

**Tesi di Dottorato in**  
**Civiltà dell'Asia e dell'Africa - Curriculum Asia Orientale**  
**Dipartimento Istituto di Studi Orientali (ISO)**  
**SAPIENZA – Università di Roma**



***Eijitsu shōhin* (Racconti di primavera, 1909) di Natsume Sōseki**

**Candidato: Marco Taddei**

**Tutor: Prof. Andrea Maurizi**

**Anno accademico: 2016/2017**

**Ciclo di dottorato: XXIX**

## INDICE

|                                                                                                           |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| INTRODUZIONE                                                                                              | 4   |
| 1. LO STUDIO E LA MEMORIA                                                                                 |     |
| 1.1 Lo scrittore nello studio                                                                             | 19  |
| 1.2 Il ricordo del passato                                                                                | 28  |
| 2. COLORE E PITTURA                                                                                       |     |
| 2.1 Pittura e colore nella narrativa sosekiana                                                            | 42  |
| 2.2 Geometrie di composizione, luminismo e colore in <i>Atataakai yume</i>                                | 45  |
| 2.3 <i>Tobihiro</i>                                                                                       | 62  |
| 2.4 Simbolismo cromatico in <i>Kiri</i>                                                                   | 67  |
| 2.5 La valle antica di Pitlochry in <i>Mukashi</i>                                                        | 78  |
| 2.6 Significato e valore dell'opera d'arte in <i>Yamadori</i> , <i>Kakemono</i> e <i>Monarisa</i>         | 91  |
| 2.7 Colore e abbigliamento                                                                                | 111 |
| 3. IL FANTASTICO                                                                                          |     |
| 3.1 Da <i>Yume jūya</i> a <i>Eijitsu shōhin</i> : elementi di continuità e innovazione nelle due raccolte | 126 |
| 3.2 <i>Hebi</i>                                                                                           | 130 |
| 3.3 <i>Kaji</i>                                                                                           | 138 |
| 3.4 <i>Kokoro</i>                                                                                         | 145 |
| 4. LA SOCIETÀ E IL VALORE DEL DENARO                                                                      |     |
| 4.1 Differenze sociali, imprenditoria e rapporto con il denaro nella narrativa sosekiana                  | 152 |
| 4.2 Disparità sociali in <i>Ningen</i> e <i>Kaki</i>                                                      | 159 |
| 4.3 Il fallimento negli affari: <i>Mōkeguchi</i>                                                          | 168 |
| 4.4 Sōseki e il valore del denaro                                                                         | 173 |
| 5. RACCONTI DI PRIMAVERA ( <i>Eijitsu shōhin</i> )                                                        | 180 |
| IL PRIMO GIORNO DELL'ANNO ( <i>Ganjitsu</i> )                                                             | 181 |
| IL SERPENTE ( <i>Hebi</i> )                                                                               | 184 |
| I LADRI ( <i>Dorobō</i> )                                                                                 | 187 |
| KAKI ( <i>Kaki</i> )                                                                                      | 191 |
| IL BRACIERE ( <i>Hibachi</i> )                                                                            | 194 |

|                                              |         |
|----------------------------------------------|---------|
| LA PENSIONE ( <i>Geshuku</i> )               | 197     |
| L'ODORE DEL PASSATO ( <i>Kako no nioi</i> )  | 200     |
| LA TOMBA DEL GATTO ( <i>Neko no haka</i> )   | 203     |
| UN DOLCE SOGNO ( <i>Atataakai yume</i> )     | 206     |
| IMPRESSIONI ( <i>Inshō</i> )                 | 209     |
| L'ESSERE UMANO ( <i>Ningen</i> )             | 211     |
| IL FAGIANO ( <i>Yamadori</i> )               | 214     |
| MONA LISA ( <i>Monarisa</i> )                | 218     |
| L'INCENDIO ( <i>Kaji</i> )                   | 220     |
| LA NEBBIA ( <i>Kiri</i> )                    | 222     |
| KAKEMONO ( <i>Kakemono</i> )                 | 225     |
| L'11 DI FEBBRAIO ( <i>Kigensetsu</i> )       | 227     |
| UN BUON AFFARE ( <i>Mōkeguchi</i> )          | 228     |
| LA SFILATA ( <i>Gyōretsu</i> )               | 230     |
| TANTO TEMPO FA ( <i>Mukashi</i> )            | 232     |
| LA VOCE ( <i>Koe</i> )                       | 234     |
| IL DENARO ( <i>Kane</i> )                    | 236     |
| IL CUORE ( <i>Kokoro</i> )                   | 239     |
| CAMBIAMENTO ( <i>Henka</i> )                 | 241     |
| IL PROFESSOR CRAIG ( <i>Kureigu sensei</i> ) | 244     |
| <br>BIBLIOGRAFIA                             | <br>252 |

## INTRODUZIONE

L'era Meiji (1868-1912), come è noto, rappresenta per il Giappone un periodo di grande cambiamento. Un cambiamento favorito da alcuni fattori endogeni, ma innescato dall'arrivo minaccioso delle potenze occidentali. In soli tre decenni, da paese periferico e feudale quale era, il Giappone si trasforma in uno stato potente in grado di conquistare un impero coloniale. Tra il 1868 e il 1889, mentre l'industrializzazione e l'urbanizzazione ne cambiano il volto, il Giappone diventa uno stato nazionale con un esercito di leva, un governo parlamentare, una costituzione modellata su quella prussiana, un'economia capitalistica e un moderno sistema scolastico. La capacità del Giappone di adottare elementi estranei alla propria cultura e di cambiare anche radicalmente l'organizzazione politica, sociale ed economica, conservando però inalterati i valori più profondi della tradizione, è favorita dalla peculiare capacità di combinare il "relativismo etico con il proprio particolarismo culturale" (Mazzei, 2006, 91). È infatti adattando valori antichi a nuovi bisogni, combinando tradizione e innovazione, che il Giappone risponde alla sfida modernizzante lanciata dall'Occidente.

D'altro canto la rapidità dei cambiamenti macroscopici ha un forte impatto sulla vita dei giapponesi. In una società nella quale la ricchezza diventa la misura del successo personale, si accentuano le disparità sociali. La pressione lavorativa crescente, non affiancata da adeguate condizioni di vita, porta a un diffuso malcontento e ad agitazioni popolari. Inoltre, per quanto il nuovo governo accetti formalmente il diritto popolare alla rappresentazione e alla partecipazione politica, in realtà la pratica democratica è ancora immatura e carente. Le idee socialiste, entrate anche in Giappone all'inizio del secolo, vengono a riempire il senso di inadeguatezza e a rispondere alle domande non tanto della massa quanto della élite intellettuale, che elabora le teorie e le attua in movimenti.

La riapertura forzata del paese ai contatti con il resto del mondo, le luci e le ombre della modernizzazione influenzano inevitabilmente la nuova generazione di scrittori e intellettuali: l'ultima ad avere una formazione classica e la prima a cimentarsi nell'arduo compito di comprendere, acquisire e tradurre le idee portanti della cultura occidentale. Gli intellettuali del nuovo Giappone si schierano contro ogni intendimento riduttivo della figura

dell'artista e rivendicano un ruolo primario nella formazione della coscienza di cittadini moderni ed emancipati.

In campo letterario le tematiche del realismo, del romanticismo e del naturalismo si affermano in ritardo rispetto allo sviluppo europeo, avvicinandosi con grande velocità e spesso sovrapponendosi nell'opera dei singoli scrittori. Alcuni le conoscono e approfondiscono per esperienza diretta, grazie a lunghi soggiorni all'estero, altri attraverso la mediazione di questi primi e l'affiliazione a una cerchia di intellettuali con i quali condividono teorie e prassi letterarie. Il romanzo, *shōsetsu*, è il genere maggiormente coltivato dai differenti movimenti artistici. In esso si sperimenta una scrittura che rifiuta stilemi e contenuti tradizionali, per rappresentare la vita e la psicologia dei protagonisti moderni attraverso una lingua letteraria nuova. Verità, realtà, realismo sono i termini chiave del dibattito critico sullo *shōsetsu* ai primi del Novecento, anche se manca una visione univoca di come tali concetti debbano essere intesi<sup>1</sup>. Con il romanticismo e il naturalismo la nozione di *shōsetsu* si allontana progressivamente dall'idea occidentale di romanzo come *fiction*, aprendo la strada alla scrittura autobiografica dello *shishōsetsu*, il "romanzo dell'io".

In questa temperie politica e culturale si colloca l'opera di Natsume Sōseki (1867-1916), una delle voci più rappresentative e originali dell'era Meiji per la sua posizione critica nei confronti dell'occidentalizzazione, il suo anticonformismo e la sua indipendenza dalle correnti letterarie di inizio Novecento.

### **La produzione sosekiana di *shōhin*<sup>2</sup>**

I romanzi costituiscono certamente la parte più consistente e nota della produzione narrativa di Sōseki, tuttavia essi non furono l'unico genere letterario coltivato dall'autore nell'arco della sua carriera. È risaputo che, dopo il grande successo ottenuto con *Wagahai*

---

<sup>1</sup> Per un affresco del percorso accidentato e laborioso che porta alla formazione e consolidamento del discorso metaletterario moderno cfr. Bienati, Ruperti, Wuthenow, Zanotti (2016).

<sup>2</sup> Marcus riporta la vaga definizione che del termine *shōin* è data nel *Natsume Sōseki jiten* "una categoria speciale della letteratura moderna, né *shōsetsu* né *kansō*, che occupa un posto mediano tra il racconto breve e il saggio. Una narrazione più libera, rispetto a quella del romanzo strutturato, e caratterizzata da un'accentuata espressività emotiva, che lascia trapelare il carattere dell'autore. Un genere tipicamente giapponese che differisce dalla narrativa realista occidentale." (Marcus, 2009, p. 209, n. 25)

*wa neko dearu* (Io sono un gatto, 1905) e *Bocchan* (Il signorino, 1906), scritti mentre ancora Sōseki insegnava all'Università Imperiale di Tōkyō, il quotidiano *Asahi* gli offrì nel 1907 l'opportunità di collaborare in esclusiva come scrittore e critico letterario per i lettori della testata. Sōseki accettò quell'incarico e, con una scelta decisamente controcorrente, abbandonò l'insegnamento universitario<sup>3</sup>.

Il contratto con il quotidiano *Asahi* gli garantiva uno stipendio mensile di duecento yen, il possesso dei diritti d'autore, e la possibilità di pubblicare anche altrove i suoi scritti non letterari. L'unico obbligo era quello di pubblicare a puntate quotidiane romanzi o racconti, senza alcuna specifica riguardo alle scadenze, al numero di opere da presentare e alla loro lunghezza (Bourdagh, Ueda, Murphy, 2009, p. 5)<sup>4</sup>. Nell'arco della sua carriera Sōseki fu in grado di consegnare all'editore uno o due romanzi lunghi all'anno (*chōhen shōsetsu*), intervallando questa produzione con opere più brevi, nelle quali il materiale difficilmente collocabile nei romanzi poteva trovare posto. Così, tra il 1906 e il 1916, mentre venivano serializzati i romanzi che consolidarono il suo successo di critica e di pubblico, egli poté dedicarsi anche alla scrittura di racconti (*shōhin*), non facilmente riconducibili nei limiti precisi di un canone letterario.

Alcuni furono pensati come opere indipendenti, altri come segmenti di una serie più articolata. Si tratta di una produzione decisamente varia che comprende racconti nei quali il fantastico e l'onirico sono la nota dominante, descrizioni ironiche della quotidianità in casa dell'autore, riflessioni personali su temi a lui cari, ricordi personali di vita e resoconti di viaggio. In questi *shōhin* Sōseki riversa la sua colta sensibilità di scrittore e artista, esprime la propria inquietudine e riflette sulla società del Giappone moderno. Egli stesso, intervistato in merito al genere di scrittura al quale si sarebbe voluto dedicare, rispose che desiderava

---

<sup>3</sup> Le motivazioni sono chiaramente espresse da Sōseki nel suo *Nyūsha no ji* (Discorso di assunzione) pubblicato sul quotidiano *Asahi* nel 1907 (SZ, 1995, XVI, pp.60-3). Per la traduzione inglese del discorso cfr. Bourdagh, Ueda, Murphy (2009, pp. 155-8). Il potersi dedicare solamente alla scrittura, attività che lo fa sentire vivo, è la ragione principale che spinge Sōseki ad abbandonare la carriera accademica per intraprendere quella del giornalista scrittore. Una professione che, pur essendo all'epoca ancora tenuta in scarsa considerazione, lo liberava dagli obblighi assillanti della vita accademica e gli consentiva di mantenere la famiglia.

<sup>4</sup> La prima opera che apparve sulle colonne dell'*Asahi shinbun* fu *Gubijinsō* (Il papavero selvatico), pubblicata in 127 puntate tra giugno e ottobre del 1907. Fu un successo tale da portare alcuni grandi magazzini a produrre *yukata* estivi con fantasia a papaveri e anelli decorati con lo stesso fiore.

cimentarsi in qualunque genere e sperimentare il più possibile seguendo la sua natura e il suo temperamento (Beongcheon, 1969, p. 79).

Del resto Sōseki, che aveva una solida cultura classica sia in lingua cinese che giapponese, era molto apprezzato anche come compositore di poesie in cinese<sup>5</sup> e di *haiku*. Si dedicava per diletto allo studio del *nō*<sup>6</sup>, alla calligrafia, alla pittura a olio e ad acquerello<sup>7</sup> e aveva sperimentato la meditazione *zen*. Conosceva buona parte della letteratura europea e nel tentativo di includere la letteratura in una sua personale teoria dell'esperienza umana, aveva approfondito lo studio di alcune scienze sociali e naturali durante il tormentato soggiorno londinese<sup>8</sup>. Oltre a essere il massimo esperto di letteratura inglese nel Giappone Meiji era dunque un intellettuale a tutto tondo, una delle voci più autorevoli nel dibattito letterario che animava la società dell'epoca, attorno al quale si era raccolta una cerchia di allievi ed estimatori, che egli riceveva regolamentare ogni giovedì<sup>9</sup>.

La forma dello *shōhin* era dunque congeniale a Sōseki perché gli consentiva di trattare con libertà aspetti della sua vicenda personale o temi di interesse, senza la preoccupazione di creare una narrazione dalla trama ben congeniata e personaggi definiti come nel caso dei romanzi. La scelta di dedicarsi anche a questo tipo di scrittura era coerente con la sua formazione letteraria e testimonia la sua capacità di cogliere e rielaborare in chiave personale le istanze di cambiamento che animavano il dibattito culturale in epoca Meiji.

In Giappone esisteva infatti una consuetudine alla scrittura breve e personale, rappresentata dallo *zuihitsu*, lo zibaldone nel quale, con uno stile apparentemente casuale e leggero, l'autore annota pensieri sparsi, considerazioni e propositi. Un genere coltivato già

---

<sup>5</sup> Il giudizio sul loro alto valore letterario è riportato da Keene (1998, p. 347).

<sup>6</sup> In *Keiko no rekishi* (La storia delle mie lezioni) Sōseki rievoca precisamente il suo percorso di apprendimento della tecnica di recitazione dei versi del teatro *nō*. (SZ, 1997, XXV, pp. 412-414)

<sup>7</sup> Sōseki affiancò alla produzione di paesaggi piuttosto convenzionali, che si ispiravano alle opere di pittori cinesi Ming e Qing, opere ad acquerello. Alcune sono il tentativo di riprodurre la realtà secondo il principio dello *shasei*, la "riproduzione dal vivo" teorizzata dal poeta e amico Masaoka Shiki (1867-1902). Altre come il frontespizio da lui stesso creato per la produzione di *Kokoro* (Il cuore) rivelano affinità con le opere di William Blake (1757-1827) e l'Art Nouveau. (Orsi, 1999, p. 197, n. 31)

<sup>8</sup> Lo studio delle scienze sociali e naturali è premessa fondamentale per l'elaborazione di *Bungakuron* (Teoria della letteratura, 1907), un progetto che mira ad allineare lo studio della letteratura a quello del mondo fisico, nel tentativo di chiarire con un approccio universale quale siano gli elementi che, indipendentemente dalle contingenze storiche o sociali, costituiscono la forma della sostanza letteraria. In merito cfr. Bourdaghs, Ueda, Murphy (2009).

<sup>9</sup> Gli incontri del giovedì, i *mokuyōkai*, cominciarono nell'ottobre del 1906 e proseguirono fino alla morte dello scrittore. Partecipavano a queste serate letterarie amici e giovani scrittori che seguivano con interesse ed entusiasmo l'attività dello scrittore, che li chiamava *monkasei*, "discepoli".

dagli scrittori di periodo Heian (794-1185) e ripreso in periodo Tokugawa (1603-1868) dai letterati (*bunjin*) per trattare temi diversi, dalla filologia al folklore, ma anche, come dimostrato da Saeki Shōichi<sup>10</sup> per una narrazione più autobiografica. D'altra parte, la diffusione del racconto breve si lega anche alla rielaborazione giapponese delle istanze del Romanticismo e del Naturalismo tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento. Analogamente a quanto era accaduto in occidente, la ricerca di una narrativa adeguata alla sensibilità moderna, si articolò in un processo di maturazione e valutazione di forme letterarie diverse. Così, la scrittura soggettiva e quotidiana non si dispiegò sempre nella struttura prestigiosa del romanzo autobiografico (*shishōsetsu*), ma assunse anche la forma del racconto breve declinato in generi diversi<sup>11</sup>. Né va dimenticato che la curiosità dei lettori per la vita privata degli scrittori di successo, portava i giornali a richiedere loro, come nel caso di Sōseki, la pubblicazione di interviste (*danwa*) su temi circostanziati, sollecitando parallelamente la creazione di vignette letterarie che appagassero e nel contempo stimolassero la curiosità del pubblico. Il che contribuì al successo degli *shōhin* in epoca Meiji. Gli scrittori venivano infatti invitati a raccontare su quotidiani e riviste storie brevi che offrissero uno spaccato della società e del costume del tempo coinvolgendo i lettori in narrazioni di rapida e facile fruibilità.

Non da ultimo, più che i romanzi, gli *shōhin* offrivano a Sōseki la possibilità di trasfondere in prosa l'esperienza acquisita attraverso la scrittura giovanile di poesie improntate allo *shaseibun*<sup>12</sup>, e l'occasione di confrontarsi con la cospicua tradizione di *short stories* in lingua inglese di autori da lui stimati come E. A. Poe (1809-1849) e L. Hearn (1850-1904).

---

<sup>10</sup> Secondo lo studioso le opere di alcuni letterati della classe samuraica come Arai Hakuseki (1657-1725), Yamaga Sōko (1622-1685) e Matsudaira Sadanobu (1759-1829), possono essere lette quali anticipazioni della scrittura autobiografica moderna. La teoria di Saeki è riportata da Marcus (2009, p. 206, n. 8). Gli *shōhin*, in quanto vignette letterarie narrate dalla voce dell'autore, sono riconducibili anche alla forma degli *xiao pin*, i racconti brevi, del periodo Ming (1368-1644) (Marcus, *ivi*, p. 9).

<sup>11</sup> I generi, spesso simili tra loro, della letteratura confessionale erano: *kansōbun* (riflessioni), *kaisōbun* (ricordi), *kaikoroku* (memorie), *inshōki* (impressioni), *omoidebanashi* (reminiscenze) *jijoden* (autobiografia), *shaseibun* (schizzi letterari), *shōin* (episodi letterari). Al di là delle difficili classificazioni, questa produzione, era caratterizzata da un effetto di autenticità dato dal fatto che l'io narrante tende a coincidere con l'autore (Marcus, 2009, p. 209, n. 24).

<sup>12</sup> Il termine *shaseibun*, letteralmente "scrittura dal vero", indica un tipo di scrittura realistica, verosimile e capace di riprodurre i soggetti come in un quadro. La *shaseibun* è caratteristica della scuola gravitante attorno al poeta Masaoka Shiki (1867-1902), che fu grande amico di Natsume Sōseki. Shiki elaborò teoricamente questo approccio "pittorico" alla realtà, dapprima applicandolo prevalentemente alla poesia, successivamente anche alla prosa.



Una delle prime opere ascrivibili a questa produzione, nella quale la dimensione del ricordo e la narrazione in prima persona sono elementi ricorrenti, è *Bunchō* (Il passero di Giava, 1908). Racconta la triste sorte di un piccolo passero regalato allo scrittore perché gli tenesse compagnia nella solitudine del suo studio. Dopo le iniziali attenzioni la bestiola viene trascurata e muore per la negligenza di tutta la famiglia. La tomba eretta è la prima di una serie che lo scrittore e i suoi cari erigeranno per ricordare i propri animali domestici, come avviene per il gatto protagonista di *Neko no haka*, (La tomba del gatto, 1909)<sup>13</sup> o il cane Hector ricordato in *Garasudo no uchi* (Dietro la porta a vetri, 1915). Già in *Bunchō* si ritrovano molti degli elementi che caratterizzano la produzione successiva. Anzitutto la narrazione mescola elementi autobiografici ad altri verosimili ibridando il genere del diario con quello del racconto d'invenzione. L'episodio riporta fatti realmente accaduti - Miekichi e Toyotaka menzionati nel testo sono amici reali dell'autore -, e la voce dell'io narrante è in larga parte autoreferenziale. Al contempo, tuttavia, la quotidianità in casa Natsume è raccontata con una buona dose di abbellimento letterario, la donna alla quale viene equiparato il piccolo passero è una creatura immaginaria e, più in generale, la storia è l'occasione per riflettere su temi quali la solitudine, l'abbandono, l'amore inespresso, il tradimento di qualcuno che in noi ripone fiducia e il conseguente rimorso (Yiu, 2001). Tutti aspetti che ricorrono pressoché ovunque nei romanzi di successo.

Successivi a *Bunchō* sono i dieci episodi che compongono la raccolta *Yume jūya* (I sogni di dieci notti, 1908). I racconti possiedono quell'atmosfera surreale, caotica e distorta che contraddistingue l'esperienza onirica. Alcuni sono pervasi da una sottile ironia a tratti grottesca, altri da un'inquietudine profonda che li rende più simili a incubi paurosi. Considerando il rifiuto di Sōseki per una narrazione totalmente autobiografica, non possono essere letti né come un resoconto dettagliato di sogni realmente fatti o ascoltati, né come documenti clinici per una interpretazione psicoanalitica della vita interiore dell'autore. Sono piuttosto il tentativo di calare in un contesto fantastico una narrazione introspettiva, che tocca alcuni nodi tormentati della psiche umana e rielabora nella scrittura suggestioni letterarie, poetiche e pittoriche. Il rilievo dato alla dimensione onirica, se da un lato

---

<sup>13</sup> Il racconto è l'ottavo della serie *Eijitsu shōhin*. Per la traduzione cfr. pp. 201-4.

rappresenta un *unicum* nella produzione dell'autore, dall'altro si iscrive in un percorso narrativo delineatosi negli anni successivi al rientro dall'Inghilterra. L'interesse di Sōseki per la pittura europea e la letteratura inglese in particolare, così come la fascinazione esercitata su di lui dalla temperie culturale dell'Europa di *fin de siècle* lo avevano già portato a scrivere racconti caratterizzati da atmosfere surreali, ora evocate da leggende gotiche, ora da quadri a lui particolarmente cari<sup>14</sup>. Gli episodi di *Yume jūya* rappresentano universi di volta in volta diversi ma tutti capaci di lasciare un vivido ricordo nella memoria del lettore, perché Sōseki li crea con un linguaggio poetico ma al contempo dettagliato e preciso, che permette una efficace visualizzazione spazio-temporale. Si pensi, per esempio, ai frequenti riferimenti alle unità di misura lineari per restituire le proporzioni di un oggetto, di un personaggio o di un luogo comunque enigmatico e misterioso. La scrittura stessa asseconda le esigenze narrative, e laddove il sogno sfuma nell'incubo, il periodare è più breve e incalzante. Nella *Terza notte*, per esempio, il ritmo nervoso della prosa sembra evocare il respiro corto del samurai disperatamente in cerca dell'illuminazione. I dieci racconti sono caratterizzati anche da un costante riferimento ai colori, che non sono puro elemento esornativo, ma hanno valenze simboliche e creano una rete sottile di rimandi che si dipana sogno dopo sogno. Su tutti domina certamente il nero, che quando non è un fosco presagio di morte, è usato per connotare una figura o un luogo percepito come inquietante dall'io narrante.

Il successo di *Yume jūya* spinse l'editore dell'*Asahi shinbun* di Ōsaka a chiedere a Sōseki nuovi racconti sulla stessa linea. Il risultato fu *Eijitsu shōhin* (Racconti di primavera, 1909) una miscellanea di venticinque episodi dai contenuti e stili piuttosto diversi. Come si vedrà meglio nel paragrafo successivo, alcuni sono ambientati tra le mura domestiche di casa Natsume sulla scia di *Bunchō*, altri sono vere e proprie novelle nelle quali l'io narrante non è il protagonista, altre infine rievocano l'esperienza londinese dell'autore con toni cupi e malinconici.

---

<sup>14</sup> È il caso di alcuni dei racconti che compongono la raccolta *Yōkyōshū* (Racconti sospesi nel vuoto, 1906). L'atmosfera misteriosa, fantastica e onirica, è particolarmente presente in *Rondontō* (La Torre di Londra). Qui Sōseki rievoca la sua visita alla Torre di Londra che gli appare lugubre e sinistra come l'ingresso dell'inferno dantesco. All'interno, davanti ai suoi occhi, si materializzano visioni tragiche del fosco passato della prigionia, suggerite alla fervida immaginazione dell'autore dalla potenza iconografica di tele di Paul Delaroche (1797-1856) come *The Execution of Lady Jane Grey* (1833) e *The Princes in the Tower* (1831), in proposito cfr. Flanagan (2005, pp.16-22, 210-216). Anche in *Kairokō* (Ode Funebre) è ravvisabile l'influenza della pittura, in particolare di quella della scuola preraffaellita, cfr. Maurizi (2009, pp.190-217)

Concluso il progetto di *Eijitsu shōhin*, Sōseki scelse di sondare le possibilità della scrittura personale nella forma del racconto di viaggio. Pubblicò così *Mankan tokorodokoro* (Qui e là in Manciuria e Corea, 1909), nel quale riporta le impressioni suscitate da un mese di viaggio in Manciuria, dove era stato invitato da Nakamura Zekō, direttore della Compagnia ferroviaria della Manciuria meridionale<sup>15</sup>. Durante il viaggio Sōseki fu trattato con ogni riguardo, visitò gli stabilimenti e le infrastrutture realizzate dalla Compagnia e incontrò l'élite dell'amministrazione giapponese in Manciuria. Ciononostante, gli episodi di *Mankan tokorodokoro*, pubblicati a settimane di distanza dal rientro in Giappone, colpiscono per la mancanza di attenzione verso tutto questo. Eccezion fatta per alcune brevi annotazioni sulle condizioni di vita della popolazione locale e per le descrizioni di suggestivi panorami al tramonto, l'io narrante pare infatti piuttosto disinteressato a fornire un resoconto dettagliato e fedele della propria esperienza di viaggio. Piuttosto si sofferma a raccontare le proprie sensazioni e condizioni fisiche, descrive gli incontri con vecchi amici di scuola che operano per conto della Compagnia Ferroviaria, e indugia in nostalgici ricordi suscitati dal viaggio. Del resto, il titolo stesso suggerisce un girovagare senza una meta precisa più che un viaggio lungo un itinerario prestabilito, come se si volesse ridimensionare la volontà del protagonista di scegliere una qualunque direzione. Coerentemente, l'io narrante appare più sbadato, inesperto e meno propositivo del suo autore. Le primissime parole che pronuncia nel testo sono una ingenua richiesta al direttore Zekō di spiegargli cosa sia esattamente la Compagnia ferroviaria della Manciuria meridionale. Brodey (2000, p.24) sottolinea come sia impossibile immaginare che Sōseki potesse davvero rivolgere una simile domanda proprio al direttore, che lo aveva accolto così calorosamente anche perché si aspettava dalla visita dell'illustre ospite un buon ritorno di immagine per la società. La domanda inopportuna, per altro, presupporrebbe una poco credibile ignoranza del narratore in merito a quella Compagnia, che non solo era il primo investimento pubblicizzato in Asia, ma aveva anche un'importanza strategica sia sul piano economico che politico militare per il Giappone. In

---

<sup>15</sup> Nonostante sia menzionata nel titolo, la Corea non fu visitata da Sōseki, che per ragioni di salute rientrò in Giappone prima del previsto. Ultima tappa del viaggio fu la visita alla zona mineraria di Fushun prima di passare il confine con la Corea. Per una analisi dettagliata del contesto storico politico e delle implicazioni letterarie dell'opera si veda Brodey, Tsunematsu (2000).

sintesi, la presenza di elementi di finzione e una scelta selettiva del materiale da pubblicare, impediscono di considerare l'opera come un autentico diario di viaggio scritto *in itinere*. Il risultato fu un clamoroso insuccesso e l'opera venne ironicamente ribattezzata *Sōseki tokorodokoro* (Sōseki qui e là) perché il racconto incentrato sullo stato psicofisico del narratore più che sulla descrizione dei luoghi avrebbe potuto essere scritto in qualunque altro paese<sup>16</sup>. Ciononostante, la Manciura sicuramente catturò l'attenzione dello scrittore che la rievocherà in romanzi successivi, come *Mon* (Il portale, 1910) e *Higan sugi made* (Fino a dopo l'equinozio, 1912), trasformandola in un luogo letterario ambivalente: da un lato frontiera per nuove opportunità di sviluppo economico, dall'altro terra di esilio.

Il viaggio in Manciuria ebbe tra gli esiti inaspettati un peggioramento delle precarie condizioni di salute dello scrittore che fu ricoverato per otto mesi a seguito di una grave anemia cerebrale<sup>17</sup>. Confinato nel letto di ospedale Sōseki concepì la serie successiva di *shōhin*: *Omoidasu no koto nado* (Ricordi e altro ancora, 1911). In trentadue episodi, con uno stile diaristico non privo di autoironia, racconta la quotidianità in ospedale, le medicazioni, i pasti, le visite etc. Ricordi dell'esperienza in ospedale o della propria giovinezza, riflessioni sulla vita e la morte scampata per un soffio si alternano a considerazioni sull'essenza stessa della memoria. Una poesia, *haiku* o *kanshi*, conclude ogni episodio riassumendone il senso. Se il titolo volutamente vago di *Mankan tokorodokoro* allude a un girovagare senza meta per paesi sconosciuti, quello altrettanto indefinito di *Omoidasu no koto nado* suggerisce allora un vagare per i meandri della mente, annotando quel che essa produce senza escludere nulla a priori.

---

<sup>16</sup> La pubblicazione fu sospesa dopo cinquantuno puntate nonostante Sōseki avesse materiale per pubblicarne almeno altrettante. È tuttavia probabile che la scelta dell'editore in fondo non dispiacesse a Sōseki, il quale, nello scrivere *Mankan tokoro dokoro*, potrebbe aver risentito negativamente dell'ondata di nazionalismo rampante suscitato dalla questione coreana. La pubblicazione, per altro, avveniva mentre l'assassino del politico Itō Hirobumi (1841-1909), compiuto da un secessionista coreano, occupava le pagine di cronaca di tutti i quotidiani. Trattare un tema delicato come quello della presenza giapponese in Manciuria e Corea con sguardo critico e indipendente poteva non essere semplice neppure per uno scrittore come Sōseki, altrimenti noto per il suo rifiuto dello sciovinismo. Questa può essere una delle ragioni che spiegherebbe anche la scelta di affidare la narrazione a un protagonista disinteressato a quel che vede e privo di spirito critico. La scelta di non raccontare sarebbe in tal caso un indiretto rifiuto di Sōseki di schierarsi con l'establishment politico. (Brodey, Tsunematsu, 2000, pp. 16-24)

<sup>17</sup> L'evento è noto nella biografia di Sōseki come *Shuzenji taikan*, "la crisi allo Shuzenji". A seguito di un peggioramento della sua ulcera, si recò a scopo terapeutico alla stazione termale nei pressi del tempio Shuzen nella penisola di Ise. Tuttavia le condizioni peggiorarono ed entrò in coma il 24 agosto del 1910. Fu riportato a Tokyo solo l'11 ottobre dove rimase in ospedale fino a febbraio dell'anno successivo. Scrisse *Omoidasu no koto* tra il 29 ottobre 1910 e il 20 febbraio del 1911.

L'ultima serie di *shōhin*, pubblicata a un anno dalla morte è *Garasudo no uchi* (Dietro la porta a vetri, 1915). Seduto alla sua scrivania e osservando la veranda e il giardino attraverso la porta a vetri dello studio, lo scrittore riflette sul presente e su alcuni episodi del passato. Il presente è principalmente quello del narratore alle prese con individui stravaganti, che si presentano nel suo studio per chiedere ascolto e consiglio, ma è anche la quotidianità di casa Natsume sconvolta dall'irruzione dei ladri o dalla morte del cane Hector. Il presente è altresì quello di una persona malata che si confronta con l'idea della morte, verso la quale mostra una sorta di serena accettazione. Di tanto in tanto emergono anche ricordi del passato: sono episodi dell'infanzia tormentata, immagini dei suoi familiari, descrizioni di spettacoli teatrali e dei quartieri di una Tokyo ormai scomparsa. Talvolta i contorni dei ricordi sono così sfocati e sbiaditi, come nel caso di quelli associati alla madre, da suscitare il dubbio che non si tratti di sogni. Lo scrittore apre dunque spiragli sul proprio mondo interiore, ma senza mai mettersi completamente a nudo, come lui stesso afferma nell'ultimo capitolo.

Finora ho scritto in modo disordinato cose che riguardano me e altre persone. Scrivendo degli altri mi sono preoccupato di non arrecare loro alcun fastidio per quanto possibile. Al contrario, raccontando di me, ho respirato un'aria relativamente più libera. Ciononostante, parlando di me, non sono ancora arrivato al punto di eliminare completamente ogni abbellimento. Non sono così vanitoso da ingannare il pubblico raccontando bugie, ma in fin dei conti non ho mostrato il mio lato meschino né quello peggiore né i difetti che possono intaccare la mia reputazione. Non importa se si tratta delle confessioni di Sant'Agostino, delle confessioni di Rousseau o di quelle di un fumatore d'oppio, qualcuno mi ha detto che per quanto si tenti faticosamente, la realtà dei fatti non è narrabile attraverso le capacità umane. A maggior ragione quel che ho scritto io non è una confessione. Le mie colpe, se di colpe si può parlare, sono state rappresentate solo nel loro lato luminoso. Così qualcuno probabilmente rimarrà insoddisfatto, ma mettendomi a cavalcioni su quella insoddisfazione, io sorrido volgendo il mio sguardo sull'umanità. E se rivolgo lo stesso sguardo su di me, che ho scritto sciocchezze fino a ora, ho davvero la sensazione che si tratti di un altro, e mi viene ugualmente da sorridere.

Nel giardino a tratti canta ancora l'usignolo. La brezza primaverile di tanto in tanto arriva come un ricordo ad agitare le foglie delle orchidee. Il gatto sonnecchia al calduccio scoprendo ai raggi del sole una tempia con i segni di un morso doloroso ricevuto da qualche parte. I bambini che fino a un momento fa schiamazzavano in giardino facendo volare i palloncini, sono stati accompagnati al cinematografo. Mentre in casa e nel mio cuore è calato il silenzio, ho aperto la porta a vetri e, avvolto dalla tranquilla luce primaverile, ho finito queste righe come in un sogno. Poi ho voglia di piegare il braccio sotto il capo e schiacciare un sonnellino in veranda (SZ, 1994, XII, p. 615-6).

Come si evince dal passo citato la voce dell'io narrante ha diverse sfumature. È capace di fare dell'autoironia e di guardarsi con sereno distacco, può essere raccolta e introspettiva, ma anche malinconicamente poetica. Il che contribuisce a creare nel lettore la sensazione di essere più vicino non al Sōseki scrittore ma all'uomo. L'impressione non può però ignorare le parole del narratore stesso, che ci mette in guardia dal considerare la narrazione come una pagina confessionale di diario. Il racconto, per quanto personale, non può prescindere dall'*iroke*, un abbellimento, un artificio che affascina il lettore e scongiora il rischio di una prosaica esposizione di fatti e considerazioni. La critica nemmeno troppo velata è alla corrente del Naturalismo, che azzerava la distanza estetica tra vissuto personale e creazione letteraria. Una distanza che Sōseki mantiene e calibra lungo tutta la sua carriera.

In definitiva, gli *shōhin* presentano certamente molti spunti autobiografici e la presenza dell'io narrante accresce quel senso di immediatezza e autenticità. Tuttavia, la scelta di enfatizzare taluni aspetti e di attenuarne o tacerne altri è indicativa di una rielaborazione del vissuto personale volta a creare, anche attraverso lo stile, un'immagine letteraria della propria quotidianità e del proprio passato. Questo processo di trasposizione letteraria è particolarmente evidente in *Eijitsu shōhin*.

### ***Eijitsu shōhin* (Racconti di primavera)**

Come si è visto *Yume jūya* riscosse un successo tale da indurre l'editore dell'*Asahi* di Osaka a chiedere allo scrittore una nuova serie di racconti. Sōseki, che aveva concluso l'anno prima la pubblicazione del romanzo *Sanshirō* (*Sanshirō*, 1908) e si apprestava a dare alle stampe *Sore kara* (E poi, 1909), accolse la richiesta e rispose con un nuovo progetto ambizioso intitolato *Eijitsu shōin*. Così, tra a gennaio a marzo del 1909, furono pubblicati venticinque nuovi racconti intitolati, nell'ordine, *Ganjitsu* (Il primo giorno dell'anno), *Hebi* (Il serpente), *Dorobō* (I ladri), *Kaki* (Kaki), *Hibachi* (Il braciere), *Geshuku* (La pensione), *Kako no nioi* (L'odore del passato), *Neko no haka* (La tomba del gatto), *Atataakai yume* (Un dolce sogno), *Inshō* (Impressioni), *Ningen* (L'essere umano), *Yamadori* (Il fagiano), *Monarisa* (Monna Lisa), *Kaji* (L'incendio), *Kiri* (La nebbia), *Kakemono* (Kakemono), *Kigensetsu*, (L'11 febbraio),

*Mōkeguchi* (Un buon affare), *Gyōretsu* (La sfilata), *Mukashi* (Tanto tempo fa), *Koe* (La voce), *Kane* (Il denaro), *Kokoro* (Il cuore), *Henka* (Cambiamenti), *Kureigu sensei* (Il professor Craig).

Nel titolo della raccolta, *ejitsu* indica le giornate con maggior durata di luce, tipiche del periodo di transizione verso la primavera, ed è quindi un possibile riferimento al periodo dell'anno in cui i racconti furono pubblicati<sup>18</sup>. Il termine *shōhin* designa invece la forma del componimento breve che, come si è visto, può appartenere a generi diversi e non sempre chiaramente circoscrivibili. L'opera è infatti una miscellanea nella quale trovano posto frammenti di ricordi, scene di vita domestica, considerazioni personali ed episodi romanzeschi. Idealmente i racconti si collocano a un crocevia tra il romanzo breve (*tanpeshōsetsu*), lo zibaldone (*zuihitsu*) e la riflessione (*kansōbun*).

Se la varietà di temi e situazioni permette di collocare la raccolta nel genere narrativo della miscellanea, più difficile è ordinare i racconti secondo criteri che permettano un loro studio organico e sistematico. Analizzando la funzione del narratore e del contesto, Ishizaki Hitoshi ha proposto di raggruppare i venticinque racconti in quattro categorie piuttosto omogenee (Ishizaki, 1981, pp.31-48), riprese dalla critica successiva e riportate anche nel *Sōseki jiten* alla voce *Eijitsu shōhin* (2000, pp.41-2). Per comodità espositiva, ci si atterrà allo stesso ordine, con alcune, giustificate, eccezioni.

Il primo gruppo è costituito da quei racconti nei quali l'autore assume il punto di vista dell'io narrante (*jibun*) che descrive la propria quotidianità, i suoi pensieri e stati d'animo. L'ambientazione è principalmente lo studio dell'abitazione nella quale lo scrittore visse insieme alla sua famiglia nella zona di Waseda Minamichō a Tokyo. Gli episodi sono caratterizzati da una narrazione personale e realistica, caratteristica già di *Bunchō*, e comunicano al lettore la sensazione di essere più vicino all'uomo umorale, insofferente ma anche autoironico, che allo scrittore. Sōseki vi narra la visita ricevuta da amici e studenti a Capodanno (*Ganjitsu*), il suo tormento in una fredda giornata invernale durante la quale il

---

<sup>18</sup> Nella sua introduzione alla traduzione italiana della raccolta, Muto (2017, pp. 12-3), ricorda che il termine *ejitsu* è usato anche nella poesia cinese classica e negli *haiku* giapponesi. Nella poesia cinese, oltre che significare alla lettera "lunga giornata", esprime anche il desiderio umano che il tempo rallenti perché una bella giornata non finisca mai. Per tale ragione è utilizzato indifferentemente in relazione alla primavera e all'autunno. Nella tradizione degli *haiku* giapponesi compare invece come parola stagionale per identificare la primavera e sembra perdere la sfumatura insita nel termine cinese. Non è da escludere che Sōseki, conoscitore della tradizione poetica cinese, lo utilizzi contemporaneamente nel significato di giornate che si allungano perché si va verso la primavera e perché il desiderio umano le dilata.

figlio neonato non smette di piangere (*Hibachi*), la morte del gatto di casa (*Neko no haka*), un furto subito con la conseguente indagine della polizia (*Dorobō*), e la giocosa sfilata dei figli che indossano gli abiti della mamma (*Gyōrestu*). In *Yamadori* un giovane scrittore con pochi mezzi si presenta a un “incontro del giovedì” di casa Natsume con un fagiano, che cucina per tutti gli ospiti, chiedendo poi un aiuto economico allo scrittore.

Nel secondo gruppo la focalizzazione è generalmente interna, ma il tema della narrazione consiste nella rievocazione di ricordi che sono lontani nel tempo e nello spazio dal momento della scrittura. Alcuni episodi sono incentrati sui ricordi dell’esperienza londinese ed emerge da questi il senso di malessere e smarrimento in una Londra nebbiosa e buia, abitata solo da gente ostile. La breve permanenza in una pensione a West Hampstead e la descrizione dei suoi misteriosi padroni di casa è il tema de *Geshuku e Kako no nioi*. Uno spettacolo teatrale visto a Her Majesty's Theatre è lo spunto narrativo per la sua rievocazione onirica in *Atataakai yume*<sup>19</sup>. L'involontaria partecipazione a una parata in onore delle truppe al ritorno dalla Guerra Boera è rievocata in *Inshō*, una passeggiata lungo il Tamigi è traspota in *Kiri*. Non tutti i ricordi legati al soggiorno inglese sono però cupi e melanconici. In *Mukashi* è protagonista la natura con i suoi colori autunnali nella pittoresca vallata di Pitlochry, mentre in *Kureigu sensei*, Sōseki ritrae il professor Craig, dal quale si recava settimanalmente per lezioni di letteratura inglese: un ritratto irriverente e toccante insieme. Due racconti, *Ganjitsu* e *Henka*, rievocano momenti dell’infanzia e della giovinezza dell’autore: il gesto sfrontato di Sōseki bambino che corregge quanto scritto dal maestro alla lavagna e gli anni di studio alle superiori insieme all’amico Nakamura Yoshikoto, poi divenuto presidente della *Mantetsu*<sup>20</sup>.

Il terzo gruppo è composto da quelli che più assomigliano a veri e propri racconti brevi (*tanpeshōsetsu*), perché il narratore onnisciente racconta le vicissitudini dei suoi protagonisti, ne legge i pensieri e talvolta li giudica. La piccola Kīchan (*Kaki*) cresce con la

---

<sup>19</sup> Ishizaki colloca questo episodio nel quarto gruppo di racconti in stile *Yume jūya* per l’esplicito riferimento fin dal titolo all’elemento onirico. Che la dimensione ricordi quella di un sogno è innegabile, ma non è l’unica chiave di lettura possibile. Nel rielaborare l’esperienza personale infatti, Sōseki non privilegia esclusivamente la dimensione onirica, ma ricorre, come si vedrà nel primo capitolo, a un approccio marcatamente pittorico teso a restituire le impressioni della realtà più che la realtà stessa. Per questa ragione, oltre che per comodità espositiva si è scelto qui di trattarlo insieme ai racconti legati alla sua esperienza inglese.

<sup>20</sup> Abbreviazione di *Nan Manshu Tetsudō Kabushiki Gaisha*, la “Compagnia ferroviaria della Manciura meridionale”. Il presidente era altrimenti noto come Nakamura Zekō, cfr. Introduzione, pp. 11-12.



madre e la nonna senza poter uscire in strada a giocare con i bambini del vicinato, giudicati non all'altezza del suo status sociale. In *Ningen Osakusan* si veste e si acconcia con eleganza per andare a teatro insieme al marito e lungo la strada incontra un ubriaco, che farnetica in mezzo alla folla di curiosi (*Ningen*). Ibuka, un abituale frequentatore di rigattieri, compra a sua insaputa la *Mona Lisa* di Leonardo, di cui poi si disfa ritenendolo un quadro maledetto (*Monarisa*). Il vecchio Daitō vende suo malgrado un dipinto di famiglia per procurarsi i soldi necessari a costruire la tomba per la moglie (*Kakemono*). Il giovane Toyosaburō, trasferitosi lontano dal suo paese natio, ode una voce di donna che gli ricorda quella della madre morta (*Koe*). Un mercante racconta a uno sconosciuto come abbia perso due buoni affari per colpa dell'astuzia dei compratori stranieri (*Mōkeguchi*). Un ultimo racconto, pur essendo narrato in prima persona, descrive un colloquio sull'essenza del denaro (*Kane*) con un personaggio d'invenzione, il filosofo Kūkoku, ed è pertanto inserito in questa categoria.

Nella quarta e ultima categoria l'ambientazione è un mondo insolitamente vuoto di parole come in un sogno, nel quale si muove la coscienza rarefatta del protagonista che coincide con il narratore. Il lettore ha la sensazione di essere sul luogo dell'azione ed è inquieto per l'attesa di un evento imminente. *Hebi*, *Kaji* e *Kokoro* sono contraddistinti da quell'atmosfera sospesa e surreale che richiama alcuni sogni di *Yume jūya*<sup>21</sup>. Con una prosa certamente influenzata dalle opere visionarie di Poe, l'autore ci racconta di un misterioso serpente che sbuca dall'acqua lanciando una maledizione, di un incendio notturno che divampa in città ma si rivela poi essere un incubo e di una donna enigmatica che attira l'io narrante in vicoli sempre più stretti conducendolo verso l'ignoto.

La varietà è dunque il tratto certamente più evidente e che giustifica la classificazione nel genere della "miscellanea", termine con il quale si è talvolta tradotto il titolo stesso della raccolta<sup>22</sup>. L'impressione è che talvolta Sōseki sviluppi spunti narrativi che non sempre potevano trovare la giusta collocazione all'interno della trama di un romanzo, se non a costo di faticose digressioni. Alcuni *shōhin* si potrebbero definire degli *spin-off* ante litteram, perché parrebbero rielaborare un elemento rimasto sullo sfondo in un romanzo o approfondire la psicologia di un personaggio. L'incendio notturno in *Kaji*, per esempio,

---

<sup>21</sup> Per la discussione in merito, cfr. p. 126 e segg.

<sup>22</sup> *Spring Miscellany* è, per esempio, la traduzione di *Eijitsu shōhin* proposta da Tsunematsu (2002).

potrebbe essere letto come il resoconto, da una prospettiva nuova, di un evento al quale nei romanzi i protagonisti accennano di sovente. Il colloquio con il filosofo in *Kane*, è l'occasione per esprimere un'opinione personale in merito alla natura e all'uso del denaro, che nella dinamica dei rapporti tra i personaggi dei romanzi ha un ruolo tutt'altro che marginale<sup>23</sup>.

La varietà attesta anche la costante ricerca e sperimentazione di Sōseki nella scrittura. La forma breve consente di impiegare tecniche narrative ed espressive diverse con grande libertà. Così, di racconto in racconto, cambia la focalizzazione, la narrazione descrittiva diventa riflessiva o dialogata, l'impressionismo pittorico cede il campo all'ironia o alla suspense e la lingua letteraria è arricchita da tecnicismi desunti da differenti discipline o ambiti. La rievocazione, quasi espressionista, del vissuto personale dell'autore si alterna a una rappresentazione più verista e quotidiana delle vicende domestiche, mentre lo stile elegante può colorirsi di inflessioni dialettali e diventare colloquiale. A ragion veduta, dunque, Haga Tōru (1997) definisce questa raccolta come un *jikkenkōbō*, un "laboratorio sperimentale". D'altro canto varrebbe la pena di ricordare con Calvino (2015, pp. 114-15) che "i libri moderni che più amiamo nascono dal confluire e scontrarsi d'una molteplicità di metodi interpretativi, modi di pensare, stili di espressione. Anche se il disegno generale è stato minuziosamente progettato, ciò che conta non è il suo chiudersi in una figura armoniosa, ma è la forza centrifuga che da esso si sprigiona, la pluralità dei linguaggi come garanzia di una verità non parziale". Calvino si riferisce certamente al genere del romanzo, ma la "molteplicità", come chiave di lettura della letteratura moderna è certamente un dato che caratterizza anche la produzione di Sōseki, collocandolo a buon diritto tra i grandi scrittori del XX secolo. Non solo, proprio per la sua varietà di temi e di stili, *Eijitsu shōhin* potrebbe essere letta come una raccolta esemplificativa della produzione narrativa sosekiana nel suo insieme, perché lo scrittore riprende o anticipa elementi presenti altrove. In ultimo testimonia come, per usare le parole di Katō Shūichi (2000, p. 245), Sōseki fosse "in grado di scrivere di tutto e su tutto in modo brillante".

---

<sup>23</sup> Vedi pp. 150-58

## 1. LO STUDIO E LA MEMORIA

### 1.1 Lo scrittore nello studio

Uno degli aspetti che emerge dalla lettura degli *shōhin* è la quotidianità piuttosto travagliata dello scrittore, la cui immagine contrasta decisamente con quella che ci si aspetterebbe da un autore di successo quale Sōseki indubbiamente era. All'ansia per le scadenze di consegna dei suoi lavori, si univa infatti l'assillo delle visite di aspiranti scrittori in cerca di consiglio o raccomandazione, e la molesta insistenza di quanti gli si rivolgevano per avere denaro in prestito. Inoltre, il rapporto non facile con la moglie e i figli, così come gli attacchi di mal di stomaco, mettevano a dura prova i suoi già deboli nervi. Questo è il mondo che, pur tenuto conto dell'artificio letterario, affiora già tra le righe dell'ironico racconto del gatto protagonista di *Wagahai wa neko dearu* (Io sono un gatto, 1905), ed è rievocato nel romanzo semiautobiografico *Michikusa* (Erba lungo la via, 1915).

L'unico luogo dove Sōseki sembra trovare sporadici momenti di tranquillità, lontano dalle incombenze domestiche e dai visitatori molesti, è lo studio (*shosai*) stipato di libri e manoscritti. Sappiamo che dopo una serie di traslochi, nel settembre del 1907, Sōseki si trasferì con la sua famiglia nel quartiere di Waseda dove visse fino alla sua morte<sup>24</sup>. L'amico Morita Shōhei (1881-1949) descrive nelle sue memorie l'aspetto della casa e in particolare dello studio, un locale con il pavimento di legno, che il precedente proprietario, un medico, aveva probabilmente utilizzato come sala da visita.

Il Professore aveva steso un tappeto sul parquet della stanza, aveva collocato una scrivania in legno di sandalo rosso al centro, aveva sistemato delle librerie lungo le pareti e la usava come studio. [...] La stanza attigua era di otto *tatami* e veniva utilizzata come salotto per gli ospiti, ma in seguito fu stipata di nuovi scaffali per i libri. [...] La prima volta che vidi quella stanza con il parquet, che mi ricordava la sala spoglia di un tempio, per un attimo mi chiesi perplesso perché mai avesse voluto andare a vivere in un posto del

---

<sup>24</sup> La casa si trovava precisamente a Waseda-Minamichō, Ushigome-ku ed era anche conosciuta come *Sōseki sanbō*, "il rifugio di Sōseki", dal nome elegante che lo scrittore aveva scelto per il suo studio. Lo stesso nome compariva come logo sulla carta intestata utilizzata per le bozze delle opere da consegnare al quotidiano *Asahi*.

genere, ma di certo, essendo lui il Professore, lo aveva scelto per quella stanza appartata che non gli comunicava ansia (Ishizaki, 1981, p. 44).

In questa enclave privata all'interno del nuovo domicilio, Sōseki trascorreva la maggior parte delle sue giornate ed è lì che compose i suoi *shōhin*. Non sorprende dunque che in molti di essi egli faccia riferimento a quell'ambiente dove poteva scrivere e riflettere, ricevere occasionalmente qualche buon amico e trovare rifugio quando i nervi, il clima o il mal di stomaco lo rendevano particolarmente insofferente al contatto umano. La moglie e i figli appaiono per lo più in rapidi camei e sono essenzialmente considerati una potenziale minaccia per la quiete dello scrittore. Una rappresentazione lontana da quella dimensione melodrammatica della vita coniugale veicolata da molti *katei shōsetsu*, i "romanzi ad ambientazione familiare", che conobbero una grande popolarità nell'ultima decade del XIX secolo, soprattutto tra le casalinghe e le giovani donne<sup>25</sup>.

Lo studio è la cornice nella quale si svolgono gli eventi narrati in *Bunchō*. È qui infatti che l'io narrante, alter ego dello scrittore, riceve dagli amici il passero di Giava, lo osserva, lo ascolta e lo ritrova morto nel finale.

[...] Nel frattempo cominciava a gelare. Le mie giornate nello studio, simile a un tempio, passavano tra tentativi di rilassare il volto infreddolito e momenti di sconforto, ora appoggiando il mento sulle mani ora cambiando posizione. La porta a doppia anta era serrata. [...] Un giorno Miekichi entrò dalla porta tutto eccitato. Era appena calata la sera. Siccome avevo freddo io me ne stavo con il busto allungato sopra il braciere cercando di scaldare il mio volto incupito, ma tutt'a un tratto mi rasserenai. Miekichi era accompagnato da Hōryū che è un bel rompiscatole. Ognuno di loro aveva una gabbia in mano e Miekichi, che era il più grande, portava anche una grossa scatola. Fu in quella sera di inizio inverno che i miei cinque yen si trasformarono in un passero, due gabbie e una scatola (SZ, 1994, XII, p. 81).

[...] A quell'epoca stavo lavorando quotidianamente alla scrittura di un racconto. Tra un pasto e l'altro rimanevo seduto alla scrivania con il pennello in mano. Nei momenti di silenzio potevo sentirne il fruscio mentre correva sopra la carta. Di norma nel mio studio simile a un tempio non entrava nessuno. C'erano mattine, pomeriggi e sere in cui avvertivo nel fruscio del pennello un senso di solitudine. Ma c'erano anche molti

---

<sup>25</sup> Questo genere di romanzi riscosse un enorme successo negli anni tra il conflitto sino-giapponese (1894-95) e quello russo-giapponese (1904-5). Scritti principalmente da autori uomini e pubblicati a puntate su riviste e quotidiani, i *katei shōsetsu* contribuirono a ridefinire il ruolo della donna all'interno della famiglia. Le protagoniste erano sovente madri affettuose e mogli devote, in linea con l'ideologia Meiji, ma vivevano comunque in una relazione coniugale basata sull'amore e la fiducia reciproca (Ragsdale, 1998, pp. 229-255). Questo tipo di narrativa contribuì a creare un interesse per il genere del racconto familiare e domestico, nell'alveo del quale si colloca in parte la produzione di *shōhin* di Sōseki (Marcus, 2009, pp.93-5).

momenti nei quali dovevo fermarmi e il fruscio del pennello cessava del tutto. In quei casi era mia abitudine appoggiare il mento sulla mano, tenendo il pennello tra due dita, e guardare il giardino spazzato dal vento attraverso la porta a vetri. Distolto lo sguardo dal giardino, provavo a pizzicarmi il mento appoggiato sulla mano. Se nonostante ciò il pennello e la carta continuavano a rimanere estranei, provavo a distendere il mento pizzicato con due dita. In una di quelle occasioni il passero sulla veranda improvvisamente cinguettò due volte “chiyo, chiyo” (SZ, 1994, XII, p. 86).

È interessante rilevare almeno tre elementi nei due brani sopra citati: un malessere legato alle condizioni psicofisiche del protagonista isolato nello studio, la presenza di un braciere e il riferimento a una porta vetri (*garasudo*), attraverso la quale lo scrittore seduto alla sua scrivania osserva ciò che accade all'esterno. Gli stessi elementi ricorrono in *Hibachi*, quinto racconto di *Eijitsu shōhin*, che offre uno spaccato di vita familiare in casa Natsume.

Quando apro gli occhi, sento che lo scaldino col quale mi sono coricato ieri sera è diventato freddo sopra il mio stomaco. Attraverso la porta a vetri, oltre la gronda del tetto, intravedo circa un metro di cielo pesante come una cappa di piombo. Il mal di stomaco sembra cessato quasi del tutto. Con un movimento deciso mi alzo in piedi ma fa più freddo di quanto immaginassi. Sotto la finestra la neve caduta la sera prima è rimasta intatta. La stanza da bagno brilla come smaltata di ghiaccio. Le tubature sono gelate e il rubinetto non funziona più. Penando mi friziono il corpo con un panno caldo e quando mi sposto nel *cha no ma* per una tazza di tè, mio figlio di due anni scoppia in lacrime come suo solito. Due giorni fa ha pianto per tutto il giorno e anche ieri non ha smesso un attimo. Chiedo a mia moglie cosa abbia e lei mi risponde che non ha nulla e che piange per il freddo. Non c'è nulla che si possa fare. In effetti le sue non sembrano lacrime di dolore o disperazione. Tuttavia dal momento che piange deve esserci qualcosa che lo angoscia. A furia di sentirlo, l'angoscia è venuta anche a me. Alle volte mi esaspera. Mi capita di volerlo sgridare con un'urlata, ma poi mi dico che è troppo piccolo per essere sgridato e alla fine porto pazienza. Così è stato ieri e l'altro ieri e l'idea che sarà la stessa cosa anche oggi mi mette di cattivo umore già dal mattino. Siccome il mio stomaco è debole, di recente mi sono dato come regola di non mangiare nulla a colazione, perciò mi ritiro nel mio studio portandomi una tazza di tè.

Allungo le mani sopra il braciere e quando avverto un po' di tepore mio figlio è ancora di là che piange. A un certo punto solo i palmi delle mani sono così caldi che mi aspetterei di vederli fumare. Invece dalla schiena alle spalle sono intirizzito e soprattutto ho le punte dei piedi gelate da far male. Impotente, rimango lì immobile. Il minimo spostamento delle mani mi porta a sfiorare qualcosa di gelido e a quella sensazione i miei nervi reagiscono come se sfiorassi degli aghi. Il solo fatto di girare la testa è insopportabile se la nuca scivola sul colletto gelato del kimono. Il freddo mi assale da ogni parte e io rimango paralizzato al centro del mio studio di dieci *tatami*. Lo studio ha il pavimento di legno. Lì dove dovrebbe stare una sedia, ho steso un tappeto sul quale mi siedo proprio come se fossi seduto sui *tatami*. Solo che il tappeto è piccolo, misura sessanta centimetri per lato, e il parquet liscio che rimane scoperto brilla. Mentre

guardo fisso il pavimento, paralizzato, mio figlio piange ancora. Non ho davvero il coraggio di mettermi a lavorare.

A un certo punto mia moglie entra nello studio per prendere in prestito l'orologio e mi informa che ha ripreso a nevicare. Guardo fuori e noto che piccoli fiocchi di neve hanno cominciato a cadere senza che me ne accorgessi. Dal cielo opaco e senza vento i fiocchi cadono silenziosi, lenti e impassibili.

[...] Sono ancora intirizzito dal freddo e non mi vien voglia di mettermi al lavoro. A dire la verità ho una montagna di cose da fare: devo scrivere una bozza da pubblicare, devo leggere un paio di racconti che un giovane sconosciuto mi ha sottoposto e ho promesso di presentare l'opera di un tale a una rivista con una lettera di raccomandazione. I libri che avrei dovuto leggere in questi ultimi due o tre mesi e non ho potuto leggere sono impilati accanto alla scrivania. È da una settimana che appena mi metto alla scrivania con l'intenzione di lavorare arriva qualcuno. Tutti vengono a chiedere consiglio per qualcosa. Come se non bastasse ho mal di stomaco. Da questo punto di vista oggi è un giorno fausto. Eppure, nonostante i buoni propositi, sono indolente per il freddo e non riesco ad allontanare le mani dal braciere.

[...] Uscito dai bagni provo per la prima volta un piacevole tepore. Torno a casa rinfrancato e mi ritiro nel mio studio. La lampada è stata accesa e le tende tirate. Nuova carbonella è stata aggiunta nel braciere. Mi accomodo sprofondando nello *zabuton*. A quel punto, dal fondo della casa mia moglie viene a portarmi del brodo caldo dicendosi che potrei aver freddo.

[...] Appena lei esce improvvisamente cala il silenzio nella stanza. È davvero una sera da neve. Fortunatamente il pianto di mio figlio è cessato e pare essersi addormentato. Sorseggiando il brodo caldo alla luce della lampada, tendo l'orecchio per ascoltare il crepitio della carbonella nuova, mentre il fuoco rosso tremola leggero in mezzo alla cenere bloccata nel braciere. Di quando in quando una fiamma azzurrina si leva dai tizzoni. Nel colore del fuoco avverto la prima sensazione di dolce tepore della giornata. Per qualche minuto rimango a fissare la cenere che a poco a poco diventa più bianca (SZ, 1994, XII, pp. 147-50).

Probabilmente l'enfasi sulla percezione del freddo, sullo stato di prostrazione e di insofferenza ai rumori, è l'esito di una rielaborazione del vissuto tesa a dare una certa immagine letteraria di sé, anche se questo non sminuisce l'importanza data alla dimensione del ritiro nello studio, menzionato anche altrove in *Eijitsu shōhin*. *Ganjitsu* è il racconto che inaugura la pubblicazione della raccolta e lo studio appare già nella frase d'apertura. "Dopo aver mangiato una scodella di *zoni* mi ritirai nel mio studio, ma di lì a poco arrivarono tre o quattro ospiti" (SZ, 1994, XII, p.131). Neppure il clima festivo del Capodanno, cui allude la zuppa di *zoni*, sarebbe in grado di far uscire il protagonista dal suo ritiro, se non ricevesse la vista di alcuni amici che lo costringono a esibirsi nella recitazione di un brano di teatro *nō*.

Lo studio è anche il luogo dove l'autore dorme, come testimoniato da questo passo di *Dorobō*, nel quale egli viene destato di soprassalto dallo scompiglio suscitato dall'irruzione dei ladri in casa.

Fui dunque svegliato dalla voce singolare che ho appena descritto. Senza dubbio proveniva dalla stanza accanto a quella in cui dormiva mia moglie. Nel contempo il bagliore rossastro di una fiamma filtrò attraverso i *fusuma* illuminando d'un tratto il mio studio al buio. Non appena quel chiarore raggiunse la mia retina dietro le palpebre che stavano aprendosi, balzai in piedi convinto si trattasse di un incendio. Spalancai di colpo il *fusuma* di carta (SZ, 1994, XII, p. 138).

Seduto alla scrivania dello studio, l'autore ha modo di osservare anche i mutamenti stagionali e di intercettare alcuni momenti della vita del suo microcosmo domestico. È quello che accade, per esempio, in *Gyōrestu*, dove il giocoso travestimento dei figli incuriosisce il narratore e rileva una sua insolita dolcezza paterna.

Alzai involontariamente gli occhi dalla scrivania e guardai in direzione della porta dello studio. Era rimasta aperta per metà chissà da quanto tempo, lasciando intravedere circa sessanta centimetri del largo ballatoio. Una ringhiera in stile cinese delimitava il bordo del ballatoio, chiuso sopra da pannelli di vetro. I raggi del sole cadevano dritti dal cielo azzurro e scendendo lungo la diagonale della tettoia, attraverso il vetro, coloravano di luce chiara solo la parte davanti della veranda, filtrando caldi fino alla soglia del mio studio. Rimasi qualche istante a osservare quelle macchie di luce e come se una bruma leggera sprizzasse dal fondo dei miei occhi, la sensazione che la primavera fosse arrivata si fece più intensa.

Allora, in quello spiraglio largo meno di un metro, comparve varcando lo spazio vuoto qualcosa alto pressappoco come la ringhiera (SZ, 1994, XII, p. 192).

E ancora, dalla finestra dello studio osserva il comportamento curioso di una delle figlie davanti alla tomba del gatto di casa.

La sera del terzo giorno, mentre guardavo fuori dalla finestra del mio studio, vidi mia figlia, che ancora non aveva quattro anni, avvicinarsi da sola alla tomba e fissare per un po' la tavoletta di legno chiaro. Poi con il mestolo giocattolo che aveva in mano attinse dell'acqua dalla ciotola e la bevve. Non capitò una volta soltanto. Nel silenzio crepuscolare furono molte altre le gocce d'acqua miste ai petali caduti di lespedeza che rinfrescarono la gola minuta di Aiko (SZ, 1994, XII, p. 161).

Tra il 1914 e il 1915, negli ultimi anni di vita, Sōseki scrive *Garasudo no uchi*. Un raffreddore lo costringe a rimanere in casa, ma nei momenti di lucidità la mente è libera di

rievocare il passato o riflettere sulla propria condizione esistenziale. La porta a vetri che lo separa dal mondo è una sorta di membrana semipermeabile che regola e filtra il contatto con l'esterno, dal quale giunge l'eco smorzata delle notizie sulla politica, l'economia e la guerra. Lo studio diventa il corrispettivo fisico dello spazio interiore del narratore, che sceglie di scandagliare in un processo potenzialmente illimitato i recessi della sua memoria. Con autoironia e senza volersi prendere troppo sul serio così inizia la sua nuova opera:

Quando guardo fuori attraverso la porta a vetri, subito mi saltano agli occhi il banano coperto contro il gelo, i rami di agrifoglio su cui sono spuntate le bacche rosse e i pali del telegrafo che si stagliano baldanzosi, ma oltre a questi, pochissimi altri elementi che valga la pena enumerare entrano nel mio campo visivo. Stando nello studio, la mia vista è estremamente monotona e anche estremamente limitata. Inoltre, siccome per colpa di un raffreddore è dalla fine dell'anno passato che quasi non esco di casa, non facendo altro che star seduto tutto il giorno dietro questa porta a vetri, non so nulla di quanto accade nel mondo. Il cattivo umore mi fa leggere poco. Mi limito a trascorrere un giorno dopo l'altro stando seduto o dormendo. Tuttavia ogni tanto la mia mente è attiva. Anche il mio umore cambia un po'. Perfino all'interno di un mondo ristretto si verificano eventi proporzionati alle sue dimensioni ristrette. E poi di tanto intanto qualcuno varca la porta a vetri che separa dal vasto mondo il mio piccolo io. [...] Insomma il mondo è ricco di eventi. E io che sto seduto immobile dietro la porta a vetri non me la sento di comparire sui giornali. Se devo scrivere, lo faccio mettendo da parte politici, soldati, uomini d'affari e lottatori di *sumō*. Da solo mi manca il coraggio per una iniziativa simile. Tuttavia, poiché mi è stato ordinato di provare a scrivere qualcosa in primavera, scrivo cose noiose che non riguardano altri che me. No so valutare chiaramente quanto si protrarrà questo lavoro perché sarà deciso dall'estro del pennello e dai limiti di spazio per la pubblicazione (SZ, 1994, XII, pp. 517-9).

Il tema dello scrittore riflessivo nel solitario ritiro del suo studio non ricorre solo negli *shōhin* che descrivono con un certo grado di realismo la vita dell'autore, ma lo si può cogliere, più o meno manifestamente, anche in altri episodi o romanzi dove gli elementi di fiction sono decisamente più marcati.

Nel breve racconto intitolato *La voce (Koe)*, anch'esso parte di *Eijitsu shōhin*, ritroviamo la descrizione di uno spazio molto simile a quello dello studio dello scrittore. Il protagonista è il giovane Toyosaburō che si trasferisce a studiare lontano da casa. Sōseki lo descrive nei primissimi giorni del suo arrivo nel pensionato, e lo rappresenta seduto alla finestra intento a fissare il giardino in una limpida giornata autunnale, mentre lo assale la nostalgia del paese



natale. L'atteggiamento assorto di Toyosaburō è molto simile a quello del l'io narrante in *Garasudo no uchi*<sup>26</sup>.

Erano trascorsi tre giorni dall'arrivo di Toyosaburō in quella pensione. Il primo giorno, nella luce fioca del crepuscolo, come un'ombra indaffarata si era messo a riordinare con cura il bagaglio e a sistemare i libri. Poi si era recato ai bagni del quartiere e appena aveva rimesso piede in camera si era addormentato. Il giorno seguente, di ritorno da scuola si era seduto alla scrivania e aveva provato a leggere qualcosa, ma forse a causa dell'improvviso cambio di residenza, non era riuscito a concentrarsi per nulla. Fuori dalla finestra si udiva incessante il rumore di una sega.

Toyosaburō rimanendo seduto aveva allungato le braccia e aperto gli *shōji*. Proprio davanti al suo naso un giardiniere stava potando con cura i rami di una paulonia. Mentre i rami già piuttosto grandi venivano tagliati a forza dalla base cadendo a terra in abbondanza, le parti bianche lasciate dalla sega risaltavano molto tanto erano numerose. Al contempo il cielo vuoto appariva più vasto come se da lontano fosse venuto raccogliendosi davanti alla sua finestra. Con il mento appoggiato sulla mano Toyosaburō alla scrivania era assorto, senza sapere perché, nella contemplazione del limpido cielo autunnale che si stendeva lontano oltre la cima della paulonia. Quando il suo sguardo si era spostato dall'albero al cielo, improvvisamente lo aveva colto un'emozione intensa. E mentre quell'emozione si smorzava pian piano, gli era apparso in un angolo, come un punto netto, il ricordo nostalgico del suo paese natale. Il punto si trovava molto lontano, ma lui lo aveva scorto chiaramente come se fosse sulla scrivania (SZ, 1994, XII, p. 197).

È significativo, per altro, che l'espressione "con il mento appoggiato alla mano" sia la stessa già impiegata in *Bunchō* dall'autore. Dunque Sōseki attribuisce a questo giovane un gesto che è tipicamente suo e collocandolo solo, in una stanza con i libri, davanti a una scrivania che prende luce dalla finestra, ricrea nella dimensione letteraria l'ambiente del suo studio.

Qualcosa di molto simile accade anche in *Michikusa*, romanzo nel quale Sōseki costruisce il personaggio di Kenzō attingendo numerosi elementi dalla propria esperienza personale. Kenzō ha alle spalle un soggiorno di studio a Londra, è un professore dal carattere scontroso e vive in un contesto domestico molto simile a quello raccontato in *Hibachi*: moglie e marito si scambiano laconiche battute, che sottendono una incomunicabilità di fondo, la presenza dei bambini viene percepita ma senza particolari slanci di affetto paterno, e il lavoro e il nervosismo sono fonte costante di stress. In *Michikusa* lo studio è il luogo nel quale Kenzō si

---

<sup>26</sup> La somiglianza è stata rilevata anche dalla critica, cfr. Marcus (2009, pp. 84-90).

ritira appena possibile, pur senza trovare quella pace che desidera. Le frustrazioni personali e le incombenze del lavoro lo assillano anche lì.

Tornato a casa, si cambiò d'abito e si precipitò nello studio. Aveva infatti l'impressione costante che le cose da fare in quello spazio ristretto di sei *tatami*, si accumulassero formando una montagna. Per dirla tutta, più che un lavoro, lo considerava una costrizione, un assillo che lo pungolava dolorosamente. Dunque per forza di cose era sempre irritato [...]. Kenzō era quotidianamente incalzato dal lavoro. Persino a casa, non poteva concedersi un istante di riposo. Per di più avrebbe voluto del tempo per meditare sulle questioni che realmente lo interessavano, per scrivere ciò che gli stava a cuore e per leggere i libri che desiderava. Per tanto la sua mente, non sapeva davvero più cosa fosse il riposo. Era costantemente attaccato alla scrivania. [...] Si era forzatamente isolato dal mondo ed estraniato dal consesso umano. Più la relazione tra la sua mente e la scrittura diventava complessa, più sprofondava nella solitudine come essere umano. Vi erano momenti in cui aveva la vaga percezione della propria solitudine e d'altra parte era anche convinto che nel profondo del suo cuore albergasse una passione ardente fuori dal comune (SZ, 1994, X, pp. 7-9).

[...] Negli ultimi tempi forse a causa dell'eccessivo sforzo intellettuale, le condizioni del suo stomaco non erano buone. Di tanto in tanto, quando se ne ricordava, provava a fare un po' di ginnastica ma gli esercizi non facevano altro che procurargli un senso di pesantezza sul torace e sull'addome. Si era dunque ripromesso di non mangiare nulla al di fuori dei tre pasti quotidiani (SZ, 1994, X, p. 17).

[...] La moglie, che lo osservava da lontano, era convinta di non potergli essere di alcun aiuto, e così si mostrava distaccata. Questo suo atteggiamento pareva a Kenzō nient'altro che la riprova della sua indifferenza. E la moglie, in cuor suo, muoveva al marito lo stesso rimprovero. Riteneva infatti che più tempo lui passava nello studio più il loro rapporto, eccezion fatta per le questioni di casa, era destinato ad affievolirsi. Lo lasciava da solo nel suo studio e stava unicamente con i figli. Anche questi ultimi si avvicinavano raramente allo studio. Nelle rare occasioni in cui si erano azzardati a entrare nello studio, immancabilmente avevano combinato qualche marachella ed erano stati sgridati da Kenzō. Kenzō era consapevole che i figli si tenevano alla larga da lui perché li sgridava, eppure ne sentiva in qualche modo la mancanza (SZ, 1994, X, pp. 25-6).

In conclusione esiste un *topos* ricorrente nella narrativa sosekiana, che si potrebbe definire *shosai monogatari*<sup>27</sup>, "racconto dello studio". Lo studio compare anche in *Eijitsu shōhin* come riferimento metatestuale al luogo nel quale l'autore realmente scrive e, al contempo, come cornice narrativa di quegli episodi nei quali l'autore rappresenta se stesso

---

<sup>27</sup> La definizione è in Marcus (2009, p.119), secondo il quale, la presenza dello studio nei nuovi spazi abitativi del periodo Meiji è anche misura della difficile conquista di una privacy, quanto meno all'intero delle mura domestiche.

attraverso l'espedito letterario dell'auto deprecazione e dell'ironia. Il ritiro nello studio è, in ultima analisi, la manifestazione di un desiderio di solitudine e di tranquillità. Forse anche per questo Sōseki si sentiva particolarmente vicino a Thomas Carlyle (1795-1881). Infatti, nel racconto del 1905 che descrive una delle ripetute visite alla casa museo dello scrittore inglese, egli dedica una buona parte alla descrizione dello studio che Carlyle, ipersensibile ai rumori, si era fatto costruire per poter coltivare in silenzio la propria arte.

Arrivati al terzo piano, provai una felicità vaga e inspiegabile. O meglio, più che di felicità avvertii un senso ineffabile di mistero. Ci trovavamo nel sottotetto. Il soffitto era alto al centro e basso ai lati come il collo di un cavallo, e lungo la sommità della sua groppa si apriva un lucernario di vetro. I raggi del sole che filtravano in questa mansarda cadevano dritti sulle teste dei visitatori. E sopra quelle teste, separata da una lastra di vetro, la volta celeste si allargava sul mondo intero. Nemmeno un corpuscolo ostacolava la vista. Carlyle aveva progettato personalmente la costruzione di questa stanza, ne aveva fatto il suo studio e lì si era andato a rinchiudere. Ma quando vi si rinchiuse, si accorse per la prima volta che il suo progetto presentava dei difetti. In estate era spiacevole starci a causa del caldo, d'inverno per via del freddo. [...]

Per quale motivo Carlyle si sarà preso la pena di progettare questa stanza vicina al cielo? Dai suoi scritti traspare l'immagine di un uomo simile a un fascio di nervi elettrici. Sembra che il suo temperamento irascibile non gli concedesse quella tranquillità necessaria per immergersi nella scrittura, ignorando completamente i suoni prodotti senza alcun ritegno e che lo assediavano da ogni parte. Il suono del pianoforte, l'abbaiare del cane, il canto del gallo, il verso del pappagallo, ogni minimo rumore irritava i suoi nervi sensibili, così, stremato da un'incessante agonia, finì per cercare in questa mansarda al terzo piano un rifugio, che lo portasse il più vicino al cielo e il più lontano possibile dagli uomini.

In una lettera alla signora Aitken racconta: "Durante tutta l'estate sono stato tormentato dai rumori che entravano liberamente dalla finestra spalancata. Ho cercato di porvi rimedio nei modi più disparati, ma non ne ho tratto il minimo giovamento. Così dopo lunghe e attente riflessioni, ho deciso di costruire in cima alla casa una stanza di venti piedi quadrati. Verrà realizzata con muri doppi, un lucernario sul soffitto che lasci filtrare la luce solare e un sistema studiato perché l'aria circoli senza problemi. Allora potranno anche cantare in coro tutti i galli del creato, ma, con il dovuto rispetto, io non ne sarò più infastidito"

Lo studio tanto atteso fu realizzato con una spesa di duemila yen ed era più o meno come lo aveva immaginato. Fu un successo all'altezza delle sue aspettative, ma nel contempo, altri fastidi non previsti giunsero alle orecchie del nostro eroe. Certamente, cessò il suono del pianoforte, l'abbaiare del cane, il canto del gallo e il verso del pappagallo, e non li sentì più come previsto, ma quei suoni trascurabili finché stava ai piani bassi - le campane della chiesa, il fischio della locomotiva, il vociare indistinto e lontano proveniente dal mondo sottostante - lo inseguirono come una maledizione, tormentando i suoi nervi esattamente come prima (SZ, 1994, II, pp. 40-2).

## 1.2 Il ricordo del passato

Mentre il governo Meiji andava costruendo una nuova identità nazionale, manipolando strategicamente la memoria collettiva, la letteratura giapponese dell'epoca, sollecitata dalla riconfigurazione dell'assetto socioculturale del paese e influenzata dalla narrativa soggettiva europea, sondava le possibilità espressive della scrittura della memoria<sup>28</sup>.

Una parte cospicua degli episodi di *Eijitsu shōhin* indicano come la rievocazione di un ricordo più o meno lontano nel tempo sia privilegiata anche dallo scrittore nella solitudine del suo studio. La ricostruzione letteraria dei frammenti di memoria avviene secondo due modalità diverse: in alcuni racconti (*Atataakai yume*, *Inshō*, *Kiri*, *Mukashi*) attraverso la voce di un io narrante si materializzano davanti agli occhi del lettore alcuni momenti del vissuto personale dell'autore. In altri (*Geshuku*, *Kako no nioi*, *Kigensetsu*, *Henka*, *Kureigu sensei*) è invece chiara la presenza di due piani temporali distinti: il presente della scrittura e il passato del ricordo. L'autore rievoca il proprio passato e guardandolo retrospettivamente, aggiunge considerazioni personali o commenti su quanto va narrando. Indipendentemente dalla modalità, i racconti fermano nella pagina scritta dei momenti del fluire inarrestabile della coscienza e sono l'occasione per sperimentare nella scrittura alcune delle premesse teoriche contenute in *Bungakuron* (Teoria della letteratura, 1907). Opera nel quale è ravvisabile l'influenza delle teorie di William James e della cosiddetta Nuova Psicologia<sup>29</sup>.

D'altro canto, in *Michikusa*, Sōseki fa esplicito riferimento alle teorie del filosofo francese H. L. Bergson (1859-1941)<sup>30</sup>, che in *Matière et Mémoire* (Materia e memoria, 1896) si era

---

<sup>28</sup> La scrittura del ricordo, della famiglia, di una fase della propria vita o di un luogo caratterizza molta parte della narrativa del periodo Meiji. Si pensi, per esempio, alle opere di Shimazaki Tōson (1872-1943) o Futabatei Shimei (1864-1909) imperniati sulla rievocazione romanzata di esperienze personali.

<sup>29</sup> William James (1842-1910) proponendo una analisi introspettiva della coscienza intensa come un flusso in perpetua trasformazione, aveva per primo distinto chiaramente due tipi di memoria: la memoria primaria, una memoria a breve termine, che consiste dei contenuti della coscienza, e la memoria secondaria, una memoria a lungo termine, che contiene informazioni non presenti alla coscienza, ma che possono essere riattivate all'occorrenza. Come dimostrato da Lamarre (2008), i principi della Nuova psicologia, di cui James era l'ispiratore, ebbero una profonda influenza nel pensiero di Sōseki, che a essi si ispirò nell'elaborazione del suo *Bungakuron* (La teoria della letteratura, 1907). Qui l'eco dei *Principi della psicologia* di James si avverte nella costruzione di un nuovo empirismo che non analizza più unicamente il dato della percezione sensoriale, ma anche la dimensione emotiva che accompagna la percezione e l'evento che la genera.

<sup>30</sup> Cfr. SZ, X, 1994, pp. 136-7. Kenzō, alter ego letterario dello scrittore, sta dicendo a uno studente quanto sia fortunato a essere giovane e non ancora oppresso dal fardello dei ricordi. La conversazione è lo spunto per rievocare brevemente

occupato di analizzare la percezione e la memoria, mostrando come il dato sensoriale venga arricchito da apporti interiori che lo personalizzano, legando indissolubilmente l'oggettivo al soggettivo. Il fatto che Sōseki lo citi nel penultimo dei suoi romanzi, dimostra una volta di più come l'interesse per il tema del ricordo sia costantemente vivo nell'arco di tutta la sua carriera.

Per altro nel 1908, un anno prima di *Eijitsu shōhin*, Sōseki aveva pubblicato *Kōfu*, (Il minatore) un romanzo sperimentale in chiave naturalistica, nel quale emergono interessanti considerazioni sul tema della memoria e del suo rapporto con la scrittura. Il narratore giunge infatti a rigettare l'idea di un romanzo verista perché afferma di non essere interessato alla narrazione oggettiva della successione degli eventi, ma piuttosto al racconto dei risvolti invisibili e misteriosi che determinano la sostanza degli eventi stessi. Tali risvolti si possono cogliere solo se la realtà vissuta è rappresentata a posteriori attraverso la scrittura. Lo scarto temporale e la ricostruzione della realtà attraverso la lente del ricordo sono indispensabili perché vi sia quella necessaria distanza estetica capace di trasformare una semplice concatenazione di eventi in un romanzo.

Quando sono libero da impegni, mi ritrovo spesso a pensare all'esperienza di quel periodo, che è stato il più vario e inteso della mia vita. Ogni volta che ci penso, siccome sono eventi del mio passato, brandisco senza ritegno il bisturi per vivisezionarli con precisione, e provo a sminuzzare e dissezionare ogni mia emozione. [...] All'epoca agivo certamente in modo irriflessivo, sconsiderato e confuso, ma il percorso che mi ha portato a quel comportamento irriflessivo, si può capire solo se lo giudico oggi a distanza di tempo con mente serena. Infatti solo perché quel viaggio verso la miniera mi appare oggi come un sogno remoto, posso scriverne in modo che i lettori capiscano. Con questo non intendo dire che ho trovato il coraggio di elencare ogni singolo evento senza alcun abbellimento. Voglio dire che non avrei mai potuto mettere per iscritto quanto raccontato fin ora se non avessi avuto la tranquillità di esaminare a fondo il me stesso di allora, esponendolo al mio sguardo odierno. La gente comune ritiene che il resoconto più accurato di un evento sia quello redatto sul luogo e al momento, ma questa convinzione è chiaramente errata. Nell'immediata trasposizione di un evento si è sollecitati dall'eccitazione del momento e dunque prevalgono errori grossolani. Così se durante il viaggio verso la miniera avessi annotato in un diario le mie emozioni del momento, sono certo che il risultato sarebbe stato un resoconto menzognero, artificioso e infantile. Nulla che mi sarei sentito in diritto di sottoporre a chicchessia (SZ, 1994, V, pp. 50-1).

---

le teorie di Bergson, secondo il quale, nell'attimo prima di morire, quando la possibilità di un futuro viene oscurata dalla morte, si dispiega agli uomini la radiosa ricchezza del passato.

Questi fatti non diventeranno un romanzo. Vi sono molti eventi della mia vita che sembrano giungere a una conclusione e non si concludono, come episodi di un romanzo incompiuto. Se a distanza di molti anni mi guardo indietro, mi pare piuttosto che siano di maggior interesse quegli accadimenti i cui strascichi si eclissano confusi nella profondità del cielo azzurro. Tutto ciò che ricordo del passato è un sogno e poiché nella consistenza onirica risiede il fascino di queste reminiscenze, se gli eventi del passato non avessero in sé quella qualità brumosa e indistinta, non potrebbero sollecitare il gusto dell'immaginazione. Di conseguenza, più di un evento che si sviluppi compiutamente, soddisfacendo l'aspettativa di trovare un nesso di causa-effetto, ha maggior fascino un'immagine che fluttui davanti ai nostri occhi e rappresenti una notte e un giorno nella vita di Coperta Rossa, lasciando nel mistero cosa accadde prima e dopo. (SZ, 1994, V, p. 115).

Al di là della critica alla corrente del naturalismo, due aspetti sono certamente da rilevare nei passaggi sopracitati: la relazione fondamentale tra scrittura e memoria e la similitudine che equipara il ricordo al sogno. Se è vero che la memoria in qualche modo altera l'immagine di un luogo, di un evento o di una persona, arricchendola a posteriori di suggestioni, immagini e giudizi, è comunque tra i suoi frammenti che lo scrittore deve frugare per trovare la materia da analizzare e raccontare. Perché solo la trascrizione o la rielaborazione del ricordo attraverso la scrittura è capace di sublimare il contingente nelle forme attraenti dell'arte. D'altra parte, la sottesa consapevolezza che esiste uno scarto tra la percezione e la rappresentazione porta il narratore di *Kōfu* ad asserire che il ricordo può assumere la consistenza sfumata e impalpabile del sogno. Appare come un frammento del passato dai contorni nebulosi che stimola l'immaginazione senza necessariamente appagare l'aspettativa di una narrazione consequenziale.

La rievocazione del ricordo come prassi letteraria, la sua dimensione onirica e frammentaria sono elementi che caratterizzano soprattutto quegli episodi di *Eijitsu shōhin* legati al soggiorno inglese dello scrittore. La ricostruzione di una scena o di un episodio non assume infatti la forma di un resoconto verista o di una pagina di diario, ma quella del racconto di un'esperienza surreale, a tratti simile a un sogno. A ciò concorrono innanzitutto precise tecniche narrative.

In alcuni casi lo scrittore ricostruisce una sequenza di eventi che non corrisponde al reale ordine cronologico nel quale li ha vissuti, enfatizzandone il carattere inquietante o quanto meno inconsueto. Così, per esempio, *Inshō* inizia con il narratore nel mezzo di una strada di

un quartiere anonimo più volte definito “strano” (*fushigi*), dove le case sono tutte così uguali tra loro da impedirgli quasi di riconoscere la pensione dalla quale è appena uscito<sup>31</sup>. Poi con un *flashback* richiama le primissime sensazioni legate alla notte del suo arrivo a Londra, vista come in un sogno dalla carrozza.

Quando varcai la soglia, mi ritrovai in una strada ampia e diritta che correva davanti casa. Provai a fermami nel mezzo e a guardarmi attorno: le case che vedevo avevano tutte tre piani ed erano tutte di un identico colore. Siccome sia quelle vicine alla mia che quelle di fronte avevano una struttura così simile da essere quasi indistinguibili, se mi fossi allontanato di poco e avessi provato poi a tornare sui miei passi, non avrei più riconosciuto quella dalla quale ero uscito. Era uno strano quartiere.

