

## L'importanza delle linee, della luce e del colore in *Atatakai yume* (Un dolce sogno) di Natsume Sōseki

MARCO TADDEI

La critica ha già dimostrato come non sia possibile comprendere appieno l'opera di Natsume Sōseki se si prescinde dal suo legame profondo con la pittura.<sup>1</sup> Tuttavia l'attenzione dei critici ai riferimenti pittorici e all'uso dei colori nella produzione dell'autore si è concentrata principalmente sui romanzi maggiori, toccando solo marginalmente la produzione di racconti brevi (*shōhin*) scritti tra il 1906 e il 1916 e pubblicati singolarmente o in serie. Di questa produzione fa parte *Eijitsu shōhin* (Racconti di primavera, 1909), una raccolta di venticinque racconti, alcuni dei quali incentrati sulla rievocazione del tormentato soggiorno inglese dello scrittore. Gli studi di Haga (1982; 1997; 2017), Kazuyoshi (2001) e Orsi (2008) hanno evidenziato, tra le altre cose, la correlazione tra alcuni episodi di *Eijitsu shōhin* e la produzione pittorica di fine Ottocento,<sup>2</sup> ma sull'argomento rappresentano voci isolate nel panorama della critica relativa a questa raccolta.

---

<sup>1</sup> 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 preraffaellita, 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* (Sanshirō, 1908), ha posto l'accento sulle numerose citazioni dirette o indirette di artisti giapponesi e occidentali. Le influenze del decadentismo e della pittura di fine secolo sono il tema sviluppato dettagliatamente anche dallo studioso coreano Yoon Sang In (2015).

Il lessico cromatico in Sōseki è stato studiato da Ōkuma Toshio (1995, pp. 180-222), il quale, esaminando le ricorrenze dei termini che indicano i colori bianco, nero, rosso, marrone, giallo, verde, azzurro, viola, oro e argento in *Sanshirō*, *Sore kara* (E poi, 1909), *Mon* (Il portale, 1910) e *Meian* (Luce e ombra, 1916), ne fornisce una lettura eminentemente psicologica. Muovendo contemporaneamente la sua analisi sul tema del rapporto scrittura/pittura e scrittura/colore, Maria Teresa Orsi (1999, pp. 185-204) ha indagato e approfondito il gioco di intrecci tra le arti sorelle particolarmente in *Kusamakura* (Guancia d'erba, 1906) e *Sanshirō*, chiarendo al contempo la simbologia precisa che i colori hanno all'interno delle due opere. L'influenza della pittura nella veste grafica delle prime edizioni dei romanzi di Sōseki, nonché la produzione di acquerelli e cartoline illustrate dipinti dall'autore sono state documentate da Nakajima (2017, pp. 35-36).

<sup>2</sup> Analizzando lo stile sperimentale della scrittura in *Atatakai yume* (Un dolce sogno) e *Inshō* (Impressioni, 1909), Haga Tōru sottolinea come alcuni scorci di Londra avvolta dalla nebbia possano essere significativamente accostati ai quadri suggestivi di James Abbott McNeill Whistler (1834-1903) e come la scenografia teatrale descritta in *Atatakai yume* ricordi i quadri neoclassici di Alma Tadema (1836-1912). Kazuyoshi accosta invece la descrizione pittoresca della campagna scozzese attorno a Killiecrankie in *Mukashi* (Tanto tempo fa, 1909) ad alcuni acquerelli di John Ruskin (1819-1900), forse

Ciò nonostante, i contributi dei tre studiosi stimolano nuove riflessioni in merito al rapporto tra pittura e scrittura nei racconti inglesi presenti in *Eijitsu shōhin*. È possibile infatti rintracciare riferimenti alla pittura non solo, come già stato fatto notare, nel motivo ispiratore di un episodio o di una scena, ma anche a livello stilistico attraverso le scelte lessicali e sintattiche. Sōseki sembra ricorrere ad alcuni principi della tecnica pittorica nel montaggio delle sequenze narrative e nella scelta e accostamento dei colori. L'uso del chiaroscuro, del colore e delle linee compositive è particolarmente rilevante in *Atatakai yume* (Un dolce sogno, 1909), racconto nel quale Sōseki rievoca immagini e sensazioni legati al ricordo di uno spettacolo teatrale, la *Twelfth night* (La dodicesima notte, 1601-1602) di Shakespeare, visto il 23 febbraio 1901 all'Her Majesty's Theatre di Londra. L'intento del presente contributo è dunque quello di analizzare la trama stilistica di *Atatakai yume*, per evidenziare i passaggi significativi da un punto di vista pittorico, tenendo in considerazione anche il dibattito scientifico di fine Ottocento sulla luce e sul colore.

