

## Abe Kōbō e la fotografia come strumento d'indagine

*Gianluca Coci*

*La fotografia è il riconoscimento  
simultaneo, in una frazione di secondo,  
del significato di un evento.*  
Henri Cartier-Bresson



L'opera omnia di Abe Kōbō, pubblicata in Giappone dalla Shinchōsha dal 1997 al 2009, oltre a essere una delle più accurate ed esaustive raccolte mai apparse sugli scaffali delle librerie giapponesi, è senza dubbio una delle più originali in fatto di design di copertina. Il contenitore esterno di ciascuno dei trenta volumi presenta nella parte anteriore un foro rettangolare di circa tre centimetri di altezza e sei di lunghezza, attraverso il quale è possibile scorgere, a volume inserito, la targhetta metallica applicata sulla copertina vellutata di un grigio cangiante, sulla quale, al di sotto della dicitura "Abe Kōbō: Complete Works", sono incisi il numero del tomo, le date indicanti l'intervallo di tempo riguardante gli scritti contenuti e l'ISBN. Estruendo il volume dal contenitore, è invece possibile intravedere, attraverso il medesimo foro, una lunga serie

di immagini in bianco e nero, ovvero delle fotografie che, in alcuni casi, ritraggono Abe Kōbō in diversi momenti della sua vita e, in altri, raffigurano soggetti più disparati fotografati dallo stesso autore – per lo più stradine laterali, clochard, rifiuti, edifici in



rovina, folle urbane e oggetti strani. Per “spiare” al meglio il lato interno della custodia, interamente rivestita di fotografie, e scoprirne ogni dettaglio, è necessario orientare la custodia stessa in diverse direzioni e avvicinare l’occhio al foro rettangolare o al lato aperto, un po’ come si fa quando ci si appresta a scattare una fotografia o quando si osserva qualcosa

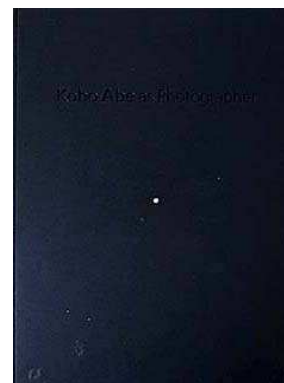
attraverso uno spioncino. Il tutto non può non ricordare *Hako otoko* (L’uomo-scatoia, 1973), uno dei romanzi più noti di Abe Kōbō, in cui il protagonista, un ex fotografo colpito da una profonda crisi esistenziale, se ne va in giro per la città con indosso una scatola di cartone provvista di una “finestrella” dalla quale osserva l’ambiente circostante secondo una nuova prospettiva, cogliendo particolari fino a poco prima “invisibili”. Del resto è lo stesso graphic designer autore del progetto di copertina, Kondō Kazuya, ad ammettere di essersi ispirato al mondo di *Hako otoko*, nonché di aver voluto in qualche modo rendere omaggio alla passione di Abe per la fotografia, una passione che, come si tenterà d’illustrare qui di seguito, non è assolutamente fine a se stessa e costituisce uno strumento di ricerca importante nell’ambito dell’opera di sperimentazione intrapresa da questo poliedrico autore a partire dagli anni Settanta, sia nella narrativa sia nel teatro.

Forse, a una prima occhiata, non è facile accorgersene. Ma, se si osserva il contenitore con maggiore attenzione, si potrà notare che il suo interno è completamente rivestito di fotografie di Abe Kōbō. Per esempio, quello del primo volume contiene una foto di Abe all’età di due anni, quando viveva a Mukden, in Manciuria, con i suoi genitori. Ogni contenitore ha una fotografia diversa, a seconda del contenuto del volume relativo. Mi sono ispirato al mondo di *Hako otoko*, solo che, in questo caso, tutto risulta capovolto, nel senso che il mondo esterno diventa il lato interno. È un mondo alla rovescia, ma molto realistico e veritiero. Oppure si potrebbe dire che si tratta di un mondo in cui la finzione è realtà, il falso è l’originale. [...] Tra l’altro, tutte le opere di Abe Kōbō sono permeate da un’incredibile forza visiva. I suoi romanzi evocano un susseguirsi di immagini davvero travolgente, per cui mi pare ovvio che la fotografia avesse per questo autore una grande importanza.<sup>1</sup>

Alcune delle fotografie di Abe sono state raccolte nel catalogo *Kobo Abe as Photographer*, pubblicato a cura della Wildenstein Gallery di Tōkyō nel 1996, a corredo di una mostra a lui interamente dedicata e tenutasi dal 26 ottobre al 29 novembre dello stesso anno. La mostra in questione era in pratica una riproposizione di quella

