

TOWARDS CULTURAL COMMUNICATION. AN ITALIAN PRINTING HOUSE
AND A SCHOLAR FROM ITALY IN JAPAN

In the field of cultural intersections between Europe and Japan, religious communication plays a limited though significant role. With respect to this scenario, this essay retraces some of the phases in the activities carried out by the Italian Salesian missionaries in Japan from 1928. Among various forms of propaganda, the missionaries chose printing. To this purpose they founded a printing house responsible for the publication of quite a number of books, not merely of a confessional nature, but keen to investigate possible integration between Western and Japanese visions. Distinctive features of the texts include the use of popular language, *kōgo*, especially in translating the Bible. At the same time, his knowledge of Japanese literature and his philological skill allowed Mario Marega, one of the above-mentioned priests, to study ancient documents and to have a classical text such as *Kojiki* translated into Italian. The book, published by Laterza, was welcomed by scholars, including Benedetto Croce.

文化の伝達 日本におけるサレジオ会の出版活動とイタリア知識人

アンニバーバレ・ザンバルビエーリ

ヨーロッパ-日本間の文化的接触という枠組みの中で宗教の伝達は、それ自体の限界に留まりながらも意義深い足跡を残した。この観点から本稿では1928年から始まったイタリア、サレジオ会宣教活動の一部を再構築する。サレジオ会士たちは、カトリック信仰の内容を伝えるに当たってより大きな影響を与える出版という宣教形式を選択したのである。こうして創設された出版社からは純粹に宗教的な内容のものばかりでなく、西欧社会と日本との融合を目的とした冊子も少なからず出版された。わけでも日本語口語訳聖書の出版は注目に値する。さらに同時期に日本語、日本文学に深い造詣を示したサレジオ会士一人、マリオ・マレーガ師によって最古の日本古典文学『古事記』がイタリア語に翻訳された。ラテルツァ書店より出版された同書は多くの研究者、わけでもベネデット・クロウチエの絶賛を浴びた。

PIERANTONIO ZANOTTI

LE POESIE FUTURISTE IN *RIRA NO HANA* (1914)
DI YOSANO HIROSHI

Sul soggiorno di Yosano Hiroshi 与謝野寛 (1873-1935) a Parigi (dicembre 1911-dicembre 1912) esiste una consistente bibliografia in lingua giapponese, che ha documentato cronachisticamente i suoi spostamenti, i suoi incontri e le sue attività nella capitale francese.¹ Yosano fu raggiunto per un breve periodo, tra maggio e settembre, dalla moglie Akiko 晶子, poetessa che, rispetto al marito, gode oggi di una posizione più consacrata all'interno del canone letterario giapponese. A questo proposito, la decisione della coppia di trasferirsi temporaneamente a Parigi può essere interpretata come una mossa finalizzata all'inclusione nel canone: ossia, come una manovra avente per posta in palio l'appropriazione di una certa quantità di capitale simbolico specifico.²

Rira no hana リラの花 (Fiori di lilla, novembre 1914), la ponderosa raccolta di traduzioni di contemporanei francesi con cui Yosano marcò la propria *rentrée littéraire* in Giappone fu, per certi versi, un investimento: in caso di successo, avrebbe dovuto garantire al compilatore la transattività del capitale simbolico della scena francese (altamente quotata in modo ormai istituzionale, all'interno di una *république mondiale des lettres* che, specialmente per quanto riguardava le avanguardie, aveva Parigi come proprio

¹ Tra gli altri: Yonekawa Ryōfū, "Itaria bungaku yawa / Dannuntisio wo meguru 9shō-6- Tekkan Yoroppa saishin nipōto - *Rira no hana*", *Gendai shi techō*, 34, 8, 1991, pp. 172-175; Sumie Okada, *Japanese Writers and the West*, Palgrave MacMillan, New York 2003, pp. 31-49; Nishino Yoshiaki, "Nihon no Itaria miraiha juyō", *AC*, Aomori Contemporary Art Centre, ottobre 2003, pp. 69-71; Nagaoka Takesuke, *Yosano Tekkan kenkyū - Meiji no haki no yukue*, Ofi, 2006, pp. 327-351; Kōuchi Nobuko, *'Miraiha' to Nihon no shijintachi*, JFG, 2008, capp. III-V. Utili anche i commenti di Nagaoka Takesuke ai voll. 10 (pp. 323-328) e 13 (pp. 535-537) di *Tekkan Akiko zenshū* (di seguito TAZ), Bensei shuppan, 2003 e 2004. Salvo dove diversamente indicato, i testi giapponesi si intendono stampati a Tōkyō.

² Cfr. Pierre Bourdieu, *Le regole dell'arte - Genesi e struttura del campo letterario*, Il Saggiatore, Milano 2005, in particolare il secondo paragrafo del capitolo II.

"meridiano di Greenwich letterario"³ verso colui che la presentava in Giappone. I fattori di rischio erano però troppo elevati, gli autori scelti in gran parte oscuri; e l'operazione fu portata a termine in modo maldestro: le traduzioni di Yosano erano infatti contraddistinte da veri e propri errori e fraintendimenti, oltre che da uno stile che fu percepito come qualitativamente inferiore rispetto allo standard fissato da altre opere del genere.

Il disegno di farsi istitutore del canone giapponese dei poeti francesi fallì, anche per la concorrenza di altri autori che, a ridosso degli stessi anni, si erano cimentati nell'operazione. Poeta di formazione romantica che non aveva saputo aggiornarsi, autore che già all'inizio degli anni Dieci appariva ormai espulso dai settori più avanzati della scena giapponese (condizione che in gran parte aveva motivato la sua partenza per Parigi, alla ricerca di una legittimazione eteronoma che rendesse possibile un riassetto positivo della sua posizione in patria), Yosano non riuscì a recuperare il terreno perduto. Avviata lungo i binari di una traiettoria declinante, la sua posizione al ritorno dalla Francia, indipendentemente dall'età anagrafica (nel 1913 Yosano aveva già 40 anni), equivaleva per molti versi a quella di un nuovo entrante nel campo, con l'aggravante data dalla percezione della sua figura come quella di antico detentore di un capitale ormai in gran parte dissipato.

