire trasformandosi in un “Buddha vivente” attraverso un processo di auto-mummificazione (*sokushinbutsu*) può essere letto come una critica a un attaccamento ossessivo al rituale ascetico che trascura la dimensione umana e compassionevole della pratica zen. Informazioni su questo processo si possono trovare in Lobetti 130-136. Secondo questo processo, messo in atto da diversi monaci tra il diciassettesimo e il ventesimo secolo, il monaco segue per un decennio una dieta poverissima di liquidi, fatta prevalentemente di aghi di pino, pigne, castagne e occasionalmente anche pietre e cristalli, finché non sospende interamente l'immissione di liquidi, disidratandosi. Infine è posto in una camera scavata nel terreno, dove muore di inedia intonando mantra in onore del Buddha e dei bodhisattva.

¹¹ Come ha messo in evidenza Brian Daizen Victoria, durante i periodi Meiji e Shōwa il clero buddista supportò ampiamente le aggressioni imperialistiche del Giappone, almeno a partire dalla guerra russo-giapponese. Secondo le voci più autorevoli del clero buddista, le aggressioni giapponesi erano giustificate dal fatto che l'imperatore era il difensore della religione buddista, fino al punto che «le guerre del Giappone non sono solo giuste, ma sono, in realtà, espressioni di compassione buddista» («Japan's wars are not only just but are, in fact, expressions of Buddhist compassion», 30). In questo contesto, fu teorizzato uno “Zen di stato” che potesse conciliare i valori dell'obbedienza con la concentrazione e la calma ottenuti tramite la meditazione. Questa appropriazione dello zen in chiave nazionalistica fu portata avanti a dispetto del fatto che la religione di stato in Giappone non è il buddismo ma lo shintoismo (95-129). Si veda anche Gier 183-200.

¹² Il Goanna è modellato su Lee Hak Rae, noto anche come 'la lucertola', una guardia coreana che sorvegliava i lavori della Linea. Al contrario del Goanna, però, Rae non fu impiccato, ma passò vent'anni in prigione. Si veda Utsumi, Nakamura e Heong-yun. Sulle rappresentazioni letterarie di personaggi coreani in romanzi che raccontano la prigionia durante la guerra, si veda McKay.

La linea e il cerchio

Marco Malvestio

bianchi, sarebbe stata guidata con benevolenza da Giappone – la sola nazione in grado di farlo – in un'organizzazione di aiuto e supporto reciproci (Hotta 2). Naturalmente, niente avrebbe potuto essere più distante dalla verità: la colonizzazione giapponese era caratterizzata dall'oppressione, dall'assimilazione culturale, dal lavoro schiavizzato, e dal furto di risorse naturali (202-212). Quest'ultima pratica era particolarmente importante, dal momento che il Giappone, com'è noto, è un paese povero delle materie prime necessarie alla moderna produzione industriale. Gli ufficiali giapponesi de *La strada stretta verso il profondo Nord* invocano esplicitamente l'ideologia dell'*bakkō ichū* per giustificare i loro sforzi bellici (Flanagan, *La strada* 115).

Il personaggio del Goanna, tuttavia, è presente nel romanzo proprio per denunciare la falsità di questi proclami propagandistici. Invece di far parte di un'Asia libera sotto il controllo giapponese, il Goanna è uno schiavo non meno degli schiavi che sorveglia e tortura. Quasi privo di diritti, costantemente picchiato e minacciato, il Goanna non ha nemmeno una vera identità. Come soggetto coloniale, il Goanna è allo stesso tempo privato della sua identità di coreano, considerata una nazione inferiore, e di giapponese, perché ai coreani è negato lo stesso status dei loro padroni. La Corea divenne un protettorato giapponese nel 1905 e una colonia nel 1910. Dall'inizio dell'occupazione il governo giapponese si adoperò in uno sforzo per sradicare il linguaggio e la cultura coreani, o almeno per relegarli ai margini della vita pubblica. Queste politiche culminarono nella pianificazione linguistica (Rhee 50-60),¹³ nella sostituzione dei riti confuciani con la venerazione dell'imperatore (68-72), e nell'adozione forzata di cognomi giapponesi – quest'ultima considerata una pratica particolarmente umiliante, dal momento che nel confucianesimo il cognome «dà all'uomo il suo posto e la sua identità nella società», e che dunque «il cambiamento dei nomi familiari [...] implicava una morte simbolica dei concetti di discendenza e parentela» (74-75).¹⁴ Il Goanna soffre di spersonalizzazione e di perdita di identità, che dipendono direttamente da questa lotta contro la cultura e la lingua coreane – contro, di fatto, l'idea stessa di una nazione coreana. Ai vuoti proclami dell'ideologia imperiale giapponese il Goanna non può opporre nulla, se non la sua condizione di apolide:

Sebbene avesse diversi nomi – quello coreano, quello giapponese che gli avevano dato a Pusan e a cui aveva dovuto rispondere quando era là, Akira Sanya, e quello australiano con cui adesso lo chiamavano anche le guardie, il Goanna –, Choi Sang-min si rese conto di non sapere chi era. Alcuni dei condannati avevano idee molto chiare sulla Corea e sul Giappone, sulla guerra, la storia, la religione, la giustizia. Choi Sang-min si rese conto di non avere idee su niente. Ma le idee degli altri non gli sembravano meglio della sua mancanza di idee. Perché non erano pensieri loro, ma idee prese in prestito da slogan, programmi radio, discorsi e manuali dell'esercito, idee fatte proprie con le infinite botte prese durante l'addestramento nell'esercito giapponese. (Flanagan, *La strada* 390-391)

Significativamente, in questo senso, il Goanna è il solo tra le guardie e gli ufficiali del campo a essere poi giudicato e giustiziato per il suo comportamento in guerra, mentre quanti avevano responsabilità più alte non incontreranno alcuna punizione. Pur non avendo mai goduto dei diritti di cittadinanza, il soggetto coloniale può ancora fungere da capro espiatorio.

Coerentemente con la sua posizione nel sistema coloniale giapponese, la sola forma di identità a cui il Goanna ha accesso è quella che deriva dalla paura che incute nei prigionieri del campo, e nel rispetto che questo sentimento può suscitare. Non è un caso che il nome con cui il personaggio è prevalentemente chiamato nel libro non sia né quello giapponese né quello coreano, ma il soprannome datogli dai soldati australiani. È solo con la violenza e la prevaricazione che il Goanna pare poter recuperare una forma di identità: la causa della violenza del

¹³ Sulle conseguenze culturali dell'occupazione giapponese si vedano anche Tsurumi; Caprio; e Atkins.

¹⁴ «Gives a male his definite place and identity in society [...]. [T]he changing of the family names [...] implied a symbolic death of the concepts of descent and kinship».

La linea e il cerchio

Marco Malvestio

Goanna non sta in un sadismo innato, ma semmai nel sistema di reciproca violenza in cui si trova. Questo duplice sistema di oppressione che caratterizza il dominio coloniale, che permette a chi è oppresso nel proprio paese di rivalersi sui soggetti coloniali, implica che i colonizzati stessi siano in grado di ridefinire se stessi e il proprio status sociale attraverso la stratificazione della società coloniale. Il pervertimento del bushidō, che stima sopra ogni cosa la lealtà all'imperatore, genera un trasferimento di oppressione dai giapponesi ai popoli colonizzati, e dai popoli colonizzati ai prigionieri di guerra. Come scrive Tanaka, l'idea che «il valore degli individui fosse da considerarsi in termini di prossimità all'imperatore portò in molti casi a stati di sbilanciamento psicologico: estremizzazioni della propria abnegazione verso la gerarchia in patria alternati a un'eccessiva considerazione della propria importanza in relazione ai soggetti non-giapponesi. Il risentimento represso dagli uni sfociava spesso in violenza verso gli altri»¹⁵ (Tanaka 203-204).

A dispetto della rappresentazione estremamente negativa che Flanagan fa dell'etica militare giapponese, i ritratti di tutti i personaggi sono privi di giudizi espliciti, attenti alle loro ragioni e a fare parlare i loro ragionamenti e le circostanze che li hanno generati, piuttosto che concetti morali astratti. La voce del narratore non esprime mai osservazioni dirette sull'operato dei personaggi, ma lascia che sia il lettore a crearsi una propria opinione su di loro. Ancora, i personaggi sono mostrati in varie manifestazioni, con cura di non restituirne un ritratto appiattito solo su determinate caratteristiche: come dei prigionieri australiani viene mostrata la doppiezza e sono messi in luce i comportamenti riprovevoli, così con Nakamura e il Goanna il lettore è messo di fronte a figure complesse e sfaccettate, le cui azioni criminali sono bilanciate da un'interiorità problematica e da un rimuginare continuo sulle sofferenze che causano e che subiscono. Anche questo esercizio di empatia che viene richiesto al lettore ha come scopo quello di fargli dubitare di miti precostituiti e delle tradizionali categorie oppositive che dividono nettamente tra buoni e cattivi, e di offrire un'idea degli eventi storici libera dalle pastoie retoriche della propaganda.

3. «Sentiva il vuoto che stava per diventare»: chiudere il cerchio?

