

Sulla poetica¹ di Nagai Kafū. Omotopie, diegesi, metatesi: dalla città al racconto

Chi di voi non ha visto la Pietroburgo di Dostoevskij, anzi di *Delitto e Castigo*? O la Parigi di Balzac, Flaubert, Zola? O la Londra di Dickens? La Dublino di Joyce, la Praga di Kafka o la Vienna di Musil? La storia del romanzo moderno, e del suo progressivo dilatarsi, è anche, o almeno sembra, la storia della città che ne costituisce lo sfondo: due facce dello stesso romanzo di formazione della borghesia occidentale in cammino verso il suo zenit. Metropoli (moderna) come romanzo, e romanzo (moderno) come metropoli, condividono non soltanto la freccia del tempo dei loro diversi ma intrecciati organismi: coabitano in gran parte nel medesimo spazio, reale o virtuale. Per questo, anche, la grande narrativa degli ultimi due secoli ci restituisce il volto delle città coeve e ci permette di attraversarle e vederle come mai più potremmo farlo con i nostri occhi; e spesso la scena, lo sfondo, la città e i suoi innumerevoli interni, emergono in primo piano fino a divenire i protagonisti del racconto: sicché potremmo dire che il romanzo stesso, o i romanzi nel loro succedersi, diventano i racconti stessi delle città in cui sono ambientati, e un deposito della loro memoria, allo stesso modo in cui le città reali sedimentano la loro memoria in se stesse, nei volti delle loro diverse epoche.

Da questa premessa tentiamo un azzardo, almeno apparente; e ci chiediamo: se l'equazione tra racconto e città sembra soddisfatta sotto diversi aspetti dalla narrativa occidentale all'apice della sua maturità, possiamo in qualche modo invertire i termini dell'equivalenza e verificare se la città stessa, e in particolare la grande metropoli, può essere vista, anzi letta, come un racconto, una vera e propria diegesi architettonico-spaziale? E se questa diegesi sia poi in grado di influenzare la diegesi in senso stretto, l'architettura del racconto?

Non si tratta dunque della naturale metafora della città-organismo vista come personaggio di una storia che nasce, vive e invecchia. La città è per sua natura storica, in divenire; e i suoi diversi volti nel presente non sono che il sedimento di un divenire che non cancella mai sé stesso, neanche quando la distruttività dell'uomo o della natura fanno di tutto per riuscirci. Basti pensare, guarda caso, proprio a Tokyo per capirlo: sempre nuova e sempre sé stessa. Si tratta piuttosto della ricerca di corrispondenze tra gli assi sincronici dei nostri oggetti, città e racconti. E ci chiediamo se tra il piano narrativo vero e proprio, quello letterario, e il tessuto spaziale della città, possa sussistere una corrispondenza non tanto meramente contenutistica e ambientale, quanto piuttosto diegetica, di *omologia*, *omotopia* e *omeomorfismo*. Una corrispondenza tra

¹ Sulla definizione della poetica in relazione all'estetica si rinvia, tra le altre, all'opera di L. Anceschi, *Gli specchi della poesia. Riflessione, poesia, critica*, Einaudi, Torino 1989, e al Programma di una estetica fenomenologica (1954), "Studi di Estetica", III serie, A XLI, n.47, 2013, pp13-22. Ci si ispira all'insegnamento di Luciano Anceschi nell'introdurre e far muovere un'estetica che osservi l'arte dal punto di vista di chi la pratica evitando ogni tentativo essenzialistico. E ciò perché comprendere la vita dell'arte letteraria vuol dire non procurare a essa limitazioni e costrizioni derivate da ordinamenti ritenuti sicuri e superiori, ma riscattarne l'espressione. La poetica è la riflessione dell'artista sul fare dell'arte e, insieme, visione del mondo.

spazio letterario e spazio fisico (urbano) “punto a punto”, da ricercare in una dimensione in qualche modo simile a quella pionieristicamente indicata da Benjamin nella “sua” Parigi capitale del XIX secolo²; quella città dove l’apparizione dei *passages* e l’esperienza dello “shock” metropolitano si riproduce direttamente nella nascente macchina del *feuilleton* e addirittura negli alessandrini di Baudelaire. Insomma nel testo. Testo letterario e urbano allo stesso tempo.

Se ora però dovessi porre la domanda: chi di voi non ha visto la Tokyo di Nagai Kafū (1879-1959)? dubito che vi suonerebbe retorica come le precedenti. Questo grande scrittore del primo Novecento giapponese è ancora poco conosciuto in Occidente, almeno ai non specialisti.³ Eppure nel panorama della letteratura mondiale moderna non potremmo ricorrere a un esempio migliore per verificare il nostro assunto. L’opera di Kafū è talmente intrecciata alla realtà urbana di Tokyo che potremmo considerarla globalmente come una pantografia della capitale nipponica, una pantografia in cui si intrecciano *tempi* diversi (la Tokyo a lui contemporanea e la Edo dei secoli precedenti) e addirittura *spazi* diversi: nel *Furansu monogatari* (1909)⁴ perfino Parigi diventa l’alter ego dell’unico protagonista dell’opera di Kafū: Tokyo.⁵ E questo proprio perché Tokyo non è, semplicemente, *rappresentata* dallo scrittore, ma perché lo scrittore rappresenta la realtà, anche la più lontana, secondo una “logica del luogo” irriducibilmente giapponese e tokyese.

Ma cediamo il passo, a questo punto, a Franco Purini, architetto e studioso, le cui parole illustrano alla perfezione Tokyo come «città delle situazioni»: in senso spaziale, ma evidentemente anche temporale:

A fronte dell’esistenza in Europa, e in genere in Occidente, di città nelle quali è ancora percepibile una *forma urbis*, seppure residuale e frammentata, che è sempre l’esito di un *ordine* più o meno razionale, si constata a Tokyo una totale casualità nel disegno del tracciato e nella disposizione degli edifici, una casualità nella quale ogni regola urbana risulta stravolta o negata. O almeno così sembra. In effetti, superate le impressioni iniziali, si comincia ad avvertire, prima a livello subliminale, poi con più consapevolezza, la presenza nella costruzione del tessuto urbano di modalità ricorsive, un tessuto fatto di insiemi insediativi plurimi e frattali. Insiemi che si organizzano in *ammassi autosimilari*, allusivi di una spazialità urbana non

² Cfr. W. Benjamin, *Parigi, capitale del XIX secolo. Progetti appunti e materiali 1927-1940*, Einaudi, Torino 1986.