La sera prima mi ero addormentato nel sibilo dei treni a vapore. Alle dieci passate, accompagnato dal suono degli zoccoli dei cavalli e dei loro campanelli ero sfrecciato attraverso le tenebre come in un sogno. Allo stesso tempo le luci di lampade graziose baluginando a centinaia incrociavano le mie pupille. A parte questo però, non avevo visto altro (SZ, 1994, XII, pp. 165-6).

Più che a descrivere in maniera consequenziale gli eventi, l'autore è interessato a riportare le impressioni suscitate dal luogo accentuando il senso di spaesamento suscitato dal vorticare di luci, colori e rumori sconosciuti.

L'*incipit* di *Inshō* ben esemplifica un'altra tecnica ricorrente in *Eijitsu shōhin*. La narrazione inizia nel bel mezzo di un'azione e l'autore è reticente nel fornire coordinate spaziotemporali che permettano al lettore di collocare il narratore in un luogo e in un tempo preciso. Il meccanismo crea dunque *suspense* e una concentrazione drammatica che suscita ansia e incertezza. Il narratore e il lettore con lui sembrano sospesi in attesa di un elemento chiarificatore o di un evento risolutivo, sperimentando uno stato di tensione simile a quello che accompagna sovente l'esperienza onirica. Anche nella scena iniziale di *Atataakai yume* (Un dolce sogno), dove il richiamo alla dimensione del sogno è palese già nel titolo, Sōseki compie un'operazione analoga. E se è vero che dopo qualche riga compare il toponimo “Londra” a precisare lo spazio, rimane comunque nel vago perché il narratore si trovi lì e, soprattutto, dove stia andando.

---

<sup>31</sup> Si tratta della prima pensione al civico 76 di Gower Street. Lì Sōseki soggiornò per le prime due settimane dal suo arrivo a Londra (Haga, 1997, pp.192-4)

Il vento urtava contro gli alti edifici, e siccome non trovava una via di fuga diritta come avrebbe voluto, curvava fulmineo sopra la mia testa e scendeva in diagonale fino a spazzare il lastricato. Io camminavo tenendo ferma con la mano destra la bombetta sul capo. Davanti a me c'era un vetturino in attesa di clienti. Ero certo che mi stesse osservando dalla sua carrozza, e appena allontanai la mano dal cappello raddrizzando la mia postura, quello alzò il dito indice. Era il segnale per invitarmi a salire. Io però non salii. Allora il vetturino serrò a pugno la mano destra e cominciò a battersi il petto con violenza. A qualche metro di distanza udivo ancora il rumore sordo dei colpi. I vetturini di Londra si riscaldano così. Mi voltai e osservai un poco il vetturino (SZ, 1994, XII, pp. 165-6).

Analizzando i contenuti, è evidente come i ricordi associati all'esperienza inglese siano trasformati dalla mente dello scrittore in esperienze surreali. Con uno stile impressionista, che utilizza colori, luci e linee espressive, Sōseki trasforma Londra in un paesaggio immaginario. Le vie della città sono descritte in *Atatakai yume* come gole strette e buie, mai scaldate dalla luce del sole. Sul fondo brulica una marea umana in movimento costante. I londinesi hanno profili spigolosi e ostili e camminano frettolosamente incalzati dal freddo o dai propri affari, incuranti del narratore che si muove tra essi come a rallentatore.

In *Inshō* egli si perde nel vortice della folla che lo sospinge verso Trafalgar Square, dove è la piccola figura dell'ammiraglio in cima alla colonna a catturarne l'attenzione. La statua immobile e solitaria di Nelson sembra quasi rappresentare la solitudine e lo straniamento del narratore perso in una città sconosciuta. In *Kiri* infine tutto è avvolto da una caligine insalubre, che impedisce la vista e non consente al narratore angosciato di ritrovare la via di casa.

Londra è dunque un mondo essenzialmente freddo, nel quale brulica un'umanità indifferente. È dominato da un silenzio irreale e caratterizzato dalla pressoché totale assenza di altri colori all'infuori del grigio, del bruno e del nero. I sensi della coscienza sognante del narratore sono all'erta e registrano qualunque evento rompa il silenzio e la monocromia. Odo infatti i colpi sordi del vetturino londinese, i rintocchi di un Big Ben completamente sepolto nella nebbia e i fischi delle locomotive a Clapham Junction. Un seppur transitorio conforto è dato dalla fugace apparizione di macchie di colore e luce: il biancore di un gabbiano nella foschia sopra Westminster Bridge, la colorata moltitudine di spettatori nella cavea di un teatro e la caleidoscopica fuga degli omnibus per le vie della città.



Prendendo in prestito lessico e concetti dalla coeva psicologia sperimentale, Sōseki in *Bungakuron* afferma che la sostanza della letteratura è data dalla somma di F + f, dove F indica le impressioni al punto focale della coscienza, ossia il punto di massima chiarezza della coscienza, e f indica le emozioni che si accompagnano a quelle. Le impressioni sono essenzialmente veicolate dai cinque sensi e l'intensità delle emozioni varia in modo direttamente proporzionale al grado di concretezza delle impressioni. (SZ, 1995, XIV, pp. 27-104)<sup>32</sup>. I racconti londinesi sembrano l'applicazione pratica di questo modello teorico. L'immagine letteraria della città è infatti quella che la coscienza del narratore registra attraverso i sensi e le emozioni che questi gli procurano. In *Bungakuron* Sōseki spiega anche che il flusso di coscienza scorre con un moto ondulatorio, cosicché la percezione di uno stesso contenuto si chiarifica gradualmente, raggiunge il punto focale e poi si smorza progressivamente (SZ, 1995, XIV, pp. 30-2). La passeggiata nella nebbia descritta in *Kiri* potrebbe allora essere letta come il tentativo di trasporre in termini letterari lo stesso procedimento. Il narratore cammina nella nebbia che avvolge ogni cosa e osserva comparire e dileguarsi forme colorate in movimento. In altre parole la sua coscienza alterna momenti in cui ha chiara percezione di sagome e colori ad altri in cui tutto è indistinto nella caligine scura.

È probabile inoltre che a una simile rappresentazione della città concorra anche la suggestione esercitata dalla coeva letteratura europea. Non va dimenticato infatti che a partire dalla fine dell'Ottocento, la rappresentazione della città, specie delle capitali europee soggette a profondi cambiamenti socioeconomici, diventa un tema letterario piuttosto diffuso. Modificandosi lo spazio urbano si modifica anche la sua percezione a livello individuale. Da Flaubert a Joyce non mancano gli esempi di descrizione della città vista attraverso lo sguardo o le sensazioni del protagonista o dei personaggi principali (Alter, 2005). Sōseki intercetta questo realismo esperienziale, che non distingue più la sensazione dal suo contenuto reale, e nel consegnare alla scrittura i suoi ricordi, rappresenta Londra attraverso le impressioni malinconiche che la città aveva comunicato al suo animo scoraggiato dalla solitudine e dalle ristrettezze economiche.

---

<sup>32</sup> Per la traduzione inglese dei passaggi più significativi dell'opera e l'analisi dei contenuti cfr. Bourdaghs, Ueda, Murphy (2009, pp.155-8)

In un solo racconto, *Mukashi*, non è presente l'atmosfera cupa che caratterizza gli altri episodi relativi alla vita londinese. Il momento al quale fa riferimento è forse uno dei più sereni del soggiorno inglese dell'autore, che nell'ottobre del 1902, pochi mesi prima di rientrare in Giappone, fece un viaggio in Scozia. Lo stato di depressione in cui versava lo aveva spinto ad accettare l'invito di John Henry Dixon a trascorrere qualche giorno nella sua proprietà a Pitlochry sulle Highlands scozzesi. Anche in questo caso, tuttavia, il soggiorno assume una connotazione diversa e si trasforma in una sorta di viaggio letterario in un'epoca remota. La pittoresca valle di Pitlochry nelle sue calde tinte autunnali sembra infatti ferma in un arcadico stato di natura. Antico è il colore delle nuvole nel cielo sopra la valle, antico è il colore del fiume che l'attraversa e antico è il verde del muschio nel sottobosco. Una quiete serena aleggia attorno alla casa di pietra sulla collina dove sbocciano rose profumate. Inoltre, le leggende legate al passo di Killiecrankie, dove i Giacobiti sconfissero le truppe di Guglielmo III di Inghilterra, rendono il luogo ancor più pittoresco. In questo caso, dunque, la lente del ricordo non trasforma il vissuto in un sogno fosco, ma in un idillio rurale, simbolo di una realtà perduta, che contrasta fortemente con l'immagine grigia e fredda di Londra.

Nella valle di Pitlochry è autunno inoltrato. La luce di ottobre tinge con i suoi toni caldi i campi e i boschi che lo sguardo abbraccia, e in mezzo a quei colori si svolge la vita umana. Il sole di ottobre avvolge l'aria calma sopra la valle a metà del suo corso nel cielo, ma non arriva diretto al suolo né fugge oltre l'altro versante delle montagne. Rimane sempre calmo, immobile e velato sopra il villaggio dove non soffia mai il vento. In questo periodo i colori dei campi e dei boschi cominciano a cambiare a poco a poco. Come un frutto acerbo fino a ieri divenuto dolce a un tratto, tutta la valle acquista una patina antica. La valle di Pitlochry torna indietro di cento, duecento anni e languisce docilmente. Tutti gli uomini alzano insieme i volti che il tempo ha fatto maturare e osservano il passaggio delle nuvole oltre la sella delle montagne. Le nuvole sono ora bianche ora grigie. Di tanto in tanto il loro fondo trasparente lascia intravede il terreno montuoso. In qualunque momento le si guardi si ha la sensazione che siano nuvole antiche (SZ, 1994, XII, pp. 194-5).

Nel secondo gruppo di racconti che trattano il tema del ricordo, come si è detto, la focalizzazione interna viene meno e tra le righe affiorano i commenti del narratore onnisciente. Tuttavia anche in questo caso il vissuto personale può assumere contorni surreali. In *Geshuku* (La pensione) e *Kako no nioi* (L'odore del passato) l'approccio impressionista cede il passo a una rappresentazione verista degli incontri fatti da Sōseki nella

pensione di Priory Road nel quartiere di West Hampstead. La critica ha però mostrato come ci siano significative differenze tra la famiglia che realmente gestiva la pensione in Priory Road e quella sinistra descritta nei due racconti<sup>33</sup>. Questo non accade solamente perché, rievocando a distanza di otto anni un luogo nel quale era stato per poco più di un mese, Sōseki probabilmente non ricordava i precisi dettagli della storia familiare. Piuttosto si spiega con la tendenza a trasformare il ricordo di quella famiglia in un incontro angoscioso. Il processo è particolarmente evidente nella figura della padrona di casa, che viene rappresentata come una donna infelice, lontana dalla Francia, sua terra di origine. Il cupo e rigido clima londinese le ha segnato il volto, invecchiandola in modo innaturale fino a renderla simile a un fantasma. In occasione di un colloquio a quattrocchi il narratore non può fare a meno di paragonarla al narciso solitario che decora la stanza in penombra. Il fiore, diventa dunque il simbolo profumato della solitudine della donna, della sua giovinezza perduta e dei sogni svaniti di felicità

La padrona di casa aveva dei lineamenti marcati, occhi infossati, naso all'insù, mento allungato e guance prominenti. A prima vista era impossibile darle un'età, tanto era al di là della femminilità. Ero convinto che permalosità, sospettosità, ostinazione, inflessibilità e diffidenza, insomma tutti i difetti umani, si fossero divertiti a giocare con il suo viso gentile per darle quell'aspetto disgraziato. I suoi capelli neri e i suoi occhi neri non si addicevano a quel paese nordico. Tuttavia la sua lingua non si discostava per nulla da quella comunemente parlata dagli inglesi. Il giorno in cui mi ero trasferito alla pensione, fui invitato a prendere un tè al piano di sotto, ma scendendo le scale non avevo trovato nessun membro della famiglia. Nella piccola sala da pranzo esposta a nord sedevamo solo io e la padrona di casa, l'uno di fronte all'altra. Muovendo lo sguardo per la stanza in penombra, nella quale il sole non era mai entrato, notai che in un vaso sopra il caminetto languiva un narciso. La padrona di casa mi offrì del tè con i *toast* e si mise a parlare del più e del meno. Fu in quella circostanza che, per qualche ragione, mi confessò che il suo paese natale non era l'Inghilterra ma la Francia. Muovendo gli occhi neri verso il narciso nel vaso di vetro alle sue spalle aveva aggiunto che l'Inghilterra era un paese terribilmente nuvoloso e freddo. Probabilmente voleva farmi capire che di conseguenza neppure i fiori potevano essere belli. Tra me e me paragonai la misera fioritura di quel narciso al flebile flusso di sangue pallido che pulsava sulle guance smunte della donna e immaginai quali dolci sogni potesse fare nel rievocare la Francia lontana. Forse l'illusione di una fragrante primavera svanita chissà quanti anni prima si celava dietro i suoi i capelli neri e i suoi occhi neri? (SZ, 1994, XII, pp. 150-1).

---

<sup>33</sup> Flanagan (2004, pp.221-5) ricostruisce il passato dei membri della famiglia dimostrando come esso si discosti da quello attribuito loro da Sōseki.

La stessa donna presenta al narratore un altro ospite giapponese della pensione nell'episodio intitolato *Kako no nioi*, pubblicato subito dopo *Geshuku*. Osservandola in quella circostanza, il narratore ha l'impressione che non solo sia invecchiata di molto, la chiama ripetutamente "anziana signora", ma che si sia anche trasformata in un fantasma sinistro.

Un paio di settimane prima che lasciassi la pensione, il signor K rientrò dalla Scozia. Fu allora che la padrona di casa me lo presentò.

Che due giapponesi incontratisi per caso in una piccola casa nei sobborghi di Londra, senza essersi mai presentati prima, facciano conoscenza scambiandosi inchini grazie alla mediazione di una straniera che nulla sa delle loro rispettive condizioni, origini e carriere, a pensarci ora, mi pare una situazione piuttosto insolita.

Quel giorno l'anziana signora indossava un abito nero. Indicandomi con la mano ossuta e rinsecchita cominciò, "Signor K, questo è il Signor N", e senza finire la frase allungò l'altra mano verso il mio interlocutore aggiungendo, "Signor N, questo è il Signor K". Così ci presentò l'un l'altro in modo equo e imparziale.

L'atteggiamento dall'anziana padrona era così solenne e di una formalità alquanto seria che rimasi piuttosto stupito. Il Signor K stava in piedi di fronte a me e increspando gli angoli delle sue belle palpebre doppie, accennò un sorriso. Io invece, anziché sorridere, avvertii la triste incongruenza di quella situazione.

"Forse questa è la sensazione che susciterebbe a un matrimonio la presenza di un fantasma al posto dell'officiante", riflettevo tra me lì fermo in piedi. Avevo l'impressione che ovunque si allungasse l'ombra nera dell'anziana padrona, tutto perdesse vita e andasse all'istante in rovina. Non potevo fare a meno di credere che se qualcuno avesse inavvertitamente sfiorato le sue carni, il sangue di quella persona si sarebbe gelato nel punto di contatto.

Girai la testa di tre quarti in direzione del rumore dei suoi passi che si spense oltre la porta (SZ, 1994, XII, pp. 154-5).

Il clima sinistro che circonda la famiglia è accresciuto dalla presenza del burbero marito della padrona di casa, del fratello di lui e della giovane domestica Agnes. Quest'ultima, in particolare, appare e scompare silenziosamente e il narratore scorge in lei una somiglianza con il fratellastro della padrona di casa, lasciando intendere che ne possa essere la figlia illegittima. È stato suggerito che se nella condizione della padrona di casa si può leggere un riflesso della solitudine di Sōseki lontano dal proprio paese, in quella della giovane Agnes può rivivere il dramma infantile dello scrittore (Flanagan, 2004, pp.223-4). Il quale, dopo essere stato adottato, era tornato alla famiglia di origine, crescendo però nella convinzione che la madre e il padre fossero in realtà i suoi nonni. Un mistero impenetrabile avvolge

dunque la famiglia che vive nella pensione, le cui mura paiono racchiudere un compendio della triste condizione umana e delle angosce più profonde dello scrittore stesso. Il luogo è così sinistro e lugubre che, nel momento in cui il narratore vi torna a distanza di tempo, il solo odore percepito sulla soglia lo obbliga a fuggire.

Quando arrivò il momento di lasciare la pensione, l'anziana padrona di casa mi supplicò di restare. Era disposta a ridurmi l'affitto e persino a lasciarmi usare la stanza di K in sua assenza, ma alla fine decisi comunque di trasferirmi nella zona sud della città. Contemporaneamente anche K partì per un viaggio lontano.

Due o tre mesi più tardi ricevetti improvvisamente una lettera da K. Mi scriveva che era tornato dal viaggio e mi invitava a passare a trovarlo perché si sarebbe fermato per qualche tempo. Avrei voluto andare immediatamente, ma per una serie di ragioni non trovai subito il tempo di recarmi fin là. Una settimana dopo, la fortuna volle che avessi degli affari da sbrigare a Islington e sulla via del ritorno ne approfittai per passare da K.

Attraverso le finestre del primo piano vidi le belle tende di seta che erano rimaste tirate e si riflettevano sui vetri. Pregustando il tepore della stufa, il raso bruno ricamato, la sedia a dondolo e il vivace resoconto di viaggio di K, attraversai deciso il cancello e bussai sul battente, pronto a salire di corsa le scale fin al primo piano. Non udendo alcun rumore di passi dall'interno, pensai che non mi avessero sentito. Stavo per bussare nuovamente quando la porta si aprì da sola. Feci un passo oltre la soglia. Allora mi trovai faccia a faccia con Agnes, che mi fissava con uno sguardo di scuse. In quell'istante l'odore della pensione che apparteneva ormai al mio passato, quell'odore che avevo dimenticato da più di tre mesi, assalì le mie narici lì in mezzo allo stretto corridoio, come il guizzo di un lampo. In quell'odore si condensavano tutti i segreti che pesavano sugli abitanti di quella dimora: i capelli neri e gli occhi neri, la faccia dell'uomo che assomigliava a Kruger, il figlio che assomigliava ad Agnes, Agnes che sembrava l'ombra del figlio... Appena percepii quell'odore, dietro le loro emozioni, i loro gesti, le loro parole e il loro aspetto, riconobbi chiaramente un inferno oscuro. Non ebbi il coraggio di salire le scale e incontrare K (SZ, 1994, XII, pp. 157-8).

Ancora diverso è il caso di *Kureigu sensei*, una sorta di ritratto letterario<sup>34</sup> del professore William James Craig (1843 - 1906), dal quale Sōseki si recava settimanalmente per discorrere

---

<sup>34</sup> Non è questo l'unico caso di ritratto letterario scritto da Sōseki. Due anni dopo la pubblicazione di *Kureigu sensei* lo scrittore torna a utilizzare la forma dello *shōhin* per tratteggiare la figura di un altro studioso straniero, che aveva avuto un ruolo nella sua formazione: Raphael von Koeber (1848-1923). Sōseki aveva infatti seguito con interesse il corso di filosofia estetica tenuto da Koeber presso l'Università Imperiale di Tokyo negli anni 90 del XIX secolo. In *Kēberu sensei*, (Il professor Koeber, 1911), Sōseki racconta una cena svoltasi vent'anni dopo a casa di Koeber e sottolinea come esista ancora a distanza di anni un legame profondo tra l'anziano professore e lo scrittore. Koeber, come Craig, ha un'aria piuttosto dimessa e vive circondato dai libri, ma il ritratto è pervaso da un sentimento inequivocabile di ammirazione per la sua dedizione all'insegnamento e alla ricerca (SZ, 1994, XII, pp. 461-66). *Kēberu sensei no kōbetsu* (Arrivederci, professor Koeber, 1914) è invece un appassionato ricordo del professore, definito un autentico cittadino del mondo, nel momento in cui Koeber è sul punto di lasciare il Giappone per rientrare in Germania (SZ, 1994, XII, pp. 511-513). Il ricordo di Sōseki venne pubblicato il 12 agosto del 1914, ma lo scoppio della seconda guerra mondiale non permise a Koeber di fare effettivamente ritorno in patria, costringendolo a rimanere in Giappone fino alla sua morte.

di letteratura inglese. Craig aveva abbandonato l'insegnamento universitario per rinchiudersi tra i libri del suo studio e dedicarsi alla compilazione della prima edizione completa in inglese moderno delle opere di Shakespeare. Sōseki lo descrive con ironia, e talvolta con sarcasmo, ma il tono generale dell'episodio non è comico. Infatti, nonostante Sōseki paia trarre scarso beneficio dagli incontri e trovi insopportabili le divagazioni e le manie del professore, dal finale dell'episodio traspare comunque una certa simpatia per quell'uomo, che pur nella sua eccentricità, sentiva in qualche misura affine.

Qualche giorno prima che smettessi di andare da lui, il professore mi chiese se le università giapponesi non avessero bisogno di professori occidentali. "Ci andrei, se fossi più giovane", aveva aggiunto con l'espressione di chi ha la percezione della fugacità della vita. Fu la sola volta in cui un sentimento trapelò sul viso del professore.

"Ma lei è ancora giovane!", gli dissi per confortarlo.

"Oh no. Potrebbe capitarmi di tutto in qualunque momento. Ho già cinquantasei anni ormai", rispose con un'aria stranamente malinconica.

Due anni dopo il mio rientro in Giappone, su una rivista letteraria appena pubblicata, trovai un trafiletto che annunciava la morte del professor Craig. Seguivano solo un paio di righe nelle quali si diceva che era stato uno specialista di Shakespeare.

Posai la rivista e mi domandai se alla fine il famoso lessico del professore non fosse rimasto incompiuto e trasformato in cartastraccia (SZ, 1994, XII, p. 217).

La caricatura del professore richiama certamente lo spirito umoristico di *Wagahai wa neko dearu*, e i toni satirici di J. Swift (1667-1745) e L. Sterne (1713-1768) che Sōseki aveva studiato e apprezzato. Tuttavia le idiosincrasie di Craig e lo scetticismo sul valore ultimo della fatica letteraria, sono elementi che emergono nella rappresentazione autoironica e a tratti auto denigratoria che Sōseki dà di sé in molti *shōhin*, soprattutto in quelli dove si raffigura come scrittore rinchiuso nello studio, proprio come Craig<sup>35</sup>.

Due racconti, infine, rievocano momenti distinti dell'infanzia e della giovinezza di Sōseki. In questo caso i ricordi scavano ancor più in profondità nella memoria, dal momento che i fatti narrati sono antecedenti al viaggio in Inghilterra. *Kigensetsu* (L'11 febbraio), pubblicato in occasione della commemorazione della festa nazionale menzionata dal titolo, offre un ritratto di Sōseki bambino, che con spirito e irriverenza corregge quanto scritto alla lavagna

---

<sup>35</sup> Il racconto piacque molto anche allo scrittore cinese Lu Xun (1881-1936), che lo tradusse in cinese e lo prese a modello per il suo ritratto letterario del professor Fujino (1926), con il quale aveva studiato a Sendai. Il racconto di Lu Xun venne tradotto anche in giapponese negli anni '30 (Marcus, 2009, p. 244, n. 9).

da un maestro. La sfrontatezza dello studente nei confronti del professore beffato richiama *Bocchan* (Il signorino, 1906), romanzo con il quale questo breve *shōhin* condivide l'effetto caricaturale nella rappresentazione del corpo docente. Al contempo si ode la voce del narratore adulto, il quale, pur vergognandosi di quella monelleria, non può fare a meno di rammaricarsi di non aver provocato un professore più severo e temuto.

C'era un'aula esposta a sud. Dando le spalle alla luce, una trentina di bambini stavano chini sulle lavagnette con le teste nere bene in fila, quando dal corridoio entrò il maestro. Era un uomo basso e magro, con occhi grandi e una barba che dal mento gli arrivava alle guance facendolo sembrare più vecchio. Inoltre il colletto del kimono, che sfiorava il mento ispido, era nerastro come se vi fosse dello sporco. Quel suo abbigliamento, quella lunga barba incolta e il fatto di non aver mai rimproverato uno studente facevano sì che nessuno lo prendesse sul serio.

Il maestro senza indugiare impugnò il gessetto e scrisse *Kigen setsu*<sup>36</sup> a caratteri grandi sulla lavagna. Tutti i bambini abbassarono le teste nere sul banco, quasi a sfiorarlo, e cominciarono a scrivere il tema. Raddrizzando la sua corta schiena, il mastro lanciò un'occhiata sulla classe e poco dopo uscì dall'aula allontanandosi per il corridoio.

Allora un bambino, che stava a metà circa della terza fila dal fondo, si alzò in piedi, si avvicinò alla cattedra, prese in mano lo stesso gessetto usato dal maestro, tirò una linea sul carattere *ki* di *Kigen setsu*, e accanto a quello scrisse in grande un altro *ki*. I compagni lo guardarono stupiti senza ridere. Il bambino tornò al suo posto ma non era ancora seduto quando il maestro rientrò in aula. Immediatamente la sua attenzione fu attirata dalla lavagna.

"Vedo che qualcuno ha corretto il mio *ki*, ma anche il modo in cui l'avevo scritto io andava bene", disse squadrandolo la classe. Tutti rimasero in silenzio.

Il bambino che aveva corretto il carattere ero io. Ancora oggi, nel quarantaduesimo anno dell'era Meiji, quando ci ripenso, non posso fare a meno di vergognarmi della mia meschineria. E ogni volta rimpiango che a rimproverarmi non sia stato il preside, di cui tutti avevamo paura, anziché il maestro Fukuda che pareva un vecchio (SZ, 1994, XII, pp. 188-9).

*Henka* (Cambiamenti), infine, ripercorre la storia dell'amicizia giovanile con Nakamura Yoshikoto (1865-1927), meglio conosciuto come Nakamura Zekō, il presidente della Compagnia Ferroviaria della Manciuria del sud. Sōseki ricorda gli anni di studio universitario quando i due dividevano la stessa stanza e la magra paga mensile come insegnanti di doposcuola. Il giovane Sōseki appare più introverso e interessato alla letteratura, mentre Nakamura è un amante dello sport e delle belle ragazze. Cionondimeno, la prima copia di *Amleto* posseduta dallo scrittore è un regalo di Nakamura, che gliela compra usando

---

<sup>36</sup> Cfr. note 158 e 159 pp. 227-8

generosamente i soldi vinti in una competizione sportiva. Crescendo, il sodalizio giovanile viene meno e i due si perdono di vista. Il caso vuole che ormai adulti si incontrino a Londra, ma il piacere di ritrovarsi non è la premessa di una frequentazione più assidua al rientro in Giappone. Il racconto si chiude con la constatazione dello scrittore che esiste un divario profondo tra il proprio stile di vita e quello dell'amico.

Il Nakamura di un tempo è ora il presidente della *Mantetsu*, mentre io sono diventato uno scrittore. Non ho la minima idea di che cosa faccia il presidente della *Mantetsu*, e probabilmente anche Nakamura non avrà mai letto una pagina dei miei romanzi (SZ, 1994, XII, p. 208).

Sōseki, come si è visto, aveva accettato l'invito di Nakamura Zekō a visitare la compagnia e ne aveva tratto materiale per il suo *Mankan tokorodokoro* pubblicato subito dopo *Eijitsu shōhin*. Dunque, a dispetto di quanto lasci presupporre il finale, il disinteresse reciproco non era tale da troncare ogni rapporto e Sōseki aveva certamente una minima idea di cosa facesse il presidente della Compagnia. È dunque nell'enfasi sui cambiamenti che hanno allontanato i due amici, nel disincanto finale, che risiede la rielaborazione letteraria del vissuto personale dell'autore.

In definitiva gli episodi incentrati sul periodo inglese e la giovinezza dell'autore, dimostrano come Sōseki utilizzi la materia del ricordo con grande libertà. In alcuni racconti si concentra su impressioni reali e pur sentendole in tutta la loro qualità struggente, le analizza, le smonta per riproiettarle e ricostruirle nella pagina scritta. In altri l'impressionismo onirico cede il passo a una narrazione apparentemente più fattuale, che tuttavia contiene elementi di *fiction* per esprimere le angosce o le frustrazioni più profonde dello scrittore. Il processo di costruzione delle immagini, specie quelle fosche di Londra, è simile a quello descritto da Dorflès, che in *Lacerti di Memoria* così si esprime in merito al ricordo. "Ecco dunque dimostrato come il ricordo non sia unicamente basato sulla primitiva percezione (*Wahrnehmung*), bensì piuttosto sulla somma della percezione effettiva di un fatto, la sua successiva rappresentazione (*Vorstellung*) e l'involontario e semi conscio giudizio a posteriori. Ma si può andare anche oltre: ritengo che molti luoghi che in apparenza esistono e sembrano corrispondere a una nostra previa percezione, siano invece del tutto



immaginari, derivati da una costruzione fantastica, o addirittura da immagini oniriche, che si sono a tal punto impresse nella mente da potersi sovrapporre a quelle generate da un effettivo ricordo"(Dorfles, 2011, p. 28, n. 26).

## 2. PITTURA E COLORE

### 2.1 Pittura e colore nella narrativa sosekiana

La critica ha già da tempo dimostrato come non sia possibile comprendere a fondo l'opera di Natsume Sōseki se si prescinde da quel legame profondo che essa intrattiene con il mondo delle arti visive. Lo scrittore infatti, che amava la pittura e dipingeva per diletto, si interrogò più volte sul rapporto e sull'influenza reciproca tra parola e immagine, come attestano sia la sua produzione narrativa che gli scritti di critica artistica e letteraria.

Lo studio delle ricadute letterarie della passione di Sōseki per le arti figurative è stato oggetto di numerose ricerche a partire da tre contributi fondamentali. A Etō Jun (1991) va il merito di aver messo in luce l'influenza che la scuola preraffaelita, insieme alle illustrazioni di Aubrey Beardsley (1872-1898) e ad alcuni elementi dell'Art Nouveau, hanno avuto nella stesura di *Kairokō* (Ode funebre, 1905). Haga Tōru (1990, pp. 355-518), analizzando buona parte della produzione sosekiana, in particolare *Sanshirō* (1908), ha posto l'accento sulle numerose citazioni dirette o indirette di artisti giapponesi e occidentali, giudicandole non solo indicative dei gusti personali dell'autore ma anche riflesso del dibattito artistico e culturale dell'epoca. Ha inoltre mostrato come l'ispirazione di un episodio, la descrizione di un personaggio e l'ambientazione di una scena, siano spesso riconducibili, oltre che a colte reminiscenze letterarie, anche alla suggestione esercitata sull'autore da un dipinto o da un tema iconografico, rintracciabile, in particolare, nella produzione dei pittori vittoriani. Le influenze del decadentismo e della pittura di fine secolo sono il tema sviluppato dettagliatamente anche dallo studioso coreano Yoon Sang In (2015), il quale, per altro, accosta le immagini femminili di *Yume jūya* (Sogni di dieci notti, 1908), a quelle rappresentazioni delle *belles dames sans merci* che emergono dai quadri dei preraffaelliti.

L'interesse per la pittura decadente e simbolista si esplicita anche nell'uso sperimentale che Sōseki fa del dato cromatico. Sovente infatti il colore è qualcosa di più di una semplice nota descrittiva. In alcuni casi si lega certamente al tentativo di fissare nella scrittura la forza di un'immagine, esattamente come farebbe sulla tela un pittore impressionista, in altri

acquista invece una simbologia ben precisa, che come un filo invisibile lega insieme le opere dell'autore creando un gioco di rimandi e allusioni. Partendo dal presupposto che una analisi dell'utilizzo del colore riveli molto della sensibilità dello scrittore e della sua epoca, Ōkuma Toshio (1995, pp. 180-222) ha analizzato le ricorrenze dei termini che indicano i colori bianco, nero, rosso, marrone, giallo, verde, azzurro, viola, oro e argento negli autori del Novecento. Di Sōseki esamina quattro romanzi - *Sanshirō*, *Sore kara* (E poi, 1909), *Mon* (Il portale, 1910) e l'incompiuto *Meian* (Luce e ombra, 1916) – fornendo una lettura eminentemente psicologica del dato cromatico che risulta preminente dall'analisi quantitativa delle sue ricorrenze all'interno di ciascun'opera. Secondo lo studioso il bianco è la nota cromatica dominante in *Sanshirō*, perché da un lato è associato alla giovinezza del protagonista, caratterizzata da un ingenuo entusiasmo per la vita, ma anche da momenti di solitudine e malinconia, dall'altro simboleggia quel pragmatismo tecnologico e illuministico che cambia il volto del Giappone Meiji. Viceversa il rosso di una passione ambigua e inquietante tinge le pagine di *Sore kara*, che di *Sanshirō* rappresenta la continuazione ideale. Nel finale del romanzo infatti, quando il protagonista Daisuke ha ormai confessato il proprio amore alla moglie dell'amico e viene dunque allontanato da questi e dalla sua stessa famiglia, il mondo nel quale si ritrova a vagabondare è dominato da un rosso minaccioso e cupo che lo inghiotte. In *Mon*, che chiude la cosiddetta "prima trilogia", Ōkuma sottolinea invece come il rosso si accompagni sovente al nero, quando non lo sostituisce del tutto, perché la pena del contrappasso di Sōsuke e Oyone per aver scelto di amarsi nonostante la riprovazione sociale, è una vita solitaria e perseguitata dal rimorso. Evidenzia infine come, in *Meian*, non vi sia un colore predominante sugli altri.

Muovendo contemporaneamente la sua analisi sul tema del rapporto scrittura/pittura e scrittura/colore, Maria Teresa Orsi ha indagato e approfondito il gioco di intrecci tra le arti sorelle particolarmente in *Kusamakura* (Guancia d'erba, 1906) e *Sanshirō*, chiarendo nel contempo la simbologia precisa che i colori hanno all'interno delle due opere<sup>37</sup>. La studiosa ha anche puntualizzato come l'immagine pittorica intervenga sovente nella creazione di atmosfere magiche e decadenti e sia dunque una componente fondamentale di quella

---

<sup>37</sup> Per una interpretazione del simbolismo cromatico in *Sanshirō* si veda l'introduzione alla traduzione italiana del romanzo curata da Orsi (1990, pp. 9-23).

dimensione onirica che, perduti i toni struggenti del romanticismo, diventa nelle opere della maturità una possibilità di momentaneo ristoro dalla realtà deludente e amara (Orsi, 2008, pp. 129-142).

Nonostante l'importanza degli studi sulla pittura e il colore nella produzione sosekiana, cui si è fatto cenno, stupisce che relativamente poco sia stato scritto in merito a questi aspetti all'interno di *Eijitsu shōhin*, e come quel poco riguardi quasi esclusivamente i racconti legati al soggiorno inglese dell'autore. Certamente i colori e gli scorci di una Londra avvolta nelle nebbie e nella foschia sono stati accostati ai quadri suggestivi di James Abbott McNeill Whistler (1834-1903), la rappresentazione della scena teatrale della *Dodicesima notte* descritta in *Atatakai yume* ha fatto pensare ai quadri neoclassici di Alma Tadema (1836-1912), la campagna scozzese attorno a Killieckankie è stata messa in relazione ad alcuni acquerelli di John Ruskin (1819-1900), manca però una analisi che sottolinei come il riferimento al dato pittorico non sia da ricercare esclusivamente nel motivo ispiratore, ma agisca anche a livello stilistico nel montaggio degli episodi, nella scelta dei colori e del loro accostamento. In altre parole l'approccio pittorico al testo, se non addirittura cinematografico, è una delle componenti della scrittura sperimentale di molti episodi contenuti in *Eijitsu shōhin*.

È da rilevare anche l'assenza di contributi che analizzino il valore e la funzione che l'arte ha all'interno di alcuni racconti. Per altro il riferimento all'arte non è una specificità di *Eijitsu shōhin*, perché anche nei romanzi di Sōseki si riscontra frequentemente la presenza di oggetti artistici. Calligrafie, paraventi, ventagli, quadri, *kakemono* e stampe sono oggetti che spesso appartengono ai protagonisti, i quali vi attribuiscono un determinato valore commerciale o affettivo. Osservare perché e in quali circostanze questi oggetti ricorrono negli episodi permette di conoscere meglio non solo i gusti estetici dell'autore ma soprattutto di cogliere alcuni aspetti di critica sociale.

In questo capitolo verranno dunque approfondite le ricadute letterarie, soprattutto sul piano stilistico, della fascinazione per le arti visive, e il significato della presenza dell'opera d'arte all'interno di un racconto. Parallelamente si prenderà in considerazione anche la presenza del colore nel testo per sottolinearne le diverse finalità espressive e mostrare come, proprio attraverso il colore, sia possibile mettere in relazione significativa i racconti di *Eijitsu*

*shōhin* con altre opere di Sōseki. Il quale, per inciso, divenuto scrittore di successo pubblicava *Eijitsu shōhin* nello stesso anno in cui Proust (1871-1922) cominciava la stesura della *Recherche*. Opera nella quale troviamo non solo un costante riferimento alla pittura attraverso la citazione di diversi artisti, ma anche un utilizzo del colore come un importante espediente stilistico attraverso il quale intrecciare legami tra i personaggi e definire idee e concetti. Eleonora Marangoni, che ha riletto Proust “a colori”, sottolinea come nella *Recherche* il dato cromatico sia ovunque e l’opera possa essere concepita come una “sconfinata galleria di immagini dipinte”, nella quale i “colori sono i fili impalpabili che ci permettono di attraversarla” (2014, p. 18).

## **2.2 Geometrie di composizione, luminismo e colore in *Atatakai yume***

Il 23 febbraio 1901 Sōseki vide all’Her Majesty’s Theatre di Londra una rappresentazione della *Dodicesima notte* di Shakespeare nella quale recitava anche il celebre attore dell’epoca Herbert Beerbohm Tree nel ruolo di Malvolio. Questo è lo spunto autobiografico dal quale trae origine *Atatakai yume*, racconto nel quale la narrazione lineare e fedele dell’evento lascia il posto alla descrizione di immagini e sensazioni legate al ricordo di quella esperienza. Vediamo l’esterno buio e freddo del teatro, l’interno luminoso e chiaro e il momento nel quale il sipario si apre su una scena bucolica. Il racconto è dunque diviso in tre sezioni principali, una sorta di trittico nel quale l’utilizzo delle linee, della luce e del colore hanno un ruolo fondamentale e dimostrano il grado di maestria con il quale Sōseki trasfonde nella scrittura accorgimenti tecnici propri della pittura<sup>38</sup>.

Secondo uno stile ricorrente in *Eijitsu shōhin*, il racconto si apre *in medias res* per catturare il lettore al quale non vengono forniti subito gli elementi necessari per chiarire chi parli e dove si trovi. Vediamo infatti solo raffiche di vento che infuriano per le strade di quella che, in un secondo momento, ci verrà detto essere Londra. L’inquadratura passa dal campo lungo sui palazzi al primo piano sul protagonista. Sōseki cammina e incrocia un vetturino che, per scacciare il freddo, si batte ripetutamente il petto come fosse un automa. Il suono sordo e

---

<sup>38</sup> Il racconto è stato anche analizzato da Haga (1982, pp.350-93), che ne ha messo in luce la qualità sperimentale dello stile descrittivo oltre che il rincorrersi significativo di luci/ombre all’interno del racconto.

meccanico prodotto dai colpi, insieme alle condizioni meteorologiche, concorrono fin dalle prime righe a creare l'immagine di una Londra fredda e inospitale.

Il vento urtava contro gli alti edifici, e siccome non trovava una via di fuga dritta come avrebbe voluto, curvava fulmineo sopra la mia testa e scendeva in diagonale fino a spazzare il lastricato. Io camminavo tenendo ferma con la mano destra la bombetta sul capo. Davanti a me c'era un vetturino in attesa di clienti. Ero certo che mi stesse osservando dalla sua carrozza, e appena allontanai la mano dal cappello raddrizzando la mia postura, quello alzò il dito indice. Era il segnale per invitarmi a salire. Io però non salii. Allora il vetturino serrò a pugno la mano destra e cominciò a battersi il petto con violenza. A qualche metro di distanza udivo ancora il rumore sordo dei colpi. I vetturini di Londra si riscaldano così. Mi voltai e osservai un poco il vetturino. Spesse ciocche di capelli ghiacciati spuntavano da sotto il cappello rigido e consunto. Tirava il gomito destro verso la schiena coperta da una mantella ruvida color tè, che pareva fatta di coperte cucite insieme, lo sollevava fino all'altezza della spalla e poi tirava un colpo vigoroso sul petto. Quel gesto aveva l'automatismo di una macchina. Tornai sui miei passi (SZ, 1994, XII, p. 162).

L'immagine desolante della città è rafforzata dalla sequenza successiva, nella quale l'attenzione dell'autore si concentra sui volti e l'andatura dei passanti. Uomini e donne hanno visi dai profili severi, sopracciglia impassibili e labbra serrate. Tutti camminano svelti incalzati dal freddo e dall'urgenza dei propri affari. Quasi che fossero sospinti non solo dalla furia del vento, ma anche dalla frenesia del mondo capitalista.

Per strada tutti i passanti mi superavano. Persino le donne non rimanevano indietro. Raccogliendo leggermente con una mano la gonna dietro la vita avanzavano in fretta, facendo risuonare i tacchi alti sul selciato con una violenza tale che temevo si piegassero. A ben vedere ogni singolo volto aveva un'espressione tesa. Gli uomini guardavano davanti a sé e le donne, senza voltarsi, correivano imperturbabili verso la meta prefissata. Le labbra erano rigidamente serrate, le sopracciglia profondamente aggrottate. I nasi si stagliavano severi, i volti si allungavano solamente in avanti e i piedi li conducevano uno dopo l'altro verso i loro affari. L'aspetto dei passanti trasmetteva la sensazione che camminare per strada fosse un peso per loro, che essere fuori casa fosse intollerabile e che se non avessero trovato al più presto rifugio sotto un tetto, ciò avrebbe comportato un disonore per il resto della vita (SZ, 1994, XII, pp. 162-3).

Nel montaggio della scena, che mostra simultaneamente i dettagli fisiognomici dei passanti mentre essi si muovono in linea retta, Sōseki adotta una visione quasi cubista della

realtà<sup>39</sup>. Il narratore invece procede a una velocità differente e viene costantemente superato da questa umanità indaffarata e automatizzata, nella quale evidentemente non si riconosce. La descrizione dei passanti richiama quella della folla nel breve racconto di Poe intitolato *The man of the crowd* (L'uomo della folla, 1840). Il narratore infatti è inizialmente seduto in un caffè cittadino e da lì osserva i passanti in strada sul far della sera. Dapprima li vede come una massa informe, poi comincia a studiarne gli abiti, gli atteggiamenti e le fisionomie, proprio come fa il protagonista di *Atata kai yume* che però li osserva muovendosi tra loro<sup>40</sup>.

Dal primo piano dei volti si torna poi al campo lungo sull'ambiente circostante. Vediamo uno scampolo di cielo, edifici incombenti e strade che somigliano a gole strette. Sul fondo le figure umane non si distinguono più le une dalle altre, ma appaiono piuttosto come una massa nera e infreddolita. I passanti, sono disumanizzati in creature piccole e nere, assomigliano ora a pesci che sfuggono tra le maglie di una rete che vorrebbe pescarli.

Mentre camminavo con indolenza sentii confusamente che la vita in quella città era dura. Sollevai lo sguardo e vidi che del cielo immenso, frazionato a partire da chissà quale epoca, non rimaneva che una fascia che si stendeva allungandosi da est a ovest, stretta tra i colmi dei tetti che incombevano su entrambi i lati come falesie. Quella fascia era stata di color grigio per tutto il mattino, poi era divenuta progressivamente bruna. Gli edifici erano, naturalmente, color cenere. E quasi avessero perduto interesse nella mite luce solare, la bloccavano senza ritegno su entrambi i lati. Avevano trasformato la terra spaziosa nel fondo ombroso di una gola stretta e disagiata, e affinché il sole alto non potesse raggiungerla, sul primo piano era stato posto un secondo, e poi sul secondo un terzo. Gli uomini, minuscoli punti neri, si muovevano infreddoliti lungo un lato del fondo. In mezzo a quel nero brulicame, io ero la particella più lenta. Impigliato nella gola senza via di uscita, il vento la attraversò spazzandone il fondo. Come piccoli pesci scivolati via tra le maglie della rete, gli esseri neri si sparpagliarono all'istante in ogni direzione (SZ, 1994, XII, p.163).

In questa prima sezione del racconto il narratore è in basso e la descrizione della città che lo sovrasta minacciosa segue un sviluppo verticale enfatizzato proprio dalla ricorrenza di termini che veicolano il significato di alto. Alti sono gli edifici che torreggiano (*sobieru*) e

---

<sup>39</sup> Secondo Haga (1982, p. 365) la presenza di questa umanità muta e spigolosa amplifica il senso di alienazione e solitudine percepito dal narratore. Il quale, per altro, viene costantemente superato non solo dagli uomini ma anche dalle donne. Elemento che Haga riconduce a una certa antipatia di Sōseki nei confronti delle donne inglesi, sulla base delle descrizioni poco lusinghiere che egli dà delle poche donne incontrate presso le pensioni nelle quali alloggiava.

<sup>40</sup> Per la traduzione italiana del racconto cfr. Allan Poe (1991, pp. 126-33)

obbligano il vento a incanalarsi lungo le strade; in alto sta il cielo grande di cui è visibile solo una lunga fascia ritagliata dai tetti delle case; alto è il sole la cui luce non arriva però a terra; alti sono persino i tacchi delle donne. Dall'alto si scende verso il basso seguendo il movimento obbligato del vento. In basso c'è la strada, simile al fondo di una valle stretta e disagiata. Sul fondo - *soko* è il termine usato più volte – brulica l'umanità, di cui il narratore è una particella. L'alto è caratterizzato dal grigio topo (*nezumi-iro*), dal color cenere (*hai-iro*) e da un color bruno (*tobi-iro*), mentre il fondo è buio e nere sono le figure che vi si muovono. Così, Londra non ha più vie cittadine, ma gole fredde, dominate dalla monocromia delle tinte più fosche e da effetti sonori poco rassicuranti: il sibilo del vento, i pugni del vetturino, il rumore dei tacchi delle donne. Sono forre anguste nel quale il vento non corre libero, il sole non scalda e sopra le quali il cielo non si estende nella sua grandezza. Nel montaggio di questa sezione del racconto, dunque, Sōseki sembra rifarsi al concetto teorizzato agli inizi dell'Ottocento della cosiddetta "linea espressiva"<sup>41</sup> e comunicare il senso di spaesamento attraverso un movimento di linee verticali discendenti, oltre che attraverso la scelta di colori spenti con la predominanza del grigio e del nero. A tal proposito, è interessante anche la nota cromatica che accompagna la rappresentazione del vetturino. Egli indossa, alla lettera, "una mantella di tè" (*cha no gaitō*), ossia una mantella che ha una indefinibile tinta marrone simile al colore del tè. È possibile che Sōseki impieghi *cha no*, anziché il nesso più comune "color del tè" (*chai-iro*), semplicemente per questioni di ritmo della frase. Tuttavia la parola tè, soprattutto in un racconto di ambientazione inglese, veicola anche il significato di bevanda calda da gustare in un'atmosfera piacevole e distesa. Si crea così un contrappunto tra il senso letterale e le associazioni di idee ingenerate dal termine. La mantella ha il colore del tè, ma a dispetto dell'invitante promessa di tepore e conforto associata ad esso, non ha alcuna efficacia nel proteggere dal freddo il suo proprietario. Il "color tè" concorre per contrasto ad accentuare la sensazione di freddo. Il vetturino infatti è costretto a battersi il

---

<sup>41</sup> Il tema della "linea espressiva", teorizzato agli inizi dell'Ottocento da Humbert de Superville (1770-1849) era stato ripreso da Charles Henry (1872-1923) nella sua *Introduction à un esthétisme scientifique*. Le linee, indirizzate in una certa direzione sono portatrici, secondo Henry, di significati "emotivi". Quelle ascendenti suggeriscono un sentimento di gaiezza, quelle discendenti di tristezza, le orizzontali di calma. Allo stesso modo i colori caldi implicano moto, mentre quelli freddi risultano inibitori. La teoria ha grande successo tra i post impressionisti e in particolare viene accolta con entusiasmo da George Seurat, che ne fa la cornice logica e scientifica per concordare in modo armonico le linee del quadro (Chastel, Lapenta 2004, pp. 25-67).



petto con vigore, producendo un rumore sinistro e disumano perché ricorda quello ritmico di una macchina.

La verticalizzazione della scena e l'uso di colori scuri contribuiscono dunque a creare un paesaggio inospitale e di forte impatto emotivo.

La sezione successiva è caratterizzata invece da una atmosfera completamente diversa. Il narratore attraversa un portone e trova rifugio all'interno di un edificio che chiama "casa" (*ie*), e solo alla fine rivelerà essere un teatro. Per strada domina la sensazione del freddo, all'interno del teatro si avverte un tepore primaverile che riattiva i sensi intorpiditi del narratore. Ora non è più circondato da esseri, ma da persone, che hanno volti distesi e gentili e stanno sedute in silenzio le une accanto alle altre.

Girando in tondo per lunghi corridoi e salendo un paio di rampe di scale, trovai una grande porta a spinta. Mi appoggiai appena con il peso del mio corpo e subito, senza rumore né sforzo, scivolai all'interno di un'ampia galleria. Davanti ai miei occhi il chiarore era quasi abbagliante. Mi voltai indietro, la porta sia era richiusa da sé e nel luogo in cui mi trovavo percepivo un tepore primaverile. Sbattei le palpebre per qualche istante così da permettere alle mie pupille di abituarsi alla luce. Poi mi guardai attorno. Sia a destra che a sinistra c'erano molte persone. Ma tutte erano in silenzio e calme. I muscoli dei visi erano completamente rilassati. Nonostante le spalle si sfiorassero, l'affollamento non sembrava essere un problema. Anzi, la presenza di ciascuno metteva a proprio agio gli altri. Alzai lo sguardo. Il soffitto a forma di cupola aveva colori accesi e attraenti per i miei occhi, e con le sue brillanti dorature splendeva così luminoso da farmi palpitare il cuore. Guardai davanti a me. Lo spazio di fronte terminava con una balaustra. Oltre alla balaustra non vi era nulla. C'era un grande spazio cavo. Mi avvicinai alla balaustra, allungai il mio collo corto e guardai in quella cavità. Il fondo, molto più in basso, era gremito da piccole figure che sembravano dipinte in un quadro. Pur essendo numerose, le vedevo nitidamente. Mi facevano pensare a una marea umana. Il bianco, il nero, il giallo, l'azzurro, il viola e il rosso e tutti i colori brillanti, simili alle onde che increspano la superficie del vasto oceano blu, erano riuniti insieme sul fondo lontano, e come una combinazione di scaglie iridescenti, ondeggiavano piccoli e belli (SZ, 1994, XII, p. 164).

Mentre nella prima sezione sono enfatizzati i termini che suggeriscono l'idea di verticalità, in questa seconda, il narratore stupito dall'ampiezza e dai volumi del luogo nel quale si trova, impiega più volte l'aggettivo "grande" (*ōkii*). Grande è la porta di accesso alla galleria, grandi sono la galleria e il soffitto della sala, grande è la cavea e grande è la variopinta marea degli spettatori in platea. Prima osserva il soffitto, che lo lascia sbalordito per la policromia delle sue decorazioni, poi guarda dinnanzi a sé e infine, affacciandosi dalla balaustra della galleria,

volge lo sguardo verso il basso. Anche qui, come nella prima sezione, c'è una dialettica alto/basso, ma ora il narratore domina la scena da una posizione elevata, come se osservasse un panorama dalla cima di una montagna<sup>42</sup>, e la sensazione è piacevole e confortante. Sopra la sala non si stende uno scampolo di cielo grigio, ma una grande volta dorata e luminosa. Il basso è una valle ma non più buia e inquietante, bensì colorata, luminosa e animata da una folla variopinta. Anche qui l'autore ricorre a una similitudine marina per descrivere gli spettatori in platea, ma il senso veicolato è ben diverso. Gli uomini in strada, sospinti dal vento e incalzati dall'urgenza dei propri affari, sono simili a pesci che si dimenano per sfuggire alla rete, gli spettatori invece sono una marea colorata come le onde che increspano il mare e iridescente come le scaglie dei pesci. Il narratore affacciato dalla galleria ha dunque una visione d'insieme vivace e colorata dei personaggi in platea, che gli ricordano piccole figure in un quadro. Questo esplicito riferimento all'immagine pittorica rende meno casuale la scelta e la sequenza dei colori usati per descrivere la marea umana: bianco (*shiro*), nero (*kuro*), giallo (*ki*), blu/verde (*ao*), viola (*murasaki*), rosso (*aka*). L'accostamento di bianco e nero crea luminosità perché per contrasto i due colori si esaltano a vicenda. Lo spettro del colore cui fa riferimento il termine *ao* in giapponese non è facilmente definibile. Poiché tuttavia esso copre una gamma che va dal blu al turchese al verde chiaro, potrebbe essere assimilabile al color ciano. L'abbinamento di viola e rosso sembra suggerire un colore molto vicino al magenta, che con il giallo e il ciano costituisce la terna dei colori fondamentali. In tal caso, i colori primari sarebbero qui utilizzati metonimicamente per indicare tutti i colori che l'occhio del narratore riesce a percepire nella platea e che risultano precisamente dalla miscela dei tre fondamentali. Dal punto di vista pittorico, inoltre, l'uso di giallo, blu e rosso crea un contrasto gioioso e vivace che ben si addice alla scena. Il paragone con la superficie increspata del mare e con le scaglie iridescenti, come in un gioco di superfici riflettenti, amplifica la policromia e luminosità della visione.

---

<sup>42</sup> L'analogia tra la visione della platea dalla galleria e la visione di una valle dalla cima di una montagna è dello stesso Sōseki, che accenna a questo episodio anche in un articolo scritto subito dopo il suo rientro dall'Inghilterra intitolato *Eikoku genkon no gekikyō* (Lo stato del teatro inglese contemporaneo, 1904). Per il testo originale cfr. SZ, 1997, XXV p. 89 e segg.

Essendo pittore per diletto e conoscitore delle teorie sul colore e delle tecniche di combinazione per diminuire o accentuare la luminosità<sup>43</sup>, è difficile immaginare che Sōseki non curasse particolarmente questo aspetto nella stesura dei suoi racconti. Anche l'espedito stilistico di accostare paratatticamente i nomi dei colori sembra imitare nella scrittura l'impressione di piccole pennellate regolari su una tela. L'effetto complessivo è quello che si avrebbe davanti a un quadro puntinista: guardandolo da vicino si percepiscono solo tratti più o meno luminosi di colore, ma osservandolo da lontano, esattamente come fa il narratore, restituisce un'immagine complessiva perfettamente intellegibile. Così gli spettatori visti da vicino sono semplice macchie di colore, ma da lontano acquistano una fisionomia più chiara, quella di figure policrome dentro un quadro.

La scelta di rappresentare dall'alto la platea, equiparando gli spettatori alle figure di un dipinto, permette momentaneamente di osservare la scena da un punto di vista estetico e con un sereno distacco. L'approccio richiama molto da vicino quello espresso in maniera programmatica dal pittore protagonista di *Kusamakura*.

D'ora in poi proverò anche io a trattare gli esseri umani che incontrerò – contadini, mercanti e artigiani, scrivani del comune, vecchi e vecchie, supponendo che siano come semplici dettagli dipinti in un paesaggio naturale. È però probabile che a differenza delle figure di un dipinto, ciascuno si comporti secondo il suo capriccio. Tuttavia, se come un romanziere qualunque, scandagliassi le ragioni profonde del loro comportamento e mi avventurassi a descriverne i processi mentali, esaminando minuziosamente la problematicità delle vicende umane, diventerei volgare. Non importa che si muovano. Basterà considerarle come creature che si muovono in un dipinto. Per quanto si muovano, le figure non possono uscire dalla superficie. Se ne balzassero fuori e agissero nella terza dimensione, allora entrerebbero in collisione, scaturirebbe un reciproco interesse e tutto si complicherebbe. E più complicato divenisse, più faticherei a osservarle da un punto di vista estetico. Cercherò di osservare le persone che incontrerò da lontano e dall'alto, con indifferenza, così che tra noi non si sprigioni una scarica elettrica eccessiva di sentimenti umani. In tal modo, per quanto agiscano, non potranno balzare facilmente dentro il mio animo, e dunque sarà proprio come stare fermo davanti a un dipinto e osservarne i personaggi che si muovono freneticamente per ogni dove.

---

<sup>43</sup> Il problema della distribuzione della luce e del colore è già al centro dell'incompleto *Trattato della pittura* di Leonardo da Vinci. Nel corso dell'Ottocento viene variamente ripreso e approfondito. Tra gli studi più noti quello del francese Michel-Eugène Chevreul, *Loi du contraste simultané des couleurs* (1839) e dell'americano Ogden N. Rood, *Students' Textbook of color or Modern chromatics, with applications to art and industry* (1881). Quando Sōseki arriva in Europa, le riflessioni sul problema cromatico e la percezione ottica del colore sono ormai ampiamente diffuse. Del resto, Sōseki mostra di conoscere il saggio di Allen sui colori (*The Colour-Sense: Its Origin and Development. An Essay in Comparative Psychology*, 1892) e ha letto *Modern Painters* (1843-60) di John Ruskin. Come Ruskin, amava Turner, che si era interessato al problema dell'accostamento dei colori e dei rapporti di reciproca influenza. Per una riflessione sulla ricerca artistica di Turner, cfr. Grasso, Varallo (2004, pp. 25-73).

Anche solo a un metro di distanza, sarà possibile guardarli con serenità e senza pericolo. In altre parole, privo di ogni interesse personale, potrò concentrare tutte le mie energie nella contemplazione delle loro azioni dal punto di vista dell'arte. E potrò giudicare con attenzione se siano belle o meno (SZ, 1994, III, pp. 12-3).

Il pittore letterato protagonista di *Kusamakura* è alla ricerca di una distaccata visione dell'umanità e mostra una consapevolezza e una lucidità di intenti che certamente mancano all'io narrante di *Atatakai yume*. Questi descrive piuttosto le impressioni suscitate dall'umanità che lo circonda e che solo per pochi attimi ha modo di contemplare dall'alto. Nondimeno il passo di *Kusamakura* sembra essere il presupposto teorico che struttura l'esperienza visiva del narratore secondo chiari principi pittorici e compositivi.

Una volta ottenuto il massimo della brillantezza attraverso la tensione cromatica e il riverbero della superficie marina, avviene qualcosa di inaspettato. All'interno del teatro cessa di colpo ogni movimento e l'oscurità e il silenzio avvolgono ogni cosa. Nella terza e ultima sezione, la platea del teatro diventa il fondo di una valle (*tanisoko*) dalla quale il buio sembra aver cancellato non solo gli esseri umani ma ogni forma e figura.

Poi, d'un tratto, quell'agitazione si spense e dal soffitto imponente fino al fondovalle lontano tutto fu avvolto dal buio. Le migliaia di persone che erano lì presenti furono sepolte nella tenebra e non si udì più nessuna voce. Tutto taceva come se quell'oscurità immensa avesse cancellato di colpo l'esistenza di ogni singolo individuo e fossero scomparse ombre e forme. Allora, in lontananza, dal fondale davanti a me, si staccò un quadrato e come se stesse affiorando dalle tenebre, cominciò a schiarirsi all'improvviso. Dapprima pensai si trattasse semplicemente di un grado diverso di oscurità ma era via via sempre meno scuro. Quando finalmente mi resi conto della presenza reale di una luce soffusa, potei distinguere in quel fascio tenue come nebbia, alcuni colori opachi. Quei colori erano il giallo, il viola e l'indaco. Nel frattempo il giallo e il viola si misero in movimento. Con lo sguardo fisso al punto da sfinire i miei nervi ottici, ne seguii il movimento senza un battito di ciglia. In un istante la nebbia si dileguò completamente dal fondo della mia retina. In lontananza, affacciato su un mare luccicante sotto la calda luce solare, distinguevo chiaramente un prato di erba verde e, sopra, un uomo affascinante con una giacca gialla in compagnia di una bella donna, avvolta in una veste viola con le maniche fluttuanti. La donna sedeva su una panca di marmo all'ombra di un olivo, mentre l'uomo era in piedi accanto alla panca e guardava la donna dall'alto. Allora, invitata da un vento tiepido che soffiava da sud, una musica dolce, continua e sottile attraversò i flutti del mare lontano. La sommità e il fondo della cavità fremettero nel medesimo istante. Le persone non erano svanite nell'oscurità, ma nell'oscurità sognavano la dolce Grecia (SZ, 1994, XII, pp. 164-5).

Il narratore deve anzitutto abituare la vista alle nuove condizioni di ombra e luce e poi mettere progressivamente a fuoco le macchie di colore per arrivare a distinguere la scena. Il processo fisiologico della vista implica una certa durata e questo permette allo scrittore onnisciente di tenere in sospeso anche il lettore, che solamente nel finale saprà di essere col narratore in un teatro al momento dell'apertura del sipario. Il narratore ha il palco di fronte a sé, leggermente più in basso, e dunque le linee espressive dominanti sono quelle orizzontali, che veicolano un senso di calma in accordo con la scena bucolica rappresentata e l'atmosfera quieta all'interno del teatro.

In questa terza sezione Sōseki gioca contemporaneamente sulla contrapposizione di buio e luce, assommando i due aspetti caratteristici rispettivamente della prima e della seconda parte del racconto. L'effetto è di grande impatto visivo, perché dall'oscurità emergono progressivamente un quadrato di luce e, al suo interno, macchie di colori vivaci: giallo, (*ki*), viola (*murasaki*) e indaco (*ai*). Anche in questo caso la sequenza dei colori è studiata per restituire la luminosità e le dimensioni dello spazio scenico. Sōseki accosta infatti il giallo al suo complementare, il viola, e vi aggiunge il color indaco rafforzando in tal modo la brillantezza e vivacità. Inoltre, poiché nella sequenza il giallo è presente in proporzione minore rispetto ai due colori freddi, per contrasto quantitativo<sup>44</sup> l'immagine assume maggior ampiezza e profondità. La composizione cromatica sembra dunque forzare la scrittura a rendere la tridimensionalità e la profondità del palcoscenico.

Le macchie informi acquisiscono poi contorni nitidi. Il giallo è la giacca di un uomo, il viola la veste di una donna bella e, sul fondo, il mare luminoso color indaco. Trattandosi della *Dodicesima notte* di Shakespeare, il colore viola (*murasaki*) sembra un omaggio diretto al nome della protagonista Viola, anche se rimane nel vago a quale momento della dramma Sōseki faccia riferimento<sup>45</sup>.

---

<sup>44</sup> Il contrasto di quantità fa riferimento al maggior o minore "peso" di un colore all'interno di un'immagine. A seconda delle proporzioni delle aree colorate è possibile ottenere diversi effetti. In pittura, se una piccola macchia chiara entra in contrasto con una grande superficie scura, la composizione cromatica conferisce al dipinto maggiore profondità.

<sup>45</sup> Se attraverso il colore potremmo identificare con Viola la presenza femminile, il levarsi del sipario sopra un prato verde prospiciente il mare farebbe ipotizzare un'allusione alla seconda scena del primo atto. Il momento in cui Viola apprende dal Capitano, forse l'uomo in giallo, di aver fatto naufragio in Illiria e concepisce lo strattagemma di camuffarsi da eunuco per entrare al servizio del Duca Orsino.

Secondo Haga (1982, pp. 383-90) l'atmosfera luminosa, unitamente all'ambientazione classicheggiante con la panchina di marmo e la donna seduta sopra, richiamano le immagini di molti dei quadri del pittore olandese Lawrence Alma-Tadema (1836 – 1912) ironicamente soprannominato “marbellous painter”. Le sue tele ebbero un tale successo nella Londra vittoriana ed edoardiana che gli valsero la cittadinanza britannica e il titolo di Sir. È probabile dunque che la scenografia della *Dodicesima notte* vista da Sōseki traesse ispirazione proprio dalle rappresentazioni classiche di Alma-Tadema e conseguentemente se ne trovi traccia in *Atatakai yume*.

La percezione di un punto luminoso che emerge dall'oscurità e progressivamente acquista i contorni definiti di una scena con una donna seduta e un uomo in piedi accanto, è un elemento narrativo rintracciabile già in *Rondontō* (La Torre di Londra, 1905). All'interno della Torre, davanti agli occhi del narratore suggestionato dalla sua immaginazione, si materializza l'esecuzione di Lady Jane Grey.

Il sipario dell'immaginazione si è ormai levato. In principio entrambi i miei occhi sono velati e non distinguo gli oggetti. Poco dopo nell' oscurità si accende improvviso un punto luminoso. Questa luce pian piano si fa più grande e ho l'impressione che vi si muovano delle persone all'interno. Poi gradualmente si fa più luminosa e proprio come se si aggiustasse il fuoco di un binocolo, viene a riflettersi chiaramente nei miei occhi. Quindi la scena diventa più grande e comincia ad avvicinarsi dal fondo lontano. Mi accorgo che al centro è seduta una giovane donna e alla sua destra sta in piedi un uomo (SZ, 1994, II, p. 23).

Anche in questo caso il narratore deve mettere a fuoco gradualmente la visione che però è caratterizzata da una atmosfera decisamente più fosca. Non a caso le uniche note cromatiche che emergono nel prosieguo del racconto sono il colore nerofumo (*susuiro*) degli occhi del boia con in mano l'ascia e il biancore del fazzoletto (*shiroki hankachi*) che benda Lady Jane davanti al ceppo. Tutti i dettagli sono desunti dal celebre quadro di Paul Delaroche, *L'esecuzione di Lady Jane Gray* (1833), nel quale il bianco simboleggia l'innocenza e la giovinezza della vittima, ma nella prospettiva giapponese si associa anche all'idea stessa della morte.

Come le tinte e la composizione del dipinto di Delaroche lasciarono un ricordo vivido nella memoria dello scrittore, così la scena teatrale con i suoi colori accesi ebbe un grande impatto

su Sōseki. Del resto, che la mente dello scrittore/narratore potesse essere suggestionata da uno spettacolo teatrale è chiaramente testimoniato da un altro passaggio di *Kusamakura*. Poco dopo la sopra citata dichiarazione di intenti, il pittore protagonista si ferma in una casa da tè lungo un sentiero montano e lì incontra una vecchia. La donna gli ricorda subito l'anziana protagonista del dramma *nō Takasago*, al quale aveva assistito tempo addietro e che gli era parso un “magnifico quadro vivente” (*katsujinga*). L'espressione del volto della vecchia protagonista si era impressa a fondo nell'animo del pittore come una lastra fotografica. Poiché la vecchia della casa da tè sembra la riproduzione in carne e ossa di quella fotografia e la sua figura è in armonia col circostante paesaggio primaverile, il pittore estrae il suo album e comincia a ritrarla (SZ, 1994, III, p. 16). Esiste certamente una fondamentale differenza tra i due racconti: in *Kusamakura* la realtà percepita dal protagonista prende forma pittorica attraverso l'associazione con il ricordo dello spettacolo, mentre in *Atatakai yume* il ricordo dello spettacolo prende sostanza narrativa attraverso uno stile pittorico. In entrambi i casi, però, l'atmosfera del teatro e la dimensione drammaturgica esercitano un fascino che può essere colto solo attraverso la pittura o una prosa impressionistica che restituisca l'intelligibilità immediata di un'immagine visiva.

Mediante l'uso delle linee e del colore Sōseki crea dunque un trittico all'interno del racconto. Con linee verticali e colori scuri il primo quadro dà vita a una rappresentazione tetra delle vie di Londra. Il secondo, con una vivace policromia e luminosità, suggerisce l'ambiente accogliente del teatro con la sua variopinta platea di spettatori. Il terzo infine, con un gioco di luci e ombre, una predominanza di linee orizzontali e gli attori nei loro sgargianti abiti di scena, evoca la magia dello spettacolo e contiene forse una allusione indiretta all'opera rappresentata. I tre quadri si associano a tre stati emotivi diversi del narratore e degli astanti. Nel primo il narratore sperimenta un senso di angoscioso smarrimento provocato contemporaneamente dall'assenza di luce, dal freddo pungente e dallo sguardo severo e incurante dei passanti. Nel secondo è stupito dall'atmosfera accogliente, cordiale e umana che si respira all'interno teatro. Nel terzo infine, percepisce quel fremito che attraversa il teatro al sollevarsi del sipario e sembra cedere con gli altri alla fascinazione della rappresentazione. I tre quadri sono caratterizzati anche dalla presenza/assenza di suoni che costituiscono una sorta di commento musicale all'esperienza essenzialmente visiva del

narratore. L'angoscia delle vie di Londra è acuita dal rumore inquietante dei pugni del vetturino e da quello dei tacchi sul selciato, il confortevole tepore del teatro dal silenzio quieto del pubblico, l'incanto della rappresentazione da una musica soave. Niente è dunque lasciato al caso e tutto concorre all'armonia generale del racconto/dipinto, che vive di simmetrie e dissonanze, di studiati accostamenti di colore, del gioco serrato di luci e ombre, di suoni e silenzi.

In una lettera datata 28 agosto 1890 Seurat (1859-1891) chiarisce con un linguaggio piuttosto asciutto e scientifico i principi estetici che hanno ispirato la sua personale ricerca artistica. Scrive infatti:

“ESTETICA: L'arte è Armonia. Armonia significa analogia dei contrasti, analogia degli elementi simili, di *tono*, di *colore*, di *linea*, considerati in rapporto alla loro dominante e sotto l'influenza della luce, in combinazioni che esprimono gioia, serenità, dolore. Contrasti sono per il *tono*, una luminosità più chiara, contro una più scura; per il *colore* i complementari [...] per la *linea*, quelle che formano un angolo retto. La gioia del *tono* deriva da una dominante luminosa; quella del *colore*, dalla dominante di intensità; quella della *linea*, dalle linee sopra l'orizzontale. Il dolore del *tono* risulta dalla dominante scura; del *colore* dalla dominante fredda; della *linea* dalle direzioni abbassate. TECNICA: Dati per concessi i fenomeni della durata di un'impressione luminosa sulla retina, il risultato che ne deriva è la sintesi. Il mezzo d'espressione è la mescolanza ottica dei toni e dei colori [...] cioè delle luci e delle loro reazioni (ombre) secondo la legge del contrasto, della gradazione, dell'irradiazione [...] (citato in Chastel, Lapenta, 2004, p. 57).

Nel corpus delle opere di Sōseki il pittore puntinista non è citato nemmeno una volta, ma i principi estetici e l'approccio alla luce e al colore, ispirati dal dibattito scientifico ottocentesco, sono sostanzialmente identici. Attraverso la lettura delle teorie sul colore, la sua distribuzione e percezione, Seurat aveva desunto il principio della mescolanza ottica secondo il quale tocchi separati di pigmenti puri tendono a formare all'occhio dell'osservatore colori più vibranti di quando sono mescolati sulla tavolozza. Anche per Sōseki, scrittore-pittore, le letture scientifiche sono fondamentali nella creazione di quel linguaggio espressivo che emerge compiutamente in *Atatakai yume*. Oltre che sulle tecniche di composizione dell'immagine pittorica, si era infatti documentato in merito alle sensazioni che la luce e il colore producono nell'occhio, sull'attività fisiologica della retina in questo processo di percezione e sul problema se, in definitiva, i colori di cui gli oggetti appaiono



rivestiti esistano indipendentemente o meno dall'occhio di chi li osserva<sup>46</sup>. L'eco di queste riflessioni è chiaramente percepibile in alcuni passaggi delle opere dello scrittore. L'attenzione alla percezione del colore e ai suoi effetti è esplicita in un passo di *Sore kara* nel quale Daisuke osserva un dipinto in casa della cognata.

[...] si rimise seduto e tornò a osservare la pittura. Dopo qualche minuto cominciò a provare l'impressione che i colori non fossero dipinti sul muro, ma sprizzassero dalle sue pupille, raggiungessero la parete e vi aderissero completamente. In definitiva, regolando il flusso di colore dalle sue pupille, avrebbe potuto cambiare a suo piacere le forme umane e vegetali dipinte sulla parete. In questo modo, ricolorando i punti mal riusciti, Daisuke finì col circondarsi delle più belle tinte che poteva immaginare e rimase seduto in estasi (SZ, 1994, VI, p. 48)<sup>47</sup>.

Persino nel clima angoscioso che pervade *Kōfu* (Il minatore, 1908) c'è spazio per la contemplazione della bellezza dei colori e la considerazione dell'effetto prodotto negli occhi di chi li osserva. È lo stesso protagonista a rivelarlo non appena scorge il rosso profilo delle montagne da cui si estrae il rame.

---

<sup>46</sup> In ambito europeo lo studio del colore, della sua percezione e espressività ha una lunga tradizione e si inserisce nel dibattito letterario, filosofico e scientifico del primo Ottocento, trovando nella celebre *Teoria dei colori* di Goethe del 1810 una prima compiuta esposizione. La teoria non ebbe molta fortuna presso gli ambienti scientifici e accademici dell'epoca, che rimasero interessati solo all'aspetto quantitativo e misurabile dei colori, tuttavia, insieme alle sperimentazioni artistiche di William Blake (1757-1827) e alle riflessioni di Schopenhauer (1788-1860), stimolò nuove considerazioni sul rapporto tra poesia e pittura che attraversò tutto l'Ottocento, influenzando a vario livello il lavoro di artisti e scrittori. La tesi di Goethe insieme alle sperimentazioni scientifiche sull'ottica ispirarono, per esempio, l'opera di William Turner (1775-1851), che nella sua ricerca sulle modalità di rappresentazione della natura e del mutare della luce, affrontò il problema dei colori e di come la loro combinazione diminuisca o accentui la luminosità dei toni risultanti. Pur nelle sue errate conclusioni dal punto di vista della fisica, la teoria di Goethe pose inoltre le basi per una rinnovata interpretazione psicologica delle percezioni umane dimostrando come l'uomo sia immerso in un mare cromatico che ne regola gli impulsi e il carattere. Anche la percezione del colore e i suoi effetti nell'individuo rientrarono dunque a buon diritto nel campo di osservazione e studio della nascente psicologia.

Nel catalogo delle opere che Sōseki aveva raccolto nel suo studio (SZ, 1997, XXVII) compare anche la traduzione inglese di alcuni saggi di Schopenhauer (*Essays of Schopenhauer*) curata da Dircks e pubblicata nel 1903 per i tipi di W. Scott. Nel volume, che Sōseki aveva letto e annotato, è presente anche una biografia del filosofo tedesco, nella quale è menzionata anche l'opera *La vista e il colore* (1816) e il relativo carteggio con Goethe. La lettura della *Teoria dei colori* di Goethe e le esortazioni dello scrittore stesso, avevano infatti spinto Schopenhauer a proseguire le sue ricerche sulla questione del colore, nella speranza, illusoria, che la sua teoria potesse liquidare quella Newtoniana (Montinari, 2002). Sōseki si documentò molto anche relativamente agli effetti psicologici del colore. In *Bungakuron* (Teoria della letteratura, 1907) si trovano chiari cenni alle teorie del tedesco Wilhelm Wundt (1832-1920). Negli appunti delle sue letture cita il *Degeneration* di Max Nordau nella traduzione inglese del 1898, e *The Colour-Sense: Its Origin and Development. An Essay in Comparative Psychology* di Grant Allen del 1892.

<sup>47</sup> Secondo Ōkuma (1995, p. 198) il processo percettivo descritto in questo brano per certi versi anticipa le teorie del filosofo francese Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), che si occupò di fenomenologia della percezione e struttura del comportamento. Secondo Merleau-Ponty infatti, la percezione non è il risultato di un evento casuale, ma è un processo attivo, un aprirsi intenzionale del corpo al mondo.

Conformemente al mio stato d'animo anche il mondo appariva confuso e quello che arrivava ai miei occhi era solo il colore della montagna che si intravedeva vagamente attraverso la cortina di pioggia. Quel colore ora mi colpiva in modo diverso. [...] Inaspettatamente gli alberi erano scomparsi e i pendii parevano rosso cinabro come le macchie sul cranio rasato di un bonzo. Durante il tragitto le nuvole ci avevano cancellato con una pennellata e io mi ero trascinato fin là muovendo svelto i piedi. Ma non appena quella montagna rossa mi si parò davanti agli occhi, ebbi la sensazione di essere sbucato dalle nuvole. Non avrei mai pensato che la percezione di un colore avrebbe potuto avere su di me un effetto così forte. Per natura sono insensibile ai colori al punto che mi domando se in realtà non sia daltonico. Comunque non appena il rossore della montagna colpì piuttosto violentemente i miei nervi ottici intuì che eravamo oramai nei pressi della miniera di rame (SZ, 1994, V, p. 110).

Il protagonista descrive l'inaspettata visione del profilo rossastro della montagna attraverso un lessico che sarebbe più consono in un trattato di medicina e, pur negando di essere sensibile ai colori, di fatto mostra di subirne il fascino. Sōseki usa termini tecnici come "stimolazione cromatica" (*shikisai no shigeki*), "daltonismo" (*shikimō*), "nervo ottico" (*shishinkei*) e, in *Atatakai yume*, analogamente, parla di "pupilla" (*hitomi*) "nervo ottico" (*shishinkei*) e "fondo oculare" (*gantei*). Per altro è interessante rilevare come la forte impressione suscitata dalla policromia del soffitto del teatro sia espressa in termini molto simili a quelli utilizzati in *Kōfu* per descrivere l'effetto prodotto dal colore della montagna sugli occhi del protagonista. In entrambi i casi il ricorso a un lessico altamente specialistico dichiara la volontà di descrivere in modo scientifico, e forse non del tutto scevro da un certo autocompiacimento, il complesso funzionamento degli organi implicati nella percezione della luce e del colore. Anche in *Sanshirō* non mancano le digressioni scientifiche, nello specifico, sul tema complesso della pressione esercitata dai raggi luminosi sugli oggetti. E proprio il discorso altamente specialistico di Nonomiya diviene l'occasione per un dibattito più ampio che contrappone naturalismo e romanticismo. Secondo il professor Hirota, stabilire tra i raggi e gli oggetti una relazione "che non si trova normalmente nel mondo della natura" è una forma di romanticismo, pari a quella riscontrabile nella letteratura di Ibsen (SZ, 1994, V, pp. 512-3). È questa un'ulteriore dimostrazione degli interessi dell'autore per la fisica della luce e per le possibili analogie tra sperimentazione scientifica e letteraria. In *Atatakai yume* certamente non si trova alcuna digressione erudita a livello del contenuto, ma

l'interesse di Sōseki per la materia emerge comunque occasionalmente nella scelta stilistica dei termini da utilizzare.

Gli espedienti pittorici e i contrasti di luce e ombra che costituiscono la trama di *Atatakai yume* hanno non solo il compito di creare immagini forti e suggestive nella mente del lettore ma veicolano un senso più profondo. Il racconto si apre infatti con uno sguardo sul mondo esterno che, almeno nella percezione del narratore, è la realtà tetra nella quale l'umanità si affanna come in un incubo. Si conclude invece in un interno accogliente, dove il buio non annichilisce l'umanità, ma le consente, attraverso la finzione del teatro, di vedere, come in un sogno, un mondo inondato di luce. La Grecia è un mondo dolce, dove spira un vento caldo e il mare riflette la luce calda del sole, e rappresenta un luogo ideale e confortante, che sta all'estremo opposto della buia realtà londinese. Gli uomini e il narratore, come le falene notturne, sembrano dunque attratti dalla luce e dai colori che consentono di dimenticare per lo spazio della rappresentazione teatrale il grigiore della vita quotidiana.

Sōseki amava il teatro non solo occidentale e prendeva anche lezioni di *nō*<sup>48</sup>. Non è dunque insolito trovare all'interno dei suoi romanzi un riferimento al fatto che i protagonisti si rechino a vedere una qualche forma di rappresentazione teatrale. In *Sore Kara*, per esempio, Daisuke viene accompagnato dalla cognata a uno spettacolo *kabuki*. Daisuke è un po' annoiato e trascorre il tempo commentando la bravura degli attori e osservando lo spazio circostante e gli altri spettatori. Quando poi, durante un intervallo, si accorge che l'invito a teatro è in realtà un espediente escogitato dal fratello per presentargli a tradimento una possibile candidata per il suo matrimonio combinato, la rappresentazione gli diventa insopportabile. Sulla via di casa ripensa a quella giornata chiudendo gli occhi e tutto ciò che resta è un "flusso disordinato e splendente di colori" che gli ricorda l'amata Michiyo (SZ, 1994, VI, p. 196).

In *Ningen* (L'essere umano), racconto che fa parte di *Eijitsu shōhin*, l'occasione dalla quale prende spunto la narrazione è creata proprio dai preparativi e dal tragitto che i protagonisti compiono per recarsi al teatro Yūroku. Anche in *Sanshirō* troviamo la descrizione di uno spettacolo teatrale durante il quale vengono rappresentati più drammi, tra i quali anche

---

<sup>48</sup> Cfr. p. 181, nota 126.

l'*Amleto* di Shakespeare. Tuttavia l'attenzione del protagonista, più che da quanto accade sul palco, è catturata dai movimenti tra il pubblico in sala di Mineko, la giovane di cui è innamorato. Rispetto al racconto di *Atataakai yume*, l'esperienza di Sanshirō è diametralmente opposta. La rappresentazione non lo interessa granché, l'interno luminoso del teatro non è un momento di evasione alla realtà, né egli vi si muove come sospeso in una atmosfera sognante. Viceversa la luce ha qualcosa di violento e lo sbalzo di temperatura tra il caldo all'interno del teatro e il freddo all'esterno finiscono per procurare a Sanshirō l'influenza.

[...] Sanshirō affrettò il passo per entrare, o meglio, fu sospinto in avanti dalla folla. Cinque o sei persone stavano in piedi all'ingresso. Tra loro un uomo che indossava un *hakama* raccoglieva i biglietti. Arrivò al posto che gli era stato assegnato pensando soltanto a schermarsi gli occhi con la mano. Si guardò attorno ma i colori del pubblico lo abbagliavano. Non tanto perché lui continuasse a spostare lo sguardo, ma perché il numeroso e colorato pubblico si muoveva senza sosta e secondo il proprio capriccio, nel vasto spazio della sala (SZ, 1994, V, p. 585).

A differenza del narratore di *Atataakai yume*, che entra nello spazio caldo e accogliente del teatro e, quasi senza accorgersene, si ritrova nella galleria, Sanshirō vi entra sospinto dalla calca degli spettatori. L'interno luminoso e il pubblico colorato che stupiscono e incantano in un caso, nell'altro abbagliano e stordiscono. All'esterno domina parimenti l'oscurità e soffia il vento, ma Sanshirō, deluso dal mancato incontro con Mineko, sembra lasciare di buon grado la sala per tornare a casa. "Fin dall'inizio era stata una notte buia. Uscendo dall'edificio illuminato dalla luce artificiale, gli parve che stesse candendo qualche goccia di pioggia. Il vento faceva vibrare i rami degli alberi. Sanshirō si affrettò verso casa" (SZ, 1994, V, p. 590). L'indomani, commentando l'esperienza con l'amico Yojirō, sostiene che: "A teatro faceva troppo caldo e c'era troppa luce, mentre uscendo fuori, di colpo era troppo freddo e troppo buio. Questo non va" (SZ, 1994, V, p. 591). La percezione dell'esperienza a teatro è dunque diametralmente opposta a quella descritta in *Atataakai yume*, dove il primo termine scelto dallo scrittore per identificare quello spazio è *ie* (casa), a dimostrazione della sua connotazione estremamente positiva. È però interessante rilevare come già in *Sanshirō* Sōseki enfatizzi gli stessi aspetti che riprenderà poi in *Eijitsu shōhin*. La contrapposizione tra

esterno freddo e interno caldo, tra buio e luce ma anche l'attenzione ai colori vivaci degli spettatori e al loro movimento in sala.

È tuttavia la descrizione dello spettacolo al quale assiste Kenzō in *Michikusa* (Erba lungo la via, 1915) a presentare alcune significative analogie con *Atataakai yume* dal punto di vista del montaggio della descrizione.

[...] All'improvviso si vide piccolo al centro di un vasto edificio. Lo spazio pareva frammentato da file di tramezzi, tra i quali erano sparpagliati degli individui. Nei posti vuoti i *tatami*, semplici o bordati che fossero, rilucevano giallognoli conferendo all'ambiente un aspetto dimesso come la sala spoglia di un tempio. Si trovava in una posizione sopraelevata e consumava lì il suo *bentō*. Di tanto in tanto gli cadevano di sotto bocconi di *tōfu* fritto che assomigliavano a *inarizushi* tenuti insieme da striscioline di zucca essiccata. Tenendosi al parapetto si protese più volte a guardare in basso, ma non c'era nessuno che gli raccogliesse il cibo caduto. Gli adulti erano tutti presi da quel che avevano di fronte. Dinnanzi a loro oscillarono alcuni pilastri e crollò una grande costruzione. Poi da una apertura del tetto crollato saltò fuori baldanzoso un guerriero con la barba folta. A quell'epoca Kenzō non aveva ancora idea di che cosa fosse il teatro (SZ, 1994, X, pp. 117-18).

Anche in questo caso l'atmosfera dell'episodio è diversa da quella evocata in *Atataakai yume*. A partire dalla scelta di collocare il protagonista all'interno di un edificio anziché in una casa. Tuttavia, a ben vedere, si ritrovano gli stessi elementi strutturali. Per prima cosa sappiamo che il protagonista si trova all'interno di un edificio di cui però non si coglie subito la funzione. Poi viene descritto lo spazio anche attraverso il dettaglio cromatico. Successivamente vediamo il protagonista in posizione elevata che si sporge dal parapetto per scrutare il pubblico più in basso. L'attenzione del protagonista, come quella degli spettatori, si sposta quindi su quello che accade di fronte e, solamente nel finale, comprendiamo che si tratta di uno spettacolo teatrale. *Michikusa* è considerato il romanzo più autobiografico di Sōseki e il protagonista, Kenzō, condivide con il suo autore alcune esperienze di vita. In particolare, entrambi hanno soggiornato in Inghilterra per un periodo di tempo piuttosto lungo. È dunque verosimile ipotizzare che *Atataakai yume* abbia fornito un modello da riprendere nell'episodio di *Michikusa*. A questo fanno pensare anche alcuni significativi parallelismi a livello lessicale. Il racconto della visione di Kenzō si apre con l'immagine di un edificio ampio (*hiro i tatemono*), mentre *Atataakai yume* con quella di edifici

alti (*takai tatemono*). Lo spazio all'interno del teatro è frazionato dalla presenza di separé (*shikiri*), il cielo sopra Londra è frazionato (*shikirareru*) dai tetti degli edifici. Kenzō si sporge da una galleria tenendosi alla balaustra per guardare verso il basso. Il protagonista di *Atatakai yume* si avvicina alla balaustra e sporgendo il capo guarda al centro della cavea del teatro. Il pubblico in sala guarda fisso davanti a sé (*shōmen*) senza preoccuparsi dei bocconi fatti cadere a terra da Kenzō, analogamente gli uomini per le vie di Londra camminano con lo sguardo rivolto in avanti (*shōmen*) e incuranti del protagonista. Nella descrizione del teatro in *Michikusa* appaiono dunque alcune delle espressioni che in *Atatakai yume* caratterizzano l'esterno, creando così un ribaltamento di prospettiva. L'interno del teatro nel quale si trova Kenzō è caratterizzato da una atmosfera straniante dove lo spettatore si sente ignorato e per nulla a proprio agio. È da rilevare inoltre che la rievocazione della scena all'interno del teatro fa parte in entrambi i casi del racconto di un ricordo. Nel caso di *Atatakai yume*, il ricordo prende i contorni ora cupi e inquietanti di un incubo, ora luminosi e rassicuranti di un dolce sogno, come si evince già dal titolo. Un sogno al quale partecipano anche gli spettatori incantati dall'atmosfera bucolica della rappresentazione teatrale. Nel caso di Kenzō si tratta piuttosto di uno tra i ricordi dell'infanzia, che riaffiorano alla memoria del protagonista dopo l'incontro con il vecchio padre adottivo. La parola "sogno" non è mai utilizzata da Sōseki, ma i ricordi di Kenzō sono cupi, la successione degli eventi poco chiara, e paiono davvero come immagini proiettate da una coscienza sognante.