Abbiamo già avuto modo di rilevare che *La strada stretta verso il profondo Nord* è intessuta di riferimenti all'arte giapponese, come nota Flanagan stesso (“Richard Flanagan Webchat”). Due tradizionali forme di arte giapponese hanno un posto importante nel romanzo: gli haiku (una forma poetica) e l'ensō (un calligramma zen). Se pure il loro ruolo è almeno in parte quello di connotare i personaggi giapponesi e di differenziare i loro riferimenti culturali da quelli degli australiani (anche per opporre alla magniloquenza dell'epica occidentale la brevità e la sintesi dell'haiku; Dixon 201), difficilmente i rimandi di Flanagan alla cultura giapponese si possono considerare appropriazione culturale o maquillage esoticheggiante. Infatti, dal momento che entrambe queste forme sono legate al buddismo zen, la loro presenza nel testo è strutturale piuttosto che decorativa.

Un haiku è un componimento autonomo composto da tre versi di cinque, sette e cinque sillabe (Barnhill 182). Oltre alla delirante degradazione che Kota ne fa recitandoli durante le esecuzioni, gli haiku sono presenti nel romanzo a partire dalla seconda epigrafe – un haiku di

¹⁵ «The idea that the worth of individuals was conceived in terms of their proximity to the emperor led in many cases to unbalanced psychological states: extremes of self-abnegation in relation to the Japanese domestic hierarchy alternating with excessive self-regard in relation to colonial non-Japanese subjects. The repressed resentment of the former was often expressed in violence toward the latter».

La linea e il cerchio

Marco Malvestio

Bashō¹⁶ – mentre quattro haiku di Issa sono usati per separare le cinque parti senza titolo in cui è diviso il romanzo. Ancora più significativamente, lo stesso titolo del romanzo è una traduzione del libro di versi e pensieri di viaggio più celebre di Bashō, *Oku no hosomichi*.¹⁷ Flanagan sottolinea esplicitamente l'importanza di Bashō quando afferma di avere scritto il suo romanzo «come una storia composta da haiku collegati tra loro [...], nella forma di un haibun [un prosimetro che combina haiku e prosa]»¹⁸ (Flanagan, “Freeing my father”).

Un ensō è anche incorporato nel romanzo, all'inizio e alla fine, ed è presentato come un poema visivo: «Sul letto di morte Shisui, poeta di haiku del XVIII secolo, aveva infine ceduto alle richieste di un componimento funebre afferrando il pennello, scrivendo una poesia ed esalando l'ultimo respiro» (Flanagan 2018 42). L'ensō, la poesia che il pittore “dipinge”, consiste in un cerchio non interamente chiuso dipinto con una sola pennellata, ed è uno dei soggetti più emblematici dell'arte calligrafica giapponese; Dorrigo contempla questa figura un momento prima di morire (497). In questo senso, l'ensō rappresenta una variazione del kōan, una tipica pratica zen che consiste in un atto o una sentenza apparentemente senza senso o incoerente usata dai maestri zen per invitare i discepoli a un atto conoscitivo che trascenda la logica verbale e il pensiero lineare (Heine e Wright 4). Il kōan, come l'ensō, rappresenta «tanto uno strumento attraverso il quale si ottiene l'illuminazione quanto un'espressione della mente illuminata stessa»¹⁹ (3). Mentre la descrizione di Flanagan dell'ensō come di una forma di poesia non è precisa, non è nemmeno completamente falsa. L'ensō è una forma distinta di calligrafia, e una delle più comuni in questa particolare forma d'arte (Seo xi-xiii).

Le radici iconografiche dell'ensō si possono trovare nella parabola raccontata nel ciclo delle cosiddette ‘icone del bue’, che possono essere fatte risalire all'induismo ma che sono praticamente ubiqua nel buddismo cinese e giapponese (Seo 14-15; si vedano anche Autore; e Ueda). Queste figure rappresentano la fase che conduce all'illuminazione (rappresentata dal bue), e il comportamento dell'illuminato dopo di essa. Queste fasi sono chiamate, tradizionalmente: la ricerca del bue; l'avvistamento delle tracce, il rinvenimento delle impronte; l'avvistamento del bue; la cattura del bue; il bue domato; ritorno a casa a dorso del bue; il bue è dimenticato, rimane il sé; il bue e il sé sono dimenticati; ritorno all'origine, ritorno alla fonte; ingresso nel mercato con le mani tese²⁰ (Sōgen Hori in Mumon xi).

