

Un «pianeta rotante nel silenzio e nella solitudine della volta celeste»: il Giappone di Goffredo Parise

Vito Santoro

I. Su invito dell'ambasciatore Boris Biancheri nel settembre del 1980, Goffredo Parise si reca in Giappone, dove trascorre più di un mese. Questa esperienza viene raccontata in una serie di venti articoli, pubblicati dal «Corriere della sera» dal gennaio 1981 – appunto un anno dopo la comparsa sullo stesso giornale dell'ultimo racconto dei *Sillabari* – al febbraio dell'anno successivo (un lasso di tempo alquanto lungo: il progressivo peggioramento delle condizioni di salute impedisce allo scrittore di consegnare gli scritti con una certa regolarità), per essere poi raccolti in un volume intitolato *L'eleganza è frigida*, a richiamare una sentenza del poeta Saito Ryokuu.

Rispetto ai numerosi precedenti *reportage*, dove emerge forte il bisogno di Parise di offrire al lettore una descrizione in presa diretta del fatto di cui è testimone, in modo da poter contrastare qualsiasi ipotesi di verità prefabbricata, questo libro è figlio di una sostanziale sfiducia nel viaggio come sicura opzione conoscitiva. Ormai l'americanismo omologante e massificante ha contaminato ogni angolo del globo: «chi si addentra – nota Parise nella *Avvertenza* preliminare al volume *Guerre politiche* – nella foresta della Thailandia, e si spoglia nudo per mettersi sotto la cascata trova un piccolo paniere di Coca-Cola, Ginger Ale e Pepsy-Cola, e ci riflette su, sa che non ha più moltissimo da viaggiare»¹.

Così nell'*Eleganza è frigida* Parise sperimenta un modello di scrittura di viaggio completamente diverso, che prevede la trasfigurazione romanzata dell'esperienza personale mediante fantasie e suggestioni letterarie. Da qui la rinuncia all'io narrante in favore di una controfigura di invenzione, un Marco Polo, mutato da «grande fenomenologo *ante litteram*»,

¹ G. Parise, *Opere*, vol. II, a cura di B. Callegher e M. Portello, Milano, Mondadori, 1989, p. 781. Dal Meridiano Mondadori saranno tratte tutte le citazioni. L'indicazione delle pagine avverrà nel corpo del testo, tra parentesi.

quale era considerato dallo scrittore ai tempi dei *reportage* 'politici', in un modello di viaggiatore sognatore.

(Anche se – va detto – il vicentino conserva anche in questa pagine la sua *vis* polemica civile, rimarcando continuamente le differenze tra gli usi del popolo giapponese e quelli dell'Italia, «paese della Politica e dell'affermazione individuale [...] ignorante e sordo nella Morale di cui però si riempie la bocca»: *O2*, p. 1078. Anzi, quello dell'Italia come «paese della Politica» è proprio uno dei *refrain* del libro.)

Gli scritti raccolti nel volume *L'eleganza è frigida* ci restituiscono un Giappone visto come un 'lontano' assoluto e ucronico, un «pianeta rotante nel silenzio e nella solitudine della volta celeste», popolato da uomini e donne «timide e infantili, curiose, paurose, estremamente 'attente' e molto più emotive di tutti gli abitanti del mondo». Un luogo di sogno, di poesia e di artificio, derivazione della Cina, visitata da Parise nel '66, ma «una derivazione estremamente perfezionata e portata ai più alti gradi termici dell'estetismo» (*O2*, p. 1068).

Un luogo, a ben guardare, molto simile a Salgarèda, cioè a quel «piccolo Eden profumato di sambuco» – emarginato dalla «grande rivoluzione» antropologica che ha travolto il paese – dove si nasconde «un relitto di casa, una sorta di fienile quasi invisibile», scoperto da Parise, da poco tornato dall'inferno del Laos, cavalcando verso il greto del Piave, in un tardo pomeriggio di fine agosto del '70. Qui lo scrittore aveva individuato il «resto genetico e somatico» di una cultura barbara anteriore a quella italica e si era perso in una regressione pre-logica e pre-istorica (*Veneto "barbaro" di muschi e nebbie*: *O2*, p. 1535).

Inoltre, il Giappone descritto in questo libro presenta la stessa cifra oscura e funerea del mondo magico, surreale e claustrale della bilogia d'esordio, *Il ragazzo morto e le comete* e *La grande vacanza*, e di quello straordinario testo della preistoria parisiense, risalente al 1948, perduto, ritrovato e recentemente riproposto da Emanuele Trevi, vale a dire *I movimenti remoti*. Romanzi questi ambientati – com'è noto – in una realtà "metamorfica", avulsa da ogni rapporto con la Storia e popolata da personaggi vivi-morti².

