

Das Futuristische Echo in der japanischen Presse des Jahres 1914: fünf Fälle

Die Präsentation des Futurismus in Japan, nicht nur bei Künstlern und Literaten, sondern auch beim breiten Publikum der Zeitungsleser, fand unglaublich zeitnah und breitgefächert statt. Bereits im Mai des Jahres 1909 fertigte der Schriftsteller Mori Ōgai eine der weltweit ersten Übersetzungen des Gründungsmanifests der Bewegung an. Die Häufung von Artikeln, Reportagen, Rezensionen oder einfachen Meldungen, sowohl in der spezialisierten als auch in der allgemeinen Presse, hielt auch in den Folgejahren unvermindert an. Das Jahr 1914 markierte einen wichtigen Wendepunkt in Bezug auf die Quantität: Es entstanden zahlreichen Artikel, die der italienischen Bewegung, ihren unterschiedlichen Bereichen und sogar ihren Beziehungen zur internationalen Szene gewidmet waren.

Der Beitrag geht insbesondere auf die folgenden fünf Artikel ein: Sakuma Kanae: „Die futuristische Bewegung“, in *Teikoku bungaku*; Nakada Katsunosuke: „Der Futurismus als Lebenseinstellung“, in *Seikatsu to geijutsu*; Sanbei: „Ausdünstungen von Kappa“, in *Bijutsu shinpō*; Moriguchi Tari, „Der italienische Futurismus“, in *Waseda bungaku*; Ashiya Shigetsune: „Signor Marinetti – die künstlerische Konzeption des Futurismus“, in *Sōsaku*. Es handelt sich um sehr unterschiedliche Artikel, was die Bewertung, die Autoren und die Herangehensweise an die Materie betrifft. Anhand der Analyse zeigt der Beitrag die Vielfältigkeit der Reaktionen auf, die der Futurismus in Japan im Laufe der 1910er Jahre auslöste, und versucht nachzuweisen, welche Bedeutung dieser bei der Explosion der einheimischen Avantgarde-Bewegungen in den 1920er Jahren besaß.

Linee generali della prima ricezione del Futurismo in Giappone (1909-1914)

Il Futurismo non ebbe praticamente riscontro sui media giapponesi fino al 1912, anno delle due mostre (Parigi, Bernheim-Jeune e Londra, Sackville Gallery), che tra il febbraio e il marzo di quell'anno lanciarono il movimento di Marinetti a livello internazionale.

Prima di allora, l'evento più significativo era stato la tempestiva traduzione del manifesto di fondazione del movimento ad opera di Mori Ōgai (1862-1922), uno degli intellettuali e scrittori più autorevoli della sua generazione. Ōgai pubblicò la sua versione sulla rivista di orientamento anti-naturalista *Subaru* (*Le Pleiadi*), nel maggio del 1909, traducendo quella tedesca apparsa sul *Vossische Zeitung* di Berlino (riprodotta anche sul numero 3-6, 1909, di *Poesia*, pagg. 33-34).¹

A questo notevolissimo riscontro, seguirono quasi tre anni di silenzio. Se il testo di Ōgai abbia avuto o meno un suo impatto, comunque molto in sordina e molto underground, sul gruppo di intellettuali vicini a *Subaru*, e in particolar modo negli ambienti del nascente post-impressionismo giapponese, è oggetto di dibattito tra i critici.²

Quel che è certo è che, a fronte di un coevo e pur timido dibattito sul Cubismo, presentato grazie ai seminali articoli di Ishii Hakutei (1882-1958), corrispondente dall'Europa per il quotidiano *Asahi shinbun* di Tōkyō, allo stato attuale delle ricerche (comunque ancora lontane dall'essere esaustive), non si trovano altre tracce significative

¹ Sull'argomento, cfr. Nishino Yoshiaki: "Avangyarudo shi shi kō (8) Nihon no Itaria miraiha juyō", AC², Aomori Contemporary Art Centre, marzo 2006, pagg. 120-129. Seguendo l'uso giapponese, il cognome precede sempre il nome. È però consuetudine citare per nome scrittori che hanno uno pseudonimo letterario e poeti. Salvo diversa indicazione, tutti i testi in giapponese si intendono pubblicati a Tōkyō, e tutte le traduzioni dal giapponese condotte da chi scrive.

² Cfr. Asano Tōru: "Rittaiha, miraiha to Taishōki no kaiga" in: Tōkyō Kokuritsu Kindai Bijutsukan nenpō, 1976, pag. 89; Chiba Sen'ichi: *Gendai bungaku no hikakubungakuteki kenkyū*, Yagi Shoten, 1978, pag. 104; Iseki Masaaki: *Miraiha: Itaria, Roshia, Nihon*, Tachikawa: Keibunsha, 2003, pag. 391; Nishino: op. cit., pag. 129.

del Futurismo sulla stampa giapponese nel triennio 1909-1911.³

Furono le mostre del 1912, si diceva, a rilanciare l'interesse per il movimento italiano. Ciò non avvenne casualmente: il fenomeno non può essere scisso da considerazioni di natura puramente materiale. Il mondo intellettuale giapponese tra la fine dell'era Meiji (1868-1912) e l'inizio di quella Taishō (1912-1926) era infatti ancora pesantemente dipendente da fonti in lingua inglese per l'approvvigionamento di informazioni sulle ultime novità estere. Ciò non significa affatto che non ci fossero singole figure, o addirittura redazioni, dotate di competenze linguistiche in francese o tedesco o russo: specialmente l'idioma transalpino aveva conosciuto un forte impulso come lingua di cultura dopo il 1905, anno di pubblicazione delle traduzioni simboliste contenute nella raccolta poetica *Kaichōon* (*Il suono della marea*) curata da Ueda Bin (1874-1916).

Tuttavia, è innegabile che gran parte delle informazioni giunte in Giappone relativamente al Futurismo (e ai movimenti d'avanguardia europei in generale) dovette passare giocoforza attraverso la mediazione della pubblicistica anglosassone.

Proprio la traduzione del catalogo della Bernheim-Jeune in inglese, in occasione della mostra alla Sackville, fu un evento decisivo: gli studi degli storici dell'arte Ōtani Shōgo (1992) e Tanaka Atsushi (2002) hanno documentato il ruolo cardinale che la versione inglese ebbe come prima fonte di informazioni sul movimento. Per fare un esempio piuttosto noto ed emblematico, il pittore e critico d'arte Kimura Shōhachi (1893-1958), esponente di spicco del gruppo post-impressionista della Société du Fusain o Hyūzankai (1912-1913), venuto in possesso di una copia del catalogo, scrisse direttamente alla galleria parigina e a Marinetti, che gli rispose inviando, come suo solito, una cospicua quantità di materiale pubblicitario, stampati, volumi



未來派の主幹マリツサ氏は、先頃倫敦に行つて、諸國へ講演をしたり。未來派の詩を讀んだりした。此の間にパレ・ス・テラウの指に鐘が詩を朗讀してゐる處である。當時は句、章、うし、万、萬で遊樂は流行せよとせられた。言葉は影象と愉快とを持つたアラケイトな調子の佛蘭西語で、それを使ふのはさう愉快さうだ。彼の有名な戦争の詩では、敵兵の突貫、機關砲の響、矢玉の飛び、増數の増え、煙の煙、酒意と花の雄たけび、などが聞かれる。彼の詩には多くの擬聲が入つてゐるのだ。普通の話はそれ程でもないが、でも、どこかマキシム・メスナウがある。彼はまた三十五歳にし、老きない。現代的な服を着て、詩人の目々南方の氣持のよい、優しさを始を併せ有してゐる。

Caricatura di Horace Taylor (Marinetti durante un reading londinese).
Immagine ripresa sullo *Yomiuri shinbun* del 22.3.1914, originale tratto
probabilmente dal *Manchester Guardian* del 18.11.1913

⁴ Si rimanda a Tanaka Atsushi: "Kōki inshōha - kō - 1912nen zengo wo chūshin ni (chū no san)", *Bijutsu kenkyū*, 374, marzo 2002, pagg. 263-271, e a Nishino Yoshiaki: "Avangyarudo shi shi kō (10) - Kimura Shōhachi no mirai-ha" = "A/Z on Avant-garde magazines (10) - Futurism of Shohachi Kimura", *AC2*, Aomori Contemporary Art Centre, 9, marzo 2008, 98-117, 6-16 per un resoconto dettagliato di questi avvenimenti.

Marinetti.⁵ Non tutti però mostrarono un atteggiamento di freddezza nei confronti del Futurismo. Intellettuali come il poeta e scultore Takamura Kōtarō (1883-1956), il critico letterario Sōma Gyofū (1883-1950), il critico e pittore Arishima Ikuma (1882-1974) e il suo più noto fratello, lo scrittore Arishima Takeo (1878-1923), espressero, in circostanze talvolta episodiche, ma non per questo meno significative, il