L'ottava immagine, che raffigura la trascendenza sia dell'uomo che del bue, è solitamente rappresentata come un cerchio vuoto, da cui ha origine la pratica dell'ensō (Seo 15). Il vuoto del cerchio simboleggia il superamento della logica dualistica: l'uomo e il bue rappresentano rispettivamente il soggetto che cerca la verità e la verità come oggetto del desiderio, e dunque il samsara, e il nirvana concepito come mera opposizione al samsara (Pasqualotto *Figure di pensiero* 177). Solo l'eliminazione di entrambi questi concetti può portare alla vera illuminazione: «Qui [...] non c'è né satori o risveglio, nessun Dharma al quale essere risvegliati, e nessun sé risvegliato. Qui la natura di Buddha sta completamente e totalmente rivelata. Questo è il

¹⁶ Uno dei poeti più celebri della letteratura giapponese, Bashō (1644-1694) ha ottenuto una rinnovata fama in Giappone e in Occidente tra la fine degli anni Ottanta e l'inizio dei Novanta, in occasione del trecentesimo anniversario del viaggio raccontato in *Oku no hosomichi*. Per descrivere la pluralità di eventi organizzati per l'occasione, in Giappone quanto in Europa e negli Stati Uniti, Eleanor Kerkham ha usato l'espressione «Bashō boom» (2-8).

¹⁷ Naturalmente, dal momento che il libro di Bashō riporta il suo lungo e difficile viaggio attraverso il Giappone (Barnhill 3-4), la sua presenza nel testo ha una funzione analoga a quella di Ulisse, come allusione alla perenne nostalgia di Dorrigo.

¹⁸ «As a story composed of linked haiku [...], in the form of a haibun».

¹⁹ «Both the tool by which enlightenment is brought about and an expression of the enlightened mind itself».

²⁰ «Searching for the ox; Seeing the traces, finding the tracks; Seeing the ox; Catching the ox; Taming the ox; Riding home on the ox; The ox forgotten, the self remains; Forget both self and ox; Return to the origin, back to the source; and Entering the marketplace with extended hand».

La linea e il cerchio

Marco Malvestio

culmine della pratica e il completamento della disciplina. È, in altre parole, un cerchio perfetto»²¹ (Mumon 80). Anche se alcuni pittori terminano la serie all'ottava casella, è significativo che a essa ne seguano solitamente altre due, di cui l'ultima ritrae il vagare dell'uomo come monaco. Quest'ultimo dipinto suggerisce infatti ancora una volta il superamento di una logica duale, perché l'illuminazione non avviene fuori dal mondo e non va compresa in opposizione ad esso, ma piuttosto rende possibile un'esperienza del mondo più radicale e completa (Autore 19).

La forma dell'ensō rappresenta dunque due cose principali. Prima di tutto, dal momento che divide lo spazio in interno ed esterno, separa il finito e l'infinito, il samsara e il nirvana. Allo stesso tempo, tuttavia, questa separazione non è completa, perché la qualità del vuoto è la medesima dentro e fuori dal cerchio, suggerendo dunque una continuità tra i due. Come scrive Giangiorgio Pasqualotto, il cerchio dell'ensō delimita due spazi, quello entro la circonferenza e quello fuori. Mentre lo spazio interno, finito (il samsara), è lo spazio entro il quale ogni essere particolare si manifesta, lo spazio esterno, infinito, rappresenta una condizione di indeterminatezza, e dunque quella cessazione di separazione e opposizione che coincide col nirvana. Cionondimeno, queste due dimensioni non sono in contrasto, perché l'ensō non è un cerchio chiuso, bensì è di solito lasciato aperto, o perlomeno tratteggiato imperfettamente, mettendo così in evidenza come lo spazio esterno e interno siano in realtà uno spazio solo, che la circonferenza distingue ma non separa (*Figure di pensiero* 197).

Benché meno immediatamente intellegibile, anche nell'haiku è centrale il vuoto – un vuoto di sé che, come nel caso dell'ensō, rende possibile la comprensione delle relazioni tra fenomeni (quella che i buddisti chiamano coproduzione condizionata, in sanscrito *pratītyasamutpāda*; Cicuzza e Sfera 1347-1349). Commentando i più famosi versi di Bashō, «Vecchio stagno — Tonfo di una rana — suono d'acqua» (in Pasqualotto, *Estetica del vuoto* 107), Giangiorgio Pasqualotto sottolinea che la poesia manca di soggetto, di una precisa consequenzialità, ma che semmai è fatta di tre eventi equivalenti e simultanei: nessuno di questi tre soggetti (lo stagno, la rana, il suono dell'acqua) 'agisce' più degli altri; ad agire piuttosto è la relazione tra di essi. Affinché questa relazione possa porsi in essere, tuttavia, questi tre soggetti devono essere aperti e mobili – devono essere, in altre parole, non-soggetti (non sé: anattā), privi di sé (*Estetica del vuoto* 108).