Il racconto, quasi fosse una sorta di trittico, può essere scomposto in tre parti, l'ultima delle quali assomma e riassume gli elementi caratteristici delle precedenti. La prima sezione del racconto ci mostra l'esterno buio e freddo del teatro. 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. L'inquadratura passa dal campo lungo sui palazzi al primo piano sul protagonista. L'io narrante cammina e incrocia un vetturino, che per scacciare il freddo si batte ripetutamente il petto come fosse un automa. Il suono sordo e 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 batte contro gli alti edifici ma non potendo andare dritto, curva fulmineo e da sopra la mia testa scende soffiando fino al lastricato. Io camminavo tenendo ferma la bombetta sul capo con la mano destra. Davanti a me c'è un vetturino in attesa di clienti. Ero certo che stesse osservando la scena dalla sua carrozza, e appena allontanai la mano dal cappello raddrizzando la mia postura, quello alzò il dito indice. È il segnale per dirmi: «Non vuole 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 si odono ancora i colpi. I vetturini di Londra scaldano se stessi e le mani in questo modo. Mi voltai per guardarlo un attimo. Dal cappello rigido e consunto spuntano spesse ciocche di capelli aggrediti dal gelo. Alza il gomito verso destra da sotto una ruvida mantella marrone, che pare fatta di coperte cucite insieme, lo solleva fino all'altezza della spalla e poi si tira un colpo vigoroso sul petto. Sembra il movimento di una qualche specie di macchinario. Tornai sui miei passi (Shimizu, Aketani, 1994, p. 162).

L'immagine desolante della città è rafforzata dalla sequenza successiva, nella quale l'attenzione del narratore si concentra sui volti e sull'andatura dei passanti. Tutti camminano svelti incalzati dal freddo e dall'urgenza dei propri affari, quasi che

---

visiti da Sōseki durante il suo soggiorno londinese. Orsi analizza *Monarisa* (Mona Lisa, 1909) alla luce delle influenze della pittura e della letteratura europea di *fin de siècle*.

fossero sospinti non solo dalla furia del vento, ma anche dalla frenesia del mondo capitalista. Il narratore procede invece a una velocità differente e viene costantemente superato da questa umanità indaffarata e automatizzata, nella quale non si riconosce.

Tutti i passanti mi superano. Persino le donne non rimangono indietro. Con la mano tengono leggermente la gonna sul fianco e avanzano in fretta, facendo risuonare il selciato con una violenza tale che mi sembra di vedere i loro alti tacchi piegarsi. A ben vedere ogni singolo volto ha un'espressione tesa. Gli uomini guardando davanti a sé e le donne senza distrarsi corrono dritti verso la propria meta. Le labbra sono rigidamente serrate e le sopracciglia profondamente aggrottate. I nasi si stagliano severi e i volti si allungano solamente di profilo. I piedi procedono in linea retta verso la loro destinazione. L'aspetto dei passanti sembra quello di chi pensa che camminare nel traffico sia un peso, che essere all'aperto sia intollerabile e che non trovare al più presto rifugio sotto un tetto sia un disonore a vita (Shimizu, Aketani, 1994, pp. 162-3).

Come già notato da Haga (1982, p. 365), con un approccio quasi cubista la scena mostra contemporaneamente i passanti visti di fronte e di profilo mentre procedono in linea retta. Sōseki scompone infatti le loro fisionomie spigolose e la rappresenta simultaneamente.<sup>3</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. Sono creature piccole e nere simili a pesci che sfuggono tra le maglie di una rete.

Mentre camminavo pian piano, avvertii in qualche modo la sensazione che stare in quella città fosse per me difficile. Guardo in alto e vedo il cielo immenso frazionato chissà da quanto tempo; solo una striscia, salvatasi tra i colmi dei tetti che incombono su entrambi i lati come precipizi, si allunga da est a ovest. Quella striscia stamattina era color grigio, ma progressivamente ha assunto una tinta bruna. Gli edifici sono color cenere fin dal principio. Bloccano senza pietà ambo i lati della strada come se si fossero stancati della mite luce solare. Hanno trasformato il terreno spazioso nel fondo ombroso di una gola stretta e disagiata, e affinché il sole dall'alto non possa raggiungerlo, sul primo piano è stato posto un secondo, e poi sul secondo un terzo. Gli uomini, minuscoli e neri, si muovono infreddoliti lungo un lato del fondo. In mezzo a questo nero brulicame io sono la particella più lenta. Impigliato nella gola senza via di uscita, il vento la attraversa come a spazzarne il fondo. Simili a piccoli pesci scivolati via tra le maglie della rete, gli esseri neri si sparpagliarono all'istante in ogni direzione (Shimizu, Aketani, 1994, p. 163).

