

La rappresentazione dello scrittore nello studio in *Bunchō* (Il passero di Giava, 1908) di Natsume Sōseki

MARCO TADDEI

Nel 1915, un anno prima della sua morte, Sōseki fu intervistato in merito al suo tipo di studio ideale insieme a una trentina di scrittori, poeti e traduttori. Egli rispose brevemente che il suo doveva essere rivolto a sud e corrispondere all'espressione *meisō jōki*, ossia avere una 'finestra ben illuminata e una scrivania pulita' (Ono 1996: 472). Lo studio che all'epoca dell'intervista egli utilizzava era quello della casa di Waseda, un'abitazione in stile semi-occidentale.¹ Lì si era trasferito con la sua famiglia nel 1907, all'età di quarant'anni, dopo aver lasciato l'insegnamento universitario per collaborare come scrittore con il quotidiano *Asahi* e lì trascorrerà l'ultima parte della sua vita. Dello studio abbiamo alcune testimonianze fotografiche, tra cui il celebre scatto del 1914 che lo ritrae seduto alla sua scrivania, e alcune descrizioni di amici, familiari o discepoli.

Akutagawa Ryūnosuke (1892-1927) nel suo *Sōseki sanbō no aki* (L'autunno nello studio di Sōseki, 1920) lo descrive così:

Siccome sul lato orientale del salotto per gli ospiti non ci sono *shōji* né altro, la stanza attigua in realtà è come se fosse tutt'uno con quello. Ha il pavimento di legno e, a parte il vecchio tappeto steso al centro lungo un paio di metri, non ci sono *tatami*. Sulla parete a est e su quella a nord sono collocate enormi librerie stipate di libri giapponesi, cinesi e occidentali, sia vecchi che nuovi. Forse perché non ci stanno tutti, molti libri sono impilati direttamente sul pavimento. Inoltre, sopra il tavolo vicino alla finestra esposta a sud sono ammucchiati alla rinfusa *kakemono*, quaderni di calligrafia e libri di pittura. Per questo motivo, dal vecchio tappeto steso al centro della stanza con i libri disposti tutt'intorno spunta soltanto un po' di rosso vivo. Per di più, in mezzo al tappeto c'è una piccola scrivania di sandalo rosso e vicino a essa due *zabuton* sovrapposti. Sulla scrivania, oltre a un sigillo in rame, due o tre sigilli in pietra, un contenitore per il tè di bambù trasformato in un portapenne con dentro una stilografica, una risma di fogli quadrettati per scrivere con sopra un ferma carte di pietra pregiata, non è insolita la presenza di un paio di occhiali da presbite. Proprio sopra di essa una lampadina elettrica emette una luce brillante. Accanto alla scrivania il bollitore di ghisa sul braciere in ceramica di Seto fa un rumore che ricorda il verso di un insetto. Se la sera il freddo è eccessivo la fiamma rosseggia anche nella stufa a gas un poco in disparte. Infine, dietro la scrivania, sopra i due *zabuton* sovrapposti, un

¹ La casa si trovava precisamente a Waseda-Minamichō, Ushigome-ku ed era anche conosciuta come *Sōseki sanbō*, dal nome 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*.

uomo anziano brizzolato, basso di statura, che ricorda in qualche modo un leone, sta seduto in completa solitudine ora scrivendo lettere, ora scorrendo antologie poetiche cinesi. Le sere d'autunno nello studio di Sōseki erano così: monotone e solitarie (Akutagawa 2000: 193)

Anche Morita Sōhei (1881-1949) nelle sue memorie descrive la casa di Waseda soffermandosi sullo 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 che usava come studio, collocando una scrivania in legno di sandalo rosso al centro e delle librerie lungo le pareti. [...] La stanza attigua era di otto *tatami* e veniva utilizzata come salotto per gli ospiti, ma in seguito fu stipata di scaffali per i libri. [...] La prima volta che vidi la stanza con il parquet, l'associai alla sala di un tempio e per un attimo mi chiesi perplesso perché mai avesse voluto andare a vivere in un posto del genere; ma di certo, essendo lui il Professore, lo aveva scelto per quella stanza appartata che non gli comunicava ansia (Ishizaki 1981: 44).

Oggi è possibile comprendere quali fossero le dimensioni e l'aspetto dello studio della casa di Waseda attraverso la ricostruzione fattane nel Soseki Memorial Museum di Tokyo. Si tratta di una stanza grande dieci *tatami* col pavimento in legno sul quale è steso un tappeto persiano a motivi floreali. Al centro è collocata la scrivania su cui sono appoggiati vari oggetti di cancelleria e accanto a essa sta il braciere. Sotto la finestra rivolta a sud sono raccolti gli strumenti per la calligrafia e tutt'intorno, a terra e sulle librerie sono disposti i libri.

