



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale
in Lingue e civiltà dell'Asia e dell'Africa Mediterranea
D.M. 270/2004

Tesi di Laurea Magistrale

Yume ni hoeru

Analisi onirica delle poesie di Hagiwara Sakutarō

Relatore

Ch. Prof. Pierantonio Zanotti

Correlatore

Ch. Prof.ssa Daniela Moro

Laureando

Alberto Basso
Matricola 848400

Anno Accademico

2017 / 2018

序文

この論文の目標は萩原朔太郎の詩を夢として考察することである。すなわち、萩原の詩を（先行研究が伝統的に行ってきた）文学的視点で分析するのではなく、Sigmund Freud が提起した精神分析学の理論をもとにして、諸作品を精神分析的に夢として分析する。その対象とするのは、萩原の詩集『月に吠える』に収められた諸作品である。そこでは視覚的に錯綜したさまざまな要素が認められ、夢との共通点が見出せる。それゆえ、本論で試みる分析には合理性があると考えられる。

萩原朔太郎は、日本における近代詩の第一人者と認められている。この詩人のおかげで新体詩が短歌と俳句の詩句構造から離れて、自由詩になったからである。

Sigmund Freud にとり、夢が目指すのは夢を見る人が意識下にもつ欲望を満たすことである。したがって、それを目標として、“夢の移動”のような精神分析学的手段により歌をいくつかの要素に分解する。そして夢の中に隠された、ドリーマー（dreamer）が満たしたい欲望を探し出す。これが発見されれば、夢を解釈できたことになるといえる。

第1章ではまず Sigmund Freud の理論を紹介する。精神分析学の原理を説明し、例えば、自我と超自我とイドという概念規定を明らかにする。さらに、意識と無意識の概念も理解する必要がある。以上の概念を定義づけた後、Freud の夢の原理も紹介する。

第2章は萩原朔太郎の人物を論じる。夢の光景は人の生活に基づくものであるから、ドリーマーはその生活からいろいろな要素を（意識下で）組み合わせて夢の光景を形成する。したがって、詩人の生涯の事績を明らかにすることが重要な作業となる。さらに、詩集『月に吠える』に見られる作者の修辭的技法も明らかにする。

第3章は作品の分析である。この詩集から5点を選んだ。ドリーマーが夢で見た光景は時間的に近い出来事に関連する可能性が小さくないので、この作者が詩を書いた時点に近い日付けの手紙やノート、及び研究者が書いた萩原の伝記に基づき、作品を夢として分析する。

本論文で行っているのと同様の作業を、Sigmund Freud は 1907 年に行っている。彼は Wilhelm Jensen の Gradiva という小説を夢として考察した。しかし遺憾ながら、Freud の分

析方法が詩の解釈に適切でないことは彼の考察結果から明らかである。その理由は第3章で詳しく述べるが、夢の解釈的な分析と詩の精神分析学の分析は別物なのである。

萩原朔太郎の詩を夢として解釈する研究は、筆者の目が及んだ限りでは、今まで誰もしていない。まさにそれゆえに、初の試みとして、従来の研究に自分の貢献を加えたい。この論文を通して萩原朔太郎の精神を分析し、詩人をより深く理解する方法論となる可能性があると考えからである。

Sommario:

P.

5	Introduzione
7	Yume ni hoeru
8	Capitolo 1: Teoria sul sogno
9	I. Le origini della teoria sul sogno
10	II. Le tre istanze metafisiche della mente
12	III. La prima topica
15	IV. Sogno e ritorno del rimosso
16	V. Altre teorie psicanalitiche sul sogno: Lacan e Bion
18	VI. Teoria freudiana sul sogno
19	VII. Sogno e atto mancato
20	VIII. Sogno e realtà
24	IX. Sogno e ritorno del rimosso
25	X. Il lavoro onirico
30	XI. L'elaborazione secondaria
31	XII. Conclusioni
32	Capitolo 2: Tutto ha inizio con un carillon...
33	I. Il nome di Hagiwara Sakutarō
42	II. <i>Verso Tsuki ni hoeru</i>
45	III. Elena
48	IV. <i>Tsuki ni hoeru</i>
53	V. Retorica e poetica dell'autore
54	I. <i>Shiseishin</i> e nostalgia
56	II. Processo creativo
57	III. Versificazione e linguaggio ritmico
58	VI. Finalmente la pace
63	VII. Conclusioni
65	Capitolo 3: L'interpretazione delle poesie
68	I. <i>Nae</i>
77	II. <i>Satsujin jiken</i>
87	III. <i>Tenjō ishi</i>
95	IV. <i>Fue</i>
103	V. <i>Shōzō</i>
113	Conclusioni
115	Bibliografia

Introduzione

Nel 1917 Hagiwara Sakutarō organizza la sua prima raccolta di poesie *Tsuki ni hoeru*. Sakutarō è considerato il padre della poesia moderna giapponese, il poeta che riuscì con successo a svincolare il verso libero dalle regole tradizionali. Fondeva immagini inequivocabilmente crude e macabre con un lessico puramente colloquiale.

Il poeta però era costantemente attanagliato da un estremo senso di inquietezza. La crisi esistenziale dovuta ad una incertezza ontologica, unita alla ricerca spasmodica di affermare la sua unicità, lo spingevano al malessere. L'ulteriore narcisismo, e conseguente disgusto nei confronti dell'eterogeneità delle altre persone, non poteva che peggiorare le cose.¹ Nonostante si crogiolasse nella convinzione che la sua consapevolezza della realtà fosse superiore a quella degli altri,² l'autoalienazione e la solitudine erano difficili da sopportare.

Nell'introduzione di *Tsuki ni hoeru*, il poeta definisce il suo concetto di componimento poetico. La poesia per lui è qualcosa che trascende la letteratura, sembra più uno specchio che riflette le emozioni di chi scrive. La poesia, dice lui, è ciò che pizzica i nervi dei sentimenti, pura e viva psicologia, l'unico mezzo efficace per trasmettere a chi ascolta il sentimento intriso sulla carta. Le parole non sono sufficienti; una poesia è un'immagine scandita dal ritmo delle sillabe, attraverso la quale sono veicolabili i sentimenti del poeta. Per Sakutarō la poesia incarna la possibilità di fotografare le sue emozioni e poterle risentire in un futuro, ma forse lo scopo di *Tsuki ni Hoeru* era un altro: In questa raccolta le poesie sono la rappresentazione del suo pensiero, macchinazioni mentali sull'esistenzialismo e squarci³ da cui è interpretabile il suo dolore. Il fatto che abbia deciso, volontariamente o inconsciamente, di puntualizzare cosa rappresentasse per lui la poesia, è un indizio che mi spinge a credere che non fosse solo una mera introduzione, ma una sottile richiesta d'aiuto.

Ho letto tra le righe di questa sua introduzione con molta attenzione ed occhio critico.

Proprio perché per lui la poesia equivale allo spettro del nostro profilo psicologico, con questo elaborato selezionerò alcune poesie di Sakutarō per considerarle non come poesie, ma come fossero il ricordo di un suo sogno, una traccia del lavoro onirico messo in moto dal suo inconscio. Poi, avvalendomi di strumenti psicanalitici come l'associazione libera di parole o lo spostamento

¹ SEKINE Eiji, "Modern Poesy and a Crisis of Subjectivity: Hagiwara and Nakahara", *PMAJLS (proceedings of the Midwest association for Japanese literary studies)*, 1, 1992, pp. 153-161.

² Ibidem, p. 161.

³ Ibidem, p. 153.

onirico di Freud, porterò alla luce il significato nascosto di quell'ipotetico sogno, incubo o rimosso infantile.

Credo che nessun altro prima di me abbia mai trattato le poesie di Sakutarō come se fossero sogni. Freud ha tentato il mio stesso esperimento nell'analisi di una novella dal titolo "*Gradiva*" di Wilhelm Jensen nel 1907, e dal suo lavoro si può capire come l'analisi interpretativa di un sogno e un'analisi psicanalitica di un'opera letteraria, come spiegherò nell'elaborato, non possano essere condotte allo stesso modo. Certamente si possono prendere in considerazione teorie come quella del "*flusso di coscienza*" di William James del 1890, alla quale la poetica di Sakutarō sembra rifarsi numerose volte,⁴ ma in termini di interpretazione onirica, non basta assumere che la coscienza sia un flusso di pensieri piuttosto che unità elementari. Per poter comprendere a pieno la psiche di qualcuno, è doveroso conoscerne bene il passato perché è l'origine delle sue idee, e gli eventi vissuti contribuiscono a poco a poco a dar forma alla sua personalità, ossia ciò che genera una risposta emotiva ad uno stimolo esterno.

Sarà quindi essenziale presentare preliminarmente uno sfondo biografico per collocare il poeta: dopo aver presentato una cronaca della sua vita, prenderò in analisi i suoi diari, specificatamente le pagine in riferimento ai giorni prossimi alla stesura della poesia da analizzare. Li metterò in relazione con gli eventi appurati della sua vita, per poi ricollegarli agli ipotetici elementi inconsci trovati durante l'analisi dei suoi sogni.

Mi impegno, e spero di riuscire, a produrre un lavoro plausibile e il più fedele possibile alla vita e alla personalità del poeta, senza banalizzare mai la sua psiche.

⁴ Mehl SCOTT, "Appropriation and inventions: Hagiwara's Divided Poetics and James's Stream of Consciousness", *Japanese Language and Literature*, 49, 2, *American Association of Teachers of Japanese*, 2015, pp. 259-295.

Yume ni hoeru

Analisi onirica delle poesie di Hagiwara Sakutarō

Capitolo 1

Teoria sul sogno

Freud è stato uno dei primi psicanalisti a delineare una teoria così esauriente sul sogno, anzi, secondo le mie ricerche sarebbe l'unico. Non si è limitato a definirne la natura, ma ha cercato di andare oltre collegando le sue teorie sul sogno con la sua rielaborazione di altre teorie nel campo della psicologia. Il risultato del suo lavoro presenta uno sfondo in cui il sogno diventa soltanto una macchinazione, una sorta di processo della mente umana, immerso in un ambito molto più ampio, ossia quello che è l'intero studio sul processo mentale logico e illogico, volontario e involontario dell'uomo. Gli studi sul sogno vengono quindi accostati, se non amalgamati da Freud, ad altre teorie come gli studi sull'inconscio, le malattie mentali, teorie sul comportamento. Diventando così un ingranaggio di un grande sistema in cui ogni elemento è coerente e funzione dell'altro. Ed è proprio questa coerenza e il rapporto reciproco che le sue teorie mantengono nei confronti dell'intero sfondo psicanalitico che mi hanno spinto a scegliere di basarmi principalmente sui suoi studi. Come vedremo in questo capitolo, ci sono altri psicanalisti, come Bion ad esempio, che grazie all'eredità lasciataci da Freud, sono riusciti a dare sfumature e presentare anche ulteriori rielaborazioni dei suoi studi. Riguardo alla sola teoria sul sogno, però, rimane comunque lo psicanalista più esaustivo. I suoi lavori sono ricchi di esempi in grado di aggiungere alle sue teorie un riscontro pratico. Freud raccoglie le testimonianze dei suoi pazienti e le presenta in modo da far capire al lettore come approcciarsi realmente allo studio del sogno, e come individuare e trattare i piccoli dettagli nascosti dalla censura onirica. Dalla sua lunga esperienza come analista, ascoltando i sogni dei pazienti, Freud si accorge che ci sono dei processi ricorrenti durante la formazione dei sogni. Li rielabora capendone il funzionamento e dà nomi ad alcuni di questi. In questo capitolo verranno dapprima presentate le basi di psicologia, necessarie per comprendere la teoria sul sogno delineata da Freud, ed in seguito verranno introdotti questi strumenti psicanalitici, i quali verranno a loro volta utilizzati nel terzo capitolo col fine di analizzare alcune poesie.

La prospettiva onirica, come spiegherò in seguito, non è adatta all'analisi di un testo letterario come la poesia, ad esempio, perché di fatto non è una teoria nata per analizzare processi mentali consci. Ma quando ci si accinge a fare un'analisi di questo tipo, si dovrebbe quantomeno introdurre i parametri e la base su cui si formano i ragionamenti che verranno effettuati. La teoria presentata in questo capitolo si basa sui principi teorizzati da Sigmund Freud riguardo al sogno e,

dato che tratterò le poesie di Hagiwara Sakutarō come fossero allucinazioni oniriche, conoscere le caratteristiche di base, come anche i processi di trasformazioni in immagini, potrebbe tornare utile alla comprensione dell'analisi.

Le origini della teoria sul sogno

Il sogno è affascinante.

Nella concezione presso i popoli dell'antichità classica, dice Freud, i sogni venivano ricondotti all'arte divinatoria, considerati uno dei modi attraverso i quali era possibile ricevere indicazioni, o se non altro, verità inedite da chi era per sua natura onnisciente. Il sogno veniva quindi associato al divino, al soprannaturale e al futuro.

Dai sogni si attendevano in generale indicazioni importanti ma non tutti i sogni erano immediatamente comprensibili, e non si poteva sapere se un dato sogno incomprensibile non preannunciava invece un fatto importante. Per questo motivo al contenuto comprensibile si cercava di sostituire un altro contenuto facile da capire e allo stesso tempo pieno di significato.¹

Questo compito veniva affidato all'oracolo che cercava nell'interpretazione il punto in comune tra natura, uomo e mondo degli esseri sovranaturali.

Se però nella visione dei popoli dell'antichità classica, dice Freud, il sogno veniva accostato al divino, nella filosofia aristotelica questo veniva definito di natura demoniaca in quanto la natura umana è demoniaca e non divina.

Per Aristotele il sogno era già diventato oggetto della psicologia, viene definito come attività psichica dell'uomo addormentato. E, secondo Freud, c'è da dare del merito ad Aristotele per essere stato uno dei primi a capire che il sogno amplifica leggeri stimoli che insorgono durante il sonno e dedurre che i sogni potrebbero benissimo rivelare al medico i primi sintomi, inavvertiti durante il giorno, di un primo mutamento corporeo.²

È sbalorditivo come quasi 2300 anni dopo le sue ipotesi trovino l'appoggio di uno dei più importanti pensatori dei nostri tempi – Sigmund Freud – che sostiene che il sogno sia il mezzo

¹ Sigmund FREUD, *L'interpretazione dei sogni*, Torino, Editore Boringhieri, 1966, p. 13.

² FREUD, *L'interpretazione...*, cit., p. 12-13.

attraverso il quale è possibile analizzare l'inconscio. Insomma, un metodo valido per curare un paziente da una nevrosi.³

Ma che cos'è il sogno? Prima di dare una definizione vera e propria, credo che sia giusto premettere che la psicanalisi, come lo studio sul sogno da essa condotto, si basa su concetti metafisici, che per quanto plausibili e assodati dalla maggior parte degli psicanalisti, si basano soprattutto su dimensioni astratte e quindi impossibili da dimostrare scientificamente. Molte teorie psicanalitiche del sogno si somigliano, ma purtroppo non sempre danno lo stesso risultato, e quando si trovano teorie diverse che mettono in dubbio persino lo stesso significato del sogno, viene da domandarsi quale sia la teoria migliore da seguire. Per esempio, se per Freud il sogno appare come uno sfogo, lo psicanalista Wilfred Bion afferma che è un mezzo per interiorizzare esperienze diurne e generare crescita psicologica.⁴

Ad ogni modo, si può dire che l'interpretazione del concetto di sogno rientri nel senso comune e siccome il suo significato è anche abbastanza diffuso tra chi non è studioso di psicanalisi, non vedo motivo per rimandare ulteriormente una definizione. Darei quindi la definizione di Freud:

I sogni sono eliminazioni, mediante soddisfacimento allucinatorio di stimoli che sono altro che il tentativo dell'inconscio di trovare l'appagamento di un desiderio represso o rimosso, che altrimenti nella vita reale rimarrebbe insoddisfatto.⁵

Seppur questo concetto sembri piuttosto semplice, quando ci soffermiamo sulla parola "inconscio", ci accorgiamo di quanto questo concetto appaia cristallino e allo stesso tempo nebuloso. Se poi ci soffermiamo un secondo in più, viene da chiedersi come funzioni questo processo di eliminazione – se sia casuale o se segua una logica – e poi ancora, quali siano le istanze che determinino cosa sia desiderato oppure no.

Le tre istanze metafisiche della mente

A questo punto allora, prima di spiegare il funzionamento dell'allucinazione onirica, è meglio dare un nome e un ruolo alle diverse istanze metafisiche che governano i nostri processi psichici.

³ FREUD, *L'interpretazione...* cit., pp. 91-95

⁴ Wilfred R. BION, *Learning from Experience*, London, Karnac Books, 1962, pp. 27-41. Cit. in Thomas H. OGDEN, *L'arte della psicanalisi: sognare sogni non sognati*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2008, pp. 59-61.

⁵ Sigmund FREUD, *Introduzione alla psicanalisi e altri scritti*, Torino, Editore Boringhieri, 1976, p. 118.

Queste istanze sono state denominate da Freud le “Tre istanze metafisiche della mente”, e sono rispettivamente: Es, Io e Superio.

Queste tre istanze vanno considerate come i tre aspetti della personalità, che differiscono da ciò che siamo noi intesi come individuo pensante. Secondo Freud, noi non siamo le nostre tre istanze; sarebbe meglio intenderle come influenze che determinano le nostre azioni. In altre parole, possiamo considerarci come burattini mossi dal compromesso della loro volontà.

Le tre istanze sono collocate in un sistema astratto, che per comodità, diversamente da Freud, assumerò essere concreto e somigliante ad un luogo sviluppato in verticale e suddiviso in tre livelli.

Al livello più basso, quello dell’inconscio – il più profondo e meno accessibile – si trova l’Es. Questa istanza è la più primordiale, l’unica in vigore già al momento della nascita. È la personificazione della dimensione in cui risiede l’inconscio ed è la sua espressione volitiva. Non è dedita al compromesso ed è guidata unicamente dal principio del piacere. L’Es è privo di logica, è soltanto un agglomerato di istinti e pulsioni desiderosi di soddisfare le proprie passioni.⁶

E se, come ho detto prima, noi siamo i burattini mossi dal compromesso della volontà delle istanze, per frenare gli istinti dell’Es occorre l’intervento dell’Io. L’Io trova la sua origine all’interno dell’Es, quindi una porzione dell’Io è da considerarsi inconscia. Si estende poi fino alla cima del terzo livello della mente, oltrepassando il preconcio⁷ fino a sfociare nel conscio. Da questo livello della mente è in grado di percepire la realtà. L’Io è l’estensione dell’Es, una sua parte che per prossimità al livello della coscienza e percezione, è stata modificata dall’ambiente esterno.⁸ Appare così soggiogato e coscienzioso, nel perpetuo tentativo di opporsi al principio del piacere impugnando il principio della realtà.⁹

Se l’Es è l’istinto, l’Io è il ragionamento. C’è anche da considerare però, che la volontà dell’Io non è in completo antagonismo rispetto a quella dell’Es. Entrambi desiderano il benessere dell’individuo; l’Io fa solo da mediatore impedendo che l’Es lo distrugga con le sue pulsioni. Impugna il principio della realtà perpetuando sì, il soddisfacimento del piacere, ma soltanto in base a ciò che è considerato possibile.

Volendo citare direttamente Freud:

⁶ Sigmund FREUD, “L’Io e l’Es”, in Sigmund Freud (a cura di), *L’Io e l’Es e altri scritti*, Torino, Editore Boringhieri, 1977, pp. 475-490 (d’ora in avanti abbreviato in *L’Io e l’Es*).

⁷ Su questo concetto ritornerò più avanti.

⁸ *L’Io e l’Es*, cit., p. 488.

⁹ *Ibidem*.

L'io può essere paragonato, nel suo rapporto con l'Es, al cavaliere che deve domare la prepotente forza del cavallo. Come il cavaliere, se non vuole essere disarcionato dal suo cavallo, è costretto spesso a ubbidirgli e a portarlo dove vuole, così anche l'io ha l'abitudine di trasformare in azione la volontà dell'Es come se si trattasse della volontà propria.¹⁰

Il Superio invece tende ad opporsi al volere dell'Es. Se l'Es nasce assieme al bambino, il Superio viene tramandato di generazione in generazione, col fine di limitare l'egoismo del bambino, che fino al suo arrivo era puro Es. Con l'avvento degli insegnamenti morali imposti dai genitori, l'io comincia ad ergersi dall'Es e ad assorbire questi nuovi punti di vista. Il Superio è la parte ideale dell'io, quella parte da cui l'io sceglie di attingere o modificare la sua visione. È il riferimento culturale esterno, il rappresentante del rapporto con i genitori, ossia l'insegnamento originale che poi verrà mediato dall'io per creare il compromesso con l'Es.¹¹

Secondo Freud l'ideale dell'io (cioè il Superio) risponde a tutti i requisiti che gli uomini si aspettavano di trovare nell'essere superiore.¹²

Per quanto riguarda la sua collocazione all'interno della mente, il Superio si estende dal livello più alto, ossia dal livello Percezione-Coscienza (PC) fino ad arrivare al più profondo, quello dell'Inconscio. C'è da tenere in considerazione che l'io e il Superio, essendo entrambi collegati al livello della percezione, sono esposti alla realtà e dunque i loro parametri possono cambiare.¹³

La prima topica

Quando Freud si riferisce alle tre istanze, le chiama la "seconda topica". Ciò sottintende per forza di cose che esista anche una prima topica. In effetti è così e questa prima topica non tratta i ruoli della mente bensì i luoghi. Per comodità fino ad adesso mi sono riferito a questi luoghi disponendoli uno sopra l'altro come se fossero tre piani di un palazzo, ma il primo e il secondo sistema topico sono completamente astratti, e tanto inconcepibili, che per capirli si è dovuto concretizzarli il più possibile. Ora però per rispetto al complessissimo ragionamento di Freud, demolisco il palazzo usato per spiegare l'Es, l'io e il Superio, e ricostruisco la prima topica.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ *L'io e l'Es*, cit., p. 498.

¹² *L'io e l'Es*, cit., p. 499.

¹³ *L'io e l'Es*, cit., pp. 491-502.

La mente deve essere concepita come una dimensione in cui non ci sono divisioni, zone o linee di confine, ma soltanto tanti pensieri o, come le chiama Freud, rappresentazioni che possono sdoppiarsi o cambiare di stato.

Per rendere più chiara questa affermazione farò un esempio.

Ho una rappresentazione inconscia che porta con sé il desiderio di mangiare una torta intera. Per diventare conscia, e quindi percepibile dal soggetto, non deve spostarsi e fluttuare verso un livello più alto fino a sfociare nel conscio. Deve semplicemente trasformarsi e diventare una rappresentazione conscia. Quindi in realtà questi luoghi o zone della mente, non sono altro che passaggi di status: inconscio, preconsciouso, conscio o rimosso.

Ad ogni modo ho bisogno di immagini tangibili per spiegare questi status per cui mi rifarò al sistema creato da Freud in cui un passaggio da uno status ad un altro corrisponde ad un passaggio da un sistema ad un altro, come per esempio da sistema inconscio a sistema conscio.

Ma prima di spiegare come avvengono queste variazioni di status, vediamo prima quali sono le caratteristiche della prima topica.

Il nucleo dell'inconscio è costituito da rappresentazioni pulsionali che aspirano a scaricare il proprio investimento. Per "investimento" si intende carica libidica, quindi un moto di desiderio.¹⁴ Queste rappresentazioni vivono le une accanto alle altre senza mai influenzarsi o contraddirsi. In questo sistema non esistono dubbio, negazione o diversi livelli di incertezza. C'è però da considerare che ogni rappresentazione può portare con sé una carica di investimento e questa carica può spostarsi da una rappresentazione all'altra. Oppure una rappresentazione può condensare in sé stessa l'investimento di altre rappresentazioni. È importante ricordare che l'investimento non è un valore numerico, ma può essere inteso come un gesto, una immagine, una intensità o qualunque altra cosa che il nostro inconscio sia in grado di creare. Questi processi di spostamento e condensazione, che sono inconsci, non vengono percepiti dalla coscienza se non attraverso i sogni. I risultati di queste oscillazioni di investimento sono talmente assurdi che, per usare l'espressione di Freud, se il conscio li vedesse scoppierebbe a ridere.¹⁵

Il sistema inconscio è totalmente atemporale, il che significa che i processi psichici non vengono svolti in funzione del tempo – ci sono o non ci sono, processo concluso o non effettuato.

L'inconscio è indifferente alla realtà, è soggetto al principio del piacere come l'Es, e il destino delle

¹⁴ FREUD, *Introduzione alla psicanalisi...*, cit., p.70.

¹⁵ *Ibidem*.

sue rappresentazioni dipende soltanto dalla loro forza e dal fatto che soddisfino o meno le richieste del meccanismo che regola il rapporto piacere-dispiacere.¹⁶

Il conscio invece è la superficie dell'apparato psichico dove ci sono sensazioni e percezioni sensoriali.¹⁷

Freud chiama questo sistema anche con la nomenclatura "PC" che sta per "percezione-coscienza". È il sistema in cui ci sono accessibili i ricordi e tutto ciò che possiamo pensare consciamente. Qui il tempo è preso in considerazione, catalogando i ricordi in funzione del tempo.¹⁸

Lo status di rimosso, o la zona confinata del rimosso, è molto simile a quello dell'inconscio, solo che qui le rappresentazioni vengono private del loro investimento (carica libidica). Restano quindi inconscie in attesa del ritorno del rimosso.

Finora ho introdotto i tre sistemi, o status, in cui possiamo identificare rappresentazione originale e risultato, ma questa trasformazione ha una fase intermedia che avviene nel sistema preconsciouso. In questo limbo le rappresentazioni vengono smistate dall'lo in base alle loro caratteristiche. Il preconsciouso può influenzare sia l'inconscio che il conscio. In particolar modo la memoria cosciente dipende dal preconsciouso perché in questa fase le rappresentazioni si possono, anzi, cercano di influenzarsi a vicenda creando così nuovi pensieri, pareri e ragionamenti. In questa fase vengono effettuati i processi che Freud chiama censura ed esame di realtà, ponendo poi la rappresentazione in un contesto temporale.¹⁹

Forse a questo punto il significato dello status, o zona, del preconsciouso è ancora un po' confuso, ma confido che spiegando come avviene il passaggio tra inconscio a conscio questo diventi più chiaro. Una rappresentazione, per poter passare da inconscia a conscia, deve attraversare due fasi. Nella prima fase questa è inconscia e viene sottoposta alla censura, la quale viene effettuata dall'lo.²⁰ Se l'lo decide che questa rappresentazione non è idonea a passare questo primo esame, perché magari il suo investimento libidico è troppo compromettente, questa rappresentazione viene svuotata del suo investimento e designata allo status di rimosso. Resta quindi inconscia. Se invece è idonea passa nel preconsciouso. Ciò però non significa che ora la coscienza sia al corrente della sua esistenza, è semplicemente latente, in attesa della fase successiva.²¹ A questo punto, prima di passare alla seconda fase, è importante puntualizzare che sebbene la rappresentazione sia passata

¹⁶ FREUD, *Introduzione alla psicanalisi...*, cit., pp. 72-72.

¹⁷ *L'lo e l'Es*, cit., pp. 482-483.

¹⁸ FREUD, *Introduzione alla psicanalisi...*, cit., pp. 49-79.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *L'lo e l'Es*, cit., p. 480.

²¹ FREUD, *Introduzione alla psicanalisi...*, cit., p. 56.

all'esame della censura, questa ormai non è più la stessa rappresentazione originale – la censura l'ha limata e semplificata in modo che appaia comprensibile al conscio. È quindi grossolana e comoda.²²

Passiamo alla seconda fase: la rappresentazione ora, carica di investimento da scaricare, deve aspettare che nel conscio venga creata un'altra rappresentazione compatibile con essa, e quando accadrà potrà fondersi con la nuova rappresentazione conscia e diventare essa stessa conscia. Gli affetti, come i sentimenti, sono tutti atti psichici inconsci. Questa è una verità assoluta secondo Freud, eppure ciò sembrerebbe a prima vista errato, perché è innegabile che proviamo sentimenti. Ma ciò che proviamo non è il vero sentimento, ossia l'atto psichico originale, bensì una rappresentazione elaborata dalla censura per rendercelo comprensibile. Questa poi ha trovato, attraverso la percezione, un corrispettivo che faccia da catalizzatore. In parole povere si può affermare quanto segue: io ho già (per esempio) l'amore nel mio inconscio, ma se non percepisco consciamente un essere umano sul quale sfogare quel sentimento, questo non diventerà mai conscio.

Sogno e ritorno del rimosso

Quello di cui ho appena presentato il funzionamento era il processo che viene effettuato nella trasfigurazione da inconscio a conscio, ma cosa succede se faccio il contrario? E che cos'è il ritorno del rimosso?

Nel primo caso la soluzione è semplice: se l'io trova qualcosa di moralmente inaccettabile nel sistema conscio, non fa altro che censurarlo e renderlo rimosso. Il risultato di questo processo è una rappresentazione privata del suo investimento e designata allo status di rimosso, di conseguenza inconscio. Questa non è percepita dal conscio e non può nuocere alla salute mentale del soggetto.

Il problema è che non è detto che una rappresentazione rimossa resti confinata in questo status per sempre. Essa di per sé perpetua il tentativo di riottenere il suo investimento libidico cercando una connessione con il sistema conscio. Ciò sarebbe possibile perché a livello della percezione l'elemento che aveva creato quella rappresentazione originale malevola potrebbe ripresentarsi. L'io allora si trova in mezzo a due pulsioni: da una parte il rimosso che continua a creare investimento e dall'altra le nuove rappresentazioni consce che guadagnano investimento. L'io a

²² FREUD, *Introduzione alla psicanalisi...*, cit., p. 58.

questo punto applica un controinvestimento da entrambe le parti. Il contro investimento è energia psichica usata per mantenere rimosse le rappresentazioni inquietanti.²³ La condizione appena descritta può essere perpetua, oppure l'energia psichica pulsionale si accumula fino a diventare eccessiva da una delle due parti.

Nel caso in cui l'energia sia eccessiva dall'esterno, l'Io la argina e la rappresentazione diventa oggetto di fobia. La libertà del soggetto viene fortemente limitata, ma l'Io giudica questa condizione un buon compromesso. Essendo diventata una fobia, il soggetto non vorrà più creare una rappresentazione conscia investita libidicamente.

Se invece è la pulsione dall'interno ad essere eccessiva, questa sfocia nel conscio diventando isteria o nevrosi.²⁴

In entrambi i casi si hanno conseguenze negative sulla salute mentale del soggetto ed è proprio per evitare questo che, secondo Freud, sogniamo. L'inconscio diventa conscio solo attraverso il sogno per far sì che l'accumulo delle pulsioni venga sfogato.²⁵

Il capolavoro deduttivo e associativo che Freud ha sistematizzato nelle pagine dei suoi scritti è talmente affascinante e convincente che dà l'impressione di aver sciolto ogni dubbio riguardo alla psiche umana. Tutto è amalgamato, un miscuglio di processi che si completano l'un l'altro, e così anche l'ingranaggio del sogno riesce a diventare un processo essenziale in funzione dell'inconscio. Freud ha spianato la strada a molti altri pensatori, che, leggendo le sue teorie, hanno a loro volta creato una piccola variante come a voler ammettere che il presupposto è condiviso, ma che c'è qualche dettaglio che non li ha convinti. Le nuove teorie psicanalitiche sul sogno e sull'inconscio, rispetto a quelle di Freud, appaiono essere più scientificamente plausibili, ma in fondo è difficile stabilire chi abbia effettivamente ragione. Per cui ho preferito basarmi anch'io su quelle su cui si sono basati tutti gli altri psicanalisti. Prima di passare al sogno vorrei citare altre due teorie collegate all'inconscio che dimostrano come questo concetto sia stato reinterpretato negli anni, e quanto sia fondamentale per capire il funzionamento e lo scopo del sogno.

Altre teorie psicanalitiche sul sogno: Lacan e Bion

La prima è la teoria di Jacques Lacan, secondo la quale l'inconscio non è una massa di pensieri disordinati, ma la sede dell'intera struttura del linguaggio. Le parole in questo *network* non hanno

²³ Dizionario Treccani.

²⁴ FREUD, *Introduzione alla psicanalisi...*, cit., pp. 63-68.

²⁵ FREUD, *Introduzione alla psicanalisi...*, cit., p. 71.

un unico significato, ma sono del potenziale utilizzabile per creare significati utilizzando i contrasti sintattici ed evocativi che intercorrono tra una parola e l'altra. In sostanza la sua ricerca si basa sullo studio linguistico di Ferdinand de Saussure, riguardo al rapporto tra significante e significato. Il significante si può definire come ciò che vorrebbe esprimere una certa parola nel modo più oggettivo possibile. Diventa però una matrice in grado di assorbire influenze di altri significanti e associazioni personali o culturali. Dal significante scaturisce quindi un significato, ossia ciò che vuole esprimere il significante in quella data occasione.

La teoria di Lacan è perfettamente riconducibile al linguaggio dell'inconscio, ed il processo di formazione dei significati è straordinariamente somigliante ai meccanismi onirici quali condensazione e spostamento,²⁶ motivo per il quale ho deciso di citarla. Poco importa se poi questa teoria riduca, secondo alcuni critici, l'essere umano ad un mero complesso linguistico preesistente alla nascita.²⁷

Secondo Wilfred Bion invece, il concetto di inconscio è pressoché simile a quello descritto da Freud. Ciò che differisce è il rapporto tra sogno, inconscio e lavoro inconscio. Una delle teorie più accreditate di Bion è quella degli elementi alfa e beta.

Beta rappresenta un elemento colto dalla realtà che non è ancora stato elaborato. Svolge quindi il ruolo di una matrice attraverso la quale, mediante la funzione alfa, si può ottenere un elemento alfa.

L'elemento alfa invece è un'unità di pensiero con i requisiti necessari a diventare materiale onirico.

Schematizzando:

Elemento beta = realtà esterna

Elemento alfa = realtà inconscia²⁸

Questo concetto è fondamentale per capire come differisca il pensiero di Bion da quello di Freud. Secondo Freud i pensieri inconsci vengono camuffati dalla censura per essere sopportabili dalla coscienza e fare lavoro onirico sfogando così le proprie pulsioni. Si ha quindi un passaggio da inconscio a conscio.

Ma secondo Bion avviene il processo inverso: attraverso la funzione alfa gli elementi beta, da consci diventano alfa inconsci, appositamente per poter sognare.

²⁶ Ritorno su questo concetto più avanti.

²⁷ Peter BARRY, *Beginning theory: An introduction to literary and cultural theory*, Manchester University Press, 2009, pp. 104-106.

²⁸ Wilfred BION, *Elements of psycho-analysis*, Londra, Maresfield library London, 1989, p. 22.

Sognare quindi diventa il fine ultimo perché attraverso il lavoro onirico è possibile generare crescita psicologica.²⁹

Una persona incapace di imparare dall'esperienza (e di farne uso) è imprigionata nella condizione infernale di un mondo infinito e immutabile.³⁰

L'ulteriore elaborazione avvenuta attraverso il sogno, secondo Bion promuove la separazione tra conscio e inconscio, come se la mente avesse avuto il tempo necessario per riflettere sulla designazione di un certo pensiero. Può apparire fuorviante che ci siano due teorie diverse sullo stesso argomento, ma allo stesso tempo è rassicurante sapere che sebbene il ragionamento di questi due psicanalisti sia diverso, il risultato è il medesimo. Il sogno secondo Freud appaga gli impulsi ed evita che pensieri inconsci diventino consci, che in altre parole è la stessa cosa che ha teorizzato Bion. L'unica differenza sta nel fine che hanno i sogni nelle rispettive teorie.

Teoria freudiana del sogno

A questo punto, avendo chiarito il concetto di Io e inconscio, abbiamo tutte le basi per poter spiegare il sogno in termini psicanalitici in modo tale che non avvengano incomprensioni. Direi quindi di cominciare col parlare di ciò che può essere considerato sogno. Per questa spiegazione mi baserò sulla teoria estrapolata da *L'interpretazione dei sogni* (1899) e *Introduzione alla psicanalisi e altri scritti* (1915) di Sigmund Freud.

Anche se sembra una banalità, c'è da dire che il sogno si presenta durante il sonno, ossia quella fase in cui la coscienza si assopisce distaccandosi dal mondo reale. Questa affermazione, seppur banale, è necessaria per non prendere in considerazione il "sogno ad occhi aperti". Il nome che viene dato a questa particolare allucinazione, seppur fuorviante, non è ingiustificato. Come il sogno si avvale di allucinazioni per soddisfare un certo desiderio, il soggetto si distacca temporaneamente dal mondo reale e si rifugia in queste allucinazioni. Se visto in questo modo viene da pensare che sia assimilabile al concetto di sogno vero e proprio, ma ciò non è possibile per alcune sue caratteristiche. Il sogno è del tutto involontario e guidato dall'inconscio. Appare confuso e spesso incomprensibile, mentre il sogno ad occhi aperti non lo è.³¹ Il distacco dalla realtà non è marcato come nel sogno e le allucinazioni che si presentano, oltre ad essere spesso autoindotte, appaiono chiare e cristalline. Ed è proprio il fatto che venga inclusa la consapevolezza

²⁹ OGDEN, *L'arte della psicanalisi...*, cit., pp. 59-61, 126.

³⁰ Wilfred R. BION, *Learning from...*, pp. 27-41, cit. in, Thomas H. OGDEN, *L'arte della psicanalisi...*, pp. 59.