<sup>1</sup> Kondō Kazuya (con Takahashi Seori), “Abe Kōbō to shashin”, *Kokubungaku*, 8, 1997, pp. 130-132.

organizzata nella primavera precedente a New York, presso la Miriam and Ira D. Wallach Art Gallery, nell'ambito di un convegno commemorativo internazionale in onore di Abe Kōbō al Donald Keene Center of Japanese Culture della Columbia University, al quale fecero da contorno la rappresentazione di *Tomodachi* (Gli amici, 1967) a opera di una compagnia teatrale newyorkese, la proiezione del film di Teshigahara Hiroshi tratto da *Suna no onna* (La donna di sabbia, 1962) – premiato al festival di Cannes nel 1964 – e un concerto basato su alcuni brani musicali composti da Abe con l'ausilio di un sintetizzatore Moog. La veste grafica di *Kobo Abe as Photographer* è di nuovo opera di Kondō Kazuya: copertina rigida nera con titolo sovrainpresso del medesimo colore e un piccolissimo cerchio argentato al centro, a riprodurre il foro stenopeico di una camera oscura. Ancora una volta, dunque, siamo di fronte a un evidente richiamo al mondo di *Hako otoko*, con l'immaginata camera oscura evocata da Kondō Kazuya che sembra invitarci ad ammirare le fotografie di Abe attraverso quel minuscolo foro, così come il protagonista del romanzo osserva la realtà circostante attraverso l'apertura della sua scatola di cartone, costruita seguendo delle istruzioni che non a caso ricordano, almeno in parte, quelle da seguire per la costruzione di una camera oscura rudimentale:

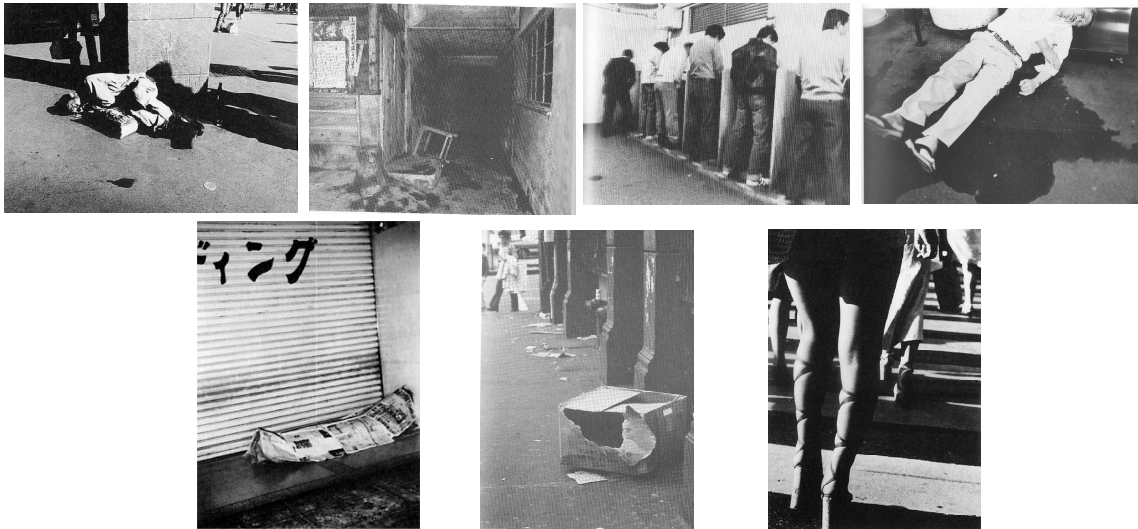


Una scatola di cartone vuota.  
 Un foglio di plastica (semitrasparente) di 50 cm<sup>2</sup>.  
 Circa 2 metri di filo metallico.  
 Circa 8 metri di nastro adesivo (impermeabile).  
 Un'arma da taglio corta (come utensile).  
 [...]