⁵ Nonostante la scarsa considerazione che aveva del Futurismo, Kimura Shōha-chi fu l'autore di quelle che furono per lungo tempo le più complete traduzioni dei manifesti futuristi in Giappone. A lui si devono infatti le versioni più lette fino agli anni Venti, quando apparvero le prime traduzioni dal francese e dall'italiano. Nei due volumi *Geijutsu no kakumei* (*La rivoluzione in arte*, maggio 1914) e *Miraiha oyobi rittaiha no geijutsu* (*L'arte del Futurismo e del Cubismo*, marzo 1915), Kimura pubblicò le traduzioni dei testi contenuti nel catalogo della Sackville ("Initial Manifesto of Futurism", "The Exhibitors to the Public", "Manifesto of the Futurist Painters" e parte delle note dei pittori ai dipinti), e perfino dell'articolo di Camille Mauclair "Le Futurisme et la jeune Italie" (*La Dépêche de Toulouse*, 30.10.1911). Prima del 1915, oltre a quelle di Mori Ōgai (dal tedesco) e di Kimura (dall'inglese), si contano altre due traduzioni del primo manifesto futurista: una, sempre dal testo del catalogo Sackville, di Hasegawa Tenkei (1876-1940) (*Bunshō sekai* [*Il mondo delle lettere*], giugno 1912) e un'altra, parziale e presumibilmente dal francese, di un tale Koiransky (sul quotidiano *Jiji shinpō*, 28-30.11.1913). Di queste, quella di Kimura è l'unica a presentare, oltre agli 11 punti, anche la coda finale. Il "Manifesto tecnico dei pittori futuristi", nelle sue versioni dei cataloghi del 1912, fu parzialmente tradotto, oltre che da Kimura, a più riprese e in maniera più o meno completa sulle riviste d'arte del 1912 (cfr. Ōtani Shōgo: "Itaria miraiha no shōkai to Nihon kindai yōga", *Geisō*, 9, marzo 1992, pagg. 105-126). Frammentaria la presentazione degli altri manifesti, mentre è da segnalare la traduzione parziale del manifesto sul teatro di varietà (nella versione "Futurism and the Theatre - A Futurist Manifesto by Marinetti, translated from the Italian, by D[orothy] Neville Lees", apparsa sul periodico fiorentino *The Mask* nel gennaio del 1914), ad opera di Yamamoto Yūzō (1887-1974), pubblicata col titolo di "Miraiha to gekijō - Miraiha no sengensho" (Futurismo e teatro - Manifesto futurista), sulla rivista *Shinshichō* (Nuove correnti di pensiero) nel luglio del 1914. Anche il manifesto sul vestito antineutrale fu presentato nel corso del 1914. Non sono note invece traduzioni del "Manifesto tecnico della letteratura futurista" anteriori al 1916. Tutti gli articoli giapponesi citati, con l'eccezione di quello di Koiransky, sono riprodotti in Omuka Toshiharu - Hidaka Shōji (a cura di): *Kaigai shinkō geijutsuron sōsho*, *shinbun zasshi hen*, vol. 1, Yumani Shobō, 2005 (d'ora in avanti KSGS *shinbun zasshi hen*).

loro apprezzamento per l'attitudine attiva, innovativa ed energica dei Futuristi. Questa consonanza era dovuta in parte all'incorporazione, talvolta puramente strumentale, delle istanze futuriste nel vasto ed eterogeneo movimento giapponese di reazione al Naturalismo che aveva dominato nella prima decade del XX secolo, reazione di cui questi intellettuali erano a vario titolo rappresentanti.

Se il Futurismo fu noto in questi anni in Giappone soprattutto come movimento pittorico, progressivamente vennero ad aumentare le informazioni anche sugli altri settori disciplinari in cui erano attivi i suoi esponenti: la musica,⁶ il teatro, la danza, l'architettura, e, con un notevole ritardo, dovuto soprattutto alla scarsa dimestichezza con le fonti originali in francese e italiano, la letteratura.

È significativo ad esempio il modo in cui venne progressivamente arricchendosi il pantheon futurista noto in Giappone. Marinetti, innanzitutto: il suo nome non mancava in nessun articolo dedicato al movimento, dove veniva per lo più qualificato dei titoli di poeta (ma i suoi versi erano praticamente sconosciuti), direttore della rivista *Poesia* (che solo pochi corrispondenti avevano avuto il privilegio di tenere tra le mani, non si sa capendone quanto), autore di *Mafarka* (romanzo noto unicamente per motivi scandalistici, legati al processo di cui era stato oggetto), leader e fondatore del movimento. Uno dei ritratti più incisivi venne dato da Takamura Kōtarō in "Miraiha no zekkyō" (L'urlo del Futurismo), in gran parte rielaborando materiali contenuti in *Le Futurisme* (1911), volume che, con ogni probabilità, gli era stato spedito direttamente da Marinetti stesso.⁷ Si può riscontrare che, più o meno a

⁶ Si può supporre che il primo giapponese ad avere ascoltato della musica futurista sia stato Iwamura Tōru (1870-1917), che presenziò a uno dei concerti di intonarumori tenutisi al Coliseum di Londra nel giugno del 1914. Iwamura, critico d'arte della vecchia guardia impressionista, rievoca l'esperienza con toni tutt'altro che negativi in una corrispondenza pubblicata nell'ottobre del 1915 sulla rivista d'arte *Bijutsu shinpō* (*Il giornale dell'arte*), ora in KSGS *shinbun zasshi hen*, vol. 1, pagg. 327-329. Già prima di lui (almeno a partire dalla seconda metà del 1912), comunque, la stampa giapponese aveva confusamente riportato notizie sulle vicissitudini della musica futurista in Europa, facendo conoscere, per quanto parzialmente, le figure e le idee di Pratella e Russolo.

⁷ "Miraiha no zekkyō" apparve il 5 marzo 1912 sul quotidiano *Yomiuri shinbun* (ora in Takamura Kōtarō *zenshū*, vol. 8, Chikuma Shobō, 1995, pagg. 3-5).

partire dal 1913, chi parla di Marinetti in un articolo non ha più bisogno di presentarlo al suo pubblico: segno del raggiungimento, da parte del capo del Futurismo, di una posizione stabile nel *who's who* del mondo culturale giapponese.

Dopo Marinetti, ovviamente, i pittori: con Balla inevitabilmente penalizzato dal fatto di aver esposto solo virtualmente alle mostre del 1912. Ci sarebbe voluta comunque la lenta diffusione di *Pittura scultura futuriste* – *Dinamismo plastico*, introdotto col contagocce a partire dalle



Yorozu Tetsugorō: Akai me no jigazō (Autoritratto con occhi rossi), 1912-13, Iwate, Iwate Museum of Art (sinistra)
Tōgō Seiji: Konforabasu wo hiku (Suonare il contrabbasso), 1915, Tōkyō, Seiji Tōgō Memorial – Sompō Japan Museum of Art (destra)

traduzioni parziali di Arishima Ikuma dell'aprile 1915,⁸ perché cominciasse a essere percepito anche in Giappone il ruolo originale di Boccioni come teorico del movimento.

Un personaggio a cui il giornalismo culturale giapponese riservò una singolare attenzione fu Valentine de Saint-Point: i suoi due manifesti futuristi, per esempio, furono tradotti da Takamura Kōtarō nel febbraio-marzo del 1914; significativi furono poi gli articoli dedicati alle sue sperimentazioni coreutiche.⁹

Arrivando al 1914, il Futurismo cominciò a essere percepito anche in Giappone come fenomeno di costume, non diversamente da quanto si può evincere spogliando la stampa anglosassone (soprattutto inglese) del periodo. Essa testimonia ad esempio di un progressivo abuso dell'etichetta di "futurista", epiteto che si cominciò ad attribuire a tendenze, mode, atteggiamenti, che, pur non avendo diretti legami col movimento italiano, rimandavano nella fantasia dell'articolista e del

⁸ Arishima tradusse direttamente dall'italiano (lingua di cui aveva una conoscenza rudimentale, nonostante un soggiorno in Italia durante il biennio 1905-1906) il sesto capitolo di *Pittura, scultura futuriste* col titolo di "Inshōha tai miraiha" (Impressionismo contro Futurismo), su *Bijutsu shinpō*, con 5 illustrazioni. Ora in *KSGS shinbun zasshi hen*, vol. 1, pagg. 312-319.

⁹ Le traduzioni del "Manifeste de la femme futuriste" e del "Manifeste futuriste de la luxure" di Kōtarō apparvero sulla rivista *Warea (Noi)* rispettivamente nei numeri di febbraio e marzo 1914 (ora in *Takamura Kōtarō zenshū*, op. cit., vol. 17, pagg. 255-262). Il poeta Yosano Hiroshi (1873-1935) tradusse il testo della conferenza sulla metacoria apparso sul numero di gennaio-febbraio 1914 di *Montjoie! (Mita bungaku [Letteratura di Mita]*, luglio 1914) e la poesia *Les pavots de sang (Bunshō sekai*, novembre 1914, poi nell'antologia *Rira no ha-na*). Altri articoli sulla Saint-Point comprendono: Matsuoka Shoson: "Miraiha no buyō" (La danza futurista), *Asahi shinbun*, 11 e 16.3.1914, e la traduzione di una pagina del romanzo pre-futurista *Un amour* (1906), ad opera del francesista Yanagisawa Ken (1889-1953) (*Shiika [Poesia]*, gennaio 1915). Questa insolita attenzione per la Saint-Point si può forse spiegare con il diffuso interesse, trasversale alla scena giapponese del periodo, per le arti performative e coreutiche. Cfr. Misuzawa Tsutomu: "The Artists Start to Dance – The Changing Image of the Body in Art of the Taishō Period", in: Elise K. Tip-ton e John Clark (a cura di): *Being Modern in Japan – Culture and Society from the 1910s to the 1930s*, Honolulu: University of Hawai'i Press, 2000, pagg. 15-24.

lettore ai campi semantici della bizzarria, dell'eccesso, della modernità esasperata e addirittura un po' ridicola.