Secondo Pierre Bourdieu, "il fallimento incoraggia alla riconversione o all'uscita dal campo"⁴, ma nonostante le velleità soggettive, la posizione di Yosano nel campo letterario giapponese si era ormai oggettivamente cristallizzata, con l'effetto di impedirgli di avere successo nella "riconversione" a moderato sostenitore e agente di una parte dell'avanguardia europea in Giappone. Yosano si trovava di fatto bloccato nella collocazione che lo aveva visto giungere all'apice della propria traiettoria nei primi anni del Novecento, quando era leader del Shinshisha 新詩社 (Associazione della Nuova Poesia, fondata nel 1899) e del gruppo di scrittori raccolti intorno alla rivista *Myōjō* 明星 (Venere, 1900-1908). Il fatto che *Rira no hana* passasse inosservata tra i letterati giapponesi fu causa ed effetto di questa posizione ormai superata e marginalizzata; in termini bourdieuiani, ciò rifletteva un'omologia tra la posizione occupata dal produttore culturale (Yosano), le sue prese di posizione (i suoi prodotti: *Rira no hana*, ma anche, come vedremo, gli scritti in cui dichiarava la propria simpatia per il futurismo) e la loro collocazione sul mercato dei beni simbolici.

³ Cfr. Pascale Casanova, *La république mondiale des lettres*, Seuil, Paris 1999, in particolare capp. III e IV.

⁴ Bourdieu, *Le regole dell'arte*, cit., p. 340.

Fiori di lillà

La tradizione storico-letteraria giapponese assegna a tre grandi antologie di traduzioni il merito di aver fatto conoscere agli intellettuali giapponesi la più avanzata produzione poetica francese. Si tratta di *Kaichōon* 海潮音 (I coralli, della marea, 1905), curata da Ueda Bin 上田敏, *Sangoshū* 珊瑚集 (Un 1913), curata da Nagai Kafū 永井荷風 e *Gekka no ichigun* 月下の一群 (Un convegno sotto la luna, 1925), curata da Horiguchi Daigaku 堀口大学. Nonostante qualche pronunciamento in favore di una rivalutazione del suo significato storico,⁵ *Rira no hana* non rientra normalmente in questo canone. Nagaoka Takesuke 永岡健右, uno dei principali studiosi di Yosano Hiroshi, rileva per esempio che la raccolta passò praticamente inosservata anche tra i poeti, oscurata dalle traduzioni simboliste di *Sangoshū*.⁶ Queste ultime avevano dalla loro quella che, secondo la stilistica dell'epoca, era una maggiore politessa formale.

Tuttavia, il successo del volume di Kafū a spese di *Rira no hana* non dipese probabilmente da motivazioni di natura meramente estetica. I poeti antologizzati in *Sangoshū* erano i simbolisti e i tardo-simbolisti di area francese (Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, Kahn, Stuart Merrill, de Régnier, ecc.): un canone decisamente attardato rispetto agli ultimi sviluppi della poesia francese e mondiale, ma che ben si attagliava a una scena giapponese che viveva il pieno della sua stagione antinaturalista, e che aveva come suoi massimi esponenti nello *shi* 詩 figure quali Kanbara Ariake 神原有明 e Kitahara Hakushū 北原白秋. L'insuccesso di *Rira no hana*, compilazione che, pur tra varie farragini, presentava una selezione comunque più moderna, denuncia forse, oltre alla prevedibile scarsa autorevolezza di Yosano come *trend-setter*, anche il ritardo e l'impreparazione dello *shidan* 詩壇 non solo di fronte agli ultimi sviluppi dell'avanguardia poetica europea, ma perfino rispetto a una scena pittorica nazionale che, avendo già recepito le più recenti indicazioni del post-impressionismo, appariva molto più attenta alle ultime sperimentazioni internazionali.

⁵ Chiba Sen'ichi, "Nihon ni okeru miraiha no shōkai to eikyō-jō: Nihon kōdai shishi no saikentō", *Kokugo kokubun kenkyū*, 33, 1966, p. 78 e *Gendai bungaku no hikaku bungakuteki kenkyū*, Yagi shoten, 1978, p. 105. Anche Hinatsu Konosuke 日夏耿之介 (1949), pur non mancando di notare la presenza di numerosi errori di traduzione, sottolineò di *Rira no hana* il valore di novità all'interno della scena letteraria giapponese (cit. in Tanaka Seikō, *Yamamura Bochō*, Chikuma shobō, 1988, p. 189).

⁶ TAZ, vol. 13, p. 537. Una dettagliata ricostruzione dossografica della ricezione di *Rira no hana* da parte dei suoi contemporanei non è ancora stata tentata: mi baso anch'io su resoconti di seconda mano (in verità un po' generici), come questo.

Al di là delle ripercussioni che ebbe sulla traiettoria individuale di Yosano, *Rira no hana* fu insomma un tentativo fallito (forse perché troppo precoce) di *intraduction*, annessione e appropriazione di un patrimonio straniero di più recente costituzione: una mancata "captazione di eredità" da un campo letterario dominante a un campo letterario "sguarnito".⁷

≈

Rira no hana si ricollega idealmente a *Pari yori* 巴里より (Da Parigi), raccolta di corrispondenze dall'Europa in gran parte già apparse su quotidiani giapponesi, che i coniugi Yosano avevano pubblicato pochi mesi prima dell'antologia, nel maggio del 1914. Se *Pari yori* documentava i contatti dei due con il mondo culturale francese e con quello della nutrita colonia di giapponesi espatriati, *Hana*, nelle parole di Yosano, avrebbe dovuto mostrare i frutti delle assidue letture e traduzioni con cui il suo compilatore aveva metodicamente occupato parte del tempo trascorso nell'appartamento parigino presso cui risiedeva a pensione.

Il titolo del volume si ispira al famoso *bistrof* La Closerie des Lilas, che ancora oggi si trova "all'angolo tra Boulevard du Montparnasse e l'Observatoire".⁸

Tra questi [locali], la Closerie des Lilas è il punto di ritrovo per molti giovani poeti. In particolare, è famosa perché ogni martedì sera vi si riuniscono, tra gli altri, molti giovani poeti che fanno gruppo intorno al direttore di *Pers et prose* Paul Fort, da poco eletto "Principe dei Poeti", e pittori e scultori futuristi. Inoltre, siccome molti giapponesi in viaggio di studio hanno già in passato preso alloggio nei dintorni, è un locale che naturalmente ha un forte legame anche coi giapponesi.

[...]

⁷ Casanova, *La république mondiale*, cit., pp. 317-336.

