

# LA MORTE DELL'EROE NELLA TRADIZIONE GIAPPONESE

Marcello Ghilardi  
Università degli Studi di Padova

RIASSUNTO: Nella tradizione epica giapponese, come pure nei racconti basati su eventi storici e tramandati di generazione in generazione, spiccano le figure di eroi la cui apoteosi coincide con la morte – talvolta autoinflitta tramite la pratica del *seppuku*, il taglio rituale del ventre. Vi sono certo motivazioni legate alle principali religioni e dottrine che hanno formato la cultura nipponica, come lo *shintō*, il confucianesimo e il buddhismo; ma soprattutto, alla radice dell'affetto che tali figure suscitano nella coscienza collettiva in Giappone, si intrecciano un senso di commozione per la transitorietà della vita e il riconoscimento di una purezza di intenti, di un'autenticità che si rende tanto più evidente ed esplicita quanto meno è sostenuta dalla vittoria, personale o politica. La fedeltà a una causa o a un ideale si misura non dall'utile che se ne ricava, ma dalla capacità di aderirvi con la totalità del proprio essere. La figura dell'eroe guerriero, perennemente esposto al rischio della morte, diviene quindi insieme al caduco fiore di ciliegio l'emblema della capacità di accogliere la pienezza nella vita, senza avvinghiarsi ad essa spasmodicamente e senza fuggirla o tradirla, lasciandola accadere e pure passare, sfiorire, tornare alla dimensione originaria, non ancora attualizzata.

PAROLE CHIAVE: permanenza, sconfitta, morte, fedeltà, lealtà, autenticità

ABSTRACT: In the Japanese epic tradition, as well as in the stories based on historical events and handed down from generation to generation, the figures of heroes whose apotheosis coincides with death, sometimes self-inflicted through the practice of *seppuku*, the ritual cutting of the belly, stand out. This is in part linked to the main religions and doctrines that have formed Japanese culture, such as Shinto, Confucianism and Buddhism, but at the root of the affection towards figures we can find the intertwining of a sense of emotion for the transience of life and beauty, together with the recognition of a purity of purpose. Fidelity to a cause or an ideal is measured not by the profit that one derives from it, but by the ability to adhere to it with the totality of one's own being. The figure of the warrior hero, who is constantly exposed to the risk of death, becomes just like the cherry

blossom, the emblem of the ability to pass through life without spasmodically clinging to it, and at the same time without fleeing or betraying it.

KEY-WORDS: impermanence, defeat, death, faithfulness, loyalty, authenticity

\*\*\*

Cogli i fiori ma lasciali  
cadere appena li hai guardati.  
(Fernando Pessoa, *Una sola moltitudine*)

1. Il dramma teatrale giapponese più famoso nella storia del Sol Levante è probabilmente *Kanadehon Chūshingura* 仮名手本忠臣蔵 (alla lettera ‘*Quaderno del tesoro dei fedeli servitori*’). Si tratta di una composizione del 1748 firmata da Takeda Izumo II, Miyoshi Shōraku e Namiki Senryū, originariamente pensata per il teatro di marionette (*ningyō jōruri*) ma quasi subito trasposta nello stile del teatro *kabuki*. La storia si basa su fatti realmente accaduti pochi decenni prima della loro rappresentazione teatrale. Tra il 1701 e il 1703 si consuma infatti la tragica vicenda del signore feudale Asano Naganori, costretto al suicidio rituale (*seppuku* 切腹 o *harakiri* 腹切り) per essersi macchiato di disonore presso la dimora dello *shōgun* a causa del comportamento provocatorio di un altro *samurai* di rango elevato, Kira Yoshinaga. Quarantasette servitori di Asano, declassati a *samurai* senza padrone (*rōnin* 浪人) dopo la sua morte, attendono con pazienza il momento propizio e, dopo circa due anni, si vendicano uccidendo Kira. Per testimoniare la fedeltà nei confronti di Asano secondo il codice d’onore dei guerrieri e per espiare la colpa dell’omicidio di un funzionario di alto rango, tutti i quarantasette *rōnin* commettono poi a loro volta il suicidio rituale. Il dramma originale è molto lungo e consta di ben undici atti; molte versioni più brevi e innumerevoli riduzioni non teatrali – per la televisione, per il cinema, per i *manga* – sono state realizzate nel corso dei decenni e dei secoli, tanto che ancora oggi la vicenda è conosciuta dai giapponesi di ogni età e cultura.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Per una accurata descrizione degli eventi e un’analisi del dibattito filosofico che ne conseguì circa il modo corretto di intendere la lealtà e il rispetto, cfr. KASULIS 2018: 318-325.

Altrettanto nota, e forse ancor più amata dai giapponesi, è la vicenda storica di Minamoto no Yoshitsune (1159-1189) narrata per la prima volta nello *Heike monogatari* 平家物語, anonimo testo di carattere epico del XIV secolo in cui si narra della guerra Genpei tra il clan dei Minamoto, capitanato dal fratello maggiore di Yoshitsune, Yoritomo, e il clan dei Taira, che ne uscirà sconfitto.<sup>2</sup> Pur avendo contribuito in modo esemplare alla vittoria del suo schieramento, grazie ad eccezionali doti nel combattimento, Yoshitsune verrà alla fine tradito e costretto a suicidarsi tramite *seppuku* insieme alla moglie e alla figlia. La figura di Yoshitsune è diventata leggendaria, suscitando nei secoli una grande compassione. Addirittura, nella lingua giapponese l'espressione *hōganbiiki* 判官鼻肩 (lett. 'essere solidali con un eroe tragico', o 'prediligere chi è sfavorito') contiene il nome postumo di Yoshitsune, *Hōgan* (che di per sé significa 'luogotenente'), attribuitogli dall'imperatore Go Shirakawa.

In Giappone sono numerose le narrazioni di carattere epico in cui i protagonisti vengono considerati eroi dal cuore puro, nonostante la sfortuna che incombe sul loro destino. Queste due sono particolarmente emblematiche per illustrare un atteggiamento tipicamente nipponico nei confronti della morte dell'eroe. Talvolta questi eroi riescono a dare compimento al loro obiettivo proprio con la morte; talvolta invece non ce la fanno. Tuttavia non è in base alla riuscita che vengono ricordati e amati. Non è dalle probabilità di successo né dal lieto fine che la cultura giapponese ha tradizionalmente celebrato i suoi eroi, anzi: morire in un'impresa a cui ci si è dedicati con tutto il proprio coraggio, questo è segno di autenticità (*makoto* 誠) e lealtà (*chū* 忠) a un ideale.

2. Per cercare di capire i motivi di un apprezzamento e di un trasporto emotivo così intensi da parte del grande pubblico nei confronti di vicende così luttuose bisogna chiedersi quale sia lo sfondo culturale da cui tali vicende emergono, su cui quelle figure si stagliano.

Delle tre grandi correnti filosofico-religiose che hanno plasmato il Giappone – *shintō*, confucianesimo e buddhismo –<sup>3</sup> solo la prima è autoctona; anche se è stata co-

<sup>2</sup> Determinanti per la fortuna del personaggio di Yoshitsune saranno poi il *Gikeiki* 義経記 ('Cronaca di Yoshitsune'), racconto del XIV secolo, e i drammi del teatro *nō* di cui sarà protagonista.

