



Citation: G.M. Follaco (2022)
Le foglie morte. Il tema della
vecchiaia nell'opera di Nagai
Kafū a partire da due saggi del
1943-44. *Lea* 11: pp. 447-461.
doi: [https://dx.doi.org/10.362553/
LEA-1824-484x-13700](https://dx.doi.org/10.362553/LEA-1824-484x-13700).

Copyright: © 2022 G.M. Follaco.
This is an open access, peer-re-
viewed article published by
Firenze University Press ([https://
oajournals.fupress.net/index.php/
bsfm-lea](https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea)) and distributed under
the terms of the Creative Com-
mons Attribution License, which
permits unrestricted use, distri-
bution, and reproduction in any
medium, provided the original
author and source are credited.

Data Availability Statement:
All relevant data are within the
paper and its Supporting Infor-
mation files.

Competing Interests: The
Author(s) declare(s) no conflict
of interest.

Le foglie morte Il tema della vecchiaia nell'opera di Nagai Kafū a partire da due saggi del 1943-44

Gala Maria Follaco
Università di Napoli L'Orientale (<gfolloco@unior.it>)

Abstract

This contribution explores the meanings and literary influences behind the “fallen leaves” motif and the “old man” pose in the writings of Nagai Kafū (1879-1959). Starting from two short essays published in the first half of the 1940s, a number of fiction and non-fiction works written from 1908 through 1937 will be analysed in order to demonstrate that the theme of ageing has much deeper connotations than one could expect and that the author resorted to it with a view to criticising Japan's path modern society.

Keywords: Ageing, Modernity, Nagai Kafū

Introduzione

Il 29 aprile 1959, Nagai Kafū 永井荷風 (1879-1959) uscì di casa per pranzare in un ristorante poco lontano. La mattina successiva la governante che si recava quotidianamente a casa sua lo trovò morto, solo, con ogni probabilità vittima di un attacco cardiaco sorto come complicazione dell'ulcera gastrica che lo affliggeva da molto tempo. Aveva settantannove anni, una lunga esistenza che gli permise di assistere a numerosi cambiamenti e transizioni nell'ambiente letterario come nei costumi e nella vita politica ed economica del paese. Nato undici anni dopo la Restaurazione Meiji (1868), morì a pochi mesi dall'inizio degli anni Sessanta del Novecento, in un mondo profondamente trasformato e un Giappone che si era misurato con intensi processi di modernizzazione politica, sociale e culturale e varie campagne militari – l'ultima delle quali conclusasi con una disastrosa sconfitta. Se nella Tōkyō di quando era bambino risuonava ancora l'eco degli *shamisen* e non era strano imbattersi in volpi nel giardino di casa, la città della sua vecchiaia era così cambiata, così moderna, da spingerlo a cercare luoghi più “umani” altrove, di preciso a Ichikawa, nella prefettura di Chiba.

Non sorprende, dunque, che nelle fasi finali di una carriera durata oltre sessant'anni Kafū abbia rivolto lo sguardo al passato, che sia tornato spesso con la memoria al mondo dell'infanzia e gioventù rilevando, non di rado con amarezza, l'azione trasformatrice e inesorabile del tempo.

Questa attenzione per il passato, tuttavia, non è una prerogativa della sua produzione più tarda. Già la raccolta di racconti ispirati dal suo soggiorno in Francia (1907-1908), *Furansu monogatari furansu monogatari* (Storie francesi, 1909), è in perfetta sintonia con le tonalità principali della poetica di Kafū, quella fortunata combinazione di “malinconia, tristezza, dolcezza e desolazione” (Sakagami 2002, 12)¹ in cui Sakagami Hiroichi individuava la vera peculiarità della sua scrittura e che si può assimilare alla nostalgia caratteristica del suo universo letterario. L'immagine di Kafū come artista nostalgico e devoto al passato è stata particolarmente influente, soprattutto fuori dal Giappone, fino alla seconda metà degli anni Novanta del ventesimo secolo, quando grazie ai contributi di Evelyn Schulz (1997), Stephen Snyder (2000) e Rachael Hutchinson (2011), per citarne solo alcuni, le atmosfere apparentemente antichate delle sue opere sono state meglio contestualizzate e ritenute uno strumento critico di grande efficacia al servizio di una visione profondamente moderna e, in quanto tale, tutt'altro che “nostalgica” in senso stretto. In altre parole, ogni volta che l'autore e i suoi personaggi assumono un punto di vista retroattivo lo fanno con l'intenzione di introdurre elementi paradossali, ironici, critici volti a sottolineare il rapporto necessario tra passato e presente che sottende all'esperienza della modernità e l'ideale apparentemente irrealizzabile di un progresso il più possibile conservativo.

A tal fine, risulta particolarmente efficace l'adozione di un punto di vista memore del passato benché collocato nel presente, e l'allestimento di una struttura narrativa che consenta un'oscillazione continua tra i due piani temporali; ciò spiega il ricorso frequente a personaggi (e spesso a voci narranti) anziani e a intrecci che presuppongono un rimando al passato mediante l'espedito del ricordo. Tuttavia, come si è detto, queste strategie non riguardano solo le opere tarde dell'autore, cioè quelle scritte quando l'età avanzata avrebbe giustificato pienamente la centralità assegnata all'esercizio della memoria, ma si ritrovano anche in quelle giovanili: si può certamente affermare che l'opera di Kafū esprime nella sua totalità una poetica della memoria, poetica che si affida a tropi, schemi narrativi e strategie performative ben precisi e che, come si argomenterà, fa capo a un sentimento nostalgico sia di matrice moderna (nell'accezione degli studiosi già citati) sia di carattere retrospettivo.

Questo articolo si propone di esaminare due espedienti narrativi ricorrenti nella prosa di Kafū, vale a dire il tropo delle foglie morte e la figura dell'uomo anziano, inquadrandoli in una parte della sua produzione scarsamente studiata soprattutto per motivi legati al genere e al periodo di composizione. Muovendo infatti da due brevi saggi scritti dall'autore in età relativamente avanzata (precisamente tra la fine del 1943 e l'inizio del 1944, quando aveva ormai superato la soglia psicologica dei sessant'anni, il *kanreki*), *Kareha no ki* 枯葉の記 (Cronache delle foglie secche) e *Yuki no hi* 雪の日 (Un giorno di neve), si tenterà di rintracciare i due elementi sopracitati lungo l'intera sua carriera per sottolineare l'essenziale continuità della sua poetica e collegare idealmente tali artifici retorici alla sua postura critica e al complesso intreccio di influenze che sorregge il suo progetto artistico.

L'indagine dimostrerà infatti che l'immagine delle foglie secche, o morte, evocativa delle suggestioni francesi particolarmente potenti nella fase iniziale della sua carriera ma anche di altre ispirazioni letterarie, giapponesi e cinesi, costituisce una costante nell'opera di Kafū, che tende ad adoperare il leitmotiv dell'autunno con una vasta gamma di significati allegorici il

¹ “悲愁哀切甘美寂寥”.

cui riferimento principale resta il tema della vecchiaia e della morte. Similmente, la figura del “vecchio” è centrale in molti suoi scritti proprio in virtù della sua contiguità con la morte e per le possibilità narrative offerte da un punto di vista che si colloca in posizione esterna rispetto allo scorrere del tempo.

Le foglie cadute sono un’immagine ricorrente della sua produzione a partire dagli anni trascorsi negli Stati Uniti, come si vedrà anche in riferimento a uno dei racconti contenuti in *Amerika monogatari* あめりか物語 (Storie americane, 1908), *Ochiba* 落葉 (Le foglie cadute), che per la visione della vita che esprime si può considerare una sorta di breviario della nostalgia secondo Kafū e un’opera anticipatrice della sua narrazione dell’amore e della giovinezza perduta.