Ora, quel che richiede estrema prudenza è la fabbricazione del finestrino-spia. Prima di tutto occorre stabilirne la grandezza e la posizione, ma dato che ognuno ha le proprie caratteristiche fisiche, vorrei che non ci si attendesse troppo rigidamente alle cifre sottoindicate. Diciamo che più o meno il bordo superiore dello spioncino dovrebbe essere a 14 centimetri circa dal soffitto, quello inferiore ad altri 28, e la larghezza tra i due lati di 42 centimetri. [...] Viene poi l'applicazione, sul finestrino, del foglio di plastica semitrasparente. Anche qui, c'è un piccolo segreto. È necessario attaccarlo con nastro adesivo all'esterno dell'apertura, sul bordo superiore; il resto lo si lascia staccato, ma prima si raccomanda di fare un taglio su tutta l'altezza. Questo semplice artificio dovrebbe tornarvi sorprendentemente utile. Si esegue nel centro, poi si fanno combaciare i pezzi di due o tre millimetri. A condizione di tenere la scatola perpendicolare, fa da schermo e permette di starci dentro senza essere visti da nessuno. Appena ci si inclina un poco, si apre una fessura, e si può sbirciare dall'interno verso l'esterno.<sup>2</sup>

Ma che cosa “inquadra”, in particolare, l'uomo-scatoletta attraverso quella fessura, e

<sup>2</sup> Abe Kōbō, *L'uomo-scatoletta* (trad. Antonietta Pastore), Einaudi, Torino, 1992, pp. 5-7.



che cosa inquadrava lo stesso Abe Kōbō attraverso il mirino della sua macchina fotografica? Scenari urbani: non le vedute mozzafiato di metropoli proiettate nel futuro, illuminate a giorno dalle miriadi di insegne luminose anche nel cuore della notte, bensì gli angoli bui e nascosti di edifici cadenti, i rifiuti abbandonati all'estremità di un vicolo cieco, vagabondi, ubriachi e senz'altro collassati sui marciapiedi, una giungla di gambe che attraversano un incrocio affollato, una fila di uomini che orinano nei bagni luridi di una stazione... Scenari urbani: quei frammenti “invisibili” della nostra quotidianità, tutto ciò che esiste ma non siamo in grado di vedere, a meno che non indossiamo una scatola di cartone munita di spioncino che ci permetta d'inquadrare il mondo da una prospettiva diversa... Come afferma Fuku Noriko, curatrice della mostra newyorkese di Abe:

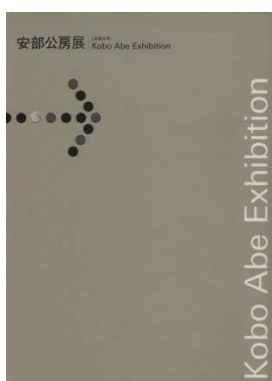
Molte delle fotografie di Abe Kōbō ritraggono cose che abitualmente i nostri occhi stentano a vedere. Oggetti collocati in posti nascosti, o all'ombra di altri oggetti. Cose che esistono nella nostra realtà quotidiana, ma che non sono facilmente individuabili... o, più probabilmente, che la nostra mente rifiuta di vedere.<sup>3</sup>

Mettendo a nudo i dettagli “invisibili” della realtà, Abe intendeva mostrare l'altra faccia delle cose, il rovescio della medaglia, il negativo abitualmente e troppo spesso occultato dal positivo. Del resto, si tratta di un metodo d'indagine perseguito costantemente sia nelle sue opere di narrativa, sia in quelle teatrali – si pensi, ad esempio, al rapporto dicotomico tra il protagonista di *Tanin no kao* (Il volto di un altro, 1964) e il suo doppio “mascherato”; oppure ai fantasmi che la fanno da padroni in *Yūrei wa koko ni iru* (I fantasmi sono qui, 1959). Inoltre va sottolineato che le immagini

<sup>3</sup> Fuku Noriko, *Shashinka Abe Kōbō – Miru koto e no chōsen*, in *Kobo Abe as Photographer*, Wildenstein, Tōkyō, 1996, p. vi.

raffigurate nelle sue fotografie non sono mai belle, in nessun senso, ma sempre volutamente crude, sporche e inquietanti. Questo perché era sua intenzione cogliere e ritrarre le cose invisibili – o “non facilmente individuabili” che dir si voglia – così com’erano, oggettivamente, in modo da demandare all’eventuale osservatore il compito di assegnarvi un significato soggettivo. Non a caso Abe amava definire le sue istantanee “ritagli di istanti inafferrabili dalla coscienza”,<sup>1</sup> e l’obiettivo principale della sua indagine, qualunque fosse la forma d’espressione artistica in cui si cimentava, consisteva nell’inserire quei ritagli entro una cornice diversa, al fine di riesaminarli isolatamente, al di fuori del contesto in cui essi erano inseriti nella realtà di tutti i giorni.