In questo spazio, circondato dagli oggetti a lui più cari e dai suoi libri, Sōseki trascorre la maggior parte del suo tempo leggendo, facendo ricerca, dipingendo e, ovviamente, scrivendo gran parte dei suoi romanzi e racconti. Spesso ci dorme anche. Lo studio è l'ufficio di lavoro ma anche una sorta di culla rassicurante (Ishizaki 1994: 47), nella quale può isolarsi per trovare un momentaneo ristoro da ogni sorta di fastidio: scrittori in erba in cerca di raccomandazioni, conoscenti che chiedono soldi in prestito, figli che piangono, attacchi di mal di stomaco e tutto ciò che mette a dura prova i suoi già fragili nervi. Lo studio si configura dunque come uno spazio intimo, solitario e rassicurante, adatto alla creazione letteraria.

È naturale quindi che questo spazio privato diventi anche uno dei luoghi nei quali Sōseki ambienta alcune opere. È il caso di alcuni racconti brevi (*shōhin*), composti tra il 1907 e il 1916 e narrati da una prima persona dotata di una certa ironia e talvolta incline all'autodeprecazione. L'io narrante si rappresenta nella solitudine raccolta dello studio, intento a scrivere e occasionalmente distratto dai rumori di casa, dal riaffiorare di ricordi o dalla sensazione del freddo pungente.

Il primo racconto intimista riconducibile a questo genere è *Bunchō* (Il passero di Giava).² Racconta la triste sorte di un piccolo passero di Giava regalato allo scrittore

² Il racconto fu pubblicato a puntate tra il 13 e il 21 giugno del 1908 sull'edizione di Osaka del quotidiano *Asahi*.

perché gli tenga compagnia. 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),³ o il cane Hector ricordato in *Garasudo no uchi* (Dietro la porta a vetri, 1915). Già in *Bunchō*, come nota Angela Yiu (2001), si trovano molti degli elementi che caratterizzano la produzione successiva. La narrazione mescola elementi autobiografici ad altri verosimili, ibridando il genere del diario con quello del racconto d'invenzione. Il racconto riporta infatti avvenimenti realmente verificatisi – Miekichi⁴ 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 è raccontata con una buona dose di abbellimento letterario 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 suoi romanzi di successo.

L'incipit di *Bunchō* è significativo perché fornisce alcuni elementi salienti che caratterizzano i racconti riconducibili allo *shosai monogatari* (racconti nello studio) e perché allude all'atmosfera che si respira nello studio.

[...] Mi ero trasferito a Waseda in ottobre. Ero solo nel mio studio simile a un tempio; poggiando il mento sulle mani sostenevo il mio volto con un'espressione di ricercata serenità, quando arrivò Miekichi e mi suggerì di comprare un uccellino (Shimizu et al. 1994: 79).

Sōseki assimila lo spazio dello studio a un tempio (*garan no yōna shosai*): un'espressione che ricorre più volte nel testo. Il sostantivo *garan*, che indica un tempio buddhista, il luogo quieto e puro nel quale vivono e praticano i monaci, indirettamente riprende e amplifica il senso di sacralità e isolamento veicolato dal carattere *sai* in *shosai*. Il significato originario del sinogramma indica infatti il momento di purificazione del corpo e dello spirito attraverso l'astinenza dal cibo e l'isolamento prima di una cerimonia religiosa. In senso traslato *shosai* diventa poi il luogo nel quale ci si concentra e ci si libera dai pensieri inutili per dedicarsi allo studio. Non è dato sapere se Sōseki abbia usato consapevolmente l'associazione *shosai-garan*, riprendendo anche il significato etimologico del carattere *sai*, ma quella che emerge è comunque l'immagine dello studio inteso come un grande spazio sacro per lo scrit-

³ Il racconto è l'ottavo della serie *Eijitsu shōhin* (Brevi racconti di primavera, 1909)

⁴ Suzuki Miekichi (1882-1936), come ricorda Nathan (2018, pp. 119-24), era uno degli scrittori della cerchia degli amici intimi di Sōseki. È l'autore di *Sangatsu nanoka* (Il sette marzo, 1907) nel quale racconta la sua passione per una donna e l'affetto per un passero di Giava. La lettura ad alta voce del racconto di Miekichi era stata fatta il 7 febbraio del 1907 a casa di Sōseki, che era rimasto positivamente colpito dall'opera del suo giovane discepolo, tanto da decidersi ad acquistare un passero uguale. Come sottolinea Ninomiya (2001) è possibile rintracciare anche alcune corrispondenze a livello di contenuto tra *Bunchō* e *Sangatsu nanoka*.

tore.⁵ All'interno di questo spazio sta il protagonista con la mano sotto il mento e i gomiti appoggiati alla scrivania, una postura che l'io narrante adotta sovente negli *shosai monogatari* e che Sōseki attribuisce anche ad alcuni suoi personaggi fittizi.⁶ Il narratore è solo e ha un'espressione serena ma non del tutto naturale (*katazuketa kao*), come se volesse darsi un contegno temendo di essere sorpreso da un visitatore inatteso. La consapevolezza di una certa affettazione nel suo sguardo impedisce quindi di considerare quella serenità come il riflesso spontaneo di uno stato di calma interiore. Una condizione che il narratore sembra ricercare costantemente senza però mai riuscirci perché assillato dal freddo o da altre preoccupazioni.