---

<sup>3</sup> 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 (1982, p. 363) riconduce a una certa antipatia di Sōseki nei confronti delle donne inglesi, viste le descrizioni poco lusinghiere delle poche donne da lui incontrate presso le pensioni nelle quali alloggiava.

In questa prima sezione del racconto il narratore è in basso e la descrizione della città che lo sovrasta minacciosa segue uno sviluppo verticale enfatizzato proprio dalla ricorrenza di termini che veicolano il significato di alto. Alti sono gli edifici che torreggiano (*sobieru*), alto è il cielo grande di cui è visibile solo una lunga striscia ritagliata dai tetti delle case, alto è il sole la cui luce non arriva 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 (*nezumiiro*), dal color cenere (*haiiro*) e da un colore bruno (*tobiuro*).<sup>4</sup> Il sostantivo *tobiuro* ricorre anche nella produzione più tarda dello scrittore in associazione al ricordo dell'esperienza londinese. Confinato in un letto di ospedale durante la lunga convalescenza a seguito di una grave anemia cerebrale, Sōseki scrive *Omoidasu koto nado* (Ricordi e altro ancora, 1911), nel quale ripensa brevemente anche al suo soggiorno londinese. A distanza di anni, ciò che resta di quei giorni 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 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. I colori di Londra dunque, e in particolare *tobiuro*, diventano quelli che meglio descrivono lo stato psicofisico del narratore. Certamente Sōseki non cade nell'exasperazione 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. 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.

Per altro, nel montaggio di questa prima sezione del racconto, Sōseki sembra rifarsi al concetto teorizzato agli inizi dell'Ottocento della cosiddetta 'linea espressiva'<sup>5</sup> e comunicare il senso di spaesamento attraverso un movimento di linee verticali

---

<sup>4</sup> *Tobiuro* è un colore che ricorre pochissime volte nella produzione sosekiana e assume una connotazione sostanzialmente negativa. Nei diari dello scrittore, 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", (Kazuyoshi, 2001, p. 3).

<sup>5</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* (Introduzione a un'estetica scientifica, 1885). 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 Georges Seurat, che ne fa la cornice logica e scientifica per concordare in modo armonico le linee del quadro (Chastel, Lapenta 2004, pp. 25-67).

discendenti, oltre che attraverso la scelta di colori spenti con la predominanza del grigio e del nero.

Se la verticalizzazione della scena e l'uso di colori scuri contribuiscono a creare un paesaggio inospitale e di forte impatto emotivo nella prima sezione, la seconda è invece caratterizzata da un'atmosfera completamente diversa. Il narratore attraversa un portone e trova rifugio all'interno di un edificio che chiama 'casa' (*ie*), e che solo alla fine si 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 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 dentro la grande galleria. Davanti ai miei occhi il chiarore era quasi abbagliante. Quando mi voltai mi accorsi che la porta si era richiusa da sé e nel luogo dove mi trovavo percepii un tepore primaverile. Sbattei le palpebre per qualche istante così da permettere alle mie pupille di abituarsi alla luce e poi mi guardai intorno. C'era molta gente, ma tutti erano in silenzio e tranquilli. I muscoli dei visi sembravano completamente rilassati. Nonostante molte persone sedessero una di fianco all'altra, l'affollamento non creava alcun fastidio. Tutti si tranquillizzavano a vicenda. Alzai lo sguardo: il soffitto era a forma di cupola e nel mezzo dei suoi colori vivaci e abbacinanti per i miei occhi, le foglie d'oro brillanti splendevano così luminose da farmi palpitare il cuore. Guardai davanti a me: la galleria finiva 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, il blu, il viola e il rosso e tutti i colori brillanti, simili alle increspature che si producono sulla superficie del grande oceano, brulicavano piccoli e belli sul fondo lontano, disposti come scaglie iridescenti. (Shimizu, Aketani, 1994, p. 164).