Quest’ultimo tema è a sua volta centrale nella letteratura di Kafū e gli è caro tanto da indurlo ad adottare il punto di vista del “vecchio” anche laddove i protagonisti delle sue storie sono ancora relativamente giovani. Si osserva infatti, nella sua scrittura, una tendenza ad attribuire caratteristiche tipiche dell’individuo di età avanzata a personaggi che non lo sono ancora. Lo stesso Kafū espresse il desiderio di lavorare a un’autobiografia quando era poco più che ventenne (*Kafū zenshū* 荷風全集 IV, 303; d’ora in poi *KZ*), e ciò che in questo articolo si dimostrerà è che tali posizionamenti della voce narrante o del protagonista sono funzionali al proposito di veicolare attraverso la scrittura una precisa visione del mondo che risulterebbe incongrua qualora a raccontare i fatti fosse un personaggio più giovane. I “vecchi” che si incontrano tra le pagine dei libri di Kafū sono spesso dei giovani sotto mentite spoglie o adulti nelle cui vite l’esperienza o la letteratura hanno prodotto un effetto simile a quello dello scorrere degli anni.

1. *Kareha no ki e Yuki no hi*

Il breve saggio *Kareha no ki* fu pubblicato in volume nel dopoguerra ma la sua composizione e la prima pubblicazione in rivista risalgono rispettivamente al novembre del 1943 e al gennaio dell’anno successivo. Il *Danchōtei nichijō* 断腸亭日乗 (Diario della casa della dispepsia, 1917-59) riporta, alla data del 21 novembre 1943, che Kafū stava lavorando a “un breve scritto intitolato ‘Cronache delle foglie secche’” (小品文枯葉の記を草す), mentre due giorni dopo registra l’avvenuto invio del testo a Momiyama Shigetsu 初山梓月 (1878-1958) affinché lo pubblicasse nella rivista di *haikai* da lui curata, *Fueki* 不易 (*KZ* XXV, 178). Come si può intuire dalla natura della rivista in cui compare, *Kareha no ki* è uno scritto che mescola prosa e poesia, e che concepisce il soggetto principale, cioè le foglie secche del titolo, in un contesto ben più ampio rispetto a quello della semplice esperienza di prima mano: le foglie d’autunno e l’insieme delle riflessioni che suscitano nell’autore costituiscono l’elemento di ricordo tra il racconto della sua quotidianità e un retroterra poetico di notevole vastità, fatto di richiami allegorici e riferimenti intertestuali sofisticati e complessi.

Il testo si apre con la citazione di un componimento di Hosoki Kōi 細木香以 (1822-70), *haijin* del tardo periodo Tokugawa noto in particolare per la sua attività di mecenate nei confronti di numerosi artisti dell’epoca, come ricostruito da Mori Ōgai 森鷗外 (1862-1922) nella biografia che pubblicò sul *Tōkyō nichichi shinbun* 東京日日新聞 e sullo *Ōsaka mainichi shinbun* 大阪毎日新聞 tra il 19 settembre e il 13 ottobre del 1917. Lo *haiku* 俳句 di Kōi che Kafū cita all’inizio di *Kareha no ki* è il seguente: “Di sé stesso persino / è ormai stanco / il banana dalle foglie strappate” (*KZ* XVIII, 329),² un componimento postumo (Mori 1919, 311-13) particolarmente efficace nell’evocare l’atmosfera e i contenuti del testo che introduce.

²“おのれにも飽きた姿や破芭蕉”.

Kafū racconta infatti un episodio apparentemente banale capitatogli con ogni probabilità³ solo poche settimane prima: mentre si trovava in cucina, gli era andato lo sguardo su una pianta di fico dalle foglie avvizzite e, trovandola particolarmente sgradevole alla vista, aveva cominciato a pensare all'azione del tempo sulla natura e, per analogia, all'incedere della vecchiaia (*KZ XVIII*, 329). Leggendo il *Danchōtei nichijō* scopriamo che nello stesso periodo in cui scrive *Kareha no ki* Kafū si sofferma spesso a guardare le foglie cadute nel proprio giardino, che in più di un'occasione raccoglie e incendia (*KZ XXV*, 172, 178), e che nel mese di novembre si preoccupa più volte per il proprio stato di salute, si sottopone a una visita medica ed è costretto a casa per qualche giorno a causa di un forte raffreddore (171-78). Intuiamo dunque che negli ultimi mesi del 1943 l'autore, che pure aveva sempre manifestato una particolare attenzione e perfino preoccupazione per la propria salute anche da giovane, è molto concentrato sulle proprie condizioni fisiche. Tale disposizione potrebbe aver rappresentato un incentivo a riflettere più del solito sul tema della vecchiaia, dunque non sorprende che proprio in questi giorni scriva due *zuihitsu* 随筆 in cui la meditazione sul tempo che passa e sul decadimento psico-fisico occupa una posizione di centralità. Ma neanche lo spazio che dedica, nel *Danchōtei nichijō* come nelle sue giornate, alle foglie secche è privo di interesse in questa sede, poiché segnala un riscontro nel quotidiano di una condizione psichica e poetica ben precisa. Le foglie morte sono qui il correlativo oggettivo di un sentimento di malinconia strettamente legato alla dimensione della vecchiaia, evocata nei versi in esergo allo *zuihitsu* che ne anticipano il tema principale.

Il topos del banano dalle foglie strappate è funzionale alla riflessione sul corpo che invecchia e decade, a sua volta in relazione allegorica con l'immagine della pianta di fico dall'aspetto repellente. Se il banano con le foglie strappate è già di per sé un elemento simbolico che rimanda al senso di impermanenza e una parola stagionale (*kigo* 季語) evocativa dell'autunno, in questo testo vede enfatizzata la componente più specificamente legata a una sorta di disgusto del corpo invecchiato. Né è da sottovalutare quanto suggerisce Katō Ikuya in merito a *Kareha no ki* e *Yuki no hi*, ossia che la loro pubblicazione su *Fueki* fu una dimostrazione di amicizia da parte di Momiyama Shigetsu in un periodo, per Kafū, di impasse creativa cui si accompagnava la difficoltà a trovare riviste disposte a ospitare i suoi scritti (Katō 2012, 228): non è da escludere che tale condizione pesasse ulteriormente sullo stato psichico dell'autore già molto provato dalla guerra in corso.

Anche in *Yuki no hi*, pubblicato su *Fueki* nel febbraio del 1944 ma la cui stesura risale al 3 dicembre 1943, il giorno del suo sessantaquattresimo compleanno, troviamo tracce di questo particolare stato d'animo. Kafū scrive: "Si avvicina il giorno in cui compirò settant'anni. Chissà se sarò obbligato a vivere fino a quando diventerò un orribile vecchio [*minikui rōjin* 醜い老人] di settant'anni. Non voglio vivere fino a quell'età" (*KZ XVIII*, 338).⁴ *Yuki no hi*, ancora più di *Kareha no ki*, è un testo fortemente evocativo, incentrato sull'esercizio della memoria, con il topos della neve che funziona come un innesco: "Ogni qual volta comincia a nevicare mi torna alla memoria la Tōkyō di epoca Meiji, quando ancora non c'erano né

³ Nel testo l'autore parla infatti di *koharu* 小春, la cosiddetta "estate di San Martino", cioè il periodo di metà autunno, e più precisamente nel mese di novembre, quando dopo i primi freddi le condizioni climatiche migliora. *Kareha no ki*, come si è detto, è stato scritto a novembre del 1943, e nel *Danchōtei nichijō* Kafū annota proprio all'inizio del mese un innalzamento delle temperature (*KZ XXV*, 170 sgg.).