³¹ FREUD, *L'interpretazione...* cit., p. 56.

in questo processo ciò che divide nettamente queste due attività. Il sogno è totalmente involontario, incomprensibile ed alla fine il soggetto si sente appagato, ma non sa il perché. Tutto avviene inconsciamente, mentre nel sogno ad occhi aperti l'allucinazione viene vissuta con potere decisionale, compresa ed addirittura ricordata. Inoltre, la soddisfazione che infonde, sebbene conscia, non è paragonabile a quella del sogno. Ciò detto, ne risulta che, secondo Freud, si possono considerare sogni soltanto quelle attività allucinatorie che avvengono quando si dorme.³²

Sogno e atto mancato

Freud prima di addentrarsi nella spiegazione del processo onirico si sofferma a riflettere su un processo mentale che vi somiglia molto, ossia quello dell'atto mancato. Sebbene questo atto psichico non si possa considerare sognare, va a dimostrare come ci sia una relazione tra conscio e inconscio e allo stesso tempo rende evidente come quest'ultimo cerchi di surclassare la censura per sfogare un desiderio. L'atto mancato è un fenomeno psichico che consiste in un errore verbale o gestuale. Si tratta più specificatamente di un'intromissione dell'inconscio durante una qualunque attività conscia. Quando capita, il soggetto cerca di accantonarlo per farlo apparire come un banale errore, ma la realtà dei fatti è che si tratta di un rifiuto inconscio. La parvenza di avere una libertà psichica è seducente, ma l'atto mancato è la dimostrazione che questa non esiste affatto. Durante questo atto psichico avviene un conflitto tra due tendenze: quella di sopprimere la propria opinione e quella dell'inconscio che pressa affinché il soggetto esprima la sua reale volontà. Questo contrasto si presenta spessissimo, ma appare evidente soltanto quando è l'inconscio ad avere la meglio. E così di punto in bianco ci si dimentica un nome, si fa cadere un bicchiere o si dice una parola quando si avrebbe voluto dirne un'altra. L'atto mancato non porta con sé malizia e quando magari ci si dimentica il nome di una persona, ciò non sottintende per forza il fatto che non ci piaccia quest'ultima, ma potrebbe essere piuttosto che quel nome sia stato associato nel nostro inconscio ad un ricordo malevolo che sarebbe meglio non riportare alla luce.³³

La dimenticanza di impressioni ed esperienze mette in rilievo la tendenza ad allontanare dalla memoria ciò che è sgradevole con una evidenza ed esclusività dei nomi.³⁴

³² FREUD, *L'interpretazione...* cit., pp. 16-20.

³³ FREUD, *Introduzione alla psicanalisi...*, cit., p. 208-258.

³⁴ FREUD, *Introduzione alla psicanalisi...*, cit., p. 255.

Questa caratteristica indesiderata della nostra psiche è, secondo Freud, la prova dell'esistenza dell'inconscio e di un lato di noi che non possiamo controllare. Talvolta è esasperante, ma qualche altra volta è liberatorio pensare che le nostre azioni prescindano dalla nostra volontà esimendoci dal senso di colpa.

Sogno e realtà

Visto che durante la vita diurna il contatto col nostro inconscio appare inconsistente, se non nei casi di atto mancato, viene da chiedersi se durante il sonno il corpo mantenga il contatto con la realtà. La risposta, secondo Freud, è sì: *“Gli stimoli più intensi riescono sempre a svegliarci e ciò dimostra che anche nel sonno la psiche permane in contatto continuo col mondo extracorporeo.”*³⁵

La cosa più interessante, però, è che la psiche non solo cerca di mantenere un contatto, ma ne viene addirittura influenzata e ciò si riflette sulle allucinazioni oniriche. Spesso il sogno è la risposta ad una perturbazione esterna; l'ambiente circostante viene captato, modellato per costituire il sogno. Non si tratta di un'influenza marginale, tutt'altro – spesso diventa la consistenza dell'ambiente allucinatorio e talvolta persino il fine ultimo di appagamento del desiderio. Il sogno non riproduce solamente uno stimolo, lo elabora e lo inserisce in un contesto, a volte sostituendolo con qualcos'altro. Come per esempio la sveglia che quando suona si trasforma in una campana di un paese di montagna, oppure un fiume che ci porta via con sé – simbolo magari del bisogno di andare in bagno.

Le influenze vengono catalogate da Freud in quattro gruppi che sono rispettivamente:

- Eccitamento sensoriale esterno
- Eccitamento sensoriale interno
- Stimolo corporeo interno
- Fonti di stimolo puramente psichiche³⁶

L'eccitamento sensoriale esterno comprende tutta quella gamma di influenze ambientali che in un modo o nell'altro sfiorano la nostra percezione. La sveglia che suona, la luce del sole, freddo, caldo e altri contatti fisici. Che si percepisca qualcosa quando si dorme non è un evento raro, ma bisogna che l'eccitamento esterno sia forte affinché venga metabolizzato.

³⁵ FREUD, *L'interpretazione...* cit., p. 31.

³⁶ FREUD, *L'interpretazione...* cit., p. 30.

Riconosciamo, interpretiamo esattamente un'impressione sensoriale, cioè l'inseriamo nella serie di ricordi a cui appartiene secondo tutte le nostre precedenti esperienze, solo se l'impressione è sufficientemente intensa, chiara e abbiamo il tempo necessario. Sennò formiamo l'illusione.³⁷

L'eccitamento sensoriale interno è molto simile, ma è il risultato di una suggestione sottile applicata dall'ambiente esterno. Si tratta di tutte quelle lievi percezioni captate nel dormiveglia che spesso vengono amplificate dal soggetto. Come ad esempio una luce che passa attraverso le palpebre formando immagini inesistenti o associazioni cromatiche. Per definirle, Freud riprende la definizione di "allucinazioni ipnagogiche" dallo psicologo suo predecessore Johannes Müller; vengono protrate nel sogno e la loro origine è creata dalla nostra mente. Influisce anche la sensibilità generale o vaga, subita o percepita durante il giorno.³⁸

Il terzo punto, lo stimolo corporeo interno, è forse quello più lontano dal senso comune e dimostra, secondo Freud, quanto il nostro inconscio talvolta sia a conoscenza di informazioni sul nostro corpo più di quanto non ne siamo noi. Banalmente ci si può riferire a stimoli quali il bisogno di andare in bagno o il desiderio di mangiare,³⁹ ma ci sono casi in cui a riflettersi nei sogni non ci sono soltanto stimoli corporei percepiti consapevolmente. Nel capitolo dell'Interpretazione dei sogni dedicato a questi stimoli, Freud segnala come ci sia spazio anche per tutti quei sintomi somatici che preannunciano l'insorgere di deficit riguardanti gli organi interni.⁴⁰ *"L'ambiente circostante influenza il sogno, ma in confronto al sogno nel suo complesso è una piccola intrusione."*⁴¹

Questa citazione introduce direttamente il quarto punto del precedente elenco, ossia le fonti di stimolo puramente psichiche. È chiaramente la fonte di stimolo più ampia perché trae a piene mani persino dall'inconscio. Definendo questo punto si avrà la risposta alla domanda: di cosa sono fatti sogni?

Si potrebbe rispondere rapidamente limitandosi a dire che i sogni sono fatti di tutto, e non sarebbe nemmeno un errore, ma questo punto merita un po' più di attenzione. L'obiettivo del sogno è quello di soddisfare un desiderio nel momento in cui la censura applicata dall'Io è più blanda, e sarebbe controproducente sprecare una notte per rappresentare stimoli fisiologici. Il sogno è un complesso di fattori e la maggior parte delle volte l'influenza esterna fa da appoggio e

³⁷ FREUD, *L'interpretazione...* cit., p. 36.

³⁸ FREUD, *L'interpretazione...* cit., pp. 39-43.

³⁹ FREUD, *L'interpretazione...* cit., p. 123.

⁴⁰ FREUD, *L'interpretazione...* cit., pp. 41-47.

⁴¹ Sigmund FREUD, *Introduzione alla psicanalisi*, Torino, Editore Boringhieri, 1969, p. 87.

da cornice, materiale sempre disponibile a far sì che il lavoro onirico possa camuffare ciò a cui realmente allude. Quando si cammina per strada o durante una qualsiasi esperienza diurna, il nostro inconscio immagazzina elementi e immagini. Più qualcosa è irrilevante e più è semplice scaricarlo nell'oblio. In genere il lavoro onirico si affida ai materiali degli ultimi giorni per creare la sua allucinazione, ma potrebbe benissimo riesumare un'immagine di qualche anno prima: tutto dipende da cosa ha bisogno. Che sia un'immagine, una sensazione, un suono o un'esperienza, se non si tratta di stimoli o eccitamenti subiti durante il sonno, si parla di fonti di stimolo puramente psichiche, e quando Freud ha deciso la nomenclatura per questa fonte, si è ben guardato dal non includervi la parola inconscio. Sebbene lo scopo sia quello di rendere conscio qualcosa di represso, il materiale onirico non è inconscio puro al cento per cento. Ciò appare chiaro perché vi sono chiari riferimenti ad elementi conosciuti, come volti familiari e luoghi a noi ben noti.

Il lavoro onirico svolge coazione a comporre in unità nel sogno tutte le fonti di stimolo esistenti.⁴² Nulla di quello che abbiamo posseduto mentalmente una volta può essere interamente perduto. Qualunque cosa si abbia percepito sognando, la nostra mente non se l'è inventata. Il lavoro onirico l'ha solo riplasmata da un residuo di ricordo estrapolato dall'inconscio.⁴³

Sebbene quantitativamente parlando il materiale recente sia decisamente preponderante, la maggior parte delle volte il vero punto focale del sogno sta in un elemento temporalmente molto lontano. Un desiderio recente rimasto inappagato non ha la forza necessaria ad innescare il processo di formazione del sogno, cosa che invece ha un elemento rimosso molti anni prima. Il materiale infantile ha un posto d'onore se si tratta di desideri rimossi: appare giornalmente nei nostri sogni come una mera allusione, insinuandosi all'interno di una qualunque figura.

Spesso non lo si riconosce nemmeno, perché quel pensiero è stato talmente rielaborato dalla censura che ormai appare irriconoscibile. I desideri infantili sono caratteristici della prima infanzia e portano con sé gli intenti libidici più scabrosi, desideri che l'io tiene perpetuamente confinati nell'inconscio e che per questo danno origine a sogni ricorrenti. Non per forza si tratta della peggiore delle bramosie recondite, il materiale infantile può presentarsi in qualunque momento e spingere il soggetto a fare qualcosa o ricordarsi di qualcos'altro.⁴⁴

Durante l'esperienza diurna si viene in contatto con innumerevoli elementi e qualunque di loro è potenzialmente ricollegabile con un ricordo infantile. Una panchina al parco, per esempio, può fungere da catalizzatore e generare durante la notte un'allucinazione che si è impegnata a fondere

⁴² FREUD, *L'interpretazione...* cit., p. 171.

⁴³ FREUD, *L'interpretazione...* cit., p. 73.

⁴⁴ FREUD, *L'interpretazione...* cit., p. 179.

la panchina ad un desiderio poco rilevante generato nei primi anni di età. Non si cade in errore affermando che il desiderio stesso che si vede nel sogno ha origine nella vita infantile; per cui, dice Freud, *“Abbiamo la sorpresa di ritrovare nel sogno il bambino che continua a vivere con i suoi impulsi.”*⁴⁵

Durante il sogno il lavoro onirico attinge dal suo materiale tutto ciò di cui ha bisogno per creare un ambiente, ma non si limita a raccogliere immagini dalla vita vigile ed unirle come fosse un collage. Il sogno crea una situazione, rende attuale un fatto, drammatizza un'idea.⁴⁶ Nel sogno non ci sembra di pensare, ma di vivere. Accettiamo in buona fede tutto ciò che ci viene propinato diventando critici soltanto quando ci svegliamo. Solo allora riusciamo a distinguere il pensiero dalla realtà. Ne *L'interpretazione dei sogni*, Freud cita alcuni psicologi suoi predecessori: Spitta, L. Strümpell, Burdach e Delbœuf per spiegare il concetto a cui mi appoggio anche io.

Gli elementi che compongono il sogno non sono affatto semplici rappresentazioni, ma vere e proprie esperienze psichiche, come quelle che si effettuano mediante i sensi durante la veglia. Mentre nello stato vigile la psiche rappresenta e pensa per immagini verbali e per mezzo del linguaggio, nel sogno pensa e rappresenta attraverso autentiche immagini sensoriali. Nel sogno inoltre vi è una coscienza dello spazio, in quanto sensazioni e immagini vengono situate in uno spazio esterno come nella veglia. Di fronte alle immagini e alle percezioni, la psiche si trova nelle stesse condizioni della veglia, e se non riesce a distinguere finzione da realtà è perché nel sogno manca il criterio che può permetterle di discernere la provenienza esterna o interna delle percezioni sensoriali. Essa non può sottoporre le sue immagini alle sole verifiche che ne indicano la realtà oggettiva. Oltre a ciò, la psiche trascura la differenza esistente fra immagini permutabili ad arbitrio e immagini nelle quali questo arbitrio viene a mancare. Sbaglia perché non può applicare al contenuto del sogno la legge di causalità.⁴⁷

In sostanza, ci allontaniamo dal mondo esterno vivendo l'allucinazione onirica senza alcuno scetticismo perché ci fidiamo dei nostri sogni.

Ma se essere nel sogno implica, in un certo senso, una condizione di consapevolezza rilevante, allora anche i sentimenti che si provano sono da considerarsi reali. La situazione viene creata dal lavoro onirico, però poi quelli ad esservi proiettati siamo noi. Una risposta emotiva ad uno stimolo è reale, e persino l'affetto che dimostriamo provare lo è. Anzi, citando lo psicologo Maury, Freud

⁴⁵ FREUD, *L'interpretazione...* cit., p. 181.

⁴⁶ FREUD, *L'interpretazione...* cit., p. 56.

⁴⁷ FREUD, *L'interpretazione...* cit., pp. 56-57.

dice che forse sarebbe più corretto dire che nel sogno l'uomo si rivela per quello che è, nella sua nudità e miseria originarie. Diventa lo strumento di tutte quelle passioni che avrebbe frenato durante la veglia.⁴⁸ La felicità, il piacere e la paura sono proprio il fine ultimo, e se non fosse così, non ci sarebbe modo di appagare un desiderio.

Freud sottoscrive il motto dello psicologo E.R. Pfaff, il quale nel 1868 dice: "Dimmi che cosa sogni e ti dirò chi sei."⁴⁹

Il sogno rivela di noi più di quanto non potremmo rilevare da un'auto-osservazione prolungata,⁵⁰ e se questo ci fa dubitare di noi, quasi disgustare, avremmo ragione di farlo. In fondo però, sarebbe proprio il nostro disgusto a distaccarci da noi stessi di un mondo in cui l'etica è totalmente inesistente.⁵¹ Nel regno onirico veniamo privati delle nostre inibizioni lasciandoci la piena libertà di sfogarci.

Ovviamente questo sfogo è inconscio, l'Io non permetterebbe mai il passaggio indenne di tutte le nostre pulsioni. Noi ci sfoghiamo sì, ma questa illusione è il risultato di un gioco di forze molto più complesso. Siamo quindi giunti alla censura, la cui comprensione è fondamentale per l'interpretazione dei sogni.

Sogno e ritorno del rimosso

Come nell'atto mancato, il sogno è il risultato di due tendenze: l'Es che insiste affinché avvenga il ritorno del rimosso, e l'Io che invece vuole mantenerlo una mera rappresentazione priva di investimento libidico. Durante la vita diurna ci può sfuggire qualche lapsus, ma in generale il ritorno del rimosso è qualcosa di impossibile. Durante il sonno però, le facoltà dell'Io vengono inibite e questo appare più permissivo alle pressioni dell'Es. Avviene quindi un compromesso tra queste due istanze: l'Es plasma il desiderio da appagare, mentre l'Io applica la censura.⁵²

Il desiderio originale è inaccettabile per l'Io, e a far sì che questo possa oltrepassare la censura entra in gioco la deformazione onirica. Il risultato finale, ossia l'allucinazione visibile al sognatore, viene chiamata da Freud "contenuto manifesto", mentre il suo corrispettivo inconscio si chiama "contenuto latente". Pensieri onirici latenti e contenuto onirico manifesto stanno davanti a noi

⁴⁸ FREUD, *L'interpretazione...* cit., p. 77.

⁴⁹ FREUD, *L'interpretazione...* cit., p. 71.

⁵⁰ FREUD, *L'interpretazione...* cit., p. 75.

⁵¹ FREUD, *L'interpretazione...* cit., p. 70.

⁵² FREUD, *L'interpretazione...* cit., p. 140.

come due esposizioni del medesimo contenuto in due lingue diverse, o meglio, il contenuto manifesto ci appare come una traduzione del contenuto latente in un altro modo di espressione.⁵³

La deformazione onirica è il frutto dal lavoro onirico che permette di portare a buon fine il passaggio da inconscio a conscio, da latente a manifesto, senza che venga censurato dall'io.

Per comodità schematizzo il significato dei nuovi termini più in basso, ma è solo una precauzione perché confido che usandoli possano essere ricordati:

- Contenuto latente = impulso, scena originale ancora da censurare.
- Contenuto manifesto = scena a cui il sognatore fa da spettatore. Contenuto deformato.
- Censura = funzione psichica che impedisce ai pensieri inconsci di diventare consci.
- Lavoro onirico = processo di trasformazione da contenuto latente a manifesto.

Dove l'appagamento del desiderio è irriconoscibile, dove è travestito, là dovrebbe esistere una tendenza alla difesa contro il desiderio, e in seguito a questa difesa, il desiderio non potrebbe esprimersi se non deformato.⁵⁴

Cercare di personificare questo processo dando ruoli e nomi a istanze può apparire rozzo e talvolta fuorviante, ma è utile alla comprensione, e così il lavoro onirico diventa una persona che si avvale di molti strumenti per far avvenire una deformazione.

Il lavoro onirico

Secondo Freud, la deformazione onirica avviene in due fasi: elaborazione primaria e secondaria. Il sogno ha bisogno di immagini concrete per trasmettere un certo concetto, perché non è in grado di parlare. L'unico modo di comunicare qualcosa è attraverso immagini. Non sarebbe corretto additare questa tecnica accusandola di essere primitiva o un surrogato della parola, tutt'altro – è efficientissima, soltanto che la traduzione, per renderla esonibile a voce, non può che risultare mutilata. L'unica cosa da fare è cercare di comprenderla tenendo in considerazione questa sua rappresentabilità.⁵⁵

⁵³ FREUD, *L'interpretazione...* cit., p. 257.

⁵⁴ FREUD, *L'interpretazione...* cit., p. 138.

⁵⁵ FREUD, *L'interpretazione...* cit., p. 312.

Ciò detto appare chiaro come prima di una deformazione i pensieri del sogno debbano essere per prima cosa rappresentati, e quindi il lavoro onirico deve trasformare i diversi pensieri, concetti, discorsi, o sensazioni sotto forma di immagini che, unite tra loro, diventano scene.

Il sogno in confronto alla straordinaria mole di pensieri che lo compongono appare molto scarno; i pensieri nel sogno sono intricatissimi, con tutte le caratteristiche e le successioni di idee che si hanno durante la veglia. Prima del lavoro onirico i pensieri onirici sono costantemente legati tra loro per associazione, contrasto o qualunque processo logico che possa tenerli uniti. Formano primo piano, sfondo, digressioni, chiarimenti, condizioni, obiezioni ecc...⁵⁶

Quando vengono presi per il lavoro onirico, vengono destrutturati e resi in piccole unità; così, da un pensiero completo, i vari concetti che lo compongono vengono smontati e riutilizzati per creare significato.

Siccome il sogno comunica per immagini, non dispone della capacità di pronunciare parole come: “perché”, “se”, “ma”, ed altri nessi logici. Tratta i pensieri come fossero cose, nemmeno sa dell’esistenza della capacità di parlare – esattamente come per noi sarebbe impossibile pensare di poter comunicare attraverso dispersione di pensieri. Privo di questa capacità si avvale di altri mezzi di rappresentazione.

Secondo Freud, un sogno lo si vive, e non lo si legge. Non si può dire che sia un sistema di produzione allucinatorio arrangiato. Utilizzando tutto il materiale onirico che ha a disposizione, riesce a ricreare la realtà, spesso andando oltre, ingannandoci con i suoi bizzarri accostamenti. Durante l’elaborazione primaria il lavoro onirico si limita a gettare immagini nell’allucinazione. Tiene in mano il copione con su scritto ciò che deve appagare, ed in base alle esigenze di quella notte, raccoglie materiale onirico, lo smonta e lo riassume. I sogni sono ricchi di complesse operazioni mentali, e pur senza collegamenti linguistici riescono a comunicare qualunque emozione. Solo che invece che spiegarla, riesumano dal materiale il frammento di una scena passata in cui è contenuta e la mostrano.⁵⁷

Il sogno è composto da pensieri, i quali sono a loro volta composti da brani. Un singolo elemento è facile da rappresentare: al lavoro onirico basta trovare il corrispettivo per gettarlo nell’allucinazione, ma ci sono pensieri più complessi da comunicare, come per esempio le contraddizioni o la negazione di doppia esistenza. Per ricreare concetti come questi, il lavoro onirico si avvale dei nessi. Il sogno riproduce un nesso logico come simultaneità, ciò significa che il

⁵⁶ FREUD, *L’interpretazione...* cit., p. 287.

⁵⁷ FREUD, *L’interpretazione...* cit., p. 288.

nesso è ciò che sta tra due o più pensieri. Legandoli resta nascosto evitando che l'attenzione non ricada su di esso. Questo collegamento avviene quando due o più pensieri appaiono simultaneamente. Il nesso li accosta l'un l'altro garantendo l'esistenza di un rapporto singolarmente intimo.⁵⁸

Inutile dire che questo non avviene casualmente – il lavoro onirico sceglie accuratamente i pensieri da unire in previsione del risultato finale. Le congiunzioni logiche e temporali vengono rappresentate attraverso un rapporto causa-effetto preimpostato tra pensieri o brani diversi, questo perché una volta che il lavoro onirico avrà creato una composizione, questa verrà assimilata nel materiale onirico e ripresa qualora necessario.

In termini pratici il sogno agisce come segue.

Supponiamo che il sogno debba riuscire a ricreare la negazione di doppia esistenza, ossia la classica “o” di “questo o quello”. Chiaramente non farà apparire nell'allucinazione onirica una grande “o”, ma verranno congiunti due pensieri dal significato opposto in ordine consecutivo. Creato questo nuovo pensiero, lo si andrà a porre tra due pensieri a cui si vuole imprimere il rapporto di negazione di doppia esistenza.⁵⁹

Il lavoro onirico non si fa scrupoli ad accostare tra loro immagini che sembrerebbero non avere nulla in comune; tutto è atto a creare significato, e se grazie a bizzarri accostamenti o alla sovrapposizione di concetti è in grado di eludere la censura, non può che ritenersi soddisfatto del suo lavoro.

Analogamente succede quando il sogno vuole esprimere altri significati come per esempio il “se”, il “perché” o qualunque altro nesso logico.

Degna di nota, secondo Freud, è la resa della contraddizione, ossia il classico “No” negativo per intenderci. Ovviamente il sogno potrebbe avvalersi di qualunque mezzo per rappresentarlo, ma uno dei più curiosi è la sensazione del movimento impedito. A chiunque nel sogno è sicuramente successo di rimanere inerme di fronte ad una situazione in cui si avrebbe voluto agire, persino consapevoli del fatto che fosse un'azione piuttosto semplice. Il voler salire su un treno ad esempio, oppure il tentare la fuga da un pericolo imminente. Nel sogno si rimane illogicamente inermi e ciò è il risultato di un conflitto di volontà. Ci si vuole muovere, eppure qualcosa ci frena – noi stessi oppure delle corde strette alle nostre gambe. Questa situazione è la rappresentazione della contraddizione, in cui il volersi muovere rappresenta la volontà e il non riuscirci è il “No”.⁶⁰

⁵⁸ FREUD, *L'interpretazione...* cit., pp. 289-290.

⁵⁹ FREUD, *L'interpretazione...* cit., p. 292.

⁶⁰ FREUD, *L'interpretazione...* cit., pp. 309-310.

Il lavoro onirico quindi può avvalersi di qualunque appiglio per giungere alla deformazione e alla resa onirica, ma Freud ha individuato alcune tecniche ricorrenti con cui il lavoro onirico evita di essere bloccato dall'lo. Queste avvengono tutte durante l'elaborazione primaria.

Prima tra tutte è la drammatizzazione che banalmente è la trasmutazione di un pensiero in un'immagine. Il sogno ricrea un ambiente che comunica qualcosa, e questa comunicazione ha quindi bisogno di uno scenario. La drammatizzazione non lavora da sola; attraverso i nessi, le immagini verranno accostate ad altro per creare un significato.

Altra tecnica è la condensazione. Questa tecnica, come dice il nome, permette di richiamare a sé elementi di altri pensieri e condensarli in uno solo. Per esempio, si possono prendere caratteristiche di quattro persone diverse e crearne una con l'aspetto fisico della prima, il viso della seconda, il carattere della terza ed il modo di vestire della quarta. Più pensieri latenti vengono quindi convogliati in un'unica rappresentazione del contenuto manifesto. La condensazione è comune in tutti i sogni; spesso se il lavoro onirico reputa essenziale un certo elemento, una parte di questo viene assorbito molteplici volte in più rappresentazioni. Il risultato di questo processo è lacunoso, avviene per omissione e attraverso alcune rappresentazioni il sognatore può percepire soltanto un lieve presentimento dell'esistenza di quel preciso riferimento. A questo proposito appare evidente una costante sproporzione quantitativa tra i contenuti del sogno manifesto e il contenuto latente, il quale è infinitamente più ampio. La condensazione è la risposta al perché il sogno sembri così misero a confronto di tutto quello che vuole comunicare, ma è anche il motivo per il quale in un'unica rappresentazione si è in grado di imprimere così tanti significati senza mai essere contraddittori.⁶¹ Ciò non toglie che siccome il sogno tratta le parole come fossero cose, la condensazione dà origine a scene bizzarre.⁶²

Altro sotterfugio usato dal lavoro onirico è lo spostamento, il quale consiste in una traslazione dell'accento da un elemento ad un altro. Questa funzione mira a sviare la percezione dell'lo col tentativo di eluderne la censura. Ciò che è palesemente contenuto essenziale del sogno non viene rappresentato così com'è, ma la sua essenza viene imperniata su altri elementi visti con indifferenza.⁶³ *“Spostamento e condensazione sono i due artefici, alla cui attività possiamo principalmente attribuire la configurazione del sogno.”*⁶⁴

⁶¹ FREUD, *L'interpretazione...* cit., pp. 261-280.

⁶² FREUD, *L'interpretazione...* cit., p. 274.

⁶³ FREUD, *L'interpretazione...* cit., p. 288.

⁶⁴ FREUD, *L'interpretazione...* cit., p. 284.

Oltre a queste ce ne sono poi altre come: l'identificazione, la quale si occupa di condensare molti elementi in uno solo, di fatto identificando, ossia cercando di sublimare un'identità. È molto simile alla condensazione solo che invece di nascondere il significato, lo crea.⁶⁵

Poi c'è la mescolanza che è come la condensazione, ma meno radicale – raccoglie due fattori e li accosta.⁶⁶ E poi ancora la formazione mista, la quale serve per creare un concetto da due basi diverse che hanno un fattore in comune.

Degna di nota è pure l'inversione, la quale è una delle strategie preferite per far in modo che venga soddisfatta la libido. Il significato originale viene trasformato nel suo contrario, permettendo così all'intuito del sognatore di giungere, per mezzo della malizia, al suo significato originale – Ah, se fosse successo il contrario! – Ottima strategia per gustarci qualcosa facendo finta che non ci piaccia. Esiste inversione del contenuto, ma anche inversione temporale.⁶⁷

L'ultima che voglio citare, ma non meno importante, è la tecnica della simbolizzazione.

Il significato di simbolo nel sogno è differente dal concetto di simbolo a cui siamo abituati.

Trattando di poesie si può subito pensare al simbolo come ad una metafora, ma nel mondo onirico descritto da Freud il concetto di simbolo è più ristretto. La psiche fa apparire nel manifesto un corrispettivo di quanto c'è nel sogno latente; in questo caso quindi più che una metafora si parla di analogia. Grazie a tutta la sua esperienza di psicoanalista, Freud crea durante gli anni una sorta di tabella in grado di schematizzare i diversi simboli del sogno, facendo corrispondere un significante al suo significato. I simboli sono ricollegati alla cultura del sognatore. Inevitabilmente un individuo immerso nel suo contesto sociale verrà spinto indirettamente alla formazione di simboli seguendo le indicazioni della propria cultura, magari rifacendosi anche alla linguistica.⁶⁸ Freud questo lo aveva capito ed è grazie a questa epifania che è riuscito a stilare una sorta di elenco con le simbolizzazioni ricorrenti.⁶⁹ Non dimentica però di specificare che la tabella dei simboli da sola non basta a ricostruire il contenuto latente. Ogni individuo è diverso, e pur essendo sottoposto alla stessa influenza sociale, avendo il suo inconscio piena libertà d'azione ed un ampio spettro di variabili, tende a creare tra significato e significante un rapporto completamente imprevedibile. Per quanto uno possa rimanere fedele alla lista di Freud, se si rifacesse solo a quella traviserebbe

⁶⁵ FREUD, *L'interpretazione...* cit., p. 298.

⁶⁶ FREUD, *L'interpretazione...* cit., p. 295.

⁶⁷ FREUD, *L'interpretazione...* cit., p.301.

⁶⁸ Seguendo alcune espressioni linguistiche della lingua del soggetto, o a causa dell'immaginario che si crea dietro alle sfumature semantiche di una certa parola in una data lingua. Es: "Che botta di fortuna!" espressione a cui chiaramente non corrisponde una "botta" nella realtà.

⁶⁹ Mi riferisco al capitolo dedicato al simbolo nel sogno in *Introduzione alla psicanalisi e altri scritti*, in cui l'autore riporta molti esempi.

sicuramente il significato del sogno. Per interpretare correttamente bisogna mettere a confronto in parallelo ciò che il simbolo può voler dire nella cultura e cosa può voler dire per il sognatore. Ad ogni modo il processo di simbolizzazione ha origine ben prima della formazione del sogno. Nel lavoro onirico la psiche non si impegna tanto nella simbolizzazione; usa simboli che erano già pronti nell'inconscio perché questi rispondono meglio, sono facilmente rappresentabili e la censura è più permissiva nei loro confronti.⁷⁰

L'elaborazione secondaria

Ci sarebbero molte altre macchinazioni di cui si avvale il lavoro onirico per ricreare la sua allucinazione, ma credo che con ciò che è stato detto finora sia stata resa l'idea del suo funzionamento. Nella prima fase, quella dell'elaborazione primaria, la psiche crea rapporti tra rappresentazioni, e come durante la produzione di un film queste scene ed elementi parziali hanno bisogno di essere montati in post-produzione per essere interpretati dal pubblico. Qui entra in corso d'opera l'elaborazione secondaria. Supporre che questo meccanismo venga innescato solo dopo che l'elaborazione primaria abbia avuto fine, sarebbe errato. Bisogna considerare questo processo come concomitante e sinuosamente amalgamato al bisogno di evitare la censura, rappresentare le immagini, e alla tendenza alla condensazione. Non è quindi temporalmente conseguente ma contemporaneo. Questo processo viene innescato dal pensiero vigile nel preconscious col fine di mettere insieme i pezzi interpretando il risultato dell'elaborazione primaria. Per il pensiero vigile, è naturale fare ordine nel materiale già creato dal lavoro onirico. Cerca subito di creare relazioni, ridurlo ad una coerenza comprensibile alle nostre aspettative, ma nel farlo incorre inevitabilmente in errori. Con la presunzione di aver già capito il contenuto a disposizione, inciampa nel comporre le impressioni sensoriali, spesso inventando o generando coerenza qualora non ce ne fosse. Segue una logica, e forzato da questa, mette frettolosamente insieme i pezzi scavalcando gli intoppi, falsificando i dati che gli appaiono davanti. Il pensiero vigile, quindi, si comporta esattamente come durante la veglia. Si sforza in operazioni di coordinamento – collega tra loro percezioni incomprensibili e le riempie con un nesso logico che magari tra i dati originali non figura. Con questa arroganza e pretesa di capire rende il sogno ancora più ambiguo.⁷¹ Tutto ciò però è contemplato e rientra nella pianificazione della censura. Il

⁷⁰ FREUD, *L'interpretazione...* cit., pp. 320-325.

⁷¹ FREUD, *L'interpretazione...* cit., pp. 456-458.

sogno è volutamente confuso e anche la creazione dell'assurdo è inclusa nel moto onirico; illude il sognatore e gli fa credere di essere estraneo a quelle visioni compromettenti – “è troppo assurdo, io una cosa del genere non l'ho mai pensata”.⁷²

La buona riuscita dell'elaborazione secondaria è indicativa dell'accento psichico.⁷³ Le parti più chiare e più vivaci saranno quelle su cui è meglio soffermarsi a riflettere, mentre le altre sono confuse perché non aveva senso dargli troppa attenzione. Possiamo dire che il lavoro onirico secondario è la causa della selezione di quanta plasticità e intensità donare ad una certa figurazione.⁷⁴

Conclusioni

La spiegazione del sogno, secondo la teoria freudiana, è dunque giunta al termine. Prendendo spunto dalla riduttiva definizione data nelle prime pagine, nelle seguenti sono stati definiti scopo e funzionamento del sogno, definendolo poi un compromesso nel rapporto costante tra conscio e inconscio.

Secondo Freud, come il corpo umano, inteso come massa fisiologica, che ha la capacità di auto-guarigione, anche la nostra psiche impugna questa tendenza e la sua medicina preferita è il sogno.⁷⁵

Il prossimo capitolo tratterà la vita e la poetica di Hagiwara sakutarō, ma in quello seguente utilizzeremo le informazioni appena apprese come base per l'analisi delle sue poesie.

⁷² FREUD, *L'interpretazione...* cit., p. 397.

⁷³ Accento psichico: punto o elemento dell'elaborazione onirica in cui vi è un picco di carica libidica. (FREUD, *L'interpretazione...*, cit., pp. 303-304)

⁷⁴ FREUD, *L'interpretazione...* cit., p. 458.

⁷⁵ FREUD, *L'interpretazione...* cit., p. 93.

Capitolo 2

Tutto ha inizio con un carillon...

Il secondo capitolo verrà dedicato ad Hagiwara Sakutarō. L'intenzione è quella di presentare il poeta, esaminandolo sia dal punto di vista poetico che umano. Dato però che l'obiettivo finale è quello dell'interpretazione delle sue poesie considerandole come sogni, preferirei tendere alla comprensione del suo modo di essere, e alla logica che sta dietro alle sue scelte di vita. Per quanto riguarda la sua poetica, invece, piuttosto che una serie di considerazioni solamente tecniche, credo sarebbe opportuno cercare di comprendere il significato che si cela tra le parole del verso, oppure risalire al motivo che lo ha spinto a scrivere, più che ricostruire gli aspetti tecnici del ritmo o del linguaggio.

Leggendo biografie¹ su questo autore, come quella di Carol Hayes, ad esempio, si viene a contatto con molte citazioni tratte da scritti del poeta stesso. Da questo si evince che Sakutarō amava molto parlare dei suoi pensieri, una fortuna per quelli che, come me, hanno il compito di ricostruire il suo carattere. Giustamente, i ricercatori come Carol Hayes presentano queste testimonianze nel modo più distaccato e oggettivo possibile, senza mai lasciarsi coinvolgere dalle sue idee, o sentire il bisogno di giudicarlo come essere umano. Dovendo però io, data la natura di questa analisi, cercare di comprenderlo, farò delle sue parole una sorgente in grado di ricollegare le sue azioni al processo mentale che le ha generate, rendendo poi questo risultato una caratteristica del suo carattere. In altre parole, mi baserò su quello che ha detto, scritto o fatto, per comprenderlo in termini psicanalitici, e non come poeta. Le parole o le azioni di qualcuno possono essere molto eloquenti, con la possibilità di rivelare ciò che si prova o ciò che si è, ma non si può certo dire che l'interpretazione di questi segni possa essere assiomatica. Cadere in errore è molto semplice, come per l'interpretazione dei sogni, dal resto. Prima di iniziare quindi, ammetto che molte delle affermazioni che farò, in quanto non possono essere del tutto verificabili, dovrebbero essere considerate come mere supposizioni basate sui miei studi sulla vita e le opere del poeta. Ciò non toglie che si basano su eventi oggettivi e che non credo siano meno plausibili di quanto non lo siano alcune affermazioni di altri studiosi, o persino di testimonianze di persone vicino a lui, come la figlia, ad esempio.

¹ Si vedano la biografia presente su:

- Robert EPP, *Rats' Nests*, Dexter, Yakusha and UNESCO Publishing, 1999, pp. 27-34.

- SHIMAOKA Shin, *Denki Hagiwara Sakutarō – Yokujō no jidai*, Tokyo, Shunjūsha, 1980.

- Hiroaki SATO, *Hagiwara Sakutarō - Cat town*, New York, NWRB, 2014, pp. 16-50.

