

Il dono dell'airone

Scritti in onore di Ikuko Sagiya

a cura di

Luca Capponcelli

Diego Cucinelli

Chiara Ghidini

Matilde Mastrangelo

Rolando Minuti

FIRENZE UNIVERSITY PRESS

2024

Il dono dell'airone : scritti in onore di Ikuko Sagiyama / a cura di Luca Capponcelli, Diego Cucinelli, Chiara Ghidini, Matilde Mastrangelo, Rolando Minuti. – Firenze : Firenze University Press, 2024.
(Connessioni. Studies in Transcultural History ; 3)

<https://books.fupress.com/isbn/9791221504224>

ISSN 2975-0393 (print)

ISSN 2975-0261 (online)

ISBN 979-12-215-0421-7 (Print)

ISBN 979-12-215-0422-4 (PDF)

ISBN 979-12-215-0424-8 (XML)

DOI 10.36253/979-12-215-0422-4

Graphic design: Alberto Pizarro Fernández, Lettera Meccanica SRLs

Front cover image: © Sagi ya mae (鶯や舞へ Danza, airone!) di Cristian Pallone

Peer Review Policy

Peer-review is the cornerstone of the scientific evaluation of a book. All FUP's publications undergo a peer-review process by external experts under the responsibility of the Editorial Board and the Scientific Boards of each series (DOI 10.36253/fup_best_practice.3).

Referee List

In order to strengthen the network of researchers supporting FUP's evaluation process, and to recognise the valuable contribution of referees, a Referee List is published and constantly updated on FUP's website (DOI 10.36253/fup_referee_list).

Firenze University Press Editorial Board

M. Garzaniti (Editor-in-Chief), M.E. Alberti, F. Vittorio Arrigoni, E. Castellani, F. Ciampi, D. D'Andrea, A. Dolfi, R. Ferrise, A. Lambertini, R. Lanfredini, D. Lippi, G. Mari, A. Mariani, P.M. Mariano, S. Marinai, R. Minuti, P. Nanni, A. Orlandi, I. Palchetti, A. Perulli, G. Pratesi, S. Scaramuzzi, I. Stolzi.

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

 The online digital edition is published in Open Access on www.fupress.com.

Content license: except where otherwise noted, the present work is released under Creative Commons Attribution 4.0 International license (CC BY 4.0: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode>). This license allows you to share any part of the work by any means and format, modify it for any purpose, including commercial, as long as appropriate credit is given to the author, any changes made to the work are indicated and a URL link is provided to the license.

Metadata license: all the metadata are released under the Public Domain Dedication license (CC0 1.0 Universal: <https://creativecommons.org/publicdomain/zero/1.0/legalcode>).

© 2024 Author(s)

Published by Firenze University Press

Firenze University Press

Università degli Studi di Firenze

via Cittadella, 7, 50144 Firenze, Italy

www.fupress.com

This book is printed on acid-free paper

Printed in Italy

Sommario

Introduzione <i>Luca Capponcelli, Diego Cucinelli, Chiara Ghidini, Matilde Mastrangelo, Rolando Minuti</i>	9
Un saluto <i>Adolfo Tamburello</i>	13
POESIA, TRA BESTIARI E SAKE	
<i>La città dei gatti</i> di Hagiwara Sakutarō. Poesia e quarta dimensione <i>Luca Capponcelli</i>	17
Volare nella notte su ali rilucenti. L'airone (<i>sagi</i>) nel Giappone premoderno tra letteratura, folklore e bestiari <i>Diego Cucinelli</i>	31
Tracciare il senso di una vita. <i>Wabinureba</i> e <i>Hisakata no</i> nei codici della raccolta poetica di Komachi (<i>Komachishū</i>) <i>Francesca Fraccaro</i>	47
Il tema del vino nella poesia di Sugawara no Michizane. Analisi testuale e storico-culturale <i>Edoardo Gerlini</i>	69
Tracce dell'invisibile. Poesia e fotografia in dialogo per raccontare il triplice disastro del Tōhoku <i>Caterina Mazza</i>	83

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Luca Capponcelli, Diego Cucinelli, Chiara Ghidini, Matilde Mastrangelo, Rolando Minuti (edited by), // *dono dell'airone. Scritti in onore di Ikuko Sagiyama*, © 2024 Author(s), CC BY 4.0, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0422-4, DOI 10.36253/979-12-215-0422-4

IL DONO DELL'AIRONE

- La via del *sake* nel *Man'yōshū* (e dintorni) 95
Maria Chiara Migliore
- Saltellando fra le rime. L'immaginario del grillo
nella poesia di Du Fu (712-770) 109
Luca Stirpe

NARRATIVA E TEATRO

- Mishima in viaggio (1951-1952) 123
Giorgio Amitrano
- Fukuzawa Yukichi, *Uno scritto di commiato da Nakatsu* 131
Marco Del Bene
- Cronache di una ricostruzione: *Dai Tōkyō hanjōki* (1927) e la Tokyo
post-terremoto 141
Gala Maria Follaco
- Suoni d'amore e tenebre di disonore. Suono e cecità nel teatro *nō* 153
Claudia Iazzetta
- Alla «dimora degli immortali». I frammenti
del *Tango no kuni fudoki* 167
Antonio Manieri
- Donne che corrono sulla montagna. I primi romanzi di Tsushima
Yūko (1947-2016) 181
Maria Teresa Orsi
- Inculturazione religiosa o risoluzione dialettica?
Fukai kawa (1993) e il Cattolicesimo di Endō Shūsaku nel contesto
letterario del Giappone del Novecento 191
Massimiliano Tomasi
- Le campagne allucinate: sul modernismo rurale nella letteratura
giapponese di inizio Novecento 203
Pierantonio Zanotti

LINGUISTICA

- Alcune osservazioni sull'evoluzione dell'uso dei segni diacritici
nell'ortografia del giapponese: *dakuten*, *handakuten* e *fudakuten* 221
Paolo Calvetti
- La parola giapponese per 'penisola', l'interpretazione di composti
sconosciuti secondo Suzuki Takao, e il contenuto descrittivo dei
nomi propri 237
Simone dalla Chiesa