Nel frattempo, cominciarono le gelate. Nello studio, simile a un tempio, passavo le giornate tra tentativi di rilassare il volto infreddolito e momenti di agitazione, ora appoggiando il mento sulle mani ora cambiando posizione. Le porte erano serrate. Non facevo altro che aggiungere carbonella nel braciere (Shimizu et al. 1994: 81).

Lo studio in *Bunchō* è il luogo nel quale si svolge la maggior parte della vita del protagonista. È una sorta di *enclave* privata all'interno del domicilio, nella quale il narratore, come il suo autore, può ritirarsi e trascorrere in solitudine le giornate intento a scrivere romanzi. Sōseki stesso infatti si rappresenta così:

A quell'epoca stavo lavorando quotidianamente alla scrittura di un romanzo. Tra un pasto e l'altro rimanevo seduto alla scrivania con la penna 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 della penna un senso di solitudine. Ma c'erano anche molti momenti nei quali dovevo fermarmi e il fruscio della penna si arrestava di colpo. In quei casi era mia abitudine appoggiare il mento sulla mano, tenendo la penna tra due dita, e guardare il giardino spazzato dal vento attraverso la porta a vetri. Fatto questo, provavo a pizzicarmi il mento appoggiato sulla mano. Se nonostante ciò la penna e la carta continuavano a non collaborare, provavo a tirare il mento con due dita. In una di quelle occasioni il passero sulla veranda improvvisamente cinguettò due volte. Posai la penna e senza far rumore uscii: il passero, rivolto verso di me, da sopra il trespole sporse il suo petto bianco così tanto che pareva sul punto di cadere e lanciò un acuto cinguettio. Era un verso così bello che se Miechiki lo avesse sentito se ne sarebbe meravigliato (Ivi: 86).

⁵ Stando ai ricordi della moglie Kyōko (Shimizu et al. 1994: 647), lo studio era stato chiamato *garan* nei primissimi giorni dopo il trasferimento a Waseda, perché rispetto allo spazio angusto della casa precedente, qui l'autore si trovava più a suo agio. Per altro, anche Morita Sōhei nella descrizione sopraccitata dello studio del maestro dice che la prima impressione fu quella di una stanza simile alla "sala di un tempio" (*garandō*). Segno che questa associazione di immagini era comune anche nella cerchia dei suoi amici.

⁶ Ad esempio, il racconto intitolato *Koe* (La voce), nella raccolta *Eijitsu shōhin*, narra la vicenda di un 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 sua scrivania con le mani sotto il mento, intento a fissare il giardino in una limpida giornata autunnale, mentre lo assale la nostalgia del paese natale.

L'isolamento nello studio per dedicarsi alla scrittura limita l'interazione con l'esterno. L'unica eccezione è rappresentata da qualche passo sulla veranda e dagli sguardi rivolti al giardino attraverso la porta a vetri. La stessa porta che regola e filtra come una membrana semipermeabile il contatto del narratore con l'esterno in *Garasudo no uchi* (Dietro la porta a vetri, 1915). In quel caso, lo studio, dal quale il protagonista costretto a letto non può uscire, diviene il corrispettivo fisico dello spazio interiore del narratore, che rievoca e commenta alcuni episodi della propria vita, legati in particolar modo alla sua infanzia e giovinezza. Seppur in maniera meno evidente, già in *Bunchō* il raccoglimento nello studio è la condizione necessaria perché riaffiorino alcuni ricordi significativi. I colori e i movimenti del passero che il protagonista osserva sulla veranda gli ricordano infatti una donna misteriosa frequentata tempo prima. Forse un amore mai espresso. Nell'altrimenti incolore, solitaria e silenziosa dimensione del ritiro nello studio, la presenza dell'uccellino, così come il ricordo della donna sono l'unico elemento gioioso e colorato.

Il becco è viola con un tocco leggero di rosso vivo. Quel rosso vivo sfuma a poco a poco e la punta con cui becca il miglio è bianca, bianca come avorio semitrasparente [...]. Senza far rumore tornai nel mio studio e in solitudine lasciai correre la penna sopra la carta. Di tanto in tanto il passero cinguettava. Fuori soffiava un vento freddo. La sera mi misi a osservarlo mentre beveva. Appoggiando le sue esili zampine sul bordo della ciotola e presa con prudenza nel piccolo becco una goccia d'acqua, sollevava il capo e la inghiottiva. "Con questo ritmo una ciotola piena d'acqua durerà una decina di giorni", pensai e me ne tornai nello studio. La notte lo rimisi nella sua scatola. Prima di coricarmi guardai fuori dalla finestra a vetri: la luna era spuntata e si era posata la brina. Il passero nella scatola non faceva il minimo rumore. (Ivi: 87-88)

