

Hirato Renkichi, “Due scritti sul Futurismo”

Traduzione di Pierantonio Zanotti

1. Hirato Renkichi, “Il mio Futurismo e la sua realizzazione pratica”

Introduzione

1. Inquadramento storico-letterario

Hirato Renkichi (1893/4-1922) pubblicò il breve saggio *Watashi no miraishugi to jikkō* (“Il mio Futurismo e la sua realizzazione pratica”) nel numero di gennaio 1922 della rivista *Nihon shijin* (“Il poeta giapponese”). Il saggio mostra una tendenza che è stata riscontrata più volte nei movimenti ed esponenti delle avanguardie sviluppatesi in spazi geografici periferici rispetto alle grandi capitali dell’Europa occidentale. Da un lato, Hirato riconosce una propria continuità e affinità con un movimento dell’avanguardia europea, il Futurismo italiano di F. T. Marinetti. Ciò gli consente di portare in dote al dibattito culturale giapponese una specifica identità legittimata dall’aggancio a un’esperienza di origine straniera caratterizzata da un suo consolidato discorso e network internazionale. Dall’altro, Hirato rivendica nel saggio la propria indipendenza e originalità rispetto al suo referente estero: “anche se certo ricevo stimoli dalla scuola futurista di Marinetti e altri, non sono affatto subordinato ad essa”. In effetti, l’ortodossia di Hirato rispetto al Futurismo italiano non va al di là di un’adesione di fondo ai principi generali del movimento, e di una serie di tributi al suo fondatore (negli scritti superstiti di Hirato non vengono mai menzionati altri esponenti del Futurismo italiano). La sua rielaborazione del Futurismo appare selettiva sia dal punto di vista tecnico-formale, che – soprattutto – da quello politico-ideologico. Inoltre, appare slegata da una qualche supervisione da parte del quartier generale italiano o da effettivi contatti con altri esponenti del movimento. A livello lessicale, Hirato distingue tra il Futurismo come dottrina e poetica (*miraishugi*) e il Futurismo inteso come movimento o scuola organizzata (*miraiha*); sul primo si concentra la sua riflessione definitoria, mentre il secondo viene evocato solo quando si parla delle sue incarnazioni storiche, compresa quella, consapevolmente isolata, dello stesso Hirato.

Un elemento che conferisce una particolare coloritura d’epoca al discorso di Hirato è l’enfasi che egli pone sulla dimensione pratica e attivistica del suo Futurismo. È molto probabile che in ciò Hirato

risenta del nascente dibattito sulla letteratura proletaria e che desideri sottolineare come la sua interpretazione del Futurismo comporti un impatto effettivo sulla realtà e la vita. In questo Hirato anticipa i termini della contrapposizione che si manifesterà qualche anno più tardi tra gli esponenti dell’“arte della rivoluzione” (i “proletari”) e quelli della “rivoluzione nell’arte” (in senso lato, i modernisti). Proprio il termine di “formalisti” (*fōmarisuto*, o, nella lezione francesizzante di Hirato, *forumarisuto*) sarà usato dai primi, anche con sfumature derogatorie, per definire i secondi, tacciati di aver abbandonato l’agone della “realizzazione pratica” (per usare le parole di Hirato), in nome di una ricerca puramente artistica, avulsa dalla realtà. In un precoce esempio di questo tipo di dibattito, il critico Ueno Torao (1894-?), del gruppo della rivista proletaria *Tanemaku hito* (“Il seminatore”), in un articolo del novembre 1922 sulla rivista *Shinchō* (“Nuove correnti”) che avrebbe occasionato una replica di Kanbara Tai (1898-1997), pur criticando in un’ottica marxista il Futurismo italiano (accusato di essere nazionalista, bellicista, borghese), riconoscerà non a caso al movimento italiano il merito di aver attuato praticamente nella realtà (*jikkō shita*) le proprie parole d’ordine (KSGS-SZ, vol. 3: 398-399).

Come per tutti i documenti culturali che attestano la ricezione delle avanguardie europee in Giappone, anche *Watashi no miraishugi to jikkō* può essere analizzato secondo diverse direttrici testuali e storico-culturali.

In primo luogo, è interessante rilevare quali informazioni sulle avanguardie europee traspaiano dal testo e interrogarsi su quali possano essere state le fonti di Hirato. Queste ultime possono essere desunte o anche solo ipotizzate attraverso un esame ravvicinato del testo; se ne darà conto nel seguito di questa introduzione e nelle note al saggio. In secondo luogo, si possono prendere in considerazione le modalità con cui Hirato adatta al proprio discorso le risorse retoriche e ideologiche fornitegli dal Futurismo italiano, ossia individuare i passaggi in cui egli si limita a esporre idee ricevute e quelli in cui invece le rielabora o fonde con altri contenuti. Infine, a partire dalla collocazione editoriale, sarebbe interessante chiedersi quale impatto o ricezione possa aver avuto questo scritto tra i contemporanei, o negli anni successivi. A questo proposito, è anche opportuno porre il testo nella prospettiva della storia della ricezione del Futurismo in Giappone, cercando di individuare la natura del suo contributo alla conoscenza del movimento nell’Arcipelago. Su quest’ultimo punto, si può ragionevolmente ritenere che, nonostante la collocazione editoriale di prestigio, il testo, come del resto quasi tutta la produzione di Hirato, abbia generato, per lo meno per ciò che lo stato della ricerca ha potuto documentare, risonanze limitate al di fuori di un ristretto gruppo di sodali e simpatizzanti della nascente avanguardia giapponese. E che, non presentando informazioni inedite sul Futurismo internazionale, Hirato, a differenza di Kanbara Tai, piuttosto che come divulgatore, si sia guadagnato un posto nella storia della letteratura giapponese come “pioniere”, “profeta”, “precursore” (per citare alcuni appellativi di cui lo

avrebbero gratificato dopo la morte altri poeti che l'avevano conosciuto e frequentato) dell'applicazione dello spirito nuovo dell'avanguardia alla poesia giapponese.

Quando, nel 1931, fu pubblicata una raccolta quasi integrale delle poesie di Hirato, contenente anche i saggi *Watashi no miraishugi to jikkō* e *Anarojisumu ni tsuite* ("Sull'analogismo"), apparvero sulle riviste letterarie alcuni articoli con giudizi e testimonianze ad opera di coloro che avevano curato questa edizione. Tra questi figura il poeta Hagiwara Kyōjirō (1899-1938), probabilmente il più radicale tra i curatori dell'opera, che aveva proseguito nel solco della sperimentazione di Hirato in raccolte poetiche come *Shikei senkoku* ("Sentenza di morte," 1925). Nell'articolo *Hirato Renkichi ni taisuru memo* ("Appunti su Hirato Renkichi," 1931), apparso sull'importante rivista modernista *Shi, genjitsu* ("Poesia, realtà"), Hagiwara menziona *Watashi no miraishugi to jikkō* citandone lungamente i passaggi in cui Hirato prende le distanze da un'interpretazione puramente formalista e artistica del Futurismo (Hagiwara 1931). Anche Kanbara, in un breve articolo pubblicato nella medesima occasione sulla rivista *Rōningyō* ("Bambola di cera"), ricorda questo saggio, ma nota che pur avendo pubblicato questo e altri scritti ispirati al Futurismo, Hirato "nel suo modo di vivere era un romantico [*romantisuto*]" (1931: 52).

2. Il testo

Watashi no miraishugi to jikkō, come altri testi di Hirato, appare intriso di riferimenti alla lingua e alla cultura francesi, attraverso le quali con ogni probabilità l'autore aveva fruito i testi fondamentali della pubblicistica futurista. Oltre a parole in caratteri latini come "passéiste" e "réalisation" (quest'ultima usata come equivalente del concetto centrale di *jikkō*), si notano infatti diversi prestiti linguistici (alcuni anche usati come *furigana*) che mimano pronunce francesi: *teorī* ("théorie"), *forumu* ("forme"), *runessansu* ("renaissance"), *orukesutoru* ("orchestre"). I riferimenti letterari comprendono invece una citazione, non esplicitata come tale ma facilmente riconoscibile, da Paul Verlaine: "de la musique avant toute chose".

Nel saggio, Hirato dimostra di conoscere e sottoscrivere le tappe della primordiale auto-storiografia del Futurismo. Nato nel 1909, esso si sarebbe diffuso da un capo all'altro del mondo, partendo da un'Europa che Hirato descrive secondo una geografia leggermente eccentrica rispetto ai grandi paesi della parte occidentale del continente: l'autore sembra infatti far coincidere l'Italia con l'"area dell'Adriatico" e poi menziona Boemia, Serbia e Russia alla pari con Francia, Germania, Inghilterra e Stati Uniti. I primi anni Venti furono anni in cui il primato del movimento rispetto alle avanguardie europee e la sua capillare penetrazione internazionale vennero esaltati in molti scritti marinettiani, che culminarono di lì a poco nel manifesto *Le Futurisme mondial : Manifeste à Paris* (1924),

dove peraltro il nome di Hirato figura nell’elenco dei futuristi, dichiarati o ignari di esserlo, appartenenti al contingente di “Tokyo-Yokohama” (Marinetti 1924).