<i>paru</i> o <i>faru</i> ? Sulla realizzazione fonetica del fonema /*p/ nella lingua giapponese dei periodi Nara e Heian <i>Giuseppe Pappalardo</i>	251
RAPPRESENTAZIONI RELIGIOSE, STORICHE E CULTURALI	
Bikini nel <i>bakumatsu</i> , intimi anacronismi. Il caso di Ōka Sabaki <i>Luca Paolo Bruno</i>	267
La Giustizia è donna <i>Giorgio Fabio Colombo</i>	277
Kannon alla julienne e Fudō Myōō in salamoia. Parodie buddhiste commestibili nella Edo del tardo XVIII secolo <i>Chiara Ghidini</i>	289
Ripensare la continuità: la periodizzazione del dopoguerra nel dibattito storiografico giapponese <i>Noemi Lanna</i>	297
Identità religiose tra convivenza e conflitto. Per una lettura psicosociale de <i>I guardiani dell'aria</i> di Rūzā Yāsīn Ḥasan <i>Paolo La Spisa</i>	309
Tre secoli di Mito Kōmon: la sfida televisiva tra restyling e costruzione dei personaggi <i>Matilde Mastrangelo</i>	321
Rappresentazioni del «carattere» dei Giapponesi nella cultura francese settecentesca <i>Rolando Minuti</i>	331
Istruire le masse: sul <i>mabiki</i> negli scritti dei <i>kokugakusha</i> <i>Mario Talamo</i>	345
Dōgen e la Via del Buddha <i>Aldo Tollini</i>	357
Fra Mediterraneo e Giappone. Suggestioni nipponiche nel Parco Filothei di Dimitri Pikionis, Atene, 1961-1964 <i>Andrea Innocenzo Volpe</i>	369
Lista delle principali pubblicazioni di Ikuko Sagiyama	379
Indice dei nomi	383

La città dei gatti di Hagiwara Sakutarō. Poesia e quarta dimensione

Luca Capponcelli

Abstract: *Neko Machi* (City of Cats, 1935) is a peculiar short story that occupies a relatively unique space within Hagiwara Sakutarō's oeuvre. Within this narrative, a protagonist plagued by a poor sense of direction stumbles into a realm of transformed reality, which he dubs the «fourth dimension». Infused with modernist undertones, the story resonates with the broader themes present in Sakutarō's poetry, particularly the exploration of transcendence as a means to escape existential unrest. Despite being less frequently discussed compared to his other works, *Neko Machi* has garnered attention from critics. Many analyses centre on the story's visionary and fantastical elements. Some interpretations draw parallels between the city bustling with cats and a metaphor for the Japanese political climate in 1935. The aim of this exploration is to provide an analysis that unveils the narrative's resonance with Sakutarō's aesthetic consciousness. This is accomplished by delving into references to metaphysical concepts, the notion of the fourth dimension, and the application of mathematical logic. Through these lenses, we seek to uncover the layers of meaning embedded within *Neko Machi* and illuminate Sakutarō's narrative craftsmanship.

Keywords: Hagiwara Sakutarō, poetry, short story, cats, aesthetics

Gatti

Due gatti neri neri
Sul tetto di una notte languida,
sopra le punte delle code drizzate,
sfuma la luna sottile come un filo.
«Owaa, buonasera.»
«Owaa, buonasera.»
«Ogyaa, ogyaa, ogyaa.»
«Owaa, il padrone di questa casa è malato»
(Hagiwara Sakutarō, *Tsuki ni hoeru*, 1917)¹

Celebrato dalla critica e dalle successive generazioni di poeti come una figura centrale nella storia della poesia moderna giapponese, l'importanza di Hagiwara Sakutarō (1886-1942) è generalmente riconosciuta almeno sotto due aspetti:

¹ Traduzione italiana di Sagiya 1983, 108.

l'aver conferito al linguaggio colloquiale nella poesia moderna dignità letteraria e valore artistico, e l'aver dato voce attraverso le sue opere alla disperazione esistenziale della propria generazione (Ueda 1983, 137). La frammentazione dell'Io espressa nelle sue poesie si manifesta attraverso un immaginario caleidoscopico di corpi malati, dilaniati, in costante metamorfosi e affetti da nevrosi.² Sakutarō traccia il profilo di una soggettività periferica e antitetica all'idea di salute mentale e fisica promossa dall'epistemologia moderna del corpo nei primi decenni del Novecento in Giappone. Per esempio, ecco cosa scriveva in una riflessione dal titolo *Nani ga kenzen de aru ka* (Che cosa è sano?) contenuta nella raccolta di aforismi e scritti brevi *Atarashiki yokujō* (Nuova bramosia, 1922).

Studiosi che abbracciano teorie gradite al governo che orienta l'ordinamento politico, artisti che abbracciano ideali e gusti che rinnegano i costumi e i sentimenti di un tempo. Tutti i gusti e gli interessi conformi alla realtà sociale sono considerati manifestazioni di «uno spirito sano». E tutti coloro che non si adeguano a questo pensiero sono visti come portatori di uno spirito non sano, di idee pericolose, di gusti malati [...] E allora, cos'è un «corpo sano»? Ovviamente è «un corpo conforme alla vita reale nella società reale». Per esempio, un sistema nervoso in salute secondo i medici corrisponde [...] a una condizione mentale e nervosa in grado di gestire l'adattamento alla vita reale della società (Hagiwara [1922] 1978, 24).³

Sakutarō riporta con insofferenza questa idea di normalità e la relativizza citando epoche storiche del Giappone e altre culture nel mondo in cui l'omologazione non è un requisito di integrazione sociale. In tal modo afferma la propria diversità e il disagio verso le pratiche normative volte a disciplinare i corpi e le menti dei sudditi della Nazione. Si tratta di una posizione coerente con la propria letteratura. La malattia e l'esclusione sono elementi costitutivi del senso di alienazione che, seppur con declinazioni varie, attraversa tutte le sue opere.