⁴ "七十になる日もだんだん近くなって来た。七十といふ醜い老人になるまで、わたくしは生きてゐなければならないのか知ら。そんな年まで生きてゐたくない".

treni né automobili” (334).⁵ Qui la distanza tra l’oggetto e l’atto della narrazione amplifica il senso di desolazione del presente; e non è tanto la scelta di un’epoca ormai lontana quanto l’atmosfera evocata nel ricordo di tale epoca a suggerire un’idea di lontananza irriducibile da cui scaturisce lo stato di prostrazione della voce autoriale.

Per uno scrittore nella cui poetica un ruolo di primo piano è sempre spettato alla pratica del ricordo e della nostalgia, tale disposizione non è di certo una novità, ma ciò che questi due saggi hanno di diverso rispetto alla sua produzione precedente è che, forse per la prima volta, qui Kafū assume la prospettiva dell’individuo di età avanzata essendo egli stesso un uomo ormai anziano. Ciò rende la nostalgia evocata in questi testi un sentimento profondamente diverso rispetto a quello che domina nel resto della produzione di Kafū: si tratta di una nostalgia volta al passato, che rimpiange i tempi andati, mentre nelle altre sue opere il sentimento nostalgico era sempre riferito al presente e al futuro (Follaco 2018, 240-41). Se in un’opera come *Kanraku* 歓楽 (Il Piacere, 1909) l’io narrante era un poeta che aveva superato i quarant’anni mentre l’autore ne aveva dieci in meno, così come il Ragetsu 蘿月 di *Sumidagawa* すみだ川 (Il Sumida, 1909) e lo Ōe Tadasu 大江匡 di *Bokutō kitan* 瀬東綺譚 (Una strana storia al di là del Sumida, 1937), benché generalmente considerati degli alter ego di Kafū erano più avanti di lui con gli anni, nei due *zuihitsu* summenzionati si osserva un sostanziale allineamento tra la sua età e l’esperienza di memoria che è al centro del racconto. Nella finzione romanzesca, dunque, l’autore è particolarmente incline ad anticipare l’età che avanza perché comprende il potenziale narrativo del ricordo, mentre nella produzione saggistica dell’ultima fase della sua vita di scrittore l’esercizio della memoria recupera la propria funzione primaria: quella di reiterare il passato per chi sa di avere meno tempo davanti a sé di quanto ne abbia già vissuto.

Resta da capire a cosa sia dovuta tale inclinazione. Perché, cioè, nella produzione letteraria precedente, persino giovanile, Kafū abbia sempre privilegiato il punto di vista dell’uomo più avanti con gli anni, il che ha contribuito a conferire alla sua opera quell’aura nostalgica che per decenni ne ha influenzato e condizionato la ricezione.

In primo luogo, come già osservato, la prospettiva dell’uomo anziano gli consentiva un margine maggiore per la rappresentazione di una dimensione psichica ed emotiva che evidentemente riteneva particolarmente efficace in termini di resa poetica; l’idea di un personaggio ormai fuori dal tempo, per cui la giovinezza è già perduta e le possibilità di vivere determinate esperienze – prima fra tutte quella dell’amore romantico – diminuiscono giorno dopo giorno, è in perfetta sintonia con un mondo letterario la cui colonna portante è senza dubbio un diffuso senso di impermanenza e disincanto.

Tale tipologia di personaggio, inoltre, risulta efficace dal punto di vista della coerenza interna dell’intreccio perché, estraneo ormai per età e, suo malgrado, a una gran parte di esperienze, si pone alla giusta distanza per poterle raccontare in maniera oggettiva; si configura, in altre parole, come un narratore affidabile in virtù della propria posizione necessariamente retrospettiva. Se a raccontare le intermittenze dell’amore e della passione in opere come *Kanraku* e *Sumidagawa* fosse una trentenne, com’era Kafū all’epoca della loro composizione, anziché un uomo molto più avanti con gli anni, il suo punto di vista non sarebbe altrettanto neutrale; allo stesso modo, il senso di spaesamento e di alienazione di Ōe Tadasu è particolarmente credibile quando rapportato alla sua età.

Ma i saggi scritti negli anni Quaranta ci dimostrano che, con il sopraggiungere della vecchiaia, alla dimensione critica ed emotiva del ricordo se ne aggiunge una più legata alla realtà materiale e fisica, una prospettiva inedita benché sia il punto di arrivo di un lungo processo.

⁵ “わたくしは雪が降り初めると、今だに明治時代、電車も自動車もなかった頃の東京の町を思起すのである”.

2. Ochiba e gli scritti degli anni Dieci

Nel racconto *Ochiba*, incluso nella raccolta delle storie americane di Kafū, l'io narrante *jibun* 自分, del quale non si conosce l'età ma che presumibilmente ha tra i venti e i trent'anni, sta osservando in un pomeriggio di settembre le foglie che cadono a Central Park, a Manhattan. La visione delle donne che attraversano il parco fa sì che si perda in una piacevole fantasia:

Giovani donne con abiti leggeri passano ininterrottamente davanti ai miei occhi, su carrozze o a cavallo, e a me sembra che tutte guardino nella mia direzione e poi si allontanino sorridendo. Di fronte ai sorrisi delle donne più giovani e belle finisco sempre a fantasticare di amori felici... Scrivo un libro in questa lingua meravigliosa che è l'inglese, una donna lo legge e, desiderosa di conoscerne l'autore, viene da me. Ci raccontiamo le nostre vite, ci raccontiamo poesie, ci raccontiamo l'un l'altra, infine, i nostri segreti. E poi un giorno mi sposo e vado a vivere a Long Island o vicino al mare del New Jersey, in qualche zona dell'entroterra da cui sia possibile raggiungere New York in una o due ore di viaggio in treno. Un piccolo cottage con le pareti verniciate, circondato da un orto pieno di ciliegi e meli. Dalla prateria che si estende oltre il boschetto sul retro si vede il mare in lontananza. Nei pomeriggi primaverili ed estivi, in autunno prima del tramonto e nei mattini d'inverno, mi stendo su un divano vicino alla finestra e mi metto a leggere. Poi mi addormento, e mi sveglia mia moglie che suona il pianoforte nella stanza accanto – un brano molto dolce, per esempio una sonata di Liszt, sarebbe perfetto... A questo punto, con il vento freddo del tramonto che mi soffia sul viso, ritorno alla realtà, seduto sulla panchina. Ho trascorso intere giornate di primavera immerso in questi sogni, poi tutta un'estate... E adesso è autunno, ed è proprio l'ora perfetta per pensare agli amori perduti del passato, mentre guardo le foglie degli alberi cadere una dopo l'altra. (KZ IV, 240-41)⁶

L'autunno, scrive *jibun*, è la stagione ideale per ripensare agli amori passati, eppure ciò che ha fatto fino a questo momento è stato immaginarne di futuri. La riflessione che ne scaturisce è che l'uomo vada incontro al destino come le foglie degli alberi si posano a terra: ciascuno vive la propria vita coltivando sogni e speranze fino a quando i giorni non volgono al termine. E a quel punto poco conta l'effettiva realizzazione dei desideri, perché l'esistenza coincide con un'attesa continua:

Sogno, incanto, illusione: è questa la vita di noi tutti. Pensiamo continuamente all'amore, passiamo il tempo a sognarne il coronamento, ma in fondo non desideriamo davvero che si realizzi. Vogliamo rincorrere ombre evanescenti, che alla realtà somigliano soltanto, mentre ci lasciamo inebriare da presagi e speranze. (241)⁷

