

Associazione Italiana per gli Studi Giapponesi
AISTUGIA

ATTI DEL XXX CONVEGNO DI STUDI SUL GIAPPONE

Lecce, 21-23 settembre 2006

a cura di
MARIA CHIARA MIGLIORE

ESTRATTO



GALATINA
CONGEDO EDITORE
2008

Pierantonio Zanotti

“LA CITTÀ È UN MOTORE E IL SUO CUORE È UNA DINAMO ELETTRICA” . CONSIDERAZIONI SUL FUTURISMO DI HIRATO RENKICHI

Nella storia della letteratura giapponese Hirato Renkichi 平戸廉吉 (1894?-1922) fu un minore che ebbe il merito storico di essere tra i primi a tentare di tradurre in poesia l'*esprit nouveau* dell'avanguardia. Un precursore della «distruzione della forma»¹ la cui vicenda letteraria dimostra che la scena giapponese aveva raggiunto una notevole vivacità già prima dell'esplosione delle tendenze «anarco-espressivo-dadaistico-costruttivo-futuriste»² che si sarebbe registrata proprio a ridosso della sua morte.³ Tuttavia, né l'avanguardia giapponese, né i successivi sviluppi del modernismo, del surrealismo e della letteratura proletaria seppero volgersi indietro alle loro origini, e finirono per condannare Hirato e le sue teorizzazioni a un oblio che si sarebbe protratto per molti anni.⁴

¹ Hagiwara Kyōjirō, “Hirato Renkichi ni taisuru memo”, *Shi, genjitsu*, 4, marzo 1931, p. 199.

² Abe Yoshio, “Poésie d'avant-garde au Japon de 1923 à 1939”, *Nichifutsu bunkai/Revue de collaboration franco-japonaise*, 37, marzo 1979, p. 23.

³ Per approfondimenti, si vedano Kamiya Tadataka, *Nihon no Dada*, Kyōbunsha, Tōkyō 1987 e Ueno Rie, *Roshia avangyarudo kara mita Nihon bijutsu*, Tōyō shoten, Tōkyō 2006.

⁴ Per motivi di spazio, non è possibile riportare qui la biografia di Hirato (la si può leggere su <http://www.zasso.it>). Si rimanda poi ai fondamentali studi di Hatori Tetsuya: “Hirato Renkichi sakuhin mokuroku”, *Seikei kokubun*, 23, 1990, pp. 87-102; “Hirato Renkichi to Nihon Miraiha”, *Seikei Daigaku Bungakubu kiyō*, 31, 1996, pp. 1-21; “Hirato Renkichi, shi no tenkai”, *ibidem*, 34, 1999, pp. 33-61. Al momento non esiste un'edizione critica delle opere di Hirato, né una *zenshū*. In lingue europee, una certa visibilità ha avuto il manifesto del 1921, che è stato tradotto in francese (Vera Linhartová, in *Japon des Avant-gardes 1910-1970*, Editions du Centre Pompidou, Paris 1986, pp. 146-147), tedesco (Thomas Hackner, *Dada und Futurismus in Japan*, Iudicium, München 2001, pp. 67-68) e inglese (Miryam Sas, “Scent from the Future – The First English Translation of the 1921 Japanese Futurist Manifesto”, *Cabinet Magazine*, 13, 2004, pp. 116-119).

Un futurista isolato?

Tutti i Futurismi del mondo sono figli del Futurismo italiano, creato da noi a Milano dodici anni fa. Tutti i movimenti futuristi sono però autonomi. Ogni popolo aveva o ha ancora un suo passatismo da rovesciare.

(Marinetti, *Al di là del Comunismo*, agosto 1920)

Allo stato attuale delle ricerche, l'aspetto che più colpisce della figura del "futurista" Hirato Renkichi è la sua apparente assenza di collegamenti diretti con i movimenti d'avanguardia europei. In "Le Futurisme mondial" (1924), Filippo Tommaso Marinetti stende, non senza compiacimento, la lista degli esponenti futuristi presenti nei vari paesi del mondo. La pattuglia giapponese di Tōkyō-Yokohama comprende: «Tai Kanbara, Togo, Hirato, Nagano, Murayama».⁵ A differenza degli altri giapponesi citati, non è documentato alcun rapporto (anche solo epistolare) di Hirato con esponenti del Futurismo italiano. Murayama Tomoyoshi (1901-1977) e Nagano Yoshimitsu 永野芳光 (1902-1968) conobbero Marinetti di persona a Berlino nel marzo 1922. Tōgō Seiji (1897-1978) addirittura partecipò a una serata futurista a Bologna nel gennaio dello stesso anno, e fu suo ospite durante due diversi soggiorni in Italia.⁶ È possibile che Marinetti, che pare qui ignorare che Hirato fosse già morto da due anni, avesse conosciuto il suo nome (e probabilmente solo quello) tramite gli altri corrispondenti giapponesi.