### **2.3 Tobiiro**

In *Atatakai yume* Sōseki descrive il cielo sopra le vie di Londra di un color topo (*nezumiro*) che gradualmente si scurisce diventando bruno (*tobiiro*), mentre gli edifici rimangono invariabilmente color cenere (*haiiro*). Oltre al nero, queste sono le tinte ricorrenti nei racconti che rievocano, in una atmosfera onirica e sospesa, alcuni momenti associati al soggiorno dello scrittore nella capitale inglese. Un primo dato piuttosto ovvio è che Londra appariva così a Sōseki perché gli edifici della città erano prevalentemente costruiti in pietra e perché agli inizi del Novecento Londra era spesso avvolta, oltre che dalla nebbia, dai fumi di combustione del carbone utilizzato nelle fabbriche così come nelle abitazioni private.

Quello che oggi chiameremmo “smog” rappresentava certamente un problema nella vita quotidiana dei londinesi. Costretti a camminare tenendo un fazzoletto premuto sulla bocca per non respirare l’aria densa e a brancolare nel buio affidandosi ai segnali sonori e luminosi per non finire travolti da omnibus e carrozze lungo le strade. Gli inglesi la chiamavano *pea soup*, perché densa come una zuppa di piselli e a questa espressione allude anche Sōseki quando, raccontando di una sua passeggiata nella nebbia, afferma che il suo respiro era affannoso come se inspirasse non aria, ma *kuzuyu* (SZ, 1994, XII, p. 184), la zuppa di fecola che in Giappone si dava a bambini o malati ed era usata come rimedio per scaldare il corpo in inverno.

D’altra parte, pur essendo un’esalazione dannosa per la salute, questa caligine esercitava un certo fascino per artisti e scrittori dell’epoca. In *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886), R.L. Stevenson utilizza proprio la contrapposizione giorno/notte, sole/nebbia per creare tutto un tessuto simbolico a sostegno della dicotomia morale del romanzo. Al contrario in *Love and Mr. Lewisham* (1899) di H.G. Wells, il protagonista cerca e gode della “privacy” della nebbia avvolgente, che nasconde da occhi curiosi i suoi primi amoreggiamenti. Shimizu Kazuyoshi (2001, pp. 3-19) ricorda che la nebbia londinese fu soggetto trattato non solo dagli scrittori inglesi, ma anche, per esempio, dal poeta Noguchi Yonejirō (1875-1947) e del pittore Makino Yoshio (1870-1956), entrambi vissuti a lungo nella capitale inglese dove ebbero successo nelle rispettive arti.

Una descrizione efficace della caligine compare anche nelle primissime righe di *Christmas Carol* (1843) di C. Dickens. Qui lo scrittore parla di un’aria marrone e palpabile e di una nebbia così densa che pervade ogni angolo facendo apparire i palazzi vicini come fantasmi tra la nebbia. Per altro, come rilevato già da Haga (1982, pp. 357-9), a Scrooge affaccendato dietro al suo scrittoio arriva anche il rumore dei colpi con quali i passanti in strada si battono il petto per scaldarsi dal freddo. Un comportamento identico a quello del vetturino fermo in attesa dei clienti in *Atataakai yume*. La tinta e la consistenza dell’aria descritte da Dickens sono molto simili a quelle descritte da Sōseki in un passaggio *Kārairu hakubutsukan* (Il Museo Carlyle, 1905)<sup>49</sup>.

---

<sup>49</sup>*Kārairu Hakubutsukan* e *Rondontō* (La torre di Londra, 1905) sono il primo tentativo di mettere per iscritto, sotto forma di racconto, alcuni episodi legati al soggiorno londinese. In *Kārairu Hakubutsukan* Sōseki, ormai rientrato in Giappone,

Ogni volta che passeggio per il parco prima di cena, mi siedo su una panchina lungo il fiume e guardo verso la sponda opposta. La nebbia fitta, caratteristica di Londra, è particolarmente frequente lungo l'argine. Appoggio il mento sul mio bastone da passeggio in legno di ciliegio e guardo dritto davanti a me; in lontananza, sull'altra sponda, le ombre della nebbia che serpeggia per le strade diventano sempre più scure, poi dal basso della distesa di edifici a cinque piani, tutto si dissolve nella foschia dilagante. Alla fine, quasi che un mondo futuro e lontano sia stato svelato davanti ai miei occhi, nel cielo fosco rimangono ombre confuse e brune.

Nella profondità di quel color bruno cominciano allora a intravedersi dei bagliori fiochi che filtrano gocciolando. Al terzo, quarto e quinto piano hanno acceso contemporaneamente le lampade a gas (SZ, 1994, II, pp. 33-4).

Neppure Sōseki fu dunque insensibile al fascino ambiguo della nebbia, che nel brano sopra citato descrive soprattutto attraverso il colore, alla maniera di un pittore impressionista. La qualifica infatti con il sostantivo *tobiïro*, che alla lettera significa “color nibbio”, e indica un marrone rossiccio tendente al bruno. La nebbia dunque ha per lui un colore simile al *brown* dickensiano e dilaga coprendo ogni cosa.

La critica ha messo in relazione questa descrizione con due dipinti: *Waterloo Bridge, Gray Day* (1903) di Claude Monet e *Nocturne: Blue and Silver - Cremorne Lights* (1872) di James Abbott McNeill Whistler. La rappresentazione da lontano di una sponda del Tamigi avvolta dalla nebbia e dal fumo delle ciminiere ricorda infatti il paesaggio di Monet, mentre la visione del Tamigi nella foschia serale il quadro di Whistler (Yoon Sang In, 2015, pp. 150-56). Sōseki conosceva entrambi i pittori e, in particolare, cita espressamente Whistler in *Sengo bunkai no sūsei* (Le tendenze del mondo letterario nel dopoguerra, 1905) come uno degli artisti occidentali che avevano individuato quale caratteristica predominante della pittura giapponese la capacità di rappresentare il bello attraverso una visione bidimensionale (SZ, 1997, XXV, p. 114). Whistler era infatti molto interessato alla pittura giapponese e in alcune sue opere tentò di riprodurre proprio il cromatismo delle stampe giapponesi.

---

rievoca la prima delle quattro visite alla casa museo dello storico e saggista Thomas Carlyle (1795-1881) nel quartiere di Chelsea. Non senza una certa ironia, Sōseki racconta dapprima come Carlyle fosse arrivato ad abitare in quella casa e poi descrive la visita fatta in compagnia di una querula guida. La presenza fastidiosa della guida non impedisce che la visita si trasformi in una sorta di pellegrinaggio personale dello scrittore. Il quale, attraverso gli oggetti conservati e i luoghi, entra in contatto con l'umanità più profonda di Carlyle e riflette sulla caducità della vita umana. Sōseki descrive il “saggio di Chelsea” come un uomo schivo, che rifiuta riconoscimenti pubblici ed è ipersensibile ai suoni. Ragioni per le quali vorrebbe poter vivere isolato nel suo studio e dedicarsi solamente alla propria arte. Sōseki doveva sicuramente ritrovare qualcosa di sé in quel personaggio un po' nevrotico e misantropo, che, se possiamo dare credito alle parole di Gatto, (SZ, 1993, I, p.34), era anche debole di stomaco come il Professore e il suo autore.



Probabilmente Sōseki vide di persona alcune delle opere di Whistler esposte allora nei musei londinesi e tra queste, anche il ritratto di Carlyle intitolato, *Arrangement in Grey and Black, No. 2: Portrait of Thomas Carlyle* (1872-73). A maggior ragione, dunque, è plausibile immaginare che, trattando dello stesso personaggio nel suo racconto, Sōseki potesse trarre ispirazione anche dalle vedute del pittore americano per la descrizione iniziale della nebbia<sup>50</sup>. Vi è inoltre una meno evidente somiglianza tra Whistler e Sōseki: la scelta comune di creare immagini sfruttando un numero estremamente limitato di colori della tavolozza. La serie degli *Arrangement in Grey and Black*, di cui fa parte anche il celebre ritratto della madre di Whistler, sono pressoché interamente costruiti sulla gamma del grigio e del nero, i due colori che maggiormente ricorrono nei racconti relativi al soggiorno inglese di Sōseki.

E tuttavia Sōseki non si limita a privilegiare il dato cromatico alla maniera di un pittore impressionista, sceglie anche di adottare un punto di vista pittorico nel descrivere la sponda del Tamigi nella nebbia. Osservando ripetutamente il paesaggio da lontano, quasi a volerne fare uno schizzo mentale da riprodurre poi sulla pagina scritta, il narratore compie un'azione molto simile a quella del Professore di *Wagahai wa neko dearu*. Per affinare la tecnica della pittura ad acquerello, il Professore si esercita con gli schizzi dal vero perché questo era ciò che consigliava anche Andrea del Sarto (1486-1530), almeno a detta di Meitei, il suo amico esteta (SZ, 1994, I, pp. 9-11). Pur con la consapevolezza del proprio scarso talento artistico, il Professore ammette all'amico che attraverso la copia dal vero ha imparato a cogliere meglio la forma degli oggetti e i colori<sup>51</sup>. Anche la descrizione della città nella nebbia oltre il fiume potrebbe essere dunque letta come uno “schizzo letterario” dal vivo nel quale Sōseki predilige il “punto di vista pittorico” di cui parlava l'amico Masaoka Shiki<sup>52</sup>. Egli infatti ricorda

---

<sup>50</sup> Il ritratto ad olio di Carlyle eseguito da Whistler è probabilmente il motivo ispiratore anche del frontespizio dell'edizione del racconto di Sōseki curato dal pittore giapponese Hashiguchi Goyō (1880-1921) cfr. <http://bluediary2.jugem.jp/?eid=3844>

<sup>51</sup> Molte, come è noto, sono le analogie tra Sōseki e il professore protagonista del romanzo. Tra queste vi è anche la pratica per un certo periodo della pittura ad acquerello.

<sup>52</sup> Masaoka Shiki (1867-1902) propone ai poeti un nuovo ideale estetico. Il poeta deve adottare un punto di vista pittorico e riprodurre in maniera credibile e realistica la scena che osserva, cosicché il lettore abbia l'impressione di vederla dal vivo. “[...] chi ha un modo di vedere pittorico guarda le cose da un punto di vista orizzontale. Io vedo in maniera pittorica quei panorami che si osservano normalmente nel mondo reale; le montagne si chiudono una sull'altra, gli alberi si sovrappongono uno dietro l'altro e ogni montagna appare più lontana, ogni albero più fosco; nello spazio ci sono la prospettiva, i toni dei colori, ed è inevitabile che ciò che è davanti mi appaia più grande mentre ciò che è più indietro sembri più piccolo, quello che è più vicino sia più chiaro mentre quello che è più lontano sia sfocato” (citato da Banella in Ciapparoni La Rocca, 2009, pp. 132-33).

di essersi fermato più volte a osservare il paesaggio sulla sponda opposta del fiume, e lo descrive nel racconto da un punto di vista orizzontale per riprodurne così toni e profondità come in un quadro. Coerentemente con il principio dello *shasei*, la visione diretta viene poi ricostruita nella pagina scritta, utilizzando il dato cromatico come elemento principale per comunicare l'impressione della caligine.

Il colore bruno (*tobihiro*) ricorre, come si è visto, anche in *Atata kai yume*, ma a differenza che in *Kārairu hakubutsukan* non è inserito nel contesto di una rappresentazione pittorica della città nella nebbia. Concorre piuttosto a trasformare le vie di Londra in un luogo inospitale e spettrale nel quale il protagonista vaga come una creatura abbandonata a sé stessa ed emarginata. L'uso del colore per una rappresentazione impressionistica e tardo romantica della città si carica dunque di una valenza simbolica che acuisce il senso di straniamento del protagonista. In altre parole, i colori di Londra diventano quelli che meglio descrivono lo stato psicofisico del narratore. Certamente Sōseki non cade nell'esasperazione del dato cromatico, ma in quell'emergere dell'istanza soggettivistica attraverso il colore, è possibile leggere una affinità con i principi dell'avanguardia simbolista, se non addirittura espressionista. Del resto che questo colore abbia una connotazione tutt'altro che positiva lo si evince dai diari dello scrittore dove, in data 3 gennaio 1901, si legge "In un giorno di nebbia nella città di Londra vedo il sole. Sembra sangue di un color rosso tendente al nero. Il sole tinge col sangue la terra bruna"<sup>53</sup>.

Il sostantivo *tobihiro* comparirà più tardi nella produzione sosekiana sempre associato al ricordo dell'esperienza londinese. Confinato in un letto di ospedale dopo il ricovero per una grave anemia cerebrale, Sōseki scrive *Omoidasu no koto nado* (Ricordi e altro ancora, 1911). Nel passaggio seguente, ormai in procinto di tornare a Tōkyō, ripensa alla sua lunga convalescenza e torna con la mente ai giorni londinesi.

Anni fa, quando vivevo in Inghilterra, odiavo con tutto me stesso quel paese. Odiavo l'Inghilterra con la stessa violenza con la quale la odiava Heine. Eppure, quando arrivò il momento di partire, guardai il mare di Londra fluttuare con i suoi vortici di creature umane sconosciute, ed ebbi la sensazione che nel fondo di quell'atmosfera bruna che la avvolgeva fosse contenuto una sorta di gas adatto alla mia respirazione. Fissai il cielo e rimasi fermo in mezzo alla città (SZ, 1994, XII, p. 449).

---

<sup>53</sup> Citato da Kazuyoshi (2001, p. 3).

A distanza di anni, in un momento particolarmente delicato della vita dello scrittore, che ha sperimentato qualcosa di molto vicino alla morte, ciò che resta dei suoi giorni inglesi è il ricordo dell'aria "bruna" e la sensazione di una città in continuo movimento, nella quale gente sconosciuta si accalca e si disperde come i mulinelli sulla superficie del mare. Il ricordo non indugia in una rievocazione pittorica della città, ma va diritto all'essenza di quella esperienza per molti aspetti durissima e infelice. Il colore e la metafora marina, che richiamano indubbiamente *Atataakai yume*, sono lo strumento per veicolare il senso più profondo di quei due anni trascorsi a respirare aria malsana isolato in un mondo estraneo. E tuttavia c'è anche il riconoscimento che, pur nella sua durezza, quella città fosse in qualche modo congeniale allo scrittore. Probabilmente perché gli diede modo di assorbire, attraverso uno studio intenso e disperato, quella atmosfera *fin de siècle* così ricca di fermenti intellettuali e artistici. Vale la pena ricordare che nella prefazione al suo ambizioso lavoro di critica letteraria intitolato *Bungakuron* (Teoria della letteratura, 1907), Sōseki individua proprio nello stato di prostrazione nervosa, conseguenza dell'infelice soggiorno in Inghilterra, la condizione che gli permette di scrivere il suo primo romanzo di successo e altri racconti (SZ, 1995, XIV, pp. 14-15). Un'esperienza senza la quale difficilmente Yojirō avrebbe potuto commentare così l'aspetto dell'amico Sanshirō: "Hai una faccia strana, quella di chi è stanco della vita. Un viso *fin de siècle*, direi" (SZ, 1994, V, p. 345).

## 2.4 Simbolismo cromatico in *Kiri*

La presenza dei colori, così come la loro assenza, è uno degli aspetti che maggiormente caratterizza *Kiri*, racconto nel quale la nebbia di Londra è descritta con la stessa tinta usata in *Atataakai yume* in riferimento al cielo: *nezumi* (grigio topo). Il campanile di una chiesa gotica è color cenere (*hai*) come lo sono gli edifici in *Atataakai yume* e, pur mancando il sostantivo *tobi* in riferimento alla caligine, troviamo un suo sinonimo, *chagasshoku*, che indica una tonalità di marrone tendente al nero. I colori contribuiscono a mettere in relazione questi racconti nei quali Sōseki tratta la materia del ricordo con un approccio quasi

espressionista, plasmando un'immagine della città che è la proiezione soggettiva del narratore sospeso in una atmosfera onirica.

All'inizio di *Kiri*, dopo il racconto di una nottata insonne per via dei fischi dei treni in entrata e uscita dalla stazione di Clapham Junction, il narratore si affaccia alla finestra e così descrive il panorama.

[...] Scesi dal letto, sollevai la tendina della finestra a nord e guardai all'esterno: tutto era sfocato. Dal basso del prato fino alla sommità del muro di mattoni che lo recintava su tre lati ed era alto più un metro, nulla era visibile. Il giardino era pieno solo di particelle vuote. Era silenzioso e ghiacciato. Anche il giardino dei vicini appariva nello stesso modo. In quel giardino c'era dell'erbetta graziosa e nelle miti giornate di inizio primavera un vecchio con la barba bianca usciva a prendere il sole. In quelle occasioni il vecchio aveva sempre un pappagallo posato sulla mano destra. Lo avvicinava così tanto al volto che il pappagallo sembrava sul punto di beccargli gli occhi. Il pappagallo sbatteva allora le ali e ciangottava continuamente. Quando non usciva il vecchio, la figlia, tirandosi dietro il lungo strascico della gonna, passava di continuo il tosaerba sul prato. Anche quel giardino, di cui avevo un vivido ricordo, era sepolto nella nebbia e non c'era soluzione di continuità con quello incolto della mia pensione.

Dalla parte opposta della strada sul retro della casa, c'era il campanile alto di una chiesa in stile gotico. Sulla sommità di quel campanile che trafiggeva cinereo il cielo, suonavano le campane a ogni ora. La domenica erano particolarmente fastidiose. Quel giorno però non riuscivo proprio a individuare non solo la posizione delle sue guglie appuntite, ma persino il corpo della chiesa edificato con pietre irregolari.

"Sarà quel punto - mi chiesi - che pare leggermente nero?", ma le campane erano mute. Il loro suono era imprigionato nella profondità delle ombre dense che non lasciavano intuire il profilo delle campane (SZ, 1994, XII, pp. 182-84).

In questa prima sezione del racconto il narratore è all'interno della pensione e osserva dalla finestra lo spazio esterno. Il panorama che gli si presenta è "indistinto" (*bōto*) perché la nebbia vela ogni cosa e dunque solo attraverso i ricordi è possibile immaginare il paesaggio, le sue forme e i suoi colori. Vede un vuoto silenzioso e freddo e indugia nel ricordo di una scena primaverile. Se in *Atatakai yume* la percezione di un tepore primaverile all'interno del teatro prelude alla descrizione della variopinta e cordiale marea di spettatori, in *Kiri* troviamo significativamente associata alle miti giornate di inizio primavera l'unica nota cromatica della scena: la barba bianca del vecchio. Anche se, indirettamente, possiamo comunque immaginare che abbiano colori piacevoli anche il bel prato all'inglese, il pappagallo e la veste della giovane donna. In entrambi i casi lo scrittore associa la presenza

del colore a una dimensione primaverile che viene contrapposta al rigore di una realtà diversa: le vie buie di Londra (*Atataakai yume*) e il panorama invisibile sulla città (*Kiri*). La differenza è però che, nel primo caso, il tepore è una percezione realmente avvertita dal protagonista nel teatro, nel secondo è invece una percezione mediata dal suo ricordo. La scelta studiata di mostrare attraverso il ricordo quello che in realtà non si vede, enfatizza per contro l'assenza di un paesaggio. E il senso di vuoto è veicolato non solo dalla mancanza di riferimenti visivi, ma anche sonori. Tace infatti la campana che il protagonista è abituato a sentire, quasi che il suo suono fosse stato inghiottito e sigillato dietro la cortina di nebbia.

L'impianto della scena con un osservatore alla finestra, che volge dapprima lo sguardo in basso verso un giardino recintato e poi descrive il panorama per come appare e per come lo ricostruisce attraverso il ricordo, è confrontabile con un altro passaggio di *Kārairu hakubutsukan*. Sōseki racconta qui quel che vede dalle finestre della casa museo di Carlyle.

Mi sporsi da una finestra sul lato orientale e diedi un'occhiata al vicinato. Sotto di me c'era un giardino di circa una trentina di metri quadri. Essendo chiuso sui tre lati da un alto muro di recinzione in pietra aveva proprio una forma quadrata. Quella forma quadrata che mi pareva ricorresse ovunque in quella casa. [...]. Mi sporsi nuovamente dalla finestra. Dice Carlyle, "Se dalla finestra sul retro mi guardo attorno non vedo altro che alberi dalle chiome rigogliose e prati verdi punteggiati nel mezzo da tetti rossi e aguzzi: un paesaggio che in queste giornate spazzate dal vento levantino procura una piacevole sensazione di serenità". Convinto di poter vedere chiome rigogliose e ammirare prati verdi, mi ero affacciato dalla finestra sul retro. Ma anche sporgendo la testa un paio di volte, non riuscii a vedere né il verde né altro. C'erano case a destra, case a sinistra e case di fronte. E sopra, solo un cielo tutto plumbeo che stava sospeso con l'indolenza di un degente malato allo stomaco. [...]

Carlyle scrive anche che si guarda in direzione di Londra, null'altro è visibile all'infuori di Westminster Abbey e delle guglie dei campanili di Saint Paul. Gli altri edifici, simili a spettri, appaiono e scompaiono in balia del passaggio delle ombre delle nuvole di fuliggine (SZ, 1994, II, pp. 38-9).

Certamente in un caso (*Kiri*) i ricordi nascono dall'osservazione diretta del giardino da parte del protagonista, nell'altro sono invece mediati dalla lettura dei diari di Carlyle. Tuttavia in entrambi è evidente il contrasto tra la vista che si dovrebbe avere dalla casa nelle giornate di bel tempo e quella che si presenta al momento della narrazione. Il che accentua, come in *Kiri*, il senso di sorpresa del narratore di fronte a uno spettacolo che la memoria gli ricorda avere ben altre forme e colori. Dalla finestra della casa museo Sōseki vede qualcosa

in più che in *Kiri*, ma registra comunque l'assenza di colori, una distesa uniforme di case, e quel cielo plumbeo (*namariiro*) e indolente come un malato di stomaco. Un omaggio indiretto allo scrittore inglese, con il quale Sōseki condivideva il fatto di essere debole di stomaco<sup>54</sup>. L'evocazione dello smog londinese è invece affidato alla voce di Carlyle, il quale già ai suoi tempi registrava la presenza di nuvole di fuliggine che conferivano una parvenza spettrale alla città, proprio come nella descrizione iniziale di Londra in *Christmas Carol* di Dickens.

Il racconto di *Kiri* prosegue poi con la descrizione di una passeggiata, nella quale le coordinate spaziotemporali diventano instabili e il narratore ha la sensazione di essere, metro dopo metro, in un mondo sempre diverso.

Uscito in strada la visibilità davanti a me era di tre metri e mezzo scarsi. Solo una volta percorsi quei tre metri e mezzo, altri tre metri e mezzo diventavano visibili. Camminavo chiedendomi se il mondo non si fosse ridotto a un quadrato di tre metri e mezzo per lato, ma più avanzavo più emergevano nuovi quadrati. Al contempo il mondo passato che avevo appena percorso cedeva il passo a quello ancora da percorrere e gradualmente scompariva (SZ, 1994, XII, p. 184).

Inizialmente la visibilità ridotta gli permette di percepire solamente un mondo ridotto a un quadrato (*nikenshihō*) di circa 3,64 metri per lato. Il termine giapponese include il numerale quattro (*shi*), che compare più volte all'interno del racconto e dunque, seguendo la chiave interpretativa suggerita da Flanagan (2004, p. 26) per *Kārairu hakubutsukan*<sup>55</sup>, veicola quel fosco simbolismo di morte associato al quattro nella cultura sino giapponese. Lo spazio visibile assume contorni inquietanti proprio per la misura delle sue dimensioni e il procedere da un quadrato all'altro, è descritto come il passaggio fisico da un mondo passato (*kako no sekai*) a uno presente che poi diventa nuovamente passato<sup>56</sup>.

---

<sup>54</sup> Cfr. pp. 63-4 nota 49

<sup>55</sup> Lo studioso ricorda come il numerale quattro ricorra ossessivamente nel Museo Carlyle a partire dalla forma stessa della casa e del giardino ripetutamente definiti quadrati. Quattro sono le volte che il narratore visita la casa e quattro le volte che si affaccia dalla finestra per scrutare il giardino. Secondo la numerazione giapponese, quattro sono anche i piani visitati dal narratore all'interno della casa.

<sup>56</sup> Il processo per cui il narratore prende consapevolezza dell'esistenza di un quadrato di mondo che di volta in volta soppianta quello appena attraversato, ricorda un passaggio di *Bungakuron* in cui Sōseki spiega cosa accade quando isoliamo un istante del flusso di coscienza (SZ, 1995, XIV, pp. 30-1). Lo scrittore ricorre anzitutto a un esempio. Una persona si trova davanti alla facciata della cattedrale di Saint Paul e ne contempla l'architettura. Lo sguardo si sposta dalle colonne del porticato fino alla sommità della cupola. Mentre lo spettatore osserva il primo ordine di colonne del porticato, la sua vista percepisce chiaramente solo quella parte della costruzione, mentre il resto rimane indistinto. Tuttavia, nel momento in cui il suo sguardo si sposta al secondo ordine di colonne, ecco che la percezione di prima si

La passeggiata porta il narratore a perdere progressivamente il senso dell'orientamento e della realtà e, di conseguenza, il piano del racconto inclina verso una dimensione surreale. La sezione successiva conferma questa sensazione anche per il non casuale riferimento all'apparizione del gabbiano come in un sogno.

Aspettando l'omnibus a un incrocio, l'aria grigio topo si divise e improvviso mi sbucò davanti agli occhi la testa di un cavallo. Eppure i passeggeri sul tetto dell'omnibus non erano ancora emersi dalla nebbia. Sfidando la nebbia saltai sul veicolo e quando gettai un'occhiata in basso, la testa del cavallo era già un vago contorno. L'istante in cui due omnibus si incrociavano, mi pareva uno spettacolo particolarmente bello. Ma mentre quel pensiero mi attraversava la mente, gli oggetti colorati si dissolvevano nel vuoto opaco. Erano avvolti da un mondo incolore e indistinto. Sul ponte di Westminster un punto bianco volteggiò sfiorando il mio sguardo un paio di volte. Guardai fisso in quella direzione e nell'aria sigillata volò un gabbiano, sfocato come in un sogno. In quel momento, sopra il mio capo, il Big Ben cominciò a battere solennemente le dieci. Alzai lo sguardo ma non c'era che un suono nell'aria.

Sbrigato un impegno a Victoria, costeggiai il fiume lungo la riva della Tate Gallery e arrivai a Battersea. Allora il mondo che fin lì mi era parso grigio topo di colpo si oscurò in ogni direzione. Simile a torba liquefatta e densa fatta colare attorno al mio corpo, la nebbia tinta di nero e pesante mi assalì gli occhi, la bocca e le narici. Il cappotto era talmente impregnato di umidità che mi sembrava quasi incollato addosso. Il respiro era affannoso come se non inspirassi altro che brodo. Quanto ai miei piedi, era esattamente come se li muovessi sul fondo di una grotta.

Immerso in quel color bruno e opprimente mi fermai stordito per un istante (SZ, 1994, XII, pp. 184-5).

Come nella sequenza iniziale la cortina di nebbia rendeva indistinguibile e indeterminato il paesaggio dalla finestra, così ora è "vago" (*usubonyari*), "indistinto" (*bakubaku to suru*) e "fioco" (*kasuka*) tutto ciò che entra nel campo visivo del narratore. Ciò concorre a creare nella mente del lettore l'immagine di una cortina di nebbia che appanna la vista, ottunde i sensi e amplifica quel senso di irrealtà che l'autore va costruendo attraverso la trama della scrittura.

---

sfoca e la nuova si fa più nitida. Lo stesso fenomeno accade muovendo gli occhi dal secondo ordine di colonne alla cupola della cattedrale. In sostanza, conclude Sōseki, se dal fluire della coscienza proviamo a isolare un momento per osservarlo, accade qualcosa di simile a ciò che sperimenta lo spettatore. L'istante che lo precede si attenua mentre quello successivo diventa via via più chiaro. Il passo di *Kiri* potrebbe dunque essere letto come il tentativo di trasporre in chiave narrativa uno dei concetti teorici fondamentali nella costruzione della sua *Teoria della letteratura*. Per una lettura critica di *Bungakuron* cfr. Bourdaghs, Ueda, Murphy (2009, pp. 39-121).

L'aria e il mondo circostante hanno un colore grigio topo, quando non sono addirittura incolori (*mushoku*). Gli unici oggetti che hanno un colore e per questo catturano l'attenzione, sono gli omnibus, nell'istante in cui si incrociano prima di svanire nella nebbia, e il biancore di un gabbiano.

Che l'apparizione dei mezzi di trasporto londinesi abbia incantato particolarmente lo scrittore, è evidente anche da un altro racconto della raccolta intitolato *Inshō* (Impressioni). Sōseki riporta qui le impressioni suscitate da vari momenti della sua esperienza londinese: l'incapacità di orientarsi per le strade di periferia dove tutti gli edifici gli paiono identici per forma e colore, la corsa in carrozza come in un sogno per le vie buie della città tra il baluginare delle lampade a gas e lo smarrimento provato nel momento in cui viene inghiottito dalla marea umana, che esulta in strada per la vittoria inglese nella guerra boera. In uno dei passaggi scrive:

Cercando di memorizzare bene il tragitto, girai a destra e arrivai in un viale molto più grande del precedente. Al centro del viale transitavano numerosi omnibus. Tutti portavano passeggeri sul tetto. Alcuni omnibus erano di colore rosso, altri gialli, verdi, marroni o blu. Mi passavano accanto in un continuo via vai e proseguivano la loro corsa. Provai a scrutare in lontananza, ma non capii fin dove arrivassero tutti quei colori. Se mi voltavo indietro li vedevo venirmi incontro come una nuvola iridescente (SZ, 1994, XII, p. 166).

Eccezion fatta per *haiiro* (grigio cenere), che connota le statue dei leoni ai piedi della colonna di Nelson verso la quale converge la folla esultante, il brano citato è l'unica concessione al colore riscontrabile in *Inshō*. Per rappresentare la variopinta corsa degli omnibus, Sōseki utilizza tutti i colori già impiegati in *Atatakai yume*. I tre comprimari, rosso (*aka*), giallo (*ki*) e blu (*kon*), più le due tinte meno facilmente definibili: verde/azzurro (*ao*), e marrone/color tè (*cha*). Inoltre, per suggerire la policromia della visione utilizza il sostantivo *goshiki* (variopinto), impiegato anche in *Atatakai yume* come attributo delle scaglie iridescenti dei pesci ai quali sono equiparati gli spettatori che si muovono in platea. Certamente la sequenza non è identica, ma sul piano linguistico è analogo il tentativo di rappresentare forme colorate in movimento. In *Atatakai yume* c'è lo studiato accostamento paratattico di bianco, nero, giallo, blu/verde, viola, rosso e tutti i colori luminosi per ricreare



una piacevole, brillante e policroma visione dall'alto alla maniera di un pittore. In *Kiri*, abbiamo la parimenti studiata e rapida reiterazione del nesso *deattari* (*bassha no iro ga aka deattari, ki deattari, ao ya cha ya, kon deattari*) per restituire al lettore l'immagine cangiante e colorata degli omnibus che sfilano accanto al narratore. Uno spettacolo certamente non privo di fascino, che Sōseki rappresenta ancora una volta principalmente attraverso l'uso dei colori fondamentali. Se tuttavia si considerano le due descrizioni all'interno del contesto dei rispettivi racconti, è da rilevare una differenza fondamentale. In *Atatakai yume*, il protagonista si trova all'interno del teatro in una atmosfera accogliente e rassicurante, mentre in *Inshō* si trova all'esterno, in un quartiere che ha già definito strano (*fushigi*) per ben due volte. Dunque se la visione colorata nel primo caso ha una connotazione positiva, nel secondo non è priva di una certa inquietudine. Gli omnibus viaggiano veloci e la strada ampia non è certo un luogo sicuro per il protagonista disorientato. Inoltre, come acutamente nota anche Haga (1997, p. 196), nel volgersi indietro questi ha l'impressione che verso di lui arrivi una nuvola iridescente (*goshiki no kumo*). Lo spettacolo è certamente piacevole all'occhio, e tuttavia quel suo muoversi in direzione del narratore ha qualcosa di vagamente inquietante, che pare mettere in apprensione il suo animo già frastornato dal via vai frenetico e colorato delle vetture.

Oltre agli omnibus, si diceva, è il biancore di un gabbiano in volo sopra Westminster ad attirare l'attenzione del narratore in *Kiri*. Questo uccello fa una fugace apparizione anche all'interno della descrizione della vista verso la Torre di Londra all'inizio di *Rondontō*. È interessante mettere a confronto i due passaggi perché, seppur con alcune sensibili differenze, entrambi mostrano in che modo Sōseki costruisca la descrizione dei paesaggi londinesi e come, ancora una volta, i colori non abbiano una semplice funzione decorativa.

In *Rondontō* l'autore è in procinto di visitare la Torre di Londra, ma prima di entrarvi si sofferma a osservarla da Tower Bridge e così descrive la scena:

La Torre di Londra appare come il punto di fusione dei sogni di vite precedenti. La storia della Torre di Londra è un distillato della storia dell'Inghilterra. [...] Sangue umano, carne umana, peccati umani cristallizzatisi e lasciati indietro in mezzo a cavalli, carri e treni a vapore: questo è la Torre di Londra.

[...] Mentre osservavo da Tower Bridge la Torre di Londra davanti ai miei occhi oltre il fiume Tamigi, ero così preso da quella visione che dimentico di me stesso mi

domandavo se fossi un uomo del presente o del passato. Certamente si era all'inizio dell'inverno, ma era una giornata quieta. Il cielo aveva il colore di un secchio di liscivia rimescolata e pendeva basso sopra la Torre [...] All'altezza del parapetto di Tower Bridge brillò un'ombra bianca, forse un grande gabbiano. Tutto quello che osservavo era calmo, aveva un aspetto languido e assonnato. Ogni cosa era la sensazione del passato.

[...] Quell'edificio viene comunemente chiamato "torre", ma si tratta solamente di un appellativo, perché in realtà è un grande castello composto da numerose torri. Tra le torri che svettano le une accanto alle altre, alcune sono tonde, altre sono squadrate con grande varietà di forme, tutte però sono di un grigio tetro come se volessero commemorare in eterno i secoli passati. [...] Guardavo fantasticando in piedi in mezzo all'aria satura di vapore acqueo color seppia. La Londra del ventesimo secolo gradualmente scompariva dal fondo della mia mente e, nel contempo, la figura della Torre davanti ai miei occhi come un fantasma cominciava a disegnare nel mio cervello la storia del passato (SZ, 1994, II, pp. 4-6).

In netto contrasto con la realtà disorientante e frenetica che Sōseki descrive all'inizio di *Rondontō*, la Torre di Londra che gli appare davanti è avvolta dalla calma. Non c'è foschia e dinnanzi le scorre placido il Tamigi sul quale navigano alcune imbarcazioni. Fermo sul ponte il narratore è sospeso tra presente e passato. La Torre gli appare infatti come il centro di un sogno karmico (*sukuse no yume*), nel quale riemergono ricordi di vite precedenti. Non a caso, nel prosieguo del racconto, sarà testimone della fine drammatica di alcuni illustri detenuti che gli si materializzeranno davanti. I colori che descrivono la visione sono quello cinereo (*aku*) del cielo, quello grigio cupo (*inkena haiiro*) della Torre e il color seppia (*sepiairo*)<sup>57</sup> del vapore di cui è statura l'aria. Le tonalità dominanti grigio/seppia sono coerenti con la sensazione di "passato" (*kako no kan*) che domina la scena e prevale minacciosa nel finale. Qui infatti l'immagine di Londra scompare per lasciare il posto alla visione della storia, mentre la Torre assume le stesse sembianze spettrali che Carlyle attribuiva alle guglie delle chiese tra i banchi di nuvole. Non a caso il nesso *maboroshi no gotoki*, (simile a un fantasma) ricorre identico in entrambi i passi. Dunque il progressivo avvicinarsi alla Torre è un cammino che porta il narratore a superare la dimensione del reale per entrare in contatto, attraverso il varco temporale aperto dal sogno, con il fosco passato di quel luogo. Un viaggio che, nel momento in cui supera il cancello di ingresso, si configura come una discesa agli Inferi,

---

<sup>57</sup> Flanagan (2004, p. 211, n. 93) ricorda che probabilmente la descrizione del Tamigi è basata su una fotografia contenuta in una raccolta intitolata *Tower of London – Exterior Views* che l'autore possedeva nella sua biblioteca. A questo farebbe pensare anche il color seppia, caratteristico proprio delle fotografie dei primissimi del Novecento.

ricordati attraverso la citazione dell'incipit del terzo canto dell'*Inferno* dantesco. In questo progressivo slittamento di piani, gli unici elementi che paiono riportare per un istante il narratore alla realtà sono appunto il volo di un gabbiano bianco e, nella parte omessa della citazione, le imbarcazioni lungo il Tamigi. In particolare il gabbiano è l'unico elemento vivo e in movimento che entra fugacemente nel campo visivo del narratore prima che questi scivoli nel cupo e misterioso torpore all'interno della Torre. Allora infatti il mondo reale collide fino a fondersi con la sua proiezione nella mente del narratore, che è certamente suggestionato da reminiscenza letterarie, poetiche e artistiche. Ne emerge un paesaggio grigio/seppia, dalla calma surreale, pregno di storia ed essenzialmente corrispondente ad una immagine mentale del luogo.

Nel passo sopra citato di *Kiri* il paesaggio è descritto invece per progressiva sottrazione di dettagli e attraverso le sensazioni anche fisiche che suscita nel narratore. Durante la sua passeggiata Sōseki parla dapprima di un'aria grigia (*nezumiro no kūki*), poi di un mondo che pare grigio (*nezumiro ni mieta sekai*) e diventa ancor più buio, di una nebbia pesante tinta di nero (*kuroironi somerareta omotai kiri*) e infine di una atmosfera bruna e opprimente (*omokurushii chakasshoku*). Il paesaggio ha colori via via più cupi e l'autore registra una crescente fatica nel camminare perché la nebbia carica di umidità e densa come torba gli bagna il cappotto e rende affannosa la respirazione. Le tinte sono il commento cromatico a un paesaggio che perde progressivamente una consistenza reale per diventare la rappresentazione surreale dell'angoscia interiore del protagonista smarrito per le buie vie di Londra. Tanto che, alla fine, egli ha la sensazione di muoversi sul fondo di una grotta. Non a caso, nell'ultima riga del brano sopra citato, il narratore sottolinea di essersi fermato come "stordito".

Certamente in *Rondontō* e in *Kiri* le tinte sono diverse, pur appartenendo al medesimo spettro cromatico, ma analoga è la scelta di ricorrere anche a queste per amplificare il senso di una esperienza irreale del narratore. Da un lato le tonalità dominanti grigio/seppia sono coerenti con la sensazione di "passato" che domina la scena alterando la percezione dello spazio e del tempo (*Rondontō*), dall'altra il nero e il grigio enfatizzano lo smarrimento e l'angoscia che modificano la percezione della città (*Kiri*). Anche l'apparizione del biancore del gabbiano mentre il narratore è fermo sul ponte ha in entrambi i casi la pregnanza di un

simbolo. È la natura che irrompe libera e fugace davanti ai suoi occhi. Lo incanta perché è irraggiungibile, quasi un miraggio, e rappresenta forse una impraticabile via di fuga da quel presente ingrigoito dall'incombere del passato opprimente o dal peso di una solitudine inquieta.

Nell'ultima sezione di *Kiri*, prima che il protagonista si perda definitivamente nell'oscurità, compare un altro punto di colore. Si tratta della luce giallognola di una lampada a gas che rischiara l'interno di un locale.

Avevo l'impressione che qualcuno passasse sovente accanto a me. Tuttavia poiché in realtà nessuno mi sfiorava la spalla rimasi nel dubbio se davvero ci fossero passanti oppure no. Allora da quell'oceano denso trapelò un puntino giallo pallido grande come un fagiolo. Feci quattro passi in quella direzione. A quel punto un viso apparve davanti alla vetrina di un negozio. Nel negozio era accesa una lampada a gas. L'interno era relativamente luminoso e gli avventori si comportavano normalmente. Mi sentii finalmente sollevato.

Proseguì oltre Battersea e avanzando quasi a tentoni, mossi i miei passi in direzione della collina che si trovava sul lato opposto, ma in cima non c'erano che abitazioni private. Strade in apparenza tutte uguali correvano parallele, così che anche in una giornata serena sarebbe stato facile confonderle. Mi pareva di aver attraversato e svoltato la seconda a sinistra. Poi credevo di aver camminato sempre dritto per circa duecento metri. Da lì in poi non capii più nulla. Fermo da solo in mezzo all'oscurità, tendevo l'orecchio. Da destra sentii avvicinarsi un rumore di scarpe. O almeno così mi pareva, ma a una decina di metri da me, i passi si fermarono. Poi il rumore si affievolì progressivamente e alla fine non lo sentii più. Allora ci fu solo silenzio. Di nuovo fermo da solo in mezzo all'oscurità mi misi a riflettere. Come avrei fatto a tornare alla pensione? (SZ, 1994, XII, p. 185).

Nella sua passeggiata in solitaria il narratore non ha incontrato nessuno perché persino l'umanità pare cancellata dalla cortina di nebbia e dall'oscurità. Salito sull'omnibus aveva avuto la sensazione che ci fossero dei passeggeri ma non li aveva visti, così ora, lungo il cammino, ha l'impressione che vi siano altri passanti, ma senza un contatto fisico che supplisca alla mancanza di indizi visivi, rimane nel dubbio che vi sia realmente qualcuno. Vede poi di lontano un punto colorato e mano a mano che si avvicina esso prende i contorni più chiari di una lampada a gas all'interno di un negozio. Solo allora, anticipato dalla nota cromatica, avviene il primo e unico contatto visivo con l'umanità. L'interno del negozio è relativamente luminoso, gli avventori si comportano normalmente e il narratore prova un senso di sollievo.

È significativo che l'unico momento del racconto associato a una sensazione positiva sia quello visivamente marcato dalla presenza del colore e della luce e contraddistinto dalla vicinanza di figure umane. È una visione momentaneamente rassicurante, come lo era il ricordo primaverile e colorato del giardino dei vicini all'inizio del racconto, o in *Atataakai yume*, l'interno del teatro accogliente, luminoso e colorato. Il narratore è dunque attratto, come una falena, da quegli scampoli di luce e colore che per qualche istante gli si parano dinanzi e permettono di dare tregua al senso di smarrimento, che lo pervade nel finale. E tuttavia, la luce che lo attrae, non è la luce naturale del giorno, ma quella delle lampade a gas che possono illuminare la realtà anche in modo sinistro. Come ricorda Sanshirō, quando fermo davanti a un negozio di scarpe che vorrebbe compare, sbircia all'interno ma quel che vede lo fa desistere dal suo intento. "Sotto la luce bianca e incandescente di una lampada a gas era seduta una donna con un trucco pesante e bianchissimo, simile a un fantasma di gesso. Trovandola spiacevole, cambiò idea e proseguì verso casa" (SZ, 1994, V, p. 308).

Il paesaggio urbano della Londra rievocata in *Atataakai yume* e in *Kiri*, si configura dunque come uno spazio surreale, a tratti spettrale, nei toni del grigio bruno e del nero, nel quale il narratore solitario si aggira come un'anima perduta in un mondo alieno. Il ricordo funziona come una lente che ingrandisce un dettaglio ma sfoca lo sfondo. Così la narrazione restituisce l'immediatezza di una sensazione uditiva, di un gesto o di un colore, ma l'atmosfera dei racconti è indefinita come in un sogno o un paesaggio nella nebbia. L'impressionismo dello *shaseibun* emerge a tratti già in alcune descrizioni di *Rondontō* e *Kārairu hakubutsukan*, dove tuttavia l'urgenza narrativa era piuttosto la rievocazione della dimensione storica della Torre o della figura umana dello scrittore inglese. In *Eijitsu shōhin*, invece, è la rappresentazione distopica della città a essere al centro della narrazione e dunque è principalmente attraverso le contrapposizioni simboliche di luce e ombra, di colori freddi e caldi e il montaggio delle descrizioni che i racconti restituiscono l'ansia e lo smarrimento della vita urbana del narratore.

## 2.5 La valle antica di Pitlochry in *Mukashi*

Se la città di Londra appare cupa e minacciosa, tutt'altra atmosfera aleggia nel racconto *Mukashi*, che rievoca il breve soggiorno di Sōseki a Pitlochry in Scozia. L'episodio consiste essenzialmente nella rappresentazione di un paesaggio naturale e suggestivo, sul quale il tempo e gli agenti atmosferici hanno depositato una patina di antichità. Anche in questo caso il colore e la composizione pittorica delle immagini hanno un ruolo preminente.

Nella valle di Pitlochry è autunno inoltrato. La luce di ottobre tinge con i suoi toni caldi i campi e i boschi che lo sguardo abbraccia, e in mezzo a quei colori si svolge la vita umana. Il sole di ottobre avvolge l'aria calma sopra la valle a metà del suo corso nel cielo, ma non arriva diretto al suolo né fugge oltre l'altro versante delle montagne. Rimane sempre calmo, immobile e velato sopra il villaggio dove non soffia mai il vento. In questo periodo i colori dei campi e dei boschi cominciano a cambiare a poco a poco. Come un frutto acerbo fino a ieri divenuto dolce a un tratto, tutta la valle acquista una patina antica. La valle di Pitlochry torna indietro di cento, duecento anni e languisce docilmente. I visi degli uomini maturati dal tempo si levano a osservare il passaggio delle nuvole oltre la sella delle montagne. Le nuvole sono ora bianche ora grigie. Di tanto in tanto il loro fondo trasparente lascia intravede il terreno montuoso. In qualunque momento le si guardi si ha la sensazione che siano nuvole antiche (SZ, 1994, XII, pp. 194-6).

L'incipit dell'episodio non è in *medias res* e questo permette al lettore di collocare subito la narrazione in uno spazio preciso anche se geograficamente e culturalmente distante. La valle di Pitlochry è colta nel momento dell'anno in cui il sole autunnale ne illumina i colori dei campi e dei boschi. I colori sono definiti caldi (*atatakai*) e dunque ritroviamo anche qui la stessa associazione colore/tepore, che il protagonista di *Atatakai yume* registrava all'interno del teatro o associava al ricordo del giardino sepolto nella nebbia in *Kiri*.

La valle è tranquilla, nel villaggio non soffia mai il vento e nulla si muove. L'immobilità è rotta solamente dal progressivo cambiamento delle tinte autunnali prima che il paesaggio si spenga nel languore invernale. Questo processo di maturazione e invecchiamento dà al narratore la sensazione che sul paesaggio, che osserva dall'alto come se lo sorvolasse, si sia depositata la patina del tempo e dunque esso torni a essere quello di cento, duecento anni prima. Le nuvole stesse sono ora bianche ora color cenere e comunicano la sensazione di essere "nuvole antiche" (*furui kumo*).

Come si è visto, in *Rondontō* il narratore osserva la Torre da London Bridge e lo fa in una giornata tranquilla, caratterizzata dall'immobilità delle barche lungo il Tamigi, e dall'assenza di vento. Il paesaggio gli comunica un senso di passato e lo induce a chiedersi se non sia egli stesso un uomo d'altri tempi. Anche il colore cenere della Torre pare sia lì a commemorare in eterno i secoli andati. Certamente il fosco passato percepito in *Rondontō* è diverso da quello agreste in *Mukashi*, eppure i prerequisiti perché il narratore abbia la percezione di essere dinnanzi a un varco temporale verso il passato, sono sostanzialmente identici: calma, immobilità, assenza di vento e, dal punto di vista cromatico, la presenza almeno del grigio cenere. Forse anche del bianco, giacché le nuvole in *Mukashi* sono bianche, e in *Rondontō* oltre al grigiore delle torri risalta il biancore del gabbiano e delle vele delle imbarcazioni. Il senso del passato in *Rondontō* è acuito anche dal quel color seppia dietro il quale si è letto un possibile omaggio alla fotografia di inizio Novecento. Il color seppia manca in *Mukashi*, ma la valle e le sue tinte che vanno spegnendosi concorrono a dare all'insieme un effetto "anticato". Non a caso il verbo usato da Sōseki è *sabiru* (languire), per tutte le implicazioni estetiche veicolate dall'associazione con il concetto di *sabi* nella cultura giapponese.

Secondo Haga (1982, pp. 354-5) nell'impostazione della descrizione di questo scenario naturale e idilliaco potrebbe leggersi l'eco del paesaggio utopico presente nel racconto di Tao Yuanming (365-427) "La sorgente dei fiori di pesco"<sup>58</sup>. Il pescatore protagonista, infatti, dopo essersi inoltrato nel cunicolo sul fianco di una montagna, sbuca su un vasto pianoro cinto all'orizzonte da nuvole e alberi. Gli abitanti che vivono in quella bucolica vallata hanno nomi antichi e desueti. Raccontano di essersi rifugiati un tempo in quel luogo lontano dal mondo e dalla società umana e di essere diventati quasi immortali. Il mondo non conosce l'esistenza della valle e vede solo montagne coperte di nubi. In effetti *Mukashi* potrebbe leggersi come una sorta di allegoria sul viaggio in una dimensione che, pur esistendo geograficamente, non è reale e ha la bellezza di un mondo irrimediabilmente lontano e perduto.

---

<sup>58</sup> Il "Racconto della sorgente dei fiori di pesco." (táo huā yuán jì) è considerato il primo e unico esempio di "utopia" nella produzione letteraria cinese, ed è citato più volte anche in *Kusamakura* e in altri scritti in cinese di Sōseki. Per un commento sull'influenza della produzione di Tao Yuanming in Sōseki, cfr. Milasi (2011, pp. 165-8, pp. 262-96)

Al contempo, nella descrizione meteorologica dell'atmosfera sopra la valle e nell'accento al passaggio delle coltri di nuvole che nascondono a tratti i monti, è possibile ravvisare l'influenza di quelle sezioni di *Modern Painters* che Ruskin dedicò allo studio del cielo e delle nuvole<sup>59</sup>. In particolare il fatto di associare alle nuvole l'aggettivo "antico", attribuendo così un valore qualitativo alla realtà fenomenica, pare in linea con le teorie del critico inglese, il quale, nello studio della rappresentazione del paesaggio, oltre a fornire una descrizione scientifica della loro forma e struttura, ne sottolinea le qualità "moralì" e la bellezza in relazione al soggetto umano che le contempla. Del resto, è stato fatto notare che l'influenza di Ruskin è riscontrabile anche in molti passaggi di *Sanshirō*, dove le nuvole incostanti e mutevoli diventano emblema della personalità e degli stati d'animo di Mineko (Orsi, 1999, pp. 201-3). Analogamente in *Mukashi* si crea una corrispondenza tra le nuvole antiche che corrono sopra la valle di Pitlochry e gli abitanti, ai volti dei quali il tempo e la vita hanno conferito un aspetto maturo, coerente con quello del paesaggio autunnale.

Nel passaggio successivo l'attenzione dal panorama si sposta sul dettaglio della casa nella quale soggiorna il narratore.

La casa che mi ospita è in cima a una piccola collina con una bella vista su queste nuvole e questa valle. Il sole illumina il muro della facciata esposta a sud. Chissà da quanti anni il sole di ottobre lo dardeggia con i suoi raggi? Sull'angolo occidentale della casa, dove tutto è secco e grigio, un arbusto di rose, arrampicandosi, ha appuntato qualche fiore nello spazio angusto tra la parete fredda e il sole caldo. Le enormi corolle di un giallo tenue ondeggiano sontuosamente, fluttuando dai calici come bocche aperte, e fermandosi a tratti in profondo silenzio. I loro profumo impregnato di tenue luce solare si disperde nell'aria nel raggio di un paio di metri. Io sono in piedi entro quella distanza e sollevo lo sguardo. Le rose arrampicandosi salgono in alto. La parete grigia si leva diritta fin dove i tralci di rose ancora non sono arrivati. Nel punto in cui si congiunge al tetto c'è una torretta. La luce cade dal fondo della foschia che è più in alto della torretta (SZ, 1994, XII, p. 195).

Lo sguardo del narratore coglie anzitutto il contrasto tra la parete esposta a sud e l'angolo a ovest. La prima è illuminata dal sole, il secondo ingrigito per la posizione in ombra. Tuttavia, stretto tra la parete fredda e la luce calda, cresce un cespuglio di rose dal colore giallo tenue. La sequenza è dunque costruita innanzitutto sulla contrapposizione di luce/ombra,

---

<sup>59</sup> In particolare "Of truth of Sky" and "Of truth of Clouds". Per una analisi di queste due sezioni cfr. Pocock (2014, pp. 20-46).



caldo/freddo, giallo/grigio. Si descrive poi la forma delle rose, in particolare quella dei petali che disegnano come delle onde e si insiste sul loro essere avvolte da un profondo silenzio. Il montaggio della scena prosegue con uno stacco dal primissimo piano sul dettaglio floreale al campo lungo sulla casa, con un movimento che segue il levarsi dello sguardo del narratore verso l'alto. Le linee curve delle rose lasciano il posto alla verticalità del muro che incombe e la descrizione si arricchisce di un ulteriore contrasto tra linee curve e linee rette. Lo sguardo del narratore si alza ancora fino a includere la torretta e, in ultimo, il cielo.

La presenza della rosa e della torretta in cima alla casa sono una probabile allusione a un'altra rosa e un'altra torre. La giovane Jane Grey (1537-1554), regina per soli nove giorni, viene decapitata nella Torre di Londra e lì il narratore di *Rondontō* immagina di vederne l'esecuzione. La paragona a una rosa il cui profumo persiste nell'aria seppur calpestata. Un simbolo pregnante del destino tragico di questa giovane colta e versata per la poesia, che non smette di esercitare il suo fascino a distanza di secoli.

Jane, per l'ambizione del patrigno e del marito, nel fiore dei suoi diciotto anni, fu mandata impunemente e senza scrupoli al patibolo. Dal pistillo di una rosa calpestata la fragranza non scompare facilmente e permane in lontananza, distinguibile ancora oggi per chi ne sfogli la storia (SZ, 1994, II, pp. 22-3).

La rosa che faticosamente si è fatta strada sul muro grigio della casa ha la stessa tenacia e persistenza del mito della giovane donna, che nonostante il tragico destino, sopravvive nelle pagine della storia. È una rosa antica per il tempo che ha impiegato a crescere e per quel richiamo simbolico alla giovane Jane Grey. Il suo profumo è invece più effimero, perché svanisce nel raggio di pochi metri, esattamente a due *ken* di distanza dalla casa. La stessa misura hanno i quadrati di realtà che, emergendo dalla nebbia, si presentano al narratore di *Kiri* come mondi di volta in volta nuovi. Superati i due *ken*, il mondo emerso dalla nebbia svanisce alle spalle diventando parte del passato e ne appare uno futuro. Analogamente, perché il narratore di *Mukashi* possa continuare a percepire il profumo della rosa antica è importante che non superi quella distanza immaginaria oltre la quale la fragranza del passato sarebbe perduta.

Se la presenza della rosa richiama l'episodio di Jane Grey, a livello lessicale è possibile rintracciare significative analogie anche con *Atataakai yume*. Il grigio topo descrive là quello

scampolo di freddo cielo londinese visibile al mattino, prima che la caligine lo renda bruno. In *Mukashi* la stessa tinta è impiegata per descrivere il muro della casa che non è esposto alla luce del sole. In entrambi i casi il grigio connota dunque gli elementi freddi della descrizione. Le vie di Londra sono strette tra palazzi che hanno tetti incombenti e non lasciano passare la luce solare, mentre lungo la strada si muovono individui che hanno nasi prominenti. Il verbo *sobieru* (ergersi, torreggiare) acuisce il senso di oppressione e smarrimento provato dal narratore, enfatizzando le linee verticali che dominano nel paesaggio urbano così come sui visi severi dei suoi abitanti. In contrapposizione alla dominanza di linee rette, colori foschi e rumori sinistri che caratterizzano le vie di Londra, l'interno del teatro è connotato dal silenzio e da linee più morbide e dolci, coerentemente con il senso di calore e sollievo provato dal narratore. La volta che chiude il teatro è una cupola rotonda e la rigidità dei volti dei passanti all'esterno si distende nella macchia colorata degli spettatori in platea che si muovono come increspature sulla superficie del mare. Nella descrizione del cottage in *Mukashi* la parete fredda e immobile, non solo è grigia, ma torreggia dritta e comunica dunque, se non un senso di oppressione, quanto meno un impassibile distacco dall'umanità del narratore. Per contro la rosa silenziosa, assorbendo la luce solare, è connotata da un giallo tenue, ha corolle dalle forme ondulate e tremule, e attira il narratore per il suo profumo e per quei calici aperti come bocche non prive di una certa malia. In entrambi gli episodi dunque, sono i colori caldi, il silenzio, la luce, le linee morbide associate metaforicamente alle onde del mare ad affascinare il narratore.

L'inquadratura sulla casa cede poi il posto al campo lunghissimo su tutta la valle di Pitlochry.

Ai miei piedi la collina scivola nella valle di Pitlochry e laggiù in lontananza il mio sguardo abbraccia una piana rivestita di colori. Sull'altro versante che risale verso la montagna, si sovrappongono e si intrecciano le chiome dorate delle betulle, creando infinite sfumature di toni. Al centro della luce chiara e antica che si riflette su tutta la valle, una linea nera serpeggia sinuosa. L'acqua che scorre lungo la valle contiene della torba e ha un colore anticato, come se vi avessero diluito un pigmento per la tintura. È la prima volta, da che sono arrivato tra questi monti, che noto un corso d'acqua di un simile colore (SZ, 1994, XII, p. 195).

Il narratore descrive il colpo d'occhio sul monte e il fiume a valle e lo fa principalmente attraverso il colore. Il giallo tenue della rosa trova una corrispondenza nelle migliaia di sfumature di giallo delle betulle. Le chiome si sovrappongono creando una mescolanza di toni, alcuni più chiari altri più scuri (*nōtan*), che danno plasticità e tridimensionalità al corpo della montagna. In *Kusamakura* è attestata l'unica altra ricorrenza del sostantivo *nōtan* (chiaroscuro, sfumatura), utilizzato dal protagonista nel corso di una riflessione su come rappresentare efficacemente sulla tela una sensazione indistinta. Dice infatti:

Il soggetto che cerco di dipingere ora, non è altrettanto chiaro. Sollecitando al massimo i miei sensi l'ho cercato fuori dalla mia mente, ma non riesco a trovarne la forma, quadrata o tonda, il colore, verde o rosso, e nemmeno il chiaroscuro dei toni o la grandezza delle linee (SZ, 1994, III, p. 76).

Il dilemma del pittore di *Kusamakura* è come rendere manifesta sulla tela una intuizione interiore, per il narratore di *Mukashi* è piuttosto come raccontare in modo efficace e icastico la vista della montagna. In entrambi i casi l'autore, celato dietro i suoi alter ego letterari, si interroga sul problema della rappresentazione di qualcosa di personale e indefinito, sia esso una sensazione o un ricordo lontano. Indipendentemente dal mezzo espressivo, parola o pittura, analoga è anche la ricerca di un linguaggio che sia un equilibrio di forme, colori e linee compositive. Elementi fondamentali, come si è visto, anche nella costruzione letteraria della Londra di *Atatakai yume*.

Al centro della valle di Pitlochry, di cui si sottolinea nuovamente l'atmosfera antica e luminosa, si snoda un fiume. È rappresentato come una linea nera (*kuroi suji*), ma nel termine giapponese *suji* è contenuta anche l'idea di vaso sanguigno e nervatura, che conferisce a questo corso d'acqua un aspetto più inquietante, enfatizzato parimenti dal colore fosco in netto contrasto con le tinte autunnali e la luminosità della valle. Anche il movimento ha qualcosa di sinistro perché il suo corso sinuoso ricorda il serpeggiare di una biscia. Sappiamo che l'acqua è nera per la presenza di torba portata dalla corrente, ma il narratore non può fare a meno di pensare che quel colore anticato sia il risultato ottenuto sciogliendovi intenzionalmente un pigmento specifico per la tintura. La descrizione insiste nuovamente sul senso di antichità e passato che aleggia sulla valle, ma attraverso la nota cromatica del nero inserisce un elemento di inquietudine. Nella sezione precedente la rosa,

pur nella sua bellezza, risveglia il ricordo di un passato tragico, quello di Jane Grey decapitata nella Torre di Londra. Analogamente il fiume ha una linea sinuosa e un colore anticato, ma, come il narratore racconterà poi, si associa al ricordo della battaglia tra Highlanders e Lowlanders, a seguito della quale le acque fluirono per giorni colorate di sangue.

Nella sezione successiva il narratore descrive l'aspetto e l'abbigliamento del suo attempato ospite e per aiutare il lettore giapponese a visualizzare meglio la figura, istituisce efficaci parallelismi con elementi tipicamente giapponesi. Così il tessuto del *kilt* ricorda quello della coperta con cui ci si copre le gambe sul riscìò, mentre la foggia è simile a una gonna pantalone (*andon hakama*) tagliata sopra al ginocchio. Lo *sporrán* di pelo, che contiene il necessario per fumare la pipa e si indossa sul *kilt*, è grande all'incirca come un piccolo gong usato dai monaci buddhisti (*mokugyo*). L'operazione non è dissimile da quella tentata in *Rondontō* dove la fantasia a scacchi dei vestiti dei Beefeaters viene paragonata a quella delle vesti Ainu. Della descrizione fisica dell'ospite colpisce il dettaglio della barba che è bianca per tre quarti, come bianca era la barba del vecchio che siede nel giardino primaverile immaginato dal protagonista di *Kiri*. La barba bianca concorre a enfatizzare quel senso di passato che aleggia sulla valle, anche perché è illuminata dal sole di ottobre, un sole privo del vigore estivo e che tinge di colori autunnali l'intero paesaggio. L'ospite è uno degli abitanti e coerentemente con lo scenario naturale mostra i segni fisici della maturazione. Si crea così una corrispondenza tra microcosmo umano e macrocosmo naturale. La barba è bianca perché l'uomo è entrato nella fase di declino della vita, la valle ha le tinte autunnali che precedono il languore invernale e il sole è nella fase discendente del suo corso stagionale.

L'ospite sconosciuto accompagna il narratore in una escursione tra i boschi che è lo spunto per una nuova descrizione anche cromatica del paesaggio scozzese.

[...] Insieme al padrone di casa siamo scesi lungo la parete scoscesa e abbiamo imboccato un sentiero in penombra. Gli aghi degli alberi sempreverdi chiamati "Scotch fir" pare non debbano cadere mai, neppure se le nuvole li spazzassero passando attraverso quei filamenti simili a alghe laminarie. Uno scoiattolo si è arrampicato su per un tronco nero, agitando qui e là la coda lunga e folta. Subito dopo un altro è guizzato sopra il muschio antico e spesso per fuggire il mio sguardo. Il muschio è folto e immobile. La coda dello scoiattolo, spazzando come un *hossu* il nero livido del terreno, si è rintanata nell'oscurità (SZ, 1994, XII, p. 196).

Il narratore scende insieme alla sua guida lungo un ripido crinale di cui non è specificata la posizione esatta rispetto alla casa. Si tratta comunque di un movimento verso il basso che termina con l'imbocco di un sentiero ombreggiato che si snoda in un sottobosco. Il narratore lo descrive anche attraverso il ricorso a immagini chiare al pubblico dei lettori giapponesi. Gli aghi dei pini ricordano i filamenti essiccati di alga laminaria (*konbu*) e la coda dello scoiattolo il ciuffo di peli a una delle estremità del bastoncino, *hossu*, che i monaci zen usano per scacciare delicatamente gli insetti e i pensieri molesti. Colpisce la mancanza di quella luminosità che aleggia su tutta la valle e l'assenza delle tinte calde autunnali. Il sentiero è in ombra e uno degli scoiattoli fugge nell'oscurità, mentre il colore dominante è il nero dei tronchi e il nero livido (*aoguroi*) del terreno. L'assenza di luce e i colori scuri accentuano l'impressione di trovarsi in un luogo nel quale la natura coltivata descritta all'inizio del racconto, lascia il posto a quella selvatica del bosco dove gli scoiattoli si muovono veloci e imprevedibili. Per via della presenza del nero, vi aleggia lo stesso senso di inquieto mistero che connota la linea torbida del fiume a valle. D'altro canto, anche nel sottobosco si ha l'impressione di essere in un mondo passato perché il muschio è definito antico, come le nuvole, e immobile come la valle.

La vista muove poi dal sottobosco alla valle in lontananza e il racconto si avvia alla sua conclusione con la rievocazione dell'epico scontro tra Highlanders e Lowlanders presso il passo di Killiecrankie.

Il padrone di casa voltandosi di lato, mi ha indicato la valle luminosa di Pitlochry. Il fiume nero vi scorre al centro come sempre. Mi ha spiegato che risalendone il corso verso nord per quattro miglia, si trova la gola di Killiecrankie. Quando gli Highlanders e i Lowlanders si affrontarono in battaglia alla gola di Killiecrankie, i cadaveri rimasero impigliati tra le rocce sbarrando il deflusso dell'acqua che batteva su di esse. Abbeveratasi del sangue degli uomini delle Highlands e delle Lowlands, per tre giorni la corrente trascinò le sue acque tinte di un altro colore lungo la valle di Pitlochry.

Così decisi che il giorno seguente, di buon mattino sarei andato a visitare l'antico campo di battaglia di Killiecrankie. Quando uscii fuori dal burrone, due o tre petali di una bellissima rosa erano sparsi a terra sotto i miei piedi (SZ, 1994, XII, pp. 196-7).

La battaglia presso il passo di Killiecrankie tra i clan scozzesi fedeli al cattolico Giacomo II d'Inghilterra (1633-1701) e i sostenitori della causa di Guglielmo III d'Orange (1650-1702), ebbe luogo il 27 luglio del 1689 e rappresenta una delle pagine di storia più note della

cosiddetta “Gloriosa Rivoluzione”. Il visconte di Dundee, alla guida delle truppe giacobite, sconfisse i soldati di Guglielmo III, ma cadde egli stesso in battaglia e il suo sacrificio fu vano perché nel 1692 i Giacobiti si arresero al governo inglese. Walter Scott (1771-1832) compose e musicò un pometto sull’argomento intitolato *Bonnie Dundee*, ancora oggi una delle più popolari ballate scozzesi, e attorno alla battaglia fiorirono numerose leggende. Sōseki conosceva certamente la storia del luogo e la sua rievocazione nel finale è coerente con il tema sviluppato nel corso del racconto.

In *Rondontō* il narratore descrive la visita alla Torre di Londra principalmente attraverso la rievocazione di alcuni momenti cruciali e drammatici della storia del luogo, approfondendo e amplificando quella percezione del passato avuta ancora prima di entrarvi. In *Mukashi* ritroviamo un procedimento analogo. La prima percezione che il narratore ha della valle è di un luogo antico e la sensazione, che pervade l’intero racconto, trova la sua giustificazione ultima proprio nella rievocazione della sanguinosa battaglia. Rievocazione che spinge il narratore, come un novello Bashō<sup>60</sup> in viaggio verso luoghi celebri, a visitare il passo di Killiecrankie, definito non a caso “antico campo di battaglia” (*kosenjō*)<sup>61</sup>.

Alla fine dell’episodio comprendiamo anche perché il sinuoso e nero scorrere del fiume abbia in sé una bellezza inquietante. Il suo colore è infatti associato non solo alla torba che porta a valle ma, sul piano simbolico, alla strage dei soldati che riversarono nelle acque il proprio sangue. Né meno potente è l’immagine della rosa. La rosa cresciuta sul muro della casa è affascinante ma ricorda per il suo profumo persistente l’immagine della giovane Jane Grey decapitata nella Torre. I petali di rosa sparsi sul sentiero sono belli ma vi si può leggere la rappresentazione poetica del sangue versato dai soldati. Probabilmente anche un’allusione dotta al fatto che, alla fine del diciassettesimo secolo, i Giacobiti scelsero la “rosa bianca di York” come loro emblema, celebrando il dieci di giugno il *White Rose Day*,

---

<sup>60</sup> Matsuo Bashō (1644-1694) è spesso descritto come poeta del viaggio. I viaggi costituiscono infatti l’occasione per vedere la natura e i luoghi storici, seguendo le tracce lasciate dalla storia e dai poeti del passato. I viaggi sono per lui occasioni per vivere intesamente sentimenti reali e memorie letterarie.

<sup>61</sup> Sōseki, per altro, non fu l’unico giapponese a visitare la valle di Pitlochry e il passo di Killiecrankie. Trenta anni prima, i rappresentanti della Missione Iwakura, si erano spinti negli stessi luoghi ed erano rimasti parimenti colpiti dalla bellezza selvaggia del luogo. Come attesta Kume Kunitake nel suo *Beiōkairanjikki* (Diario di viaggio tra Stati Uniti ed Europa, 1878). Per un confronto tra le impressioni riportate da Kume e quelle registrate da Sōseki cfr. Hirakawa (1982, pp. 296-320)

ossia il compleanno di re Giacomo, pretendente giacobita al trono d'Inghilterra prima e di Scozia poi.

La rosa sulla parete e i petali lungo il sentiero sono elementi vegetali con una bellezza effimera soggetta al tempo della Natura. Un tempo che attraverso la circolarità dei processi stagionali cambia lentamente il paesaggio della valle rendendolo antico. Ma la rosa e i petali sono anche simboli evocativi di episodi tragici della storia umana che sopravvive attraverso la memoria olfattiva e visiva del narratore. Così il tempo della Natura si compenetra con il tempo della Storia rafforzando il senso di passato che aleggia nella valle di Pitlochry.

La valle ha dunque una bellezza rustica, immobile, quieta e antica. Aspetti che certamente riecheggiano l'ideale estetico del *sabi*, ma non si esauriscono in esso. La valle suscita emozioni anche perché nella sua luminosità autunnale è inserito come elemento di contrasto il fiume nero, perché vi si erge una casa con una parete ingrigita dal tempo e perché ha crinali scoscesi e gole strette. In altre parole il paesaggio presenta quegli elementi che, secondo il gusto romantico, rendono pittoresco il luogo.

Nel suo *Observations, relative chiefly to picturesque beauty, made in the year 1776, on several parts of Great Britain; particularly the High-lands of Scotland*, William Gilpin (1724-1804) dedica alcune pagine proprio alla descrizione del passo di Killiecrankie dal quale si gode la vista sulla valle sottostante (Gilpin, 1792, pp. 134-37). Il luogo è pittoresco per la presenza di rilievi dai profili irregolari, di qualche abitazione, e per il contrasto tra le montagne e il fiume, che dopo aver corso impetuoso tra le rocce e i boschi, disegna come una piscina nella valle. È pittoresco anche per la storia che lo riguarda, Gilpin ricorda infatti la celebre battaglia tra giacobiti e le truppe inglesi e descrive Killiecrankie come le *Caledonian Thermopyle*. Si tratta dunque di una tappa "turistica" per chiunque voglia intraprendere un tour del paese alla ricerca di paesaggi suggestivi e di moda. Le *Observations* sono corredate anche da disegni a china acquerellata opera dell'autore, che all'interno di ovali schizza i paesaggi di cui parla illustrando concretamente come adattare la rappresentazione del paesaggio naturale ai principi del paesaggio pittoresco. I toni dominanti sono quelli del grigio e del nero sfumati in diverse gradazioni per creare effetti di contrasto e le linee prevalenti sono quelle curve che seguono i profili naturali e accidentati del paesaggio. Le composizioni sono costruite armonizzando insieme più piani e

prediligendo un punto di vista dal basso. In primo piano compaiono sovente alberi e cespugli tra i quali spuntano piccole figure umane. Nel piano medio, centro della rappresentazione, è frequente la rappresentazione di ruderi, ponti o di elementi della natura selvaggia con contrasti di luce più forti. Il fondo è generalmente scuro e in lontananza si intuisce il profilo di un monte o un altro elemento paesaggistico appena distinguibile. I toni del grigio sono certamente legati alla tecnica utilizzata, ma si armonizzano con il gusto per tutto ciò che è ruvido e rozzo, e dunque pittoresco, in quanto associabili al colore delle rovine, delle pietre o delle fenditure nelle rocce.

Nel racconto sosekiano mancano i ruderi, ma un angolo della casa ha comunque un colore grigio spento che gli conferisce un aspetto antico e decadente. Vi si arrampica sopra un arbusto di rosa dai colori tenui, creando un contrasto cromatico di interesse per l'occhio alla ricerca di elementi pittoreschi. Durante la passeggiata, il narratore e il suo ospite scendono il crinale scosceso del colle e arrivano in un buio sottobosco dal quale osservano la valle di Pitlochry. La prospettiva della narrazione ricorda i disegni di Gilpin perché possiamo immaginare che attraverso le scure quinte della vegetazione in primo piano i due osservino la valle luminosa con il fiume al centro. Non è certo cosa vi sia sullo sfondo, ma il narratore, ammirando il paesaggio dalla casa in collina, dice che il suo sguardo "abbraccia in lontananza una piana rivestita di colori". Attraverso il montaggio delle immagini, l'enfasi sui contrasti cromatici e di luce, la presenza di una natura a tratti selvaggia, Sōseki potrebbe alludere indirettamente a quel gusto pittoresco tipico delle descrizioni di Gilpin. Ikeda (2013, pp. 428-40) sostiene che in quanto commentatore di Wordsworth (1770-1850), Sōseki conoscesse le opere di Gilpin. In *Eikokushijin no tenchisansen ni taisuru kannen* (Concezioni sulla natura nella poesia inglese, 1893)<sup>62</sup> Sōseki analizza infatti il componimento poetico di Wordsworth intitolato *Lines Composed a Few Miles above Tintern Abbey; On Revisiting the Banks of the Wye During a Tour, July 13, 1798*. La poesia di Wordsworth verte sulla rappresentazione di un paesaggio sublime e interiorizzato e, curiosamente, l'abbazia di Tintern citata nel titolo non compare mai nel testo. Tuttavia Tintern Abbey, con le sue rovine gotiche coperte di rampicanti, era divenuta, sul finire del settecento, una meta popolare per

---

<sup>62</sup> Il saggio fu pubblicato su "La Rivista Filosofica" (Tetsugaku zasshi).



gli amanti dei *tour* pittoreschi della Scozia, grazie alla descrizione fattane da William Gilpin una decina di anni prima<sup>63</sup>. Tant'è che persino Turner ne immortalò le navate prive di tetto e invase dalla natura in un acquerello del 1794. Pare dunque difficile immaginare che Sōseki, pur non citandoli mai direttamente ignorasse i lavori di Gilpin, nei quali il tema della rappresentazione del paesaggio è centrale come nella poesia di Wordsworth. Nell'ipotesi che Sōseki non avesse mai visto le illustrazioni di Gilpin, è comunque certo che egli conoscesse l'opera di Henry Beers (1847-1926) sul romanticismo inglese nel diciannovesimo secolo<sup>64</sup>. Testo nel quale il tema del pittoresco è ampiamente trattato e dal quale poteva ugualmente trarre ispirazione.

Un'ipotesi affascinante, suggerita da Shimizu (2001, pp. 267-73) è che Sōseki abbia visto un acquerello di John Ruskin intitolato *Al passo di Killiecrankie*, esposto alla South London Art Gallery nel 1901 in occasione della mostra per commemorare la morte dell'artista avvenuta l'anno precedente. Sōseki, che amava passeggiare nei luoghi londinesi legati all'infanzia e alla giovinezza di Ruskin, sarebbe stato spinto a visitare Pitlochry e Killiecrankie proprio dalla visione del dipinto che lo aveva profondamente impressionato e del quale avrebbe voluto cogliere l'atmosfera dal vivo. Se così fosse, il riferimento iniziale alle nuvole potrebbe essere letto non solo come un omaggio indiretto all'opera di Ruskin ma anche un indizio del motivo ispiratore del viaggio stesso verso la Scozia.

Comunque sia, per Sōseki che traeva diletto dalla contemplazione della natura, la valle di Pitlochry non ancora deturpata dal progresso e dalla modernizzazione rappresentava un soggetto di cui valeva la pena scrivere. Forse spinto anche dalla consapevolezza che l'atmosfera antica e remota percepita in quel luogo era destinata a scomparire e a sopravvivere solo attraverso la sua rappresentazione letteraria. Con un approccio pittorico che mescola l'attenzione impressionista alla luce e al colore al gusto romantico-pittoresco per i contrasti e la storia, egli ricrea dunque la sua Pitlochry. Un luogo naturale che ricorda alcune liriche scritte dal giovane Sōseki e dedicate proprio alla descrizione paesaggistica. Nel suo racconto di viaggio in cinese dal titolo *Bokuzetsuroku* (Raccolta di trucioli), Sōseki

---

<sup>63</sup> L'abbazia è descritta e raffigurata da Gilpin con la tecnica della china acquerellata in *Observation on the River Wye and Several Parts of South Wales relative to Picturesque Beauty* del 1782.

<sup>64</sup> *History of English Romanticism in the Nineteenth Century*, (1899). Sōseki possedeva una copia del volume che aveva letto e annotato (SZ, 1997, XXI, p.113).

ventitreenne raccoglie in pagine di diario e *kanshi* le impressioni registrate lungo il suo itinerario verso la penisola di Boshū<sup>65</sup>. L'opera anticipa alcuni dei *leitmotiv* che caratterizzeranno la successiva carriera come scrittore di letteratura giapponese: la malinconica solitudine esistenziale e l'aspirazione a fuggire attraverso la scrittura verso luoghi incontaminati del mondo naturale. In una delle liriche nelle quali riprende con originalità stilemi e tecniche della poesia cinese classica, scrive:

Guardando gli aceri su un sentiero montano  
difficile attaccarsi e scalare le pietre  
perché la chioma di muschio  
da loro lavata nell'acqua piovana  
è traslucida e umettata.  
Guado fiumi, mi apro una strada tra i boschi  
mentre vengo e vado di qua e di là  
e ovunque è il richiamo dei cervi  
ma a cercarli, non compaiono mai.  
Le nuvole bianche  
le foglie degli aceri rossi colorano i monti a migliaia<sup>66</sup>.

Il giovane Sōseki descrive monti, fiumi e sentieri montani, rievoca l'atmosfera di una passeggiata nel bosco dove riecheggiano i bramiti dei cervi, registra il colore dei monti accesi dalle tinte autunnali e, in particolare, il verde traslucido del muschio e il biancore delle nuvole. Elementi cromatici che arricchiscono il testo e simboleggiano, attraverso precise scelte lessicali, un mondo dai contorni sfumati, ignoto e lontano, ma capace di infondere calma nel viaggiatore. A distanza di anni, Sōseki ormai quarantaduenne e scrittore affermato, pubblica *Mukashi* nel quale descrive un'esperienza completamente diversa e con uno stile e una lingua differenti. Ciononostante i dettagli sui quali si sofferma sono molto simili, così come lo è l'uso sperimentale della lingua in relazione al colore, che già nella produzione in cinese era il tratto sosekiano forse più originale rispetto alle convenzioni della composizione classica. Nella dimensione narrativa del racconto breve sopravvive dunque la delicatezza giovanile delle immagini poetiche associate alla natura, che viene ora contemplata come un dipinto.

---

<sup>65</sup> Per una analisi del tessuto narrativo e della poetica giovanile in *Bokuzetsuroku* cfr. Milasi (2011, pp. 99-108 e 158-167).

<sup>66</sup> Citato da Milasi (2011, p. 285)

## 2.6 Significato e valore dell'opera d'arte in *Yamadori*, *Kakemono*, *Koe* e *Monarisa*

In *Eijitsu shōhin* la pittura non è presente solamente come motivo ispiratore o come tecnica di composizione di un'immagine attraverso l'uso sperimentale di colori, linee e prospettive. In quattro racconti troviamo anche un esplicito riferimento a un manufatto artistico che è posseduto, scambiato o ammirato dai protagonisti, i quali vi attribuiscono un determinato valore commerciale o affettivo. La presenza di un'opera d'arte all'interno del racconto non è certamente una specificità di *Eijitsu shōhin*, perché nei romanzi di Sōseki è frequente trovare un riferimento a un oggetto artistico sia esso una calligrafia, un paravento, un ventaglio, un quadro o una illustrazione. L'oggetto è citato o per il fascino che esercita o perché al centro di uno scambio, sovente di natura economica, tra due personaggi. È dunque interessante analizzare la funzione che l'opera d'arte ha di volta in volta all'interno dei singoli episodi di *Eijitsu shōhin* mettendola in relazione alla produzione dei romanzi maggiori. Attraverso di essa, infatti, l'autore rivela non solo il proprio gusto personale, ma racconta qualcosa, spesso con sferzante ironia, della sensibilità artistica dei suoi contemporanei.

Il primo racconto nel quale la pittura si manifesta sotto forma di *kakemono* è *Yamadori*. Sōseki narra le ripetute visite di un giovane che vuole sottoporre i suoi manoscritti per una possibile pubblicazione. Questi è originario della campagna e ogni volta si presenta a casa dello scrittore con un regalo diverso, a cominciare dal fagiano del titolo. In una occasione il giovane racconta della propria famiglia e accenna a un *kakemono* posseduto dalla madre.

Raccontò anche che suo padre era stato un sinologo e un abile intagliatore di sigilli. La madre invece aveva prestato servizio presso la residenza di un *daimyō*. Era nata nell'anno della scimmia e poiché era entrata nelle grazie del signore, questi di tanto in tanto le regalava oggetti associati a quell'animale. Tra essi c'era un disegno che raffigurava una scimmia con lunghe braccia, eseguito da Kazan. Mi promise di portarlo la volta successiva per mostrarmelo. Ma poi non venne più (SZ, 1994, XII, p. 174).

Il *kakemono* è un oggetto prezioso per il giovane perché è legato al ricordo della madre che vive al paese natio e perché è la testimonianza di consuetudini ormai lontane dal moderno Giappone Meiji. Ciononostante, a distanza di tempo, il giovane si ripresenta per

chiedere un prestito di 20 yen per aiutare un amico in ospedale e, a garanzia della restituzione del denaro, impegna il suo prezioso *kakemono*.

Il giovane tirò fuori da un panno di stoffa un *kakemono* e spiegandomi che quella era l'opera di Kazan di cui mi aveva parlato una volta, srotolò davanti a me il dipinto montato su un più grande supporto di carta. Non sapevo valutare con precisione se fosse di ottima o pessima fattura. Consultai un elenco dei sigilli, ma sul dipinto non c'era né una firma né un sigillo che potessero assomigliare a quelli di Watanabe Kazan, né a quello di Yokoyama Kazan.

Al momento di congedarsi il giovane disse che me lo avrebbe lasciato come deposito, io rifiutai dicendo che non era necessario, ma quello se ne andò senza sentir ragioni. L'indomani venne a prendere il denaro. Da quel giorno non ebbi più sue notizie. Passarono le due settimane pattuite per il rimborso ma non se ne vide nemmeno l'ombra. Pensai tra me che probabilmente mi ero lasciato ingannare (SZ, 1994, XII, p. 175).

Nel prosieguo del racconto apprendiamo che in realtà i soldi servono al giovane, il quale vive con la moglie in condizioni di grande disagio e non ha i mezzi per rifondere il debito. Il *kakemono* è evidentemente l'unico oggetto di un qualche valore che può spendere o impegnare per procacciarsi di che vivere. Sōseki fa dunque riavere il dipinto al giovane e nel finale del racconto gli scrive di non preoccuparsi più per la restituzione del denaro.

L'attribuzione del *kakemono*, fondata o presunta che sia, a uno dei due Kazan, permette di istituire un collegamento tra questo racconto e almeno due diversi episodi contenuti rispettivamente in *Bocchan* (Il signorino, 1906) e *Mon* (Il portale, 1910).

In *Bocchan* il padrone della pensione presso la quale vive il protagonista tenta di spillare qualche soldo in più al giovane affittuario presentandogli tutta una serie di oggetti artistici, tra i quali, appunto, un *kakemono* di Kazan.

[...] la volta seguente venne con un *kakemono* raffigurante dei fiori e degli uccelli di un certo Kazan o un nome del genere. "Bello, non crede?" mi chiese mentre lo srotolava e lo appendeva di sua iniziativa nel *tokonoma*. "Mah, non saprei", risposi io giusto per dire qualcosa. Allora cominciò una assurda spiegazione dicendomi che di Kazan ce n'erano due, un Kazan che si chiamava così e un Kazan che si chiamava cosà, e che quel dipinto era di Kazan che si chiamava così. "Allora? Le posso fare quindici yen, proprio perché è lei" propose alla fine, insistendo perché lo comprassi. Rifiutati obiettando che non avevo soldi, ma quello insisteva che non dovevo preoccuparmi dei soldi perché avrei potuto pagare in un secondo momento. A quel punto dissi che non l'avrei comprato in

nessun caso, neanche se avessi avuto il denaro, e finalmente riuscii a cacciarlo via (SZ, 1994, II, p. 275).

In *Mon* è Sakai, il ricco vicino di casa di Sōsuke, a citare Kazan mentre racconta a Sōsuke come un furbo rigattiere abbia cercato di rifilargli un falso *kakemono*.

“Quel tizio è un furbacchione! È venuto da me portandosi un falso Kazan da rifilarmi, così sono andato a dirgliene quattro!”

Sōsuke si rese conto per la prima volta che Sakai, come tanti uomini che avevano tempo e denaro, si diletta collezionando oggetti d’arte.

[...] “Ma se ne intende di *kakemono* quello lì?”

“No, non ne capisce proprio nulla. Basta vedere quel che ha in negozio per rendersene conto. Non c’è un solo oggetto che si possa definire di antiquariato. In origine era uno straccivendolo e poi ha fatto strada”

[...] Sōsuke gli chiese allora in che modo avesse cercato di truffarlo vendendogli un falso Kazan. Sakai ridendo si mise a raccontare.

“Ogni tanto ci porta qualche oggetto perché siamo suoi clienti dai tempi di mio padre. Tra l’altro, nonostante non abbia assolutamente occhio è di una avidità spaventosa, un osso duro nelle trattative. Me ne sono accorto l’altro giorno, quando gli ho comprato un paravento di Hōitsu” (SZ, 1994, VI, pp. 458-59).

Sōseki apprezzava non solo la pittura occidentale ma anche quella giapponese, e dal confronto dei tre brani, emerge la sua particolare predilezione per i due artisti di epoca Edo Watanabe Kazan (1793-1841) e Yokoyama Kazan (1784-1837), che cita in opere diverse<sup>67</sup>. Ma oltre che del gusto personale dello scrittore, le digressioni sul *kakemono* sono indicative dell’attitudine dei personaggi nei confronti di questi oggetti.

L’invadente padrone della locanda in *Bocchan* è simile al rigattiere truffaldino in *Mon*, perché entrambi sono piuttosto interessati al ricavo economico che potrebbero avere dalla vendita del *kakemono* e spingono il loro interlocutore a comprarlo indipendentemente dal suo reale valore artistico. D’altra parte il giovane professore protagonista di *Bocchan* è disinteressato all’arte tanto quanto il Sōsuke di *Mon*, come egli stesso ammette più volte nel romanzo. Tutt’altro che irrilevanti sono poi le implicazioni sociali sottese al commento di Sōsuke, secondo il quale il collezionismo è un passatempo da persone benestanti.

---

<sup>67</sup> Anche Haga sostiene la particolare predilezione di Sōseki per questi due pittori (Haga, 1990, pp.355-362). Watanabe Kazan, in particolare, è citato anche nel finale di *Kokoro*. Il maestro ricorda che come Kazan aveva posticipato la sua morte per aver il tempo di terminare un’opera, così lui ha posticipato la propria per avere il tempo di raccontare al giovane studente la sua vicenda.