Oltre alla poesia, gli aforismi e una gran quantità di saggi, Sakutarō si dedicò anche alla stesura di un voluminoso trattato di teoria poetica, *Shi no genri* (Principi di poesia, 1928). Tuttavia, scrisse pochissima narrativa in prosa. *Neko machi* (La città dei gatti, 1935) è un breve racconto bizzarro che rappresenta una piccola rarità nel *corpus* delle sue opere.⁴ Ricco di suggestioni moderniste del vagabondaggio, del disorientamento, della natura illusoria della realtà, condi-

² In particolare, nella sua prima raccolta poetica *Tsuki ni hoeru*, questi motivi poetici dialogano visivamente con le illustrazioni di Tanaka Kyōkichi (1892-1915), artista scomparso giovanissimo. Lo stesso Sakutarō, in una postilla alla raccolta poetica, scrisse di amare le sue illustrazioni per l'urlo di disperazione che erano in grado di evocare.

³ Se non specificato diversamente, tutte le traduzioni in italiano presenti in questo contributo sono mie.

⁴ Per una traduzione integrale in italiano del racconto, si veda Cucinelli 2015, 91-104. Non avendo potuto consultare questa edizione, le parti del racconto presenti in queste pagine sono state tradotte da me, prendendo a riferimento l'edizione del racconto inclusa in Hagiwara, [1935] 1976.

vide con la sua produzione poetica l'idea di trascendenza come una via di fuga dal malessere esistenziale.

Anche il gatto è un'immagine ricorrente nel suo linguaggio poetico. Nella poesia in epigrafe, per esempio, la coscienza malata del poeta è affidata al dialogo onomatopoeico tra felini. Nella seconda raccolta poetica *Aoneko* (Il gatto blu, 1923) le immagini di gatti ricorrono in diverse poesie, cariche di un simbolismo concettuale legato ai sentimenti di malinconia, nostalgia e disperazione. Nel luglio 1929 Sakutarō aveva pubblicato nella rivista *Bungei shunjū* un racconto breve dal titolo *Uōson fujin no kuroneko* (Il gatto nero della Signora Wilson). È la storia di una vedova bibliotecaria che conduce una vita monotona, ossessionata dalle continue apparizioni di un gatto nero che la fissa placidamente. Nonostante le misure adottate per impedirgli di entrare nella sua abitazione, le apparizioni del gatto si fanno sempre più frequenti, anche in pubblico, portando la donna alla follia e al suicidio. Si tratta di un racconto grottesco in cui trapela l'ispirazione ai racconti di Poe, *The Black Cat* (Il gatto nero, 1843) e *William Wilson* (1839).

Neko machi, quindi, non è l'opera più rappresentativa riguardo la relazione tra i gatti e l'immaginario letterario di Sakutarō. Inoltre, rispetto ad altre opere, gode di una letteratura critica molto meno ampia, anche in patria. La maggior parte delle interpretazioni mette in evidenza la dimensione visionaria o fantastica del racconto. Tra queste, si distingue quella di Kiyooka Takayuki (1976, 99-101) che collega l'inquietudine del personaggio allo scenario giapponese del 1935, quando andava consolidandosi il militarismo e si intensificavano le operazioni belliche in Cina. La massa di gatti che attraversa la città, per Kiyooka, è in realtà una metafora della mobilitazione delle masse verso le imprese militari. L'inquietudine del protagonista è generata anche dalla paura di esserne risucchiato. Sebbene mai apertamente critico verso l'ordinamento politico degli anni '30 (cosa che all'epoca avrebbe avuto un prezzo molto alto), Sakutarō non ne fu neanche un sostenitore. L'unica poesia di stampo nazionalista fu *Nankin datsuraku no hi ni* (Nel giorno della caduta di Nanchino), pubblicata il 13 dicembre 1938 sullo *Asahi Shinbun*, che lo stesso Sakutarō cercò poi di lasciar cadere nell'oblio. Il suo interesse per il Giappone era di natura estetica, completamente distante dall'imperialismo.

Sebbene estremamente interessante, l'interpretazione di Kiyooka sembra, però, dare meno rilievo agli aspetti del racconto più strettamente connessi all'idea di letteratura di Sakutarō. In queste pagine si vuole proporre un'analisi che, attraverso i riferimenti alla metafisica e alla logica matematica presenti nella storia, individui le connessioni del racconto con la coscienza estetica di Sakutarō.

1. La scoperta della quarta dimensione

La quarta dimensione, un concetto derivato dalla geometria euclidea, indica un iperspazio che va oltre la tridimensionalità del reale e non può essere visibile. In *Neko machi* Sakutarō utilizza questo termine solo due volte in connessione all'esperienza surreale che descrive, alludendo all'ingresso in un piano di realtà alterato.

Scritto in prima persona,⁵ il racconto è diviso in tre parti e presenta in epigrafe una citazione di Arthur Schopenhauer.

Se anche si schiacciasse una mosca, non si sarà uccisa la «mosca in sé», ma solo il fenomeno chiamato «mosca» (Schopenhauer).

Semplificando di molto la citazione, Sakutarō si riferisce a quanto scritto in *Supplementi a «Il mondo come volontà e rappresentazione»* (1818), Libro IV, capitolo 41, dal titolo *La morte e la sua relazione con l'indistruttibilità del nostro essere in sé*, in cui si trova questo passaggio:

Che la mosca che adesso mi ronza intorno questa sera s'addormenti e si rimetta a ronzare domattina, o che essa questa sera muoia e in primavera un'altra mosca, nata dall'uovo deposto dalla prima, si metta a ronzare, in sé è la stessa cosa; ma allora la conoscenza che ce la presenta come due cose fundamentalmente diverse non è incondizionata, bensì relativa: è una conoscenza del fenomeno, non della cosa in sé. La mosca sarà nuovamente qui domattina e sarà nuovamente qui anche a primavera (Schopenhauer, Brianese 2013, 612).

La relazione con il pensiero di Schopenhauer, su cui si tornerà nelle pagine successive, non è immediatamente chiara. Il protagonista comincia spiegando al lettore di aver perduto la passione di un tempo per i viaggi e di essere afflitto dalla monotonia dell'esistenza.