³ «[...] la comprensione delle sue opere non può prescindere dalla conoscenza della città e della sua storia: come scrisse molti anni fa Edward Seidensticker, in un breve profilo di Kafū e Tanizaki, la ragione per cui il primo ha avuto meno seguito all’estero rispetto al secondo è forse solo questa e cioè che “Tokyo è essenziale al suo lavoro come nessun’altra città lo è mai realmente stata per Tanizaki; e dunque, che cosa può rappresentare per tutti quelli che non la conoscono?”»: cit. dall’introduzione di L. Bienati a *Nagai Kafū, Al giardino delle peonie e altri racconti*, a cura di L. Bienati, Marsilio, Venezia 1989, p. 13,14. Ma, rovesciando il discorso, potremmo anche dire che Kafū può essere una chiave di accesso senza pari per comprendere Tokyo e una certa spazialità urbana; non a caso l’edizione italiana dei racconti di Kafū citata contiene una mappa della città; ed è per tali ragioni, e anche altre, che stiamo parlando di questo autore.

⁴ Il *Furansu monogatari* (“Racconti francesi”) fu pubblicato in Giappone nel 1909 al ritorno dell’autore da un lungo soggiorno in Occidente, che lo aveva portato prima in America e poi in Francia.

⁵ Per capire la struttura di Tokyo e il suo patrimonio storico: J. Hidenobu, *Tokyo. A Spatial Anthropology*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1995, tradotto dal giapponese 東京の空間人類学 (*Tōkyō no kūkan jinruigaku*), Chikuma Shobō, Tokyo 1985. In lingua italiana segnalò sempre di J. Hidenobu, *Strategie di analisi dell’eredità storica urbana a Tokyo in Un confronto sulle città storiche tra Italia e Giappone: conservazione e trasformazione*, cura e traduzione di L. Ricca, Atti del Convegno italo-giapponese di Tokyo (10-11 aprile 2010), in “Parol-Quaderni d’arte e di epistemologia”, 21, Sassari 2012.

definita da evidenti gerarchie scalari e da distinti materiali tipomorfologici, ma, per così dire, costituita da una compresenza non programmata di individui architettonici e dall'accostamento incidentale del piccolo e del grande, del semplice e del complesso, dell'uniforme e del variabile. Su tutto, una *metrica* omogenea e pervasiva che iterando quasi ipnoticamente lo stesso modulo, pur nella sua immaterialità, si configura come un formidabile elemento unificante. In questo senso si scopre che alla fine Tokyo è una città semplice, che si differenzia dalle città europee e americane solo perché in essa il progetto urbano è praticamente assente. Se le prime sono *città dello spazio*, governate da leggi prospettiche, Tokyo è una *città delle situazioni*. Una città che è diversa in ogni suo punto e che chiede a chi la percorre di elaborare mappe mentali dinamiche e mutevoli in cui la compenetrazione tra volumi, l'intensità relazionale, la connessione tra livelli distinti e anche opposti del testo urbano assumono un ruolo essenziale.⁶



Tokyo, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tokyo_from_the_top_of_the_SkyTree.JPG, autore: Yodalica, Creative Commons.

Le *situazioni* di cui parla Purini sono punti di condensazione di una tessitura urbana strutturata come un vero e proprio *racconto* inserito nella freccia del tempo, e che non può percepirsi se non assecondandone la logica sottesa: il movimento, la transizione, l'attraversamento. Ne risultano infatti, per chi si inoltra in questa città, percorsi sempre scartanti e comunque non lineari, lontani dalla reversibilità geometrica e dalle aperture prospettiche riassuntive che contraddistinguono strade e piazze della città occidentale. Così, l'impressione di disordine e caos che suscita sempre Tokyo nell'osservatore occidentale, sottende in effetti quella "logica del

⁶ F. Purini, introduzione al volume *Tokyo-to* di L. Sacchi, Skira, Milano 2004, p. 8.

luogo” di cui parla Berque,⁷ opposta alla logica unificatrice del soggetto cartesiano: un *loco centrismo* che si manifesta nel frantumarsi dello spazio “oggettivo” intorno a delle singolarità locali connesse da spazi transizionali (a partire dalla strada, vera e propria unità di misura della città giapponese, dove manca la piazza) e poi nel suo ricomporsi nell’unità non astratta di una “situazione” concreta, vissuta, in un divenire che va dalla parte al tutto. *Situazioni*, potremmo dire: una dimensione costitutiva della spazialità giapponese.

Ma prima di sviluppare l’ipotesi che lo spazio urbano si configuri come un vero e proprio *testo* narrativo, dobbiamo accennare alla prima e più celebrata categoria linguistico-estetica della sensibilità giapponese alla quale occorre rivolgersi, per meglio comprendere quello di cui stiamo parlando: quella del *ma*,⁸ espressa da un carattere denso di significati riconoscibili a partire dalla sua struttura figurativa, che qui tuttavia non possiamo analizzare:⁹

間

Il suo primo e più elementare valore, quando non è in composizione con altri caratteri, è quello di funzionale asemantico, nel senso preposizionale di “tra”: pronunciato *aida*, secondo la prima delle due letture giapponesi del carattere (*ma* rappresenta la seconda, con il significato che vedremo, mentre la terza lettura, sino-giapponese, è *kan*; infatti ogni carattere giapponese può avere contemporaneamente diverse letture). Ora non ci soffermeremo sui molteplici e assai più noti significati spaziali del carattere, presente in certe fondamentali parole che esprimono luoghi di elezione dello spazio giapponese. Basti pensare al *tokono-ma*, sorta di pausa architettonica nel cuore dell’edificio tradizionale giapponese. Ma già dicendo *pausa*, tuttavia, sappiamo che il “tra” in questione, anche quando entra in composizione con altri caratteri in funzione pienamente lessicale e con il significato di “spazio”, rivela un fitto retroterra di significati cronotopologici irriducibili a uno spazio cartesianamente inteso come astratto e universale contenitore geometrico. Si tratta piuttosto di uno spazio nel tempo, anzi di uno *spaziotempo*, che già allude alla direzione di marcia che stiamo seguendo: quella di uno spazio narrativo, sia fisico che virtuale (architettonico o diegetico). È lo spaziotempo, ad esempio, dei giardini *kayūshiki* (“giardini in movimento” o “di trasformazione”), dove gli elementi naturali e artificiali sono disposti non per essere catturati in una prospettiva unitaria, ma per essere svelati progressivamente allo sguardo in un attraversamento temporale dello spazio (secondo un gioco