Commentando *Watashi no miraishugi to jikkō*, Chiba Sen’ichi (1978: 122) nota incidentalmente come l’ultimo impiego di Hirato fosse stato quello di redattore della rivista d’arte *Chūō bijutsu* (“Arte centrale”), canale privilegiato di informazioni sulle avanguardie europee. Hirato appare infatti a conoscenza della natura multidisciplinare del movimento futurista e delle sue incursioni nei campi della “pittura, scultura, danza”. Se le arti figurative erano da subito state privilegiate nella ricezione giornalistica del movimento in Giappone, la danza futurista era diventata nota soprattutto tramite l’attività di Valentine de Saint-Point e il manifesto sulla danza futurista (1917) di Marinetti, di cui Hirano Banri (1885-1947) aveva pubblicato una traduzione giapponese quasi integrale pochi mesi prima di questo scritto, nel novembre 1921, sulla rivista *Myōjō* (“Stella del mattino”; KSGS-SZ, vol. 2: 319-323).

Ma oltre alla storiografia del movimento, Hirato abbozza anche una propria embrionale autobiografia futurista. Non solo fa riferimento con un certo *understatement* alla distribuzione del suo manifesto *Nihon miraiha sengen undō - Mouvement futuriste japonais*, avvenuta negli ultimi mesi del 1921, ma segnala la propria frequentazione con il futurista ucraino David Davidovič Burljuk (1882-1967), il cui soggiorno in Giappone, tra l’ottobre del 1920 e l’agosto del 1922, catalizzò l’interesse di molti artisti giapponesi.¹ Non si conoscono le circostanze dettagliate della frequentazione di Burljuk con Hirato. Esiste una fotografia, scattata in occasione della seconda mostra annuale (15-28 ottobre 1921) della *Miraiha Bijutsu Kyōkai* (“Associazione di Arte Futurista”) a Ueno, che li ritrae assieme ad altri esponenti del gruppo.² Stando ad alcuni resoconti, tra cui quello di Hagiwara Kyōjirō (1931), Hirato, che aveva aderito al gruppo come unico membro non pittore, alla mostra in questione aveva esposto il proprio manifesto. Nel fondo archivistico di Hirato conservato presso il *Kindai Bungakukan* (“Istituto di Letteratura Moderna”) di Komaba, Tōkyō, figurerebbe un biglietto da visita del pittore ceco Václav Fiala (1896-1980), compagno di viaggio nonché cognato di Burljuk (Omuka 1998: 172).³ Le parole di Burljuk su Hirato non trovano altra attestazione al di fuori di *Watashi no miraishugi to jikkō*; anzi, in uno scritto memorialistico, il pittore Kinoshita Shūichirō (1896-1991), divenuto dopo la fuoriuscita del fondatore

¹ Studi dettagliati sul soggiorno giapponese di Burljuk sono in Lanne (1984), Omuka (1986), Omuka (1998: capp. 3 e 4), Melnikova (2021). Informazioni sulle sue attività negli anni immediatamente precedenti al trasferimento in Giappone si trovano in Kirillova (2019).

² L’immagine è riprodotta ad esempio in Kinoshita (1970a).

³ Informazioni sommarie ma preziose sul contenuto del fondo archivistico di Hirato presso il *Kindai Bungakukan* si trovano in Chiba (1984) e Hara (1986).

Fumon Gyō (1896-1972) leader della Miraiha Bijutsu Kyōkai, afferma di essere stato gratificato dal pittore ucraino del medesimo epiteto di “Marinetti giapponese” (Kinoshita 1970b: 7).⁴

Da un punto di vista ideologico, il testo di Hirato mostra la natura composita della sua interpretazione del Futurismo. Hirato sembra sottoscrivere le narrazioni *fin-de-siècle* sulla “decadenza” (*taihai*) del mondo contemporaneo (specialmente europeo), a cui contrappone la reazione attivista e il prepotente ingresso nella vita reale che il Futurismo in generale, e il suo in particolare, perseguono recisamente. Questo attivismo appare in gran parte volontaristico e individualista, mostrando quindi una certa consonanza con alcuni elementi della reazione anti-naturalista di fine Meiji.⁵ L’enfasi di Hirato sul collegamento tra arte e vita concreta (*seikatsu*) sarebbe inoltre in linea, al di là dello sperimentalismo formale, con le idee circolanti nella scena letteraria di inizio anni Venti, e in particolare con quelle del gruppo dirigente di *Nihon shijin* e della *Shiwakai* (“Società di Conversazione Poetica”), il sodalizio che pubblicava questa rivista (Kurosaka 2006: 170). Il riferimento leggermente sinistro alla “terapia d’urto” patita di recente dalla Russia sembra mitigare la vicinanza di Hirato al pensiero socialista più radicale. Le energie latenti della società, rese nel testo dall’immagine di nubi che si addensano, sembrano per Hirato preparare, più che una rivoluzione, una “riforma” o “ricostruzione” (*kaizō*, titolo peraltro di un’influente rivista progressista del periodo) e un “rinascimento” (immagine molto amata da *Shirakaba* e dal pensiero umanitarista dell’epoca).

Ugualmente di segno diverso rispetto alla “letteratura proletaria” sono le immagini di sintesi musicale e orchestrale che animano il finale del saggio. Lungi dal sottoscrivere la “polemologia cosmica” futurista⁶ o la lotta di classe marxista quali principio ultimo della realtà – il suo “alfa e omega”, come avrebbe detto Arishima Takeo (1878-1923) poco più di un anno dopo (Arishima 2016: 148) – Hirato stempera i conflitti e la dialettica nell’idea di una grande conciliazione operata dalla sinfonia della forza vitale. Questo motivo può essere genericamente ascritto al vitalismo e all’umanitarismo popolarizzati dal gruppo della rivista *Shirakaba* (“Betulla bianca”), o, più puntualmente, come argomentato da alcuni

⁴ Hirato viene menzionato anche in *Miraiha to wa? Kotaeru* (“Che cos’è il Futurismo? La nostra risposta,” 1923), il corposo volume-enciclopedia-manifesto sull’arte d’avanguardia curato da Kinoshita in collaborazione con Burljuk. Il testo è riprodotto anastaticamente in KSGS-K, vol. 5 (di seguito si riporta la paginazione della ristampa e tra parentesi quadre quella dell’originale). Hirato viene ricordato come solitario esponente della poesia futurista in Giappone e socio (*kai’in*) della Miraiha Bijutsu Kyōkai (p. 31 [9]). Un brano del suo manifesto viene inoltre citato in corrispondenza della trattazione del Vorticism (*uzumakiha*), di cui Hirato condividerebbe – secondo il testo- alcuni tratti (p. 158 [136]). Uno di questi passaggi è tradotto in francese da Linhartová (1986: 147-150).

⁵ Per un esempio di lettura post-naturalista del Futurismo nel Giappone di fine Meiji-inizio Taishō, si può vedere Zanotti (2017).

⁶ Sul tema si può vedere Milan (2009).

studi (Hackner 2001: 69-70), all’influenza – forse mediata da Kanbara Tai – del teorico della letteratura Matsuura Hajime (1881-1966), autore di un influente *Bungaku no honshitsu* (“Essenza della letteratura,” 1915), il cui immaginario vitalista-musicale si riscontrerebbe tanto in Hirato quanto in Kanbara Tai. Anche il termine *chokujō* (“franchezza, schiettezza, dirittura, impulsività”), centrale nel discorso di Hirato al pari di *jikkō*, sembra suggerire un approccio soggettivo e volontaristico, perfino irrazionale, piuttosto che analitico o razionale, verso il cambiamento da operare sul reale. Di analogo segno sono la citazione evangelica e le immagini, quasi misticheggianti, di luce, che compaiono nel testo. Tutti questi elementi si ritrovano anche nella contemporanea riflessione poetologica di Hirato, nella quale, partendo dall’analogia marinettiana, egli giunge a un “analogismo” inteso come sintesi pacificata di tutte le avanguardie poetiche contemporanee.⁷

⁷ Per ulteriori considerazioni e informazioni su Hirato e *Watashi no miraishugi to jikkō* si rimanda a Zanotti (2008; 2016).

1. Hirato Renkichi, “Il mio Futurismo e la sua realizzazione pratica”⁸

Il mio Futurismo non è una teoria⁹. È semplicemente la “vita” stessa di un istante in movimento. È *réalisation*¹⁰ pura e semplice. Una volta Burljuk mi disse scherzando: “Tu sei il Marinetti giapponese”; tuttavia, anche se certo ricevo stimoli dalla scuola futurista di Marinetti e altri, non sono affatto subordinato ad essa.

Nel 1909 i Futuristi, con le loro cosiddette mani d'acciaio, lanciarono la loro prima bomba su tutta l'Europa, che si trovava in uno stato di impazienza e anemia. Nel giro di dieci anni da allora, si può vedere come il Futurismo, colmo di sentimenti di irrequietezza e distruzione, sia ormai in auge da un capo all'altro del mondo. Infatti, il Futurismo non è solo una questione di poesia, non è solo una questione di pittura, scultura, danza, cioè non è una questione che riguarda soltanto la forma in ambito artistico; va rimarcato che esso ha un importante significato per le idee che stanno alle spalle di queste arti, e per la società e la vita umana che ne sono alla base.

Una situazione sociale di fondo tale da far nascere il Futurismo non era limitata soltanto all'area dell'Adriatico¹¹. Tale era in Francia, in Germania, in Boemia, in Serbia, in Russia, in Inghilterra, in America: il mondo intero si trovava infatti in uno stato di malata decadenza tale da suscitare la rivolta del Futurismo.