Così, anche in Giappone, vediamo gratificati del titolo di "futuristi" la musica di Arnold Schönberg, i drammi di Walter Hasenclever, gli esperimenti poetici di Yamamura Bochō (che certo futurista non era), le vacanze nelle zone industriali esaltate da Wyndham Lewis.¹⁰

Ovviamente non va dimenticato che, oltre alle fonti in giapponese, circolavano in Giappone anche molti materiali in lingua inglese, tramite i circuiti delle librerie specializzate nell'importazione di testi stranieri. Un caso molto interessante è quello del volume di Arthur Jerome Eddy, *Cubists and Post-Impressionism* (1914), che ebbe una certa fortuna in Giappone, dove fu indiscriminatamente saccheggiato fino alla comparsa di una traduzione semi-integrale (ovviamente non autorizzata), nell'autunno del 1916.¹¹

¹⁰ La prima londinese dei *Fünf Orchesterstücke*, op. 16 di Schönberg viene definita come "primo concerto futurista in terra inglese" nell'articolo "Miraiha no ongaku" (Musica futurista), *Asahi shinbun*, 21.10.1912. Sul "futurismo" del dramma *Der Sohn di Hasenclever* si sbilancia l'autore anonimo del trafiletto "Miraiha no shingeki sakka" (Gli autori del nuovo teatro futurista), *Yomiuri shinbun*, 10.8.1914. Sulla ricezione della raccolta poetica di Yamamura Bochō (1884-1924), *Seisanryōhōri (Il prisma sacro, 1915)*, cf. Pierantonio Zanotti: "Il futurismo di Yamamura Bochō secondo Hagiwara Sakutarō" in: *Atti del XXXI Convegno di Studi sul Giappone*, Venezia: Cartotecnica Veneziana, 2008, pagg. 399-414. L'intervista in cui Lewis consigliava la villeggiatura tra le ciminiere dello Yorkshire, ripresa dal *T.P.'s Weekly* del 26.6.1914, compare sullo *Yomiuri shinbun* del 23.8.1914 con il titolo di "Miraiha no kyūkakan - Shochū no kōgyōchi" (Come la pensano i Futuristi sulle ferie - I siti industriali sotto il solleone). Anche il Vorticismo cominciò a essere presentato in Giappone con una certa tempestività, nel corso del 1914. Omuka Toshiharu: "Futurism in Japan, 1909-1920", in: Günter Berghaus (a cura di): *International Futurism in Arts and Literature*, Berlino & New York: Walter de Gruyter, 2000, pagg. 244-270, e Thomas Hackner: *Dada und Futurismus in Japan - Die Rezeption der Historischen Avantgarden*, Monaco di Baviera: Ludicium, 2001, pagg. 38-50, rappresentano le rassegne più accessibili di questi e altri articoli, tutti comunque riprodotti (senza alcun commento) in *KSGS shinbun zasshi hen*, vol. 1.

¹¹ *Ritaiha to kōki inshōha* (Cubismo e Post-Impressionismo), collana "Bijutsu sōsho", vol. 8, Kōryōsha, trad. di Kume Masao. Oggi parzialmente riprodotta in *KSGS kanpon hen*, vol. 2, pagg. 3-351.

Il 1914 marcò quindi una svolta quantitativa e qualitativa nella ricezione del Futurismo in Giappone, con un sensibile aumento delle pubblicazioni che trattavano del movimento italiano. Si trattò in primo luogo di un effetto a distanza dell'intensa attività futurista in terra inglese tra la fine del 1913 la metà del 1914 (tourné declamaratorie di Marinetti, mostra alla Doré Gallery, concerti di intonarumori di Russolo), e degli epiteti giornalistici che produsse.¹² Gli echi futuristi sulla stampa britannica furono ripresi e duplicati da quella giapponese.

Cinque casi del 1914

1. Sakuma Kanae 佐久間鼎: "Miraishugi undō" 未来主義運動 (Il movimento futurista), Teikoku bungaku 帝国文学 (Letteratura dell'Università Imperiale), 20, 1, gennaio 1914, pagg. 74-84.¹³

Non è chiaro perché e in che modo Sakuma Kanae (1888-1970), che non era un membro del mondo letterario o artistico, sia giunto a occuparsi di Futurismo. È possibile che Sakuma, che si era da poco laureato in psicologia all'Università Imperiale (Teikoku Daigaku, odierna Tōkyō Daigaku) (negli anni Venti avrebbe perfezionato i suoi studi in Germania con Wolfgang Köhler), ed era appena stato ammesso a un dottorato in lingua giapponese presso il medesimo ateneo, fosse stato cooptato dalla redazione della rivista del locale Dipartimento di Letteratura Giapponese, tra le più autorevoli del paese, per svolgere traduzioni di servizio da lingue meno note, come l'italiano.

"Miraishugi undō" è infatti la traduzione integrale dell'articolo di un certo Massimo Dell'Isola, "Poche parole intorno al Futurismo", apparso

¹² Per approfondimenti, si veda Roberto Baronti Marchiò: *Il Futurismo in Inghilterra: tra avanguardia e classicismo*, Roma: Bulzoni, 1990.

¹³ Nel presente articolo, si mantiene la grafia storica del sillabario kana, mentre i kanji sono uniformati alla loro grafia moderna.

sul numero di febbraio 1913 della *Rivista d'Italia*.¹⁴ Nonostante la difficoltà del testo originale, la traduzione è nel complesso assai accurata, anche se scivola sul titolo di due distinte opere marinettiane (*Conquête des étoiles* e *Destruction*), presentate come *Hakai no hoshi no shōri* (*La vittoria delle stelle della distruzione*). Sono presenti accenni al processo del 1910 a Mafarka il futurista (titolo tradotto come *Miraishugisha Mafaruka*) e ai 7 "principali manifesti" pubblicati tra il 1909 e la stesura dell'articolo originale: "due rivolti ai pittori futuristi, due ai musicisti, uno ai drammaturghi, un ultimo del maggio scorso [1912], che compendia tutti i desiderata della letteratura futurista e ne è, come il Marinetti lo intitola, il manifesto tecnico".¹⁵

Secondo Dell'Isola, il Futurismo nasce come riflesso di un preciso periodo storico, quello delle scoperte tecniche e scientifiche; e come reazione alla fase di stagnazione in cui si trova la letteratura italiana. Tuttavia, la trattazione del giornalista italiano mostra un tono abbastanza distaccato nei confronti del movimento di Marinetti, ed è caratterizzata da un peregrino parallelismo con la scuola della Pléiade francese, che ha l'effetto di depotenziare l'originalità storica del Futurismo. Dell'Isola si mostra particolarmente scettico sull'efficacia delle riforme invocate nel *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, di cui comunque presenta un elenco, tra i primi a comparire in Giappone grazie alla traduzione di Sakuma:

Distruggere la sintassi, usare i verbi all'infinito, abolire gli aggettivi e gli avverbi, creare dei sostantivi gemelli; abolire la punteggiatura, decretare che non vi sono categorie d'immagini

¹⁴ Massimo Dell'Isola: "Poche parole intorno al Futurismo", *Rivista d'Italia*, a. XVI, vol. I, fasc. II, febbraio 1913, pagg. 268-275. Fatto raro per gli usi dell'epoca, la fonte è accreditata alla fine della traduzione, per quanto in maniera non facilmente riconoscibile. Cfr., al proposito, Hackner: op. cit., pag. 44.

¹⁵ Dell'Isola: op. cit., pag. 269. Quando Sakuma traduceva queste righe, non era stata ancora pubblicata nessuna traduzione giapponese di questi manifesti, con l'eccezione del *Manifesto tecnico dei pittori* (11.4.1910), che, come si è già detto, era circolato in Giappone soprattutto grazie alla sua versione inglese inserita nel catalogo della mostra alla Sackville Gallery.

nobili o grossolane, eleganti o volgari, eccentriche o naturali; [...] che si distrugga l'"io" nella letteratura, per sostituirlo esclusivamente colla materia bruta [...] (pag. 274)

文章構成法を破却し、動詞を不定法の形で用み、形容詞と副詞とを破毀し、従属的名詞を用ゐるといふこと、又句読や符号を用ゐるのを排斥し、高雅又は卑俗、秀抜又は俗悪、奇峭又は自然といふ形象が元来存在するものではないときめてしまふといふこと[...] 文芸における「自己」を破毀し非人間的、獸的な材料を以てあらゆる一切を代表せしめようとする事 (pagg. 82-83)

Il "grido di rinnovamento" lanciato dai Futuristi diventa nel testo di Sakuma "kakushin no zekkyō", traduzione indubbiamente fedele; ma è particolarmente interessante la scelta del termine *zekkyō* (grido), che riecheggia forse il titolo di un influente articolo di Takamura Kōtarō, il già citato "Miraisha no zekkyō" (Il grido del Futurismo), che, pubblicato sul quotidiano *Yomiuri shinbun* il 5 marzo del 1912, era stato tra i primi articoli in assoluto a presentare in Giappone il Futurismo come movimento multidisciplinare che stava facendo parlare di sé in Europa.

Rispetto al panorama della pubblicistica relativa al Futurismo già apparsa in Giappone, "Miraishugi undō" si segnala per la rarissima circostanza di essere un testo tradotto direttamente dall'italiano; per la collocazione particolarmente prestigiosa e dotata quindi di grande visibilità; e, soprattutto, per gli accenni, per quanto sintetici, al *Manifesto tecnico della letteratura futurista*: un elemento, questo, particolarmente rilevante per cercare di tracciare l'impatto delle poetiche futuriste sulla nascente letteratura d'avanguardia giapponese.¹⁶

¹⁶ Per quanto mi è noto, la prima consistente traduzione del *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, sebbene ancora adattata e parziale, sarebbe stata pubblicata solo nel settembre del 1916, come parte della già citata versione giapponese del volume di Arthur Jerome Eddy: *Cubists and Post-Impressionism*, curata da Kume Masao.

2. Nakada Katsunosuke 仲田勝之助: "Seikatsu taido toshite no mirai shugi" 生活態度としての未来主義 (Il Futurismo come atteggiamento di vita), Seikatsu to geijutsu 生活と芸術 (Vita e arte), 1, 8, aprile 1914, pagg. 24-26.
(KSGS *shinbun zasshi hen*, vol. 1, pagg. 166-168)

Nakada Katsunosuke (1886-1945), attivissimo e versatile giornalista culturale, fu per certi versi il più convinto e meno conosciuto fiancheggiatore del Futurismo italiano nel Giappone degli anni Dieci.¹⁷ Non si hanno notizie di suoi contatti epistolari con Marinetti o con altri esponenti del movimento. Tuttavia, a partire dal 1912, e specialmente nel biennio 1914-1915, in un discreto numero di articoli dedicati agli sviluppi della scena europea (altri sono probabilmente ancora da localizzare), spesso redatti rielaborando e traducendo con molta disinvoltura materiale giornalistico anglosassone, Nakada venne sviluppando una trasparente simpatia verso il movimento italiano.