Il richiamo fascinoso del viaggio è gradualmente scomparso dalle mie fantasie. Un tempo, al solo immaginarne i simboli, come treni, navi a vapore e città di ignoti paesi stranieri, il mio cuore danzava. Eppure, le mie esperienze passate mi hanno insegnato che il viaggio non è altro che lo spostamento di un identico oggetto all'interno di un identico spazio. Dovunque si vada, si troverà lo stesso tipo di persone che conducono ripetutamente la stessa monotona vita in villaggi e città sempre uguali.

Lo spostamento nello spazio tridimensionale non suscita più interesse nel personaggio. Seppure con un po' di reticenza, rivela al lettore anche quale espediente fosse solito usare per rendere più affascinanti i propri viaggi.

Ecco... coglievo quell'istante unico in cui l'essere umano trasvola lo spazio, il tempo, la causa e l'effetto. In altre parole, sfruttavo abilmente la linea di confine tra sogno e realtà per vagare nel mondo libero che la soggettività compone [...] Devo solo aggiungere che nel mio caso al posto dell'oppio, che richiede la seccante preparazione di arnesi e che inoltre è così difficile da procurarsi in Giappone, facevo ricorso alla morfina o alla cocaina, per cui era sufficiente una siringa o l'ingestione orale. Non c'è abbastanza spazio qui per descrivere dettagliatamente i luoghi che ho visitato nei miei sogni di estasi narcotica.

⁵ Probabilmente gli scenari descritti nella parte iniziale del racconto sono ambientati nel distretto di Setagaya, dove Sakutarō si era stabilito nel 1933, quando la zona era ancora molto periferica rispetto al centro di Tokyo.

Rassegnato all'inefficacia dei viaggi per superare la monotonia dell'esistenza e devastato dal prolungato uso di droghe, il protagonista si concede solo delle passeggiate di circa un'ora nei dintorni della propria abitazione, come consigliatogli dal medico. Ed è proprio in una di quelle passeggiate che scopre un nuovo espediente che potrebbe risvegliare il suo interesse nel mondo. A causa del pessimo senso dell'orientamento dovuto a un disturbo dei canali semicircolari, si addentra in una cittadina dalla direzione opposta a quella abitualmente percorsa. Il ribaltamento di prospettiva gli fa credere di essere giunto in un grazioso centro abitato mai visto prima. Tuttavia, l'insegna di un negozio che gli pareva di aver già visto altrove riattiva la propria memoria e si rende conto che è semplicemente entrato nel borgo da Nord, anziché da Sud come faceva solitamente.

Quella metamorfosi, simile a un incantesimo, era stata causata dalla perdita dell'orientamento che mi aveva fatto arrivare da una direzione diversa dal solito [...] Questo semplice cambiamento mi aveva fatto apparire la città come un luogo raro e nuovo [...] Nel preciso istante in cui recuperai la mia memoria, tutte le direzioni si invertirono. Gli edifici di solito allineati sul lato sinistro, adesso erano su quello destro. Mi resi conto di aver percorso verso Sud la città che di solito attraversavo dirigendomi a Nord [...] Simultaneamente, l'intero universo era mutato e la città si era manifestata con un aspetto completamente diverso. Il luogo misterioso che avevo visto un istante prima esisteva nello spazio al rovescio di un universo dove gli aghi della bussola sono al contrario.

L'espediente scoperto è la possibilità di rivelare gli aspetti misteriosi della realtà mediante il mutamento di prospettiva. In altre parole, il disorientamento sostituisce le droghe nell'innescare di un processo di trasfigurazione del reale che rivela il lato segreto di ciascun fenomeno. Da allora, sfruttando la propria patologia, il protagonista deliberatamente compie percorsi che lo portano a smarrire la strada.

Niente è più avvolto in un mistero metafisico del fatto che in un dato fenomeno esiste il segreto di una realtà nascosta al «rovescio» [...] Caro lettore, se sarai in grado di ipotizzare una quarta dimensione nascosta tra le cose e la loro manifestazione esteriore, la realtà di un paesaggio nel mondo al rovescio, allora l'intero racconto sarà pura verità. Viceversa, se non sei disposto a tale ipotesi, i fatti che ho realmente sperimentato per te non saranno altro che le allucinazioni decadenti di un poeta il cui sistema nervoso è stato devastato dalla morfina.

Sakutarō offre al lettore due possibili opzioni: dubitare della salute mentale dell'Io narrante oppure credere all'alterazione del reale che si insinua nella narrazione.

2. L'ingresso nella quarta dimensione

Dopo la premessa con cui si conclude la prima parte del racconto, il protagonista narra la propria esperienza. Durante un soggiorno presso la stazione termale

K nello Hokuetsu,⁶ si incammina verso la cittadina U, come d'abitudine. Nel percorrere un sentiero tortuoso lungo le rotaie del treno che collega la stazione termale alla città, si ricorda di quanto gli è stato raccontato alla locanda. In quella zona fino a poco tempo prima erano insediati dei villaggi chiamati *tsukimura* (villaggi dei posseduti). Gli abitanti erano posseduti da un dio cane o da un dio gatto. I primi mangiavano solo carne, i secondi solo pesce. La gente dei villaggi una volta all'anno, in una notte senza luna, dedicava un rituale segreto alle rispettive divinità. Chi aveva avuto la possibilità di assistervi, per effetto di un maleficio non era stato più in grado di raccontarlo. Il protagonista ritiene che tali leggende siano solo la dimostrazione di quanto possa essere superstiziosa la gente delle aree rurali. Meditando sulla possibile origine di tali credenze, finisce per smarrire la strada.

Mi sono perduto!

Queste uniche disperate parole mi affiorarono in mente, appena destato dalle mie riflessioni. In preda all'ansia, mi affrettai a individuare la strada. Tornai sui miei passi per cercarla. Persa ogni idea della topografia locale, mi ritrovai in un labirinto di sentieri senza uscita. Proseguivo nella profondità della montagna, ma il passaggio spariva nei rovi. Tempo perduto. Non avevo incontrato neanche un taglialegna. Sempre più ansioso, come un cane irrequieto, andavo qui e là annusando la strada.