⁸ Yosano Hiroshi, prefazione a *Rira no hana*, in TAZ, vol. 13, p. 6.

⁹ *Ibid.* Nella prefazione, Yosano cita i nomi di dieci giapponesi con cui ebbe contatti a Parigi. Tra essi figurano i pittori Tokunaga Hitomi 徳永仁臣 (1871-1936, in Francia tra il 1911 e il 1914), Kawashima Riichirō 川島理一郎 (1886-1971, 1911-1915), Mitsutani Kunishirō 満谷国四郎 (1874-1936, 1911-1914), Yunoki Hisata 榎木久太 (1885-1970, 1911-1915) e Yamamoto Kanae 山本鼎 (1882-1946, 1912-1916). Frequentò anche i pittori Umehara Ryūzaburō 梅原竜三 (1888-1986, 1908-1913) e Tokunaga Ryūshū 徳永柳洲, autori rispettivamente della veste grafica di *Rira no hana* e *Pari yori*, nonché gli affermati pittori-critici d'arte Ishii Hakutei 石井柏亭 (1882-1958) e Kobayashi Mango 小林萬吾 (1870-1947, 1911-1914), con i quali compì anche un breve viaggio in Inghilterra (estremi cronologici dei soggiorni tratti da Hayashi Yōko, *1913nen Pari: Sawabe Seigorō to Kawashima Riichirō, soshite Fujita Tsuguharu*, "Hoshino Art Gallery", http://www10.ocn.ne.jp/~hoshino/zuroku/z_56_2/index.html (ultimo accesso: 7 aprile 2010)).

Capitai spesso per caso alle serate del martedì che si tenevano al Lilas. In seguito, ci andai anche di proposito. Quando sono in pochi, ci sono venti-trenta poeti, ma quando sono in tanti arrivano fino a settanta-ottanta. Lo frequentano anche gli amici di Paul Fort; per lo più giovani poeti di venti-trent'anni. Non poche anche le poetesse. Fort, con i capelli un po' lunghi e un lungo cappotto nero, arriva accompagnato dalla moglie e dalla figlia. Oltre ai poeti vengono anche giovani artisti. Spicca particolarmente la pittrice futurista Henriette Sauret, con indosso dei pantaloni rossi.¹⁰ Siccome Fort appoggia tutti i nuovi movimenti, vengono anche poeti futuristi italiani e russi. Vengono anche artisti cubisti e simultaneisti. È a queste riunioni che ho visto il poeta simultaneista Guillaume Apollinaire. Anche Marinetti e i suoi se passano per Parigi vanno alle riunioni.

Poiché le riunioni iniziano dopo cena, l'orario in cui ci sono più o meno tutti sono le nove. Quando sono in pochi, si siedono un po' dove capita ai tavoli interni, mischiandosi con gli altri avventori; ma quando i convenuti sono molti, dilagano dalla sala interna ai tavoli della terrazza, e arrivano perfino a mettersi sotto al gruppello di *platane* della piazza su cui dà la terrazza. Man mano che la notte si inoltra, si sentono venire dal Bal Bullier che sta dall'altra parte della piazza musiche di *valse* e *tango*, mentre di qua, con davanti coppe di varie dimensioni e tazze di caffè riempite a piacimento, gesticolando vivamente, si ride allegramente con tono pacato. Non li si vede mai comportarsi male per aver bevuto troppo. Poiché costoro si atteggiavano ad avanguardia (*saisempō* 最先鋒) dei giovani letterati di Francia, quando hanno qualcosa per cui protestare contro il governo o la società, sottoscrivono tutti insieme seduta stante un documento che hanno discusso ed elaborato qui. Quando succede, sono tutti pieni di entusiasmo e gli luccicano gli occhi. A volte fanno dei gran salti di gioia e gridano tutti insieme *hourra*. Tuttavia, non perdono mai il loro contegno. Dopo, a volte, un autore declama la sua stessa nuova opera, oppure la fa leggere a un'attrice. La cosa suscita applausi, prima e dopo la declamazione. Dopodiché si fanno le ore piccole, scambiandosi vivacemente giudizi critici e discutendo tutti allegramente. Quelli che vanno via prima gettano delicatamente sul tavolo di marmo delle monete d'oro o d'argento e pagano la loro parte, andandosene poi dopo aver stretto la mano agli amici più cari. In genere sono già le due, quando se ne vanno tutti.

Siccome durante queste riunioni non c'era alcuna separazione rispetto agli altri clienti, fino a poco prima della mia partenza da Parigi, mi mettevo a un tavolo in un angolo e osservavo i poeti. Venivo qui gli altri giorni e mentre bevevo caffè o *bock* leggevo diverse riviste di poesia o le raccolte che tiravo fuori dalla tasca; era per quello che Jean, un cameriere con cui ero entrato in confidenza, mi raccontava qualcosa a bassa voce i loro nomi e il resto. Così, martedì, e la sera delle riunioni mi insegnava a bassa voce i loro nomi e il resto. Così, imparati in anticipo i volti e i nomi dei membri principali, giusto prima della mia partenza, presentati dal direttore del *Mercure* de France Alfred Vallet[ite, io e Naitō Jōkichi 内藤文吉 [date ignote] parlammo con il presidente Fort, che a sua volta ci presentò al vice presidente Alexandre Merslot [in *rōmaji* nel testo, probabile errore per Mercereau] e ad altri convenuti.¹¹

¹⁰ È sicuramente impropria la collocazione della Sauret, poetessa e femminista, tra le fila dei pittori futuristi.

¹¹ TAZ, vol. 13, pp. 8-9. Un altro resoconto delle serate alla Closerie è nel capitolo *Kayōbi no yo* 火曜日の夜 in *Pari yori* (TAZ, vol. 10, pp. 215-220).

Se l'indice con i nomi dei collaboratori di una rivista può essere inteso come un'esibizione del capitale simbolico di cui dispone l'impresa,¹² il sommario di un'antologia di traduzioni è forse più simile a un programma di appropriazione e riproduzione, da parte del traduttore o curatore, di una parte del capitale simbolico posseduto dagli autori tradotti.