Il paese del Sol Levante, al pari di Salgarèda e del *nowhere* dell'esordio, è il luogo della 'grande vacanza' – l'ultima – di Parise e del suo bisogno sempre perdurante di estraneità. Se nella prima fase del suo itinerario artistico lo scrittore aveva reagito dinanzi alla scomparsa

² Cfr. A. M. Mutterle, *Epifania in nero*, in *Goffredo Parise*, a cura di I. Crotti, Venezia, Leo S. Olschki, 1997, pp. 27-45.

dei mondi tradizionali, sciogliendo il proprio io in un nichilismo ingenuo, innocente e ateistico. Se di ritorno dal cuore di tenebra del mondo, alla fine della gioventù, aveva trovato nel letto del Piave quella “polla misteriosa”, che aveva finito per alimentare la poesia dei *Sillabari*³. Ora, segnato dalla malattia – quasi certo che sta per avverarsi quel triste presentimento di morire intorno ai cinquant’anni, che lo ha accompagnato per anni – e insofferente nei confronti di una modernità dominata dall’affermazione dell’individualismo di massa e definita solo attraverso le più diverse celebrazioni della forza, Parise trova nel paese del Sol Levante, o meglio nel paese del Sol Levante visto attraverso gli occhi sognanti di Marco, quella nuova “possibilità di un’isola”, che sarà sviluppata nei *Ricordi immaginari*. – un’isola in cui può naufragare chi, come lui, si ritiene portatore di una cultura tradizionale.

II. Partendo da questi presupposti, non è un caso che questo libro inizi con un ablativo assoluto che indica un distacco – «lasciato il paese della Politica» – e con «un sonno al tempo stesso felice e lontano, simile a quelli delle convalescenze o della salvezza».

Marco/Parise, appena destatosi dalla sua prima notte di riposo in Giappone, nota che il domestico nell’annunciargli un tempo splendido, laddove la giornata si presenta uggiosa, più che una menzogna opera una trasfigurazione della realtà. E questo per ragioni pressoché estetiche, oltre che per la preoccupazione di rovinare il risveglio del suo ospite con la notizia del maltempo. Quindi, lo scrittore coglie nel giardino della villa in cui è ospitato, una «atmosfera, estremamente rarefatta e pura, di estetismo botanico», con il giardiniere, dagli «occhi simili a fessure», che gli rivolge «un brevissimo, fulmineo inchino di incredibile eleganza». L’uomo con questo gesto così semplice sembra rivelare «una educazione così alta e una così grande frequentazione delle cose dello spirito», che dà a Marco l’idea di un artista (O2, p. 1062).

Tokyo appare al viaggiatore come un «immenso villaggio, fatto di una quantità di minuscoli borghi uno attaccato all’altro», dove vie «non più grandi delle calli veneziane, casette di legno con minimi giardini dentro cui, infilati a dei pali, sventolano i chimoni appena lavati», si intrecciano alle «nuove costruzioni di cemento, vetro e acciaio» (O2, p. 1071). Camminando a caso, lungo una stradina in salita, Marco si imbatte in una serie di negozi, soprattutto ristoranti

³ Cfr. S. Perrella, *Fino a Salgarèda. La scrittura nomade di Goffredo Parise*, Milano, Rizzoli, 2003, pp. 127-74.

piccolissimi con il cibo esposto in vetrina. Ha fame. Così decide di entrare in uno di questi e sedersi all'unico tavolo, ordinando alcuni dei piatti in mostra. Mangiandoli, ne apprezza il sapore tipico delle pietanze di mare, ma soprattutto è attratto dalla disposizione quanto mai ricercata e pensata del cibo. Cibo che, a suo giudizio, è «frutto di estetismo» (O2, p. 1068).

Un altro giorno, la sua attenzione si concentra sul fatto che tutti gli alberelli che fiancheggiano le vie di Tokyo, sono cintati da «quattro paletti infissi nel terreno e incrociati ad altri quattro paletti trasversali», a formare una sorta di piramide tronca. Nel punto in cui i quattro paletti si incrociano, un legaccio di cordicella vegetale avvolge le estremità dei paletti trasversali con un nodo fatto a mano e non a macchina per la necessità di «rispettare al tempo stesso la tradizione, la materia dell'albero [...], l'armonia tra materia e materia (il vegetale dell'albero e la cordicella) e l'apporto creativo dell'uomo» (O2, p. 1094). Ragioni, anche in questo caso, di ordine puramente estetico.