In Hirato dunque, il rapporto col Futurismo appare formato principalmente sulla lettura delle riviste che, a partire dal 1909 (anno in cui Mori Ōgai tradusse per la prima volta *Fondazione e Manifesto del Futurismo* sulle colonne di *Subaru*), avevano dedicato un profluvio di articoli e traduzioni ai movimenti dell'"arte nuova" europea. Riviste che avevano privilegiato l'aspetto pittorico del Futurismo, lasciando in secondo piano quello letterario.⁷

⁵ F. T. Marinetti, "Le Futurisme mondial", *Noi*, 1924, pp. 1-2.

⁶ Per un quadro generale: Omuka Toshiharu, *Taishōki shinkōbijutsu undō no kenkyū*, Skydoor, Tōkyō 1998². Su Kanbara Tai 神原泰 (1898-1997): Kanbara Tai, "Miraiha ya Rittaiha ga torai shita jidai", *Hon no techō*, 5, 1963, pp. 134-137; Hatori Tetsuya, "Kanbara Tai no kōki rittaiishi", *Seikei Daigaku Bungakubu kiyō*, 26, 1990, pp. 37-50; Ikeda Makoto, "Kanbara Tai no shi to shisō", *Shōwa bungaku kenkyū*, 40, 2000, pp. 13-23. Su Nagano e Murayama: Omuka Toshiharu, "Berurin no 'Nihon Miraiha'", *Bijutsushi*, 2, 1994, pp. 258-268 e *Idem*, "Modanizumu no hon'yaku - Taishōki shinkōbijutsu undō no jissen", *Kokubungaku*, 10, 2004, pp. 14-20. Su Tōgō: Omuka, *Taishōki shinkōbijutsu undō no kenkyū*, cit., cap. II, che riporta le lettere di Tōgō a Marinetti, conservate nel fondo Beinecke dell'Università di Yale.

⁷ Tra i testi divulgativi sul Futurismo letterario vanno citati: Yosano Tekkan, "Fuchurisuto no shi", *Asahi shinbun*, 29, novembre 1912 (Tekkan tradurrà inoltre *La fontana malata* di Palazzeschi e *All'automobile da corsa* di Marinetti nella sua antologia *Rira no hana* リラの花 del novembre 1914); Marinetti, "Miraiha to gekijō", tr. di Yamamoto Yūzō, *Shinshichō*, 3, luglio

Nato artisticamente negli ambienti moderati del *kōgo jiyūshi* 口語自由詩 (poesia in lingua colloquiale e verso libero) di cui il suo mentore Kawaji Ryūkō 川路柳虹 (1888-1959) era uno dei massimi esponenti, Hirato iniziò la sua carriera come poeta post-simbolista e “umanitario”, secondo la maniera più diffusa in Giappone nella seconda metà degli anni '10. Possiamo collocare intorno al 1919-20 la sua “svolta” verso le poetiche dell'avanguardia, e in particolare verso il Futurismo.

Oltre alla produzione poetica, sono tre i testi in cui Hirato espone le sue idee sul Futurismo: il manifesto *Mouvement Futuriste Japonais - Nihon Miraiha sengen undō* 日本未来派宣言運動 (ca. 10.1921) e gli articoli: “Watashi no miraishugi to jikkō” 私の未来主義と実行 (“Il mio futurismo pratico”, *Nihon shijin*, 1, 1922) e “Anarozizumu ni tsuite” アナロジズムに就いて (“Sull'analogismo”, *Nihon shijin*, 5, 1922). Ad essi possiamo affiancare la prosa poetica “SPORT” *jidai* (L'era dello sport, *Taimatsu*, 1, 1922) e la prosa narrativa *Mujitsu* 無日 (Senza sole, *Tanemaku hito*, 6, marzo 1922) che avrebbe dovuto essere il primo capitolo di un romanzo rimasto incompiuto. Tutti questi contributi non superano singolarmente la decina di pagine.

L'avvicinamento di Hirato al Futurismo è da mettere in relazione alle vicende del mondo artistico giapponese dei primi anni '20. Suscitò infatti grande risonanza l'arrivo in Giappone (1° ottobre 1920) dei pittori futuristi russi David Burljuk (1882-1967) e Viktor Palmov (1888-1929).⁸ Era la prima volta che esponenti del Futurismo europeo soggiornavano in Giappone. Burljuk sarebbe ripartito per New York nell'agosto del 1922. Nell'attesa, sfruttò il suo soggiorno per divulgare il Futurismo russo (ancora poco conosciuto in Giappone rispetto a quello italiano) e per farsi pubblicità, presentandosi enfaticamente come “il padre del Futurismo russo”. Catechizzò molti pittori giapponesi sulle ultime tendenze della variegata scena russa, e organizzò con il loro contributo diverse mostre. Va ricordata almeno la “Prima mostra di pittura russa in Giappone” (*Nihon ni okeru saisho no Roshiga tenrankai* 日本に於ける最初の露西亜画展覧会), che si tenne a Kyōbashi dal 14 al 30 ottobre 1920.