Oggi il Futurismo è sorto in Giappone. Certo mi rammarico che il manifesto distribuito in solitaria dal mio esile braccio sia stato una cosa assai banale e superata; ma esso dovrebbe forse non esistere affatto nell'attuale situazione del Giappone? Mi sento dire: “È ancora Futurismo, questo?”. Certo, il Futurismo, inteso come forma artistica, non è una novità. Ma di fronte a questi superficiali formalisti non si può fare a meno di passare sotto silenzio il sacrificio di un aspetto veramente importante del Futurismo.

Come tutti potete vedere, oggi più che mai sentimenti di riforma aleggiano in tutto il mondo. Queste nuvole ferme sopra di noi non porteranno forse fra poco un Rinascimento? Tuttavia, in questa

⁸ Traduzione condotta sul testo pubblicato in Hirato (1922), confrontato con quello riprodotto in Hirato (1981 [1931]: 173-177). I due testi presentano leggerissime varianti. Il testo è riprodotto inoltre in Ōoka *et al.* (2002: 238-241) e in KSGS-SZ, vol. 3: 3-4. Il brano è stato tradotto integralmente in tedesco da Thomas Hackner (Hirato 2001) e in inglese da Sho Sugita (Hirato 2020).

⁹ *Furigana teori* (テオリイ) su *riron* (理論).

¹⁰ In francese nel testo.

¹¹ *Adoryachiko* (アドリヤチコ), parola che sembra riprodurre una pronuncia italiana.

situazione non si ottiene più niente con una terapia temporanea, come quella continuata per secoli in passato. E infatti la Russia per esempio non ha forse iniziato una terapia d'urto mettendo in gioco le sorti di un intero paese?

In questo momento, che dire del nostro piccolo Giappone *passéiste*¹²? Chiacchiere e confusione nella vita quotidiana, vacuità e cecità nella vita culturale: non c'è una sola cosa che ci colga di sorpresa. Non c'è da stupirsi che in questo momento sorga il mio *essere diretti* (*chokujō* 直情).¹³

Essere diretti è la mia morale

Essere diretti è la mia azione

Essere diretti è la mia arte¹⁴

Questa mia scuola futurista dell'essere diretti (*chokujōshugi no miraiha*) non differisce in nulla dalla messa in moto e dall'andamento dritto di una veloce macchina d'acciaio capace di ferire a morte.

Partecipare alla forte luce!

Perseguire e realizzare lo spirito nuovo!¹⁵

Comunque sia, il limite del Futurismo è questo. A differenza degli altri nuovi "ismi", il Futurismo più efficacemente di tutti si sforza di diventare una dottrina mondiale e di distruggere le istituzioni culturali di ogni dove, e lo fa solo per questo "futuro". Se fosse solo una teoria, se fosse solo forma, anch'io, insieme ai derisori del Futurismo, mi limiterei a rivolgergli un'occhiata indifferente.

È scritto che il vino nuovo non può stare in otri vecchi.¹⁶ Il vino nuovo è lo "spirito nuovo" e sta salendo copiosamente. Credo che per spiegare la nuovissima forma del Futurismo non ci sia nulla di meglio di questa metafora logora ma eternamente nuova.

¹² In francese nel testo.

¹³ *Chokujō* significa esprimere e seguire senza mediazioni o artifici ciò che si ha dentro. Sugita traduce con *directness*, William Gardner usa *direct emotion* (2006: 93-94), mentre Hackner ricorre a *Impulsivität*.

¹⁴ Hirato aveva incastonato questi motti nella poesia *Chokujō no shi* ("Poesia dell'essere diretti"), pubblicata originariamente su *Nihon shijin* nel novembre del 1921.

¹⁵ *Furigana* レスプリ・ヌウボウ per il francese *l'esprit nouveau* sui caratteri *shinseishin* (新精神). Secondo Omuka (1998: 275), ci sarebbe qui un riferimento all'effimero gruppo *Esprit Nouveau*, creato da Hirato con Kanbara Tai e Nakagawa Kigen (1892-1972) nell'estate-autunno del 1921. Kanbara Tai (1927: 40; 1931: 53) e Hagiwara Kyōjirō (1931: 201) ricordano questo sodalizio in alcune testimonianze d'epoca.

¹⁶ Motto evangelico. In Mt 9,17; Mc 2,22; Lc 5,37.

Il rapporto tra interno ed esterno non è di 2 cose isolate, né la somma + di ciascuna, ma è pienamente un 1.¹⁷

La prima cosa che ci viene data dal Futurismo è proprio “la musica prima di ogni cosa”.¹⁸ Questa condizione musicale è la forza concessa a ogni essere che si sforza di vivere, è il movimento, è la voce interiore espressa attraverso l’azione. E la condizione musicale del Futurismo, andando ancora più in là, diventa la sinfonia totale degli spiriti e delle nuvole, diventa una grande orchestra che lega tutti gli esseri in rapporti liberi e al contempo organici che li pervadono. Tramite il compimento di questo grande movimento di trasformazione in musica strumentale¹⁹, noi possiamo vivere come individui, costruire il nostro ambiente, e immergerci nel flusso ininterrotto della vita.

Bibliografia

- Arishima, Takeo. 2016. “Un manifesto”. Traduzione di Pierantonio Zanotti. In: *Letterario, troppo letterario: Antologia della critica giapponese moderna*, a cura di Luisa Bienati et al., 143-148. Venezia: Marsilio.
- Asahi shinbun*. 1921. “Gakugei tayori”. *Tōkyō Asahi shinbun*. 14 giugno 1921.
- Chiba, Sen’ichi. 1978. *Gendai bungaku no hikakubungakuteki kenkyū*. Tōkyō: Yagi Shoten.
- Chiba, Sen’ichi. 1984. “Hirato Renkichi bunko no shūhen: yobiteki kōsatsu”. *Nihon kindai bungakukan* 81: 7.
- Gardner, William O. 2006. *Advertising Tower: Japanese Modernism and Modernity in the 1920s*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Hackner, Thomas. 2001. *Dada und Futurismus in Japan: Die Rezeption der Historischen Avantgarden*. Monaco: Iudicium.
- Hagiwara, Kyōjirō. 1931. “Hirato Renkichi ni taisuru memo”. *Shi, genjitsu* 4: 198-205.
- Hara, Yūko. 1986. “Hirato Renkichi bunko”. *Nihon kindai bungakukan* 89: 10.
- Hirato, Renkichi. 1922. “Watashi no miraishugi to jikkō”. *Nihon shijin* 2/1: 113-114.

¹⁷ Hirato anticipa qui la sua teoria dell’“analogismo”.

¹⁸ Probabile citazione da Paul Verlaine: “De la musique avant toute chose”, *Art poétique*, v. 1, dalla raccolta *Jadis et naguère* (1884). Il 18 giugno 1921, presso il ristorante occidentale Seiyōrō di Ueno, si tenne un “Verurēnu-sai”, un evento in onore di Verlaine, con interventi di Yoshie Kogan (1880-1940), Muramatsu Masatoshi (1895-1981) e Albert Maybon (1878-1940) (*Asahi shinbun* 1921). Anche Hirato vi avrebbe partecipato (Hara 1986). Un accenno a questo evento è in un articolo di Nakada Katsunosuke (1886-1945) apparso il 18 giugno 1921 sull’*Asahi shinbun* di Tōkyō (Nakada 1921). L’evento era stato organizzato dalla da poco costituita Furansu Dōkōkai (“Associazione degli Amici della Francia”), che ruotava intorno alla libreria *Furansu Shoin* di Maybon a Kanda.

¹⁹ Il concetto della “trasformazione in musica strumentale” (*ichidai kigakuka* 一大器楽化) è espresso anche in *Anarōjisumu ni tsuite*. Si sente anche l’influsso degli scritti di Matsuura Hajime.