<sup>3</sup> Il confucianesimo giunse dalla Cina attraverso delegazioni e viaggi di intellettuali o commercianti, e costituì anche in Giappone l'ossatura del codice di comportamento soprattutto a partire dall'epoca Edo (1601-1868), quando assurse al potere il clan degli *shōgun* Tokugawa; questi relegarono di fatto l'imperatore a un ruolo

dificata e rappresentata solo retrospettivamente, tra XVII e XVIII secolo, come un insieme coerente di pratiche, rituali e credenze, nei secoli ha mantenuto intatti alcuni elementi essenziali. *Shintō* 神道 si può tradurre approssimativamente come ‘Via degli dèi’. Il termine iniziò a circolare probabilmente non prima del XIV secolo e va dunque considerato come un costrutto tardo, una sorta di categoria retroattiva che venne impiegata dagli studiosi nazionalisti soprattutto a partire dal XVIII secolo;<sup>4</sup> tuttavia rende conto di un insieme di valori e credenze in vita dall’antichità giapponese. Tra questi valori, senz’altro connesso alle virtù attribuite ai guerrieri e agli eroi è quello di un cuore-mente o spirito (*kokoro* 心) puro, non sofisticato o contorto, autentico (*junshin* 純真). Per quanto i rituali shintoisti fronteggino spesso forme di impurità connotate in senso fisico (*kegare* 汚穢, ‘impuro’, è in genere ciò che fuoriesce dal corpo o ciò che entra in contatto con un cadavere)<sup>5</sup> e le malattie, il sangue, la morte siano mantenute il più possibile a distanza dalla quotidianità in cui vive la comunità umana, il valore della purezza si trasferisce facilmente a un ambito morale e interiorizzato. La “virtù” shintoista della purezza si collega, inoltre, a quella di stampo decisamente confuciano della sincerità, dell’onestà, o ancor meglio della affidabilità (*shin* 信): più ancora della coerenza tra ciò che si pensa e ciò che si dice, nel mondo eroico giapponese conta – è un comportamento apprezzato anche nella società contemporanea più prosaica – mantenere una coerenza, nel tempo, con le proprie azioni e le proprie scelte, soprattutto in termini di alleanza o fedeltà. I grandi eroi sono esempi di affidabilità, proprio nella misura in cui non necessariamente dicono sempre ciò che pensano, ma restano fino alla fine coerenti con le proprie idee e fedeli a coloro a cui hanno giurato fedeltà o obbedienza. Per converso, gli esempi di abiezione mostrano spesso comportamenti fedifraghi, cambi di fronte dettati dal mero interesse personale. Qui il confucianesimo incontra il buddhismo, nella misura in cui un denominatore comune alle due tradizioni è l’esercizio del distacco dall’*ego*. La

simbolico, confinandolo nella città di Kyōto e spostando la capitale a Edo (l’odierna Tōkyō). Il buddhismo, nato in India, venne ugualmente “importato” in Giappone, a partire dal VI secolo, tramite ambasciate coreane e cinesi. Spesso, incorporate in alcune scuole buddhiste, penetrarono anche molte pratiche di origine taoista.

<sup>4</sup> Cfr. BREEN - TEEUWEN 2014. Una prima occorrenza del termine *shintō* (probabilmente letto *kami no michi*) è attestata nel *Nihon shoki* 日本書紀 (VIII secolo), ma a quell’epoca l’uso non era stato codificato e non corrispondeva a ciò che solo diversi secoli dopo sarebbe diventato un più definito *corpus* di pratiche e dottrine.

<sup>5</sup> RAVERI 2014: 51-52.

morte del corpo – lo si vedrà più in dettaglio in seguito – è una sorta di correlato oggettivo della morte a se stessi, della ‘estinzione’ (termine che traduce il sanscrito *nirvāṇa*) di ogni attaccamento a sé, di quella che il mondo greco avrebbe denominato *φιλαντία*, un ‘amore di sé’ eccessivo, patologico.

L’esercizio della lotta, soprattutto del duello all’arma bianca, in cui tutto si può concentrare in un attimo, in un singolo colpo, e la distanza tra morire e sopravvivere misura lo spessore di un capello, diviene simbolo di un altro accesso a sé tramite una violenza trasfigurata. «Al di là dell’altro, dietro e dentro l’altro, balena l’Altro, il guerriero non prova odio né amore per il suo avversario, ma ferendolo si trasforma in lui, e l’arma, prolungamento della sua persona, è il tramite della metamorfosi. L’altro-individuo si annulla»,<sup>6</sup> perché ad annullarsi è proprio l’idea o meglio l’esperienza stessa della individualità. La morte è il trasfondersi nella totalità, dalla quale il soggetto era emerso e si era progressivamente costituito, ma che in realtà non aveva mai abbandonato – così come l’onda si eleva dalla superficie dell’oceano e in essa di nuovo confluisce, senza mai essersene allontanata. In questo senso «la morte non è mai “vana”, dal momento che la suprema rivelazione è l’unica che, escludendo definitivamente l’intermediazione dell’intelletto, permette di vivere in un fulmineo istante la propria carne, il residuo inattingibile, sia pure soltanto attraverso il dolore finale».<sup>7</sup> La meditazione sull’impermanenza e la consapevolezza di essa sono una costante dell’insegnamento buddhista, in tutte le scuole che si sono diramate a partire dall’insegnamento iniziale di Siddharta, il Buddha “storico” vissuto in India tra il VI e il V secolo a.C. :

Una persona ordinaria, o monaci, che non ha ricevuto gli insegnamenti [...] vede nel modo seguente [...]: «Questo è il sé, questo è il mondo; dopo la morte io sarò permanente, imperituro, eterno, non soggetto a cambiamento; durerò per l’eternità».<sup>8</sup>

Chi non accoglie e comprende il carattere di impermanenza (in giapponese *mujō* 無常) di ogni elemento del reale, fisico e metafisico, visibile o invisibile, vive nella paura della

<sup>6</sup> SABA SARDI 1996: 15.

<sup>7</sup> Ivi: 24.

<sup>8</sup> *Majjhima* 2001: 240.

morte e nell'illusorietà delle proprie conquiste o dei propri possessi, che si tratti di beni materiali o ideali. Di nuovo, l'attaccamento è il vero nemico da sconfiggere, e l'attaccamento al sé è l'emblema di tutti gli altri. Per questo motivo nemmeno l'attaccamento alla morte deve dominare. Sarebbe nocivo e fonte di incomprendimento e malattia anche quello. Incontrare ciò che accade, quando accade, così come accade: ecco è la lezione che l'eroe apprende dal difficile tirocinio del confronto con le forze avverse. Queste si rivelano di fatto cooperanti, costituiscono nel loro antagonismo una positiva polarità, che mobilita le energie e mantiene in essere il dinamismo della realtà, l'infinito e continuo "gioco" del mondo.

Non è un caso che un'espressione della lingua giapponese sia diventata proverbiale: *hana wa sakuragi, hito wa bushi* 花は桜木人は武士, 'il fiore [migliore, più nobile] è il ciliegio, l'essere umano [migliore] è il guerriero'. Il fiore di ciliegio (*sakura* 桜), che in primavera richiama i giapponesi nei parchi per osservarne la fioritura (è un'abitudine denominata *hanami* 花見, 'vedere i fiori'), è il più caduco di tutti, perché in pochi giorni sboccia e appassisce, mentre i suoi petali vengono trasportati dal vento. Il guerriero (*bushi* 武士) è colui che vive costantemente a contatto con la possibilità della morte, che è più esposto alla fatalità del duello in cui perderà la vita. Proprio per questo – non "nonostante" questo – il ciliegio e il guerriero sono così apprezzati, ammirati, amati.<sup>9</sup>

3. Lo struggimento per il carattere transitorio della vita è testimoniato da uno dei più celebri concetti estetici giapponesi, elaborato dalla letteratura di epoca Heian e celebrato nel famosissimo *Genji monogatari* 源氏物語 ('*Il racconto di Genji*', composto dalla

<sup>9</sup> Come anche in altre letterature epiche, in quella giapponese sono pochi i riferimenti a figure femminili con i tratti dell'eroismo guerresco. Un'importante eccezione è quella di Tomoe Gozen (XII-XIII secolo), vissuta negli stessi anni di Yoshitsune. Per quanto la storia annoveri diversi casi di *onnamusha* 女武者 ('donne guerriere'), tali figure sono divenute protagoniste più di racconti orali che di testi o drammi teatrali. Analogo destino hanno avuto le donne-*ninja* (*kunoichi* くのいち, spie, guerriere o assassine). Esistono d'altra parte modelli eroici del femminile che si consegna o accetta con coraggio la morte, anche se si tratta generalmente di morti legate all'adesione al destino dell'eroe maschile – come nel caso di Shizuka, la giovane moglie di Yoshitsune – o comunque legate ad amori contrastati: in quest'ultimo caso il suicidio per amore (*shinjū* 心中) presenta comunque alcuni caratteri dell'eroismo, nella misura in cui la protagonista (o i due protagonisti: quasi sempre si tratta di un doppio suicidio), non cedendo sul proprio desiderio, afferma nell'unico modo socialmente accettato la propria libertà dai vincoli e dai dettami familiari o dalle imposizioni della comunità di appartenenza.