Queste ultime pagine potrebbero apparire slegate dall'oggetto principale di indagine di questo articolo – un romanzo sulla guerra nel Pacifico. Al contrario, sono convinto che in Flanagan l'esibizione di conoscenza letteraria, che passa attraverso una grande quantità di riferimenti alla cultura giapponese, non abbia nulla di autoreferenziale o di parodico, come poteva avvenire nella letteratura postmoderna, ma che abbia bensì un ruolo strutturale nel romanzo e molti punti in comune con la concezione storiografica che vi sottende.

L'interrelazione dei fenomeni è un elemento centrale della teoria e della pratica buddista ed è perfettamente evidente tanto nell'ensō che nell'haiku. Secondo la fenomenologia buddista, i fenomeni non esistono separati, ma sono semmai il prodotto di una serie infinita di elementi interdipendenti. Gli esseri non possiedono un'anima individuale ed eterna, ma sono semmai il risultato di cause e circostanze, che vanno dalle azioni commesse nelle vite precedenti all'ambiente che li circonda. Dunque, gli esseri sono portati a cambiare quando le circostanze che li determinano cambiano: sono vuoti di essenza, perché la loro essenza è determinata dalle relazioni che intrattengono (dove la preminenza, nell'iconografia buddista, della rete o della ruota; Ghilardi 83-85). La simbologia del vuoto impiegata nel buddismo zen è importante in questo senso, perché suggerisce, come abbiamo visto, una continuità tra fenomeni invece di una dualità (essere/non essere, umano/non umano...). Questo concetto si riflette in *La strada*

²¹ «In this [...] there is no satori or awakening, no Dharma to be awakened to, and no self awakened. Here Buddha-nature stands completely and totally revealed. This is the culmination of practice and the completion of discipline. It is, in other words, the perfect circle».

La linea e il cerchio

Marco Malvestio

stretta verso il profondo Nord nella coralità e nella molteplicità delle narrazioni, che permettono all'autore di impiegare prospettive continuamente cangianti che mettono in risalto con forza «tutta la strana, terribile *infinità* degli esseri umani» («the strange, terrible *neverendingness* of human beings», Flanagan 2018 430):²² la molteplicità di identità dei singoli personaggi, che cambiano a seconda delle circostanze in cui sono invischiati, come avviene al Goanna nel passaggio dalla Corea alla Linea, o a Nakamura e a Dorrigo tra la guerra e il dopoguerra, suggeriscono una nozione di essere coerente con la visione buddista dei fenomeni come rapporti piuttosto che come essenze.

Ancora, l'abolizione di dualità che ha luogo nella circolarità del racconto, insieme all'empatia e all'assenza di giudizio con cui, come si è detto, sono raccontati i personaggi, invita i lettori a ripensare e a evadere le tradizionali opposizioni retoriche tra vittime e carnefici. Questo non significa che in *La strada stretta verso il profondo Nord* ci sia un'equivalenza tra vittime e carnefici, ma semmai che i confini tra essi sono più friabili di quanto non sembri: i prigionieri possono fungere da carnefici ad altri prigionieri, alcuni carcerieri, come il Goanna, sono vittime a loro volta di altri, mentre gli ufficiali giapponesi sono mostrati, in momenti diversi della loro vita, come persone diverse.

L'idea di interrelazione è anche legata all'immagine del cerchio. Come si è detto, le corrispondenze di analesi e rivelazioni che attraversano il libro concorrono a dare l'impressione non di un procedere lineare, ma circolare. Il libro di apre con Dorrigo che, anni dopo la fine della guerra, riflette sulla sua storia con Amy, mentre il loro ultimo, silenzioso incontro è verso la conclusione del romanzo, ed è solo nelle ultimissime pagine invece che Dorrigo viene a sapere, da prigioniero nella Linea, della presunta morte di lei. Quando compare per la prima volta, il cerchio dell'ensō è descritto come «un vuoto contenuto, un mistero senza fine, una larghezza senza lunghezza, una grande ruota, l'eterno ritorno: il cerchio, l'antitesi della linea» (Flanagan, *La strada* 42). Antitesi della linea, certo, ma anche della Linea; e soprattutto, della linearità della narrazione, e dunque della tradizionale nozione di esperienza e di vita come un procedere teleologico e pregno di significato. Il romanzo, non a caso, si chiude sull'immagine di un libro a cui è stato strappato il finale (502).