Mentre nella prima sezione sono enfatizzati i termini che suggeriscono l'idea di verticalità, in questa seconda parte, stupito dall'ampiezza e dai volumi del luogo nel quale si trova, il narratore 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 meraviglia 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>6</sup> e la sensazione è piacevole e confortante. Sopra la sala

---

<sup>6</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

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 diverso. Gli uomini in strada, sospinti dal vento, sono simili a pesci che si dimenano per sfuggire alla rete, gli spettatori invece sono una marea colorata e iridescente. 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 forse 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.

Essendo pittore per diletto e conoscitore delle teorie sul colore e delle tecniche di combinazione per diminuire o accentuare la luminosità,<sup>7</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

---

rientro dall'Inghilterra intitolato *Eikoku genkon no gekikyō* (Lo stato del teatro inglese contemporaneo, 1904).

<sup>7</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* (Legge del contrasto simultaneo dei colori, 1839) e dell'americano Ogden N. Rood, *Students' Textbook of color or Modern chromatics, with applications to art and industry* (Manuale del colore per studenti o Cromatica Moderna, con applicazione all'arte e all'industria, 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*, (La percezione del colore: origine e sviluppo. Un saggio sulla psicologia comparativa, 1892) e ha letto *Modern Painters* (Pittori moderni, 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.

vicino si percepiscono solo tratti più o meno luminosi di colore, ma osservandolo da lontano, esattamente come fa il narratore, esso restituisce un'immagine complessiva perfettamente intellegibile. Così gli spettatori visti da vicino sono semplici macchie di colore, ma da lontano acquistano una fisionomia più chiara: quella di figure policrome all'interno di 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 [...] supponendo che siano come semplici dettagli dipinti in un paesaggio naturale. [...] Cercherò di osservare le persone che incontrerò da lontano e dall'alto, con indifferenza [...]. 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. [...] 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 (Imanishi, Izuhara, 1994, pp. 12-3).

La sua ricerca di una distaccata visione dell'umanità ha una consapevolezza e una lucidità che certamente mancano all'io narrante di *Atatakai yume*, il quale descrive piuttosto le impressioni suscitate dall'umanità che lo circonda e che solo per pochi attimi ha modo di contemplare dall'alto. Ciononostante, 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.

A quel punto il brulichio si spense di colpo e contemporaneamente l'oscurità calò dal grande soffitto fino al fondovalle lontano. Le migliaia di persone fino ad allora sedute in fila furono sepolte nelle tenebre e non si udì più nessuna voce. Il silenzio era così profondo che pareva che tutti, nessuno escluso, fossero stati cancellati da quell'immensa tenebra e fossero scomparse le loro ombre e forme. Appena mi attraversò questo pensiero, in lontananza, sul fondo davanti a me, si staccò un quadrato e come se stesse affiorando dalle tenebre, cominciò vagamente a schiarirsi. Dapprima pensai si trattasse semplicemente di un grado diverso di oscurità, ma gradualmente si stagliò nel buio. Quando finalmente mi resi conto della presenza reale di una luce soffusa, potei distinguere alcuni colori opachi nel fondo di un fascio di luce nebuloso. Quei colori erano il giallo, il viola e l'indaco. Poco dopo 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 c'era un mare luccicante sotto la calda luce solare; vicino apparvero chiaramente un bell'uomo con una giacca gialla e una bella donna con lunghe maniche viola a strascico sull'erba verde. La donna sedeva su una panca di marmo sotto 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 nelle tenebre, ma nelle tenebre sognavano la dolce Grecia (Shimizu, Aketani, 1994, 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 sospenso 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, riprendendo i due elementi caratteristici 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 sembra essere 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 la vivacità. Inoltre, poiché nella sequenza il giallo è presente in proporzione minore rispetto ai due colori freddi, per contrasto quantitativo<sup>8</sup> l'immagine assume maggior ampiezza e profondità. La composizione cromatica sembra dunque forzare la scrittura a rendere la profondità e la tridimensionalità del palcoscenico.

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

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. È probabile dunque che la scenografia della *Twelfth night* vista da Sōseki traesse ispirazione proprio

---

<sup>8</sup> Il contrasto di quantità fa riferimento al maggior o minore 'peso' di un colore all'intero 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.



dalle rappresentazioni classiche di Alma-Tadema e conseguentemente se ne trovi traccia in *Atatakai yume*.

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 un'allusione indiretta all'opera rappresentata.

In una lettera datata 28 agosto 1890 Georges 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 [...] (Chastel, Lapenta, 2004, p. 57).