dama di corte Murasaki Shikibu nell'XI secolo). Si tratta del *mono no aware* 物の哀れ, che ricorre anche in molti trattati sull'arte e sulla poesia. Inizialmente pare fosse un'interiezione di stupore, commozione o struggimento: *aware...!*, successivamente astratta e codificata. L'esclamazione veniva riportata utilizzando la scrittura fonetica *hiragana* (あはれ), per poi venire trasposta anche per mezzo di un carattere di origine cinese (哀) dal significato di 'malinconia, compassione, pietà, struggimento'. Come ha scritto Ivan Morris, *aware*

nella sua accezione più diffusa era un'interiezione o un aggettivo che si riferiva alla qualità emotiva insita negli oggetti, nella gente, nella natura o nell'arte e, per estensione, anche alla reazione interiore di una persona agli aspetti emotivi del mondo esterno [...]. La parola appare spesso nella frase *mono no aware*, che corrisponde approssimativamente a *lacrimae rerum*, il *pathos* delle cose. Se si percepisce la relazione tra bellezza e tristezza del mondo, allora più acutamente si sente il *mono no aware*.<sup>10</sup>

La compartecipazione estetica ed emotiva alla natura e a tutto ciò che circonda o permea l'essere umano è percepita come un nobile ideale, segno distintivo dell'animo coltivato, essenza dell'arte e della vita. Diverrà più tardi, in epoca Kamakura, testimonianza della vita esposta ai rischi e a una brusca fine dei *samurai*. Come nel caso della contemplazione dei fiori di ciliegio, bellezza e malinconia non sono esperienze contrapposte e antagoniste, sono piuttosto dimensioni collegate, in relazione intima e inscindibile. Solo un cuore in grado di accogliere la tristezza è anche in grado di riconoscere la bellezza, la grazia di ciò che non resta per sempre. «La sensibilità profonda e la commozione dell'anima, implicite in *aware*, si accompagnano sempre a un sentimento di dolce calma e tranquillità, di abbandono spontaneo e di adesione totale e armonica all'intima essenza delle cose».<sup>11</sup>

Un componimento poetico di Motoori Norinaga (1730-1801), uno dei più influenti studiosi della letteratura e delle tradizioni religiose autoctone del Giappone, esprime in modo eccellente lo struggimento provato per una bellezza effimera, dunque meritevole di attenzione e cura:

<sup>10</sup> MORRIS 1984: 258-259.

<sup>11</sup> RICCA 2015: 133.

<i>Shikishima no</i>	敷島の	Se qualcuno chiede
<i>yamatogokoro o</i>	大和心を	qual è l'anima di Yamato,
<i>bito towaba</i>	人とはば	cuore del Giappone:
<i>asabi ni ni ou</i>	朝日に匂う	esalando il profumo al sole che si leva,
<i>yamazakurabana</i>	山桜花	i fiori di un ciliegio selvatico. <sup>12</sup>

In una pagina della sua opera *Isonokami no Sasamegoto* 石上私淑言 (*Considerazioni personali sulla poesia*, 1763) dedicata proprio alla definizione di questo tipo di esperienza, Motoori scrive che «conoscere il *mono no aware* significa cogliere la natura della felicità o della tristezza facendo esperienza del mondo [...]. Se dovessi essere più preciso, direi che una definizione esatta di *mono no aware* è “essere (com)mossi dalle cose esterne”». <sup>13</sup> *Aware* esprime anche l'intimo legame tra esperienza estetica e dimensione etica. La carica emotiva (*yojō* 余情), perfino in eccesso o in sovrappiù rispetto alla media, che scaturisce dal *mono no aware* è una pienezza di sentimento che trabocca non solo dall'interiorità del poeta, ma anche dal samurai, da chi si espone alla morte e le va incontro senza esitazioni. Questo tema poetico accompagna tutta la storia della letteratura giapponese, poiché se ne possono trovare le prime attestazioni nella raccolta più antica che ci sia pervenuta, il *Man'yōshū* 万葉集 (*Raccolta di diecimila foglie*, VIII secolo). In questa celeberrima antologia alcune poesie sono dedicate alla condizione caduca del guerriero, come quella attribuita a Ōtomo no Yakamochi:

Se vado sul mare  
diventerò un cadavere intriso d'acqua  
se vado sui monti  
diventerò un cadavere coperto di erba.  
A fianco del mio signore  
io dunque morirò  
senza esitare.<sup>14</sup>

<sup>12</sup> MOTOORI 1996: 33. Delle poesie tradotte direttamente dal giapponese si dà anche la versione in originale, diversamente da quelle citate direttamente da una traduzione italiana vigente.

<sup>13</sup> HEISIG - KASULIS - MARALDO 2011: 1177.

<sup>14</sup> *Man'yōshū*, 1, XVIII, 4094, citato in VULPITTA 1966: 57.

Ad esprimere in massimo grado l'afflato epico dell'eroe che muore sono i cosiddetti *gunki monogatari* 軍記物語 del periodo Kamakura (1185-1333), racconti di gesta militari e di combattimenti, in cui viene esaltata la figura del guerriero (*bushi* 武士). Questo genere di componimenti in prosa mostra un netto contrasto con la letteratura della precedente epoca Heian (794-1185), incentrata sui personaggi e i modi raffinati della corte imperiale, distante dai campi di battaglia. I testi mitologici arcaici come il *Kojiki* 古事記 ('*Racconti di antichi eventi*') e il *Nihonshoki* 日本書紀 ('*Annali del Giappone*'), risalenti all'VIII secolo, più che una vera e propria letteratura epica costituiscono un insieme di miti e leggende eroiche con solo alcuni tratti che potremmo definire davvero epici.<sup>15</sup> Ma già in quei primi racconti emergevano le caratteristiche tipiche degli eroi giapponesi: la purezza, che in alcuni eroi sconfinava nell'ingenuità; il senso dell'onore; la lealtà verso il proprio signore; la bellezza fisica e pure – quasi sempre – la sfortuna. Proprio il non riuscire ad ottenere la vittoria diviene il contrassegno più evidente, agli occhi del pubblico giapponese, di una purezza di intenti e di un disinteresse personale che si collocano agli antipodi dei tratti caratterizzanti invece le figure degli antagonisti, dediti al calcolo e al vantaggio personale. Tra i *gunki monogatari* il più famoso è il già citato *Heike monogatari*, che inizia con queste parole:

祇園精舎の鐘の聲、諸行無常の響きあり。娑羅双樹の花の色、盛者必衰の理をあらわす。

おごれる人も久しからず、唯春の夜の夢のごとし。たけき者も遂にはほろびぬ、偏に風の前の塵に同じ。

'I rintocchi della campana di Gion rammentano l'impermanenza [*mujo*] delle cose. Il colore dei fiori dei due alberi di Sal [*Shorea robusta*] ricorda che anche le persone influenti cadono ineluttabilmente. In breve tempo gli arroganti somiglieranno a sogni in una notte di primavera; e anche i coraggiosi spariranno, come polvere al vento'.<sup>16</sup>

4. Al confine tra realtà e leggenda si snodano le vicende di altri personaggi, sempre maschili e guerrieri, che incarnano alla perfezione l'ideale dell'eroe glorificato dalla morte. Nel *Kojiki* sono narrate anche le gesta di Yamato Takeru (il cui nome, tradotto alla lettera,

<sup>15</sup> Ivi: 58.