Il Giappone è ricco di piccole opere d'arte come queste. Opere non individuali, ma «di massa e non d'élite» – altra cosa rispetto all'artigianato – che comunicano a chi le osserva due sensazioni: «l'inutilità e il piacere».

Cosa che, del resto, Marco aveva già sospettato attraverso la letteratura giapponese contemporanea. Questa, infatti,

si presentava infinitamente dettagliata e minuziosa, come se la parola stessa che per convenzione viene usata come funzione non bastasse mai come tale e fosse necessario aggiungere sempre alle parole e ai concetti altre parole e altri concetti quasi alternativi come per illuminare i primi in una catena che avrebbe potuto allungarsi senza fine. E mai abbastanza sono i particolari, i punti di vista come per un oggetto che deve essere guardato e riguardato da tutte le parti e secondo luci diverse. È un processo investigativo che investe ogni cosa e persona e luogo, un esame di comportamento introduttivo a quel labirinto di supposizioni che sono quasi sempre l'arte e la letteratura giapponese (O2, p. 1096).

Il popolo giapponese appare agli occhi di Marco «produttore e consumatore di arte». Sono artisti i ristoratori e i sarti che realizzano gli *obi*, cioè le cinture che servono a stringere il kimono alla vita, la cui qualità e intonazione al kimono stesso, viene valutata anche dallo scricchiolio «discreto o indiscreto, allegro o triste, pesante o leggero» della seta (O2, p. 1146). E ancora, i lottatori di sumo, i quali con la loro enorme massa di carne e muscoli, si

esibiscono in stadi enormi e pieni di folla, che altro non sono se non templi laici dedicati al «mistero della natura di cui mai si può dire dove quando perché scelga per l'uno anziché per l'altro la vita, la morte o la vittoria sportiva» (O2, p. 1108). O la vecchietta che con gesti controllati, frutto di un lungo esercizio, versa il tè in una tazza minuscola (O2, p. 1147).

Lo stile – che già Parise nei precedenti viaggi aveva individuato in certi comportamenti della gente cinese e nelle donne vietnamite⁴ – qui è un «esercizio quotidiano». L'aria appare a Marco pervasa di un «classicismo cellulare», che impedisce alla globalizzazione di corrompere l'anima del Giappone:

tutto sembrava occidentale, dai vestiti delle signore a quelle corone di fiori allineate e funebri ma nulla lo era. Tutto aveva l'aspetto occidentale, sormontato da grandi palazzi di tipo moderno americaneggiante, ma gli occhi lunghi e misteriosi dei presenti e di tutta la folla mostravano a Marco ancora una volta che quella facciata nascondeva a malapena la grande forza di quell'educazione e di quel classicismo cellulare di cui era pervasa l'aria (O2, p. 1070).

In altre parole, il Giappone indossa l'Occidente come una maschera dietro cui nasconde una faccia tutt'altro che colossale e spettacolare, ma «fragile e sottile come carta dipinta» (O2, p. 1092). Questo paese ha incontrato la rivoluzione industriale e si è uniformato ad essa, senza che «la sostituzione del castello nella fabbrica, del palazzo imperiale o feudale nei capannoni produttivi» abbia potuto procurare alcun danno nell'animo dei suoi abitanti, rimasto pressoché lo stesso, cioè «obbediente e gerarchico» come nel periodo feudale. Così Marco comprende che «i giapponesi, con i loro gradi morali, con i loro “inferiori-superiori” senza alcuna fede né ideologia», siano pervenuti senza invidia di classe, a quel «dopo» – che nel suo paese viene chiamato “progresso” – «dove gli uomini non sono affatto tutti uguali ma ognuno ha il posto che gli spetta» (O2, p. 1084).

E sulla gerarchia si fonda anche il comportamento linguistico di quel popolo, tanto che vi è una «struttura grammaticale» per parlare con un superiore ed un'altra profondamente diversa per rivolgersi ad un inferiore ed un'altra ancora per comunicare con un familiare di pari grado. Ne deriva che «conoscere e capire il giapponese» ha poca importanza, perché il

⁴ Rolando Damiani osserva a ragione che la nozione di stile «concepita come un supremo valore» rappresenta il motivo conduttore dei grandi viaggi asiatici di Parise: cfr. R. Damiani, *Parise reporter in Asia*, in *Goffredo Parise*, cit., 1997, pp. 99-111.

problema linguistico assume un ruolo di secondo piano rispetto a quello psicologico: «infatti, come si fa a capire chi è il superiore e chi è l'inferiore senza i gradi gerarchici?» (O2, p. 1076). Si rivelano così inutili le teorie di Marshall Mac Luhan perché qui comunicazione ed espressione si sovrappongono, stabilendo una alterità tra mezzo e messaggio (O2, p. 1077).