⁶“眼の前には絶間なく、軽装した若い女が馬車を馭し、馬に乗って行過ぎるが何れも皆、自分の方を眺めては微笑んで行くとしか思われぬ。

自分は若い中にも猶若く、美しい中にも猶美しい女の笑顔を眺むれば、訳もなく幸福な恋を空想するのだ……自分は麗しい英文で何か著作をする、それを読んだ女が、作者の面影を慕って訪ねて来る。人生を語る、詩を語る、遂には互いの秘密をかたる。何時か、自分は結婚してつて、ロングアイランドか、ニューゼルシーかの海辺あたり、ニューヨークからは汽車で一二時間位で往來の出来る田舎に家庭を作る。小さいペンキ塗の板屋で、そのまはりには、桜や林檎の果樹園があり、裏手の森を抜ければ、ひろびろした牧場から、づつと遥かに海が見える。自分は春や夏の午後、秋の日暮前、冬の真昼など、窓際の長椅子に身を横て、読書につかれたまま、居眠るともなく居眠りする、と、隣の室からは、極く緩かな、リツストのソナタのやうなものが可い、妻の弾ずるピヤノの曲に、はつと目覚むれば……自分はここに初めて、夕暮れの冷たい風に面を吹かれて、ベンチの上なる現実の我れに立返るのであった。

かやうな夢に耽つた春の日も、一夏を過ぎて、ああ……今は秋、はらはら落ちる木の葉を見れば、さながら失へる恋の昔を思ふに等しい”。

⁷“夢、酔、幻、これ、我等の生命である。吾々は絶えず、恋を思ひ、成功を夢みて居るが、然

Ciò che colpisce di questo racconto è il sofisticato interscambio tra passato e futuro che è alla base della sua filosofia di vita come della risposta emotiva di *jibun* alla suggestione dell'amore, e il rapporto tra questa disposizione mentale e l'immagine delle foglie cadute.

Si osserva, nel brano sopracitato, un allineamento delle atmosfere della narrazione al valore simbolico delle foglie: l'autunno è il momento della nostalgia, le foglie cadute (*ochiba*) sono, nella tradizione poetica giapponese come in quella romantica europea, uno dei principali motivi che sottendono alla rappresentazione del topos del giovane solitario e malinconico immerso nella natura – natura che spesso, come in Verlaine, si combina con elementi umani, culturali, a evocare emozioni particolarmente intense. Non è un caso, infatti, che il celebre componimento del poeta francese, *Chanson d'automne* (1866), sia citato da Kafū in diverse occasioni accomunate da un'atmosfera di malinconia e solitudine, nonché dal tema della memoria; e ciò avviene anche in scritti che non sono ambientati nella stagione autunnale, come per esempio lo *zuibitsu* intitolato *Natsu no machi* 夏の町 (La città d'estate, 1910), in cui la descrizione di Tōkyō in estate è regolarmente interrotta dai ricordi e dalle riflessioni dell'autore quasi trentunenne. La rappresentazione della città e dei suoi abitanti durante i mesi estivi appare come la condizione necessaria perché la memoria e la mente elaborino i contenuti del testo. Dovendo scrivere della città d'estate, per Kafū è più naturale attingere al serbatoio della memoria, del ricordo delle letture dell'infanzia e della giovinezza, dei giochi con gli amici sulle rive del Sumida, anziché rappresentare la Tōkyō coeva. Tutti questi elementi si sovrappongono e si completano, in *Natsu no machi*, dando prova di come, per lui, le categorie di "scrittura", "memoria", "spazio" e "tempo" fossero da intendersi non singolarmente, ma in quanto nuclei costitutivi di un progetto più ampio al centro del quale c'era proprio la città e la percezione di essa. Percezione in cui, ancora una volta, riecheggia la letteratura del passato e il sentire tradizionale, come dimostra l'incipit dello *zuibitsu*, dove le coordinate spazio-temporali sono rappresentate essenzialmente da *kigo*. Il nespolo (*biwa* 枇杷), i gigli (*yuri* 百合), le zanzare (*ka* 蚊), le ortensie (*ajisai* 紫陽花), la stagione delle piogge (*tsuyu* 梅雨) e le località di villeggiatura (*hisho* 避暑) verso cui tutti si affrettano sono, nella poesia classica, elementi che rimandano all'estate, mentre le rappresentazioni per l'*o-bon* (*bonshibai* 盆芝居) svolgono la funzione di annunciare l'autunno imminente:

I frutti del nespolo sono maturi, i gigli già sfioriti. All'ombra delle fioriere si odono le zanzare anche di giorno e persino le ortensie, di cui si dice che cambino colore mille volte nella loro lunga vita, sono ormai appassite. La stagione delle piogge è passata e anche le rappresentazioni per l'*o-bon* volgono al termine, mentre tutti si dirigono verso località di villeggiatura o tornano nelle terre di origine. E una desolazione abbagliante di caldo torrido invade la città. Ma io, sin da quand'ero bambino, a luglio sono sempre rimasto a Tōkyō senza andare da nessun'altra parte. Il motivo principale è che per me, che qui sono nato, non c'è mai stata una terra di origine in cui tornare. Il secondo motivo è che, anche se i miei genitori andavano a Zushi o Hakone portandosi dietro tutti quelli che stavano a servizio da noi, io già a quei tempi declinavo l'invito, accampando come scusa la necessità che qualcuno restasse a casa in loro assenza. E così per me i tre mesi estivi rappresentavano un'occasione di felicità senza pari, lontano dalla vista dei miei, desideroso com'ero di abbandonarmi alla letteratura e alla musica e a tutti quelli che per un ragazzino delle medie erano piaceri illeciti di cui era bene che i grandi non sapessero nulla. (KZ VII, 213)⁸

し、決してそれ等の、現実される事を望んで居るのではない。唯だ、現実されるらしく見へる、空なる影を追うて、その予想と予期とに酔ふて居たいのである”。

⁸“枇杷の実は熟して百合の花は既に散り、昼も蚊の鳴く植込みの蔭には、七度も色を変へると云ふ極く生命の長い紫陽花の花さへ早や萎れて了った。梅雨が過ぎて盆芝居の興行も千秋楽に近くと、誰れも彼も避暑に行く、郷里へ帰る。そして炎暑の明い寂寞が都会を占領する。

然し自分は子供の時分から毎年の七八月をば大概何処へも旅行せず東京で費して仕舞ふのが例である。

Tōkyō appare dunque come il luogo letterario per eccellenza e infatti Kafū, alla vista delle sue strade invase da “una desolazione abbagliante di caldo torrido”, ricorda dei versi scritti quand’era adolescente e poi proprio la *Chanson d’automne* di Verlaine.

Qui, come nel passo di *Ochiba* citato poc’anzi, si riscontra un’apparente incongruenza: se nel racconto degli *Amerika monogatari* l’età dell’io narrante e il contenuto delle sue fantastiche sembravano contrastare con la chiosa sugli “amori perduti del passato”, nello *zuihitsu* del 1910 la costellazione di significati connessi alla stagione autunnale non sarebbe del tutto coerente con l’argomento principale del testo, che è la città in estate. In entrambi i casi, però, il ricorso al motivo delle foglie morte e, per estensione, dell’autunno è giustificato dalle atmosfere che l’autore intende rappresentare e dall’argomento che vuole introdurre. Serve, cioè, a evocare il senso di impermanenza, di solitudine profonda dell’uomo e di impotenza di fronte al destino, quindi a esplorare il grande tema della memoria.