Benché Yosano dichiarasse nella prefazione di essersi recato in Francia con l'intenzione di "conoscere le idee dei giovani poeti" (p. 9), il corposo volume (ben 216 testi,¹³ in rappresentanza di circa 90 autori) raccoglie un gran numero di traduzioni di poeti tardo-simbolisti o liberty, riproponendo in gran parte un canone solo leggermente più aggiornato rispetto a quello delle poesie di *Sangoshū*. Gli autori più rappresentati sono infatti Henri de Régnier (22 componimenti), Émile Verhaeren (18) e Gabriele D'Annunzio (16), a cui va aggiunta, tra i più noti, la contessa Anna de Noailles (6). Sono assenti invece autori di più recente consacrazione, come Apollinaire, Francis Jammes e lo stesso Paul Fort, che pure vengono nominati nella prefazione.

Per il resto, Yosano dà spazio a una considerevole quantità di minori francesi del periodo, su molti dei quali oggi è arduo perfino recuperare informazioni biografiche.¹⁴ Molti di essi sono a suo dire esponenti della Scuola della Vita (*École de la Vie*, *Jinseiha* 人生派), un movimento che, secondo la sua ricostruzione, si oppone tanto al decadentismo che al naturalismo, avendo come ideale caposcuola Émile Verhaeren. Tra i suoi preferiti, Yosano colloca Maurice Sinart (4) e i "decadenti" Jeannine Vade (10) e Louis Haugmard (8). La compattezza dell'antologia, ciò che era stato uno dei tratti caratteristici di *Sangoshū*, risulta compromessa e, se si giudica la selezione dal punto di vista dell'attuale assetto del canone francese, non si può certo dire che la scommessa di Yosano su queste giovani promesse si sia rivelata vincente. Pare comunque che molti autori siano stati selezionati su consiglio dell'amico Noël Nouet, che compare a sua volta con una poesia.¹⁵ Sembra che questi non fosse

¹² Bourdieu, *Le regole dell'arte*, cit., pp. 354-355.

¹³ La cifra è fornita da Yosano stesso nella prefazione (p. 10). In realtà, l'indice del testo riportato in TAZ, vol. 13, indica 187 titoli, che in buona parte erano già stati pubblicati su rivista tra il 1912 e il 1914: alla cifra della prefazione si arriva considerando che sotto un solo titolo possono essere raggruppate più poesie di uno stesso autore. Yosano specifica inoltre nella prefazione che l'80% dei testi fu tradotto mentre si trovava a Parigi: una precisazione che possiamo forse intendere come una rivendicazione di legittimità e autenticità *ex loco*.

¹⁴ Qualche nome, tra quelli che sono riuscito a identificare: Jean Sautière, René Bizet, Jean Canora (1877-1912), Franck Ripault, Georges Turpin, Vincent Muselli (1879-1956), Camille de Sainte-Croix (1859-1915), Marie Louise Dromart (1880-1937).

¹⁵ Nouet (1885-1969), appassionato e studioso della cultura nipponica oltre che poeta, frequentò molti artisti giapponesi residenti a Parigi nel primo Novecento, con cui cercava di mettere in pratica il giapponese che studiava da autodidatta. Negli anni Trenta si stabilì

particolarmente vicino alla sensibilità delle avanguardie. Va inoltre ricordato che la selezione e la traduzione del materiale proseguì anche dopo il ritorno in Giappone di Yosano, che continuò a farsi spedire riviste dalla Francia. Tra queste figurano *Comédia*, *La vie*, *Mercure de France*, *La terre latine*, che vengono nominate nella prefazione.

~

L'aspetto su cui mi soffermerò in questa relazione è la presenza, nettamente minoritaria, di testi di autori che sono qualificati come "futuristi" (*miraiha*). Si è già visto nei brani tradotti sopra come questo termine sia usato da Yosano con una certa approssimazione. Nondimeno, il canone futurista di *Rira no hana* è probabilmente il primo a comparire in Giappone, per lo meno per quanto riguarda la letteratura (erano invece già noti da qualche anno i nomi degli esponenti del movimento in ambito pittorico).

Nella prefazione, Yosano presenta in questo modo i suoi quattro autori futuristi:

Marinetti e Palazzeschi sono futuristi italiani, le signore Valentine de Saint-Point e Blaise Cendrars sono futuriste francesi. [...] Il disegno stampato sul frontespizio è uno schizzo del pittore futurista Baldo che raffigura la Saint-Point stessa, poetessa futurista nonché creatrice della danza futurista, che danza. Ella danza recitando le sue stesse poesie, e la poesia *Papaveri di sangue fresco*, inserita in questa raccolta, è una di quelle che danza più volentieri.¹⁶

I quattro autori sono rappresentati da una poesia a testa, accomunati dalla definizione di futuristi, ma divisi in due sottogruppi secondo criteri di appartenenza nazionale e di genere. Valentine de Saint-Point si trova così associata a Blaise Cendrars. L'appellativo di "signora" (*joshi* 女史), che le viene attribuito in coabitazione con l'autore della *Prose du Transsibérien*,¹⁷ fa pensare a un'inclusione per puro amore di rappresentanza (presenza della determinazione, doppiamente anticonvenzionale, di 'futurista' e 'donna'), in una raccolta in cui il numero delle poetesse è comunque significativo.

definitivamente a Tōkyō, dove ricoprì incarichi di insegnamento prestigiosi e si specializzò nella xilografia.

¹⁶ TAZ, vol. 13, pp. 13-14. Gino Baldo (1884-1961), padovano, amico di Boccioni, si era trasferito a Parigi nel 1907. Qui fondò nel 1914 il foglio interventista *L'antiboche*. Nel 1915 partecipò alla guerra nelle fila italiane (Gino Agnese, *Vita di Boccioni*, Camunia, Milano 1996, p. 133). Il disegno in questione è riprodotto in TAZ, vol. 13, p. 2, nonché in Kōuchi, *'Miraiha' to Nihon no shijintachi*, cit., p. 72, e sulla copertina di Barbara Ballard, *Valentine de Saint-Point*, Selene Edizioni, Milano 2007.

¹⁷ L'errore permane anche nei testi di alcuni commentatori moderni.

Yosano Hiroshi, futurista

Non si hanno elementi per valutare se Yosano fosse venuto a conoscenza del Futurismo italiano prima del suo soggiorno in Francia. Tuttavia, data la scarsa risonanza che le vicende del movimento di Marinetti avevano suscitato sulla stampa giapponese prima delle mostre del 1912 a Parigi e Londra, sembra ragionevole escludere questo scenario.