Tornando per un attimo al designer Kondō Kazuya, è doveroso ricordare il suo



legame con un altro importante evento legato ad Abe Kōbō: una mostra per commemorare il decimo anniversario della sua morte, tenutasi presso il Setagaya bungakukan di Tōkyō nell’autunno del 2003. In occasione di questo evento – a tutt’oggi si tratta della mostra più completa ed esaustiva dedicata ad Abe Kōbō –, Kondō realizza sia una particolarissima installazione video ispirata all’ultimo romanzo incompleto di Abe, *Tobu otoko* (L’uomo volante, 1990),<sup>2</sup> sia il catalogo ufficiale, la cui copertina è ancora una volta caratterizzata dalla presenza di alcuni fori, in

questo caso disposti a forma di freccia. Tra le vetrine in cui erano esposti alcuni degli oggetti appartenuti allo scrittore, spiccava quella che ospitava una parte delle sue macchine fotografiche (ne possedeva oltre una dozzina), tra cui l’adorata Contax RTS, una preziosa Zeiss Ikon reflex biottica, una Polaroid 600 SE e le immancabili pellicole Ilford, le sue preferite.



L’interesse di Abe Kōbō per la fotografia nasce molto presto, quand’era bambino ed era incuriosito dalla passione del padre, il quale sviluppava da sé le proprie fotografie in un angolo della casa adibito a camera oscura e amava collezionare e trattare le sue macchine fotografiche con una cura maniacale. Ma è soprattutto negli anni Settanta,

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. VII.

<sup>2</sup> Intitolata *Tobu otoko – Mayu no uchigawa* (L’uomo volante – Il lato interno del bozzolo) – rispettivamente titoli del romanzo di Abe e del settimo capitolo dello stesso –, consisteva in quattro differenti video proiettati simultaneamente su tre grandi schermi verticali e su un pannello orizzontale situato in posizione anteriore rispetto ai tre schermi. Sui pannelli laterali apparivano, in rapida sequenza, alcune fotografie di Abe e alcune immagini del suo studio di Hakone, colmo di macchinari e oggetti spesso presenti nei suoi ultimi romanzi o utilizzati nell’ambito della sua attività teatrale (il sintetizzatore Moog, un word processor, un registratore a bobine, un cubo di Rubik, un fucile ad aria compressa, due scheletri umani di plastica ecc.), mentre sul pannello centrale, parola dopo parola, veniva a comporsi il testo di *Tobu otoko*.

quando Abe fa della sperimentazione il fulcro della sua letteratura, che quella semplice curiosità si trasforma in un vero e proprio metodo di lavoro e di ricerca.

Un motivo molto importante alla base del mio interesse per la fotografia giace nel possibile appagamento del desiderio ancestrale, comune a ogni essere umano, di fissare l'istante nel tempo – un desiderio che, in un certo senso, corrisponde alla nostra sete di poteri extrasensoriali. Adesso che la macchina fotografica è uno strumento diffusissimo e alla portata di tutti, questo aspetto è venuto a mancare, ma bisogna pensare all'epoca precedente alla sua invenzione e al nostro desiderio innato di fermare il tempo, reso possibile attraverso le fotografie, così come avveniva per gli uomini primitivi attraverso la pittura rupestre. [...] La fotografia espande le naturali capacità umane fornendo un qualcosa in più, per l'appunto a mo' di un potere extrasensoriale. E quel qualcosa in più consiste nella possibilità di ingrandire e amplificare la realtà circostante, come se facessimo uso di una lente d'ingrandimento.<sup>3</sup>

Molto probabilmente l'amore per la fotografia scaturisce da un impulso presente in tutte le persone. Dev'essere un po' come l'istinto del cane che tende a espletare i suoi bisogni vicino ai pali della luce. E forse si tratta anche di qualcosa che ha a che fare con il desiderio innato di allargare il proprio territorio. Il fotografare è un atto compensatorio, un impulso da soddisfare, al pari del bisogno di sfamarsi di ogni essere umano.<sup>4</sup>

Abe indaga sovente sull'inarrestabile processo di trasformazione dello spazio e della materia nel tempo, nonché sulle forme nascoste oltre le apparenze. E questo vale tanto nel romanzo e nel teatro, quanto nella fotografia. Pertanto, più che dalla fotografia artistica, è sempre stato attratto dalle istantanee, che offrono la possibilità di cogliere ciò che normalmente la coscienza non riesce a cogliere. Ciò spiega le due tecniche fotografiche alle quali ricorreva con maggiore frequenza: la prima consisteva nell'uso del grandangolo, con l'apertura del diaframma ridotta al minimo e lo scatto "casuale", senza guardare attraverso il mirino e avvicinandosi sensibilmente al soggetto da fotografare; la seconda, invece, prevedeva l'uso del teleobiettivo per fotografare



<sup>3</sup> Abe Kōbō, *Toshi e no kairo*, in *Abe Kōbō zenshū* (da qui in avanti abbreviato in AKZ), 26, Shinchōsha, Tōkyō, 1999, p. 214.