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. 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 di fine Ottocento, sono sostanzialmente identici. D'altra parte, l'interesse di Sōseki è coerente con lo spirito dell'epoca nella quale l'artista aveva spesso competenze scientifiche e viceversa. 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 e sull'attività fisiologica della retina in questo processo di percezione.<sup>9</sup> L'eco di queste letture è percepibile anche nel

<sup>9</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 *Zur Farbenlehre* (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

lessico specialistico che lo scrittore adotta in *Atatakai yume*, dove parla di ‘pupilla’ (*hitomi*) ‘nervo ottico’ (*shishinkei*) e ‘fondo oculare’ (*gantei*).

In definitiva gli espedienti pittorici, l’uso dei colori, e i contrasti di luce e ombra creano in *Atatakai yume* immagini forti e suggestive, veicolando anche un senso più profondo. Il racconto si apre infatti con uno sguardo sul mondo esterno, una 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, caldo e confortante, che sta all’estremo opposto della buia realtà londinese.

## Riferimenti bibliografici

- Chastel, André; Lapenta, Stefania (2004). *Seurat*. Milano: Rizzoli-Skira.
- Etō, Jun (1991). *Sōseki to Āsāō densetsu*. Tōkyō: Kōdansha.
- Flanagan, Damian (2004) (a cura di). *The Tower of London, Tales of Victorian London*. Singapore: Peter Owen Publishers.
- Haga, Tōru (1982). “Sōseki no Jūniya - *Atatakai yume* no naka no Rondon”. In *Kōza: Natsume Sōseki, Sōseki no chiteki kūkan*, vol. 5, Tōkyō: Yūikaku, pp. 350-93.
- Haga, Tōru (1990). *Kaiga no ryōbun – Kindai Nihon hikaku bunkashi kenkyū*. Tōkyō: Asahi Shinbunsha, Tōkyō, pp. 355-518.
- Haga, Tōru (1997). *Sōseki no jikkenkobō: Eijitsu shōhin ippen no yomi no kokoromi*. Kyōto: Kokusai Bunka Kenkyū Sentā.
- Haga, Tōru (2017). *Ningen Sōseki ni okeru kaiga no ryōbun*. Tōkyō: Shinjuku kuritsu Sōsekisanbō kinenkan, pp. 41-2.
- Imanishi, Junkichi; Izuhara, Takatoshi (1994) (a cura di). *Sōseki Zenshū*, vol. 3, Tōkyō: Iwanami shoten.

---

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 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 la biografia del filosofo tedesco, nella quale è menzionata anche l’opera *Ueber das Sehn und die Farben* (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 anche in merito agli effetti psicologici del colore. Infatti, come ricorda Orsi (1990, pp. 19-20), in *Bungakuron* (Teoria della letteratura, 1907) si trovano cenni proprio alle relative teorie del tedesco Wilhelm Wundt (1832-1920).

- Kazuyoshi, Shimizu (2001). *Jitensha ni noru Sōseki. Hyakunen mae no Rondon*. Tōkyō: Asahi Shinbunsha, pp. 3-19.
- Nakajima, Kunihiko (2017). *Sōseki no bijutsu: yukari no kaiga to sōtei*. Tōkyō: Shinjuku kuritsu Sōsekisanbō kinenkan, pp. 35-6.
- Orsi, Maria Teresa (1990) (a cura di). *Sanshirō*. Venezia: Marsilio, pp. 19-20
- Flanagan, Damian (2004) (a cura di). *The Tower of London, Tales of Victorian London*. Singapore: Peter Owen Publishers.
- Montinari, Mazzino (2002) (a cura di). *La vista e i colori e carteggio con Goethe*. Milano: Abscondita.
- Ōkuma, Toshio (1995). *Shikisai bungakuron*. Tōkyō: Satsuki shobō, pp. 180-222.
- Orsi, Maria Teresa (1999). “Il romanzo come pittura. Il modello di Natsume Sōseki”. *Asiatica Veneziana* 4, pp. 185-204.
- Orsi, Maria Teresa (2008). “Natsume Sōseki: L'occidente come sogno e fantasia”. In Caroli, Rosa (a cura di) *1868 Italia Giappone: intrecci culturali*. Venezia: Cafoscarina, pp. 129-42.
- Shimizu, Takayoshi; Aketani, Hideaki (1994) (a cura di). *Sōseki Zenshū*, vol. 12, Tōkyō: Iwanami shoten.
- Tsunematsu, Sammy I. (2002) (a cura di). *Spring Miscellany and London Essays*. Singapore: Tuttle Publishing.
- Yoon, Sang In (2015); *Seikimatsu to Sōseki, Fin de siècle and Soseki*, Tōkyō: Iwanami shoten.