All'estremo opposto di Sakai si colloca infatti il giovane protagonista di *Yamadori*, costretto dalla propria indigenza a lasciare come garanzia di un debito che non potrà ripagare il dipinto appartenente alla propria famiglia. Una rinuncia gravosa perché, indipendentemente dalla presunta attribuzione a uno dei due Kazan, il *kakemono* ha per lui un valore affettivo. *Yamadori* fornisce dunque un breve spaccato delle condizioni di vita di molti giovani aspiranti scrittori nel periodo Meiji. È noto che in un Giappone ancora privo di politiche di *welfare*, la marcia forzata verso la modernizzazione del paese avvenne al costo di grandi sacrifici sociali, soprattutto del ceto medio basso e degli intellettuali, sovente ai margini dei processi produttivi capitalistici. Vendere, spesso a un prezzo inferiore, o scambiare oggetti artistici, indipendentemente dal loro valore reale o affettivo, diventa un mero espediente per fare fronte alle necessità di tutti i giorni.

Anche in *Mon* accade qualcosa di molto simile. Sōsuke possiede un paravento che è l'unico ricordo rimastogli del padre. Ha disegni floreali leggermente sbiaditi al di sopra dei quali brilla il tondo annerito di luna argentea e reca la firma del pittore Hōitsu. Il padre era solito tirare fuori il paravento dal ripostiglio ed esporlo a Capodanno, mentre nel *tokonoma* appendeva *kakemono* con tigri di Gantai. Nonostante l'aspetto dimesso del paravento, Sōsuke sarebbe disposto a venderlo se questo bastasse a pagare le tasse scolastiche del fratello a suo carico e fare fronte alle spese mensili. Tuttavia proprio per il valore affettivo dell'oggetto esita a disfarsene. L'iniziativa di venderlo parte invece dalla moglie, Oyone.

“Senti perché non vendiamo quel paravento?”, gli chiese Oyone all'improvviso.

[...] “L'ho portato a casa perché era un ricordo di mio padre, che ci posso fare se è di impiccio!” aveva brontolato un paio di volte Sōsuke. Intanto Oyone guardava la luna argentata dai bordi anneriti e il colore dell'erba che non si distingueva quasi dalla seta del fondo, con l'aria di chi non capiva perché la gente attribuisse tanta importanza a simili oggetti. Per rispetto al marito, però, non aveva mai espresso chiaramente i suoi dubbi. “Ma è un dipinto di valore, questo?” gli aveva domandato una volta (SZ, 1994, VI, pp. 426-7).

La donna chiede anzitutto una stima al rigattiere del quartiere, ma il prezzo offerto, sei yen, è troppo basso e così, dopo essersi consultata con il marito, rifiuta l'offerta. Nel frattempo convince Sōsuke che con il ricavo della vendita i due avrebbero potuto concedersi qualche extra e comprare un paio di scarpe nuove per lui e della seta per lei.

[...] A sentire Oyone se avessero ricavato una decina di yen, oltre a un paio di scarpe nuove per Sōsuke avrebbero potuto comprare anche circa una decina di metri di seta. Sōsuke pensò che non era male. Se però metteva su un piatto della bilancia il paravento di Hōitsu ricevuto dal padre, e sull'altro le scarpe nuove e una pezza di seta, lo scambio gli pareva del tutto sproporzionato, oltre che ridicolo (SZ, 1994, VI, p. 430).

Nonostante le sue esitazioni, alla fine Sōsuke cede e, quando il rigattiere torna sui suoi passi, offrendo trentacinque yen, i due acconsentono a vendere l'opera. La coppia, non più giovane, conduce un'esistenza modesta cercando di farsi bastare quel poco di cui dispone. Considerato che Sōsuke non fa alcuno sforzo per procurarsi introiti extra oltre al suo stipendio mensile, la vendita del paravento è dunque l'unica possibilità per migliorare, almeno temporaneamente, il proprio tenore di vita. Tuttavia, non avendo la minima competenza in fatto d'arte, i due si lasciano ingannare dal rigattiere, il quale, ironia della sorte, lo rivende per ben ottanta yen proprio al facoltoso Sakai che giudica l'affare un colpo di fortuna.

L'arte si vende o per disperazione o per grettezza, sembra suggerire Sōseki, e possederla se non addirittura collezionarla è un privilegio di pochi. Del resto, pur provenendo da una famiglia relativamente benestante, anche uno dei fratelli maggiori di Sōseki aveva la pessima abitudine, essendo un dissipatore, di rubare e vendere i *kakemono* e le spade di famiglia per procacciarsi un boccone di pane, come racconta lo scrittore stesso in *Garasudo no uchi* (SZ, 1994, XII, pp. 556).

La scelta combattuta di convertire l'arte in denaro per esigenze materiali e la difficoltà di far valutare un oggetto artistico caratterizzano anche un altro racconto di *Eijitsu shōhin: Kakemono*. Il protagonista è il vecchio Daitō, costretto a vendere un dipinto a cui è affezionato per far fronte a una spesa imprevista. Vorrebbe infatti erigere una lapide in ricordo della moglie defunta in occasione del terzo anniversario della sua scomparsa. Tuttavia, dipendendo economicamente dal figlio poco affidabile, l'anniversario si avvicina senza che il vecchio abbia potuto mettere da parte nemmeno un centesimo.

Fu così che il vecchio Daitō decise di procurarsi il denaro vendendo un *kakemono* al quale teneva e che apparteneva alla sua famiglia da generazioni. Quando chiese al figlio cosa ne pensasse, quello diede il suo benestare con una disinvoltura indisponente. Il

figlio lavorava per l'Agenzia degli Affari Sacri del Ministero degli Interni e percepiva uno stipendio mensile di quaranta yen. La moglie oltre ad avere due figli, si occupava con devozione filiale del vecchio Daitō ed era dunque sempre indaffarata. Se non ci fosse stato il vecchio, anche il *kakemono* al quale teneva sarebbe già stato trasformato in cose più utili. Il *kakemono* in questione era dipinto su un tessuto di seta largo circa trenta centimetri e per effetto del tempo, aveva assunto un colore simile a quello del bambù annerito. Quando era appeso nel salotto buio, essendo tetro di suo, non si riusciva a capire che cosa rappresentasse. Il vecchio sosteneva che fosse una pianta di malva dipinta da Ōjakusui. Un paio di volte al mese tirava fuori dalla credenza la sua custodia in legno di paulonia, la spolverava, ne estraeva con cautela il dipinto, lo appendeva personalmente sulla parete larga poco meno di metro e rimaneva a contemplarlo. In effetti, osservandolo bene, dal fondo scurito emergeva una grande macchia simile a del sangue rappreso. Restavano anche pallidi segni che si poteva ipotizzare fossero tracce scrostate di un color verderame.

Il vecchio davanti a quei resti sbiaditi di pittura cinese, finiva per dimenticare le cose di questo mondo nel quale era invecchiato al punto da chiedersi se non avesse vissuto troppo a lungo. Certi giorni fumava assorto nella contemplazione del *kakemono*. Oppure beveva una tazza di tè. In caso contrario si contentava di guardarlo (SZ, 1994, XII, pp. 185-87).

Il figlio ha un lavoro e uno stipendio mensile evidentemente insufficienti a mantenere il nucleo familiare e non sembra particolarmente attento ai desideri del padre. La moglie è più premurosa nei confronti del suocero, che tratta come un padre, ma è molto occupata a seguire i nipotini e non ha tempo per altro. In ogni caso il dipinto sarebbe già stato venduto da tempo per fare fronte alle esigenze di casa se Daitō non lo avesse impedito. Certamente esiste una contrapposizione tra lo spirito pragmatico di moglie e marito, simile a quello di Oyone e Sōsuke in *Mon*, e l'animo più sensibile del vecchio, che con estrema cura tratta quell'oggetto al quale è legato. Quasi a voler enfatizzare l'assurda pretesa del vecchio di tenerlo in casa, il dipinto pare descritto dal punto di vista della giovane coppia che non vede l'ora di venderlo e ne parla come di una inutile e polverosa anticaglia. Anzitutto il *kakemono* ha un colore scuro che ricorda quello del bambù a lungo esposto ai fumi di una cucina e ciò gli conferisce un'aria lugubre. Interessante è rilevare che, nonostante Sōseki ricorra allo stesso vocabolo usato in *Mukashi* per indicare il tempo (*jidai*), il suo scorrere non ha regalato al dipinto quello stesso fascino anticato che ha prodotto sulla valle di Pitlochry. Al contrario, sembra essersi accanito contro il *kakemono* sul quale rimangono tracce di verderame scrostato e una macchia, come di sangue vecchio, là dove un tempo c'era forse un fiore di malva. L'aggettivo *furui* è contenuto nel sostantivo *koseki*, "resto, rovina", in riferimento al



dipinto, e nel verbo *sumifurushita*, “invecchiato, consumato dalla vita”, in riferimento a Daitō. In *Mukashi* l’aggettivo *furui* ha una valenza positiva perché implica contemporaneamente lo scorrere del tempo naturale e storico, ed è un ingrediente fondamentale nella costruzione del paesaggio pittoresco. Viceversa non conferisce al *kakemono* alcuna attrattiva. Piuttosto veicola un senso di disfacimento e decadenza.

Daitō è il solo a scorgervi ancora una qualche bellezza e a trattarlo con cura, impedendo ai nipotini di avvicinarsi. Forse perché è il ricordo di un passato ormai svanito, del quale faceva parte anche la moglie defunta, oppure perché l’essere invecchiato insieme glielo ha reso particolarmente caro. C’è anche, probabilmente, uno scarto generazionale, per cui l’arte antica non interessa particolarmente al figlio, esattamente come non interessa al protagonista di *Bocchan* e a Sōsuke. Del resto anche un dandy colto e raffinato come Daisuke di *Sorekara*, che pure grazie al padre si è appassionato all’arte, deve ammettere che né lui né il fratello hanno la stessa competenza del genitore in materia di pittura e antiquariato. I due fratelli non solo non si prenderebbero mai la briga di verificare con una lente di ingrandimento l’autenticità di un’opera, ma non saprebbero neppure formulare giudizi critici sull’esecuzione di un’opera come il padre (SZ, 1994, VI, p. 216).

Il vecchio Daitō è dunque l’unico in famiglia capace di osservare con attenzione il *kakemono* e riconoscervi ancora le forme e i colori originali. Serbandone il ricordo di ciò che era può infatti leggersi quello che all’occhio del figlio e della nuora non si vede più.

Nonostante il legame affettivo, il vecchio si fa coraggio e gira diversi negozi di antiquariato per chiedere un prezzo, ma si sente ripetere che manca la firma o che il dipinto è rovinato e dunque nessuno lo valuta tanto quanto vorrebbe. Dopo vari tentativi Daitō trova un acquirente interessato e vende il suo *kakemono*. I soldi ricavati gli permettono di comprare una lapide su misura per la moglie, di mettere qualcosa da parte sul suo conto e di acquistare caramelle per i nipotini. Nondimeno il pensiero va ancora al vecchio dipinto.

Preoccupato per il *kakemono* venduto, aveva chiesto che glielo lasciassero vedere ancora una volta. Era appeso nel silenzio di una stanza da tè di quattro *tatami* e mezzo e davanti erano stati disposti fiori di calicanto, pressoché trasparenti. Raccontò che in quella stanza gli era stato offerto il tè.

“Mi pare di essere più sereno ora che non è più in mio possesso” disse al figlio.

“Già, forse è così”, annuì lui (SZ, 1994, XII, p. 188).

Il *kakemono* trova infine una nuova collocazione in una stanza da tè decorata con delicati fiori di calicanto. Forse un omaggio al dipinto stesso, giacché il calicanto, o *Chimonanthus praecox* (*rōbai*), è arbusto originario della Cina, come cinese è Wang Yuan (1271–1368), l'autore del dipinto<sup>68</sup>. Il senso di sollievo di Daitō deriva dalla constatazione che il dipinto viene ora valorizzato più di quanto non lo fosse prima mentre era in suo possesso. Anche Sōsuke ha l'impressione che il paravento di cui si è disfatto sia meglio valorizzato in casa dei Sakai.

Il paravento, come Sōsuke aveva chiesto, venne subito portato attraverso l'*engawa* e esposto davanti a lui. Come previsto, si trattava dello stesso oggetto che fino a poco tempo prima era a casa sua. Scoprendo questo fatto, in cuor suo Sōsuke non provò una particolare emozione. Rivedendo il paravento in quella stanza con *tatami* di un bel colore, un soffitto di legno pregiato, oggetti d'arte esposti nel *tokonoma* e *fusuma* dipinti, e considerando la cautela con la quale le due serve l'avevano trasportato dal magazzino, gli parve che avesse acquisito un valore dieci volte superiore a quello che aveva quando era in suo possesso. Non trovando parole adatte da dire lì per lì, rimase fermo, incapace di posare un sguardo nuovo su quell'oggetto che gli era familiare (SZ, 1994, VI, p. 468).

In *Kakemono* l'acquirente finale è un collezionista dai gusti insoliti e raffinati ed è in grado di apprezzare quel dipinto esattamente come il ricco Sakai, che avendo soldi e tempo libero, può permettersi di collezionare arte e disporla in un ambiente consono.

Dunque Daitō, che pure amava rimanere assorto a contemplare il *kakemono* e trovava piacere nel rituale di riporlo ed estrarlo dalla custodia, ammette, quasi per convincersi di aver fatto la scelta migliore, che forse nella sua nuova collocazione gode di maggiori attenzioni. Pur nella consapevolezza di aver compiuto una scelta per il bene maggiore, il volersi sincerare un'ultima volta della sorte del *kakemono*, tradisce comunque una certa tristezza del vecchio nell'abbandonare quell'oggetto a lui caro.

In *Omoidasu koto nado*, Sōseki racconta che la sua famiglia disponeva di un certo numero di *kakemono*. Da bambino, sia che fossero nel magazzino o che fossero appesi nel *tokonoma* di casa, egli si accovacciava davanti ai dipinti e stava da solo a guardarli. Amava trascorrere il tempo così in silenzio. Quella passione continua anche da adulto perché piuttosto che

---

<sup>68</sup> Ōjakusui è il nome giapponese con cui venne introdotto in Giappone attorno alla metà del XV secolo.

assistere a una rappresentazione teatrale dai colori chiassosi, preferisce di gran lunga rimanere a osservare uno dei suoi dipinti preferiti con l'entusiasmo che proverebbe un bambino davanti al quale si rovesci la cesta dei giochi (SZ, 1994, XII, p. 426). Nel descrivere l'attitudine contemplativa di Daitō di fronte al *kakemono*, Sōseki attinge certamente anche dal proprio vissuto personale, e dunque meglio di chiunque altro può capire e comprendere la difficoltà della scelta che impone al suo vecchio personaggio.

In *Eijitsu shōhin* Daitō non è il solo a possedere un dipinto di famiglia e a soffermarsi ad ammirarlo. Pur senza avere la necessità di venderlo, anche Toyosaburō, il protagonista di *Koe* osserva il suo rotolo. Toyosaburō è un giovane che per motivi di studio si trasferisce lontano dal paese natale. Sōseki lo descrive nei primi tre giorni dal suo arrivo al pensionato, mentre cerca di ambientarsi al cambiamento di vita e lo assale la nostalgia di casa. La scrivania è vicina alla finestra e così, non riuscendo a concentrarsi nello studio, si ritrova a fissare il giardino in una limpida giornata autunnale. Senza accorgersene il suo sguardo dal mondo esterno si rivolge verso quello interiore. Il cielo e l'albero di paulonia nel giardino lasciano il posto alle immagini che affiorano nella sua mente. Il sentiero che porta al villaggio natale, un cavallo, un mazzo di crisantemi, un muro bianco, tegole che brillano al sole e i pini sul crinale della montagna. Ma i ricordi di Toyosaburō sono legati anche a odori e suoni per lui speciali, infatti, mentre siede alla scrivania, ha l'impressione di sentire il profumo dei funghi *take* e la voce della madre, morta cinque anni prima, che lo chiama. Poi, quando lo sguardo torna alla realtà, la sua attenzione è catturata da una donna del vicinato sulla cinquantina e dall'aria stanca. La osserva forse perché l'età e la figura gli ricordano quelle della madre perduta e per un istante i loro sguardi si incontrano. È nella descrizione della sua terza giornata che viene menzionato il dipinto al quale Toyosaburō è affezionato.

Il terzo giorno Toyosaburō andò dal fiorista e rientrò con dei crisantemi. Li avrebbe voluti uguali a quelli che fiorivano nel giardino del suo paese, ma li aveva cercati senza trovarli e si era dovuto accontentare di quelli che aveva il fiorista. Ne aveva comprati tre che si era fatto legare con della rafia e aveva messo in un vaso che assomigliava a una bottiglia per il *sake*. Dal fondo del baule di vimini estrasse un piccolo rotolo dipinto da Hoashi Banri e lo appese al muro. L'anno prima era tornato al suo paese e da lì se lo era riportato apposta per decorare la stanza. Poi si sedette sul *futon* e rimase a contemplare per un po' i fiori e il rotolo. Allora dai *nagaya* davanti alla sua finestra gli giunse una voce

che chiamava: “Toyo, Toyo”. Aveva inconfondibilmente lo stesso tono e lo stesso timbro di quella piena di dolcezza della madre al suo paese (SZ, 1994, XII, pp. 198-99).

Come per il giovane protagonista di *Yamadori*, il dipinto è prezioso perché legato ai ricordi del paese e, in particolare, proprio a quello della madre. Tuttavia, in questo caso, il protagonista non si trova costretto a rinunciare al dipinto dall’importante valore affettivo, al contrario ricorre a esso e ai fiori per creare una atmosfera il più possibile familiare e lenire così la struggente malinconia. Appendendo il dipinto e sistemando i fiori nella stanza, Toyosaburō vorrebbe ingenuamente cancellare la tristezza e percepire ancora la dolce presenza materna. Ma come i crisantemi non sono gli stessi che crescevano nel giardino di casa, così la voce, per quanto identica, appartiene in realtà a un’altra donna. Infatti, pur avendo la percezione che la voce sia proprio quella della madre, Toyosaburō si affaccia dalla finestra e vede nuovamente la donna del vicinato che richiama il figlio.

Marcus (2009, pp. 84-90) sottolinea come l’atteggiamento di Toyosaburō, seduto alla scrivania davanti alla finestra a inseguire immagini e pensieri, sia molto simile a quello del Sōseki narratore in *Garasudo no uchi*. Opera nella quale egli tenta, tra l’altro, di recuperare i pochi e frammentari ricordi associati alla madre. Figura dai contorni evanescenti, quasi onirica, nella mente dello scrittore ormai adulto, che la ricorda in un particolare episodio. Avendo speso chissà come una somma di denaro che non gli apparteneva e angosciato dal senso di colpa, Sōseki bambino non riesce a prendere sonno. Chiama dunque a gran voce la madre che si trova al piano di sotto e la donna accorre a rassicurarla. Scrive Sōseki:

Poiché la scala del primo piano era subito dietro il *fusuma*, sul quale era dipinta l’iscrizione “la vita e la morte sono estremamente effimere e rapide” – non posso separarla da grandi occhiali di mia madre - non appena lei sentì la mia voce, salì subito (SZ, 1994, XII, p. 613).

Lo scrittore era nato quando la madre era già in età avanzata e uno dei pochi ricordi è precisamente quello di una donna anziana intenta a cucire mentre indossa grandi occhiali da vista accanto a un *fusuma* con vecchie decorazioni. Nel passaggio sopracitato è da rilevare come, anche nell’esperienza personale dello scrittore, la figura della madre, morta quando egli aveva tredici anni, venga associata a un elemento artistico, rappresentato, in questo caso da un *fusuma* sul quale è dipinta una massima sul senso effimero della vita. Per altro,

sia in *Koe* che in *Garasudo no uchi*, è la voce che innesca una reazione empatica. Nel ricordo di Sōseki la madre accorre sentendo la voce del figlio, mentre nell'episodio di *Eijitsu* è Toyosaburō che, sentendo quella della madre, si sporge dalla finestra per cercarla seppure in vano.

In *Yamadori*, *Kakemono* e *Koe*, il dipinto non ha dunque valore perché di fattura pregevole o attribuibile con certezza a un autore noto, piuttosto ha valore per i ricordi che suscita e il suo legame con il passato del protagonista. Un passato lontano e, in almeno due casi, associabile alla figura materna. In *Kakemono* manca il riferimento alla madre, ma il dipinto è comunque legato alla presenza femminile della moglie defunta, giacché è dalla sua vendita che il vecchio Daitō ricava i soldi per costruirle una tomba.

L'acquisto per pochi soldi di un quadro dall'aria antica, la contemplazione del dipinto da parte del protagonista, il legame tra il ritratto e l'universo femminile sono elementi presenti anche in *Mona Lisa*. Il titolo richiama alla mente del lettore moderno il celebre ritratto di Leonardo, ma per il lettore giapponese medio del periodo Meiji il riferimento al quadro non era altrettanto immediato. Né era scontato che dal titolo il pubblico dell'epoca potesse in qualche modo intuire il contenuto del racconto. Il contrasto tra la manifesta allusione del titolo a uno dei quadri più celebri della pittura europea e l'ignoranza del protagonista come dei lettori crea un effetto volutamente ironico.

Sōseki immagina che Ibuka, uomo dai gusti poco raffinati e in caccia di buoni affari con un occhio al portafoglio, trovi niente meno che il celebre quadro di Leonardo mentre gira per rigattieri. Essendo tuttavia digiuno di qualsiasi nozione in fatto di arte, Ibuka non è in grado di riconoscere il dipinto per quello che è. Da un lato lo attrae l'evidente contrasto tra il quadro occidentale e le anticaglie giapponesi, dall'altro l'aspetto antico che lo rende comunque adatto al negozio.

[...] L'obiettivo di quel giorno era qualcosa di leggermente più grande. Voleva un *kakemono* o un quadro, un oggetto che si notasse subito e con cui decorare lo studio. Guardandosi attorno trovò appoggiato in un angolo e completamente coperto di polvere, un ritratto a colori di una donna occidentale. Sopra una carrucola da pozzo con la canalina arrugginita era appoggiato chissà perché un vaso da fiori, dal quale spuntava l'imboccatura di uno *shakuhachi* giallo, che nascondeva in parte quel dipinto.

Un quadro occidentale stonava in quel negozio di antiquariato. Eppure i suoi colori trascendevano il presente ed erano oscuramente sepolti nell'atmosfera di un passato

lontano. Aveva dunque i requisiti per stare proprio in quel negozio di antiquariato. Ibuka stimò che fosse un oggetto di poco valore. Chiese il prezzo e sentendo che costava uno yen storse un po' il naso, ma il vetro non era rotto e la cornice era solida. Trattando con il vecchio negoziante, riuscì ad averlo per ottanta *sen*. Quando Ibuka tornò a casa con quel ritratto a mezzo busto sotto braccio, la fredda giornata volgeva ormai al termine (SZ, 1994, XII, pp. 177-78).

L'apparizione del quadro è inserita in un contesto dove tutto ciò che Ibuka vede reca i segni del tempo. Il termine "rigattiere", che ricorre tre volte nel giro di poche righe, permette al lettore di immaginare il contesto nel quale il protagonista si muove, e per meglio veicolare la percezione fisica della patina del tempo che si è depositata sugli oggetti, il narratore registra la presenza di una carrucola arrugginita e la polvere sul quadro. Il senso di antichità promana anche dal quadro stesso le cui tinte scure evocano un passato remoto. Anche qui, come in *Kakemono*, l'antichità non ha una connotazione positiva, semmai quella negativa del vecchiume, tanto è vero che Ibuka rimane sorpreso nell'apprendere che è il quadro non è poi così a buon mercato. Poiché non gli attribuisce un gran valore tenta di spuntare uno sconto al negoziante. Cosa che gli riesce e di cui va molto fiero, giacché nel corso del racconto sottolinea più volte il fatto di averlo pagato solo ottanta *sen*. Soddisfatto per il buon affare concluso torna a casa col dipinto. È nella penombra del suo studio che ha finalmente modo di osservarlo con attenzione insieme alla moglie.

[...] Entrò nello studio in penombra, scartò subito il quadro, lo appoggiò al muro e vi si mise seduto davanti. Mentre era intento a contemplarlo, arrivò la moglie portando una lampada. Ibuka le chiese di avvicinare la lampada al ritratto e ancora una volta osservò con calma il quadro da ottanta *sen*. Su uno sfondo disadorno e annerito, appariva solo un volto di donna ingiallito, probabilmente per effetto del tempo. Rimanendo seduto Ibuka si voltò verso la moglie e le chiese cosa ne pensasse. La moglie sollevò leggermente la mano che reggeva la lampada e guardò per qualche istante in silenzio il viso ingiallito della donna. Alla fine commentò: "È un volto inquietante". Ibuka sorrise e si limitò a risponderle che valeva ottanta *sen* (SZ, 1994, XII, p. 178).

Alla luce della lampada emergono ora lo sfondo spento e nerastro e per contrasto l'incarnato giallastro del volto della donna, anticipato forse dal giallo del flauto che sbuca dal vaso da fiori. Ibuka commenta che i colori saranno smorzati probabilmente per effetto del tempo. Essi non posseggono però il fascino incongruente e dunque pittoresco che avevano il giallo dei monti coperti di betulle autunnali e il fiume nero nella valle antica di

Pitlochry. Il tempo ha piuttosto dato alla donna del ritratto un aspetto tenebroso e indecifrabile. La moglie coglie questa aura misteriosa e invita il marito a non appendere il quadro perché mette inquietudine a guardarlo. Ibuka, almeno inizialmente, non presta ascolto ai commenti della moglie, che giudica troppo facilmente impressionabile, e rimane soddisfatto del buon affare concluso. Quando tuttavia si mette a lavorare alla sua scrivania, non può fare a meno di levare ripetutamente lo sguardo verso il ritratto, che lo attrae misteriosamente.

[...] Trascorsi appena dieci minuti, sollevò improvvisamente la testa preso dal desiderio di guardare il quadro. Posò il pennello e quando girò lo sguardo, la donna dal viso giallo stava sorridendo dall'interno della cornice. Ibuka non staccò gli occhi dalle sue labbra.

Certamente si trattava del gioco di ombre e luci del dipinto. Le labbra sottili erano appena sollevate agli angoli, scavando in quel punto due leggere fossette. Si poteva immaginare che stesse per aprire la bocca oppure che l'avesse chiusa di proposito. Ma se ne ignorava il perché.

Ibuka avvertì una strana sensazione, ma tornò alla scrivania. Invero le carte da esaminare erano per metà documenti da trascrivere. Trattandosi di un lavoro che non richiedeva grande concentrazione, poco dopo sollevò nuovamente il capo e guardò in direzione del quadro.

Di certo quelle labbra nascondevano un qualche segreto. Eppure il quadro era pervaso da una calma straordinaria. Da sotto le palpebre allungate le pupille posavano uno sguardo sereno sulla stanza con i *tatami*. Ibuka si rimise di nuovo al lavoro (SZ, 1994, XII, p. 178-9).

Ibuka è affascinato dallo sguardo e dal sorriso impercettibile ed enigmatico di Mona Lisa che sembra seguirlo nella stanza. Tuttavia, al contempo, avverte una certa inquietudine, che si acuisce quando rincasa dal lavoro il giorno seguente e trova il quadro appoggiato alla scrivania. Per qualche ragione il ritratto si è staccato dal chiodo e cadendo a terra il vetro è andato in frantumi. Girando il quadro trova sul retro un foglio di carta di fabbricazione occidentale, che è stato ripiegato in quattro e inserito sul retro del dipinto. Il foglio contiene un messaggio oscuro e misterioso:

[...] “Sulle labbra di Mona Lisa aleggia il mistero della donna. Dall'avvento della civiltà l'unico che abbia saputo dipingere questo mistero è stato Leonardo da Vinci. A svelarlo non è riuscito mai nessuno” (SZ, 1994, XII, p. 179).

Considerato che già in *Kārairu hakubutsukan* Sōseki ricorre al fosco simbolismo associato al numero quattro nella cultura sino giapponese<sup>69</sup>, il fatto che Ibuka rincasi proprio alle quattro e trovi un foglio ripiegato in quattro dietro al dipinto, potrebbe non essere casuale. Il numerale potrebbe concorrere ad amplificare l'atmosfera di inquietante mistero che aleggia sul quadro e creare la suspense necessaria che precede la lettura del messaggio.

Se nella storia dell'umanità nessuno è mai riuscito a cogliere il mistero della donna, certamente non può essere il semplice Ibuka a svelarne le profondità. Non a caso è significativo che fin dall'inizio non sia lui, ma un'altra donna, la moglie, a cogliere nel ritratto qualcosa di enigmatico e misterioso. Nondimeno la lettura del messaggio con i nomi della modella e dell'artista incuriosiscono il protagonista che cerca di saperne di più.

L'indomani Ibuka andò in ufficio e domandò a tutti chi fosse Mona Lisa. Ma nessuno lo sapeva. Allora domandò chi fosse Da Vinci ma anche di questo nessuno sapeva nulla. Dando retta al consiglio della moglie, Ibuka vendette allo spazzino quel quadro che portava sfortuna per cinque *sen* (SZ, 1994, XII, p. 180).

Il finale è ironico. Quasi si trattasse di una pièce comica, la suspense si scioglie nella constatazione che il buon affare di Ibuka si è rivelato un fiasco. Non solo ha comprato un quadro di cattivo auspicio, ma nel rivenderlo non guadagna nulla.

Maria Teresa Orsi ipotizza che in queste ultime righe Sōseki voglia prendersi gioco dei giapponesi dell'epoca, più interessati a curiosità esotiche, per esempio come gli italiani mangiano gli spaghetti, che a un capolavoro come Mona Lisa. Secondo la studiosa il finale potrebbe anche essere letto come "un moderato, educato, quasi impercettibile sberleffo, rivolto a tutto anche a un mito da smitizzare e da interpretare" (Orsi, 2008, p. 139).

La constatazione che né Ibuka né i suoi colleghi conoscono Leonardo e il suo celebre ritratto suggerisce, in effetti, che Sōseki accenni alla scarsa conoscenza che i contemporanei hanno dell'arte occidentale. In questo Ibuka non è il solo. Bocchan, protagonista dell'omonimo romanzo, viene invitato a partecipare a una partita di pesca organizzata dal vicepresidente e dall'insegnate di disegno, ai quali ha rispettivamente affibbiato i nomignoli di "Camiciarossa" e "Buffone". Mentre la barca costeggia il litorale, Camiciarossa e Buffone,

---

<sup>69</sup> Cfr. p. 70, nota 55



dandosi arie da intenditori, dichiarano che un tratto di costa ricorda un paesaggio di Turner, e Bocchan commenta tra sé infastidito: “Io non capivo nemmeno di cosa parlassero, ma dal momento che vivevo felice anche senza sapere chi fosse questo Turner, non feci commenti” (SZ, 1994, II, p. 294). Poco oltre Buffone stuzzica Camiciarossa, che ha un debole per una certa donna chiamata “Madonna”, chiedendogli se non vedrebbe bene una Madonna come quelle di Raffaello sopra una certa roccia. Il nuovo riferimento pittorico e l’allusione alla tresca amorosa sono incomprensibili per Bocchan, che dunque giudica i due estremamente volgari per quell’ostinarsi a parlare di cose a lui sconosciute. Il brano indubbiamente ironizza non solo sulla beata ignoranza di Bocchan, ma anche sull’ostentata erudizione di Camiciarossa e Buffone, che dandosi un tono, parlano d’arte un po’ a vanvera.

In definitiva, attraverso i racconti di *Eijitsu* e i cenni sparsi nei suoi romanzi, Sōseki mostra come non solo l’arte tradizionale giapponese venga poco apprezzata, ma persino due “grandi” della pittura occidentale come Turner e Leonardo siano ignoti alla maggioranza, rappresentata da Bocchan, il maestro di provincia, e Ibuka, l’impiegato. D’altra parte, accettare che i suoi personaggi ignorino proprio quelli che sembrano essere tra i suoi artisti preferiti – i Kazan, Turner e Leonardo – lascia il dubbio che Sōseki stia facendo anche dell’autoironia. Quasi non voglia prendersi troppo sul serio e cerchi di demistificare le sue stesse passioni, nella consapevolezza di essere uomo dai gusti eclettici e non necessariamente alla portata di tutti.

Il confronto tra *Mona Lisa* e i testi sopra citati fornisce un ulteriore spunto di riflessione. Benché Ibuka vada in cerca di un oggetto per decorare il suo studio, non avendo velleità da intenditore, è spinto a girare tra i negozi di antiquariato dal desiderio di concludere prima o poi un buon affare. Tant’è che, come si è detto, ripensa più volte alla cifra alla quale ha comprato il quadro. Certamente Ibuka non ha la necessità di vendere o scambiare un vecchio manufatto artistico di famiglia come accade a Daitō, al giovane protagonista di *Yamadori*, o a Sōsuke di *Sore Kara*, ma anche nel suo caso l’oggetto artistico è comunque legato a un ragionamento di tipo economico. Quasi che al di fuori dei circoli di artisti ed estimatori, il pragmatismo tecnologico dell’era Meiji e le dure condizioni di vita per molti giapponesi dell’epoca, abbiano privato l’arte dei suoi attributi estetici rendendola un oggetto vendibile all’occorrenza per ottenere un profitto, o una risorsa economica alla quale fare appello nei

momenti di necessità. Seppur marginalmente anche in *Mona Lisa* è dunque possibile leggere una critica alla percezione dell'arte e al valore attribuitole dai contemporanei.

La questione che tuttavia ha maggiormente suscitato l'interesse degli studiosi è la ragione per la quale Sōseki abbia scelto di incentrare un suo racconto proprio sulla tela di Leonardo e il significato da attribuire alla femminilità inquietante della donna nel ritratto. Probabilmente egli vide a Londra una copia della *Mona Lisa* di Leonardo, ma questo bastò a ad accendere la sua immaginazione, alimentata dall'ancor più celebre commento che ne fece Walter Pater (1839–1894)<sup>70</sup>. Nel suo celebre saggio su Leonardo da Vinci pubblicato sul *The Fortnightly Review* nel 1869, il critico inglese aveva già visto nel celebre ritratto la rappresentazione della donna fatale. Secondo Pater, la Gioconda era una creatura antichissima, un vampiro morto più volte, dotata di una bellezza che condensava secoli di desideri e passioni in quel suo sorriso sinistro e impenetrabile. In effetti il senso di antichità che aleggia nel quadro e la bellezza quanto meno inquietante di Mona Lisa sono caratteristiche che emergono anche nel racconto sosekiano. Del resto Sōseki non fu il solo a subire la fascinazione delle parole del critico inglese perché l'esaltazione di questa donna fatale dalla bellezza antica e crepuscolare, fantasia e simbolo di quanto gli uomini avevano vagheggiato nei secoli, fu un tema al quale attinsero gli artisti decadenti di fine ottocento. Se ne trovano echi in letteratura, per esempio, nel poemetto *The sphinx* di Oscar Wilde (1854-1900).

Tuttavia, ad accendere la fantasia dello scrittore potrebbe essere stato anche il romanzo intitolato *The forerunner. The romance of Leonardo da Vinci* dello scrittore russo Dmitry Merezhkovsky (1865-1941)<sup>71</sup>. Merezhkovsky dedica infatti un capitolo proprio alla genesi

---

<sup>70</sup> Sull'influenza del commento di Pater nella stesura di *Mona Lisa* cfr. Yoon Sang In (2015, pp. 233-38) e Orsi (2008, pp. 136-38). Durante il suo soggiorno londinese (1900-1902), Sōseki vide una copia della Gioconda o una versione precedente a quella esposta al Louvre, in occasione della mostra *Works by the Old Masters* tenutasi alla Royal Academy di Londra dal 6 gennaio al 15 marzo del 1902. L'esposizione era divisa in due sezioni, pittura a olio e disegni, e tra i quadri degli illustri maestri del passato figurava anche la *Mona Lisa* di Leonardo da Vinci prestata dal conte di Brownlow. La copia posseduta dal conte è oggi nota come *Reynolds Mona Lisa* e sembra ormai assodato si tratti di una copia seicentesca. In merito cfr. <http://monalisa.org/2012/09/11/multiple-comparison-study/>

<sup>71</sup> Mescolando con grande abilità le informazioni desunte dai diari o dalle opere di Leonardo ad altre di sua invenzione, Merezhkovsky aveva creato una versione romanzata ma verosimile della vita del maestro. Lo rappresenta nelle varie fasi della sua vita a Milano, Firenze, Roma e infine in Francia. Immagina i dialoghi e la vita con i suoi apprendisti che gli sono più o meno devoti e intreccia il destino di questo inventore, maestro d'armi, musicista e pittore inimitabile a quello di alcuni celebri personaggi come Ludovico il Moro, Savonarola, Cesare Borgia, Macchiavelli, nei cinquant'anni a cavallo tra il quindicesimo e il sedicesimo secolo. Volendo inserire alcuni dettagli curiosi della vita di Leonardo nei suoi romanzi, Sōseki sembra riferirsi sovente a questo testo. Si possono infatti istituire interessanti parallelismi tra gli aneddoti relativi

della Gioconda e ai rapporti tra il pittore e la dama fiorentina. Nel finale Leonardo torna a osservare il ritratto della donna che è ormai morta da tempo e così descrive la scena il narratore:

Leonardo si alzò, prese una candela ed entrato nella camera vicina si accostò a un quadro posato su un cavalletto coperto da un panno pesante, nero come un drappo funebre. Lo scostò. Era il ritratto di mona Lisa del Giocondo. Non l'aveva più guardato dal giorno in cui vi aveva lavorato durante il loro ultimo convegno. E ora aveva l'impressione di vederlo per la prima volta; in quel giovane volto femminile sentì una tal forza di vita che l'anima sua ne fu sopraffatta come da un senso di paura di fronte all'opera propria. Gli tornarono alla mente certi racconti favolosi su quadri magici che, trafitti con un ago, provocavano la morte della persona rappresentata. Ma qui era accaduto l'opposto: egli aveva tolto la vita alla donna viva per darla alla figura inanimata.

Ogni particolare era nitido e preciso, fino alla più insignificante piega dell'abito, fino ai punti del delicato ricamo che ornava la scollatura del vestito scuro sul candido seno. Osservando attentamente, si sarebbe dovuto vedere quel seno sollevarsi nella respirazione, il sangue pulsare nella fossetta sotto la gola, e il volto trascolorare...

E intanto ella era come una visione lontana, irreale, più antica, nella sua giovinezza immortale, delle antiche rocce basaltiche dipinte sul fondo del quadro, lievi e azzurre, simili a stalagmiti, che parevano appartenere a un mondo da tempo scomparso. La curva sinuosa dei torrenti tra quelle rocce ricordava la curva sinuosa delle labbra di lei con loro eterno impenetrabile sorriso. [...] Soltanto ora, come se la morte gli avesse dissuggellato gli occhi, egli capiva che il fascino di monna Lisa era proprio quello che gli aveva cercato nella natura con così insaziabile curiosità; capiva che il mistero dell'infinito era appunto il mistero di monna Lisa. Non più lui, ora, la scrutava, ma lei scrutava lui.

Che cosa significava lo sguardo di quegli occhi che riflettevano l'anima di lui affondandosi come uno specchio in uno specchio, all'infinito? [...] forse era quello il freddo sorriso ultraterreno con cui i morti guardano i vivi?

Mai prima d'allora gli pareva d'aver fissato così direttamente il volto della morte. Sotto lo sguardo gelido e carezzevole della Gioconda, un invincibile terrore gli raggelava l'anima. Per la prima volta nella sua vita si ritrasse davanti all'abisso, non osando figgervi gli occhi. Rapidamente abbassò sul ritratto il nero panno dalle pieghe pesanti, simile a un drappo funebre (Merezhkovsky, 2005, p. 282-3).

Yoon Sang In (2015, pp. 233-38) suggerisce che nel racconto di Sōseki, il segreto di Mona Lisa possa essere inteso come un simbolo della visione misogina che lo scrittore aveva dell'universo femminile. Un universo nel quale la donna è essenzialmente responsabile di turbare l'ordine e l'equilibrio della vita dell'uomo. Senza voler tentare letture in chiave forzatamente psicologica, è pur vero che Mona Lisa condivide il fascino enigmatico e

---

a Leonardo inseriti in *Wagahai wa neko dearu* (SZ, 1993, I, p. 20), *Kusamakura* (SZ, 1994, III, p. 11), e *Sanshirō* (SZ, 1994, V, pp. 288-9) e alcuni passaggi dell'opera di Merezhkovsky.

conturbante che caratterizza molte figure femminili della narrativa sosekiana. Si pensi a Nami di *Kusamakura* o alle creature sospese tra realtà e sogno, come la sconosciuta della *Prima Notte* in *Yume jūya*. Creature talvolta capaci di ammaliare l'uomo fino a condurlo alla perdizione. Come accade a Shōtarō nella *Decima Notte* o in un racconto di *Eijitsu shōin*, intitolato *Kokoro*, nel quale il protagonista, irretito dalla bellezza antica e silenziosa di una donna, non può fare a meno di seguirla chissà dove lungo vicoli sempre più angusti e bui.

[...] Sorpreso mi voltai in quella direzione e a una decina di metri da me, all'imbocco di una stradina, era ferma una donna. Non distinguevo cosa indossasse e come avesse acconciati i capelli. Ciò che si imprimeva sulla mia retina, era quel viso. Mi è difficile descrivere separatamente gli occhi, il naso e la bocca di quel viso, perché gli occhi, la bocca, il naso, le sopracciglia e la fronte formavano un insieme, un solo viso creato apposta per me. Fermo lì da un passato secolare quel volto mi aveva atteso sempre con gli stessi occhi, lo stesso naso e la stessa bocca. Secoli dopo quel volto mi conquistava per portarmi ovunque. Era un volto che si esprimeva in silenzio (SZ, 1994, XII, p. 204).

Tuttavia più che la simbologia del femminile riletta in chiave psicanalitica, ciò che preme qui constatare è il tentativo di Sōseki di appropriarsi di un'opera, forse la più rappresentativa della pittura europea, calandola in un contesto tutto giapponese. In questa rivisitazione, il ritratto leonardesco viene comprato come un qualsiasi oggetto polveroso in vendita presso un rigattiere giapponese e viene esposto in una stanza in stile tradizionale con *ranma* e *tatami*. Non solo, allo sguardo di Ibuka le palpebre di Mona Lisa sembrano dei *kirenagano hitoemabuta* (allungate e prive di pieghe), tratti somatici giapponesi. Anche l'inquietudine suscitata dal dipinto e la sua misteriosa caduta sono elementi che potrebbero benissimo inserirsi nel filone narrativo dei racconti di fantasmi così popolari nell'arcipelago nipponico. E ancora l'enfasi sul buon affare che si rivela fallimentare nel finale tragicomico, rende *Mona Lisa* una sorta di vignetta satirica che potrebbe essere raccontata in una pièce di *rakugo*.

In definitiva Sōseki compie un'operazione di sintesi culturale molto simile a quella già effettuata in *Kusamakura*, dove il pittore-poeta, alter ego dello scrittore, schizza dapprima un'immagine della celebre *Ophelia* di J. E. Millais (1829–1896) in abiti e pettinatura giapponesi, e poi la sogna associandola alla fanciulla di Nagara, che muore gettandosi in un fiume. L'atmosfera onirica è quella evocata dal quadro del pittore preraffaellita, ma lo spunto narrativo è riconducibile al folklore nipponico. Sia in *Kusamakura* che in *Mona Lisa*

dunque, le suggestioni esercitate dai due modelli iconografici cari ai decadenti europei di fine Ottocento sono rielaborate nella scrittura. E in questa trasformazione della pittura in letteratura, Sōseki tenta una sintesi originale tra codici culturali ed espressivi molto distanti tra loro

*Mona Lisa* potrebbe leggersi infine come un omaggio al genio di Leonardo, protagonista di alcuni aneddoti che Sōseki cita anche in altre opere. Nel pittore fiorentino, infatti, Sōseki poteva forse ritrovare un comune sentire per quello sforzo prometeico di dare profondità scientifica e filosofica alla propria arte e per la scelta di cimentarsi sia nell'utilizzo del linguaggio verbale che in quello pittorico.

Nella sua ricerca di un originale approccio alla scrittura e alla letteratura Sōseki si immerge in studi che spaziano dall'ambito scientifico a quello filosofico come attestano le note sparse nei suoi diari londinesi e i lavori di critica letteraria. Ama la pittura e pur praticandola a livello amatoriale la studia seriamente prendendo lezioni private<sup>72</sup>. Tanto è vero che negli ultimi anni di vita egli sembra trovare proprio nel disegno un mezzo di conforto alla debilitazione della malattia, come ricorda lui stesso in un passaggio di *Watakushi no kojinhugi* (Il mio individualismo, 1914). Nell'esordio della conferenza tenuta davanti agli studenti dell'Accademia di Belle Arti di Tōkyō, Sōseki ammette infatti di non essersi preparato molto all'incontro perché ha passato piuttosto il tempo a disegnare.

"[...] Alla fine, due o tre giorni fa ho cominciato ad avere la sensazione che avrei fatto meglio a pensare a qualcosa di cui parlare, ma la prospettiva era così spiacevole che alla fine mi sono ritrovato a trascorrere il tempo disegnando. Ora, detto così, potrebbe sembrare a chi mi ascolta che io abbia disegnato chissà cosa, mentre in realtà non ho fatto che schizzi di poco conto, li ho appesi al muro e per un paio di giorni sono stato a fissarli da solo con aria assente. Ieri, mi pare, è venuto a trovarmi qualcuno che mi ha detto che i miei disegni sono molto interessanti. Per l'esattezza, non mi ha detto che sono i miei disegni in sé a essere interessanti, ma che comunicano l'impressione che io li abbia eseguiti mentre ero in una disposizione d'animo interessante. Ho spiegato a quell'uomo che si sbagliava, che li avevo fatti non perché mi sentivo bene, ma perché mi sentivo male. Così come esistono in questo mondo persone che traspongono nella pittura, nella calligrafia o nella letteratura quella felicità che impedisce loro di rimanere inerti, ce ne sono altre che prendono il pennello e dipingono oppure scrivono perché sono infelici e cercano un qualche modo per trovare la serenità (SZ, 1995, XVI pp. 582-3).

---

<sup>72</sup> L'amico pittore Tsuda Seifū (1880-1978) insegna a Sōseki la tecnica della pittura a olio.

L'ecllettismo e la necessità di sondare sia il campo della pittura che quello della scrittura sono componenti che indubbiamente caratterizzano anche la figura di Leonardo. Animato dal desiderio di sottrarre la pittura alla pura manualità, egli la riconduce a una dimensione scientifico-filosofica e propone un'attività pittorica che è frutto di una ricerca e di uno studio potenzialmente infinito. L'attenzione allo spazio e alla luce, alle tecniche prospettiche e alla gradazione dei colori, si affianca al tentativo ben più arduo di "dare campo nella pittura alle dimensioni della *discorsività* e del *movimento* che hanno luogo *nel tempo, non nello spazio*" (Scarpati, 2001, p. 104). Per quanto detrattore della poesia e della parola egli non può fare a meno di riconoscere la mobilità e flessibilità di quella. Tanto è vero che divide la sua opera fra il disegno e la scrittura e sentì comunque il bisogno di dedicare alla pittura una massa imponente di pagine scritte. Come ricorda Calvino nelle sue *Lezioni Americane*:

la sua sapienza non aveva uguali al mondo, ma l'ignoranza del latino e della grammatica gli impediva di comunicare per iscritto con i dotti del suo tempo. Certo molta della sua scienza egli sentiva di poterla fissare nel disegno molto meglio che nella parola (...) E non solo la scienza, ma anche la filosofia egli era sicuro di comunicarla meglio con la pittura e il disegno. Ma c'era in lui anche un incessante bisogno di scrittura, d'usare la scrittura per indagare il mondo nelle sue manifestazioni multiformi e nei suoi segreti e anche per dare forma alle sue fantasie, alle sue emozioni, ai suoi rancori. (...) Perciò scriveva sempre di più: col passare degli anni aveva smesso di dipingere, pensava scrivendo e disegnando, come proseguendo un unico discorso con disegni e parole, riempiva i suoi quaderni della sua scrittura mancina e speculare (2015, pp. 77-8).

Per Leonardo che si definiva, "omo senza lettere", la scrittura era dunque un campo difficile, ma uno strumento conoscitivo altrettanto importante che la pittura. E i codici leonardeschi testimoniano proprio questa battaglia con la lingua alla ricerca dell'espressione più sottile e precisa possibile. Per Sōseki avviene il contrario, è lo scrittore che tenta di sondare le possibilità espressive dell'immaginazione anche attraverso la pittura. Ma i due, pur così lontani e diversi, si incontrano nel tentativo di approfondire la conoscenza delle arti sorelle.

## 2.7 Colore e abbigliamento

Lo storico dei colori Michel Pastoureau ricorda che:

Il colore ha sempre mantenuto rapporti privilegiati con la materia tessile [...]. L'universo del tessuto è quello che mescola più strettamente i problemi materiali, tecnici, economici, sociali, ideologici, estetici e simbolici. Vi si ritrovano riassunte tutte le questioni del colore: chimica del colore, tecniche delle tinture, attività di scambio, interessi commerciali, vincoli finanziari, classificazioni sociali, rappresentazioni ideologiche, preoccupazioni estetiche. La stoffa e il vestito si prestano perfettamente a una ricerca multidisciplinare [...] (2008, pp. 14-5).

Sōseki sa che il colore e la foggia di una veste possono essere ben più che un semplice dettaglio decorativo. Già nel *Genji monogatari* (La storia di Genji, 1001 ca), a seconda del contesto, i colori e l'abbigliamento diventano un raffinato richiamo a codici estetici ispirati alla bellezza della natura o un indispensabile commento psicologico alla scena. D'altra parte, recependo le istanze del simbolismo, è propenso a iscrivere anche nel minimo oggetto quotidiano, quale può essere un indumento, un senso che ne trascenda la funzione<sup>73</sup>. Per queste ragioni, oltre che per un gusto personale, indugia sovente nella descrizione minuziosa delle stoffe, dei colori e delle forme di capi di abbigliamento o di accessori. La consapevolezza che si cela dietro questa scelta, non sempre puramente esornativa, trapela chiaramente dalle parole del gatto protagonista di *Wagahai wa neko dearu*.

[...] gli abiti per gli esseri umani hanno un'importanza tale che è lecito domandarsi se sia l'abito che fa la persona o viceversa. Vorrei dire che la storia dell'umanità non è la storia della carne, non è la storia del sangue e delle ossa, è semplicemente quella dei vestiti (SZ, 1993, I, p. 287).

Sōseki è dunque attento alla caratterizzazione di un personaggio anche attraverso l'abbigliamento che racconta molto del gusto e del temperamento del suo proprietario. Talvolta l'abito diventa l'aspetto più rappresentativo di un personaggio al punto che non lo si chiama più per nome ma lo si identifica per ciò che indossa. Basti ricordare che al vicepresidente moralista di *Bocchan*, viene affibbiato il soprannome di "Camiciarossa" e che

---

<sup>73</sup> Valga come esempio il celebre ciclo di dieci disegni a penna intitolato "Il Guanto" di Max Klinger (1857-1920) esposto al Kunstverein di Berlino nel 1878. Il guanto perso da un pattinatore diventa il simbolo di un amore bramato e perduto, un feticcio che scatena sogni, desideri e angosce.

l'inquietante procacciatore di giovane manodopera per la miniera di rame in *Kōfu*, è chiamato semplicemente "Dotera" per via dell'indumento di cotone blu. Gli esempi non mancano neppure in *Eijitsu shōhin*, ed è dunque interessante osservare quale funzione abbia di volta in volta la descrizione di un indumento o di un accessorio.

*Ganjitsu* è un racconto in tono decisamente umoristico e autoironico della visita ricevuta da Sōseki da un gruppo di amici e studenti in occasione del Capodanno. L'attenzione dello scrittore e dei suoi ospiti è catturata innanzitutto dalla redingote indossata con scarsa disinvoltura da uno dei presenti. Si tratta infatti di un abito alla moda ma palesemente fuori luogo nel sobrio contesto del festeggiamento del capodanno a casa dello scrittore. Il personaggio è Morita Sōhei (1881-1949), uno dei primi allievi dello scrittore e partecipante agli incontri culturali del giovedì che si tenevano a casa di Sōseki. Era un uomo dai gusti e comportamenti eccentrici e noto alle cronache mondane soprattutto per la sua relazione extraconiugale con la femminista Hiratsuka Raichō (1886-1971), conclusasi con un tentativo fallito di doppio suicidio<sup>74</sup>. Nel racconto la sua identità non viene svelata, ma in modo molto efficace viene chiamato semplicemente "Redingote". Il giovane, al centro dell'attenzione, con un gesto non privo di una certa teatralità, estrae dal soprabito un fazzoletto bianco e si passa il viso.

Nel prosieguo del racconto la curiosità per l'abito di Redingote cede il posto a quella suscitata dall'arrivo di Takahama Kyōshi, poeta e attore di *nō*, dal quale Sōseki stesso prendeva lezioni di recitazione. L'entrata in scena del nuovo ospite, di cui, a differenza di Redingote, viene detto il nome, è così descritta: "In quel mentre arrivò Kyōshi in riscio. Indossava uno *haori* nero sopra un kimono nero con gli stemmi ed era perfettamente vestito secondo lo stile tradizionale" (SZ, 1994, XII, p. 131). Conosciamo l'identità di Kyōshi, ma non è fornita alcuna descrizione della sua fisionomia. Sappiamo solo che indossa un kimono nero di foggia tradizionale e che il suo abbigliamento desta una certa ammirazione. Nel finale del racconto, infatti, dopo la sua esibizione, la moglie di Sōseki e Redingote convengono sul fatto che, mentre l'attore suonava il tamburo per accompagnare la recitazione del *nō*, il colore delle maniche del suo *juban* fluttuanti nell'aria era particolarmente bello.

---

<sup>74</sup> La relazione è lo spunto per il romanzo confessionale scritto da Sōhei stesso intitolato *Baien* (Fumo) pubblicato a puntate sul quotidiano *Asahi* da gennaio a maggio del 1909.



È innegabile che la compresenza di due personaggi così diversi contribuisca in buona misura a enfatizzare il tono umoristico del racconto. La loro diversità è resa evidente proprio dall'abbigliamento e, sul piano linguistico, dall'uso di termini di origine straniera in opposizione a termini tipicamente giapponesi. Da un lato c'è infatti il personaggio con la redingote (*furokku*) di tessuto Melton (*Meruton*) che ha come accessorio il fazzoletto bianco (*shiroi hankechi*)<sup>75</sup>, dall'altro l'attore con una veste (*juban*) sotto un kimono formale nero (*kuromontsuki*) sopra il quale indossa un *haori* nero. Vi è anche una significativa contrapposizione cromatica. Essendo un cappotto piuttosto formale, la redingote di tessuto Melton potrebbe essere verosimilmente nei toni scuri tra il nero e il grigio. Ma ciò che Sōseki sceglie di evidenziare è piuttosto la foggia moderna dell'abito e il colore bianco del fazzoletto<sup>76</sup>, in contrapposizione al nero tradizionale dell'abito, tipicamente usato dai musicisti che accompagnano il *nō*.

La giustapposizione tra i due abbigliamenti e colori si può certamente leggere come una divertita querelle su questioni di stile ed eleganza, ma non si può escludere che implichi anche riflessioni più profonde. Del resto che il vestito possa avere un significato speciale e debba essere considerato il *leitmotiv* del racconto è suggerito anche da uno dei due titoli del repertorio *nō* che si sceglie di rappresentare a casa di Sōseki: il celebre *Hagoromo* (La veste di piume). Anche qui, come nel racconto, è infatti un abito, la veste meravigliosa, a essere al centro del dramma. Gli uomini vorrebbero tenerla per sé, mentre le creature celesti, a cui legittimamente appartiene, la rivogliono indietro.

Redingote, che è quel che indossa, potrebbe rappresentare uno dei volti del Giappone Meiji. Uno di quei giapponesi che segue la moda del momento, anche a costo di apparire

---

<sup>75</sup> L'immagine del "fazzoletto bianco" (*shiroi hankechi*) doveva essere particolarmente gradita a Sōseki che la impiega tredici volte nel corpus delle sue opere. (cfr. *SZ*, 1999, XXVIII, p. 541) Il fazzoletto è spesso associato alla descrizione dell'abito indossato dal suo proprietario. Nella *Settima Notte* una donna piange appoggiata al corrimano di una nave che la porta verso un ignoto Occidente. Veste un abito di cotonina e si deterge le lacrime con un fazzoletto bianco (*SZ*, 1994, XII, p. 120). In *Shumi no iden* (L'eredità del gusto, 1906), una donna si affaccia dalla finestra di un albergo per salutare le truppe di ritorno dal fronte mancese. Indossa un abito color malva e agita un fazzoletto bianco (*SZ*, 1994, II, p. 196). Il fazzoletto bianco è anche quello che benda Lady Jane nella scena della sua decapitazione descritta in *Rondontō*, cfr. p. 54

<sup>76</sup> Che il fazzoletto debba essere rigorosamente bianco, se da uomo, ce lo dice altrove Sōseki stesso. In *Bocchan* Camiciarossa sta per esprimere la sua idea in merito al problema del baccano degli studenti a tarda notte ed è così descritto: "Aveva messo via la pipa e mentre si asciugava la faccia con un fazzoletto di seta a righe blaterava qualcosa. Doveva aver preso a Madonna quel fazzoletto, ne ero sicuro. Un uomo dovrebbe usarne uno di lino bianco" (*SZ*, 1994, II, p. 315).

goffo e fuori luogo, e ai quali il gatto di *Wagahai wa neko dearu* non risparmia la sua graffiante ironia.

Li si può vedere recarsi tutti impettiti all'Hotel Imperiale nei loro scomodi, strampalati abiti da sera. Se si cerca una ragione storica per questo abbigliamento, non la si trova. Semplicemente, siccome lo portano gli occidentali, viene giudicato elegante. Gli occidentali sono forti, quindi bisogna imitarli a tutti i costi, anche a rischio di coprirsi di ridicolo (SZ, 1993, I, p. 287).

*Ganjitsu* fu pubblicato il 1 gennaio del 1909 anche se Sōseki, non trovando di meglio di cui scrivere, vi racconta i fatti relativi alle festività dell'anno prima. Il 1 gennaio del 1909 inizia anche la pubblicazione a puntate sul quotidiano *Asahi* di *Baien* (Fumo), il romanzo autobiografico di Redingote alias, Morita Sōhei. L' esibita eleganza di Redingote potrebbe ironicamente alludere anche alla sua opera, così perfettamente allineata con il gusto corrente per il romanzo verista che ama il confessionalismo più torbido e piccante. Un gusto sicuramente non linea con quello di Sōseki, che ciononostante era affezionato a quel giovane stravagante giacché lui stesso lo aveva aiutato nella pubblicazione del romanzo<sup>77</sup>.

Inoltre Sōseki ironizza sul fatto che Redingote e gli altri ospiti siano incompetenti in materia di *nō* e per tanto li ritiene incapaci di esprimere critiche sensate in merito all'esibizione sua e di Kyōshi. Il giudizio è dato con una certa bonomia poiché Sōseki stesso è consapevole di interpretare il suo ruolo in modo non impeccabile e di meritarsi in parte le risatine del pubblico. Tuttavia l'osservazione semiseria insinua il dubbio che Redingote e gli altri difettino in qualche modo di una adeguata conoscenza della propria tradizione culturale. Come la pittura antica, forse anche per uno scarto generazionale, non interessa particolarmente al figlio di Daitō (*Kakemono*), a Bocchan e a Sōsuke (*Mon*), così Redingote e gli altri presenti si dimostrano essere dei profani in merito al teatro tradizionale.

Pertanto se la figura di Redingote potrebbe alludere a quel Giappone Meiji che scimmietta l'Occidente a discapito delle proprie radici culturali, il kimono di Kyōshi

---

<sup>77</sup> Sōseki fa un esplicito riferimento al racconto di Sōhei in *Sore kara* (E poi, 1909). Daisuke ne discute infatti con Kadono dal momento che la pubblicazione di *Fumo* sta sollevando molto scandalo. Kadono lo trova interessante perché vi ritrova un senso di angoscia tipico dell'età moderna e anche una passione carnale. Daisuke invece, che ha iniziato a leggere il racconto per curiosità, non trovandosi in sintonia con le scelte d'amore estreme del protagonista, ne trascura spesso la lettura (SZ, 1994, VI, pp. 84-59).

simboleggerebbe quella tradizione che si è cristallizzata in una forma conclusa in se stessa. I colori associati ai due personaggi, il bianco e il nero, paiono avallare questa ipotesi di lettura. Riprendendo l'interpretazione che del bianco dà Ōkuma (1995, pp. 180-222) in *Sanshirō*, si può ipotizzare che nel biancore del fazzoletto si concentrino più significati. Un richiamo alla giovane età di Morita Sōhei, che nel Capodanno del 1909 aveva ventotto anni contro i quarantadue di Sōseki, e un cenno al carattere stravagante di questo giovane allievo che vive nella Tōkyō di inizio secolo illuminata dalla luce elettrica. Dietro l'attraente biancore della modernità si cela però il problema, onnipresente nella narrativa sosekiana, del rapporto complesso tra identità giapponese e modelli occidentali. Il nero del kimono di Kyōshi sembra essere un simbolico richiamo alla sua età più matura e anche a una tradizione culturale che con il passare del tempo si è coagulata, assumendo una patina scura e nera che le conferisce grazia e dignità. D'altra parte, essendo il nero il colore della caducità dell'esistenza, potrebbe implicare il timore che questa tradizione sia in qualche modo destinata a finire se rifiuta ostinatamente, come sembra fare Kyōshi, il contatto con la modernità.

Anche in *Kako no nioi* (*L'odore del passato*) gli abiti e i loro colori concorrono a caratterizzare in maniera significativa i protagonisti. Il racconto tratteggia alcuni personaggi associati al soggiorno londinese di Sōseki presso la pensione in Priory Road a West Hampestead<sup>78</sup>. In particolare Sōseki ricorda il signor K., suo connazionale, e la padrona di casa che fa le presentazioni tra i due. Nel descrivere K. Sōseki enfatizza quegli elementi che sottolineano il benessere economico e l'agio nel quale vive. K soggiorna infatti nella stanza più confortevole della pensione arredata con tende di seta bianca alle finestre, un magnifico divano, una sedia a dondolo e un grazioso tappeto. Inoltre dispone di una stufa che fa tenere sempre accesa senza badare a spese e sovente invita Sōseki per un tè o un pranzo in un ristorante vicino. Dal momento che lo scrittore percepiva una misera borsa da parte del governo giapponese e viveva a costo di grandi sacrifici, la disparità delle condizioni dei due è ancor più evidente. Una differenza che emerge con chiarezza allorché Sōseki mette a confronto l'abbigliamento di K con il suo.

---

<sup>78</sup> Anche in *Geshuku* (*La pensione*), racconto che precede immediatamente *Kako no nioi*, Sōseki fa riferimento a questa *boarding house*. (SZ, 1994, XII, p. 661, n. 150)

In casa indossava con evidente piacere una veste da camera di raso color aragosta ricamata con fiori e uccelli. Al contrario i miei vestiti, con i quali ero partito dal Giappone, erano piuttosto sudici e in condizioni pietose. K mi disse “Sei inguardabile!” e mi prestò dei soldi per comprarne di nuovi (SZ, 1994, XII, pp. 155-6).

L'indumento indossato da K. è di foggia occidentale, come evidenziato dal termine inglese *dressing gown*, ma il color aragosta (*ebicha*)<sup>79</sup> e il motivo del ricamo a fiori e uccelli richiamano un'eleganza squisitamente giapponese. Inoltre K lo porta con evidente piacere, mostrandosi, diversamente da Redingote, a proprio agio in quei panni. Il colore *ebicha* era anche particolarmente in voga in epoca Meiji perché tipico degli *hakama* indossati dalle studentesse a partire dal 1897<sup>80</sup>. Proprio in virtù di questo abbigliamento venivano infatti chiamate *ebicha shikibu* (Le *shikibu* color aragosta) e anche Sōseki utilizza questo termine in *Wagai wa neko dearu*<sup>81</sup>. La foggia della veste da camera, il motivo decorativo e il dettaglio cromatico rendono l'idea della ricercata eleganza del capo di abbigliamento - così almeno appare al narratore - e sottolineano al contempo come K. sia un uomo benestante e alla moda. In effetti, dietro lo pseudonimo di “K” si cela Nagao Hanpei (1865-1936) agiato uomo d'affari, che Sōseki ebbe la ventura di incontrare a Londra<sup>82</sup>. Il personaggio, insieme alla sua bella veste da camera, è ricordato in versione romanzata anche da Kenzō, protagonista di *Michikusa* (Erba lungo la via, 1915). In questo romanzo Sōseki attribuisce a Kenzō, che immagina abbia vissuto a Londra, molti dei suoi personali ricordi del difficile soggiorno inglese. Tra questi vi è anche l'incontro con un giapponese, che presta i soldi al protagonista con apparente generosità, salvo poi richiederne all'improvviso la restituzione a distanza di

---

<sup>79</sup> Il colore indica precisamente quello del carapace di una varietà di crostacei chiamate in giapponese *Iseebi* o *Panulirus japonicus*. Poiché la pronuncia *ebi* può essere graficamente resa sia come 海老 (aragosta) che come 葡萄 (uva), il colore *ebicha* è stato scritto sia come 海老茶 che come 葡萄茶. In realtà nonostante l'omofonia, le due tinte sono piuttosto diverse perché 海老茶 indica un rosso tendente al bruno, mentre 葡萄茶 una tonalità di rosso scuro tendente al viola.

<sup>80</sup> Per alcuni cenni sulla foggia e il colore di questa divisa femminile si rimanda al sito del Museo di storia del costume della Tombow Co, azienda giapponese specializzata nella produzione e vendita di produttrice di divise scolastiche, cfr. [http://www.tombow.gr.jp/uniform\\_museum/style/change05.html](http://www.tombow.gr.jp/uniform_museum/style/change05.html).

<sup>81</sup> Il gatto, commentando il liberalismo assoluto del professore in materia di educazione delle figlie, afferma che, se anche una volta cresciute dovessero scappare con i loro innamorati, il padre rimarrebbe tranquillo a mangiare riso e zuppa. La crescita delle ragazze è resa attraverso la locuzione *ebicha shikibu ka nezumi shikibu ka ni naru* ossia, alla lettera “quando diventeranno *shikibu* con la divisa color aragosta o color topo” (SZ, 1993, I, p. 425).

<sup>82</sup> In merito ai dettagli dell'incontro tra i due cfr. Flanagan (2004, p. 221-3).

tempo. Una volta rientrato in Giappone, Kenzō riceve infatti una lettera nella quale lo si sollecita a rifondere il debito.

[...] Il ricordo di quell'uomo con il quale aveva convissuto per un breve periodo in quel paese lontano aveva per Kenzō una vivacità confusa. Avevano frequentato le stesse scuole e si erano diplomati nello stesso anno. Tuttavia tra le risorse di quell'individuo, che era stato mandato all'estero in missione ufficiale, nominalmente per svolgere importanti ricerche come alto funzionario governativo, e la borsa di Kenzō, vi era una differenza pressoché incomparabile.

Oltre alla camera da letto aveva preso in affitto anche il salotto. La sera, indossando una pregevole veste da camera di raso ricamato, stava lì seduto davanti al fuoco a leggere al caldo. Kenzō, che invece era paralizzato e irrigidito dal freddo quasi l'avessero pressato nella stanza stretta e angusta rivolta a settentrione, lo invidiava segretamente. [...] Vedendo la miserevole condizione di Kenzō, il coinquilino si era mosso a pietà e lo aveva invitato spesso a pranzo. Lo aveva accompagnato anche ai bagni pubblici e all'ora del tè lo aveva fatto venire da lui. In tal modo crebbe la familiarità tra i due e fu allora che Kenzō gli chiese in prestito dei soldi. In quella circostanza l'uomo aveva allungato a Kenzō due banconote da cinque *pounds*, mostrandosi così disinvolto quasi stesse buttando via carta straccia. Di certo non aveva accennato a una tempistica per la restituzione. Kenzō, da parte sua, aveva pensato che in un modo o nell'altro le cose si sarebbero aggiustate una volta rientrato in Giappone.

Tornato in Giappone, Kenzō si ricordava bene della faccenda delle banconote, ma non aveva ritenuto necessario restituirle con tanta urgenza finché non ricevette persino una lettera di sollecito. Messo alle strette, non avendo altra scelta, si recò da un vecchio amico. Era consapevole che quell'amico non era particolarmente ricco, ma sapeva che si trovava in condizioni leggermente migliori delle sue e tali da potergli garantire un prestito. Come prevedeva l'amico accolse la sua richiesta e gli mise davanti solo il denaro necessario. Subito Kenzō andò a restituirlo a quell'individuo con il quale all'estero aveva contratto il debito. Si accordò con l'amico che gli aveva prestato la nuova somma di denaro, di rimborsarlo poco per volta con rate mensili di dieci *yen* (SZ, 1994, X, pp. 178-80).

In *Kako no nioi*, non è solo il colore e la foggia della veste di K. ad attirare l'attenzione dello scrittore/narratore, ma anche l'abito nero della donna che affitta le camere. In questo caso, il dettaglio cromatico richiama quanto di lei Sōseki ha già raccontato altrove ed è funzionale a sottolineare il processo di trasformazione al quale lo scrittore sottopone questa figura femminile.

In *Geshuku*, episodio pubblicato immediatamente prima di *Kako no nioi*, Sōseki la raffigura insistendo più volte sul colore nero degli occhi e dei capelli in contrasto con l'incarnato pallido. La colloca nella penombra di un salotto mal illuminato e ne racconta il triste passato, accennando anche alla difficile convivenza con il patrigno e il figlio di questi.

Il nero è dunque non solo la nota dominante dei suoi tratti somatici, ma anche, in senso lato, la tinta che meglio si accorda alla malinconia tristezza della sua esistenza. Una condizione simboleggiata anche dal paragone con un solitario narciso che risveglia per un istante il ricordo di una primavera di vita e bellezza ormai svanite.

[...] La padrona di casa mi offrì del tè con i toast e si mise a parlare del più e del meno. Fu in quella circostanza che, per qualche ragione, mi confessò che il suo paese natale non era l'Inghilterra ma la Francia. Muovendo gli occhi neri verso il narciso nel vaso di vetro alle sue spalle aveva aggiunto che l'Inghilterra era un paese terribilmente nuvoloso e freddo. Probabilmente voleva farmi capire che di conseguenza neppure i fiori potevano essere belli. Tra me e me paragonai la misera fioritura di quel narciso al flebile flusso di sangue pallido che pulsava sulle guance smunte della donna e immaginai quali dolci sogni potesse fare nel rievocare la Francia lontana. Forse l'illusione di una fragrante primavera svanita chissà quanti anni prima si celava dietro i suoi capelli neri e i suoi occhi neri?

[...] Osservai il suo viso rischiarato dal bagliore delle fiamme e notai che sulle guance pallide aveva applicato un filo di belletto. Lì sulla soglia ebbi l'intima percezione della solitudine dissimulata da quel trucco e lei mi guardò come se avesse intuito i miei sentimenti. Quella fu l'occasione in cui la padrona di casa mi raccontò la storia della sua famiglia. Venticinque anni prima la madre aveva sposato un francese e l'aveva data alla luce. Qualche anno dopo il matrimonio il marito era morto. La madre si era sposata in seconde nozze con un tedesco portando la figlia con sé. Il tedesco in questione era l'uomo che avevo incontrato la sera precedente. Questi aveva aperto una sartoria nella zona West End di Londra e vi si recava tutti i giorni facendo il pendolare. Al negozio lavorava anche il figlio che aveva avuto dalla prima moglie ma tra i due vi erano forti dissapori. Benché vivessero sotto lo stesso tetto non si rivolgevano mai la parola. La sera il figlio rincasava sempre tardi. Si toglieva le scarpe all'ingresso e perché il padre non si accorgesse di nulla percorreva il ballatoio a piedi scalzi, poi entrava nella sua stanza e si infilava a letto. La madre della padrona di casa era mancata già da tempo. Sul letto di morte aveva supplicato il marito di prendersi cura della figlia, ma quando i beni della madre passarono nelle mani del patrigno, ella non poté più disporre liberamente neppure di un centesimo. Così si era rassegnata a affittare camere per racimolare qualche soldo (SZ, 1994, XII, pp. 151-4).

In *Kako no nioi* la donna compare nuovamente ma sembra molto più anziana. Lo scrittore non la definisce più semplicemente "padrona" (*shufu*) bensì "donna anziana" (*rōreijō*) con le mani ossute e magre. Ha un'aria sinistra e inquietante e sembra appartenere più al mondo dei morti che a quello dei vivi. Sōseki stesso commenta così la sensazione provata mentre officia le presentazioni tra lui e K.

[...] “Forse questa è la sensazione che susciterebbe a un matrimonio la presenza di un fantasma al posto dell’officiante”, riflettevo tra me lì fermo in piedi. Avevo l’impressione che ovunque si allungasse l’ombra nera dell’anziana padrona, tutto perdesse vita e andasse all’istante in rovina. Non potevo fare a meno di credere che se qualcuno avesse inavvertitamente sfiorato le sue carni, il sangue di quella persona si sarebbe gelato nel punto di contatto. Girai la testa di tre quarti in direzione del rumore dei suoi passi che si spense oltre la porta (SZ, 1994, XII, p. 155).

La donna ha perduto la sua natura umana per diventare un inquietante fantasma in abito nero che appare e scompare nella casa. Del resto se in *Geshuku* Sōseki ha già l’impressione che la casa sia abitata da sinistre creature con segreti inconfessati, nel finale di *Kako no nioi* arriva a definirla un “inferno oscuro” (*kurai jikoku*), dal quale desidera allontanarsi velocemente. Nella rievocazione della sua esperienza londinese presso quella pensione, nella quale per altro Sōseki rimase poco più di un mese, è evidente il processo di trasposizione letteraria cui è sottoposta la figura della donna affittacamere e il suo mondo<sup>83</sup>. Il racconto assume una cupa atmosfera dickensiana e la protagonista femminile appare come una donna alienata dal mondo, priva di affetti veri e lontana dalla sua terra di origine. Le illusioni della giovinezza e la perdita della madre ne hanno spento la vitalità trasformandola in uno spettro. Si direbbe quasi che sia una proiezione delle angosce più profonde dell’autore, che vive solo, in una Londra fredda e ostile, lontano dalla sua famiglia. Nella tessitura cromatica di questo ritratto, dunque, il nero della veste, associato al nero dei caratteri somatici, diventa lo strumento stilistico per creare l’immagine spettrale della donna, dietro la quale si cela anche la solitudine umana che l’autore sperimenta e condivide con il suo personaggio.

È tuttavia in *Gyōretsu* che Sōseki ottiene il massimo dell’espressività attraverso la descrizione dei colori e della foggia di abiti e tessuti. Il racconto è uno spaccato intimo di vita quotidiana in casa dell’autore. Lo scrittore è nel suo studio intento a contemplare i raggi che illuminano la veranda e che lasciano presagire l’incipiente primavera. Davanti alla porta dello studio rimasta semiaperta sfilano una dopo l’altra cinque figure. Sono i figli dello scrittore

---

<sup>83</sup> Il processo di ricreazione letteraria è ancora più evidente se si considerano i reali dettagli biografici della protagonista. Come ricorda Flanagan (2004, p. 223), il profilo della donna corrisponde a quello di Antonia Doring, che però non era di origine francese ma inglese. Quello che Sōseki descrive come il fratellastro era in realtà il fratello di lei, e nonostante il racconto la presenti come una donna ormai matura, all’epoca dei fatti doveva avere all’incirca venticinque anni.

che giocano truccandosi e travestendosi con gli *obi* e i *furoshiki* della madre. All'epoca della pubblicazione di *Eijitsu shōhin* Sōseki aveva già quattro figlie, nell'ordine, Fudeko, Tsuneko, Eiko, Aiko e un maschio Jun'ichi, rispettivamente di dieci, otto, sei, quattro e due anni. Anche se nel racconto non sono specificati i nomi, è verosimile che siano proprio loro i protagonisti della sfilata.

Il racconto colpisce per la modernità nell'approccio alla descrizione della scena. Sōseki evita infatti di rappresentare minuziosamente l'umanità dei piccoli protagonisti, e come fosse un pittore alle prese con uno schizzo dal vero, ne tratteggia velocemente le figure così come gli appaiono. I corpi e i visi non hanno precise proporzioni e volumetrie, ma appaiono piuttosto come macchie di colore, fantasie di tessuti e trucchi variopinti.

[...] Allora, in quello spiraglio largo meno di un metro, comparve varcando lo spazio vuoto qualcosa alto pressappoco come la ringhiera. Un nastro intrecciato, ornato con arabeschi bianchi su fondo rosso stringeva bene la fronte fino all'attaccatura dei capelli ed era trapuntato tutto intorno di fiori simili a rose selvatiche con le loro foglie verdi. Sul fondo nero dei capelli i boccioli risaltavano come grandi gocce di un rosa tenero. Da sotto il mento, quasi interamente nascosto, una stoffa viola ondeggiava leggera sulla veranda formando un'unica piega verticale. Le maniche, le mani e i piedi rimanevano invisibili. La figura attraversò furtiva le macchie di luce sul ballatoio, quasi volesse scappare via. Dietro di lei...

Questa era leggermente più bassa. Un panno spesso rosso cremisi le copriva la testa e le spalle, sul dorso portava un motivo diagonale a foglie di bambù nano. In mezzo al petto una foglia verde spiccava solitaria sul fondo del colore della cenere spenta. Il disegno della foglia di bambù era davvero grande, più grande dei piedi che poggiavano sul ballatoio. Quei piccoli piedi calzati di un rosso luccicante, mossero due o tre passi e la bassa figura scomparve senza rumore oltre la soglia del mio studio.

Il terzo cappuccio aveva un motivo a quadri bianchi e indaco. Il profilo che spuntava da sotto la visiera era tondo e paffuto. I pomelli delle gote erano di un rosso scuro, come mele mature. La bruna arcata sopraciliare, di cui scorgevo solo la coda, si abbassava con una curva ripida e di colpo un naso rotondo, superando leggermente le gote paffute, si proiettava in avanti. Dal viso in giù era tutto avvolto da righe gialle. Una decina di centimetri delle lunghe maniche era trascinato lungo la veranda. Questa figura avanzava appoggiandosi a un bastone scuro di bambù più alto di lei. Sulla punta aveva attaccato un ciuffo di lucenti piume di uccello che risplendevano al sole. Appena il rovescio delle maniche della veste a righe gialle trascinate per la veranda mandò un bagliore argenteo, anche questa figura si dileguò.

Subito dietro spuntò un viso completamente bianco. La biacca partiva dalla fronte, copriva le guance piatte, risaliva dal mento fino ai lobi delle orecchie e l'insieme era immobile come un muro. Le pupille solamente si muovevano. Più strati di rosso vivo stesi sulle labbra donavano alla bocca un riflesso bluastrò. Il davanti del vestito era color piccione, lo sguardo scese verso l'orlo e fu attratto di colpo da un piccolo violino portato sottobraccio e da un lungo arco tenuto solennemente su di una spalla. Nel momento in



cui i due piedi scivolarono davanti alla mia porta, il ricamo a fili d'oro nel riquadro di seta nera applicata sul dorso ondeggiò nella luce solare.

L'ultima apparizione era davvero piccina. Pareva sul punto di cadere oltre la ringhiera. Aveva un viso grande però. Soprattutto le testa era grossa. Comparve con una corona multicolore sul capo. Il diadema al centro della corona dava l'impressione di ergersi in alto. Il corpo era avvolto da una casacca a maniche corte con un motivo a linee incrociate, e frange di velluto color grigio verde pendevano dalle spalle fino alle reni formando un triangolo. Calzava dei *tabi* rossi. Il ventaglio coreano che teneva in mano era grande quasi la metà della sua figura. Sul ventaglio *tomoe* rossi, blu e gialli erano dipinti con la lacca.

Il corteo sfilò silenziosamente davanti a me. Nel momento in cui avvertii la tristezza di quel metro di veranda illuminato dalla luce effimera del sole, che dalla porta socchiusa arrivava nel mio studio, lo stridio improvviso di un violino risuonò dal lato opposto. Subito dopo scoppi di risa scaturirono all'unisono nelle gole dei piccoli. I miei bambini ogni giorno mettono sotto sopra gli *haori* e i *furoshiki* della mamma e si divertono con questo genere di monellerie (SZ, 1994, XII, pp. 192-4).

La comparsa dei bambini è dunque un caleidoscopico gioco di colori e riflessi luminosi che attira l'attenzione dello scrittore altrimenti immerso nell'atmosfera silenziosa, vuota e malinconica del suo studio. Sōseki chiama qui a raccolta tutte le tinte che possano descrivere al meglio il multicolore mondo dell'infanzia. Non conoscendo i nomi dei piccoli protagonisti nel loro ordine di apparizione, non è possibile capire quale colore, fantasia o trucco corrisponda a ciascuno di essi e se la rappresentazione attraverso il colore e la foggia del vestito sia una allusione alla personalità di ciascuno. Se fossimo certi che sfilino per ordine di età, allora, per esempio, l'ultimo potrebbe essere Jun'ichi, il primo figlio maschio di Sōseki, che aveva appena due anni ed è dunque comprensibilmente rappresentato come il più piccolo di tutti. La sua scelta di indossare una corona e di portare il ventaglio in mano potrebbero essere una sorta di buffa rivendicazione della sua importanza come primogenito a dispetto della sua giovanissima età. La quarta figura potrebbe essere invece Aiko, la quarta figlia di Sōseki, per la quale il padre aveva una certa predilezione<sup>84</sup>. In effetti, la sua figura spicca in qualche modo tra le altre, quanto meno, per quel suo viso truccato completamente di bianco che le conferisce un'espressione grave e imperscrutabile. Aiko aveva allora quattro anni e alla sua età potrebbe implicitamente riferirsi il numerale quattro contenuto nell'aggettivo *shikakuna* (quadrato), usato in riferimento alla pezza di seta nera che ha cucita sulle spalle. Porta un violino sotto braccio e sappiamo che Sōseki, altrimenti disinteressato

---

<sup>84</sup> La notizia è riportata da Marcus nel capitolo *Sōseki as a Father: Kyōko's Account* (2009, pp. 108-12).

all'educazione delle figlie, teneva in particolar modo a che imparassero a suonare uno strumento musicale (Marcus, 2009, pp. 108-12).

Quello che è certo è che tre bambini hanno un elemento bianco nel loro travestimento, mentre tutti e cinque hanno un dettaglio rosso di varia tonalità. Forse perché, sostiene Pastoureau (2008, p. 198), sempre e dovunque i bambini citano il rosso come colore preferito ben prima del giallo e del blu. Mentre sono solo i ragazzi al di sopra dei dieci anni a esprimere talvolta preferenze per i colori freddi, come fanno generalmente gli adulti.

Riprendendo la valutazione di Ōkuma sui colori nei romanzi di Sōseki, si può affermare che in questo racconto, ancor più che in *Sanshirō*, il bianco sia un chiaro simbolo della giovanissima età dei protagonisti e della loro delicata ingenuità. Per altro, la terza figura con il volto completamente truccato di bianco e immobile, ricorda l'intensità espressiva dei volti truccati di bianco degli *onnagata* nel teatro *kabuki*. Il rosso invece può leggersi come un immediato richiamo alla vitalità e all'energia dell'infanzia, anche se tingendosi di riflessi bluastri sulle labbra della terza figura, non sembra del tutto privo di una certa inquietudine.

L'immagine dei bambini nella loro tenera età è rafforzata anche dall'utilizzo di una terminologia legata espressamente alla rappresentazione poetica della natura primaverile. Prima che compaiano davanti alla porta, lo scrittore è intento a osservare le macchie di luce sulla veranda e il vapore leggero che sale dal terreno nelle prime giornate calde di fine inverno. La giornata luminosa e i vapori primaverili anticipano la giocosa sfilata dei piccoli. La prima porta tra i capelli boccioli rosa tenero e roselline selvatiche, la seconda ha un motivo a foglie verdi di bambù disegnato sulla veste. La terza invece richiama la natura nella sua fase tardo estiva per via delle sue gote scure come mele mature. L'ultima comparsa chiude la sfilata e pare riassumere in sé tutti gli altri colori. Indossa infatti una corona multicolore, dove il termine "multicolore", traduce il giapponese *goshiki* che Sōseki aveva già impiegato in *Atatakai yume* per descrivere l'iridescente movimento del pubblico a teatro, e in *Inshō* per la nuvola colorata di omnibus. Soprattutto tiene in mano un ventaglio decorato con un motivo a *tomoe*<sup>85</sup> rossi, gialli e blu: i tre primari dai quali tutti gli altri discendono.

---

<sup>85</sup>  Motivo astratto a spirali doppie o triple. Ricorda lo Ying e lo Yang nel simbolo del Tao. Compare frequentemente come motivo decorativo negli stemmi di famiglia. Il motivo del *tomoe* ricorre anche in *Sore Kara*, dove in un primo momento simboleggia il movimento armonico e l'equilibrio dell'amicizia tra Daisuke, Michiyo e il fratello di lei. (SZ, 1994,

I bambini più che indossare abiti sono avvolti da stoffe e accessori multicolori che nascondono la reale fisicità. Questa assenza di contorni precisi rende più sfuggenti e indefinibili le piccole figure. Non a caso Sōseki li chiama ambigualmente “cose” (*mono*), e solo una volta nel finale “bambini” (*kodomo*). Il travestimento sembra essere allora una metafora stessa della fanciullezza. La loro esistenza infatti non si è ancora condensata in forme precise, ma è vaporosa e cangiante come le stoffe che li ricoprono. La vita non ha ancora imposto ruoli definitivi e il presente, così come il futuro, è tinto di tutti i colori e ricco di molteplici possibilità espressive.

All’inizio del racconto Sōseki appare come un distaccato osservatore, ma il suo occhio paterno registra con una certa tenerezza quel giocoso fluire di forme e colori scegliendo di rappresentarlo con una sensibilità tutta moderna. D’altro canto la processione di figure minute, ciascuna accompagnata da un commento sulla statura e l’abbigliamento, suggerisce anche, come nota Marcus (2009, p. 232, n. 15), una analogia con l’arte dell’*emaki* nella quale la rappresentazione pittorica delle scene si accompagna al commento narrativo delle stesse.

La stessa cura e attenzione nel descrivere il mondo dell’infanzia emerge anche altrove nei romanzi di Sōseki, ma particolarmente interessante per alcune affinità con *Gyōretsu*, è l’incontro tra Sōsuke e le bambine di casa Sakai in *Mon* (Il portale, 1910). Innanzitutto, lungo il vialetto di accesso alla casa dei Sakai, il protagonista intercetta con lo sguardo qualcosa di rosso. È un oggetto che lo colpisce per il suo colore poco in sintonia con la stagione fredda.

Una volta che ebbe oltre passato il cancello di Sakai scorse, tra i vuoti della siepe che divideva l'ingresso principale da quello di servizio, un oggetto rosso, poco in sintonia con la stagione. Si avvicinò per capire di che cosa si trattasse e vide che era una piccola veste da bambola. Una sottile canna di bambù era infilata dentro le maniche in modo da poterlo appendere ai rami del biancospino senza pericolo che cadesse, un espediente ingegnoso, opera di qualche bambina. Sōsuke, che non avendo figli non sapeva granché sui bambini, tanto meno sulle bambine in età di fare quel genere di giochi, rimase a lungo a guardare la piccola veste rossa stesa ad asciugare al sole (SZ, 1994, VI, p. 464).