<sup>16</sup> *Heike* 1997: 21 (traduzione nostra).

significa ‘Eroe del Giappone’; in italiano è stato tradotto anche in modo più libero come ‘rude Yamato’). Dopo un inizio violento e macabro – uccide il proprio fratello per punirlo, semplicemente poiché non si era presentato una sera a cena! – Takeru diviene un eroe civilizzatore, almeno dal punto di vista della dinastia regnante, che sottometterà sotto l’insegna di Yamato 大和 (nome del clan che unificò inizialmente il paese, nonché primo toponimo dell’arcipelago) tutte le altre popolazioni del Giappone, come il clan dei Kumaso o gli Emishi nelle terre a nord-est. Sulla via del ritorno dall’ultima di queste imprese Takeru offese un *kami*, uno spirito protettore che abitava sul monte Ifuki:

«Il sacro signore di questo monte lo prenderò a mani nude», disse altero inerpicandosi sul pendio. Si imbatté in un cinghiale bianco, grosso quanto un bue. «Sembra un cinghiale, ma è un messo del sacro signore. Per ora lo risparmiò, lo ucciderò al ritorno», sbottò borioso e continuò la scalata. Ma venne giù una grandinata così terribile che sua altezza il rude Yamato ne soffrì i colpi. In realtà il cinghiale bianco non era qualcuno spedito sotto quelle spoglie bensì il sacro signore nel suo vero aspetto che lo aveva punito per gli spropositi detti. Egli ridiscese. Recuperò un poco le forze, ragione per cui chiamiamo quella sorgente Wisame [‘che risveglia’]. Riprese il cammino e giunse presso le campagne di Tagi. «Vorrei andare ancora avanti, volteggiare nel cielo addirittura, ma le gambe non ce la fanno a camminare, mi cedono a ogni passo» disse [...]. Proseguì ancora un poco. Riusciva appena a vagare poggiandosi al bastone, ragione per cui chiamiamo Tsuwetsuki [‘Poggiarsi al bastone’] il luogo.<sup>17</sup>

A questo punto, come talvolta accade agli eroi classici del Giappone in punto di morte, Yamato Takeru improvvisa una serie di versi – artificio retorico di quel genere letterario, ma anche testimonianza della sua condizione emotiva e della sua raffinatezza di spirito: rude in battaglia, ma elevato nella poesia. Il binomio tra cultura letteraria e valore militare (*bunbu ryodō* 文武兩道) resterà un classico tema nei secoli a venire: i più grandi guerrieri sono ricordati anche come uomini raffinati, dotati di una capacità emotiva superiore e in grado di eccellere anche nelle arti:

<sup>17</sup> *Kojiki* 2006: 108.

Al contrario dell'Occidente, dove la compresenza di virtù belliche e artistiche è tradizionalmente conflittuale, il Giappone non ha mai considerato le due tendenze incompatibili. [...] L'eroe tragico giapponese, che vive a un livello emozionale superiore rispetto alla maggior parte degli uomini, rivelerà spesso i sentimenti più intensi in versi, specialmente nel momento in cui la sua esistenza tocca il culmine.<sup>18</sup>

Yamato Takeru esala l'ultimo respiro dopo aver composto e recitato un'ultima poesia. Solo allora la notizia viene diffusa da un messo a cavallo, e da corte accorrono la sposa e i figli. Lo spirito dell'eroe, si narra, si librò sotto le spoglie di un grande uccello bianco, dirigendosi verso il mare fino alle terre di Kafuchi, «dove sorse il luogo a lui consacrato, che chiamiamo appunto la tomba dell'uccello bianco, dal quale volteggiò in cielo».<sup>19</sup>

L'importanza del modo in cui si muore è tale che in alcuni casi quella è l'unica ragione per la quale un mediocre guerriero, ignoto ai più durante tutta la vita, diventa un eroe. È il caso di Yorozu, che secondo il *Nihon shoki* 日本書紀 combatté nel 587 in una battaglia tra i due principali clan dell'epoca, i Mononobe e i Soga. Alla notizia della caduta di Mononobe no Moriya, capo del clan per cui combatteva, Yorozu fuggì inizialmente a cavallo e si nascose tra le colline. Ma poi tornò sui suoi passi iniziando una sorta di guerriglia, da solo, contro i guerrieri dello schieramento avversario che si erano messi sulle sue tracce. Dopo aver ucciso decine di nemici, di fronte alla disfatta evidente, Yorozu si uccide tagliandosi la gola col proprio pugnale (all'epoca non era ancora stato codificato lo squarcio del ventre nel rito del *seppuku*).<sup>20</sup>

Allora, il cane bianco che Yorozu aveva sempre tenuto con sé alzò il muso verso il cielo, poi lo abbassò e ululando girò intorno al cadavere. Finalmente afferrò la testa del padrone fra i denti e la posò sopra un vecchio tumulo. Poi si accucciò accanto al suo corpo e si lasciò morire di fame. [...] I dignitari rimasero commossi da quella storia e redassero un nuovo plico sigillato: [...] «Che si ordini ai familiari di Yorozu di costruire una tomba dove i suoi

<sup>18</sup> MORRIS 2003: 21.

<sup>19</sup> *Kojiki* 2006: 110.

<sup>20</sup> Sul tema del suicidio rituale cfr. PINGUET 2013.

resti possano essere inumati». I membri della famiglia di Yorozu innalzarono così una tomba nel villaggio di Arimaka e vi seppellirono Yorozu e il suo cane.<sup>21</sup>

Secoli prima dell'elaborazione informale del *bushidō* 武士道, l'ideale codice di condotta etica del *samurai*, le gesta di questo personaggio si offrono come una sorta di modello *ante litteram* del comportamento ideale del guerriero al servizio di un signore feudale: sacrificarsi senza retrocedere o arrendersi, seguire il proprio signore fino all'ultimo. È interessante che il racconto abbia riportato l'iniziale paura e l'esitazione ad agire da parte del protagonista, come a volerne sottolineare il carattere non straordinario, ma pienamente umano, con tutti i suoi limiti e ripensamenti. Non si nasce eroi, ma lo si diventa – ecco il messaggio implicito – nei momenti di difficoltà e di crisi, quando si mettono da parte i timori per la propria vita e gli interessi personali richiamando tutte le risorse di cui si è capaci e perseguendo fino all'ultimo una linea di condotta improntata alla lealtà e all'onore. Yorozu è un perfetto esempio di eroe guidato dalla virtù del *makoto* 誠, qualità che diverrà sempre più importante per qualificare l'eccellenza di un guerriero – lealtà, affidabilità, purezza di intenti, assenza di doppiezza morale. Si tratta di una qualità che probabilmente «deriva dall'anelito dell'uomo verso un significato assoluto, fuori dal tempo, e dalla convinzione che il mondo sociale e politico è un luogo di corruzione il cui materialismo è incompatibile con le esigenze della spiritualità pura e della verità».<sup>22</sup> L'eroe sconfitto che muore assume una nuova e più feconda vita nella memoria del paese, diviene così simbolo sempre presente di ideali incarnati in un'esistenza umana. Come è accaduto con Yorozu, anche per altri personaggi storici il modo in cui si muore sancisce l'ingresso nella leggenda. È quello l'inizio della vera vita e, insieme, della dimensione propriamente epica.

Fuori dalla leggenda letteraria, si presenta come erede e continuatore di quegli ideali il *samurai* Yamamoto Tsunetomo (1658-1719), autore di quello che diverrà col tempo uno dei testi più noti della letteratura “marziale”, lo *Hagakure kikigaki* 葉隠聞書 ('Annotazioni su cose udite di nascosto tra le foglie'). L'allievo Tsuramoto Tashirō, nel 1710, ne trascrive gli insegnamenti, quando Yamamoto, alla morte del proprio signore, si

<sup>21</sup> MORRIS 2003: 31-32.

<sup>22</sup> Ivi: 33.

rade la testa per farsi monaco Zen. Il testo ha avuto anche un interessante commento da parte dello scrittore Mishima Yukio (1925-1970) pochi anni prima del suo clamoroso suicidio, quando si squarciò il ventre il 25 novembre 1970, come segno di personale rivendicazione e dissenso nei confronti dell'occidentalizzazione e della perdita di nerbo del Giappone post-bellico.<sup>23</sup> Lo *Hagakure* viene anche citato in diverse scene nel film di Jim Jarmush, *Ghost Dog. The Way of the Samurai* (1999), costituendo l'asse portante nella vita di un sicario contemporaneo al servizio di un mafioso italo-americano. Nel testo di Yamamoto si intrecciano motivi di sapore confuciano – il rispetto delle gerarchie e l'obbedienza assoluta al proprio signore, il senso dell'onore e di responsabilità – con altri di ascendenza buddhista – l'impermanenza delle cose e il distacco dall'*ego*. Le frasi più famose e citate pongono la morte al centro dell'esperienza esistenziale di ogni *samurai*: «Io ho scoperto che la Via del Samurai [*bushidō*] è morire. Davanti all'alternativa della vita e della morte è preferibile scegliere la morte»; e anche: «Questa è l'essenza del *Bushido*: pensando alla morte, mattina e sera, nel silenzio e stando pronti a morire a ogni momento, si assimila il *Bushido* e per tutta la vita, senza commettere errori, si adempie il dovere del samurai».<sup>24</sup> Non mancano tuttavia alcuni passaggi dedicati alla suprema virtù buddhista, la compassione (*karuṇā* in sanscrito, *jibi* 慈悲 in giapponese), ovvero la capacità di provare il dolore altrui, di sentire all'unisono con gli altri esseri senzienti: «La così detta “grande vita” non è altro che la grande compassione. Un canto sacro dice: “Gli occhi pieni di compassione non hanno odio per nessuno e guardano anche a coloro che sono nella colpa”. La grande compassione è immensa e non ha limiti. Gli antichi saggi dell'India, della Cina e del Giappone sono venerati ancor oggi per la loro grande compassione».<sup>25</sup> È probabilmente questo tipo di sentimento, una capacità di “sentire” con gli altri, che permette la comprensione di «qualcosa nella morte più profondo della morte», come scrive Ōhashi.<sup>26</sup> Si tratta di un'esperienza che apre a una sorta di ultratemporalità –