Sempre nel 1920, a settembre, vide la luce il *Miraiha Bijutsukyōkai* 未来派美術協会 (d'ora in avanti MBK), movimento pittorico che, nonostante il nome, non fu più “futurista” che “cubista” o “costruttivista”, in questo testimoniando la singolare confusione che si ebbe in Giappone nella ricezione delle avanguardie. Il MBK, nato su impulso di Fumon Gyō 普門暁 (1896-1972) in

1914; Horiguchi Daigaku, “Miraiha bungaku”, *Yomiuri shinbun*, 6 luglio 1919; Komaki Ōmi, “Aporinēru no omoide”, *Taimatsu*, 1, settembre 1921.

⁸ Sull'argomento si rimanda a Omuka, *Taishōki shinkōbijutsu undō no kenkyū*, cit., capp. III e IV, e a Mitsuko & Jean-Claude Lanne, “Le Futurisme russe et l'art d'avant-garde japonais”, *Cahiers du monde russe et soviétique*, XXV, 4, oct.-déc. 1984, pp. 375-402.

opposizione al Nika, raccolse intorno a sé pittori come Itō Junzō 伊藤順三 (1890-1939) e Kinoshita Shūichirō 木下秀一郎 (1896-1991) e tenne la sua prima mostra dal 16 al 25 settembre 1920.

Ben presto Burljuk e Palmov strinsero contatti con il Nika, con i pittori del MBK e con il gruppo Hakkasha 八火社 di Otake Chikuha 尾竹竹坡 (1878-1936). Alla seconda mostra annuale del MBK (15-28 ottobre 1921), Burljuk inviò 17 tele, e intervenne alle tappe successive a Ōsaka e Nagoya, dove si tennero anche delle conferenze sulla nuova pittura.⁹ Dopo il trasferimento di Fumon nel Kansai, divenne leader del gruppo Kinoshita, che organizzò l'associazione dividendone i membri tra soci effettivi (*kaiin*) e simpatizzanti (*kaiyū*). Verso la fine del 1921, del primo gruppo facevano parte tra gli altri Burljuk e Kinoshita, nonché pittori come Ōura Shūzō 大浦周蔵 (1890-1928) e Ogata Kamenosuke 尾形亀之助 (1900-1942), che in seguito si sarebbero segnalati come membri di MAVO.¹⁰

Nel febbraio del 1923 Kinoshita pubblicò *Miraiha to wa? Kotaeru* (Cos'è il Futurismo? Ecco la nostra risposta), un importante volume in cui compendia gli insegnamenti del suo maestro Burljuk (presentato come coautore del testo), non lesinando però anche le interpretazioni personali. Appunto in questo saggio troviamo un'importante attestazione dei rapporti intercorsi tra Hirato e il MBK. Nel capitolo *Nihon ni okeru Miraiha no undō* (Il movimento futurista in Giappone), nella prima sezione del libro, troviamo che:

Anche se si usa la semplice espressione “arte futurista”, il Futurismo non è solo pittura, come crede il giapponese medio di oggi, ma in esso ci sono anche una musica futurista, una letteratura futurista, delle belle arti futuriste, e anche un balletto futurista, che è l'arte che sintetizza tutto questo. Ciò che oggi viene presentato in Giappone, cioè la pittura, non è altro che un settore tra tutti questi. Tra i poeti futuristi non c'è nessuno in Giappone a parte Hirato Renkichi (ora defunto), che negli anni passati è stato membro della nostra associazione, e uno o due altri ancora.¹¹

⁹ Cfr. Omuka, “Modanizumu no hon'yaku”, cit., p. 19. Pare che per l'occasione fu reso noto un “manifesto futurista”, che quindi precederebbe di pochi giorni la pubblicazione di quello di Hirato. Chiba Sen'ichi, *Kaisetsu*, in David Burljuk – Kinoshita Shū, *Miraiha to wa? Kotaeru*, Nihon Tosho Sentā, Tōkyō 1990, p. 6.

¹⁰ Honma Masayoshi, “Miraiha Bijutsukyōkai oboegaki”, *Tōkyō Kokuritsu Kindai Bijutsukan nenpō*, 1973, p. 67.

¹¹ Burljuk & Kinoshita, *Miraiha to wa? Kotaeru*, cit., p. 9. ~~Per quanto ne so, sono il primo a notare questo riferimento.~~

Hirato fu dunque un *kaiin*, un membro effettivo del MBK. Questa informazione viene confermata anche da Honma Masayoshi in un articolo che si basa su documenti e testimonianze dirette di Kinoshita.¹²

Anche Hagiwara Kyōjirō 萩原恭二郎 (1899-1938) parla dei rapporti di Hirato con il MBK:

A quel tempo, tra i gruppi pittorici, ce n'era uno chiamato Miraiha Kyōkai. Mi parve che anche Hirato-kun avesse qualche legame con esso. Vidi infatti il suo manifesto affisso all'ingresso della mostra. Egli mi diceva che volendo fare qualcosa di dinamico nell'atmosfera mite dell'umanitarismo e del populismo di quel periodo, cercava di far sorgere il movimento futurista in Giappone. Tuttavia non so fino a che punto la cosa divenne concreta, ma ricordo che ne parlava citando anche i nomi di Komaki Ōmi, Muramatsu Masatoshi, Nakagawa Kigen e Kanbara Tai, tra i partecipanti.¹³

Lo stesso Hirato, in “Watashi no miraishugi”, fa riferimento al fatto che Burljuk l'aveva definito scherzosamente «il Marinetti giapponese». È possibile che ciò fosse avvenuto durante un incontro in seno al MBK. Del resto è sicuro che Hirato fu presentato a Burljuk e a suo cognato, il pittore cecoslovacco Václav Fiala (1896-1980), come dimostra un biglietto da visita di quest'ultimo conservato nel suo fondo.¹⁴

Nonostante questi contatti, pare che il rapporto di Hirato con il MBK e i russi rimase piuttosto superficiale. Il suo manifesto non fu mai considerato come un documento programmatico dell'intero gruppo e restò un'azione isolata, non diversamente dal *Dai ikkai Kanbara Tai sengensho* (Primo manifesto di Kanbara Tai) dell'ottobre 1920.¹⁵

È comunque singolare che Kawaji Ryūkō, nelle diverse occasioni in cui si trovò a riassumere la vita dell'amico scomparso, non fece mai riferimento ai suoi legami con il MBK.

Ancora poco indagati sono poi i rapporti di Hirato con Kanbara Tai, che divenne negli anni '20 e '30 uno dei divulgatori ufficiali del Futurismo italiano in

¹² Honma, “Miraiha Bijutsukyōkai oboegaki”, cit., pp. 67, 71. Dall'articolo emerge che Hirato sarebbe stato membro effettivo dell'associazione (l'unico non pittore) dalla fine del 1921 alla morte. L'articolo non è tuttavia privo di errori, in quanto colloca la distribuzione del manifesto verso la fine del 1920, datazione sicuramente inattendibile. Omuka, *Taishōki shinkōbijutsu undō no kenkyū*, cit., p. 188, cita un articolo del *Tōkyō nichinichi shinbun* del 15 ottobre 1921 (“Teiten wo mae ni shite Miraiha ga taiji”) secondo cui Hirato avrebbe aderito al MBK come *dōjin* il giorno 14.

¹³ Hagiwara, “H. R. ni taisuru memo”, cit., p. 201. Hagiwara fa un analogo accenno anche nel necrologio su *Taimatsu*, 8, settembre 1922. Cfr. Omuka, *Taishōki shinkōbijutsu undō no kenkyū*, cit., p. 228, n. 7.

¹⁴ Omuka, *Taishōki shinkōbijutsu undō no kenkyū*, cit., p. 172. L'incontro avvenne sicuramente dopo la primavera del 1921.

¹⁵ *Ibidem*, p. 222. Lo stesso Hirato in “Watashi no miraishugi” lo presenta come una cosa distribuita in tutta solitudine.

Giappone.¹⁶ Nell'autunno del 1921 Kanbara, Nakagawa Kigen 中川紀元 (1892-1972) e Hirato furono i membri-fondatori dell'effimero gruppo Esupuri Nūbō.¹⁷ Kanbara appare inoltre tra i curatori dell'antologia postuma di Hirato (*Hirato Renkichi shishū*, 1931), per la quale redasse anche una nota sulla compilazione.¹⁸

Quali che fossero i suoi rapporti con l'avanguardia pittorica giapponese, come *letterato* futurista, Hirato rimase comunque una figura isolata. Tra i suoi precursori, oltre a Kanbara, è stato citato talvolta lo Yamamura Bochō (1884-1924) di *Seisanryō hari* (Prismi sacri, 1915), ma è difficile pensare a una filiazione diretta. Quanto a discepoli, Hirato non ne ebbe. Un magistero importante egli lo esercitò senz'altro tramite le sue poesie più ardite, come *Gassō* (Concerto) o *Kuruma* (L'automobile), che fecero sicuramente da esempio alle sperimentazioni grafiche di Takahashi Shinkichi (1901-1987) e, soprattutto, di Hagiwara Kyōjirō.¹⁹ Secondo Hatori Tetsuya inoltre, alcune soluzioni formali di Hirato anticiparono certi esiti della poesia di Miyazawa Kenji, che però molto difficilmente ne conosceva l'opera a fondo.²⁰

In ogni caso, l'introduzione di Dada (1920) e l'affermazione della nuova moda costruttivista guidata da Murayama Tomoyoshi e da Barbara Bubnova (1886-1983) segnarono, forse più del Grande Terremoto del Kantō, una cesura rispetto alla brevissima stagione futurista di cui Hirato fu solitario esponente.