⁷ In particolare, sulla categoria di “località” o “topicità”, opposta a quella dello spazio universale e astratto di tipo cartesiano, e alle sue radici e implicazioni nell’urbanesimo giapponese e in generale nella cultura giapponese a partire dalle sue origini shintoiste, cfr. A. Berque, *Du geste à la cité*, Gallimard, Paris 1993, p. 101 e pp. 139-152. Per inciso, con *logique du lieu* Berque si riferisce all’originale nozione di *basho no ronri* del filosofo Nishida Kitarō, ma dichiara di adeguarsi solo per consolidata convenzione a questa traduzione, mentre preferirebbe renderne la complessità concettuale con *logique du champ*. Per un approfondimento cfr. L. Ricca, *Dalla città ideale alla città virtuale. Estetica dello spazio urbano in Giappone e in Cina*, Carocci, Roma 2015.

⁸ Fondamentale sull’idea di *ma* il volume a cura di L. Galliano, *Ma. La sensibilità estetica giapponese*, Edizioni Angelo Manzoni, Torino 2004.

⁹ Per tale analisi cfr. L. Ricca, *Dalla città ideale alla città virtuale. Estetica dello spazio urbano in Giappone e in Cina*, op. cit., pp. 59 e ss.

definito *inken*, “nascosto-svelato”), come avviene anche percorrendo i meandri di un *roji*, il sentiero di grosse pietre irregolari che conduce alla capanna del tè. Reciprocamente, passando a un’arte tipicamente temporale come quella drammatica, la pausa manifesta la sua funzione essenziale di sospensione dell’azione, un “tra” (*ma*) dischiuso come uno spazio vuoto nella linea del tempo:

È nella *non-interpretazione* che è *interessante*. È una concentrazione della mente che fa sì che, nel momento in cui cessate di danzare, nell’istante in cui cessate di cantare, o in qualunque altra circostanza, durante una pausa nel testo o nella *mimica*, voi restiate all’erta, conservando tutta l’attenzione. L’emozione [creata da] questa concentrazione della mente [...] costituisce l’interesse”.¹⁰

La parola “pausa” è qui usata da Zeami Motokiyo - sommo pensatore e teorico del teatro Nō - per indicare una di quelle dilatazioni della diegesi drammatica che arrivano fino al cinema di Ozu o Kurosawa. Nei suoi trattati troviamo significative considerazioni sul valore della pausa, intesa come completa sospensione dell’azione scenica, vero e proprio vuoto assoluto, in cui il *ma* assume tutta la sua significazione temporale: ecco allora, in un tempo improvvisamente congelato, aprirsi lo spazio per una «concentrazione della mente» in qualche modo affine a quella delle «mappe mentali dinamiche e mutevoli» di cui parlava Purini.

Ma continuando con il nostro montaggio di citazioni, lasciamo emergere dalle parole di Kafū i primi concreti indizi di ciò che stiamo cercando:

Il romanzo non è diverso dalle oziose chiacchierate di tutti i giorni: se ci si domanda cosa sia una chiacchierata oziosa penso che nessuno possa dare una risposta precisa. I pettegolezzi della strada sono chiacchiere, così come i brontolii e le lamentele di una persona. Tutte le esperienze giornalieri possono essere usate come argomenti di cui chiacchierare. E se una chiacchiera è buona o cattiva, brillante o goffa, tutto dipende dalla personalità di chi parla. È difficile apprendere il talento del raccontare, anche se ti sforzi di farlo. Il modo di scrivere un romanzo è forse lo stesso.¹¹

Notiamo innanzitutto il contesto in cui si svolgono le “chiacchiere”: la strada, il luogo d’elezione dell’urbanesimo giapponese (dove la strada sostituisce la nostra piazza), che si presenta innanzitutto come lo spazio quotidiano del vicinato, un’area di liminalità posta “tra” (*ma*) l’interno e l’esterno della casa. E notiamo anche la “logica del luogo” insita nella chiacchiera: un movimento per sua natura ondivago, con punti di riferimento continuamente cangianti, privi di una gabbia prospettica vincolante. Lo stesso paesaggio umano (la «personalità di chi parla») si delinea progressivamente attraverso tale percorso, e non aprioristicamente tramite la funzione organizzatrice del narratore onnisciente.

Ciò che può sembrare una spiegazione “umile” e perfino riduttiva per affrontare una problematica così complessa come quella del romanzo, dissimula in realtà una saldissima consapevolezza formale, che si richiama esplicitamente, in altre testimonianze dell’autore, ai massimi classici della letteratura giapponese e

¹⁰ M. Zeami, *Il segreto del teatro Nō*, Adelphi, Milano 2002, pp. 178, 179.

¹¹ Nagai Kafū, *Shōsetsu Sahō* (“Come scrivere un romanzo”), 1920, NKZ (Nagai Kafū Zenshū: tutte le opere), vol. XIV, p. 396, cit. da L. Bienati nell’introduzione di *Al giardino delle peonie e altri racconti*, op.cit. nota 2.

alle loro originalissime soluzioni stilistiche (soprattutto se viste in rapporto ai testi classici della narrativa occidentale, che in epoca premoderna hanno appena sfiorato registri e stilemi in qualche modo analoghi): il riferimento più diretto è allo stile *zuihitsu* di una narrazione che, letteralmente, “segue il pennello”, senza una direzione precisa, secondo traiettorie e scarti imprevedibili, dando il nome a un genere letterario già perfettamente compiuto nel *Makura no sōshi (Libro del guanciale)* di Sei Shōnagon (ca. 966-1017), riconosciuto come il capostipite del genere. Vale la pena di aggiungere, a questo punto, le utilissime considerazioni di L. Bienati riferite al racconto *Sumidagawa (Il Sumida)*:

L’alternarsi di visioni prospettiche e l’apertura di sempre nuove digressioni dà alla vicenda uno sviluppo tortuoso, apparentemente casuale, difficile da seguire, che allarga lo spazio narrativo. Anche il tempo del racconto risulta alla fine dilatato dall’inserimento di continue sfasature cronologiche. I numerosi cambiamenti di scorcio e questo modo di scrivere denso di pause, di riflessioni e di ricordi, danno una sensazione di spontaneità, di casualità. Sembra che la realtà sia descritta così com’è nel suo fluire senza che ad essa venga sovrapposta la rigidità di uno schema preordinato. Tale senso di naturalezza è dato sia dalle svolte improvvise del discorso che vaga qua e là proprio come in una chiacchierata, sia dal fatto di avvertire la non consequenzialità e l’incongruenza della trama. Al lettore, partecipante degli eventi, rimane lo sforzo di cogliere ciò che è solo accennato, evocato in una miriade di percorsi che si diramano senza mai ricongiungersi. Come per la pittura classica giapponese, che predilige gli spazi di vuoto, l’asimmetria, l’assenza di una prospettiva unica, così anche per questi *zuihitsu* l’unità è nel *processo di sintesi che solo il lettore può cogliere, non nella percezione dei singoli elementi ma nel colpo d’occhio finale ricostruito nella sua mente*¹².

Possiamo facilmente riconoscere in queste osservazioni gli stessi temi sviluppati da Franco Purini in relazione alla spazialità urbana tokyese, fino alla possibilità di sovrapporre addirittura letteralmente le ultime parole a quelle di Purini sulla «città delle situazioni» e sulle «mappe mentali dinamiche» che chi ne percorre i meandri deve elaborare: uno spazio che si costruisce nel tempo, che ha bisogno del tempo, per costruirsi mentalmente nelle sintesi retroattive di chi lo attraversa. Proprio come fosse uno spazio *narrativo*. Pensiamo per naturale continuità ai dedali viari delle antiche *jōkamachi*; labirinti che, a parte qualche ragione difensiva, non sembravano giustificati da una razionale motivazione. La *jōkamachi* (“città-castello”) costituisce la tipologia urbana dominante del Giappone premoderno: Edo assume definitivamente tale forma a partire dal 1604, quando Tokugawa Yeyasu, il primo *shōgun* della dinastia, avvia la costruzione del castello. Come lascia intendere la definizione, le *jōkamachi* si sono sviluppate intorno, o accanto, ai famosi castelli tuttora visibili in tante città giapponesi, spettacolari residenze fortificate che fanno da sfondo scenografico alle città.¹³ Forse possiamo iniziare a riconoscere con più chiarezza le ragioni topologiche che

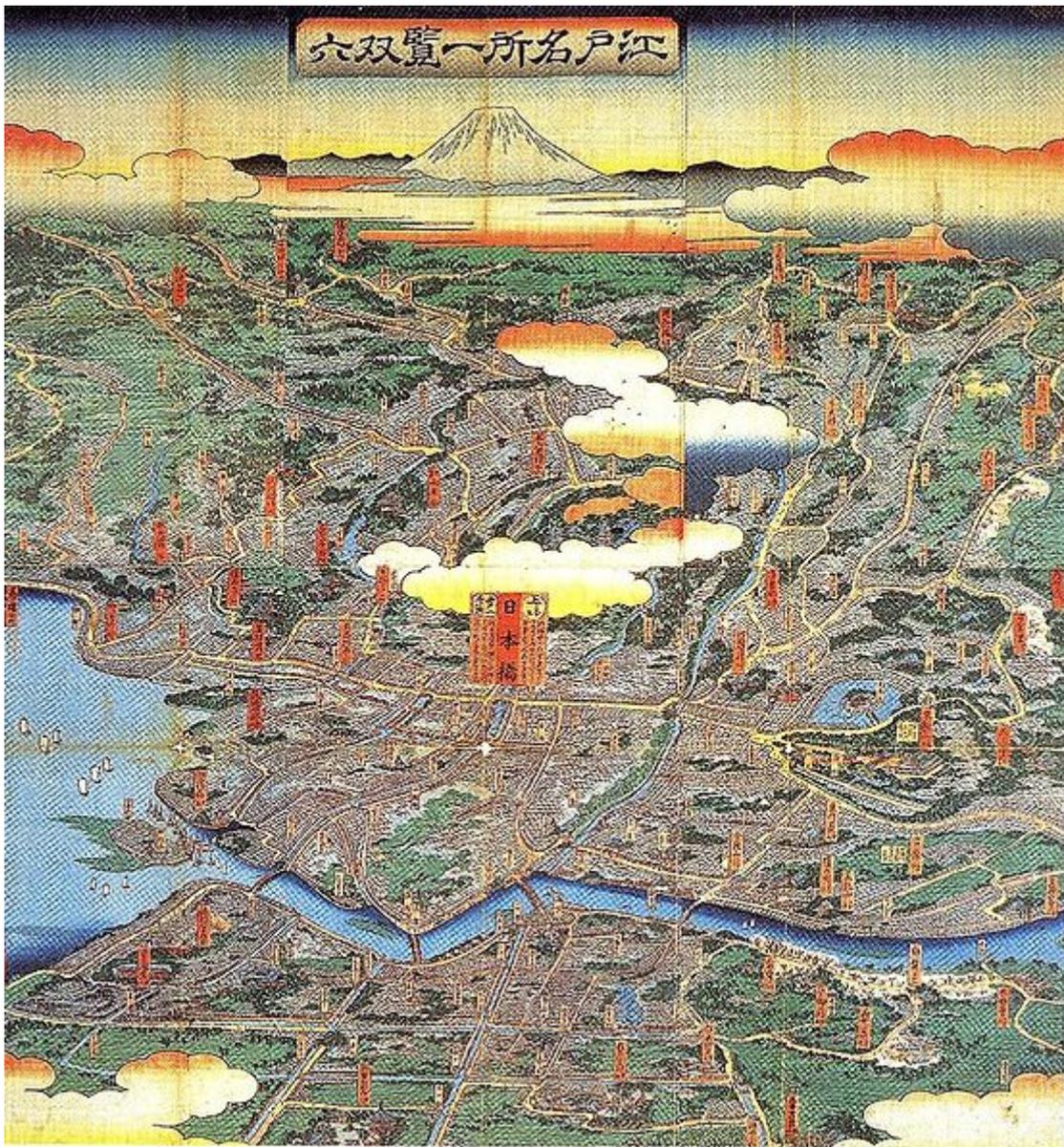
¹² Nagai Kafū, *Al giardino delle peonie e altri racconti*, op.cit, pp.36,37, corsivo mio.