- Hirato, Renkichi. 1981 [1931]. *Hirato Renkichi shishū*. A cura di Kawaji Ryūkō, Hagiwara Kyōjirō, Yamazaki Yasuo, Kanbara Tai. Tōkyō: Nihon Kindai Bungakukan.
- Hirato, Renkichi. 2001. “Mein Futurismus und seine Praxis”. In: Thomas Hackner, *Dada und Futurismus in Japan: Die Rezeption der Historischen Avantgarden, 196-198*. Monaco: Iudicium.
- Hirato, Renkichi. 2020. “My Futurism in Action”. Traduzione di Sho Sugita. In: *Global Modernists on Modernism: An Anthology*, a cura di Alys Moody e Stephen J. Ross, 318-319. Londra: Bloomsbury Academic.
- Kanbara, Tai. 1927. “Waga kuni ni okeru shinkō geijutsu no hattatsu to shinkō geijutsu no genjō”. *Bi no kuni* 3/3: 36-47.
- Kanbara, Tai. 1931. “Hirato Renkichi-kun no [sic] tsuite no omoi”. *Rōningyō* 2/6: 52-53.
- Kinoshita, Shūichirō. 1970a. “Taishōki no shinkō bijutsu undō o megutte (4): Miraiha Bijutsu Kyōkai no koro (1)”. *Gendai no me* 185: 7-8.
- Kinoshita, Shūichirō. 1970b. “Taishōki no shinkō bijutsu undō o megutte (5): Miraiha Bijutsu Kyōkai no koro (2)”. *Gendai no me* 186: 7.
- Kirillova, Elena O. 2019. “Futurism in the Russian Far East at the Beginning of the 1920s: The Historical and Cultural Context”. *International Yearbook of Futurism Studies* 9: 35-72.
- KSGS-K : *Kaigai shinkō geijutsuron sōsho, kanpon hen*. A cura di Hidaka Shōji e Omuka Toshiharu. Tōkyō: Yumani Shobō, 2003. 12 voll.
- KSGS-SZ : *Kaigai shinkō geijutsuron sōsho, shinbun zasshi hen*. A cura di Hidaka Shōji e Omuka Toshiharu. Tōkyō: Yumani Shobō, 2005. 10 voll.
- Kurosaka, Michiru. 2006. “Nihon shijin no shinshijintachi: Naibu kara no hangyaku”. In: *Nihon shijin to Taishōshi: Kōgo kyōdōtai no tanjō*, a cura di Katsuhara Haruki, 165-187. Tōkyō: Shinwasha.
- Lanne, Mitsuko e Jean-Claude Lanne. 1984. “Le Futurisme russe et l’art d’avant-garde japonais”. *Cahiers du Monde russe et soviétique* 25/4: 375-401.
- Linhartová, Věra. 1986. “Manifestes et réflexions 1910-1941. Textes choisis, traduits et présentés par Věra Linhartová”. In: *Japon des avant-gardes 1910-1970*. 140-173. Parigi: Editions du Centre Pompidou.
- Marinetti, Filippo Tommaso. 1924. “Le Futurisme mondial: Manifeste à Paris”. *Le Futurisme: Revue synthétique illustrée* 9 (11 gennaio 1924): 1-3.
- Melnikova, Daria. 2021. “What Is Futurism? Russia and Japan Exchange Answers”. *The Art Bulletin* 103/1: 89-110.
- Milan, Serge. 2009. *L’Antiphilosophie du futurisme. Propagande, idéologie et concepts dans les manifestes de l’avant-garde italienne (1909-1944)*. Lausanne: L’Age d’homme.
- NK-sei [Nakada Katsunosuke]. 1921. “Verurēnu-sai ni chinamite”. *Tōkyō Asahi shinbun*. 18 giugno 1921.
- Omuka, Toshiharu. 1986. “David Burliuk and the Japanese Avant-Garde”. *Canadian-American Slavic Studies* 20/1-2: 111-132.
- Omuka, Toshiharu. 1998. *Taishōki shinkōbijutsu undō no kenkyū*. Tōkyō: Skydoor.

Ōoka, Shōhei *et al.* (a cura di). 2002. *Saisho no shōgeki*. Tōkyō: Gakugei Shorin.

Zanotti, Pierantonio. 2008. “‘La città è un motore e il suo cuore è una dinamo elettrica’. Considerazioni sul futurismo di Hirato Renkichi (1894?-1922).” In: *Atti del XXX Convegno di Studi sul Giappone*, a cura di Maria Chiara Migliore, 313-328. Galatina: Congedo Editore.

Zanotti, Pierantonio (a cura di). 2016. “Manifesto futurista giapponese”. In: *Letterario, troppo letterario: Antologia della critica giapponese moderna*, a cura di Luisa Bienati *et al.* 134-139. Venezia: Marsilio.

Zanotti, Pierantonio. 2017. “Beyond Naturalism: Sōma Gyōfū, Italian Futurism, and the Search for a New ‘Art of Force’”. *Archiv orientální* 85/2: 283-303.

2. Hirato Renkichi, “Sull’analogismo” (1922)

Introduzione

Anarojisumu ni tsuite (“Sull’analogismo”), pubblicato originariamente sulla rivista *Nihon shijin* (“Il poeta giapponese”) nel maggio del 1922, avrebbe dovuto essere, nelle intenzioni di Hirato Renkichi (1893/4-1922), il testo che esponeva il suo “principio della relatività” applicato alla poesia. L’analogismo, medio dialettico e geometrico tra l’Imagismo e l’Espressionismo (da lui identificati come i movimenti che rappresentavano i due opposti atteggiamenti nei confronti del soggetto poetante e della realtà poetata), avrebbe dovuto sinteticamente “suturare” e “integrare” i difetti e le divisioni tra i vari “ismi” dell’avanguardia.

Il saggio, pur animato da una significativa volontà di sistematizzazione, comprensiva anche di un originale apparato di diagrammi, è caratterizzato da schematismi e ondeggiamenti terminologici che ne rendono il messaggio non sempre perspicuo. A ciò si aggiunga da parte di Hirato il trattamento eterodosso, e forse anche un po’ superficiale e puramente ammiccante alle mode culturali del momento, di concetti (la quarta dimensione, la teoria della relatività)²⁰ e autori stranieri (in particolare Paul Claudel e F. T. Marinetti, entrambi oggetto di letture assai personali), frutto in parte dell’approccio giornalistico che il mondo delle riviste letterarie giapponesi condivideva in quegli anni. Nonostante questi limiti, *Anarojisumu ni tsuite* rimane un testo coraggioso e sicuramente avanguardistico per i tempi, sebbene i suoi esiti concilianti e sintetici appaiano tutt’altro che tali. A Hirato va senz’altro tributato il merito storico di essere stato uno dei primi autori giapponesi a trattare le poetiche dell’avanguardia letteraria con una sua originalità, per quanto talvolta malferma.

Dei contenuti di *Anarojisumu ni tsuite*, Kawaji Ryūkō (1888-1959), poeta e critico molto attento alle ultime novità straniere nonché mentore di Hirato, fornì una presentazione molto acuta e a tratti perfino più coerente di quella dello stesso Hirato, in uno scritto che commemorava la recente morte del suo protetto:

Una volta Hirato mi disse sorridendo che questo [l’analogismo] corrispondeva alla scoperta del principio della relatività (*sōtaisei genri*) in poesia. L’Einstein della scena poetica (*shidan no*

²⁰ Esiste uno studio molto penetrante di Gonda Hiromi (2008) che a proposito di questi aspetti ricostruisce le possibili fonti e i possibili stimoli provenienti dall’ambiente culturale contemporaneo a Hirato.

Ainshutain)! Per quanto possa sembrare un'esagerazione chiamarlo così, ritengo che la sua sia una teoria di un'originalità che non sfigurerebbe in molti ambiti. L'esplosione della soggettività e l'unione armoniosa col mondo esteriore sono due attività niente affatto indipendenti e separate. L'incessante sviluppo del mondo esteriore e l'ardore della soggettività stanno davvero tra loro in un rapporto di relatività. Su questo punto, il Futurismo fa solo affidamento sul "tempo", il Cubismo riconosce solo lo "spazio", l'Espressionismo, dando ogni importanza allo spirito interiore, sottomette ad esso il mondo esterno, l'Imagismo persegue solo l'immagine del mondo esteriore e il Dadaismo non riconosce nessuna forma stabile. La conclusione è chiara: tramite l'analogismo di Hirato abbiamo un principio della relatività in poesia che, sintetizzando tutte queste poetiche dall'interno, mira a collegare in una relazione di unità l'esterno e l'interno, non più divisi. Rimane solo il dubbio su fino a che punto sia riuscita ad attuarsi questa modalità di espressione. Probabilmente questa era la strada che Hirato avrebbe intrapreso. C'è davvero da rammaricarsi che sia rimasta incompiuta per la sua morte. (Kawaji 1922: 101-102)

Per una migliore comprensione del testo, è opportuno tenere presente che esso venne pubblicato in un momento in cui Hirato, già gravemente malato e costretto a letto (sarebbe morto nel luglio seguente), aveva interrotto quasi del tutto la sua attività letteraria. Le idee in esso espresse risalgono quindi all'ultimo scorcio del 1921 e ai primissimi mesi del 1922 (il testo è datato in calce al febbraio 1922). Questo spiega la centralità che il saggio assegna a due eventi riconducibili a questo lasso di tempo. Il primo, è il tentativo di sistematizzazione dei propri stili poetici che Hirato aveva intrapreso in un gruppo di sette poesie denominato *1921nen ni okeru waga shinshi undō no yonshu no tenkai* ("I quattro tipi di sviluppo del mio movimento per la poesia nuova nell'anno 1921"). Questa mini-antologia è citata in *Anarojisumu ni tsuite* e venne pubblicata nella sua interezza poche settimane dopo la stesura di questo saggio, nel volume annuale della raccolta *Nihon shishū* ("Antologia di poesia giapponese") dedicato al 1921. Hirato aveva già pubblicato quasi tutte le poesie che la compongono per lo più su *Taimatsu* ("La fiaccola") e *Nihon shijin* tra l'ottobre e il novembre del 1921.²¹ Le antologie *Nihon shishū*, pubblicate tra il 1919 e il 1926, figuravano tra i prodotti di punta della *Shiwakai* ("Società di Conversazione Poetica"), l'ecumenica associazione in cui erano confluite le principali tendenze della scena poetica (*shidan*) di periodo Taishō. Kawaji Ryūkō giocava un ruolo molto rilevante nell'associazione, e questo spiega l'insolita visibilità accordata alle sperimentazioni di Hirato in queste antologie e in *Nihon shijin*, rivista ufficiale della *Shiwakai*.

Negli *Yonshu no tenkai*, Hirato presenta alcune poesie rappresentative degli stili che elenca anche in *Anarojisumu ni tsuite*. Si tratta di "poesia futurista temporale" (*jikanteki miraiha no shi*), "poesia cubista spaziale" (*kūkanteki rittaishi*), "poesia quadridimensionale" (*daiyon sokumen no shi*) e "poesia post-espressionista ovvero dell'analogismo" (*kōki hyōgenha mata wa anarojisumu no shi*). I suoi esempi di

²¹ Per la datazione dei testi di Hirato che non ho potuto verificare direttamente, faccio riferimento a Hatori (1990).