Finalmente scoprii un piccolo sentiero con tracce del passaggio di persone e cavalli. Seguendole, scesi gradualmente verso i piedi della montagna.

Dopo ore di cammino, il protagonista trova una città elegante che non si sarebbe mai aspettato di trovare in quella zona di misere abitazioni rurali. Una città con torri ed alti edifici in stile occidentale che brillano al sole e dove tutte le finestre sono decorate da fiori rigogliosi come in un paese tropicale. Quel luogo gli appare come una proiezione sullo schermo di una lanterna magica. E così, il protagonista, attraversato un vicolo buio, si ritrova al centro della visione. Inizialmente la bellezza di quel posto gli appare come una naturale disposizione dei suoi elementi nel corso del tempo, non il risultato di un'intenzione. Anche gli abitanti sono estremamente raffinati, eleganti. Le donne hanno una voce tanto gradevole che sembra accarezzargli la pelle. Presto però, il personaggio si accorge che nella quiete e nell'atmosfera di quella città c'è qualcosa di insolito. Tutto è sottoposto alle leggi della prospettiva, del contrasto, dell'armonia e dell'equilibrio. I suoi stessi abitanti, nel compiere anche le azioni più semplici, sono costantemente attenti a non infrangere questi principi estetici.

L'intera struttura della città era come un edificio di cristallo sottile, pericolosamente fragile. Bastava alterarne lievemente l'equilibrio e tutto sarebbe andato in frantumi. Per preservarne la stabilità, ciascuno dei suoi sostegni doveva essere assemblato secondo sottili calcoli matematici, e a stento reggevano tutto attraverso complesse combinazioni di contrasto e simmetria.

⁶ Area che comprende parte delle province di Toyama e Niigata.

La natura artificiale della bellezza di quella città genera nel protagonista un senso di inquietudine che innesca un fosco presagio.

Tutti i miei sensi erano allertati. Percepivo nei minimi dettagli i colori, gli odori, i suoni, i rumori i sapori e persino il significato di tutto ciò che mi circondava. L'aria circostante era piena di un puzzo cadaverico, la pressione atmosferica saliva istante dopo istante. In ciò che mi si manifestava c'era qualcosa di nefasto. Stava per accadere qualcosa di strano. Di sicuro sarebbe successo!

Dopo qualche istante di calma apparente in cui il protagonista si sente come se, nella quiete della città, si avesse la premonizione di un terremoto devastante, il presagio trova conferma. Improvvisamente tutto il paesaggio intorno si deforma.

Ecco! Sta succedendo! Urlai con il cuore palpitante di terrore. Proprio allora vidi qualcosa di nero, simile a un topo, correre al centro della strada. L'immagine apparve nitida ai miei occhi. Provavo l'improvvisa sensazione che qualcosa avrebbe interamente distrutto l'armonia del posto. In un istante, l'universo si fermò. Calò un silenzio insondabile. Non capivo cosa stesse accadendo. Ma nell'attimo successivo, una orribile visione che non avrei mai immaginato si manifestò ai miei occhi. Le vie della città brulicavano di gatti che si muovevano in branco. Gatti, gatti, gatti, gatti gatti, gatti, gatti! Dovunque guardassi, c'erano solo gatti. E gatti baffuti sporgevano dalle finestre delle case, come immagini incorniciate. Per il tremore mi si fermò quasi il respiro. Ero sul punto di perdere i sensi. Questo mondo non era abitato da esseri umani, ma solo da gatti!

Cessata l'allucinazione, il protagonista si accorge gradualmente di essere capitato nella cittadina U. Come nell'esperienza descritta all'inizio della storia, a causa del suo disturbo ai canali semicircolari, ha perduto l'orientamento ed è entrato nella città da una direzione diversa dal solito. Questo cambio di prospettiva ha innescato il suo ingresso nel piano di realtà non percepibile nello spazio tridimensionale, la quarta dimensione.

La struttura della storia presenta interessanti analogie con il racconto di Satō Haruo (1892-1964), *Supeinken no ie* (La casa del cane spagnolo, 1917). Il protagonista segue il proprio cane in una passeggiata tra i monti e si addentra in un sentiero tortuoso mai percorso prima, descritto come una realtà evanescente, quasi intangibile, simile a un sogno (Satō [1917] 2022, 12). Nel racconto di Satō il protagonista si imbatte in un'abitazione bizzarra in cui stile occidentale e orientale coesistono. Sul tavolo c'è una sigaretta non ancora del tutto spenta, eppure non vi è nessuno, tranne un cane che per fortuna si mostra pacifico. Il protagonista, non vedendo rincasare il proprietario, decide di togliere il disturbo dopo alcuni minuti in cui ha curiosato nell'abitazione, come ipnotizzato dalla sua singolare atmosfera. Una volta fuori, sbirciando attraverso la finestra, nota qualcosa di strano.

Vedo il cane spagnolo alzarsi lentamente e camminare verso il tavolo. Non si è accorto di me?

«Ah, la visita di quello strano individuo oggi mi ha sorpreso».

Mi pare di sentirgli dire con voce umana. Neanche il tempo di pensare che abbia fatto uno di quegli sbadigli che a volte fanno i cani, in un batter d'occhio diventa un signore cinquantenne, con gli occhiali inforcati e un abito nero. Seduto sulla sedia davanti al grande tavolo, pare a suo agio mentre tiene in bocca una sigaretta non ancora accesa e sfoglia le pagine di un grosso libro (Satō [1917] 2022, 18-19).