<sup>23</sup> Cfr. MISHIMA 1996: 130-131: «Per *Hagakure*, quel che conta è la purezza dell'azione. [...] *Hagakure* sostiene che persino una morte spietata, una futile morte che non dia né frutto né fiore, ha la sua dignità, in quanto morte di un essere umano. Se diamo un alto valore alla dignità della vita, come non possiamo pregiare anche la dignità della morte? Nessuna morte, quindi, può essere detta inutile». Sul *seppuku* di Mishima cfr. anche TOKITSU 2004: 106-117 e ŌHASHI 2017: 181-196.

<sup>24</sup> YAMAMOTO 1993: 29. Cfr. anche YAMAMOTO 2012: 37.

<sup>25</sup> Ivi: 74.

<sup>26</sup> ŌHASHI 2017: 195.

proprio come la morte, che a differenza del processo del *morire* non sta nel tempo, è piuttosto il nulla, il senza-tempo, l'assolutamente altro della vita. È questa "assoluta alterità" che l'eroe epico cerca di incontrare, toccandola

*nel mezzo* della vita, non limitandosi a rappresentarla, bensì vivendola e percependola in quanto ciò che è non in virtù di se stessa, ma in virtù dell'assolutamente altro. La morte è il modo più radicale di espressione di questa assoluta alterità rispetto alla vita nella vita stessa. Dal momento che possediamo in noi questa assoluta alterità, noi *siamo* ciò che viene inteso normalmente come il senso della finitudine e della mortalità della vita.<sup>27</sup>

La scelta e le idee di Mishima sembrano, almeno in parte, ispirate anche dalla figura di Saigō Takamori (1828-1877), protagonista della cosiddetta rivolta di Satsuma del 1877, quando riunì centinaia di samurai per protestare contro l'occidentalizzazione forzata e le riforme volute dal governo Meiji. Anche in questo caso non si tratta di un eroe epico, ma di un essere umano che finisce per diventarlo attraverso la narrazione popolare. L'insoddisfazione di Saigō era di natura morale più che economica o strettamente politica (è un altro elemento che consente di tracciare analogie con Mishima e con altri eroi della tradizione). La sua volontà, quasi ossessiva, di incarnare un ideale di sincerità (*makoto*) si proiettò sulle dinamiche della modernizzazione del Giappone, rea di subordinare ogni istanza sociale all'inseguimento dei valori e della produttività delle nazioni occidentali oltre che di svilire la classe dei *samurai* riducendone i privilegi e rendendoli in gran parte disoccupati. La sua rivolta armata era rivolta contro il governo centralizzato e non contro l'Imperatore, ritenuto sempre il simbolo divino della nazione, al di sopra delle parti politiche. Il fallimento di quella rivolta si iscrive nella lunga serie di atti eroici destinati alla sconfitta e, come scrive Morris, anche per Saigō la «vera esistenza eroica comincia solo dopo che si è conclusa la sua esistenza storica».<sup>28</sup> Il *samurai* ribelle, il rivoltoso avversato dal governo Meiji, dopo la morte venne riconosciuto come un eroe da tutti, simpatizzanti e avversari; a lui, un ribelle anti-governativo, venne dedicata una statua di bronzo a Tokyo, all'ingresso del parco di Ueno, con questo epitaffio: «I servigi che il

<sup>27</sup> Ivi: 195.

<sup>28</sup> MORRIS 2003: 264.

nostro amato Saigō Takamori ha reso alla nazione non hanno bisogno di encomio perché ne sono testimoni gli occhi e le orecchie del popolo».

Nella stessa epoca visse un altro personaggio la cui biografia è scivolata nel mito, per il tipo di imprese di cui fu protagonista e per il modo in cui affrontò la morte per malattia. Tesshū Yamaoka (1836-1888) fu un maestro di spada e di calligrafia, adepto del buddhismo Zen; secondo le cronache raggiunse il 'risveglio' (*satori* 悟) all'età di quarantacinque anni. La sua morte, per un tumore allo stomaco, potrebbe sembrare tutt'altro che eroica; ma per la sensibilità giapponese eroico e degno di ammirazione fu il modo in cui il maestro si dispose per incontrarla. Come molti altri monaci o *samurai* anche Yamaoka scrisse alcuni versi poco prima di morire. Il suo 'poema del trapasso' (*jisei no ku* 辞世の句) destò grande stupore tra i suoi allievi:

腹痛や *fukutsu ya*  
苦しき中に *kurushiki naka ni*  
あけからず *akekarasu*

Dolore dell'addome...  
nella stretta sofferente  
gracchiare di corvi al mattino.<sup>29</sup>

Da cosa era determinato lo stupore degli allievi? I versi non sono più raffinati o potenti di altre composizioni – ma nessun maestro Zen aveva mai fatto comparire in un poema del trapasso la parola “dolore”. Ci si sarebbe aspettati un più tipico riferimento a concetti come pace, luce o tranquillità, considerati più consoni per l'epitaffio autografo di un maestro; Yamaoka impiegò invece due caratteri, *tsu* (o *ita*) 痛 e *ku* (o *kuru*) 苦 per alludere alla propria sofferenza. Pare che gli allievi di Yamaoka fossero talmente perplessi da esitare a rendere pubblico il poema: «Timorosamente lo riportarono all'abate Gasan quando questi lo chiese. “Che grandiosa poesia di dipartita”, esclamò lui. Quando il corvo era passato e aveva gridato, Tesshū aveva un'emorragia, lo stomaco distrutto dal cancro –

<sup>29</sup> Citato in STEVENS 1999: 86.

quei due eventi riempivano l'universo». <sup>30</sup> Anche in questo caso l'evento della morte rende eroica la figura di un essere umano, un maestro di spada, che incontra il tempo che viene, così com'è, morendo lucidamente – “con la schiena dritta”, come si usa dire in Giappone evocando implicitamente la posizione seduta in cui ci si dispone a meditare. Il problema della morte non può essere impostato né risolto come se fosse un problema logico o pratico in attesa di soluzione. Distoglierne lo sguardo però non lo elimina, poiché scava nel profondo. Tenere lo sguardo su di esso non vuol dire però scivolare in un nichilismo cupo, né separarsi dalle manifestazioni vitali del corpo e della mente. Al contrario, quello sguardo cerca di essere in comunione con il processo della vita, che è sempre un processo di *vita-e-morte*: i due aspetti sono inscindibili. In questo modo si potrà seguire ogni respiro, dal primo all'ultimo, dal più forte al più flebile, fino all'ultimo esalato; e ogni respiro sarà un respiro perfetto da seguire.

5. È in quest'ottica che nell'ambito del buddhismo giapponese si parla della “grande morte” (*daisbi* 大死). Questa deve ricomprendere e assumere in sé la “piccola morte”, cioè la cessazione della vita biologica. La “grande morte” è lo scioglimento, l'abbandono, la perdita dell'attaccamento al proprio *ego*. Se si è in grado di affrontare questa morte, allora anche quella biologica può essere affrontata in modo differente: non viene superata o ignorata; il dolore e la paura non vengono aboliti, non si tratta di un grande sedativo. Morire la “grande morte” non vuol dire diventare invulnerabili o insensibili, significa sciogliere le forme di attaccamento che producono un'angoscia e un dolore ingestibili. Significa vedere il mondo, leggere la realtà delle cose con occhi nuovi. Per il maestro buddhista Eihei Dōgen (1200-1253), «apprendere se stessi è dimenticare se stessi. Dimenticare se stessi è risvegliarsi alla realtà. Risvegliarsi alla realtà è lasciar cadere il proprio corpo-mente e il corpo-mente altrui». <sup>31</sup> «Dimenticare se stessi» non va confuso con una trascuratezza o con l'ignoranza nei confronti di sé, esattamente all'opposto significa cogliersi in modo autentico, «essere risvegliati alla realtà», ovvero entrare nella comprensione piena dell'esistenza, accogliendola in tutti i suoi aspetti senza discriminazioni, senza filtri retti dalle pretese dell'*ego*. «Essere risvegliati alla realtà» passa attraverso la capacità

<sup>30</sup> STEVENS 1999: 87.