“poesia futurista temporale” e di “poesia cubista spaziale” si segnalano per alcune consonanze tematiche e tecniche con i rispettivi referenti esteri, tra cui, per esempio, i motivi della velocità e della distruzione per il Futurismo, e l’uso calligrammatico del verso, alla Apollinaire, per il Cubismo - elemento, quest’ultimo, già notato a suo tempo da Kawaji Ryūkō (1921: 101; 1922: 102). Tuttavia, nella maggior parte dei casi, non è agevole desumere da questi componimenti i presupposti o le conclusioni poetologiche su cui Hirato si diffonde nel testo qui tradotto.

Il secondo evento che traspare in filigrana in *Anarōjisumu ni tsuite* è il trasferimento a Tōkyō, nel novembre del 1921, di Paul Claudel come ambasciatore di Francia. L’arrivo dello scrittore produsse grande eccitazione nel mondo letterario giapponese. Singolarmente (viste le simpatie conservatrici di Claudel), tra i più entusiasti della sua presenza furono scrittori, come Komaki Ōmi (1894-1978), legati alla da poco fondata rivista *Tanemaku hito* (“Il seminatore”), pioniera del nascente movimento della letteratura proletaria. Hirato dedicò a Claudel un articolo, *Pōru Kurōderu ron* (“Saggio su Paul Claudel”), pubblicato sulla rivista *Shinbungei* (“Nuova letteratura”) nel gennaio del 1922, probabilmente sulla scia di Komaki Ōmi, che in *Pōru Kurōderu no inshō* (“Un’impressione di Paul Claudel”) ne aveva parlato su *Nihon shijin* nel novembre del 1921 (Nishino 2020: 106-109). La stessa rivista avrebbe dedicato un numero speciale all’autore francese nel maggio del 1923. In *Anarōjisumu ni tsuite*, in maniera assai discutibile, Hirato associa Claudel all’Espressionismo, soffermandosi in particolare sulla nuova concezione spirituale che emergerebbe dal dramma *L’annonce faite à Marie* (1912).

Infine, si potrebbe forse aggiungere un terzo evento prodromico alla fioritura di testi futuristi da parte di Hirato che si verificò nell’autunno 1921 - inverno 1922. Nel settembre del 1921 uscì un numero speciale (4/6) della rivista *Gendai no bijutsu* (“Arte contemporanea”) dedicato a Cubismo, Futurismo ed Espressionismo, contenente diversi materiali sulle tre avanguardie, che potrebbero aver stimolato le iniziative futuriste di Hirato.²²

Per aiutare l’interpretazione di un testo non facile come *Anarōjisumu ni tsuite*, si dà tra parentesi tonde l’originale di alcuni termini particolarmente significativi. Il lessico adoperato da Hirato denota una certa dimestichezza con alcune parole-chiave del discorso artistico e (in misura minore) filosofico dell’epoca; per esempio, l’uso del prefisso *kōki* (come in *kōki hyōgenshugi*, “post-espressionismo”) richiama il diffusissimo termine *kōki inshōha* (“post-impressionismo”), ed è analogo all’uso fattone da Kanbara Tai (1898-1997) per definire le sue “poesie post-cubiste” (*kōki rittaishi*) del 1917. Hirato mette

²² Parte della rivista, corrispondente a traduzioni giapponesi dei testi presenti nel catalogo della mostra futurista del 1912 alla Sackville Gallery di Londra, è riprodotta in KSGS-SZ, vol. 2: 299-314. Il resto si desume da resoconti di Chiba Sen’ichi (a partire da 1973: 328-329) e Věra Linhartová (1986: 145).

in atto con grande disinvoltura una sua personalissima combinatoria algebrica degli “ismi” (*shugi, izumu*), conandone anche di nuovi, incurante delle possibili contraddizioni storiche e dottrinali che questa operazione comporta.²³ Anche in questo testo, inoltre, notiamo il sostrato francofono del suo discorso, con molti termini in *katakana* che riproducono pronunce francesi (*imāju, banarite, sanboru, aregorī*, ecc.).

La conclusione del saggio è tra i passaggi più citati dell’opera di Hirato. Già il poeta Hagiwara Kyōjirō (1899-1938) vi si era soffermato in uno scritto del 1931. Compiuto il periplo intorno ai limiti dell’Imagismo e dell’Espressionismo, nonché del metodo analogico del Futurismo, e indicata nell’analogismo la soluzione ad essi, *Anarōjisumu ni tsuite* termina con una dichiarazione di eclettismo, riconoscendo le molteplici strade e combinazioni che un poeta moderno può compiere per arrivare all’espressione del proprio io. Questi ondeggiamenti, spesso collegati dalla critica alla galleria di stili esposti negli *Yonshu no tenkai*, possono suscitare più di una perplessità; Hatori Tetsuya li ha ricondotti al “vertiginoso tumulto di idee” in cui si trovava Hirato (1999: 58); Wada Hirofumi ha rilevato come essi riflettano il “caotico paesaggio mentale” dell’avanguardia giapponese di inizio anni Venti (2002: 8); Ōishi Masahiko li ha considerati una manifestazione del “dilettantismo di qualità” (*ryōshitsuna amachuarizumu*) tipico del movimento (2009: 25). Tuttavia, come notava già Hagiwara, a salvaguardare l’operazione di Hirato dal rischio di scadere nel formalismo interviene l’aggancio alle “cose necessarie” (*hitsuzentekina mono*), che riecheggia quanto dichiarato da Hirato stesso sulla natura pratica del proprio Futurismo nel saggio *Watashi no miraishugi to jikkō* (“Il mio Futurismo e la sua realizzazione pratica”).²⁴

²³ Nota ad esempio Ōoka Makoto: “La suddivisione in sé non ha molto senso. Si capisce l’ambizione di sintetizzare costi quel che costi le idee artistiche dell’avanguardia estera, come Futurismo, Cubismo, Dada, Espressionismo e così via [...] ma si può dire che il tutto si riduca a una mera operazione sui segni” (2005: 16-17).

²⁴ Per ulteriori considerazioni e informazioni su Hirato e su *Anarōjisumu ni tsuite* si rimanda a Zanotti (2008; 2016).

Hirato Renkichi, “Sull’analogismo”²⁵

Ho provato a classificare un certo numero di miei nuovi componimenti di prova dell’anno scorso ne *I quattro tipi di sviluppo del mio movimento per la poesia nuova nell’anno 1921*, di prossima uscita (cfr. “Antologia di poesia giapponese”).²⁶

Si tratta dei seguenti quattro sviluppi:

- I. poesia futurista temporale
- II. poesia cubista spaziale
- III. poesia quadridimensionale (FUTURISME + CUBISME = DADAISME = EXPRESSIONISME²⁷)
- IV. poesia post-espressionista ovvero dell’analogismo (IMAGISME + EXPRESSIONISME = ANALOGISME = perfetto espressionismo unitario dell’immagine riflessa esterna e dell’immagine interna)

Io tuttavia non sto dicendo che il Futurismo sia esclusivamente temporale, voglio solo mettere su questo punto l’accento della mia interpretazione di questo “ismo”. Lo stesso dicasi per il Cubismo, di cui enfatizzo in particolare la spazialità.

Una dottrina concreta sulle ultime correnti del Post-espressionismo o dell’analogismo, sono probabilmente io il primo a proclamarla. – Comincerò senza indugio dalle conclusioni.

Sono convinto che il nucleo più importante dell’arte dell’Espressionismo venuto alla ribalta dopo la Guerra risieda nell’incarnazione²⁸ dello spirito interiore (*naizai seishin* 内在精神)²⁹. Di contro, sono

²⁵ *Anarōjisumu* è la lettura in *katakana* che Hirato sovrappone a *dōitsu hyōgenshugi* (同一表現主義), traducibile con “espressionismo unitario”. I *kanji* riprodotti nelle mie annotazioni sono stati normalizzati secondo la grafia moderna. La traduzione è condotta sul testo in Hirato (1981 [1931]: 182-193), che emenda gli errori di stampa della prima pubblicazione su rivista (Hirato 1922). Il testo è stato tradotto integralmente in inglese (Hirato 2018). Alcuni brani sono stati tradotti in tedesco (Hackner 2001: 73-77).

²⁶ Le poesie dei *Quattro tipi di sviluppo* (*Yonshu no tenkai*), pubblicate in precedenza separatamente, furono riunite con questo titolo nella quarta antologia annuale *Nihon shishū* (“Antologia di poesia giapponese”) della *Shiwakai*. L’antologia in questione raccoglieva il meglio dei componimenti del 1921, e quando Hirato completava *Anarōjisumu ni tsuite* (febbraio 1922) era prossima a uscire (di solito veniva pubblicata in aprile).

²⁷ Queste e le seguenti parole maiuscole appaiono in francese nel testo.

²⁸ *Furigana inkānēshon* su *nikuka* (肉化).

²⁹ Traduco il termine *naizai* (*no*), che appare nel testo per lo più in funzione attributiva (es. *naizai seishin*, “spirito interiore”), con “interiore”, “intrinseco”, suo primo significato. Nel caso specifico, lo si è inteso come riferito alla realtà interiore-

convinto che il nucleo più importante dell'Imagismo, nome che viene dato da qualche anno a un gruppo di poeti inglesi e americani,³⁰ risieda in un'operazione di riflessione della realtà (*jitsuzai no hansha sayō* 実在の反射作用). Concependole in questo modo, io intendo unificare queste due necessarie visioni artistiche moderne suturandone le divisioni. Questo è il mio analogismo (ANALOGISME).