È nota una mancata di articoli dedicata da Nakada al Futurismo. Nello stesso 1914, egli si era brevemente soffermato sulle idee anti-femministe e anti-parlamentari del movimento in "Miraiha no fujinron" (La concezione futurista della donna), pubblicato sempre sulla rivista *Seikatsu to geijutsu*, a gennaio. In "Dōteki ishi no hatsugen" (La comparsa della coscienza del movimento), apparso il 10 aprile sul quotidiano *Yomiuri shinbun*, constataba la base comune di fenomeni moderni come l'amore per il cinema e per i voli aerei, il sindacalismo e il Futurismo. In "Miraiha banzai" (Viva il Futurismo!), uscito sul medesimo giornale tra il 25 e il 26 dicembre, dando notizia dell'arresto di Marinetti e dei suoi camerati a seguito delle manifestazioni interventiste di Milano, Nakada presentava invece posizioni critiche sul bellicismo futurista, a cui contrapponeva polemicamente la desolazione prodotta dalla Guerra Mondiale.¹⁸

¹⁷ Non esistono al momento studi significativi su questa figura. Nel 1916 pubblicò il saggio *Roshia no kakumei to bungaku* (La rivoluzione russa e la letteratura). Continuò a seguire la scena artistica d'avanguardia fino agli anni Venti. In seguito, dedicò sempre maggiori sforzi allo studio della pittura *ukiyo-e*.

¹⁸ Tutti questi articoli si leggono oggi in KSGS *shinbun zasshi hen*, vol. 1, pagg. 156, 169, 246-247.

In questi articoli non è sempre facile discernere, specie se in mancanza di un originale chiaramente identificato, dove inizino le parti di pugno di Nakada e dove invece egli si limiti a tradurre dalla stampa estera (ciò è particolarmente evidente nel caso di "Miraiha banzai"). Nel 1915, egli proseguì la pubblicazione di brevi articoli aneddotici sullo *Yomiuri shinbun* (16 gennaio e 26 novembre)¹⁹, e contribuì alla divulgazione del testo di Arthur Jerome Eddy, *Cubists and Post-Impressionism*, pubblicandone brevi stralci in traduzione.²⁰

"Seikatsu taido toshite no mirai shugi" è sicuramente l'articolo in cui Nakada si sofferma in maniera più distesa e originale sulle caratteristiche del movimento italiano. Secondo Nakada, in Giappone si è parlato della pittura futurista, ma a parte le traduzioni dei manifesti di Valentine de Saint-Point condotte da Takamura Kōtarō (febbraio-marzo 1914) e l'intervento "Gendai geijutsu no chūshin seimei" (La vita centrale nell'arte contemporanea) pubblicato dal critico letterario Sōma Gyōfū (1883-1950) su *Waseda bungaku* (*Letteratura di Waseda*) nel marzo del 1913, non si è approfondito il Futurismo come "atteggiamento di vita". A detta di Nakada, l'ampiezza del movimento viene chiaramente espressa dai "12 articoli" che Marinetti ha divulgato "l'anno scorso", durante le conferenze e declamazioni poetiche tenute in vari luoghi di Londra.²¹

Stando a ciò, si capisce quale atteggiamento abbia il Futurismo non solo in ambito pittorico, ma globalmente. Anche ammettendo, come dicono le persone di una certa parte in Giappone, che il Futurismo in pittura sia stato un fallimento, c'è da ritenere che

¹⁹ Ibid., pagg. 296, 330.

²⁰ Le parti del testo del critico statunitense dedicate al Futurismo vengono liberamente rielaborate per esempio in "Hongō no sōga ni tsuite" (Sulle illustrazioni di questo numero) e "Sōga ni tsuite" (Riguardo alle illustrazioni), usciti sulla rivista letteraria *Sōzō* (Creazione) rispettivamente nel gennaio e nel febbraio 1915. Le illustrazioni a cui si fa riferimento nei titoli sono riproduzioni di opere di Boccioni e Russolo tratte da Eddy, op. cit. e, forse, anche da *Pittura scultura futuriste* di Boccioni.

²¹ Come è noto, Marinetti tenne una serie di conferenze a Londra dal 16 al 20 novembre 1913.

nell'ambito del pensiero debba occupare invece una posizione importante. (pag. 24)

Si presenta una traduzione rimaneggiata e condensata di 12 dei 15 articoli del manifesto noto col titolo francese di *Imagination sans fils - Mots en liberté* (11 maggio 1913).²²

Molti punti sono declinati da Nakada in senso anti-naturalista e progressista: il giornalista giapponese ne enfatizza il cosmopolitismo e l'individualismo (art. 4), e la "égalité presque parfaite entre l'homme et la femme" dell'originale (art. 7) diventa "uguaglianza" tout court nel testo giapponese. Con questi presupposti, l'autore dice di trovarsi d'accordo sotto molti punti: "credo che il nostro atteggiamento e i nostri principi verso la vita e l'arte siano tutto sommato cristallizzati qui dentro". Addirittura conclude:

Insomma, se consideriamo come Futurismo cose di questo genere, possiamo forse opporci ad esso? Niente affatto, noi siamo assolutamente futuristi. Siamo sostanzialmente seguaci del Futurismo anche senza dover essere per forza dei Futuristi. Perciò, lasciando da parte i loro metodi e le loro tecniche, nello spirito possiamo dire di essere dei perfetti futuristi. Coloro che intendono ciò solo come una vana moda, lo fanno perché guardano il Futurismo limitandosi alle apparenze e non ne conoscono l'essenza. (pag. 25)

Nakada concede che le arti del Futurismo (pittura, musica, poesia) possano apparire ancora superficiali ed esteriori; tuttavia, se persisterà lo stato "incandescente" del loro pensiero e delle loro tecniche, potranno produrre cose straordinarie.

²² Il manifesto era stato tradotto in inglese da Arundel del Re, col titolo di "Wireless Imagination and Words at Liberty", su *Poetry and Drama* di settembre 1913 (pagg. 319-326). Viste però le numerose discrepanze tra questo testo e quello di Nakada, sembra più probabile che questi si sia basato su un'altra versione o su una sintesi giornalistica, ancora da identificare, comunque quasi certamente in inglese.

È poi polemico verso coloro che considerano "un fallimento" la pittura futurista e vi oppongono il "flusso vitale" del Post-impressionismo. Il riferimento è probabilmente a gruppi di pittori come Fusain che, pur avendo favorito la presentazione giornalistica del Futurismo qualche anno prima, ne avevano quasi subito preso le distanze a partire da una piattaforma estetica vitalista e post-impressionista:

alla fine si sono impantanati, e non vogliono progredire all'infinito. Se vogliamo vivere veramente, dobbiamo vivere anche secondo le idee del Futurismo. In questo senso io disprezzo coloro che lo considerano negativamente. (pag. 26)

Con queste parole, Nakada assume i tratti di un entusiasta simpatizzante del Futurismo.

Tuttavia, da questo articolo emerge anche il fatto che il termine *mi-rai* ha cominciava ad avere un significato sempre più ampio e confuso rispetto a quello originario di "scuola di Marinetti", fino ad includere una vasta gamma di comportamenti e di stili di vita che spaziavano dal "moderno" all'"anticonformista".

3. Sanbei (o Sanpei) 三兵衛: "Kappa no he - sono ichi" 河童の屁 (其) 一) (Peti di kappa - parte prima), *Bijutsu shinpō* 美術新報 (*Giornale dell'arte*), 13, 6, aprile 1914, pagg. 243-245 (33-35).²³

Non è stato possibile identificare chi si celi dietro lo pseudonimo di Sanbei, corrispondente dall'Italia di *Bijutsu shinpō*, la più autorevole rivista d'arte del periodo. Una parte di questa corrispondenza miscelanea è dedicata alle mostre futuriste di Firenze. Il giornalista è tutt'altro che favorevole al movimento, che definisce velatamente come una "larva" spuntata dalla putrefazione dell'arte italiana.

²³ Il kappa è una dispettosa creatura mitologica giapponese, metà fanciullo e metà anfibio. La locuzione idiomantica "kappa no he" ha un significato simile all'italiano "quisquilia", "bazzecola". In *KSGS shinbun zasshi hen*, vol. 1, pagg. 170-171, è riportato per errore l'articolo che nella rivista precede immediatamente questo: Jūkichiya, "Tōzai oboegaki" (Note tra Oriente e Occidente), che non tratta di Futurismo. Cfr. Omuka: op. cit., pag. 250.

Pittura futurista

Il Futurismo, propugnato in principio dal signor Marinetti di Milano, ha dapprima preso piede in paesi come Inghilterra, Francia, ecc. Anche qui a Firenze, se l'anno scorso non se n'era vista nemmeno una, di mostra futurista, quest'inverno si sono aperte all'improvviso in tre luoghi diversi delle piccole mostre, con l'effetto che la gente ne ha parlato molto.

Di conseguenza, tra i diplomati delle scuole d'arte [Accademia?] della città, ci sono state conversioni improvvise; e anche tra gli studenti, ci sono quelli che, in un angolino della classe, di nascosto, senza farsi vedere dai professori ostinati nel classico, riproducono i modelli in triangoli e quadrati.

Anche Sanbei è saltato di corsa su un treno ed è andato a visitarle. Ho detto che era venuto fino in Italia, ma in realtà si era installato direttamente in campagna, a Signa.²⁴ Per di più, è molto miope dalla nascita, le sue diottrie, non sono che 10 o 12-13; ha sforzato la sua visuale, ma un campagnolo come Sanbei che sbircia, solo un pochino, il limitare del mondo artistico di questo paese, non può certo capire. Se ne stette lì solamente a osservare con sguardo assente.

"Mi scusi, potrebbe restituirmi i 50 centesimi²⁵ del biglietto? È che non capisco proprio cosa sia dipinto, sa?"

Vedo un gentiluomo sulla quarantina dall'aspetto assai distinto che, insieme a due o tre persone, stuzzica così il custode.