Nel racconto di Satō l'elemento fantastico si manifesta solo in questo passaggio, lasciando l'interpretazione degli eventi sospesa tra la possibile metamorfosi del cane in uomo e l'allucinazione del protagonista. Anche in *Neko machi* l'evento perturbante si condensa in poche righe. Gli autori costruiscono la storia creando un senso di tensione crescente attraverso il progressivo ampliamento delle capacità percettive dei loro personaggi. Inoltre, entrambi i racconti sono palesemente ispirati a *The Landor's Cottage* (Il villino di Landor, 1849)⁷ di E.A. Poe, in particolare per il motivo letterario dello smarrimento come occasione della scoperta di nuovi luoghi, descritti attraverso una prosa lirica. Satō vi introduce l'attraversamento della soglia che separa la realtà dal fantastico. Anche il personaggio di Sakutarō spiega che la tipologia di viaggio da lui prediletta consiste nell'attraversare la soglia tra realtà e sogno. Eppure, a differenza di Satō, non dubita minimamente della realtà ontologica di ciò che ha visto, spiegando di essere riuscito a entrare nella quarta dimensione.

Tutte le mie percezioni erano state ribaltate, con gli aghi della bussola al contrario, con tutti i punti cardinali, la destra e la sinistra, invertiti. Così avevo visto la quarta dimensione (il lato invisibile del paesaggio). Se si interpretasse secondo il senso comune, si sarebbe detto che ero «posseduto dallo spirito di una volpe».

La gente deride il mio racconto e dice che è l'illusione morbosa di un poeta, un'allucinazione delirante di cui non vale neanche la pena parlare. Ma io ho visto davvero una città abitata interamente da gatti, una città in cui i gatti assumono forma umana e affollano le strade. A prescindere dalle teorie e dalle argomentazioni, niente è più assolutamente incontrovertibile per me del fatto che io l'ho «visto» in qualche parte dell'universo. Davanti a ogni genere di scherno da parte di ogni genere di persona, io ci credo fermamente. La leggenda, tramandata oralmente in un particolare villaggio nel Mar del Giappone,⁸ di una città abitata interamente da spiriti di gatto, che deve sicuramente esistere in qualche parte dell'universo.

L'inversione dei punti cardinali e la percezione di un paesaggio al rovescio, allude all'ingresso in ciò che è dall'altra parte dello specchio, come nel racconto

⁷ Tradotto in giapponese nel 1913 da Tanizaki Seiji (1890-1971), fratello minore di Tanizaki Jun'ichirō (1886-1965), nella raccolta di racconti *Akaki shi no kamen* (la maschera della morte rossa).

⁸ L'espressione usata qui da Sakutarō è *ura-Nihon*, che generalmente indica l'area dello Honshū che affaccia a Occidente sul Mar del Giappone, e che coincide con l'ambientazione della storia. Tuttavia, potrebbe intendersi anche come Giappone nascosto o al rovescio, alludendo al ribaltamento della prospettiva che innesca le visioni del personaggio.

di Lewis Carroll. Da questo punto di vista il racconto di Sakutarō presenta una differenza sostanziale con *La casa del cane spagnolo*. Ma la divergenza principale risiede nei continui riferimenti a una realtà metafisica, collegati alla citazione iniziale di Schopenhauer.

3. La poesia tra metafisica e matematica

L'epigrafe del racconto richiama a due diversi piani realtà, la rappresentazione (il fenomeno mosca) e la sua esistenza a priori (la cosa in sé).⁹ In *Supplementi al mondo come volontà e rappresentazione* c'è un altro passaggio che potrebbe aver ispirato Sakutarō.

So bene che, se garantissi seriamente a qualcuno che il gatto che proprio in questo momento sta giocando nel cortile è ancora lo stesso che trecento anni addietro faceva gli stessi salti e giocava allo stesso modo, sarei preso per matto; ma so anche che sarebbe assai più folle credere che il gatto di oggi sia completamente e fondamentalmente un gatto del tutto diverso da quello di trecento anni fa. – Basta solo che ci immergiamo in buona fede e con serietà nell'osservazione di uno di questi vertebrati superiori per intendere con chiarezza che è impossibile che questa essenza imperscrutabile, presa nella sua interezza così come esiste, diventi niente; e però, dall'altra parte, ne conosciamo la transitorietà. Ciò dipende dal fatto che in questo animale l'eternità della sua idea (la specie) è impressa nella finitezza dell'individuo (Schopenhauer, Brianese 2013, 617).

L'immagine del gatto, come l'epigrafe sulla mosca, veicola la distinzione tra manifestazione fenomenica del reale e la sua esistenza a priori, che è oltre la percezione umana. Schopenhauer giudicava il materialismo e la scienza inadeguati a spiegare la realtà proprio perché indagano sulle manifestazioni fenomeniche. Attribuiva invece alla filosofia le capacità di andare oltre l'apparenza del reale.¹⁰ Sakutarō, a sua volta, intende riconoscere tale facoltà alla poesia, come emerge in un altro passaggio di *Neko machi*, quando il protagonista è immerso nelle sue riflessioni immediatamente prima di smarrire la strada.

⁹ Nel 1936 Sakutarō aggiunse in epigrafe alla riedizione della raccolta *Aoneko* la frase «*Uchū wa ishi no araware de aru, ishi no honshitsu wa nayami de aru*» (il mondo è la manifestazione della volontà, la vera essenza della volontà è la sofferenza), attribuendola a Schopenhauer. La stessa frase è inserita in apertura della raccolta di poesie in prosa *Shukumei* (Destino, 1939), sostituendo alla parola *araware* (manifestazione) con *hyōshō* (rappresentazione). Nel commento alla poesia *Haka* (Tomba) inclusa nella stessa raccolta, interrogandosi sulla natura dell'*Ego*, cita le varie definizioni offerte da Cartesio, Schopenhauer e Bergson.

¹⁰ «La scienza della natura, per esempio, “non è in grado di stare in piedi da sola”, giacché “spiega i fenomeni per mezzo di qualcosa che è ancora più sconosciuto dei fenomeni stessi” (le leggi naturali, le forze naturali, la forza vitale...) e, in definitiva, lascia “ancora tutto da spiegare”. C'è bisogno, invece, di un sapere che, diversamente da quello scientifico, abbia la capacità di condurre a una soluzione soddisfacente del difficile enigma delle cose e alla vera comprensione del mondo e dell'esistenza [...] Un sapere che possiamo anche continuare a chiamare “metafisica”» (Schopenhauer, Brianese 2013, X-XI).