<sup>31</sup> Dōgen, *Genjōkōan* 現成公案, § 3, in TOLLINI 2001: 180. Cfr. anche KIM 2011.

di 'lasciar cadere corpo-mente' (*shinjin datsuraku* 身心脱落), espressione in cui il binomio 'corpo-mente' traduce a fatica il carattere a-duale dell'endiadi *shinjin*. L'identificazione immaginaria della totalità visibile e invisibile di un essere umano nella sua singolarità va deposta, per entrare in contatto con una dimensione del sé più intima, più profonda, che mette in contatto con la rete infinita in cui ogni elemento del reale è connesso a tutti gli altri.<sup>32</sup>

Vivere è necessariamente avvicinarsi all'istante della morte. Si può avere consapevolezza del processo del morire solo a partire dalla vita, senza l'aspettativa di ripristinare una condizione primigenia, secondo un movimento ciclico del tempo, e senza l'attesa di una retribuzione metafisica. Accogliere il vivere e il morire significa accogliere l'essere integralmente vita della vita, e l'essere integralmente morte della morte, senza attaccamento o brama né nei confronti dell'una né nei confronti dell'altra. Gli aspetti in genere considerati assolutamente opposti come vita e morte, illuminazione e illusione, identità e alterità, sono negati e insieme affermati come elementi che si combinano, si rispecchiano uno nell'altro, nell'immediatezza concreta di ogni istante. Il *nirvāṇa* non è un paradiso che si dischiude dopo la morte, o che ricostituisce in unità la dualità tra il vivere e il morire: *nirvāṇa* significa 'estinzione', scioglimento di tutte le forme di attaccamento, sgonfiamento di ogni pretesa dell'io di valere in modo autarchico. Il processo del vivere e quello del morire, colti nella loro intrinseca unità, dischiudono alla consapevolezza di un Sé non più identificabile con un Io particolare. Per questo Sé, liberato dalle istanze psicologiche ed egoiche, il risveglio è qui ed ora, non in un altrove o in un altro tempo indefiniti. Il *nirvāṇa*, l'estinzione dell'attaccamento al sé e all'idea dualistica di un male distinto da un bene, di una gioia assolutamente altra rispetto al dolore, non tralascia l'esperienza del vivere e del morire concreti, dal processo di nascita-e-morte, ma le ricomprende in un orizzonte infinito. La vita e la morte individuali si aprono a una considerazione molto più ampia, investono la totalità degli esseri. Ogni vita e ogni morte sono una vita e una morte di realtà che compongono il mondo, e lo costituiscono a loro modo in maniera essenziale:

Quello che più conta nella religione, per come la vedeva Dōgen, non era una realizzazione differita dell'immortalità in una vita dopo la morte, e neanche una eterna ricorrenza delle

<sup>32</sup> Cfr. CHANG 1974; FAZANG 2000.

rinascite, ma la realizzazione dell'illuminazione qui e ora. Quindi, l'attuale nascita-e-morte è il solo luogo – distinto dal prima e dal dopo – in cui possiamo parlare di religione, cioè della nostra liberazione. In breve, nascita-e-morte è proprio il luogo in cui le due possibilità dell'illuminazione e dell'afflizione sono offerte a ciascuno di noi.<sup>33</sup>

Secondo la logica buddhista la durata *nel* tempo dipende dalla struttura della nostra coscienza, ed è piuttosto data da un intrecciarsi di istanti contigui. Non esistono spazio, tempo o moto assoluti, ma attimi che hanno la caratteristica della contraddittorietà e che sono l'effetto dell'origine interdipendente, o insorgenza condizionata (in sanscrito *pratītya-samutpāda*, in giapponese *engi* 縁起). Realtà immanente e realtà trascendente coincidono: soprattutto nell'interpretazione delle scuole del buddhismo Mahāyāna è nella realtà decettiva del *samsāra* – il 'pellegrinaggio' della vita preda di desideri e volizioni – che si dischiude il *nirvāṇa*, la consapevolezza risvegliata. Si può dire che il mondo della dualità proprio del *samsāra* si regga su una verità considerata relativa, ordinaria (*saṃvṛti-satya*), utile nel commercio quotidiano con l'esistenza ma inabile a favorire la retta comprensione della realtà. Al superamento dei dualismi logici e ontologici proprio del *nirvāṇa* si accede entrando in comunione con la vita, accettandone anche i vuoti e le mancanze: qui si incontra la verità "ultimativa" (*paramārtha-satya*). Pure questa differenza risente ancora di una logica dualistica, da oltrepassare. Non è che una dimensione sia falsa e l'altra vera, poiché si pongono su piani diversi e danno origine a comportamenti e atteggiamenti diversi. Infine è l'esercizio etico a mostrare la validità di un aspetto – una capacità di maggior integrazione della vita, per esempio – rispetto ad un altro. La speculazione è riassorbita dalla meditazione e dal respiro, e sono gli effetti del proprio agire nel mondo a dare testimonianza del percorso che si svolge. In ogni singola vita, in ogni singola morte si realizza, vive-e-muore il mondo intero. Il mondo nasce con ogni nascita, muore in ogni morte; esso è totalmente vita e totalmente morte, è adesione, comunione completa con ciò che è, così com'è. La natura di Buddha, l'auto-espressione del risveglio si trova nell'appassire di ogni singolo filo d'erba, nella realizzazione di ogni opera d'arte, in ogni vagito di bimbo, in ogni lacrima di dolore o di frustrazione, in ogni

<sup>33</sup> KIM 2011: 209.

scoppio di risa; nel primo come nell'ultimo sguardo sul mondo, nel primo respiro di un neonato, come nell'ultimo soffio esalato da un morente.

“Vita e morte”, o “vita-morte”, assume il valore di un'endiadi in cui però un termine non si identifica con l'altro; stanno insieme, non si possono separare, eppure nemmeno esprimono la stessa cosa. *Shōji* 生死 non dice una ‘vita’ (*shō* 生) scollegata, distinta dalla ‘morte’ (*shi* o *ji* 死); dice la totalità integrale delle due dimensioni, che da un punto di vista dualistico sembrano distinte e inconciliabili, ma esprimono invece l'immersione totale nell'esistenza. Lo Zen di Dōgen insegna ad abbandonare ogni forma di rigido dualismo, ogni separazione che pretende di discriminare razionalmente quanto eccede ogni definizione formulabile dalla nostra ragione. È un passo decisivo da compiere per affrontare in modo più profondo la questione e l'esperienza del morire. Insieme al distacco da ogni forma di dualismo, l'altro grande nodo da affrontare e sciogliere è quello dell'*identità*, o meglio dell'attaccamento a un concetto di identità che la considera come stabile, fissa, sostanziale. Se si considera autarchica, l'identità si sente minacciata da tutto; ogni cosa può minare la sua integrità. Ma se da un lato è inevitabile accogliere di volta in volta forme determinate di identificazione, a seconda dei momenti o dei ruoli che si devono ricoprire nell'esistere quotidiano, dall'altro non bisogna ridurre la totalità della nostra identità a queste forme temporanee, poiché essa le eccede tutte e non si riduce a nessuna in particolare. Il problema dell'attaccamento non consiste tanto nel fatto che ci leghiamo alle cose, agli oggetti, alle mete raggiunte, alle persone – non è questo ad essere in sé sbagliato. È la brama eccessiva, l'ansia di possesso, soprattutto l'attaccamento all'*ego* particolare e definito a generare sofferenza e ottundimento, tanto che la nostra identità finisce per legarsi più ai *possessi* che ai *processi* che ci trasformano. In modo analogo, in rapporto alla nostra morte, siamo impauriti all'idea di perdere cose e persone, ma sotteso ad ogni altro timore è quello di perdere il proprio sé. Trasformare la brama di identificazione nella consapevolezza del mutare continuo della nostra identità è uno dei passi da compiere per rinnovare la relazione al contempo con la vita e con la morte.