Un tempo conoscevo una bella donna. Mentre stava appoggiata alla scrivania immersa nei suoi pensieri, arrivai da dietro senza far rumore; le accarezzai la nuca sottile facendo dondolare dall'alto la frangia di un nastrino viola di un *obiage*⁷ e lei si voltò indietro languidamente. In quell'istante aveva un volto disteso, ma negli occhi e sulle labbra c'era traccia di un sorriso. Allo stesso tempo incassò il suo bel collo nelle spalle. Quando il passero mi guardò all'improvviso mi ricordai di quella donna. Ormai si è sposata. Io l'avevo stuzzicata con il nastrino viola due o tre giorni dopo che era stato combinato il suo matrimonio. (Ivi: 88).

Caratteristica di *Bunchō* è anche la descrizione quasi maniacale delle attività quotidiane dello scrittore che si alza con calma, tira fuori il passero dalla scatola, pulisce la gabbietta, cambia acqua e mangime e si ritira nello studio mentre il passero ogni tanto cinguetta. Questo finché per propria pigrizia o perché preso dalla scrittura, egli comincia a trascurare la bestiola. La sua disattenzione è però compensata, almeno inizialmente, dalla premura di altri familiari, cosicché il suo compito si riduce al

⁷ Striscia di stoffa leggera che avvolge il cuscinetto imbottito che sostiene il nodo della cintura nei *kimono* da donna.

semplice apprezzamento del canto del passero. La concentrazione nella scrittura è tale che egli finisce per ignorare alcuni rumori preoccupanti e lascia la bestiola al freddo durante la notte.

Una sera ero come al solito nello studio assorbito dal rumore della mia penna, quando improvvisamente sentii il tonfo di un oggetto caduto a terra. Non mi alzai. Continuai a scrivere il romanzo che dovevo consegnare con urgenza. Se mi fossi alzato apposta e si fosse trattato di un nonnulla, sarebbe stato seccante, così non me ne preoccupai, ma tenni le orecchie comunque tese. Quella sera mi coricai a mezzanotte passata. Di ritorno dal bagno, siccome ero in pensiero, per sicurezza passai per la veranda a dare un'occhiata. La gabbia era caduta dalla scatola e giaceva su un fianco. La ciotola per l'acqua e il cibo si erano rovesciati. Il miglio era sparso per la veranda. Il trespolo si era staccato. Il passero, aggrappato a una barra della gabbia, era immobile. Mi ripromisi che dal giorno seguente avrei impedito al gatto di arrivare sulla veranda (Ivi: 95).

Infine, una serie di impegni distoglie completamente l'attenzione del narratore che dimentica di occuparsi del passero finché non lo ritrova morto.

Rincasai verso le tre del pomeriggio. Appesi il cappotto all'ingresso e attraversai il corridoio con l'intenzione di entrare nello studio, passando come al solito per la veranda: fu allora che vidi la gabbia sopra la scatola. Il passero era sul fondo della gabbia a pancia in su. Le due zampe unite e rigide spuntavano diritte dal petto. Mi fermai accanto alla gabbia e rimasi immobile a guardare il passero. I suoi occhi neri erano chiusi come se dormisse e il colore delle palpebre era diventato di un blu pallido (Ivi: 96).

Dopo aver ordinato alla domestica di portare via il cadavere del passero, si siede alla scrivania e scrive una lettera all'amico Miekichi per informarlo dell'accaduto.

Poco dopo, nel giardino sul retro sentii il vociare dei bambini che volevano seppellire il passero. Il giardiniere incaricato della manutenzione del giardino diceva: "Signorina questo è il posto migliore". Io, anche senza riuscire ad andare avanti a scrivere, presi in mano la penna nel mio studio (Ivi: 98).

Come si è visto, il protagonista di *Bunchō* trascorre dunque buona parte del proprio tempo nello studio, dal quale riemerge occasionalmente costretto più che altro da circostanze esterne o dalla mancanza di ispirazione. Rifugiarsi nello studio per cercare di scrivere sembra talvolta un modo pretestuoso per evitare di affrontare problemi quotidiani, come la caduta della gabbia dalla scatola o la sepoltura del passero, delegando ad altri di farlo. D'altro canto, è proprio dall'immagine finale nello studio che traspare l'emozione suscitata dalla morte del passero. Il protagonista è infatti con la penna in mano ma non riesce a scrivere, probabilmente per il dolore o il rimorso causato dalla morte dell'innocente bestiola.