¹³ Sulla storia della città giapponese: F. Mazzei, *La città giapponese*, in P. Rossi (a cura di), *Modelli di città*, Edizioni di Comunità, Torino 2001; W. Mitsui, *Le città storiche giapponesi: tipologia e caratteristiche*, in *Un confronto sulle città storiche tra Italia e Giappone: conservazione e trasformazione*, cura e traduzione di L. Ricca, Atti del Convegno italo-giapponese di

informano questa concezione dinamica, cioè *temporalizzata*, dello spazio architettonico e urbano. Uno spazio che, estendendo l'efficace definizione che Berque ha riferito alla tendenziale tessitura labirintica della strada giapponese (caratterizzata specialmente a Tokyo, sia in passato che oggi, da una straordinaria quantità di incroci a "T", e dunque "ciechi", antiprospektivi), ha una natura intimamente *intransitiva*, lontanissima dalla reversibilità geometrica e ideale prevalente in Cina e in Occidente, e quindi affine al movimento progressivo e irreversibile del tempo. Dunque uno spazio della *transizione*, del movimento (per il quale la stessa lingua giapponese riserva il termine *kōdōteki*), che ci conduce di nuovo a quella «città delle situazioni» con cui Purini ha efficacemente voluto sintetizzare il volto urbanistico della Tokyo attuale, in perfetta sintonia con la nozione di spazio *areolare* impiegata dallo stesso Berque per definire più in generale la *logica del luogo* giapponese (con maggiore approssimazione all'originario concetto di *basho no ronri* di Nishida Kitarō).¹⁴

Tokyo (10-11 aprile 2010), in "Parol-Quaderni d'arte e di epistemologia", 21, Sassari, 2012; L. Benevolo, *Storia della città orientale*, Laterza, Roma-Bari 1988; L. Ricca, *Dalla città ideale alla città virtuale*, op. cit., pp. 23-58; Y. Takahashi, N. Yoshida, 日本都市史入門, (*Nihon toshishi nyūmon, Introduzione alla storia delle città giapponesi*), 3 voll., Tokyo University Press, Tokyo 1989-1990.

¹⁴ Cfr. A. Berque, *Le sens de l'espace au Japon*, Éditions Arguments, Paris 2004, p. 104: «Ainsi chaque lieu, à chaque instant, doit être vécu pour lui-même. Chaque situation possède sa logique intrinsèque, une logique contextuelle et aréolaire, non point linéaire et intégrative. C'est le mouvement d'un lieu à l'autre qui fait le liant de l'ensemble». Siamo su un piano di assoluta sintonia, perfino letterale, con le citate considerazioni di Purini.



Hiroshige, Shitamachi, <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Shitamachi.jpg>, pubblico dominio

Nihonbashi al centro della mappa della Shitamachi di Kafū (sotto) e di Yamanote (sopra). Si intuisce il sistema di canali e ponti e la rete labirintica delle stradine con molti incroci a “T”

È qui che la categoria del *ma*, che potremmo definire topologicamente come spazio della transizione, o ancora meglio *pausa* nella transizione, si rivela come il tema d’elezione dell’architettura e della spazialità urbana giapponese tradizionale e anche moderna, a cui fanno capo tutte le altre categorie della topogenesi nipponica: vuoto, liminalità, irregolarità, asimmetria, areolarità, irreversibilità, di-gressione. Anche nel volto attuale di Tokyo, nel suo “testo” urbano completamente rigenerato dopo almeno tre catastrofi nell’ultimo secolo (le inondazioni del Sumida e gli incendi del 1910-11 - in cui secondo Kafū era scomparsa la vecchia Edo, in particolare l’antico quartiere di piacere di Yoshiwara -, il devastante terremoto del 1923 e i bombardamenti a tappeto della seconda guerra mondiale), è possibile cogliere immediatamente il ruolo “narrativo”, *diegetico*, dell’organizzazione spaziale, così come ce l’hanno tratteggiata Purini e Berque, risalendo fino al genere letterario *zuihitsu*. E così ancora una volta dall’urbanistica e dall’architettura

torniamo alla letteratura; e, lungo il Sumida, direttamente a Kafū, che tra le stradine prossime alle rive del fiume ha ambientato i suoi racconti più importanti.

Ma non potremmo, reciprocamente, riferire le citate osservazioni di Luisa Bienati sui racconti di Kafū direttamente a Tokyo? Sostituendo, semplicemente, la parola “discorso” con “strada”, “lettore” con “passante” e “trama” con “tessuto urbano”:

Tale senso di naturalezza è dato sia dalle svolte improvvise del discorso che vaga qua e là proprio come in una chiacchierata, sia dal fatto di avvertire la non consequenzialità e l'incongruenza della trama. Al lettore, partecipante degli eventi, rimane lo sforzo di cogliere ciò che è solo accennato, evocato in una miriade di percorsi che si diramano senza mai ricongiungersi (cfr. supra, p. 5).

Perché è proprio la Shitamachi della vecchia Edo che sopravvive sulle sponde del Sumida lo scenario in cui questa strategia narrativa, omologa a quella urbana, prende corpo; o addirittura, si potrebbe dire, la città stessa prende voce, determinando la struttura narrativa dei racconti di Kafū.