Perché è nato l'Imagismo? Fondamentalmente l'*image* (immaginazione)³¹ non è altro che il ricordo e la somma delle sensazioni (*kankaku no kioku to sōwa* 感覚の記憶と総和) verso un oggetto (*busshō* 物象). Gli imagisti, dando grande peso a questa immaginazione, si oppongono alla *banalité* della maniera naturalista che vede le cose (*jibutsu* 事物) in quanto cose. Le loro sensazioni sono diventate troppo acute, troppo complesse per vedere le cose in quanto cose. Essi trascelgono tra i ricordi e la somma delle loro sensazioni i difetti della realtà, e cercano di correggerli proiettandoli come forme (*sugata* 象) eccellenti; per questo questa scuola adopera ogni genere di *symboles*, *allégories* e aggettivi complessi.

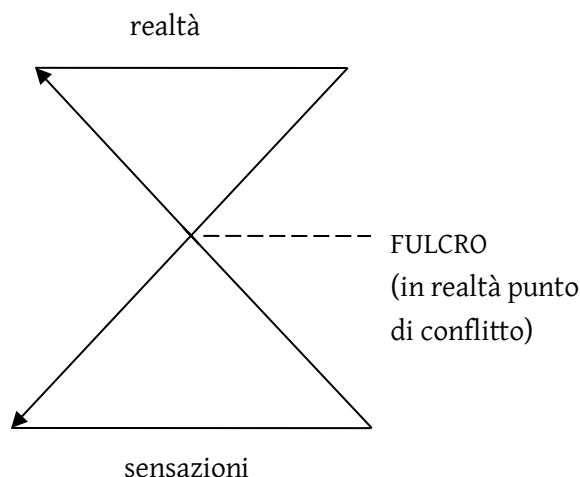
Tuttavia questo è solo uno sviluppo del realismo, e corrisponde in pittura all'itinerario e alla svolta che portano dall'Impressionismo al Post-impressionismo. Perciò, separando i due presupposti della poesia lirica tradizionale, e cioè l'assorbimento dell'oggetto e l'esaltazione della propria soggettività, l'Imagismo assorbe sì l'oggetto, ma si limita a duplicarlo. Così, il rapporto tra interno ed esterno così come è concepito da questa scuola può essere spiegato con lo schema seguente. (Il fulcro indicato qui corrisponde alla necessità di una *concentrazione* (*concentration*)³² poetica, su cui insiste la signorina Amy Lowell, preclara poetessa di questa scuola, ovvero alla necessità di un *fulcro* poetico; riassumendo, possiamo considerare questo fulcro semplicemente come il punto di conflitto che sorge dall'intersezione della linea della realtà con quella della sensazione.)

spirituale del soggetto, contrapposta ai fenomeni esteriori-materiali (a sostegno di questa interpretazione, si consideri che più avanti questo "spirito interiore" viene dato come sinonimo dello "spirito lirico" soggettivo).

³⁰ Hirato aveva già pubblicato l'articolo *Imajisuto no shinkyō* ("Lo stato mentale degli imagisti") nel 1918 (Hirato 1918; 2018b). In *Anarōjisumu ni tsuite* sembra ignorare i successivi sviluppi del modernismo inglese, a partire dal Vorticism, che pure fu uno dei movimenti d'avanguardia europei più vicini al Futurismo italiano.

³¹ Hirato usa il termine *imāju* (dal francese), doppiato tra parentesi da *sōzō* (想像). Nel testo il termine viene adoperato come sinonimo di *shashō* (写象), radice del termine usato per tradurre "Imagismo", *shashōshugi*. Alla luce di questa definizione, *shashō* è stato tradotto sopra come "immagine riflessa esterna" (la somma dei ricordi e sensazioni suscitati da un dato oggetto), anche per sottolineare l'opposizione con *naishō* (内象), "immagine interna".

³² È lecito supporre che il コンモントレイション del testo originale contenga un errore di stampa. Il riferimento è probabilmente al motto *Finally, most of us believe that concentration is of the very essence of poetry*, che fa parte delle prescrizioni elencate nella prefazione a *Some Imagist Poets: An Anthology* (1915: vii).



Ciò che non soddisfa nell'Imagismo sta in questo. Naturalmente, in una pratica poetica che richiede svariati tipi di tecniche espressive, ci sono spesso dei casi in cui questa espressione risulta appropriata; tuttavia questo metodo non può essere preso come regola assolutamente valida.

Perché è nato l'Espressionismo? *Expression* si contrappone a *Impression*, è il suo opposto³³. In luogo dell'arte dell'Impressionismo che presuppone la capacità di giovare di fenomeni naturali casuali, gli Espressionisti progettano un grande balzo coraggioso dello spirito interiore (spirito lirico). Questo perché gli uomini si sono troppo conformati alla realtà, hanno sovraccaricato la realtà, e hanno abusato completamente delle sensazioni umane. E la tristezza della realtà è stata percepita per la prima volta nella morte senza via di scampo della Grande Guerra. Ad ogni modo, essi, europei che, una volta ucciso Dio, avevano considerato la materia come incarnazione della vita degli uomini, ora, insoddisfatti di una civiltà materiale ormai troppo debole, si oppongono alla materia ricorrendo di nuovo allo spirito divino che è dentro di loro (*naizai suru kami no kokoro* 内在する神の心) e cercano di conquistarla trapiantandolo in essa. È un dato di fatto che lo spirito lirico di Paul Claudel (chi volesse conoscere nel dettaglio questo spirito, è invitato a leggere il mio saggio su Paul Claudel nel numero di gennaio di quest'anno di *Nuova letteratura*³⁴) abbia contagiato i giovani espressionisti tedeschi. Ne *L'annuncio fatto a Maria*, l'incarnazione dello spirito interiore attuata da Claudel non rende forse perfettamente conto

³³ Entrambe le parole sono in caratteri latini nel testo.

³⁴ Hirato Renkichi, "Pōru Kurōderu ron", *Shinbungei*, gennaio 1922. Il testo contenuto in Hirato 1981 riporta erroneamente "gennaio del decimo anno Taishō [1921]".

dell'atteggiamento mentale degli espressionisti tedeschi, ma Yoshie Kogan su *L'annuncio fatto a Maria*³⁵ ha scritto una valida interpretazione.

Lo si potrebbe anche dire una sorta di dramma liturgico, un mistero. Pur essendone consapevole, spinta dalla pietà e dal perdono, la giovane Violaine dà un bacio a un uomo malato di lebbra, e finisce per ammalarsi a sua volta. È allora che il padre parte per un viaggio in terre lontane. Prima di partire aveva pensato di sistemare le due figlie, Violaine e Mara, e aveva scelto per la figlia maggiore il loro vicino Jacques. Tuttavia anche Mara, la sorella minore, ama quest'uomo, e poiché perseguita la sorella, questa alla fine abbandona il mondo e inizia una vita errabonda per i boschi. La gente semplice del villaggio la venera, e riconosce nella sua condotta un che di miracoloso. Qualche tempo dopo, sua sorella Mara, forse per il castigo divino, partorisce una bimba cieca e prossima alla morte. Quando ignara va a cercare la donna dei miracoli in mezzo alla tormenta, Violaine prende dolcemente tra le braccia la bambina, le apre gli occhi, e la riporta in vita. Mara le grida a gran voce: "Il tuo amore ha fatto di te una madre", ma, ancora piena di rancore, col cuore ancora in preda alla gelosia, uccide la sorella. Violaine, esalando l'ultimo respiro, le perdona tutto, e muore trovando la beatitudine nella morte. Tempo dopo rinasce forse nell'effigie sacra che lo scultore lebbroso Pierre de Craon, su cui all'inizio della storia aveva riversato la sua pietà, sta scolpendo in chiesa.³⁶

Questo è l'annuncio che il santo amore di Dio si è fatto uomo, ha assunto fattezze concrete. La maternità nasce dall'amore, e l'amore, pur mortificando da un lato il corpo, consumando anche la morte consente di trovare in essa una gioia inesauribile. È la forma in cui divino e umano hanno interagito. Come lo stesso Claudel ebbe a confessare, "Dio esiste come un essere personale";³⁷ il Dio di Claudel, pur essendo invisibile, si manifesta nella condizione umana. Si manifesta penetrando la condizione umana. I personaggi da lui ritratti sono la concretizzazione di astrazioni, anzi: sono la concretizzazione di verità. In questo si mostra la sua nuova tecnica.³⁸

Il nucleo principale dell'Espressionismo si riassume con la spiegazione dell'incarnazione dello spirito interiore allo stesso modo che in Claudel. Tuttavia in esso c'è una specie di ansia e crisi. Come dice

³⁵ Yoshie Kogan (1880-1940), noto anche come Yoshie Takamatsu, fu critico letterario e poeta, grande conoscitore e divulgatore della letteratura francese in Giappone. Si laureò in inglese a Waseda, presso cui in seguito divenne docente e dove contribuì, di ritorno da un soggiorno in Francia (1916-1920), alla fondazione del dipartimento di letteratura francese. La prima versione del dramma di Claudel *L'annonce faite à Marie*, l'unica esistente all'epoca, è quella pubblicata per la prima volta nel 1912.