Il successivo incontro con le bambine dei Sakai è prefigurato dalla descrizione di questo gioco, che è definito *itazura* proprio come il travestimento dei bambini in *Gyōretsu*. È

---

VI, p. 277). Poi, quando gli eventi precipitano, e Daisuke deve cominciare a preoccuparsi seriamente del suo futuro, le tre spirali del *tomoe* simboleggiano le tre ragioni fondamentali dell’inquietudine che lo affligge: la mancanza di un lavoro, le esigue risorse economiche e il futuro incerto con Michiyo (SZ, 1994, VI, p. 304).

interessante notare come in entrambi i casi la dimensione del gioco ruoti attorno all'utilizzo di un indumento colorato e che l'occhio dello scrittore/protagonista venga catturato dal colore di quell'oggetto di cui non coglie immediatamente i contorni. Il piccolo kimono appeso è rosso come molte delle stoffe o accessori dei bimbi di casa Natsume e dunque può essere associato all'energia e alla vitalità dei bambini. D'altra parte, diversamente che in *Gyōretsu*, assume una sfumatura decisamente più inquietante perché ricorda a Sōsuke il colore degli abiti delle bambole che i suoi genitori avevano esposto vent'anni prima in onore della sorellina morta.

Una volta entrato in casa, Sōsuke viene fatto accomodare e solo allora avviene l'incontro con i bambini di casa Sakai.

[...] Non appena si accomodò nella sala, dalla stanza accanto sentì le voci dei bambini, che avevano messo ad asciugare la piccola veste. Quando una domestica scostò il *fusuma* per venire a servirgli il tè, dallo spiraglio quattro occhioni si fissarono su di lui. E quando gli venne portato un braciere, si era aggiunto un terzo viso. Forse perché era la sua prima visita in quella casa, ogni volta che *fusuma* si aprivano, Sōsuke vedeva una faccia diversa, tanto che alla fine non sapeva più quanti bambini ci fossero. Dopo che la domestica si fu ritirata definitivamente, un *fusuma* si schiuse di due dita e nello spiraglio apparve un occhio nero lucente. Sōsuke, divertito, fece cenno con la mano di avvicinarsi. Il *fusuma* venne immediatamente richiuso e dall'altra parte si sentì il coro di tre o quattro bambini che scoppiavano a ridere (SZ, 1994, VI, pp. 464-5).

La somiglianza con *Gyōretsu* è nella costruzione della scena e nella conclusione. Sōsuke, come Sōseki, è seduto in una stanza e attraverso lo spiraglio di una porta lasciata aperta osserva i bambini fare capolino. Questi appaiono e scompaiono e lo sguardo dell'osservatore ne coglie solamente qualche dettaglio fisiognomico. Nel finale Sōsuke, come Sōseki, ode la risata divertita dei bambini fuori dal proprio campo visivo e la chiusura dei due episodi è, dal punto di vista lessicale, piuttosto simile<sup>86</sup>.

*Mon* venne pubblicato a puntate un anno dopo *Eijitsu shōhin* e non si può escludere che nella descrizione dell'incontro tra Sōsuke e i figli dei Sakai, Sōseki abbia rielaborato alcuni spunti offerti dalla scena del giocoso défilé improvvisato dai propri figli. Il romanzo si

---

<sup>86</sup> *mukōgawa de sanyonin ga koe o gasshite waraidashita* si legge in *Mon*, *mukō no sumi de* [...] *nodo ga yoriatte dotto warau koe ga shita* in *Gyōretsu*.

legherebbe al racconto attraverso il filo rosso del gioco e il ricorso al punto di vista del narratore sorpreso dall'apparizione dei piccoli fuori dalla porta.

Sempre in *Mon* troviamo un ulteriore esempio del valore che Sōseki attribuisce alla descrizione dell'abbigliamento e dei suoi colori. Infatti nel momento in cui deve rappresentare il giovane Sōsuke che si affaccia alla vita adulta così lo descrive:

A quell'epoca, per abbigliamento, comportamento e mentalità egli era davvero un giovane alla moda, uno con l'aspetto della persona di talento che poteva andare in società con orgoglio, a testa alta. Proprio come il colletto candido della sua camicia, la piega impeccabile dei suoi pantaloni, sotto il cui risvolto si intravedevano belle calze di cachemire, il suo spirito aveva un'inclinazione raffinatamente mondata. [...] Il brillante futuro che lo attendeva, splendente come un arcobaleno, gli illuminava gli occhi (SZ, 1994, VI, pp. 514-5)

[...] Il suo avvenire era come un bocciolo ancora chiuso, un futuro invisibile non solo agli altri ma sconosciuto a lui stesso (SZ, 1994, VI, p. 518)

Il modo di vestire elegante e la nota cromatica del colletto candido concorrono a costruire l'immagine del giovane dai gusti raffinati, che sente di avere davanti a sé una vita ricca di possibilità. Non a caso, più oltre, il suo futuro è descritto come un arcobaleno brillante di scelte o un bocciolo non ancora dischiuso. Eppure la struttura di personalità è già creata, perché se il bocciolo ricorda quelli tra i capelli della prima figura in *Gyōretsu*, l'abbigliamento di Sōsuke, a differenza dei piccoli bambini, non è un giocoso travestimento ma ha forme precise ed è abbinato secondo un gusto personale.

### 3. IL FANTASTICO

#### 3.1 Da *Yume jūya* a *Eijitsu shōhin*: elementi di continuità e innovazione nelle due raccolte

Come si è accennato nell'introduzione, gli episodi di *Eijitsu shōhin* furono pubblicati a puntate sullo *Asahi shinbun* tra gennaio e marzo del 1909, a soli quattro mesi di distanza dalla comparsa, sullo stesso quotidiano, di *Yume jūya*. I dieci racconti avevano riscosso un buon successo di pubblico, tanto da indurre il quotidiano a chiedere a Sōseki di scrivere qualcosa sulla stessa linea.

“Si metterò a nevicare dunque scrivo questa lettera tenendomi vicino il braciere. Eccomi di nuovo a scrivere bozze. Poiché la richiesta è qualsiasi cosa che sia simile a *Sogni di dieci notti*, ho intenzione di scrivere un racconto al giorno e spedirlo a Ōsaka” scrive Sōseki in una lettera datata 10 gennaio 1909 e indirizzata all'allievo Sakamoto Secchō (1879-1938)<sup>87</sup>. L'allusione dello scrittore a una possibile continuità tra le due raccolte è stata recepita dalla critica giapponese che ha analizzato comparativamente *Eijitsu shōhin* e *Yume jūya*, ora enfatizzandone le somiglianze ora mettendone in evidenza le diversità. Mochida Kimiko nota che l'esordio tipico della quasi totalità dei racconti inclusi in *Yume jūya*, “Ho fatto questo sogno”, mette il lettore nella condizione di approcciarsi al testo con un certo distacco. Sa che i sogni sono quelli del narratore, e per quanto possano essere cupi e angosciosi, li osserva tranquillamente da una posizione sicura, come se a teatro seguisse lo svolgersi di un dramma comodamente seduto sulla propria poltrona. In altre parole, la cornice è chiara e il narratore si aspetta di leggere il resoconto di un sogno. Viceversa in *Eijitsu shōhin* manca un riferimento esplicito alla visione onirica e il mondo esterno si insinua nel racconto. L'avvio è spesso piano e semplice, quasi si trattasse di una pagina di diario, e non lascia in alcun modo

---

<sup>87</sup> Riportata da Haga (1997, p. 187).

presagire la piega surreale o misteriosa che prenderà la narrazione<sup>88</sup>. Inoltre, come nel caso di *Atataakai yume*, l'esordio del racconto *in medias res* non fornisce alcun riferimento spazio temporale che permetta di capire con certezza chi stia raccontando, dove si trovi e perché. Il lettore è portato dunque a indentificarsi con la voce narrante e a dividerne l'esperienza reale, salvo poi ritrovarsi all'improvviso confuso e smarrito in una dimensione sospesa tra realtà quotidiana e illusione onirica.

Certamente *Yume jūya* si presenta come un'opera nella quale "le allucinazioni e le suggestioni notturne prendono forma e spessore e si affiancano alle percezioni e alle emozioni sperimentabili nel corso della veglia" (Maurizi, 2013, p. 343), mentre in *Eijitsu shōhin* l'atmosfera notturna cede spesso il posto a una ambientazione diurna e l'indeterminatezza del sogno a una esperienza reale dell'io narrante. D'altro canto anche in *Eijitsu shōhin* il fluire delle emozioni e delle esperienze vissute dal narratore è tutt'altro che lineare e oggettivo e non mancano episodi in cui il piano del reale sfuma in una dimensione simbolica. È indubbio dunque che il gusto per una narrazione soggettiva nella quale dare voce agli aspetti anche più angosciosi della psiche umana rappresenti un collegamento tra le due raccolte.

Nel classificare la materia eterogena di *Eijitsu shōhin* in quattro categorie uniformi per stile e contenuti, Ishizaki ritiene che *Hebi*, *Kaji*, *Kokoro*, *Atataakai yume* e *Inshō* siano i cinque racconti più vicini alle atmosfere oniriche di *Yume jūya* (1981, pp. 31-48)<sup>89</sup>. Secondo lo studioso in questi episodi si dispiega infatti un mondo insolitamente vuoto di parole, come in un sogno, nel quale vaga la coscienza confusa del protagonista che coincide con il narratore. Lo stile è nervoso e il lettore ha la strana sensazione di essere sul luogo dell'azione e che qualcosa stia per accadere. Ishizaki si arrischia persino a affermare che se all'inizio di questi cinque racconti venisse inserita la frase "Ho fatto questo sogno", ne avremmo di nuovi da includere in *Yume jūya* (Haga, 1982, p. 353).

La classificazione di Ishizaki è stata poi recepita dalla critica successiva per la quale i cinque racconti sono "opere in stile *Yume jūya*" (*Yume jūya tekina mono*). Non ultimo, nella sua introduzione alla traduzione inglese dei racconti, Tsunematsu, scrive brevemente che alcuni

---

<sup>88</sup> *Ibid* p. 188

<sup>89</sup> Per la classificazione dei racconti cfr. pp.14-6.

episodi di *Eijitsu shōin* “closely resemble chapters in his book *Ten Nights’ Dreams* (1908); for example, the story of the strange experience in *The Snake* reminds us of the *Fourth Night* while *The Heart* is similar to the *Tenth Night*” (2002, p. 8).

L’intento di Ishizaki di ordinare gli episodi per una più semplice analisi critica è certamente apprezzabile, così come lo è il riconoscimento di quei tratti comuni che rendono i cinque racconti più vicini alla produzione precedente. D’altro canto, a ben vedere, la classificazione dello studioso non tiene conto di quegli aspetti che rendono *Hebi*, *Kaji*, *Kokoro*, *Atataakai yume* e *Inshō* opere comunque diverse tra loro. Né rende giustizia alla continua ricerca sosekiana di una originalità nella scrittura. *Atataakai yume* e *Inshō* assomigliano a quadri impressionisti, eseguiti a rapide pennellate. Attraverso il ricordo, lo scrittore seleziona alcuni momenti legati al suo soggiorno londinese e ne rievoca alcune impressioni e percezioni fisiche associate a essi, soprattutto i suoni e i colori. Il ricordo funziona come una lente che ingrandisce un dettaglio ma sfoca il contorno. Così la narrazione restituisce l’immediatezza di una sensazione, di un gesto o di un colore, ma l’atmosfera dei racconti è surreale come in un sogno o indefinita come un paesaggio nella nebbia.

Ben diverso invece è il caso di *Hebi*, *Kaji* e *Kokoro* nei quali, nonostante l’avvio *in medias res*, il lettore ha comunque tutti gli elementi per ricostruire chiaramente un paesaggio giapponese e seguire lo svolgimento di una trama piuttosto semplice: una battuta di pesca sotto la pioggia, l’avvistamento di un incendio notturno, la descrizione di alcune attività in una giornata primaverile. Salvo poi rimanere sorpreso e sconcertato dall’improvviso cambio di registro nel finale. Elemento che è invece assente in *Atataakai yume* e *Inshō*.

Proprio a partire da quest’ultima considerazione, è lecito domandarsi se *Hebi*, *Kaji* e *Kokoro* non possano essere letti anche come un’incursione di Sōseki nel genere del fantastico. Laddove per *fantastico* si intenda con Todorov l’esperienza di un fenomeno perturbante nella quotidianità (2000, p. 28)<sup>90</sup>. Secondo lo studioso, il fantastico nasce

---

<sup>90</sup> Il tema del “fantastico” in letteratura, e in particolare in quella giapponese, è stato trattato a partire dal lavoro pionieristico di Susan J. Napier (1996), *The Fantastic in Modern Japanese Literature: The Subversion of Modernity*, Routledge, London and New York. L’autrice ha studiato le manifestazioni del fantastico in un campo di indagine amplissimo che va dal *Kojiki* alla letteratura di *fin de siècle*, fino agli *anime* e *manga* contemporanei. Dopo aver preso in considerazione vari approcci teorici, tra cui quello di Todorov, la studiosa opta come parametro di riferimento del fantastico nel proprio lavoro la definizione secondo cui “Fantasy is any *conscious* departure from consensus reality”. Una definizione criticata perché potenzialmente omni-inclusiva anche se, proprio per la sua generalità, permette di



quando in un mondo del tutto familiare irrompe un avvenimento credibile ma inspiegabile secondo le leggi della fisica. Il soggetto che ha questa esperienza può considerare l'evento come un'illusione, senza mettere in discussione le leggi naturali, oppure può ritenerlo come realmente accaduto, riconoscendo che il mondo è governato da leggi a lui ignote. Il fantastico si colloca nel lasso di tempo di questa incertezza. Come nel racconto fantastico è innanzitutto il protagonista a dubitare dinanzi all'evento apparentemente sovrannaturale, così in *Hebi* e *Kaji* l'io narrante rimane nell'incertezza se quanto accade - il serpente che parla, il focolaio di un incendio che non reca i segni delle fiamme - sia reale o meno. Aspetto che disorienta anche il lettore al quale è impossibile dipanare il dubbio.

Il disorientamento finale è anche in *Kokoro*, dove la definizione del fantastico di Todorov potrebbe essere temperata con la teoria freudiana del "perturbante", ossia il ritorno del rimosso, ciò che sarebbe dovuto rimanere nascosto ma riaffiora<sup>91</sup>. L'apparizione della misteriosa donna, capace di indurre silenziosamente il narratore a seguirlo remissivo per vie sempre più buie verso l'ignoto, potrebbe essere letta come un'esperienza perturbante. Ossia un evento che spaventa perché capace di rievocare paure e desideri familiari, ma rimossi. Il racconto è dunque fantastico e perturbante insieme. Fantastico per la presenza inaspettata di una creatura femminile silente e misteriosa, perturbante perché sembra spingere il narratore verso il baratro di un'angoscia catastrofica di annichilimento.

Accettando questa prospettiva interpretativa, come si vedrà di seguito, i tre episodi di *Eijitsu shōin* si possono collocare allora nell'alveo di quella produzione di racconti tra il fantastico e il misterioso coltivata in parte già da E. A. Poe e L. Hearn<sup>92</sup>. Due autori parimenti apprezzati anche da Sōseki, il quale condivide con loro il gusto per il racconto breve, il rifiuto di una interpretazione esclusivamente razionale della realtà e il talento per una descrizione accurata e verosimile anche del soprannaturale. Né del resto mancavano esempi più vicini a Sōseki di incursioni nel genere fantastico. Si pensi per esempio a *Kuro neko* (Gatto nero, 1894) di Izumi Kyōka (1873-1939), racconto nel quale l'influenza di Poe si mescola a elementi

---

analizzare quanti più testi possibili. Della produzione sosekiana, la studiosa esamina in particolare *Yume jūya*, mentre i racconti di *Eijitsu shōin* non vengono presi in considerazione.

<sup>91</sup> Il concetto di "perturbante" è sviluppato da Freud nel suo breve ma denso saggio del 1919 dal titolo omonimo (1991, pp. 269-307).

<sup>92</sup> In merito al legame tra Poe e Sōseki, cfr. Lippit (1977, pp. 30-7).

tratti dal folklore nipponico per la presenza degli *yōkai*, o *Kōya hijiri* (Il monaco del monte Kōya, 1900), dove la dimensione fantastica è data principalmente dalla presenza di figure fatate tra le tenebre misteriose di una vegetazione intricata non ancora violata dall'uomo<sup>93</sup>.

### 3.2 *Hebi*

In *Hebi* il narratore esce a pesca con lo zio in una buia giornata piovosa. I due si avventurano per le risaie percorse da canali ingrossati e resi limacciosi dal temporale. Raggiungono il fiume e fermi sotto la pioggia battente, con l'acqua vorticoso alle ginocchia, rimangono in attesa. Improvvisamente lo zio solleva la rete e una sagoma allungata gli sfugge di mano atterrando sulla sponda opposta. Quella che sembrava essere una anguilla è in realtà un serpente che si drizza con sguardo ostile. Poi si ode una voce minacciosa. È lo zio o il serpente ad aver parlato? Il racconto si chiude lasciando aperta questa seconda, inquietante, possibilità.

L'episodio inizia nel mezzo dell'azione, raccontata dal punto di vista di un personaggio sconosciuto. Questo fa sì che, come in *Atatakai Yume*, l'attenzione del lettore venga immediatamente catturata

Quando, aprendo la porta di legno, uscii davanti casa, la pioggia aveva riempito le impronte profonde lasciate dagli zoccoli di un cavallo. A ogni passo il rumore del fango che schizzava si ripercuoteva sulle piante dei piedi. Sollevare il tallone da terra mi procurava quasi dolore. Con la mano destra tenevo un secchio che rendeva il mio incedere difficoltoso. Mentre con fatica cercavo di mettere un piede davanti all'altro, mi veniva voglia di sbarazzarmi del secchio che avevo in mano per mantenere il busto in equilibrio (SZ, 1994, XII, p. 134).

Ueda (1976, pp. 136-7) riporta un breve passaggio di un saggio di Akutagawa (1892-1927) nel quale lo scrittore esamina l'efficacia di alcune descrizioni letterarie. Secondo Akutagawa l'*incipit* di *Hebi* è un esempio pregevole di scrittura. Pur essendo da un lato troppo studiata per somigliare a una annotazione estemporanea, d'altra parte è estremamente accurata e consente al lettore di visualizzare la scena con grande vivacità. Nella prima frase infatti,

---

<sup>93</sup> Cfr note alla traduzione italiana di *Kōya hijiri* a cura di B. Ruperti (1991).

Sōseki restituisce l'impressione di una strada di campagna resa fangosa dalla pioggia e ci cala immediatamente nel contesto del racconto. Eppure non sappiamo nulla del protagonista, né perché esca e dove sia diretto.

Il periodare è breve come il fiato corto di chi cammina insicuro in mezzo al fango, o come i rapidi pensieri di chi non ha tempo se non per fare attenzione a dove mettere i piedi. E proprio l'insistenza su termini come "piede", "passo", obbliga il lettore a seguire il narratore nel suo incedere faticoso.

Alla fine la base del secchio sprofondò nel fango con un tonfo. Mancò poco che non cadessi anche io nel tentativo di piegarmi verso il manico e fu allora che scorsi mio zio a meno di due metri da me. Un impermeabile di paglia gli copriva le spalle e un lembo della rete da pesca che portava sopra gli pendeva dietro a forma di triangolo. A quel punto il cappello che gli proteggeva il capo si mosse leggermente. Mi parve di udirlo mormorare da sotto il cappello: "Che terribile sentiero!". Poi il profilo del suo impermeabile scomparve nella pioggia (SZ, 1994, XII, p. 134).

Solo nel finale del primo paragrafo ci viene fornito qualche elemento per contestualizzare meglio l'azione. La presenza dello zio lascia immaginare che a raccontare sia il nipote, forse un ragazzo coinvolto suo malgrado in una battuta di pesca in una giornata piovosa. Dello zio non abbiamo nessun dettaglio fisico perché la figura è avvolta in un mantello di paglia (*mino*) e scompare nella cortina di pioggia. L'indumento caratteristico e le avverse condizioni climatiche riportano alla mente molti dei componimenti poetici di Matsuo Bashō (1644-1694), che rappresenta la pioggia nelle sue diverse tipologie stagionali.

Lo zio pronuncia qualcosa, ma il nipote non è sicuro di averlo inteso chiaramente, probabilmente perché lo scrosciare della pioggia ne soffoca la voce. Questo elemento anticipa indirettamente il finale del racconto, nel quale si udirà un'altra voce e rimarrà altrettanto incerta la sua provenienza. L'attenzione del narratore è catturata poi da un corso d'acqua che solitamente scorre limpido e tranquillo.

Fermo su un ponte di pietra guardai in basso l'acqua nera che si insinuava tra l'erba. Solitamente era un corso d'acqua piacevole da vedere, non profondo più di dieci centimetri sopra la caviglia e con lunghe erbe che ondeggiavano mollemente, ma quel giorno il fondale era limaccioso. Dal fondo schizzava il fango, dall'alto cadeva la pioggia battente, e i mulinelli si intrecciavano tagliando il corso d'acqua al centro. Lo zio che da

un po' osservava con attenzione quei mulinelli mormorò: "Ne prenderemo!" (SZ, 1994, XII, p. 135).

In *Kiri* l'impressione del narratore, che affacciandosi alla finestra non vede nulla a causa della nebbia, è enfatizzata dal ricordo di come si presenterebbe il panorama in una giornata di sole. Nel passo sopracitato avviene qualcosa di molto simile. Il ricordo del grazioso corso d'acqua enfatizza il suo aspetto eccezionalmente torbido e giustifica lo stupore di zio e nipote nell'osservarlo. Le sue acque sono nere e, considerata la valenza generalmente negativa del colore, lo stesso del fiume al centro della valle di Pitlochry (*Mukashi*), la loro presenza aggiunge un elemento di inquietudine alla scena. Da rilevare inoltre è la reiterazione del termine "mulinello" (*uzu*). Verrà ripreso più avanti insieme a altre espressioni che veicolano l'immagine di un movimento a spirale e preannunciano la comparsa del serpente nel finale.

Il racconto prosegue poi con la descrizione dei due protagonisti in mezzo alle risaie sotto un acquazzone.

Oltrepassammo il ponte e tagliammo subito a sinistra. I mulinelli andavano serpeggiando a zig zag in mezzo alla verde risaia. Percorremmo circa un centinaio di metri seguendo il corso d'acqua senza sapere fin dove si prolungasse. Ci ritrovammo noi due soli e sperduti in mezzo a una vasta risaia. Si vedeva solamente la pioggia. Lo zio da sotto il cappello alzò lo sguardo verso il cielo. Il cielo era cupo e sigillato ermeticamente come il coperchio di un contenitore per il tè. Da quella superficie cadeva la pioggia, interminabile. Quando ci fermavamo, il suo rumore era assordante. Era il crepitio delle gocce che colpivano il cappello e l'impermeabile di paglia. Lo scrosciare della pioggia battente sui quattro angoli della risaia. Si univa anche, così pareva, il rimbombo lontano della pioggia che cadeva sulla foresta di Kiō, che si scorgeva dall'altra parte.

Sopra la foresta, nuvole nere chiamate a raccolta dalle cime delle criptomerie s'addensavano nella profondità del cielo. Crollando sotto il proprio peso, si flettevano sempre più in basso. I lembi delle nuvole erano impigliati alle cime delle criptomerie e pareva che fossero sul punto di rovinare sulla foresta (SZ, 1994, XII, p. 135).

La sezione sopra citata si apre con "*futari wa [...] hidari e kireta*", (i due ... tagliarono a sinistra)", come se il punto di vista passasse dal personaggio protagonista a un narratore esterno. E tuttavia espressioni con *rashii* "pare che", *ochisōda*, "sul punto di crollare" sono indubbiamente riferite alla percezione immediata e presente che il protagonista ha di quanto accade intorno a sé. L'oscillazione tra tempo della narrazione e tempo narrato,

impossibile da mantenere in italiano, crea un continuo spostamento del fuoco del discorso dall'interno all'esterno e viceversa. In altre parole, chi legge ha ora l'impressione di vedere e sentire con gli occhi del protagonista, in prima persona al tempo presente, ora quella di osservare la scena da lontano. L'effetto è quello che si avrebbe in un montaggio cinematografico alternando primissimi piani a campi più larghi sul paesaggio. Da rilevare è anche l'enfasi data al movimento dall'alto verso il basso, non solo della pioggia che cade dal cielo plumbeo, ma anche delle cime degli alberi che si flettono come gravati dalle nuvole. Ne risulta così rafforzata l'impressione che il cielo e la natura incombano minacciosi sui protagonisti.

Le indicazioni iniziali *attraversammo il ponte, tagliammo a sinistra, percorremmo un centinaio di metri* suggeriscono che il cammino dei due personaggi segua un percorso chiaro e lineare, quasi tracciabile su una mappa. Ciononostante, subito dopo, il lettore si ritrova smarrito con i protagonisti al centro di una risaia. I due paiono infatti aver perso punti precisi di riferimento perché le risaie sono allagate e tutto è avvolto dalla cortina impenetrabile di pioggia. Il verde del riso non ancora maturo, le nuvole nere e l'insistenza sul suono prodotto dalla pioggia, lasciano immaginare una giornata fredda e piovosa di primavera.

L'avvio improvviso e spiazzante del racconto, l'indicazione del percorso precisa ma al contempo vaga per l'assenza di coordinate certe, l'affanno dell'io narrante e la natura minacciosa possono suggerire un'atmosfera di incertezza e attesa, quasi fossimo davanti a una visione onirica. Tuttavia il riferimento topografico, il *bosco di Kiō*, riporta il lettore alla realtà. I due personaggi non si muovono più in uno spazio indefinito ma in una località esistente e identificabile. Kiō indica infatti il santuario di Inarikio che si trova nel quartiere di Shinjuku a Tōkyō, non lontano dal quale Sōseki bambino visse con i genitori adottivi dai cinque ai sette anni<sup>94</sup>. Località che nei primi anni Settanta del XIX secolo era, a differenza di oggi, circondata da verdi risaie e corsi d'acqua.

Quasi a voler enfatizzare il dato reale, il toponimo ricorre più volte anche nella sezione successiva.

---

<sup>94</sup> Sōseki visse a mezzo chilometro di distanza dal tempio dal 1871 al 1873 (SZ, 1994, XII, p. 660, n. 135).

Tornando in me guardai ai miei piedi: i mulinelli correvano incessantemente verso di noi dalla sorgente. Le acque dello stagno dietro il santuario di Kiō era senza dubbio prese d'assalto da quelle nuvole e pareva che la spirale dei mulinelli avesse improvvisamente acquistato velocità. Mio zio scrutò di nuovo i mulinelli vorticanti e col tono di chi aveva già preso qualcosa, disse: "Ne prenderemo". Poi entrò in acqua senza togliersi l'impermeabile. Considerata la velocità impetuosa della corrente, l'acqua non era poi così profonda. Arrivava più o meno ai fianchi. Lo zio si piantò al centro del fiume, esattamente di fronte alla foresta di Kiō, e voltatosi in direzione della sorgente abbassò la rete da pesca che portava sulle spalle.

Immobili tutti e due nel fragore della pioggia osservavamo l'aspetto dei mulinelli sospinti verso di noi. Senza dubbio sotto quei mulinelli correvano i pesci portati dalla corrente via dallo stagno di Kiō. "Con un po' di fortuna ne prenderemo uno grosso", pensavo guardando fisso il colore sinistro dell'acqua. Era ancor più torbida di prima. Dal solo movimento della superficie era davvero impossibile determinare cosa corresse sul fondo. Tuttavia, senza battere ciglio, aspettavo uno scatto del polso dello zio che era immerso nell'acqua fino alla cintola. Ma il suo polso rimaneva immobile (SZ, 1994, XII, pp. 135-6).

Poiché i due personaggi sono ora collocabili in uno spazio geograficamente identificabile e l'obiettivo della loro escursione è chiarito, il racconto sembra a questo punto una cronaca verosimile di una giornata di pesca.

Ricordi di infanzia associati alla pesca riaffiorano anche alla memoria di Kenzō protagonista di *Michikusa*. In un caso il piccolo Kenzō esce in barca insieme al padre adottivo e quando il barcaiolo getta le reti, rimane affascinato dalla danza iridescente dei pesci tratti dall'acqua<sup>95</sup>. Altrove è lui stesso a cimentarsi nella pesca delle carpe in uno stagno con una canna rudimentale. Ne prende una all'amo, ma quando si sente tirare sott'acqua, spaventato dalla forza di quella creatura misteriosa, molla la presa<sup>96</sup>. Non è dato sapere se i ricordi di Kenzō o l'episodio descritto in *Hebi* siano legati a esperienze reali vissute dall'autore nella sua infanzia, ma certamente rappresentano efficacemente il fascino misterioso che la superficie acquee può esercitare sul pescatore e il sentimento di trepida attesa che accompagna la pesca.

Nell'ultima parte della sezione citata, il protagonista è quasi ipnotizzato dallo scorrere dei mulinelli d'acqua torbida e il clima di attesa è abilmente creato attraverso il moto sempre

---

<sup>95</sup> Cfr. SZ, 1994, X, pp. 44-5

<sup>96</sup> Cfr. *ibid.* p. 116

più veloce dei gorgi e l'inquadratura finale sul polso dello zio, pronto a scattare al momento giusto.

La cortina di pioggia diventò progressivamente più nera e il colore del fiume si scurì a poco a poco. I contorni dei mulinelli vorticavano impetuosi da monte. Fu allora che nel mezzo di un'onda nerastra che passò minacciosa davanti ai miei occhi, credetti di vedere il balenio di una figura di diverso colore. La figura scintillò per il tempo di un battito di ciglia e mi parve allungata. "Ecco una grossa anguilla!", pensai.

Nello stesso istante, contro corrente, il polso destro dello zio che teneva l'impugnatura della rete si sollevò da sotto il mantello fin sopra la spalla come di rimbalzo. Poi la forma allungata gli sfuggì di mano. Nella buia pioggia torrenziale disegnò una curva simile a una corda pesante e andò a cadere sulla riva opposta. Allora spuntò in mezzo all'erba la testa di un serpente, drizzandosi una trentina di centimetri. Immobile ci fissò minaccioso.

"Te ne ricorderai!"

La voce era senza dubbio quella dello zio. Nel mentre la testa scomparve nell'erba. Lo zio pallido in viso fissava il punto in cui aveva lanciato il serpente.

"Zio, sei stato tu a dire ora *Te ne ricorderai!*?"

Lo zio si voltò lentamente verso di me. Poi con un filo di voce rispose che non sapeva bene chi fosse stato.

Ancora oggi, ogni volta che ricordo questa storia a mio zio, mi risponde con una strana espressione che non sa bene chi sia stato (SZ, 1994, XII, pp. 136-7).

L'atmosfera di attesa culmina nell'istante in cui il protagonista scorge una sagoma scura nell'acqua torbida e la vede poi volare sulla sponda opposta. La "cosa" si rivela essere solo nel finale un serpente che fissa l'incauto pescatore. Potrebbe forse essere interpretato come il simbolo di una natura primigenia e ostile, disturbata dalla presenza umana. Questa sorta di spirito del fiume, che nella sua sinuosità sembra personificare l'incessante fluire vorticoso dei mulinelli, rimane per un attimo immobile e la fissità dello sguardo interrompe significativamente il tema del movimento sul quale è costruito tutto il racconto. Rimane nel dubbio se l'inquietante "te ne ricorderai", o "ricorda che me la pagherai cara", sia pronunciato dallo zio nei confronti del serpente che gli è sfuggito, o dal serpente nei confronti dello zio che lo ha disturbato. Ecco l'attimo di incertezza - si è trattato di un'illusione o è accaduto veramente - che permette di leggere l'episodio come un racconto fantastico.

La critica ha rilevato che la presenza del serpente ricorda l'episodio della *Quarta notte* in *Yume jūya*. Il racconto non si apre con la consueta formula "ho fatto questo sogno" e dunque,

come in *Eijitsu shōhin*, il lettore è trasportato nel cuore dell'azione che si svolge inizialmente in una stanza spoglia, dove un vecchio avventore beve *sake* a un tavolino e una donna gli parla mentre l'io narrante, dichiaratamente bambino, osserva e riporta la scena. Il vecchio misterioso dall'età imprecisabile, vestito di giallo e di azzurro, esce nello spazio antistante la casa e promette ai bambini curiosi che trasformerà in un serpente il panno che porta con sé. Prima lo mette a terra vicino a un salice e vi gira intorno suonando un flauto, poi lo ripone in una scatola. Mentre assicura ai bambini che presto mostrerà loro la trasformazione del panno nella scatola si avvia verso un corso d'acqua. L'io narrante lo segue incuriosito e lo vede pian piano immergersi nel fiume fino a scomparire del tutto. Aspetta però invano che il vecchio riemerge sulla riva opposta.

La presenza di un io narrante più giovane e l'attesa di un evento risolutore sono altri elementi che accomunano i due racconti. E tuttavia non solo l'atmosfera è diversa, ma la figura del vecchio ha in comune con lo zio di *Hebi* solo il fatto di immergersi nel fiume. Il vecchio della *Quarta notte* vive "sotto l'ombelico" (*heso no oku*)<sup>97</sup>, è vestito di giallo e di azzurro, colori che potrebbero simboleggiare la totalità del cosmo (cielo e terra)<sup>98</sup>, compie un rito magico simile a quello di circumambulazione<sup>99</sup> e infine scompare. La sua è una figura

---

<sup>97</sup> *Oku* è termine chiave negli studi sul sacro in Giappone, poiché è proprio nella parte più interna e segreta, nello spazio più buio e chiuso, laddove ogni forma si dissolve, che il potere sacro si manifesta crescendo dall'interno come in gestazione (Raveri, 2006, pp. 30-4). Questo spazio, che ricorda il ventre materno dove misteriosamente germoglia la vita, nelle parole del vecchio è associato a un altro simbolo potente, quello dell'ombelico, che universalmente sta a indicare il centro fisico e spirituale del mondo. "Il punto centrale in cui si risolvono le dimensioni spaziali e temporali della condizione umana, il punto di ritorno all'origine, la traccia dell'asse del mondo" (Chevalier, Gheerbrant, 1994, II, pp. 156-7) Nella simbologia mitica l'ombelico è associato in alcuni casi al serpente. Per esempio, secondo il mito greco, l'*omphalos*, la pietra a forma di ombelico situata a Delfi, era il luogo in cui si credeva che il dio Apollo avesse ucciso il serpente Pitone.

<sup>98</sup> L'azzurro è il colore più profondo, immateriale e prossimo al vuoto cristallino. È un colore freddo e puro che suggerisce l'idea di qualcosa di tranquillo ed eterno come la morte, ma anche di sovrumano o inumano. Per esempio, nel buddhismo, l'azzurro è associato all'idea della saggezza trascendente e della purezza, mentre in Cina è legato all'elemento *yang* e alla dimora degli immortali taoisti. Il giallo, invece, è un colore caldo e intenso e per l'associazione con il metallo, il sole o l'oro, può essere di volta in volta simbolo ctonio, di luce o di potere regale. Interessante è notare che l'abbinamento azzurro-turchese/giallo-oro compare anche per rappresentare ierogamie o l'opposizione cielo e terra. (Chevalier, Gheerbrant, 1994, I, pp. 119-21)

<sup>99</sup> Nel Giappone antico il luogo in cui veniva invocata la divinità era costituito da uno spazio delimitato da una corda sacra, al centro del quale si trovava lo *yorishiro*, cioè l'oggetto o l'individuo destinati a divenire temporaneamente il ricettacolo della divinità. L'officiante del rito, con una danza più o meno estatica e servendosi di strumenti che attirassero l'attenzione del nume, lo faceva discendere nello spazio sacro. I gesti del vecchio mostrano una analogia con questo rito antico. Egli traccia infatti un cerchio per terra (lo spazio sacro) al centro vi pone il panno (lo *yorishiro*) e ne invoca la trasformazione con passi leggeri (la danza) e suonando il fischietto (strumento magico). Non sembra casuale nemmeno il riferimento al salice, sotto il quale si svolge il rito. In Asia, infatti, il salice non solo è simbolo di immortalità, come, a esempio, in Tibet dove ha il ruolo di albero centrale o albero della vita, ma i suoi rami hanno anche una funzione essenziale proprio nei riti di circumambulazione (Chevalier, Gheerbrant, 1994, II, p. 320)



arcana, quasi un'apparizione divina, e i gesti, anche se non decodificabili con certezza, paiono comunque avere un significato magico-simbolico<sup>100</sup>. Il racconto fin dalle prime battute ci porta ad accettare e seguire questa presenza misteriosa e fiabesca. Al contrario, per quanto plumbea e inquietante possa essere l'atmosfera di *Hebi*, è solo nel finale che il piano della verosimiglianza si apre improvvisamente alla presenza del fantastico.

Quanto al "te ne ricorderai", nel caso si accetti la possibilità che a parlare sia stato il serpente, esso potrebbe alludere al *Nemo me impune lacessit*, "Nessuno mi offende impunemente", motto inciso sullo stemma della famiglia Montrésor, nel quale è rappresentato un piede d'oro in campo azzurro che schiaccia un serpente rampante i cui denti sono conficcati nel tallone. Il protagonista di *The Cask of Amontillado* (Il barile di Amontillado, 1846) di E. A. Poe, fa riferimento alla massima mentre conduce il nobile italiano Fortunato nella cripta dove compie la sua vendetta murandolo vivo. Se così fosse, nel racconto potrebbe dunque leggersi un omaggio indiretto proprio allo scrittore di Boston. Del resto, Poe era maestro nella tecnica di affabulazione per quel suo creare storie dall'impianto narrativo piuttosto semplice, ma nelle quali, dopo un inizio tranquillizzante e ordinario, la narrazione progressivamente incalza e il piano dei fatti inclina verso l'indeterminato, fagocitando e travolgendo il lettore.

In conclusione è opportuno ricordare anche che nel 1905 Sōseki aveva pubblicato *Koto no sorane* (La melodia ingannevole del *koto*), racconto nel quale due amici discorrono di spiriti e superstizioni. L'io narrante è un pragmatico avvocato che rimane sorpreso nel constatare come il vecchio compagno di studi Tsuda si interessi non solo di psicologia ma anche di leggende e credenze popolari. Inizialmente scettico nei confronti delle ricerche dell'amico, certamente poco affini alla sua visione pratica della realtà, il narratore si lascia progressivamente suggestionare dalle storie misteriose che Tsuda gli racconta. Lo impressiona particolarmente quella che riguarda la possibilità di intuire telepaticamente la morte della persona amata. Tanto è vero che tornando a casa a notte fonda interpreta una

---

<sup>100</sup> Lo spunto per la descrizione dei gesti del vecchio potrebbe altresì essere nella narrazione di un'esibizione simile raccontata da Kikuchi Kiichirō (1849-1925) nel suo libro illustrato sugli usi e costumi del periodo Edo dal titolo *Edoehon fūzoku ōrai* (1905). In luogo affollato, un teatrante e un suonatore di tamburo danno vita a uno spettacolo a pagamento nel quale, come nel sogno, un panno viene attorcigliato a forma di serpente (SZ, 1994, XII, p. 653, n. 111).

serie di coincidenze come segni premonitori di una possibile morte della sua fidanzata malata. Trascorsa la notte in un dormiveglia funestato da incubi, corre a casa della ragazza in preda all'angoscia e la trova fortunatamente ristabilita e in salute. Il racconto si chiude così:

Quando poi ho incontrato Tsuda e gli ho raccontato di quella notte, l'ha trovato un ottimo materiale per il suo libro e mi ha chiesto il permesso di usarlo in un suo scritto. L'esperienza del signor K, riportata a pagina settantadue del *Saggio sugli spiriti* del Dottor. Tsuda Masakata, è ovviamente la mia (SZ, 1994, II, p. 127).

*Koto no sorane* pone in qualche modo le premesse perché l'autore torni a sviluppare il tema del soprannaturale e del fantastico. *Hebi* allora, più che un sogno di *Yume jūya* potrebbe essere letto idealmente come un episodio nel saggio sugli spiriti del dottor. Tsuda.

### 3.3 *Kaji*

In *Kaji* il narratore si trova di notte a poca distanza dal focolaio di un incendio. Scappa tra la folla nel panico, ma per quanto si allontani le fiamme sembrano sempre vicine. Riesce fortunosamente a mettersi in salvo e assiste all'arrivo dell'autopompa, che però rimane inutilizzata perché bloccata da una strettoia. Il giorno seguente torna sul luogo dell'incendio, ma laddove si aspetterebbe di vedere ceneri fumanti, trova un grazioso e tranquillo quartiere dal quale proviene la melodia di un *koto*.

Il racconto in prima persona si apre con l'io narrante fermo a riprendere fiato mentre cerca di scappare da un incendio e le scintille volano nell'aria invernale. I colori dominanti sono quelli del rosso vivo e inquietante e del nero notturno.

Rimasto senza fiato mi fermai e alzai lo sguardo: le scintille di fuoco passavano già sopra di me. Nella limpida profondità di un cielo brinato ne volavano a centinaia spegnendosi all'istante. Appena le credevi svanite ecco che da ogni parte ne giungevano altre più luminose e si inseguivano e volteggiavano incandescenti. Poi all'improvviso svanivano. Guardando nella direzione dalla quale provenivano, avevo l'impressione che avessero concentrato i getti di un enorme fontana in uno solo e questo tingesse il cielo freddo in ogni sua parte.

Qualche metro più avanti c'era un grande tempio. A metà della lunga scalinata di pietra un grosso abete si ergeva alto dal terrapieno e allungava i suoi rami silenziosi nell'oscurità. L'incendio divampava alle sue spalle. A eccezione del tronco nero e dei rami immobili tutto il resto era color rosso vivo. L'origine dell'incendio era certamente

in cima a quel terrapieno. Proseguendo ancora per un centinaio di metri, salendo lungo il pendio a sinistra, si poteva raggiungere il focolaio (SZ, 1994, XII, p. 180).

Il movimento incessante delle scintille nell'aria è enfatizzato per contrasto dal cielo freddo e sereno, così come dalla presenza immobile dell'abete nero lungo la scarpata, quasi che la natura rimanga indifferente dinnanzi al divampare dell'incendio. Anche in questo caso, come in *Hebi*, l'insistenza sulle distanze e le direzioni accentua il realismo della descrizione. Tuttavia l'assenza di suoni esterni avvolge questa visione in un'atmosfera ovattata e surreale, non priva di un certo fascino inquietante. Se fosse una sequenza cinematografica, lo sguardo della telecamera potrebbe indugiare sulla pioggia di faville nell'aria tersa con in sottofondo solo il rumore del respiro concitato del protagonista.

Bisogna attendere il paragrafo successivo perché il vociare e dilagare dell'umanità in preda al panico rompa il silenzio della scena, restituendo al lettore un'immagine più congrua con l'aspettativa creata dal titolo.

Ripresi a camminare a passo svelto. Chiunque fosse dietro di me mi superava. Qualcuno incrociandosi si chiamava a gran voce. La strada buia era animata da un'eccitazione febbrile. Camminai fino alla base della salita, ma quando fui lì per affrontarla mi accorsi che era ripida da togliere il fiato. Il ripido pendio era gremito di teste umane che si accalcavano lungo tutta la sua lunghezza. Proprio sopra la salita le fiamme si levavano implacabili. Se fossi stato inghiottito dal vortice umano e trascinato fino in cima sarei bruciato nel tentativo di tornare indietro sui miei passi (SZ, 1994, XII, pp. 180-1).

L'io narrante è in strada e, pur procedendo a passo svelto, è continuamente superato dagli altri. L'espressione usata nel brano citato è *oikoshite iku*, tutti "vanno superandomi", e in senso lato potrebbe anche significare "vanno distinguendosi" eccetto me. È un nesso che in *Eijitsu shōin* ricorre in contesti differenti ma accomunati dalla medesima percezione del narratore di muoversi come al rallentatore rispetto all'umanità che lo circonda. È ciò che accade in *Atatakai yume*, dove il narratore cammina solo e infreddolito per le strade di Londra, mentre uomini e donne lo sorpassano con volti accigliati e incuranti della sua presenza<sup>101</sup>. In *Inshō* è invece la nuvola colorata degli omnibus che gli corrono accanto a

---

<sup>101</sup> SZ, 1994, XII, p. 162.

lasciare sbalordito il protagonista<sup>102</sup>. Il quale poco dopo viene travolto dalla massa che dilaga per le strade di Londra per festeggiare la vittoria nella guerra boera. In un passo di *Shumi no iden*, (L'eredità delle passioni, 1906), il narratore stesso si sofferma a spiegare un fenomeno piuttosto simile. Egli si trova tra la folla che attende in stazione l'arrivo del treno con i reduci dal fronte mancese, ma per quanto cerchi di farsi largo per assicurarsi una visuale migliore, non riesce ad avanzare. Cosa che ingenera frustrazione perché vorrebbe scorgere il volto dei militari e osservare come la guerra e la fatica li abbiano cambiati.

Sospinto da quell'onda nera, anch'io avanzai di uno o due *ma* verso i gradini in pietra, ma non riuscii a procedere oltre. In questi frangenti, è la mia indole a danneggiarmi. Quando al termine di uno spettacolo esco dalla porta in legno di un teatro, quando salgo su un treno per recarmi a un appuntamento, quando compro un biglietto in mezzo alla calca; ogni qual volta mi trovo in competizione con un gran numero di persone, resto quasi sempre indietro, e anche in quell'occasione, non contravvenendo a questa regola, finii subito dietro a tutti. Ma non si trattava di essere superato come al solito. Mi si stringeva il cuore perché ero stato relegato in fondo a quella ressa (SZ, 1994, II, p. 193).

In *Kaji*, *Atataakai yume* e *Inshō*, il protagonista non è certamente in competizione con l'umanità circostante per raggiungere un obiettivo, ma la sensazione di rimanere indietro, di non essere capace di muoversi tra gli altri, o come gli altri, acuisce il suo senso di straniamento e di insofferenza. Questo ancor più nel caso in cui, come in *Shumi no iden*, egli sia circondato da una massa che spingendolo tende a prevaricare.

La sequenza successiva è dominata dall'irrompere nella scena dell'autopompa a vapore trainata dai cavalli e dal vociare convulso della gente in strada.

[...] Mi convinsi che, se volevo salire, sarebbe stato più agevole e sicuro farlo da quella parte, e quando, scansando con fastidio la gente che mi veniva addosso da ogni parte, raggiunsi finalmente la curva, dalla direzione opposta arrivò con uno scampanello forsennato l'autopompa a vapore. Avanzava tra la folla a una velocità vertiginosa, minacciando di travolgere chiunque non si fosse scansato, e in mezzo al rumore assordante di zoccoli proiettava con un solo gesto le froge dei cavalli in direzione della salita. I cavalli, sfregando la bocca schiumante sul collo, tendevano le orecchie ben dritte in avanti, poi di colpo, pareggiando le zampe anteriori, partivano al galoppo. I dorsi di quei cavalli sauri, passando rasenti alla fiaccola di un uomo con indosso un *hanten*, rilucevano come velluto. Le spesse ruote color vermiglio dell'autopompa mi girarono

---

<sup>102</sup> SZ, 1994, XII, p. 166. 6

pericolosamente accanto, quasi a sfiorarmi i piedi, e in un baleno filarono diritte su per la salita.

Giunto a metà del pendio, le fiamme che prima erano davanti a me, ora contrariamente a quanto pensassi, si trovavano alle mie spalle. Una volta in cima avrei dovuto girare a sinistra e tornare indietro. Cercai una traversa e ne trovai una piuttosto simile a un vicolo stretto. Mi ci inoltrai spinto dalla ressa ma era completamente buio e così affollato che non c'era nemmeno uno spiraglio libero. Tutti si chiamava a vicenda a squarciagola. L'incendio senza dubbio divampava davanti a noi.

Una decina di minuti dopo uscii finalmente dal vicolo e tornai sulla strada principale. Era larga all'incirca quanto un *kumiyashiki* ed era già piena di persone. Appena sbucato dal vicolo, l'autopompa che poco prima era salita di corsa solcando il terreno, stava immobile davanti a miei occhi. Aveva tirato i cavalli fin là, ma bloccata dalla curva a gomito pochi metri più avanti guardava impotente le fiamme. Le fiamme si levavano proprio davanti a me. La gente accalcatasi attorno a me gridava "Dov'è? Dov'è?", alcuni rispondevano "Laggiù! Laggiù!". Né gli uni né gli altri potevano però raggiungere il focolaio dell'incendio. Le fiamme acquistando vigore si ergevano furiose, quasi volessero scuotere il cielo sereno (SZ, 1994, XII, pp. 181-2).

È indubitabile che l'arrivo dell'autopompa sia descritto enfatizzando tutti quegli elementi che possono suggestionare la mente del lettore: lo scampanellare assordante, la forza dei cavalli sauri lanciati verso l'incendio, il dorso che riluce al bagliore delle fiaccole e il dettaglio cromatico delle ruote vermiglie che girano vorticosamente accanto al narratore.

La descrizione dell'autopompa è certamente un dettaglio che aggiunge verosimiglianza alla descrizione perché mezzi come questi, importati dall'Inghilterra, erano diffusi a Tōkyō già a partire dal 1870. Anche se per l'inesperienza dei conducenti e la peculiare conformazione delle strade della città, almeno inizialmente non si erano dimostrati efficaci nel domare gli incendi. Ragione per la quale, per un certo periodo, continuarono a essere utilizzati insieme alle pompe a mano trainate a braccia.<sup>103</sup> In effetti, il racconto sembra alludere proprio a questo, perché il mezzo entra in scena a grande velocità e poi si blocca davanti a una strettoia rimanendo spettatore impotente dell'incendio. Non è da escludere che giocando sul contrasto tra l'iniziale irruenza e l'immobilità finale dell'autopompa, Sōseki ironizzi sul fatto che anche la più avanzata delle scoperte tecnologiche possa arrendersi dinnanzi a un banale ostacolo.

Fin a questo punto il racconto è ambientato in un quartiere cittadino nel quale divampa un incendio nel cuore della notte. Ciò suscita negli abitanti panico e curiosità insieme. Alcuni

---

<sup>103</sup> In proposito vedi SZ, 1994, XII, p. 668, n. 181.

scappano altri accorrono. Arrivano anche i pompieri ma non hanno successo. Dal che se ne potrebbe dedurre che le fiamme abbiano avuto il tempo di distruggere buona parte della zona. La sequenza finale è invece un quadro diurno connotato da un'atmosfera inaspettatamente distesa, nella quale il narratore fa una scoperta inspiegabile. Dopo aver ripercorso esattamente lo stesso tragitto della notte precedente, raggiunge il luogo dal quale dovrebbe essersi sprigionato l'incendio, ma non trova nulla.

Il giorno seguente nel primo pomeriggio uscii per una passeggiata e già che c'ero, curioso di vedere da dove si era propagato l'incendio, mi incamminai su per la stessa salita. Attraversai il viottolo della sera prima, sbucaì sulla strada larga quando un *kumiyashiki*, dove si era bloccata l'autopompa, svoltai alla curva a gomito poco oltre e camminando distrattamente mi guardai attorno. Non c'era altro che una successione ininterrotta di case silenziose e tranquille come se tutti fossero caduti in letargo. Non si trovava alcuna traccia di incendio. Lì dove ero convinto che le fiamme fossero divampate, si susseguivano siepi graziose di criptomerie e da una casa giungeva pressoché impercettibile il suono di un *koto* (SZ, 1994, XII, p. 182).

In netto contrasto con il movimento convulso della folla incalzata dalle fiamme, il quadro finale è caratterizzato dalla pressoché totale assenza di movimento e dalla calma letargica del quartiere. Al vociare concitato si contrappone una impercettibile melodia di *koto*, alla silhouette immobile e fosca dell'abete lungo la scalinata del tempio, la piacevole successione di siepi ben curate. Il contrasto lascia perplesso sia il narratore che il lettore. Si è trattato di un sogno angoscioso o è accaduto veramente? È la mente suggestionabile del narratore ad aver prodotto una visione irrealistica ma estremamente credibile, oppure tutto è reale ma la sua logica ci sfugge? L'incertezza del finale permette dunque di leggere anche questo episodio in chiave fantastica. Si tratta qui di un fantastico certamente più vicino a una esperienza comune, ma non meno sconcertante che udire la voce di un serpente.

Rimarchevole è la scelta di Sōseki di creare una narrazione non priva di suspense e dall'esito sorprendente prendendo spunto da un evento che potrebbe essere stato vissuto dall'autore in prima persona o comunque letto più volte nelle pagine di cronaca quotidiana<sup>104</sup>. Non mancano nella produzione sosekiana altri riferimenti agli incendi, talvolta

---

<sup>104</sup> Gli incendi erano una delle calamità più frequenti nel Giappone premoderno e spesso potevano avere conseguenze catastrofiche. Tristemente noto, per esempio, era quello del 1657 che aveva distrutto buona parte di Edo ed era conosciuto come *Furisode no kaji*, "L'incendio del *furisode*", perché scaturito appunto da un kimono dalle lunghe

citati non solo come dettaglio veristico ma anche come metafora di una condizione umana caratterizzata da una profonda inquietudine esistenziale. L'autore sottolinea infatti la corrispondenza tra l'evento drammatico e lo stato d'animo turbato del protagonista. È il caso, per esempio, di Sanshirō, per il quale il bagliore sinistro delle fiamme sembra essere un presagio inquietante del proprio destino o forse del destino dell'intero Giappone.

Sanshirō si addormentò. Scivolò in un sonno sano che né il destino né Yojirō potevano turbare. Si svegliò al suono della campana d'allarme. Da qualche parte si udivano delle grida. Era il secondo incendio che gli capitava a Tōkyō. Sanshirō buttò uno *haori* sul pigiama e si affacciò alla finestra. Il vento era calato di molto, ma attraverso le folate, la casa a due piani di fronte appariva nerissima. Il cielo dietro la casa era scarlatto così da farla sembrare nera.

Sopportando il freddo, rimase a fissare per un poco quel rosseggiare. In quel mentre il destino splendeva di un rosso acceso nella sua mente. Poi Sanshirō si infilò di nuovo sotto la coperta tiepida e così dimenticò quella moltitudine che si muoveva disordinatamente in quel destino scarlatto. Quando fece giorno era lo stesso di sempre (SZ, 1994, V, p. 532).

Nel pur breve episodio ritroviamo almeno tre elementi che ricorrono anche in *Kaji*: lo scoppio dell'incendio in una notte fredda, il contrasto rosso/nero e l'accento alla normalità del giorno successivo. Si potrebbe leggere *Kaji* quasi come fosse un episodio *spin-off* di *Sanshirō*, ossia quello che Sanshirō avrebbe visto se fosse uscito di casa la notte stessa e avesse passeggiato nei paraggi il giorno successivo.

In *Sore Kara*, l'incendio scoppia mentre Daisuke è assopito ed egli nel sonno percepisce il suono della campana antincendio. Ma questo non lo desta di soprassalto così come non lo destano le scosse di terremoto. In questo caso l'elemento serve a enfatizzare l'indolente apatia del protagonista, che spesso si perde in visioni evanescenti e cerca nel sonno un momentaneo ristoro alla fatica di dover decidere della propria vita.

[...] Senza rendersene conto si addormentò. All'improvviso udì vicinissimo alle orecchie il suono di una campana d'allarme. Si svegliò prima ancora che il pensiero cosciente di un incendio affiorasse nella sua testa. Ma non balzò fuori dal *futon*, rimase

---

maniche abitualmente indossato dalle ragazze. Della leggenda esistevano versioni diverse e tra queste una era divenuta famosa grazie alla trascrizione fattane da Lafcadio Hearn. Il *furisode* di una fanciulla morta per un amore infelice viene affidato a un tempio buddhista e venduto più volte dai monaci a ragazze destinate a morire poco dopo averlo acquistato. Il tentativo estremo di un monaco di distruggere nel fuoco quella veste dall'influsso malefico origina un incendio che il vento propaga per il resto della città.

sdraiato. Perché sentire in sogno quel genere di suono era per lui quasi normale. A volte l'eco si prolungava anche da sveglia (SZ, 1994, VI, pp. 225-6).

In *Mon* il protagonista sceglie di dedicarsi per qualche tempo alla meditazione in un tempio Zen, ma presto lo coglie il dubbio che la meditazione in cerca di una illuminazione possa essere solo un gran perdita di tempo. La sua perplessità è veicolata da un'efficace similitudine nella quale torna il tema dell'incendio.

[...] Mentre meditava, si chiese perplesso se per caso non stesse perdendo tempo in una solenne idiozia. Quello che stava facendo gli sembrava assurdo come se, volendo dare una mano a spegnere un incendio, invece di cercare l'ubicazione esatta della casa sulla mappa del quartiere, uno si precipitasse di corsa nella direzione sbagliata (SZ, 1994, VI, p. 578).

Negli esempi citati l'incendio sembra divenire metafora di una condizione esistenziale di incertezza e precarietà e questa lettura potrebbe applicarsi anche a *Kaji*. Se si accetta l'ipotesi che si sia trattato solo di un brutto sogno, allora la prima parte del racconto potrebbe essere la visione estremamente realistica di una coscienza sognante attanagliata dall'ansia, che sperimenta l'angoscia di fuggire da un evento imminente come accade spesso negli incubi.

Il caos generato da un incendio può essere anche un'efficace metafora per rappresentare il mondo in guerra. È quello che accade all'inizio della *Nona notte* in *Yume jūya*.

Il mondo è diventato inspiegabilmente caotico. Sembra che da un momento all'altro debba scoppiare una guerra. Si prova la stessa sensazione che se fosse divampato un incendio nella stalla e i cavalli senza finimenti corressero imbizzarriti giorno e notte attorno alla residenza del padrone, inseguiti da mattina a sera da uno stuolo di staffieri (SZ, 1994, XII, p. 124).

Segue poi il racconto della quotidianità di una donna sposata a un soldato che dal fronte non ha mai fatto ritorno. La vediamo riversare sul figlio il proprio amore ma anche il desiderio frustrato di riabbracciare il marito, per la salvezza del quale si reca ossessivamente al tempio ogni sera. L'immagine dei cavalli impazziti nell'incendio anticipa dunque il clima



mesto del racconto, che mostra quanto profondo possa essere il trauma della guerra nella dimensione privata della vita di una giovane donna<sup>105</sup>.

Sia in *Kaji* che nella *Nona notte* l'immagine dei cavalli è piuttosto incisiva e interviene nel contesto della rappresentazione di eventi eccezionali e catastrofici come una guerra o un incendio. Tuttavia in *Yume jūya* la loro forza selvaggia e travolgente si dispiega in un contesto che richiama il Giappone feudale per la presenza degli staffieri e della dimora del signore. Una metafora efficace a indicare la follia e il sovvertimento dell'ordine in un mondo dilaniato dalla guerra. In *Kaji* la veemenza dei cavalli è invece trattenuta e addomesticata dall'uomo, che nel momento del pericolo a essi ricorre, seppur in vano, in un contesto cittadino.

### 3.4 Kokoro

Il breve racconto contenuto in *Eijitsu shōin*, che per inciso porta lo stesso titolo del celebre romanzo pubblicato nel 1914, può essere suddiviso in tre sezioni, l'ultima delle quali, con una studiata composizione ad anello, riprende con variazione il tema iniziale. Anche qui il finale è spiazzante e lascia aperto il dubbio se quel che leggiamo sia la cronaca di un evento reale, come tutto il racconto lascerebbe presagire, o non si tratti invece di un'esperienza perturbante, che risveglia angosce e sentimenti sopiti, come in un incubo proiettato dal proprio inconscio.

L'esordio è caratterizzato da un'atmosfera primaverile e quieta. Il narratore affacciato al balcone di casa osserva il passaggio di un ciabattino, che richiama i potenziali clienti del vicinato battendo un tamburello. Lo segue con lo sguardo finché un uccellino, sorpreso dal rumore dei colpi, spicca il volo da un pruno fiorito e si posa sulla ringhiera, catturando l'attenzione del protagonista. In questo caso, contrariamente a quanto avviene in *Kaji* e *Hebi*,

---

<sup>105</sup> Non va dimenticato che all'epoca in cui Sōseki scrive *Yume jūya*, il Giappone ha già concluso vittoriosamente le guerre contro la Cina (1894-1895) e la Russia (1904-1905). Quest'ultima, in particolare, era stata celebrata ovunque in Giappone con parate e spettacoli pirotecnici in onore dell'Impero, dell'Esercito e della Marina. I toni trionfalistici nascondevano tuttavia la realtà di una guerra che era sì stata vinta, ma con dispendio di risorse economiche preziose per l'ancora fragile Impero e numerose perdite umane. Le conquiste territoriali sancivano anche l'avvio di una politica espansionista, che verosimilmente avrebbe portato a nuovi conflitti. Del resto all'indomani della guerra russo-giapponese, nel 1906, Sōseki pubblicava *Shumi no iden* nel quale esprimeva la propria visione critica nei confronti della guerra, attraverso il racconto della tragedia personale del giovane Kosan.

l'avvio è estremamente rassicurante per la dimensione quotidiana e l'atmosfera luminosa e serena. Nulla lascia presagire il finale angoscioso del racconto.

Appesi l'asciugamano da bagno sulla ringhiera al primo piano e guardai sotto di me la città inondata di luce primaverile. Proprio allora, un ciabattino con un cappuccio in testa e la barba bianca e rada passò oltre la siepe. Aveva appeso un vecchio tamburello a un bigollo e lo percuoteva con una spatola di bambù, ma quel *tam tam*, per quanto sonoro, mancava di vigore, come un ricordo che riaffiori improvviso alla mente. Arrivato vicino al cancello della casa del medico sull'altro lato della strada, il vecchio percosse il tamburello con un colpo sordo che risuonò nell'aria tersa di primavera. Allora dai rami di un candido pruno fiorito sopra la sua testa, spiccò il volo un uccellino. Il ciabattino non ci fece caso e costeggiando la siepe verde di bambù, girò dall'altra parte e scomparve alla vista. Con un solo battito d'ali, l'uccellino volò sotto la ringhiera. Si posò per un istante sul ramo sottile di un melograno, ma sembrava inquieto. Cambiò posizione due o tre volte, poi improvvisamente mi vide appoggiato alla ringhiera e subito spiccò il volo. Non feci in tempo a dirmi che la cima del ramo si era mossa leggera, come del fumo, che l'uccellino era già fermo sulle sue zampette delicate sopra la sbarra della ringhiera.

Siccome era un uccellino che non avevo mai visto prima, naturalmente non ne conoscevo il nome, ma i suoi colori colpirono a fondo il mio cuore. Le sue ali, come quelle dell'usignolo avevano una certa sobria eleganza, il petto era di un rosso scuro color mattone ed era così lieve che al minimo soffio di vento sarebbe volato via. Di tanto in tanto l'aria attorno a lui ondeggiava leggermente ma lui restava tranquillo e immobile. Pensando che fosse un peccato spaventarlo, rimasi anche io fermo alla ringhiera per qualche tempo senza muovere nemmeno un dito, ma con mia sorpresa l'uccellino sembrava non avere paura, così mi ritrassi senza far rumore. Al contempo l'uccellino volò con agilità sopra la ringhiera proprio davanti ai miei occhi. A mala pena trenta centimetri ci separavano. Quasi senza volerlo tesi la mano destra verso la graziosa bestiola. E lui, come se volesse affidare a me il suo destino, venne a posare senza paura sul palmo della mia mano le sue ali soffici, le zampine sottili e il petto pulsante. Allora osservai dall'alto la sua testa rotonda e pensai: "Questo uccellino...". Ma non mi venne in mente null'altro che "Questo uccellino...".

Il resto rimaneva nascosto in fondo al mio cuore e l'insieme sembrava vago e confuso. Se avessi potuto, grazie a un potere magico, concentrare in un solo punto e distinguere chiaramente ciò di cui era pregno il fondo del mio cuore, credo che la sua forma avrebbe avuto lo stesso contorno e gli stessi colori di quell'uccellino posatosi allora proprio là sul palmo della mia mano. Misi immediatamente l'uccellino in una gabbietta e rimasi a osservarlo finché non si allungarono le ombre del sole primaverile. Mi chiedevo che cosa provasse mentre mi guardava (SZ, 1994, XII, pp. 202-3).

Il riferimento al pruno e l'attenzione al comportamento e all'aspetto dell'uccellino richiamano immediatamente una sensibilità squisitamente giapponese nel cogliere la bellezza della natura e del mondo animale. Sōseki vi aggiunge sapienti pennellate cromatiche e come in un dipinto ci mostra una nuvola di fiori bianchi dal quale spicca il volo un uccellino dal piumaggio screziato. Gli aggettivi insistono sulla delicatezza, l'agilità e i colori di questa

creatura. Potrebbe essere un uccellino qualunque e tuttavia non potendo ricondurlo a una specie certa, siamo portati a immaginarlo secondo categorie estetiche squisitamente giapponesi. Il sostantivo *shibumi*, relativo alle ali, rimanda alla “sobria eleganza” di colori tenui e delicati, assolutamente non sgargianti e pretenziosi, come possono essere le tonalità smorzate e poco accese del nero, del grigio, del marrone o del verde. L’area semantica *shibumi*, come è noto, esprime tutto ciò che è quieto e sottilmente espresso, non ostentato o troppo appariscente, semplice ma non rude. Qualità tipiche delle creazioni artistiche e degli oggetti di artigianato giapponese che hanno un aspetto austero dietro il quale si cela qualcosa di prezioso. L’uccellino affascina perché i suoi colori sobri svelano all’occhio raffinato del protagonista una bellezza e una vitalità nascoste. Senza l’incontro con un fruitore educato e in grado di apprezzarla, l’intima bellezza di questa creatura andrebbe perduta. L’uccellino appare quindi come una creatura reale, per la descrizione minuziosa e verosimile del comportamento e dell’aspetto, e al contempo evocatrice di qualcosa di più profondo e simbolico. *Shibumi* è l’esaltazione in termini estetici di un carattere riservato e reticente la cui autentica essenza giace nel fondo del cuore. Non è un caso dunque che dopo essere rimasto colpito dalla sua figura, il narratore si interroghi su cosa mai possa provare quella bestiola.

La fragile bellezza e l’insolita docilità nell’abbandonarsi totalmente alla sua mano conquistano il narratore e, attraverso il continuo rimando di sguardi, l’uccellino diventa la metafora vivente dei sentimenti più profondi e inesprimibili che si agitano nel fondo del suo cuore umano. Così l’iniziale emozione estetica porta il narratore a rispecchiarsi empaticamente nell’uccellino. Il lettore è ora completamente assorto nei pensieri del protagonista, ma il contesto cambia bruscamente.

Poi uscii per una passeggiata. Di buon umore camminai di strada in strada senza una meta, e percorsi fino in fondo una via animata: alcuni svoltavano a destra, altri giravano a sinistra, incrociavo continuamente sconosciuti e dietro di loro altri sconosciuti. Per quanto camminassi, la strada era piena di vita, allegra e spensierata, cosicché non mi sfiorava neppure l’idea che sarebbe giunto il momento in cui il contatto con il mondo esterno mi avrebbe procurato un certo disagio. Incontrare migliaia di sconosciuti mi rendeva felice, semplicemente felice, e nessuno sguardo, nessun viso si imprimeva nella mia mente felice. Allora da qualche parte mi arrivò un suono, simile a quello di una campanella di un tempio che cadendo batteva contro le tegole della tettoia (SZ, 1994, XII, p. 204).

Il narratore cammina ora tra la folla, ma il viavai, diversamente da quanto accade in *Kaji* o in *Inshō*, non lo disturba né lo inquieta. Anzi, la strada animata comunica una sensazione piacevole e il semplice fatto di imbattersi in gente sconosciuta procura una certa felicità. Nessun volto o espressione cattura l'attenzione del protagonista, ma egli si rallegra comunque di questo contatto anonimo e innocuo con il mondo esterno, che lo interessa soprattutto per le sensazioni che suscita nel suo animo.

È il rumore di qualcosa che cade a distogliere il protagonista dai suoi pensieri per riportarlo alla realtà.

Sorpreso mi voltai in quella direzione e a una decina di metri da me, all'imbocco di una stradina, era ferma una donna. Non distinguevo cosa indossasse e come avesse acconciati i capelli. Ciò che si impresso sulla mia retina, era quel viso. Mi è difficile descrivere separatamente gli occhi, il naso e la bocca di quel viso, perché gli occhi, la bocca, il naso, le sopracciglia e la fronte formavano un insieme, un solo viso creato apposta per me. Fermo lì da un passato secolare quel volto mi aveva atteso sempre con gli stessi occhi, lo stesso naso e la stessa bocca. Secoli dopo quel volto mi conquistava per portarmi ovunque. Era un volto che si esprimeva in silenzio. La donna si voltò indietro in silenzio. Provai a seguirla, ma quella che credevo fosse una stradina, era un vicolo così stretto e buio che in circostanze normali avrei esitato. Tuttavia la donna lo imboccò senza dire parola. Non parlava. Mi invitò a seguirla. Io mi feci più piccolo che potei e mi infilai nel vicolo.

Un *noren* nero ondeggiava lievemente. Aveva una scritta bianca stampata. Un lume all'ingresso mi sfiorò la testa. In mezzo vi era disegnato un emblema con tre pini sovrapposti sotto il quale era scritto il carattere *moto*. Più avanti un contenitore di vetro era riempito con una graniglia di *karuyaki*. Poi, sotto la tettoia erano appesi cinque o sei scampoli di chintz in cornici quadrate. Infine notai anche una boccetta di profumo. Il vicolo terminava contro un muro nero pece di un *dozō*. La donna era a meno di un metro da me. Di colpo si voltò nella mia direzione. Poi subito girò a destra. In quel momento, con un brusco cambiamento le mie sensazioni si identificarono con quelle dell'uccellino di prima. Corsi dietro alla donna e svoltai subito a destra. Girai e destra e mi trovai in un altro vicolo molto più lungo del precedente, che proseguiva buio, stretto e senza fine. Pensando solo alla donna silenziosa, mi infilai in quel vicolo buio, stretto e senza fine, e come l'uccellino sparì dietro di lei (SZ, 1994, XII, pp. 204-5).

L'ultima sezione si apre con l'apparizione di una donna di cui è difficile immaginare le sembianze, dal momento che il narratore stesso non è in grado di descriverle. I lineamenti e l'incarnato non sono connotati da alcun aggettivo qualificante, dunque non si può affermare con certezza che sia bella. Ciononostante la sua figura indefinibile esercita sul protagonista un fascino particolare e attira l'attenzione del lettore.

Sōseki era dell'opinione che la bellezza femminile non dovesse essere rappresentata in modo eccessivamente particolareggiato, come spesso accadeva nei romanzi ottocenteschi europei, perché la dovizia dei dettagli sortiva l'effetto contrario di lasciare solo una vaga impressione nella mente del lettore<sup>106</sup>. Nel brano in questione, si direbbe che egli raggiunga l'estremo opposto, quello cioè di non fornire alcun dettaglio *tout court*, riuscendo comunque a delineare l'immagine di una donna intrigante. La sua apparizione silenziosa potrebbe ricordare l'atmosfera tipica di molte fiabe e leggende giapponesi, nelle quali l'incauto viandante si lascia sedurre da una bella donna, che si rivela poi essere un demone e lo conduce alla rovina. Ma potrebbe anche essere la figura di un dipinto che prende vita nel momento in cui su di esso si posa lo sguardo maschile. Per il narratore, infatti, la donna che ha di fronte possiede, come Mona Lisa, un fascino che attraversa i secoli e sembra destinato da sempre ad attrarlo. Certamente alla naturale attrattiva di una donna reale si associa la malia esercitata dalla sua aura misteriosa. È una sorta di *femme fatale* silenziosa che irretisce il narratore, spingendolo a seguirla con la stessa docilità con la quale l'uccellino è volato sulla mano e si è lasciato mettere in gabbia. La fascinazione che promana dalle sue fattezze non è però la premessa a uno sviluppo estatico o erotico della vicenda, al contrario, introduce un'atmosfera di inquietudine crescente. Il protagonista è infatti condotto per vicoli sempre più stretti e bui, nei quali non si addentrerebbe mai in condizioni normali. La dominante cromatica del nero interviene a sottolineare il clima minaccioso, e il periodare corto con sequenze brevi, come le immagini vorticosi percepite da chi si trovi in una situazione di pericolo o ansia, rende stilisticamente la tensione emotiva dell'uomo.

Il narratore sperimenta infine quel senso di abbandono o resa incondizionata all'altro che lo aveva stupito nell'uccellino. Il finale riprende dunque con un ribaltamento di prospettiva la situazione iniziale. L'umano che scruta la docile bestiola diventa egli stesso una bestiola remissiva incantata da una figura umana. Il protagonista che all'inizio si interroga su quali emozioni possano albergare nel cuore dell'uccellino, ora le sperimenta in prima persona trovandosi come in una gabbia di tenebra.

---

<sup>106</sup> Lo afferma in *Bungakuron* come ricorda Cho Kyo (2012, pp. 235-7). Lo studioso sottolinea come la Mineko di *Sanshirō*, per esempio, non viene descritta completamente nel momento in cui appare per la prima volta. Piuttosto, il fascino della donna si dispiega in passaggi diversi del romanzo e attraverso il dettaglio di una sua espressione.

Non è dato sapere al lettore quale sorte tocchi all'io narrante. Forse è perduto per sempre, come Shōtarō, che nella *Decima notte* di *Yume jūya*, segue una bella sconosciuta e cade irrimediabilmente malato. Né sapremmo affermare con certezza fino a che punto quanto letto sia un'esperienza reale oppure si tratti di un incubo o un'allucinazione. Se da un lato abbiamo una cornice spazio temporale piuttosto certa e credibile - la città in primavera, i vicoli bui di un quartiere - d'altra parte, proprio quegli elementi su cui si sofferma maggiormente l'attenzione del narratore hanno qualcosa di sfuggente e misterioso: l'uccellino è grazioso ma di una specie mai vista prima e di una docilità quasi innaturale; la folla è gioiosa ma anonima; la fanciulla ha un fascino imponderabile. Il finale è dunque sconcertante perché il piano obliquo del reale inclina repentinamente verso qualcosa di inspiegabile e dunque fantastico.

Si potrebbe parlare di un racconto fantastico anche perché suscita un'impressione molto simile a quella ingenerata da ciò che Freud chiama il *perturbante* (heimlich). Il padre della psicanalisi analizza il *perturbante* in alcune opere letterarie che, facendo leva sull'evocazione del soprannaturale e dello spaventoso, catturano il lettore e lo inducono a rivivere un'esperienza emotiva traumatica. Il *perturbante* è infatti qualcosa di inconsueto che è capace di risvegliare paure o angosce legate principalmente all'infanzia. È lo spauracchio di sentimenti sopiti, rimossi e mai realmente superati. Perché il perturbante si dispieghi con efficacia è necessario che lo scrittore ponga il lettore di fronte a un paradosso cognitivo, nel quale egli si trovi impossibilitato a decidere se alcuni personaggi della storia siano reali e animati oppure no (Freud, 1991, pp. 269 -307)

Nel racconto sosekiano è l'incontro inaspettato con la donna misteriosa a rappresentare l'evento inconsueto. Il paradosso cognitivo si realizza nel momento in cui cominciamo a dubitare che la donna sia umana e si insinua in noi il sospetto che questo non sia il racconto di un'esperienza reale. Quale sentimento rimosso potrebbe allora evocare questo incontro? La donna non mostra alcuna esitazione nell'attrarre a sé il protagonista, e sembra possedere la sensualità di un demone crudele che seduce e annulla il maschio soffocandolo in un mondo sempre più buio e angusto. C'è indubbiamente una rappresentazione oscura del femminile che respinge e attrae il protagonista. Egli vive l'evento con angoscia crescente e nel contempo non può far altro che seguire la donna ovunque ella lo condurrà. Si potrebbe

ipotizzare che il *perturbante* sia qui il riemergere di un timore nei confronti della donna, forse collegato a esperienze passate, anche molto precoci, di rifiuto o di umiliazione. Il dettaglio del carattere *moto* disegnato sul lume, che veicola il senso di “origine, inizio”, potrebbe supportare l’interpretazione dell’episodio in relazione a paure profonde mai completamente superate. Sōseki potrebbe aver riversato nel narratore le personali difficoltà relazionali con il mondo femminile. Difficoltà delle quali offre un vasto campionario la produzione narrativa dell’autore, nella quale, come la critica ha spesso rilevato, il rapporto tra i due sessi è quantomeno problematico, perché l’uomo assume sovente un ruolo passivo e la donna, che ha nello sguardo il proprio punto di forza, mostra invece un carattere algido ed enigmatico.<sup>107</sup>

Tuttavia, anche senza chiarire l’esatta natura del sentimento rimosso ed evocato, Sōseki raggiunge lo scopo di portare il lettore a intuirne la forza primordiale e oscura. La stessa che si agita nel cuore del misterioso uccellino ed esercita una pericolosa attrazione come la vertigine sopra un abisso.

---

<sup>107</sup> Il tema della rappresentazione del femminile in Sōseki è complesso e suscettibile di diverse letture e interpretazioni che non necessariamente si escludono a vicenda. Nella sua nota lettura psicologica della produzione sosekiana, Doi (1976) lo spiegava individuando in molti dei personaggi maschili una omosessualità latente, riconducibile all’esperienza traumatica dell’abbandono da parte dei genitori e alle carenze affettive dello scrittore durante la sua infanzia. D’altro canto, Sōseki non è immune al fascino di quel nuovo modello di femminilità sensuale e pervasiva, che fa la sua apparizione nel repertorio simbolista di fine secolo e diventa archetipo della *femme fatale* moderna, la donna che decide il destino dell’uomo attraverso la sua potenza erotica (Yoon, 2015, pp. 221-60). Infine Sōseki vive in un’epoca di cambiamento socio-culturale che investe anche la rappresentazione di genere e i ruoli uomo/donna, tema sviluppato da Ridgeway (2002).

## 4. LA SOCIETÀ E IL VALORE DEL DENARO

### 4.1 Differenze sociali, imprenditoria e rapporto col denaro nella narrativa sosekiana

Sōseki appartiene a quella generazione cresciuta con lo stato Meiji e testimone dei mutamenti radicali che investirono la società e l'economia del Giappone. Nel giro di un trentennio la politica di modernizzazione del neonato Stato nazionale portò allo sviluppo del liberismo e a una rapida industrializzazione, che avrebbero reso il paese più forte economicamente e militarmente. Tutto questo fu raggiunto però anche a costo di numerosi sacrifici sociali, di un aumento della disoccupazione e di un preoccupante impoverimento del ceto medio basso.

Sōseki, che non è contro il “nuovo”, ma neppure acriticamente allineato con esso, riflette spesso sull'entità e sulla problematicità del cambiamento in atto e sulla crisi dei valori morali. Rifiuta la modernizzazione come occidentalizzazione e sottolinea l'importanza di portare avanti individualmente, ma nel rispetto dell'altro, quei valori umani che la società, sedotta dal sogno capitalistico, sembra aver perduto<sup>108</sup>.

Aprire lo sguardo letterario alla dimensione sociale è d'altra parte coerente con il suo progetto di elaborazione di una teoria della letteratura che attinga anche dalle scienze sociali. Nel lavoro di preparazione alla stesura di *Bungakuron* egli approfondì proprio lo studio della sociologia, delle scienze politiche e della filosofia sociale basandosi principalmente sui lavori degli studiosi inglesi a lui contemporanei. I volumi contenuti nella sua biblioteca personale dimostrano come in questo campo Sōseki attingesse principalmente alle teorie sostenute da Herbert Spencer (1820-1903) e John Stuart Mill (1806–1873) o da studiosi che a essi si

---

<sup>108</sup>Le riflessioni in merito alla società e alla civiltà del periodo Meiji e le condizioni per lo sviluppo dell'individualità del singolo sono al centro delle due celebri conferenze, rispettivamente *Gendai nihon no kaika* (L'apertura del Giappone moderno, 1911) e *Watakushi no kojinchugi* (Il mio individualismo, 1915). In particolare è da rilevare come nella prima, l'analisi del Giappone moderno, soggetto a costrizioni imposte dall'esterno, muove comunque dall'interpretazione pessimistica del progresso della civiltà umana in generale. Una visione secondo la quale l'Occidente è oppressore e a sua volta oppresso.



rifacevano <sup>109</sup>. Teorie nelle quali, con diverse posizioni, si mescolavano liberalismo, utilitarismo, e darwinismo sociale. D'altro canto Sōseki possedeva anche una copia del capitale di Marx (1818-1883) nella sua traduzione inglese. E sebbene il volume non mostri sottolineature o note a margine, è evidente dal corpus delle sue opere che egli conoscesse i principi fondamentali del marxismo (Bourdagh, 2010, p. 13).

È dunque interessante osservare come nell'arco della sua attività di scrittore Sōseki trasferisca anche nella narrativa quelle riflessioni che gli studi di sociologia avevano in lui stimolato. Ne è un esempio la questione della proprietà privata. Secondo le teorie più diffuse in Europa alla fine dell'Ottocento, il sistema di gestione della proprietà era un indicatore per misurare il grado di civilizzazione raggiunto da una nazione. In sintesi, una società nella quale una persona poteva impadronirsi facilmente della proprietà di un altro era una società essenzialmente incivile. Pertanto l'innata propensione individualista ad acquisire ricchezza andava in qualche mitigata da regole morali. Il tema compare tra le righe già in *Wagai wa neko dearu*, perché il gatto è una sorta di antropologo che studia le abitudini stravaganti della tribù umana in contrasto con il modo più civilizzato dei felini. Nelle primissime pagine del romanzo egli insiste proprio sul tema della proprietà privata.

Vivendo con gli esseri umani, più li osservo più mi sembra inevitabile affermare che sono degli esseri egoisti [...] La gattina di tre colori che vive nel vicinato sostiene indignata che gli uomini non hanno il senso della proprietà. Fra noi gatti vige da sempre la regola che chi trova per primo una cosa, che sia la testa di una sardina o le interiora di una triglia, ha il diritto di mangiarla. E se qualcuno non rispetta questa regola, la parte lesa è autorizzata a ricorrere alla violenza. Gli umani, invece, pare che non conoscano questo principio, perché ci sottraggono continuamente ogni cosa buona che troviamo. Approfittando della loro forza, non si fanno scrupoli a rubarci il cibo che ci appartiene di diritto (SZ, 1993, I, pp. 7-8).

Il problema della proprietà privata e degli aspetti a esso correlati attraversa tutta la produzione narrativa dello scrittore. Sia che si tratti di una questione privata, sia che il discorso si allarghi a una dimensione pubblica, la ricerca di un facile successo economico, il

---

<sup>109</sup> Lo studio della sociologia inglese obbligava Sōseki a mantenere comunque un approccio critico nei confronti di ciò che leggeva. Per i sociologi inglesi infatti l'Europa rappresentava sovente il più alto grado di evoluzione sociale, mentre il Giappone, e l'Asia più in generale, erano spesso considerati a un livello inferiore di sviluppo, cfr. Bourdagh (2010, pp. 13-7).

ruolo ambiguo del denaro nelle relazioni interpersonali, la gestione di un'eredità, il divario tra ricchi e poveri sono tra i temi che ricorrono in molte opere dell'autore.

Nel breve romanzo *Nihyaku tōka* (Duecentodecimo giorno, 1909), per esempio, il protagonista Kei dichiara di avere un obiettivo nella vita, quello di distruggere i mostri del progresso e sostenere le persone ordinarie che non hanno né soldi né potere. Shirai Dōya, in *Nowaki* (La tempesta autunnale, 1907), è obbligato ad abbandonare cinque posti di lavoro per le sue posizioni apertamente critiche nei confronti dei poteri forti. La ragione per la quale viene allontanato dal suo primo incarico in un liceo è infatti l'aver denunciato per corruzione e abuso di potere una società di carburanti, benvoluta dalla comunità locale alla quale garantisce benessere. Le aspirazioni egalarie dei due protagonisti condividono in fondo l'ideale di un liberismo economico che sia mitigato da una distribuzione equa della ricchezza.

Che la questione fosse tutt'altro che di secondaria importanza per Sōseki, lo si evince chiaramente da più di un passaggio di *Sore kara*. Troviamo, per esempio, la descrizione della squallida miseria dei nuovi quartieri popolari di Tōkyō, costruiti male e in fretta da imprenditori senza scrupoli e con pochi soldi. Quartieri dove spesso è costretto a vivere chi sbarca il lunario svolgendo un lavoro intellettuale mal retribuito (SZ, 1994, VI, pp. 91-2). Daisuke, l'esteta romantico-decadente protagonista del romanzo, denuncia con impietosa lucidità la decadenza della società giapponese contemporanea<sup>110</sup>:

Daisuke aveva dato un nome alla società moderna, nella quale nessun essere umano poteva entrare in contatto con il prossimo senza avvertire un profondo senso di reciproco disprezzo, la chiamava: "la decadenza del Ventesimo secolo". Secondo la sua interpretazione, gli appetiti umani, che di recente si erano improvvisamente gonfiati, tendevano a soffocare le urgenze morali, minacciando di annientarle. In questa lotta vedeva uno scontro tra vecchi e nuovi bisogni. E, in definitiva, comprendeva che l'abnorme crescita degli appetiti umani, era l'avanzata travolgente di uno *tsunami* partito dall'Europa. Questi due fattori avrebbero dovuto trovare prima o poi un equilibrio. Tuttavia Daisuke era convinto che finché il debole Giappone non fosse stato economicamente all'altezza delle grandi potenze europee, il paese non avrebbe trovato una stabilità. Ed era ormai rassegnato a non vedere mai sorgere il sole su quel giorno. (SZ, 1994, VI, pp. 141-3)

---

<sup>110</sup> Per una analisi della visione disincantata della società giapponese, letta attraverso lo sguardo di Daisuke, cfr. Colleoni (1998, pp. 110 -154).

Suo padre è l'emblema stesso di questo squilibrio, perché da giovanissimo samurai modello di lealtà e senso del dovere nel periodo Tokugawa, si trasforma nel Meiji in un uomo d'affari egoista e di dubbia onestà. Certamente Daisuke è uno dei personaggi più rappresentativi di quella "intelligenza inoperosa e apatica"<sup>111</sup>, spesso irrisa da Sōseki nei suoi romanzi, ma condivide con il suo autore l'intima sofferenza legata alla percezione della crisi dei valori umani sacrificati in nome del profitto e della competizione con l'Occidente. L'adozione indiscriminata di modelli di sviluppo non mitigati da leggi morali comporta seri rischi per il Giappone, avverte Daisuke e Sōseki con lui. L'urgenza di sopravvivere e, per così dire, di badare al soldo, condiziona a tal punto la psicologia umana che, nel corso delle riflessioni sul suo difficile rapporto col padre e di come procacciarsi da vivere, persino Daisuke finisce per ricorrere a una similitudine che equipara i tipi umani a metalli più o meno preziosi. Così si esprime infatti in un altro passaggio di *Sore kara*:

C'era stato un tempo in cui suo padre gli era parso d'oro. Molti uomini più anziani di lui gli erano parsi d'oro. Chiunque avesse ricevuto un'educazione adeguata gli era parso d'oro. Pertanto constatare di essere solo d'oro placcato era doloroso. Aveva avuto fretta di diventare d'oro massiccio. Ma quando il suo sguardo si era scontrato con la vera natura del metallo di cui erano fatti gli altri, all'improvviso il suo sforzo gli era parso insensato (SZ, 1994, VI, p. 96-7).

Strettamente connesso alla questione dello sviluppo economico incontrollato e del crescente divario sociale è il problema del denaro e del suo utilizzo. Tema sul quale Sōseki torna più volte nel corso della sua carriera. La visione personale in merito emerge chiaramente in *Watakushi no kojishugi*, la celebre conferenza tenuta al Gakushūin nel 1915. In essa Sōseki spiega infatti che il denaro è un mezzo utile ma anche estremamente pericoloso perché permette di imporre la propria personalità. È un potente strumento di seduzione che, se dispensato profusamente, permette di influenzare gli altri. Solo un uso responsabile del denaro e un senso del giusto in chi lo possiede può scongiurare il pericolo che esso diventi un mezzo di deterioramento spirituale per se stessi e per la società. L'esempio migliore dell'effetto degradante del denaro sull'essere umano è probabilmente quello di Kaneda, uno dei personaggi di *Wagahai wa neko dearu*, che già nel nome, "Campo

---

<sup>111</sup> L'espressione è di Donald Keen che la definisce "*Idle intelligentisa*" (1998, p. 328)

dei soldi”, rappresenta la caricatura del nuovo ricco di epoca Meiji. Kaneda è costantemente dedito alla ricerca di possibili occasioni di guadagno e, nonostante la sua grettezza, gode comunque di un certo prestigio.