Questo non significa che l'esistenza manchi di significato, ma semplicemente che per afferrarlo è necessario, come nella cattura del toro, superare il dualismo e gli strumenti della logica, e mettersi in ascolto. È quello che accade, alla fine delle loro vite, tanto a Nakamura quanto a Dorrigo. In una visita a un ex collega, Nakamura chiude gli occhi, e «consapevole del fatto che attorno a lui il mondo viveva con un'intensità di cui lui non si era mai accorto, [...] finalmente si aprì a quella gioia, [e] si rese conto che stava per morire» (428); poco prima di spirare, compone un haiku. Allo stesso modo, prima di morire, Dorrigo comprende finalmente il senso dell'ensō che aveva visto precedentemente nel romanzo, ed è l'ensō stesso a fungere da spiegazione di se stesso, invece di una sua descrizione: «sentiva [...] il vuoto che lui stava diventando... [immagine dell'ensō] ...e finalmente ne comprese il significato» (497). Flanagan rappresenta qui una forma di conoscenza *immediata*, ma non improvvisa o esterna: come la cattura del bue, questa comprensione è un istante che impiega tutta la vita per essere raggiunto.

Soprattutto, l'idea della storia come insieme di relazioni e di esperienze, piuttosto che come racconto monolitico, insieme all'ostinazione di Flanagan nel rigettare miti propagandistici e nell'offrire molteplici focalizzazioni e dunque spunti di empatia, concorre a offrire un'immagine dinamica e molteplice degli eventi e della loro conoscibilità. Come la porosità e la ricorsività del *cerchio* sono evocati in opposizione alla rigidità della *linea*, così Flanagan oppone alla linearità del racconto nazionalistico e propagandistico quell'insieme di esperienze, di ricordi, di storie orali che costituisce il cerchio di una comunità (Dixon 224). La non-linearità del

²² Ho preferito qui tradurre da me la frase invece che ricorrere all'edizione utilizzata altrove nell'articolo, che riportava «essere umano» al singolare.

La linea e il cerchio

Marco Malvestio

racconto di Flanagan, del resto, è coerente con quella di altri romanzi storici contemporanei che si riappropriano di una forma della contestazione postmoderna alla conoscibilità del reale non per portare avanti il medesimo nichilismo ermeneutico, ma semmai per approfondire una serie di micro-storie sottraendole a una prospettiva teleologica ed evidenziando quanto i traumi del passato siano presenti e pesino sulla vita dei protagonisti – come avviene, per esempio, in *Turno di notte* di Sarah Waters (*The Night Watch*, 2006).

C'è una diversità sottile ma non indifferente, in questo senso, tra la concezione di Flanagan e quella prevalente nella letteratura postmoderna che Linda Hutcheon ha definito 'historiographic metafiction', una forma metafinzionale di romanzo storico incentrata principalmente sull'idea della storia come costruito sociale, e dunque sui modi in cui la storia si trasmette piuttosto che sugli eventi stessi. Se pure anche la metafiction storiografica nasce, come del resto il postmodernismo stesso, col fine di contestare e sovvertire il discorso dominante, le sue forme si sono incistate progressivamente nella predominanza di un interesse per l'ironia e lo scherzo finì a se stessi, distanziandosi più ancora di quanto già non fossero dalla materialità della storia. Flanagan, al contrario, pur non recuperando ingenuamente forme e modi del romanzo storico (e anzi problematizzandoli, come si è visto, con un diffuso sforzo narratologico e una complessa postura etica e anti-retorica), non è interessato alla semplice contestazione del sapere storiografico. La sua postura si potrebbe definire usando la categoria coniata da Josh Toth di 'historioplasmic metafiction': mentre la metafiction storiografica «enfatica l'ineluttabilità del costruito grafico», quest'altra «sposta la nostra attenzione sull'infinita, e al tempo non gratuita, malleabilità del passato»²³ (Toth, "Toni Morrison" 43; si veda anche Toth, "Historioplasmic Metafiction").