Chi è dunque l'eroe, in questa tradizione? L'essere umano che comprende l'identità del processo di “vita-e-morte” con ciò che nel buddhismo è simboleggiato dal *nirvāṇa*, ossia dall'estinzione di ogni forma di fissazione che impedisce il rinnovarsi delle possibilità dell'esistenza. L'eroe muore anche per liberare altre energie, perché sa che il

vivere-morire lo eccede, inizia prima di lui, si prolunga dopo di lui. Così giunge a non odiare la vita e a non odiare la morte, né ad aspirare alla liberazione del *nirvāṇa* con una nuova forma di attaccamento. Nel suo transitare, morendo, dal visibile all'invisibile, riscatta il primo dalla "cattiva visibilità" a cui lo costringe uno sguardo corrotto, o un attaccamento smodato alla possibilità di successo.<sup>34</sup>

Vita-e-morte, ovvero *nirvāṇa*: questa è la realtà data all'uomo come occasione di contemplazione davanti alla quale non sono risposte logiche a poter soddisfare, perché l'unica risposta consiste in un modo diverso di abitare la domanda. Nessuna risposta logico-razionale esaurisce la domanda sul vivere e sul morire, sull'inscindibilità dell'apparire di vita-e-morte. Non c'è senso lì che sia da trovare, perché vita-e-morte è all'origine del prodursi di ogni senso. Se c'è risposta al paradosso logico del vivere-e-morire, tale risposta è la stessa pratica che si dà nel ritmo del vivere-e-morire; è una risposta incorporata nell'attualità e nella co-appartenenza reciproca di ogni momento. Non è una formulazione proposizionale, è una prassi che aderisce alle cadute e agli innalzamenti di ogni giorno, che non li nega né li accentua, non li esagera né li sminuisce. Quindi non c'è risposta e non c'è riposo *sine cura* nel vivere-e-morire; al tempo stesso, non si dà risposta *ppure* ci può essere un sicuro "approdo" nella irripetibilità del momento che accade. Tutto è essenziale e dotato di valore infinito, eppure tutto scompare e si sfuma nell'unità profonda del puro accadere degli eventi che costellano le nostre esistenze.

6. Era inevitabile che la cultura popolare e le forme narrative del cinema, del fumetto, dei disegni animati popolassero l'immaginario di figure modellate sugli eroi del mito, della Storia o delle leggende. Tra i tanti *manga*, uno dei più celebri è *Kozure ōkami* 子連れ狼 ('*Il lupo solitario e il suo cucciolo*'), di Koike Kazuo e Kojima Gōseki, Futabasha 1970-76), che narra le avventure e i duelli del *samurai* Ōgami Ittō, nobile caduto in disgrazia per una congiura di corte e un regolamento di conti fra clan rivali. Rimasto vedovo, accompagnato soltanto dal piccolo figlio Daigorō, l'eroe percorre le strade del Giappone feudale in attesa di potersi vendicare. Lo scontro finale lo vedrà soccombere al termine di una battaglia campale contro un eccessivo numero di nemici, pur riuscendo nell'impresa di distruggere il clan avversario insieme al suo capo Yagyū Retsudō, causa prima della

<sup>34</sup> Cfr. BRANDALISE 2019: 197.

sventura di Ittō. In questa narrazione per testi e immagini, il cui successo in patria ne ha decretato una trasposizione televisiva con attori in carne e ossa (Nippon Television, 1973-76; in Italia venne trasmessa negli anni Ottanta con il titolo *Samurai*), la morte dell'eroe giunge in combattimento, al termine di una serie estenuante di lotte e vagabondaggi. Con la sua morte e quella del suo arcinemico, sul campo di battaglia resta vivo solo il piccolo Daigorō, unica figura davvero innocente della storia.

Un classico dei *robot anime* giapponesi è invece *Zambot 3* (*Muteki chōjin Zanbotto 3 無敵超人ザンボット3*, Y. Tomino, Y. Yasuhiko, Sunrise 1981, 23 episodi). Pur non essendo famosa quanto quella di altri classici del genere, come *Mazinger Z* (1974, in Italia *Mazinga Z*) o *Ufo Robot Grendizer* (1975, in Italia *Atlas Ufo Robot Goldrake*), la storia presenta una caratteristica meno comune in quel tipo di serie animate. I protagonisti appartengono a tre famiglie di umani extra-terrestri, che combattono con il loro gigantesco robot – formato appunto da tre componenti – per difendere la Terra dalle truppe dei conquistatori che avevano distrutto la loro prima patria. Nonostante il loro aiuto in favore del pianeta, proprio questi strenui difensori verranno osteggiati dai terrestri, con veri e propri episodi di razzismo xenofobo. Durante la battaglia finale tutti i combattenti tranne Kappei, il giovane pilota del Zambot 3, moriranno sacrificandosi per la salvezza di un pianeta che nemmeno aveva saputo accettarli. Anche in questo caso la vittoria arride agli eroi, ma il prezzo da pagare è altissimo. Confrontando questa serie destinata ai giovani giapponesi con produzioni animate in stile Disney, colpisce la crudezza dei temi e l'esito per nulla consolatorio. Anche per un pubblico di preadolescenti una narrazione epica della *popular culture* giapponese può presentare in tutta la sua drammaticità l'estremo sacrificio degli eroi come una eventualità da considerare, se non proprio come un modello da imitare, contro gli stereotipi dello *happy end* più tipicamente hollywoodiano.<sup>35</sup>

Tra Hollywood e il Giappone si colloca un film americano candidato a quattro premi Oscar e con protagonista Tom Cruise e Ken Watanabe: *L'ultimo samurai* (*The Last Samurai*, regia di Edward Zwick, 2003) è liberamente ispirato alla rivolta di Satsuma del 1877. Le vicende che vedono protagonista il capitano Nathan Algren, un alcolizzato veterano della Guerra di Secessione americana, che in Giappone ritrova senso e voglia di

<sup>35</sup> Cfr. PELLITTERI 2018: 1112-1118.

vivere accogliendo i principi del *bushidō* incarnati dal ribelle Katsumoto (ispirato alla figura di Saigō Takamori) sono alquanto inverosimili e stucchevoli, tanto quanto le figure dei samurai sono stereotipate e ridotte a macchiette. Eppure il film riesce a rendere in modo icastico l'alone di leggenda che davvero si è posato su figure come quella di Saigō e sull'onore tributato alla morte onorevole di un guerriero. Katsumoto, come gli eroi mitizzati dediti alla Via del guerriero, è rappresentato come un raffinato intellettuale, che legge e compone versi e al contempo sa maneggiare la spada con grande maestria. Durante uno dei primi incontri con Algren, gli dice: «Il fiore perfetto è una cosa rara. Se si trascorresse la vita a cercarne uno, non sarebbe una vita sprecata». Quando muore sul campo di battaglia, impugnando la *katana* contro l'esercito governativo equipaggiato con le più moderne mitragliatrici importate dagli Stati Uniti – l'onore dello scontro all'arma bianca contro il vile impiego di armi da fuoco a ripetizione – esala l'ultimo respiro tra le braccia del suo inaspettato compagno d'armi americano, tra l'avanzata dei soldati e il cadere dei petali di ciliegio. In un filo di voce ricorda quel primo dialogo, pensando ai fiori: «Perfetti...», sussurra. «Sono tutti perfetti...».<sup>36</sup> Tra i fiori il ciliegio, tra gli uomini il guerriero. In questo omaggio al mito dell'eroe giapponese, per quanto affettato, gli sceneggiatori hanno saputo cogliere in questa battuta lo spirito che davvero ha impregnato secoli di epica nipponica, nell'intreccio del codice d'onore dei *samurai*, del senso buddhista dell'impermanenza e della compassione per ogni cosa che cade.