Anche Sanbei ha rimpianto i suoi 50 centesimi. Proprio perché si sono spesi 50 centesimi, sarebbe il caso di tornare a casa avendo capito qualcosa. Accanto al custode, insieme ai cataloghi, erano allineati svariati opuscoli dalla bella veste grafica, come

²⁴ Comune situato a circa 15 km da Firenze, collegato al capoluogo dalla linea ferroviaria Leopolda.

²⁵ Il prezzo del biglietto è effettivamente quello della mostra di Lacerba in Via Cavour. Il catalogo costava invece 5 soldi: ciò appare in contrasto con il prezzo di "tre franchi" indicato più sotto da Sanbei. Cfr. Gino Agnese: *Vita di Boccioni*, Milano: Camunia, 1996, pag. 318.

Noi futuristi.²⁶

Forse comprendoli e leggendoli si capirebbe qualcosa, ma Sanbei, a cui rincesce già il prezzo del biglietto, non può spendere altri tre franchi.

Sostando in piedi davanti al dipinto che gli sembrava di capire di più, e che aveva l'aria di essere l'opera più riuscita, rigirandolo per lungo e per largo nella sua testa, ha provato a pensare alle cose riconoscibili in questo quadro.

Sulla superficie del dipinto erano scritti fitti fitti dei segni alla maniera di uno spartito musicale. Triangoli e semicerchi, in colori violenti e assai primitivi, come dei blu e dei rossi, si allineavano come se ora avessero un ordine, ora no.

Tra un colore e l'altro, ecco lì, guizzi sottili e colpi più radi.

Ah, forse è il dipinto di un incendio: forse c'è il vento che soffia e sembra esserci un fiume. Sono volato fuori facendo conto di aver forse capito un dipinto dopo averci speso mezz'ora.²⁷

Costoro vogliono forse intrecciare dentro la forma il tempo alla scrittura, forse vogliono far leggere i dipinti alla gente, o forse vogliono, prendendo la musica a calci nello stomaco, con toni cromatici, sovrapporre le faccende dell'orecchio ai bulbi oculari. Come c'era da aspettarsi, non l'ho capito. Sanbei è un campagnolo. (pagg. 34-35)

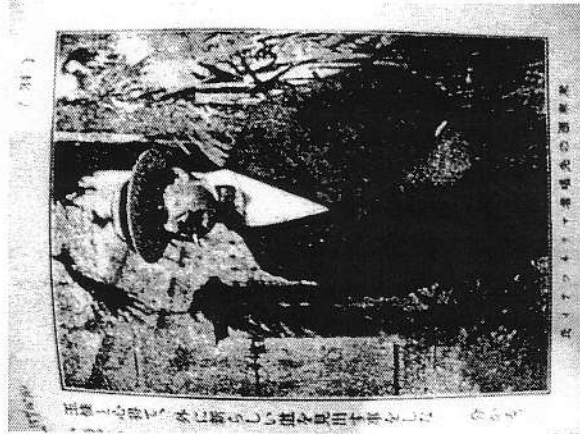
L'articolo non specifica date e luoghi precisi (addirittura "tre") delle mostre. La mostra descritta è quasi certamente l'"Esposizione di Pittura

²⁶ *Wareware no miraiha*: si potrebbe tradurre anche come *Il nostro Futurismo*. Un volume intitolato *Noi Futuristi* uscì effettivamente a cura di Marinetti, ma nel 1917. Cfr. Giovanni Lista: *Futurisme - Manifestes, proclamations, documents*, Losanna: L'Age d'homme, 1973, pag. 9. È possibile che l'autore faccia riferimento al volantino *Noi Futuristi*, noto anche come *Contro la scala*, *Pompei del teatro italiano* (2.3.1911), segnalato tra l'altro in Claudia Salari: *Bibliografia del Futurismo 1909-1944*, Roma: Stampa Alternativa, 1988, pag. 82.

²⁷ Difficile dire a quale dipinto corrisponda questa descrizione. Il riferimento ai segni/lettere (ji) simili a spartiti restringe forse il campo a un'opera di Severini (*Il mio ritmo*, nota anche come *Ritmo del 14 luglio*, *Tram in corsa*) o Soffici (*Compenetrazione di piani plastici* (*Tarantella dei pederasti*), *Natura morta* (*Calamaio*), nota anche come *Scomposizione di piani plastici*, *Fiori d'elaboro*).

Futurista di Lacerba" (novembre 1913 - 18 gennaio 1914), tenutasi presso i locali della libreria Gonnelli in Via Cavour 48. È possibile che Sanbei faccia all'inizio riferimento anche all'"Esposizione di Scultura Futurista del pittore e scultore futurista U. Boccioni" (marzo - aprile 1914, già presentata alla Galerie La Boétie di Parigi dal 20 giugno al 16 luglio 1913), su cui tuttavia non dà alcuna notizia.²⁸

Nonostante Sanbei dichiarò di non aver acquistato il catalogo o altri scritti futuristi, l'articolo presenta di corredo le riproduzioni in bianco e nero di *Volumi dinamici* (tradotto come *Rikigaku no shoseki* 書籍,



cioè con l'equivalente di "volume", ma nel senso di "libro") di "Rasseru" (sic) e di *Danzatrice* (noto anche come *Ballerina di chahut*, 1912) di Severini, evidentemente tratti dal catalogo della mostra di Lacerba; una fotografia di *Espansione spirale* di muscoli in movimento ("spirale") viene reso con *kokyūteki*, "respiratorio", e il nome di Boccioni non viene indicato; nonché un bel fotoritratto autografato di Marinetti, in esterni, con paglietta

Fotoritratto autografato di F.T. Marinetti, presente come corredo all'articolo di Sanbei

28 I cataloghi delle due mostre futuriste fiorentine, le uniche tenute dal movimento nel capoluogo toscano nel 1913-1914, sono riprodotti in Piero Pacini (a cura di): *Esposizioni Futuriste, 1912-1918*, Firenze: Studio per Edizioni Scelte, 1979. È possibile che Sanbei indichi come "futuristi" anche eventi non ufficialmente riconosciuti dal gruppo milanese-fiorentino, confondendo sotto questa etichetta alla moda esperienze estetiche e artistiche diverse. Per approfondimenti sulla scena futurista fiorentina, si vedano Fabrizio Bagatti, Gloria Manghetti e Silvia Porto (a cura di): *Futurismo a Firenze 1910-1920*, Firenze: Sansoni, 1984; Marinetti e il Futurismo a Firenze: *Qui non si canta al modo delle rane*, Roma: De Luca, 1994; Agnese: op. cit., pagg. 317-320.

Zukunftsmusik oder Schnee von gestern? 122

Arte dell'avvenire o acqua passata?

chiara, sigaretta e papillon. È possibile che tutte le grafie siano state singolarmente acquistate sul luogo della mostra: in effetti, in una lettera a Papini del 27 novembre 1913, Carrà annuncia che in occasione della sua prossima visita a Firenze, in compagnia di Boccioni, porterà con sé delle fotografie da vendere durante la mostra.²⁹

Nonostante il tono di understatement rivolto verso se stesso, i commenti finali del giornalista giapponese sulla mostra espressionista musical-pittorica mostrano che egli è probabilmente informato sul dibattito innescato al proposito dalla vulgata kandinskiana, di cui si avvale per esempio un autorevole saggio nel capitolo del volume di E. E. E. dedicato al pittore russo-tedesco.

4. Moriguchi Tari 森口多里: "Itari mirairi" (伊太利未来派 (Futurismo italiano), Waseda bungaku 早稲田文学 (Letteratura di Waseda), 102, maggio 1914, pagg. 42-54.

(KSGS shinbun zasshi hen, vol. 1, pagg. 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 592, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 615, 616, 617, 618, 619, 620, 621, 622, 623, 624, 625, 626, 627, 628, 629, 630, 631, 632, 633, 634, 635, 636, 637, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 644, 645, 646, 647, 648, 649, 650, 651, 652, 653, 654, 655, 656, 657, 658, 659, 660, 661, 662, 663, 664, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 671, 672, 673, 674, 675, 676, 677, 678, 679, 680, 681, 682, 683, 684, 685, 686, 687, 688, 689, 690, 691, 692, 693, 694, 695, 696, 697, 698, 699, 700, 701, 702, 703, 704, 705, 706, 707, 708, 709, 710, 711, 712, 713, 714, 715, 716, 717, 718, 719, 720, 721, 722, 723, 724, 725, 726, 727, 728, 729, 730, 731, 732, 733, 734, 735, 736, 737, 738, 739, 740, 741, 742, 743, 744, 745, 746, 747, 748, 749, 750, 751, 752, 753, 754, 755, 756, 757, 758, 759, 760, 761, 762, 763, 764, 765, 766, 767, 768, 769, 770, 771, 772, 773, 774, 775, 776, 777, 778, 779, 780, 781, 782, 783, 784, 785, 786, 787, 788, 789, 790, 791, 792, 793, 794, 795, 796, 797, 798, 799, 800, 801, 802, 803, 804, 805, 806, 807, 808, 809, 810, 811, 812, 813, 814, 815, 816, 817, 818, 819, 820, 821, 822, 823, 824, 825, 826, 827, 828, 829, 830, 831, 832, 833, 834, 835, 836, 837, 838, 839, 840, 841, 842, 843, 844, 845, 846, 847, 848, 849, 850, 851, 852, 853, 854, 855, 856, 857, 858, 859, 860, 861, 862, 863, 864, 865, 866, 867, 868, 869, 870, 871, 872, 873, 874, 875, 876, 877, 878, 879, 880, 881, 882, 883, 884, 885, 886, 887, 888, 889, 890, 891, 892, 893, 894, 895, 896, 897, 898, 899, 900, 901, 902, 903, 904, 905, 906, 907, 908, 909, 910, 911, 912, 913, 914, 915, 916, 917, 918, 919, 920, 921, 922, 923, 924, 925, 926, 927, 928, 929, 930, 931, 932, 933, 934, 935, 936, 937, 938, 939, 940, 941, 942, 943, 944, 945, 946, 947, 948, 949, 950, 951, 952, 953, 954, 955, 956, 957, 958, 959, 960, 961, 962, 963, 964, 965, 966, 967, 968, 969, 970, 971, 972, 973, 974, 975, 976, 977, 978, 979, 980, 981, 982, 983, 984, 985, 986, 987, 988, 989, 990, 991, 992, 993, 994, 995, 996, 997, 998, 999, 1000).