Tutto ciò si ritrova anche in uno scritto di poco successivo a *Natsu no machi* ma del tutto differente per genere e ambientazione, vale a dire il dramma teatrale *Aki no wakare* 秋の別れ (Addio d’autunno, 1911). Pubblicato nel numero di gennaio 1911 di *Mita bungaku* 三田文学 (Letteratura di Mita), questo testo, concepito come una *pièce* lirica, è liberamente ispirato alla figura di Bai Juyi 白居易 (772-846), indicato con lo pseudonimo giapponese Hakurakuten 白楽天 (Bai Letian), poeta cinese di epoca Tang (618-907) che ha esercitato una notevole influenza sulla letteratura di epoca Heian (794-1185) e successivamente anche sul teatro nō. Nonostante la sua produzione vantasse un gran numero di componimenti dedicati alla vita pubblica, con cui rivolse una critica sagace al malcostume della classe dominante, Bai Juyi fu ricordato soprattutto per il suo lungo poema *Changhenge* 長恨歌 (*Chōgonka* in giapponese; Il canto dell’eterno rimpianto), dedicato alla sfortunata storia d’amore tra l’Imperatore Xuanzong 玄宗 e la sua favorita Yang Guifei 杨贵妃.

Anche Kafū, per *Aki no wakare*, prende in considerazione *Chōgonka*. Hakurakuten è il protagonista e la sua voce è quella di un baritono; un giovane viaggiatore, che incontra e interroga il poeta in una notte d’autunno, è un tenore; una misteriosa e bellissima donna, che con il suo canto affascina entrambi, è un soprano. Gli altri personaggi sono due barcaioli (bassi) e due bambini (contralti). Il dramma fu portato in scena per la prima volta al Teikoku gekijō nel mese di dicembre del 1922, con Ichikawa Sadanji II 二代目市川左團次 (1880-1940) nel ruolo di Hakurakuten, e poi nell’agosto del 1957, in un allestimento al Kabukiza che vide la partecipazione, tra gli altri, di Kubota Mantarō 久保田万太郎 (1889-1963).

Nonostante il riferimento inequivocabile a Bai Juyi e al suo poema, la didascalia al testo di Kafū non offre alcuna indicazione precisa per quanto riguarda l’epoca e il luogo in cui si svolge la storia, né per i costumi. Hakurakuten è presentato come un vecchio che sta trascorrendo gli ultimi anni della propria vita in una località lontana dalla capitale, a sud, dove ogni giorno, al calar del sole, si fa trasportare da un barcaiolo lungo il fiume e si mette a pescare. Afflitto dai rimpianti, non esita a consigliare vivamente a un giovane viaggiatore incontrato per caso di non voltarsi a guardare indietro, perché tutto quello che non si fa a vent’anni non si potrà fare mai più (*KZ* VII, 255). Il giovane, riconosciuto il famoso poeta, si dice intenzionato a fermarsi in quella terra di provincia, interrompendo il viaggio che ha intrapreso per raggiungere la capitale. Ma quello, che

第一の理由は東京に生まれた自分の身には何処へも行くべき郷里がないからである。第二には、両親は逗子とか箱根とかへ家中のものを連れて行くけれど、自分は其の頃から文学とか音楽とか兎に角中学生の身としては監督者の眼を忍ばねばならぬ不正の娯楽に耽りたい必要から、留守番と云ふ体のいい名義の下に自ら辞退して、夏三月をば両親の眼から遠ざかる事を無上の幸福としてゐたからである”。

conosce la vita e il senso di sconfitta per ciò che si è perduto, gli rivolge parole sagge e amorevoli, e lo invita a non rinunciare a neanche un minuto di felicità, perché non si deve pensare che la poesia nasca soltanto dalla sofferenza. L'oggetto del rimpianto e della nostalgia di Hakurakuten non è spiegato in maniera del tutto esplicita, ma l'inserimento nel testo di versi che riprendono quelli del *Chōgonka* tende a suggerire una sorta di sovrapposizione tra la figura del poeta e il suo personaggio, l'Imperatore Xuanzong, il quale, persa l'amata concubina, non sa darsi pace.

Quando Hakurakuten appare in scena, annunciato dal buio della sera e da un canto malinconico e accompagnato da due fanciulli che lo tengono per mano e lo aiutano a salire a bordo della barca, una delle sue prime battute lascia intendere parte del dolore che lo tormenta.

Di sera, ogni tanto, capitava che soffiava il vento, ma di giorno il cielo era azzurro e terso, e io solo non mi preoccupavo dell'inverno e vivevo la mia vita senza pensieri. Ma davvero gli uccellini sono più saggi, i pesci più svelti di me a leggersi nel cuore, e si ritirano in cerca di un nascondiglio mentre ancora sono felici, prima che sopraggiungano il rimpianto e la tristezza. Stolto fu soltanto l'esitare che è tipico dell'uomo. Nel limpido autunno delle terre del sud si nasconde oggi per l'ultima volta l'inganno della primavera. Forza, vecchio. Sciogli le cime, rema insieme alla corrente. Addentriamoci nel folto dei canneti, andiamo a catturare l'inverno nascosto nell'oscurità. (252)⁹

Hakurakuten, che non ha saputo cogliere l'occasione adatta a ritirarsi, in modo tale da evitare la sofferenza e il rimpianto, sente ora sopraggiungere l'inverno, e dalle sue parole traspare una sorta d'ansia, un desiderio di interrompere il prima possibile "l'inganno della primavera" per trovare finalmente la pace. Il parallelismo tra autunno e oscurità, e primavera e luminosità è ripreso nei versi che si alternano ai dialoghi, e che identificano i primi con la sera, le seconde con il giorno. *Yoru* 夜 (la sera) è *kanashiki* かなしき (triste), *aki* 秋 (l'autunno) è *sabishiki* さびしき (desolato) (246). I ricordi della primavera (al vecchio poeta la voce del giovane fa tornare in mente proprio le campane che annunciano l'alba in primavera) sembrano essere svaniti nel nulla, mentre il vento della sera spazza via i rami dei salici. L'estate è finita senza lasciare tracce, le alghe marciscono sulle rive del fiume. Questa sovrapposizione di immagini, insieme con l'uso dei *kigo*, intensifica la qualità lirica del testo e contribuisce in maniera decisiva alla rarefazione della materia narrativa: sottratto peso alla figura di Hakurakuten e alla sua storia, affiora in superficie l'insieme delle emozioni provate, dei rimpianti, le sofferenze, e tutto acquista un carattere universale. La sua esperienza della solitudine e della nostalgia si estende all'intero ecosistema del fiume: è fine autunno e si è al tramonto, tutto è tinto di giallo, il cielo è sconfinato e lo specchio d'acqua non si distingue dalla riva. Le foglie cadono come pioggia e si diffonde la musica triste del "tramonto d'autunno" (*ibidem*). La scena è descritta con una densità cromatica a cui corrisponde il senso di oppressione che attanaglia l'animo del vecchio poeta. Gli uccelli volano via, le campane tacciono: "la sera non ha suono, l'autunno è privo di voce" (247).¹⁰ Di fronte a tutto questo, anche il giovane viaggiatore non sa contenere la tristezza ed è colto da un sentimento di nostalgia che, come spesso accade nella letteratura di Nagai Kafū, la sua età non può giustificare. Le due figure di Hakurakuten e del viaggiatore portano avanti

⁹“夕は折々に風が吹けども、昼中は晴れ渡る空の青さに、わればかりは冬をも知れず、唯だうかうかとのみ暮してゐたが、実に小鳥はわれより賢く、魚はわれより先に己れを知り、悔ひと悲しみに先立ちて喜びの中に隠家を求めて退く。愚かなる人の迷ひであつた。南の国の秋晴れに、偽りの春を忍ぶも今日かぎり。いざ。爺よ。船を解きて、流れの唯中に漕出でよ。蘆の繁みに突入りて、闇に潜める冬を捕へん”。

¹⁰“音なき夜のかなしさを 声なき秋のさびしさを”。

un dialogo lento e sfumato, fatto di movimenti ripetuti in avanti e all'indietro, con il giovane che ripete, come stregato, le parole del vecchio, alimentando via via nel lettore la sensazione che finirà per condividere il medesimo destino. Anche quando, nel finale, Hakurakuten lo convince a scendere dalla barca e riprendere il suo viaggio verso la capitale, tale sensazione non risulta sopita, sebbene sopraggiunga un certo sollievo a saperlo lontano, almeno per diversi anni ancora, dai rimpianti e dalla sofferenza della vecchiaia.