Il nome di Hagiwara Sakutarō

Hagiwara Mitsuzō, figlio di Hagiwara Kenryū, è un uomo risoluto, instancabile e prettamente pragmatico. Hagiwara Kenryū era un medico di Osaka, e Mitsuzō, con l'obiettivo di seguire le orme del padre, si trasferisce a Tokyo per studiare medicina. Mette a rischio la sua condizione economica, ma dopo anni di fatica si laurea con ottimi voti ed ha la qualifica necessaria a diventare medico. Ormai trentenne, si trasferisce a Maebashi nel 1882, paese oggi capitale della prefettura di Gunma, che basava la sua economia sulla lavorazione della seta. Lo stesso anno diventa dottore all'ospedale di Maebashi e conosce Yagi Kei, figlia sedicenne di un vassallo del clan Umayabashi Matsudaira. Mitsuzō sposa Kei quasi immediatamente, e prima del dicembre dello stesso anno diventa anche vicedirettore dell'ospedale di Maebashi. Tre anni più tardi, Mitsuzō apre una clinica chirurgica a Maebashi, diventando un medico affermato, spesso coinvolto in attività di beneficenza come la distribuzione di vaccini. Benvoluto da tutti, si meritò l'appellativo di "Dio vivente" (*iki kamisama*).²

La figura di cui abbiamo parlato finora è il padre del poeta a cui è dedicato questo elaborato. Ciò che Sakutarō provava nei confronti del padre, stando ai diari e alle testimonianze, era una mescolanza tra amore e odio. Visto l'uomo rispettabile che era Mitsuzō, il figlio non poteva che ammirarlo; d'altro canto non lo sopportava perché era costantemente attanagliato da un senso di inferiorità nei suoi confronti. Nell'articolo "*Paranoia Poetiku*" (Poesia a paranoia),³ Seo Ikuo sostiene che l'amore omosessuale che proverà Sakutarō per i poeti Kitahara Hakushū e Murō Saisei, sarà il risultato della trasposizione dell'ammirazione che provava nei confronti del padre.⁴ Appare difficile credere che sia quella la causa del suo amore omosessuale, ma senza dubbio la stima che provava nei confronti del padre avrà un'influenza degna di nota nel corso della sua vita. Hagiwara Sakutarō non è il primo figlio di Mitsuzō e Kei. Prima di lui hanno una figlia, Tai, che muore nel 1884 prima di compiere un anno.⁵ Forse è a causa della pena che provano per la morte della prima figlia, che si preoccupano di viziare il loro successivo primogenito Sakutarō.

² Carol HAYES, *A stray dog howling at the moon- A literary biography of Hagiwara Sakutarō*, volume 1, Sydney, Sydney university press, 1996, pp. 33-34.

³ SEO Ikuo, "Paranoia poetiku – Bochō, Sakutarō, kōgo jiyūshi", *Gendaishi techō*, (35) 9, 1992, pp. 66-75.

⁴ SEO Ikuo, *Paranoia poetiku*, pp. 66-75.

⁵ HAYES, *A stray dog...*, cit., p. 34.

Questo bambino nasce il primo novembre del 1886 a Maebashi, mentre Mitsuzō e Kei abitavano ancora presso i genitori di lei. Ciò diede l'opportunità, non solo alla madre di viziare Sakutarō, ma anche alla nonna.⁶ Sakutarō quindi ha la fortuna di crescere tra l'amore dei genitori, in un ambiente talvolta anche troppo protetto, senza il benché minimo problema economico. Stando a Shimaoka Shin,⁷ Sakutarō non era come gli altri bambini. Aveva un modo inusuale di approcciarsi a ciò che aveva attorno. Guardava tutto con curiosità, ma più che sembrare sorpreso, aveva lo sguardo di un adulto: attento ai dettagli, andava oltre l'apparenza delle cose. Nella biografia scritta da Shimaoka Shin, l'autore racconta di come Sakutarō, già alle elementari, mangiava il suo *bentō*: lentamente, un boccone alla volta.⁸ Ho avuto l'impressione di capire quell'atteggiamento. Questo approccio, quello sguardo che più che vedere sonda, è percepibile leggendo qualche riga di qualunque delle sue poesie o il racconto *Neko machi* (*Città dei gatti*, 1935), in cui si riesce letteralmente a vedere la storia attraverso gli occhi del poeta, ma a quel punto non sarebbe la mera realtà, ma la sua, quella che lui ha percepito e che ha deciso di raccontare. E questa tendenza che ha Sakutarō nel fare della sua percezione la sola via per comprendere la realtà, quella cieca volontà di mostrare agli altri il suo punto di vista o i suoi pensieri, sono la prova del suo profondo narcisismo ed egocentrismo. Si può ipotizzare che il suo modo di percepire il mondo non sia mai cambiato durante la sua vita, e quella sensibilità, come il pessimismo, siano rimasti intaccati dall'inizio alla fine.

I genitori lo chiamano Sakutarō, che in caratteri cinesi appare così: 朔太郎. In un saggio intitolato "Namae no hanashi" (*Storia del mio nome*, 1940), il poeta racconta le sue riflessioni riguardo al significato del suo nome. *Saku* (朔) significa "primo del mese", mentre *tarō* (太郎) significa "figlio maggiore".⁹ Con tutta probabilità i suoi genitori gli avevano dato un nome che rispecchiasse la sua data di nascita ed il fatto che fosse il loro primogenito, ma Sakutarō, data la sua natura, non riusciva a credere alla semplicità del suo nome. Profondamente pessimista, e probabilmente anche superstizioso, era convinto che il suo nome avesse un significato che riflettesse il suo carattere. Come se il suo essere fosse stato condizionato dal suo nome, e che questo potesse determinare il suo destino.

⁶ Ibidem.

⁷ SHIMAOKA Shin, *Denki Hagiwara Sakutarō – Yokujō no jidai*, Tokyo, Shunjūsha, 1980, p. 27.

⁸ Ibidem.

⁹ *Namae no hanashi* (*Storia del mio nome*). In HAGIWARA Sakutarō, *Hagiwara Sakutarō Zenshū* (d'ora in avanti abbreviato in HSZ), Vol. XI, data pubblicazione sconosciuta, p. 232.

Secondo le sue riflessioni, contenute in “*Namae no hanashi*”, “*Saku*” non significherebbe “primo del mese”, ma “nuova nascita”, o “frutto della stagione”, ed al suo significato viene data una connotazione positiva e associato allo *Yang*. Anche a “*tarō*”, che significa “figlio maggiore” viene data una connotazione positiva e associato allo *Yang*. La contrapposizione di due elementi positivi nella tradizione cinese rappresenta un cattivo presagio in quanto non permette di creare armonia attraverso l’unione di *Ying e Yang*. Nello stesso saggio Sakutarō racconta anche di quando gli è stato letto il palmo della mano. Il poeta possedeva una linea particolare, che solo uno su un milione possedeva, e che avrebbe reso il portatore un genio senza eguali. Purtroppo, nel suo caso quella linea era spezzata. Come per il suo nome quindi, anziché determinare una benedizione, divenne presagio di infelicità. Un uomo destinato, piuttosto che al genio, ad affondare nell’insoddisfazione.

In “*Boku no kodoku kuse ni tsuite*” (Riguardo al vizio della mia solitudine, 1936), un documento contenuto in una raccolta di memorie scritte durante la primavera del 1936 intitolata dal poeta “*Rōka to shitsubō*” (Corridoio e stanze, 1936), il poeta scrive: “Anche se potessi sembrare benedetto dalla fortuna, in realtà la mia vita è stata un susseguirsi di oscurità e pessimismo.”¹⁰

Stando a Shimaoka Shin, all’età di tre/quattro anni, Sakutarō era un bambino sensibile, timoroso e molto tranquillo. Il suo vicino di casa era un appassionato di oggetti occidentali.¹¹ In quel periodo tali oggetti erano molto rari, e viene da pensare che il fascino che Sakutarō provava nei confronti dell’occidente fosse dovuto proprio al fatto che appartenessero ad una realtà diversa dalla sua. Trovo sia plausibile che Sakutarō avesse già compreso il fatto di essere diverso dalle altre persone. Probabilmente l’identificarsi in oggetti d’oltreoceano gli veniva naturale. Riesce difficile credere che già a quattro anni avesse le capacità di associare l’esotico di quegli oggetti al concetto di “*Terra promessa*”¹² del poeta, di cui parlerò in seguito. Però, trovo plausibile che abbia creato quel concetto poetico sulla base dell’influenza che quella casa dall’atmosfera lontana aveva avuto su di lui.

Ad ogni modo, nella casa vicino si imbatte in molti libri dalla copertina colorata, abbelliti anche da qualche immagine di uccelli, di una lampada dalla forma esotica e molto altro. L’oggetto più significativo che trova, è senza dubbio un carillon. Come ho già detto, Sakutarō viene descritto dalle fonti come un bambino con una sensibilità che gli permetteva di percepire la realtà in modo

¹⁰ *Boku no kodoku kuse ni tsuite* (Riguardo al vizio della mia solitudine). In *Rōka to shitsubō* (Corridoio e stanze). In HSZ, vol. IX, 1936, p. 195.

¹¹ SHIMAOKA, *Denki Hagiwara...*, cit., p. 24.

¹² Tornerò più avanti su questo concetto.

diverso. Per un bambino venire a contatto con la musica per la prima volta è già di per sé un atto significativo, ma per lui, immerso in un ambiente *bohémien* quale era quella casa, deve essere stato un evento dall'impatto emotivo spaventoso. Quel giorno, a tre anni d'età circa, stando alla ricostruzione di Shimaoka Shin, Sakutarō ruba il carillon e se lo porta a casa. I genitori lo pregano di restituirlo, ma lui non sente ragioni, e così sono costretti a mandare uno dei domestici a Yokohama alla ricerca di un carillon che potesse rimpiazzare quello rubato. Sakutarō stesso racconta di quanto amasse quel carillon. In "Ongaku ni tsuite" (Riguardo alla musica, 1936)¹³, una riflessione del poeta scritta durante la primavera del 1936, disse che aveva sempre amato la musica e che lo aveva ascoltato tutti i giorni fino a dodici anni.

Come dimostra l'episodio del carillon, Sakutarō era molto viziato, sua madre Kei amava molto suo figlio e avrebbe fatto qualunque cosa per lui.¹⁴ Stando alla ricostruzione di Shimaoka Shin, a casa Hagiwara, tutta la famiglia, comprese le quattro sorelle e il fratello, usavano vestiti di lana. Tutti a parte lui che non riusciva ad indossarli perché aveva la pelle sensibile e la lana prudeva. Sakutarō era talmente infastidito dalla lana che questa lo faceva innervosire. All'età di 5 anni, tanti fatti come questo costringono i genitori a farlo visitare. Il medico che lo esamina dice che sono solo fissazioni e che il bambino è ipersensibile, vittima di una "peculiare divisione della personalità" (*bunretsu byōshitsuteki tokuchō*) e "ossessione nervosa" (*kyōhaku shinkei shō*), dice.¹⁵

Oltre ad essere ipersensibile e nevrotico, era anche facilmente impressionabile. A spaventarlo era sufficiente l'ombra prodotta dal pendolo dell'orologio che aveva in casa. I familiari spesso si burlavano di lui a causa della sua sensibilità. Un giorno la donna di servizio, per scherzare, usa un mestolo per ricreare un'ombra su di una parete. Sakutarō si spaventa a tal punto che sviene e viene costretto a letto con la febbre per giorni.¹⁶ La sua paura forse era causata dalla sua gracilità e dalla salute cagionevole. Aveva un corpo esile, era raro vederlo correre – non andava nemmeno sull'altalena.¹⁷

Quando aveva quattro anni si ammala all'intestino, e rimane a letto per settimane. Uno di quei giorni chiede alla domestica delle polpette di riso, e lo fa con una tale precarietà che questa piange dalla compassione.¹⁸

¹³ *Ongaku ni tsuite (Riguardo alla musica)*. In HSZ, vol. IX, 1936, pp. 264-267. In *Denki Hagiwara...*, cit., p. 24.

¹⁴ SHIMAOKA, *Denki Hagiwara...*, cit., p. 24.

¹⁵ SHIMAOKA, *Denki Hagiwara...*, cit., p. 26.

¹⁶ SHIMAOKA, *Denki Hagiwara...*, cit., p. 25-26.

¹⁷ SHIMAOKA, *Denki Hagiwara...*, cit., p. 25.

¹⁸ *Ibidem*.

Con l'inizio della scuola materna, nel 1893, iniziano anche i primi rapporti con le altre persone. Non si è mai trovato bene con gli altri bambini, nemmeno all'asilo. Ci pensava suo cugino Eiji ad accompagnarlo tutte le mattine. Per convincerlo ad uscire di casa, sua madre era costretta a dargli il suo *senbei* preferito.¹⁹

La vera tragedia per lui, però, inizia con la scuola elementare nel 1897. Era sempre da solo, per lui l'inizio della scuola combaciava con l'inizio della sofferenza. Gli altri bambini erano diversi da lui, e provava disagio ogni qual volta vedeva il perimetro della scuola. Tormentato dai bulli, li evitava, spesso nascondendosi negli angoli trattenendo il respiro nella speranza di non essere trovato. In uno scritto intitolato "Boku no kodoku kuse ni tsuite"²⁰ Sakutarō dice che imparò subito a capire come ragionano i criminali.²¹ Questi però lo trovavano comunque e quando non lo picchiavano, lo deridevano a causa del suo aspetto. Non mancavano di affibbiargli nomignoli che si rifacevano al modo di camminare, alla dimensione molto contenuta della sua testa, o al fatto che spesso venisse portato a scuola in risciò. La famiglia di Sakutarō era molto abbiente, e questo rappresentava un appiglio molto comodo per prendersi gioco del "Principino".²² Sempre in "Boku no kodoku kuse ni tsuite", il poeta racconta anche di quanto fosse eccentrico e diverso. Di quanto gli altri lo odiassero e anche della vendetta che avrebbe voluto.²³

Sakutarō era un bambino che otteneva qualunque cosa volesse, ed il fatto che acconsentisse ad essere portato a scuola in risciò mostra molto della sua personalità. Credo che il voler perseverare ad andare a scuola in risciò, malgrado gli appellativi dati dai compagni, rappresentasse la volontà del poeta di precisare il fatto di essere diverso. Una sofferenza sopportabile se questo significava elevarsi e poter guardare gli altri con disprezzo. Avrebbe potuto tentare di uniformarsi, magari emulando i compagni, ma questo non è mai successo, ed il poeta ha sempre preferito crogiolarsi nella sua diversità.

Piuttosto che avvicinarsi ai suoi coetanei preferiva immergersi nella lettura. Alle elementari, quando il poeta aveva dai 10 ai 14 anni, leggeva di tutto: dai quotidiani ai romanzi occidentali. Uno dei suoi preferiti era *Alice nel paese delle meraviglie*.²⁴ Com'era prevedibile, il racconto di una bambina catapultata in un mondo assurdo non poteva che catturare la sua attenzione.

¹⁹ SHIMAOKA, *Denki Hagiwara...*, cit., p. 26.

²⁰ *Boku no kodoku kuse ni tsuite (Riguardo al vizio della mia solitudine)*. In HSZ, Vol. IX, 1936, pp. 195-200.

²¹ SHIMAOKA, *Denki Hagiwara...*, cit., p. 27.

²² HAYES, *A stray dog...*, cit., p. 35.

²³ *Boku no kodoku kuse ni tsuite (Riguardo al vizio della mia solitudine)*. In HSZ, Vol. IX, 1936, pp. 195-200.

²⁴ SHIMAOKA, *Denki Hagiwara...*, cit., p. 30.

Già dalle elementari inizia a dar prova della sua vena artistica: durante i temi, non provava interesse nelle tracce che venivano proposte, ma quando aveva la libertà del tema a piacere, scriveva talmente tanto da stupire l'insegnante.²⁵ La sua passione per le arti letterarie prosegue alle medie, dove scrive il giornalino della scuola e vi pubblica qualche *tanka* o *shintaiishi* di propria fattura. A quell'epoca le scuole medie corrispondevano alle scuole superiori odierne. Quando lui si iscrive è il 1900, anno in cui viene fondata la rivista romantica *Myōjō*, (*Venere*), e Sakutarō ha 15 anni. Clima e ambiente diverso dalle elementari, ma stando a Shimaoka Shin la sua condizione sociale rimane immutata. Anche qui i bulli non smettono di tormentarlo: lo chiamano "passero" perché ha la testa piccola e "*bāsan*" (vecchietta) per la sua andatura curva.²⁶

Ora però, il poeta è più maturo, e con l'arrivo della pubertà le sue riflessioni cominciano a delinearsi in modo più chiaro. Il desiderio sessuale irrompe nella sua vita e per lui non rappresenta altro che sofferenza. In un articolo intitolato "*Aru hito no rekishi*" (*Storia di un certo uomo*) il poeta descrive come durante le medie avesse cercato conforto nella Bibbia leggendone un passo tratto dal vangelo secondo Matteo: "Ma io vi dico: se uno guarda la donna di un altro perché la vuole, nel suo cuore egli ha già peccato di adulterio con lei."²⁷ Lette quelle parole, Sakutarō si sente subito confortato. Ai suoi occhi erano una giustificazione a qualcosa di sbagliato, ma malgrado quel momentaneo conforto, non smette di percepire quella sofferenza e insoddisfazione. Anzi, questa cresce sempre di più.²⁸

Stando all'atteggiamento nei confronti della scuola, quest'ultima sembrava rappresentare un ostacolo alle sue riflessioni. Durante la lezione rivolgeva lo sguardo fuori dalla finestra cercando qualcosa su cui fantasticare. Innumerevoli sono le volte in cui veniva richiamato dall'insegnante, come sono anche innumerevoli i giorni in cui si assentava da scuola, anche incurante dei test scolastici, per vagabondare e scrutare i paesaggi di Maebashi. Usciva la mattina col pretesto di andare a scuola e tornava la sera con il *bentō* vuoto facendo finta di niente. In una poesia intitolata *Chūgaku no koutei* (*Cortile delle scuole medie*, 1925),²⁹ contenuta originariamente tra le poesie di *Paesaggi di Maebashi* (*kyōdomochi keishi*), ma poi riproposta in *Hyōtō* (*Isola di ghiaccio*, 1934)³⁰ nel 1925 il poeta confessa quanto preferisse stare a guardare gli uccelli seduto sull'erba tiepida piuttosto che andare a scuola. La riflessione era parte integrante della sua vita, ed era più

²⁵ SHIMAOKA, *Denki Hagiwara...*, cit., p. 31.

²⁶ HAYES, *A stray dog...*, cit., p. 35.

²⁷ La Bibbia, *Elle Di Ci Leumann*, Vangelo secondo Matteo, 5.28, Torino, 1992.

²⁸ HAYES, *A stray dog...*, cit., p. 37.

²⁹ *Chūgaku no koutei* (*Cortile delle scuole medie*). In HSZ, vol. II, 1925, p. 126.

³⁰ *Hyōtō* (*Isola di ghiaccio*). In HSZ, vol. II, 1934, p. 103.

un bisogno che una preferenza. Il dubbio esistenziale lo tormenta sin dalle scuole medie.³¹ Mentre molti dei suoi compagni avevano già le idee chiare su cosa fare della loro vita, per lui le certezze non erano altro che un'utopia.

Alle medie pubblica cinque *tanka* sulla rivista della scuola e nel 1903 riesce a pubblicare uno dei suoi *tanka* sulla rivista *Myōjō*,³² traguardo che possiamo supporre sia stato molto gratificante per il poeta.

La letteratura non era l'unica forma artistica che inizia a coltivare alle medie. Come si poteva intuire dalla vicenda del carillon, la musica era molto apprezzata dal poeta. In futuro avrebbe scritto della musica, dando anche qualche spettacolo in alcuni locali di Maebashi, ma già durante l'adolescenza dimostra di avere una buona dose di talento. Passava molti pomeriggi esercitandosi. Anche in questo campo il suo ideale estetico occidentale lo spinge ad optare per strumenti esotici come concertina e armonica. Il suo preferito era il mandolino; grazie alle possibilità economiche del padre Mitsuzō, possedeva uno dei tre mandolini presenti in Giappone a quell'epoca, godendo anche di lezioni private da parte di un esperto di mandolino. Appassionato di musica, andava spesso a Ginza alla ricerca di nuovi dischi da ascoltare. In una collana dedicata all'autore, *Hito to sakuhin* (*Persone e opere*, 1967) vi è una citazione di Sakutarō che dice che alle medie avrebbe voluto fare il musicista per l'esercito giapponese, ma che il nonno repressse questo desiderio dicendo che non voleva diventasse una "geisha dell'esercito".³³ Oltre alla musica era anche appassionato di disegno e fotografia: i suoi paesaggi o scatti preferiti ritraevano anfratti squallidi e decadenti di ambienti metropolitani. Poi ancora, scenari naturali e qualunque paesaggio che comunicasse solitudine e desolazione.³⁴

Maebashi per il poeta rappresentava la desolazione, sia per l'ambiente rurale, che per la cultura ancora ancorata nel tradizionalismo. Lui differiva da questo atteggiamento e credeva che a causa della sua diversità, del fatto che non avesse un lavoro e del suo aspetto *bohémien*, la gente lo schernisse quando camminava per strada. Ciò non era vero, a parlare era solo il potente senso di persecuzione che lo attanagliava.³⁵ Sentiva sempre il bisogno di incolpare qualcuno che non fosse lui stesso. Chi venisse preso in causa non importava: talvolta era il mercato economico, talvolta la società e altre volte ancora il sistema nel suo complesso. Persino quando viene bocciato alle

³¹ HAYES, *A stray dog...*, cit., p. 37.

³² Ibidem.

³³ FUKUDA Kiyoto (a cura di), *Hagiwara Sakutarō: Hito to Sakuhin*, "Century books", 25, Tokyo, Shimizu shoin, 1967, p. 18. Cit. in HAYES, *A stray dog...*, cit., p. 39.

³⁴ Ibidem.

³⁵ SAGIYAMA Ikuko, "Tsuki ni hoeru (Abbaiare alla luna) di Hagiwara Sakutarō", *Il Giappone*, 23, 1983, pp.75-76.

medie, dopo le innumerevoli assenze e l'atteggiamento di sufficienza con cui affrontava le lezioni, svia la colpa da sé stesso per incanalarla nel sistema scolastico. In *Jichū* (Note), compreso in *Nihon no shiika* compaiono le sue critiche nei confronti del sistema di giudizio scolastico.³⁶ Nel 1906 si iscrive alla scuola superiore di Kumamoto, alla facoltà di letteratura inglese, ma non riuscirà a passare gli esami. Due anni più tardi, reduce dal fallimento, tenterà alla facoltà di letteratura tedesca alla scuola superiore di Okayama, anche qui senza successo. Infine, nel 1911 fa domanda alla scuola superiore Keiō³⁷ soltanto per ritirarsi qualche mese più tardi. Dopo aver abbandonato gli studi rimane per un po' a Tokyo fantasticando di diventare un musicista o di andarsene via dal Giappone.³⁸ A questo punto il poeta si arrende all'evidenza e capisce che la strada dello studio non è quella che gli appartiene; ritorna quindi a Maebashi.

Durante questi cinque anni, tra 1906 e 1911, anni si appassiona molto alla filosofia – discuteva spesso con i compagni dei corsi sopra citati riguardo alla moralità o alla politica. Succube della sua visione solipsistica, la sua opinione era l'unica che potesse essere corretta. Sakutarō amava discutere, uomo sempre pronto al dibattito che non sfuggiva mai alle controversie letterarie.³⁹ I suoi compagni a volte lo schernivano per essere sofisticato e sempre convinto di ciò che diceva. Molte volte si ritiravano addirittura dalla controversia perché stanchi di discutere.⁴⁰

Una volta tornato a Maebashi, disilluso riguardo alle proprie capacità accademiche, avrebbe desiderato trovare un lavoro e perseguire la vita di una persona normale, ma non era psicologicamente in grado di intraprendere quella strada. Già quando frequentava la facoltà di letteratura tedesca di Okayama, spedisce una lettera ad un suo compagno di Gunma esponendo quelle che secondo lui erano le possibilità a cui poteva ambire:

-Trovare un lavoro e dedicarsi alla carriera scevra da inutili perdite di tempo letterarie.

-Diventare medico seguendo le orme del padre.

-Spararsi.⁴¹

Credo che il poeta non fosse psicologicamente pronto per nessuna di queste strade. Per quanto riguarda l'ultima opzione, quella che aveva ironicamente esposto utilizzando solo la parola

³⁶ ITŌ Shinkichi (a cura di), *Nihon no Shiika: Hagiwara Sakutarō*, 14, Tokyo, Chūō Kōronsha, 1975, p. 295. Cit. in HAYES, *A stray dog...*, cit., p. 36.

³⁷ Oggi l'istituto Keiō è un'università, ma all'epoca dell'autore non lo era poiché le scuole superiori corrispondevano alle università odierne. Era quindi una scuola superiore.

³⁸ HAYES, *A stray dog...*, cit., p. 39.

³⁹ UEDA Makoto, *Modern Japanese Poets - And the nature of literature*, Redwood city, Stanford university press, 1983, p. 138.

⁴⁰ HAYES, *A stray dog...*, cit., p. 39.

⁴¹ HSZ, vol. XIII, lettera a Satō Rokuichirō del 2 aprile 1910, p. 12.

“pistola”, nonostante avesse detto più volte di desiderare il suicidio, credo che il recitare quelle parole come un mantra fosse solo un modo per sfogarsi e magari crogiolarsi un po’ nella propria tristezza. Viene da pensare che il dolore che provava fosse totalmente autoindotto – frutto del desiderio di genuflettersi alle apparenti ingiustizie di una società che non era mai all’altezza delle sue esigenze o aspettative.

Quando poi ritorna a casa, incapace di trovarsi un’occupazione reale a causa del fatto che la prospettiva lavorativa non era compatibile con le sue riflessioni esistenziali, chiede al padre di finanziare un viaggio fuori dal Giappone. Mitsuzō si rifiuta e Sakutarō, forse per ripicca, decide di perseguire la strada del poeta.⁴² Il padre non vedeva di buon occhio le scelte del figlio. Ormai venticinquenne, avrebbe preferito percorresse la via del medico o di qualsiasi altra professione remunerativa. Molto spesso quindi lo rimproverava per il fatto che non fosse autosufficiente, cercando di metterlo di fronte alle sue responsabilità, esattamente come si può vedere in un dialogo tra Sakutarō e Mitsuzō, in cui il padre mette a confronto la diligenza delle formiche con quella del figlio.⁴³ Sakutarō non era uno sciocco, sapeva benissimo di avere delle responsabilità ed era anche quello che più soffriva per le sue mancanze. L’ombra del padre, che poi era la proiezione di una società dai principi opposti a quelli del poeta, gravava su di lui. Il confronto era insostenibile. L’insoddisfazione accademica lo faceva vergognare di fronte ai familiari, e lo stesso Sakutarō non considerava la via della poesia una vera e propria professione, ma la vedeva più come attività oziosa. Era sempre all’inseguimento di significato, alla disperata ricerca di uno scopo. Sakutarō considerava questa mancanza di direzione un peccato nei confronti della natura.⁴⁴ In una lettera indirizzata al poeta Takahashi Motokichi datata novembre 1917 scrive che vorrebbe tanto lavorare, ma non sapeva che cosa fare. Si dice soffrire di “malessere moderno” (*kindaibyō*) sin da quando era piccolo. Tutti parlavano di cosa avrebbero fatto da grandi, mentre lui non voleva fare niente. Scrive che il padre lo pressava affinché trovasse un impiego, e che la diagnosi dei suoi amici per il suo malessere era l’essere un artista. A lui l’immagine dell’artista non piaceva perché non la considerava una professione. Non ne valeva la pena, scrive. Cercava il lavoro che un uomo avrebbe dovuto fare, ma che incapace di trovarlo aveva optato per la letteratura. Per fortuna non aveva bisogno di lavorare, avendo così la possibilità di deprimersi senza mai un attimo di tregua.⁴⁵

⁴² HAYES, *A stray dog...*, cit., p. 40.

⁴³ *Eien no taikutsu (Noia infinita)*. In HSZ, vol. IX, 1936, pp. 202-203.

⁴⁴ HSZ, vol. XIII, lettera a Takahashi Motokichi del maggio 1917, pp. 176.

⁴⁵ HSZ, vol. XIII, lettera a Takahashi Motokichi del novembre 1917, pp. 182-186.

Verso *Tsuki ni hoeru*

Tra il 1911, anno in cui ha termine la sua vita scolastica e il 1917, l'anno della pubblicazione di *Tsuki ni hoeru*, il poeta si trova libero da impegni. L'idea di trovarsi un lavoro viene ben presto accantonata, e finanziato a malavoglia dal padre, gode di un periodo di totale libertà. Forse utilizzare la parola godere sarebbe errato. Totalmente libero, con un tempo praticamente infinito da dedicare alle sue macchinazioni mentali, sarà per lui inevitabile arrivare ad un certo punto alla nevrosi. Nel 1911, non appena assapora questa nuova libertà, crea la *Gondola yougaku kai* (Società occidentale della gondola), nome del club musicale in cui la parola "gondola" è omaggio al nomignolo che aveva dato al suo piccolo studio in stile occidentale. Pian piano questo gruppo cresce e nel 1914 conta una ventina di membri. Sakutarō era un ottimo musicista e compositore, in quel periodo era possibile vederlo esibirsi in qualche locale di Maebashi assieme alla sua banda.⁴⁶

Grazie alle sue esibizioni entra in contatto con qualche prete straniero con il quale gli farà piacere discutere.⁴⁷ Sakutarō non era cristiano, e non lo sarà mai; Kakuta Toshirō dice anche che la sua conoscenza del cristianesimo era approssimativa,⁴⁸ ma i concetti di sofferenza, peccato e pentimento spirituale, di cui la retorica cristiana è molto ricca, erano compatibili col suo disagio interiore, e ciò catturava la sua attenzione. Il rapporto col cugino Eiji, che era cristiano, amplifica questa sua momentanea passione.⁴⁹ Nonostante avesse convinzioni molto personali e talvolta fosse da esse inamovibile, Sakutarō era molto incline a farsi contagiare dalle idee altrui. Spesso non era importante la fonte, ciò che ai suoi occhi era rilevante era una sorta di diversità e originalità intrinseca del concetto che l'autore cercava di comunicare. Si appassiona a Tolstoy e Dostoevsky,⁵⁰ dopo *Tsuki ni hoeru* si sente affine a Baudelaire⁵¹ e prima ancora era affascinato da Nietzsche.⁵² Ammaliato dall'occidente, assorbe ciò che capta come fosse una spugna, e molto spesso ciò influenzerà la sua poesia.

Fino al 1913 scrive *tanka* sotto l'influenza di *kajin* romantici di *Myōjō* come Ishikawa Takuboku (1886-1912) e Yosano Akiko (1878-1942). Scrive anche una raccolta di *tanka* intitolata *Sorairo no*

⁴⁶ *Ongaku ni tsuite (Riguardo alla musica)*. In HSZ, vol. IX, 1936, pp. 264-267.

⁴⁷ HSZ, vol. XIII, lettera al poeta Takamura Toshirō datata gennaio 1916, pp. 105-106.

⁴⁸ KAKUTA Toshirō, "Sakutarō ni okeru Bukkyō to Kurisutokyō", *Kokubungaku kaishaku to kanshō*, N.603, maggio 1982, p. 47. Cit. in HAYES, *A stray dog...*, cit., p. 96.

⁴⁹ HSZ, vol. XIII, lettera al poeta Takamura Toshirō datata gennaio 1916, p. 106.

⁵⁰ Hiroaki SATO, *Hagiwara Sakutarō - Cat town*, New York, NWRB, 2014, p. 30.

⁵¹ SATO, *Cat town...*, cit. p. 28.

⁵² UEDA, *Modern Japanese poets...* cit., p. 160.

hana (I fiori celesti)⁵³. Dopo questa però, abbandona il *tanka* a favore del verso libero. Nello stesso anno pubblica cinque poesie in *shintaiishi* su *Zamboa*, rivista di Kitahara Hakushū (1885-1942).⁵⁴

Poco dopo la rivista fallisce, ma grazie a queste pubblicazioni, cattura l'attenzione di Kitahara Hakushū che lo introdurrà al mondo poetico. Hakushū ha solamente un anno in più di Sakutarō, ma nell'ambiente poetico ha molta più esperienza. Vede in Sakutarō un giovane talentuoso e diventerà il mentore di lui, Murō Saisei (1889-1962), Yamamura Bochō (1884-1924) e Ōte Takuji (1887-1934), i cui stili poetici si influenzeranno a vicenda.

Sakutarō conosce Saisei attraverso le poesie di *Zamboa*. Leggendo le sue poesie vede una certa affinità, così decide di contattarlo inviando una lettera tanto appassionata che all'inizio Saisei pensava che si fosse innamorato di lui.⁵⁵ Sebbene un po' imbarazzato decide di rispondergli dando così il via a un consistente scambio di lettere. Sakutarō mette molta passione nelle lettere che scrive. È ipotizzabile che per il poeta non rappresentassero soltanto un modo per comunicare a distanza, ma come per il *Jōzai shihen nōto* (raccolta di peccati in attesa di espiazione),⁵⁶ fosse un modo per sfogarsi. La sua sensibilità lo ha sempre tenuto a distanza dalle altre persone, in parte a causa del disprezzo che provava per il loro apparire banali ai suoi occhi.⁵⁷ Viene quindi da supporre che i rapporti umani non fossero il suo punto di forza. Probabilmente il modo in cui scriveva, più che un amore smisurato nei confronti del destinatario, come il fatto che dicesse ad Hakushū di amarlo,⁵⁸ dimostrava una incapacità sociale che non gli permetteva di capire quali fossero i limiti verbali da non valicare. Alcuni commentatori hanno supposto che fosse omosessuale e che fosse innamorato sia di Hakushū che di Saisei, eppure è più probabile che non lo sia. È indubbio che provasse una profonda ammirazione per Hakushū, ma è plausibile, piuttosto, che non avendo mai avuto un vero *background* sociale tale da abituarlo ai rapporti umani, fosse molto confuso nei confronti di quell'affetto che aveva iniziato a provare soltanto all'età di 27 anni.

Dopo un anno di scambi di lettere con Saisei, nel 1914 questi va a Maebashi per incontrarlo. Per via dell'avversione che il padre ormai provava nei confronti dei poeti, Sakutarō non se la sente di ospitarlo in casa. Soldi per pagare un albergo non ne ha, e allora fa in modo che la madre, quella

⁵³ Scritta intorno al 1913 e riscoperta poi nel 1978.

⁵⁴ SAGIYAMA, *Tsuki...*, cit., p. 78.

⁵⁵ MURŌ Saisei, "Takujo fansui no koro", *Hagiwara Sakutarō: Bungei Dokuhon*, Kawade Shobō Shinsha, 1976, pp. 140-142. Cit. in HAYES, *A stray dog...*, cit., pp. 43-44.

⁵⁶ Lo *Jōzai Shihen* noto è una raccolta di documenti quali diari e manoscritti di Sakutarō che risalgono ad un periodo tra il 1913 e 1915.

⁵⁷ SEKINE, Eiji, "Modern Poesy and a Crisis of Subjectivity: Hagiwara and Nakahara", *Proceeding of the Midwest Association for Japanese Literary Studies*, 1, 1992, pp. 113-130.

⁵⁸ SHIMAOKA, *Denki Hagiwara...*, cit., p. 133.

che Robert Epp chiama “il suo angelo personale”,⁵⁹ si faccia dare dei soldi da Mitsuzō. Quando i due si incontrano alla stazione sono sbigottiti l’uno dall’aspetto dell’altro. Si erano conosciuti solo attraverso la poesia, senza mai vedersi. Sakutarō si immaginava un uomo dall’aspetto candido, quello che si era immaginato leggendo le poesie che aveva letto,⁶⁰ mentre Saisei si trova di fronte un uomo dai modi forzati, spigolosi e innaturali, vestito in perfetto stile occidentale con tanto di cappello.⁶¹ All’inizio c’è molto imbarazzo, ma parlando riscoprono la persona che avevano visto attraverso le lettere e fiorirà una profonda amicizia.⁶²

Da qui in poi, le lettere del poeta mostrano che finalmente aveva trovato degli amici con cui condividere la sua vita, ma anche quanto si sentisse solo, psicologicamente travagliato, al limite della nevrosi.⁶³

Nel 1914 fonda assieme a Saisei e a Bochō la compagnia artistica *Ningyō shisha* (Associazione di poesia sirena), gruppo in cui si studia poesia, musica e religione. Qualche mese più tardi formano una rivista chiamata *Takujō funsui* (Fontana sul tavolo) che dopo due numeri chiude.⁶⁴

Durante questo periodo di amicizia e libertà, Sakutarō trova la vera natura della sua poesia. Si ispira alla poesia di Yamamura Bochō, probabilmente perché gli dava l’impressione di proiettare le immagini all’esterno direttamente dalla sua mente.⁶⁵

Secondo Hiroaki Sato, Sakutarō non è mai stato libero dall’afflizione mentale fino alla sua morte,⁶⁶ ma tra la fine del 1914 e tutto il 1915, raggiunge il picco massimo della sofferenza. Come appare chiaro dalle lettere indirizzate a Kitahara Hakushū, in questo momento il poeta vive un periodo di disordine mentale. In una cartolina del 20 aprile del 1915 scrive:

Ieri ho quasi esalato il mio ultimo respiro. È stata una giornata davvero dolorosa. L’altro ieri mi sono ubriacato di nuovo a causa la mia solita malattia (nervosa). È emersa di nuovo, ed è la stessa che affligge Garshin, lo scrittore del *Il fiore rosso*. Ricordo chiaramente la terribile immagine di me stesso mentre ricoprivo di insulti abominevoli una donna dalla pelle bianca perché aveva riso dopo il sesso. Ricordo ancora le labbra contorte del suo sorriso. Ero ubriaco. Ogni volta mi sento

⁵⁹ Robert EPP, *Rats’ Nests*, Dexter, Yakusha and UNESCO Publishing, 1999, p. 29.

⁶⁰ *Shidan ni deta koro* (Quando sono entrato nei circoli poetici). In *Rōka to yabō* (Il corridoio e la stanza). In HSZ, Vol. IX, 1936, p. 239.

⁶¹ MURŌ Saisei, *Wa ga aisuru Shijin no Denki*, tratto da FUKUDA Kiyoto (a cura di), *Hagiwara Sakutarō: Hito to Sakuhin*, “Century books”, 25, Tokyo, Shimizu shoin, 1967, p. 24. Cit. in HAYES, *A stray dog...*, cit., p. 44.

⁶² HAYES, *A stray dog...*, cit., pp. 44-45.

⁶³ SAGIYAMA, *Tsuki...*, cit., p. 78.

⁶⁴ HAYES, *A stray dog...*, cit., p. 45.

⁶⁵ SATO, *Cat town...*, cit. p. 27.