Un'organizzazione di tipo militare, dunque, investe tutti i settori della vita giapponese, compreso quello dell'eros. Girando nel quartiere dei piaceri di Tokyo, Marco nota che nei bordelli le donne indossano divise ora da hostess ora da studentessa, in modo da dare l'illusione che si tratti di sesso in aereo o di una «incursione stupratoria in una scuola o università molto per bene» (O2, p. 1111). E questo a beneficio di anziani clienti, alcuni dei quali giacciono sulle poltrone addormentati o intenti a vedere uno di quei film di mostri, che rappresentano il riflesso delle paure «mitiche e abissali», alberganti nei cuori di tutti i giapponesi. Ne deriva un curioso incontro tra sesso e paura.

Ecco la paura. La paura, in particolare, la paura dell'imprevedibile, giace nascosta nel fondo dell'animo di ogni cittadino nipponico (e proprio la paura che gli americani gli tagliassero le scorte di petrolio spinse – dice un vecchietto a Marco – il Giappone alla guerra). Paura che solo i rigidi rituali che regolano la vita di ogni giorno, possono tenere a freno. Concetto questo che Parise ribadisce in una recensione del 1984 al *Lago* di Kawabata: il «formalismo freddo e ineccepibile» costituisce l'unico scudo di una società paurosa di fronte ad una «realtà che è sempre disonore salvo che nel rito della morte, solo e sublime lavaggio psicoanalitico» (*Guidati da Kawabata nel mondo della paura*: O2, p. 1546).

È evidente che un *modus vivendi* come questo, tutto intriso di artificio e paura, mal si concilia con l'erotismo:

Il grande poeta giapponese Saito Ryokuu aveva detto che "l'eleganza è frigida" e mai in così grande brevità a Marco pareva riassunto tutto il Giappone. In quel senso gli abitanti di quel paese si mostravano appartenenti quasi ad un'altra specie forse ovipara, perché nulla mai introduceva Marco a un tal genere di pensieri, così diffusi in Occidente non si sa perché. Molta letteratura, pittura e perfino cinema giapponese si prestavano al gioco della sessualità ma c'era in giro e nell'aria troppa forma ed eleganza, dunque artificio, perché la sessualità e la sensualità prendessero molto spazio (O2, p. 1109).

È interessante osservare che Junichiro Tanizaki nel suo celebre *Libro d'ombra*, interpreta la sentenza di Ryokuu in maniera sensibilmente diversa da Parise, e, per certi versi, singolare. Discorrendo a proposito dei bagni giapponesi tradizionali, dislocati all'esterno delle case, l'autore della *Chiave* osserva che lì «non è comodo andarci di notte, e nei mesi freddi si rischia di buscare un raffreddore». Tuttavia, è anche vero che «l'eleganza ama il freddo, e dunque la temperatura dei gabinetti, pressappoco uguale a quella esterna, può essere intesa come un tocco di raffinatezza in più». Dunque, l'eleganza non sarebbe più connessa con lo stile «formale» della tradizione giapponese, ma con la gelida aria delle notti invernali⁵.

A chi gli manifestò qualche perplessità sul reale significato della frase di Ryokuu, Parise rispose sostenendo che quel titolo era frutto «di non poche ricerche e dubbi», ma alla fine era rimasto quello che aveva concepito in Giappone. Titolo che, del resto, aveva trovato nell'edizione inglese del *Libro d'ombra*, *The elegance is frigid* e che gli era sembrato il più comprensivo di elementi⁶.

Tuttavia, aggiungiamo noi, è molto probabile che nella sua scelta di collegare l'aggettivo 'frigido' al campo semantico dell'indifferenza agli stimoli sessuali, piuttosto che a quello del freddo, sia intervenuta anche il tema della metamorfosi, che pervade fin dalle origini, la narrativa di Parise. Infatti, l'idea della frigidità si collega a quella tipologia di abitanti post-umani, ovipari anch'essi, che popolano l'isola perfetta su cui fantastica di approdare, novello Robinson, Parise "naufrago psicologo" nel progetto narrativo dei *Ricordi immaginari*, pubblicato in quindici puntate sul «Corriere della sera» tra il 1983 e il 1984.