Yosano conobbe quindi il Futurismo direttamente a Parigi. È possibile che il suo primo impatto con il movimento avvenne grazie alla mostra presso la galleria Bernheim-Jeune (5-24 febbraio 1912), che, come risulta da un passaggio del capitolo *Fyuchurisuto no geijutsu* 未来派の芸術 (L'arte futurista) in *Pari yori*, egli visitò personalmente.¹⁸

Nello stesso capitolo, che costituisce uno dei più completi resoconti sul Futurismo disponibili in Giappone nel 1914, troviamo una delle prime, sorprendenti attestazioni di stima di un intellettuale giapponese nei confronti del movimento italiano:

In altre parole, benché nell'arte dell'Impressionismo o del Post-Impressionismo ci siano molti mondi in cui anche noi ci ritroviamo, si percepisce ancora una distanza difficile da superare; tanto la scultura di Rodin quanto i dipinti di pittori come Cézanne, Van Gogh e Matisse sono mondi di genialità a cui è difficile per noi accostarsi. Invece, mi sembra che l'arte futurista, o meglio, il mondo in cui vivono gli artisti futuristi, sia perfettamente condivisibile da tutti, tanto da poter essere percepito come il mondo in cui viviamo anche noi.

Sia i diretti interessati che gli altri artisti ritengono che i Futuristi siano gli anarchici del mondo dell'arte, sembrano convinti che siano i violenti distruttori del mondo dell'arte, ma secondo me non sono che una naturale transizione del mondo dell'arte, una delle correnti che incespano il grande fiume del pensiero contemporaneo.

[...]

L'arte della cacofonia, l'arte della confusione e delle azioni inconsulte... per come è la mia vita adesso non posso fare a meno di interessarmi ancor di più alle idee del Futurismo. Questo perché la mia stessa vita è scissa. Continuo ad agire alla cieca senza una direzione, senza un centro, senza armonia. Non sono cieco, ma pur avendo gli occhi aperti, agisco alla cieca fondandomi con ciò che mi circonda, o reagendovi. La pittura futurista è insomma il mio mondo.¹⁹

Al di là del dato storico, assai rilevante, di una domestichezza solida ancorché basilare con alcune nozioni dell'etica e dell'estetica futuriste, mi sembra notevole in questo brano la percezione che l'autore ha di una corrispondenza tra la propria situazione individuale e quella del movimento straniero a cui si sente

prossimo. Ciò riflette forse la consapevolezza di Yosano di trovarsi in una posizione a rischio di emarginazione all'interno del campo letterario giapponese: essa genera un sentimento di ansia e inadeguatezza che trova rispondenza nella retorica attivistica e agonica²⁰ dei movimenti d'avanguardia, e in particolare di quello pubblicisticamente più noto.

Questa rispondenza sembrerebbe permanere anche dopo il ritorno di Yosano in patria, a cui fece seguito una fase di confuso impegno intellettuale e politico, culminata con la fallimentare candidatura alle elezioni parlamentari del 25 marzo 1915, e con l'inizio di un lungo periodo di silenzio poetico. Come ha mostrato un recente studio di Kōuchi Nobuko 香内信子, purtroppo contrassegnato da una scarsissima conoscenza delle fonti europee, Yosano continuò anche dopo l'esperienza parigina a rielaborare temi e concetti futuristi all'interno della propria produzione. Nella sua personale narrativa ideologica, essi rifluivano all'interno della categoria delle "idee nuovissime" (*saishin shisō* 最新思想), e apparivano spesso mescolati e confusi con quelli della "Scuola della Vita", al punto che Yosano arrivò a proclamarsi ammiratore di entrambi i "movimenti", come se essi fossero quasi la stessa cosa. In questo senso, il primo articolo del suo "Manifesto" (*Sengen* 宣言) elettorale, apparso nel 1915 sulle pagine di Kyōto dell'*Ōsaka asahi shinbun* 大阪朝日新聞, risulta particolarmente indicativo:

Io, da quando sono andato in Europa a studiare qualche anno fa, celebrando le idee della Scuola della Vita (*jinselha*) e del Futurismo (*miraiha*), che sono le autorità dei tempi attuali, sono preparato a combattere, per la ricostruzione, il completamento e il balzo in avanti della vita di tutti i giapponesi, contro tutte le cattive tendenze dell'impurità, dell'ingiustizia, dell'oppressione, della retrogradanza, del lassismo e del compromesso.²¹

È solo il caso di accennare qui ai problemi interpretativi che brani come questo suscitano. Ulteriori ricerche sono necessarie per analizzarli in una più approfondita prospettiva storica e testuale.

È importante però evidenziare la convergenza che si venne progressivamente a creare tra la posizione dominata occupata da Yosano all'interno del campo letterario giapponese e le prese di posizione più radicali (o percepite, tra varie confusioni, come tali in Giappone) prodotte all'interno del campo letterario francese, campo in cui possiamo tranquillamente far rientrare il Futurismo così come era noto allo scrittore giapponese. Poesie come *Kakofonī* (1914) lasciano pochi dubbi sull'esistenza di questa convergenza, la

²⁰ Sull'"agonismo" come tratto distintivo delle avanguardie si veda Renato Poggioli, *Teoria dell'arte d'avanguardia*, Il Mulino, Bologna 1962, cap. IV.

²¹ Cit. in Kōuchi, 'Miraiha' to *Nihon no shijintachi*, cit., p. 101.

¹⁸ TAZ, vol. 10, p. 207.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 207-209. Il testo è datato "3 ottobre".

cui durata e consistenza andrà comunque meglio valutata alla luce di studi più approfonditi:

わが名はFUTURISTEにして、
われは不協音その物なり。

Il mio nome è futuriste,
io sono la cacofonia in persona.
(vv. 16-17)²²

Le poesie futuriste in Rira no hana

Procederò ora a dare qualche ragguaglio sulla consistenza testuale delle poesie futuriste tradotte in *Rira no hana*. Eccone un prospetto, in cui i testi sono disposti secondo l'ordine cronologico della loro pubblicazione su rivista.

luglio 1914: F. T. Marinetti, *Jidōsha kyōsō* 自動車競争 (Gara di automobili), *Bunshō sekai* 文章世界 (Mondo delle lettere).²³

Marinetti aveva pubblicato questo "ditirambo" in francese in tre diverse occasioni: nel 1905 su rivista come *A l'automobile*, nel 1908 nella raccolta *La ville charnelle* come *A mon Pégase*, e infine nell'antologia *I poeti futuristi* (Edizioni Futuriste di Poesia, Milano 1912) come *A l'Automobile de course*.²⁴ È quest'ultima la versione tradotta da Yosano: a margine del testo di *Bunshō sekai* si riporta infatti come titolo originale "A l'Automobile de Course".