⁶⁶ SATO, *Cat town...*, cit. p. 25.

oppresso da un terribile dolore che sembra strapparmi i nervi. Ho cercato di placarlo sbattendo la testa più volte su di una colonna, e sta mattina mi fa ancora male. Ho veramente pensato di star impazzendo.⁶⁷

Tra la disperata situazione amorosa con Elena e la sua perpetua afflizione e ricerca di significato, il poeta non riesce ad avere un momento di pace mentale. Nel diario che scrive durante i primi mesi del 1914, scrive che non ce la fa più a rimanere in Giappone. Per lui non c'erano stimoli e non andarsene avrebbe significato suicidarsi spiritualmente.⁶⁸

È durante questo periodo di malessere psicologico che scrive molte delle poesie di *Tsuki ni hoeru*. Nel 1916 fonda assieme a Murō Saisei la rivista *Kanjō* (sentimenti). Questa sarà molto più duratura⁶⁹ rispetto alla *Takujō funsui*, e permetterà loro di avere una grossa influenza sul mondo poetico giapponese.⁷⁰ In quel periodo, secondo Carol Hayes, i circoli poetici erano dominati dal naturalismo, corrente poetica che Sakutarō accusò distruggere la vera poesia. Secondo lui i naturalisti facevano sfregio della parola “*kanjō*”, che significa sentimenti, abusando del suo significato. Con la volontà di ristabilire la vera essenza del sentimento, intitola la sua rivista *Kanjō*,⁷¹ e diventano così famosi come i poeti del sentimento.

Nel 1917 viene pubblicata *Tsuki ni hoeru*, il capolavoro del poeta e frutto delle sue enormi sofferenze.

Elena

Come già detto, durante la pubertà Sakutarō inizia a patire il desiderio sessuale. Alle superiori questo desiderio diventa più intenso ed il poeta ricorreva quotidianamente alla masturbazione.⁷² Ma questo investimento libidico incessante non sembra avere a che fare con l'amore che provava nei confronti di Elena. Il poeta stesso cerca di tenere separati questi due concetti, trattando amore e appetito sessuale in modo diverso. Associa questi due concetti a due termini differenti: il primo è *koi* (恋), che porta con sé il significato di “eros”, erotismo. E il secondo è *ai* (愛), che il poeta

⁶⁷ HSZ, vol. XIII, cartolina ad Hakushū, p. 90.

⁶⁸ *Nikki (diario)*. In HSZ, vol. XV, 5 febbraio 1914, p. 127.

⁶⁹ *Kanjō* pubblica 32 numeri per una durata complessiva di circa tre anni, dal giugno 1916, al novembre 1919.

⁷⁰ HAYES, *A stray dog...*, cit., p. 47.

⁷¹ Introduzione alla seconda edizione di *Tsuki ni hoeru*. In HSZ, vol. I, p. 116.

⁷² EPP, *Rats' Nests...*, cit., p. 29.

associa ad “agape”, ossia l’amore spirituale e incondizionato che provava per Elena.⁷³ Ciò che provava era sicuramente amore, ma forse ciò di cui si era innamorato lui, non era la vera Elena, ma un costrutto creato da lui sulla base dell’immagine di quella ragazza. Che questa idealizzazione combaciasse o meno con la realtà, non ha importanza, perché ad essere significativo era il risultato che aveva questo sentimento sul poeta: ossia un continuo struggersi per qualcosa che non riusciva ad ottenere, ed un conseguente contributo artistico di inestimabile valore. Sakutarō sfogherà più volte nelle sue poesie la sofferenza patita durante il costante tentativo di conquistare il suo amore idealizzato.

Elena non è il suo vero nome, ma il nome cristiano ottenuto dopo il battesimo. Lei si chiama Baba Nakako, e nasce nel 1891, cinque anni dopo Sakutarō. Vivono entrambi a Maebashi ad un paio di chilometri di distanza, però il poeta la incontrerà per la prima volta soltanto nel 1904. Elena e Waka, la sorella di Sakutarō, frequentavano la stessa scuola cristiana dei missionari, ed Elena era solita venire spesso a casa Hagiwara.⁷⁴

Secondo le lettere, il poeta si innamora ufficialmente di Elena quando lei ha 14 anni e lui 19. Elena aveva la reputazione di avere un carattere un po’ particolare. Per esempio, portava scarpe di pelle, cosa che era molto inusuale a quel tempo. Forse è stata proprio la sua diversità ad aver catturato le attenzioni del poeta.⁷⁵

Elena nel 1909 si sposa con un medico cristiano che i suoi genitori avevano scelto per lei, evento che non impedirà al poeta di fantasticare sul suo amore proibito. Nelle sue lettere, e nel *Jōzai shihen nōto*, lei appare più volte sotto la nomenclatura B.N., mentre si riferisce al marito con la sigla S.N..⁷⁶ Secondo alcuni interpreti, invece che col suo nome reale, nelle poesie Sakutarō si riferisce discretamente alla ragazza con lo pseudonimo “*hitozuma*”,⁷⁷ che in giapponese significa “sposata con un altro”. Ipotesi plausibile visto che la figura “*hitozuma*” viene spesso accostata a concetti quali peccato e senso di colpa del poeta. Questi concetti sono poi a loro volta compatibili con gli eventi che includono la presenza della ragazza, o la sua influenza, al momento della stesura delle poesie.

⁷³ KUBO Tadao (a cura di), *Hagiwara Sakutarōron*, 1, “Nihon kindai sakka”, 4, Hanawa Shobō, 1988, p. 240. Cit. in HAYES, *A stray dog...*, cit., p. 51.

⁷⁴ YAMAMOTO Hiroshi, Kanashiki wa ga Elena Nenpukō – Sakutarō shi “Koibito kōkeiron” no tame ni, *Ryūoku daigaku ronshu*, n. 444, 1994, pp. 16-47.

⁷⁵ EPP, *Rats’ Nests...*, cit., p. 30.

⁷⁶ HAYES, *A stray dog...*, cit., p. 50.

⁷⁷ EPP, *Rats’ Nests...*, cit., p. 30.

Fino al 1914, le dimostrazioni affettive del poeta rimangono molto pacate, e talvolta a lui sembrava che lei ricambiasse i suoi sentimenti. Nell'estate di quell'anno, però, i sentimenti che provava il poeta diventano più intensi e ciò lo spinge ad insistere. Lei era diventata un'ossessione.⁷⁸ A settembre scrive nello *Jōzai shihen nōto* che era uscito con lei per vedere la luna, descrivendo quanto quel momento fosse stato significativo ed inebriante.⁷⁹ È probabile che lo stesso mese scrive una poesia intitolata *Kanshii tsukiyo (Luna triste)*⁸⁰ che presumibilmente si riferisce agli eventi accaduti quella notte.⁸¹ Non è ben chiaro cosa fosse successo tra loro: Baba Nakako era sposata e non si sa se abbia tradito il marito oppure no, ma gli effetti di quell'incontro hanno potenti ripercussioni sullo stato emotivo del poeta. Il 24 ottobre del 1914 scrive ad Hakushū che non era innamorato solo di lui, ma anche di un'altra donna. Avviene uno scambio di lettere con Hakushū in cui alla fine, a causa della sua sofferenza, richiede ad Hakushū di venire a fargli visita.⁸²

Stando alla ricostruzione di Shimaoka Shin, Sakutarō il primo novembre ha un crollo emotivo, ed il sette dello stesso mese avrebbe dovuto incontrare Elena, ma lei non si presenta. Con il cuore spezzato va ad ubriacarsi, e quella notte si presenta davanti alla casa di Elena per fare una scenata. Grida numerose volte il suo nome finché non viene cacciato dal marito. Il giorno dopo il poeta è emotivamente distrutto e in una lettera ad Hakushū, confessa ciò che provava aggiungendo di volersi suicidare.⁸³

L'amore infelice per questa donna è sicuramente uno degli avvenimenti legati al suo esaurimento nervoso. Verso la fine dell'anno la sua attività poetica avrà un'impennata: ispirato dal suo profondo malessere, tra alcool, malattia ed espiazione religiosa, scrive *Kame (Tartaruga)* e *Fue (Flauto)*. Nei primi mesi del 1915 tiene un diario in cui scrive che avrebbe dimenticato Elena,⁸⁴ ma la verità dei fatti è che persino dopo la morte per tubercolosi, avvenuta nel 1917, anno della pubblicazione di *Tsuki no hoeru*, lei continuerà a vivere nei suoi pensieri come fosse un fantasma. Fantasma con cui nessuna donna reggerà mai il confronto.

⁷⁸ SHIMAOKA, *Denki Hagiwara...*, cit., p. 128.

⁷⁹ SHIMAOKA, *Denki Hagiwara...*, cit., p. 127.

⁸⁰ *Tsuki ni hoeru*. In HSZ, vol. I, p. 41.

⁸¹ SHIMAOKA, *Denki Hagiwara...*, cit., p. 132.

⁸² SHIMAOKA, *Denki Hagiwara...*, cit., p. 133.

⁸³ SHIMAOKA, *Denki Hagiwara...*, cit., p. 134.

⁸⁴ SHIMAOKA, *Denki Hagiwara...*, cit., p. 126.

Tsuki no hoeru

La finalità dell'espressione poetica non è esprimere la sensazione per la sensazione. Né raffigurare l'illusione per l'illusione. Neppure propagandare certe idee. Lo scopo essenziale della poesia consiste piuttosto nel guardare fisso, attraverso gli elementi suddetti, la sostanza dei sentimenti che s'agitano nell'interno del cuore umano, e nel farli effondere profusamente. La poesia consiste nell'afferrare i nervi dei sentimenti. È psicologia viva e operante.⁸⁵

Queste parole tratte dall'introduzione dell'autore a *Tsuki ni hoeru* rappresentano la condensazione del suo pensiero nei confronti della poesia. È un mezzo, con la quale riesce a spiegare il sentimento umano, talvolta semplice e unanime, e altre volte talmente complesso che le parole non sono in grado di spiegarlo. Il ritmo e il verso allora vengono in soccorso riuscendo così a veicolare le emozioni del poeta.

La poesia è spiegazione: linguaggio al di sopra del linguaggio, che riesce ad andare oltre il limite della parola. Ma non solo questo, è anche la cura per il dolore del poeta.⁸⁶

Ogni uomo è diverso dall'altro e le parole che rappresentano i sentimenti non riescono a spiegare esaurientemente ciò che si vuole comunicare. Perché se dico di essere triste, è difficile che chi mi ascolta riesca a comprendere realmente il mio stato psicologico, perché semplicemente la mia tristezza è diversa dalla sua. E così, seppur ci arroveliamo per non sentirci soli, cercando di capirci a vicenda utilizzando queste tecniche linguistiche inefficienti, è inevitabile che alla fine scopriamo di essere gli unici a provare quel sentimento. Il risultato, quella profonda solitudine, è inevitabile. Hagiwara Sakutarō ha passato la vita cercando di non sentirsi solo.

Sebbene consapevole che l'uomo fosse "solo" per definizione, attraverso questa raccolta cerca un punto in comune con tutti gli altri. Il riuscire anche soltanto a veicolare le sue emozioni rappresenta per lui già un passo avanti, e anche se magari non comprenderà i sentimenti altrui, per lo meno avrà comunicato i suoi. Sakutarō era profondamente pessimista, ma forse, anche solo inconsciamente, aveva addirittura sperato che con questa raccolta potesse trovare qualcuno che lo comprendesse, e che a sua volta cercasse di ricambiare il gesto annullando la solitudine.

Utilizza la poesia come comunicazione con altri, ma anche per riuscire a districare quegli stessi sentimenti che non riesce egli stesso a comprendere. Secondo Epp trasforma il suo caos spirituale

⁸⁵ SAGIYAMA, *Tsuki...*, cit., p. 90.

⁸⁶ SAGIYAMA, *Tsuki...*, cit., p. 90.

in qualcosa in grado di mostrare lo sfortunato, superfluo e dolorante non-essere umano moderno che lui ritiene di essere.⁸⁷ I simboli e le immagini gli permettevano di comunicare sentimenti privati, solitudine, alienazione e fantasie.⁸⁸ Ma perché farlo?

Sebbene per lui fosse fondamentale riuscire a comunicare il suo stato psicologico, lo scopo di questo sforzo letterario non è solo quello di comunicarlo agli altri, ma perché la poesia lo aiutava a ragionare; un continuo arrovellarsi per dare una spiegazione ai suoi dubbi esistenziali. Sakutarō non capiva il ruolo che avrebbe dovuto avere la sua vita nel sistema in cui era nato e questo dilemma, questa mancanza di significato, ragione anche per cui non trovava un motivo valido per andare a lavorare, lo faceva sentire inutile. Probabilmente si domandava che senso avesse vivere senza uno scopo, e così lui fa della ricerca di significato lo scopo della sua vita.

Tsuki ni hoeru è il capolavoro di Hagiwara Sakutarō e la condensazione della sua perpetua sofferenza.

Nel novembre del 1914, tre anni prima della pubblicazione di *Tsuki ni Hoeru*, Sakutarō confessa al cugino Eiji le speranze che ripone nella sua futura raccolta. Sarà qualcosa di mai visto prima in Giappone, dice, e che grazie a quest'ultima sarebbe diventato uno dei poeti più importanti di sempre.⁸⁹ Questo gesto può essere visto come un forte segno di arroganza, o consapevolezza delle proprie capacità magari, ma è improbabile che l'abbia fatto solo per quello. Riponeva molta fiducia nelle sue capacità, ed era naturale visto che aveva già l'appoggio di poeti del calibro di Kitahara Hakushū. Però, è strano che una persona riflessiva come Sakutarō avesse confidato qualcosa del genere soltanto per dar sfoggio di sé stesso. Piuttosto, credo lo avesse fatto per liberarsi delle insicurezze che si portava addosso ed incoraggiarsi ad andare avanti col suo progetto. È possibile che il poeta in quel momento avesse bisogno dar voce alle proprie speranze per percepirle più verosimili.

Pubblicata a spese dell'autore nel 1917, *Tsuki ni hoeru* raccoglie poesie che il poeta aveva iniziato a scrivere già nel 1913.⁹⁰ 56 poesie divise in sette sezioni, ordinate più o meno cronologicamente. Sakutarō non aveva il denaro sufficiente per permettersi una pubblicazione autonoma e così prega la madre affinché chieda i soldi a Mitsuzō. L'angelo del poeta è molto convincente e lui è in grado di dare il via ad una prima stampa di 500 copie.⁹¹

⁸⁷ EPP, *Rats' Nests...*, cit., p. 26.

⁸⁸ EPP, *Rats' Nests...*, cit., p. 61.

⁸⁹ EPP, *Rats' Nests...*, cit., p. 26.

⁹⁰ Luca CAPPONCELLI, "La poesia giovanile di Hagiwara Sakutarō attraverso i Jōzai shihen nōto", *Il Giappone*, vol. 34, 1994, pp. 129-164.

⁹¹ SAGIYAMA, *Tsuki...*, cit., p. 83.

A quell'epoca la censura era molto severa e sei giorni dopo la pubblicazione della raccolta, il poeta viene ammonito. Due poesie, quali *Airen (Tenerezza)*⁹² e *Koi wo koiauru hito (Innamorato dell'amore)*⁹³ scavalcano quelli che allora erano considerati i limiti della decenza, e quindi viene richiesto al poeta di rimuoverle per continuare la pubblicazione. Sakutarō è naturalmente contrariato e si sfoga in un articolo pubblicato su *Jōmō Shinbun* nel febbraio del 1917 dicendo che se quelle due poesie non vanno bene, allora dovrebbero essere censurate tutte le poesie sull'amore.⁹⁴ Alla fine, non avendo alternative, asseconda alla rimozione.

Ad ogni modo nel 1922 la raccolta viene ristampata riappropriandosi delle poesie censurate. Nella prima edizione vi era una dedica al cugino Eiji, per l'appoggio e il contributo cristiano non trascurabile, mentre nella ristampa un omaggio alla morte dell'artista Tanaka Kyōkichi (1892-1915) che ha realizzato le illustrazioni della prima stampa. Sakutarō avrebbe voluto chiedere a Ueda Bin (1874-1916) di scriverne l'introduzione, ma era deceduto. Chiede allora a Kanbara Ariake (1876-1952), che rifiuta, ed infine richiede l'appoggio di Hakushū che accetta.⁹⁵

Sakutarō è orgoglioso e consapevole della sua poetica; Mori Ōgai afferma *Tsuki ni hoeru* essere la prima vera raccolta di poesie simboliste giapponese.⁹⁶

Sakutarō racchiude nella sua raccolta l'estremo decadentismo francese, dimostrando inoltre che il giapponese moderno era adatto alla poesia e artisticamente soddisfacente.⁹⁷ Makoto Ueda dice che il primo tentativo di raccolta in lingua parlata fu *Dōtei (Tragitto)* di Takamura Kōtaro del 1914, e anche Ishikawa Takuboku aveva fatto un tentativo col colloquiale, ma la scelta delle parole era diversa dal parlato di tutti i giorni. Secondo Ueda Makoto, con Hagiwara Sakutarō il giapponese moderno diventa poetico per la prima volta. Fu il primo poeta giapponese a scrivere con successo riguardo alla disperazione di un intellettuale moderno.

La raccolta rappresenta la singolare visione del mondo del poeta, con uno stile che è un misto tra lingua letteraria classicheggiante e parlata moderna. Questi due sottoinsiemi linguistici vengono sapientemente intrecciati in composizione.

⁹² HSZ, vol. I, *Tsuki ni hoeru*, p. 64.

⁹³ HSZ, vol. I, *Tsuki ni hoeru*, p. 65.

⁹⁴ *Jōmō shinbun* (nome di un giornale locale). In HSZ, vol. VI, 25-26 febbraio 1917, p. 277.

⁹⁵ HAYES, *A stray dog...*, cit., pp. 49-50.

⁹⁶ NAKA Tarō, "Kaisetsu Hagiwara Sakutarō", in AA. VV., *Nippon shijin zenshū*, 16, Tokyo, 1966. Cit. in CAPPONCELLI, *La poesia giovanile...*, cit., p. 131.

⁹⁷ UEDA, *Modern Japanese poets...* cit., p. 137.

Sagiyama definisce l'uso della lingua come: "Agile, elastico e sciolto dal peso letterario, ma comunque immune dalle scorie della lingua parlata. La composizione della frase è ardita e incurante degli errori grammaticali."⁹⁸

Sagiyama Ikuko dichiara:

Questa incuranza può sembrare segno di incompetenza, ma l'apparente disinvoltura nella composizione è sorretta dalla coscienza del poeta. Il quale dichiara di usare il "Ritmo della poesia" per esprimere i sentimenti particolari e complessi inesprimibili con parole o frasi.⁹⁹

Secondo Tamura Keiji, durante il periodo speso assieme all'*Associazione Sirena*, Sakutarō perfeziona il suo stile confrontandolo con quello diverso di Saisei e Bochō: viene influenzato dalla lirica melanconica di Saisei, e inoltre, la sperimentazione stilistica ritrovabile nella raccolta di poesie *Seisan ryōhari (Sacro cristallo tricuspidato, 1915)* di Yamamura Bochō, potrebbe averlo ispirato ad avere nuove idee.¹⁰⁰ Come già detto, Sakutarō era fortemente influenzabile. Anche la poetica di Hakushū sembra aver avuto un forte impatto sullo stile di Sakutarō: secondo Sagiyama, infatti, il simbolismo sensuale presente in *Omoide (Ricordi, 1911)*, potrebbe aver influenzato Bochō, Saisei, e anche Sakutarō.¹⁰¹ Persino Nietzsche potrebbe aver avuto una qualche influenza: secondo Ueda Makoto, sembra che *Così parlò Zarathustra* del 1883 abbia contribuito alla creazione dell'immagine del cane che abbaia.¹⁰²

Secondo Hayes, la tematica principale di *Tsuki ni hoeru* si basa sulla dicotomia tra desiderio di trascendenza, ossia la fuga dalla routine verso il cielo azzurro, e la paura di scendere nella sotterranea oscurità della psiche dell'uomo moderno.¹⁰³ Lei sostiene che queste due manifestazioni psicologiche vengono espresse mediante immagini celestiali e limpide come le nuvole accostate al desiderio, o attraverso immagini sporche e macabre come le radici o il sottosuolo. Il mondo celestiale, della realtà conscia viene separato da quello putrido inconscio attraverso delle barriere che la sensibilità del poeta deve penetrare per raggiungere la sua terra promessa, ossia quella pace a cui ambisce. Si crea quindi una tensione che accompagna il lettore

⁹⁸ SAGIYAMA, *Tsuki...*, cit., pp. 83-84.

⁹⁹ SAGIYAMA, *Tsuki...*, cit., pp. 83-86.

¹⁰⁰ TAMURA Keiji, "Hagiwara Sakutarō no shiteki tassei", *Jinbun kagaku-Shakai kagaku*, 17, 1980, pp. 43-57.

¹⁰¹ SAGIYAMA, *Tsuki...*, cit., pp. 82-83.

¹⁰² UEDA, *Modern Japanese poets...* cit., p. 157.

¹⁰³ HAYES, *A stray dog...*, cit., p. 69.

durante questo viaggio scandito dal ritmo delle poesie, in cui all'inizio della raccolta ci si cala nel sottosuolo per poi infine risalire verso la terra promessa.

Le radici e i batteri che stanno nel sottosuolo non hanno bisogno di luce per vivere. I batteri e il marcio, ciò che sta nell'oscurità, secondo Hayes rappresentano la malattia moderna che brulicante si fa largo ed emerge dall'inconscio. Porta con sé contaminazione e rabbia. Il poeta vuole essere risucchiato nel suo inconscio, tornare allo stato primitivo, dove può coesistere con la natura.¹⁰⁴

Scende nel sotterraneo, lo spazio delle emozioni inconsce abitato dal poeta. È buio, c'è bisogno della luce, allora il poeta scende e, facendo luce, comprende. Ora che c'è la luce il germoglio può trovare la strada. Il poeta sale verso l'alto, supera la barriera del terriccio e si protende verso il reame trascendente del desiderio.¹⁰⁵ L'ascesa al cielo rappresenta il tentativo di raggiungere la terra promessa dove il poeta può trovare la pace. Sakutarō vuole volare via dal terreno in cui le radici lo trattengono, in cui viene sotterrato vivo, ma per quanto lui lo desidera, non è in grado di librarsi. La lussuria, in quanto sofferenza, lo trattiene dal poter ottenere la pace.¹⁰⁶

Il soggettivismo, ossia la prospettiva mediante la quale si vedono le immagini, viene espressa attraverso lo sguardo di Sakutarō, il quale cerca di mostrare il mondo come lo vede lui, cercando attraverso la poesia di distruggere la barriera dell'incomprensione, che come l'illogica paura dell'acqua – l'idrofobia – è difficile da spiegare attraverso le normali parole.¹⁰⁷

Numerosi sono i riferimenti al peccato e al senso di colpa, nei cui confronti il poeta prova un forte desiderio di purificazione. Il peccato e il conseguente pentimento sono elementi di cui la retorica cristiana è molto ricca. Il poeta utilizza questi concetti non come tributo alla religione, ma come pretesto per soffrire e sfoggiare la propria sofferenza.¹⁰⁸

Epp sostiene che a Sakutarō piaceva fare della sua infelicità il punto centrale della sua poesia. Come poeta moderno sapeva che non poteva essere felice, adeguato o normale. Ma infondo, come avrebbe potuto continuare a scrivere altrimenti?¹⁰⁹

¹⁰⁴ HAYES, *A stray dog...*, cit., pp. 77-78.

¹⁰⁵ HAYES, *A stray dog...*, cit., pp. 77-84.

¹⁰⁶ HAYES, *A stray dog...*, cit., pp. 90-94.

¹⁰⁷ HAYES, *A stray dog...*, cit., p. 84.

¹⁰⁸ HAYES, *A stray dog...*, cit., pp. 97-98.

¹⁰⁹ EPP, *Rats' Nests...*, cit., p. 64.

Retorica e poetica dell'autore

Conoscere la retorica di un autore è importante perché spesso questa è il principale criterio con cui approcciarsi alla comprensione di una sua poesia. Ma non solo, conoscere il pensiero poetico dell'autore potrebbe essere utile persino per giungere alla comprensione dei suoi sogni, in quanto questi, come le poesie, sono il frutto della sua mente. Trattandosi quindi della stessa sorgente, è plausibile che alcuni simboli e tecniche retoriche presenti nelle poesie possano essere compatibili con elementi riscontrati nei sogni.

Le opinioni dei vari critici riguardo alla poetica di Sakutarō sono innumerevoli, ma il fine di questo elaborato è quello di analizzare alcune poesie di Sakutarō come se queste fossero sogni, e non di mettere a confronto varie teorie per giungere a nuove conclusioni. Ritengo quindi che farsi un'idea generale della retorica sia sufficiente. L'opinione di Ueda Makoto è ben strutturata e coerente, quindi mi rifarò principalmente agli studi da lui condotti utilizzando il quarto quinto e sesto volume della *Zenshū* (ossia i volumi in cui sono presenti i *Shi no genri (Principi della poesia)*¹¹⁰ e gli aforismi¹¹¹), e riportati nel manuale *Modern japanise poems* di Ueda Makoto. I manuali scritti da Sakutarō sono posteriori alla stesura e pubblicazione di *Tsuki ni hoeru*, ma confrontate le poesie della raccolta con la teoria di Ueda, la retorica sembra combaciare.

Ueda Makoto afferma che Sakutarō era solito pronunciare la frase che segue ai giovani poeti che ricercavano in lui una figura da seguire: "Una poesia sarà una poesia non tanto per la sua forma, ma per lo spirito che incarna."¹¹²

Carol Hayes afferma che nei sei anni successivi alla pubblicazione di *Tsuki ni hoeru* il poeta non ha più avuto lo stato emotivo adatto a scrivere.¹¹³ Scrive qualche poesia, preparando *Aoneko (Gatto blu, 1923)*, la raccolta che sarebbe uscita cinque anni più tardi, ma prevalentemente si concentra nella scrittura di aforismi. Secondo lei, mettere nero su bianco le sue teorie non dà a Sakutarō solo l'opportunità di esprimere la sua opinione sulla vita e sulla poesia, ma anche di sublimarla e capirla meglio.

Carol Hayes pensa che Sakutarō avesse molto bisogno di esprimere la sua sofferenza e visione della realtà. Forse la poesia non bastava come mezzo comunicativo, gli servivano anche gli

¹¹⁰ *Shi no genri (Principi di poesia)*. In HSZ, vol. VI, pp. 5-198.

¹¹¹ *Aforizumu (Aforismi)*. In HSZ, vol. IV-V, pp. 256-346.

¹¹² UEDA, *Modern Japanese poets...* cit., p. 139.

¹¹³ HAYES, *A stray dog...*, cit., p. 51.

aforismi.¹¹⁴ È comprensibile che, vista la sua visione solipsista, desiderasse profondamente convincere gli altri riguardo a ciò che per lui era la poesia.

- Shiseishin e Nostalgia

Secondo Ueda Makoto, a Sakutarō era molto caro il concetto di *shiseishin*. Questo sarebbe quindi ciò che secondo il poeta rende poetico qualcosa; uno spirito poetico che si manifesta in qualunque cosa, portando con sé un carico più o meno poetico. Non risiede solo nella poesia, ma anche nella Bibbia, nell'etica, nelle scienze naturali e nell'essenza del poeta. Ad ogni modo, Makoto Ueda ritiene che, secondo Sakutarō, lo *shiseishin* più potente sarebbe quello che risiede nella poesia lirica.¹¹⁵ Secondo Ueda, inoltre, Sakutarō ritiene che la figura del poeta sia un uomo esistenzialmente deformato che, per colpa della sensibilità derivante dal suo spirito poetico, prova nostalgia, ossia il desiderio di ritornare ad un sé stesso completo in un sistema superiore di realtà. Il quale non combacia con la realtà fisica, ma con quella vera: quella che Ueda Makoto definisce "mondo trascendente".

Per chiarificare meglio questo pensiero, da qui in poi spiegherò il significato di alcuni concetti, individuati da Ueda Makoto, che sono fondamentali per la comprensione delle poesie di Sakutarō: Uno di questi è che "la poesia si libra sopra la realtà e la critica".

Per realtà si intende la routine di tutti i giorni di una persona normale. Ueda spiega che secondo Sakutarō ci sono elementi della realtà che disgustano le persone con *shiseishin*, ossia i poeti. Quest'ultimi hanno un temperamento diverso dall'uomo comune, e a causa di questo il poeta vede la falsità, la corruzione e la bruttezza del mondo fisico. Sente quindi il bisogno di librarsi, abbandonando il mondo fisico per il mondo delle idee.¹¹⁶

Ueda afferma che, secondo Sakutarō, la poesia critica la realtà e vi libra sopra. E con questo intende che la poesia dà espressione alla vita interiore di un uomo. Il quale, consapevole della sua malattia spirituale, è continuamente in contrasto con la normale esistenza umana e sente quindi il bisogno di fuggire. Leggendo le considerazioni di Ueda, sembra che a Sakutarō il mondo appaia superficiale e falso perché è indifferente ai suoi bisogni. Questo mondo non capisce che per un uomo con *shiseishin*, il solo vivere è di per sé doloroso. Il poeta quindi sarebbe costretto a criticare la realtà.¹¹⁷

¹¹⁴ Ibidem.

¹¹⁵ UEDA, *Modern Japanese poets...* cit., p. 139.

¹¹⁶ UEDA, *Modern Japanese poets...* cit., p. 139.

¹¹⁷ UEDA, *Modern Japanese poets...* cit., p. 142.

Un altro concetto importante per comprendere il desiderio di fuga di un uomo con *shiseishin* è che secondo Sakutarō i poeti sono inseguitori di ideali:

Per quanto mi riguarda, ciò a cui ambiscono i poeti è un'idea platonica, qualcosa che loro non potrebbero mai sperare di ottenere nella vita normale. Il poeta è ghermito dalla nostalgia nei confronti dell'eterna terra promessa¹¹⁸ per le loro anime – per un'esistenza proiettata dalla loro brama.¹¹⁹

Ueda ritiene che Sakutarō abbia recuperato la parola "idea" direttamente dal greco.¹²⁰ Con questa si riferirebbe ad un ordine superiore di esistenza, in cui il mondo fisico, ossia la routine dell'uomo comune, è solo un'ombra. C'è un altro mondo, secondo lui, un mondo archetipo verso cui i poeti vogliono librarsi. Quel desiderio di movimento, di volo in direzione di questa terra promessa, è la "nostalgia", e questa terra promessa risiede nel profondo dell'animo umano. Esiste quindi un mondo dualistico: quello della routine e quello della terra promessa. Ueda dice che secondo Sakutarō, una persona normale desidera la sua casa fisica, ma il poeta ha nostalgia della sua terra metafisica, la terra promessa. Il poeta quindi desidera (ha nostalgia) la terra promessa (idea/ideale), e per raggiungerla non può avvalersi dell'intelletto, ma delle emozioni.¹²¹

La poesia quindi sogna un mondo trascendente, e secondo Ueda Makoto, per come la intenderebbe Sakutarō, la nostalgia, sarebbe la brama per una realtà superiore, radicata nelle profondità dell'inconscio, in quanto sarebbe fisiologico il disgusto per l'esistenza umana. Come le falene,¹²² che cercano istintivamente la luce della luna, anche il poeta è governato da questo istinto, ma mentre gli esseri viventi sentono la loro terra promessa esistenziale solo quando vedono una bella luce che brucia, il poeta è costantemente succube di questo sentimento. Il poeta lo sente; dentro di lui risiedono le memorie delle persone con *shiseishin* tramandate per milioni di anni. Deve quindi scavare nel suo inconscio e riscoprirsi primordiale. La nostalgia del poeta si riscopre al contatto con le sensazioni primordiali collettive inconsce, ed attirato da queste il poeta

¹¹⁸ Ho tradotto il termine originale con "terra promessa" perché credo riesca a veicolare meglio il concetto di "luogo astratto da desiderare", ma Ueda Makoto lo aveva a sua volta tradotto con "eternal Homeland". Si veda: UEDA, *Modern Japanese poets...* cit., p. 142.

¹¹⁹ UEDA, *Modern Japanese poets...* cit., p. 142.

¹²⁰ Ibidem.

¹²¹ UEDA, *Modern Japanese poets...* cit., pp. 142-143.

¹²² Le falene sono rappresentate la metafora dell'uomo attirato dalla terra promessa, utilizzata nella poesia *Tsukiyo* (*Notte di luna*, aprile 1917), compresa nella raccolta di poesie *Aoneko*. *Aoneko*. In HSZ I, p. 144.

cerca di raggiungere la fonte del suo essere. Solo allora avrà la capacità di librarsi verso la terra promessa.¹²³

In sostanza il poeta vuole abbandonare il mondo della routine per andare verso la terra promessa, ma prima deve scoprire come fare scavando nel proprio inconscio.

- Processo creativo

Ueda Makoto riporta la voce del poeta dicendo che il processo creativo, secondo Sakutarō, si comporrebbe di tre fasi: ispirazione, liquefazione e correzione. Ne riporta una citazione:

“L’ispirazione è qualcosa che capita, divina, una scintilla che esplode e muore in un istante. Oppure un’anomalia fisiologica.”¹²⁴

Inoltre, riporta un articolo di Sakutarō intitolato *Shi no tsukurikata (Come scrivere poesia)*¹²⁵ in cui il poeta spiega come indursi in ispirazione. Racconta di come tempo prima si drogasse o cercasse di soggiogare e confondere la sua testa a ritmo di musica. Beveva, faceva una vita dissoluta, non dormiva e tante altre abitudini distruttive. Nell’articolo, però, scrive anche che in questa maniera non era mai riuscito a scrivere niente. Secondo lui l’ispirazione non giunge al poeta che fa uso dell’oppio, ma a quello che non riesce a sopportare la realtà. Nello stesso articolo riportato da Ueda, dice: “La poesia dovrebbe venire direttamente dall’anima del poeta. Non deve essere congegnata dall’intelletto, né generata dall’oppio.”¹²⁶

Dopo essere stato concepito attraverso l’ispirazione, il sentimento poetico deve essere espresso verbalmente. Sakutarō chiama questa fase “liquefazione”. Il poeta dice che scrivere il verso è l’arte con la quale il poeta, usando il ritmo, liquefa il soggetto o il materiale acquisito con l’esperienza. La materia perde la forma, per questo la poesia è vaga, misteriosa e bella. Si trasforma così in immagine. La letteratura che si può ritenere cruda esperienza nella sua forma solida non si può chiamare poesia.¹²⁷ La poesia quindi è la verbalizzazione dell’immagine concepita e poi trascritta dal poeta con l’aggiunta del ritmo. Se in una poesia non sono riscontrabili entrambi questi due elementi, allora si tratta di prosa. Con la descrizione viene delineato l’oggetto, il quale viene delineato seguendo la soggettività del poeta. L’oggetto quindi a questo punto non è più l’originale – la materia è liquefatta.

¹²³ UEDA, *Modern Japanese poets...* cit., pp. 143-144.

¹²⁴ UEDA, *Modern Japanese poets...* cit., p. 151.

¹²⁵ *Shi no tsukurikata (Come scrivere una poesia)*. In HSZ, vol. XIV, gennaio 1929, pp. 61-70.

¹²⁶ UEDA, *Modern Japanese poets...* cit., pp. 151-152.

¹²⁷ UEDA, *Modern Japanese poets...* cit., pp. 152-153.

Il ritmo permette la descrizione perché quando il poeta scrive è come posseduto, e senza il ritmo il sentimento del poeta non potrebbe giungere al lettore.

Una volta stesa, la materia liquefatta va ricomposta e adattata alla poesia. Terza e ultima fase, quella della correzione. La poesia è spontanea, ma come si vede nello *Jōzai shizen nōto*, occorrono molte revisioni. In una lettera del marzo 1917 indirizzata all'amico Takahashi Motokichi,¹²⁸ il poeta confessa che quando scrive è preda dei sentimenti e si limita a riportare ciò che viene sprigionato mettendolo in ritmo. Poi col tempo li decodifica e comprende la poesia. Da come si è potuto leggere in questo paragrafo, quindi, sembra che per Sakutarō la poesia sia qualcosa di involontario – inconscio – che come il sogno viene generato involontariamente. Il poeta poi lo rielabora rendendolo più comprensibile, analogamente a come avviene nella creazione dell'allucinazione che compone il sogno manifesto.

- Versificazione e linguaggio ritmico

Ueda Makoto spiega che secondo Sakutarō la poesia richiede forma. La forma può essere concepita come una forma ideale, ciò che il poeta ricava dalle manifestazioni contingenti attorno a lui. Oltre alla forma però, Sakutarō si concentra molto sul ritmo, ossia ciò che incanala discretamente oggetti e parole nel flusso del suono, e sentimenti che costituiranno poi l'intero.¹²⁹ La sua idea di forma è governata dalla nostalgia. Non per spiegare e comunicare quella realtà metafisica, ma con l'urgenza di spiegare ciò che prova il poeta che desidera quella realtà. Secondo Makoto Ueda, il concetto di ritmo di Sakutarō è confuso e complesso. Il poeta usa spesso questo termine nei suoi scritti, ma non sempre allo stesso modo. In un capitolo di *Shi no genri* intitolato *Rizumu no hanashi (Discorso sul ritmo)*¹³⁰ cerca di chiarificare il concetto – sia per lui che per gli altri. Ne distingue due tipi: ritmo uditivo e ritmo emotivo.

Con ritmo uditivo il poeta sembra intendere il flusso della melodia. Un movimento di suono che produce un intenzionale effetto emozionale. L'origine della musica. Applicato alla lingua, designa un regolamentato flusso di accenti, battute ed elementi poetici.

Il ritmo emotivo, invece, è inteso da Sakutarō come un "ritmo metafisico". Questo è un ritmo che risiede in tutto ciò che è bello, è ciò che spinge la mente a librarsi. Non deve per forza avere a che fare col suono, basta che produca risonanza estetica. Unito poi alla lingua crea sfumature

¹²⁸ HSZ, vol. XIII, Lettera a Motokichi, p. 167-168.