L'attività dello scrittore, la difficoltà di trovare l'ispirazione, l'inquietudine, il freddo, la contemplazione del giardino e della veranda dalla scrivania dello studio

sono elementi ripresi anche nei racconti di *Eijitsu shōhin* (Brevi racconti di primavera, 1909) che descrivono momenti della quotidianità dell'autore. In *Hibachi* (Il braciere), per esempio, l'impossibilità di dedicarsi alla scrittura come egli vorrebbe è riconducibile essenzialmente al fastidioso pianto del figlio più piccolo e al freddo pungente che non dà tregua. L'enfasi sulla percezione del freddo, sullo stato di prostrazione e di insofferenza ai rumori sono elementi che accomunano questo breve racconto a *Bunchō*. In *Ganjitsu* (Il primo giorno dell'anno), neppure il clima festivo del Capodanno sarebbe in grado di far uscire il protagonista dal suo ritiro, se egli non ricevesse la vista di alcuni amici che lo costringono a esibirsi nella recitazione di un brano di teatro *nō*. In *Gyōretsu* (La sfilata), stando seduto alla scrivania dello studio, attraverso lo spiraglio della porta rimasta aperta sulla veranda, il narratore ha modo di osservare la bizzarra sfilata dei figli che si divertono a travestirsi con gli *obi* della madre. E ancora, è dalla finestra dello studio che il protagonista osserva il comportamento curioso di una delle figlie davanti alla tomba del gatto di casa in *Neko no haka* (La tomba del gatto). Anche nei romanzi troviamo personaggi che cercano nello studio un momentaneo ristoro dagli affanni quotidiani. In *Sore kara* (E poi, 1909), molte delle riflessioni e delle decisioni importanti nella vita di Daisuke nascono proprio nella cornice dello studio. A titolo di esempio si può citare il seguente passaggio.

Daisuke non rispose, appese il cappello e andò direttamente nello studio passando dall'*engawa*. Poi chiuse gli *shōji* [...]. Nella stanza in penombra, Daisuke passò una decina di minuti in uno stato di stordimento [...]. In quei momenti si rendeva conto che le sue energie vitali erano sottoalimentate [...]. Quello stato d'animo lui lo chiamava *ennui*. Era convinto che fosse l'*ennui* a causare confusione nella sua logica [...]. La stanza dove si trovava era tradizionale, del tutto priva di decorazioni. A suo parere, non c'era lì dentro nemmeno una cornice di qualità. Le sole cose belle che potessero attirare lo sguardo per i loro colori vivaci erano i libri occidentali allineati sugli scaffali. Daisuke sedeva adesso smarrito fra questi libri. Ah, pensava guardandosi intorno, per scuotere la sua coscienza a tal punto intorpidita doveva agire in qualche misura sull'ambiente che lo circondava! I suoi occhi vuoti si posarono nuovamente sulle pareti. Aveva soltanto un modo per sfuggire a quella vita fiacca, si disse alla fine tra sé: doveva rivedere Michiyo. (Pastore 2012: 149-52)

Anche in *Michikusa* (Erba lungo la via, 1915), lo studio è il luogo nel quale Kenzō si 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, le 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. Non sapeva davvero più cosa fosse il riposo. Era costantemente incollato alla scrivania [...] (Ishihara 1994: 7-9).

La rappresentazione dello studio e del suo abitante è dunque un motivo ricorrente nella narrativa di Sōseki a partire da *Bunchō* che ne fissa gli elementi fondamentali. Pur cambiando la focalizzazione dai racconti ai romanzi, il ritiro nello studio è la manifestazione più evidente di un desiderio di solitudine del protagonista e della sua ricerca di una tranquillità d'animo essenziale per la creazione letteraria o la riflessione. È anche un allontanamento momentaneo dal mondo familiare o sociale che garantisce all'individuo una certa privacy. Concetto che, come sottolinea Marcus (2009: 95), rappresenta la fondamentale incongruità della società Meiji, «the conflicting claims of a Western-inspired individualism and a state-sponsored ethos of familism and collectivism under an authoritarian regime». Il desiderio di isolarsi nello studio potrebbe altresì rappresentare metaforicamente quel ripiegamento nel privato alla ricerca di un benessere individuale lontano dalla sfera pubblica tipico di molti autori degli inizi del Novecento (Bienati 2005: 16 e segg.).

Per altro, lavorando come scrittore per un quotidiano, Sōseki trascorrevva buona parte del suo tempo a casa rinchiuso nello studio. Lo *shosai* è dunque l'ufficio e al contempo uno spazio centrale nella costruzione e affermazione dell'identità dello scrittore che riesce a vivere del proprio mestiere e a permettersi una stanza tutta per sé. Non sorprende pertanto che negli *shōhin* più vicini al genere autobiografico, scritti anche per appagare la curiosità del pubblico sulla vita privata dello scrittore di successo, i riferimenti alla realtà extratestuale dello studio siano consistenti. D'altra parte, il rischio di una smaccata esibizione del proprio capitale culturale, secondo la nozione di Bourdieu (Marcus 2009: 126), è contrastato dalla voce autoironica del protagonista che non si prende mai troppo sul serio e ridimensiona l'autocompiacimento dell'autore.