Si tratta probabilmente della prima poesia futurista tradotta integralmente in giapponese. I versi 1, 36-39 e 43-58 di *A mon Pégase* erano già stati proposti in traduzione da Takase Toshiro 高瀬俊郎 in un articolo apparso nel gennaio del 1913.²⁵ Tuttavia, è probabile che Yosano non fosse a conoscenza di questa traduzione.

²² *Ibid.*, p. 29. In questo articolo, i *kanji* sono dati nella loro variante grafica moderna, mentre si mantiene il *kanazukai* storico.

²³ Il testo di *Rira no hana* presenta piccole varianti rispetto a quello pubblicato su rivista. Oltre che in TAZ, vol. 13, pp. 412-415, la traduzione è riprodotta anche in Chiba, "Nihon ni okeru miraiha no shōkai", cit., pp. 79-80, e in Kouchi, "Miraiha" to *Nihon no shijintachi*, cit., pp. 93-96.

²⁴ F. T. Marinetti, *Scritti francesi*, Mondadori, Milano 1983, pp. 44, 346-348. Solo molto più tardi Marinetti avrebbe tradotto in italiano questa poesia come *All'automobile da corsa*, nel volume *Scelta di poesie e parole in libertà*, Istituto Editoriale Italiano, Milano 1918.

²⁵ Roger Le Brun, "Marinetti to fūchurizumu", tr. di Takase Toshiro, *Mozaika* モザイク, gennaio 1913, pp. 1-28. Ora in Omuka Tōshiharu e Hidaka Shōji (a cura di), *Kaigai shinkō geijutsuron sōsho, shinbun zasshi hen*, vol. 1, Yumani shobō, 2005, pp. 58-85 (di seguito KSGS). Si tratta della traduzione integrale dell'opuscolo di Roger Le Brun *F. T. Marinetti et le Futurisme*

Dieu véhément d'une race d'acier, (Marinetti, v. 1)

鋼鉄の一種たる熱烈なる神 (Takase, v. 1)

かうてつ たいまつ かみ
鋼鉄の裔たる尊猛の神、(Yosano, v. 1)

novembre 1914: Blaise Cendrars, *Waga odorì waga odorì* (La mia danza), *Bunshō sekai*.²⁶ Come spiega la nota che correde la versione apparsa in *Bunshō sekai*, si tratta della traduzione della poesia *Ma danse*. È da notare che le due versioni, pur essendo pubblicate nello stesso mese, presentano varianti consistenti. Anche su rivista Cendrars è comunque scambiato per una donna.

Questa poesia, così come quella della Saint-Point, il disegno di Gino Baldo di cui si è detto sopra e il testo della conferenza sulla "metacoria", la particolare forma di danza ideata dalla Saint-Point, precedentemente tradotto da Yosano nel luglio del 1914,²⁷ furono tutti tratti dallo stesso numero di gennaio/febbraio 1914 della rivista *Montjoie!* di Riccioetto Canudo. *Ma danse* fu in seguito ripubblicata da Cendrars come quinto dei *Dix-neuf poèmes élastiques* (1919): rispetto al testo di *Montjoie!* (p. 7), questa versione posteriore presenta due versi in più ("Danse-paysage/ Paritiatata"), terzo ultimo e penultimo, che tra l'altro sono i più "avanguardistici" del componimento.²⁸ Essi non compaiono ovviamente nella traduzione di Yosano.

novembre 1914: Valentine de Saint-Point, *Senketsu mo keshi* 鮮血の罌粟 (Papaveri di sangue fresco), *Bunshō sekai*.²⁹ Come spiegano la nota in *Bunshō sekai* e la prefazione a *Rira no hana*, si tratta della traduzione della poesia *Les*

(Sansot, Paris 1911), originale in Giovanni Lista (a cura di), *Marinetti et le Futurisme - Études, documents, iconographie*, L'Age d'homme, Lausanne 1977, pp. 194-202. È da escludere che la traduzione di Takase, apparsa su una rivista dalla bassissima tiratura, legata agli ambienti studenteschi del Tōkyō bijutsu gakkō 東京美術学校 (Scuola d'Arte di Tōkyō, nome dell'odierna Università Artistica di Tōkyō), possa aver avuto una significativa circolazione nel mondo letterario giapponese.

²⁶ TAZ, vol. 13, pp. 420-422; Kouchi, "Miraiha" to *Nihon no shijintachi*, cit., pp. 36-38.

²⁷ Valentine de Saint-Point, tr. di Yosano Hiroshi, "Miraiha joshū no odorì" 未来派女詩人の踊, *Mia bungaku*, 6, 7, luglio 1914, pp. 53-65. Ora in KSGS *shinbun zasshi hen*, vol. 1, pp. 199-211. Si tratta della traduzione di *La métachorie*, trascrizione della conferenza letta il 20 dicembre 1913 "alla Comédie des Champs-Élysées da Georges Sallard come preludio ai "drammi ideisti", e pubblicata su *Montjoie!*, n. 1/2, gennaio 1914, pp. 5-7" (Valentine de Saint-Point, *Manifesto della Donna futurista*, Il Melangolo, Genova 2006, pp. 67-68).

²⁸ Cfr. Blaise Cendrars, *Poésies complètes: avec 41 poèmes inédites*, a cura di Claude Leroy, Denoël, Paris 2005, pp. 75, 363.