¹²⁹ UEDA, *Modern Japanese poets...* cit., p. 167.

¹³⁰ *Rizumu no hanashi (Discorso sul ritmo)*. In HSZ, vol. VI, gennaio 1920, p. 328-343.

verbali.¹³¹ Secondo il poeta il pattern sillabico non costituisce il ritmo in senso stretto. Infatti, siccome il giapponese non ha accenti, nemmeno la poesia ce l'ha. Quindi tutti i poeti giapponesi usavano il ritmo emotivo per ricreare il ritmo uditivo.

Usando certe sillabe e certe immagini, si ottiene un effetto psicologico senza bisogno di fonetica. Insomma, piuttosto che sui suoni, si gioca sui significati e sulle sfumature semantiche delle parole. Musica che emerge da una combinazione di significati inglobati in differenti unità semantiche.¹³² Si potrebbe pensare che il ritmo emotivo funzioni allo stesso modo del lavoro onirico, il quale gioca con sfumature sensoriali per generare sottili significati dai significanti, rievocando indirettamente delle sensazioni nella mente del lettore.

Sakutarō apprezzava molto il valore aggiunto del ritmo emotivo, ma non per questo escludeva il ritmo uditivo. In origine, a causa anche della sua passione per la musica, ricercava la bellezza del suono nell'*haiku* e nel *tanka*, ma non riusciva ad amarlo incondizionatamente. Smette così di scrivere in modo tradizionale e si dedica al verso libero.¹³³

Finalmente la pace

In questo sottocapitolo racconterò la vita dell'autore dalla pubblicazione di *Tsuki ni hoeru* fino alla sua morte. Nel terzo capitolo di questo elaborato, utilizzerò solo poesie presenti in *Tsuki ni hoeru* per l'analisi onirica, rendendo di conseguenza questo sottocapitolo potenzialmente inutile. I sogni non rispecchiano di certo eventi futuri, ma non definirei comunque irrilevante riportare gli eventi che hanno segnato la seconda parte della sua vita. Il futuro non può influenzare ciò che è già accaduto, ma le scelte di una persona possono essere determinate da un evento passato e di conseguenza il futuro può diventare un mezzo per capire quanto alcuni episodi siano stati significativi per il poeta. Grazie a questo confronto tra passato e futuro, inoltre, appare chiaro come alcuni aspetti della sua personalità non siano mai cambiati. Come per quanto riguarda la sua sensibilità, per esempio. Il poeta ha trascorso molte giornate scrutando i paesaggi di Maebashi durante le scuole medie, e lo stesso continuerà a fare verso la fine della sua vita. Potrebbe apparire come un aspetto insignificante dell'autore, ma ritengo che quella profonda immersione con cui fissava l'orizzonte sia uno degli aspetti più caratteristici del suo modo di essere.

¹³¹ Ibidem.

¹³² UEDA, *Modern Japanese poets...* cit., pp. 168-170.

¹³³ UEDA, *Modern Japanese poets...* cit., p. 170.

Anche dopo la pubblicazione di *Tsuki ni hoeru* il poeta agli occhi del padre risultava ancora un perdigiorno. Da una parte Mitsuzō, uomo pratico e realizzato, e dall'altra un pessimista decadente incapace di trovarsi un lavoro vero. Verso la fine degli anni dieci il rapporto tra i due diventa insostenibile. La madre dice che non riuscivano più nemmeno a stare vicini quando mangiavano.¹³⁴ A 34 anni, nel 1919, il poeta si sposa con Ueda Ineko. Si tratta di un matrimonio di convenienza e mai felice. Secondo Ōoka Makoto, Sakutarō non era in grado di gestire una moglie e nemmeno un matrimonio.¹³⁵ E secondo quanto dice Hayes, il cuore del poeta apparteneva ancora ad Elena sebbene lei fosse defunta ormai da qualche anno. Un triangolo amoroso in cui Ineko non poteva reggere il confronto.¹³⁶

Hayes afferma che persino Sakutarō era consapevole del suo essere inadatto alla vita coniugale: per il fallimento del suo matrimonio, sempre incapace di provvedere al sostentamento economico, talvolta dava la colpa al fatto di vivere ancora a casa dei suoi, dando l'opportunità alla madre Kei di intromettersi. In fondo però, sapeva di non poter incolpare altri che sé stesso.¹³⁷

Nel 1920 e 1922, nascono la prima e la seconda figlia, e nel 1923 pubblica la sua seconda raccolta di poesie in verso libero *Aoneko*.

Hayes descrive lo stile di vita al di fuori della città natale: Nel 1925 il poeta abbandona finalmente Maebashi con la sua famiglia per trasferirsi a Ōimachi, città a sud di Tokyo. Da qui si dà il via a quattro anni di povertà e miseria in cui, per la prima volta nella sua vita, il poeta sperimenta la fame. Persino lontano dal padre e con una famiglia a carico, il poeta non è in grado di trovare la forza per cercare un lavoro. Invece che lavorare, va alla disperata ricerca di un editore per pubblicare i suoi manuali sulla poesia, ma i soldi che guadagnava con i suoi scritti erano sostanzialmente insufficienti per il mantenimento della sua vita. Mitsuzō ogni mese gli inviava 60 yen, e la famiglia di Sakutarō viveva praticamente solo di quelli. Abitavano in una zona industriale, tra il fumo delle fabbriche. La salute del poeta era già cagionevole di suo, ma pian piano finisce per essere a repentaglio anche la salute dei suoi familiari. L'umore della famiglia era orribile, i rapporti cominciano ad incrinarsi e nel giro di qualche mese si trasferiscono a Tabata.¹³⁸ Come si vede in uno scritto di Sakutarō intitolato *Shuppan ni saishite (In occasione della pubblicazione)*¹³⁹ risalente

¹³⁴ HAYES, *A stray dog...*, cit., p. 52.

¹³⁵ ŌOKA Makoto, *Hagiwara Sakutarō*, Tokyo, Chikuma Gakukei Bunko, 1994, p. 177. Cit. in HAYES, *A stray dog...*, cit., p. 54.

¹³⁶ HAYES, *A stray dog...*, cit., p. 54.

¹³⁷ FUKUDA Kiyoto (a cura di), *Hagiwara Sakutarō: Hito to Sakuhin*, "Century books", 25, Tokyo, Shimizu shoin, 1967 p. 49. Cit. in HAYES, *A stray dog...*, cit., p. 54.

¹³⁸ HAYES, *A stray dog...*, cit., pp. 55-56.

¹³⁹ Scritto che si riferisce alla raccolta di poesie intitolata *Airen shihen (Poesie tenere, 1925)*.

all'estate del 1925, il poeta è distrutto, triste, arrabbiato.¹⁴⁰ Nel 1936 ripensando al passato si sente impotente, e secondo lui, non gli resta nient'altro che la poesia per vendicarsi della sua sorte: "Getto via la mia vita e mi rifaccio con la letteratura. Non ho più niente in cui sperare. Avrò la mia triste vendetta nei confronti di una sorte che mi ha abbandonato."¹⁴¹

Dopo meno di un anno, nel 1925, si trasferiscono vicino a Kamakura, città in cui viveva Akutagawa Ryūnosuke (1892-1927), uno scrittore con cui Sakutarō fa amicizia. Un giorno del 1925 Akutagawa si ammala e Sakutarō va a fargli visita. Parlano tutta la notte di filosofia, della loro tristezza, di poesia e molto altro. I due poeti sono in sintonia, ed Akutagawa si lascia sfuggire un pensiero: "Se i misantropi non riescono a suicidarsi, allora sono solo dei bugiardi. Io e te non facciamo altro che far finta di essere dei misantropi."¹⁴²

L'idea del suicidio è stata piuttosto costante durante la vita di Sakutarō, ma questa non verrà mai concretizzata veramente. A differenza di lui, Akutagawa due anni dopo si suicida ponendo fine all'amicizia che si era instaurata tra i due.

Per quanto riguarda la sua situazione sentimentale durante il periodo di difficoltà economiche appena descritto, nel 1924, Sakutarō torna a Maebashi. È depresso, oltre i trent'anni e con problemi coniugali. Il fatto che avesse sposato una donna di cui non era innamorato e che conosceva appena comincia ad essere un problema asfissiante. Ueda Makoto ritiene che il poeta abbia condensato la sua situazione emotiva in una poesia intitolata *Neko no shitai* (*Cadavere di un gatto*).¹⁴³ C'erano costanti incomprensioni tra i due, anche perché non parlavano l'un con l'altro dei loro rispettivi sentimenti. Ueda afferma che erano solamente un uomo ed una donna collegati dal sesso, vittime di un sistema feudale che tanto lui disprezzava.¹⁴⁴ Il poeta voleva soltanto starsene seduto sul divano a sognare di stare col fantasma di Elena, lasciando che il suo corpo si dissolvesse e librasse fino al cimitero per poterla riabbracciare tra le lapidi.¹⁴⁵

Tra il 1927 e il 1929 la situazione va via via peggiorando. La moglie di Sakutarō si sentiva trascurata. Schiavo del suo perfezionismo ed incapace di sopportare più i difetti che vedeva nella moglie, questi diventano un chiodo fisso. L'ultima spiaggia è cercare di educarla nel vestirsi e nel

¹⁴⁰ *Shuppan ni saishite (In occasione della pubblicazione)*. In HSZ, vol. II, 1925, pp. 8-9.

¹⁴¹ *Fukushū toshite no bungaku (La letteratura come mezzo di vendetta)*. In HSZ, vol. V, novembre 1936 pp. 136.

¹⁴² FUKUDA Kiyoto (a cura di), *Hagiwara Sakutarō: Hito to Sakuhin*, "Century books", 25, Tokyo, Shimizu shoin, 1967 pp. 70-71. Cit. in HAYES, *A stray dog...*, cit., p. 58.

¹⁴³ *Neko no shitai (Cadavere di un gatto)*. In SHZ, vol. II, 1928, pp. 234-235.

¹⁴⁴ UEDA, *Modern Japanese poets...* cit., p. 155.

¹⁴⁵ Immagine tratta da *Neko no shitai (Cadavere di un gatto)*.

truccarsi.¹⁴⁶ Tutto ciò per riempire inutilmente le mancanze che erano molto più a monte della loro relazione. Nel 1929, esasperata dall'insensibilità di Sakutarō, Ineko inizia a tradirlo con uno studente della Waseda molto più giovane di lei. Incurante delle figlie, un giorno le abbandona per tradire il marito, e quando Sakutarō ritorna dalla sua assenza, trova le bambine lasciate a loro stesse. Poco più tardi scopre la moglie con l'amante e diventa furibondo. Picchia la moglie e lei se ne va.¹⁴⁷ Sakutarō era furioso, ma è improbabile che la sua rabbia derivasse dal tradimento, e che piuttosto, la condizione delle bambine avesse fatto da catalizzatore per permettergli di sfogare la sua rabbia in modo apparentemente giustificato.

Lei se ne va, e a causa del tradimento compiuto, la custodia delle figlie viene affidata al padre.¹⁴⁸ Nel frattempo le condizioni di salute di Mitsuzō vanno peggiorando e persino in un momento del genere, il poeta ha il coraggio di chiedergli dei soldi. Mitsuzō si sente offeso e rifiuta malamente: gli dice che è inutile continuare a scrivere se a quarant'anni non riesce ancora a badare a sé stesso. Sakutarō, offeso a sua volta, non va a fare visita al padre e rimane a Tokyo a bere molto più del solito.¹⁴⁹ La tristezza di un momento come quello viene sublimata nella poesia *Luna ubriaca al Cafè* (*Kōhiten suigetsu*, marzo 1931)¹⁵⁰ compresa nella raccolta *Hyōtō*.

Le testimonianze di questo periodo della sua vita, vengono raccontate da Hayes anche attraverso la voce della figlia Yōko, nel libro intitolato *Chichi-Hagiwara Sakutarō (Mio padre-Hagiwara Sakutarō)*. Yōko racconta che quando Sakutarō beveva si sentiva sollevato e meno sofferente ai commenti degli altri: "Quando beveva era goffo e impacciato come un bimbo. Sporcava ovunque e mia nonna doveva sempre preoccuparsi di pulire. Ma io preferivo questo bimbo ubriaco al mio strano padre..."¹⁵¹

Sakutarō spesso tornava ubriaco a notte inoltrata per poi svegliarsi quasi nel pomeriggio. I momenti tra la veglia e la bottiglia li passava nel suo studio a scrivere. La figlia ricorda bene quanto fumasse. Nello stesso libro racconta che aveva sempre una sigaretta in bocca, e che quando questa si spegneva, subito ne accendeva un'altra.¹⁵²

¹⁴⁶ *Shūshoki: Dokuji seikatsu ni tsuite (Memorie di una sera autunnale: Riguardo la mia vita da scapolo)*. In HSZ, vol. X, gennaio 1938, pp. 617-622.

¹⁴⁷ *Shūshoki: Dokuji seikatsu ni tsuite (Memorie di una sera autunnale: Riguardo la mia vita da scapolo)*. In HSZ, vol. X, gennaio 1938, p. 619.

¹⁴⁸ HAYES, *A stray dog...*, cit., p. 60.

¹⁴⁹ HAYES, *A stray dog...*, cit., p. 61.

¹⁵⁰ *Kōhiten suigetsu (Luna ubriaca al Cafè)*. In HSZ, vol. II, pp. 116-117.

¹⁵¹ HAGIWARA Yōko, *Chichi-Hagiwara Sakutarō*, Chikuma Shobō, 1959, p. 5, in HAYES, *A stray dog...*, cit., p. 61.

¹⁵² HAGIWARA Yōko, *Chichi-Hagiwara Sakutarō*, Chikuma Shobō, 1959, p. 49, in HAYES, *A stray dog...*, cit., pp. 61-62.

Nel luglio del 1930, Mitsuzō muore mentre il poeta si trovava a Tokyo. Corre subito a Maebashi, ma riesce a vedere solo la salma col velo bianco. Nonostante le divergenze, Sakutarō soffre molto la morte del padre.¹⁵³ Questo è forse il momento in cui il poeta tocca il fondo della sua depressione e quasi cambia la sua personalità. Yōko scrive che era molto triste e sconcolato: aveva persino abbandonato il suo abbigliamento in stile dandy che aveva sempre sfoggiato con altezzosità. Appende al chiodo il suo completo per indossare abiti giapponesi tradizionali. Kimono rigorosamente marrone.

Ormai cinquantenne vive stabilmente con l'eredità del padre nella casa progettata da sé stesso. Assieme a lui sua madre e le figlie.¹⁵⁴ Rimane tranquillo a rivivere l'infanzia in cui la madre lo coccolava.

Nel 1933 comincia a riprendersi dal crollo psicologico dovuto al divorzio e alla morte del padre. Dopo aver lavorato per tantissime riviste, avrebbe tanto voluto fondarne una propria, ma non aveva mai avuto i fondi necessari. Ora, grazie all'eredità del padre, fonda la rivista *Seiri (Fisiologia)*. Questa riesce a rimanere in attività per due anni, dal 1933 al 1935, permettendo al poeta di pubblicarvi tutto ciò che voleva.¹⁵⁵ Due anni dopo entra a far parte della rivista *Shiki (4 stagioni, 1933-1944)*, una delle più importanti riviste letterarie moderne.¹⁵⁶

In questo periodo ha una vita piena e ricca di impegni; partecipa persino ai *Talk show* per la radio di Osaka.¹⁵⁷ Sakutarō sembra aver finalmente trovato la pace.

Nel 1938 si innamora per la seconda volta. In una lettera diretta a Murō Saisei,¹⁵⁸ Sakutarō confessa all'amico i sentimenti nei confronti della ragazza. Lo stesso anno si sposerà e Ōtani Michiko, la nuova moglie, andrà a vivere con Sakutarō e la madre di lui. L'anno seguente, le tediose premure della madre del poeta finiscono per infastidire la seconda moglie. Questa se ne va prima della fine dell'anno.¹⁵⁹

Sebbene più in pace col mondo e con sé stesso, e meno vittima delle sue abitudini autodistruttive, nel profondo era rimasta la stessa persona. Nel suo sguardo si poteva rivedere la stessa sensibilità che aveva da ragazzino quando si assentava da scuola per scrutare i paesaggi di Maebashi. La figlia Yōko lo ricorda fissare l'orizzonte tutte le sere con la sigaretta in bocca e tra le mani i suoi trucchi

¹⁵³ HAYES, *A stray dog...*, cit., p. 62.

¹⁵⁴ HAYES, *A stray dog...*, cit., pp. 62-64.

¹⁵⁵ HAYES, *A stray dog...*, cit., p. 64.

¹⁵⁶ HAYES, *A stray dog...*, cit., p. 65.

¹⁵⁷ HAGIWARA Yōko, *Chichi-Hagiwara Sakutarō*, Chikuma Shobō, 1959, p. 43. Cit. in HAYES, *A stray dog...*, cit., p. 65.

¹⁵⁸ HSZ, vol. XIII, Lettera a Murō Saisei, 4 giugno 1938, pp. 418-419.

¹⁵⁹ HAYES, *A stray dog...*, cit., p. 65.

di magia. A lui piacevano tanto, sin da quando trent'anni prima stava scrivendo *Tsuki ni hoeru*. Yōko racconta che vederlo esibirsi per la famiglia in quel periodo era diventato un rito serale.¹⁶⁰ Nel 1934 si esibisce davanti a 800 persone, mentre nel 1937 entra a far parte del club di magia di Tokyo. Entrare non era facile quindi il riuscirci fu una bella soddisfazione per lui. Sakutarō amava fare il mago, adorava intrattenere i bambini con i suoi trucchi. La figlia Yōko racconta la cura con la quale si preparava per andare ai meeting con i membri del club. Niente a che vedere col *kimono* da sera che indossava per uscire a bere.¹⁶¹

Una delle regole del club di magia era quella di non rivelare mai il segreto nascosto dietro al trucco. Come precauzione per non violare la regola, vi era l'abitudine relegare in una scatola tutti quei segreti col fine di bruciarli. Secondo Carol Hayes, Sakutarō teneva alla magia, e dopo aver avuto una premonizione riguardo la sua morte, impacchetta i segreti in una scatola con scritto "bruciatemi". Questa fu l'unica preparazione che il poeta fece per la sua morte.¹⁶²

Muore di polmonite la notte dell'undici marzo 1942.

Prima di morire il poeta scrive delle note sublimando ciò che provava in quei giorni, tirando le tristi somme della sua vita:¹⁶³

Un giorno diventerò un tutt'uno con alberi e l'erba
La storia della mia sconfitta deve essere incisa sulla mia lapide
Chi ne verrà a conoscenza? Nessuno
Sarò affamato per l'eternità
Devo dimenticare le persone del passato
Devo dimenticare mio padre del passato

Conclusioni

Si spera che con questo capitolo il poeta sia stato introdotto, seppur in maniera generale, in modo tale da non rendere incomprensibile il seguente capitolo. Esporre i fatti apparentemente più significativi della sua vita, come anche la descrizione della sua opera più importante e la retorica di

¹⁶⁰ HAGIWARA Yōko, *Chichi-Hagiwara Sakutarō*, Chikuma Shobō, 1959, p. 11. Cit. in HAYES, *A stray dog...*, cit., p. 66.

¹⁶¹ HAGIWARA Yōko, *Chichi-Hagiwara Sakutarō*, Chikuma Shobō, 1959, p. 11. Cit. in HAYES, *A stray dog...*, cit., pp. 65-67.

¹⁶² HAGIWARA Yōko, *Chichi-Hagiwara Sakutarō*, Chikuma Shobō, 1959, pp. 15-16. Cit. in HAYES, *A stray dog...*, cit., pp. 67-68.

¹⁶³ FUKUDA Kiyoto (a cura di), *Hagiwara Sakutarō: Hito to Sakuhin*, "Century books", 25, Tokyo, Shimizu shoin, 1967, p. 95. Cit. in HAYES, *A stray dog...*, cit., p. 68.

cui è ricca, dovrebbero essere sufficienti a comprendere meglio le poesie che analizzerò. Non solo in chiave onirica, ma riuscendo a cogliere anche il messaggio, o l'emozione, che il poeta intendeva comunicare. Nel terzo capitolo verranno trattati cinque sogni: un sogno infantile, un incubo, e tre normali sogni. Come traspare dalle numerose lettere, anche già citate, il poeta sembra aver sofferto molto durante la sua vita. Da qui in poi vedremo come queste sofferenze avrebbero potuto apparire nei suoi sogni, e di come lui avrebbe potuto liberarsene.

Capitolo 3

L'interpretazione delle poesie

Il linguaggio umano, indipendente dalla lingua utilizzata, è formato da dei segni. I quali, secondo Ferdinand de Saussure, sono a loro volta formati da significante e significato.¹ Già abbiamo parlato di questi due concetti quando abbiamo introdotto la teoria di Lacan nel primo capitolo, ma credo sia essenziale un breve riassunto. Il significato è la vera essenza dell'espressione utilizzata, ossia il messaggio che il parlante vuole comunicare. Mentre il significante è l'espressione utilizzata, ossia un mezzo, un sotterfugio linguistico che utilizza una certa espressione o parola per comunicare un significato diverso da quello letterale. Più banalmente, se dico che mi scolo una bottiglia, non intendo certo ingerire del vetro, ma certamente il liquido contenuto. Allo stesso modo, seppur in modo più complesso, funziona il nostro sistema comunicativo. Un certo segno porta con sé un certo valore che cerca di definire quanto è ampia la variazione tra quanto intendo dire e quanto invece viene detto.

Secondo Saussure, esistono due piani astratti: quello del significato e quello del significante. Le varie connessioni tra questi due piani creano il linguaggio, ed il grado di trasformazione tra questi due piani ha un valore.

Il segno, quindi, è un compromesso tra queste due dimensioni espresso tramite la "funzione segnica". Il "tasso di figuralità" funge da metro per questa trasformazione: un tasso a valori alti indica una variazione molto alta tra significante e significato, e viceversa. Più il tasso è alto e più sarà difficile risalire al significato a partire dal significante. Ad un certo punto questo sarà impossibile.²

Louis Hjelmslev cerca di concretizzare questo processo mentale dando dei nomi a delle funzioni psichiche che generano una funzione linguistica. Molto semplicemente, prima di parlare, nella nostra mente viene a generarsi un pensiero che non è compatibile con il linguaggio. Questi pensieri vengono definiti "materia", e per dar forma a questa "materia" c'è bisogno di un processo chiamato "forma" che riplasma il pensiero. A questo punto la "materia" viene modificata e rinominata "sostanza".³

¹ Ferdinand DE SAUSSURE, *Corso di linguistica generale*, Roma, Editori Laterza, 2003, pp. 83-85.

² Ibidem.

³ Michel ARRIVE', *Linguistics and psychoanalysis – Freud, Saussure, Hjelmslev, Lacan and others*, Amsterdam, John Benjamin publishing company, 1992, pp. 34-41.

L'espressione linguistica è la "sostanza" percepibile dai nostri sensi, ciò che è percepibile tramite occhi e orecchie; la lingua è "sostanza", come lo sono i gesti e come lo è di conseguenza anche la poesia. "La sostanza" è una realizzazione programmata e codificata attraverso dei canoni e parametri costruiti nel tempo, e appresi durante la crescita. La "forma" che genera la "sostanza" è indissolubilmente legata a dei parametri quali il sistema fonologico, morfologico e sintattico,⁴ ed è anche per questo motivo che la poesia è profondamente diversa dal sogno.

Secondo Francesco Orlando, il processo creativo messo in pratica dal poeta è totalmente diverso dal lavoro onirico, pur senza considerare che la "materia" di partenza non è la stessa. Il sogno predispone una mole di materiale infinitamente più ampia rispetto al poeta – lui infatti non può utilizzare materiale inconscio. Ma anche se potesse, le leggi del pensiero logico non valgono per i processi dell'Es; il sogno non ha bisogno di essere coerente, e nemmeno vale il principio della contraddizione.⁵ Scrivendo è possibile riemerge ciò che era stato represso dall'inconscio e guadagnare quindi terreno a spese della rimozione. A quel punto avviene il ritorno del rimosso, ossia quello che si può dire appaia nei sogni. Ciò renderebbe accostabili poesia e sogno in quanto in entrambi appaiono processi inconsci, ma l'essenza di questi due processi rimane profondamente incompatibile. Se nella poesia comparisse l'inconscio, significherebbe anche che il pensiero comparso nel testo sarebbe stato accettato dalla coscienza, diventando così conscio e non più inconscio. Questo è incompatibile col sistema del sogno, in quanto la censura non permette all'inconscio di diventare conscio. Questa, secondo Francesco Orlando è la base del principio onirico, e se la si infrange non si parla più di sogno.⁶

Poesia e sogno hanno procedimenti molto comuni, è vero. In entrambi è presente condensazione, spostamento, rappresentabilità indiretta e non senso, ma nel sogno queste deformazioni vengono spinte oltre ogni limite arrivando ad una deformazione non più rettificabile. Questo perché nel sogno non ci sono società, cultura, esigenza di comprensibilità a stabilire un limite.⁷ Diversamente dalla poesia il sogno non è comprensibile al sognatore.

Nel sogno il contenuto manifesto non ha mai una corrispondenza trasparente, priva di alterazioni, con il contenuto latente – il contenuto latente viene soppiantato e così anche il suo significato.⁸

⁴ Ibidem.

⁵ Sigmund FREUD, *Introduzione alla psicanalisi e altri scritti*, Torino, Editore Boringhieri, 1976, p. 80.

⁶ Francesco ORLANDO, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1992, p. 80.

⁷ ORLANDO, *Per una teoria...*, cit., p. 60.

⁸ ORLANDO, *Per una teoria...*, cit., p. 58.

Come dice anche Sakutarō, Orlando sostiene che la poesia è un mezzo comunicativo e un messaggio rivolto verso un destinatario.⁹ L'autore si basa quindi su ciò che è conscio per esprimere un pensiero o una sensazione, ma il sogno non è così; non vuole comunicare niente, infatti spesso non ce lo si ricorda nemmeno. La volontà è un concetto chiave per distinguere sogno da poesia. Il linguaggio comunicante della poesia differisce dal linguaggio inconscio. Infatti, solo i linguaggi non comunicanti sono parte dell'inconscio. Nel sogno vi è il fenomeno della rimozione che impedisce di portare alla luce i pensieri latenti alla coscienza. E se questi pensieri non sono accessibili al sognatore, a maggior ragione non lo saranno nemmeno per gli altri.¹⁰

Interpretare una poesia come sto per fare io, sarebbe come ignorare il messaggio del poeta, estinguendo così l'ipotetico rapporto destinatario-destinatario, riducendo l'operazione soltanto ad un rapporto destinatario-destinatario. L'autore viene usato sia come mezzo che come obiettivo; la biografia rimanda all'opera e l'opera alla biografia. Un messaggio quindi diventa un pensiero sul quale si deve indagare per trovare qualcosa. Questa indagine è molto complessa perché i riferimenti alla dialettica dell'epoca e ai cenni storici sono talmente tanti da rendere questo processo impossibile.¹¹

Secondo Orlando, questo tentativo di analisi non è soltanto destinato al fallimento, ma è addirittura nocivo. La psicanalisi è d'intralcio agli studi biografici perché porta complicazioni in quanto, nonostante le immense variabili, l'analista è portato a considerare indizi quelli che potrebbero essere soltanto fantasie dell'autore.¹²

Interpretare una poesia come fosse un sogno non rende giustizia né all'autore né alla poesia. Francesco Orlando definisce questo tipo di analisi come inutile: utilizza un metodo sbagliato ed è facilissimo sbagliare.¹³

Sarebbe quindi qualcosa dal quale astenersi, ma potrebbe comunque diventare oggetto di interesse. Il rischio di sbagliare l'interpretazione è elevatissimo ed in ogni caso non si potrà mai sapere se la soluzione raggiunta sia anche quella giusta. Ne sono consapevole, ma infondo, se travisando un sogno durante un'ipotetica seduta psicanalitica con Sakutarō potessi peggiorare la sua salute mentale, dilettrandomi con le sue poesie non vi è rischio di fare male a nessuno. Ho quindi selezionato cinque poesie dalla raccolta *Tsuki ni hoeru* per analizzarle come se queste fossero dei sogni realmente avvenuti durante la vita dell'autore. Le vado quindi a presentare.

⁹ ORLANDO, *Per una teoria...*, cit., pp. 9-13.

¹⁰ ORLANDO, *Per una teoria...*, cit., p. 60.

¹¹ ORLANDO, *Per una teoria...*, cit., pp. 19-21.

¹² ORLANDO, *Per una teoria...*, cit., pp. 177-179.

¹³ ORLANDO, *Per una teoria...*, cit., p. 19.

1. Nae

Come prima poesia ho scelto *Nae*, che in italiano è stata tradotta da Sagiyama Ikuko come *Piantine*. Nella *Zenshū* non viene specificata la data in cui è stata composta, ma nella raccolta *Tsuki ni Hoeru* è compresa tra *Sankyo* (*Alloggio in montagna*), e *Satsujin Jiken* (*Caso d'assassinio*). Poiché la raccolta è tendenzialmente ordinata secondo una logica cronologica, ho pensato fosse opportuno collocarla temporalmente tra queste due poesie. Quindi tra l'agosto del 1914¹⁴, in cui è stata scritta *Sankyo*, e settembre dello stesso anno in cui è stata scritta *Satsujin jiken*.¹⁵ Dato che quello fu un periodo particolarmente florido per quanto riguarda la poesia di Sakutarō¹⁶, trovo perfettamente plausibile tracciare la stesura in quel preciso momento storico. In ogni caso, secondo la mia analisi, si tratterebbe di un sogno infantile, quindi la collocazione storica è relativamente importante. Vado quindi a presentare poesia con corrispondente traduzione.

苗

苗は青空に光り、
子供は土地^{つち}を掘る。
生えざる苗をもとめむとして、
あかるき鉢の底より、
われは白き指をさしぬけり。¹⁷

Piantine

Le piantine brillano al cielo azzurro,
il bambino scava la terra.
Cecando una piantina che non spunta,
dal fondo del vaso luminoso,

¹⁴ HSZ, vol. I, p. 32.

¹⁵ HSZ, vol. I, p. 33.

¹⁶ EPP Robert, *Rats' Nests*, Dexter, Yakusha and UNESCO Publishing, 1999, p. 266.

¹⁷ HSZ, vol. I, pp. 32-33.

ho tirato fuori le mie dita bianche.¹⁸

Sebbene si tratti di un testo di solo poche righe, durante una traduzione molte sfumature vengono inevitabilmente perdute e l'immagine originale risulta, per quanto poco, mutilata. Cercherò quindi nelle prossime righe di far riemergere le sfumature che sono andate perdute.

Iniziando dal titolo, *Nae* è stata tradotta con la parola *Piantine*. In giapponese non viene espressa grammaticalmente una differenza tra singolare e plurale. Si sarebbe, quindi, potuto benissimo tradurre come "piantina", anziché "piantine", ma la differenza sostanziale non sta nel numero, bensì nel tipo di pianta. "*Nae*" non è una pianta di piccola taglia qualunque. In quel termine infatti è compreso il significato di "destinata al trapianto": è plausibile quindi che il poeta volesse ricreare un immaginario di precarietà sin dall'inizio.

Il primo verso, poi, recita: "Le piantine brillano al cielo azzurro". Sebbene mediante "al" venga veicolato il fatto che le piantine non brillino di luce propria, in italiano non è qualcosa che viene automatico pensare. Queste sembrano quindi splendere, ma quando un giapponese legge l'originale, collega automaticamente il cielo azzurro al generarsi di un riflesso luminoso sulle foglie delle piantine. Poiché questo è azzurro, limpido e senza nubi, il sole splende e irradia le foglie. Le foglie novelle, quindi, riflettono i raggi solari.

Nei versi seguenti, "il bambino scava la terra. / Cercando una pianta che non spunta".

L'espressione "il bambino scava la terra." è fedele all'originale, ma nella seconda parte la sfumatura di "*Haeru*" (生える) è intraducibile. Significa spuntare, ma il *kanji* veicola anche il concetto di "vita" e quindi venire alla vita, nascere. Nel testo originale l'emozione trasmessa risulta molto più forte.

Anche il vaso non splende di luce propria, bensì riflette il sole. È un vaso di origine cinese, dalla forma simile ad una boccia, normalmente usato per la coltivazione di *bonsai*. Il bambino vi infila le mani fino al fondo. Poi, come recita l'ultimo verso: "Ho tirato fuori le mie dita bianche."

Il bambino, che ora si rivela essere il poeta stesso, nella versione originale non si limita a ritrarre le mani. Il verbo "*sashinukeri*", che in forma base sarebbe "*sashinuku*", è un movimento che prima insinua (*sashi*) le dita, in questo caso nella terra, e le ritrae poi tirandole fuori completamente. Sarebbe letteralmente "insinuare e tirare via". Traspare quindi una sorta di immagine in cui la terra viene smossa bruscamente, che fa intendere che la piantina ora non sarà più in grado di nascere.

¹⁸ SAGIYAMA Ikuko, "Tsuki ni hoeru (Abbaiare alla luna) di Hagiwara Sakutarō", *Il Giappone*, 23, 1983, p. 99.

Ora è possibile esaminare la poesia più nel dettaglio, cercando di chiarificare ogni concetto e vocabolo accostandolo alla retorica normalmente utilizzata da Hagiwara Sakutarō.

Secondo Carol Hayes, in generale le piante per il poeta sono creature, che come gli uccelli, tendono ad elevarsi con fatica, allungandosi in direzione del cielo. Sono dritte, protese all'insù verso la terra promessa del poeta. Collocata nel cielo, questa è un luogo puro e di pace, nel quale il poeta desidera far ritorno. Le piante quindi simboleggiano l'ascesa attraverso le dimensioni del cielo e della terra. Dalla terra, reame chiuso e confinato, brulicante di creature sporche immerse nell'inconscio del poeta, la pianta cerca di valicare la barriera del terriccio. Le radici la trattengono nel terreno, ma questa si sforza di protendersi verso l'alto nel tentativo di raggiungere il cielo, in cui potrà finalmente essere libera. Secondo Carol Hayes, il poeta desidera con tutte le sue forze volare via dal terreno in cui sta venendo sotterrato vivo, ma per quanto lo voglia, questo non è possibile.¹⁹ In questo caso, però, la piantina di cui si parla non è nulla più che un germoglio che sta ancora sottoterra. Una piantina non definitiva, la quale si sa, una volta nata dovrà essere trapiantata altrove. Non avrà quindi l'opportunità di protendersi al cielo. Il seme non germinato, questa "nae", per Sakutarō è possibile sia la metafora di una promessa di nuova vita. Promessa perché accadrà in futuro, e nuova vita perché è destinata al trapianto. Una nuova vita di cui non si sa nulla, oppure di un cambiamento non ancora realizzato. Inoltre, secondo Robert Epp potrebbe simboleggiare la speranza che Sakutarō ha nei confronti di una trasformazione spirituale, oppure ancora, un tentativo di sondare la sua anima e la sua psiche.²⁰

La luce, poi, come vedremo anche in seguito, è un elemento ricorrente nelle poesie di Sakutarō. Secondo Luca Capponcelli, rappresenta una sorta di elemento spirituale identificato talvolta nel sacro, talvolta nell'ispirazione poetica. Sakutarō si accorge di avere dentro di sé un'energia che tende a generare ispirazione. Questa diventa via via più luminosa fino a culminare nel dolore, costringendolo a scrivere a parole il significato che irradia quella luce dentro di lui. La luce quindi diventa come un presagio della percezione di una realtà deformata che poi lui traspone nelle sue poesie. È quel frammento luminoso che rappresenta la verità assoluta; la luce determina il confine oggettivo tra realtà oggettiva e soggettiva.²¹ Come per le foglie luminose, ad esempio, vi si potrebbe cogliere un accenno di naturalità, ma nella realtà nessuna foglia brilla. Quella luce cerca

¹⁹ CAROL HAYES, *A stray dog howling at the moon- A literary biography of Hagiwara Sakutarō*, volume 1, Sydney, Sydney university press, 1996, pp. 77-82.

²⁰ EPP, *Rats' Nests...* cit., pp. 387.

²¹ LUCA CAPPONCELLI, "La poesia giovanile di Hagiwara Sakutarō attraverso i Jōzai shihen nōto", *Il Giappone*, vol. 34, 1994, pp. 147-150.

quindi di dare un'illusione di veridicità, trascinandoci oltre i normali colori della realtà. Per gettarci poi dentro la realtà soggettiva del poeta, in cui i colori vengono proiettati dal suo punto di vista. Inoltre, stando a quanto dice Capponcelli, poiché la luce sembra essere per Sakutarō qualcosa di anomalo scaturito da dentro di lui, con indesiderato dolore per lo più, questa è anche sintomo di una malattia che è la vera causa della sua ispirazione. La luce compone con la malattia un binomio inscindibile, il quale infonde sia gioia che dolore, dando vita ad un "nirvana sentimentale" dal quale il poeta non vuole guarire.²² Nelle poesie di Sakutarō il concetto di luce è richiamato principalmente dal *kanji* "hikari" (光) che significa proprio luce, ma appare anche soltanto sotto forma di immagine conseguente a giochi semantici delineati dal poeta.

Secondo Epp, in questa poesia, il bambino rivela la sua vera identità nell'ultimo verso. Le sue dita sono in realtà quelle del narratore stesso, del quale Sakutarō veste i panni.²³ Il poeta, spinto dal desiderio di poter germogliare a nuova vita, conficca frettolosamente le mani nel vaso, ma a causa dell'apprensione, i suoi movimenti diventano goffi e distrugge il germoglio. Queste dita, che poi estrae, risultano bianche, immuni allo sporco del terriccio. Ciò nonostante, sono diventate armi di distruzione e contaminazione in grado di diffondere la malattia del poeta.²⁴

Probabilmente, ciò che voleva comunicare l'autore era il desiderio di voler cambiare radicalmente la propria vita. La piccola piantina destinata al trapianto incarna proprio quella volontà. Un desiderio, che come nella poesia, viene estirpato e disilluso sul nascere. Qualche mese prima di scrivere *Nae* infatti, scrive nel suo diario di volersene andare dal Giappone.²⁵ Come la piantina che muore, nemmeno il suo desiderio troverà soddisfazione.