<sup>4</sup> Abe Kōbō, *Tobu otoko*, in *AKZ*, 29, Shinchōsha, Tōkyō, 2000, p. 54.

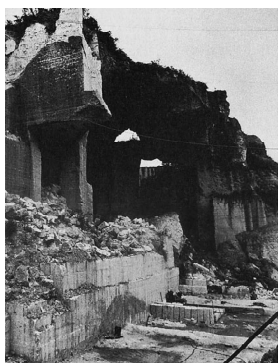
soggetti in lontananza. In questo modo, era possibile catturare in una fotografia, volontariamente o meno, elementi di solito ai margini del nostro campo visivo e della nostra coscienza. Non a caso, Abe amava fotografare “ad altezza di cane”, soprattutto in strada tra la folla, o anche “di rapina”, nelle toilette pubbliche, o ancora prediligeva puntare l’obiettivo verso i clochard e le immondizie. Per questo se ne andava spesso in giro armato di una delle sue macchine fotografiche, oltre che di taccuino e registratore, così da poter fissare nel tempo quegli istanti topici che altrimenti sarebbero andati perduti. In poche parole, intendeva mettere in evidenza ciò che di solito restava occultato dietro la coltre delle consuetudini e della percezione usuale.

Spesso le mie fotografie ritraggono cose e persone situate nel lato nascosto della città, ad esempio gli scarti e le immondizie. In fondo molti uomini conducono un’esistenza alla stregua di rifiuti, no? O forse si potrebbe addirittura dire che la vita stessa tende a ridurli in qualcosa di simile ai rifiuti. Proprio per questo, dovremmo degnare di maggiore attenzione gli oggetti che gettiamo via e di cui ci liberiamo. Non credo sia esagerato affermare che ai rifiuti dovrebbe essere riconosciuta una certa dignità, in quanto essi sono parte integrante di noi e dell’esistenza stessa. Da bambino immaginavo che a un certo punto ogni essere vivente fosse destinato a trasformarsi in spazzatura e venisse buttato via, per poi dissolversi nel nulla che tutto comprende. I rifiuti vengono da noi prodotti, ma poi noi li dimentichiamo e li annulliamo, sbagliando, perché essi hanno un loro valore e un preciso significato. Durante la guerra, in Manciuria, per le strade non c’era quasi traccia d’immondizia e ciarpame vario, perché tutto veniva spremuto fino all’osso e riciclato. Non a caso, ancora oggi, i rifiuti abbondano nei centri urbani e sono poco presenti nelle campagne.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Abe Kōbō, *Toshi e no kairo*, cit., p. 218.

In questo brano, prego di sottile ironia, è evidente la critica di Abe nei confronti della città, questo “deserto d’umanità” in cui il senso di solidarietà tipico delle comunità rurali è andato perduto per sempre e dove il consumismo e la massificazione regnano incontrastati. Così come molti dei suoi romanzi, ambientati in metropoli algide e senz’anima, o in edifici labirintici e fatiscenti, anche le sue fotografie ritraggono molto di frequente scenari urbani decadenti. Non a caso, una sua raccolta di saggi e interviste sul tema della città, *Toshi e no kairo* (Il circuito verso la città, 1978), è corredata da una serie di fotografie in cui è evidente l’accusa nei



confronti dell’urbanizzazione esasperata.<sup>6</sup> *Toshi o toru* (Rubare la città, 1980-1981) è invece il titolo di una raccolta di fotografie e saggi brevi molto singolare, in cui a ogni immagine è abbinato un testo lungo poco più di una pagina, che parte dalla descrizione del soggetto fotografato per poi avventurarsi in varie ipotesi e congetture, all’insegna della libera immaginazione.<sup>7</sup> Nella prima fotografia, per esempio, Abe comincia la sua descrizione affermando che quelle che a prima vista potrebbero sembrare delle antiche rovine sono in realtà i resti di un edificio in via di demolizione. “Si tratta”, dice, “di una sorta di immagine urbana alla rovescia, dove il bianco è diventato nero e viceversa. È un po’ come un guscio vuoto simile al carapace di un insetto”.<sup>8</sup>