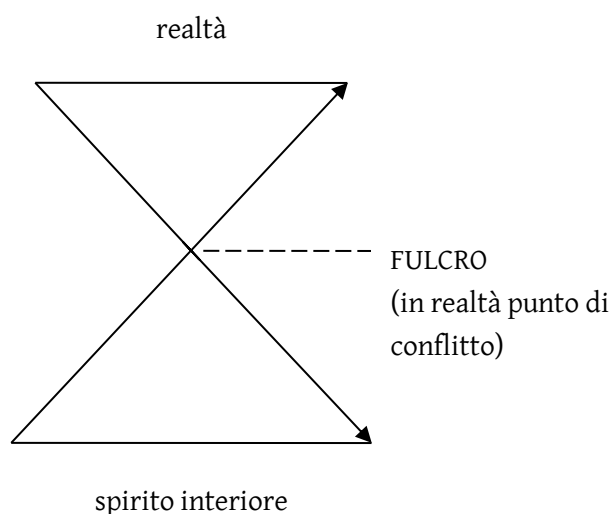
³⁶ Tralasciando la fantasiosa interpretazione metempsychotica sulla sorte di Violaine dopo la morte, il riassunto presenta alcuni errori fattuali (in particolare, la frase messa in bocca a Mara non viene mai pronunciata), che comunque non alterano la sostanza della storia.

³⁷ Il riferimento è a un passaggio dello scritto *Ma conversion*, in cui Claudel afferma: *Dieu existe, il est là. C'est quelqu'un. C'est un être aussi personnel que moi* (cit. in Nishino 2024: 74).

³⁸ Il brano citato viene da un articolo di Yoshie Kogan intitolato *Pōru Kurōderu* apparso sul numero di novembre 1921 di *Kaizō* ("Ricostruzione"). Vedi Nishino (2024: 71-75).

Diebold,³⁹ “l’Espressionismo è infine una possibilità dell’arte. È la predisposizione per la nascita di un’arte del futuro – È una crisi”.⁴⁰ È su questa crisi che io rifletto.

L’Espressionismo, invece di sensazionalizzare la realtà per mezzo delle sensazioni come fa l’Imagismo, dà alla realtà un’incarnazione per mezzo dello spirito interiore. In esso abbiamo pressione, innalzamento e audacia del cuore ancora più intensi, e i due presupposti della poesia lirica tradizionale –assorbimento dell’oggetto ed esaltazione della propria soggettività- sono salvaguardati. Tuttavia, come mostra lo schema seguente, i due triangoli equilateri ancora coesistono, e il vertice della loro piramide costituisce il punto di conflitto in cui le due linee che formano entrambi i triangoli divergono reciprocamente.



Tutta l’arte rumorosa⁴¹ del periodo di transizione, sia che si tratti di Futurismo, Cubismo, Imagismo o di qualsiasi altra arte, possiede questo punto di conflitto, che costituisce il fulcro del suo nucleo principale.

Il difetto dell’Espressionismo sta nel suo eccesso⁴² di spirito interiore, nonché nell’eccesso di sovrannaturale presente nelle sue incarnazioni. Esse sono inoltre troppo mistiche e troppo

³⁹ Bernhard Diebold (1886-1945), critico e scrittore svizzero, specialista di teatro espressionista. La frase *Expressionismus ist erst eine Kunstmöglichkeit, die Prädisposition für eine fünftige Kunst – eine Krise* viene dal suo saggio *Anarchie im Drama* (1921), ma probabilmente Hirato – che non leggeva il tedesco – vi era pervenuto tramite altre fonti.

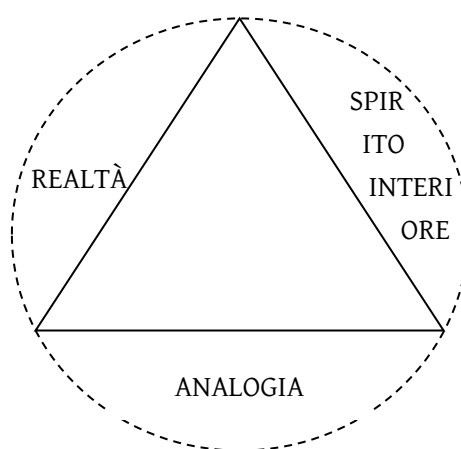
⁴⁰ Questo passaggio del testo di Hirato è citato anche in Morton (2004: 46).

⁴¹ L’oscuro termine in *katakana* ブリュイチュール (francese *bruiture*?) è spiegato tra parentesi con *sōzatsu* (騒雑) “rumore”.

⁴² Il testo ha qui *kachō* (過超), possibile variante o refuso per *chōka* (超過).

miracolose⁴³. Può darsi che in certi casi usando il sesto senso +++++ siamo in grado di sperimentare diversi miracoli, e di attingere la realtà ultima. E forse possiamo, per mezzo delle nostre acute percezioni, sfondare le tre “dimensioni”⁴⁴ di questo mondo e scorgere, nel suo intimo più intimo, la quarta dimensione.⁴⁵ — Macché, possiamo riuscirci certamente... Ma ciò quanti ambiti della nostra vita di tutti i giorni potrà interessare? — Ah, non sogniamo forse solo quando dormiamo?⁴⁶

Facendo un passo in avanti da qui, io cerco l’analogia tra la realtà e lo spirito interiore, e metto l’accento sul loro perfetto espressionismo unitario. Come mostra lo schema seguente, questo significa la perfetta trinità⁴⁷ tra materia e spirito.



L’analogia, integrando le divisioni tra Imagismo ed Espressionismo, diventa una forma perfetta. L’eliminazione della mancanza di spirito interiore dell’Imagismo e l’eliminazione della mancanza di senso della realtà dell’Espressionismo, l’analogia le lega saldamente tra loro. L’analogia fonde le sensazioni prodotte dalla realtà e la coscienza interna (*naisen suru ishiki* 内潜する意識)⁴⁸, rimuove completamente la barriera tra interno ed esterno, media un’arte della coincidenza tra materia e spirito.

⁴³ *Furigana mirakyuryū* (*miraculeux*) su *kisekiteki* (奇跡的).

⁴⁴ *Furigana dimanshon* su *hirogari* (拡がり).

⁴⁵ *Furigana kuwatoriēmu dimanshon* su *daiyon no sokumen* (第四の側面).

⁴⁶ Gonda Hiromi (2008) svolge una serie di considerazioni molto interessanti sulla coesistenza della poetica dell’analogismo e della poetica della quarta dimensione nell’ultima produzione di Hirato.

⁴⁷ *Sanmi ittai* (三位一体) è il traduce della cristiana “Trinità”.

⁴⁸ L’uso del composto *naisen* (内潜) dove ci si sarebbe aspettati *naizai* (内在) mostra una possibile oscillazione terminologica di Hirato. Nel testo del 1931, forse per un refuso, compare solo 内潜 invece di 内潜する意識.

In questo senso, l'Analogismo è in arte la scoperta del principio della relatività (*sōtaisei shinri* 相对性真理).⁴⁹

Il futurista Marinetti può essere considerato un precursore di questa analogia: nel “Manifesto tecnico della letteratura futurista” (*Manifeste technique de la littérature futuriste*)⁵⁰ del 1912 così scrive:

Fino a oggi i letterati hanno abbandonato⁵¹ questa analogia immediata senza voltarsi indietro. Per esempio capitava che un certo animale venisse paragonato a un essere umano o a un altro animale. Tuttavia, ciò è simile a cercare un volto somigliante in una fotografia. Per esempio, prendiamo un cane chiamato fox-terrier. Esso è stato paragonato a un piccolissimo cavallo. Tuttavia, andando più avanti, il fox-terrier lo si potrebbe paragonare a un piccolo telegrafo, mentre io lo paragono a un'acqua che ribolle. In questo modo l'ambito dell'analogia viene espanso sempre di più, viene approfondito sempre di più.

L'analogia non è altro che l'amore illimitato che collega saldamente cose tra loro distanti, lontane e opposte.⁵²

Tuttavia, l'analogia di cui parla qui Marinetti è soprattutto un mezzo per misurare la freschezza e la ricchezza dell'immaginazione (che egli chiama *l'imagination sans fils*⁵³), e ha all'incirca la stessa natura del processo di riflessione dell'Imagismo. I poeti futuristi che cantano le lodi della materia, “usando questa ricca analogia, progettando in essa la trasformazione della realtà in una grande sinfonia (*ichidai kigakuka* 一大器楽化), facendo un'arte *polychrome* (policroma), *polyphonique* (polifonica), *polymorphe* (polimorfa), si sforzano infatti di abbracciare l'intera vita umana”.⁵⁴ E a questo proposito, il contributo

⁴⁹ Dizione leggermente diversa da quella più comune, che è *sōtaisei genri* (相对性原理). Va ricordato che verso la fine del 1922 Albert Einstein visitò il Giappone per tenere alcune conferenze sulla teoria della relatività, su invito della rivista *Kaizō*. Già negli ultimi mesi del 1921 la rivista aveva ospitato articoli di presentazione della teoria della relatività.

⁵⁰ Hirato cita, oltre al titolo tradotto in giapponese, anche quello francese del “Manifesto tecnico”, sicché è lecito supporre che l'abbia letto anche in questa lingua. Una frase di questo manifesto, in francese, viene riportata anche nel manifesto futurista di Hirato del 1921. Il *Manifeste technique* viene qui ritradotto dal giapponese di Hirato, al fine di evidenziare gli errori di traduzione commessi da lui o dalla sua fonte giapponese.