L'immagine del poeta ormai solo, sulla barca in mezzo al fiume rischiarato dalla luce della luna, chiude il dramma con una nota di profonda malinconia. La notte avanza, l'autunno si fa inoltrato; "le foglie morte emettono un lamento, il vento tra i canneti è un gemito" (265)¹¹. Kafū riprende molte delle immagini del testo di Bai Juyi ma assegna un ruolo ancora più centrale ai *kigo* autunnali, in particolare, appunto, le foglie morte.

Nella sua brevità, *Aki no wakare* è uno dei testi più emozionanti e intensi che Kafū abbia dedicato al tema della nostalgia e del ricordo. Il ritorno al passato, come dimostra anche *Natsu no machi*, negli anni 1910 e 1911 era evidentemente al centro del suo interesse. È particolarmente significativo, però, il fatto che sia spesso l'ambiente circostante a richiamare i ricordi, e talvolta a sostituirsi, nelle sue forme e trasformazioni, alle reazioni emotive dei personaggi.

La statura mitica di un personaggio come Bai Juyi gli consente di trattare la materia della storia con libertà assoluta, non specificando, come si è ricordato poc'anzi, né il tempo né il luogo in cui si svolge la vicenda. La narrazione acquista così un respiro universale, Hakurakuten è anche il personaggio che ha inventato, e Kafū, a propria volta, si rispecchia nel protagonista del dramma che ha scritto. Il greto del fiume può appartenere al Sumida o a qualsiasi altro corso d'acqua al mondo, perché il vento dell'autunno spazza via le foglie morte ovunque arrivi, portando con sé il canto degli uccelli e il suono delle campane, e lasciando soltanto una malinconia sommessa che riecheggia nel silenzio.

3. Le opere della maturità

Un'altra opera in cui la vecchiaia si configura come vero e proprio espediente narrativo è il già citato *Bokutō kitan*, uno dei romanzi più conosciuti e importanti di Kafū e il cui io narrante è la rappresentazione archetipica del "vecchio" secondo l'autore. Ōe Tadasu non fa mistero dei propri gusti superati e del senso di estraniamento e isolamento che accompagna la sua vita quotidiana. Usa persino un lessico obsoleto per riferirsi, per esempio, al cinema, che chiama *katsudō shashin* 活動写真:

Non vado quasi mai al cinematografo. Se mi sforzo di riportare alla memoria vaghi ricordi, doveva essere circa il trentesimo anno Meiji [1897], quando mi capitò di vedere al Kinkikan di Kanda Nishiki-chō, un lungometraggio sulla città di San Francisco. Mi pare che proprio in quel periodo si cominciasse a usare il termine cinematografo. Oggi che sono passati più di quarant'anni da allora, tale espressione è già fuori moda ed è stata sostituita da altre. Ma dato che viene più facile usare le parole così come si sono sentite la prima volta, continuerò a usare questo termine anche se desueto. (Bienati 1989, 153)¹²

¹¹ "落葉がなげく蘆が泣く".

¹² "わたくしは殆ど活動写真を見に行つたことがない。おぼろ気な記憶をたどれば、少年のころ - 明治二十四五年頃でもあらう。神田錦町に在つた貸席錦輝館で、サンフランシスコ市街の光景を写したのを見たことがあつた。活動写真といふ言葉のできたのも恐らくはこの時分からであらう。それから四十余年を過ぎた今日では、活動といふ語は既にすたれて他のものに代えられてゐるらしいが、初めて耳にしたものの方が口馴れて言ひやすいから、わたくしは依然としてむかしの廃語をここに用いる". (KZ XVII, 81)

Il termine “cinematografo”, che in passato è stato nuovo, ha cessato di esserlo. La novità, il progresso, sono costantemente in balia dello scorrere del tempo e nel momento esatto in cui appaiono sono già vecchi. Kafū ritorna sul tema dell’obsolescenza delle parole più volte in un altro libro di questi anni, *Omokage* おもかげ (Vestigia, 1938). Qui gioca con i sinonimi di recente formazione, come *basu* バス e *noriaijidōsha* 乗合自動車 (bus), *eiga* 映画 e *katsudō shashin*, utilizza i forestierismi in modo strategico, recupera termini propri del lessico religioso. Ciò su cui, però, è utile richiamare l’attenzione in questa sede, è la riflessione dell’autore sulla asimmetria che si produce quando la realtà muta senza lasciare il tempo di elaborare il linguaggio più adatto a codificarla. Di fronte a profondi cambiamenti la lingua vacilla, le parole perdono di senso e vedono assegnarsene uno nuovo che rischia di caricarsi di un valore solo superficiale: le parole, vale a dire, restano vuote al loro interno. Quando persino il linguaggio viene meno, l’individuo sente minato alle fondamenta il proprio senso di appartenenza e ogni focolaio di spirito identitario.

Per Kafū una lingua instabile, precaria, è lo specchio di una nazione malferma e disorientata. Quando le parole non riescono più a stare al passo con il fluire della storia, questo significa che la storia ha smesso di curarsi degli esseri umani. Di ciò l’autore, sul finire degli anni Trenta, è persuaso, ed è per lui la somma delusione, poiché sente di stare perdendo il controllo del linguaggio, avverte come non mai l’inadeguatezza della propria espressione alla realtà che ha sotto gli occhi: per questo motivo, come scrive in uno dei saggi inclusi nella raccolta *Omokage*, al futuro non vuol pensare (*KZ XVII*, 389).

Tale dimensione emotiva trova espressione anche nelle fotografie che egli stesso scatta in questo periodo e include nelle edizioni stampate a proprie spese (*shikaban*) dei due libri qui menzionati, *Bokutō kitan* e *Omokage*. Nel primo caso esse ritraggono alcuni tra i luoghi descritti nel romanzo, mentre nel secondo caso sono di natura più variegata, e hanno come oggetto paesaggi cari all’autore, o che lo hanno colpito per qualche motivo, e scene di vita quotidiana nella sua casa di Azabu. È come se avesse individuato nella fotografia un gran numero di possibilità espressive, un’utilità, ai fini della narrazione, che va ben oltre la facoltà di registrare con precisione l’aspetto visibile della realtà, anzi: all’intrinseca instabilità della realtà, la stessa che produce la sensazione di vacillamento sopra descritta, la pratica fotografica oppone l’esattezza della registrazione, la solidità del fermo-immagine, la sicurezza del frammento. Sappiamo che, negli anni in cui scrisse *Bokutō kitan* e *Omokage*, Kafū si sentiva più che mai limitato dalle condizioni imposte dall’epoca che stava vivendo; la fotografia gli offriva l’opportunità di sottrarsi a tali vincoli poiché l’immagine fotografica è, come ha osservato André Bazin, “the object itself, the object freed from the conditions of time and space that govern it” (1960, 8). Attraverso questo mezzo, dunque, poteva ridimensionare l’azione della storia, cogliere gli ultimi istanti di una realtà che andava perdendosi, salvare dall’oblio parti del paesaggio che gli stavano a cuore riconoscendone però, nel contempo, l’essenziale caducità.