Il tempio giavanese di Borobudur, costruito nel 778 dopo Cristo, non si limita a essere costellato di rappresentazioni e rimandi iconologici al Buddha (e dunque al processo di liberazione dal samsara che il Buddha simboleggia), ma ha la forma di un mandala. Il mandala è un dipinto sacro che, come l'ensō, è tanto uno strumento di illuminazione quanto un'immagine della mente dell'illuminato. Il mandala varia molto a seconda delle iconografie, ma ha prevalentemente la forma di una serie di cerchi e quadri, talvolta decorati da figure, che rappresentano i reami di esistenza del samsara, la forma dell'universo, e la via che conduce all'illuminazione (Tucci 37-40). Al centro è rappresentata una figura del Buddha o che sta per esso, come un fiore di loto, o, come nell'ensō, un vuoto. Non essendo un dipinto ma uno spazio fisico, il tempio offre al pellegrino un'esperienza, senz'altro simbolica ma in prima persona, della liberazione dei reami dell'esistenza, e del vuoto come necessario costituente all'esistenza stessa dei fenomeni. Il romanzo di Flanagan, rappresentando al tempo stesso il mondo come una serie infinita di fenomeni interrelati e il percorso mentale necessario a comprendere il mondo come tale, non fa nulla di diverso: *La strada stretta verso il profondo Nord* può essere letto come una rappresentazione romanzesca e concreta di un processo di conoscenza e di comprensione che passa attraverso la rappresentazione realistica delle ambiguità della Storia, e come uno strumento utile ad ottenerle.

²³ «The difference between historiographic metafiction (which emphasises the inescapability of the graphic construct) and historioplasmic metafiction (which shifts our attention to the infinite yet bound pliability of the past)».

La linea e il cerchio
Marco Malvestio

Bibliografia

- Alden, Natasha. *Reading Between the Lines. Postmemory in Contemporary British War Fiction*. Manchester UP, 2014.
- Atkins, Taylor E. *Primitive Selves. Koreana in the Japanese Colonial Gaze, 1910-1945*. U of California P, 2010.
- Autore, Migi. *Le dieci icone del bue. L'incanto poetico della via del risveglio in un antico testo Ch'an Zen*. Erga Edizioni, 1991.
- Bashō. *Bashō's Journey. The Literary Prose of Matsuo Bashō*, a cura di e tradotto da David Landis Barnhill, State U of New York P, 2005.
- Bauman, Zygmunt. *Modernity and the Holocaust*. Polity, 1989.
- Beaumont, Joan e Andrea Witcomb. "The Thai-Burma Railway. Asymmetrical and Transnational Memories." *The Pacific War: Aftermaths. Remembrance and Culture*, a cura di Christina Twomey e Ernest Koh. Routledge, 2015, pp. 67-87.
- Benesch, Oleg. *Inventing the Way of the Samurai. Nationalism, Internationalism, and Bushidō in Modern Japan*. Oxford UP, 2014.
- Birns, Nicholas. "The New Historical Novel. Putting Mid-Twentieth-Century Australia into Perspective." *Commonwealth Essays and Studies*, vol. 41, n. 1, 2018, pp. 7-18.
- Bowden, Tim. *The Changi Camera. A Unique Record of Changi and the Thai-Burma Railway*. Hachette, 2012.
- Burne, Peter. *Descent into Hell. The Fall of Singapore – Pudu and Changi – The Thai-Burma Railway*. Allen and Unwin, 2014.
- Calder, Angus. *The Myth of the Blitz*. Pimlico, 1991.
- Caprio, Mark E. *Japanese Assimilation Policies in Colonial Korea, 1910-1945*. U of Washington P, 2009.
- Cicuzza, Claudio, e Francesco Sferra. "Glossario." *La rivelazione del Buddha. I testi antichi*, a cura di Raniero Gnoli, Mondadori 2001, pp. 1325-1359.
- Daizen Victoria, Brian. *Zen at War*. Rowman & Littlefield Publishers, 2006.
- Davis Hanson, Victor. *The Western Way of War. Infantry Battle in Classical Greece*. California UP, 1989.
- Dixon, Robert. "'Communications from Below'. Scalar Transformations in Richard Flanagan's *The Narrow Road to the Deep North* (2013) and Steven Carrol's *A World of Other People* (2013)." *Antipodes*, vol. 31, n. 1, 2017, pp. 184-205.
- Duthie, Fiona. "Enemies of Honor: Heroes and Prisoners of War in Richard Flanagan's *The Narrow Road to the Deep North* and Tom Keneally's *Shame and the Captives*." *Antipodes*, vol. 30, n. 1, 2016, pp. 159-171.
- Flanagan, Richard. "Freeing my father." *The Sydney Morning Herald*, 21/11/2013. Consultabile presso <http://www.smh.com.au/entertainment/books/freeing-my-father-20130915-2ttiz.html>.
- . *The Narrow Road to the Deep North*. Random House, 2013. Trad. it. di Elena Malanga, *La strada stretta verso il profondo Nord*. Bompiani, 2018.