L'universo è pieno di segreti che gli esseri umani non possono conoscere. Come disse Orazio,¹¹ l'intelletto nulla può conoscere. Trasforma tutto in conoscenza elementare e lo volgarizza attraverso la mitologia. Ma i significati nascosti dell'universo vanno oltre la volgarizzazione. Per questo, tutti i filosofi, giunti al culmine delle loro speculazioni, devono sempre gettare il proprio elmo al cospetto dei poeti. Soltanto l'universo che i poeti possono intuire, che va oltre il senso comune e la logica, è la pura realtà metafisica.

Va innanzitutto sottolineato che, nonostante il racconto sia in prosa, Sakutarō usa la parola «poeta». L'anno precedente aveva pubblicato la raccolta poetica *Hyōtō* (L'isola di ghiaccio, 1934) e non avrebbe più pubblicato poesie fino alla fine dei suoi giorni. Tuttavia, la poesia, che considera espressione letteraria per eccellenza, presiede anche la coscienza narrativa di *Neko machi*.

Quando il protagonista si rende conto che la bellezza della città si regge su complesse formule matematiche che ne governano i principi estetici, come un edificio di cristallo pericolosamente fragile, è sopraffatto dal terrore. Takahashi Takako (1975, 151) sostiene che la combinazione di bellezza e paura è un tratto ricorrente nell'immaginario di Sakutarō ed esprime l'anima decadente della sua coscienza estetica. Questo aspetto non può essere negato, soprattutto in riferimento alla sua prima raccolta poetica *Tsuki ni hoeru*. Tuttavia, se si guarda a come Sakutarō descrive la propria idea di poesia, si apre la possibilità di una lettura differente dello stato di inquietudine del personaggio davanti all'artificialità di quella bellezza. Per esempio, nella prefazione a *Tsuki ni hoeru* Sakutarō definisce la poesia come «illuminazione fulminea» (Sagiyama 1983, 92), in quella di *Aoneko* ricorre all'espressione *kankakuteki yūutsusei* («malinconia sensoriale», Hagiwara [1923] 1975, 125). Emerge, quindi, una visione incompatibile con l'idea di bellezza governata da principi matematici.

Per il protagonista di *Neko machi* l'idea che l'estetica possa essere presieduta dall'intelletto e non dall'intuizione metafisica è aberrante al punto da farlo tremare terrorizzato. Eppure, si tratta proprio dell'idea che uno degli scrittori più amati da Sakutarō, E.A. Poe, aveva esposto in *The Philosophy of Composition* (La filosofia della composizione, 1846). In questo scritto Poe sottolinea il valore della scrittura in virtù della tecnica analitica e sottrae la definizione di arte alla retorica dell'estatica intuizione. Come esempio, cita proprio una sua poesia, *Il corvo*, mostrando nei dettagli la logica matematica che ne governa la struttura.¹²

¹¹ Nella traduzione inglese di Jeffrey Angles (Tyler 2008, 563), tale affermazione è attribuita al poeta latino Quinto Orazio Flacco (65-8 a.C.). Tuttavia, è molto più verosimile che Sakutarō si riferisca al personaggio Orazio dell'*Amleto* di Shakespeare. L'opera in epoca Meiji era stata oggetto di numerosi adattamenti più o meno liberi, fino alla traduzione di Tsubouchi Shōyō (1859-1935) del 1907. Controllando la traduzione giapponese condotta da Tsubouchi, occorre segnalare il sospetto di un'imprecisione anche da parte di Sakutarō. Nell'Atto I, scena 5, è Amleto che, rivolgendosi ad Orazio, afferma: *Kono tenchi no aida ni wa na, iwayuru tetsugaku no omoimo oyobanu oogoto aru wai* (Nell'universo ci sono cose che la filosofia non può neanche immaginare). Tsubouchi 1938, 34.

¹² Qui si è fatto riferimento alla traduzione italiana del saggio di Poe, condotta nel 1896 da Ernesto Ragazzoni, consultabile su <https://edgarallanpoe.it/la-filosofia-della-composizione/> (19/04/2024).

4. Conclusione. *Neko machi* come idea poetica

Nello stesso anno di pubblicazione di *Neko machi*, Sakutarō inserisce nella sua raccolta di aforismi e frammenti di prosa poetica *Zetsubō no tōsō* (Fuga dalla disperazione, 1935) una riflessione intitolata *Poe no kikei* (I trucchi di Poe), che rappresenta la sua reazione all'idea di creazione poetica subordinata alla rigida logica della matematica.

Se si analizza la struttura di qualsiasi opera d'arte, vi si potrà scoprire una formula estetica. Tuttavia, non è possibile realizzare un'opera d'arte partendo solo da una formula. Nessun artista ha mai creato solo in base a una norma estetica o poetica, né qualcuno crede che sia possibile. Ciò nonostante, ci sono artisti dotati di estro poetico che, contemporaneamente, posseggono la mente analitica di uno scienziato. Costoro, talvolta, provano a spiegare il proprio io artistico attingendo anche dall'io scientifico. Alcuni geni si vergognerebbero di dover ammettere che la loro creazione sia frutto di una ispirazione casuale.¹³ E perciò, tendono a posteriori ad attribuire alle proprie opere un fondamento scientifico. Per esempio, Leonardo Da Vinci [...] Allo stesso modo, anche Poe unisce la figura del poeta con quella dello scienziato. Dalla sua eccezionale ispirazione deriva la poesia bizzarra e visionaria *Il corvo*. Tuttavia, ha analizzato questa poesia scrivendo dei principi scientifici che governano la struttura dei versi e dell'immaginazione poetica. E la spiega proprio come se avesse creato questa poesia in base a regole scientifiche e matematiche, come se l'arte nascesse induttivamente dall'astrazione di un concetto. Trovo davvero interessante il modo in cui Poe, come un illusionista o un mago, riesca a stregare i lettori con la miracolosa combinazione di arte e scienza (Hagiwara 1935, 157-58).