Futurismo pratico e analogismo

L'opera dei precursori non ha mai fortuna nella loro epoca.
(Kawaji Ryūkō, postfazione a *Hirato Renkichi shishū*, 1931)

Fino al 1919 Hirato scriveva poesie come *Shinsei* (Nuova voce) o *Kinō kashiko ni* (Ieri, laggiù), che univano a uno stile non privo di cadute prosastiche tematiche legate all'umanitarismo e al pacifismo diffusi nella società

¹⁶ Fondatamente Kanbara iniziò la sua corrispondenza con Marinetti intorno al 1920-21 (Hatori, "Kanbara Tai no kōki rittaishi", cit., p. 49). Come pittore rimase estraneo al MBK.

¹⁷ Omuka, *Taishōki shinkōbijutsu undō no kenkyū*, cit., p. 275.

¹⁸ Kanbara è considerato un precursore di Hirato in quanto autore delle prime poesie "d'avanguardia" della letteratura giapponese. Le sue "poesie post-cubiste" (*kōki rittaishi* 後期立体詩) apparvero sulle riviste *Shinchō* e *Waruto* tra l'agosto e l'ottobre del 1917. Esse paiono ispirarsi alle poesie di Max Weber (1881-1961) e Horace Holley (1887-1960), introdotte in Giappone dal saggio *Bungaku no honshitsu* 文學の本質 (1915) di Matsuura Hajime (1881-1966). Cfr. Hatori, "Kanbara Tai no kōki rittaishi", cit., p. 38.

¹⁹ Itō Shinkichi (*Kaisetsu*, in *Gendai Nihon shijin zenshū*, vol. 6, Sōgensha, 1955, pp. 400-401) enfatizza forse eccessivamente l'influenza di Hirato su Hagiwara, che, come si vede in "H. R. ni taisuru memo", sottopose il suo precursore a una critica a tratti severa («Comunque, Hirato-kun non fu affatto un poeta compiuto», p. 204).

²⁰ Hatori, "H. R., shi no tenkai", cit., pp. 60-61.

giapponese della “democrazia Taishō”. *Kinō kashiko ni* era un canto di pace sulle macerie della Grande Guerra mondiale, pieno di solidarietà e simpatia per i poeti francesi costretti a combattere: «Ieri laggiù – dei giovani – dei giovani come me/ hanno abbandonato la penna e hanno combattuto. Hanno abbandonato la moglie, i figli, la casa e hanno combattuto». ²¹

Altre poesie erano di sapore tardo-simbolista, variamente influenzate dal Pan no Kai, dalla scuola di Hakushū, dal Tanbiha. In alcune poesie degli anni fino al 1919, come *Minato no koga* (Antica veduta di un porto), compaiono tutti i motivi decadentisti (*nanban/ikoku/Edo shumī*) portati in auge da *Jashūmon* (1909) e *Omoide* (1911): «Dissotterrate dal cuore della terra, anche le bambole straniere piangono. Ecco, piangono nelle mie mani. Una bambola di terracotta è la Vergine Madre Santa Maria. Un'altra bambola ancora è un *kapitein* olandese dalla barba caprina». ²²

Non mancano nemmeno suggestioni provenienti dallo stile “imagista” di Hagiwara Sakutarō e Murō Saisei. Frequenti sono anche i riferimenti cristiani o genericamente idealisti e whitmaniani. ²³

Anche quando si volse al Futurismo, Hirato non riuscì a superare del tutto la sua impostazione da poeta “umanitario”, formatosi sul *jindōshugi* propalato da riviste come *Shirakaba*. Pur avendo ben presente il Futurismo di Marinetti, egli ne espunse gli elementi più urtanti per la sua formazione, come l'esaltazione incondizionata della guerra «sola igiene del mondo», il nazionalismo sfrenato, l'attivismo anarcoide e irrazionalista di matrice nietzschiana e soreliana, la forza veritativa della violenza, il «disprezzo della donna».

Soprattutto mostrò fin da subito una forte vocazione alla sintesi e all'eclettismo. Già l'anteprema del manifesto, pubblicata su *Yomiuri shinbun* l'11 agosto 1921, annunciava che:

Hirato Renkichi pubblicherà prossimamente il manifesto di un nuovo movimento che basandosi sul Futurismo includerà anche Dadaismo ed Espressionismo. ²⁴

Il manifesto rimane comunque il suo testo più radicale. Nei saggi seguenti i toni si fanno meno tesi, complice anche l'allontanamento dal Futurismo per

²¹ *Gendai shūika*, 8, settembre 1919, vv. 1-2.

²² *Gendai shūika*, 7, agosto 1918.

²³ Si rimanda ad altre occasioni uno studio più dettagliato della produzione poetica di Hirato. Essa si può dividere grossomodo in tre periodi: quello pre-futurista (1916-1919), quello del “futurismo” tematico (dall'autunno 1919 all'autunno 1921) e quello in cui anche a livello formale si attua lo sperimentalismo avanguardistico (dalla fondazione di *Taimatsu* - settembre 1921- fino alla morte). In realtà i tre periodi non corrispondono a divisioni nette in quanto Hirato continuò a comporre poesie con stili diversi fino alla morte.