Dato ora un senso alla poesia come effetto di una volontà di espressione totalmente conscia, viene ora il momento di trattare quelle poche righe come i resti di un'allucinazione involontaria e inconscia.

Come ho detto all'inizio, le mie riflessioni mi hanno portato a pensare si tratti di un sogno infantile, prima quindi di presentare l'analisi del sogno passo per passo, credo possa essere utile ricordare le caratteristiche di questo tipo di sogno.

Innanzitutto, c'è da dire che in psicanalisi è difficile localizzare un sogno infantile. Gli elementi che lo caratterizzano sono spesso nascosti tra i dettagli dei dettagli del sogno manifesto, e persino

²² Ibidem.

²³ EPP, *Rats' Nests...*, cit., p. 387.

²⁴ HAYES, *A stray dog...*, cit., p. 101.

²⁵ Nikki (diario). In HSZ, vol. XV, 19 gennaio 1914, p. 122.

quando sembrano ovvi, potrebbero essere soltanto un sotterfugio della censura per portarci fuori strada. Sintomo di un sogno infantile è spesso la ricorrenza di elementi comparsi nel sogno o persino del sogno completo. In questo caso, se considerassimo tutta la raccolta di poesie come fossero sogni, sarebbe molto facile trovare immagini ricorrenti, come la luce, per esempio. Ma dal mio punto di vista questa conclusione è troppo forzata. Quasi tutte le poesie di Sakutarō riportano elementi ricorrenti e non me la sento di considerarle tutte come sogni infantili. Per questo motivo, ho giudicato *Nae* essere un sogno infantile per gli elementi ritrovati, più che per le congruenze ricondotte ad elementi di altri sogni.

Invece, secondo Freud, ciò che rende identificabile un sogno infantile, è la presenza di elementi nel sogno riportati dal lavoro onirico direttamente dall'infanzia, e soprattutto, che il desiderio da sfogare non sia sorto in un momento temporalmente vicino all'allucinazione, ma che fosse un desiderio, con origine nel passato, ancora alla ricerca di un appagamento. Si tratta con molta probabilità di un bisogno scabroso che l'lo tiene segregato da molto tempo. In sostanza, si ha la sorpresa di trovare nel sogno il bambino che continua a vivere con i suoi impulsi.²⁶

Sebbene il desiderio carico di libido venga localizzato nel passato, è molto probabile che questo, per ripresentarsi nel presente, abbia bisogno di un catalizzatore o di un qualsivoglia elemento scatenante. Esattamente come avevamo spiegato nel primo capitolo, quando si parlava del ritorno del rimosso, la rappresentazione, per riacquisire la sua carica libidica, ha bisogno di percepire consciamente un elemento che le permetta di ricondursi al ricordo infantile.

Per cercare questo catalizzatore sarà quindi opportuno esaminare brevemente gli avvenimenti antecedenti al presunto sogno (*Nae*).

A cavallo tra febbraio e marzo del 1914 Saisei va per la prima volta a Maebashi per far visita al suo amico di penna. All'inizio c'è dell'imbarazzo, ma, parlando, i due poeti ritrovano, l'uno nelle parole dell'altro, il motivo per il quale si erano sentiti tanto in sintonia durante lo scambio di lettere. A metà marzo, Saisei torna a Kanazawa per raccogliere l'eredità del padre, ma poi, durante l'estate, i due poeti si incontrano molte volte per gironzolare e ubriacarsi tra i bar di Tokyo.²⁷ A maggio Baba Nakako viene battezzata alla chiesa ortodossa di Takasaki, acquisendo il nome cristiano di Elena. E a giugno Sakutarō e Saisei fondano assieme a Yamamura Bochō la *Ningyo shisha* (*Associazione sirena*), un'associazione poetica con l'obiettivo di studiare musica, poesia e religione. Epp dice, inoltre, che dal febbraio di quell'anno, il poeta scrive nel suo diario che la sua malattia mentale

²⁶ Sigmund FREUD, *L'interpretazione dei sogni*, Torino, Editore Boringhieri, 1966, pp. 179-181.

²⁷ HAYES, *A stray dog...*, cit., p. 45.

stava via via peggiorando. Avrebbe voluto spararsi in testa o piantarsi un coltello nel petto. Ad ogni modo, pensava sarebbe stato meglio smettere di bere così tanto.²⁸ Ad agosto circa scrive *Nae*.

Avendo ora ricordato la natura del sogno infantile, e riassunto i principali avvenimenti adiacenti al sogno, possiamo finalmente esaminarlo in chiave onirica. Per comodità riporto qui in basso la poesia con la corrispettiva traduzione.

苗

苗は青空に光り、
子供は土地^{つち}を掘る。
生えざる苗をもとめむとして、
あかるき鉢の底より、
われは白き指をさしぬけり。

Piantine

Le piantine brillano al cielo azzurro,
il bambino scava la terra.
Cecando una piantina che non spunta,
dal fondo del vaso luminoso,
ho tirato fuori le mie dita bianche.

È una bellissima giornata, il sole splende nel cielo azzurro irrorando delle piante con la sua luce. Non è chiaro dove si trovi il punto di vista di chi assiste alla scena, sappiamo solo che non è abbastanza vicino da interferire con le azioni del bambino, ma nemmeno troppo lontano da impedirgli di vedere la scena nei dettagli. Le piantine brillano nel cielo, ed un bambino seduto con un vaso tra le gambe, vi infila le mani alla ricerca di qualcosa. Il narratore non è il bimbo. Apparentemente non può avere coscienza di cosa ci sia dentro quel vaso luminoso, ma ciò

²⁸ Nikki (diario). In HSZ, vol. XV, 6 febbraio 1914, p. 127.

nonostante guarda con interesse sapendo che l'obiettivo della ricerca è il germoglio di una piantina che ancora non è spuntata. Improvvisamente il punto di vista del racconto cambia. Lo sguardo del narratore combacia con gli occhi del bambino, e questo si ritrova con le dita sprofondate nel vaso. Prontamente le infila per poi ritrarle a sé. Completamente fuori dalla terra, le guarda. Le sue dita sono bianche.

Ciò che è stato appena descritto è il contenuto onirico manifesto, ossia la scena che il lavoro onirico ha sviluppato sotto l'occhio vigile dell'io. Nel tipo di analisi che facciamo presupponiamo che sia stata applicata la censura, e ora lo scopo di questa analisi è quello di risalire al contenuto onirico latente da quello manifesto. Piano piano cercherò quindi di smontare gli elementi, deciptarli e ricostruire il vero significato del sogno. Ogni sogno ha come scopo quello di sfogare un desiderio, ed il mio è quello di scoprire qual è il desiderio in questione.

Prima di tutto vediamo di esaminare i protagonisti di questo sogno. Il punto focale è decisamente il bambino. Il narratore scosta sapientemente l'attenzione da sé stesso e la porta sul bambino. Al centro della scena questo scava in un vaso, circondato da piantine. Queste poi stanno nel cielo. L'espressione utilizzata è "*aozora ni hikari*" ossia "brillano al cielo azzurro". Normalmente queste piantine, in quanto semanticamente piccine, vengono percepite come elementi di piccole dimensioni, ma nel sogno non è così. Queste possono essere intese come grandi perché data l'ambiguità e la versatilità della particella "ni", e data l'assenza di limiti alla libertà onirica, preso in considerazione un cambio sostanziale della stanza, queste possono trovarsi realmente nel cielo, pronte a brillare sotto i raggi solari. Inoltre, il fatto che nel primo verso il concetto di luce venga espressamente scritto in *kanji*, quando invece nel quarto viene scritto in *hiragana*, mi fa pensare che solo la luce del primo verso sia autentica, o che per lo meno questa sia molto più debole. Nel secondo caso, a differenza del primo, la luce viene comunicata con superficialità, come a mettere in dubbio l'autenticità dell'affermazione. Forse lì la luce non arriva, il bambino e il vaso forse stanno all'ombra delle piante; motivo anche per il quale la piantina non riesce a nascere.

Il bambino vi sta in centro, chino con le mani nel vaso. Chi è il bambino? E che cosa simboleggiano le piante? Il bambino sta cercando una piantina nel fondo del vaso.

Alla fine del sogno viene rivelata la vera identità del bambino, il quale rappresenta il poeta stesso in giovane età. Nel sogno non appare il nome di nessuno, si vede solo un bambino. Non ne viene specificato l'aspetto, né l'età. Il sognatore non sa chi sia perché la censura glielo nasconde, eppure sa che cosa c'è nel vaso. Chi sia il bambino appare chiaro soltanto al termine del sogno, ma prima

di quel momento lo spostamento onirico aveva posto altrove la coscienza del sognatore. Sempre lasciando, comunque, l'accento al centro della vicenda. Il giovane Sakutarō è solo, chinato alla ricerca di qualcosa, mentre attorno a lui le altre piantine, tanto alte da togliere la luce, lo circondano con la loro stazza. Queste piantine, grandi, ma sintatticamente piccole, rappresentano i bulli che lo maltrattavano alle elementari. Giovani anche loro, ma comunque minacciosi se paragonati ad un Sakutarō a testa bassa o alla piantina che ancora deve spuntare. Nel sogno viene esattamente ricreato ciò che giornalmente accadeva a scuola: Sakutarō chinato, soffocato, privato della luce dalla stazza dei bulli.

La piantina che tiene tra le mani è sostanziale per comprendere il desiderio da soddisfare. Questa grazie alla condensazione porta con sé un doppio significato. Da una parte rappresenta la gracilità del poeta, un corpo fisico decisamente più indifeso rispetto ai compagni di scuola, e dall'altra il desiderio da appagare. Due, in realtà: il primo è quello di voler crescere per poter finalmente reggere il confronto, e il secondo è quello di vendetta. Il germoglio rappresenta il poeta, ma è pur sempre un germoglio di una piantina, esattamente come quelle che gli stanno togliendo la luce. Oppresso, sotto l'ombra dei bulli, il narratore ora ha preso il corpo del bambino e si ritrova con le dita nel fondo del vaso. A questo punto mette in moto il gesto descritto in giapponese come "sashinukeri". Il verbo è scritto in *hiragana* e la situazione risulta ambigua. Il verbo è chiaramente "sashinukeri" (刺し抜き), ossia un verbo composto di: infilzare/infilzare/inserire e poi tirar via/sfilare. Il verbo com'è inteso nel sogno è quello con la sfumatura più violenta possibile – infilzare e tirar via. Sakutarō infilza la terra, ma in realtà nel sogno latente, l'oggetto infilzato è la piantina, infatti è questa che muore. Il desiderio è quello di porre fine alle sue speranze di crescita in quanto questa rappresenta l'insorgere di un futuro bullo, o comunque la possibilità di uccidere uno di quelli che in passato lo hanno tormentato. La censura non avrebbe mai permesso un'immagine così scabrosa, e così la occulta censurando anche il *kanji*. Inoltre, se scomponiamo e ricomponiamo il sogno come se fosse un anagramma, risulta facilmente trascrivibile in: "Haezaru nae wo sashinukeri" ossia "infilzare e tirar via la piantina che non è ancora spuntata". Un esempio di scomposizione e spostamento onirico.

Leggendo la poesia, difficilmente si arriverà a pensare che Sakutarō abbia ucciso la piantina di proposito, ma si ammetterà che l'atmosfera creatasi sia quantomeno dubbia e che ve ne sia una possibilità. In realtà non è nemmeno esplicitato che la piantina sia morta – ciò è apparente solo perché Sakutarō si guarda le mani, come a cercare di disilludersi riguardo a quanto appena compiuto. Sakutarō, ancora con le mani nella terra, decide di uccidere la piantina prima che possa

crescere e diventare un bullo come le altre. Questa è la scelta che prenderebbe se potesse rivivere ciò che accadeva da bambino, ed il sogno trova significato proprio nello sfogo di desideri rimasti inappagati. Dopo l'omicidio onirico, nell'ultima stringa del sogno, il poeta si guarda le mani e vede che sono bianche, candide, senza il benché minimo segno del peccato. Nessun pentimento, quindi. Ricapitolando, lo scopo di questo sogno è quindi quello di rivivere una scena della propria infanzia, e come ingrediente aggiunto, la possibilità di non limitarsi a subire soltanto. Il poeta reagisce ai maltrattamenti dei bulli infilzando uno di questi. In questo modo non appaga soltanto il macabro desiderio di vendetta, ma anche quello di crescita. In grado di difendersi, nel sogno, è come se la sua corporatura, gracile e minuta che era, si fosse ingrandita, in grado ora di reagire ai bulli. La censura trasforma sapientemente il sogno latente cambiandone radicalmente personaggi e atmosfera: la gioia per lo sfogo ottenuto diventa tristezza per la morte della piantina. Le piantine sono un simbolo creato dall'inconscio per rappresentare i bulli. In questa estrema trasformazione è compresa anche la tecnica onirica dell'inversione, grazie alla quale un elemento grande e minaccioso, come i bulli, viene reso piccolo come una piantina. Soltanto la mancanza del *kanji* della luce sul vaso tradisce questa trasformazione.

Nel germoglio all'interno del vaso vengono condensati tutti i desideri presenti in questo sogno, ma non solo. All'interno vi è anche una parte di Sakutarō stesso, quella che mediante l'ambiguità delle espressioni, fa pensare che il bambino voglia salvare quella pianta; non per risparmiare i bulli, ma per salvare un germoglio di Sakutarō. Infine, sappiamo anche che la coscienza del poeta viene scomposta e ricondensata su tre elementi. Dal centro della scena, il punto di vista viene distolto per far sì che il sognatore non si renda conto di chi sia il bambino. La coscienza viene spezzettata in due: una parte resta nel bimbo, e l'altra passa nel corpo del narratore, il quale sembra essere al corrente delle intenzioni del bambino. La terza parte della sua coscienza, come già detto, è nella pianta.

Difficile riuscire a trovare il catalizzatore responsabile della formazione di questo sogno. Pur sapendo per filo e per segno tutto ciò che è accaduto al poeta in quel periodo, dare una risposta sarebbe comunque un azzardo. In ogni caso, credo che ad aver risvegliato questo ricordo fosse l'aver stretto amicizia con Saisei, evento che potrebbe aver fatto associare al poeta i concetti di "amicizia-inimicizia-maltrattamenti-rivincita morale".

2- Satsujin jiken

Le vicende biografiche che precedono il sogno di *Satsujin jiken* sono le stesse di quelle che precedono il sogno di *Nae*. Dovendo proporre una data, ho deciso di considerare quella di pubblicazione della poesia come combaciante con la notte in cui sarebbe avvenuto il sogno, ma in realtà le due poesie sono state scritte in precedenza. *Nae* nella raccolta precede *Satsujin jiken*, ma potrebbe essere addirittura che l'ordine della raccolta non segua quello cronologico, e che *Nae* fosse stata scritta prima. In ogni caso riassumo ancora più brevemente gli avvenimenti accaduti nei mesi precedenti al sogno, aggiungendo qualche dettaglio più accostabile all'ambientazione della poesia.

A febbraio del 1914 Sakutarō scrive nel suo diario che la sua malattia sta peggiorando. Sakutarō pensa spesso al suicidio e il mezzo designato sarebbe un colpo di pistola in testa, oppure un coltello nel petto.²⁹

Il 9 dello stesso mese scrive all'amico Nakazawa Toyozaburō che i suoi gusti sono aristocratici e non plebei, specificando che lui si sente più adatto alla vita urbana più che a quella rurale di Maebashi. Inoltre, confessa che ciò che gli preme in quel momento, piuttosto che capire come vivere, è capire come trarre piacere. Voleva arrendersi al piacere carnale e trasporlo senza censure nelle sue poesie, non come gli altri poeti che descrivono solo la parte esteticamente migliore del loro desiderio.³⁰

Tra febbraio e marzo incontra Murō Saisei per la prima volta.³¹ Epp afferma che Sakutarō a marzo decide di non pubblicare più le sue poesie nel giornale locale *Jōmō Shinbun*. A maggio Elena viene battezzata.³²

A giugno fonda la *Ningyo Shisha* assieme a Saisei e Bochō,³³ e secondo la ricostruzione di Shimaoka Shin, il 4 settembre assiste all'eclissi di luna assieme ad Elena.³⁴ Nello stesso mese pubblica *Satsujin jiken*,³⁵ di cui tratteremo ora.

²⁹ Nikki (diario). In HSZ, vol. XV, 6 febbraio 1914, p. 127.

³⁰ HSZ, vol. XIII, Lettera a Nakazawa Toyozaburō, 9 febbraio 1914, pp. 48-53.

³¹ *Shidan ni deta koro (Quando sono entrato nei circoli poetici)*. In *Rōka to yabō (Il corridoio e la stanza)*. In HSZ, vol. IX, ottobre 1934, p. 239.

³² YAMAMOTO Hiroshi, Kanashiki wa ga Elena Nenpukō – Sakutarō shi “Koibito kōkeiron” no tame ni, *Ryūkoku daigaku ronshu*, n. 444, 1994, p. 32.

³³ EPP, *Rats' Nests...*, cit., p. 266.

³⁴ SHIMAOKA Shin, *Denki Hagiwara Sakutarō – Yokujō no jidai*, Tokyo, Shunjūsha, 1980, p. 132.

³⁵ HSZ, vol. I, p. 33.

殺人事件

とほい空でぴすとるがなる。
またぴすとるがなる。
ああ私の探偵は玻璃の衣装をきて、
こひびととの窓からしのびこむ、
床は晶玉、
ゆびとゆびとのあひだから、
まつさをの血がながれてゐる、
かなしい女の屍體のうへで、
つめたいきりぎりすが鳴いてゐる。

しもつき^{はじめ}上旬のある朝、
探偵は玻璃の衣装をきて、
街の十字^{よつじ}巷路を曲がった。
十字巷路に秋のふんする。
はやひとり探偵はうれひをかんず。

みよ、遠いさびしい大理石の歩道を、
曲^{くせもの}者はいつさんにすべつてゆく。³⁶

Caso d'assassinio

Nel cielo lontano un colpo di pistola.
Un altro colpo di pistola.
Ah, il mio investigatore in costume di cristallo,
s'insinua furtivo dalla finestra dell'amata,

³⁶ Ibidem.

il pavimento è di gemme,
sopra il triste cadavere della donna,
fra le cui dita,
scorre il sangue pallidissimo, canta freddo un grillo.

Un mattino di primo novembre,
l'investigatore in costume di cristallo,
girò ad un crocevia della città.
Al crocevia una fontana d'autunno.
L'investigatore solo già sente la melanconia.

Guarda, sul lontano, desolato marciapiede di marmo,
l'assassino scivola via precipitandosi.³⁷

Come nel caso precedente, prima dell'analisi cerchiamo di recuperare le sfumature linguistiche del testo originale giapponese.

Nel cielo lontano un colpo di pistola, poi ne viene sparato un altro. Il terzo verso inizia con una onomatopea "aa" tradotta con "ah". In italiano appare come un verso strozzato, quasi un'esclamazione di sorpresa, ma in giapponese è un suono continuo, non secco; a metà tra il malinconico e il sospiro di sollievo. Ambiguità più sbilanciata verso il sollievo. Dopo l'onomatopea, un detective entra furtivo dalla finestra dell'amata. Non è chiaro se la donna che corrisponde a "koibito", ossia amante, abbia un legame sentimentale col detective o col narratore indicato in italiano con "il mio". Resta per ora un mistero, in ogni caso, si passa poi alla descrizione del suo abito. Questo è di cristallo, c'è da dire però che all'epoca questo composto veniva comunemente letto come "garasu" e quindi vetro. Si tratterebbe comunque di un oggetto brillante, lussuoso, che sprigiona una gran quantità di colori.

Nel quinto verso viene descritto il pavimento; di gemme, come composto totalmente da pietre preziose. Tra le dita della donna che sta sul pavimento scorre il sangue, pallidissimo, dice la traduzione. Anche altri traduttori hanno optato per questo termine, come Robert Epp³⁸ ad esempio; espressione che delinea inevitabilmente nell'immaginario italiano un rosso fioco ed

³⁷ SAGIYAMA, *Tsuki...*, cit., pp. 99-100.

³⁸ EPP, *Rats' Nests...*, cit., p. 92.

opaco, quando invece, “*massao*” potrebbe anche avere il significato di un intenso e puro blu opaco. Sul cadavere poi, “canta freddo un grillo”. Il grillo non è un vero e proprio grillo, o meglio, non è il grillo che si immaginerebbe un lettore italiano. L’insetto in questione è un “*kirigirisu*”, piuttosto grande nelle dimensioni e caratterizzato da un verso particolarmente rumoroso, simile ad un pianto. Ciò nonostante il verso di questo animale è comunemente considerato fastidioso, e non triste come il pianto. Forse per questo, nella poesia gli viene accostato l’aggettivo freddo, col significato di insensibile/distaccato.

Il decimo, l’undicesimo e dodicesimo verso recitano: “Un mattino di primo novembre, / l’investigatore in costume di cristallo, / girò ad un crocevia della città.” Nell’espressione originale, non viene nominato il mese di novembre. Il testo, invece, riporta: una mattina di “*shimotsuki jōjun*”. Ossia, “*shimotsuki*”, il mese della brina, e “*jōjun*” un periodo che va dall’uno al dieci del mese. Sopra “*jōjun*” il poeta inserisce dei *furigana* che recitano “*hajime*”, segno che vuole probabilmente sottolineare che non si sta riferendo alla prima decade del mese, ma cerca di essere più approssimativo e scrive sopra i *kanji* “*jōjun*”, traducibile con il sostantivo “inizio”. “*Shimotsuki*”, invece, è il nome tradizionale dell’undicesimo mese del calendario lunare, un termine molto presente nella poesia giapponese, ed in questo caso, proprio perché molto usato, il poeta potrebbe averlo usato in senso ironico.

In questo crocevia c’è una “fontana d’autunno”. Autunnale probabilmente perché circondata da alberi dai caratteristici colori autunnali, anche se questo non viene specificato.

L’investigatore, ormai rimasto tristemente solo, sente crescere dentro di lui la malinconia.

A questo punto, negli ultimi due versi si sente di nuovo la voce del narratore. Guarda, gli dice. “Su quel desolato e lontano marciapiede di marmo, l’assassino scivola via precipitandosi.”

“*Miyo*” è un’esclamazione molto forte in giapponese, tanto da meritarsi una virgola. Dopodiché, nell’ultimo verso, chi scappa viene indicato in italiano come l’assassino, anche se letteralmente “*kusemono*” non significa letteralmente “assassino”, bensì “malfattore” o “individuo losco”. In ogni caso, il poeta intendeva sicuramente dare un’accezione dispregiativa.

Questi poi lo si vede, molto velocemente (*issan ni*), scivolare via (*subette yuku*). L’espressione “scivolare via” è problematica da rendere in italiano: questo perché in giapponese non è un’espressione idiomatica, e ad un orecchio nativo suona molta strana. L’immagine creatasi è quella di qualcuno che fugge, lo fa però letteralmente scivolando e non correndo. Il rumore dei passi non viene percepito dal lettore giapponese, vede piuttosto una figura che scia sul marmo liscissimo del marciapiede.

Ad ogni modo, il significato letterale si discosta molto dal messaggio che Sakutarō intendeva invece comunicare: ciò che premeva al poeta era riuscire a veicolare la sua incapacità di definire sé stesso – non solo a parole che possano mostrare ad altri la propria realizzazione soggettiva interna, ma di riuscire a delineare proprio un’identità personale. Seiji Sekine³⁹ definisce questo come: “desiderio di significato trasparente” ossia dare forma precisa, pura, non fraintendibile alla propria idea di sé – non per gli altri, ma per sé stesso, insomma, risolvere il proprio rompicapo spirituale. Come mostrato nella poesia *Koi wo koisuru hito (Innamorato dell’amore)*,⁴⁰ compresa sempre in *Tsuki ni hoeru*, con l’obbiettivo di definire sé stesso, il poeta cerca di assorbire caratteristiche esterne, ma poiché di fatto sono esterne, non sono in grado di definirlo. Si può ipotizzare, come dice Sekine, che anche durante le sue relazioni amorose, Sakutarō esamini il partner molto attentamente con l’obbiettivo di assorbitarne caratteristiche con cui definire sé stesso. Ciò è inutile sin dal principio, e inoltre, la diversità tra lui e la potenziale partner è talmente marcata che queste caratteristiche nuocerebbero all’effetto tanto ambito. La poesia *Satsujin jiken*, ha lo scopo di rappresentare una relazione che ha appena avuto fine, in cui il nucleo spirituale di un ipotetico narratore, si scinde in due parti: assassino e detective. L’assassino uccide l’ipotetica donna affinché le di lei caratteristiche non nuocciano più al nucleo, mentre il detective insegue l’assassino per riacciuffarlo e ricomporre in nucleo. La poesia, dunque, secondo Sekine, vuole rappresentare la soggettività del poeta.

Ora però cerco di riunire concetto e poesia, definendo meglio come venga comunicato questo messaggio: il narratore è lontano dallo sparo, ciò evidenzia il distacco tra lui e le due identità scisse del proprio nucleo. In seguito al distacco, le due identità non sembrano avere nulla a che fare col narratore, ma la connessione viene subito ripristinata dall’espressione “Il mio detective”, e poiché la donna uccisa viene definita come l’amante di quest’ultimo, si può intendere che questa abbia a che fare anche con il narratore. L’assassino e il detective non sono mai completamente separati, sempre ad un passo l’uno dall’altro, con l’obbiettivo di far capire quanto queste due identità, seppur opposte, siano inscindibili. Il detective viene inteso come la parte preponderante del nucleo che il poeta vuole comprendere/plasmare. Il costume di cristallo dovrebbe tenere rinchiuso al suo interno anche l’assassino, e comunque, essere trasparente affinché la propria identità possa essere percepibile e chiara al narratore. Il cristallo descritto, però, è paradossalmente sfaccettato, luminoso. Riflette tanto che è impossibile guardarvi dentro. L’assassino è fuggito ed il detective lo

³⁹ SEKINE, Eiji, “Modern Poesy and a Crisis of Subjectivity: Hagiwara and Nakahara”, *PMAJLS (proceedings of the Midwest association for Japanese literary studies)*, 1, 1992, pp. 113-130.

⁴⁰ HSZ, vol. I, p. 65.

rincorre. Quando non lo vede più si sente solo, indice del suo legame con lui, ed in seguito la voce del narratore glielo indica di nuovo. Questo sguscia via silenzioso. L'inseguimento sembra non avrà mai fine. La fontana dell'incrocio, con il getto d'acqua perpetuo, è un altro elemento che vuole evidenziare l'incapacità di ripristinare il nucleo. Il narratore quindi, che è plausibile essere l'identificazione di Sakutarō, non riuscirà mai a ripristinare il nucleo e con questa mancanza, svanisce anche la speranza di creare la propria identità trasparente. In ogni caso, come il costume del detective, si tratterebbe soltanto di una trasparenza fittizia.

E se il detective rappresenta il tentativo, se non il contenuto del nucleo di cristallo, l'assassino potrebbe rappresentare la verità – la percezione di un frammento di realtà, l'illusione di aver dato sfogo a sé stesso e di aver colto l'illuminazione riguardo al proprio essere. Questa però, purtroppo fugge via non appena il detective si accorge della sua esistenza. In una nota di Sakutarō,⁴¹ viene spiegato come secondo lui l'omicidio, o comunque un atto che vada oltre il moralmente plausibile, rappresenta il singolo momento in cui l'essere umano riesce a togliersi la maschera mostrando in vero sé stesso. In definitiva quindi: il nucleo del sé insegue l'illuminazione della verità riguardo la propria identità. Ciò è irraggiungibile, un inseguimento perpetuo, e il proprietario del nucleo è destinato a non comprendersi mai.

Caso d'assassinio è talmente ricca di simbolismo, frammentazioni di identità e spostamenti semantici che, se non fosse per il fatto che manca l'appagamento del desiderio, la spiegazione che ho appena dato potrebbe essere perfettamente giudicata come la risoluzione di un sogno. Reminiscenze oniriche a parte, l'interpretazione che seguirà sarà molto diversa. Per comodità riporto la poesia qui in basso ed inizio la descrizione onirica.

殺人事件

とほい空でぴすとるがなる。

またぴすとるがなる。

ああ私の探偵は玻璃の衣装をきて、

こひびととの窓からしのびこむ、

床は晶玉、

ゆびとゆびとのあひだから、

⁴¹ Nota all'interno del quaderno n° 1. In HSZ, vol. XII, settembre 1914, pp. 19-20.

まつさをの血がながれてゐる、
かなしい女の屍體のうへで、
つめたいきりぎりすが鳴いてゐる。

しもつき^{はじめ}上旬のある朝、
探偵は玻璃の衣装をきて、
街の十字^{よつじ}巷路を曲がった。
十字巷路に秋のふんする。
はやひとり探偵はうれひをかんず。

みよ、遠いさびしい大理石の歩道を、
曲^{くせもの}者はいつさんにすべつてゆく。

Caso d'assassinio

Nel cielo lontano un colpo di pistola.
Un altro colpo di pistola.
Ah, il mio investigatore in costume di cristallo,
s'insinua furtivo dalla finestra dell'amata,
il pavimento è di gemme,
sopra il triste cadavere della donna,
fra le cui dita,
scorre il sangue pallidissimo, canta freddo un grillo.

Un mattino di primo novembre,
l'investigatore in costume di cristallo,
girò ad un crocevia della città.
Al crocevia una fontana d'autunno.
L'investigatore solo già sente la melanconia.

Guarda, sul lontano, desolato marciapiede di marmo,
l'assassino scivola via precipitandosi.

Da un orecchio lontano dal luogo della vicenda, vengono percepiti due colpi di pistola. Dopodiché il punto di vista viene come teletrasportato in una camera in cui si vede un detective entrare dalla finestra. Questo indossa un vestito preziosissimo, brillante e luminoso. Conosceva la donna a terra, il sangue di un blu pallido scorre tra le dita di lei finendo sul pavimento di pietre preziose. Le gemme non attirano l'attenzione del detective, questa viene piuttosto rubata dal grillo sopra al cadavere triste della donna. Questo canta freddo. La donna era la sua fidanzata, e triste ora, non può fare altro che scendere in strada alla ricerca del colpevole.

È una mattina di novembre, ancora in autunno. Il detective corre tra le vie della città e dopo aver girato, ad un incrocio si ferma. Non c'è nessuno, soltanto una fontana. Sono passati pochi minuti dal ritrovamento del cadavere dell'amata, ma questo già si sente solo e attanagliato dalla melanconia. Forse prima non aveva avuto modo di sfogare i suoi sentimenti, ma ora è libero di farlo. All'improvviso però, una voce spezza la riflessione del detective. "Guarda!" dice questa. In lontananza si vede un malfattore andarsene via velocissimo. Scia su un marciapiede desolato di marmo.

La scena appena descritta è il sogno manifesto, ossia ciò che stiamo ipotizzando il poeta abbia visto e raccontato il più fedelmente possibile.

La scena ha inizio con due colpi di pistola. Si sentono lontani e la tridimensionalità dell'ambiente non sembra coerente con il resto della vicenda. Che il sogno sia coerente non è affatto necessario, ma in questo caso chi sente lo sparo è notevolmente lontano dall'omicidio senza un'apparente ragione. Certamente, se considerata come una poesia, la ragione sarebbe stata l'evidenziare il distacco del sé del narratore, ma questo è un sogno, e anche se fosse, questo distacco non avrebbe comunque motivo di essere evidenziato, anzi, dovrebbe essere nascosto. Credo piuttosto, che lo sparo sia la matrice del sogno, ossia ciò che ha generato il processo onirico, l'incipit dell'ambientazione. Gli spari sono la realizzazione sonora e visiva di un rumore percepito nell'ambiente reale dal sognatore durante il sonno. Potrebbe essere stato uno stimolo qualunque: il tonfo di un libro che cade, oppure lo schiocco di un osso durante la torsione del sognatore. Questo non si può sapere, ma almeno si può ipotizzare perché questo rumore si sia tramutato proprio in uno sparo: la pistola è un oggetto che il poeta utilizza spesso quando vuole riferirsi al suicidio. La realizzazione pratica della sua morte viene quasi sempre rappresentata tramite un

colpo di pistola in testa o una lama conficcata nel petto. Lo scrive, per esempio, nel suo diario nel febbraio dello stesso anno,⁴² oppure nell'aprile del 1910, in una lettera destinata all'amico Satō Rokuichirō.⁴³ È facilmente ipotizzabile che la raffigurazione di un rumore potente e improvviso venga naturalmente ricreato dal suo inconscio tramite il colpo di pistola. Di conseguenza viene creata l'ambientazione di un omicidio con tanto di cadavere, assassino e detective.

A seguire c'è l'onomatopea "aa" probabilmente sollievo conseguente al rumore esterno.

Entra in scena il detective, anzi, il "mio detective", accompagnato proprio da "watashi" (私), che significa "io". Il sogno pone questo personaggio chiaramente al centro della scena, vestito addirittura di un costume di cristallo, brillante e appariscente. Entra furtivo, "shinobikomu" (忍びこむ), come un ninja, espressione che, se scritta in *kanji*, utilizza proprio quello di "nin" (忍) di "ninja" (忍者). *Kanji* che viene prontamente omesso nella poesia. Che si voglia nascondere qualcosa?

Il pavimento, su cui è steso il cadavere della fidanzata del detective, è fatto di pietre preziose. Un pavimento quindi, appariscente quanto il vestito della persona entrata nella stanza, e forse più evidente rispetto al cadavere freddo e spento con il sangue blu e opaco. Il fatto che in questa poesia appaiano tanti oggetti di lusso, come pavimento, armatura di cristallo e marciapiede di marmo, potrebbe derivare dal fatto che Sakutarō si sentisse un aristocratico. Gli elementi in questa stanza sembrano essere volutamente evidenziati oppure messi in secondo piano dal lavoro onirico. Una persona appariscente scivola nella stanza calpestando un pavimento che salta subito all'occhio. Tutto è vivido e acceso, eppure l'elemento che dovrebbe essere più importante viene invece opacizzato dalla censura, abbagliando la vista del sognatore con elementi brillanti che ne attirano l'attenzione. Inoltre, sul cadavere c'è un grillo, un *kirigirisu*, un insetto dal pianto talmente irritante che tende a attirare l'attenzione su di sé distogliendola dal cadavere. Perché farlo? Secondo Freud, per capire come approcciarsi al sogno è fondamentale rintracciare per prima cosa il picco di intensità,⁴⁴ ed in questo sogno il picco è decisamente sul detective.

Ciò viene fatto per distogliere l'attenzione dal cadavere, nel quale è nascosto l'elemento che rivela lo scopo del sogno. Questa donna è distesa ed il sangue le scorre tra le dita. Il lavoro onirico si concentra proprio sulle mani e lo fa perché vuole velatamente lasciare un indizio per il sognatore. La donna ha le mani sporche di sangue perché in realtà non si tratta di un omicidio, bensì di

⁴² Nikki (diario). In HSZ, vol. XV, 6 febbraio 1914, p. 127.

⁴³ HSZ, vol. XIII, p. 12.

⁴⁴ FREUD, *L'interpretazione...*, cit., pp. 303-304.

suicidio. È stata lei stessa ad uccidersi, eppure il sogno vuole spingere il sognatore a pensare ben altro: il titolo è *Satsujin jiken*, e con questa voce nella testa non appena si vede il cadavere, l'unica conclusione da trarre è che la donna sia stata uccisa. Inoltre, l'uomo che entra viene subito definito "detective", un uomo incaricato di scoprire il colpevole di un omicidio. Tutto è predisposto per far pensare ad un omicidio, ma se questo in realtà non lo è, chi è il detective? E su cosa sta investigando?

Nel significato originale della poesia, il nucleo della soggettività del narratore viene scisso in due parti. Il poeta sarebbe presumibilmente il narratore, quello che sente i colpi di pistola, ma nel sogno il vero Sakutarō è la donna suicida. La sua coscienza poi viene frammentata e condensata in tre persone diverse, come nella poesia, ma qui quella principale è quella meno evidenziata di tutte. Una parte è sicuramente inglobata nell'immagine del detective, un indizio è il *Kanji* di "watashi" che collega la donna suicida con l'uomo dal costume di cristallo, in più la loro relazione stretta viene messa in chiaro dalla parola "Koibito" (fidanzata). "Shinobikomu", poi, collega a sua volta il detective all'assassino. L'espressione utilizzata, "furtivo", è semanticamente losca di proposito, evidenziando il rapporto con il suo alter-ego, l'assassino.

L'attenzione in seguito viene completamente distolta dal cadavere rimanendo incollata al vestito di cristallo. La censura vuole talmente porvi l'attenzione che il vestito e il detective vengono addirittura riscritti in *kanji* per la seconda volta. Il detective scende in strada. È una mattina d'autunno, le foglie sugli alberi attorno alla fontana stanno morendo. Gira ad un incrocio della città e vedendo la fontana, mezzo che fa scorrere continuamente l'acqua, ricorda la vita spezzata della fidanzata. Consapevole di essere rimasto solo, inizia a provare malinconia. Anche qui ciò che ricorda la donna viene leggermente offuscato: i sentimenti del detective, come la fontana, sono scritti in *hiragana*, mentre tutto il resto viene scritto in *kanji*. Il detective si domanda perché si sia tolta la vita. Infondo è pur sempre definito detective; porsi delle domande sta nella caratterizzazione di quel termine.

Una voce poi gli indica in lontananza un malfattore losco che scivola via. La voce che sente è quella della donna morta, e quel malfattore rappresenta il motivo per il quale lei si è tolta la vita. È sfuggibile, scivola via senza volto, questo perché Sakutarō non riesce a comprendere bene il motivo del suicidio. Anche il marciapiede di marmo cerca di attirare l'attenzione su di sé, sfocando ancora di più il movente.