La comprensione dell'esistenza coincide con una grande capacità di rinuncia, che è insieme capacità di amare ogni respiro. Solo accettando il proprio venir meno, la “detro-nizzazione” della propria autorappresentazione come soggettività forte che non vuole tramontare, l'eroe sa accordarsi al ritmo dell'essere. Come gli Argonauti del mito greco varcano le Simplegadi, gli scogli che aprono e chiudono il passaggio apprendendone il ritmo, cogliendo l'*ἐπιθμία* che trasforma l'aporia in opportunità di transito, così l'eroe che muore esprime un ritmo (*byōshi* 拍子) come integrazione di cadenze che collegano più esseri, gli uni con gli altri e con l'ambiente circostante, tra il nascere e il morire. Questo ritmo assume un valore culturale, antropogenetico ed esistenziale. Fonda un'armonia che si espande e che ritorna in sé, tra vuoto e pieno, tra presenza e assenza. Sa contenere la

<sup>36</sup> Le citazioni sono tratte direttamente dalla versione italiana del film, distribuita da Warner Bros. Pictures, rispettivamente ai minuti 71' 55" e 134' 57".

pluralità, in una continuità di discontinuità, e mostra la necessità del contrappunto: un'armonia si produce da voci in apparenza dissonanti, per evitare la monotonia che avvilisce e letteralmente mortifica la pulsazione del vivere.

Il distacco dalla vita – da una vita a cui si resta troppo aderenti, da cui si rischia ad ogni passo di non saper de-coincidere – si intreccia e si fonda con la stessa arte di vivere in pienezza; e la cessione della propria vita ottiene come contropartita e come sovrappiù tanto l'incontro con la propria intima libertà, quanto la disponibilità per altri di un “più” di vita, l'accesso a una comprensione più profonda del proprio esistere. In fondo, si combatte sempre per chi viene dopo di noi: morendo, l'eroe coopera con l'avvento di un mondo a venire, contribuisce all'avvicinarsi delle energie vitali aprendo uno spazio, una radura. Sottraendosi, *dà luogo*. Proprio in questo “dar luogo”, letterale e metaforico, consiste il nucleo profondo del simbolo per eccellenza del buddhismo Zen, il nulla (*mu* 無) o il vuoto (*kū* 空) intesi come infinita e inoggettivabile apertura di possibilità, condizione meontologica dell'accadere di ogni fenomeno.

Tra Storia e narrazione epica, il mito dell'eroe, come pure quello della sua nobiltà nella sconfitta, o della sua vittoria nella caduta, persiste anche nel Giappone contemporaneo, delle metropoli iper-tecnologiche, delle industrie robotiche. Si offre a chiunque desideri disporsi al suo ascolto, e può perfino diventare un'occasione di scoperta di sé, dissolvendosi come oggetto di critica letteraria o di apprezzamento filologico:

Il mito, che inizialmente si offre all'investigazione come un reperto, progressivamente si sfilava dalla posizione di ciò che è guardato per ricomparire alle nostre spalle come ciò che ci sta guidando nel nostro stesso guardare. Ciò che era un presupposto diviene qualcosa che accade mentre ci occupiamo di lui – di lui, più che di esso, proprio per sottolineare la natura autonoma ed attiva del suo muoversi all'interno del nostro operare.<sup>37</sup>

<sup>37</sup> BRANDALISE 2019: 202.

BIBLIOGRAFIA

- BRANDALISE 2019 = Adone Brandalise, *Metodi della singolarità. Compiti impossibili tra pensiero e poesia*, a cura di Simone Barbagallo, Milano - Udine, Mimesis, 2019.
- BREEN - TEEUWEN 2014 = John Breen - Mark Teeuwen, *Lo Shinto. Una nuova storia*, trad. it. a cura di Enrico Giulia, Roma, Ubaldini Editore, 2014.
- CHANG 1974 = Garma C.C. Chang, *La dottrina buddhista della totalità. La filosofia del buddhismo Hwa Yen*, trad. it. a cura di Giorgio Mantici, Roma, Ubaldini Editore, 1974.
- FAZANG 2000 = Fazang, *Trattato sul leone d'oro*, a cura di Stefano Zacchetti, Padova, Esedra, 2000.
- GHILARDI 2016 = Marcello Ghilardi, *L'estetica giapponese moderna*, Brescia, Morcelliana, 2016.
- GHILARDI 2018 = Marcello Ghilardi, *La filosofia giapponese*, Brescia, Scholé, 2018.
- GHILARDI 2020 = *Filosofia delle arti marziali. Percorsi tra forme e discipline del combattimento*, a cura di Marcello Ghilardi, Milano - Udine, Mimesis, 2020.
- Heike 1997 = *Heike monogatari, Taiheiki katarite 平家物語・太平記と語り手*, a cura di Watanabe Shōgo, Tōkyō, Hatsubaijo Keiyūsha, 1997.
- HEISIG - KASULIS - MARALDO 2011 = James W. Heisig - Thomas P. Kasulis - John C. Maraldo, *Japanese Philosophy. A Sourcebook*, Honolulu, Hawai'i University Press, 2011.
- KASULIS 2018 = Thomas P. Kasulis, *Engaging Japanese Philosophy*, Honolulu, Hawai'i University Press, 2018.
- KIM 2011 = Hee-Jin Kim, *L'essenza del buddhismo zen. Dōgen, realista mistico*, a cura di Marcello Ghilardi, Milano - Udine, Mimesis, 2011.
- Kojiki* 2006 = *Kojiki. Un racconto di antichi eventi*, a cura di Paolo Villani, Venezia, Marsilio, 2006.
- Majjhima* 2001 = *Majjhima Nikaya* 22, in *La rivelazione del Buddha. I testi antichi*, a cura di Raniero Gnoli, Milano, Mondadori, 2001, 231-252.

- MISHIMA 1988 = Yukio Mishima, *Lezioni spirituali per giovani samurai*, a cura di Lydia Origlia, Milano, SE, 1988.
- MISHIMA 1996 = Yukio Mishima, *La Via del samurai*, Prefazione di Francesco Saba Sardi, trad. it. di Pier Francesco Paolini, Milano, Bompiani, 1996.
- MORRIS 2003 = Ivan Morris, *La nobiltà della sconfitta*, trad. it. di Francesca Wagner, Milano, Guanda, 2003.
- MOTOORI 1996 = Norinaga Motoori, *Kojikiden. Book 1*, engl. transl. by Ann Wehmeyer, Ithaca (N.Y.), Cornell University Press, 1996.
- ŌHASHI 2017 = Ryōsuke Ōhashi, *Kire: il bello in Giappone*, a cura di Alberto Giacomelli, Milano - Udine, Mimesis, 2017.
- PELLITTERI 2018 = Marco Pellitteri, *Mazinga nostalgia. Storia, valori e linguaggi della Goldrake-generation dal 1978 al nuovo secolo*, Prefazione di Alberto Abruzzese, 2 tt., Latina, Tunuè, 2018.
- PINGUET 2013 = Maurice Pinguet, *La morte volontaria in Giappone*, trad. it. di Mario Spinella, Milano, Luni editrice, 2013.
- RICCA 2015 = Laura Ricca, *La tradizione estetica giapponese. Sulla natura della bellezza*, Roma, Carocci, 2015.
- ROSS 2018 = Christopher Ross, *La spada di Mishima*, trad. it. di Stefano Beretta, Torino, Lindau, 2018.
- SABA SARDI 1996 = Francesco Saba Sardi, Prefazione, in MISHIMA 1996, 5-25.
- STEVENS 1999 = John Stevens, *Lo Zen e la Spada. La via del maestro guerriero Teshu*, trad. it. di Claudio Regoli, Milano, Luni editrice, 1999.
- TOLLINI 2004 = Aldo Tollini, *Pratica e illuminazione nello Shōbōgenzō. Testi scelti di Eihei Dōgen Zenji*, Roma, Ubaldini Editore, 2004.
- VULPITTA 1966 = Romano Vulpitta, *Caratteri della letteratura epica giapponese*, in «Il Giappone», 6 (1966), 47-61.
- YAMAMOTO 1993 = Tsunetomo Yamamoto, *Hagakure. Il codice segreto dei samurai*, Introduzione e traduzione di Luigi Soletta, Roma, AVE, 1993.
- YAMAMOTO 2012 = Tsunetomo Yamamoto, *Hagakure. The Secret Wisdom of the Samurai*, engl. transl. by Alexander Bennet, Clarendon (Vermont), Tuttle Publishing, 2012.