²⁴ “Yomiuri-shō”. Riportato in Omuka, *Taishōki shinkōbijutsu undō no kenkyū*, cit., p. 189.

cercare nuove direzioni: “Anarozizumu ni tsuite”, il suo ultimo articolo, è ormai di fatto un testo eclettico di teoria poetica.

Cuore vibrante di Dio, l'attività centrale dell'umanità sorge dal cuore della vita collettiva. La città è un motore. Il suo cuore è una dinamo elettrica.

I domini esclusivi di Dio sono stati tutti conquistati dal braccio dell'uomo, il motore di Dio è oggi il motore della città, partecipa dell'attività di milioni di uomini.

Questo è l'inizio del manifesto, che procede poi per brevi paragrafi apodittici, in perfetto stile marinettiano. A Marinetti vengono tributate due citazioni dirette, una addirittura in francese. Ma è l'intero impianto del testo a essere, in molti passaggi, un mero *rephrasing* di *Fondazione e Manifesto del Futurismo* (1909) e, in misura minore, del *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (1912).²⁵ Da *Fondazione* è ripreso piuttosto fedelmente l'atteggiamento anticulturale e antifilosofico che si scaglia contro le viete istituzioni accademiche e contro il «concetto», nemico di ogni arte, da abbandonare in favore dell'intuizione (*chokkan* 直感).

Ritroviamo poi la macchinolatria, in forme ingenue:

Biblioteche, musei, accademie non valgono nemmeno il rumore di un automobile che scivola sulla strada. Provate per avventura ad annusare il lezzo spregevole dei cumuli di libri! È mille volte meglio la freschezza della benzina!

oppure venata di spunti mistici:

L'istinto di Dio si è trasferito nella città, la dinamo elettrica della città scuote l'istinto fondamentale dell'uomo, lo desta, chiama in causa forze pronte a un'avanzata diretta e violenta.

Il dominio che aveva un tempo Dio si è trasferito nei rapporti organici di tutta la vita, qui si libera dall'oscurità, dalla stasi, dall'attrito, dallo stato di schiavitù della condizione animale, e l'impulsività meccanica diventa luce, diventa calore, diventa ritmo incessante.

Il dominio del meccanico, propugnato dal Futurismo, diventa secondo Hirato una grande occasione che l'uomo ha per affrancare se stesso dalle pastoie della condizione animale, in una luminosa ascesa verso forme di vita più elevate. Per

²⁵ Questi due testi di Marinetti erano da poco stati ritradotti in giapponese (probabilmente ad opera di Moriguchi Tari) nel numero speciale di *Gendai no bijutsu* del settembre 1921 (Chiba in Burljuk & Kinoshita, *Miraiha to wa? Kotaeru*, cit., p. 6).

dirla con Marinetti: «Après le règne animal, voici le règne mécanique qui commence». Egli arriva a proclamare, con toni vagamente cristianeggianti, che:

Noi ci troviamo nella forte luce e nel calore. Siamo figli della forte luce e del calore. Siamo la forte luce e il calore stessi.

Nel manifesto di Hirato diventa quindi centrale l'immagine della città, poiché essa è il gigantesco apparato biomeccanico -motore alimentato dalle energie della vita collettiva, colossale dinamo elettrica- dal quale scaturiscono le forze per la creazione di un'umanità nuova. Un'umanità brulicante che per ciò stesso è già motore primo, e quindi *Dio*. Questa sorta di “vitalismo macchinico”, che riassume i motivi futuristi nell'atmosfera “umanitaria” tipica degli anni '10, è un tratto comune a tutta la primissima avanguardia giapponese (si vedano ad es. le “poesie post-cubiste” e il primo manifesto di Kanbara Tai). Esso sarà spazzato via solo dall'avvento di Dada e del costruttivismo prima, e dalle poetiche marxiste poi.

Minore rilievo sembrano invece avere altri temi futuristi presenti nel manifesto, come l'amore del pericolo o l'estetica della velocità («dobbiamo avanzare avventatamente e creare, mettendo prontamente in gioco le nostre stesse vite»), mentre altri sono del tutto assenti. Manca ad esempio la violenza parricida contro la tradizione passatista; mancano l'esaltazione della giovinezza e dell'«eroismo quotidiano». E il «gesto distruttore dei libertari», lodato da Marinetti, pare nelle intenzioni di Hirato incapace di manifestarsi al di fuori della lotta contro la sintassi tradizionale, non interessato a farsi all'occorrenza «schiaffo» e «pugno» proto-squadrista.

Dal punto di vista letterario, è infatti da notare un paragrafo che si ispira al *Manifesto tecnico*, compendiandone in maniera a tratti pedissequa le sfide alla grammatica passatista.