Abbiamo quindi riplasmato il sogno latente, ma qual è lo scopo? Dov'è il desiderio da appagare?

Il poeta in sogno riesce finalmente a trovare il coraggio per suicidarsi. Scrive molte volte del suicidio, ma anche se visti i documenti questo sembra essere solo un'espressione per sfogarsi, è plausibile che un principio di rappresentazione intenta al suicidio fosse presente nel suo inconscio. Il poeta inoltre, mette in dubbio le cause della sua sofferenza sfocando la figura dell'assassino, ricordando al suo inconscio che non c'è una vera ragione per togliersi la vita. Chissà che non fosse proprio grazie a sogni come questo che il poeta arrivò a morire soltanto di malattia.

Gli elementi del sogno collegabili al suicidio vengono sempre opacizzati o comunque espressi con una connotazione negativa: la donna è triste, indice di suicidio. Secondo Epp nel simbolismo dell'autore il blu è il colore della tristezza,⁴⁵ quindi un sangue anch'esso triste. Il grillo è freddo, insensibile nei confronti del suicidio, si limita ad emettere il suo verso ricoprendo la stanza di un'atmosfera penosa. Anche il detective prova malinconia, e siccome una parte dell'autore è contenuta in questo personaggio dall'armatura scintillante, ciò s'intende possa riflettere le emozioni della donna a terra. Lo scopo quindi è di concretizzare l'idea di suicidio ponendo un velo di tristezza su questo atto. Tipico caso di inversione onirica⁴⁶ applicata dalla censura. Un ottimo stratagemma per gustarsi qualcosa facendo finta che non piaccia.

3- Tenjō ishi

Tenjō ishi, Impiccato in cielo, è stata scritta in un momento cruciale della vita del poeta. In quel periodo, infatti, aveva raggiunto l'apice del suo esaurimento nervoso; tra il dicembre del 1914 e il gennaio del 1915 scrisse molte poesie condizionato da una instabilità mentale al limite del suicidio. Arrivò persino a flagellarsi. Le origini del delirio risalgono a qualche mese prima, a settembre, mese che combacia con la pubblicazione di *Satsujin Jiken*. Dopo un amore durato nove anni, il 4 settembre il poeta ed Elena escono la sera per andare a vedere l'eclissi di luna. L'avvenimento tocca il poeta nel profondo, tanto che scrive la poesia *kanashii tsukiyo (Luna triste)*.⁴⁷ Elena è una donna sposata, ma ciò nonostante il poeta si illude che lei abbia finalmente ricambiato il suo amore. Era totalmente ossessionato da Elena. Scriveva di lei nello *Jōzai shihen nōto* e ne parlava con Kitahara Hakushū attraverso le lettere: "Non sono innamorato solo di te, ma anche di una donna." gli scrive il 24 ottobre.⁴⁸ Nello stesso periodo, sconfortato dalla situazione

⁴⁵ EPP, *Rats' Nests...*, cit., pp. 316-317.

⁴⁶ FREUD, *L'interpretazione...*, cit., p. 301.

⁴⁷ HSZ, vol. I, p. 41.

⁴⁸ HSZ, vol. XIII, lettera ad Hakushū, 24 ottobre 1914, p. 61. Cit. in SHIMAOKA Shin, *Denki Hagiwara Sakutarō – Yokujō no jidai*, Tokyo, Shunjūsha, 1980, p. 133.

con Elena, scrive ad Hakushū quanto in quel momento preferisca l'amore degli uomini a quello delle donne.⁴⁹

Sempre ad ottobre, avviene un breve scambio di lettere con Elena finché lei non risponde più. Il primo novembre il poeta ha un primo crollo nervoso. Quel giorno scrive ad Hakushū della sua insonnia e delle sue strane visioni. Il poeta crede che dovrebbe smettere di bere in quanto questa tossicità mentale stava iniziando ad infettare le sue poesie.⁵⁰

Una settimana dopo avrebbe dovuto incontrare Elena, ma lei non si presenta. Il poeta si ubriaca e la stessa sera, in preda all'ebbrezza, si presenta a casa di lei e del marito urlando "Elena". Sakutarō viene cacciato dal marito. Secondo la ricostruzione di Shimaoka, il giorno dopo si ubriaca ancora e scrive ad Hakushū riguardo al suo terribile desiderio di suicidio. Quella notte aveva affrontato il marito della ragazza e non ci sarebbe stato mai più spazio nemmeno per l'amicizia.⁵¹

Secondo la ricostruzione di Epp, verso la fine di quel mese, per contrastare la tossicità del peccato alcolico, il poeta inizia a punire il proprio corpo.⁵² Nei primi giorni di dicembre scrive ad un amico di Tokyo che grazie al dolore auto inflitto, è in grado di comporre poesie eccellenti anche dopo una nottata in stato di ebbrezza.⁵³

Dal 20 al 25 novembre invia altre 4 lettere ad Hakushū riguardo alle sue visioni. Queste immagini sono dubbiose e non riesce ancora bene a capire come renderle poesie. Il poeta è ansioso, si sente in colpa per un peccato spirituale commesso, e sente che sta venendo punito per questo.

Strozzato dal panico e paura, crea nella sua mente frammenti che non può condividere con nessuno.⁵⁴

Secondo la ricostruzione di Epp, a dicembre è ancora in preda all'angoscia per il suo peccato. Prega, si autoflagella con acqua fredda. Fisicamente indebolito dalla sua routine malsana, ha raggiunto il culmine del suo disordine mentale. Il padre lo visita confermando il suo esaurimento nervoso. A cavallo tra la fine di dicembre e l'inizio di gennaio, il poeta è artisticamente molto fertile. Scrive molte delle poesie ritrovabili in *Tsuki ni hoeru* – presumibilmente anche *Tenjō ishi*.⁵⁵ In questo elaborato si prenderà in considerazione la data riportata nella *Zenshū*, ossia gennaio 1915, ma è improbabile che la data combaci con la stesura.

⁴⁹ HSZ, vol. XIII, lettera ad Hakushū, 24 ottobre 1914, p. 62. Cit. in SHIMAOKA Shin, *Denki Hagiwara Sakutarō – Yokujō no jidai*, Tokyo, Shunjūsha, 1980, p. 133.

⁵⁰ HSZ, vol. XIII, lettera ad Hakushū, primo novembre 1914, p. 65.

⁵¹ SHIMAOKA, *Denki Hagiwara...*, cit., pp. 133-134.

⁵² EPP, *Rats' Nests...*, cit., p. 266.

⁵³ HSZ, vol. XIII, 8 dicembre 1914, p. 71.

⁵⁴ HSZ, vol. XIII, 20-20-23-25 novembre 1914, p. 69-70.

⁵⁵ EPP, *Rats' Nests...*, cit., p. 267.

Epp afferma che a gennaio Hakushū va a Maebashi per far visita al poeta appena tornato da Tokyo. Hakushū rimane accanto al poeta per qualche giorno, probabilmente preoccupato per la sua condizione psicologica. Poco più tardi il poeta scriverà una lettera ad Hakushū descrivendo cosa aveva provato nell'averlo accanto in quel periodo.⁵⁶

Presentato un breve riassunto degli avvenimenti precedenti a quello che in seguito tratteremo come un sogno, vediamo dunque di introdurre la poesia.

天上縊死

とほよ
遠夜に光る松の葉に、
懺悔の涙したたりて、
遠夜の空にしも白き、
天上の松に首をかけ。
天上の松を戀ふるより、
祈れるさまに吊されぬ。⁵⁷

Impiccato in cielo

Sugli aghi del pino scintillanti nel lontano cielo notturno,
stillano lacrime di penitenza,
l'uomo si impicca al pino celeste,
candido nel cielo lontano.
Anelando al pino celeste,
si sospende in atto di preghiera.⁵⁸

Il titolo della poesia è *Tenjō ishi*, ossia impiccato in cielo. “*Tenjō*” significa letteralmente “nel cielo”, ma non si tratta dello spazio fisico, ossia la dimensione azzurra che percepiamo levando lo sguardo verso l'alto, bensì di un possibile richiamo al paradiso. In seguito, infatti verrà tradotto come

⁵⁶ HSZ, vol. XIII, 14 gennaio 1915, pp. 75-77.

⁵⁷ HSZ, vol. I, p. 27.

⁵⁸ SAGIYAMA, *Tsuki...*, cit., p. 97.

“celeste”. “*Ishi*”, invece, nella traduzione italiana perde la sua connotazione riflessiva e da “impiccarsi” che era, diventa “impiccato”. Se tradotto letteralmente, il titolo sarebbe stato “Impiccatosi nel paradiso”, espressione che avrebbe rivelato velatamente che la figura impiccata potrebbe essere Sakutarō.

Il primo verso recita: “Sugli aghi del pino scintillanti nel lontano cielo notturno”.

Anche in questa poesia vediamo comparire la luce, e questa in italiano sembra generata direttamente dagli aghi del pino, ma potrebbe esserci un’altra spiegazione. Come nel caso delle piantine di *Nae*, la luce potrebbe essere il risultato del riflesso della luna. *Tohoyo* (遠夜), che è stato tradotto come “lontano cielo notturno”, è composto da due *kanji* che significano rispettivamente “lontano” (遠) e “notte” (夜). La notte verrebbe definita lontana perché il cielo è limpido e lo sguardo sarebbe in grado di cogliere dettagli in lontananza. La luna quindi avrebbe la libertà di splendere irradiando il pino, che tenderebbe quindi a riflettere la luce. Traducibile di conseguenza con “notte limpida”. Secondo Kubo Tadao, invece, “*tohoyo*” è una parola creata dal poeta unendo due parole diverse: “*eien*” (永遠) e “*yamiyo*” (闇夜) presi dall’espressione “*eien no yamiyo*” che significa “notte scura (*yamiyo*) eterna (*eien*)”.⁵⁹

Nel secondo verso, poi, dagli aghi di questo pino, stillano lacrime di penitenza; “*Zange*”, letteralmente di “confessione”. L’intenzione era quella di dipingere una serie di lacrime che una ad una si staccassero lentamente dagli aghi del pino. “*Shitatarite*” in giapponese viene proprio usato per le lacrime e si porta appresso un immaginario triste e malinconico.

Nel quarto verso si vede un collo appeso a questo pino celestiale. In italiano il *Kanji* di collo “*kubi*” viene sostituito con uomo, e “*kake*”, che significa “appendere” con “impiccatosi”. Inoltre, il quarto verso, termina con una *renyōkei*, forma verbale che implica una continuazione, un modo quindi per connettersi a qualcos’altro. Il lettore giapponese, percepisce questa frase come incompiuta, e sente che manca qualcosa.

Gli ultimi due versi recitano: “Anelando al pino celeste, si sospende in atto di preghiera.”

Il “*ren*” (戀) di “*renfuru*” (戀ふる), è il vecchio *kanji* di “*koi*” (恋) che significa “passione” o “amare”. In giapponese moderno “*renfuru*” significa “*akogareru*” ossia “anelare”, o meglio ancora, “bramare” o “ammirare”. Ed “in atto di preghiera”, questa figura candida “viene appesa” (*tsurusarenu*). Nel titolo la figura candida si impicca, come anche nel quarto verso. La scena creatasi mediante questi cinque versi, è quella di una figura bianchissima, probabilmente il poeta,

⁵⁹ KUBO Tadao (a cura di), *Hagiwara Sakutarō shū*, “Nihon kindai bungaku taikai”, 37, Tokyo, Kadokawa shoten, 1983, p. 71.

che si impicca ad un pino del paradiso. Questa scena, però, cambia totalmente nell'ultimo verso, dove la figura candida non si appende, bensì viene appesa. Forse il poeta voleva far trasparire il fatto che il suo suicidio potrebbe essere dovuto da qualcuno o qualcosa. Secondo Kubo Tadao, il poeta si riferisce al tentativo di sopprimere il proprio senso di colpa.⁶⁰ Nel cristianesimo il suicidio è già un peccato degno dell'inferno, ma impiccarsi nel paradiso è qualcosa di estremamente blasfemo. È possibile che Sakutarō con questa poesia volesse raffigurare questo estremo peccato. I termini religiosi in questa poesia sono evidenti: "pino celeste", "penitenza" e "atto di preghiera". Il senso di colpa e l'espiazione di questa, a partire dal novembre del 1914 diventano un pensiero fisso che non poteva non apparire nelle poesie di quel periodo. Si tratta chiaramente di concetti cristiani, che però lui non utilizzava a scopo puramente religioso, erano piuttosto un canale attraverso il quale era in grado di dare forma alle sue emozioni.⁶¹ Questo pentimento di cui il poeta non è in grado di liberarsi, secondo critici come Ōoka Makoto, è indissolubilmente legato ad un misterioso atto di adulterio. Probabilmente proprio quello avvenuto la notte dell'eclissi di luna assieme ad Elena.⁶² L'adulterio implica non solo piacere sessuale, ma anche il malizioso piacere di ottenere qualcosa di proibito. Da qualcosa di estremamente appagante sembra nascere il senso di colpa di Sakutarō. L'adulterio sottointende sorpassare un certo limite, e secondo Luca Capponcelli rappresenta la metafora per un amore talmente passionale ed idealizzato che supera l'amore carnale per una donna. Ovviamente questo amore non riuscirà mai a trovare soddisfazione, e carico di questa libido, tenderà a sfogarla nei confronti di Hakushū o di Cristo. Questa devozione nei confronti del divino diventa il rimedio per un misterioso peccato che lo tormenta.⁶³ Sakutarō trova il piacere nel peccato. Quindi, è possibile ipotizzare che attraverso le immagini della confessione e impiccagione si goda la punizione per il peccato compiuto, assaporandone il ricordo.

Secondo Epp e Hayes, invece, le immagini cristiane sono un mezzo per liberarsi del suo senso di colpa. L'impiccagione diventa un prezzo da pagare per raggiungere il mondo che tanto desidera poiché attraverso il dolore potrà espiare la lussuria che gli impedisce di staccare le radici dal terreno e volare verso la terra promessa.⁶⁴

⁶⁰ Ibiedem

⁶¹ CAPPONCELLI, *La poesia giovanile...*, cit., p. 157.

⁶² ŌOKA Makoto, *Hagiwara Sakutarō*, Tokyo, Chikuma shobō, 1994, p. 87. Cit. in CAPPONCELLI, *La poesia giovanile...*, cit., p. 151.

⁶³ CAPPONCELLI, *La poesia giovanile...*, cit., p. 151.

⁶⁴ HAYES, *A stray dog...*, cit., pp. 95-98.

In *Tenjō ishi*, l'appendersi rappresenta autodistruzione – il peccatore appeso all'albero del paradiso. Questo contrasto creatosi nell'accostamento di immagini verticalmente alte e basse, riesce ad evidenziare ancora più nettamente la divisione del basso regno del peccato, verso cui si dirige il corpo appeso, e quello alto del pino celestiale. Inoltre, secondo Tamura Keiji quel pino non è un albero qualunque, ma Sakutarō lo aveva inteso come l'albero del peccato originale. L'aver amato quell'albero proibito è la causa del peccato che lo ha spinto ad appendersi. In altre parole, Tamura afferma che quell'albero rappresenta Elena.⁶⁵

La figura impiccata desidera andare in paradiso, e per questo richiede l'assoluzione con la preghiera. Nelle sue speranze, il dolore permetterà l'assoluzione a cui ambisce. Ciò nondimeno, il suicidio è un crimine imperdonabile, e la sofferenza dell'impiccato non scaldano mai a sufficienza le lacrime a far sì che queste possano sciogliere la brina del gelido mondo dei peccatori.⁶⁶ Ancora una volta nel dipinto creato da Sakutarō, come per il bambù o le piantine, non sarà possibile raggiungere la terra promessa.

Esaminiamo ora la poesia in termini onirici. Per la descrizione della scena del sogno, mi baserò sulla poesia originale, e non sulla traduzione. Credo sia più comodo riportare la poesia qui in basso, in modo da essere comodamente confrontata con l'analisi.

天上縊死

とほよ
遠夜に光る松の葉に、
懺悔の涙したたりて、
遠夜の空にしも白き、
天上の松に首をかけ。
天上の松を戀ふるより、
祈れるさまに吊されぬ。

⁶⁵ TAMURA Keiji, "Hagiwara Sakutarō no shiteki tassei", *Jinbun kagaku-Shakai kagaku*, 17, 1980, pp. 45-46.

⁶⁶ HAYES, *A stray dog...*, cit., p. 97.

Impiccato in cielo

Sugli aghi del pino scintillanti nel lontano cielo notturno,
stillano lacrime di penitenza,
l'uomo si impicca al pino celeste,
candido nel cielo lontano.
Anelando al pino celeste,
si sospende in atto di preghiera.

Il narratore è a terra, con lo sguardo rivolto verso l'alto. Nel lontano cielo notturno vede un pino scintillante sul quale stanno gocciolando delle lacrime: lacrime di penitenza generate da un collo appesosi ad un altro pino radicato nel paradiso, oltre il cielo notturno. La vista del narratore è particolarmente aguzza. Riesce a vedere tutto nei dettagli: sia il pino scintillante nel cielo della notte, sia il pino nel paradiso; persino il collo che pende. Questo è bianchissimo e dopo essersi appeso al pino celeste, anela verso di esso con le mani giunte in preghiera. Infine, il collo candido viene impiccato.

La scena descritta nel sogno si discosta notevolmente da quella della poesia. In *Tenjō ishi* vi è soltanto un pino, ma come si può leggere nelle righe precedenti, nel sogno manifesto ce ne sono due. Nella poesia, sebbene il luogo in cui il pino pone le radici viene chiamato in due modi differenti, si tratta chiaramente dello stesso luogo. Quando si analizza un sogno manifesto, però, è doveroso fare attenzione alle parole che si suppone il poeta abbia scelto. In questo caso Sakutarō li chiama rispettivamente “pino nel lontano cielo notturno” e “pino celeste”. È ipotizzabile quindi che siano due luoghi differenti, e siccome nell'immaginario collettivo il paradiso si trova oltre il cielo, appare plausibile ordinare la scena su tre livelli posti in verticale. Ossia: sul terreno in cui si trova il narratore, il cielo notturno, ed il paradiso. Lo stesso approccio interpretativo applicato nei confronti dei pini deve essere applicato anche alla figura del collo. Nella poesia viene usata una sineddoche che utilizza l'immagine del collo per disegnare l'impiccagione, ma nel caso della visione onirica, è possibile che il sognatore non avesse visto altro che il collo appeso. Lo stesso vale per l'impiccagione, la quale avviene senza corda, direttamente sui rami. Questa omissione potrebbe essere stata causata dalla censura, la quale si ipotizza abbia nascosto il volto dell'impiccato perché troppo compromettente per l'io del poeta. Probabilmente non è il collo di una persona casuale, anzi, il fatto che l'identità venga censurata, presuppone che la persona in

questione sia importante per il poeta. Per lo meno, tanto importante da volerla impiccare senza poi sentire il pentimento di averla uccisa.

La scena viene vista attraverso gli occhi del sognatore, il quale, come messo in evidenza dalla parola "*toho*" è lontano dalla vicenda. Forse questo voluto allontanamento è un tentativo della censura di negare un qualsiasi coinvolgimento. È possibile quindi ipotizzare che grazie a spostamento e condensazione, il poeta prenda parte alla scena senza essere visto.

Nella scena ci sono solo un albero ed un collo, che secondo la mia interpretazione rappresentano Sakutarō e il padre Mitsuzō. Ciò che riconduce a questa soluzione è lo scenario completo. Per prima cosa l'albero sarebbe Sakutarō perché potrebbe simboleggiare la pianta che finalmente ha raggiunto la terra promessa. Questa riesce a scalare lo scenario impostato su tre livelli: leva lo sguardo verso l'alto, oltrepassa il lontano cielo notturno, e giunge nel paradiso. Grazie a questa immagine, il sogno appagherebbe oniricamente il desiderio d'ascesa. Inoltre, l'assenza della corda presuppone che l'impiccagione avvenga direttamente sui rami, trasformandoli in mani e quindi antropomorfizzando il pino. Poiché l'atto avviene attraverso le mani del pino, si spiega anche la diversa connotazione con cui l'atto viene rappresentato nell'ultimo verso; passando da suicidio ad omicidio. Il collo invece, deve essere qualcuno di vicino a Sakutarō, dal quale lui desiderava essere visto con rispetto, di essere ammirato o amato. Allo stesso tempo il poeta doveva voler bene a questa figura, perché ricorre alla censura in quanto non poteva sopportare di vederlo ucciso. La persona che corrisponde a questa descrizione è proprio Mitsuzō.

Il poeta, non avendo mai ricevuto l'ammirazione del padre, si vendica impiccandolo senza l'ausilio di corda. Lo prende tra i rami quasi a strangolarlo. Nonostante il gesto esplicitamente cruento e passionale, durante l'omicidio cede alla pietà raffigurando Mitsuzō in posa di preghiera. Il padre richiede l'assoluzione, ed in quanto omicidio e non suicidio, le preghiere di Mitsuzō potrebbero venire accolte.

Ricapitolando, i desideri che vengono appagati in questo sogno sono due:

Il primo desiderio è l'ascesa al paradiso, metafora per la sua terra promessa, ed il secondo, il più importante, è l'omicidio del padre. Sakutarō amava Mitsuzō, su questo non vi è dubbio, ma nei sogni si vuole sfogare qualcosa di macabro ed inaccettabile per il proprio Io. Non sarebbe soltanto per la mancata ammirazione del padre, ma magari anche il residuo di un complesso edipico. Probabile che nel suo inconscio avesse avuto origine almeno una volta una rappresentazione libidica che puntasse a trovare sfogo nel piacere carnale assieme alla madre Kei, il suo angelo

personale. Nel suo inconscio il padre avrebbe potuto rappresentare una minaccia allo sfogo, e da qui fino all'omicidio.

Il perché questo sogno fosse accaduto proprio nel gennaio del 1915 è molto difficile da dimostrare. Forse il fatto che Hakushū si fosse preso così tanto cura del poeta, aveva scatenato in lui un conseguente processo di paragone tra Hakushū e il padre. La sconfitta in questo confronto potrebbe essere la causa della formazione di quel sogno.

4- Fue

Questa poesia viene pubblicata nel gennaio del 1915, appena dopo l'esaurimento nervoso descritto per ricostruire il background della poesia *Tenjō ishi*. Reduce dal fallimento della relazione con Elena, il poeta si sente profondamente in colpa per un apparente peccato di adulterio. Inoltre, avendo affrontato il marito della donna, ormai per lui non vi sono più possibilità di ricostruire nemmeno un rapporto di amicizia. Due mesi prima della pubblicazione, verso novembre, il poeta è tormentato da allucinazioni: non dorme, è spesso ubriaco, e con la mente annebbiata. Sente di avere avuto molte visioni che ancora non sa come usare nelle sue poesie, ciò nonostante crede anche che l'espiazione religiosa possa essere favorevole alla sua arte.⁶⁷ Ho cercato di rendere l'idea del suo stato mentale riassumendo in poche righe gli eventi dei due mesi precedenti alla stesura della poesia, ma sento che questo è insufficiente. Per cercare di capire meglio la pressione psicologica che doveva affrontare in quel momento, bisogna considerare che questo esaurimento nervoso è una condizione psicologica che va sommata ad una vita di paranoia e incomprensione. Come ho già detto nel capitolo dedicato alla vita del poeta, Sakutarō soffrì molto. Sebbene la famiglia e la società circostante lo spronassero ad adeguarsi alle convenzioni sociali giapponesi e seguire la carriera medica del padre, lui non ne era in grado. Ciò che contava veramente nella sua vita era l'arte, la si potrebbe considerare una medicina che lo guariva dalla sofferenza che provava per il solo fatto di esistere in una dimensione che non gli apparteneva. Ciò appare chiaro perché la sua poesia è spesso la risposta ad una crisi emotiva.

Secondo lo psicologo Carl Epp, Sakutarō era completamente irresponsabile ed incapace di badare finanziariamente a sé stesso, abbisognava del supporto della famiglia. Il prezzo da pagare per ciò che riceveva era lo sprofondare nella consapevolezza del fallimento, che amplificava ulteriormente la sua depressione, oscurità e senso di alienazione.

⁶⁷ EPP, *Rats' Nests*, cit., pp. 266-267.

Sakutarō gravitava tra realismo ed esistenzialismo.⁶⁸ Queste due filosofie tendono a focalizzarsi sugli aspetti negativi della vita portando quindi il poeta ad essere patologicamente pessimista, come se vedesse sempre tutto nero. Oltretutto il narcisismo incarnava un'altra leva che impediva ai suoi pensieri di potersi confrontare con opinioni esterne. L'assoluta convinzione di avere ragione qualsiasi fosse l'opinione estranea con cui mettere in discussione la propria, metteva spazio tra lui e gli altri, portando all'alienazione. Questa condizione psicologica non poteva fare altro che alimentare il suo odio e condannarlo ad una profonda depressione. La gioia per Sakutarō era un'utopia e lui la perseguiva assiduamente nel sesso con la speranza che potesse renderlo felice o anche soltanto placare il suo dolore. Purtroppo, siccome era consapevole di cosa rappresentasse il sesso per lui, questo diventava automaticamente una lama a doppio taglio. Da qui derivano disordini da ansia che costellavano la sua vita quotidiana di piccole manie come il dover passare le dita sui muri quando camminava. Queste attenuavano il suo malessere, sempre ammesso che riuscisse a dar sfogo ad ognuna di loro, ed inutile a dirlo, il sapere di esserne afflitto lo faceva stare ancora peggio.⁶⁹ Forse ora il suo stato mentale è stato introdotto a sufficienza per presentare la poesia. Vado quindi ora a presentarla:

笛

あふげば高き松が枝に琴かけ鳴らす、
おゆびに紅をさしぐみて、
ふくめる琴をかきならず、
ああ かき鳴らすひとつま琴の音にもつれぶき、
いみじき笛は天にあり。
けふの霜夜の空に冴え冴え、
松の梢を光らして、
かなしむものの一念に、
懺悔の姿あらはしぬ。

⁶⁸ C. Carl EPP, "Hagiwara Sakutarō: a psychological retrospective", in Robert Epp (a cura di), *Rats' Nests*, Dexter, Yakusha and UNESCO Publishing, 1999, pp.243-244.

⁶⁹ Ibidem.

いみじき笛は天にあり。⁷⁰

Ed ora la traduzione a cura di Ikuko Sagiyaama:

Flauto

Lassù, suona l'arpa appesa a un alto ramo del pino,
con le dita smaltate di vermiglio,
suona l'arpa in sordina, una donna, sposa di un altro,
ah intrecciandosi col suono dell'arpa,
il flauto sublime è nel cielo.
Nel firmamento di questa notte di brina, limpido,
fra gli aghi di pino rilucenti,
un'anima triste, assorta,
svela la figura in penitenza.
Il flauto sublime è nel cielo.⁷¹

Alzando lo sguardo, "*aogeba*", su di un alto ramo del pino, è appeso un *koto* che qualcuno sta suonando. La traduzione di Sagiyaama non riporta lo strumento come *koto*, ma come arpa. L'arpa è uno strumento che ha caratteristiche simili a questo, ma non è lo stesso oggetto. Le corde dell'arpa sono poste in verticale, mentre il *koto* è in orizzontale. Inoltre, l'arpa si suona con le mani, pizzicando le corde, mentre con il *koto* non è possibile. Dure e affilate, per pizzicare le corde sarebbe opportuno impugnare il plettro, altrimenti ci si ferisce, infatti, secondo Kubo Tadao chi lo suona nella poesia sta sanguinando.⁷² Il *koto* è appeso, immagine particolare visto che la forma dello strumento esige che questo venga invece appoggiato. La donna quindi lo suona dall'alto in basso, similmente ad un'arpa in effetti.

Il secondo verso recita: "con le dita smaltate di vermiglio" traduzione in cui vermiglio indica il sangue della donna. Come già detto, il sanguinamento è inevitabile se il *koto* viene suonato a mani nude e di conseguenza il sangue smalta di vermiglio le dita di chi suona.

⁷⁰ HSZ, vol. I, p. 25.

⁷¹ SAGIYAMA, *Tsuki...*, cit., p. 98.

⁷² KUBO Tadao, *Hagiwara Sakutarō...*, pp. 69-70.

Nel verso successivo la donna continua a suonare il *koto* in verticale. Il suono dello strumento è ovattato (*fukumeru*), più ottuso di come dovrebbe essere.

L'interiezione "aa" esprime sollievo, segno che la melodia piace a chi ascolta, ed il suono del *koto* si mescola a quello di un flauto sublime che si trova nel cielo. Non si sa chi suoni il flauto. Questo si trova in alto nel paradiso, "ten" oltre il cielo stellato. Si potrebbe pensare che lo stia suonando un angelo, ma non viene specificato. "Imijiki" in giapponese significa "estremo", ossia cerca di infondere all'oggetto a cui si riferisce un'accezione sia positiva che negativa. Sebbene in questo caso la melodia del flauto sia proprio sublime, potrebbe voler dire sia sublime che, straordinario, che impossibile o terribile (sfumatura che servirà più tardi per l'analisi onirica). Per quanto riguarda il *koto*, invece, viene svelato che è una donna sposata con un altro a suonarlo (*hitozuma*). Oggi, "kyō" il cielo è limpido, "sae sae", per questo c'è la brina, e poiché è limpido, si vedono splendere anche le stelle, le quali illuminano le fronde dei pini. Tra questi rami poi, appare una figura in penitenza. La posizione assunta da questa figura è quella della classica preghiera cristiana: mani giunte, capo chino e volto pentito. Triste, assorta nella preghiera con tutta sé stessa, questa figura sta facendo una confessione (*zange*). La particella "nu" legata ad "apparire" ossia "arawasu" del penultimo verso, determina che l'azione è conclusa, la figura quindi ha svelato la figura in penitenza.

L'ultimo verso è la ripetizione del quinto: "Il flauto sublime è nel cielo."

La retorica utilizzata in questa poesia è decisamente simile a quella di *Tenjō ishi*. Essendo state scritte a pochi giorni di distanza si può presumere che la carica emotiva e le idee di fondo che il poeta incanala nei versi abbiano molto in comune. *Fue* è una delle poesie che appartengono alla fase in cui lo stile poetico di Sakutarō viene definito da Tamura Keiji come poesia della compassione (*airen*), in cui esattamente come avviene in *Tenjō ishi*, il poeta mostra sé stesso nelle poesie sempre sotto forma di un peccatore incline all'immolazione o alla preghiera.⁷³ Il comune denominatore di queste poesie è sempre un peccato misterioso per cui fare ammenda. Ed anche in *Fue*, il poeta mostra la sua figura di penitenza tra le fronde dei pini. Secondo Tamura Keiji questa tendenza che il poeta ha di mostrare il proprio stato d'animo, deriva direttamente dall'influenza di Murō Saisei. Dopo la fondazione dell'*Associazione di poesia sirena*, il rapporto tra i due poeti si fa più stretto e di conseguenza l'influenza che avevano l'uno sull'altro. Non era raro che si criticassero a vicenda, come non era raro che si creasse una retorica comune ad entrambi.

⁷³ TAMURA Keiji, "Hagiwara Sakutarō no shiteki tassei", *Jinbun kagaku-Shakai kagaku*, 17, 1980, pp. 43-45.

Concetti come crisantemo, pietà e peccato divennero largamente utilizzati da tutti e due.⁷⁴ In questa poesia in particolare, Tamura Keiji pensa che le immagini ricreate si rifacciano molto al modo di pensare di Saisei.

Come già detto, la figura che appare mostrando la sua penitenza è lo stesso Sakutarō. È profondamente pentito e triste per l'aver udito le note del *Koto* suonato da "*hitozuma*". Queste note ovattate si fondono con la melodia del flauto celestiale. Ciò rappresenta il peccato che nei versi successivi porta il poeta a mostrarsi nel cielo a mani giunte. Presumibilmente si tratta del peccato di adulterio commesso con Elena, rappresentata nella poesia dalla figura della "sposa di un altro". "*Imijiki fue*", il flauto sublime che suona nel cielo, è simbolo del "proibito", dice Tamura Keiji, io aggiungerei anche che "sublime" (*imijiki*) in questo caso potrebbe essere inteso anche con la sua accezione negativa di "sporco" o "terribile". L'atto peccaminoso avvenuto tra il flauto e il *koto* salta subito agli occhi del peccatore e così Sakutarō mostra la sua penitenza nel cielo – metafora di un'immagine futura di sé stesso.⁷⁵

Il flauto appare una dozzina di volte nelle poesie di Sakutarō e solitamente rappresenta il poeta stesso. Ha una forma fallica, ricollegabile sia alla figura di Sakutarō in quanto uomo, sia al simbolismo onirico in cui oggetti allungati simboleggiano spesso il membro maschile. La poesia *Fue* è incentrata sul *Koto* che la donna suona, il titolo invece richiama l'attenzione sul poeta e sul duetto musicale che poi viene a crearsi quando il suono dei due strumenti si intreccia, con la possibilità che questo atto possa intendere un rapporto sessuale tra flauto e *koto*. Secondo Epp, il flauto immaginato dal poeta sia lo *shakuhachi*, un flauto spesso affiancato al *koto*. È dritto e dal suono lugubre che ricorda il buddhismo zen.⁷⁶

Anche in questa poesia compare un richiamo alla luce, che come già detto nell'analisi della poesia *Nae*, rappresenta l'ispirazione – concetto che è esso stesso ricollegato con la malattia del poeta. Utilizzando la luce, Sakutarō vuole immergerci nel suo punto di vista, facendo dei suoi occhi i nostri occhi, a far sì che si possa entrare nel suo mondo.

Con l'obbiettivo di vedere la scena attraverso i suoi occhi, ricostruisco l'allucinazione onirica, ossia il sogno manifesto a cui supponiamo Sakutarō abbia assistito durante una delle notti del gennaio 1915:

Il punto di vista di chi guarda è a terra, e sollevando il capo per rivolgersi al cielo, vede prossimo alla cima di un pino, un *koto* appeso ad un ramo. Questo è straordinariamente appeso in verticale

⁷⁴ Ibidem.

⁷⁵ Ibidem.

⁷⁶ EPP, *Rats' nests*, cit., p.336.

ed una donna, sposata con un uomo che non è il sognatore, ne pizzica le corde a dar vita ad una melodia che poi andrà ad intrecciarsi con quella di un flauto. Lo fa con tanta passione che sembra indifferente al dolore delle corde; sanguinante continua a suonare. Malgrado la passione il suono è stranamente ovattato. Chi guarda da terra, circondato dalla brina della notte, tiene alto lo sguardo e oltre ai rami di pino che fanno da cornice, e le stelle che fanno da sfondo, riesce a vedere il flauto in lontananza. La luna è luminosa ed il cielo limpidissimo: i raggi lunari arrivano a terra facendo brillare le fronde dei pini. Privo di ostacoli, il suono del *koto* è libero di raggiungere la melodia del flauto. Si intrecciano mentre lo spettatore a terra si gode il risultato. All'improvviso una figura triste e assorta mostra il suo pentimento. Non è chiaro se questa figura sia nel cielo, accanto a chi assiste alla scena o se sia addirittura lo stesso spettatore, ma visto che l'attenzione viene riportata sul flauto ciò che importa è che questo si trovi nel cielo.

Siamo ora pronti all'analisi onirica. Riporto qui in basso la poesia:

笛

あふげば高き松が枝に琴かけ鳴らす、
おゆびに紅をさしぐみて、
ふくめる琴をかきならず、
ああ かき鳴らすひとづま琴の音にもつれぶき、
いみじき笛は天にあり。
けふの霜夜の空に冴え冴え、
松の梢を光らして、
かなしむものの一念に、
懺悔の姿あらはしぬ。
いみじき笛は天にあり。

Flauto

Lassù, suona l'arpa appesa a un alto ramo del pino,
con le dita smaltate di vermiglio,

suona l'arpa in sordina, una donna, sposa di un altro,
ah intrecciandosi col suono dell'arpa,
il flauto sublime è nel cielo.

Nel firmamento di questa notte di brina, limpido,
fra gli aghi di pino rilucenti,
un'anima triste, assorta,
svela la figura in penitenza.
Il flauto sublime è nel cielo.

La scena descritta in questo sogno è piuttosto chiara, godibile. Se non fosse per l'immagine penosa che appare negli ultimi versi, sarebbe un sogno meraviglioso. Il sognatore è a terra, in un bosco, sotto le stelle e la luna il cui riflesso brilla sulle cime dei pini. In alto vede una donna che suona il *koto*, e nel cielo, ancora più in alto, un flauto tanto grande da rubarle la scena. Poco più tardi la scena viene rubata di nuovo dalla figura pentita. A quel punto vi è un repentino cambiamento emotivo – si passa da uno stato di frenesia e pace simultanea, ad un profondo senso di colpa. Tre sono le immagini principali, ossia i picchi onirici: donna col *koto*, flauto, e figura pentita. Tutte e tre sono simboli per qualcos'altro, e tutte e tre sono cruciali per la risoluzione del sogno. Sembra quasi che il simbolismo onirico non si sia impegnato molto a sostituire gli elementi in gioco, infatti molti sono riconducibili alla retorica dell'autore, come "*hitozuma*" ad esempio, o come l'intreccio melodico tra gli strumenti musicali, il quale simboleggia chiaramente un atto sessuale. Talvolta però il sogno vuole essere fuorviante ed in questo caso sembra aver scelto un criterio simile alla logica del poeta per fargli credere che sia tutto un pretesto per sfogare un atto sessuale con la donna che ama. Troppo facile, troppo chiaro. Quel desiderio sessuale era qualcosa di ben accettato dal poeta, ed in generale, viste poesie come *Koi wo koisuru hito*, in quanto al sesso, Sakutarō sembrava essere un uomo di larghe vedute, senza troppi freni morali. Non avrebbe senso, quindi, sprecare una notte sognando qualcosa per cui già fantasticava, e che comunque, sembrava anche aver già ottenuto. Inoltre, in questo caso "*hitozuma*" non è un sostituto di Elena. Come ho già detto, l'obiettivo di un sogno è quello di sfogare i propri bisogni, ed il focus di *Fue* ruota sicuramente attorno a Elena. Ma se nella poesia lo scopo è quello di sfogare un sentimento d'amore e tristezza, sarebbe banale se non erroneo dire lo stesso quando si assume che *Fue* sia un sogno. In linea teorica, secondo Freud, quando un soggetto racconta un sogno lo fa cercando di omettere quante meno informazioni possibile e se si tratta di identificare una persona, il soggetto

non si trattiene dal rivelare il suo nome. Qui invece la donna non viene definita come “Elena”, ma come “donna sposata” e quindi la considererò come tale. In effetti Sakutarō non ha mai nominato Elena esplicitamente nelle sue poesie, ma in questo caso si sta trattando la singola poesia come un caso isolato e come se il poeta avesse riferito ciò che aveva visto. Presumere che l’Io di Sakutarō abbia applicato una censura onirica è doveroso, perché il desiderio da appagare non può essere evidente agli occhi del soggetto in quanto altrimenti andrebbe in conflitto con sue le norme morali. E per evitare che il desiderio inconscio gli arrechi danni psicologici l’Io si è avvalso dello spostamento per togliere l’attenzione dal vero desiderio e porlo su “donna sposata”. Ma allora, se il desiderio da appagare non riguarda Elena, cosa o chi riguarda?