L'intervento sembra attingere a fonti in inglese, sebbene Moriguchi si schermisca dicendo di avere potuto guardare solo una parte dell'opera. Sono puntuali le riprese dai manifesti inclusi nel catalogo del marzo 1912. Moriguchi si sofferma sulle opere di Severini (*Il boulevard*).

29 Citata in Bagatti et al.: op. cit., pag. 94. Ciò che è interessante della fotografia di *Espansione spirale*, scultura di Lacerba.

30 Originario della prefettura di Iwate, nel Nord del Giappone, Moriguchi studiò all'Università Waseda di Tōkyō, dove si iscrisse nel marzo del 1914. A Waseda entrò in contatto con i poeti e i letterati e artisti, legandosi in particolare al gruppo della rivista *Arts* (arte) dal poeta Hinatsu Kanosuke (1890-1971). Documenti riguardanti come critico e storico dell'arte. Itani, la localizzazione del sito è stato parzialmente ristampato nella raccolta KSGS kanpon hen, vol. 1, pag. 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 592, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 615, 616, 617, 618, 619, 620, 621, 622, 623, 624, 625, 626, 627, 628, 629, 630, 631, 632, 633, 634, 635, 636, 637, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 644, 645, 646, 647, 648, 649, 650, 651, 652, 653, 654, 655, 656, 657, 658, 659, 660, 661, 662, 663, 664, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 671, 672, 673, 674, 675, 676, 677, 678, 679, 680, 681, 682, 683, 684, 685, 686, 687, 688, 689, 690, 691, 692, 693, 694, 695, 696, 697, 698, 699, 700, 701, 702, 703, 704, 705, 706, 707, 708, 709, 710, 711, 712, 713, 714, 715, 716, 717, 718, 719, 720, 721, 722, 723, 724, 725, 726, 727, 728, 729, 730, 731, 732, 733, 734, 735, 736, 737, 738, 739, 740, 741, 742, 743, 744, 745, 746, 747, 748, 749, 750, 751, 752, 753, 754, 755, 756, 757, 758, 759, 760, 761, 762, 763, 764, 765, 766, 767, 768, 769, 770, 771, 772, 773, 774, 775, 776, 777, 778, 779, 780, 781, 782, 783, 784, 785, 786, 787, 788, 789, 790, 791, 792, 793, 794, 795, 796, 797, 798, 799, 800, 801, 802, 803, 804, 805, 806, 807, 808, 809, 810, 811, 812, 813, 814, 815, 816, 817, 818, 819, 820, 821, 822, 823, 824, 825, 826, 827, 828, 829, 830, 831, 832, 833, 834, 835, 836, 837, 838, 839, 840, 841, 842, 843, 844, 845, 846, 847, 848, 849, 850, 851, 852, 853, 854, 855, 856, 857, 858, 859, 860, 861, 862, 863, 864, 865, 866, 867, 868, 869, 870, 871, 872, 873, 874, 875, 876, 877, 878, 879, 880, 881, 882, 883, 884, 885, 886, 887, 888, 889, 890, 891, 892, 893, 894, 895, 896, 897, 898, 899, 900, 901, 902, 903, 904, 905, 906, 907, 908, 909, 910, 911, 912, 913, 914, 915, 916, 917, 918, 919, 920, 921, 922, 923, 924, 925, 926, 927, 928, 929, 930, 931, 932, 933, 934, 935, 936, 937, 938, 939, 940, 941, 942, 943, 944, 945, 946, 947, 948, 949, 950, 951, 952, 953, 954, 955, 956, 957, 958, 959, 960, 961, 962, 963, 964, 965, 966, 967, 968, 969, 970, 971, 972, 973, 974, 975, 976, 977, 978, 979, 980, 981, 982, 983, 984, 985, 986, 987, 988, 989, 990, 991, 992, 993, 994, 995, 996, 997, 998, 999, 1000).

Zukunftsmusik oder Schnee von gestern? 123

enire o acqua passata?

vard, *Pan-Pan al Monico, Ricordi di viaggio, La modista, Danseuse obsédante*), di cui critica l'assenza di profondità, e di Russolo (*La rivolta* - "dipinto simbolo del Futurismo stesso", *Ricordi di una notte*), nonché sugli *Addii* di Boccioni e su *Cahots de fiacre* di Carrà. Il critico giapponese sembra colpito soprattutto dal materialismo del movimento ("rifiutano al massimo grado ciò che è spirituale", "per loro la materia e la forza sono eternamente sacre"), che vede come motivo conduttore di tutte le sue attività, oltre che dalle teorie del dinamismo e della simultaneità, che discute nel dettaglio.

L'ampia trattazione, priva di illustrazioni di corredo, contiene anche riferimenti alla storia della pittura europea dal Neoespressionismo in poi. L'articolo si apre con una definizione del "puntinismo" (*tensaiha*) e una sommaria descrizione della tecnica divisionista, che Moriguchi ritiene volta al conseguimento di un "effetto musicale" luminoso e cromatico. Si sente già l'influsso delle idee di Kandinsky: non a caso Moriguchi attinge ad alcuni scritti di Michael Sadleir, come l'articolo "The Letters of Vincent Van Gogh" (1911). Appunto contrapponendo Van Gogh a Signac e Seurat, Moriguchi e Sadleir accusano il puntinismo di essere

"meccanico", freddamente "scientifico", "senza profondità" e "cieco" verso il ritmo interiore dell'individuo.

Prima di addentrarsi nel Futurismo, Moriguchi dà anche qualche ragguglio sul Cubismo, citando Le Fauconnier (*L'abondance*, dipinto del 1910 riprodotto già in alcuni articoli apparsi sulla stampa giapponese nel corso del 1913), André Derain, Lyonel Feininger (1871-1956) e Othon Friesz (1879-1949).



Fotoritratto di Moriguchi Taro

Al di là delle somiglianze tecniche e formali che ravvisa tra le due scuole, tanto per il Cubismo che per il Futurismo Moriguchi è convinto che si tratti di tendenze che mirano a esprimere non la realtà così com'è, ma "la psicologia dell'io piuttosto che l'oggetto", il suo "egocentrismo"; anche se, a suo parere, non sempre la pittura futurista riesce nello scopo, in quanto disperde l'unità dell'io nelle sue sensazioni, viste o ricordate.

Meritevole di nota è l'accurata analisi dei dipinti di Severini (si ricordi che Moriguchi, come quasi tutti i divulgatori giapponesi che non avevano avuto modo di viaggiare all'estero, li conosceva solo tramite riproduzioni, spesso in bianco e nero).

[su *Le boulevard*] Le persone che passeggiano sul suolo cambiano posa e posizione ogni volta che il pittore getta il suo sguardo su di loro. Dal loro mutamento nasce nella psiche del pittore una mescolanza (*kōsaku*). Egli rappresenta questa mescolanza mentale così com'è; cioè, l'evoluzione dei cambiamenti delle pose e delle posizioni dei passanti è rappresentata a volo d'uccello su un unico piano. Essi [i pittori futuristi] non riconoscono punti fissi, ma le loro opere presentano un unico grande punto fisso nell'essere composte assemblando più momenti diversi. Si tratta della fissità temporale, e di conseguenza, ciò che vediamo nei loro dipinti, più che l'evoluzione temporale che muta nella successione degli istanti, è un'accozzaglia di molti istanti diversi. Per questo possiamo anche considerarli come opere di intarsio (*yosegi-zaiku*). (pag. 46)

Fin qui si hanno una descrizione e una critica efficace della simultaneità futurista. Il brano è rilevante per il concetto di *kōsaku* (*mélange*) e per l'immagine dell'intarsio, che si può assimilare alle ricerche sulla simultaneità che attraversavano la scena internazionale in quel periodo.

Il movimento e la luce polverizzano la forma stabilita degli oggetti. Severini scompone questi oggetti polverizzati in triangoli. I suoi dipinti sono assemblaggi di triangoli al cui interno sono suggeriti la luce e il movimento. Anche il quadro intitolato *Pan pan al*

Monico (*Panpan odori*) rappresenta tramite combinazioni di triangoli la mescolanza (*kōsaku*) vertiginosa delle figure dei danzatori che mutano da un istante all'altro: in esso c'è uno sfavillio di movimento e luce. Questi dipinti possiedono un ritmo che deriva dalla combinazione di forme geometriche. Tuttavia, poiché si adoperano triangoli piani, non è quel ritmo di volumi che si trova nelle opere cubiste.³¹ (pag. 47)

[...]

Il dipinto *La modista* (*Jobōshiya*) di questo pittore orchestra una musica di luce e movimento. È un buon esempio di opera che scompone e ricompone in poligoni gli oggetti frantumati da luce e movimento. Ha un ritmo uguale a quello che si percepisce nei mosaici (*mozaiku*) a linee squadrate.