La questione dell’uso che si fa del denaro e la critica al valore sociale attribuitogli rappresentano un *leitmotiv* nella produzione sosekiana, certamente legato anche alle esperienze personali dell’autore, costantemente assillato da problemi finanziari perché responsabile economicamente del benessere della propria famiglia numerosa<sup>112</sup>.

Molti dei suoi personaggi vivono in precarie condizioni di vita e dunque agiscono e pensano spinti dalle preoccupazioni di gestire le spese e il bilancio familiare. Altri tentano la fortuna negli affari ma confidano troppo in un successo spesso aleatorio. Persino in *Kusamakura*, dove pure il protagonista tenta un ritorno alla Natura per allontanarsi dalle brutture del Giappone moderno, l’eco di quel mondo si insinua tra le righe quando apprendiamo, tra l’altro, che la misteriosa Nami è tornata alla casa del padre dopo il fallimento del marito negli affari.

In *Mon*, che di *Sore kara* rappresenta l’ideale continuazione e compimento, tutti gli investimenti dello zio paterno di Sōsuke, il protagonista, sono sistematicamente destinati a finire male. Lo zio convince il padre di Sōsuke ad affidargli dei capitali col pretesto di investimenti vantaggiosissimi, ma entrambi finiscono col perdere somme considerevoli. Decide di capitalizzare il denaro che spetterebbe al nipote più giovane nell’acquisto in una casa, ma questa va a fuoco. Trova un estimatore di oggetti d’arte, al quale si affida per la vendita di alcuni dipinti e oggetti di antiquariato, ma quello fa sparire tutto senza restituire nulla. Anche il figlio, Yasunōsuke, eredita dal padre l’intraprendenza per gli affari ma, come il padre, sembra destinato al fallimento. Dapprima investe i capitali di famiglia nella produzione di motori a petrolio per pescherecci, ritenendo di poter guadagnare una fortuna, poi l’affare non procede bene e si dedica alla costruzione di una stampante a colori, ultimo ritrovato della tecnica. Persino lo scapestrato fratello minore del benestante Sakai si lancia in imprese fallimentari.

---

<sup>112</sup> È noto che durante il soggiorno inglese (1900-1902) Sōseki sopravvisse a stento confidando nella misera borsa di studio percepita dal governo giapponese, mentre al suo ritorno in Giappone le responsabilità di capo famiglia gli imposero costantemente la necessità di far quadrare i conti di casa con lo stipendio di scrittore.

Terminati gli studi, su presentazione del fratello maggiore era stato assunto in una banca, ma si lagnava continuamente di non poter guadagnare abbastanza, così poco dopo la guerra russo giapponese, era partito per la Manciuria annunciando che avrebbe fatto fortuna, senza ascoltare il fratello maggiore che cercava di dissuaderlo. E lì come aveva esordito? Si era messo a gestire una grossa impresa per trasportare residui di fagioli e di soia su battelli lungo il fiume Liao He, un'attività che in breve tempo si era rivelata fallimentare. Fin dall'inizio infatti non aveva capitali, e quando finalmente aveva cercato di saldare i conti, aveva scoperto un buco incolmabile. Di conseguenza l'impresa aveva chiuso e lui inevitabilmente si era ritrovato sul lastrico (SZ, 1994, VI, p. 550).

In generale tutti i protagonisti di *Mon* sembrano avere problemi economici che finiscono per incidere sulla natura stessa dei rapporti interpersonali. Del resto Sōseki sapeva bene che temi come l'amore, la famiglia e la felicità non potevano essere analizzati senza tenere in considerazione il peso reale delle questioni legate al denaro, al benessere e ai rapporti di potere.

In *Mon* lo stato delle sue finanze non permette a Sōsuke di concedersi i piaceri che la città offre e con la moglie condivide più che altro la preoccupazione di non poter pagare i conti e arrivare a fine mese. Entrambi non possono acquistare nuovi capi di abbigliamento e Sōsuke è costretto a indossare sempre lo stesso paio di scarpe con le suole bucate. La ragione principale delle ristrettezze economiche in cui versano i due sta nel fatto che Sōsuke, per aver sposato la donna con cui aveva una relazione adulterina, è stato diseredato dal padre. Il quale, per altro, gli ha lasciato in eredità anche dei debiti da pagare. Il sopra ricordato zio paterno aiuta in parte Sōsuke a rifondere il dovuto, occupandosi anche del mantenimento di Koroku, suo fratello minore, ma questo inficia inesorabilmente la relazione tra zio e nipote. Inoltre, alla morte dello zio, Sōsuke è costretto a riprendere con sé il fratello e ad addossarsi l'onere di pagare i suoi studi. La povertà e la conseguente vita disagiata a cui sono costretti, sono per Sōsuke anche la ragione fondamentale dei ripetuti aborti della moglie.

In *Michikusa* le questioni finanziarie diventano se possibile ancora più assillanti e il mero tornaconto economico è il motore primo della vicenda principale. Infatti i genitori adottivi di Kenzō si fanno vivi dopo anni non per un moto di affetto, bensì per chiedergli soldi in prestito.

James Vardaman ha analizzato il tema del denaro in *Meian* (Luce e ombra, 1916) ultimo romanzo incompiuto di Sōseki, e ne conclude che i personaggi usano il denaro per avvicinare

gli altri a sé o allontanarli. L'offerta di denaro supplisce all'incapacità di amare e al contempo diventa un modo per manipolare l'altro.

In whichever direction they move, money is clearly a method of controlling others and getting them to follow the desires of another. We learn a great deal about the novel's characters by watching how they react to those who have and those who have not. We see the priorities of the characters by the way they use the resources they have. And, finally, we gain insight the viewpoint of Sōseki himself through his portrayal of the central characters. Far from simply releasing his personal frustration over financial matters, Sōseki has turned financial affairs into a tool for dissecting the illness of contemporary society (1987, pp. 283-4).

Come si è visto, la narrativa sosekiana offre più di uno spunto di riflessione sul cambiamento socio-economico in atto nel Giappone Meiji e sul ruolo ambiguo del denaro nei rapporti interpersonali. Non stupisce dunque che l'autore torni a trattare gli stessi temi anche all'interno di quel laboratorio sperimentale che è *Eijitsu shōhin*. L'interesse è palese già nel lavoro preliminare di raccolta delle idee da sviluppare nei racconti<sup>113</sup>. Qui Sōseki annota infatti la sequenza di termini chiave *kane no setsu, kane no henkei, henkei no toku to henkei no hei* (teoria del denaro, trasformazione del denaro, pro e contro della trasformazione) che rappresentano il nucleo centrale dell'episodio di *Eijitsu* intitolato *Kane* (Il denaro) e, in senso lato, di *Mōkeguchi* (Un buon affare). Contrappone inoltre due gruppi di parole legate da una relazione di causa effetto: *fu – zeitaku – bi* (ricchezza – lusso – bellezza) e *hin – tsūsetsu – seikatsunan* (indigenza, gravità, vita difficile). Due sillogismi che trovano sviluppo narrativo in *Ningen* (L'essere umano) e *Kaki* (Kaki).

La forma del racconto permette quindi non solo di evocare ricordi personali o narrare episodi dal sapore fantastico, ma di toccare anche temi socio economici di interesse per l'autore. Sōseki lo fa senza perdere di vista la qualità letteraria del racconto ritraendo individui del moderno Giappone Meiji alle prese con la loro quotidianità. Una quotidianità che tuttavia rivela la presenza di alcuni aspetti incongruenti sul quale il lettore è invitato a riflettere.

---

<sup>113</sup> Gli appunti sono riportati da Ishizaki (1981, pp. 39-40).

## 4.2 Disparità sociali in *Ningen* e *Kaki*

In *Ningen* e *Kaki* il racconto non è affidato all'io narrante dietro il quale si cela lo scrittore, ma è in terza persona e ruota attorno alle vicende di due personaggi principali, la signora Osaku e una bambina chiamata col suo vezzeggiativo *Kīchan*. In questo senso i due episodi condividono lo stesso presupposto narrativo di *Mona Lisa*, *Kakemono* e *Koe* dei quali sono protagonisti, rispettivamente, Ibuka, il vecchio Daitō e il giovane Toyosaburō. Si tratta di racconti le cui trame seguono uno sviluppo piuttosto lineare e che possono essere catalogati come brevi novelle, *tanpen shōsetsu*. La narrazione in terza persona permette al lettore di osservare con un certo distacco lo svolgimento dell'episodio. Inoltre, poiché vengono forniti tutti gli elementi necessari a collocare gli episodi in un contesto spazio-temporale chiaro, non si ha quel senso di angoscioso smarrimento che permea racconti come *Atataakai yume*, *Inshō* o *Hebi*, dove l'esordio spiazzante lascia il lettore col dubbio di chi sia a parlare e dove si trovi esattamente.

*Ningen* si apre con una serie di frasi interrogative che riproducono in modo efficace il nervosismo che aleggia in casa di Osaku. La padrona aspetta infatti con ansia la parrucchiera che è in ritardo, e i domestici di casa si domandano preoccupati perché ella non arrivi.

La signora Osaku si è svegliata prima del solito? La parrucchiera non è ancora arrivata? Se non arriva? La casa era in subbuglio.

L'appuntamento con la parrucchiera era stato fissato con certezza la sera prima. "Non ho altre clienti e organizzandomi sarò da lei entro le nove", le aveva risposto, e con questa rassicurazione Osaku si era coricata.

L'orologio a pendolo segnava ormai le nove meno cinque. Che poteva essere successo? Probabilmente la signora era già spazientita, così una domestica sollecita uscì un attimo a vedere.

Osaku si alzò allungandosi verso lo specchio che aveva sistemato davanti agli *shōji* e si guardò con attenzione. Schiudendo di proposito le labbra, scoprì del tutto due fila di denti bianchi ben allineati. A quel punto i rintocchi dell'orologio sopra la pendola suonarono le nove. Osaku si alzò subito in piedi e aprì i *fusuma* della stanza (SZ, 1994, XII, pp. 168-9).

Fin dalle prime battute appare chiaro che Osaku è una donna piuttosto benestante. Può permettersi una parrucchiera a domicilio, ha almeno una domestica sollecita e possiede un

orologio a pendolo (*hashiradokei*), forse un oggetto di importazione<sup>114</sup>. Ha anche una bella dentatura che esibisce con orgoglio. Dettaglio non di poco conto, considerando che nel Giappone di inizio Novecento, come altrove, avere una bella dentatura era sinonimo di una corretta alimentazione e di un certo benessere.

Segue la scena vivace del risveglio del marito e l'arrivo della parrucchiera trafelata.

“Ma che fai! Guarda che sono le nove passate! Dovresti alzarti, altrimenti faremo tardi!”.

Il marito di Osaku sentendo che erano le nove si tirò su dal letto e appena scorse il viso di lei balzò in piedi senza farsi pregare. “Eccomi!”.

Osaku tornò dalla cucina con spazzolino, dentifricio, sapone e asciugamano, diede il tutto al marito e gli disse “Forza, fa svelto”.

“Quando torno dal bagno passo a farmi la barba”, rispose lui e messosi un *doter* di seta *meisen* sopra lo *yukata*, scese all'ingresso per infilarsi le scarpe.

“Aspetta!”, disse Osaku e sparì di corsa nel retro della casa.

Nell'attesa il marito cominciò a usare lo spazzolino. Osaku tirò fuori da un cassetto del comò una piccola busta per donazioni in denaro, vi infilò dentro una moneta d'argento e gliela portò. Siccome non poteva aprire la bocca, il marito prese la busta senza dire una parola e uscì dalla porta a grata. Per qualche istante Osaku seguì con lo sguardo il bordo dell'asciugamano che gli penzolava dietro la spalla, poi scomparve in casa e sedendosi davanti alla toeletta, si rimirò nuovamente allo specchio. Aprì per metà un cassetto del comò e vi chinò leggermente il capo sopra. Poi tirò fuori alcuni indumenti, li appoggiò sui *tatami* e si fermò a riflettere. Tenne solo uno dei capi che aveva estratto con tanta attenzione e ripose gli altri con cura. Dopodiché aprì il secondo cassetto e nuovamente si mise a pensare. Riflettendo, tirando fuori roba e rimettendola a posto, perse una buona mezz'ora, con lo sguardo preoccupato sempre rivolto alla pendola. Quando finalmente ebbe scelto il vestito, lo avvolse in un grande *furoshiki* di cotone color curcuma che spinse in un angolo della stanza. Fu allora che dalla porta di servizio entrò la parrucchiera parlando ad alta voce in tono come sorpreso.

“Perdoni il ritardo”, si scusò affannata.

“So che è molto impegnata e mi rincresce davvero di averle rubato del tempo”, rispose Osaku mentre porgeva una lunga pipa alla parrucchiera affinché gliela accendesse.

Dal momento che la sua assistente non era venuta, le ci volle molto tempo per acconciare i capelli. Il marito andò ai bagni, si fece la barba, rincasò e nel frattempo Osaku raccontò alla parrucchiera che aveva invitato Mīchan e quel giorno il marito le avrebbe portate al teatro Yūroku.

“Oh oh! La accompagnerei volentieri anche io”, disse semiseria la parrucchiera. Dopo averla alquanto lusingata, prese commiato augurandole una buona serata (SZ, 1994, XII, pp. 169-70).

---

<sup>114</sup> All'inizio dell'era Meiji, quasi tutti gli orologi di questo tipo erano importati in Giappone dall'estero. La produzione in loco cominciò solo alla fine degli anni 80 del XIX secolo. Dalla fine della guerra russo-giapponese (1904-1905) incominciarono le esportazioni di orologi a pendolo di fabbricazione giapponese (Tsubouchi, 2000, p. 381).



Alcuni dettagli permettono di inquadrare meglio il tenore di vita dei due coniugi. Anzitutto Osaku, che da brava moglie gestisce le finanze di casa, consegna al marito una busta contenente una moneta d'argento. Era infatti consuetudine che in occasioni come il Capodanno o il solstizio di inverno, gli avventori facessero donazioni in denaro ai gestori dei bagni pubblici lasciando le buste all'ingresso. Il marito di Osaku evidentemente può permettersi di rispettare questa consuetudine ed esce dunque portando la busta con sé.

Sōseki è piuttosto accurato nel descrivere il suo abbigliamento che consiste di un tradizionale *yukata* sul quale porta un *doteru*, una sorta di giacca di seta *meisen*. Questo tipo di tessuto popolare e a buon mercato, piuttosto audace nei decori, era molto utilizzato dalla fine del XIX secolo alla metà del XX. I kimono di seta *meisen*, non erano più pezzi unici fatti su misura, ma capi prêt-à-porter in vendita nei primi grandi magazzini. Come la presenza della pendola, così il tessuto del *doteru* rivelano un gusto della coppia per la novità e la moda del momento. Che l'attenzione all'abbigliamento non sia un puro dettaglio esornativo lo si capisce dal prosieguo del racconto. Vediamo infatti Osaku alle prese con la difficile scelta dell'abito da indossare per l'occasione speciale, rappresentata da uno spettacolo teatrale al Yūrakuzo. Il teatro era stato inaugurato a Tōkyō il primo novembre del 1908, un anno prima della stesura di *Eijitsu shōin*, ed era il primo teatro di varietà in stile occidentale nel quale era vietato mangiare, bere e fumare in sala. Ospitava le performance di famosi musicisti giapponesi, le prime proiezioni cinematografiche e divenne il centro di irradiazione del teatro giapponese moderno (SZ, 1994, XII, pp. 665-6, n. 170/6).

Anche il riferimento al Yūrakuzo contribuisce a enfatizzare l'impressione che la coppia sia attratta dalle novità e piuttosto mondana, come traspare dal gusto in fatto di arredamento e di abbigliamento. Il passaggio successivo conferma questa immagine dei due coniugi, anche se la moglie, con leggera ironia, appare più attenta del marito a curare il proprio aspetto.

Il marito sbirciando nel *furoshiki* di cotone color curcuma, le disse: "Questo è il vestito che hai intenzione di indossare? Penso che ti stia meglio quello che avevi l'altra volta."

"Ma quello l'ho già messo per andare a trovare Mīchan a fine anno!", rispose Osaku.

"Ah sì? Beh, allora andrà bene questo. Io forse dovrei mettermi l'*haori* imbottito sopra il kimono? Pare che faccia un po' freschino, no?", aggiunse il marito.

“Non essere sciocco! Saresti ridicolo a portare sempre lo stesso vestito!” intervenne Osaku che non volle tirar fuori dal cassetto l'*haori* pesante con il motivo *kasuri*.

Osaku finì di truccarsi, indossò un soprabito alla moda di crespo di seta, si mise una sciarpa di pelliccia e finalmente uscì con il marito (SZ, 1994, XII, p. 170).

La descrizione dei preparativi per l'uscita mondana è vivace e il lettore non è chiamato a formulare alcun giudizio su quanto legge, ma si limita a osservare la scena come fosse a uno spettacolo. Così facendo lo scrittore prepara argutamente il terreno per introdurre l'elemento dissonante.

Mentre camminavano pareva che lei gli parlasse stando appesa al suo braccio. Arrivarono a un incrocio e notarono che vicino al comando di polizia si erano riunite molte persone. Aggrappandosi alle falde del paltò del marito, Osaku si alzò sulla punta dei piedi e guardò in mezzo alla folla. Al centro c'era un uomo con indosso un *hanten* con il nome del negozio. Non riusciva né a mettersi seduto né ad alzarsi in piedi e se ne stava lì indolente. Doveva essere caduto nel fango più volte e per di più il suo *hanten* scolorito era fradicio e illuminato da una luce fredda.

“Che hai?” gli chiese il vigile.

“I...io sono un essere umano!” ripeteva quello farfugliando con aria baldanzosa. E tutti scoppiavano a ridere ogni volta. Anche Osaku si mise a ridere guardando la faccia del marito.

L'ubriaco la prese male e fissando con sguardo minaccioso quelli che gli stavano attorno diceva:

“Che...che avete da ridere? Io sono un essere umano! Che c'è da ridere? Anche se mi vedete così!”. Faceva ciondolare la testa e poi, quasi avesse ricordato improvvisamente qualcosa, gridava “Sono un essere umano!”.

A quel punto, da qualche parte sbucò fuori un tizio alto e con la faccia scura che indossava un *hanten* simile e tirava un carro. Si fece largo tra la folla, disse qualcosa a bassa voce all'agente di polizia e poi si voltò verso l'ubriaco.

“Forza, imbecille! Ti accompagno. Monta sul carro!”.

L'ubriaco con aria felice lo ringraziò e con un tonfo si distese supino sopra il carro. Guardando il cielo luminoso sbatté un paio di volte le palpebre degli occhi gonfi e soggiunse: “Idioti! Anche se mi vedete così, sono un essere umano!”.

“Sì, sei un essere umano. E siccome sei un essere umano comportarti civilmente” gli fece il tizio alto mentre lo legava saldamente al carro con una corda di paglia. Se lo portò via come un maiale scannato, tirando il carro cigolante lungo il viale.

Ancora aggrappata alle falde del paltò del marito, Osaku seguì con lo sguardo il profilo del carro via via più lontano in mezzo agli addobbi per la festa. Sulla strada verso casa di Mīchan si rallegrò di avere un altro avvenimento da raccontarle (SZ, 1994, XII, pp. 171-2).

L'apparizione dell'ubriaco è descritta anzitutto nei termini di una contrapposizione di abbigliamento. La cosa non stupisce, ricordando che già nel primo racconto della raccolta,

*Ganjitsu*, le differenze di carattere e temperamento tra i due amici di Sōseki sono anticipate e simboleggiate dalla foggia del loro abbigliamento: una redingote alla moda e un kimono tradizionale. In *Ningen* l'ubriaco indossa uno *shirushibanten*, un indumento generalmente portato da artigiani, operai e negozianti, sul quale è stampato il logo del negozio o della società per la quale si lavora. Attraverso il vestito possiamo farci un'idea, seppur vaga, dello status sociale del personaggio: forse un membro del proletariato operaio. Certamente è ubriaco e nel cadere a terra ha sporcato la sua divisa da lavoro, che non solo è sudicia, ma veicola anche una sensazione di freddo perché fradicia. Evidente è il contrasto tra la cura messa da Osaku e dal marito nel farsi belli scegliendo vestiti adatti all'occasione e l'aspetto malconcio e dimesso dello sconosciuto. Da un lato la coppia benestante e frivola, dall'altro un uomo meno abbiente e sofferente. L'esclamazione reiterata *ore wa ningen da*, "sono un essere umano", incrina il tono fino a questo punto leggero del racconto, e inserisce una nota dolente che stride con la generale ilarità che suscita tra gli astanti. La rivendicazione dell'essenza stessa dell'uomo cade inascoltata perché scambiata per il delirio di un pazzo. *I am a man!* è scritto tra gli appunti preparatori di *Eijitsu shōin*<sup>115</sup>, segno che per Sōseki questa esclamazione aveva un valore così profondo da volerci scrivere attorno un intero racconto. Non sappiamo se e dove Sōseki abbia udito o letto questa frase, ma nella celebre scena della tempesta anche re Lear grida *I am a man*, "sono un uomo" e poi aggiunge, *More sinn'd against than sinning*, "più uno contro il quale si pecca che un peccatore". Il grido dell'ubriaco sembra voler dire qualcosa di analogo. Sono gli altri a fargli un torto nel giudicarlo solo sulla base dell'apparenza e non per quello che realmente è. L'unico che sembra dargli retta è un collega, vestito con un identico *shirushibanten*, che tenta di calmarlo ricordandogli la necessità, in quanto membro del consesso umano, di mantenere un comportamento socialmente corretto. L'ubriaco si rasserena all'arrivo di questa figura amica e si lascia convincere a salire sul carro imprecando contro la folla di curiosi. Viene però legato al carro con una corda e portato via come un maiale scannato. In fondo, dunque, non solo la sua natura umana non viene riconosciuta, ma viene trattato come una bestia da macello. A questo punto Osaku lo osserva allontanarsi lungo il viale addobbato per una festività

---

<sup>115</sup> Riportato da Ishizaki (1981, p. 39)

imminente, forse il Capodanno. L'aria di festa contrasta con l'immagine del relitto umano portato via sul carro e pare quanto meno inappropriata la contentezza finale della donna, che avrà un nuovo aneddoto da raccontare all'amica.

L'atmosfera leggera del racconto è ormai irrimediabilmente compromessa e si insinua nel lettore il dubbio che Osaku e il marito siano in realtà persone vacue e incapaci di provare empatia per la sorte dell'ubriaco. I due, emblema di una classe benestante interessata più che altro alle ultime novità in fatto di moda, incontrano il lavoratore con la sua umanità dolente. I mondi si toccano per un istante, ma senza che questo ingeneri nella coppia una qualche riflessione più profonda sulla propria fortunata condizione o sul problema della disuguaglianza sociale. In particolare Osaku sembra la meno umana di tutti e il finale ci consegna l'immagine di una donna ben agghindata ma piuttosto vanesia e vuota.

Lo scontro tra realtà sociali diverse è il tema anche di un altro racconto intitolato *Kaki*, dove il bisticcio tra due bambini si carica di significati più profondi.

C'è una bambina di nome Kīchan. Ha la pelle liscia e pupille vivaci, ma il colorito delle sue guance non è luminoso come quello dei bambini del vicinato cresciuti senza problemi. Guardandola per un istante si ha la sensazione che sia tutta gialla. La colpa è della madre che la coccola troppo e non la lascia uscire spesso a giocare davanti casa, ha sentenziato un giorno la parrucchiera che le frequenta. La madre è una donna che, nonostante al giorno d'oggi vada di moda l'acconciatura *sokuhatsu*, ogni quattro giorni si fa raccogliere i capelli secondo lo stile tradizionale e utilizza sempre il diminutivo *chan* nel chiamare la propria bambina. Oltre alla madre c'è una donna più anziana con i capelli tagliati come usano le vedove e anche questa nonna chiama sempre la nipotina "Kīchan, Kīchan". "Kīchan è ora di andare alla lezione di *koto*!" oppure, "Kīchan, non sta bene uscir troppo spesso a giocare con i bambini del vicinato!".

Per questo Kīchan gioca raramente davanti casa. Vero è che il vicinato non è dei migliori. Di fronte c'è un venditore di *senbei*, di fianco un costruttore di tegole, poco più avanti uno che ripara i regoletti dei geta e uno stagnaio che è anche ferramenta. Viceversa il padre di Kīchan è un funzionario che lavora in banca. Al centro del giardino recintato hanno piantato un pino e quando arriva l'inverno viene un giardiniere a raccogliere gli aghi secchi per ricoprire con essi la superficie del piccolo giardino.

Quando Kīchan torna da scuola e comincia ad annoiarsi, non può fare altro che uscire a giocare sul retro di casa. Il retro di casa è il luogo nel quale la madre e la nonna stendono i panni, è il luogo in cui la domestica Yoshi fa il bucato ed è il luogo dove, verso la fine dell'anno, alcuni uomini di fuori con lo *hachimaki* sul capo portano un mortaio per pestare il riso e preparare il *mochi*. È anche il luogo dove si riempiono le botti con le verdure sotto sale.

Kīchan esce sul retro, prende la mamma, la nonna e Yoshi come compagne di giochi e si diverte con loro. Alle volte capita però che non ci sia nessuno con cui giocare e lei rimanga sola soletta. Allora attraverso gli spiragli della siepe poco folta osserva a lungo

il *nagaya* dietro casa. Il caseggiato è formato da cinque o sei abitazioni confinanti. Siccome la siepe poggia su un terrapieno alto circa un metro, quando Kīchan si mette a guardare da lassù, ha una buona prospettiva che le permette di dominare la vista dall'alto.

Dominare dall'alto il caseggiato sul retro procura gioia al suo animo di bambina. Quando Tastu, che fabbrica armi per l'esercito, beve *sake* a torso nudo, lei dice alla madre: "Sta bevendo il *sake*!". Quando Genbō il falegname affila la sua accetta, comunica alla nonna: "Sta affilando qualcosa!". Insomma, siano due presi a litigare o qualcuno intento a mangiare patate arrosto, lei riporta tutto quello che vede. Al che Yoshi scoppia in una sonora risata e anche la madre e la nonna ridono divertite. Di certo a modo suo Kīchan è molto brava nel far ridere gli altri.

Capita che durante le sue esplorazioni sul retro di casa, lo sguardo di Kīchan incontri quello di Yokichi, il figlio di Genbō. Si parlano una volta su tre. Ma siccome Kīchan e Yokichi non vanno d'accordo, finiscono sempre per bisticciare.

"Palla smorta!" grida lui da sotto.

"Ehi, piccolo moccioso morto di fame!" fa lei dall'alto sollevando il mento rotondo in segno di disprezzo.

Una volta Yokichi si arrabbiò al punto da agitare per aria un palo del filo da bucato e Kīchan scappò in casa spaventata. Un'altra volta, una pallina di gomma, che Kīchan aveva graziosamente ricoperto con fili di lana, ruzzolò oltre la siepe e Yokichi non voleva restituirla.

"Dai ti prego ridammela, ridammela", lo pregava lei con insistenza, ma lui stava immobile con la pallina in mano e la fissava dal basso fermo con fare prepotente.

"Chiedimi scusa! Se lo fai te la restituisco", gli disse.

"Chi è che deve chiedere scusa? Ladro!" gli rispose lei e, corsa dalla madre che era al lavoro, scoppiò in lacrime. La madre diede molta importanza alla questione e mandò subito Yoshi a chiederne formalmente la restituzione. La mamma di Yokichi si sentì in dovere di dirle che era molto dispiaciuta, ma la pallina non tornò più nelle mani di Kīchan.

Tre giorni dopo Kīchan uscì nuovamente sul retro con in mano un grande kaki arancione. Yokichi venne come suo solito ai piedi del terrapieno. Kīchan allungò il kaki arancione attraverso la siepe e gli disse "Te lo do?".

Yokichi fissando il frutto dal basso le rispose, "E perché? E perché? Non ho bisogno di quella roba lì!", ma rimase lì fermo.

"Non ne hai bisogno? Se non ne hai bisogno allora smettila", fece lei e ritrasse la mano di qua dalla siepe.

"Ma che vuoi? Che?! Guarda che ti picchio!" sbottò Koichi cominciando a salire sul terrapieno. "Allora lo vuoi!" diceva lei allungando di nuovo il kaki.

"No che non voglio quella roba!", ribatteva lui sgranando gli occhi verso l'alto. Questo battibecco si ripeté per quattro o cinque volte, dopodiché Kīchan lasciò cadere giù dal terrapieno il kaki che aveva in mano dicendogli: "To'!".

Yokichi si precipitò a raccogliere il kaki ricoperto di fango e appena lo ebbe raccolto lo addentò su un lato.

A quel punto un fremito attraversò le sue narici. Storse di lato le labbra sode e sputò di colpo il boccone. Poi concentrando nel fondo delle sue pupille tutto l'odio di cui era capace esclamò: "Ma è aspro! Che roba è!" e scagliò verso di lei il resto del kaki che aveva in mano. Il kaki volò oltre la testa di Kīchan e andò a colpire il magazzino sul retro della casa.

“Ehi, mangione!” rise lei e rientrò di corsa. Poco dopo si sentirono grasse risate provenire dalla casa di Kīchan (SZ, 1994, XII, pp. 143-6).

La famiglia di Kīchan gode di un certo benessere economico grazie al lavoro in banca del padre. Vive in una casa col giardino curato dai giardinieri, dispone di una domestica e, alla bisogna, può permettersi aiuti esterni per preparare le verdure in salamoia e i *mochi*. Esemplifica bene la nuova immagine della famiglia Meiji veicolata dal termine *katei*<sup>116</sup>. Non più una famiglia allargata con uno status sociale legato al proprio lignaggio, ma un microcosmo nel quale il marito lavora fuori casa per guadagnare uno stipendio e la moglie si occupa con frugalità dell’economia di casa e dell’educazione dei figli. Un nucleo ristretto, relativamente indipendente dalla sfera pubblica, e che desidera uno standard di vita il più possibile confortevole e agiato. Nel caso della famiglia di Kīchan, l’aspirazione borghese ad avere una casa di proprietà e un patrimonio soddisfacente, sembra essere appagata. E il non volersi mescolare ai vicini meno abbienti, tradisce un certo autocompiacimento per la propria fortuna.

Il narratore ci offre uno spaccato di vista di questo mondo da un punto di vista squisitamente femminile. A eccezione di Yokichi, infatti, le protagoniste sono tre generazioni di donne: Kīchan, la madre e la nonna. Oltre a queste compaiono inoltre la domestica Yoshi, la madre di Yokichi e la parrucchiera di cui si riportano le chiacchiere.

Pochi elementi sono sufficienti a tratteggiare anche psicologicamente la figura della madre. Vizia la figlia e vorrebbe farla crescere lontana da cattive frequentazioni, che evidentemente reputa poco consone al proprio status. La manda inoltre a lezione di *koto*, come si addice a una ragazza di buona famiglia. La donna continua inoltre a portare i capelli acconciati alla vecchia maniera. La moda del momento vorrebbe infatti che le donne portino i capelli raccolti in uno chignon alto (*sokuhatsu*) secondo lo stile occidentale, ma la madre di Kīchan opta per una crocchia all’antica. Ha il vezzo di chiamare la figlia sempre con il diminutivo *chan*, quasi volesse negare a se stessa che la bambina stia crescendo e non sarà per sempre la sua piccola bambolina. Inoltre dà esagerato peso alle sue lacrime, quando

---

<sup>116</sup> Il neologismo fu coniato nel 1871. Sul nuovo ruolo della famiglia nel Giappone Meiji e le implicazioni nella rappresentazione che di essa dà Sōseki, cfr. Marcus (2009, pp. 93-116).

questa corre a dirle che il vicino non le restituisce la palla. Anche la nonna, che ha i capelli tagliati e pareggiati all'altezza della nuca come conveniva alle donne vedove in epoca Meiji, si rivolge alla nipote con il vezzeggiativo e dà l'impressione di apprezzare e supportare il metodo educativo della figlia. Forse perché a suo tempo ha insegnato e trasmesso a lei, le stesse cose che ora la figlia insegna e trasmette alla nipote. Il risultato di questo rapporto esclusivo, e in qualche misura soffocante, è che Kīchan cresce con un colorito poco sano e, soprattutto, non ha compagne di giochi all'infuori della madre e della nonna.

Kīchan cresce dunque isolata in un contesto di soli adulti, che conducono una vita inaccessibile al vicinato più povero, con il quale limitano al minimo le interazioni. Al contempo, però, la bambina è incuriosita da quel che accade oltre la siepe nel mondo a lei proibito. Così, forse perché vuole imitare la madre e la nonna, le quali pur avendo un'alta considerazione di sé si divertono con i pettegolezzi sui vicini, riporta loro quel che vede dalla sua posizione privilegiata. Ma proprio perché è abituata a rapportarsi solo con gli adulti e a essere vezzeggiata, la sua unica relazione con il ragazzo del vicinato è estremamente problematica. L'antipatia è reciproca e ogni pretesto è buono per farsi dei dispetti. Questo però non sorprende, commenta il narratore, dal momento che non hanno nulla in comune. A cominciare proprio dall'estrazione sociale. Yokichi infatti è il figlio del falegname e vive in caseggiato popolare. Agli occhi di Kīchan pare un piccolo selvaggio da trattare con disprezzo dandogli del ladro e del morto di fame. Attraverso la realistica e vivace descrizione dei loro litigi Sōseki ci ricorda che i bambini sanno essere talvolta crudeli, e che questa crudeltà è spesso legata all'educazione ricevuta. La sprezzante sufficienza di Kīchan potrebbe essere infatti quella della madre o della nonna verso uno dei vicini. Non a caso, quando la figlia perde la palla, la madre si sente autorizzata a mandare la domestica per chiederne formale restituzione, quasi fosse un affronto imperdonabile. Vi è una sottile ironia nel constatare l'atteggiamento risentito della donna e quello della madre di Yokichi. Quest'ultima infatti si scusa ma, o perché impegnata o perché meno angosciata dal comportamento del figlio, sembra non dare troppa importanza a questo bisticcio tra bambini.

La piccola vendetta che si consuma nel finale è la rivincita di Kīchan su Yokichi, ma anche quella della madre sulla vicina. Così il *kaki*, non è più il dolce frutto invernale, immortalato

da una ricchissima tradizione poetica e iconografica, ma l'acerbo strumento di una rivalsa sul rozzo vicino plebeo.

#### 4.3 Il fallimento negli affari: *Mōkeguchi*

Riflettendo sul problema di come cominciare un'opera letteraria, Italo Calvino scriveva:

La letteratura moderna, dico almeno degli ultimi due secoli, non sente più il bisogno di segnare l'ingresso nell'opera con un rito o una soglia che ricordi ciò che resta fuori dell'opera. Gli scrittori si sentono autorizzati a isolare la storia che decidono di narrare dall'insieme del narrabile [...] Siccome la vita è un tessuto continuo, siccome qualsiasi inizio è arbitrario, allora è perfettamente legittimo di cominciare la narrazione in *medias res*, in un momento qualsiasi, a metà di un dialogo, come cominciano a fare Turgenev, Tolstoj, Maupassant (2015, pp. 127-8).

*Mōkeguchi* è l'ulteriore dimostrazione di come Sōseki possa collocarsi perfettamente tra i grandi della letteratura di inizio Novecento. Il brevissimo racconto inizia infatti nel bel mezzo di una conversazione senza alcun preambolo. A dispetto del titolo beneaugurante il tono è ironico con una punta di amarezza nel finale.

Un uomo racconta infatti a un interlocutore la sua ripetuta sfortuna negli affari. L'interlocutore interagisce con cenni o brevi domande, che non sono riportate nel testo, ma si possono desumere dalle pause e dalle risposte dell'uomo.

Come sa quella è una zona dalla quale provengono le castagne. Il prezzo corrente, mah, sarà più o meno di uno *ryō* per quattro *shō*. Però quando le portano qui uno *shō* arriva a costare anche uno yen e cinquanta *sen*! E allora, mi trovavo proprio da quelle parti quando è arrivato un ordine da Yokohama di circa mille e ottocento sacchi. Siccome se tutto fosse andato bene il prezzo sarebbe salito oltre i due yen per *shō*, mi sono buttato sull'affare. Mi procuro i mille e ottocento sacchi e mi metto io stesso in viaggio con le castagne fino a Yokohama, dove - sorpresa! - i compratori son quei musì gialli dei cinesi, che vogliono spedirle al loro paese. I musì gialli arrivano e mi dicono "bene", dunque penso che la cosa sia già finita lì, ma a quel punto portano davanti al magazzino un grosso barile - sarà stato alto anche un *ken* - e lo riempiono d'acqua a secchiate.

... No, nemmeno io avevo la benché minima idea del perché lo facessero. A ogni modo era un barile davvero grosso e riempirlo non era cosa facile. Alla fine ci hanno impiegato quasi una mezza giornata. Son lì che li guardo chiedendomi che cosa vogliano farci e quelli aprono i sacchi delle castagne che le dicevo e le svuotano tutte nel barile uno dopo l'altro.



... Anche io son rimasto senza parole! Che i musì gialli siano tipi davvero furbi, l'ho capito soltanto dopo. Perché quando butti le castagne nell'acqua, quelle buone vanno a fondo, mentre quelle bacate restano tutte a galla. Quei diavoli dei musì gialli le tiravano su con un colino gridando "No!" e siccome potevano dedurre il loro peso da quello dei sacchi, si davano un gran da fare. Io ero lì di fianco e li guardavo col fiato sospeso. Visto che il settanta per cento delle castagne era bacato avevo il morale a terra. Una perdita disastrosa!

... Quelle guaste? Ero furibondo e gliele ho lasciate tutte! Siccome sono musì gialli, con la loro bella faccia tosta, probabilmente le avranno messe nei sacchi e spedite a casa loro.

Un'altra volta ho comprato anche le patate dolci. Quattro yen al sacco con un contratto di duemila sacchi. L'ordine mi arriva a metà del mese, il 14, con consegna entro il 25, ma anche a spezzarmi la schiena non c'è modo di mettere insieme duemila sacchi. Siccome non era proprio fattibile, all'inizio ho rifiutato. Però a essere sinceri era un vero peccato. A quel punto il rappresentante dell'ufficio commerciale straniero mi dice che, no, anche se sul contratto c'è scritto il 25, posso non prenderlo scrupolosamente alla lettera, e siccome insiste più volte, alla fine mi convinco.

... No, no le patate dolci non andavano in Cina, l'ordine era per l'America. Evidentemente anche in America c'è chi mangia le patate dolci. Che cosa strana, vero?

... Comunque, mi occupo subito dell'acquisto. Da Saitama mi faccio venire quelle di Kawago. Però un conto è dirlo, un conto è mettersi a fare incetta di duemila sacchi, perché sono una quantità enorme. Ci riesco a fatica, e finalmente appena dopo il 28 porto la quantità concordata. Certo che di gente furba ce n'è in giro! Tra le clausole del contratto una diceva che, quando si risulta inadempienti perché si va troppo oltre la data stabilita, bisogna versare un indennizzo di ottomila yen! Il rappresentante applica la clausola e non ne vuole sentire di pagarmi. Anche se mi aveva già versato una caparra di quattromila yen. Mentre contrattiamo quello ha già imbarcato le patate sulla nave e così alla fine non c'è più niente da fare. Ero così arrabbiato che, pagando una cauzione di mille yen e facendo richiesta di trattenere la merce, riesco finalmente a bloccare le patate.

Però, visto che al peggio non c'è mai fine, quello pagando una cauzione di ottomila yen fa tranquillamente partire la nave. Alla fine, arriviamo anche in tribunale, ma siccome c'è un contratto scritto, non posso fare nulla. Sono scoppiato in lacrime davanti al giudice e gli ho detto: "Mi portano via le patate a gratis e mi battono anche in tribunale: questa è roba da matti! Provi un po' a mettersi nei miei panni e a rifletterci su!".

Vedevo bene che in cuor suo il giudice capiva la mia situazione, ma la legge è la legge e non ci si può fare nulla. Così alla fine ho perso la causa (SZ, 1994, XII, pp. 189-92).

Michael Bourdaghs (2008, pp. 79-101) sostiene che Sōseki, pur condividendo in generale il principio del possesso individuale e inalienabile dell'esperienza sancito da William James (1842-1910)<sup>117</sup>, giochi spesso nei suoi romanzi con l'idea che le esperienze personali di un

---

<sup>117</sup> Nel suo *Principles of Psychology* (1890) James sostiene che le esperienze personali siano proprietà inalienabile della persona che le ha vissute per prima. Il loro racconto non "cede" la proprietà di tali esperienze a chi le ascolta. Sōseki condivide il principio di James ma suggerisce altresì che la proprietà dell'esperienza possa essere ceduta attraverso la sua narrazione. Lo afferma espressamente Sensei in *Kokoro* (SZ, 1994, IX, pp. 156-58).

individuo possano in qualche modo essere acquisite da altri, specie attraverso la narrazione. Secondo lo studioso il nucleo di *Wagahai wa neko dearu*, per esempio, non è costituito dalle esperienze personali del gatto narrante né da quelle che altri gli hanno intenzionalmente trasmesso. Piuttosto, è composto dalle esperienze che il gatto ha inavvertitamente ottenuto da altri, sbirciando furtivamente (*nusumimi*) o ascoltando di nascosto (*nusumigiki*), meccanismo ampiamente usato nella produzione letteraria del Meiji.

Analogamente si potrebbe ipotizzare che anche la conversazione riportata in *Mōkeguchi* sia per così dire “rubata”. Lo scrittore potrebbe aver ascoltato su un treno o per strada la storia dello sfortunato mercante e aver deciso di farne materiale per un suo racconto. Oppure, l’ascoltatore silenzioso ma interessato, la cui presenza si riflette nelle reazioni del mercante, potrebbe essere l’autore stesso. In ogni caso, l’esperienza del personaggio non è riportata in terza persona ma raccontata ad alta voce dal protagonista stesso. Il meccanismo è simile a quello che Sōseki sperimenterà in *Higan sugi made* (Fin oltre l’equinozio, 1912). L’opera non è infatti un romanzo dalla trama ben congeniata, ma consta di sei capitoli, nei quali, con alcune variazioni, è riportata la conversazione di un personaggio con Keitarō. Il quale apprende le vicissitudini passate dei suoi interlocutori ascoltandone le storie.

Anche il lettore di *Mōkeguchi*, come Keitarō, ascoltando i fatti narrati, può immaginare la sorte di un mercante provvisto di spirito intraprendenza, ma incauto e certamente non assistito dalla buona sorte. Potremmo immaginare questo personaggio come un individuo vissuto a cavallo tra il periodo Edo e l’era Meiji, un periodo di transizione accompagnato anche dalla trasformazione del diritto e del linguaggio. Nella prima riga, infatti, il mercante utilizza il termine *ryō*, salvo poi correggersi nelle successive impiegando il più corretto *en* (yen). *Ryō* era l’antica unità di misura monetaria utilizzata nel periodo Edo, che la riforma del sistema monetario del 1871 sostituì con lo yen. Il termine *ryō* non cadde immediatamente in disuso ma continuò a essere usato come sinonimo di yen per alcuni anni ancora nell’era Meiji. La svista suggerisce che il personaggio, abituato al vecchio corso della moneta, non abbia ancora completa dimestichezza con la nuova terminologia e tradisce anche la sua appartenenza a un mondo ormai in via di estinzione. Che viva a cavallo tra due epoche, lo rivela anche l’utilizzo del verbo ausiliare *degesu*, anziché *desu*, come solevano fare artigiani e attori tra la fine del periodo Edo e l’era Meiji (Tsubouchi, 2000, p. 381). È

probabilmente originario di Tokyo perché utilizza alcune contrazioni tipiche della parlata locale come, per esempio, *kakacchi maimashita* anziché *kakatte shimaimashita*. Da *edokko*, nativo di Tokyo, inoltre, si riferisce a Yokohama chiamandola colloquialmente *Hama*. Nonostante il linguaggio sia talvolta colorito, il tono è comunque cortese, segno che il suo silenzioso interlocutore non è persona con la quale abbia familiarità. Questo lascia pensare che la conversazione abbia luogo o tra il mercante e lo scrittore, o tra il mercante e uno sconosciuto/a casualmente ascoltati dallo scrittore.

L'uomo non ha particolare simpatia per i cinesi, che chiama con il termine dispregiativo *shinajin* (musi gialli), ma ne ammira la scaltrezza ingegnosa nel concludere l'affare. Nonostante l'esito fallimentare della vendita delle castagne, egli è pronto a tentare la sorte con il commercio delle patate. Si fida ingenuamente delle assicurazioni del rappresentante in loco del cliente americano, ma la sua fiducia è mal riposta perché questo lo rende inadempiente secondo le norme del diritto commerciale.

Il racconto del mercante ha un'ironia involontaria, che risulta comica per il lettore, ma il fallimento disastroso dell'affare, sancito dall'intervento del giudice in tribunale, suscita una certa compassione. Il finale è una condanna senza appello per non aver ottemperato alle clausole contrattuali, ma suggerisce altresì la difficoltà nelle relazioni commerciali con gli stranieri. Del resto, il diritto commerciale che regolamentava anche gli scambi con l'estero entrò in vigore solo 1890 ed è plausibile che, fino a quella data e negli anni immediatamente successivi, l'ignoranza o l'incertezza nell'interpretazione delle norme creassero non pochi problemi. Sotto questo punto di vista, il racconto potrebbe dunque essere letto come una parabola che illustra i rischi per chi si improvvisa imprenditore. E che il fallimento negli affari sia tutt'altro che una remota possibilità, lo testimonia non solo il commerciante di *Mōkeguchi* ma anche un ampio campionario di personaggi della narrativa *sosekiana*. Tutti mossi dalla brama del successo economico, come i sopra ricordati Yasunōsuke e il fratello minore del benestante Sakai in *Mon*. Entrambi sono giovani inesperti che, animati dal miraggio di un facile successo, tentano la sorte senza prestare ascolto ai consigli dei familiari e si ritrovano sul lastrico. Persino uno impavido come Kenzō in *Michikusa*, pur essendo disinteressato alle questioni di soldi, prende per qualche istante in considerazione la

proposta del suocero, che gli chiede di affidargli i suoi risparmi con la promessa di raddoppiare la somma attraverso speculazioni finanziarie.

D'altra parte l'ingenuo protagonista di *Mōkeguchi*, con quel suo modo tragicomico di raccontare la vicenda e la sua parlata schietta e colorita, rappresenta un mondo di piccoli mercanti che talvolta trova voce anche all'interno dei romanzi di Sōseki. In effetti la sua figura ricorda in qualche modo il venditore di stoffe che Sōsuke incontra a casa del ricco Sakai in *Mon*. L'uomo dall'accento e dall'abbigliamento tipico di una remota provincia montuosa giunge ogni anno a Tokyo per vendere le sue stoffe di seta porta a porta. Diversamente che in *Mōkeguchi*, Sōseki dà ampio spazio alla descrizione dell'uomo, ma al contempo lo lascia parlare in prima persona perché il lettore possa cogliere direttamente la coloritura del suo accento.

L'uomo aveva una chioma rossiccia irsuta, come cosparsa di sabbia, e la pelle così scurita dal sole che non avrebbe più ritrovato il colore originario per tutta la vita. Indossava una camicia di cotone bianco con i bottoni di ceramica e dal bavero della casacca imbottita in ruvida stoffa tessuta a mano pendevano lunghi cordoncini simili a quelli di un borsellino: un abbigliamento dal quale si capiva che abitava in una lontana provincia montuosa e veniva raramente a Tokyo. Inoltre, malgrado il freddo, l'uomo aveva le ginocchia nude e si passava la parte inferiore del viso con un fazzoletto che portava infilato nella cintura in cotone spesso di un blu sbiadito. [...]

Il mercante di tessuti, dispiegando davanti ai padroni di casa una stoffa dopo l'altra, ripeteva in continuazione: "vi prego comprate!". E quando loro protestavano che era troppo caro e chiedevano uno sconto, rispondeva con il suo buffo accento campagnolo: "ma vale ben di più!" "Ve ne prego compratela al suo prezzo", "provi un po' a soppesarla!" al che tutti ridevano (SZ, 1994, VI, pp. 494-6).

I Sakai comprano stoffe di qualità a un prezzo molto basso e anche Sōsuke prende una pezza di seta per la moglie al prezzo scontato di tre yen.

"non ci guadagno niente, mi viene da piangere" disse l'uomo dopo aver fatto lo sconto, e tutti scoppiarono di nuovo a ridere. Pareva che dovunque andasse, quella sua parlata campagnola gli aprisse tutte le porte. Facendo ogni giorno il giro delle case dei clienti abituali, il fagotto sulle spalle si alleggeriva pian piano e alla fine gli restavano soltanto il panno blu dove avvolgeva la merce e la corda per legarlo. Raccontava che siccome questo accadeva in coincidenza del capodanno dell'antico calendario, tornava momentaneamente al suo paese, trascorreva la primavera fra i monti per poi scendere di nuovo a valle carico di tutte le nuove stoffe che riusciva a portare. Entro la fine di aprile o l'inizio di maggio, il periodo in cui la bachicoltura richiedeva più lavoro, le

cambiava in denaro, quindi ripartiva per il suo villaggio sepolto nella lava vulcanica all'ombra del monte Fuji. [...]

"È davvero un personaggio curioso", commentò il marito. In quell'epoca in cui bastava non uscire di casa per tre giorni per scoprire che le strade del quartiere erano state allargate, o non leggere una volta il giornale per non essere più aggiornati sul percorso del tram, che un uomo conservasse le sue caratteristiche da montanaro pur frequentando Tokyo due volte all'anno, era veramente una cosa rara. Osservando a lungo l'aspetto, l'atteggiamento, i vestiti e il modo di parlare del mercante di tessuti, Sōsuke provava pena per lui (SZ, 1994, VI, pp. 497-8).

Più tardi Sōsuke racconta alla moglie del singolare personaggio, e la donna rimane stupita di quanto poco sia costata una stoffa così bella. Tanto che chiede al marito come faccia il mercante a guadagnare se vende le stoffe a prezzi così bassi. La colpa è dei grossisti che fanno dai intermediari e guadagnano esageratamente, le spiega allora Sōsuke.

Certamente il protagonista di *Mōkeguchi* non ha la stessa parlata rustica del mercante di stoffe né è originario di una remota provincia, entrambi tuttavia condividono lo stesso spirito di abnegazione per il loro commercio non molto redditizio e una semplicità d'animo mal ripagata. Sembrano inoltre due personaggi legati a consuetudini destinate a scomparire nell'evoluzione moderna e capitalistica del Giappone Meiji. Nonostante il ritratto umoristico, il lettore di *Mōkeguchi* prova per il commerciante sfortunato la stessa pena che Sōsuke prova per il venditore di stoffe.

#### **4.4 Sōseki e il valore del denaro**

Il 22 marzo 1914 sulle colonne dell'*Ōsaka asahi shinbun* fu pubblicata un'intervista nella quale Sōseki raccontava alcuni aspetti della propria vita domestica e quotidiana. L'intervista faceva parte della serie *Bunshi no seikatsu* (Lo stile di vita degli scrittori) che intendeva soddisfare la curiosità dei lettori e nel contempo stimolarla. Sōseki rispose a una serie di domande prestabilite che spaziavano dai gusti in fatto di cibo e abbigliamento agli hobby e interessi, dalle spese per l'affitto al metodo di scrittura. All'inizio dell'intervista egli spiega quanto sia difficile scrivere libri da vendere per guadagnarsi da vivere.

Circolano voci che io abbia accumulato grandi fortune, costruito una casa lussuosa e mi arricchisca con speculazioni immobiliari. Bene, sono totalmente infondate! Se io

avessi accumulato grandi fortune, anzitutto non vivrei in una casa così dimessa. Per quanto riguarda le speculazioni immobiliari, poi, non ho la più pallida idea di come una proprietà si compri e si venda. Non sono neppure proprietario di casa mia perché sono in affitto. Ogni mese pago l'affitto. Tutte queste chiacchiere sono sconsiderate. [...] Francamente preferirei non essere nella posizione di dover scrivere libri da vendere. Quando li si vende, affiora un po' di avidità e senza accorgersene si insinua il desiderio di essere apprezzato e acquisire notorietà. Si arriva al successo mentre la qualità della persona e della sua scrittura si immiseriscono. L'ideale sarebbe pubblicare a proprie spese e distribuire gratuitamente i libri a chi è interessato, ma io sono povero e non me lo posso permettere (SZ, 1997, XXV, p. 425).

Non si può escludere che, anche involontariamente, Sōseki tenti di sminuire oltre misura l'entità delle proprie entrate, ma è comunque evidente che la questione del denaro lo assillava non solo da un punto di vista pratico, in quanto responsabile del mantenimento della numerosa famiglia, ma anche da un punto di vista intellettuale. Vivere della propria arte, rinunciando alla più remunerativa e sicura carriera accademica, lo espone infatti al rischio che la scrittura sia contaminata dall'urgenza di procacciarsi uno stipendio attraverso di essa. Di fondo è in discussione il rapporto tra lo scrittore e il denaro, un tema che torna anche nelle pagine di *Garasudo no uchi*. In uno dei capitoli ricorda il disagio procuratogli dall'aver ricevuto, al termine di una conferenza, una busta contenente dieci yen in segno di gratitudine. Per lo scrittore, infatti, la remunerazione più preziosa sarebbe quella di suscitare interesse e piacere nel suo pubblico senza alcuna retribuzione in denaro.

A novembre dell'anno scorso tenni una conferenza in un istituto e alla fine, da qualcuno alle mie spalle, arrivò una busta di carta sulla quale era scritto: "un piccolo pegno di gratitudine". Siccome era chiusa con dei bei lacci bianchi e rossi, li sciolsi e vidi che c'erano dentro due banconote da cinque yen. Ricevere questo tipo di denaro da sempre mi mette in imbarazzo, così, pensando di darlo a un mio caro amico artista, aspettai che venisse a prenderlo senza farne parola con nessuno. Tuttavia, prima che l'amico artista si facesse vivo, quel denaro mi fu necessario per una donazione e finii per spendere entrambe le banconote. In una parola, quel denaro non mi fu affatto inutile. Secondo la valutazione sociale, non si può dire altro che fosse stato speso per me nel migliore dei modi. Tuttavia, dal punto di vista soggettivo di chi come me aveva pensato perfino di darlo a un'altra persona, non era diverso da una somma di denaro priva di tale valore di ringraziamento. A voler essere sinceri, le occasioni in cui non ricevo doni di questo genere mi danno molto più sollievo di quelle in cui ne ricevo.

Quando Kuroyanagi Kaishū intervenne ai discorsi in memoria di Chogyū, colsi l'occasione per esporgli brevemente queste mie ragioni.

"In questi casi non è che io vada a vendere il mio lavoro. Penso che siccome soddisfatto con piacere una richiesta, il piacere di chi mi invita basterebbe come ricompensa. Se il

compenso fosse un problema, allora fin dall'inizio si dovrebbe discutere dell'ammontare della ricompensa e sull'opportunità che io partecipi o meno".

A questo punto K assunse l'espressione di chi non può essere d'accordo e rispose così:

"E che ne pensi se provassimo a guardare quei dieci yen non come un modo per comprare il tuo lavoro, ma come un mezzo per esprimere la gratitudine nei tuoi confronti? Proprio non riesci a vederla così? "

"Se il compenso fosse un oggetto potrebbe avere quel significato, ma poiché si tratta del denaro che si usa nelle comuni transazioni commerciali, lo si può interpretare in entrambi i modi".

"Se entrambe le interpretazioni sono plausibili, questa volta non faresti meglio a intenderlo in senso positivo?"

Mi parve ragionevole, ma risposi in questo modo.

"Dato che, come sai, mi guadagno da vivere solo con la scrittura, certamente non posso dire di essere ricco. Comunque sia, solo così riesco a tirare avanti giorno per giorno. Pertanto al di fuori del mio lavoro ho intenzione di darmi da fare per gli altri con tutta la buona volontà di cui sono capace. E che gli altri apprezzino questa mia buona volontà è per me la ricompensa più preziosa. Di conseguenza, se ricevo del denaro, il margine per darmi da fare per gli altri - margine che ora è molto limitato - questo prezioso margine ho l'impressione che venga come corrosivo".

K aveva ancora l'aria di non essere d'accordo con me e io mi incaponii.

"Nel caso in cui un miliardario come Iwasaki o Mitsui fossero invitati a tenere una conferenza, accetterebbero un compenso di dieci yen che arrivasse da qualcuno alle loro spalle o lo rifiuterebbe con un semplice cenno dicendo che sarebbe una scortesia? Secondo me non se ne andrebbero con il denaro"

"Mhmm..." si limitò a dire K senza darmi una chiara risposta. Mi restava ancora qualcosa da dire.

"Sarò forse presuntuoso, ma anche se non sono così ricco da essere paragonato a Mitsui o Iwasaki, credo che la mia testa sia più ricca di un comune studente"

"Questo è vero" annuì K.

"Se è scortese far pervenire a Iwasaki o Mitsui un compenso di dieci yen, lo è anche farlo giungere a me. E poi se quei dieci yen, da un punto di vista materiale, apportassero un contributo importante alla mia vita quotidiana, potrei anche guardare il problema da un altro punto di vista, ma in realtà ero addirittura sul punto di darli a un altro. La situazione economica della mia vita attuale non è influenzata significativamente da quei dieci yen"

"Ci rifletterò su!" disse K e se ne tornò a casa con un sorriso ironico (SZ, 1994, XII, pp. 551-53).

È evidente che Sōseki faccia dell'episodio della busta una questione di principio: la prestazione intellettuale da lui data volontariamente non dovrebbe essere retribuita in denaro. L'ostinazione dello scrittore nell'argomentare le proprie ragioni ha una punta di esagerazione, come si evince dall'ironia del suo interlocutore, e insinua il dubbio che il suo millantato disinteresse per il denaro non sia del tutto genuino. Tuttavia è innegabile che se questo episodio, in fondo di poco conto, è ritenuto materia degna di essere narrata in

*Garasudo no uchi*, lo è perché permette allo scrittore di esprimere le proprie idee personali in merito al denaro e al suo utilizzo. La stessa esigenza era già divenuta spunto narrativo per la scrittura di un altro episodio contenuto in *Eijitsu shōhin* e intitolato inequivocabilmente *Kane*, “Il denaro”. Il breve racconto precede cronologicamente i brani citati sopra e dunque attesta una costante riflessione dell’autore, in questo caso più filosofica, sul valore che la società attribuisce al denaro.

Dopo aver letto uno dopo l’altro cinque o sei racconti che somigliavano alla fotografia ingigantita di articoli clamorosi di cronaca, ero profondamente nauseato. Anche a tavola avevo la netta sensazione che le difficoltà della vita insieme con il cibo si ammassassero sulle viscere del mio stomaco. Se lo stomaco si gonfia ed è troppo pieno, fa davvero male. Così mi infilai il cappello e uscii per andare a trovare il Maestro Kūkoku. Il Maestro Kūkoku, che è proprio la persona adatta con cui parlare in momenti simili, è un uomo bizzarro un po’ filosofo e un po’ veggente.

“Lo spazio infinito è punteggiato di pianeti in fiamme più grandi della terra, ma perché un segnale di quelle fiamme giunga ai nostri occhi occorrono centinaia di anni”, sostiene quell’uomo che considera un nonnulla l’incendio di Kanda. Il fatto indiscutibile è che casa sua non è andata in fumo nell’incendio di Kanda.

Il Maestro Kūkoku stava appoggiato a un piccolo braciere rettangolare ed era intento a scrivere qualcosa sulla cenere con delle bacchette di ottone.

“Come va? Vedo che sei immerso nei tuoi pensieri come al solito”.

“Già, stavo appunto riflettendo un po’ sulla questione del denaro”, mi rispose con l’aria di essersi annoiato.

Venire apposta dal Maestro Kūkoku per sentire ancora parlar di soldi non mi andava proprio, perciò rimasi in silenzio. Al che, con l’aria di chi abbia fatto una scoperta sensazionale, mi disse: “Il denaro è diabolico”.

Trovai il suo aforisma così banale che mi limitai a rispondere “Eh già”, senza spingermi oltre.

Il Maestro Kūkoku tracciò un grande cerchio sulla cenere del braciere.

“Senti, fai finta che questo sia del denaro”, mi disse ravviando la brace al centro del cerchio.

“Questo denaro si può trasformare in qualsiasi cosa. Se può tramutarsi in un vestito, può diventare anche un alimento. Se può tramutarsi in un treno, può diventare anche un albergo”

“Bella scoperta! Non è forse ovvio?”

“No, non è ovvio per nulla. Guarda questo cerchio, - e ne disegnò un altro grande - se questo cerchio può diventare una creatura buona può diventare anche una creatura demoniaca. Può condurre al paradiso o condurre all’inferno. È troppo versatile e siccome la nostra civiltà non è ancora evoluta, questo crea problemi. Quando il genere umano sarà progredito ancora un poco, è chiaro che verrà posto un limite alla versatilità del denaro”.

“E in che modo?”

“Qualunque modo va bene. Per esempio dividendo il denaro in cinque colori. Perché non avere denaro rosso, blu, bianco ecc.?”



“E poi che ne fai?”

“E poi?! Poi si farà in modo che quello rosso circoli solamente nella zona rossa. Il bianco sarà usato solo in quella bianca. Si fisseranno dei limiti alla sua versatilità affinché, qualora uscisse dall’ambito di pertinenza, non abbia più valore di una tegola rotta”.

Se avessi incontrato Maestro Kūkoku per la prima volta e mi avesse fatto fin da subito un discorso del genere, credo che lo avrei preso per un tipo polemico con qualche difetto nella struttura del cervello. Tuttavia, trattandosi di un uomo che riesce a immaginare pianeti in fiamme più grandi della terra, mi misi tranquillo e provai a chiedergli spiegazioni. Maestro Kūkoku mi rispose così.

“Il denaro, considerato da un certo punto di vista, è il simbolo del lavoro, giusto? Tuttavia poiché il lavoro non ha affatto la stessa natura del denaro, che sia rappresentato dal denaro e venga con esso cambiato è un grave errore.

Mettiamo per ipotesi che io abbia estratto diecimila tonnellate di carbone. Quel lavoro non è altro che un lavoro manuale, dunque se lo si converte in denaro, quel denaro non dovrebbe avere l’unica funzione di essere convertito in altro lavoro manuale di identica natura? Invece, non appena il lavoro manuale viene tramutato in denaro, il denaro acquisisce subito una illimitata e divina onnipotenza e viene rapidamente cambiato in un lavoro concettuale. E così, facendone quel che si vuole, il mondo spirituale finisce nel caos. Non è dunque una creatura diabolica e incredibilmente funesta? Ecco perché si deve stabilire una classificazione per colori, per far comprendere anche di poco questo suo potere.”

Convenni con lui sulla proposta di classificarlo per colori. Poi di colpo domandai al Maestro Kūkoku.

“Acquistare un lavoro concettuale per mezzo di un manuale è certamente una cosa malvagia, ma chi si lascia comprare è davvero onesto?”

“No di certo. Se consideriamo come oggi il denaro sia diventato onnisciente e onnipotente, ho l’impressione che non ci sia più nulla da fare, visto che persino gli dei capitolano dinnanzi agli uomini. Perché, in verità, gli dei della modernità sono dei barbari!”

Dopo aver scambiato queste chiacchiere gratuite con il Maestro Kūkoku, tornai a casa. (SZ, 1994, XII, pp. 199-202)

L’episodio si apre con uno breve spaccato di vita quotidiana dell’autore, che è occupato a leggere pile di manoscritti noiosi ed è assillato dalla difficile gestione dell’economia familiare, questioni che contribuiscono ad affliggere il suo stomaco già di per sé delicato. L’impressione che il racconto sia la semplice cronaca di una giornata monotona, priva di qualsiasi elemento fittizio, è incrinata dalla descrizione dell’incontro con il bizzarro Maestro Kūkoku. Il personaggio ha un nome di fantasia, inventato da Sōseki con arguzia. *Kūkokushi* è infatti composto da *kūkoku*, che significa “valle desolata” e dal suffisso onorifico *shi*, “maestro”, e richiama umoristicamente i nomi di più illustri filosofi taoisti cinesi come Lao-tze e Chuang tze, rispettivamente *Rōshi* e *Sōshi* in giapponese. Al contempo allude al detto *kūkoku no kyōon*, “un suono di passi amici in una valle desolata”, utilizzato per descrivere il

piacere provocato da una buona novella o dalla visita di qualcuno quando si è particolarmente tristi. Il nome conferisce al personaggio l'importanza di un maestro taoista e lo rende la persona giusta da interpellare nelle difficoltà. Tuttavia, per evitare che lo si prenda troppo sul serio, il narratore rimarca causticamente che il Maestro Kūkoku può vaneggiare di pianeti incandescenti nell'universo solo perché casa sua non è stata distrutta dall'incendio. Pensa inoltre che la sua sapienza non gli impedisca di condensare in aforismi banali il suo pensiero. Nondimeno, proprio alla voce di questo stravagante personaggio, Sōseki affida alcune sue considerazioni sul denaro nella forma di un semiserio dialogo filosofico. Il Maestro Kūkoku non è certamente il primo a occuparsi di questo tema dal momento che il ruolo ambiguo del denaro è già enucleato nell'analisi che Aristotele ne fa nella sua *Politica*. Inteso come *mezzo* esso contribuisce allo sviluppo del commercio e alla creazione di legami economici in seno alla società, tuttavia se visto come *fine* esso può esercitare una grande influenza nello sviluppo dell'essere umano e alterarne le idee e la morale. Nella filigrana del racconto è ravvisabile anche l'eco delle teorie marxiste. Il filosofo tedesco partiva infatti dall'assunto fondamentale che il denaro, in quanto misura dei valori, fosse l'incarnazione sociale del lavoro umano, la sua concretizzazione *in abstracto*, e che come mezzo di circolazione, permettesse alla merce di subire una sostanziale metamorfosi. L'originalità di Sōseki risiede piuttosto nell'aver trattato un soggetto tradizionalmente considerato inappropriato nella letteratura giapponese e di aver proposto una personale teoria dei colori da applicare al denaro. Al di là della sua efficacia in termini economici, la proposta di scambiare il lavoro manuale e il lavoro intellettuale con denaro di diverso colore conferma una volta di più la passione di Sōseki per il dato cromatico e collega in modo imprevedibile questo racconto ad *Atatakai yume* e *Inshō*. In tutti e tre gli episodi infatti, seppure in contesti differenti, Sōseki utilizza il termine *goshiki* (di cinque colori, variopinto) e giustappone in una sequenza paratattica i nomi di vari colori per dare l'idea della policromia. In *Atatakai yume*, lo fa per descrivere il fluttuare piacevole degli spettatori che osserva rapito dalla galleria del teatro, in *Inshō* per restituire al lettore l'immagine della nuvola iridescente degli omnibus che gli sfilano accanto, in *Kane* per esemplificare un modo più equo e alternativo di utilizzare il denaro. Se ne può concludere che in *Eijitsu shōhin* il vocabolo *goshiki* compaia sempre associato a qualcosa di piacevole e affascinante. Ecco

allora che per Sōseki, anche l'arido denaro, se tinto di diversi colori, può assumere un valore positivo e diventare lo strumento di una più equa distribuzione della ricchezza. Una proposta naïve per mitigare gli esiti devastanti del darwinismo sociale, che però, stante l'epoca di barbarie nella quale vive l'uomo moderno, è destinata a essere ignorata o trattata come il vaneggiamento di un filosofo bizzarro.

## RACCONTI DI PRIMAVERA (*Eijitsu shōhin*)<sup>118</sup>

### Nota al testo

I venticinque racconti di *Eijitsu shōhin* furono pubblicati tra il 1 gennaio e il 12 marzo del 1909. I racconti avrebbero dovuto uscire in contemporanea su *Tōkyō Asahi shinbun* e *Ōsaka Asahi shinbun*, tuttavia l'ordine e la tempistica della pubblicazione non furono identici. Sul quotidiano di Tokyo apparvero infatti solo i primi diciassette racconti<sup>119</sup>, mentre i restanti otto<sup>120</sup> apparvero esclusivamente sull'edizione di Osaka. Sōseki non poté far altro che prendere atto a malincuore della situazione. Le ragioni di tale discrepanza non sono chiare e Ishizaki (1981, pp. 36-8) sostiene che siano da attribuire a un malinteso sulle modalità di pubblicazione delle bozze di stampa o forse a una qualche forma di contrasto tra le due testate. Nel caso di *Kigensetsu*, la mancata pubblicazione sul quotidiano di Tokyo è probabilmente imputabile al fatto che il racconto venne erroneamente recepito non come parte del progetto, ma come scritto estemporaneo legato alle celebrazioni dell'11 febbraio. Per quanto riguarda *Kureigu sensei* invece, la lunghezza eccessiva rispetto agli altri episodi, e il fatto che Sōseki avesse dimenticato di inserire il titolo *Eijitsu shōhin* all'inizio del manoscritto contenente il racconto, possono spiegare la mancata pubblicazione a Tokyo.

Per poter leggere tutti i racconti, i lettori di Tokyo dovettero attendere il maggio del 1910, quando l'editore Shunyodō pubblicò il volume *Sōseki kinjū yonpen* (Quattro opere recenti di Sōseki), che proponeva la versione completa di *Eijitsu shōhin* come era apparsa sull'*Asahi* di Osaka, insieme a *Bunchō*, *Yume jūya* e *Mankan tokorodokoro*.

---

<sup>118</sup> La traduzione è stata fatta sulla versione di *Eijitsu shōhin* edita nel XII volume del *Sōseki Zenshū* (1994, pp. 131-217), che riporta il testo originale pubblicato da Sōseki. Della raccolta esistono anche una traduzione inglese a cura di Tsunematsu (2002, pp. 13-118), una traduzione francese curata da Suetsugu (1999), e una traduzione italiana a cura di Muto (2017).

<sup>119</sup> *Ganjitsu* (1 gennaio), *Hebi* (14 gennaio) *Dorobō* I (15 gennaio), *Dorobō* II (16 gennaio), *Kaki* (17 gennaio), *Hibachi* (18 gennaio), *Geshuku* I (22 gennaio), *Geshuku* II (23 gennaio), *Kako no nioi* (24 gennaio), *Neko no haka* I (25 gennaio), *Neko no haka* II (26 gennaio), *Atata kai yume* (27 gennaio), *Inshō* (29 gennaio), *Ningen* (30 gennaio), *Yamadori* I (3 febbraio), *Yamadori* II (4 febbraio), *Monarisa* (6 febbraio), *Kaji* (8 febbraio), *Kiri* (9 febbraio), *Kakemono* (10 febbraio), *Mōkeguchi* (14 febbraio).

<sup>120</sup> *Kigensetsu* (11 febbraio), *Gyōretsu* (15 febbraio), *Mukashi* (22 febbraio), *Koe* (27 febbraio), *Kane* (1 marzo), *Kokoro* (4 marzo), *Henka* (9 marzo), *Kureigu sensei* I (10 marzo), *Kureigu sensei* II (11 marzo), *Kureigu sensei* III (12 marzo).

## IL PRIMO GIORNO DELL'ANNO<sup>121</sup>

Dopo aver mangiato una scodella di *zoni*<sup>122</sup> mi ritirai nel mio studio, ma di lì a poco arrivarono tre o quattro ospiti. Erano tutti uomini giovani. Uno<sup>123</sup> di loro indossava una redingote. Forse perché non era abituato a portarla pareva stranamente a disagio in quel tessuto di lana Melton<sup>124</sup>.

Tutti gli altri indossavano abiti giapponesi e quotidiani senza la minima concessione al Capodanno. Nel vedere la redingote i presenti esclamarono uno dopo l'altro: "Ah! Oh!". Evidentemente erano tutti rimasti sbalorditi. Anch'io per ultimo espressi il mio Oh! Di stupore.

Redingote estrasse un fazzoletto bianco e si passò il viso senza un motivo. Poi bevve a più riprese del *toso*<sup>125</sup>. Anche il resto della compagnia si serviva di buon grado delle pietanze sul tavolino. In quel mentre arrivò Kyōshi<sup>126</sup> in riscìo. Indossava uno *haori* nero sopra un kimono nero con gli stemmi di famiglia ed era perfettamente vestito secondo lo stile tradizionale

---

<sup>121</sup> Il racconto fu pubblicato il 1 gennaio del 1909 e ricorda la visita ricevuta da Sōseki il 1 gennaio del 1908 da parte di alcuni suoi studenti, che partecipavano regolarmente anche agli "incontri del giovedì", tenuti a casa Natsume dal 1906 al 1916. Sōseki accettò nuovamente l'invito da parte dell'*Asahi shinbun* di scrivere qualcosa inerente il Capodanno e pubblicò anche un altro racconto dal titolo *Ganjitsu*, che apparve sempre sulle colonne del quotidiano *Asahi* il 1 gennaio del 1910. In questo secondo racconto lo spunto autobiografico lascia il posto a una riflessione su cosa mai uno scrittore possa scrivere di originale in questa circostanza (SZ, 1994, XII, pp. 353-55).

<sup>122</sup> Zuppa che fa parte del menù tradizionale di Capodanno.

<sup>123</sup> In *Sōseki no omoide* (Ricordi di Sōseki) la moglie di Sōseki, Kyōko, ricorda lo stesso episodio. Il personaggio che indossa la redingote (*furokku*) è lo scrittore e traduttore Morita Sōhei (1881-1949). A quanto pare Morita, che con altri giovani studenti frequentava assiduamente la casa dei Natsume, fu preso in giro dai presenti per quel suo abito nuovo e alla moda. Pare inoltre che Morita si fosse piuttosto offeso per questo. In effetti, nel prosieguo del racconto, Sōseki sottolinea più volte come Morita, chiamato semplicemente "Furokku", si mostri particolarmente sarcastico nei suoi confronti. Forse proprio in ragione del fatto di non aver gradito le critiche del maestro sul suo abbigliamento (cfr. SZ, 1994, XII, p. 659, n. 3).

<sup>124</sup> Dall'omonima città inglese. Tessuto in lana cardata e follata particolarmente usato per confezionare cappotti e giacconi.

<sup>125</sup> Un tipo di *sake* aromatizzato che si beve a Capodanno.

<sup>126</sup> Takahama Kyōshi (1874-1959), poeta e amico di Sōseki, diresse la rivista *Hototogisu* che pubblicò alcuni lavori di Sōseki. Quando Sōseki insegnava al liceo di Kumamoto, fu proprio Takahama a incoraggiarlo affinché intraprendesse lo studio del *nō*. Studio al quale Sōseki si dedicò molto seriamente, nonostante in questo racconto autoironico sembri suggerire il contrario. In *Keiko no rekishi* (La storia delle mie lezioni), Sōseki rievoca precisamente il suo percorso di apprendimento della tecnica di recitazione dei versi del teatro *nō*. Ricorda i consigli di Takahama e di aver studiato recitazione anche con Hōshō Shin (1870-1944) (SZ, 19917, XXV, pp. 412-4). L'amore per il teatro e per il *nō* in particolare, traspare anche da alcuni romanzi nei quali lo scrittore indugia nella descrizione di uno spettacolo teatrale o commenta la suggestione prodotta dallo spettacolo. In *Kusamakura*, per esempio, scrive "Ebbene, se anche non riuscissi ad abbandonare ogni sentimento umano, almeno potrei raggiungere la leggerezza d'animo che si prova quando si assiste alla rappresentazione di un dramma di teatro *nō*. Anche nel *nō* esistono i sentimenti. [...] Ciò che rende piacevole il *nō* non scaturisce dall'abilità nel rappresentare fedelmente i sentimenti di questo mondo volgare. Sulla realtà si indossano

“Hai il kimono nero con gli stemmi perché immagino tu voglia fare del *nō*, giusto?” gli chiesi io.

“In effetti” rispose. E aggiunse “Perché non recitiamo un pezzo insieme?”

Mi stava bene e acconsentii.

Recitammo insieme il dramma intitolato *Tōboku*<sup>127</sup>. Siccome lo avevo imparato molto tempo addietro e non mi ero mai veramente esercitato, a tratti fui davvero impreciso. Per di più la mia voce suonò più incerta di quel che mi aspettassi. Appena finito di recitare, il gruppetto dei giovani ascoltatori, quasi si fossero messi d'accordo, convenne che ero stato tremendo.

“La tua voce è insicura” aggiunse Redingote tra gli altri. Tutti i membri di quella combriccola non avevano in fondo la benché minima competenza in fatto di recitazione. Quindi ero consapevole che non avrebbero capito chi tra me e Kyōshi fosse il migliore. Tuttavia le critiche sul mio conto, anche se mosse da profani, avevano un ragionevole fondamento ed erano inevitabili. Così non ebbi il coraggio di mandarli a quel paese.

Kyōshi si mise allora a raccontare che aveva iniziato di recente a studiare lo *tsuzumi*<sup>128</sup>. Il gruppetto che nulla capiva di recitazione insistette affinché egli desse un saggio del suo talento facendoci ascoltare qualcosa.

“Va bene, ma tu eseguirai il recitativo” rispose Kyōshi rivolgendosi a me.

Essendo talmente ignorante in materia di accompagnamento, da un lato ero in imbarazzo, dall'altro la novità mi incuriosiva. Così accettai di recitare. Kyōshi mandò di corsa il riscio a prendere lo *tsuzumi*. Appena arrivò a casa nostra, si fece portare dalla cucina un piccolo braciere e cominciò a riscaldare la pelle dello strumento sui carboni ardenti. Lo osservavamo tutti con sguardo interrogativo. Quel modo così disinvolto di arroventare la pelle sorprese anche me. Gli domandai con apprensione se l'operazione procedeva come previsto, e lui mi rispose affermativamente, pizzicando con la punta delle dita la pelle tesa. Quella produsse un suono piuttosto piacevole. Dichiarando che bastava così, allontanò lo *tsuzumi* dal

---

le numerose vesti dell'arte, ci si comporta con una calma che non appartiene naturalmente al nostro mondo” (cfr. SZ, 1994, III, pp. 11-12)

<sup>127</sup> Dramma di teatro *nō* di autore sconosciuto ma coevo di Zeami (1363ca- 1443ca). Appartiene alla categoria *mugen nō* e racconta l'apparizione in sogno a un monaco addormentato dello spirito di Izumi Shikubu, che parla dell'arte della poesia e poi danza.

<sup>128</sup> Piccolo tamburo a mano usato dai suonatori che accompagnano la performance di *nō*

braciere e cominciò a stringerne le corde. Quell' uomo vestito col kimono di famiglia che maneggiava le corde rosse aveva una certa qual eleganza raffinata. Questa volta lo osservavamo tutti, ma pieni di ammirazione.

Poco dopo Kyōshi si tolse l'*haori* e prese in braccio lo *tsuzumi*. Gli chiesi di concedermi ancora un istante perché non avevo la minima idea del momento nel quale avrebbe cominciato a suonare il suo strumento e volevo accordarmi prima con lui. Kyōshi mi spiegò accuratamente che a un dato momento lui avrebbe emesso un *kakegoe*<sup>129</sup> percuotendo in un certo modo lo *tsuzumi*, a quel punto avrei dovuto cominciare io. Non intesi le sue spiegazioni. D'altra parte, se avessi aspettato d'aver ben compreso, ne avremmo avuto per due o tre ore. Così, a malincuore, dichiarai di essere pronto. A quel punto intonai il brano di *Hagoromo*<sup>130</sup>. Arrivato a metà circa del verso che recita *La nebbia primaverile si è levata...*, cominciai a pentirmi di aver accettato di esibirmi. La mia voce mancava assolutamente d'intensità. D'altra parte se avessi improvvisamente forzato la voce nel bel mezzo del passaggio, l'equilibrio dell'insieme sarebbe andato distrutto, così continuai scoraggiato e incerto fino a che Kyōshi non levò all'improvviso un grido e batté un colpo sul tamburo.

Non mi sarei aspettato neanche per sogno che il suo attacco sarebbe stato così vigoroso. Avevo sempre creduto che i *kakegoe* fossero solo belle voci piene e invece i suoi mi risuonarono nei timpani dandomi l'illusione che stesse combattendo per la vita in un duello. La mia recitazione seguì due o tre volte la cadenza marcata dai *kakegoe*. Ma non appena la mia voce si affievoliva, Kyōshi emetteva un nuovo grido a pieni polmoni cogliendomi di sorpresa. A ogni sussulto, la mia voce si faceva sempre più esitante e impercettibile. A un certo punto i nostri ascoltatori cominciarono a ridacchiare sommessamente. In cuor mio trovavo anche io la situazione sempre più assurda. Fu allora che Redingote alzandosi in piedi

---

<sup>129</sup> *Kakegoe* "chiamate allegate". Sono suoni gutturali simili a grida prodotti dai suonatori di tamburo per sottolineare il ritmo. Sono considerati parte integrante della musica che accompagna la performance del *nō*.

<sup>130</sup> "La veste di piume". Dramma di teatro *nō* che racconta la storia di una creatura celeste che perde la sua veste, ritrovata da un pescatore. Il pescatore accetta di restituire la veste in cambio di una danza. Nell'epoca Meiji, tra i primi tentativi di uno sviluppo dell'opera lirica giapponese è da annoverare anche l'opera *Hagoromo* ispirata proprio all'omonimo dramma. Musicata da Komatsu Kōsaku andò in scena nel 1908 e venne positivamente recepita dalla critica per il suo ispirarsi alla tradizione giapponese e la mancanza di imitazione di modelli stranieri, secondo quando auspicato anche da Tsubouchi Shōyō (1859-1935) nel suo *Shingakugekiron* (Teoria del nuovo dramma musicale, 1904) (Ortolani (1998, pp. 298-99). È probabile che Sōseki conoscesse anche questo adattamento lirico.

per primo, scoppiò improvvisamente a ridere. Contagiato dall'ilarità, mi mise a ridere anch'io con gli altri.

Poi mi toccarono le critiche severe dei miei ospiti. Redingote diede prova dell'ironia più pungente. Con un leggero sorriso sulle labbra, Kyōshi non poté esimersi dal portare felicemente a termine il pezzo recitando lui stesso e accompagnandosi con il suo *tsuzumi*. Poco dopo ci disse che aveva altre visite da fare e andò via in riscio. Dopo che ebbe preso commiato, i giovanotti continuarono a canzonarmi in vario modo. Persino mia moglie, che si era unita al gruppo, dopo aver stroncato il marito, si mise a incensare Kyōshi. "Mentre il signor Takahama suonava lo *tsuzumi*, le maniche del suo *juban*<sup>131</sup> fluttuavano e avevano un colore particolarmente bello". Redingote fu subito d'accordo. Per quanto mi riguarda, sia il colore delle maniche del *juban* di Kyōshi che il loro vivace fluttuare, mi avevano lasciato totalmente indifferenze.

## IL SERPENTE

Quando, aprendo la porta di legno, uscii davanti casa, la pioggia aveva riempito le impronte profonde lasciate dagli zoccoli di un cavallo. A ogni passo il rumore del fango che schizzava si ripercuoteva sulle piante dei piedi. Sollevare il tallone da terra mi procurava quasi dolore. Con la mano destra tenevo un secchio che rendeva il mio incedere difficoltoso. Mentre con fatica cercavo di mettere un piede davanti all'altro, mi veniva voglia di sbarazzarmi del secchio che avevo in mano per mantenere il busto in equilibrio. Alla fine la base del secchio sprofondò nel fango con un tonfo. Mancò poco che non cadessi anche io nel tentativo di piegarmi verso il manico e fu allora che scorsi mio zio a meno di due metri da me. Un impermeabile di paglia gli copriva le spalle e un lembo della rete da pesca che portava sopra gli pendeva dietro a forma di triangolo. A quel punto il cappello che gli proteggeva il capo si mosse leggermente. Mi parve di udirlo mormorare da sotto il cappello: "Che terribile sentiero!". Poi il profilo del suo impermeabile scomparve nella pioggia.

---

<sup>131</sup> Indumento che si indossa sotto il kimono.



Fermo su un ponte di pietra guardai in basso l'acqua nera che si insinuava tra l'erba. Solitamente era un corso d'acqua piacevole da vedere, non profondo più di dieci centimetri sopra la caviglia e con lunghe erbe che ondeggiavano mollemente, ma quel giorno il fondale era limaccioso. Dal fondo schizzava il fango, dall'alto cadeva la pioggia battente, e i mulinelli si intrecciavano tagliando il corso d'acqua al centro. Lo zio che da un po' osservava con attenzione quei mulinelli mormorò: "Ne prenderemo!".

Oltrepassammo il ponte e tagliammo subito a sinistra. I mulinelli andavano serpeggiando a zig zag in mezzo alla verde risaia. Percorremmo circa un centinaio di metri seguendo il corso d'acqua senza sapere fin dove si prolungasse. Ci ritrovammo noi due soli e sperduti in mezzo a una vasta risaia. Si vedeva solamente la pioggia. Lo zio da sotto il cappello alzò lo sguardo verso il cielo. Il cielo era cupo e sigillato ermeticamente come il coperchio di un contenitore per il tè. Da quella superficie cadeva la pioggia, interminabile. Quando ci fermavamo, il suo rumore era assordante. Era il crepitio delle gocce che colpivano il cappello e l'impermeabile di paglia. Lo scrosciare della pioggia battente sui quattro angoli della risaia. Si univa anche, così pareva, il rimbombo lontano della pioggia che cadeva sulla foresta di Kiō<sup>132</sup>, che si scorgeva dall'altra parte.

Sopra la foresta, nuvole nere chiamate a raccolta dalle cime delle criptomerie s'addensavano nella profondità del cielo. Crollando sotto il proprio peso, si flettevano sempre più in basso. I lembi delle nuvole erano impigliati alle cime delle criptomerie e pareva che fossero sul punto di rovinare sulla foresta.

Tornando in me guardai ai miei piedi: i mulinelli correvano incessantemente verso di noi dalla sorgente. Le acque dello stagno dietro il santuario di Kiō era senza dubbio prese d'assalto da quelle nuvole e pareva che la spirale dei mulinelli avesse improvvisamente acquistato velocità. Mio zio scrutò di nuovo i mulinelli vorticanti e col tono di chi aveva già preso qualcosa, disse: "Ne prenderemo". Poi entrò in acqua senza togliersi l'impermeabile. Considerata la velocità impetuosa della corrente, l'acqua non era poi così profonda. Arrivava più o meno ai fianchi. Lo zio si piantò al centro del fiume, esattamente di fronte alla foresta di Kiō, e voltatosi in direzione della sorgente abbassò la rete da pesca che portava sulle spalle.

---

<sup>132</sup> Il toponimo indica l'attuale quartiere Nishiokubo a Shinjuku dove si trova il santuario di Inarikiō. Nelle vicinanze si trovava la casa degli Shiobara, la famiglia adottiva con la quale Sōseki bambino visse tra i cinque e i setti anni.

Immobili tutti e due nel fragore della pioggia osservavamo l'aspetto dei mulinelli sospinti verso di noi. Senza dubbio sotto quei mulinelli correvano i pesci portati dalla corrente via dallo stagno di Kiō. "Con un po' di fortuna ne prenderemo uno grosso", pensavo guardando fisso il colore sinistro dell'acqua. Era ancor più torbida di prima. Dal solo movimento della superficie era davvero impossibile determinare cosa corresse sul fondo. Tuttavia, senza battere ciglio, aspettavo uno scatto del polso dello zio che era immerso nell'acqua fino alla cintola. Ma il suo polso rimaneva immobile.

La cortina di pioggia diventò progressivamente più nera e il colore del fiume si scurì a poco a poco. I contorni dei mulinelli vorticavano impetuosi da monte. Fu allora che nel mezzo di un'onda nerastra che passò minacciosa davanti ai miei occhi, credetti di vedere il balenio di una figura di diverso colore. La figura scintillò per il tempo di un battito di ciglia e mi parve allungata. "Ecco una grossa anguilla!", pensai.