Del resto, in *Bokutō kitan (Una strana storia al di là del Sumida, 1936, considerato il suo capolavoro)* Kafū fa dichiarare cautelativamente al suo *alter ego*, lo scrittore protagonista del racconto: «Quando scrivo un romanzo, ciò che più suscita il mio interesse è la scelta e la descrizione del luogo in cui la vita dei personaggi e gli eventi si svolgono. Ricado sempre nello stesso errore di dare più importanza alla descrizione dell'ambiente che ai caratteri dei personaggi». ¹⁵ Infatti in questo racconto parti descrittive quasi saggistiche si alternano a spunti narrativi esili e frammentari, e trova piena attuazione quanto sostenuto altrove: «Ci sono casi in cui uno scenario ben scelto può rivelare un carattere con più efficacia di qualsiasi normale spiegazione». ¹⁶

Quello che però Kafū denuncia autocriticamente per bocca del suo personaggio come un proprio limite, dissimula in realtà una consapevolezza narrativa che si è spinta molto oltre il naturalismo dei modelli letterari occidentali della sua formazione, per approdare qui a un audace gioco tra piano narrativo e metanarrativo (è la storia di uno scrittore che si mette a vagabondare nelle stradine periferiche di Tamanoi alla ricerca di spunti per un romanzo che in realtà si costruisce proprio sulla traccia del suo vagabondare), perfettamente omologo al principio della topogenesi urbana che abbiamo analizzato.

Come infatti la “logica del luogo” determina uno spazio dinamico che si costruisce retrospettivamente per gradi e non preesiste come un contenitore trascendente e universale - tanto nella pianificazione urbanistica quanto nella concreta esperienza cinestetica dei suoi passanti -; così in questo racconto la storia che lo scrittore ha in mente di scrivere e di cui mette a conoscenza il lettore - lo spazio narrativo astrattamente programmato - si scioglie nel secondo livello della finzione, quello della realtà vissuta dal

¹⁵ N. Kafū, *Al giardino delle peonie e altri racconti*, a cura di L. Bienati, pp.165-6.

¹⁶ Ivi, p. 31.

personaggio, in cui prende progressivamente corpo la relazione con la geisha Oyuki, la storia reale, e si perdono le tracce della storia pianificata.

Dunque il vagabondare dei personaggi di Kafū, una costante della sua narrativa, sembra corrispondere esattamente a quella “rue intransitive” giapponese sulla quale «on y marche sans objet défini, pour le plaisir d’être là»,¹⁷ «d’être là, de se situer dans le flux spatio-temporel en vivant chaque lieu à chaque instant. Le bonheur insolite que l’on éprouve à flâner dans une petite rue de l’immense Tôkyô n’a pas d’autre source: être là *sono ba sono ba*, “au lieu le lieu”, c’est véritablement vivre». ¹⁸ Si tratta della stessa logica spaziale che presiede all’architettura del castello di Edo, attuale Palazzo Imperiale: «Ici, les seuls repères sont ceux que crée le rapport *topologique* d’une pièce donnée avec la pièce immédiatement précédente et la pièce immédiatement subséquente. Le plan général indiffère, seul compte l’ordre de la progression [...]. Le principe de cet espace topologique, ce ne sont pas les perspectives (*mitôshi*, “faire passer la vue”), mais au contraire les butées visuelles (*mitôsenai*, “arrêter la vue”), grâce auxquelles on ponctue la progression». ¹⁹ Il racconto “chiacchierato”, senza piano preordinato, può essere così puntualmente assunto come correlativo letterario della *città delle situazioni*, del “racconto della città” depositato nella sua trama urbanistica, insomma.

Ma la cosa veramente notevole, e decisiva per la nostra argomentazione, è che la “diegesi tokyese” della narrativa di Kafū, la sua “topogenesi diegetica”, potremmo dire, è tale da trasfigurare perfino Parigi, la metropoli cartesiana per definizione, in una sorta di duplicato di Tokyo, di «città delle situazioni», con una metàtesi che non è un mero scambio di cornice ambientale, ma innanzitutto l’assunzione della medesima prospettiva diegetica “tokyese”.

Un vagabondare senza direzione, ma costantemente contrappuntato da “situazioni” digressive, è infatti il filo conduttore della prima grande prova letteraria dello scrittore, la novella *Kumo* (*Nuvole*, 1908), tradotta per la prima volta in una lingua occidentale proprio in italiano.²⁰ Diventa quindi interessante registrare, per mezzo di alcuni brevi saggi, quanto accade nel momento in cui la strategia narrativa che abbiamo individuato si dipana su un terreno completamente diverso da quello originario, per vedere se, per contrasto, trovano ulteriore conferma i riscontri sopra evidenziati.

Già l’apertura della novella è significativa in questo senso:

Il diplomatico Koyama Teikichi, dopo aver terminato il suo lavoro all’ambasciata imperiale di Parigi, uscito dal cancello, si recava sempre all’angolo con l’Avenue des Champs Elysées. Continuando il suo cammino, giunto al solito incrocio, quel giorno si fermò come sospeso in un vortice di pensieri: come avrebbe trascorso il resto della giornata? Salendo a destra dal lato ovest lungo l’ampia via principale, oltrepassando

¹⁷ A. Berque, *Le sens de l’espace au Japon*, op. cit. p. 98.

¹⁸ Ivi, p. 103.

¹⁹ Ivi, p. 102.

²⁰ N. Kafū, *Nuvole*, traduzione di L. Ricca, in *Pagine Meiji*, collana: Quaderni giapponesi 2, Bulzoni, Roma 2009, pp. 219-251.

l'Arc de Triomphe, nei paraggi di Place de l'Etoile, c'era la pensione presso cui era alloggiato; scendendo a sinistra dal lato est alla fine dell'Avenue des Champs Elysées sarebbe arrivato a Place de la Concorde, collegata a tutti i luoghi più frequentati della città.²¹