Poi immagina che lì, tra quelle mura fatiscenti e piene di zone scure simili a un labirinto, una volta calato il sole, arriverà un branco di cani randagi e nei dintorni non ci sarà più nemmeno l’ombra di un bambino che gioca. Nell’ottava fotografia della raccolta, intitolata *Shōko shashin* (Foto-prova), coglie l’occasione per ricordare la sua amicizia con



Alain Robe-Grillet e il progetto di scrivere un libro a quattro mani (provando a dare un sbirciata attraverso la “finestrella” del contenitore del volume 26 dell’*Abe Kōbō zenshū*, scopriamo Abe in compagnia dello scrittore francese). Si sarebbe dovuto trattare di una sorta di mystery corredata da una serie di fotografie: Robe-Grillet, attratto dalla particolare atmosfera di Kabukichō,

<sup>6</sup> Le fotografie contenute nella raccolta citata (nonché nel volume 26 dell’*AKZ*) furono esposte nei locali dell’*Abe Kōbō Studio* (compagnia teatrale fondata da Abe nel 1973), a Shibuya, nel gennaio del 1978, e presso il *Performing Art Theatre* di Milwaukee in occasione della rappresentazione di *Tomodachi*, nei due mesi successivi. Titolo della mostra era: *Kamera ni yoru sōsaku nōto* (Appunti creativi secondo una macchina fotografica).

<sup>7</sup> Le ventiquattro fotografie e gli altrettanti saggi furono pubblicati per la prima volta, con cadenza mensile, nella rivista *Geijutsu shinchō*, dal gennaio del 1980 fino al dicembre del 1981.

<sup>8</sup> Abe Kōbō, *Toshi o toru*, in *AKZ*, 26, cit., p. 434.



avrebbe dovuto farsi carico del testo, mentre ad Abe sarebbe spettato il compito di



scattare le foto. L'istantanea inclusa in *Toshi o toru* resta a testimonianza di quel progetto purtroppo mai realizzato. Ancora, nella quinta e nella quattordicesima fotografia, intitolate rispettivamente *Damashie* (Immagini ingannatrici) e *Fūkei ni ana ga* (Un buco nel paesaggio), si può cogliere facilmente la volontà di mostrare l'altro lato delle cose e, dunque, di smascherare la menzogna. "Entrambe le foto", spiega Abe a proposito di *Damashie*, "mostrano verità che non sono tali. L'uomo di spalle, sul retro di un ristorante mentre tenta di accendersi una sigaretta, sembra stia piangendo.



La donna nell'altra foto pare portare sotto braccio libri e quaderni, ma in realtà è appena uscita da un locale a luci rosse. L'attimo cristallizzato di una fotografia può mostrare una verità che nella realtà non esiste".<sup>1</sup> In merito a *Fūkei ni ana ga*, raccontando il momento in cui ha scattato la foto, afferma: "Tutt'a un tratto ho avuto l'impressione che



la città fosse stata risucchiata in un buco! Invece si trattava di una mera illusione ottica, dovuta all'effetto specchio generato dalla parte posteriore, concava e lucida, di un autocarro".<sup>2</sup>

L'importanza della fotografia nell'opera sperimentale di Abe Kōbō è confermata, come già detto, sia nelle pagine dei suoi romanzi, sia nei lavori teatrali. Le fotografie diventano addirittura protagoniste di uno degli esercizi ideati da Abe nell'ambito del training per gli attori dell'Abe Kōbō Studio. Denominato "*shashin nozoki*" ("spiare la fotografia"), l'esercizio consisteva nell'osservare, attraverso un foro, una fotografia attaccata alla parete di fondo di una scatola. L'attore di turno, guardando la foto (di cui spesso era autore lo stesso Abe), doveva descriverla insistendo soprattutto nella ricerca di dettagli curiosi, di effetti spaziali insoliti e così via, e gli altri dovevano a loro volta spiegare come la immaginavano. Infine si procedeva al confronto con l'originale. In questo modo, Abe intendeva stimolare le capacità di osservazione e di espressione degli attori, in modo che questi potessero essere il più possibile creativi al momento dello studio di un copione. Inoltre va detto che, in base al ruolo fondamentale dell'improvvisazione nel teatro sperimentale di Abe e al concetto di elaborazione collettiva del testo, le stesse descrizioni di quelle fotografie da parte degli attori venivano a volte inserite pressoché integralmente nel copione da portare in scena.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 442.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 460.