Nello stesso istante, contro corrente, il polso destro dello zio che teneva l'impugnatura della rete si sollevò da sotto il mantello fin sopra la spalla come di rimbalzo. Poi la forma allungata gli sfuggì di mano. Nella buia pioggia torrenziale disegnò una curva simile a una corda pesante e andò a cadere sulla riva opposta. Allora spuntò in mezzo all'erba la testa di un serpente drizzandosi una trentina di centimetri. Immobile ci fissò minaccioso.

"Te ne ricorderai!"

La voce era senza dubbio quella dello zio. Nel mentre la testa scomparve nell'erba. Lo zio pallido in viso fissava il punto in cui aveva lanciato il serpente.

"Zio, sei stato tu a dire ora *Te ne ricorderai!?*"

Lo zio si voltò lentamente verso di me. Poi con un filo di voce rispose che non sapeva bene chi fosse stato.

Ancora oggi, ogni volta che ricordo questa storia a mio zio, mi risponde con una strana espressione che non sa bene chi sia stato.

## I LADRI

Avevo intenzione di coricarmi per la notte e quando entrai nella camera attigua mi raggiunse l'odore acre del *kotatsu*. Di ritorno dal bagno raccomandai a mia moglie di fare attenzione perché la fiamma era un po' troppo viva dopodiché mi ritirai nella mia stanza. Erano già le undici passate. Come al solito sognavo tranquillamente nel mio letto. Nonostante facesse freddo non soffiava un alito di vento e non giungeva all'orecchio alcun suono di campane antincendio. Ubriaco di sonno dormivo come un ghiro senza alcuna percezione del tempo.

All'improvviso mi svegliò una voce femminile rotta dal pianto. Ascoltando bene, mi resi conto che si trattava della voce di Moyo, la nostra domestica, che solitamente scoppiava in lacrime ogni volta che provava uno spavento. Qualche giorno prima mentre faceva il bagno a mio figlio appena nato si era messa a piangere per cinque minuti buoni raccontando che il bimbo era diventato tutto rosso per il caldo e aveva avuto delle convulsioni. Era stata la prima volta in cui avevo sentito la sua voce singolare. Parlava concitatamente quasi singhiozzasse. Il suo tono aveva un che di lamentoso e supplichevole, come se si profondesse in scuse o piangesse la morte di una persona cara. Insomma, non assomigliava per nulla a quelle esclamazioni brevi e acute che normalmente sfuggono quando si prova uno spavento.

Fui dunque svegliato da questa voce singolare che ho appena descritto. Senza dubbio proveniva dalla stanza accanto a quella in cui dormiva mia moglie. In quell'istante il bagliore rossastro di una fiamma filtrò attraverso i *fusuma* illuminando il mio studio al buio. Non appena quel chiarore raggiunse la mia retina, balzai in piedi convinto si trattasse di un incendio e spalancai di colpo il *fusuma* di carta. Immaginavo il *kotatsu* rovesciato e il *futon* bruciato. Già vedevo la stanza invasa dal fumo e i *tatami* in fiamme. Invece, quando spalancai la porta, constatai che il lume ardeva come al solito e mia moglie e il bambino dormivano tranquilli come sempre. Il *kotatsu* era lì al suo posto abituale. Tutto era esattamente come lo avevo lasciato prima di coricarmi. La casa era tranquilla e si avvertiva un piacevole tepore. C'era solo la domestica in lacrime.

Aggrappata a un'estremità del *futon* di mia moglie le parlava con foga. Mia moglie aprì gli occhi, ma continuava a sbattere le palpebre senza dare segno di volersi alzare. Non

riuscendo proprio a capire cosa fosse accaduto, rimasi impalato sulla soglia osservando la stanza con aria confusa. Poi tra i singhiozzi della domestica a un tratto emerse la parola “ladro”. Non appena risuonò nelle mie orecchie, tutto mi fu chiaro, e attraversando rapidamente la camera di mia moglie, mi precipitai in quella accanto urlando “Chi è là?”. Tuttavia la stanza in cui feci irruzione era completamente al buio. Una delle imposte della cucina attigua era aperta e il chiarore di una luna magnifica filtrava fino all’ingresso della stanza. La vista di quella luna che nel cuore della notte illuminava la parte più intima della nostra casa, mi procurò un involontario brivido di freddo. Camminando a piedi scalzi sul pavimento di legno arrivai fino all’acquaio della cucina: intorno a me regnava il silenzio. All’esterno non si scorgeva altro che la luna, ma non avevo alcuna intenzione di mettere un piede fuori casa.

Tornai in camera di mia moglie e le dissi di tranquillizzarsi, che il ladro era fuggito e non mancava nulla. Soltanto a quel punto lei si alzò in piedi e senza dire una parola, si diresse nella stanza buia con una lampada in mano e fece luce sul comò. Le due ante erano state rimosse e i cassetti aperti. Mi guardò in faccia dicendomi: “Siamo stati derubati, come temevo!”. Finalmente mi resi conto anche io che il ladro era fuggito dopo averci derubato. Improvvisamente tutto mi parve inspiegabilmente assurdo. Gettai un’occhiata di lato e notai che il *futon* della domestica che era accorsa a svegliarla in lacrime, era steso per terra. Di fianco al guanciaie era collocato un altro comò sul quale poggiava una cassetiera. Mia moglie mi disse che al suo interno c’erano, tra le altre cose, i soldi per saldare l’onorario del dottore visto che eravamo alla fine dell’anno. Le feci controllare e mi disse che lì non era stato toccato nulla. Poiché la domestica era accorsa in lacrime dalla veranda, probabilmente il ladro era stato costretto a scappare lasciando il lavoro a metà.

Nel frattempo anche chi dormiva nelle altre stanze si era svegliato e tutti erano accorsi commentando in vario modo. “Pensare che mi ero alzato solo un attimo prima per andare in bagno!”, “Ieri sera non riuscivo ad addormentarmi e sono rimasto sveglio fin verso le due!”. Sembravano tutti dispiaciuti. Nel bel mezzo, mia figlia maggiore di dieci anni affermò di essere sicura che il ladro fosse entrato dalla cucina e di aver sentito lo scricchiolio dei suoi passi sulla veranda. “Santo cielo!” esclamò impaurita Ofusa, una parente diciottenne che dormiva in stanza con mia figlia.

Io me ne tornai a letto e mi addormentai.

A causa di tutto quel trambusto il giorno seguente mi svegliai un po' più tardi del solito. Mi rinfrescai il viso e mentre facevo colazione, la domestica animò la cucina raccontando di aver trovato le impronte del ladro, ma che forse non erano le sue e via dicendo. Infastidito mi ritirai nel mio studio. Non credo fossero trascorsi neppure dieci minuti che una voce risuonò all'ingresso: "E' permesso?". Era una voce forte e decisa. Mi parve che in cucina non l'avessero sentita, quindi andai di persona a ricevere l'ospite e mi trovai ritto di fronte alla porta un poliziotto.

"Ho sentito che un ladro vi ha fatto visita", disse sorridendo.

"Ma avevate chiuso bene a chiave?", mi chiese.

"No, probabilmente non avevamo chiuso bene".

"Quand'è così, è inevitabile che accada. Se non si chiude bene possono entrare da qualsiasi parte. Dovrebbe inchiodare tutte le imposte scorrevoli", mi consigliò.

Gli risposi con un cenno di assenso. Questo colloquio mi procurò la sensazione che il colpevole non fosse il ladro bensì il padrone di casa negligente.

Il poliziotto fece un giro per la casa e si diresse in cucina dove trattenne mia moglie annotando sul taccuino quel che mancava.

"Dunque un *maruobi*<sup>133</sup> di satin, giusto? Ma cos'è il *maruobi*? Se lo scrivo si capisce, vero? D'accordo, allora mettiamo un *maruobi* di satin. Poi ..."

La domestica fece un sorrisetto ironico perché l'agente non aveva la minima idea che esistessero sia *obi* da cerimonia che *obi* di uso quotidiano. La sua ingenuità era davvero spassosa. In breve stilò l'elenco degli oggetti mancanti che erano una decina e ne annotò il valore sotto ciascuno.

"Allora, sono in totale centocinquanta yen, giusto?", chiese per conferma e se ne andò. Solo a quel punto, per la prima volta, capii con chiarezza cosa ci era stato rubato: i dieci oggetti mancanti erano tutti *obi*. Il ladro della notte prima doveva essere specializzato in questo. Mia moglie che pensava al Capodanno imminente, aveva un'aria contrariata perché

---

<sup>133</sup> Il *maruobi* è una cintura larga ed elegante che chiude il kimono da cerimonia femminile. E' diverso dall' *obi* usato in contesti informali.

i nostri figli non avrebbero potuto cambiarsi il kimono nei primi tre giorni dell'anno nuovo. Bisognava farsene una ragione.

Nel primissimo pomeriggio venne un agente. Entrò nel soggiorno e guardò ovunque. Dicendo che il ladro poteva aver fatto il suo lavoro alla luce di una candela fissata in una bacinella, controllò persino un piccolo secchio in cucina. Gli offrii una tazza di tè, lo feci accomodare nel soggiorno ben esposto al sole e ci mettemmo a parlare.

Mi raccontò che solitamente i ladri arrivavano in tram dalle parti di Shitaya o Asakusa e in tram tornavano a casa il giorno successivo. In genere non venivano presi perché con l'arresto era l'agente a perderci. Se li accompagnava sul tram doveva pagare loro il biglietto, se li portava in tribunale doveva comprare loro un pasto. Disse che la questura di Tokyo arraffava la metà dei cosiddetti fondi segreti e il rimanente lo distribuiva ai vari commissariati, e che a Ushigome vi erano solo tre o quattro agenti. Avendo sempre creduto che la polizia potesse fare quasi tutto con la propria autorità, mi sentii molto amareggiato. Anche l'agente che mi aveva raccontato tutto questo aveva l'aria avvilita.

Ero intenzionato a chiamare un artigiano di fiducia per sistemare le serrature di casa, ma essendo gli ultimi giorni dell'anno era molto occupato e non poté venire. Nel frattempo si fece sera e non ci rimase lasciare tutto così come era e andare a letto. In casa erano tutti inquieti. Io stesso non ero per nulla tranquillo. Del resto la polizia mi aveva avvisato che contro i furti ciascuno è a modo suo responsabile della propria sicurezza.

Malgrado ciò mi misi a letto leggermente sollevato dall'idea che in fin dei conti eravamo già stati derubati la notte prima. Nel cuore della notte però fui nuovamente svegliato da mia moglie. Poco prima aveva sentito degli scricchioli provenire dalla cucina e siccome non si sentiva tranquilla mi chiese di andare a controllare. In effetti si sentiva scricchiolare qualcosa e dalla sua espressione intuì che mia moglie pensava fossero nuovamente entrati i ladri in casa. Mi alzai dal letto senza far rumore e con passo felpato attraversai la camera di mia moglie. Quando raggiunsi i *fusuma* che la separavano da quella attigua, sentii la domestica russare. Aprii i *fusuma* più piano che potei e mi fermai al centro della stanza avvolta nell'oscurità. Si sentì un tonfo sordo che proveniva senza dubbio dall'ingresso della cucina. Come un'ombra scivolai nell'oscurità e muovendo tre passi verso la fonte di quel rumore, raggiunsi l'altra estremità della stanza. Davanti a me c'erano gli *shōji* e oltre quelli

cominciava il pavimento di legno. Mi appoggiai agli *shōji* e tesi l'orecchio verso il buio. Erano un rumore sordo. Prima un tonfo, poi a breve distanza un altro. Contai quattro o cinque di questi colpi sospetti. Constatato che venivano dall'interno della credenza, sul lato sinistro del pavimento di legno, tornai subito in camera di mia moglie con passo normale e comportandomi come al solito. "Stai tranquilla, è solo un topo che rosicchia qualcosa" le dissi.

"Ah davvero?", mi rispose sollevata.

Rassicurati tornammo entrambi a dormire. Il mattino seguente dopo essermi lavato il viso, arrivai nel soggiorno e mia moglie mi mise davanti al vassoio della colazione un tonno essiccato che il topo aveva rosicchiato la notte prima. "Ecco cos'era ieri sera!" commentò. Io assentii fissando il pezzo di tonno crudelmente dilaniato per tutta la notte. "Già che c'eri avresti potuto cacciare il topo e mettere al sicuro il pesce", mi disse in tono leggermente accusatorio. Solo allora mi resi conto che in effetti era quello che avrei dovuto fare.

## KAKI

C'è una bambina di nome Kīchan. Ha la pelle liscia e pupille vivaci, ma il colorito delle sue guance non è luminoso come quello dei bambini del vicinato cresciuti senza problemi. Guardandola per un istante si ha la sensazione che sia tutta gialla. La colpa è della madre che la coccola troppo e non la lascia uscire spesso a giocare davanti casa, ha sentenziato un giorno la parrucchiera che le frequenta. La madre è una donna che, nonostante al giorno d'oggi vada di moda l'acconciatura *sokuhatsu*<sup>134</sup>, ogni quattro giorni si fa raccogliere i capelli secondo lo stile tradizionale e utilizza sempre il diminutivo *chan* nel chiamare la propria bambina. Oltre alla madre c'è una donna più anziana con i capelli tagliati come usano le

---

<sup>134</sup> Acconciatura femminile in voga dal periodo Meiji. Nel 1885 era stata fondata l'associazione femminile *Fujinsokuhatsukai* per la diffusione di questa nuova acconciatura che, secondo la moda occidentale, prevedeva di portare i capelli annodati in uno chignon piuttosto alto. Tale acconciatura veniva infatti giudicata più comoda e bella di quella tradizionale ormai scomoda e inadatta alla vita di città (SZ, 1994, XII, p. 660, n. 143-7).

vedove<sup>135</sup> e anche questa nonna chiama sempre la nipotina “Kīchan, Kīchan”. “Kīchan è ora di andare alla lezione di *koto*!” oppure, “Kīchan, non sta bene uscir troppo spesso a giocare con i bambini del vicinato!”.

Per questo Kīchan gioca raramente davanti casa. Vero è che il vicinato non è dei migliori. Di fronte c’è un venditore di *senbei*, di fianco un costruttore di tegole, poco più avanti uno che ripara i regoletti dei *geta* e uno stagnaio che è anche ferramenta. Viceversa il padre di Kīchan è un funzionario che lavora in banca. Al centro del giardino recintato hanno piantato un pino e quando arriva l’inverno viene un giardiniere a raccogliere gli aghi secchi per ricoprire con essi la superficie del piccolo giardino.

Quando Kīchan torna da scuola e comincia ad annoiarsi, non può fare altro che uscire a giocare sul retro di casa. Il retro di casa è il luogo nel quale la madre e la nonna stendono i panni, è il luogo in cui la domestica Yoshi fa il bucato ed è il luogo dove, verso la fine dell’anno, alcuni uomini di fuori con lo *hachimaki*<sup>136</sup> sul capo portano un mortaio per pestare il riso e preparare il *mochi*. È anche il luogo dove si riempiono le botti con le verdure sotto sale.

Kīchan esce sul retro, prende la mamma, la nonna e Yoshi come compagne di giochi e si diverte con loro. Alle volte capita però che non ci sia nessuno con cui giocare e lei rimanga sola soletta. Allora attraverso gli spiragli della siepe poco folta osserva a lungo il *nagaya*<sup>137</sup> dietro casa. Il caseggiato è formato da cinque o sei abitazioni confinanti. Siccome la siepe poggia su un terrapieno alto circa un metro, quando Kīchan si mette a guardare da lassù, ha una buona prospettiva che le permette di dominare la vista dall’alto.

Dominare dall’alto il caseggiato sul retro procura gioia al suo animo di bambina. Quando Tastu, che fabbrica armi per l’esercito, beve *sake* a torso nudo, lei dice alla madre: “Sta bevendo il *sake*!”. Quando Genbō il falegname affila la sua accetta, comunica alla nonna: “Sta affilando qualcosa!”. Insomma, siano due presi a litigare o qualcuno intento a mangiare patate arrosto, lei riporta tutto quello che vede. Al che Yoshi scoppia in una sonora risata e

---

<sup>135</sup> Il taglio della nonna (*kirisage*) era tipico delle vedove in epoca Meiji. I capelli erano tagliati in modo netto all’altezza della nuca e le ciocche cadute erano offerte al marito defunto. Una volta tagliati i capelli non venivano più acconciati in alcun modo (SZ, 1994, XII, p. 660, n. nota 143-9)

<sup>136</sup> Fascia di stoffa che si avvolge attorno alla testa.

<sup>137</sup> Fila di case unite da uno stesso tetto.



anche la madre e la nonna ridono divertite. Di certo a modo suo Kīchan è molto brava nel far ridere gli altri.

Capita che durante le sue esplorazioni sul retro di casa, lo sguardo di Kīchan incontri quello di Yokichi, il figlio di Genbō. Si parlano una volta su tre. Ma siccome Kīchan e Yokichi non vanno d'accordo, finiscono sempre per bisticciare.

“Palla smorta!” grida lui da sotto.

“Ehi, piccolo moccioso morto di fame!”, fa lei dall'alto sollevando il mento rotondo in segno di disprezzo.

Una volta Yokichi si arrabbiò al punto da agitare per aria un palo del filo da bucato e Kīchan scappò in casa spaventata. Un'altra volta, una pallina di gomma, che Kīchan aveva graziosamente ricoperto con fili di lana, ruzzolò oltre la siepe e Yokichi non voleva restituirgliela.

“Dai ti prego ridammela, ridammela”, lo pregava lei con insistenza, ma lui stava immobile con la pallina in mano e la fissava dal basso fermo con fare prepotente.

“Chiedimi scusa! Se lo fai te la restituisco”, gli disse.

“Chi è che deve chiedere scusa? Ladro!” gli rispose lei e, corsa dalla madre che era al lavoro, scoppiò in lacrime. La madre diede molta importanza alla questione e mandò subito Yoshi a chiederne formalmente la restituzione. La mamma di Yokichi si sentì in dovere di dirle che era molto dispiaciuta, ma la pallina non tornò più nelle mani di Kīchan.

Tre giorni dopo Kīchan uscì nuovamente sul retro con in mano un grande kaki arancione. Yokichi venne come suo solito ai piedi del terrapieno. Kīchan allungò il kaki arancione attraverso la siepe e gli disse “Te lo do?”.

Yokichi fissando il frutto dal basso le rispose, “E perché? E perché? Non ho bisogno di quella roba lì!”, ma rimase lì fermo.

“Non ne hai bisogno? Se non ne hai bisogno allora smettila”, fece lei e ritrasse la mano di qua dalla siepe.

“Ma che vuoi? Che?! Guarda che ti picchio!” sbottò Koichi cominciando a salire sul terrapieno. “Allora lo vuoi!” diceva lei allungando di nuovo il kaki.

“No che non voglio quella roba!”, ribatteva lui sgranando gli occhi verso l’alto. Questo battibecco si ripeté per quattro o cinque volte, dopodiché Kīchan lasciò cadere giù dal terrapieno il kaki che aveva in mano dicendogli: “To’!”.

Yokichi si precipitò a raccogliere il kaki ricoperto di fango e appena lo ebbe raccolto lo addentò su un lato.

A quel punto un fremito attraversò le sue narici. Storse di lato le labbra sode e sputò di colpo il boccone. Poi concentrando nel fondo delle sue pupille tutto l’odio di cui era capace esclamò: “Ma è aspro! Che roba è!” e scagliò verso di lei il resto del kaki che aveva in mano. Il kaki volò oltre la testa di Kīchan e andò a colpire il magazzino sul retro della casa.

“Ehi, mangione!” rise lei e rientrò di corsa. Poco dopo si sentirono grasse risate provenire dalla casa di Kīchan.

## IL BRACIERE

Quando apro gli occhi, sento che lo scaldino col quale mi sono coricato ieri sera è diventato freddo sopra il mio stomaco. Attraverso la porta a vetri, oltre la gronda del tetto, intravedo circa un metro di cielo pesante come una cappa di piombo. Il mal di stomaco sembra cessato quasi del tutto. Con un movimento deciso mi alzo in piedi ma fa più freddo di quanto immaginassi. Sotto la finestra la neve caduta la sera prima è rimasta intatta. La stanza da bagno brilla come smaltata di ghiaccio. Le tubature sono gelate e il rubinetto non funziona più. Penando mi friziono il corpo con un panno caldo e quando mi sposto nel *cha no ma* per una tazza di tè, mio figlio di due anni scoppia in lacrime come suo solito. Due giorni fa ha pianto per tutto il giorno e anche ieri non ha smesso un attimo. Chiedo a mia moglie cosa abbia e lei mi risponde che non ha nulla e che piange per il freddo. Non c’è nulla che si possa fare. In effetti le sue non sembrano lacrime di dolore o disperazione. Tuttavia dal momento che piange deve esserci qualcosa che lo angoscia. A furia di sentirlo, l’angoscia è venuta anche a me. Alle volte mi esaspera. Mi capita di volerlo sgridare con un’urlata, ma poi mi dico che è troppo piccolo per essere sgridato e alla fine porto pazienza. Così è stato ieri e l’altro ieri e l’idea che sarà la stessa cosa anche oggi mi mette di cattivo umore già dal

mattino. Siccome il mio stomaco è debole, di recente mi sono dato come regola di non mangiare nulla a colazione, perciò mi ritiro nel mio studio portandomi una tazza di tè.

Allungo le mani sopra il braciere e quando avverto un po' di tepore mio figlio è ancora di là che piange. A un certo punto solo i palmi delle mani sono così caldi che mi aspetterei di vederli fumare. Invece dalla schiena alle spalle sono intirizzito e soprattutto ho le punte dei piedi gelate da far male. Impotente, rimango lì immobile. Il minimo spostamento delle mani mi porta a sfiorare qualcosa di gelido e a quella sensazione i miei nervi reagiscono come se sfiorassi degli aghi. Il solo fatto di girare la testa è insopportabile se la nuca scivola sul colletto gelato del kimono. Il freddo mi assale da ogni parte e io rimango paralizzato al centro del mio studio di dieci *tatami*. Lo studio ha il pavimento di legno. Lì dove dovrebbe stare una sedia, ho steso un tappeto sul quale mi siedo proprio come se fossi seduto sui *tatami*. Solo che il tappeto è piccolo, misura sessanta centimetri per lato, e il parquet liscio che rimane scoperto brilla. Mentre guardo fisso il pavimento, paralizzato, mio figlio piange ancora. Non ho davvero il coraggio di mettermi a lavorare.

A un certo punto mia moglie entra nello studio chiedendomi di prestarle un attimo l'orologio e mi informa che ha ripreso a nevicare. Guardo fuori e noto che piccoli fiocchi di neve hanno cominciato a cadere senza che me ne accorgessi. Dal cielo opaco e senza vento i fiocchi cadono silenziosi, lenti e impassibili.

“Senti, quando l'anno scorso abbiamo acceso la stufa perché il piccolo era ammalato, quanto abbiamo speso per il carbone?”

“Alla fine del mese avevo pagato ventotto yen”.

Sentendo la risposta di mia moglie rinuncio all'idea di accendere la stufa. Stufa che per altro è finita in un ripostiglio sul retro della casa.

“Dì, non potresti calmare un po' il bambino?”

L'espressione del suo viso mi fa capire che è impossibile. Poi aggiunge:

“Omasa dice che ha dolori di stomaco e mi sembra che stia davvero male. Forse dovremmo chiedere al signor Hayashi o a qualcun altro di visitarla, no?”

Sapevo che Omasa era a letto da un paio di giorni, ma non sospettavo che fosse così grave. Esorto mia moglie a chiamare subito il dottore, lei annuisce ed esce portandosi l'orologio. Mentre chiude i *fusuma* esclama: “Certo che fa davvero freddo in questa stanza!”.

Sono ancora intirizzito dal freddo e non mi vien voglia di mettermi al lavoro. A dire la verità ho una montagna di cose da fare: devo scrivere una bozza da pubblicare, devo leggere un paio di racconti che un giovane sconosciuto mi ha sottoposto e ho promesso di presentare l'opera di un tale a una rivista con una lettera di raccomandazione. I libri che avrei dovuto leggere in questi ultimi due o tre mesi e non ho potuto leggere sono impilati accanto alla scrivania. È da una settimana che appena mi metto alla scrivania con l'intenzione di lavorare arriva gente. Tutti vengono a chiedere consiglio per qualcosa. Come se non bastasse ho mal di stomaco. Da questo punto di vista oggi va meglio. Eppure, nonostante i buoni propositi, sono indolente per il freddo e non riesco ad allontanare le mani dal braciere.

Sento fermarsi una vettura davanti all'ingresso di casa. La domestica mi informa che è arrivato il signor Nagasawa. Io rimango paralizzato vicino al braciere e lo avverto che non riesco a muovermi per il freddo. Nagasawa estrae dalla tasca una lettera e me la legge. Grossomodo la lettera dice questo: "Siccome il quindici di questo mese corrisponde al Capodanno secondo l'antico calendario lunare, La prego di darmi la sua disponibilità". Si tratta come al solito di una questione di soldi. Nagasawa riparte a mezzogiorno passato. Fa ancora un freddo insopportabile. A quel punto mi viene l'idea di andare ai bagni pubblici per risollevarmi con un bagno caldo, ma quando sono nell'ingresso con il mio asciugamano in mano, mi ritrovo faccia a faccia con Yoshida che chiede permesso. Torno in soggiorno, ascolto quel che gli è capitato e all'improvviso Yoshida scoppia in lacrime. Nel frattempo arriva il dottore e sento una certa confusione in fondo alla casa. Appena Yoshida si congeda, mio figlio riattacca a piangere. Finalmente riesco ad andare ai bagni pubblici.

Uscito dai bagni provo per la prima volta un piacevole tepore. Torno a casa rinfrancato e mi ritiro nel mio studio. La lampada è stata accesa e le tende tirate. Nuova carbonella è stata aggiunta nel braciere. Mi accomodo sprofondando nello *zabuton*. A quel punto, dalla stanza in fondo mia moglie viene a portarmi del brodo caldo dicendosi che potrei aver freddo.

"Come sta Omasa?", le chiedo.

"È probabile che si tratta di appendicite", mi spiega lei.

Prendo in mano la tazza di brodo che mi porge e aggiungo: “Se le sue condizioni dovessero peggiorare sarebbe meglio farla ricoverare”. Mia moglie conviene con me e si ritira nel *chambers*.

Appena lei esce improvvisamente cala il silenzio nella stanza. È davvero una sera da neve. Fortunatamente il pianto di mio figlio è cessato e pare essersi addormentato. Sorseggiando il brodo caldo alla luce della lampada, tendo l'orecchio per ascoltare il crepitio della carbonella nuova, mentre il fuoco rosso tremola leggero in mezzo alla cenere nel braciere. Di quando in quando una fiamma azzurrina si leva dai tizzoni. Il colore del fuoco mi comunica la prima sensazione di dolce tepore della giornata. Per qualche minuto rimango a fissare la cenere che a poco a poco diventa più bianca.

## LA PENSIONE

La mia prima pensione si trovava su una collina a nord. Poiché mi piaceva quella casa accogliente di mattoni rossi a due piani, presi in affitto la stanza sul retro al prezzo relativamente caro di due sterline a settimana. All'epoca la camera sulla facciata era occupata dal signor K<sup>138</sup> che, mi spiegò la padrona di casa, stava facendo un tour della Scozia e non sarebbe tornato per un po' di tempo.

La padrona di casa aveva dei lineamenti marcati, occhi infossati, naso all'insù, mento allungato e guance prominenti. A prima vista era impossibile darle un'età, tanto era al di là della femminilità. Ero convinto che permalosità, sospettosità, ostinazione, inflessibilità e diffidenza, insomma tutti i difetti umani, si fossero divertiti a giocare con il suo viso gentile per darle quell'aspetto disgraziato. I suoi capelli neri e i suoi occhi neri non si addicevano a quel paese nordico. Tuttavia la sua lingua non si discostava per nulla da quella comunemente

---

<sup>138</sup> Il signor K è Nagao Hanpei, uomo d'affari che compare anche nel racconto successivo, *L'odore del passato*. Subentrò a un altro giapponese, Hirao Hachisaburo, nell'affitto della stanza della pensione situata al civico 85 di Priory Road a West Hamstead. In questa pensione dove rimase poco più di un mese, Sōseki incontrò Nagao. Sōseki lo cita anche in un altro suo romanzo, *Michikusa* (1915), non solo per la vita agiata che conduceva a Londra, ma anche perché, rientrato in Giappone, Nagao pretese da Sōseki la restituzione dei soldi che gli aveva prestato in Inghilterra. Dieci *pounds* secondo Sōseki, venti secondo Nagao.

parlata dagli inglesi. Il giorno in cui mi ero trasferito alla pensione, fui invitato a prendere un tè al piano di sotto, ma scendendo le scale non avevo trovato nessun membro della famiglia.

Nella piccola sala da pranzo esposta a nord sedevamo solo io e la padrona di casa, l'uno di fronte all'altra. Muovendo lo sguardo per la stanza in penombra, nella quale il sole non era mai entrato, notai che in un vaso sopra il caminetto languiva un narciso. La padrona di casa mi offrì del tè con i toast e si mise a parlare del più e del meno. Fu in quella circostanza che, per qualche ragione, mi confessò che il suo paese natale non era l'Inghilterra ma la Francia. Muovendo gli occhi neri verso il narciso nel vaso di vetro alle sue spalle aveva aggiunto che l'Inghilterra era un paese terribilmente nuvoloso e freddo. Probabilmente voleva farmi capire che di conseguenza neppure i fiori potevano essere belli. Tra me e me paragonai la misera fioritura di quel narciso al flebile flusso di sangue pallido che pulsava sulle guance smunte della donna e immaginai quali dolci sogni potesse fare nel rievocare la Francia lontana. Forse l'illusione di una fragrante primavera svanita chissà quanti anni prima si celava dietro i suoi capelli neri e i suoi occhi neri?

Mi chiese se parlassi francese. Prima che la punta della mia lingua avesse il tempo di rispondere di no, mi interruppe e pronunciò un paio di frasi nel morbido idioma del Sud. L'accento era così bello che mi meravigliai potesse uscire da quella gola tanto ossuta.

Quella sera a cena sedette a tavola un vecchio calvo con la barba bianca. Siccome la donna me lo presentò come suo padre, mi resi conto solo allora che il padrone della locanda era quel vecchio. Aveva uno strano modo di parlare e bastava ascoltarlo anche solo per poco, per capire che non era inglese. Immaginai che padre e figlia avessero attraversato la Manica e si fossero stabiliti a Londra. Senza che glielo domandassi il vecchio si presentò di propria iniziativa dicendomi di essere tedesco.

Le mie congetture non erano del tutto esatte e mi limitai a rispondere "Ah davvero?"

Tornai in camera e mi misi a leggere, ma stranamente non potevo fare a meno di pensare al padre e alla figlia che erano di sotto. Raffrontando il vecchio con la figlia smunta non trovavo alcuna somiglianza. Al centro del suo viso tondo e gonfio era adagiato un naso tozzo e carnoso con due occhi piccoli sopra. Mi pareva assomigliasse a un certo presidente sud africano di nome Kruger. Il suo non era un volto gradevole a vedersi. Inoltre c'era una mancanza di garbo nel modo in cui si rivolgeva alla figlia. Nonostante parlasse biascicando

perché i denti non erano più in buono stato, si percepiva qualcosa di rozzo nel suo tono e anche la figlia nel rivolgersi a lui pareva assumere un'aria ancora più arcigna del solito.

“Di certo questa non è una comune relazione tra genitore e figlio”, pensai coricandomi.

Il mattino seguente, quando scesi per fare colazione, oltre alla figlia e al padre c'era un altro membro della famiglia. Il nuovo commensale era un uomo sulla quarantina, affabile e di bell'aspetto. Notando quel viso sulla soglia della sala da pranzo ebbi finalmente la sensazione di essere nel mondo dei vivi. La padrona di casa me lo presentò dicendo “*My brother*”. Non mi aspettavo certamente che fosse il marito, ma i lineamenti differivano a tal punto che non riuscivo a credere che fossero fratelli.

Quel giorno pranzai fuori e rincasai alle tre passate. Poco dopo essere tornato nella mia stanza fui chiamato sotto a prendere il tè. Anche quel giorno il tempo era nuvoloso. Quando aprii la porta della sala da pranzo in penombra, trovai la donna sola, seduta accanto alla stufa con il servizio da tè a portata di mano. Siccome aveva acceso la stufa l'atmosfera era leggermente più allegra. Osservai il suo viso rischiarato dal bagliore delle fiamme e notai che sulle guance pallide aveva applicato un filo di belletto. Lì sulla soglia ebbi l'intima percezione della solitudine dissimulata da quel trucco e lei mi guardò come se avesse intuito i miei sentimenti. Quella fu l'occasione in cui la padrona di casa mi raccontò la storia della sua famiglia.

Venticinque anni prima la madre aveva sposato un francese e l'aveva data alla luce. Qualche anno dopo il matrimonio il marito era morto. La madre si era sposata in seconde nozze con un tedesco portando la figlia con sé. Il tedesco in questione era l'uomo che avevo incontrato la sera precedente. Questi aveva aperto una sartoria nella zona West End di Londra e vi si recava tutti i giorni facendo il pendolare. Al negozio lavorava anche il figlio che aveva avuto dalla prima moglie, ma tra i due vi erano forti dissapori. Benché vivessero sotto lo stesso tetto non si rivolgevano mai la parola. La sera il figlio rincasava sempre tardi. Si toglieva le scarpe all'ingresso e perché il padre non si accorgesse di nulla percorreva il ballatoio a piedi scalzi, poi entrava nella sua stanza e si infilava a letto. La madre della padrona di casa era mancata già da tempo. Sul letto di morte aveva supplicato il marito di prendersi cura della figlia, ma quando i beni della madre passarono nelle mani del patrigno,

ella non poté più disporre liberamente neppure di un centesimo. Così si era rassegnata ad affittare camere per racimolare qualche soldo. Quanto ad Agnes...

La donna smise di raccontare. Agnes era il nome della ragazza di tredici o quattordici anni che dava una mano in casa. Mi resi conto allora che c'era una vaga somiglianza tra il figlio che avevo incontrato la mattina e questa Agnes. Proprio in quel momento Agnes arrivò dalla cucina con i toast.

“Agnes, ne vuoi?”.

La ragazza accettò in silenzio la porzione che le era stata offerta e si ritirò in cucina.

Un mese dopo lasciai quella pensione.

### **L'ODORE DEL PASSATO**

Un paio di settimane prima che lasciassi la pensione, il signor K rientrò dalla Scozia. Fu allora che la padrona di casa me lo presentò.

Che due giapponesi incontratisi per caso in una piccola casa nei sobborghi di Londra, senza essersi mai presentati prima, facciano conoscenza scambiandosi inchini grazie alla mediazione di una straniera che nulla sa delle loro rispettive condizioni, origini e carriere, a pensarci ora, mi pare una situazione piuttosto insolita.

Quel giorno l'anziana signora indossava un abito nero. Indicandomi con la mano ossuta e insecchita cominciò, “Signor K, questo è il Signor N”, e senza finire la frase allungò l'altra mano verso il mio interlocutore aggiungendo, “Signor N, questo è il Signor K”. Così ci presentò l'un l'altro in modo equo e imparziale.

L'atteggiamento dall'anziana padrona era così solenne e di una formalità alquanto seria che rimasi piuttosto stupito. Il Signor K stava in piedi di fronte a me e increspando gli angoli delle sue belle palpebre doppie, accennò un sorriso. Io invece, anziché sorridere, avvertii la triste incongruenza di quella situazione.

“Forse questa è la sensazione che susciterebbe a un matrimonio la presenza di un fantasma al posto dell'officiante”, riflettevo tra me lì fermo in piedi. Avevo l'impressione che ovunque si allungasse l'ombra nera dell'anziana padrona, tutto perdesse vita e andasse



all'istante in rovina. Non potevo fare a meno di credere che se qualcuno avesse inavvertitamente sfiorato le sue carni, il sangue di quella persona si sarebbe gelato nel punto di contatto. Girai la testa di tre quarti in direzione del rumore dei suoi passi che si spense oltre la porta.

Non appena ci ebbe lasciato, io e K facemmo subito amicizia. La sua stanza era arredata con un tappeto grazioso, tende di seta bianca alle finestre, un magnifico divano e una sedia a dondolo. Inoltre aveva una piccola camera da letto separata. Ma la cosa più piacevole era la stufa sempre accesa nella quale ardeva luminoso il carbone senza badare a spese. Da quel momento il signor K e io decidemmo di prendere abitualmente il tè insieme nella sua stanza.

A pranzo andavamo spesso insieme in un ristorante vicino e pagava sempre K. Mi raccontò di essere venuto per fare ricerche sulla costruzione dei porti e infatti aveva parecchi soldi con sé. In casa indossava con evidente piacere una veste da camera di raso color aragosta ricamata con fiori e uccelli. Al contrario, il mio vestito, che avevo da quando ero partito dal Giappone, era piuttosto sudicio e in condizioni pietose. K mi disse "Sei inguardabile!" e mi prestò dei soldi per comprarne uno nuovo.

Per due settimane K e io parlammo di svariati argomenti.

"Formerò presto un Gabinetto Keiō" mi disse. "Sarà composto solamente da ministri nati nell'era Keiō<sup>139</sup> e per questo si chiamerà così. Tu quando sei nato?"

"Nel terzo anno dell'era Keiō", risposi io.

"Allora hai i requisiti necessari per essere un membro del Gabinetto!" fece lui ridendo.

Mi pare di ricordare che lui fosse nato nel primo o nel secondo anno dell'era Keiō. Se io fossi nato solo un anno più tardi avrei perso il diritto di partecipare con K alla gestione degli affari di Stato.

Mentre indulgevamo in questo genere di chiacchiere divertenti, ci capitava di fare qualche pettegolezzo sulla famiglia al piano di sotto e puntualmente K scuoteva il capo aggrottando le sopracciglia. Mi disse che più di tutti provava pena per la giovane Agnes. Agnes portava ogni mattina il carbone nella stanza di K e il pomeriggio presto gli serviva il tè con pane e burro. Entrava in silenzio, in silenzio appoggiava il servizio e in silenzio usciva

---

<sup>139</sup> L'era Keiō, secondo il calendario giapponese tradizionale, va dal 1865 al 1868 prima dell'avvento dell'era Meiji.

dalla stanza. In qualsiasi momento la si guardasse, il suo volto era sempre pallido e salutava di sfuggita con un movimento degli occhi grandi e umidi. Appariva come un'ombra e come un'ombra scompariva. Non si avvertiva mai il rumore dei suoi passi.

Un giorno dissi a K che non mi trovavo a mio agio in quella casa ed ero dunque intenzionato a lasciarla. Mi diede ragione sulla casa ma aggiunse che dal momento che le sue ricerche lo portavano spesso a viaggiare in lungo e in largo a lui andava bene così. Nel mio caso, invece, suggerì che sarebbe stato meglio trovare una sistemazione più confortevole dove dedicarmi con tranquillità allo studio. In quell'occasione mi spiegò che era in procinto di attraversare il Mediterraneo ed era impegnato con i preparativi per il viaggio.

Quando arrivò il momento di lasciare la pensione, l'anziana padrona di casa mi supplicò di restare. Era disposta a ridurmi l'affitto e persino a lasciarmi usare la stanza di K in sua assenza, ma alla fine decisi comunque di trasferirmi nella zona sud della città. Contemporaneamente anche K partì per un viaggio lontano.

Due o tre mesi più tardi ricevetti improvvisamente una lettera da K. Mi scriveva che era tornato dal viaggio e mi invitava a passare a trovarlo perché si sarebbe fermato per qualche tempo. Avrei voluto andare immediatamente, ma per una serie di ragioni non trovai subito il tempo di recarmi fin là. Una settimana dopo, la fortuna volle che avessi degli affari da sbrigare a Islington e sulla via del ritorno ne approfittai per passare da K.

Attraverso le finestre del primo piano vidi le belle tende di seta che erano rimaste tirate e si riflettevano sui vetri. Pregustando il tepore della stufa, il raso bruno ricamato, la sedia a dondolo e il vivace resoconto di viaggio di K, attraversai deciso il cancello e bussai sul battente, pronto a salire di corsa le scale fin al primo piano. Non udendo alcun rumore di passi dall'interno, pensai che non mi avessero sentito. Stavo per bussare nuovamente quando la porta si aprì da sola. Feci un passo oltre la soglia. Allora mi trovai faccia a faccia con Agnes, che mi fissava con uno sguardo di scuse. In quell'istante l'odore della pensione che apparteneva ormai al mio passato, quell'odore che avevo dimenticato da più di tre mesi, assalì le mie narici lì in mezzo allo stretto ballatoio, come il guizzo di un lampo. In quell'odore si condensavano tutti i segreti che pesavano sugli abitanti di quella dimora: i capelli neri e gli occhi neri, la faccia dell'uomo che assomigliava a Kruger, il figlio che assomigliava ad Agnes,

Agnes che sembrava l'ombra del figlio... Appena percepì quell'odore riconobbi chiaramente dietro le loro emozioni, i loro gesti, le loro parole e il loro aspetto, un inferno oscuro. Non ebbi il coraggio di salire le scale e incontrare K.

## LA TOMBA DEL GATTO

Dopo che ci fummo trasferiti a Waseda, il gatto cominciò a dimagrire a poco a poco. Non aveva più alcuna voglia di giocare con i miei figli e sonnecchiava sulla veranda quando il sole la riscaldava. Distendeva le zampe anteriori, vi appoggiava sopra il muso squadrato e rimaneva immobile a fissare le piante in giardino. Era indifferente ai bambini che gli schiamazzavano intorno. D'altro canto i miei figli avevano smesso di occuparsene fin da subito. Convinti che non fosse un buon compagno di giochi, trattavano il loro vecchio amico come un estraneo. Non erano solo i ragazzi a disinteressarsene, anche la domestica si limitava a mettergli il cibo in un angolo della cucina tre volte al giorno. Per giunta il cibo finiva per mangiarselo un grosso gatto chiazzato del vicinato. Lui però non sembrava particolarmente infastidito. Non lo vidi mai attaccare lite. Restava semplicemente immobile a dormire.

Tuttavia il suo sonno non pareva sereno. Non è che sonnecchiasse comodamente sdraiato a prendere il sole, è che non aveva la forza di muoversi... ma questo non basta a descriverlo. Sembrava aver oltrepassato la soglia dell'indolenza, se non si muoveva si intristiva, se si muoveva era triste ancor di più, e dunque sopportava con rassegnazione. Puntava a lungo le piante del giardino ma probabilmente non aveva alcuna consapevolezza delle foglie sugli alberi o della forma dei tronchi. Non faceva altro che fissare un punto con le sue pupille gialle screziate di verde. Come i bambini ignoravano la sua esistenza, così lui ignorava del tutto l'esistenza del mondo.

Nonostante l'indolenza, talvolta usciva in strada, quasi che avesse degli impegni da sbrigare. Allora veniva puntualmente inseguito dal gatto chiazzato dei vicini. Poiché aveva paura, con un balzo attraversava la veranda e sfondando gli *shōji* chiusi, correva a rifugiarsi vicino al focolare. Queste erano le sole occasioni in cui noi ci accorgevamo della sua presenza

in casa e lui probabilmente predeva coscienza con soddisfazione di essere vivo. A causa di questi continui incidenti aveva perduto il pelo della sua coda lunga. All'inizio i peli si erano diradati qui e là lasciando come dei buchi, poi erano caduti al punto da scoprire la pelle arrossata e vedere quella coda ciondolante era uno spettacolo davvero pietoso. Con aria sfinita, curvava tutto il corpo e prendeva a leccarsi incessantemente le ferite.

“Mi pare che il gatto stia male”, dissi.

“Già. Del resto vista l'età che ha”, replicò fredda mia moglie e anche io lì per lì smisi di occuparmi della questione. Qualche tempo dopo il gatto cominciò a rimettere ogni tanto i suoi tre pasti. La gola era attraversata da grossi conati e ne usciva un gemito doloroso a metà tra uno starnuto e un singhiozzo. Aveva l'aria sofferente, ma al primo cenno di vomito non si poteva fare altro che mandarlo fuori casa per evitare che imbrattasse senza pietà i *tatami* o i *futon*. Ci aveva già rovinato gli *zabuton* di seta che avevamo comprato apposta per gli ospiti.

“Non c'è niente che si possa fare? Deve avere qualche problema allo stomaco o all'intestino. Prova a dargli dell'*hōtan* <sup>140</sup>diluito in acqua.”

Mia moglie non rispose. Un paio di giorni dopo le chiesi se gli avesse dato l'*hōtan*.

“Ci ho provato ma è inutile. Non vuole aprire la bocca! Se gli do le lische di pesce, le vomita” chiarì lei.

“Beh allora faresti meglio a non dargliele!”, la rimproverai in tono brusco senta togliere gli occhi dal libro che stavo leggendo.

Quando il gatto non vomitava allora dormiva tranquillo come al solito. Nell'ultimo periodo si raggomitava su se stesso stringendo il corpo più che poteva, accoccolato sulla veranda che sembrava reputare l'unico luogo sicuro. Anche il suo sguardo cominciò a cambiare a poco a poco. Inizialmente i suoi occhi avevano un'espressione di calma scoraggiata, come se gli oggetti lontani gli apparissero vicini, poi con l'andare del tempo assunsero un'espressione strana. Il colore delle sue pupille andò pian piano spegnendosi come il bagliore fioco di un lampo nel crepuscolo. Malgrado ciò io non me occupai e neppure mia moglie se ne prese cura. Figuriamoci i miei figli che si erano già dimenticati perfino della sua esistenza.

---

<sup>140</sup> farmaco disintossicante con un forte profumo di menta.

Una sera mentre stava sdraiato a pancia in giù sul bordo del *futon* dei bambini, si lamentò come quando gli si toglieva di bocca un pesce che aveva afferrato. Fui l'unico a rendermi conto che c'era qualcosa di strano. I miei figli dormivano profondamente e mia moglie era assorta in un lavoro di cucito. Poco dopo il gatto si lamentò di nuovo. Mia moglie posò l'ago.

“Ma che gli prende? Sarebbe un bel problema se si mettesse a mordere i bambini in testa in piena notte!”, le dissi.

“Ma figurati!” rispose lei e tornò a rammendare le maniche di un *juban*. Il gatto continuò a lamentarsi di tanto in tanto.

La mattina seguente salì sul bordo del focolare e rimase lì a gemere per tutto il giorno. Sembrava infastidito anche solo dal fatto che qualcuno bevesse il tè o prendesse il bollitore dell'acqua. La sera sia io che mia moglie ci dimenticammo completamente di lui e proprio quella fu la notte in cui morì. Il giorno seguente la domestica uscì per prendere dei ceppi dalla legnaia sul retro e lo trovò ormai rigido riverso sopra il vecchio forno.

Mia moglie uscì apposta per vedere come era morto. Abbandonando l'indifferenza che aveva mantenuto fino a quel momento, cominciò improvvisamente ad agitarsi. Chiamò il conducente di risciò di cui ci servivamo spesso, lo mandò a comprare una tavoletta funebre quadrata e mi chiese di scriverci sopra qualcosa. Sul davanti scrissi “Tomba del gatto” e sul retro “Calerà la notte in cui un lampo balenerà qui sotto”.

Il tiratore di risciò chiese se poteva seppellire il gatto così come era.

“Perché? Vorrebbe forse cremarlo?” rispose sarcastica la domestica.

Anche i miei figli cominciarono all'improvviso a dimostrare affetto per il gatto. Ai lati della tavoletta funebre misero due vasi di vetro e vi disposero molti fiori di *lespedeza*. Successivamente versarono dell'acqua in una ciotola e la appoggiarono davanti alla tomba. Acqua e fiori venivano cambiati regolarmente. La sera del terzo giorno, mentre guardavo fuori dalla finestra del mio studio, vidi mia figlia, che ancora non aveva quattro anni, avvicinarsi da sola alla tomba e fissare per un po' la tavoletta di legno chiaro. Poi con il mestolo giocattolo che aveva in mano attinse dell'acqua dalla ciotola e la bevve. Non capitò una volta soltanto. Nel silenzio crepuscolare furono molte altre le gocce d'acqua miste ai petali caduti di *lespedeza* che rinfrescarono la gola minuta di Aiko.

Nell'anniversario della morte del gatto, mia moglie offre sempre sulla sua tomba una ciotola di riso con scaglie di tonno secco e una fetta di salmone. Ancora oggi non se ne dimentica mai. Ora però, anziché portare le offerte fuori in giardino, si limita a lasciarle sullo scaffale nel *cha no ma*.

## UN DOLCE SOGNO

Il vento urtava contro gli alti edifici, e siccome non trovava una via di fuga diritta come avrebbe voluto, curvava fulmineo sopra la mia testa e scendeva in diagonale fino a spazzare il lastricato. Io camminavo tenendo ferma con la mano destra la bombetta sul capo. Davanti a me c'era un vetturino in attesa di clienti. Ero certo che mi stesse osservando dalla sua carrozza, e appena allontanai la mano dal cappello raddrizzando la mia postura, quello alzò il dito indice. Era il segnale per invitarmi a salire. Io però non salii. Allora il vetturino serrò a pugno la mano destra e cominciò a battersi il petto con violenza. A qualche metro di distanza udivo ancora il rumore sordo dei colpi. I vetturini di Londra si riscaldano così. Mi voltai e osservai un poco il vetturino. Spesse ciocche di capelli ghiacciati spuntavano da sotto il cappello rigido e consunto. Tirava il gomito destro verso la schiena coperta da una mantella ruvida color tè, che pareva fatta di coperte cucite insieme, lo sollevava fino all'altezza della spalla e poi tirava un colpo vigoroso sul petto. Quel gesto aveva l'automatismo di una macchina. Tornai sui miei passi.

Per strada tutti i passanti mi superavano. Persino le donne non rimanevano indietro. Raccogliendo leggermente con una mano la gonna dietro la vita avanzavano in fretta, facendo risuonare i tacchi alti sul selciato con una violenza tale che temevo si piegassero. A ben vedere ogni singolo volto aveva un'espressione tesa. Gli uomini guardavano davanti a sé e le donne, senza voltarsi, correvano imperturbabili verso la meta prefissata. Le labbra erano rigidamente serrate, le sopracciglia profondamente aggrottate. I nasi si stagliavano severi, i volti si allungavano solamente in avanti e i piedi li conducevano uno dopo l'altro verso i loro affari. L'aspetto dei passanti trasmetteva la sensazione che camminare per strada fosse un peso per loro, che essere fuori casa fosse intollerabile e che se non avessero

trovato al più presto rifugio sotto un tetto, ciò avrebbe comportato un disonore per il resto della vita.

Mentre camminavo con indolenza sentii confusamente che la vita in quella città era dura. Sollevai lo sguardo e vidi che del cielo immenso, frazionato a partire da chissà quale epoca, non rimaneva che una fascia che si stendeva allungandosi da est a ovest, stretta tra i colmi dei tetti che incombevano su entrambi i lati come falesie. Quella fascia era stata di color grigio per tutto il mattino, poi era divenuta progressivamente bruna. Gli edifici erano, naturalmente, color cenere. E quasi avessero perduto interesse nella mite luce solare, la bloccavano senza ritegno su entrambi i lati. Avevano trasformato la terra spaziosa nel fondo ombroso di una gola stretta e disagiata, e affinché il sole alto non potesse raggiungerla, sul primo piano era stato posto un secondo, e poi sul secondo un terzo. Gli uomini, minuscoli punti neri, si muovevano infreddoliti lungo un lato del fondo. In mezzo a quel nero brulicame, io ero la particella più lenta. Impigliato nella gola senza via di uscita, il vento la attraversò spazzandone il fondo. Come piccoli pesci scivolati via tra le maglie della rete, gli esseri neri si sparpagliarono all'istante in ogni direzione. Alla fine anche io, nonostante la mia indolenza, fui sospinto dal vento e trovai rifugio all'interno di una casa.

Girando in tondo per lunghi corridoi e salendo un paio di rampe di scale, trovai una grande porta a spinta. Mi appoggiai appena con il peso del mio corpo e subito, senza rumore né sforzo, scivolai all'interno di un'ampia galleria. Davanti ai miei occhi il chiarore era quasi abbagliante. Mi voltai indietro, la porta sia era richiusa da sé e nel luogo in cui mi trovavo percepivo un tepore primaverile. Sbattei le palpebre per qualche istante così da permettere alle mie pupille di abituarsi alla luce. Poi mi guardai attorno. Sia a destra che a sinistra c'erano molte persone. Ma tutte erano in silenzio e calme. I muscoli dei visi erano completamente rilassati. Nonostante le spalle si sfiorassero, l'affollamento non sembrava essere un problema. Anzi, la presenza di ciascuno metteva a proprio agio gli altri. Alzai lo sguardo. Il soffitto a forma di cupola aveva colori accesi e attraenti per i miei occhi, e con le sue brillanti dorature splendeva così luminoso da farmi palpitare il cuore. Guardai davanti a me. Lo spazio di fronte terminava con una balaustra. Oltre alla balaustra non vi era nulla. C'era un grande spazio cavo. Mi avvicinai alla balaustra, allungai il mio collo corto e guardai in quella cavità. Il fondo, molto più in basso, era gremito da piccole figure che sembravano dipinte in un

quadro. Pur essendo numerose, le vedevo nitidamente. Mi facevano pensare a una marea umana. Il bianco, il nero, il giallo, l'azzurro, il viola e il rosso e tutti i colori brillanti, simili alle onde che increspano la superficie del vasto oceano blu, erano riuniti insieme sul fondo lontano, e come una combinazione di scaglie iridescenti, ondeggiavano piccoli e belli.

Poi, d'un tratto, quell'agitazione si spense e dal soffitto imponente fino al fondovalle lontano tutto fu avvolto dal buio. Le migliaia di persone che erano lì presenti furono sepolte nella tenebra e non si udì più nessuna voce. Tutto taceva come se quell'oscurità immensa avesse cancellato di colpo l'esistenza di ogni singolo individuo e fossero scomparse ombre e forme. Allora, in lontananza, dal fondale davanti a me, si staccò un quadrato e come se stesse affiorando dalle tenebre, cominciò a schiarirsi all'improvviso. Dapprima pensai si trattasse semplicemente di un grado diverso di oscurità ma era via via sempre meno scuro. Quando finalmente mi resi conto della presenza reale di una luce soffusa, potei distinguere in quel fascio tenue come nebbia, alcuni colori opachi. Quei colori erano il giallo, il viola e l'indaco. Nel frattempo il giallo e il viola si misero in movimento. Con lo sguardo fisso al punto da sfinire i miei nervi ottici, ne seguii il movimento senza un battito di ciglia. In un istante la nebbia si dileguò completamente dal fondo della mia retina. In lontananza, affacciato su un mare luccicante sotto la calda luce solare, distinguevo chiaramente un prato di erba verde e, sopra, un uomo affascinante con una giacca gialla in compagnia di una bella donna, avvolta in una veste viola con le maniche fluttuanti. La donna sedeva su una panca di marmo all'ombra di un olivo<sup>141</sup>, mentre l'uomo era in piedi accanto alla panca e guardava la donna dall'alto. Allora, invitata da un vento tiepido che soffiava da sud, una musica dolce, continua e sottile attraversò i flutti del mare lontano. La sommità e il fondo della cavità fremettero nel medesimo istante. Le persone non erano svanite nell'oscurità, ma nell'oscurità sognavano la dolce Grecia<sup>142</sup>.

---

<sup>141</sup> *Kanran* (橄欖) indica precisamente il *Canarium album*, l'olivo bianco cinese. Tuttavia il termine veniva usato come traduzione non corretta per il comune olivo europeo.

<sup>142</sup> Sōseki allude qui alla sua esperienza al Her Majesty's Theatre, dove il 23 febbraio 1901, vide la rappresentazione de *Twelfth Night* ambientata nella bucolica Illiria.



## IMPRESSIONI

Quando varcai la soglia, mi ritrovai in una strada ampia e dritta che correva davanti casa. Provai a fermami nel mezzo e a guardarmi attorno: le case che vedevo avevano tutte tre piani ed erano tutte di un identico colore. Siccome sia quelle vicine alla mia che quelle di fronte avevano una struttura così simile da essere quasi indistinguibili, se mi fossi allontanato di poco e avessi provato poi a tornare sui miei passi, non avrei più riconosciuto quella dalla quale ero uscito. Era uno strano quartiere.

La sera prima mi ero addormentato nel sibilo dei treni a vapore. Alle dieci passate, accompagnato dal suono degli zoccoli dei cavalli e dei loro campanelli ero sfrecciato attraverso le tenebre come in un sogno. Allo stesso tempo le luci di lampade graziose baluginando a centinaia incrociavano le mie pupille. A parte questo però, non avevo visto altro.

Fu allora che mi guardai attorno per la prima volta. Lì fermo squadrai dall'alto in basso quella strana via per un paio di volte, dopodiché svoltai a sinistra e proseguendo per circa un centinaio di metri, sbucai su un incrocio. Cercando di memorizzare bene il tragitto, girai a destra e arrivai in un viale molto più grande del precedente. Al centro del viale transitavano numerosi omnibus. Tutti portavano passeggeri sul tetto. Alcuni omnibus erano di colore rosso, altri gialli, verdi, marroni o blu. Mi passavano accanto in un continuo via vai e proseguivano la loro corsa. Provai a scrutare in lontananza, ma non capii fin dove arrivassero tutti quei colori. Se mi voltavo indietro li vedevo venirmi incontro come una nuvola iridescente. Mi fermai a riflettere da dove arrivassero e fin dove andassero gli omnibus con i passeggeri, quando un tale alto tanto da sovrastarmi mi spinse da dietro sulle spalle. Provai a evitarlo spostandomi a destra ma anche lì c'era qualcuno di alto. Lo stesso accadeva alla mia sinistra. Chi mi spingeva la spalla era a sua volta spinto da qualcuno dietro di lui. Tutti si muovevano in avanti con naturalezza e in silenzio.

Per la prima volta ebbi la sensazione di annegare in una marea umana. Una marea che si estendeva fin non so dove, ma era quieta nonostante la sua vastità. Non riuscivo però a uscirne. A destra la via era bloccata, a sinistra non c'era spazio e dietro di me era pieno di gente. Così avanzavo anche io in silenzio. Quasi fossero guidate da un unico destino

ineluttabile, migliaia di teste nere procedevano un passo dopo l'altro allo stesso ritmo, come se si fossero messe d'accordo.

Mentre camminavo mi tornò in mente l'immagine della casa dalla quale ero uscito prima. In quello strano quartiere con gli edifici tutti di tre piani e dello stesso colore mi pareva che tutto fosse lontano da tutto. Non avrei saputo dove svoltare e quale strada percorrere per tornarci. E anche se ci fossi riuscito, probabilmente non sarei stato in grado di ritrovare la mia casa, che la notte prima si ergeva tetra nell'oscurità.

Mi sentii smarrito mentre quella massa di gente alta mi spingeva, obbligandomi a svoltare due o tre volte in altri viali. A ogni svolta avevo la sensazione di procedere nella direzione opposta a quella della casa tetra della notte prima e provavo una solitudine indescrivibile in mezzo a quella folla di gente così numerosa da sfinirmi la vista.

Mi trovai poi su una leggera discesa che finiva in una piazza verso la quale convergevano cinque o sei vie principali. La marea che fino ad allora si era mossa in linea retta, si raccolse sotto la discesa mescolandosi alle maree che giungevano dalle altre direzioni e cominciò a ruotare silenziosamente. Alla fine della discesa c'erano dei grandi leoni scolpiti nella pietra. I corpi erano color cenere e le code sottili, invece le teste avvolte dai riccioli delle criniere erano grandi come barili capienti. Avevano le zampe anteriori distese e dormivano circondati dalla folla che ondeggiava attorno. Erano due leoni sopra un base lastricata con al centro una colonna massiccia di bronzo.

In mezzo a quella marea umana che si muoveva silenziosa, alzai lo sguardo in alto e fissai la sommità della colonna. Si levava alta e diritta a perdita d'occhio. Sopra un cielo grande ricopriva ogni cosa. Sembrava quasi che l'alta colonna si ergesse a trafiggerlo nel suo centro. Non capivo cosa ci fosse in cima. La marea mi spinse via dalla piazza e procedendo chissà dove scesi lungo una strada sulla destra. Poco dopo mi voltai indietro e sulla colonna sottile come un palo, notai allora un piccolo uomo che se ne stava in piedi tutto solo<sup>143</sup>.

---

<sup>143</sup> Sōseki vede da lontano la sagoma dell'ammiraglio Nelson che si erge sulla colonna al centro di Trafalgar Square.

## L' ESSERE UMANO

La signora Osaku si è svegliata prima del solito? La parrucchiera non è ancora arrivata? Se non arriva? La casa era in subbuglio.

L'appuntamento con la parrucchiera era stato fissato con certezza la sera prima. "Non ho altre clienti e organizzandomi sarò da lei entro le nove", le aveva risposto, e con questa rassicurazione Osaku si era coricata. L'orologio a pendolo segnava ormai le nove meno cinque. Che poteva essere successo? Probabilmente la signora era già spazientita, così una domestica sollecita uscì un attimo a vedere.

Osaku si alzò allungandosi verso lo specchio che aveva sistemato davanti agli *shōji* e si guardò con attenzione. Schiudendo di proposito le labbra, scoprì del tutto due fila di denti bianchi ben allineati. A quel punto i rintocchi dell'orologio sopra la pendola suonarono le nove. Osaku si alzò subito in piedi e aprì i *fusuma* della stanza.

"Ma che fai! Guarda che sono le nove passate! Dovresti alzarti, altrimenti faremo tardi!". Il marito di Osaku sentendo che erano le nove si tirò su dal letto e appena scorse il viso di lei balzò in piedi senza farsi pregare. "Eccomi!".

Osaku tornò dalla cucina con spazzolino, dentifricio, sapone e asciugamano, diede il tutto al marito e gli disse "Forza, fa svelto".

"Quando torno dal bagno passo a farmi la barba", rispose lui e messosi un *dōtera* di tessuto *meisen* sopra lo *yukata*, scese all'ingresso per infilarsi le scarpe.

"Aspetta!", disse Osaku e sparì di corsa nel retro della casa.

Nell'attesa il marito cominciò a usare lo spazzolino. Osaku tirò fuori da un cassetto del comò una piccola busta per donazioni in denaro, vi infilò dentro una moneta d'argento e gliela portò. Siccome non poteva aprire la bocca, il marito prese la busta senza dire una parola e uscì dalla porta a grata. Per qualche istante Osaku seguì con lo sguardo il bordo dell'asciugamano che gli penzolava dietro la spalla, poi scomparve in casa e sedendosi davanti alla toeletta, si rimirò nuovamente allo specchio. Aprì per metà un cassetto del comò e vi chinò leggermente il capo sopra. Poi tirò fuori alcuni indumenti, li appoggiò sui *tatami* e si fermò a riflettere. Tenne solo uno dei capi che aveva estratto con tanta attenzione e ripose gli altri con cura. Dopodiché aprì il secondo cassetto e nuovamente si mise a pensare.

Riflettendo, tirando fuori roba e rimettendola a posto, perse una buona mezz'ora con lo sguardo preoccupato sempre rivolto alla pendola. Quando finalmente ebbe scelto il vestito, lo avvolse in un grande *furoshiki* di cotone color curcuma<sup>144</sup>, che spinse in un angolo della stanza. Fu allora che dalla porta di servizio entrò la parrucchiera parlando ad alta voce in tono come sorpreso.

“Perdoni il ritardo”, si scusò affannata.

“So che è molto impegnata e mi rincresce davvero di averle rubato del tempo”, rispose Osaku mentre porgeva una lunga pipa alla parrucchiera affinché gliela accendesse.

Dal momento che la sua assistente non era venuta, le ci volle molto tempo per acconciare i capelli. Il marito andò ai bagni, si fece la barba, rincasò e nel frattempo Osaku raccontò alla parrucchiera che aveva invitato Mīchan e quel giorno il marito le avrebbe portate al teatro Yūroku<sup>145</sup>.

“Ma che bello! La accompagnerei volentieri anche io”, disse semiseria la parrucchiera. Dopo averla alquanto lusingata, prese commiato augurandole una buona serata.

Il marito sbirciando nel *furoshiki* di cotone color curcuma, le disse: “Questo è il vestito che hai intenzione di indossare? Penso che ti stia meglio quello che avevi l'altra volta.”

“Ma quello l'ho già messo per andare a trovare Mīchan a fine anno!”, rispose Osaku.

“Ah sì? Beh, allora andrà bene questo. Io forse dovrei mettermi l'*haori* imbottito sopra il kimono? Pare che faccia un po' freschino, no?”, aggiunse il marito.

“Non essere sciocco! Saresti ridicolo a portare sempre lo stesso vestito!” intervenne Osaku che non volle tirar fuori dal cassetto l'*haori* pesante con il motivo *kasuri*<sup>146</sup>.

Osaku finì di truccarsi, indossò un soprabito alla moda di crespo di seta, si mise una sciarpa di pelliccia e finalmente uscì con il marito. Mentre camminavano pareva che lei gli parlasse stando appesa al suo braccio. Arrivarono ad un incrocio e notarono che vicino al comando di polizia si erano riunite molte persone. Aggrappandosi alle falde del paltò del marito, Osaku

---

<sup>144</sup> *Ukon momen no furoshiki* si legge nel testo originale. Il termine *ukonmomen*, cotone (*momen*) color curcuma (*ukon*), ricorre solo altre due volte nel corpus delle opere di Sōseki (SZ, 1994, IV, p. 176 - SZ, 1997, XX, p. 479), e sappiamo che Sōseki aveva un oggetto di identica fattura. Nel suo *Sōsekikun o shinobu* (Ricordi di Sōseki, 1917) Murakami Seigetsu (1869-1946) ricorda che il giorno del suo trasferimento a Kumamoto, Sōseki si imbarcò sul piroscafo tenendo in mano il suo arco in una custodia di cotone di identico colore. Cfr. <http://yomodado.blog46.fc2.com/blog-category-22.html>

<sup>145</sup> Il primo teatro occidentale costruito nel quartiere Yūrakuchō a Tokyo.

<sup>146</sup> Motivo a chiazze con i bordi sfumati

si alzò sulla punta dei piedi e guardò in mezzo alla folla. Al centro c'era un uomo con indosso un *hanten* con il nome del negozio. Non riusciva né a mettersi seduto né ad alzarsi in piedi e se ne stava lì indolente. Doveva essere caduto nel fango più volte e per di più il suo *hanten* scolorito era fradicio e illuminato da una luce fredda.

“Che hai?” gli chiese il vigile.

“I...io sono un essere umano!” ripeteva quello farfugliando con aria baldanzosa. E tutti scoppiavano a ridere ogni volta. Anche Osaku si mise a ridere guardando la faccia del marito.

L'ubriaco la prese male e fissando con sguardo minaccioso quelli che gli stavano attorno diceva:

“Che...che avete da ridere? Io sono un essere umano! Che c'è da ridere? Anche se mi vedete così”. Faceva ciondolare la testa e poi, quasi avesse ricordato improvvisamente qualcosa, gridava “Sono un essere umano!”

A quel punto, da qualche parte sbucò fuori un tizio alto e con la faccia scura che indossava un *hanten* simile e tirava un carro. Si fece largo tra la folla, disse qualcosa a bassa voce all'agente di polizia e poi si voltò verso l'ubriaco.

“Forza, imbecille! Ti accompagno. Monta sul carro!”

L'ubriaco con aria felice lo ringraziò e con un tonfo si distese supino sopra il carro. Guardando il cielo luminoso sbatté un paio di volte le palpebre degli occhi gonfi e soggiunse:

“Idioti! Anche se mi vedete così, sono un essere umano!”

“Sì, sei un essere umano. E siccome sei un essere umano comportarti civilmente”, gli fece il tizio alto mentre lo legava saldamente al carro con una corda di paglia. Se lo portò via come un maiale scannato, tirando il carro cigolante lungo il viale.

Ancora aggrappata alle falde del paltò, Osaku seguì con lo sguardo il profilo del carro via via più lontano in mezzo agli addobbi per la festa. Sulla strada verso casa di Mīchan si rallegrò di avere un altro avvenimento da raccontarle.

## IL FAGIANO

Erano passati alcuni ospiti e stavamo chiacchierando intorno al braciere quando all'improvviso arrivò un giovane. Non avendo mai sentito pronunciare il suo nome, né avendolo mai incontrato prima, era per me un perfetto sconosciuto. Non aveva con sé alcuna lettera di presentazione e aveva semplicemente pregato la persona che gli aveva aperto la porta di potermi incontrare. Il giovane si presentò in salotto davanti a tutti noi con un fagiano appeso al braccio. Dopo le dovute presentazioni, depose il fagiano in mezzo alla stanza, spiegando che gli era stato spedito dal suo paese natale e che avrebbe voluto farmene dono.

Quel giorno faceva freddo. Così tutti insieme mangiammo subito il fagiano cotto in umido. Al momento di prepararlo per la cottura, il giovane in *hakama* si sistemò in cucina, spennò di persona il fagiano, tagliò le carni e batté le ossa con un rumore sordo.

Aveva un piccolo viso ovale e sotto la fronte pallida riluceva un paio di occhiali spessi. Ma più della sua miopia, più dei suoi baffi scuri, quel che mi sorprese fu il suo *hakama*. Era di cotone di Kokura<sup>147</sup> a righe larghe, così vivace che era inimmaginabile addosso a uno studente ordinario. Tenendo entrambe le mani sull' *hakama* mi raccontò che era del territorio di Nambu<sup>148</sup>.

Una settimana dopo il giovane tornò di nuovo, questa volta portando con sé un manoscritto. Siccome la qualità del testo lasciava molto a desiderare, gli dissi in tutta franchezza quel che pensavo. Lui mi disse che lo avrebbe rivisto e si congedò. Trascorse una settimana e tornò con un manoscritto infilato nella tasca del kimono. A ogni visita non mancava mai di lasciarmi qualche pagina prima di congedarsi. Mi lasciò persino un'opera corposa in tre volumi. Quella fu la peggiore di tutte. Un paio di volte raccomandai a una rivista quelle che giudicai le migliori tra le cose che mi aveva consegnato. Ma a quanto pare vennero pubblicate solo grazie alla benevolenza dell'editore e non gli vennero pagate nemmeno un soldo. Fu in quella occasione che appresi quanto fosse difficile la sua vita

---

<sup>147</sup> Stoffa solida e resistente, tessuta unendo fili di cotone prodotti nella zona di Kokura nell'isola di Kyūshū

<sup>148</sup> Territorio che si estendeva tra le attuali prefetture di Iwate, Aomori e Akita. Nel periodo Tokugawa, il territorio era diventato il feudo della famiglia dei Nambu, che governava in quella regione fin dal periodo Kamakura.

quotidiana. Mi disse allora che aveva intenzione di guadagnarsi da vivere vendendo quel che scriveva.

Un giorno mi portò qualcosa di davvero curioso. Erano fiori di crisantemo essiccati, e compressi uno a uno come alghe sottili. Mi spiegò che nella cucina vegetariana sostituivano il *tatami iwashi*<sup>149</sup>. Il compare che era con lui s'affrettò a lessare dei legumi e mangiammo quelle pietanze accompagnandole con del *sake*. Un'altra volta mi portò un ramo di mugheri finti. Mi disse che lo aveva fatto la sorella minore, avvolgendo attorno alle dita il filo di ferro che formava l'anima del ramo. Appresi allora per la prima volta che divideva la casa con la sorella. Avevano in affitto una stanza al primo piano della casa di un mercante di legna e la sorella prendeva ogni giorno lezioni di ricamo. La visita successiva portò incartato con fogli di giornale, un colletto color indaco tendente al grigio, sul cui nodo era ricamata una farfalla bianca, e mi propose di lasciarmelo se lo avessi indossato. Yasuno mi chiese poi di darlo a lui e se lo portò a casa.

Venne a trovarmi spesso. Mi parlava di molte cose: del paesaggio del suo paese natale, delle abitudini, delle leggende e di certi riti arcaici... Raccontò anche che suo padre era stato un sinologo e un abile intagliatore di sigilli. La madre invece aveva prestato servizio presso la residenza di un *daimyō*. Era nata nell'anno della scimmia e poiché era entrata nelle grazie del signore, questi di tanto in tanto le regalava oggetti associati a quell'animale. Tra essi c'era un disegno che raffigurava una scimmia con lunghe braccia, eseguito da Kazan<sup>150</sup>. Mi promise di portarlo la volta successiva per mostrarmelo. Ma poi non venne più.

Passò la primavera, venne l'estate e uno giorno in cui mi ero già dimenticato di quel giovane – quel giorno era così caldo che mi dava fastidio persino leggere e me ne stavo seduto in mezzo al salotto al riparo dal sole con addosso solo un kimono sfoderato –, egli arrivò all'improvviso. Come al solito indossava lo stesso *hakama* vivace e si asciugava con cura la fronte pallida madida di sudore. Mi parve un po' più magro.

“Mi rincresce davvero chiederglielo, ma può prestarmi 20 yen?” disse.

---

<sup>149</sup> Pietanza della cucina giapponese ottenuta facendo seccare al sole minuscole sardine (*iwashi*) su un telaio. Essiccandosi le une sulle altre, le sardine assumono la forma e il colore che ricorda quello dei *tatami*.

<sup>150</sup> Può riferirsi a Watanabe Kazan (1793-1841) o Yokoyama Kazan (1784-1837), entrambi pittori.

In sostanza un suo amico si era ammalato all'improvviso e non aveva esitato a farlo ricoverare in ospedale. Serviva però il denaro per i bisogni immediati ed egli aveva tentato in tutti modi di procurarselo, ma invano. Alla fine si era deciso a bussare alla mia porta. Questa fu la sua spiegazione. Io smisi di leggere e scrutai il viso del giovane. Stava come sempre seduto in modo corretto con entrambe le mani appoggiate sulle ginocchia. "La prego" soggiunse a bassa voce.

"I famigliari del tuo amico sono così poveri?", domandai.

"Non è quello il problema, le chiedo questo favore perché loro vivono lontani e non possono ricorrere in caso d'emergenza. In un paio di settimane dovrebbe arrivare il denaro che hanno spedito dal suo paese natale e le restituirò immediatamente la somma".

Io acconsentii alla sua richiesta. Allora il giovane tirò fuori da un panno di stoffa un *kakemono* e spiegandomi che quella era l'opera di Kazan di cui mi aveva parlato una volta, srotolò davanti a me il dipinto montato su un più grande supporto di carta. Non sapevo valutare con precisione se fosse di ottima o pessima fattura. Consultai un elenco dei sigilli ma sul dipinto non c'era né una firma né un sigillo che potessero assomigliare a quelli di Watanabe Kazan<sup>151</sup>, né a quello di Yokoyama Kazan<sup>152</sup>.

Al momento di congedarsi il giovane disse che me lo avrebbe lasciato come deposito, io rifiutai dicendo che non era necessario, ma quello se ne andò senza sentir ragioni. L'indomani venne a prendere il denaro. Da quel giorno non ebbi più sue notizie. Passarono le due settimane pattuite per il rimborso ma non se ne vide nemmeno l'ombra. Pensai tra me che probabilmente mi ero lasciato ingannare.

Il dipinto con la scimmia rimase appeso alla parete e l'autunno arrivò. Indossavo un kimono foderato ed ero fermamente intenzionato a riprendere il lavoro, quando arrivò Nagatsuka a importunarmi per un prestito come suo solito. Ero seccato di dovergli prestare continuamente dei soldi. D'un tratto mi tornò in mente quel giovane e così dissi a Nagatsuka che se si fosse preso la briga di farmi riavere la somma che il giovane mi doveva, gli avrei

---

<sup>151</sup> Watanabe Kazan (1793-1841) era originario del feudo di Tawara nella provincia di Mikawa (attuale prefettura di Aichi), dove serviva come samurai il *daimyō* Mitaka. Studiò confucianesimo e scienze occidentali ed ebbe come maestro di pittura Kaneko Kinryō, allievo di Tani Bunchō. Il suo interesse per la pittura europea lo portò presto ad affermare un proprio stile personale, con una particolare abilità nel genere del ritratto.

<sup>152</sup> Yokoyama Kazan (1784-1837) pittore nativo di Kyoto versato nella rappresentazione di animali, piante e fiori e paesaggi.



prestato il denaro. Nagatsuka si grattò la testa, esitò un poco, ma alla fine si decise e mi dichiarò che lo avrebbe fatto. Scrissi una lettera con la richiesta di rimettere la somma dovuta al latore della missiva, allegai il *kakemono* con la scimmia e affidai il tutto a Nagatsuka. L'indomani Nagatsuka ritornò in riscio. Si affrettò a porgermi una lettera che sfilò dalla tasca del kimono e nel prenderla mi accorsi che era quella che avevo scritto io il giorno prima. Non era stata aperta. Domandai a lui se si fosse recato dal giovane o meno, e Nagatsuka, aggrottando le sopracciglia, ammise di esserci andato ma che non era riuscito nel suo intento perché la situazione era drammatica.

“L'alloggio era sporco, la moglie stava ricamando e l'interessato era malato. Non era davvero il momento di andare a reclamare i soldi. Ho detto loro che non dovevano preoccuparsi. Li ho assicurati, ho restituito il *kakemono* e me ne sono venuto via”.

“Ah, davvero!” feci io un poco stupito.

Il giorno seguente ricevetti un biglietto dal giovane, che si scusava per avermi mentito e mi assicurava di essere rientrato in possesso del dipinto. Io misi il suo biglietto insieme ad altre carte e buttai tutto nel cestino. Ancora una volta finii per dimenticarmi del giovane.

Nel frattempo arrivò l'inverno. Come di consueto i primi giorni dell'anno nuovo fui molto impegnato. Approfittando di un momento di calma tra le visite, mi ero messo a lavorare quando la domestica mi portò un pacchetto avvolto in carta oleata. Era rotondo e al tatto produsse un suono sordo. Il mittente era proprio quel giovane che avevo scordato. Aprii il pacchetto di carta oleata e trovai avvolto in carta da giornale un fagiano. Una lettera lo accompagnava. Diceva: “In seguito, per varie circostanze, ho fatto ritorno alla mia terra d'origine. Il denaro che mi avete gentilmente prestato, conto di rendervelo a metà marzo quando passerò a Tokyo”. Non fu facile staccare la lettera indurita dal sangue del volatile.

Era proprio un giovedì e quella sera si riunivano a casa mia alcuni giovani. Seduti in cinque o sei attorno a una grande tavola mangiammo insieme il fagiano cotto in umido. Augurai di cuore al giovane pallido con il suo *hakama* vivace in tessuto di Kokura di avere successo. Quando gli ospiti si furono congedati, gli scrissi una lettera di ringraziamento. E aggiunsi che non doveva preoccuparsi più per il denaro che gli avevo prestato l'anno passato.

## MONA LISA

Quando arriva la domenica, con una sciarpa attorno al collo e le mani nascoste sotto il kimono, Ibuka passeggia curiosando tra i negozi di anticaglie lungo la strada. Mette gli occhi sul negozio più sudicio, quello che pare esponga tutto ciò che le generazioni passate hanno buttato via, e gira e rigira gli oggetti che gli capitano sotto mano. Non essendo una persona dai gusti raffinati, non sa distinguere gli oggetti belli da quelli brutti, ma a forza di acquistarne di economici e insoliti, pensa tra sé e sé che almeno una volta all'anno potrebbe fare una bella scoperta.

All'incirca un mese prima Ibuka aveva comprato a soli quindici *sen*<sup>153</sup> il coperchio di un bollitore di ghisa e ne aveva fatto un fermacarte. Una domenica per venticinque *sen* aveva acquistato il guardamano in ferro di una spada e anche di questo ne aveva fatto un fermacarte. L'obiettivo di quel giorno era qualcosa di leggermente più grande. Voleva un *kakemono* o un quadro, un oggetto che si notasse subito e con cui decorare lo studio. Guardandosi attorno trovò appoggiato in un angolo e completamente coperto di polvere, un ritratto a colori di una donna occidentale. Sopra una carrucola da pozzo con la canalina arrugginita era appoggiato chissà perché un vaso da fiori, dal quale spuntava l'imboccatura di uno *shakuhachi*<sup>154</sup> giallo, che nascondeva in parte quel dipinto.

Un quadro occidentale stonava in quel negozio di antiquariato. Eppure i suoi colori trascendevano il presente ed erano oscuramente sepolti nell'atmosfera di un passato lontano. Aveva dunque i requisiti per stare proprio in quel negozio di antiquariato. Ibuka stimò che fosse un oggetto di poco valore. Chiese il prezzo e sentendo che costava uno yen storse un po' il naso, ma il vetro non era rotto e la cornice era solida. Trattando con il vecchio negoziante, riuscì ad averlo per ottanta *sen*. Quando Ibuka tornò a casa con quel ritratto a mezzo busto sotto braccio, la fredda giornata volgeva ormai al termine.

Entrò nello studio in penombra, scartò subito il quadro, lo appoggiò al muro e vi si mise seduto davanti. Mentre era intento a contemplarlo, arrivò la moglie portando una lampada. Ibuka le chiese di avvicinare la lampada al ritratto e ancora una volta osservò con calma il

---

<sup>153</sup> Antica moneta corrispondente a un centesimo di yen.

<sup>154</sup> Flauto diritto fatto di bambù

quadro da ottanta *sen*. Su uno sfondo disadorno e annerito, appariva solo un volto di donna ingiallito, probabilmente per effetto del tempo. Rimanendo seduto Ibuka si voltò verso la moglie e le chiese cosa ne pensasse. La moglie sollevò leggermente la mano che reggeva la lampada e guardò per qualche istante in silenzio il viso ingiallito della donna. Alla fine commentò: “È un volto inquietante”. Ibuka sorrise e si limitò a risponderle che valeva ottanta *sen*.

Dopo cena, prese su uno sgabello, piantò un chiodo nel *ranma*<sup>155</sup> e sulla capocchia vi appese il quadro acquistato.

“Questa donna ha un viso imperscrutabile. Siccome a guardarla mi fa una strana impressione, sarebbe meglio non appenderla”, gli disse a quel punto la moglie cercando ripetutamente di dissuaderlo.

“Ma va! Sei tu che sei suscettibile”, le rispose Ibuka senza prestarle ascolto.

La moglie tornò nel *cha no ma*. Ibuka si mise alla sua scrivania e cominciò a esaminare le sue carte. Trascorsi appena dieci minuti, sollevò improvvisamente la testa preso dal desiderio di guardare il quadro. Posò il pennello e quando girò lo sguardo, la donna dal viso giallo stava sorridendo dall’interno della cornice. Ibuka non staccò gli occhi dalle sue labbra.

Certamente si trattava del gioco di ombre e luci del dipinto. Le labbra sottili erano appena sollevate agli angoli, scavando in quel punto due leggere fossette. Si poteva immaginare che stesse per aprire la bocca oppure che l’avesse chiusa di proposito. Ma se ne ignorava il perché.

Ibuka avvertì una strana sensazione, ma tornò alla scrivania. Invero le carte da esaminare erano per metà documenti da trascrivere. Trattandosi di un lavoro che non richiedeva grande concentrazione, poco dopo sollevò nuovamente il capo e guardò in direzione del quadro.

Di certo quelle labbra nascondevano un qualche segreto. Eppure il quadro era pervaso da una calma straordinaria. Da sotto le palpebre allungate le pupille posavano uno sguardo sereno sulla stanza con i *tatami*. Ibuka si rimise di nuovo al lavoro.

---

<sup>155</sup> Grata in legno, talvolta decorata a traforo, posta tra il soffitto e l’architrave delle porte scorrevoli. Permette alla luce e all’aria di passare da una stanza all’altra.

Quella sera Ibuka guardò il dipinto più e più volte. E cominciò ad avere la sensazione che per qualche ragione il commento della moglie cogliesse nel segno. Tuttavia il giorno seguente andò in ufficio facendo finta di nulla. Rincasò verso le quattro e trovò il quadro della sera prima appoggiato sulla scrivania con il diritto rivolto verso l'alto.

“Appena dopo mezzogiorno è caduto improvvisamente dal *ranma* e logicamente il vetro è andato in frantumi!”, spiegò la moglie.

Ibuka lo girò e guardò il retro. Il gancio attraverso cui aveva fatto passare il filo la sera prima era saltato via inspiegabilmente. Ne approfittò per aprire il telaio. Allora dal retro del dipinto spuntò un foglio di carta occidentale piegato in quattro. Lo spiegò e vi trovò una scritta misteriosa e oscura.

“Sulle labbra di Mona Lisa aleggia il mistero della donna. Dall'avvento della civiltà l'unico che abbia saputo dipingere questo mistero è stato Leonardo da Vinci. A svelarlo non è riuscito mai nessuno.”

L'indomani Ibuka andò in ufficio e domandò a tutti chi fosse Mona Lisa. Ma nessuno lo sapeva. Allora domandò chi fosse Da Vinci ma anche di questo nessuno sapeva nulla. Dando retta al consiglio della moglie, Ibuka vendette allo spazzino quel quadro che portava sfortuna per cinque *sen*.

## L' INCENDIO

Rimasto senza fiato mi fermai e alzai lo sguardo: le scintille di fuoco passavano già sopra di me. Nella limpida profondità di un cielo brinato ne volavano a centinaia spegnendosi all'istante. Appena le credevi svanite ecco che da ogni parte ne giungevano altre più luminose e si inseguivano e volteggiavano incandescenti. Poi all'improvviso svanivano. Guardando nella direzione dalla quale provenivano, avevo l'impressione che avessero concentrato i getti di un'enorme fontana in uno solo e questo tingesse il cielo freddo in ogni sua parte.

Qualche metro più avanti c'era un grande tempio. A metà della lunga scalinata di pietra un grosso abete si ergeva alto dal terrapieno e allungava i suoi rami silenziosi nell'oscurità.

L'incendio divampava alle sue spalle. A eccezione del tronco nero e dei rami immobili tutto il resto era color rosso vivo. L'origine dell'incendio era certamente in cima a quel terrapieno. Proseguendo ancora per un centinaio di metri, salendo lungo il pendio a sinistra, si poteva raggiungere il focolaio.

Ripresi a camminare a passo svelto. Chiunque fosse dietro di me mi superava. Qualcuno incrociandosi si chiamava a gran voce. La strada buia era animata da un'eccitazione febbrile. Camminai fino alla base della salita, ma quando fui lì per affrontarla mi accorsi che era ripida da togliere il fiato. Il ripido pendio era gremito di teste umane che si accalcavano lungo tutta la sua lunghezza. Proprio sopra la salita le fiamme si levavano implacabili. Se fossi stato inghiottito dal vortice umano e trascinato fino in cima sarei bruciato nel tentativo di tornare indietro sui miei passi.

Proseguendo oltre per una cinquantina di metri, c'era un'altra grande salita che come l'altra piegava a sinistra. Mi convinsi che, se volevo salire, sarebbe stato più agevole e sicuro farlo da quella parte, e quando, scansando con fastidio la gente che mi veniva addosso da ogni parte, raggiunsi finalmente la curva, dalla direzione opposta arrivò con uno scampanellio forsennato l'autopompa a vapore. Avanzava tra la folla a una velocità vertiginosa, minacciando di travolgere chiunque non si fosse scansato, e in mezzo al rumore assordante di zoccoli proiettava con un solo gesto le froge dei cavalli in direzione della salita. I cavalli, sfregando la bocca schiumante sul collo, tendevano le orecchie ben dritte in avanti, poi di colpo, pareggiando le zampe anteriori, partivano al galoppo. I dorsi di quei cavalli sauri, passando rasenti alla fiaccola di un uomo con indosso un *hanten*, rilucevano come velluto. Le spesse ruote color vermiglio dell'autopompa mi girarono pericolosamente accanto, quasi a sfiorarmi i piedi, e in un baleno filarono diritte su per la salita.

Giunto a metà del pendio, le fiamme che prima erano davanti a me, ora contrariamente a quanto pensassi, si trovavano alle mie spalle. Una volta in cima avrei dovuto girare a sinistra e tornare indietro. Cercai una traversa e ne trovai una piuttosto simile a un vicolo stretto. Mi ci inoltrai spinto dalla ressa ma era completamente buio e così affollato che non c'era nemmeno uno spiraglio libero. Tutti si chiamava a vicenda a squarciagola. L'incendio senza dubbio divampava davanti a noi.