²⁹ TAZ, vol. 13, pp. 422-424; Kouchi, "Miraiha" to *Nihon no shijintachi*, cit., pp. 35-36.

pavots de sang (1912). Il testo di *Rira no hana* presenta varianti rispetto a quello pubblicato su rivista.³⁰ La fonte originale è anche in questo caso il numero di gennaio/febbraio 1914 di *Montjoie!*.

pubblicata per la prima volta in *Rira no hana*: Aldo Palazzeschi, *Yande iru fursui* 病んで居る噴水 (*La fontana malata*).³¹ L'originale, inserito nella raccolta *Poemi* (1909), fu poi incluso nel volume *I poeti futuristi* e in *L'incendiario* (1913). Che Yosano abbia tradotto il testo presente nell'antologia futurista è fortemente corroborato anche dal fatto che *Yande iru fursui* è priva dei vv. 8, 55 e 73 della versione di *Poemi*, versi che erano scomparsi dal testo di *I poeti futuristi* a causa di refusi e che erano invece presenti nel testo del 1913. Con ogni probabilità, Yosano tradusse direttamente dall'italiano, incoraggiato forse dalla brevità dei versi e dalla relativa semplicità del testo. Non sono del resto a conoscenza di traduzioni in francese o inglese (le lingue straniere di cui Yosano aveva una qualche competenza) di questa singola poesia pubblicate antecedentemente a *Rira no hana*. Né risulta che *I poeti futuristi* sia mai stato tradotto integralmente in nessuna lingua prima di quella data.³² Il fatto che Yosano abbia tradotto direttamente dall'italiano è suggerito poi dalla natura di alcuni errori.

Ma Habel, わがHABELよ、
Vittoria! 強者よ、
(vv. 56-57)³³ (vv. 54-55)

È evidente che Yosano confonde la congiunzione avversativa italiana 'ma' con l'omografo aggettivo possessivo francese. La traduzione "waga Habel yo" significa infatti "O mia/mio Habel!". Allo stesso modo, il nome proprio femminile 'Vittoria' viene tradotto con *tsuwamono*, che significa 'guerriero';

³⁰ Per approfondimenti sul testo di Valentine de Saint-Point, rimando al mio articolo "Some Notes on the Reception of Valentine de Saint-Point in Taishō Japan", in corso di pubblicazione negli Atti della Conferenza Internazionale "Avant-garde in Japan", Venezia, 14-15 settembre 2009, Cafoscara, Venezia.

³¹ TAZ, vol. 13, pp. 415-420.

³² Cfr. Giovanni Lista, *Futurisme - Manifestes, proclamations, documents*, Lausanne, L'Age d'homme, 1973, p. 44. È da notare che sei anni più tardi, Kawaji Ryūkō 川路柳虹, nell'articolo "Toppi naru shiha ni tsuite - miraiha, rittaiha, dadaha, shashōha no shi" (*Waseda bungaku*, luglio 1922), citò *L'Automobile de course* in francese e *La fontana malata* nel testo italiano. Segno che nel frattempo non erano sopravvenute traduzioni in altre lingue, e che Kawaji, o la sua fonte, persistevano ancora nell'attingere direttamente a *I poeti futuristi*. Il testo di Kawaji è stato ristampato in *Hokkaidō daigaku jimbunkagaku ronshū*, 16, 1979, pp. 18-23.

³³ Testo riportato in AA.VV., *I poeti futuristi*, Edizioni Futuriste di Poesia, Milano 1912, p. 373.

'prode' (forse il traduttore che, dato il contesto, sembrava a Yosano il più prossimo e simile all'originale).

Al di là degli errori di traduzione, si può però dire che, a differenza dei numerosi poeti francesi dell'École de la vie, nel caso di Marinetti e Palazzeschi Yosano abbia colpito nel segno, essendo *La fontana malata* e *All'automobile da corsa* tra le poesie frequentemente antologizzate nei testi scolastici italiani.

≈

Un elemento di grande interesse, su cui vale la pena soffermarsi, è il fatto che Yosano conoscesse *I poeti futuristi*.

Un'ulteriore prova di questa circostanza è la lista, in un *katakana* che riproduce pronunce francesizzanti, degli autori che parteciparono all'antologia futurista, riportata nel già citato capitolo *Fyuchurisuto no geijutsu in Pari yori*. L'elenco è quasi completo (mancano solo i tre autori - Cardile, Carrieri, Mazza - che contribuirono con una sola poesia e che del resto non erano indicati nemmeno sulla copertina del volume originale), e segue l'ordine alfabetico dell'indice originale. Sempre in questo capitolo, Yosano dichiara di non apprezzare la poesia futurista quanto la pittura, ma ammette che il suo giudizio può essere dovuto allo scarso numero di testi letti.³⁴

Volendo trarre alcuni punti fermi dalla critica interna ai testi, si può concludere che:

- 1) Yosano possedeva o aveva certamente avuto modo di visionare il numero di *Montjoie!* di gen./feb. 1914;
- 2) possedeva o aveva avuto modo di visionare almeno in parte una copia di *I poeti futuristi*, benché sia probabile che non fosse in grado di leggere adeguatamente l'italiano;
- 3) nessuna delle quattro poesie si segnala per un'effettiva messa in pratica di poetiche o tematiche futuriste, salvo quella di Marinetti, che comunque, come *La fontana malata*, è antecedente alla stessa fondazione del movimento.³⁵ I componimenti delle due "poetesse" francesi sono invece o formalmente tradizionali (Saint-Point) o, per quanto relativamente più avanzati, estranei al gruppo futurista (Cendrars);

³⁴ TAZ, vol. 10, pp. 209-210.

³⁵ Al proposito va ricordato con Pär Bergman che "plusieurs des poètes qui figurent dans l'anthologie [*I poeti futuristi*] n'expriment guère des idées futuristes 'orthodoxes' ni des sentiments particulièrement futuristes" ("Modernolatry" et "Simultanéité" - *Recherches sur deux tendances dans l'avant-garde littéraire en Italie et en France à la veille de la première guerre mondiale*, Svenska Bokförlaget/Bonniers, Stockholm 1962, p. 54).

4) nondimeno, salvo che per il caso di Cendrars, non è immotivato, in termini di affiliazioni, il riferimento a questi autori come appartenenti al movimento futurista.

≈

La selezione proposta da Yosano non riesce a dar conto dei ben più originali sviluppi seguiti alla pubblicazione del "Manifeste technique de la littérature futuriste" (11 maggio 1912), che pure egli stesso aveva giornalisticamente documentato già due anni prima, nell'articolo "Fuchurisuto no shi" (Poesia futurista), apparso sul *Tōkyō asahi shinbun* del 29 novembre 1912 e poi ripreso e ampliato come parte finale del già citato capitolo *Fuchurisuto no geijutsu in Pari yori*.