Ci troviamo dunque subito proiettati nel luogo d'elezione dello spazio urbano giapponese e della narrativa di Kafū, quello della strada; ma questa volta nel cuore della "capitale del XIX secolo" a cui Benjamin ha dedicato pagine fondamentali della sua riflessione sulla modernità. Siamo insomma al centro di quel modello universale dell'urbanesimo moderno a cui, al culmine della Belle époque e del periodo Meiji, si sta ispirando anche il Giappone, e che rappresenta l'esatto antipodo della tradizionale "logica del luogo" di Tokyo, ostile a quelle visioni prospettiche lineari e totalizzanti di cui la Parigi haussmanniana è l'emblema stesso. Un paesaggio viario dunque ormai ben diverso da quello reticolare della vecchia Edo amata da Kafū e che a fatica resiste nella Tokyo del suo tempo. E tuttavia il protagonista del racconto si comporta esattamente come farebbe se si trovasse in una stradina di Shitamachi: resta improvvisamente ancorato presso un *incrocio* in un dilemma mentale che lo sospende «in un vortice di pensieri»; anzi, sembra che sia l'incrocio stesso a sollevare tale vortice. Perché più che su una intersezione di grandi boulevards, dove lo sguardo può spaziare senza ostacoli in tutte le direzioni, sembra che il personaggio si arresti davanti a quel tipo di incrocio davvero dicotomico dei labirinti viari di Tokyo dove «les deux tiers des intersections ne sont pas des carrefours, mais des T».²²

E durante il vagare innescato da questo primo *aut-aut* materiale-mentale, che è anche il primo *ma* di una diegesi perfettamente inclinata sulla volontà di deriva e fuoriuscita dallo spazio e dal tempo utilitaristicamente orientato che anima i personaggi di Kafū, ecco apparire quasi subito, nella trattoria dove il protagonista fa la sua prima sosta, una prostituta parigina dietro cui si intravede in filigrana, per i modi sfuggenti-avvolgenti, il personaggio femminile tipico dell'immaginario di Kafū: quel genere ibrido di accompagnatrice rappresentato dalla geisha dei "quartieri di piacere" dell'antica Edo che vanno scomparendo nella Tokyo dei primi del Novecento e in cui lo scrittore, al suo ritorno in patria dopo i lunghi soggiorni giovanili all'estero, si immergerà sempre maggiormente, come fonte di ispirazione e scenario delle sue storie.

Più avanti nel racconto questa presenza femminile si sovrappone poi in dissolvenza con altre che emergono dalla memoria a testimoniare la fondamentale incapacità del protagonista (come dell'autore) di strutturare rapporti affettivamente stabili. E intorno a queste figure femminili reali o virtuali si aprono improvvise visioni di donne di passaggio e prostitute da strada, colte dal protagonista con lo sguardo del *flâneur* metropolitano che proprio a Parigi, secondo l'analisi di Benjamin, con Baudelaire fa la sua prima apparizione nella modernità.

²¹ Ivi, p.228.

²² A. Berque, *Le sens de l'espace au Japon*, op. cit., p. 75.

È peraltro singolare il fatto che, più di mezzo secolo dopo, lo scrittore giapponese, con il suo personaggio, ripercorra in un certo senso le orme del poeta francese perduto nella metropoli moderna, fino a lambirne alla lettera - non sappiamo quanto volutamente - lo stesso territorio ideativo, con il fantasma erotizzante della celebre “passante”. Un percorso che riproduce forse anche quello della metropoli giapponese, che stava “rivivendo” proprio in quegli anni, come in differita, la sua trasformazione “hausmanniana”.

Verso la fine del racconto, poi, il personaggio dovrà addirittura riconoscere con stupore di aver frequentato tutte le prostitute che incontra: «Un giorno Teikichi camminando come al solito in cerca di una trattoria per cenare, si stupì del fatto che la maggior parte delle prostitute che vagavano in quella zona fossero tutte donne che aveva comprato una volta».²³ Di nuovo il grande critico tedesco può offrirci a questo proposito un pensiero illuminante sul nesso tra prostituzione e moderno labirinto urbano:

La prostituzione, col sorgere delle metropoli, entra in possesso di nuovi arcani. Uno dei quali è, anzitutto, il carattere labirintico della città stessa; l'immagine del labirinto è entrata al *flâneur* nella carne e nel sangue. La prostituzione, per così dire, la colora diversamente. Il primo arcano di cui essa dispone è quindi il volto mitico della città come labirinto. Di cui fa parte, naturalmente, l'immagine del Minotauro al suo centro. Che esso infligga la morte al singolo, non è decisivo. Decisiva è l'immagine delle forze mortali che esso incarna e rappresenta. Ma anche questa immagine è nuova per l'abitante delle metropoli.²⁴

Come nel labirinto si cammina senza mai fermarsi, ma con la paradossale possibilità di ritrovarsi su un tratto del cammino già percorso, così la visione fugace di una prostituta, che ci si può stupire di aver già “comprato”, configura la rete libidinale che avvolge il personaggio in un moto senza fine evidentemente dissolutorio, entropico, il cui sbocco non potrebbe che essere la morte. Il racconto infatti non è altro che il tracciato dissipativo (“Dissipazione” - *Hōtō* - si intitolava infatti originariamente la novella, ma la cesura impose un nuovo titolo per dissimularne i contenuti giudicati immorali) di un personaggio al quale l'autore delega la progressiva delucidazione della propria condizione di impotenza e di scacco esistenziale. In questa “struttura dissipativa” il movimento spaziale esterno del vagabondaggio, ambientato prevalentemente in una Parigi notturna, è costantemente incrociato, come si è già rilevato, con quello temporale interno, dettato dal riaffioramento della vita passata, in un gioco di sospensioni e intersezioni spaziotemporali che non possono non rimandare al cronotopo del *ma*. Al movimento discontinuo del tempo narrativo corrisponde poi, reciprocamente, una analogia disarticolazione dello spazio in frammenti di descrizione solo apparentemente irrelati, che rappresentano in realtà lo stato d'animo del protagonista o riempiono i suoi improvvisi vuoti interiori, secondo l'idea vista sopra che «uno scenario ben scelto può rivelare un carattere con più efficacia di qualsiasi normale spiegazione».

²³ N. Kafū, *Nuvole*, op. cit., p. 243.

²⁴ W. Benjamin, *Angelus Novus-saggi e frammenti*, Einaudi, Torino 1976, pp. 137,8.