Solitamente per risalire al sogno latente dalle immagini di quello manifesto si utilizza la tecnica dell’associazione libera, ma non potendo avere un dialogo con Sakutarō, mi limiterò a seguire le indicazioni del simbolismo associato ai sogni. Il flauto rappresenta il genitale maschile e siccome viene messo in relazione con il *koto*, quest’ultimo rappresenta invece il genitale femminile. L’atto musicale che intreccia le melodie dei due strumenti indica l’atto sessuale. Per quanto riguarda la donna sposata, nonostante non sia il fulcro della scena, il contributo che dà all’interpretazione è tutt’altro che irrilevante. Essa infatti suonando il genitale femminile rappresenta il “tradimento”. Immagine che scatena inevitabilmente lo shock emotivo che avviene verso la fine della poesia. La figura pentita non viene descritta nei dettagli, si percepisce soltanto la contrizione che dimostra tenendo le mani giunte per confessarsi. Si sa inoltre che la voce che descrive la scena, prova anch’essa del di piacere, probabilmente della pena. Si scopre quindi che il sognatore non è solo spettatore, ma una parte di lui viene impersonata proprio dalla figura pentita, la censura l’ha quindi scomposta e condensata all’interno di un’altra proiezione. C’è un altro elemento però che è fondamentale per comprendere il desiderio da appagare. Eppure, nonostante questo fosse luminoso, non sembra avere un ruolo particolarmente rilevante all’interno della scena. Il focus è completamente scostato da esso.

L’albero che viene citato è di forma fallica e potrebbe stare anch’esso per il genitale maschile, ma poiché viene chiamato pino di proposito, il suo significato originale potrebbe essere quello di “albero di Natale”. Gli aghi del pino sono infatti rilucenti, come se fosse stato addobbato. La scena che si viene quindi a creare è quella del poeta triste e assorto che vede nel cielo, ossia nella sua mente, un atto sessuale che porta con sé il pentimento del tradimento impersonato dalla donna sposata.

L'albero di Natale che fa da cornice alla scena è fondamentale per capire nei confronti di chi ha effetto il tradimento. L'albero di Natale è un simbolo Cristiano e Sakutarō lo rievocerebbe nel suo sogno perché nel periodo in cui scrive la poesia *Fue* si auto infligge punizioni corporali che pongono le radici all'interno di una retorica religiosa diversa da quella della società in cui è nato. L'averlo fatto potrebbe aver generato del senso di colpa nel suo inconscio, che lo ha portato a considerare questo cambio di religione come ad un atto di tradimento nei confronti della sua cultura d'origine. Lo scopo di questo ipotetico sogno, quindi, sarebbe quello di sfogare il suo senso di colpa. Sakutarō aveva posto più attenzione alla cultura occidentale piuttosto che alla tradizione giapponese, sempre rifiutando di adeguarsi alla società. Non è da escludere che magari nelle profondità del suo inconscio non desiderasse altro che chiedere perdono per l'alienazione che si autoinfliggeva.

Normalmente un sogno cerca di far trarre piacere al sognatore, ma in questo caso sembra che verso la fine tenda quasi a renderlo ansioso. Potrebbe quindi non essere un sogno, ma un incubo. La linea è molto sottile, e non credo che la spinta emotiva sia sufficientemente negativa da sfociare nella dimensione dell'incubo. L'incubo quindi verrà proposto nel sogno seguente.

5- Shōzō

Shozō (Ritratto) viene pubblicata nel giugno del 1915.⁷⁷ Nella poesia è presente un richiamo alla fioritura dei *sakura*, quindi sarebbe plausibile datare la poesia qualche mese prima, ma non si può sapere con certezza e preferisco considerare che il sogno sia avvenuto in giugno.

Il picco nevrotico che ha afflitto Sakutarō da novembre del 1914 a gennaio 1915 sembra essere passato, ciò nonostante continua a soffrire. A febbraio quel senso di colpa non se n'è ancora andato. Il 7 febbraio scrive ad Hakushū che è ancora infestato dal bambù, simbolo del peccato, di cui vorrebbe disfarsi.⁷⁸ Secondo la ricostruzione di Epp, alla fine di febbraio va ad Asakusa assieme ad Hakushū per vedere un film al cinema. Visto il copricapo in stile turco dei due poeti, il commesso li scambia per stranieri ed aumenta il prezzo del biglietto. I due si offendono tanto da rifiutarsi di vedere il film.⁷⁹

A marzo esce il primo numero della rivista di Sakutarō, Bochō e Saisei conseguente all'Associazione Sirena, ossia *La fontana sul tavolo (Takujiō Funsui)*. Qualche giorno più tardi scrive

⁷⁷ HSZ, vol. I, pp. 68-69.

⁷⁸ HSZ, vol. XIII, lettera a Hakushū, 7 febbraio 1915, p. 83.

⁷⁹ EPP, *Rats' nests*, cit., p.267.

ad Hakushū quanto soffrì ad essere di nuovo a Maebashi. Non ci sono donne né alcool, e persino niente da leggere. Si sente male, tanto annoiato da essere accaldato. Sakutarō è ansioso e non riesce a dormire, ma allo stesso tempo non riesce ad alzarsi dal letto.⁸⁰ Secondo Epp ad aprile si sente ispirato ed è molto prolifico.⁸¹ Lo stesso mese scrive ad Hakushū che la sua salute mentale sta peggiorando a causa dell'abuso di alcool.⁸² Verso la fine del mese questo malessere peggiora ulteriormente. Il dolore è insopportabile e per farlo cessare lo annega nell'alcool. Questo purtroppo non migliora la situazione, tutt'altro: avrebbe voluto sbattere la testa su una colonna per il dolore.⁸³

Secondo la ricostruzione di Epp, lo stesso mese va a far visita a Saisei nel suo paese natale, e in seguito vanno a Tokyo insieme. In quel periodo soffriva ancora per la delusione amorosa con Elena, ed era solito cercare conforto sperperando i suoi soldi in alcool tra i locali di Tokyo.⁸⁴ A maggio, il mese precedente alla pubblicazione di *Shōzō*, il poeta va a Tokyo con Saisei ubriacandosi nei bar di Ginza. Una notte Sakutarō si spinge oltre ed inizia ad intralciare il traffico impugnando una pistola giocattolo. Crea un certo trambusto ed un agente di polizia è costretto ad intervenire. Dato il suo comportamento, esageratamente oltre i normali canoni giapponesi, e l'abbigliamento, chiaramente occidentale, l'ufficiale presume che sia straniero. Quando poi lo sente parlare rimane scioccato dal suo giapponese impeccabile. Pur avendo di fronte un uomo dai lineamenti e dalla dialettica di un connazionale, non riesce a credere che fosse giapponese e rimane ancora un po' scettico. Alla fine, fortunatamente designa l'incidente come una ragazzata e si limita a pretendere delle scuse.⁸⁵

Ora però presentiamo la poesia:

肖像

あいつはいつも歪んだ顔をして、
窓のそばに突っ立ってゐる、
白いさくらが咲く頃になると、

⁸⁰ HSZ, vol. XIII, lettera a Hakushū, 5 marzo 1915, p. 84.

⁸¹ EPP, *Rats' nests*, cit., p.268.

⁸² HSZ, vol. XIII, lettera a Hakushū, 25 aprile 1915, p. 90.

⁸³ HSZ, vol. XIII, lettera a Hakushū, 26 aprile 1915, p. 90.

⁸⁴ EPP, *Rats' nests*, cit., p.268.

⁸⁵ EPP, *Rats' nests*, cit., p.28.

あいつはまた地面の底から、
むぐらもちのやうに這ひ出してくる、
じっと足音をぬすみながら、
あいつが窓にしのびこんだところで、
おれは早取寫眞にうつした。

ぼんやりした光線のかげで、
白つぽけた乾板を透かしてみたら、
なにかの影のやうに薄く寫つてゐた。
おれのくびから上だけが、
おいらん草のやうにふるへてゐた。⁸⁶

Ritratto

Quell'individuo sempre con la faccia storta,
sta in piedi accanto alla finestra,
quando sbocciano i bianchi fiori di ciliegio,
quell'uomo dal fondo della terra,
riemerge strisciando come una talpa,
attento con passi furtivi,
s'insinuò dalla finestra,
allora scattai un'istantanea.

Attraverso la luce fioca,
guardai la lastra biancastra,
c'era una figura fievole come ombra di qualcosa.
Solo la mia immagine dal collo in su,
tremava come un fior di cortigiana.⁸⁷

⁸⁶ HSZ, vol. I, pp. 68-69.

⁸⁷ SAGIYAMA, *Tsuki...*, cit., pp. 114-115.

“*Aitsu*”, tradotto come “quell’individuo”, è un termine usato per riferirsi a qualcuno che si conosce o che per lo meno è familiare, ma di cui non si ha molto rispetto. Il volto di questo individuo, inoltre, viene definito “*yuganda*”, termine col quale Sakutarō cerca di dipingere del malessere – il viso deforme di qualcuno che sembra distrutto. E questa persona se ne sta immobile in piedi accanto ad una finestra: “*tsuttatteiru*” infatti imprigiona metaforicamente la figura descritta nella poesia, bloccandola in piedi accanto alla finestra.

Il terzo verso ambienta la poesia verso fine marzo, periodo in cui normalmente i *sakura* sbocciano a Tokyo.

Nel verso successivo la poesia prende vivacità. In italiano sembra spuntare dal fondo della terra un altro uomo: “quell’uomo” recita, anziché “quell’individuo”. L’espressione originale è sempre “*aitsu*”, e la persona che scivola fuori dal fondo della terra è la stessa che è bloccata in piedi. La figura bizzarra è concentrata, profondamente attenta a, traduco letteralmente, “a rubare il suono dei passi”, e poi scivola dentro la finestra. “*S’insinua*” rende proprio l’idea di “*shinobikomu*”, di qualcuno che entra senza che chi osserva se ne accorga.

Improvvisamente il primo “*aitsu*” diventa “io” (*ore*), e questo rimane stampato in una foto istantanea. Nella traduzione, il protagonista sembra aver scattato una foto, però in realtà non solo scatta la foto, ma vi rimane anche ritratto.

Il prossimo passaggio è molto complesso, credo sia meglio presentarlo in modo più discorsivo.

Versi 9-11: Sotto l’ombra del filo di luce fioca (*bonyarishita*) guardai la lastra dell’istantanea.

“*Bonyarishita*” viene spesso usato per descrivere espressioni facciali quali sguardi persi nel vuoto, assenti o imbambolati, ma in questo caso si riferisce alla luce. Questa era tendente al bianco, e la luce che veniva da dietro vi passava attraverso rivelandomi l’immagine che lentamente si veniva a formare. Questa all’inizio era simile ad un’ombra.

Negli ultimi due versi, poi, viene mostrato ciò che appare nella foto. “Solo la mia immagine dal collo in su, / tremava come un fior di cortigiana.”

Il protagonista vede sé stesso nella lastra della foto. Solo dal collo in su, questa trema, mostrandogli la vera precarietà del suo essere.

La retorica che sta dietro questa poesia ha molto in comune con quella di *Satsujin jiken*, ma per capire come, bisogna partire spiegando cosa rappresentano i diversi elementi. Il fotografo è immobile bloccato accanto ad una finestra e vi guarda dentro. Dal fondo della terra compare

qualcuno che vi si infila, quindi il fotografo sta in qualche modo guardando la figura appena emersa. Il fondo della terra è un'immagine che compare spesso nelle poesie di Sakutarō, e come abbiamo visto nel secondo capitolo dedicato all'autore, questo sta a simboleggiare l'inconscio. Non un inconscio qualunque, ma quello di Sakutarō stesso. Infatti, nella prima versione di *Jimen no soko no byōkino kao (Volto malato dal fondo della terra)*⁸⁸ da questo inconscio viene fatto comparire proprio il volto del poeta. Il poeta emerge dal fondo strisciando come una talpa, animale che secondo Epp rappresenta il suo desiderio carnale.⁸⁹ Questo poi va ad insinuarsi all'interno della finestra. Il fotografo quindi, starebbe guardando Sakutarō.

Il fotografo è fermo con la macchina fotografica puntata verso l'interno della finestra. Secondo Epp sta inquadrando una proiezione immaginaria di Sakutarō creata da Sakutarō stesso, ossia quella che appare in una cartolina inviata ad Hakushū nel maggio del 1915.⁹⁰

Nella cartolina vi è un disegno con un'immagine di un qualcuno imprigionato dietro alla finestra. Il vetro deforma l'immagine e questo appare malato.⁹¹ Sakutarō in quel periodo rimaneva spesso a guardare fuori dalla finestra invece che andare a lavorare come facevano tutti.⁹² Il malato nel disegno rappresenta proprio sé stesso mentre guarda una triste realtà esterna, e nel farlo impugna un telescopio a sottolineare la distanza tra lui e chi sta invece oltre la finestra. Inoltre, si chiede se chi passa fuori riesca a percepirlo con una faccia deforme.⁹³

Secondo Carol Hayes questa poesia gioca molto con la prospettiva: il repentino cambio dalla terza alla prima persona evidenzia il focus della macchina fotografica. Il fotografo si accorge della persona dal volto distorto oltre la finestra e cerca di fotografarlo.⁹⁴ Questo però purtroppo appare nell'istantanea soltanto come un'ombra confusa e tremolante del fotografo stesso. Questi alla fine si spaventa.

A questo punto appare più evidente la relazione con *Satsujin jiken*. Secondo Sekine il punto focale in *Satsujin jiken* è la divisione del nucleo della soggettività e la conseguente cattura della parte fuggita da parte del detective. Il costume di cristallo doveva racchiudere la vera essenza del

⁸⁸ HSZ, vol. I, p. 18.

⁸⁹ EPP, *Rats' nests*, cit., p. 354.

⁹⁰ EPP, *Rats' nests*, cit., p. 408.

⁹¹ HSZ, vol. XIII, p. 94.

⁹² EPP, *Rats' nests*, cit., p. 354.

⁹³ HSZ, vol. XIII, p. 94.

⁹⁴ HAYES, *A stray dog...*, cit., p. 82.

significato del poeta, la risposta al suo dubbio esistenziale, ma purtroppo questa era storpiata dal cristallo sfaccettato.⁹⁵

In *Shōzō* il vestito di cristallo prende le sembianze della finestra e ciò che vi sta oltre sarebbe la vera immagine in grado di definire l'identità del poeta. Il fotografo la vede deformata, ma colmo di speranze tenta di catturare quell'immagine per poterla fissare nel tempo, in modo che possa immedesimarsi in essa per tutta la vita. Una volta vista la fotografia, però, è costretto ad arrendersi al fatto che questa non abbia catturato ciò che sperava, negandogli di nuovo l'opportunità di costruire un'immagine non fraintendibile di sé.

Come possiamo quindi intendere, le figure che appaiono nella poesia potrebbero tutte rappresentare il poeta: il fotografo è il poeta, la persona oltre il vetro è la sua vera identità, e l'immagine nella fotografia sarebbe la vera identità storpiata.

Ora però passiamo al sogno: come ho anticipato nella poesia precedente, in questo caso si tratterebbe di un incubo e non di un sogno. Secondo Freud, la differenza tra queste due allucinazioni oniriche è molto semplice: un sogno è un'allucinazione che mira a soddisfare le rappresentazioni libidiche del sognatore, e l'incubo è sostanzialmente la stessa cosa, ma con l'aggiunta dello spavento. Non sempre il desiderio da appagare è gioioso, talvolta l'inconscio ha bisogno di pentirsi e farsi del male per far sentire meglio il sognatore. Quando una persona sente di aver fatto qualcosa di male, inizia a provare del senso di colpa e per espiarlo ha bisogno di generare inconsciamente una punizione. Si crea di conseguenza un rapporto mutuale tra punizione e desiderio di appagamento; entra in gioco lo spavento, che inserito nel sogno, è in grado di sciogliere quel dolore emotivo che gravava sulla psiche del sognatore. Anche all'incubo, come al sogno, viene applicata la censura. Questo per far in modo che il soggetto non si accorga dell'azione a cui fa riferimento, e così si evita che se la ricordi.⁹⁶

Ogden va oltre il concetto creato da Freud e lo amplia facendo un'ulteriore distinzione tra incubo e terrore notturno. Definisce l'incubo come "brutto sogno", i terrori notturni, invece, non appartengono alla categoria dei sogni. Per dimostrare la sua tesi, recupera i concetti di "onde alfa e beta", concepita da Bion di cui si è parlato nel primo capitolo di questo elaborato.

La trasformazione delle onde beta in onde alfa permette la crescita psicologica, ma durante il terrore notturno questo non avviene, quindi non si può parlare di sogno. Ciò invece accade nel

⁹⁵ SEKINE, Eiji, "Modern Poesy and a Crisis of Subjectivity: Hagiwara and Nakahara", *PMAJLS (proceedings of the Midwest association for Japanese literary studies)*, 1, 1992, pp. 113-130.

⁹⁶ FREUD, *Introduzione alla psicanalisi...*, cit., pp. 391-395.

caso dell'incubo; se il soggetto si sveglia in preda al panico, riesce a ricordare ciò che ha appena visto, distinguendo immediatamente sogno da realtà.⁹⁷

In un certo senso il sogno di *Fue* è improntato sul generare pentimento, ciò si avvicina molto alla definizione di incubo, ma in quel caso manca lo spavento.

Ricapitolato sfondo storico e introdotto la poesia, si è ora pronti per analizzare l'allucinazione onirica. Riporto la poesia qui in basso per comodità.

肖像

あいつはいつも歪んだ顔をして、
窓のそばに突つ立つてゐる、
白いさくらが咲く頃になると、
あいつはまた地面の底から、
むぐらもちのやうに這ひ出してくる、
じっと足音をぬすみながら、
あいつが窓にしのびこんだところで、
おれは早取寫眞にうつした。

ぼんやりした光線のかげで、
白つぽけた乾板を透かしてみたら、
なにかの影のやうに薄く寫つてゐた。
おれのくびから上だけが、
おいらん草のやうにふるへてゐた。

Ritratto

Quell'individuo sempre con la faccia storta,
sta in piedi accanto alla finestra,

⁹⁷ Thomas H. OGDEN, *L'arte della psicanalisi: sognare sogni non sognati*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2008, pp. 4-5.

quando sbocciano i bianchi fiori di ciliegio,
quell'uomo dal fondo della terra,
riemerge strisciando come una talpa,
attento con passi furtivi,
s'insinuò dalla finestra,
allora scattai un'istantanea.

Attraverso la luce fioca,
guardai la lastra biancastra,
c'era una figura fievole come ombra di qualcosa.
Solo la mia immagine dal collo in su,
tremava come un fior di cortigiana.

Il narratore se ne sta in disparte e vede qualcuno impalato accanto alla finestra. Non sembra conoscerne l'identità, eppure sa che la condizione della sua faccia non è passeggera, ma sempre deformata. Continua a guardare, e nel momento in cui sbocciano i fiori bianchi dei *sakura*, questo individuo deforme è come se fosse sparito e riemerso dal fondo della terra. Striscia fuori dalla sua buca silenzioso, come una talpa, e poi, cancellando il rumore dei suoi passi, s'insinua nella finestra. Il narratore non se n'è accorto, è come se concentrato su due cose allo stesso momento non fosse stato in grado di gestirle. Si ritrova con la macchina fotografica in mano puntata contro la finestra. Scatta una foto. La luce è fioca, ce n'è solo un filo. Il fotografo mette controluce la fotografia aspettando che compaia. Piano piano qualcosa compare: prima è solo un'ombra, me poi l'immagine è più nitida. Il narratore vede sé stesso dal collo in su tremolante come una foglia. Impaurito il sognatore si sveglia.

Il sognatore all'inizio è in disparte, ma è come se avesse sempre un contatto molto intimo con la persona accanto alla finestra. Anche se sembra non conoscerne l'identità, sa che ha sempre la faccia storta, e persino che è bloccato indipendentemente dalla sua volontà. Dato che qualche secondo più tardi il narratore prende il posto dell'individuo accanto alla finestra, si può stabilire già da ora che siano la stessa persona. Era quindi lo stesso Sakutarō ad essere deforme e bloccato senza la possibilità di andarsene. Secondo Freud questa incapacità di muoversi è uno stratagemma della censura per creare contraddizione, o più semplicemente un "no". Freud la chiama "sensazione di movimento impedito"; muoversi è qualcosa di naturale, sarebbe paradossale non

riuscire a farlo, tanto che questa condizione è estremamente ansiogena. Si tratta di un conflitto di volontà: il volersi muovere è la volontà e la risposta motoria che non arriva è il “no”.⁹⁸ L'intenzione della censura potrebbe essere doppia: dato che si tratta di un incubo, la prima sarebbe quella di creare angoscia, che già di per sé rappresenta soddisfacimento. L'angoscia infatti è un impulso libidico di origine inconscia, ma che è stato inibito prontamente dalla censura nel preconcio.⁹⁹ Fin dall'inizio il sogno prepara Sakutarō allo spavento finale. E la seconda intenzione sarebbe quella di costringerlo a rimanere lì perché di lì a poco avrebbe dovuto vedere qualcosa.

L'atmosfera primaverile data dai *sakura*, libera Sakutarō dell'ansia per qualche istante, ma poi l'immagine si fa di nuovo macabra. Probabilmente questo sbalzo emotivo è stato messo in moto solo per far trasalire nuovamente il poeta. Da sottoterra compare un essere strisciante che deambulando viscidamente si insinua nella finestra. Nel farlo cancella fisicamente il rumore dei propri passi, come avesse una gomma. L'espressione utilizzata è idiomatica in giapponese, e forse con “rubare” si voleva integrare un senso di delinquenza.

L'immagine è assurda ed evocativa di proposito, inoltre, la sensazione di un suono strozzato ha lo stesso impatto del movimento impedito. Sakutarō vede qualcosa che dovrebbe generare rumore, ma questo non avviene. L'ansia sale di nuovo, e in più, cancellati i passi, questi non si rende conto, almeno nel sogno, che chi è ora oltre la finestra era qualcosa di emerso dalla terra. Il poeta quindi guarda dentro la finestra e decide di fare una foto. La luce sulla lastra fotografica evidenzia il contrasto tra luce e oscurità. Così facendo, il tempo si ferma, ed è come se tutto fosse sparito lasciando al centro della scena soltanto la foto. Sakutarō guarda lo scatto e realizza che l'essere che aveva fotografato è in realtà sé stesso. Non si era reso conto che in realtà era il suo riflesso nel vetro della finestra. Vede sé stesso tremante e tutto deformato; il confronto con il fiore non fa altro che evidenziare ulteriormente la precarietà del suo gracile corpo. Ne rimane inorridito ed in preda al panico si sveglia.

Il sogno latente è brevissimo, non dura più di qualche secondo, ma a causa della censura l'identità del sognatore viene frammentata in più personaggi confondendo la vicenda.

Ma qual è il desiderio da appagare? O meglio, lo spavento è la punizione per che cosa? E da dove derivano le immagini utilizzate?

Qualche giorno prima del sogno, Sakutarō era stato protagonista di un atto illecito per le strade di Ginza. Si era ubriacato ed aveva intralciato il traffico impugnando una pistola giocattolo.

⁹⁸ FREUD, *L'interpretazione...* cit., pp. 309-310.

⁹⁹ FREUD, *L'interpretazione...* cit., p. 310.

Vergognatosi per l'accaduto, questo incubo potrebbe essere l'ammenda per l'atto criminale commesso. I riferimenti a quella notte sono molteplici: l'essere che sguscia fuori dalla terra e ruba i passi è sintomo di atto criminale. Infatti, viene usato senza motivo il termine "rubare". Il fatto che avesse le sembianze di una talpa potrebbe essere uno stratagemma della censura per giustificare la fuoriuscita dalla terra e allo stesso tempo nascondere l'identità del poeta. Questa s'insinua furtiva, altro richiamo al crimine, senza che il poeta si renda conto essere il suo riflesso. I sakura simboleggiano il divertimento precedente all'atto illecito e la storpiatura del volto è chiaramente il sintomo dell'ebbrezza. Altro indizio dell'ebbrezza è la parola "bonyari", senza pensarci, inconsciamente, come uno zombie. Questo termine nel sogno manifesto viene accostato alla luce, ma credo fosse solo un modo per spostare l'attenzione dal poeta per fissarla sulla luce.

Ed infine, la pistola: nel sogno manifesto non compare, ma in realtà rimane nascosta perché la censura l'ha trasformata più volte con la tecnica associativa delle parole. Solitamente per risalire al termine originale si dovrebbe interrogare il sognatore, ma in questo caso le circostanze rendono impossibile un colloquio. Nella poesia *Satsujin jiken* abbiamo già ricordato come l'immagine della pistola fosse molto presente nell'immaginario del poeta, ed è proprio per questo che mi sento di affermare che la pistola compare nella poesia sotto forma della macchina fotografica.

Effettivamente nemmeno questa compare, è solamente sottointesa nella scena. L'accento alla sua esistenza è dato dai verbi, "fare una foto" e "trasparire nella foto", rispettivamente "utsusu" (寫す, variante vecchia del *kanji* 写す) e "utsuru" (寫る, versione classica di 写る). In entrambi i verbi è compreso il suono "utsu" il quale, se utilizzato un altro *kanji*, potrebbe essere trascritto in questo modo: "撃つ", del verbo "sparare". Quindi: → Fare una foto → 寫す → utsusu → utsu → 撃つ → sparare → pistola.

Mi rendo conto che "l'associazione libera di parole" senza il poeta non dovrebbe essere presa in considerazione, ma in questo caso le connessioni mi erano sembrate adeguatamente naturali.

In conclusione, questa poesia è stata risolta come fosse un incubo, giungendo al risultato che il desiderio da appagare non era altro che l'opportunità di pentirsi per l'atto commesso quella notte. Non si può sapere se il poeta si fosse pentito fin dall'inizio, ma anche se fosse è plausibile ipotizzare che avesse dedicato una nottata all'espiazione di quel peccato.

Conclusioni

Siamo quindi giunti al termine di questo elaborato. Nel primo capitolo si è trattata la teoria psicanalitica di Freud, necessaria per l'analisi del terzo capitolo. Partendo dalla teoria di base della psicologia, ossia presentando la raffigurazione teorica delle dimensioni della mente e delle istanze metafisiche che vi operano, si è poi passati alla teoria del sogno, delineando che rapporto avrebbe questo con il lato conscio e inconscio della nostra mente. Poste le basi su cui si poggia la teoria onirica, si è potuto andare più nello specifico, spiegando non solo il rapporto e lo scopo che il sogno avrebbe con la veglia e la vita psichica del sognatore, ma andando più in profondità mostrando quale sia l'archivio da cui il sogno trae il materiale per le allucinazioni che crea, ed inoltre, il processo messo in moto affinché le immagini tratte da questo archivio possano comporre un'allucinazione in grado di produrre l'appagamento del desiderio. Eravamo partiti dalla definizione del sogno, in principio troppo complessa per essere compresa, e pian piano abbiamo fatto luce su di essa. Lo scopo del primo capitolo era quello di veicolare le conoscenze di base sul sogno ed introdurre termini e tecniche fondamentali per una conseguente analisi. Se queste non ci fossero state, se non avessi introdotto il termine "sogno manifesto", per esempio, l'analisi avvenuta nel terzo capitolo sarebbe stata complessa a causa della quantità di nuovi elementi introdotti tutti nello stesso momento, e l'analisi ne avrebbe rimesso in quanto a chiarezza. Essendo l'analisi complessa di per sé, presentarla dovendo ancora definire una terminologia necessaria l'avrebbe resa incomprensibile.

Il secondo capitolo, invece, è stato dedicato all'autore delle poesie analizzate. Come già detto, nel capitolo dedicato al sogno, non è secondario preoccuparsi di conoscere il più possibile la vita di qualcuno per poterne analizzare un sogno. Il simbolismo è molto ricco all'interno del linguaggio onirico e si forma sulla base di elementi colti attraverso i sensi del sognatore. Perciò sarebbe errato approcciarsi ad un qualunque sogno, o a poesie in questo caso, senza aver prima preso in considerazione anche la vita del soggetto. Partendo dalla nascita di Hagiwara Sakutarō, in questo elaborato è stata presentata la vita del poeta nel suo complesso, fino ad arrivare alla sua morte. Sia per capire come si è evoluta la psiche del poeta, sia mostrando come le conseguenze di un certo evento dimostrino quanto questo fosse importante prima dell'evento stesso. Ad esempio, lo stile di vita di Sakutarō, come si può notare leggendo il secondo capitolo, cambia radicalmente dopo la morte del padre. Da questo cambiamento si può dedurre che la figura del padre non fosse per niente marginale, e giustifica, quindi, anche l'apparizione di Mitsuzō nei sogni del poeta.

Oltre la vita, è stata introdotta anche la raccolta di poesie *Tsuki ni hoeru*, nella quale sono contenute le poesie trattate in questo elaborato. I temi trattati in quest'ultima, come anche la retorica utilizzata, rappresentano un'ottima opzione per comprendere il modo di pensare del poeta, ed anche un egregio simbolismo, seppur sempre e soltanto conscio, disponibile per la trattazione dei sogni. Se non altro, come significato di un termine da non poter prendere in considerazione quando si fa un'analisi onirica. Si veda il caso di "*hitozuma*", ad esempio. Soltanto sapendo che nella poesia avrebbe potuto indicare Elena, si è potuto optare nel considerarla come donna sposata, aggirando quindi la censura onirica.

In ultima istanza si è passati alla trattazione vera e propria delle poesie. Ne sono state scelte cinque: *Nae*, *Satsujin jiken*, *Tenjō ishi*, *Fue* e *Shōzō*.

Prima dell'analisi, la poesia viene introdotta sia presentando le vicende prossime alla stesura, o presunta formazione onirica, sia il sentimento e il significato che gli esperti ritengono il poeta intendesse mostrare.

Tre di queste sono dei sogni senza accezioni particolari, mentre *Nae* viene intesa come un sogno infantile e *Shōzō* come un incubo. Abbiamo quindi dimostrato che anche incubo e sogno infantile riconducono comunque allo scopo di appagare un desiderio, soltanto che in chiave differente.

Ad ogni modo, come detto nell'introduzione al terzo capitolo, per motivi collegabili rispettivamente alla natura del sogno e della poesia, questo tipo di analisi rimane comunque incompatibile con un'opera letteraria. Ciò nonostante, proprio perché estranea ai normali canoni di trattazione critica, grazie a questa analisi è stato possibile presentare Sakutarō e la sua raccolta in chiave diversa; cercando, più che il significato intriso e nascosto volontariamente nel simbolismo e la retorica del poeta, il significato che, si ipotizza, egli stesso non aveva intenzione di inserire nelle sue poesie. Come ha detto Francesco Orlando, la biografia rimanda all'opera, e l'opera alla biografia. In questo modo chi analizza è costretto a cercare disperatamente qualcosa che possa essere plausibile ed in linea con la retorica dell'autore, ricollegando di conseguenza eventi realmente accaduti con la poesia in questione, con l'eventualità di cogliere qualche dettaglio che magari era sfuggito utilizzando altri criteri di analisi. Sarebbe quindi ipotizzabile che l'intera trattazione delle opere in chiave onirica, possa essere cruciale al fine di ricostruire la psiche di un poeta defunto. Data la trattazione di un numero ristretto di poesie, ritengo che questo non sia il risultato raggiunto da questo elaborato, ma potrebbe comunque fungere da ispirazione ad un lavoro molto più ampio.

Bibliografia

- ARRIVE' Michel, *Linguistics and psychoanalysis – Freud, Saussure, Hjelmslev, Lacan and others*, Amsterdam, John Benjamin publishing company, 1992.
- BARRY Peter, *Beginning theory: An introduction to literary and cultural theory*, Manchester University Press, 2009.
- BION R. Wilfred, *Elements of psycho-analysis*, Londra, Maresfield library London, 1989.
- BION R. Wilfred, *Learning from Experience*, London, Karnac Books, 1962.
- CAPPONCELLI Luca, “La poesia giovanile di Hagiwara Sakutarō attraverso i Jōzai shihen nōto”, *Il Giappone*, vol. 34, 1994, pp. 129-164.
- DE SAUSSURE Ferdinand, *Corso di linguistica generale*, Roma, Editori Laterza, 2003.
- EPP Robert, *Rats' Nests*, Dexter, Yakusha and UNESCO Publishing, 1999.
- FREUD Sigmund, “L'lo e l'Es”, in Sigmund Freud (a cura di), *L'lo e l'Es e altri scritti*, Torino, Editore Boringhieri, 1977.
- FREUD Sigmund, *Introduzione alla psicanalisi e altri scritti*, Torino, Editore Boringhieri, 1976.
- FREUD Sigmund, *L'interpretazione dei sogni*, Torino, Editore Boringhieri, 1966.
- HAGIWARA Sakutarō, *Hagiwara Sakutarō zenshū*, Tokyo, Chikuma shobō, 1975.
萩原朔太郎、萩原朔太郎全集、東京、筑摩書房、1975年。
- HAYES Carol, *A stray dog howling at the moon- A literary biography of Hagiwara Sakutarō*, volume 1, Sydney, Sydney university press, 1996.
- KUBO Tadao (a cura di), *Hagiwara Sakutarō shū*, “Nihon kindai bungaku taikei” (Compendio di letteratura moderna giapponese), 37, Tokyo, Kadokawa shoten, 1983.
久保忠夫 編、萩原朔太郎集、“日本近代文学大系”、第37巻、東京、角川書店、1983年。
- La Bibbia, Elle Di Ci Leumann, Vangelo secondo Matteo, 5.28, Torino, 1992.
- OGDEN H. Thomas, *L'arte della psicanalisi: sognare sogni non sognati*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2008.
- ORLANDO Francesco, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1992.
- SAGIYAMA Ikuko, “Tsuki ni hoeru (Abbaiare alla luna) di Hagiwara Sakutarō”, *Il Giappone*, 23, 1983, pp. 75-124.

- SATO Hiroaki, *Hagiwara Sakutarō - Cat town*, New York, NWRB, 2014.
- SCOTT Mehl, "Appropriation and inventions: Hagiwara's Divided Poetics and James's Stream of Consciousness", *Japanese Language and Literature*, 49, 2, American Association of Teachers of Japanese, 2015, pp. 259-295.
- SEKINE, Eiji, "Modern Poesy and a Crisis of Subjectivity: Hagiwara and Nakahara", *PMAJLS (proceedings of the Midwest association for Japanese literary studies)*, 1, 1992, pp. 113-130.
(basato su *Kindaishi to kiki no 'watashi': Hagiwara Sakutarō to Nakahara Chūya*, in SEKINE, Eiji (a cura di), *Uta no hibiki, monogatari no yokubō*, Tōkyō, Shinwasha, 1996, pp. 101-120).
- SEO Ikuo, "Paranoia poetiku – Bochō, Sakutarō, kōgo jiyūshi", *Gendaishi techō*, (35) 9, 1992, pp. 66-75.
瀬尾育夫「パラノイア・ポエティークー暮鳥・朔太郎・口語自由詩」『現代詩手帳』(35) 9, 1992, pp. 66-75.
- SHIMAOKA Shin, *Denki Hagiwara Sakutarō – Kyomō no jidai (Biografia di Hagiwara Sakutarō – L'età delle bugie)*, Tokyo, Shunjūsha, 1980.
嶋岡 晨、伝記萩原朔太郎・虚妄の時代、東京、春秋社、1980。
- SHIMAOKA Shin, *Denki Hagiwara Sakutarō – Yokujō no jidai (Biografia di Hagiwara Sakutarō – L'età del desiderio)*, Tokyo, Shunjūsha, 1980.
嶋岡 晨、伝記萩原朔太郎・欲情の時代、東京、春秋社、1980。
- TAMURA Keiji, "Hagiwara Sakutarō no shiteki tassei" (La realizzazione poetica di Hagiwara Sakutarō), *Jinbun kagaku-Shakai kagaku*, 17, 1980, pp. 43-57.
田村圭司「萩原朔太郎の詩的達成」, 人文科学・社会科学, 17 卷, 1980 年, pp. 43-57。
- UEDA Makoto, *Modern Japanese Poets - And the nature of literature*, Redwood City, Stanford university press, 1983.
- YAMAMOTO Hiroshi, *Kanashiki wa ga Elena Nenpukō – Sakutarō shi "Koibito kōkeiron" no tame ni (Biografia della mia triste Elena – Poesia di Sakutarō – per "Un primo piano sui fidanzati")*, *Ryūkoku daigaku ronshu*, n. 444, 1994, pp. 16-47.
山本洋、<哀しきわがエレナ>年譜考・朔太郎詩“恋人後景論”のために、龍谷大学論集、n. 444, 1994, pp. 16-47。