In questo breve articolo, Yosano dava qualche ragguaglio sulle prescrizioni contenute nel "Manifesto tecnico" e presentava la prima traduzione giapponese nota di un brano del componimento parolibero *Bataille Poids + Odeur* (dal "Supplément au Manifeste technique de la littérature futuriste", 11 agosto 1912).³⁶

前衛: 三百メートル附け剣 前へ 大道 散兵 熱心 激動 馬群 腋 項 褐
色 銅色 息づかひ + 背囊 三十キロ 警戒 = 大秤 量機 鉄屑 貯
金筒 怯懦: 3戦慄 号令 石 熱狂 敵 誘導物 敏捷 名譽

Di seguito l'originale francese:

Avant-gardes: 200 mètres chargez-à-la-baïonnette en-avant Artères gonflement chaleur
fermentation-cheveux-aisselles-chignon-rousseur blondeur haleines + sac 30 kilos
prudence = bascule ferrailles tire-lire mollesse: 3 frissons commandements-pierres rage
ennemi-aimant légèreté gloire³⁷

L'errore di traduzione su 'cheveux', confuso con 'chevaux' e reso quindi con 馬群 ("cavalli"), lascia pochi dubbi sul fatto che Yosano si sia basato sulla versione francese del testo.

³⁶ KSGS *shinbun zasshi hen*, vol. 1, p. 54. Il testo originale presenta anche *furigana* imposti dalle convenzioni dello stile giornalistico, qui sostituiti dalle principali varianti presenti nel testo di *Pari yori*. Un riassunto del resto dell'articolo si trova in Thomas Hackner, *Dada und Futurismus in Japan – Die Rezeption der Historischen Avantgarden*, Iudicium, München 2001, pp. 41-42.

³⁷ Versione francese in Lista, *Futurisme*, cit., p. 141.

Paradossi della ricezione

Yosano documentò dunque gli sviluppi paroliberi della poesia futurista (sull'*Asahi*) prima della sua fase anteriore e più convenzionale (in *Rira no hana*). Pur essendo di una generazione precedente (1873), egli fu molto meglio disposto verso il Futurismo di tanti giovani intellettuali contemporanei (come il gruppo di Fusain), ma formulò i giudizi più critici sul movimento proprio a proposito della poesia, a suo dire rea di lasciargli, alla lettura, una sensazione di "avversione".³⁸

Pur dichiarando di consonare con quello che confusamente aveva individuato come il nucleo etico del movimento, Yosano non ne accettò gli esiti artistici più radicali. Una volta di più, la sua opera di presentazione della letteratura futurista appare motivata da una necessità scaturita dal gioco delle posizioni all'interno del campo letterario giapponese, più che da considerazioni di natura estetica.

³⁸ TAZ, vol. 10, p. 210.

THE FUTURIST POEMS IN YOSANO HIROSHI'S *RIRA NO HANA* (1914)

In this paper I give a survey of the four "Futurist" poems presented in *Rira no hana* (Lilac Flowers), a collection of translations of French and Italian poetry edited by Yosano Hiroshi in 1914. They include one text each by Filippo Tommaso Marinetti, Aldo Palazzeschi, Valentine de Saint-Point and Blaise Cendrars. Besides giving some philological information about these texts, I attempt to put the editor's choices in the context of the international configuration of the "world republic of letters" and to interpret them as a tool of symbolic empowerment within it.

『リラの花』 (1914年) における未来派の詩

ピエラントニオ・ザノッティ

1914年に、与謝野寛は、フランスとイタリアの詩人によるボエムを集めた訳詩集『リラの花』を編集し、出版した。その中には、与謝野が「未来派の詩」という名称を与えた四つの詩篇も紹介されているが、それらの作者はイタリアのFilippo Tommaso Marinetti、Aldo Palazzeschi、フランスのValentine de Saint-Point、Blaise Cendrarsである。本論文では、第一にその四つの詩篇の文献学的分析を提供することを目的とする。次に、大正時代の国際文化交流の観点からその意義を検討する。

Note sugli autori

Lia BERETTA (liabetta@libero.it) è stata docente di italiano al Mary Washington College of the University of Virginia (USA), alle Università Waseda e Gakushuin di Tokyo; responsabile della Sezione di Kyoto dell'Istituto Italiano di Cultura e direttore dell'Istituto Italiano di Cultura di New York. Si interessa di rapporti fra l'Italia e il Giappone in epoca Meiji. Ha pubblicato *Chiossone inedite* (Tokyo 2004), *Diario italiano di Hiramoto Hiroshi* (Moncalieri 2006), *Il viaggio in Italia di Tokugawa Akiwake* (Moncalieri 2008).

Giovanni BORRIELLO (giovanni.borriello@fastwebnet.it) è dottorando di ricerca in Storia e Civiltà dell'Asia orientale presso la Facoltà di Studi Orientali dell'Università degli Studi di Roma "La Sapienza". Si interessa da diversi anni all'attività e all'opera di Philipp Franz von Siebold, dell'interscambio scientifico e tecnologico tra Europa e Giappone e del ruolo degli ufficiali medico nella storia del Giappone.

Paolo CALVETTI (pcalveti@unive.it) è professore ordinario di Lingua e Letteratura Giapponese presso l'Università Ca' Foscari di Venezia. I suoi interessi di ricerca si concentrano sulla linguistica giapponese e la glottodidattica. In particolare ha studiato l'evoluzione dei lessici specialistici durante la modernizzazione del Giappone, le politiche di pianificazione dell'istruzione linguistica nel Giappone fra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento, l'evoluzione della lingua parlata nel Giappone moderno. Dirige il progetto del Grande Dizionario Giapponese-Italiano (Istituto Italiano per l'Africa e l'Oriente - Università degli Studi di Napoli "L'Orientale").

Claudio CANIGLIA (claudiocaniglia@libero.it) ha conseguito il dottorato in Storia e Civiltà dell'Asia Orientale all'Università "La Sapienza" di Roma, dopo un periodo di studio trascorso in Giappone. Si occupa dello *shugendō* del periodo Kamakura e Muromachi, con particolare riferimento alle pratiche ascetiche svolte dagli *yamabushi* durante la scalata rituale.

Federica CARLOTTO (carlottot@gmail.com) è dottore in Scienze dell'abbigliamento presso l'Università Bunka Joshi di Tokyo. Si occupa di sociologia applicata ai fenomeni della moda e del costume in Giappone e di problematiche riguardanti l'interculturalità, in particolare nel processo di occidentalizzazione degli abiti nel periodo Meiji. Attualmente è docente di