La linea e il cerchio

Marco Malvestio

- . “Richard Flanagan Webchat – As It Happened.” *The Guardian*, 8/10/2014. Consultabile presso: <https://www.theguardian.com/books/live/2014/oct/08/post-your-questions-for-richard-flanagan>.
- Ghilardi, Marcello. *Arte e pensiero in Giappone. Corpo, immagine, gesto*. Mimesis, 2011.
- Gier, Nicholas F. *The Origins of Religious Violence. An Asian Perspective*. Lexington Books, 2014.
- Heine, Steven e Dale S. Wright. “Introduction: Kōan Tradition – Self-Narrative and Contemporary Perspectives.” *The Kōan. Texts and Contexts in Zen Buddhism*, a cura di Steve Heine e Dale S. Wright, Oxford UP, 2000, pp. 3-14.
- Hirsch, Marianne. *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*. Harvard UP, 2002.
- . *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust*. Columbia UP, 2012.
- Hotta, Eri. *Pan-Asianism and Japan’s War 1931-1945*. Palgrave Macmillan, 2007.
- Hutcheon, Linda. *The Poetics of Postmodernism*. Routledge, 1988.
- Kato, Megumi. “Testimony of War: Australian Memoirs and Fiction in the Pacific War.” *Life Writing*, vol. 14, n. 4, 2017, pp. 475-484.
- Kerkham, Eleanor. “Introduction. Haikai Intersections.” *Matsuo Bashō’s Poetic Spaces. Exploring Haikai Intersections*, a cura di Eleanor Kerkham, Palgrave Macmillan, 2006, pp. 1-22.
- Lobetti, Tullio Federico. *Ascetic Practices in Japanese Religion*. Routledge, 2014.
- McKay, Daniel. “Guarded Truths: Korean Characters in POW Narratives and POW Narratives in Korean History.” *Studia Neophilologica*, vol. 90, n. 1, 2018, pp. 44-55.
- Mumon, Yamada. *Lectures on the Ten Oxherding Pictures*. U of Hawai’i P, 2004.
- Parker, Geoffrey. *The Cambridge Illustrated History of Warfare. The Triumph of the West*. Cambridge UP, 2000.
- Pasqualotto, Giangiorgio. *L’estetica del vuoto. Arte e meditazione nelle culture d’Oriente*. Marsilio, 1992.
- . *Figure di pensiero. Opere e simboli nelle culture d’Oriente*. Marsilio, 2007.
- Rhee, M.J. *The Doomed Empire: Japan in Colonial Korea*. Ashgate, 1997.
- Scurati, Antonio. *Guerra. Narrazioni e culture nella tradizione occidentale*. Donzelli, 2003.
- . “Un sanguinoso desiderio di luce. Le forme della guerra come invenzione letteraria.” *Un fascino osceno. Guerra e violenza nella letteratura e nel cinema*, a cura di Stefano Rosso, ombre corte, 2006, pp. 17-29.
- Smith, Rupert. *The Utility of Force. The Art of War in the Modern World*. Penguin Books, 2006.
- Seo, Audrey Yoshiko. *Enso. Zen Circles of Enlightenment*. Weatherhill, 2007.
- Staniforth, Martin. “‘Shades of the prison house’: Reading Richard Flanagan’s *The Narrow Road to the Deep North* and Peter Carey’s *Amnesia*.” *Journal of Postcolonial Writing*, vol. 53, n. 5, 2017, pp. 578-589.
- Tanaka, Yuki. *Hidden Horrors. Japanese War Crimes in World War II*. Westview Press, 1996.
- Toth, Josh. “Historioplasic Metafiction. Tarantino, Nolan, and the ‘Return to Hegel’.” *Cultural Critique*, vol. 99, 2018, pp. 1-30.

La linea e il cerchio

Marco Malvestio

- . “Toni Morrison’s *Beloved* and the Rise of Historioplasmic Metafiction.” *Metamodernism. Historicity, Affect, and Depth After Postmodernism*, a cura di Robin van den Akker, Alison Gibbons, and Timotheus Vermeulen, Rowman & Littlefield, 2017, pp. 41-53.
- Tsurumi, Patricia E. “Colonial Education in Korea and Taiwan.” *The Japanese Colonial Empire*, a cura di Ramon H. Myers e Mark R. Peattie, Princeton UP, 1984, pp. 275-311.
- Ueda, Shizuteru. *Zen e filosofia*. L’Epos, 2006.
- Utsumi, Aiko, Ikemi Nakamura e Gil Heong-yun. “Lee Hak Rae, the Korean Connection and Japanese War Crimes on the Burma-Thai Railway.” *The Asia Pacific Journal*, vol. 5, n° 8, 2007. Consultabile presso: <http://apjif.org/-Aiko-Utsumi/2505/article.html>.
- Van Creveld, Martin. *The Transformation of War*. The Free Press, 1991.
- Wieviorka, Annette. *L’ère du Témoin*. Plon, 1998.