Inoltre, non è possibile ignorare la fascinazione esercitata su Sōseki dallo studio come luogo legato alla memoria di autori a lui cari. Ne è un chiaro esempio *Kārairu hakubutsukan* (Il museo Carlyle, 1905), racconto nel quale egli rievoca la sua visita alla casa museo dello storico e filosofo inglese Thomas Carlyle (1795-1881), di cui da giovane aveva letto con ammirazione le opere.⁸ Sōseki si sofferma molto sulla

⁸ L'ammirazione per Carlyle è evidente in *My Friends in the School* (1889) un componimento scritto in inglese da un Sōseki ventiduenne. Il giovane autore immagina in sogno di incontrare il fantasma di Carlyle che lo mette in guardia dall'imitarne lo stile. L'imitazione nasce, per ammissione del narratore, dall'entusiasmo suscitato dalle opere e dal talento dello scrittore. «Is not anyone [...] who reads a great man's work, loves his good sense, admires his talent, a friend of his? Well then, let Carlyle be my friend, let him also be the hero of my piece», conclude Sōseki (Ono et al. 1996: 444). L'ammirazione di Sōseki per Carlyle è condivisa anche da Virginia Woolf che, il 23 febbraio del 1909, in occasione della sua terza visita alla casa dello scrittore al 24 di Cheyne Row nel quartiere di Chelsea a Londra, scrive *Carlyle's House*. Una brevissima descrizione della visita guidata probabilmente dalla stessa donna che aveva accompagnato Sōseki otto anni prima, il 3 agosto 1901. In merito all'analisi comparata delle due opere si veda Minow-Pinkney (2010).

descrizione dello studio e sull'empatia provata nei confronti di Carlyle, il quale, essendo particolarmente insofferente ai rumori e malato di stomaco come l'autore, si era fatto costruire uno studio nel sottotetto della propria abitazione con la speranza di riuscire a trovare lì la quiete e il silenzio necessari alla scrittura.

La passione per Carlyle suggerisce la possibilità di leggere il "racconto nello studio" anche come un'intenzionale allusione all'autorappresentazione dello scrittore nello studio che ricorre nella letteratura romantica europea. Alcuni dei testi che Sōseki aveva raccolto nella sua biblioteca offrono esempi significativi in tal senso. È il caso di una lettera di Dickens riportata in *The Life of Charles Dickens* di John Forster (1812-1876), nella quale l'autore descrive il processo di creazione letteraria reso difficoltoso dal rigore dell'inverno parigino, da un malessere psicofisico acuito dall'incalzare delle scadenze e dalla momentanea mancanza di ispirazione. Elementi che, come si è visto, ricorrono anche in *Bunchō*.

Freddo intenso. L'acqua nelle brocche in camera da letto si ghiaccia interamente in masse solide, spacca le brocche con esplosioni simili a quelli di un piccolo cannone e rotola sul tavolo e sui lavabi, dura come granito. Utilizzo allora la doccia del bagno, ma sono abbattuto e svogliato, senza voglia di scrivere. Questo è quanto. Non riesco a iniziare, in questo strano posto. Mi ha preso una violenta antipatia per il mio studio e sono sceso di sotto, in salotto. Non riesco a trovare un angolo adatto al mio scopo. Sono piombato nell'oscura contemplazione del mese che sta finendo. Sono rimasto seduto sei ore di fila e ho scritto due righe.... Poi, sai com'è: quali modifiche è necessario apportare ai tavoli e alle sedie, quanta corrispondenza deve essere evasa, e come io abbia cercato di mettermi al lavoro alla mia scrivania in tutti i modi, ma abbia continuato ad evitarla e allontanarmene come un uccellino da una zolletta di zucchero. Per farla breve ho appena cominciato. Cinque pagine stampate, direi. Spero di godere di una condizione migliore la settimana prossima o sarò indietro. Cercherò di darmi da fare seriamente. Non posso fare di più. (Forster 1873: 91)

Lo scrittore che dalla sua scrivania osserva il mondo attraverso la finestra è un elemento che ricorre anche in *The Novels and Romances of Alphonse Daudet*, opera nella quale lo scrittore francese Alphonse Daudet (1840-1897) ricostruisce il processo di creazione delle sue opere e ricorda i luoghi nei quali esso ha avuto luogo.⁹

Una volta che le fondamenta furono saldamente posate, i miei personaggi pronti all'azione e i capitoli delineati, mi misi al lavoro. Ero nello studio spazioso, illuminato da due ampie e alte finestre di palazzo Lamoignon. Leggete le prime pagine del capitolo

⁹ Sōseki conosceva l'opera di Daudet *Trente ans de Paris. A travers ma vie et mes livres* (1889) nella sua traduzione inglese curata da Ives George Burnham (1856-1930) e contenuta nell'edizione antologica *The Novels and Romances of Alphonse Daudet. Memories of a Man of Letters; Thirty Years in Paris; etc.* pubblicata nel 1900 per i tipi di Brown & Co. Inoltre, Sōseki aveva certamente letto, come testimoniano i suoi appunti a margine, anche un'altra raccolta dello scrittore francese, sempre a cura di Ives George Burnham, intitolata *Alphonse Daudet* e pubblicata nel 1903 per i tipi di G.P. Putnam's Sons.