Una decina di minuti dopo uscii finalmente dal vicolo e tornai sulla strada principale. Era larga all'incirca quanto un *kumiyashiki*<sup>156</sup> ed era già piena di persone. Appena sbucato dal vicolo, l'autopompa che poco prima era salita di corsa solcando il terreno, stava immobile davanti a miei occhi. Aveva tirato i cavalli fin là, ma bloccata dalla curva a gomito pochi metri più avanti guardava impotente le fiamme. Le fiamme si levavano proprio davanti a me. La gente accalcatasi attorno a me gridava "Dov'è? Dov'è?", alcuni rispondevano "Laggiù! Laggiù!". Né gli uni né gli altri potevano però raggiungere il focolaio dell'incendio. Le fiamme acquistando vigore si ergevano furiose, quasi volessero scuotere il cielo sereno.

Il giorno seguente nel primo pomeriggio uscii per una passeggiata e già che c'ero, curioso di vedere da dove si era propagato l'incendio, mi incamminai su per la stessa salita. Attraversai il viottolo della sera prima, sbucaí sulla strada larga quando un *kumiyashiki*, dove si era bloccata l'autopompa, svoltai alla curva a gomito poco oltre e camminando distrattamente mi guardai attorno. Non c'era altro che una successione ininterrotta di case silenziose e tranquille come se tutti fossero caduti in letargo. Non si trovava alcuna traccia di incendio. Lì dove ero convinto che le fiamme fossero divampate, si susseguivano siepi graziose di criptomerie e da una casa giungeva pressoché impercettibile il suono di un *koto*.

## LA NEBBIA

Avevo passato tutta la notte ad ascoltare come un crepitio sopra il mio cuscino. Questo grazie alla presenza della grande stazione di Clapham Junction nel vicinato. Nell'arco di una giornata convergono verso quello snodo ferroviario alcune migliaia di treni a vapore. Volendo provare a fare un calcolo preciso della proporzione, si ottiene un treno in entrata e uno in uscita ogni minuto. In caso di nebbia fitta, ogni locomotiva, per mezzo di un certo dispositivo, emette un suono convenuto simile allo scoppio di un petardo qualche istante prima di entrare in stazione. Questo perché è così buio che i segnali luminosi verdi o rossi sono del tutto inutili.

---

<sup>156</sup> Un blocco di edifici lunghi e stretti coperti da un unico tetto, nel quale venivano alloggiati gli ufficiali di rango inferiore in epoca Edo (1603-1868).

Scesi dal letto, sollevai la tendina della finestra a nord e guardai all'esterno: tutto era sfocato. Dal basso del prato fino alla sommità del muro di mattoni che lo recintava su tre lati ed era alto più un metro, nulla era visibile. Il giardino era pieno solo di particelle vuote. Era silenzioso e ghiacciato. Anche il giardino dei vicini appariva nello stesso modo. In quel giardino c'era dell'erbetta graziosa e nelle miti giornate di inizio primavera un vecchio con la barba bianca usciva a prendere il sole. In quelle occasioni il vecchio aveva sempre un pappagallo posato sulla mano destra. Lo avvicinava così tanto al volto che il pappagallo sembrava sul punto di beccargli gli occhi. Il pappagallo sbatteva allora le ali e ciangottava continuamente. Quando non usciva il vecchio, la figlia, tirandosi dietro il lungo strascico della gonna, passava di continuo il tosaerba sul prato. Anche quel giardino, di cui avevo un vivido ricordo, era sepolto nella nebbia e non c'era soluzione di continuità con quello incolto della mia pensione.

Dalla parte opposta della strada sul retro della casa, c'era il campanile alto di una chiesa in stile gotico. Sulla sommità di quel campanile che trafiggeva cinereo il cielo, suonavano le campane a ogni ora. La domenica erano particolarmente fastidiose. Quel giorno però non riuscivo proprio a individuare non solo la posizione delle sue guglie appuntite, ma persino il corpo della chiesa edificato con pietre irregolari.

“Sarà quel punto - mi chiesi - che pare leggermente nero?”, ma le campane erano mute. Il loro suono era imprigionato nella profondità delle ombre dense che non lasciavano intuire il profilo delle campane.

Uscito in strada la visibilità davanti a me era di tre metri e mezzo scarsi. Solo una volta percorsi quei tre metri e mezzo, altri tre metri e mezzo diventavano visibili. Camminavo chiedendomi se il mondo non si fosse ridotto a un quadrato di tre metri e mezzo per lato, ma più avanzavo più emergevano nuovi quadrati. Al contempo il mondo passato che avevo appena percorso cedeva il passo a quello ancora da percorrere e gradualmente scompariva.

Aspettando l'omnibus a un incrocio, l'aria grigio topo si divise e improvviso mi sbucò davanti agli occhi la testa di un cavallo. Eppure i passeggeri sul tetto dell'omnibus non erano ancora emersi dalla nebbia. Sfidando la nebbia saltai sul veicolo e quando gettai un'occhiata in basso, la testa del cavallo era già un vago contorno. L'istante in cui due omnibus si incrociavano, mi pareva uno spettacolo particolarmente bello. Ma mentre quel pensiero mi

attraversava la mente, gli oggetti colorati si dissolvevano nel vuoto opaco. Erano avvolti da un mondo incolore e indistinto. Sul ponte di Westminster un punto bianco volteggiò sfiorando il mio sguardo un paio di volte. Guardai fisso in quella direzione e nell'aria sigillata volò un gabbiano, sfocato come in un sogno. In quel momento, sopra il mio capo, il Big Ben cominciò a battere solennemente le dieci. Alzai lo sguardo ma non c'era che un suono nell'aria.

Sbrigato un impegno a Victoria, costeggiai il fiume lungo la riva della Tate Gallery e arrivai a Battersea. Allora il mondo che fin lì mi era parso grigio topo di colpo si oscurò in ogni direzione. Simile a torba liquefatta e densa fatta colare attorno al mio corpo, la nebbia tinta di nero e pesante mi assalì gli occhi, la bocca e le narici. Il cappotto era talmente impregnato di umidità che mi sembrava quasi incollato addosso. Il respiro era affannoso come se non inspirassi altro che brodo. Quanto ai miei piedi, era esattamente come se li muovessi sul fondo di una grotta.

Immerso in quel color bruno e opprimente mi fermai stordito per un istante. Avevo l'impressione che qualcuno passasse sovente accanto a me. Tuttavia poiché in realtà nessuno mi sfiorava la spalla rimasi nel dubbio se davvero ci fossero i passanti oppure no. Allora da quell'oceano denso trapelò un puntino giallo pallido grande come un fagiolo. Feci quattro passi in quella direzione. A quel punto un viso apparve davanti alla vetrina di un negozio. Nel negozio era accesa una lampada a gas. L'interno era relativamente luminoso e gli avventori si comportavano normalmente. Mi sentii finalmente sollevato.

Proseguii oltre Battersea e avanzando quasi a tentoni, mossi i miei passi in direzione della collina che si trovava sul lato opposto, ma in cima non c'erano che abitazioni private. Strade in apparenza tutte uguali correvano parallele, così che anche in una giornata serena sarebbe stato facile confonderle. Mi pareva di aver attraversato e svoltato la seconda a sinistra. Poi credevo di aver camminato sempre dritto per circa duecento metri. Da lì in poi non capii più nulla. Fermo da solo in mezzo all'oscurità, tendevo l'orecchio. Da destra sentii avvicinarsi un rumore di scarpe. O almeno così mi pareva, ma a una decina di metri da me, i passi si fermarono. Poi il rumore si affievolì progressivamente e alla fine non lo sentii più. Allora ci fu solo silenzio. Di nuovo fermo da solo in mezzo all'oscurità mi misi a riflettere. Come avrei fatto a tornare alla pensione?



## KAKEMONO

Il vecchio Daitō si era ripromesso di erigere una stele in ricordo della moglie defunta prima del terzo anniversario della sua morte. Tuttavia dovendo contare sulle limitate risorse del figlio, alla fine i giorni erano trascorsi e la primavera era giunta senza che egli fosse riuscito a risparmiarne neppure un centesimo.

“Quando penso che l’otto marzo sarà l’anniversario della sua morte!”, disse al figlio con uno sguardo di rimprovero.

“Ah già, è vero!” si limitò a rispondere quello.

Fu così che il vecchio Daitō decise di procurarsi il denaro vendendo un *kakemono* al quale teneva e che apparteneva alla sua famiglia da generazioni. Quando chiese al figlio cosa ne pensasse, quello diede il suo benestare con una disinvoltura indisponente. Il figlio lavorava per l’Agenzia degli Affari Sacri del Ministero degli Interni e percepiva uno stipendio mensile di quaranta yen. La moglie oltre ad avere due figli, si occupava con devozione filiale del vecchio Daitō ed era dunque sempre indaffarata. Se non ci fosse stato il vecchio, anche il *kakemono* al quale teneva sarebbe già stato trasformato in cose più utili. Il *kakemono* in questione era dipinto su un tessuto di seta largo circa trenta centimetri e per effetto del tempo, aveva assunto un colore simile a quello del bambù annerito. Quando era appeso nel salotto buio, essendo tetro di suo, non si riusciva a capire che cosa rappresentasse. Il vecchio sosteneva che fosse una pianta di malva dipinta da Ōjakusui<sup>157</sup>. Un paio di volte al mese tirava fuori dalla credenza la sua custodia in legno di paulonia, la spolverava, ne estraeva con cautela il dipinto, lo appendeva personalmente sulla parete larga poco meno di metro e rimaneva a contemplarlo. In effetti, osservandolo bene, dal fondo scurito emergeva una grande macchia simile a del sangue rappreso. Restavano anche pallidi segni che si poteva ipotizzare fossero tracce scrostate di un color verderame.

Il vecchio davanti a quei resti sbiaditi di pittura cinese, finiva per dimenticare le cose di questo mondo nel quale era invecchiato al punto da chiedersi se non avesse vissuto troppo

---

<sup>157</sup> Nome giapponese del pittore cinese Wang Yuan (王淵, 1271-1368) attivo sotto la dinastia Yuan (1271-1368) e specializzato nella pittura di fiori e uccelli. Fu introdotto in giapponese con il nome di Ōjakusui attorno la metà del XV secolo.

a lungo. Certi giorni fumava assorto nella contemplazione del *kakemono*. Oppure beveva una tazza di tè. In caso contrario si contentava di guardarlo.

“Nonno, che cos’è questo?” domandarono i bambini avvicinando le dita.

Il vecchio tornò in sé, quasi avesse ripreso coscienza del tempo, e raccomandandosi di non toccarlo, si alzò lentamente e prese ad arrotolare il *kakemono*.

“Nonno, e le caramelle?” chiesero i bambini.

“Sì, ora vado a comprarle ma voi nel frattempo fate i bravi!”.

Pian piano finì di arrotolare il *kakemono*, lo mise nella cassetta di paulonia che ripose nella credenza e poi uscì per una passeggiata. Sulla via del ritorno si fermò al negozio di dolciumi del quartiere e tornò a casa con due pacchetti di caramelle alla menta.

“Ecco le caramelle” disse e le diede ai bambini. Il figlio si era sposato a tarda età e i bambini avevano sei e quattro anni.

Il giorno successivo a quello in cui si era consultato con il figlio, il vecchio uscì di buon mattino con la custodia di paulonia avvolta in un riquadro di stoffa. Rincasò verso le quattro e l’aveva ancora con sé. I bambini si precipitarono all’ingresso chiedendo le caramelle, ma il vecchio senza parlare andò in salotto, estrasse il *kakemono* dalla cassetta, lo appese alla parete e si mise a osservarlo con aria sognante. Aveva girato quattro o cinque rigattieri ma si era sentito ripetere che mancava la firma o che il dipinto era rovinato e dunque nessuno lo aveva preso in considerazione tanto quanto il vecchio si sarebbe aspettato. Il figlio lo esortò a lasciar perdere i rigattieri e il vecchio convenne che non facevano al caso loro. Un paio di settimane più tardi, il vecchio uscì di nuovo con la cassetta di paulonia sotto braccio. Munito di una lettera di presentazione, andò a mostrare il dipinto a un amico del capoufficio del figlio. Anche quella volta rincasò senza caramelle.

“Come si può pensare di venderlo a un tale così ignorante? Tutte le opere che possiede sono copie!”, disse al figlio non appena quello mise piede in casa, accusandolo implicitamente di immoralità. Quello sorrise con aria beffarda.

Agli inizi di febbraio si presentò per caso un acquirente affidabile e il vecchio vendette il *kakemono* a questo estimatore. Subito dopo si diresse a Yanaka e ordinò una bella stele per la moglie defunta. Il denaro restante lo mise in un conto postale. Cinque giorni dopo uscì come di consueto per una passeggiata, ma tornò a casa un paio di ore più tardi del solito.

Portava una grande busta di caramelle in ogni mano. Preoccupato per il *kakemono* venduto, aveva chiesto che glielo lasciassero vedere ancora una volta. Era appeso nel silenzio di una stanza da tè di quattro *tatami* e mezzo e davanti erano stati disposti fiori di calicanto, pressoché trasparenti. Raccontò che in quella stanza gli era stato offerto il tè.

“Mi pare di essere più sereno ora che non è più in mio possesso” disse al figlio.

“Già, forse è così”, annuì lui.

Per tre giorni di fila i bambini si rimpinzarono di caramelle.

## L' 11 FEBBRAIO

C'era un'aula esposta a sud. Dando le spalle alla luce, una trentina di bambini stavano chini sulle lavagnette con le teste nere bene in fila, quando dal corridoio entrò il maestro. Era un uomo basso e magro, con occhi grandi e una barba che dal mento gli arrivava alle guance facendolo sembrare più vecchio. Inoltre il colletto del kimono, che sfiorava il mento ispido, era nerastro come se vi fosse dello sporco. Quel suo abbigliamento, quella lunga barba incolta e il fatto di non aver mai rimproverato uno studente facevano sì che nessuno lo prendesse sul serio.

Il maestro senza indugiare impugnò il gessetto e scrisse *Kigensetsu* a caratteri grandi sulla lavagna<sup>158</sup>. Tutti i bambini abbassarono le teste nere sul banco, quasi a sfiorarlo, e cominciarono a scrivere il tema. Raddrizzando la sua corta schiena, il mastro lanciò un'occhiata sulla classe e poco dopo uscì dall'aula allontanandosi per il corridoio.

Allora un bambino, che stava a metà circa della terza fila dal fondo, si alzò in piedi, si avvicinò alla cattedra, prese in mano lo stesso gessetto usato dal maestro, tirò una linea sul carattere *ki* di *Kigensetsu*, e accanto a quello scrisse in grande un altro *ki*. I compagni lo guardarono stupiti senza ridere. Il bambino tornò al suo posto ma non era ancora seduto

---

<sup>158</sup> *Kigensetsu* (紀元節), letteralmente significa “inizio dell'era”. Il termine indica l'11 febbraio del 660 a.C., data nella quale, secondo la tradizione mitica giapponese, sarebbe asceso al trono l'imperatore Jinmu. A partire dal 1872, l'11 febbraio divenne festa nazionale. Alla fine della seconda guerra mondiale, nel 1948, venne abolita. Fu poi ripristinata nel 1966 come Anniversario della fondazione della Nazione.

quando il maestro rientrò in aula. Immediatamente la sua attenzione fu attirata dalla lavagna.

“Vedo che qualcuno ha corretto il mio *ki*, ma anche il modo in cui l’avevo scritto io andava bene”<sup>159</sup>, disse lanciando squadrandolo la classe. Tutti rimasero in silenzio.

Il bambino che aveva corretto il carattere ero io. Ancora oggi, nel quarantaduesimo anno dell’era Meiji<sup>160</sup>, quando ci ripenso, non posso fare a meno di vergognarmi della mia meschineria. E ogni volta rimpiango che a rimproverarmi non sia stato il preside, di cui tutti avevamo paura, anziché il maestro Fukuda che pareva un vecchio.

### UN BUON AFFARE

Come sa quella è una zona<sup>161</sup> dalla quale provengono le castagne. Il prezzo corrente, mah, sarà più o meno di uno *ryō*<sup>162</sup> per quattro *shō*<sup>163</sup>. Però quando le portano qui uno *shō* arriva a costare anche uno yen e cinquanta *sen*! E allora, mi trovavo proprio da quelle parti quando è arrivato un ordine da Yokohama di circa mille e ottocento sacchi. Siccome se tutto fosse andato bene il prezzo sarebbe salito oltre i due yen per *shō*, mi sono buttato sull’affare. Mi procuro i mille e ottocento sacchi e mi metto io stesso in viaggio con le castagne fino a Yokohama, dove - sorpresa! - i compratori son quei musì gialli dei cinesi, che vogliono spedirle al loro paese. I musì gialli arrivano e mi dicono “bene”, dunque penso che la cosa sia già finita lì, ma a quel punto portano davanti al magazzino un grosso barile - sarà stato alto anche un *ken*<sup>164</sup> - e lo riempiono d’acqua a secchiate.

---

<sup>159</sup> Probabilmente Sōseki allude indirettamente al dibattito, apertosi nel 1906 - 1907 sulle colonne dello *Yomiurishinbun*, su quale fosse tra 記 e 紀, l’ideogramma corretto per scrivere il *ki* di *Kigensetsu*. Il maestro usa 記, secondo la grafia che compare nel *Kojiki* (“Cronaca degli antichi eventi”, 古事記, 712 d.C.), mentre Sōseki bambino lo corregge in 紀, che compare nel *Nihonshoki* (“Annali del Giappone”, 日本書紀, 720 d.C.). Questa seconda grafia è quella oggi usata.

<sup>160</sup> Corrisponde al 1909

<sup>161</sup> Si fa riferimento alle castagne prodotte nella regione di Aizu, nell’odierna prefettura di Fukushima.

<sup>162</sup> *Ryō* era l’unità monetaria in uso durante il periodo Edo. Qui il termine viene usato come equivalente di *en*, la nuova unità monetaria imposta dalla riforma Meiji.

<sup>163</sup> All’incirca 1,8 litri

<sup>164</sup> All’incirca 2 metri

... No, nemmeno io avevo la benché minima idea del perché lo facessero. A ogni modo era un barile davvero grosso e riempirlo non era cosa facile. Alla fine ci hanno impiegato quasi una mezza giornata. Son lì che li guardo chiedendomi che cosa vogliano farci e quelli aprono i sacchi delle castagne che le dicevo e le svuotano tutte nel barile uno dopo l'altro.

... Anche io son rimasto senza parole! Che i musì gialli siano tipi davvero furbi, l'ho capito soltanto dopo. Perché quando butti le castagne nell'acqua, quelle buone vanno a fondo, mentre quelle bacate restano tutte a galla. Quei diavoli dei musì gialli le tiravano su con un colino gridando "No!" e siccome potevano dedurre il loro peso da quello dei sacchi, si davano un gran da fare. Io ero lì di fianco e li guardavo col fiato sospeso. Visto che il settanta per cento delle castagne era bacato avevo il morale a terra. Una perdita disastrosa!

... Quelle guaste? Ero furibondo e gliele ho lasciate tutte! Siccome sono musì gialli, con la loro bella faccia tosta, probabilmente le avranno messe nei sacchi e spedite a casa loro.

Un'altra volta ho comprato anche le patate dolci. Quattro yen al sacco con un contratto di duemila sacchi. L'ordine mi arriva a metà del mese, il 14, con consegna entro il 25, ma anche a spezzarmi la schiena non c'è modo di mettere insieme duemila sacchi. Siccome non era proprio fattibile, all'inizio ho rifiutato. Però a essere sinceri era un vero peccato. A quel punto il rappresentante dell'ufficio commerciale straniero mi dice che, no, anche se sul contratto c'è scritto il 25, posso non prenderlo scrupolosamente alla lettera, e siccome insiste più volte, alla fine mi convinco.

... No, no le patate dolci non andavano in Cina, l'ordine era per l'America. Evidentemente anche in America c'è chi mangia le patate dolci. Che cosa strana, vero?

... Comunque, mi occupo subito dell'acquisto. Da Saitama mi faccio venire quelle di Kawago. Però un conto è dirlo, un conto è mettersi a fare incetta di duemila sacchi, perché sono una quantità enorme. Ci riesco a fatica, e finalmente appena dopo il 28 porto la quantità concordata. Certo che di gente furba ce n'è in giro! Tra le clausole del contratto una diceva che, quando si risulta inadempienti perché si va troppo oltre la data stabilita, bisogna versare un indennizzo di ottomila yen! Il rappresentante applica la clausola e non ne vuole sentire di pagarmi. Anche se mi aveva già versato una caparra di quattromila yen. Mentre contrattiamo quello ha già imbarcato le patate sulla nave e così alla fine non c'è più niente

da fare. Ero così arrabbiato che, pagando una cauzione di mille yen e facendo richiesta di trattenere la merce, riesco finalmente a bloccare le patate.

Però visto che al peggio non c'è mai fine, quello pagando una cauzione di ottomila yen, fa tranquillamente partire la nave. Alla fine, arriviamo anche in tribunale, ma siccome c'è un contratto scritto, non posso fare nulla. Sono scoppiato in lacrime davanti al giudice e gli ho detto: "Mi portano via le patate a gratis e mi sconfiggono anche in tribunale: questa è roba da matti! Provi un po' a mettersi nei miei panni e a rifletterci su!".

Vedevo bene che in cuor suo il giudice capiva la mia situazione, ma la legge è la legge e non ci si può fare nulla. Così alla fine ho perso la causa.

## **LA SFILATA**

Alzai involontariamente gli occhi dalla scrivania e guardai in direzione della porta dello studio. Era rimasta aperta per metà chissà da quanto tempo, lasciando intravedere circa sessanta centimetri del largo ballatoio. Una ringhiera in stile cinese delimitava il bordo del ballatoio, chiuso sopra da pannelli di vetro. I raggi del sole cadevano dritti dal cielo azzurro e scendendo lungo la diagonale della tettoia, attraverso il vetro, coloravano di luce chiara solo la parte davanti della veranda, filtrando caldi fino alla soglia del mio studio. Rimasi qualche istante a osservare quelle macchie di luce e come se una bruma leggera sprizzasse dal fondo dei miei occhi, la sensazione che la primavera fosse arrivata si fece più intensa.

Allora, in quello spiraglio largo meno di un metro, comparve varcando lo spazio vuoto qualcosa alto pressappoco come la ringhiera. Un nastro intrecciato, ornato con arabeschi bianchi su fondo rosso stringeva bene la fronte fino all'attaccatura dei capelli ed era trapuntato tutto intorno di fiori simili a rose selvatiche con le loro foglie verdi. Sul fondo nero dei capelli i boccioli risaltavano come grandi gocce di un rosa tenero. Da sotto il mento, quasi interamente nascosto, una stoffa viola ondeggiava leggera sulla veranda formando un'unica piega verticale. Le maniche, le mani e i piedi rimanevano invisibili. La figura attraversò furtiva le macchie di luce sul ballatoio, quasi volesse scappare via. Dietro di lei...

Questa era leggermente più bassa. Un panno spesso rosso cremisi le copriva la testa e le spalle, sul dorso portava un motivo diagonale a foglie di bambù nano. In mezzo al petto una foglia verde spiccava solitaria sul fondo del colore della cenere spenta. Il disegno della foglia di bambù era davvero grande, più grande dei piedi che poggiavano sul ballatoio. Quei piccoli piedi calzati di un rosso luccicante, mossero due o tre passi e la bassa figura scomparve senza rumore oltre la soglia del mio studio.

Il terzo cappuccio aveva un motivo a quadri bianchi e indaco. Il profilo che spuntava da sotto la visiera era tondo e paffuto. I pomelli delle gote erano di un rosso scuro, come mele mature. La bruna arcata sopraciliare, di cui scorgevo solo la coda, si abbassava con una curva ripida e di colpo un naso rotondo, superando leggermente le gote paffute, si proiettava in avanti. Dal viso in giù era tutto avvolto da righe gialle. Una decina di centimetri delle lunghe maniche era trascinato lungo la veranda. Questa figura avanzava appoggiandosi a un bastone scuro di bambù più alto di lei. Sulla punta aveva attaccato un ciuffo di lucenti piume di uccello che risplendevano al sole. Appena il rovescio delle maniche della veste a righe gialle trascinate per la veranda mandò un bagliore argenteo, anche questa figura si dileguò.

Subito dietro spuntò un viso completamente bianco. La biacca partiva dalla fronte, copriva le guance piatte, risaliva dal mento fino ai lobi delle orecchie e l'insieme era immobile come un muro. Le pupille solamente si muovevano. Più strati di rosso vivo stesi sulle labbra donavano alla bocca un riflesso bluastro. Il davanti del vestito era color piccione, lo sguardo scese verso l'orlo e fu attratto di colpo da un piccolo violino portato sottobraccio e da un lungo arco tenuto solennemente su di una spalla. Nel momento in cui i due piedi scivolarono davanti alla mia porta, il ricamo a fili d'oro nel riquadro di seta nera applicata sul dorso ondeggiò nella luce solare.

L'ultima apparizione era davvero piccina. Pareva sul punto di cadere oltre la ringhiera. Aveva un viso grande però. Soprattutto le testa era grossa. Comparve con una corona multicolore sul capo. Il diadema al centro della corona dava l'impressione di ergersi in alto. Il corpo era avvolto da una casacca a maniche corte con un motivo a linee incrociate<sup>165</sup>, e

---

<sup>165</sup> Letteralmente *Ido no ji*, "a carattere di pozzo". Il motivo ricorda l'incrocio delle linee nel carattere con il quale si scrive la parola pozzo 井.

frange di velluto color grigio verde pendevano dalle spalle fino alle reni formando un triangolo. Calzava dei *tabi* rossi. Il ventaglio coreano che teneva in mano era grande quasi la metà della sua figura. Sul ventaglio *tomoe*<sup>166</sup> rossi, blu e gialli erano dipinti con la lacca.

Il corteo sfilò silenziosamente davanti a me. Nel momento in cui avvertii la tristezza di quel metro di veranda illuminato dalla luce effimera del sole, che dalla porta socchiusa arrivava nel mio studio, lo stridio improvviso di un violino risuonò dal lato opposto. Subito dopo scoppi di risa scaturirono all'unisono nelle gole dei piccoli. I miei bambini ogni giorno mettono sotto sopra gli *haori* e i *furoshiki* della mamma e si divertono con questo genere di monellerie.

## TANTO TEMPO FA

Nella valle di Pitlochry<sup>167</sup> è autunno inoltrato. La luce di ottobre tinge con i suoi toni caldi i campi e i boschi che lo sguardo abbraccia, e in mezzo a quei colori si svolge la vita umana. Il sole di ottobre avvolge l'aria calma sopra la valle a metà del suo corso nel cielo, ma non arriva diretto al suolo né fugge oltre l'altro versante delle montagne. Rimane sempre calmo, immobile e velato sopra il villaggio dove non soffia mai il vento. In questo periodo i colori dei campi e dei boschi cominciano a cambiare a poco a poco. Come un frutto acerbo fino a ieri divenuto dolce a un tratto, tutta la valle acquista una patina antica. La valle di Pitlochry torna indietro di cento, duecento anni e languisce docilmente. I visi degli uomini maturati dal tempo si levano a osservare il passaggio delle nuvole oltre la sella delle montagne. Le nuvole sono ora bianche ora grigie. Di tanto in tanto il loro fondo trasparente lascia intravede il terreno montuoso. In qualunque momento le si guardi si ha la sensazione che siano nuvole antiche.

La casa che mi ospita è in cima a una piccola collina con una bella vista su queste nuvole e questa valle. Il sole illumina il muro della facciata esposta a sud. Chissà da quanti anni il

---

<sup>166</sup> Motivo astratto a spirali doppie o triple. Ricorda lo Ying e lo Yang nel simbolo del Tao. Compare frequentemente come motivo decorativo negli stemmi di famiglia.

<sup>167</sup> Nell'ottobre del 1902, verso la fine del suo soggiorno in Inghilterra, Sōseki fu ospite di John Henry Dixon, giurista e appassionato di cose giapponesi, che aveva una casa sulle Highlands scozzesi a Pitlochry.



sole di ottobre lo dardeggia con i suoi raggi? Sull'angolo occidentale della casa, dove tutto è secco e grigio, un arbusto di rose, arrampicandosi, ha appuntato qualche fiore nello spazio angusto tra la parete fredda e il sole caldo. Le enormi corolle di un giallo tenue ondeggiando sontuosamente, fluttuando dai calici come bocche aperte, e fermandosi a tratti in profondo silenzio. I loro profumo impregnato di tenue luce solare si disperde nell'aria nel raggio di un paio di metri. Io sono in piedi entro quella distanza e sollevo lo sguardo. Le rose arrampicandosi salgono in alto. La parete grigia si leva dritta fin dove i tralci di rose ancora non sono arrivati. Nel punto in cui si congiunge al tetto c'è una torretta. La luce cade dal fondo della foschia che è più in alto della torretta.

Ai miei piedi la collina scivola nella valle di Pitlochry e laggiù in lontananza il mio sguardo abbraccia una piana rivestita di colori. Sull'altro versante che risale verso la montagna, si sovrappongono e si intrecciano le chiome dorate delle betulle, creando infinite sfumature di toni. Al centro della luce chiara e antica che si riflette su tutta la valle, una linea nera serpeggia sinuosa. L'acqua che scorre lungo la valle contiene della torba e ha un colore anticato, come se vi avessero diluito un pigmento per la tintura. È la prima volta, da che sono arrivato tra questi monti, che noto un corso d'acqua di un simile colore.

Il padrone di casa è arrivato alle mie spalle. La sua barba illuminata dal sole di ottobre è pressoché bianca per tre quarti. Anche la foggia del suo vestito non è ordinaria. Attorno alla vita porta un indumento chiamato "kilt". È fatto di un tessuto ruvido a righe, simile alla coperta che ci si mette sulle ginocchia quando si va in riscio. È tagliato all'altezza del ginocchio, con una plissettatura verticale, come una gonna pantalone, cosicché i polpacci sono coperti solo da spesse calze di lana. A ogni passo le pieghe del kilt ondeggiando scoprendo di tanto in tanto la pelle tra la coscia e il ginocchio. È un *hakama* di un'epoca passata, quando il colore della carne non suscitava imbarazzo.

Il padrone di casa ha appeso alla cintura sul davanti un borsellino, simile a un piccolo gong, fatto di pelliccia. La sera porta una sedia vicino al camino e mentre fissa i tizzoni rossi che scoppiettano, estrae da quel gong la pipa e il tabacco. E tra una boccata e l'altra, tira notte fonda. Il nome del gong è "sporran".

Insieme al padrone di casa siamo scesi lungo la parete scoscesa e abbiamo imboccato un sentiero in penombra. Gli aghi degli alberi sempreverdi chiamati "Scotch fir" pare non

debbano cadere mai, neppure se le nuvole li spazzassero passando attraverso quei filamenti simili a alghe laminarie. Uno scoiattolo si è arrampicato su per un tronco nero, agitando qui e là la coda lunga e folta. Subito dopo un altro è guizzato sopra il muschio antico e spesso per fuggire il mio sguardo. Il muschio è folto e immobile. La coda dello scoiattolo, spazzando come un *hossu*<sup>168</sup> il nero livido del terreno, si è rintanata nell'oscurità.

Il padrone di casa voltandosi di lato, mi ha indicato la valle luminosa di Pitlochry. Il fiume nero vi scorre al centro come sempre. Mi ha spiegato che risalendone il corso verso nord per quattro miglia, si trova la gola di Killiecrankie. Quando gli Highlanders e i Lowlanders si affrontarono in battaglia alla gola di Killiecrankie, i cadaveri rimasero impigliati tra le rocce sbarrando il deflusso dell'acqua che batteva su di esse. Abbeveratasi del sangue degli uomini delle Highlands e delle Lowlands, per tre giorni la corrente trascinò le sue acque tinte di un altro colore lungo la valle di Pitlochry.

Così decisi che il giorno seguente, di buon mattino sarei andato a visitare l'antico campo di battaglia di Killiecrankie. Quando uscii fuori dal burrone, due o tre petali di una bellissima rosa erano sparsi a terra sotto i miei piedi.

## LA VOCE

Erano trascorsi tre giorni dall'arrivo di Toyosaburō in quella pensione. Il primo giorno, nella luce fioca del crepuscolo, come un'ombra indaffarata si era messo a riordinare con cura il bagaglio e a sistemare i libri. Poi si era recato ai bagni del quartiere e appena aveva rimesso piede in camera si era addormentato. Il giorno seguente, di ritorno da scuola si era seduto alla scrivania e aveva provato a leggere qualcosa, ma forse a causa dell'improvviso cambio di residenza, non era riuscito a concentrarsi per nulla. Fuori dalla finestra si udiva incessante il rumore di una sega.

Toyosaburō rimanendo seduto aveva allungato le braccia e aperto gli *shōji*. Proprio davanti al suo naso un giardiniere stava potando con cura i rami di una paulonia. Mentre i

---

<sup>168</sup> La bacchetta rituale usata dai monaci buddhisti, a un'estremità della quale è legato un ciuffo di peli di cavallo, mucca o yak.

rami già piuttosto grandi venivano tagliati a forza dalla base cadendo a terra in abbondanza, le parte bianche lasciate dalla sega risaltava molto tanto erano numerose. Al contempo il cielo vuoto appariva più vasto come se da lontano fosse venuto raccogliendosi davanti alla sua finestra. Con il mento appoggiato sulla mano, Toyosaburō alla scrivania era assorto, senza sapere perché, nella contemplazione del limpido cielo autunnale che si stendeva lontano oltre la cima della paulonia. Quando il suo sguardo si era spostato dall'albero al cielo, improvvisamente lo aveva colto un'emozione intensa. E mentre quell'emozione si smorzava pian piano, gli era apparso in un angolo, come un punto netto, il ricordo nostalgico del suo paese natale. Il punto si trovava molto lontano, ma lui lo aveva scorto chiaramente come se fosse sulla scrivania.

Ai piedi della montagna si leva un grande tetto di paglia, e dopo essere salito per quattrocento metri dal villaggio, il sentiero termina davanti al cancello di questa casa. Un cavallo lo sta per attraversare. Ha legato un mazzo di crisantemi su un lato della sella e con un tintinnio di sonagli, scompare dietro un muro bianco. Il sole alto nel cielo fa brillare le tegole del tetto. I tronchi fitti dei pini che nascondono la montagna sul retro risplendono. È la stagione dei funghi. Toyosaburō sente il profumo dei funghi appena raccolti sulla tavola. E la voce della mamma che lo chiama: "Toyo, Toyo". La voce è molto lontana eppure la ode così distintamente, come se lei fosse a un passo da lui. La madre è morta cinque anni prima.

Toyosaburō, come svegliatosi di soprassalto, si strofinò gli occhi. La cima della paulonia che aveva osservato poco prima tornò a riflettersi nelle sue pupille. Siccome i rami che cercavano di crescere erano segati via sempre alla stessa altezza, i monconi erano ricoperti da protuberanze orribili per lo sviluppo limitato. Ancora una volta Toyosaburō ebbe la sensazione di essere stato bruscamente sospinto davanti alla scrivania. Sul lato opposto alla paulonia, guardando in basso oltre la siepe, c'erano tre o quattro *nagaya* miserevoli. Un *futon* dal quale usciva l'imbottitura era lasciato al sole d'autunno senza alcun imbarazzo. Accanto una donna sulla cinquantina stava in piedi guardando la cima della paulonia.

Indossava un kimono dalle righe sbiadite qui e là, stretto attorno alla vita da un *obi* sottile, e i suoi capelli radi erano raccolti da un grande pettine. Stava lì in piedi, con lo sguardo distrattamente rivolto verso la sommità della paulonia nel punto in cui i rami si diradavano. Toyosaburō guardò la donna. Il suo volto era pallido e gonfio. La vecchia donna mostrò due

occhi sottili dal fondo delle palpebre tumide e alzò la testa illuminata dal sole in direzione di Toyosaburō. Toyosaburō abbassò immediatamente lo sguardo sulla scrivania.

Il terzo giorno Toyosaburō andò dal fiorista e rientrò con dei crisantemi. Li avrebbe voluti uguali a quelli che fiorivano nel giardino del suo paese, ma li aveva cercati senza trovarli e si era dovuto accontentare di quelli che aveva il fiorista. Ne aveva comprati tre che si era fatto legare con della rafia e aveva messo in un vaso che assomigliava a una bottiglia per il *sake*. Dal fondo del baule di vimini estrasse un piccolo rotolo dipinto da Hoashi Banri<sup>169</sup> e lo appese al muro. L'anno prima era tornato al suo paese e da lì se lo era riportato apposta per decorare la stanza. Poi si sedette sul *futon* e rimase a contemplare per un po' i fiori e il rotolo. Allora dai *nagaya* davanti alla sua finestra gli giunse una voce che chiamava: "Toyo, Toyo". Aveva inconfondibilmente lo stesso tono e lo stesso timbro di quella piena di dolcezza della madre al suo paese. Toyosaburō aprì bruscamente gli *shōji*. Era la donna vista il giorno prima, col suo viso pallido e gonfio, che faceva un cenno con la mano a un ragazzino sui dodici anni, mentre la fronte era illuminata dal sole autunnale al tramonto. Sentendo il rumore secco degli *shōji*, la donna voltò il capo e alzò gli occhi pesanti in direzione di Toyosaburō.

## IL DENARO

Dopo aver letto uno dopo l'altro cinque o sei racconti che somigliavano alla fotografia ingigantita di articoli clamorosi di cronaca, ero profondamente nauseato. Anche a tavola avevo la netta sensazione che le difficoltà della vita insieme con il cibo si ammassassero sulle viscere del mio stomaco. Se lo stomaco si gonfia ed è troppo pieno, fa davvero male. Così mi infilai il cappello e uscii per andare a trovare il Maestro Kūkoku<sup>170</sup>. Il Maestro Kūkoku, che è proprio la persona adatta con cui parlare in momenti simili, è un uomo bizzarro un po' filosofo e un po' veggente.

---

<sup>169</sup> Hoashi Banri, (1778-1852) intellettuale e scrittore confuciano originario dell'odierna prefettura di Oita.

<sup>170</sup> *Kūkokushi* (空谷子). Nome di fantasia inventato dall'autore. Alla lettera significa "Maestro Valle Desolata". Il nome richiama un celebre detto taoista attribuito a Zhuāngzǐ (369 a.C. ca – 286 a.C. ca) e che in giapponese è tradotto come *Kūkoku no kyōon* (空谷の蹺音), "un suono di passi amici in una valle desolata". Sōseki fa di questo personaggio immaginario una sorta di stravagante Maestro taoista.

“Lo spazio infinito è punteggiato di pianeti in fiamme più grandi della terra, ma perché un segnale di quelle fiamme giunga ai nostri occhi occorrono centinaia di anni”, sostiene quell’uomo che considera un nonnulla l’incendio di Kanda. Il fatto indiscutibile è che casa sua non è andata in fumo nell’incendio di Kanda.

Il Maestro Kūkoku stava appoggiato a un piccolo braciere rettangolare ed era intento a scrivere qualcosa sulla cenere con delle bacchette di ottone.

“Come va? Vedo che sei immerso nei tuoi pensieri come al solito”.

“Già, stavo appunto riflettendo un po’ sulla questione del denaro”, mi rispose con l’aria di essersi annoiato.

Venire apposta dal Maestro Kūkoku per sentire ancora parlar di soldi non mi andava proprio, perciò rimasi in silenzio. Al che, con l’aria di chi abbia fatto una scoperta sensazionale, mi disse: “Il denaro è diabolico”.

Trovai il suo aforisma così banale che mi limitai a rispondere “Eh già”, senza spingermi oltre.

Il Maestro Kūkoku tracciò un grande cerchio sulla cenere del braciere.

“Senti, fai finta che questo sia del denaro”, mi disse ravviando la brace al centro del cerchio.

“Questo denaro si può trasformare in qualsiasi cosa. Se può tramutarsi in un vestito, può diventare anche un alimento. Se può tramutarsi in un treno, può diventare anche un albergo

“Bella scoperta! Non è forse ovvio?”

“No, non è ovvio per nulla. Guarda questo cerchio, - e ne disegnò un altro grande – se questo cerchio può diventare una creatura buona può diventare anche una creatura demoniaca. Può condurre al paradiso o condurre all’inferno. È troppo versatile e siccome la nostra civiltà non è ancora evoluta, questo crea problemi. Quando il genere umano sarà progredito ancora un poco, è chiaro che verrà posto un limite alla versatilità del denaro”.

“E in che modo?”

“Qualunque modo va bene. Per esempio dividendo il denaro in cinque colori. Perché non avere denaro rosso, blu, bianco ecc.?”

“E poi che ne fai?”

“E poi?! Poi si farà in modo che quello rosso circoli solamente nella zona rossa. Il bianco sarà usato solo in quella bianca. Si fisseranno dei limiti alla sua versatilità affinché, qualora uscisse dall’ambito di pertinenza, non abbia più valore di una tegola rotta”.

Se avessi incontrato Maestro Kūkoku per la prima volta e mi avesse fatto fin da subito un discorso del genere, credo che lo avrei preso per un tipo polemico con qualche difetto nella struttura del cervello. Tuttavia, trattandosi di un uomo che riesce ad immaginare pianeti in fiamme più grandi della terra, mi misi tranquillo e provai a chiedergli spiegazioni. Maestro Kūkoku mi rispose così:

“Il denaro, considerato da un certo punto di vista, è il simbolo del lavoro, giusto? Tuttavia poiché il lavoro non ha affatto la stessa natura del denaro, che sia rappresentato dal denaro e venga con esso cambiato è un grave errore. Mettiamo per ipotesi che io abbia estratto diecimila tonnellate di carbone. Quel lavoro non è altro che un lavoro manuale, dunque se lo si converte in denaro, quel denaro non dovrebbe avere l’unica funzione di essere convertito in altro lavoro manuale di identica natura? Invece, non appena il lavoro manuale viene tramutato in denaro, il denaro acquisisce subito una illimitata e divina onnipotenza e viene rapidamente cambiato in un lavoro concettuale. E così, facendone quel che si vuole, il mondo spirituale finisce nel caos. Non è dunque una creatura diabolica e incredibilmente funesta? Ecco perché si deve stabilire una classificazione per colori, per far comprendere anche di poco questo suo potere”

Convenni con lui sulla proposta di classificazione per colori. Poi, dopo un attimo, domandai ancora al Maestro Kūkoku:

“Acquistare un lavoro concettuale per mezzo di uno manuale è certamente una cosa malvagia, ma chi si lascia comprare è davvero onesto?”

“Hai ragione. Se penso a come oggi il denaro sia diventato onnisciente e onnipotente visto che persino gli dei capitolano dinnanzi agli uomini, credo non ci sia più nulla da fare. Perché il dio della modernità è la barbarie”.

Dopo aver scambiato queste chiacchiere gratuite con il Maestro Kūkoku, tornai a casa.

Appesi l'asciugamano da bagno sulla ringhiera al primo piano e guardai sotto di me la città inondata di luce primaverile. Proprio allora, un ciabattino con un cappuccio in testa e la barba bianca e rada passò oltre la siepe. Aveva appeso un vecchio tamburello a un bigollo e lo percuoteva con una spatola di bambù, ma quel *tam tam*, per quanto sonoro, mancava di vigore, come un ricordo che riaffiori improvviso alla mente. Arrivato vicino al cancello della casa del medico sull'altro lato della strada, il vecchio percosse il tamburello con un colpo sordo che risuonò nell'aria tersa di primavera. Allora dai rami di un candido pruno fiorito sopra la sua testa, spiccò il volo un uccellino. Il ciabattino non ci fece caso e costeggiando la siepe verde di bambù, girò dall'altra parte e scomparve alla vista. Con un solo battito d'ali, l'uccellino volò sotto la ringhiera. Si posò per un istante sul ramo sottile di un melograno, ma sembrava inquieto. Cambiò posizione due o tre volte, poi improvvisamente mi vide appoggiato alla ringhiera e subito spiccò il volo. Non feci in tempo a dirmi che la cima del ramo si era mossa leggera, come del fumo, che l'uccellino era già fermo sulle sue zampe delicate sopra la sbarra della ringhiera.

Siccome era un uccellino che non avevo mai visto prima, naturalmente non ne conoscevo il nome, ma i suoi colori colpirono a fondo il mio cuore. Le sue ali, come quelle dell'usignolo avevano una certa sobria eleganza, il petto era di un rosso scuro color mattone ed era così lieve che al minimo soffio di vento sarebbe volato via. Di tanto in tanto l'aria attorno a lui ondeggiava leggermente ma lui restava tranquillo e immobile. Pensando che fosse un peccato spaventarlo, rimasi anche io fermo alla ringhiera per qualche tempo senza muovere nemmeno un dito, ma con mia sorpresa l'uccellino sembrava non avere paura, così mi ritrassi senza far rumore. Al contempo l'uccellino volò con agilità sopra la ringhiera proprio davanti ai miei occhi. A mala pena trenta centimetri ci separavano. Quasi senza volerlo tesi la mano destra verso la graziosa bestiola. E lui, quasi volesse affidare a me il suo destino, venne a posare senza paura sul palmo della mia mano le sue ali soffici, le zampine sottili e il petto pulsante. Allora osservai dall'alto la sua testa rotonda e pensai: "Questo uccellino...". Ma non mi venne in mente null'altro che "Questo uccellino...". Il resto rimaneva nascosto in fondo al mio cuore e l'insieme sembrava vago e confuso. Se avessi potuto, grazie a un potere magico, concentrare in un solo punto e distinguere chiaramente ciò di cui era pregno il fondo del mio cuore, credo che la sua forma avrebbe avuto lo stesso contorno e gli stessi colori di

quell'uccellino posatosi allora proprio là sul palmo della mia mano. Misi immediatamente l'uccellino in una gabbietta e rimasi a osservarlo finché non si allungarono le ombre del sole primaverile. Mi chiedevo che cosa provasse mentre mi guardava.

Poi uscii per una passeggiata. Di buon umore camminai di strada in strada senza una meta, e percorsi fino in fondo una via animata: alcuni svoltavano a destra, altri giravano a sinistra, incrociavo continuamente sconosciuti e dietro di loro altri sconosciuti. Per quanto camminassi, la strada era piena di vita, allegra e spensierata, cosicché non mi sfiorava neppure l'idea che sarebbe giunto il momento in cui il contatto con il mondo esterno mi avrebbe procurato un certo disagio. Incontrare migliaia di sconosciuti mi rendeva felice, semplicemente felice, e nessuno sguardo, nessun viso si imprimeva nella mia mente felice. Allora da qualche parte mi arrivò un suono, simile a quello di una campanella di un tempio che cadendo batta contro le tegole della tettoia. Sorpreso mi voltai in quella direzione e a una decina di metri da me, all'imbocco di una stradina, era ferma una donna. Non distinguevo cosa indossasse e come avesse acconciati i capelli. Ciò che si imprime sulla mia retina, era quel viso. Mi è difficile descrivere separatamente gli occhi, il naso e la bocca di quel viso, perché gli occhi, la bocca, il naso, le sopracciglia e la fronte formavano un insieme, un solo viso creato apposta per me. Fermo lì da un passato secolare quel volto mi aveva atteso sempre con gli stessi occhi, lo stesso naso e la stessa bocca. Secoli dopo quel volto mi conquistava per portarmi ovunque. Era un volto che si esprimeva in silenzio. La donna si voltò indietro in silenzio. Provai a seguirla, ma quella che credevo fosse una stradina, era un vicolo così stretto e buio che in circostanze normali avrei esitato. Tuttavia la donna lo imboccò senza dire parola. Non parlava. Mi invitò a seguirla. Io mi feci più piccolo che potei e mi infilai nel vicolo.

Un *noren* nero ondeggiava lievemente. Aveva una scritta bianca stampata. Un lume all'ingresso mi sfiorò la testa. In mezzo vi era disegnato un emblema con tre pini sovrapposti sotto il quale era scritto il carattere *moto*. Più avanti un contenitore di vetro era riempito con una graniglia di *karuyaki*<sup>171</sup>. Poi, sotto la tettoia erano appesi cinque o sei scampoli di chintz in cornici quadrate. Infine notai anche una boccetta di profumo. Il vicolo terminava contro

---

<sup>171</sup> *Karuyaki* (*senbei*), cracker di riso fatti in cialde sottili.



un muro nero pece di un *dozō*<sup>172</sup>. La donna era a meno di un metro da me. Di colpo si voltò nella mia direzione. Poi subito girò a destra. In quel momento, con un brusco cambiamento le mie sensazioni si identificarono con quelle dell'uccellino di prima. Corsi dietro alla donna e svoltai subito a destra. Girai a destra e mi trovai in un altro vicolo molto più lungo del precedente, che proseguiva buio, stretto e senza fine. Pensando solo alla donna silenziosa, mi infilai in quel vicolo buio, stretto e senza fine, e come l'uccellino sparì dietro di lei.

## CAMBIAMENTO

Le nostre scrivanie erano una accanto all'altra in una stanza di due *tatami* al primo piano. Il color rosso scuro di quei *tatami* e il loro riflesso, ancora oggi a più di venti anni di distanza, è chiaramente impresso sul fondo della mia retina. La stanza era rivolta a nord e noi due preparavamo le lezioni davanti a una finestra alta appena una sessantina di centimetri, in uno spazio così angusto che le nostre spalle quasi si toccavano. Quando all'interno della camera calava l'oscurità, spalancavamo gli *shōji* nonostante freddo. Capitava allora di intravedere nella casa proprio sotto di noi una giovane donna che stava in piedi, con aria sognante, dietro la grata di bambù della sua finestra. Nel silenzio del crepuscolo ci sembrava che il volto e la figura di quella ragazza risaltassero per la loro bellezza. Rimanevo spesso a guardarla per un po' pensando tra me "Ma quanto è bella!". Tuttavia non dissi mai nulla in proposito a Nakamura<sup>173</sup> e neppure lui a me.

Ora ho completamente dimenticato il viso di quella donna. Mi resta solo la vaga impressione che fosse la figlia di un carpentiere o qualcosa del genere. Senz'altro la figlia di qualcuno che abitava in un *nagaya* e conduceva una vita di stenti. Anche il nostro alloggio faceva parte di un caseggiato ed era così vecchio che sul tetto non aveva più neanche una tegola. Sotto di noi al piano terra stavano a pensione una decina di studenti<sup>174</sup> insieme con

---

<sup>172</sup> Edificio in terra battuta a prova di incendio

<sup>173</sup> Nakamura Yoshikoto (1865-1927) divenne il presidente della Compagnia Ferroviaria della Manciuria Meridionale, (*Mantetsu*), e invitò Sōseki a raggiungerlo in Manciuria per qualche tempo, cfr. p. 14.

<sup>174</sup> Sōseki si riferisce a quegli studenti che per mantenersi durante i loro studi svolgevano lavori domestici per i loro insegnanti o per la scuola.

l'amministratore. Nella mensa piena di spifferi consumavamo i nostri pasti senza nemmeno toglierci i *geta*. Il vitto ci costava solo due yen al mese, ma in compenso il cibo era davvero immangiabile. È vero che a giorni alterni ci davano un brodo di manzo, ma ci galleggiava solo un pochino di grasso, ed erano probabilmente le nostre bacchette impregnate di quell'odore a dargli il profumo di carne. Perciò gli studenti del pensionato si lamentavano continuamente del fatto che l'amministratore, furbescamente, non ci desse cose buone da mangiare.

Io e Nakamura eravamo tra gli insegnati di questa scuola privata<sup>175</sup>. Lo stipendio mensile di entrambi era di cinque yen e facevamo lezione per circa due ore al giorno. Io insegnavo geografia e geometria in inglese. Quando insegnavo geometria mi capitava di trovarmi in difficoltà perché due linee che dovevano congiungersi non si congiungevano, viceversa ero contento quando disegnando figure complesse con tratti spessi, quelle due linee venivano gentilmente a coincidere sulla lavagna.

La mattina ci alzavamo, attraversavamo il ponte Ryōgoku e andavamo alla scuola di preparazione per l'università che si trovava a Hitotsubashi<sup>176</sup>. A quei tempi la retta della scuola era di venticinque *sen* al mese. Io e Nakamura sparpagliavamo sulla scrivania i nostri salari mensili e dopo aver messo da parte venticinque *sen* per la scuola, due yen per il vitto e gli spiccioli per i bagni pubblici, ci infilavamo in tasca quel che restava e uscivamo a mangiare *soba*, *shiruko*<sup>177</sup> o sushi. Quando la nostra cassa comune era esaurita, rimanevamo entrambi a casa.

Una volta, mentre andavamo ai corsi di preparazione, sul ponte Ryōgoku, Nakamura mi chiese se nel romanzo occidentale che stavo leggendo ci fosse qualche bella donna. Risposi che ce ne erano, ma ho completamente dimenticato di quale romanzo si trattasse e quali bellezze vi comparissero. Nakamura era già allora il tipo di uomo che non legge romanzi.

Una volta, quando Nakamura vinse una gara di canottaggio, la scuola gli regalò una somma di denaro, grazie alla quale acquistò un libro sul quale un professore aveva scritto una dedica a ricordo di un certo evento. Nakamura mi aveva detto allora: "Io non ho bisogno di libri, ma ti comprerò tutti quelli che vuoi", e così mi aveva regalato l'*Amleto* di Shakespeare e un saggio

---

<sup>175</sup> Il nome della scuola fondata nel 1884 a Tokyo era "Etōgijuku".

<sup>176</sup> Zona di Tokyo nella circoscrizione di Chiyoda.

<sup>177</sup> Zuppa di fagioli rossi dolci con pezzetti di *mochi*

di Arnold che conservo ancora. Quella fu la prima volta che provai a leggere Amleto, ma non capii una parola.

Dopo che ci fummo diplomati Nakamura si imbarcò subito per Taiwan. Allora ci perdemmo di vista, fino al giorno in cui ci incontrammo per caso in pieno centro a Londra. Fu circa sette anni fa. Nakamura non sembrava affatto cambiato fisicamente e aveva tanti soldi. Insieme ci divertimmo in lungo e in largo. A differenza di un tempo, però, quella volta non mi chiese se nei miei romanzi occidentali comparisse qualche bella donna. Fu invece lui a parlarmi a lungo del fascino delle donne occidentali.

Rientrati in Giappone ci perdemmo nuovamente di vista. Poi questo anno, verso la fine di gennaio, mandò inaspettatamente qualcuno a chiedermi di raggiungerlo al ristorante Shinkiraku di Tsukiji<sup>178</sup> perché voleva parlarmi. L'appuntamento era per ora di pranzo, ma l'orologio segnava già le undici passate e proprio quel giorno spirava da nord un vento fortissimo. Per strada le folate di vento erano così forti che sembrava dovessero portare via cappelli e riscio. Nel pomeriggio avevo preso un appuntamento per una questione che dovevo assolutamente sistemare. Chiesi a mia moglie di telefonargli per sapere se l'indomani sarebbe stato libero o meno, ma le rispose che il giorno seguente era impegnato con i preparativi della partenza e altre faccende, e a quel punto cadde la linea. Nonostante i ripetuti tentativi non ci fu modo di rimettersi in contatto.

“Sarà probabilmente a causa del vento molto forte”, disse mia moglie tornando nella stanza con aria infreddolita. Così alla fine il nostro incontro non ebbe luogo.

Il Nakamura di un tempo è ora il presidente della *Mantetsu*, mentre io sono diventato uno scrittore. Non ho la minima idea di che cosa faccia il presidente della *Mantetsu*, e probabilmente anche Nakamura non avrà mai letto nemmeno una pagina dei miei romanzi.

## IL PROFESSOR CRAIG

---

<sup>178</sup> Quartiere di Tokyo sede dell'omonimo mercato del pesce.

Il professor Craig<sup>179</sup>, come una rondine, aveva costruito il suo nido al terzo piano. Stando sul bordo del marciapiede e guardando verso l'alto, non si vedeva neppure una finestra del suo appartamento. Salii una dopo l'altra le rampe di scale, e quando incominciai a sentire un leggero fastidio alle gambe arrivai finalmente davanti al portoncino del professore. Lo chiamo portoncino, ma in realtà non aveva né battenti né tettoia. Era piuttosto una porta nera larga meno di un metro, dalla quale pendeva un battacchio di ottone. Ripreso fiato per un istante davanti alla porta, bussai con il batacchio e mi aprirono da dentro.

Veniva sempre a ricevermi una donna. Portava gli occhiali, forse perché miope, e aveva un'aria costantemente sorpresa. Siccome era sulla cinquantina, credevo che avesse già visto abbastanza di questo mondo, eppure aveva ancora quell'espressione sorpresa. Mi faceva accomodare sgranando così tanto gli occhi che quasi mi rincresceva di aver bussato.

Appena entravo la donna scompariva. La prima stanza era il salotto per gli ospiti, anche se all'inizio non lo avevo capito. Non c'era alcuna decorazione particolare. Aveva soltanto due finestre e file e file di libri. Era lì che stava di solito il professor Craig. Quando mi vedeva entrare mi salutava con un "Ehi!" e mi porgeva la mano. Siccome questo era il segnale che precedeva la stretta di mano, io gliela stringevo, ma lui non stringeva mai la mia. Visto che neppure io sono particolarmente a mio agio nello stringere la mano, sarebbe stato più ragionevole per entrambi evitare di farlo, e invece dopo avermi salutato, ogni volta il professore mi porgeva passivamente la sua mano irsuta e rugosa. Le convenzioni sono una strana cosa!

Il proprietario di quella mano era il professore che rispondeva gentilmente alle mie domande. Quando ci incontrammo per la prima volta e gli chiesi l'ammontare del suo compenso, mi rispose: "Vediamo un po'...", e dopo aver guardato per un attimo fuori dalla finestra, aggiunse: "Che ne pensi di sette scellini a lezione? Se sono troppi, posso anche farti uno sconto".

Ci accordammo per la cifra di sette scellini a lezione pagabili alla fine del mese. Tuttavia a volte, inaspettatamente, il professore mi sollecitava a pagarlo.

"Senti, sono un po' a corto di contanti, e mi chiedevo se non potessi pagarmi oggi?"

---

<sup>179</sup> William Craig di origine scozzese, fu uno dei più noti studiosi di Shakespeare dell'epoca. Sōseki prese da lui lezioni private di un'ora ogni martedì fino all'ottobre del 1901.

lo tiravo fuori il denaro dalla tasca dei pantaloni e glielo allungavo con malagrazia rispondendo “Come vuole”.

“Ti ringrazio molto” diceva lui nel riceverlo, poi, aprendo quella sua mano sempre molle, controllava per un attimo il denaro sul palmo e finalmente lo metteva nella tasca dei pantaloni. Per mia sfortuna il professore non mi dava mai il resto. La speranza che quanto mi doveva venisse scalato dal mese successivo naufragava quando la settimana seguente mi sollecitava ancora: “Vorrei comprare alcuni libri, quindi mi chiedevo ...”.

Il professore era irlandese e dunque il suo accento era pressoché incomprensibile. Se si infervorava poi, era difficile capirlo come lo sarebbe un litigio tra un nativo di Tokyo e uno di Satsuma. Visto che era una persona estremamente sbadata e facilmente eccitabile, quando le cose si facevano per me complicate, mi abbandonavo al mio destino e mi limitavo a osservare la sua faccia.

Anche il suo viso non era per nulla ordinario. Essendo occidentale aveva il naso prominente, ma frastagliato e troppo carnoso. Per queste ultime due caratteristiche assomigliava al mio, ma a prima vista il suo non suscitava alcuna sensazione piacevole. Al contrario aveva un aspetto scapigliato e un po’ rustico. In particolare portava la barba brizzolata così incolta da far pena. Una volta l’avevo incontrato in Baker Street e l’avevo scambiato per un vetturino che avesse dimenticato il frustino.

Non lo vidi mai visto vestito con una camicia o un colletto bianchi. Indossava sempre un abito di flanella a righe e portava ai piedi pantofole di feltro. Tendeva i suoi piedi fino a infilarli quasi dentro il camino, battendo ogni tanto le sue cosce corte... è così che notai che portava un anello d’oro sulla sua mano molle. Talvolta, mentre mi spiegava qualcosa, si limitava a sfregarsi la coscia invece di batterla. Tuttavia non saprei dire che cosa mi spiegasse. Mentre stavo lì ad ascoltarlo, il professore mi portava in luoghi a lui graditi, senza lasciarmi mai tornare al punto di partenza. E i luoghi a lui graditi mutavano spesso a seconda delle stagioni o delle condizioni atmosferiche. A volte capitava che dall’oggi al domani traslocasse da un estremo all’altro.

A voler essere cattivi direi che parlava di cose senza senso, ma a trovarci del buono direi invece che discorreva con me di letteratura. Riflettendoci ora, però, mi rendo conto che era impossibile avere lezioni esaustive e rigorose per sette scellini a incontro, dunque aveva

ragione il professore, semmai lo sciocco ero io che mi sento insoddisfatto. D'altra parte la mente del professore, come suggerito dalla sua barba, tendeva un po' alla confusione, perciò è forse un bene che io non avessi pagato un prezzo più alto per avere delle lezioni di qualità superiore.

La poesia era il suo forte. Quando leggeva una poesia, la sua testa e le sue spalle ondeggiavano come il vapore primaverile che si leva da terra. Non sto scherzando, ondeggiavano sul serio. Però anziché leggerla per me, finiva per leggerla per suo piacere, come fosse da solo, e la cosa andava a mio discapito. Un giorno gli portai un testo di Swinburne<sup>180</sup> intitolato *Rosamund*.

"Fammi un po' vedere" mi disse.

Dopo aver letto un paio di righe, posò all'improvviso il libro sulle ginocchia e togliendosi volutamente gli occhiali sospirò: "Ah no, non va, non va. Anche Swinburne è invecchiato tanto se è arrivato a scrivere questo genere di cose." Proprio in quella occasione mi venne voglia di leggere *Atalanta*, il capolavoro di Swinburne

Nella testa del professore io ero un bambino. Spesso parlando di sciocchezze mi chiedeva se io conoscessi la tal cosa o capissi la tal altra. Ma capitava anche che, senza preavviso, mi sottoponesse quesiti più raffinati, trattandomi come un suo pari. Una volta, per esempio, leggendomi una poesia di Watson<sup>181</sup>, mi chiese: "Alcuni trovano che qui ci siano delle somiglianze con Shelley<sup>182</sup>, altri invece non ne vedono alcuna. Tu che ne pensi?".

Cosa ne penso? Io non capisco assolutamente una poesia occidentale se prima non la leggo con i miei occhi e poi l'ascolto con le mie orecchie. Così gli risposi a caso. Però ora non ricordo se gli avessi detto di vederci delle somiglianze con Shelly o meno. La cosa bizzarra è che a quel punto, colpendosi la coscia come suo solito, il professore mi rispose: "La penso anche io così", e io mi sentii terribilmente imbarazzato.

Un giorno sporse il capo fuori dalla finestra e guardando in basso la gente che attraversava frettolosamente quel mondo volgare e lontano, mi disse:

---

<sup>180</sup> Algernon Charles Swinburne (1837-1909) poeta e critico inglese autore, tra l'altro, dei poemi *Rosamund*, *Queen of the Lombards* e *Atalanta in Calydon* citato più avanti.

<sup>181</sup> William Watson (1858-1935), poeta inglese.

<sup>182</sup> Percy Bysshe Shelley (1792-1822), poeta inglese.

“Dei tanti che vedo passare qui sotto, è triste che neppure uno su cento comprenda la poesia. In fin dei conti gli inglesi sono un popolo incapace di capire la poesia. In questo gli Irlandesi sono invece ammirevoli e di gran lunga più raffinati...in effetti bisogna ammettere che io e te siamo fortunati a essere in grado di apprezzare la poesia”.

Ero molto lusingato che mi annoverasse tra gli estimatori, in generale però mi trattava con grande freddezza. Non ho mai notato alcun cenno di affetto nei miei confronti. Mi pareva semplicemente un vecchio che parlava a macchinetta.

Eppure capitò anche questo episodio. Mi ero davvero stufato della pensione presso la quale alloggiavo e mi domandavo se non potessi andare a stare dal professore. Dunque aspettai un giorno la fine della lezione e glielo chiesi. Il professore si battè subito la coscia e mi disse: “Ah, ma certo! Vieni che ti mostro la casa”.

Mi fece fare il giro di tutto l'appartamento dalla sala da pranzo alla camera della domestica, fino alla cucina. Naturalmente, essendo l'appartamento d'angolo del terzo piano, non era spazioso e in un paio di minuti vidi tutto quello che c'era da vedere. A quel punto il professore tornò a sedersi al solito posto e proprio quando mi aspettavo che dicesse: “Vedi, in una casa così non saprei proprio dove metterti”, si mise a parlare di Walt Whitman<sup>183</sup>.

“Tempo fa Whitman è stato mio ospite per un po' – parlava così svelto che non capivo tutto, a ogni modo pareva proprio che Whitman fosse stato da lui – quando ho letto per la prima volta le sue poesie, ho avuto la sensazione che non fossero di qualità. Poi leggendole e rileggendole, le ho trovate sempre più interessanti, e alla fine sono divenute una delle mie letture preferite. Perciò ...”

E così la faccenda di dare alloggio al suo studente gli scappò via di mente. Io mi abbandonai alla corrente del suo discorso e rimasi ad ascoltarlo annuendo. Si mise a parlare di una diatriba tra Shelly e un certo tizio. “La polemica non è una buona cosa. Siccome mi piacciono entrambi, avere due autori prediletti che litigano tra loro, non è per niente bello”, protestava. Poteva protestare quanto voleva ma siccome la controversia risaliva ad alcune decine di anni addietro, era del tutto inutile.

---

<sup>183</sup> Walt Whitman (1819-1892), poeta americano particolarmente studiato da Sōseki.

Il professore era un tipo sbadato e spesso riponeva i libri nel posto sbagliato. Poi quando non ne trovava uno, si spazientiva molto e chiamava con voce esagitata, quasi fosse scoppiato un incendio, la vecchia che era in cucina. Allora la vecchia, con aria ugualmente esagitata compariva in salotto.

“Dove hai messo il mio Wordsworth?”. La vecchia lo cercava sugli scaffali con i suoi occhi sgranati. Pur con quello sguardo di perenne sorpresa, trovava subito il suo Wordsworth e dicendo: “Here, sir”, glielo metteva sotto il naso a mo' di leggero rimprovero. Il professore glielo toglieva di mano e tamburellando la copertina sdrucita con due dita cominciava, “Eccoti, Wordsworth...”. La vecchia sempre più sorpresa si ritirava in cucina, mentre il professore continuava a tamburellare Wordsworth per un paio di minuti. Alla fine il Wordsworth, che si era dato tanta pena di cercare, non veniva neppure aperto.

Di tanto in tanto il professore mi scriveva delle lettere. La sua calligrafia era illeggibile. Si trattava di due o tre righe, quindi avevo il tempo di rileggerle più volte, ma non riuscivo davvero a trovarne il senso. Quando ricevevo una lettera da parte sua, ne deducevo che per qualche impedimento non poteva farmi lezione e mi risparmiavo la fatica di leggerla. Capitava che la vecchia dall'aria sorpresa mi scrivesse per conto suo. In quel caso non avevo alcun problema a capire. Il professore aveva davvero una valida segretaria personale!

“Ho una calligrafia così brutta da risultare imbarazzante. La tua è molto più bella”, mi disse una volta sospirando.

Mi preoccupava quale sorta di bozze potesse produrre con una grafia del genere. Il professore è l'editore dello *Arden Shakespeare*<sup>184</sup>. Mi chiedevo come fosse possibile che suo manoscritto con quella calligrafia potesse trasformarsi in una copia stampata. Eppure il professore non faceva una piega e andava fiero perché scriveva prefazioni e inseriva note. Un giorno mi disse: “Dai un'occhiata a questa introduzione”, e mi fece leggere la sua prefazione all'*Amleto*. La volta successiva, quando gli comunicai che l'avevo trovata interessante, mi pregò di divulgare l'opera una volta tornato in Giappone. L'*Amleto* della serie *Arden Shakespeare* si rivelò essere un libro estremamente utile per le lezioni che tenni in università dopo il mio rientro in Giappone. Credo che non via sia altro lavoro paragonabile

---

<sup>184</sup> Raccolta completa delle opere di Shakespeare pubblicata in trentanove volumi dal 1899 al 1924. W.J. Craig fu il primo a seguirne la redazione.



a quel commento sull'*Amleto* così accurato e chiaro. Tuttavia all'epoca non avevo avuto questa impressione, anche se già da tempo le sue ricerche su Shakespeare mi avevano impressionato.

Disposto a elle rispetto al salotto c'era uno studiolo ampio sei *tatami* circa. Il nido del professore era l'appartamento sull'angolo del terzo piano e nell'angolo di quell'angolo, si trovava il suo prezioso tesoro: una fila di circa dieci quaderni con la copertina blu, alta più o meno quarantacinque centimetri e lunga trenta. Il professore riportava instancabilmente sui quei quaderni blu, parole che aveva annotato su pezzetti di carta e il piacere della sua vita era accumularle a poco a poco, come fosse un avaro che mette da parte gli spiccioli. Che quei quaderni blu fossero la bozza di un dizionario di Shakespeare, lo appresi poco dopo la mia prima visita. Pare che il professore avesse rinunciato a una cattedra di letteratura di una certa università scozzese per poter completare quel dizionario e che si tenesse del tempo libero per recarsi ogni giorno al British Museum. Visto che aveva rinunciato persino a una cattedra universitaria, non c'era da meravigliarsi che trascurasse un allievo da sette scellini. Quel dizionario era l'unico pensiero sul quale mattina e sera andava rimuginando la mente del professore.

"Professore, perché porta avanti un lavoro del genere quando esiste già lo *Shakespeare Lexicon* di Schmidt<sup>185</sup>?", mi capitò di domandargli.

"Guarda qua", mi rispose con una espressione di malcelato disprezzo, mostrandomi la sua edizione di Schmidt. La aprii ma ogni singola pagina dei due volumi era completamente ricoperta da scarabocchi neri.

"Ohh!" esclamai stupito guardando il libro di Schmidt. Il professore gongolava.

"Non credi che se avessi voluto scrivere qualcosa del genere, mi sarei risparmiato tutta questa fatica?", disse cominciando di nuovo a tamburellare due dita, questa volta sullo Schmidt tutto nero.

"Ma da quanto tempo ci lavora?"

Il professore si alzò dirigendosi verso la libreria di fronte e si mise a cercare freneticamente qualcosa. Poi con il suo solito tono esagitato gridò: "Jane! Jane!". Senza darle il tempo di

---

<sup>185</sup> Il riferimento è allo *Shakespeare-Lexicon: A Complete Dictionary of All the English Words, Phrases and Construction in the Works of the Poet* compilato da Alexander Schmidt (1816-1887) nel 1875.

arrivare, già le chiedeva che fine avesse fatto il suo libro di Dowden<sup>186</sup>. La donna arrivò con la sua aria sorpresa, lo rimproverò con il consueto: “Here, sir”, e si ritirò, ma il professore rimase del tutto indifferente a quelle parole. Aprì smanioso il libro e aggiunse: “Sì, ecco qui. Dowden ha giustamente incluso il mio nome. Mi cita come *il professor Craig specialista di Shakespeare*. Questo libro è stato pubblicato nel 1870 e qualcosa, ma le mie ricerche sono cominciate molto prima”. Fui davvero stupito dalla perseveranza del professore. Ne approfittai per chiedergli allora quando le avrebbe portate a termine.

“Non ne ho la minima idea”, disse riponendo Dowden al suo posto. “So solo che ci lavorerò finché respiro”.

Non molto tempo dopo questa conversazione, smisi di frequentare la casa professore. Qualche giorno prima che smettessi di andare da lui, il professore mi chiese se le università giapponesi non avessero bisogno di professori occidentali.

“Ci andrei, se fossi più giovane”, aveva aggiunto con l’espressione di chi ha la percezione della fugacità della vita. Fu la sola volta in cui un sentimento trapelò sul viso del professore.

“Ma lei è ancora giovane!”, gli dissi per confortarlo.

“Oh no. Potrebbe capitarmi di tutto in qualunque momento. Ho già cinquantasei anni ormai”, rispose con un’aria stranamente malinconica.

Due anni dopo il mio rientro in Giappone, su una rivista letteraria appena pubblicata, trovai un trafiletto che annunciava la morte del professor Craig. Seguivano solo un paio di righe nelle quali si diceva che era stato uno specialista di Shakespeare.

Posai la rivista e mi domandai se alla fine il famoso lessico del professore non fosse rimasto incompiuto e trasformato in cartastraccia.

---

<sup>186</sup> Edward Dowden (1843-1913), storico di letteratura inglese e studioso di Shakespeare.

## BIBLIOGRAFIA

- ALTER R. (2005), *Imagined Cities. Urban experience and the Language of the Novel*, Yale University Press, New Haven & London
- BEONGCHEON Y. (1969), *Natsume Sōseki*, Twayne Publishers, New York
- BIENATI L., SCROLAVEZZA P. (2009), *La narrative giapponese moderna e contemporanea*, Marsilio, Venezia
- BIENATI L., RUPERTI B., WUTHENOW A., ZANOTTI P. (2016), *Letterario, troppo letterario. Antologia della critica giapponese moderna*, Marsilio, Venezia
- BOSCARO A. (a cura di) (2000), *Letteratura giapponese. Disegno storico*, Marsilio, Venezia
- BOURDAGHS M.K. (2008), *Property and sociological knowledge: Natsume Sōseki and the gift of narrative*, Japan Forum, 20:1, pp. 79-101
- BOURDAGHS M.K., UEDA A., MURPHY J.A. (a cura di) (2009), *Theory of Literature and Other Critical Writings - Natsume Sōseki*, Columbia University Press, New York

- BRODEY I.S., TSUNEMATSU S.I. (a cura di) (2000), *Rediscovering Natsume Sōseki: with the first English translation of "Travels in Manchuria and Korea"* (Mankan tokorodokoro), Global Oriental Books, Folkestone
- ——— (a cura di) (2004), *My Individualism and The Philosophical Foundations of Literature*, Tuttle Classics, Boston, 2004
- CALVINO I. (1996), *Le città invisibili*, Mondadori, Milano
- CALVINO I. (2015), *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Mondadori, Milano
- CHASTEL A., LAPENTA S. (2004), "Seurat", *I Classici dell'arte*, Rizzoli-Skira, Milano
- CHEVALIER J., GHEERBRANT A. (1994), *Dizionario dei Simboli. Miti, Sogni Costumi Gesti Forme Figure Colori Numeri*, BUR, Milano
- CIAPPARONI LA ROCCA T. (a cura di) (2009), *Pagine dal Giappone Meiji (1868-1912)*, Quaderni Giapponesi vol. 1, Bulzoni, Roma
- COLLEONI G. (1998), "Il Giappone come 'sventurata nazione' oppressa da tenebre senza speranza di nuova luce – La società civile come 'realtà frammentata': Natsume Sōseki guarda il 'mondo polveroso' attraverso un suo personaggio", in *Atti del XXII Convegno di Studi sul Giappone*, Venezia, pp. 110-154
- DOI T. (1976), *The psychological world of Natsume Soseki*, East Asian Research Center, Harvard University, Cambridge
- DORFLES G. (2011), *Itinerario Estetico*, Editrice Compositori, Bologna
- ETŌ J. (1991), *Sōseki to Āsāō densetsu*, Kōdansha, Tōkyō
- FLANAGAN D. (a cura di) (2004), *The Tower of London, Tales of Victorian London*, Peter Owen Publishers, Singapore
- FREUD S. (1991), "Il perturbante", in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Bollati Boringhieri, Torino, pp. 269-307
- GILPIN W. (1792), *Observations, relative chiefly to picturesque beauty, made in the year 1776, on several parts of Great Britain; particularly the High-lands of Scotland*, Printed for R. Blamire, London, pp. 134-37
- GRASSO S., VARALLO F. (2004), "Turner", *I Classici dell'arte*, Rizzoli-Skira, Milano
- HAGA T. (1982), "Sōseki no Jūniya - Atatakai yume no naka no Rondon" in *Kōza: Natsume Sōseki, Sōseki no chiteki kūkan*, Yūikaku, Tōkyō, vol.5, pp. 350-93
- ——— (1990), *Kaiga no ryōbun – Kindai Nihon hikaku bunkashi kenkyū*, Asahi shinbunsha, Tōkyō, pp. 355-518
- ——— (1997), *Sōseki no jikkenkobō: Eijitsu shōhin ippen no yomi no kokoromi*, Kokusai Bunka Kenkyū Sentā, Kyōto
- HIRAKAWA S. (1982), "Kisha no hashiranu sekai – Sōseki ni totte no Pitorokurī", in *Kōza: Natsume Sōseki, Sōseki no chiteki kūkan*, Yūikaku, Tōkyō 1982, vol. 5, pp. 296-320

- HIRAOKA T., YAMAGATA K., KAGEYAMA T. (2000), *Natsume Sōseki Jiten*, Tsutomomakoto shuppan, Tōkyō
- HIRAOKA T. (2013) “*Eijitsu shōin no Kakemono. Aru sabakuhakazoku no chiisana monogatari*” in *Sabakuha no bungaku. Sōseki no kikotsu kara shihen made*, Ōfū, Tōkyō, pp.72-87
- IKEDA M. (2013), *Natsume Sōseki. Me wa shiru tōzai no ji*, Kokushokankōkai, Tōkyō, 2013, pp. 428-40
- INAGAKI M. (2004), *Natsume Sōseki Rondon kikō*, Seibundō shuppan, Ōsaka 2004
- ISHIZAKI H. (1981), “*Eijitsu shōhin no ichi*”, in *Sōseki no sakuhin*, vol. III, Yūhikaku, Tōkyō, pp. 31-48
- KEENE D. (1998), *Dawn to the West: Japanese Literature in the Modern Era*, vol.3 Fiction, Columbia University Press, New York
- KITTA N. (2000), *The role of intellectuals in the process of modernization: the case studies of Natsume Soseki and Lu Xun in the era of the enlightenment*, Thesis (M.A.), The American University, Washington DC
- KOMORI Y. (1995), *Natsume Sōseki, Eijitsu shōhin*, Watakushi no kojim shugi, Nihon Tosho Sentā, Tōkyō, pp. 247-254
- KYO C. (2012), *The Search for the Beautiful Woman: A Cultural History of Japanese and Chinese Beauty*, Rowman & Littlefield, Lanham, pp. 215-47
- LAMARRE T. (2008), *Expanded empiricism: Natsume Sōseki and William James*, Japan Forum, 20:1, pp. 47-77
- LIPPIT M. N. (1977) “*Natsume Sōseki on Poe*”, *Comparative Literature Studies*, 14:1, Pennsylvania State University Press, 1977, pp. 30-37
- MARANGONI E. (2014), *Proust. I colori del tempo*, Electa, Milano
- MARCUS M. (2009), *Reflection in a Glass Door. Memory and Melancholy in the Personal Writings of Natsume Sōseki*, University of Hawai’s Press, Honolulu
- MARINO G. (a cura di) (2010), *Il mio individualismo*, duepunti edizioni, Palermo
- MAURIZI A. (2009), “*Ode funebre di Natsume Sōseki*”, in Ciapparoni La Rocca T. (a cura di), *Pagine Meiji (1868-1912)*, Bulzoni, Roma, pp. 195-217
- ——— (2013), “*Sogni di dieci notti di Natsume Sōseki*”, in Mastrangelo M., Maurizi A. (a cura di), *I dieci colori dell’eleganza. Saggi in onore di Maria Teresa Orsi*, Aracne, Roma, pp. 339-68
- MAZZEI F., VOLPI V. (2006), *Asia al centro*, Università Bocconi editore, Milano
- MERESKOVSKIJ D. (2005), *Leonardo da Vinci. La vita del più grande genio di tutti i tempi*, Giunti, Firenze
- MILASI L. (2011), *Gli scrittori Meiji e la Cina*, Libreriauniversitaria.it edizioni, Padova
- MIYAZAKI, K. (2009), *Hyakunengo ni Sōseki o yomu*, Toransubyū, Tōkyō, 2009

- MONTINARI M. (a cura di) (2002), "Arthur Schopenhauer. *La vista e i colori* e carteggio con Goethe", *Carte d'Artisti*, Abscondita, Milano
- MUTO T. (a cura di) (2017), *Piccoli racconti di un'infinita giornata di primavera*, Lindau, Torino
- NAKAI Y. (2007), "Yume jūya aruiwa Eijitsu shōhin o kiten toshite II: kako, kioku, sei", n. 42, *Bulletin of the Osaka Jonan Women's Junior College*, Ōsaka, pp. 43-75
- ——— (2009), "Yume jūya aruiwa Eijitsu shōin o kiten toshite IV: kako, kioku, yume", n. 43, *Bulletin of the Osaka Jonan Women's Junior College*, Ōsaka, pp. 43-65
- NAPIER S. J. (1996), *The Fantastic in Modern Japanese Literature: The Subversion of Modernity*, Routledge, London - New York
- NATSUME Sōseki (1993), *Sōseki Zenshū*, vol. I, Iwanami shoten, Tōkyō
- ——— (1994), *Sōseki Zenshū*, vol. II, Iwanami Shoten, Tōkyō
- ——— (1994), *Sōseki Zenshū*, vol. III, Iwanami Shoten, Tōkyō
- ——— (1994), *Sōseki Zenshū*, vol. V, Iwanami Shoten, Tōkyō
- ——— (1994), *Sōseki Zenshū*, vol. VI, Iwanami Shoten, Tōkyō
- ——— (1994), *Sōseki Zenshū*, vol. X, Iwanami Shoten, Tōkyō
- ——— (1994), *Sōseki Zenshū*, vol. XII, Iwanami Shoten, Tōkyō
- ——— (1995), *Sōseki Zenshū*, vol. XIV, Iwanami Shoten, Tōkyō
- ——— (1995), *Sōseki Zenshū*, vol. XVI, Iwanami Shoten, Tōkyō
- ——— (1997), *Sōseki Zenshū*, vol. XXI, Iwanami Shoten, Tōkyō
- ——— (1997), *Sōseki Zenshū*, vol. XXV, Iwanami Shoten, Tōkyō
- ——— (1997), *Sōseki Zenshū*, vol. XXVII, Iwanami Shoten, Tōkyō
- ——— (1999), *Sōseki Zenshū*, vol. XXVIII, Iwanami Shoten, Tōkyō
- OGIHARA K. (2004), *Mugen to iu kyōki. Natsume Sōseki no "Eijitsu shōhin"*, n.40 (3), Kyūshū Joshi Daigaku Kiyō, Fukuoka, pp. 69-75
- ŌKUMA T. (1995), *Shikisai bungakuron*, Satsuki shobō, Tōkyō, pp. 180-222
- ORIGLIA L. (traduzione di) (2005), *Guancia d'erba*, Neri Pozza Editore, Vicenza
- ORSI M.T. (a cura di) (1990), *Sanshirō*, Marsilio, Venezia
- ——— (1999), "Il romanzo come pittura. Il modello di Natsume Sōseki", *Asiatica Veneziana*, 4, pp. 185-204
- ——— (2008), "Natsume Sōseki: L'occidente come sogno e fantasia", in Caroli R. (a cura di), *1868 Italia Giappone: intrecci culturali*, Cafoscarina, Venezia, pp. 129-42
- ORTOLANI B. (1998) *Il teatro giapponese. Dal rituale sciamanico alla scena contemporanea*, Bulzoni Editore, Roma
- PASTORE A. (traduzione di) (2006), *Io sono un gatto*, Neri Pozza Editore, Vicenza
- ——— (traduzione di) (2006), *Il signorino*, Neri Pozza Editore, Vicenza
- ——— (traduzione di) (2006), *E poi*, Neri Pozza Editore, Vicenza
- ——— (traduzione di) (2013), *La porta*, Neri Pozza Editore, Vicenza
- PASTOUREAU M. (2008), *Blu. Storia di un colore*, Ponte alle Grazie, Milano, 2008

- POCOCK D.C.D. (2015), *Humanistic Geography and Literature. Essay on the Experience of Place*, Routledge, London and New York, pp. 20-46
- POE E.A. (1991), *Tutti i racconti*, Fratelli Melita Editori, La Spezia
- RAGSDALE K. (1998), "Marriage, The Newspaper Business, and the Nation-State: Ideology in the Late Meiji Serialized Katei Shosetsu", *The Journal of Japanese Studies*, vol. 24, n. 2, The Society for Japanese Studies, Seattle, pp. 229-255.
- RAVERI M. (2006), *Itinerari nel sacro. L'esperienza religiosa in Giappone*, Cafoscarina, Venezia
- RIDGEWAY W. N. (2002), *Gender, the body, and desire in the novels of Natsume Sōseki (1867-1916), focusing on Meian*, University of Hawaii, Manoa, 2002
- RUPERTI B. (a cura di) (1991), *Il monaco del monte Kōya e altri racconti*, Marsilio, Venezia
- SCARPATI C. (2001), *Pittura e Scrittura. La discussione leonardesca sui linguaggi*, in *Leonardo Scrittore*, Vita e Pensiero, Milano
- SHIMIZU K. (2001), *Jitensha ni noru Sōseki. Hyakunen mae no Rondon*, Asahishinbunsha, Tōkyō
- SPADAVECCHIA N. (traduzione di) (1993), *Anima*, SE, Milano
- STARACE I. (a cura di) (2011), *Dietro la porta a vetri*, Pensa Multimedia, Lecce
- SUETSUGU E. (traduzione di) (1999), *Petits contes de printemps*, Editions Philippe Picquier, Cahors
- SUETSUGU E. (traduzione di) (2005), *Choses dont je me souviens*, Editions Philippe Picquier, Cahors
- TAKASHINA S. (1990) "Natsume Sōseki and the Development of Modern Japanese Art", in J. T. Rimer (a cura di), *Culture and identity: Japanese intellectuals during the interwar years*, Princeton University Press, Princeton, pp. 273-81
- TODOROV T. (2000), *La letteratura fantastica*, Garzanti, Milano
- TSUBOUCHI Y. (a cura di) (2000), *Meiji no bungaku, Natsume Sōseki*, Chikuma shobō, Tōkyō, vol. 21, pp. 344-429
- TSUNEMATSU S.I. (a cura di) (2002), *Spring Miscellany and London Essays*, Tuttle Publishing, Singapore
- TURNEY A. J. (1985), *Soseki's development as a novelist until 1907: with special reference to the genesis, nature and position in his work of Kusamakura*, Tōyō bunko, Tōkyō
- UEDA M. (1976) *Modern Japanese Writers and the Nature of Literature*, Stanford University Press, California
- VARDAMAN J.M. (1987), "Money in Sōseki's Meian", in Iijima T., Vardaman J.M. (a cura di), *The world of Natsume Sōseki*, Kinseidō Ltd, Tōkyō, pp. 265-86
- VIGLIELMO V.H. (traduzione di) (1985), *Light and Darkness*, Picador, London, 1985
- YIU A. (1998), *Chaos and Order in the Works of Natsume Soseki*, University of Hawaii Press, Honolulu
- ——— (2001), "A Preface to *Bunchō*", in *Michigan Quarterly Review*, vol. XL, n.3
- YOON S. (2015), *Seikimatsu to Sōseki, Fin de siècle and Soseki*, Iwanami shoten, Tōkyō

## Sitografia

- Aoinikki chō, *Hoissurā ten* in <http://bluediary2.jugem.jp/?eid=3844> (5 giugno 2017)
- The Mona Lisa Foundation, *Multiple Comparison Study* in <http://monalisa.org/2012/09/11/multiple-comparison-study/> (4 marzo 2017)
- Tombow. Co. Ltd, *Ebichashikibu tōjō ~ jogakusei sutairu no utsurikawari* in [http://www.tombow.gr.jp/uniform\\_museum/style/change05.html](http://www.tombow.gr.jp/uniform_museum/style/change05.html) (4 marzo 2017)
- Iyorekishibunka tanbō, *Meiji 29nen 4gatsu 11nichi, Natsume Sōseki, Matsuyama o saru* in <http://yomodado.blog46.fc2.com/blog-category-22.html> (13 gennaio 2017)