Quindi, nell'ottica dello scrittore veneto, che ha esplorato l'esplosione e l'ossessione dei sensi nel romanzo maledetto *L'odore del sangue*, da poco ultimato e subito messo nel cassetto, la frigidità può essere un mezzo per approdare ad un luogo utopico – visto anche come dimensione dell'animo – fatto di stile, *un paese dove l'amore è solo intelligenza*, come recita il titolo dello scritto datato 27 febbraio 1984: la frigidità, quindi, non sarebbe altro se non il carattere peculiare del neo-uomo sopravvissuto alla rivoluzione consumista.

⁵ Cfr. J. Tanizaki, *Libro d'ombra*, a cura di G. Mariotti, Milano, Bompiani, 2000, p. 11.

⁶ G. Mariotti, *E Parise fu stregato dal bello «assiderato» dello stile giapponese*, in «Corriere della sera» (Milano), 3 aprile 2008, p. 46.

III. In Giappone, dove l'estetica incrocia la morale e la politica, lo sguardo di Marco si presenta ora selettivo, attento ai dettagli più piccoli, alle sillabe del reale, ora trasognato e trasfigurante, tanto da vedere armonia e bellezza anche là dove francamente non dovrebbero esserci. Leggiamo, ad esempio, questo passo, dove il protagonista osserva dal finestrino dello «*Shinkansen*, il famoso rapido che può percorrere in un'ora anche 350 chilometri», quel giorno incredibilmente in ritardo, il paesaggio compreso tra Tokyo e la città di Gifu:

Già da un po' viaggiava ma non si vedeva di là dai finestrini un accenno di campagna o di spazi aperti. Da urbano il paesaggio si era fatto industriale e fumaioli o grandi capannoni di fabbriche si susseguivano ininterrottamente.

[...]

Eppure, chissà per quale strana ragione, quel paesaggio che Marco avrebbe visto con tristezza in qualunque altro paese, specialmente in America da cui tutto sommato proveniva, sembrò naturale, armonico e in certo qual modo perfino bello (*O2*, p. 1082).

Come sottolineato precedentemente, nell'*Eleganza è frigida* la contemplazione estatica del viaggiatore sognatore Marco non scaturisce soltanto dal piacere, dalla felicità provata dinanzi alla bellezza e all'armonia dei luoghi o allo stile che coinvolge ogni aspetto della vita giapponese, ma anche da un vero e proprio ripiegamento mnemonico e nostalgico.

In Giappone Parise ritrova quella atmosfera funerea, ombrosa e al contempo fantasticheggiante, che aveva conosciuto attraverso le pagine degli amati Kawabata e Tanizaki. Ritrova quel luogo tutto mentale in cui era nato il suo «cinema scrittura»⁷, suggestionato dallo sperimentalismo surrealista di Buñel e di Vigo. Egli scopre che quel procedere per epifanie, volto a scardinare ogni regola logica, psicologica e narrativa del racconto, che animava *Il ragazzo morto e le comete* e *La grande vacanza*, qui esiste da sempre ed ha un nome: è il *satori*, «serie pressoché infinita di elettroshock, di fulminee intuizioni, [...] una specie di perdita di conoscenza, e niente altro» (*Troppo occidentale per l'enigma Giappone: O2*, p. 1547).

Non a caso, la più grande delle numerose ammirazioni estatiche, se non ipnotiche, cui Marco va incontro nel suo soggiorno nipponico, la prova a Kyoto nel «giardino del vuoto o del

⁷ Cfr. E. Trevi, «Un personaggio la cui onniscienza è fatta di niente»: Goffredo Parise e I movimenti remoti, introduzione a G. Parise, *I movimenti remoti*, a cura di E. Trevi, Roma, Fandango libri, 2007, pp. 5-30.

niente», nei pressi del tempio di Ryoanji. Qui legge una iscrizione in inglese che fornisce l'indicazione di «una cripta dove “qualunque persona di qualunque religione avrebbe potuto far depositare le proprie ceneri”». Ma nei dintorni non c'è alcuna cripta, o meglio la cripta è rappresentata dall'intero *locus amoenus*. Che differenza – si chiede – con «i condomini dei cimiteri nel paese della Politica, dove chissà perché quale religione illudeva nell'idea che acquistando un monolocale il corpo sarebbe sopravvissuto nel suo marciume murato al buio»! E getta un sospiro di dispiacere al pensiero che nel suo «bellissimo paese della Politica», il materialismo sia divenuto ormai troppo intollerabile e perciò irredimibile (O2, p. 1150).