intitolato *Jack en Ménage* e avrete la visione d'insieme delle case degli operai, dei tetti di zinco, delle alte ciminiere delle fabbriche sostenute da lunghi cavi di ferro, che i miei occhi, quando li alzavo dal foglio, vedevano attraverso i vetri grondanti e la foschia dei giorni parigini. (Daudet 1900: 181)

Fromont (1874) è stato scritto in uno dei palazzi più antichi del Marais, dove il mio studio, con le sue enormi finestre, si apriva sul fogliame e i graticci anneriti del giardino. Ma fuori da quella zona tranquilla con il cinguettio degli uccellini, c'era la vita intesa dei quartieri, le colonne di fumo dalle fabbriche e il rumore dei mezzi di trasporto. (Ivi: 202).

È plausibile quindi che attraverso lo *shosai monogatari* Sōseki faccia intenzionalmente riferimento ad analoghi autoritratti letterari di autori europei e al contempo si inserisca nell'alveo di una tradizione che affonda le sue radici anche nella classicità giapponese. Già nello *Shosaiki* (Note dallo studio, 893), infatti, Sugawara no Michizane (845-903), descriveva in versi il piccolo studio ereditato dal padre. Uno spazio ridotto, nel quale è difficile muoversi per la presenza della scrivania, dei mobili e dei libri, ma comunque caro al poeta che da questa sorta di *locus amoenus* può sentire il fruscio di un vicino boschetto di bambù e il profumo dei fiori di pruno.¹⁰

Lo studio dell'artista ha una sua centralità anche in *The Picture of Dorian Gray* (1890), di cui Sōseki possedeva l'edizione del 1908 per i tipi Tauchnitz. Come è noto le primissime righe del primo capitolo del romanzo sono dedicate alla descrizione dello studio del pittore Basil Hallward che conversa con lo spregiudicato Lord Henry Wotton in merito al ritratto di Dorian Gray ancora montato sul cavalletto all'interno dell'atelier. La celebrazione del culto della bellezza, centrale nel romanzo, è percepibile già nella descrizione dell'ambiente e dell'atmosfera dello studio, presentato con gusto tipicamente decadente attraverso una ricchezza di dettagli sensuali che stimolano tutti e cinque i sensi.

Né, d'altro canto, si può trascurare l'influenza che le arti visive possono aver esercitato su Sōseki, appassionato d'arte e di pittura. L'artista ritratto nel suo ambiente di lavoro è infatti un soggetto che ricorre nella storia dell'arte europea dal *San Luca dipinge la Vergine* (1439) di Rogier van der Weyden al *Pittore nello studio* (1626-28) di Rembrandt a *L'atelier dell'artista* (1855) di Gustave Courbet, per citare solo alcuni tra gli esempi più noti.¹¹ L'immagine dell'artista geniale che crea e vive ritirato dal mondo, così cara al Romanticismo, è fissata anche nelle pagine della letteratura. Secondo Charles Baudelaire (1821-1867) che ne aveva visitato lo

¹⁰ Per il testo, contenuto in *Kanke bunsō* (Poemi di Sugawara, ca. 900), si veda Kawaguchi (1966: 535).

¹¹ Sull'evoluzione della natura, della funzione e del significato dello studio dell'artista si veda Esner (2013). L'immagine dell'artista al lavoro nel suo studio è anche il soggetto delle prime fotografie che ritraggono pittori come Claude Monet (1840-1926) e John Singer Sargent (1856-1925), o scrittori come Henry James (1843-1916), immortalato davanti al suo scrittoio nel 1910 da Theodate Pope Riddle (1867-1946).

studio, Eugène Delacroix (1798-1863) era l'esempio per eccellenza dell'artista che sceglie un'esistenza solitaria nel suo austero atelier.¹² È solo in quella torre d'avorio, come la definisce Baudelaire,¹³ che il pittore può dedicarsi alla propria arte. Con Delacroix, come nota Reijnders (2013), lo studio diventa uno dei due poli di un binomio inscindibile alla cui altra estremità si colloca il Salon parigino. Per quanto paradossale possa sembrare, se il Salon crea uno spazio pubblico per l'arte, dal quale in definitiva dipende il successo di un pittore, l'atelier è lo spazio intimo ed esclusivo che garantisce indipendenza e integrità all'artista. Da questo punto di vista lo studio potrebbe acquisire una valenza analoga anche in Sōseki. Pur nella consapevolezza che le esigenze del pubblico e dell'editore non possono essere disattese, lo studio funziona come un laboratorio nel quale sperimentare liberamente secondo l'ispirazione personale.