Noi che amiamo la velocità istantanea, fortemente debitori verso Marinetti, grande amante delle metamorfosi misteriose del cinematografo, intendiamo partecipare all'autentica creazione adottando naturalmente le onomatopée, i segni matematici, tutti i metodi organici. Distruggiamo il più possibile la sintassi e le convenzioni della metrica, e in particolare togliamo di mezzo i cadaveri dell'aggettivo e dell'avverbo, usiamo il verbo all'infinito²⁶, e avanziamo nei territori delle cose più imprevedibili.

²⁶ Si è spesso citato questo riferimento all'infinito (modo verbale assente nella lingua giapponese) come prova della superficiale preparazione di Hirato. Può essere però che, pur usando impropriamente il termine, egli intendesse con esso alcune innovazioni formali tentate nelle poesie.

A giudicare dalla volatilità dei suoi scritti, Hirato fu molto ricettivo verso le mode culturali circolanti negli ambienti intellettuali dell'epoca. Pochi mesi dopo il manifesto, nel gennaio del 1922, egli rivendica in "Watashi no miraishugi to jikkō" la propria indipendenza dal Futurismo italiano: «anche se certo ricevo stimoli dalla scuola futurista di Marinetti e di altri, non sono affatto subordinato ad essa».

Il saggio è strutturato intorno a due concetti: *jikkō* ("messa in pratica", «réalisation», per usare la traduzione di Hirato) e *chokujō* ("impulsività", espressione senza mediazione di ciò che si ha dentro).²⁷ Col primo concetto Hirato spiega che il suo futurismo non è semplicemente una forma o una teoria, ma è «la "vita" stessa di un attimo in movimento», è la «réalisation stessa». Un futurismo eminentemente pratico e fattivo, che, come dimostra la storia mondiale del movimento, nasce per rispondere a dei bisogni di rinnovamento, avendo alle spalle una precisa «situazione sociale di fondo».

In realtà, il Futurismo non è solo una questione di poesia, non è solo una questione di pittura, scultura, danza, cioè non è una questione che riguarda soltanto la forma delle arti; va rimarcato che esso ha un importante significato per il pensiero che sta alle spalle di queste arti, cioè per la società e per la vita umana che ne sono alla base.

E più avanti:

Se questo [i.e. il futuro a cui anela il Futurismo] fosse solo una teoria, se fosse solo forma, anch'io, insieme ai derisori del Futurismo, mi limiterei a rivolgergli un'occhiata indifferente.

L'«impulsività» appare a Hirato come il mezzo con cui ottenere questa «realizzazione» pratica. Essa è reazione alla stasi del «nostro piccolo Giappone *passéiste*», dominato dalla chiacchiera e dalla vacuità culturale. L'impulsività diventa per Hirato una nuova «morale», una nuova «azione», una nuova «arte».

Queste affermazioni assai ambigue possono far pensare tanto al velleitarismo rivoluzionario proprio di Marinetti, quanto a una simpatia per i movimenti anarchici e comunisti, all'epoca nascenti in Giappone. Nel testo compare anche un riferimento alla «terapia d'urto» che ha messo a rischio le sorti della Russia, situazione che si potrebbe ripresentare anche per il Giappone. Sappiamo che a quest'epoca Hirato intratteneva rapporti con intellettuali "proletari" come Komaki Ōmi 小牧近江 (1894-1978) e il gruppo marxista di

²⁷ Il traduttore "impulsività" è anche in Hackner, *Dada und Futurismus in Japan*, cit., che nel capitolo dedicato a Hirato (pp. 66-79) giunge a conclusioni con cui mi trovo in gran parte d'accordo.

Tanemaku hito (Il seminatore), e che tra le sue frequentazioni c'era anche Hagiwara Kyōjirō, collaboratore di *Taimatsu* (La fiaccola) e futuro *dōjin* della rivista anarchica *Aka to kuro* (1923-1924). Inoltre anche nel MBK (che pure era di segno prevalentemente liberale e democratico)²⁸ circolavano le idee “estremiste”, portate indirettamente da Burljuk e fatte proprie da personaggi come Yanase Masamu (alias Anaaki Kyōzō 穴明共三, 1900-1945).²⁹ È però difficile valutare la permeabilità di Hirato di fronte a simili dottrine politiche: si può concludere provvisoriamente che egli, pur risentendo della generalizzata voglia di *engagement* che cominciava a diffondersi tra gli intellettuali dell'epoca, sembrò non prendere mai posizioni esplicite.³⁰

Tanto più che nell'ultimo paragrafo di “*Watashi no miraishugi*”, la vocazione di Hirato alla conciliazione e alla complementarietà (frutto tanto della sua formazione quanto di un'indole a quanto pare assai mite)³¹ sembra prendere il sopravvento, in un finale che assomma tra loro ottimismo cosmico, spunti cristiani, vago panteismo, vitalismo bergsonian, producendo insomma una versione assai edulcorata (certo lontana dall'originale) del “dinamismo” futurista.