Considerati sotto questi aspetti, i dipinti di Severini sono estremamente piatti. Anche il quadro chiamato *Danseuse obsédante* (*Tsukareta odorite*) è simile alla *Modista*. Come in quel dipinto, anche in questo la tela è riempita, usando la tecnica del puntinismo (*tensaiha*), di superfici poligonali assemblate. I suoi dipinti, pur essendo spigolosi, sono privi di profondità. (pag. 48)

Oltre agli aspetti pittorici, Moriguchi dà qualche ragguaglio anche sulle idee politiche del movimento. I Futuristi abbracciano la vita moderna nella sua tumultuosa molteplicità, rifiutano ogni forma di spiritualismo, esaltano la guerra e intendono spazzare via l'arte del passato e i poeti come D'Annunzio. Questo svecchiamento della cultura nazionale, insieme alla campagna di Libia e alla guerra contro l'Austria, rientra nel

³¹ Nella mia tesi di dottorato ho cercato di verificare la contiguità tra queste ricerche sulla simultaneità, il linguaggio usato per darne conto in Giappone, e gli esperimenti poetici di Yamamura Bochō, autore della controversa raccolta *Seisanryōhari*. Mi sembra che in almeno un caso il discorso sul "ritmo dei volumi" (*yōseki no ue no seshō*) svolto nell'articolo di Moriguchi, apparso su una delle più lette e prestigiose riviste letterarie dell'epoca, riecheggi in analoghe espressioni presenti nella pubblicistica critica che andò a configurare la ricezione (spesso malevola) dell'opera di Bochō nella contemporanea scena letteraria. Si rimanda per approfondimenti a Pierantonio Zanotti: *L'avanguardia letteraria in Giappone: il caso di Yamamura Bochō (1884-1924)*, tesi di dottorato, Università Ca' Foscari di Venezia, 2009, pagg. 237-246, 302-307.

loro progetto di trasformare l'Italia, che ora è un "magnifico cimitero", nel loro "stato ideale", dove gli uomini saranno liberi di esprimere i loro istinti e le loro passioni con l'ausilio della scienza. Tutte queste informazioni ricordano quelle riportate nel noto articolo di Camille Mauclair, "Le Futurisme et la jeune Italie", che circolava in Giappone fin dal 1912. A questo proposito è interessante un passaggio in cui Moriguchi mostra solidarietà per la polemica futurista contro l'Italia dei turisti, rilevando che lo stesso si può dire per il Giappone antico visitato per diporto dagli occidentali.

È da segnalare la traduzione di due ampi spezzoni dal testo noto col titolo francese di *Le mépris de la femme* (presente anche nel volume *Le Futurisme* del 1911), mediato probabilmente da fonti inglesi, riconducibili forse al titolo indicato da Moriguchi per questo scritto, *Josei to miraiha* (*La donna e il Futurismo*). Ne riporto il testo francese corrispondente:

Nous sommes persuadés que l'amour, sentiment et luxure, est la chose la moins naturelle du monde. Il n'y a de naturel que la continuation de l'espèce.

L'amour, obsession romantique et volupté, n'est autre chose qu'une invention des poètes, qui en ont doté l'humanité. Ce seront les poètes qui le reprendront à l'humanité !

Vous avouerez, par exemple, que la victoire du féminisme et en particulier l'influence des femmes dans la politique achèveront de détruire le principe de la famille. Ce serait facile à démontrer; mais vous vous rebiffez sans doute épouvantés, en m'opposant d'ingénieux arguments, parce que vous ne voulez absolument pas que l'on touche à la famille.

"Tous les droits, toutes les libertés doivent être accordés aux femmes, criez-vous, mais la famille sera conservée !" Permettez-moi de sourire avec un brin de scepticisme, et de vous dire que si la famille disparaît, nous tâcherons de nous en passer. Je disais nous, mais je me trompais: ce seront nos fils – les fils que nous n'aurons pas – ce seront eux qui sauront bien se passer de famille.

Et j'ajouterai, entre parenthèses, que nous sommes trop ba-

tailleurs, nous les futuristes, pour avoir des enfants, nous qui n'aimons que l'instinct héroïque, nous qui voulons qu'un chef d'œuvre soit brûlé avec le cadavre de son auteur, nous qui avons horreur de travailler pour l'immortalité, car ce n'est au fond là qu'un rêve d'âmes usurières.³²

Il disdegno per l'immortalità artistica è secondo Moriguchi una prova ulteriore del materialismo dei Futuristi, che cercano di vivere appieno l'istante presente.

Nell'ultimo paragrafo dell'articolo si parla anche della nascita della musica futurista e degli scontri verificatisi tra Marinetti e il pubblico durante le esecuzioni. Anche in questa disciplina, secondo Moriguchi, i Futuristi mostrano la loro tendenza a privilegiare gli aspetti materiali della vita reale rispetto ai voli astratti della fantasia. Il pubblico ha reagito ferocemente insultando i futuristi e facendoli oggetto di lancio di uova. Tuttavia, conclude Moriguchi, anche Debussy all'inizio fu accolto con freddezza, e non è detto che nei tempi a venire la musica futurista non "riporti una nuova vittoria" in questo campo.

L'articolo, pur non aggiungendo molto di nuovo alle informazioni già note in Giappone, è interessante soprattutto per l'acuta analisi di alcuni precetti proclamati dai pittori futuristi. Come l'articolo di Sakuma, anche questo è importante per la sua collocazione in una prestigiosa rivista letteraria, elemento da tenere in considerazione per valutare la penetrazione delle idee futuriste presso le cerchie degli scrittori.

5. Ashiya Shigetsune (Jūjō) 蘆谷重常: "Shigunōru Marinetti - Miraiha no geijutsukan" シグノール、マリネッティー未來派の芸術観 (Signor Marinetti - La concezione artistica del Futurismo), Sōsaku 創作 (Creazione), 4, 7, luglio 1914, pagg. 8-9.

Ashiya Shigetsune (noto anche come Jūjō o Roson, 1886-1946) era un autore di letteratura per l'infanzia, che sarebbe stato molto attivo negli anni Venti e Trenta. Pubblicata a Tōkyō, Sōsaku era prevalentemente una rivista di *tanka* (forma poetica tradizionale in 31 sillabe) incentrata

³² Filippo Tommaso Marinetti: *Le Futurisme, avec une préface de Giovanni Lista*, Losanna: L'Age d'homme, 1979, pagg. 105-106, 109-110. Corsivo nel testo.

sulla figura di Wakayama Bokusui (1885-1928); la sua seconda serie durò dall'agosto del 1913 al dicembre del 1914.

L'articolo riporta la notizia che Marinetti ha recentemente pubblicato "una raccolta poetica intitolata *Jiyū ni natta kotoba* (Parole liberate)". L'autore si riferisce evidentemente a Zang Tumb Tuuum ma, mal interpretando la sua fonte inglese, confonde il titolo dell'opera con il nome della tecnica presentata nel manifesto *Imagination sans fils - Mots en liberté*. Si riferisce che Marinetti ha declamato parti del libro durante le conferenze di Londra [tenute a maggio, a margine della mostra futurista alla Doré Gallery], in cui ha anche esposto le idee futuriste sull'arte. Marinetti ha parlato dell'arte dei suoi compagni pittori, che vengono elencati per nome: compare - una delle prime volte in Giappone - anche quello di Ardengo Soffici; poi ha spiegato che, pur esaltando i progressi della tecnica e della scienza, il Futurismo non può essere accusato di materialismo, in quanto "l'arte del Futurismo poggia le sue basi fondamentali nelle emozioni che sono elemento essenziale della vita dell'uomo". Il breve articolo parafrasa piuttosto fedelmente alcuni contenuti del succitato manifesto: la constatazione che le grandi scoperte scientifiche hanno rinnovato la sensibilità umana, e che è necessario un nuovo stile in grado di esprimerla; il proposito di "animalizzare, vegetalizzare, mineralizzare, elettrizzare o liquefare lo stile" e di "penetrare l'essenza e la vita molecolare della materia"; l'esigenza di uno stile polimorfo, policromo e polifonico fondato sull'analogia; l'invocazione all'uso di onomatopee audaci e di segni matematici. Il risultato che così si dovrebbe ottenere, "kikagakutekina, mata kikaitekina sōkan", allude già al titolo del più recente manifesto "Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica" (datato 18 marzo 1914, apparso in versione inglese su *The New Age* il 7 maggio).

Sono riportati anche due brevi brani in italiano di Zang Tumb Tuuum, che qui trascrivo così come compaiono nell'articolo (refusi compresi):³³

³³ Cfr. Filippo Tommaso Marinetti: *Teoria e invenzione futurista*, a cura di Luciano de Maria, Milano: Mondadori, 1968, pagg. 632, 665.

la propria collocazione (per quanto periferica) nel consesso delle nazioni culturalmente evolute. La ricezione tempestiva del Futurismo è prima di tutto una testimonianza dello sforzo compiuto dalle cerchie intellettuali giapponesi per integrarsi nei circuiti della cultura europea e nordamericana.

Fu però necessario aspettare ancora qualche anno, con la comparsa di figure come Hirato Renkichi (1893-1922) e Kanbara Tai (1898-1997), perché il Futurismo, come insieme di apparati testuali e discorsivi di cui appropriarsi, si trasformasse da una cosa di cui bastava avere contezza (possessione di informazioni e di testi ad esso legati, da sfruttare in un contesto di esibizione di approfondita competenza della sempre prestigiosa scena europea) a una di cui bisognava fare rischiosa professione (dichiarazione di appartenenza, rivendicazione di affiliazione), per poter realizzare l'invariato fine di guadagnarsi, tramite essa, una qualche forma di capitale simbolico specifico, in un campo intellettuale particolarmente affollato come era quello giapponese.

In altri termini, almeno fino ai primi anni Venti, l'atto di dichiararsi futurista (anche per un'oggettiva incompletezza della conoscenza di cosa significasse esserlo) non appariva agli agenti del campo come uno strumento realmente desiderabile per propellere la propria traiettoria artistica o critica. L'essere informati, invece, costituiva, già a partire dai primi anni Dieci, un requisito importante, allineabile in generale alla necessità di guadagnarsi un particolare prestigio in quanto aggiornati sulle ultime novità estere. E ciò indipendentemente dal giudizio di valore. Anzi, come si è visto, per gran parte degli anni Dieci, da parte degli intellettuali giapponesi, sul Futurismo italiano piovvero per lo più giudizi critici e severi, talvolta chiaramente affrettati o addirittura prevenuti. Nondimeno, pronunciarsi sul Futurismo, per quanto stringatamente o confusamente (come in casi illustri quali quelli di Hagiwara Sakutarō, Natsume Sōseki, Kuroda Seiki, Nakazawa Rinsen, Sōma Gyōfū,

Arishima Takeo ecc.)³⁷ divenne sempre più inevitabile per molti intellettuali giapponesi: segno di una stabilizzazione del Futurismo come argomento di dibattito legittimo all'interno del discorso giapponese sull'arte e la letteratura, e di un consolidamento di Marinetti come figura ricorrente (luogo comune autoriale) del discorso sulla scena artistica europea.