In conclusione, quindi, lo *shosai monogatari*, le cui linee essenziali sono già delineate in *Bunchō*, può essere letto come la rappresentazione ironica, seppur non priva di un certo autocompiacimento, della quotidianità di uno scrittore giapponese del Meiji. Al contempo lo studio è l'espressione di un desiderio di intimità e privacy funzionale alla scrittura. Inoltre, esso rappresenta il tentativo di inserirsi con voce personale in un dialogo aperto con la tradizione letteraria e pittorica di respiro mondiale.

Riferimenti bibliografici

- Akutagawa, Ryūnosuke (2000). *Za Ryūnosuke. Akutagawa Ryūnosuke zen issatsu*. Tokyo: Daisanshokan.
- Bienati, Luisa (2005) (a cura di). *Letteratura giapponese. Dalla fine dell'Ottocento all'inizio del terzo millennio*. Torino: Einaudi.
- Daudet, Alphonse; Burnham, Ives G. (trad.) (1900). *The Novels and Romances of Alphonse Daudet. Memories of a Man of Letters; Thirty Years in Paris; etc.* Boston: Little, Brown & Co.
- Esner, Rachel (2013). "Forms and Functions of the Studio from the Twentieth Century to Today". In Esner, Rachel; Kisters, Sandra; Lehmann, Anne-Sophie (a cura di). *Hiding Making – Showing creation. The Studio from Turner to Tacita Dean*. Amsterdam: Amsterdam University Press, pp. 121-135.
- Forster, John (1873). *The Life of Charles Dickens*, vol. 4, Leipzig: B. Tauchnitz.
- Guglielmi, Giuseppe; Raimondi, Ezio (2004) (a cura di). Baudelaire, Charles. *Scritti sull'arte*. Torino: Einaudi.
- Ishihara, Chiaki (1994) (a cura di). *Sōseki zenshū*, vol. 10, Tokyo: Iwanami shoten.

¹² Anche Sōseki conosce Delacroix di cui descrive il quadro *Dante e Virgilio* (o *La barca di Dante*, 1822) in *Bungaku hyōron* (Critica letteraria, 1909), citandolo come un esempio riuscito di opera, nella quale numerosi elementi figurativi convivono in una composizione ben strutturata e capace di incontrare sia il gusto dello spettatore occidentale che di quello orientale.

¹³ Ne parla in *L'œuvre et la vie d'Eugène Delacroix* del 1863 (Guglielmi et al. 2004: 345).

- Ishizaki, Hitoshi (1981). “*Eijitsu shōhin no ichi*”. In Miyoshi, Yukio (a cura di). *Kōza Natsume Sōseki*, vol. 3, Tokyo: Yūhikaku, pp. 31-48.
- Marcus, Marvin (2009). *Reflection in a Glass Door: Memory and Melancholy in the Personal Writings of Natsume Sōseki*. Honolulu: University of Hawai’i Press.
- Ninomiya, Tomoyuki (2003). “Sōseki to Miekichi no *Bunchō* – Hibikiau tekusuto”. *Kindai bungaku shiron*, 41, pp. 1-18.
- Nakayama, Kazuko; Tamai, Takayuki (1994) (a cura di). *Sōseki zenshū*, vol. 6, Tokyo: Iwanami shoten.
- Nathan, John (2018). *Sōseki. Modern Japan’s Greatest Novelist*. New York: Columbia University Press.
- Natsume, Sōseki; Pastore, Antonietta (trad.) (2012). *E poi*. Vicenza: Neri Pozza.
- Minow-Pinkney, Makiko (2010). “Sketches of Carlyle’s House by Two Visitors, a Young Virginia Woolf and a Japanese Novelist, Sōseki Natsume”. In Potts, Gina; Shahriari, Lisa (a cura di). *Virginia Woolf’s Bloomsbury. Aesthetic Theory and Literary Practice*, Vol. 1, London: Palgrave Macmillan, pp. 153-170.
- Ono, Jun’ichi; Ishihara, Chiaki; Togawa, Shinsuke; Yamanouchi, Hisaaki (1996) (a cura di). *Sōseki zenshū*, vol. 26, Tokyo: Iwanami shoten.
- Ono, Jun’ichi (1996) (a cura di). *Sōseki zenshū*, vol. 25, Tokyo: Iwanami shoten.
- Reijnders, Frank (2013). “The Studio as Mediator”. In Esner, Rachel; Kisters, Sandra; Lehmann, Anne-Sophie (a cura di). *Hiding Making – Showing creation. The Studio from Turner to Tacita Dean*. Amsterdam: Amsterdam University Press, pp. 136-156.
- Shimizu, Takayoshi; Aketani, Hideaki (1994) (a cura di). *Sōseki zenshū*, vol. 12, Tokyo: Iwanami shoten.
- Kawaguchi, Hisao (1966) (a cura di). *Kanke bunsō, Kanke kōshū*. In *Nihon koten bungaku taikei*, vol. 72. Tokyo: Iwanami shoten.
- Yiu, Angela (2001). “A Preface to *Buncho*”. *Michigan Quarterly Review*, 40, 3, pp 484-500.