In questo senso, la fotografia appare come una scelta quasi obbligata e il ricorso alla macchina fotografica come un passaggio naturale nello sviluppo della sua tecnica espressiva. È una pratica adatta alla rappresentazione di cose che si stanno perdendo, perfetta, cioè, per descrivere l’effimero processo di una scomparsa più che i suoi effetti, esattamente in linea con la poetica di Kafū. La finalità degli scatti contenuti nei due libri è una sorta di ricostruzione attraverso le immagini. Il suo è un tentativo di emancipare la propria visione del mondo rispetto alla realtà, di ritracciarne il profilo componendo un collage dei suoi frammenti in chiave personale.

Gli anni Trenta segnano un punto di non ritorno nella carriera di Kafū perché, come ci dimostrano gli esempi appena discussi, a quasi sessant’anni egli ha rinunciato a capire la realtà. Il tentativo di interpretazione della società moderna del suo paese l’aveva assorbito sin dal rientro

in Giappone, ma oramai non ha più senso. Il riferimento è alla definizione di “interpretazione” offerta da Hans Georg Gadamer, il quale faceva coincidere in maniera pressoché perfetta l’idea di coscienza moderna con quella di coscienza storica, considerando come propria dell’individuo moderno una posizione riflessiva riguardo a quanto gli è consegnato dalla tradizione precedente. Ciò che lo differenzia dai suoi antenati, in altre parole, è la capacità di cogliere il valore relativo del passato in virtù della consapevolezza della storicità intrinseca della propria presenza nel mondo (2004, 11).

Le fotografie di *Bokutō kitan* mostrano angoli di strada, vicoli, canali di scolo, *torii*, tutti elementi che presi insieme compongono il mosaico del quartiere di Tamanoi. Kafū cerca, così, di raccontarne la complessità, poiché ha ormai rinunciato a decodificarlo.

Sono molti gli scatti che ritraggono i dintorni della stazione, e infatti nel testo si parla diffusamente della ferrovia Keisei, i cui binari abbandonati assurgono (come le parole obsolete di cui sopra) a simbolo dell’intrinseca caducità del rinnovamento. Una delle fotografie ritrae un muro di pietra che occupa da solo il centro della scena, mentre sullo sfondo si distingue, con qualche difficoltà, una fila di edifici. Attraverso il *close up* sul muro, che altro non è se non l’argine della vecchia ferrovia, Kafū accentua in chi l’osserva la sensazione di trovarsi di fronte a “un castello in rovina” (Bienati 1989, 168).¹³ La vita che continua a scorrere è appena evocata dalle case che si scorgono in lontananza, ma la presenza imponente del muro, amplificata dall’assenza di esseri umani, suggerisce un sentimento inequivocabile di desolazione e abbandono. I brevi componimenti poetici che svolgono la funzione di didascalia per le fotografie, poi, accentuano ulteriormente la sensazione di precarietà. Numerose sono, infatti, le occorrenze di termini che appartengono al campo semantico di “transitorietà”, “caducità” e ovviamente “vecchiaia”, come per esempio *kemuri* 煙 (fumo), *aki* (autunno), *kogarashi* 木枯し (vento freddo; Follaco 2017, 191).

Tutte le fotografie inserite negli *shikaban* condividono la medesima tensione verso il precario, espressa attraverso il frazionamento di una visione che si presenta, così, essa stessa instabile.

Ciò che colpisce è la capacità di Kafū di produrre scatti assolutamente affini sia alla propria tecnica letteraria, sia alla natura dei luoghi rappresentati, sia alle caratteristiche peculiari della modernità urbana giapponese. La sua coscienza storica gioca un ruolo fondamentale in tal senso, poiché è ormai assodato che le modalità espressive da lui impiegate sono il prodotto diretto del suo rapporto riflessivo con la tradizione e con il presente. Per Kafū la “coscienza storica” è legata a filo doppio con quella particolare nostalgia in divenire che nella sua scrittura caratterizza l’esercizio della memoria e che è efficacemente evocata nella figura del “vecchio”. La reminiscenza, reale o ideale che sia, non è mai separata dalla riflessione sul mondo attuale, e la possibilità offertagli dalla fotografia di condensare in immagini la complessità di una simile attività psichica e sensoriale deve aver generato in lui assoluta fiducia in tale strumento.

Ciò è evidente soprattutto nel caso di *Omokage*, che per la sua composizione appare quasi come un testamento spirituale dell’autore. I soggetti riprodotti, infatti, fanno capo a quattro categorie fondamentali: la vecchia Tōkyō, il teatro, Nagai Kafū stesso (vi sono due suoi ritratti, il primo dei quali, attribuito a Andō Hideo 安東英男, lo ritrae all’età di cinquantanove anni, mentre il secondo risale a quando aveva sei anni) e lo Henkikan, l’amata casa di Azabu. Come il titolo stesso suggerisce, *Omokage* si può considerare una sorta di viaggio nella memoria, l’ultimo gesto, forse, orientato a fermare in una forma durevole la sostanza effimera dei ricordi e dei pensieri. Le fotografie dello Henkikan raccontano in maniera suggestiva l’esistenza soli-

¹³ “城址” (KZ XVII, 97).

taria dello scrittore alla soglia della vecchiaia, le sue passioni, le sue giornate. Una mostra, sullo sfondo del cortile dell'abitazione, una scopa da esterni. Kafū amava molto lavorare in giardino, e quella semplice scopa, posta da sola al centro della scena, evoca la sua figura e pare quasi di vederlo, vestito all'occidentale, che spazza via le foglie secche e le ammucchia in un angolo. Un'altra immagine, ancora più intima, riproduce un tavolo apparecchiato vicino a una finestra, con sopra una bottiglia di vino e del pane, e accanto una sedia leggermente fuori posto. La didascalia elenca alcuni di questi oggetti, a significare che non c'è altro, non è necessaria alcuna interpretazione. La realtà è come la si vede nella fotografia: un tavolo apparecchiato per una sola persona, nel chiuso rassicurante di una stanza piena di libri.

Le fotografie di *Omokage* documentano un processo ben preciso, che dai quartieri popolari di Tōkyō porta allo Henkikan, e poi sempre più a fondo, nel privato dell'autore. Lungo questo viaggio affiora poco per volta la presenza umana di Nagai Kafū, la sua stessa identità, che i due ritratti vogliono evocare. Non a caso, infatti, l'ultima foto raffigura la sua scrivania, colpita dai raggi di un sole abbagliante e coperta da libri e fogli di carta. Come didascalia, i versi di un *kotouta* che rievocano atmosfere autunnali. È come se Kafū, alla fine di tutto, volesse rivolgere un ultimo pensiero alla cultura di Edo e ribadire al contempo il proprio ruolo, il proprio posto nel mondo.

Conclusioni

Questo articolo ha rintracciato nella produzione di Nagai Kafū immagini e motivi organici a quello che egli ha sempre considerato una sorta di obbligo morale dello scrittore: la condivisione di un'istanza critica nei confronti della società coeva. Attraverso l'analisi di opere risalenti a fasi diverse della sua carriera, ha evidenziato gli elementi di continuità senza tralasciare le differenti sfumature che essi andavano assumendo nel corso degli anni. Infine, ha proposto una lettura di tali elementi alla luce della variegata costellazione di influenze letterarie che caratterizza la produzione di Kafū sin dagli esordi, sottolineando come questi sia riuscito a operare una sintesi efficace di riferimenti assai diversi per origine e sviluppo, il tutto senza perdere di vista il fine ultimo del suo lavoro di narrazione della realtà.