In Giappone, dove «il funebre è di casa, specie se accoppiato all'erotismo», ed è «il massimo grado di “forma” concesso» agli uomini (O2, pp. 1457 e 1459) – come scrive nella postfazione del 1982 alla *Casa delle belle addormentate* di Yasunari Kawabata – Parise trova, dunque, il luogo in cui è nato morto, quel cimitero anonimo visto come «tempo perduto», di cui vagheggiava nel racconto del '58 *Farsi una casa*. O quello altrettanto, per così dire antifoscoliano, della *Capanna sull'albero* – scritto autobiografico dell'anno prima – che l'io narrante cerca di costruire per se stesso inserendo nelle pareti della nuova casa alcune lapidi funerarie con caratteri ebraici⁸, per lui incomprensibili. Proprio come gli ideogrammi che egli, armato di pennellino, cerca di imitare, nel tempio Saihoji «con il suo giardino di muschi detto *Kokedera*» (O2, p. 1151). E proprio in luoghi come questo, Marco è preda di una felicità indefinita, forse quella «suggerita dalla filosofia Zen che viene raffigurata, come nelle carte di riso tracciate di china dal grande monaco di quel tempio come una O, uno zero, il niente» (O2, p. 1153).

Così lo scrittore vicentino recupera in Giappone il luogo delle sue visioni giovanili. E cerca, una volta riconquistata questa dimensione, di difenderla, ad esempio, contro il freddo razionalismo della semiologia. Infatti, nell'aprile del 1984 sulle colonne del «Corriere della sera», Parise stronca *L'impero dei segni* di Roland Barthes, definendolo addirittura «un libro in molte parti quasi illeggibile, un *baccarat* impazzito, dove il giocatore è comunque spiazzato». A suo giudizio, lo studioso francese nel suo *reportage* dal Giappone è caduto, «per deformazione professionale», nell'errore di analizzare il mondo e la cultura di quel paese

⁸ O1, pp. 1208-21.

«secondo la buona abitudine della struttura (ottima in Occidente) ma impenetrabile in Oriente»:

Lo stridore tra l'analisi geniale-paranoica delle cose e l'elementare segno degli oggetti, delle persone, del paesaggio, dei simboli è molto grande e finisce per inficiare la lettura. Che cosa si legge? Le cose o i segni delle cose? È chiaro dal titolo che l'intenzione è la seconda operazione ma la misura non è possibile, è il superprodotto della cultura occidentale che disgrega, polverizza, sminuzza ogni oggetto di per sé compiuto con quella potente intuizione assoluta che caratterizza tutta la cultura giapponese (*Troppo occidentale per l'enigma Giappone: O2*, p. 1547).

In Giappone il lavoro interpretativo non può che condurre ad un vasto ventaglio di ipotesi, al “può essere, può non essere”, come fa capire a Marco la sua traduttrice, la signorina Momoko Tokugawa con il suo tenace rifiuto di rispondere alle domande del curioso viaggiatore.

Del resto, la comprensione più intima, essenziale, di una civiltà sfugge all'opera di destrutturazione, propria dell'analisi concettuale. Viene invece catturata, ad esempio, dalla piccola grande arte dell'*haiku*, cioè la poesia classica giapponese ispirata all'essenza Zen. I sensi di Marco sono rapiti dalla lettura sulla riva di un laghetto, dei celebri versi di Bashô – come «Nel vecchio stagno / una rana si tuffa: / Il rumore dell'acqua» – capaci di cogliere quel momento di simbiosi con la natura, quel momento di pura perfezione in cui «tiratore e bersaglio, cioè soggetto e oggetto, coincidono» (*O2*, p. 1168).

Non a caso, pieno di silenzi ed allusioni è l'incontro di Parise con l'ultimo grande scrittore giapponese della vecchia generazione, Ishikawa Jun – autore di storie, i cui connotati formali rinviano alle «fiabe tradizionali nipponiche, agli incantesimi e agli incastri mitologici» – da lui preferito ad uno della nuova, come Kenzaburo Oe. In questa conversazione sulle «pochissime inutili cose che servono alla letteratura», Parise osserva, come molti hanno rilevato, che ormai, solo nel lontano Giappone, è possibile «scoprire ancora oggi lo stile nella letteratura che non vuol dire la letteratura» (*O2*, p. 1131).