Appendice: testi originali giapponesi

Nakada

Questa è la prima delle tre opere di Nakada che, insieme a quelle di Kikaku e di Kikaku, hanno dato origine al Futurismo giapponese. In queste opere, Nakada esprime il suo interesse per il Futurismo e per la cultura europea. In particolare, si tratta di opere che, insieme a quelle di Kikaku e di Kikaku, hanno dato origine al Futurismo giapponese. In queste opere, Nakada esprime il suo interesse per il Futurismo e per la cultura europea. In particolare, si tratta di opere che, insieme a quelle di Kikaku e di Kikaku, hanno dato origine al Futurismo giapponese.

Questa è la prima delle tre opere di Nakada che, insieme a quelle di Kikaku e di Kikaku, hanno dato origine al Futurismo giapponese. In queste opere, Nakada esprime il suo interesse per il Futurismo e per la cultura europea. In particolare, si tratta di opere che, insieme a quelle di Kikaku e di Kikaku, hanno dato origine al Futurismo giapponese. In queste opere, Nakada esprime il suo interesse per il Futurismo e per la cultura europea. In particolare, si tratta di opere che, insieme a quelle di Kikaku e di Kikaku, hanno dato origine al Futurismo giapponese.

Questa è la prima delle tre opere di Nakada che, insieme a quelle di Kikaku e di Kikaku, hanno dato origine al Futurismo giapponese. In queste opere, Nakada esprime il suo interesse per il Futurismo e per la cultura europea. In particolare, si tratta di opere che, insieme a quelle di Kikaku e di Kikaku, hanno dato origine al Futurismo giapponese. In queste opere, Nakada esprime il suo interesse per il Futurismo e per la cultura europea. In particolare, si tratta di opere che, insieme a quelle di Kikaku e di Kikaku, hanno dato origine al Futurismo giapponese.

³⁷ Su Sakutarō, vedi Zanotti: op. cit. (2008). Nel suo ultimo romanzo, *Meian* (Luce e tenebre, 1916), Natsume Sōseki (1867-1916), tra le massime figure della letteratura giapponese moderna, descrive una conversazione tra conoscitori di pittura a cui partecipa un terzo personaggio, un profano, che comunque "aveva sentito ogni tanto" gli "strani nomi" di "Cubismo e Futurismo" (cap. 163). Risulta che Kuroda Seiki (1866-1924), caposcuola della pittura impressionista giapponese, possedesse ben due copie del catalogo futurista del 1912 e che ne parlasse con entusiasmo ai suoi colleghi della Scuola d'Arte di Tōkyō (Omuka: op. cit., pagg. 249-250). Nakazawa e Sōma affrontarono il Futurismo nella loro prospettiva di critici post-naturalisti. Sui rapporti tra Arishima Takeo e il Futurismo, cfr. Nakamura Miharu: "Tasha' to shite no 'ai' - Oshiminaku ai wa ubau kara miraiha e", *Yamagata Daigaku kiyō jimbun kagaku*, 13 (1), 1994, pagg. 69-89.

Sanbei

未来派の絵画

ミラノ市のマリネッティ (Marinetti) 氏によりて、始めて唱道された未来派は、英佛其他の国に、先づ火の手を挙げたのだが、当フイレント工市でも、昨年は一つも見なかった、其未来派の展覧会が、この冬には急に三ヶ所に、其小展覧会が開かれて、大分人々の口の端にのぼる様になつた。

従つて、市の美術学校の卒業生の内にも、急に宗旨変と出掛けるものが出て来るし、生徒の中にも、教室の隅でこそそと、クラシック一天張の教授の眼をしのいで、三角や四角で、モデルを写生仕です者も出来て来た。

三兵衛も早速に汽車をとばして見物と出かけた。伊太利まで、出て来たとは言ひ條、真一文字に、シイニヤの田舎へ、飛込んで仕舞い、かてて加へて、生来の大近眼で、其角度と云へば十度か十二度しかない、視野を放つて、只かすかに、当国の美術界の片端だけを、のぞいて居る三兵衛如き田舎者には、とても解せない。茫然として見つめて居るばかりであつた。

『君すまんがね、入場料の五十文かへして呉れ給え。とても吾輩には、何が描いてあるのか、分らないんだからね』
見ると、四十格好の立派な紳士が、二三人の連と共に、番人からかつて居る。

三兵衛も五十文が、惜しくなつた。一つ五十文だけは、何とかして解してかへらにやならない。番人の傍には、カタログと共に『吾々の未来派』等と表装美々しい小冊子が、数種並べてある。

あいつを買つて読めば、幾分は分かるかも知れないが、入場料が惜しくなつた三兵衛には、この上に三法は出せない。

一番解かりそうな、一番大作らしい絵画の前に立留まつて、頭の中を、ひつくりかへし、ほつくりかへし、何か此絵画と出合いそうな所が、考え出せるかと試みて見た。

ピンピン等と絵画面に音譜様の字が書いてある。三角だの半円だのが、強烈な、青赤と云ふ様な、すこぶる原始的な色彩で、順序の有る様な、無い様な風に並らんで居る。

其色彩と色彩との間が、そら、ピンピンだの、トントンだの。

はあ、火事の絵画かも知れない、風が吹いてるのかも知れない川もありそうだ。

三十分を費いやして一つの絵画を、多分解した積りで場を飛び出した。

あの人達は、形の中へ時間を文に織り込む積りか知ら、絵画を人々に読ます積りか知ら、或は音楽の土手腹を蹴破つて、色彩の調子で、眼のくり玉に耳の御用を、兼ねさせる積りかも知れない。矢つ張り分からなかつた。三兵衛は田舎者だ。(pagg. 34-35)

Moriguchi

地面を遊歩してゐる人物は、画家が視線を投ずる度毎に其の姿態と位置とを変へてゐる。その変転から画家の心理には交錯が生ずる。彼は此の心理の交錯を其の儘表はしてゐる。即ち遊歩者の姿態と位置との変転推移が一平面に鳥瞰図風に描かれたことになる。彼等は固定を認めないけれども、其の作画は多数の瞬間の聚合して成せる、一の大きな固定を示してゐる。時間の固定であつて、従つて吾々が其の絵に見るところのものは瞬間から瞬間へ移行行く時間的推移といふよりは寧ろ、多くの瞬間の錯交せる寄せ集めである。寄せ木細工と評されるのも此為めである。

(pag. 46)

動作と光とは物象の定形を微塵に砕く。その微塵に砕かれた物象をセヴエリニは三角形に分解してゐる。彼の絵は三角形の集合であつて、その中に光と動作とが暗示されてゐる。「パンパン踊」と題する絵も亦瞬間瞬間に変転する踊手の姿態の、めまぐるしい交錯を、三角形の聚接を以て表はしたものであつて、動作と光との閃きがある。是等の絵は幾何学形態の組み合わせから来るところの節奏を持つてゐる。併し、平面的な三角形を用ひてあるので、立方体派のものから来るやうな容積の上の節奏ではない。(pag. 47)

[...]

同じ人の「女帽子屋」といふ絵は、光と動作の管絃奏を奏してゐる。光と動作に砕かれた物象を多角形に分解して組合はせた作品の好標本である。直線的なモザイクから感ずると同じやうな節奏がある。

セヴエリニの絵を是等のものによつてみると、極く平面的である。「疲れた踊手」といふのも「女帽子屋」と同じやうな絵である。この絵の如きは、組み合わせた多角形の面をば点彩派の技巧を用ひて平板に満たしてゐる。彼の絵は鋭角的であるけれども興行が無い。(pag. 48)

non tanto di Picasso, quanto piuttosto dei suoi colleghi italiani: Balla, Boccioni, Carrà, Russolo e Severini. Dopo la sua laurea, nel 2005, iniziò la sua tesi di dottorato dal titolo *Futuristi in giro per l'Europa. Antefatti, concetti e ricezione delle mostre di pittura futurista 1911-1913* con i professori Klaus Herding e Gottfried Boehm, dottorato che è stato concluso nel dicembre 2008 e che verrà pubblicato quest'anno in luglio per la casa editrice Transcript. La tesi di dottorato è anche la base per la sua relazione: come sono state accolte le mostre a Parigi, Londra e Berlino, alla vigilia della prima guerra mondiale?

DR. PIERANTONIO ZANOTTI

Historiker japanische Literaturwissenschaft + Dozent (Venedig)

forscht am Seminar für Fernöstliche Studien der Universität Ca' Foscari in Venedig, wo er mit einer Arbeit über das Werk des Dichters Yamamura Bochō (1884-1924) und dessen Einfluss auf die historischen Avantgarden Japans promoviert hat. Seine Untersuchungsgebiete umfassen die Präsentation der europäischen Avantgarden im Japan der Taishō-Periode (1912-1926), unter spezieller Würdigung des italienischen Futurismus auf journalistische und literarische Kreise.
<http://unive.academia.edu/PierantonioZanotti>

storico letteratura giapponese + docente (Venezia)

è ricercatore a tempo determinato presso il Dipartimento di Studi sull'Asia Orientale dell'Università Ca' Foscari di Venezia, dove ha conseguito il dottorato di ricerca con una tesi sui rapporti tra l'opera del poeta Yamamura Bochō (1884-1924) e il processo di introduzione delle avanguardie storiche in Giappone. I suoi interessi di ricerca comprendono la presentazione delle avanguardie europee nel Giappone di periodo Taishō (1912-1926), con particolare riguardo per il Futurismo italiano e per gli ambiti giornalistico e letterario.