Ulteriore scopo di questo esercizio era porre l'attenzione dell'osservatore sullo spazio esistente oltre il soggetto primario della fotografia, dunque su ciò che esisteva oltre le apparenze. Si tratta di un concetto che, nella raccolta di saggi *Sabaku no shisō* (Pensieri del deserto, 1965), Abe definisce “*hijitsuzai no genjitsu*” (“la realtà dell'irreale”):

La mia abitudine di portare in scena cose irreali è dettata esclusivamente dalla volontà di guardare sempre in faccia la realtà. È così che ho cominciato a nutrire interesse per la *realtà* in cui vivono i fantasmi. I fantasmi sono materialmente inconsistenti, sono invisibili, ma se si guarda al di là di essi, attraverso lo spesso guscio della realtà, è possibile spiare ogni minimo dettaglio. Quel guscio è la nostra quotidianità, il muro degli stereotipi. È un muro costituito da un mosaico fatto di irrealtà e di cose irreali, e proprio per questo i fantasmi sono la fessura ideale attraverso cui guardare il mondo.<sup>3</sup>

Ancora a proposito delle opere teatrali di Abe Kōbō e dei riferimenti diretti alla fotografia, va qui ricordata la prima scena di *Midori iro no sutokkingu* (Le calze verdi, 1974), in cui il protagonista, poco dopo essere apparso in scena, prende un oggetto a forma di cubo e ci guarda dentro attraverso un foro, quasi che si trattasse del mirino di una macchina fotografica, dopo di che comincia a raccontare la sua strana storia. In *Yūrei wa koko ni iru*, invece, il protagonista truffatore Ōba Sankichi dà vita al business delle “fotografie dei morti”, promettendo ai parenti dei defunti un censimento generale dei fantasmi che permetterebbe a questi ultimi di riacquisire, nell'aldilà, l'identità perduta.

Anche nei romanzi si ritrovano sovente rimandi e allusioni più o meno espliciti al mondo della fotografia. Come si è già detto, *Hako otoko* è il romanzo di Abe che più di ogni altro omaggia e trae spunto dalla fotografia. Tra le sue pagine, oltre al fatto che il protagonista è un ex fotografo che se ne va in giro “inquadrandolo” la realtà circostante attraverso il foro della sua scatola, sono presenti, con una chiara funzione metatestuale, otto fotografie in bianco e nero accompagnate da altrettante didascalie. Molto significativa è quella che raffigura un gruppetto di persone tra le quali spiccano due anziani e una ragazzina in carrozzella, commentata da un testo che riassume un tema fondamentale del romanzo, ovvero la dicotomia tra il guardare e l'essere guardati:



Nell'atto di guardare c'è amore, nell'essere guardati orrore. Bisogna digrignare i denti, per resistere al dolore di venire guardati. Ma non c'è ragione che esista chi guarda soltanto: se chi viene guardato restituisce lo sguardo, la persona che stava guardando a sua volta finisce col trovarsi dalla parte di chi viene guardato.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Abe Kōbō, *Sabaku no shisō*, Kōdansha, Tōkyō, 1965, p. 32.

<sup>4</sup> Abe Kōbō, *L'uomo-scatola*, cit., p. 33.

Il protagonista, nel tentativo di sfuggire all'orrore di essere guardato e di trovare una "porta d'uscita verso un mondo diverso",<sup>5</sup> decide di vivere indossando la scatola e spiando gli altri. Difatti, il romanzo è caratterizzato da un forte spirito voyeuristico:

Un fotografo è uno che spia gli altri, è uno specialista nell'aprire buchi, dovunque capiti. Le sue radici affondano nella volgarità.<sup>6</sup>

Ho l'impressione di esser diventato un uomo-scatoletta per poter star sempre in una scatola a guardare di nascosto in continuazione. Volevo andare in giro a sbirciare ogni posto, ma dopo tutto non si può neanche riempire il mondo di buchi e a quel punto la scatola era il buco portatile che mi è venuto in mente. E contemporaneamente ho l'impressione sia di aver voluto fuggire, sia di aver voluto inseguire.<sup>7</sup>

Chiunque preferisce guardare che essere guardato, anche il fatto che strumenti d'osservazione come la televisione o la radio si vendano di continuo è un'ottima prova che il novantanove per cento del genere umano sta prendendo coscienza della propria bruttezza. Quanto a me, diventato miope di mia volontà, continuavo a frequentare i locali di spogliarello, poi ho intrapreso la carriera di fotografo... di lì a diventare uomo-scatoletta è stato solo un passo.<sup>8</sup>

E, diventando uomo-scatoletta, il protagonista impara poco a poco a percepire un mondo diverso, quel mondo fatto di dettagli apparentemente insignificanti che Abe Kōbō ritrae spesso nelle sue fotografie, insistendo nella sua indagine con l'intento di andare oltre le apparenze.