In termini più specificatamente narratologici,²⁵ l'effetto straniante suscitato dal racconto è conseguito attraverso l'alternanza di diversi gradi di focalizzazione del punto di vista, che oscilla tra la focalizzazione zero del narratore onnisciente eterodiegetico, il quale osserva e descrive dall'esterno in terza persona il protagonista del racconto, e la focalizzazione interna, tendenzialmente prevalente, che si esprime nell'uso della prima persona da parte del personaggio in un soliloquio molto vicino al monologo interiore. Ma quello che è interessante per noi è che questo avviene senza che i passaggi tra i due livelli di focalizzazione siano minimamente mediati da parte dello scrittore, che fa leva sull'ambiguità strutturale della lingua giapponese e della sua "logica del luogo" (con riferimento alla tendenziale indeterminazione del soggetto nella frase giapponese), per creare delle giustapposizioni talmente ardite tra punti di vista narrativi da trascinare il lettore stesso nel dubbio se sia il protagonista a parlare oppure lo scrittore che descrive la scena dall'esterno. Dunque, anche sul piano formale e stilistico, ci muoviamo entro uno spazio discorsivo *areolare* e *liminale*, indefinitamente oscillante e sospeso tra diverse prospettive, analogo a quello della spazialità tokyese e più in generale giapponese.

Allo stesso modo il personaggio, come abbiamo già riscontrato sopra, subisce l'attrazione gravitazionale delle zone transizionali e liminali dello spazio urbano, che però si aprono su fughe prospettiche di perturbante profondità per un giapponese, come questa:

Là dove finiva la città di Parigi, oltre l'inferriata presso la quale c'era un guardiano, cominciava una lunga strada di cui non si vedeva la fine. A sinistra il folto del Bois de Boulogne, che era la sua meta, si estendeva solennemente nel tardo pomeriggio autunnale. I dintorni sembravano insolitamente estesi. La strada era sporca e fangosa. Gli uomini e le donne che camminavano noncuranti nel fango avevano un aspetto veramente misero. Al di là dell'inferriata, attraverso la fitta nebbia di colore grigio scuro, si intravedeva il treno diretto a Versailles che attraversava la campagna emettendo fumo sporco dal camino del motore a petrolio. La tristezza dei sobborghi aveva completamente spento l'audacia di Teikichi. Stava fermo sul selciato all'uscita della metropolitana e non aveva il coraggio di muovere il primo passo verso il fango che era davanti a lui.²⁶

Ancora un blocco materiale, una cesura spaziale che si traduce in un blocco interiore e in una sospensione dell'azione che è anche un *ma* della diegesi. Si veda ancora come una grandiosa prospettiva urbana di Parigi, così lontana dallo spazio reticolare e chiuso delle strade giapponesi, risucchi ipnoticamente l'attenzione del personaggio in una vera e propria bolla contemplativa, che sospende ancora una volta la progressione del racconto:

L'Arc de Triomphe, che domina in lontananza, e dietro il quale il cielo del tramonto era rosso intenso, si ergeva così nero e cupo da incutere paura. L'Avenue des Champs Elysées, l'arteria principale di Parigi, che

²⁵ Per ciò che riguarda gli aspetti narratologici, rinvio principalmente a G. Prince *Narratologia* (1982), Pratiche, Parma 1984; R. Scholes e R. Kellogg, *La natura della narrativa* (1966), il Mulino, Bologna 1970; R. Ingarden, *Fenomenologia dell'opera letteraria* (1931), Silva, Milano 1968; Claude Bremond, *Logica del racconto*, Milano, Bompiani, 1973.

²⁶N. Kafū, *Nuvole*, op. cit., p. 229.

è ampia e leggermente in pendenza e arriva direttamente fin sotto l'Arco, era occupata da una fila incalcolabile di carrozze e veicoli che oscillavano provocando quasi le vertigini. Era una scena che Teikichi era abituato a vedere ogni giorno ma, in verità, sebbene il suo pensiero fosse quello di arrivare a casa il più presto possibile, si fermò a contemplare con occhi affascinati la veduta di quel quartiere animato e lussuoso che solo Parigi può offrire. Quale potenza, quale profondità nell'eco delle carrozze e degli zoccoli dei cavalli che facevano tremare la terra con grande fragore! Nell'immagine delle carrozze popolate di uomini e donne gli sembrava di riconoscere la voce del destino che faceva agire ciecamente esseri umani di un'infinita varietà di razze, professioni, condizioni sociali, età, senza eccezione alcuna. A causa della polvere di uomini e cavalli e del vapore della sera, tutt'intorno si vedeva in modo indistinto. In contrasto col movimento delle carrozze spiccava la silenziosa immobilità di un boschetto di alberi carichi di foglie fitte e tenere che costeggiava i lati della grande strada. Le chiome degli alberi si susseguivano a migliaia, tutte insieme alla stessa altezza, in una successione di colori che andava dal verde degli alberi più vicini, folti e rigogliosi, al viola e al blu scuro, allungandosi come una fila nera di nuvole ai confini del cielo al crepuscolo.²⁷

Colpisce il profondo contrasto, nel filtro percettivo interiore, tra la prospettiva della più ampia strada del mondo - animata da quella folla anonima che costituisce, sempre secondo Benjamin, il nuovo personaggio collettivo scoperto da Baudelaire nella "capitale del XIX secolo" - e lo squarcio di natura che l'osservatore coglie nella fila di alberi lungo il viale, trasfigurandolo addirittura in un «boschetto», in una di quelle isole naturali che possono aprirsi inaspettatamente anche nel cuore di Tokyo, e che qui, in un contesto oggettivamente ben diverso, fa scattare la sensibilità tipicamente giapponese per questo genere di visioni. Nessuno scrittore occidentale avrebbe colto questo contrasto nella prospettiva di un viale alberato che si apre come un vuoto, un *ma*, nella diegesi, simile alla «non azione» di cui parla Zeami, ma anche ai vuoti che possono aprirsi nel tessuto urbano di Tokyo.

Sono solo dei campioni che ci sono serviti per trovare riscontri al nostro discorso su Tokyo come città-racconto, *omotopicamente equivalente* a dei racconti veri e propri. Ma potrebbe trattarsi soltanto di *un* tipo di racconto, di un caso specifico tra altri: un invito a ulteriori ricerche sul tema della *conservazione* delle città attraverso la memoria letteraria, e sulla costruzione, per mezzo di questa, di *omotopie* capaci di farci meglio decifrare la loro identità.

²⁷ Ivi, p. 244.



Nagai Kafū, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kaf%C5%AB Nagai 1927.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kaf%C5%AB_Nagai_1927.jpg), pubblico dominio