Sakutarō non è disposto a credere ciecamente alle spiegazioni di Poe. E non è in cattiva compagnia, considerato che anche altri hanno espresso un certo scetticismo. Per esempio, il premio Nobel T.S. Eliot che, dopo aver evidenziato diverse imperfezioni tecniche nella poesia *Il corvo*, afferma quanto segue.

Imperfections in *The Raven* such as these—and one could give others—may serve to explain why *The Philosophy of Composition*, the essay which Poe professes to reveal his method in composing *The Raven*—has not been taken so seriously in England or America as in France. It is difficult for us to read that essay without reflecting that, if Poe plotted out his poem with such calculation, he might have taken a little more pains over it: the result hardly does credit to the method. Therefore we are likely to draw the conclusion that Poe, in analysing his poem was practising either a hoax, or a piece of self-deception in setting down the way in which he wanted to think that he had written it (Eliot 1949, 333).

Una burla o un autoinganno, questa è l'interpretazione di Eliot. La reazione di Sakutarō è meno radicale, anche se la definizione di «trucco» non è molto

¹³ Qui Sakutarō ribalta la premessa di Poe, in cui scrive che i poeti si vergognerebbero se il pubblico potesse scoprire i meccanismi e i congegni dietro il loro «istrione letterario».

distante da quella di burla. Se si prova a leggere *Neko machi* in connessione a *Poe no kikei* (furono pubblicati nello stesso anno e verosimilmente scritti nello stesso periodo), allora il racconto di Sakutarō non è semplicemente la descrizione di una visione fantastica, ma della dimensione visionaria strettamente connessa alla sua idea di poesia. Pertanto, può essere letto come la riaffermazione del primato dell'intuizione metafisica sull'intelletto. La quarta dimensione a cui si fa riferimento nel racconto è la possibilità di percepire ciò che è oltre l'immanenza tridimensionale, ed è un privilegio del poeta.

Sebbene il racconto sia stato scritto quasi venti anni dopo le prime annotazioni di Sakutarō sulla propria arte poetica e in una fase in cui ormai non componeva più poesie, il connubio tra poesia e malattia (nel racconto il disturbo dei canali semicircolari e il sistema nervoso devastato dall'uso di morfina) appare ancora come un prerequisito per intuire la verità metafisica.

Quando io sono malato
posso vedere l'invisibile
(Hagiwara [1914-15] 1977, 47)¹⁴

Eppure, così come è lecito dubitare della spiegazione di Poe circa il proprio metodo creativo, non ci sono ragioni per credere che nell'organizzazione del racconto *Neko machi*, così ben congegnato, Sakutarō si sia affidato semplicemente all'intuizione metafisica. L'autore esibisce invece una collaudata tecnica narrativa che suscita anche un leggero rammarico per i suoi così pochi racconti in prosa.

Bibliografia

- Cucinelli, Diego. 2015. *Gatti giapponesi. Ritratti felini dagli inizi del Novecento ai giorni nostri*. Padova: Casadeilibri.
- Eliot, Thomas Stearns. 1949. "From Poe to Valéry." *The Hudson Review* (2) 3: 327-42.
- Hagiwara, Sakutarō. [1914-15] 1977. "Nōto 2." In *Hagiwara Sakutarō zenshū*, Vol. XII, a cura di Itō, Shinkichi; Nagano, Shigeharu; Nishiwaki, Junzaburō et alii., 29-54. Tokyo: Chikuma Shobō.
- Hagiwara, Sakutarō. [1922] 1978. "Nani ga kenzen de aru ka." In *Hagiwara Sakutarō zenshū*, Vol. IV, a cura di Itō, Shinkichi; Nagano, Shigeharu; Nishiwaki, Junzaburō et alii., 23-4. Tokyo: Chikuma Shobō.
- Hagiwara, Sakutarō. [1923] 1975. "Ao neko." In *Hagiwara Sakutarō zenshū*, Vol. I, a cura di Itō, Shinkichi; Nagano, Shigeharu; Nishiwaki, Junzaburō et alii., 121-256. Tokyo: Chikuma Shobō.
- Hagiwara, Sakutarō. [1935] 1976. "Neko machi. Sanbunshifūna shōsetsu." In *Bungei Dokuhon Hagiwara Sakutarō*, 244-51. Tokyo: Kawade shobō.
- Hagiwara, Sakutarō. 1935. *Zetsubō no tōsō*, Tokyo: Akatsuki shobō.
- Jeffrey, Angles. 2008. "The Town of Cats." In *Modanizumu. Modernist Fiction from Japan 1913-1938*, a cura di William J. Tyler, 542-53. University of Hawai'i Press.
- Kiyooka, Takayuki. 1976. "Neko machi shiron." In *Bungei Dokuhon Hagiwara Sakutarō*, 88-103. Tokyo: Kawade shobō.

¹⁴ 私ガ疾患スルトキ/ スベテ見エザルモノガ見エ.

- Poe, Edgar Allan. [1849] 1896. *Filosofia della composizione*. Traduzione di Ragazzoni, Ernesto. In <https://edgarallanpoe.it/la-filosofia-della-composizione/> (ultima consultazione 10/07/2023)
- Sagiyama, Ikuko. 1983. "Tsuki ni hoeru (Abbaiare alla luna) di Hagiwara Sakutarō." *Il Giappone* 23: 75-124.
- Satō Haruo. [1917]2022. *Supein ken no ie*. Traduzione italiana in "La casa del cane spagnolo." in Satō Haruo. *La casa del cane spagnolo e altri racconti*, a cura di Luca Capponcelli, 10-9. Roma: Atmosphere Editore.
- Schopenhauer, Arthur; Giorgio, Brianese, a cura di. 2013. *Supplementi a "Il mondo come volontà e rappresentazione*. Torino: Einaudi.
- Takahashi, Takako.1975. "Neko machi no kōkotsu." In *Yuriika. Hagiwara Sakutarō tokushū* (7) 6: 150-51.
- Tsubouchi, Shōyō. 1938. *Hamuretto. Sheekusupia gikyoku shū*. Tokyo: Fuzanbō.
- Ueda, Makoto. 1983. *Modern Japanese Poetry and the Nature of Literature*. Stanford University Press.