⁵¹ È presente un errore, dovuto all'errata traduzione del verbo *s'abandonner*, qui reso con *suteru*, “abbandonare”. L'effetto è che la traduzione dice l'esatto contrario del testo originale, che nella sua versione francese così recita: *Les écrivains se sont abandonnés jusqu'ici à l'analogie immédiate*.

⁵² *Les écrivains se sont abandonnés jusqu'ici à l'analogie immédiate. Ils ont comparé par exemple un animal à l'homme ou à un autre animal, ce qui est encore presque de la photographie. Ils ont comparé par exemple un fox-terrier à un tout petit pur-sang. D'autres, plus avancés, pourraient comparer ce même fox-terrier trépidant à une petite machine Morse. Je le compare, moi, à une eau bouillonnante. Il y a là une gradation d'analogies de plus en plus vastes, des rapports de plus en plus profonds bien que très éloignés. L'analogie n'est que l'amour immense qui rattache les choses distantes, apparemment différentes et hostiles* (Marinetti 1912).

⁵³ In francese nel testo.

⁵⁴ Citazione imperfetta dal “Manifeste technique” di Marinetti: *C'est moyennant des analogies très vastes que ce style orchestral, à la fois polychrome, polyphonique et polymorphe, peut embrasser la vie de la matière* (Marinetti 1912). I fraintendimenti di Hirato (ad

dell'avversione per la vecchie regole e la vecchia sintassi convenzionali e razionaliste, nonché della loro distruzione, su cui insistono tanto, non lo si coglie forse guardando come vanno fieri di allineare ingegnosamente le lettere della parola FUMER in forma di fumo?⁵⁵

La frase “L’analogia non è altro che l’amore illimitato che collega saldamente cose tra loro distanti, lontane e opposte” è veramente un’acutissima osservazione da parte di Marinetti, ma qui inizia la questione.

Io, come strumento dell’immaginazione, più che dalla distruzione della sintassi e della grammatica sono mosso da cose più necessarie. In altri termini, il rapporto parallelo tra interno ed esterno che la vecchia poesia lirica non ha saputo portare a compimento, con l’adozione dell’analogia, è trasformato in un fluido perfettamente scorrevole.⁵⁶ Non si tratta semplicemente di un segno unico tra parola e parola, né di un’unica espressione tra sensazione e sensazione, né di un unico codice tra cosa e cosa, né di un confronto di qualche tipo: lo spirito lirico che sgorga dall’interno e la sensazione reale, riflesso dell’esterno, vengono espressi in maniera perfettamente unitaria all’interno di quello specchio che è l’analogia. Questo è il mio analogismo. (Confido che questo si veda in particolare negli esempi concreti esposti ne *I quattro tipi di sviluppo del mio movimento per la poesia nuova nell’anno 1921*).

Ciò che i poeti moderni cercano di comporre è complesso. Una sensibilità poetica ora va verso il Futurismo, ora va verso il Cubismo, poi verso l’Imagismo, verso l’Espressionismo e poi verso l’Analogismo. – Non c’è bisogno di spiegare che ciò è del tutto naturale. Io sono lo scopritore dell’Analogismo, ma al tempo stesso affermo che esso non è l’unico modo di esprimere il proprio io.

– febbraio 1922 –

es., “vita umana”, *ningen seikatsu*, in luogo di “vita della materia”) sono significativamente nel segno di un’interpretazione “umanitaria”. Il concetto di *ichidai kigakuka*, mediato probabilmente dagli scritti di Matsuura Hajime, viene ripetuto anche in *Watashi no miraishugi to jikkō*.

⁵⁵ Questo esempio sembra tratto dal manifesto *La splendeur géométrique et mécanique et la sensibilité numérique* (11 marzo 1914) di Marinetti.

⁵⁶ In questa espressione Gonda Hiromi (2008: 170) coglie -correttamente, a mio modo di vedere- un possibile accento bergsoniano.

Bibliografia

- Chiba, Sen'ichi. 1973. “Avangyarudo shi undō to Taishōshi no hōkai”. In: *Kōza – Nihon gendaishi shi*, vol. II: *Taishōki*, a cura di Murano Shirō et al., 309-356. Tōkyō: Yūbun Shoin.
- Gonda, Hiromi. 2008. “Tenkai suru dai yojigen: Hirato Renkichi no gendaisei to saihyōka”. *Nihon kindai bungaku* 78: 165-179.
- Hackner, Thomas. 2001. *Dada und Futurismus in Japan: Die Rezeption der Historischen Avantgarden*. Monaco: Iudicium.
- Hagiwara, Kyōjirō. 1931. “Hirato Renkichi ni taisuru memo”. *Shi, genjitsu* 4: 198-205.
- Hatori, Tetsuya. 1990. “Hirato Renkichi sakuhin mokuroku”. *Seikei kokubun* 23: 87-102.
- Hatori, Tetsuya. 1999. “Hirato Renkichi, shi no tenkai”. *Seikei Daigaku Bungakubu kiyō* 34: 33-61.
- Hirato, Renkichi. 1918. “Imajisuto no shinkyō”. *Gendai shiika* 1/2: 13.
- Hirato, Renkichi. 1922. “Anarojisumu ni tsuite”. *Nihon shijin* 2/5: 83-88.
- Hirato, Renkichi. 1981 [1931]. *Hirato Renkichi shishū*. A cura di Kawaji Ryūkō, Hagiwara Kyōjirō, Yamazaki Yasuo, Kanbara Tai. Tōkyō: Nihon Kindai Bungakukan.
- Hirato, Renkichi. 2018a. “On Analogism”. Traduzione di Sho Sugita. *Cha: An Asian Literary Journal* 39. <https://www.asiancha.com/content/view/3119/657>
- Hirato, Renkichi. 2018b. “On the State of the Imagists”. Traduzione di Sho Sugita. *Cha: An Asian Literary Journal* 39. <https://www.asiancha.com/content/view/3121/657/>
- Kawaji, Ryūkō. 1921. “Honnen no shidan o kaerimite”. *Waseda bungaku* 193: 96-101.
- Kawaji, Ryūkō. 1922. “Mori sensei no koto, sono ta”. *Nihon shijin* 2/9: 100-102.
- KSGS-SZ: *Kaigai shinkō geijutsuron sōsho, shinbun zasshi hen*. A cura di Hidaka Shōji e Omuka Toshiharu. Tōkyō: Yumani Shobō, 2005. 10 voll.
- Linhartová, Věra. 1986. “Manifestes et réflexions 1910-1941. Textes choisis, traduits et présentés par Věra Linhartová”. In: *Japon des avant-gardes 1910-1970*. 140-173. Parigi: Editions du Centre Pompidou.
- Marinetti, F. T. 1912. “Manifeste technique de la littérature futuriste”. Milano: Direction du mouvement futuriste.
- Marinetti, F. T. 1914. “La splendeur géométrique et mécanique et la sensibilité numérique”. Milano: Direction du mouvement futuriste.
- Morton, Leith. 2004. *Modernism in Practice: An Introduction to Postwar Japanese Poetry*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- Nishino, Ayako. 2020. “Taishōki no nihonjin ni yoru Pōru Kurōderu juyō: Komaki Ōmi ga mita Kurōderu (1)”. *Geibun kenkyū* 119/2: 69-81 (112-100).
- Nishino, Ayako. 2024. “Taishōki no nihonjin ni yoru Kurōderu juyō: Yoshie Takamatsu ni yoru Kurōderu”. *Keiō Gijuku Daigaku Hiyoshi kiyō. Furansugo Furansu bungaku* 78: 59-91.
- Ōishi, Masahiko. 2009. *Higa tōi: Nihon modanizumu / Roshia avangyarudo*. Tōkyō: Suseisha.

- Ōoka, Makoto. 2005. *Shōwashishi: Unmei kyōdōtai o yomu*. Tōkyō: Shichōsha.
- Some Imagist Poets: An Anthology*. 1915. Boston: Houghton Mifflin Company.
- Wada, Hirofumi. 2002. “Kindaishi to gendaishi no kyōiki: Hirato Renkichi shishū o kagami toshite”. *Nihon gendai shiika kenkyū* 5: 1-11.
- Zanotti, Pierantonio. 2008. “‘La città è un motore e il suo cuore è una dinamo elettrica.’ Considerazioni sul futurismo di Hirato Renkichi (1894?-1922)”. In: *Atti del XXX Convegno di Studi sul Giappone*, a cura di Maria Chiara Migliore, 313-328. Galatina: Congedo Editore.
- Zanotti, Pierantonio (a cura di). 2016. “Manifesto futurista giapponese”. In: *Letterario, troppo letterario: Antologia della critica giapponese moderna*, a cura di Luisa Bienati et al., 134-139. Venezia: Marsilio.

Pierantonio Zanotti è professore associato di lingua e letteratura giapponese presso il Dipartimento di Studi sull'Asia e sull'Africa Mediterranea dell'Università Ca' Foscari di Venezia. Il suo campo di ricerca è la letteratura giapponese del periodo moderno (1868-1945). Si concentra in particolare sulla poesia, sul modernismo e sulla ricezione delle avanguardie europee, con un'attenzione speciale al Futurismo italiano.

Pierantonio può essere contattato all'indirizzo mail:

pierantonio.zanotti@unive.it