È noto che l'autore visse un periodo di profonda impasse, un vero e proprio blocco creativo che lo colpì sul finire degli anni Trenta accompagnandolo durante tutto il periodo della Seconda guerra mondiale, quando l'aggressività del Giappone in politica estera e la crescente repressione della libertà individuale in politica interna avevano prodotto un clima per lui difficile da sopportare. Tale stato di prostrazione appare evidente nei saggi dei primi anni Quaranta, che ci restituiscono l'immagine di uno scrittore ormai avanti con l'età e più disilluso e solo.

Se l'esercizio della memoria era sempre stato un punto cardine della sua poetica della nostalgia, nei due testi da cui è partita la nostra indagine esso appare per la prima volta in un rapporto simmetrico con l'età della voce narrante. Se consideriamo l'opera di Kafū nel complesso, a partire dai *jibun* delle storie americane e francesi, e poi i protagonisti dei romanzi scritti all'indomani del rientro in Giappone e via via, col passare degli anni, fino al "vecchio" per antonomasia della sua letteratura, cioè Ōe Tadasu, il punto di approdo rappresentato dall'autore di *Kareha no ki* e *Yuki no hi* ci apparirà come il più naturale in assoluto. Questo perché la sua opera si può considerare un lento e sistematico processo di alienazione che si fonda su un espediente in particolare: il distanziamento dai fatti raccontati, prima mediante l'assunzione del punto di vista fittizio di protagonisti anziani, poi con il graduale riposizionamento dell'autore rispetto al personaggio che coincide con la presa di coscienza che la realtà è irrimediabilmente incomprensibile, quindi alienante.

In altre parole, se il giovane Kafū delle opere degli anni Dieci del Novecento si metteva nei panni dell'uomo più anziano per descrivere un mondo che tentava di decodificare attraverso la memoria (inclusa la memoria letteraria), a mano a mano che gli anni passano il mondo diventa sempre più opaco, e l'uomo *realmente anziano* non è in grado di comprenderlo. Questo è il motivo per cui, nell'esperimento modernista di *Bokutō kitan*, si approda a una frammentazione irreversibile dell'identità della voce narrante, che non ha più appigli per interpretare la realtà. Tale condizione non risparmia neanche lo spazio in cui si muovono i personaggi, i quali, più soli che mai, si vedono costretti a rinunciare all'illusione del vivere comune per ritirarsi a vita privata.

Benché la prassi di ricercare a tutti i costi l'autore nel personaggio – che, a ragione, è stata definita la “literary-critical fallacy of talking about a fictional character as though he were a real person” (Vermeule 2011, x) – vada generalmente scoraggiata quando ci si avvicina a un testo letterario, appare francamente difficile, in questo caso, ignorare l'apparente corrispondenza tra Kafū e i vari protagonisti delle sue opere. Anzi, sarà forse egli stesso a mitigare il nostro senso di colpa per aver ceduto alle sirene dell'analogia: per tutta la sua carriera, infatti, Kafū ha volutamente attinto alla propria personale esperienza per costruire il suo universo letterario, sfumando il confine tra realtà e finzione al punto che risulta ormai difficile, se non impossibile, tracciare una linea netta che separi lo scrittore dai suoi numerosissimi alter ego.

Ciò nonostante, o forse proprio per questo, il Nagai Kafū che nei due *zuihitsu* pubblicati su *Fueki* ritroviamo intento a guardare fuori dalla finestra dello Henkikan, disgustato dalla propria condizione di “vecchio” solo e stanco, e con la mente rivolta a un tempo perduto, appare come il solo finale possibile per lo Ōe Tadasu dell'ultimo suo grande romanzo, un uomo disorientato e ormai incapace di ritrovare una strada che lo immetta nuovamente nel flusso quotidiano della società del proprio tempo.

Tale condizione esistenziale è stata esplorata in lungo e in largo da Kafū durante l'intera sua vita di scrittore, che sin dagli esordi è parsa procedere in un'unica direzione. Le atmosfere autunnali cariche di un portato semantico elaborato in diverse tradizioni letterarie, così come i motivi dalle decise connotazioni simboliche, sono stati lo strumento per l'espressione di una visione del mondo che voleva mettere in discussione, se non scardinare, i principi alla base della società moderna giapponese. In una realtà votata al progresso, al rinnovamento e alla cancellazione del passato in favore di un futuro che si preannuncia disumanizzante, l'autore e i suoi alter ego scelgono di vestire i panni del vecchio per rimettere al centro la memoria, la lentezza che caratterizza i fatti più umani: dall'amore romantico che si nutre della suggestione di una folata di vento in un parco newyorkese ai sogni di un adolescente confidati allo scorrere lento del Sumida, dal rimpianto per il passato che nutre le passioni della giovinezza alla nostalgia per una città e un paese dove era ancora possibile sentirsi a casa.

Riferimenti bibliografici

- Bazin, André. 1960. “The Ontology of the Photographic Image”. *Film Quarterly* vol. 13, no. 4: 4-9.
- Gadamer, Hans G. 2004. *Il problema della coscienza storica*, traduzione di Giangetano Bartolomeo. Napoli: Guida.
- Follaco, Gala M. 2017. *A Sense of the City: Modes of Urban Representation in the Works of Nagai Kafū (1879-1959)*. Leiden-Boston: Brill.
- . 2018. “Dai canali alle ferrovie: metafore cangianti della Tōkyō moderna”. In *La città in Asia. Letture critiche degli spazi urbani antichi e moderni*, a cura di Gala M. Follaco e Giulia Rampolla, 229-42. Roma: Viella.

- Hutchinson, Rachael. 2011. *Nagai Kafū's Occidentalism: Defining the Japanese Self*. New York: State University of New York Press.
- Katō, Ikuya 加藤郁乎. 2012. *Haijin Kafū* 俳人荷風 (Kafū autore di haiku). Tokyo: Iwanami Shoten.
- Mori, Ōgai 森鷗外. 1919. *Sanbō sakki* 山房札記 (Cronache biografiche dalla residenza di montagna). Tokyo: Shun'yōdō.
- Nagai, Kafū 永井荷風. 1937. 溼東綺譚. 1989. *Al giardino delle peonie e altri racconti*, traduzione e cura di Luisa Bienati. Venezia: Marsilio.
- Sakagami, Hiroichi 坂上博一. 2002. *Nagai Kafū no miryoku* 永井荷風の魅力 (Il fascino di Nagai Kafū). *Kokubungaku kaishaku to kanshō* vol. 67, no. 12: 10-16.
- Schulz, Evelyn. 1997. *Nagai Kafū: "Tagebuch eines Heimgekehrten"*. *Der Entwurf ästhetischer Gegenwelten als Kritik an der Modernisierung Japans*. Hamburg: LIT.
- Snyder, Stephen. 2000. *Fictions of Desire: Narrative Forms in the Novels of Nagai Kafū*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- Takemori Ten'yū 竹盛天雄, Inagaki Tatsurō 稲垣達郎, Nakajima Kunihiko 中島国彦 (a cura di). 1992-1995. *Kafū zenshū* 荷風全集 (Opere complete di Kafū). Tokyo: Iwanami Shoten.
- Vermeule, Blakey. 2011. *Why Do We Care about Literary Characters?*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