Chiunque, in presenza di un paesaggio, involontariamente ha la tendenza a selezionarne solo gli aspetti che lo concernono. Per esempio, pur ricordando bene la fermata dell'autobus, la fila di salici subito lì di fianco non si riesce assolutamente a rievocarla. Una moneta da cento yen caduta per la strada colpisce il nostro sguardo senza che lo facciamo apposta, ma un chiodo rotto e arrugginito, o le erbacce sul bordo della strada, è come se non ci fossero. [...] A proposito, una scena, come uno la guarda incorniciata dal finestrino della scatola, cambia completamente. Tutti i dettagli diventano omogenei e prendono lo stesso valore, anche i mozziconi di sigaretta... anche la cispia di un cane... o le tende ondegianti alle finestre del secondo piano di una casa... [...] Di qualunque paesaggio non ci si stufa mai, a guardarlo da dentro una scatola.<sup>9</sup>

La fotografia di un uomo scomparso è l'unico indizio a disposizione del detective protagonista di *Moetsukita chizu* (La mappa bruciata, 1967), il quale funge qui da "macchina fotografica" cui spetta il compito di inquadrare ed esaminare ogni dettaglio nel tentativo di portare a termine l'indagine. Nel corso delle ricerche scoprirà, tra l'altro,

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 41.

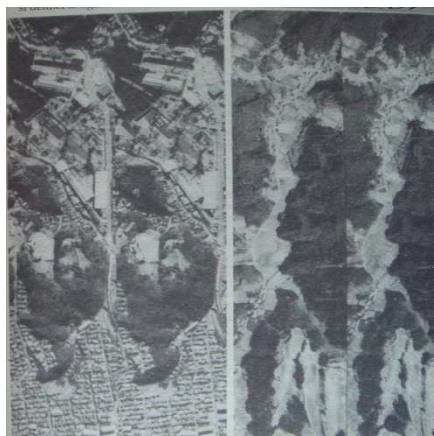
<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>9</sup> *Ibid.*, pp. 56-57.

che lo scomparso Nemuro aveva un hobby segreto: le fotografie di nudi (le sviluppava da sé, servendosi della camera oscura dello studio fotografico di un'amica). E "fotografie di nudi femminili di ogni formato"<sup>10</sup> tappezzano anche le pareti dell'alloggio di un medico inseguito dal protagonista di *Mikkai* (L'incontro segreto, 1977), un ex fotomodello per riviste gay, il quale si ritrova in un ospedale labirintico alla ricerca della moglie scomparsa. Infine, a chiusura di questa carrellata di riferimenti fotografici nei romanzi di Abe, in *Hakobune sakuramaru* (L'Arca Ciliegio, 1984), il protagonista rivela di aver lavorato come assistente di un fotografo e di nutrire una passione per le foto aeree con "effetto a rilievo". Qui, così come in *Hako otoko*, il testo contiene due fotografie con tanto di istruzioni per guardarle al meglio:

Quando non si dispone di occhiali speciali, si osservi le fotografie dopo averle separate da un foglio. Le si guardi da una distanza superiore a cinque centimetri, fissando le immagini con l'occhio sinistro, quindi con il destro, alternativamente per un secondo, chiudendo e aprendo gli occhi finché non si delinei la figura in rilievo.<sup>11</sup>



Pur senza l'ausilio di occhiali speciali o di una comune lente d'ingrandimento, è indubbio che le fotografie di Abe Kōbō vadano osservate con estrema attenzione, senza tralasciare alcun dettaglio, perché solo in questo modo se ne può cogliere il vero significato, spesso dissimulato in una zona di penombra, o tra le crepe buie di un edificio cadente. Così come nel caso delle sue storie ai confini dell'assurdo, così come al cospetto di un quadro di Bosch, occorre aver pazienza e continuare a leggere o a guardare, perché ogni singolo elemento cela un suo proprio significato.

---

<sup>10</sup> Abe Kōbō, *L'incontro segreto* (trad. Gianluca Coci), Manni, San Cesario di Lecce, 2005, p. 51.

<sup>11</sup> Abe Kōbō, *L'Arca Ciliegio* (trad. Lydia Origlia), Spirali, Milano, 1989, p. 44.