La prima cosa che ci viene data dal Futurismo è proprio «la musica prima di ogni cosa».³² Questa condizione musicale è la forza concessa a ogni essere che si sforza di vivere, è il movimento, è la voce interiore espressa attraverso l'azione. E la condizione musicale del futurismo procede oltre, diventa la sinfonia totale delle anime e delle nuvole, rende liberi tutti gli esseri in cui scorre, e diventa la grande orchestra unita dai rapporti organici. Portando a compimento questo grande movimento di trasformazione in musica strumentale³³, noi possiamo vivere come individui, costruire il nostro ambiente, e immergerci nel flusso ininterrotto della vita.

²⁸ Omuka, *Taishōki shinkōbijutsu undō no kenkyū*, cit., p. 195.

²⁹ Autore di punta del gruppo di *Tanemaku hito* poi passato a MAVO, Yanase espose la sua visione del futurismo in “*Musan kaikyū no geijutsu toshite no miraishugi no igi*” (*Tanemaku hito*, 6, marzo 1922).

³⁰ Hatori, “*H. R., shi no tenkai*”, cit., p. 46, dove si riporta anche la dichiarazione di intenti redatta da Hirato e Kawaji sul primo numero di *Taimatsu* (“*Gendai shiika yori Taimatsu e – Warera no shinjō*”), e *ibidem*, pp. 52-53, dove, in una rubrica del numero di gennaio 1922, Hirato, pur ponendo il problema, non prende posizione per la destra o per la sinistra, come invece i *dōjin* Hagiwara e Moriizumi. Hirato non va oltre un generico appello all'azione.

³¹ Per le testimonianze dei *dōjin* sul carattere mite di Hirato si veda *Taimatsu*, 8, settembre 1922.

³² Probabile citazione da Verlaine: «*De la musique avant toute chose*», *Art poétique*, v. 1, in *Jadis et naguère* (1884). Si sente anche l'influsso degli scritti di Matsuura Hajime.

³³ Questo concetto della “trasformazione in musica strumentale/orchestrale” è espresso anche in “*Anarōjizumu*”.

Il «futurismo pratico» di Hirato viene declinato infine come l'estensione del vitalismo fino alla materia inorganica e meccanica. Anziché farsi critica della moderna civiltà industriale tematizzando l'irriducibilità tra uomo e uomo, tra uomo e macchina, tra macchina e Natura, il futurismo di Hirato finisce per sedare ogni forma di dissonanza in nome della malcelata fiducia in un'armonia universale e onnipervasiva, che è tutta al di qua rispetto al materialismo dialettico verso cui si stava spostando il movimento avanguardistico giapponese.

Su questo stesso principio di fondo, traslato però in ambito poetico, si muove "Anarozizumu ni tsuite".

È da notare l'impianto dialettico di questo testo. Hirato distingue le forme poetiche da lui praticate e studiate in quattro categorie, a seconda del modo in cui si dispongono in esse le opposizioni tra spazio-tempo e interno-esterno.

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

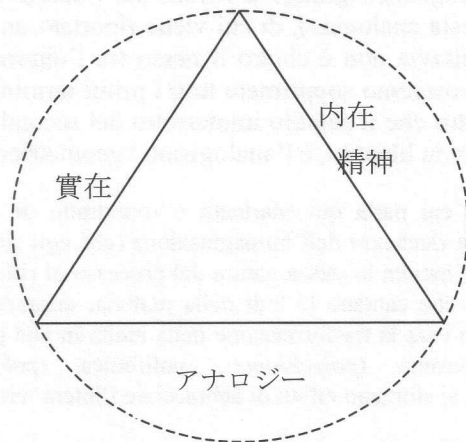
Le prime due categorie riflettono la vulgata (non solo giapponese) in base a cui si distinguono in pittura il Futurismo dal Cubismo: il Futurismo è soprattutto movimento, quindi successione temporale, il Cubismo è scomposizione dello spazio.

L'equazione espressa al terzo punto lascia invece piuttosto perplessi. Hirato spiega che l'Espressionismo nasce dal recupero della dimensione spirituale nel contesto di una Germania in cui il materialismo e la morte di Dio sembravano ormai aver preso il sopravvento (viene da chiedersi come questo espressionismo "spirituale" possa essere equiparato al nichilismo di Dada). L'Espressionismo, che canta il mondo interiore estrinsecato, «incarnato», pecca però di eccessivo misticismo e «miracologismo». Come esempio di opera espressionista, Hirato cita *L'annonce faite à Marie* (1912) di Paul Claudel, in un *excursus* lungo e poco pertinente. Si ha quasi l'impressione che, da buon giornalista letterario, egli non abbia saputo resistere alla tentazione di citare un autore che in quel momento era di gran moda nello *shidan*, essendosi stabilito a Tōkyō come ambasciatore il 20 novembre 1921.³⁴ L'Imagismo, dall'altro lato, basandosi sulla rappresentazione del mondo esteriore per mezzo di sensazioni non processate dallo spirito, finisce per produrre secondo Hirato una mera duplicazione del reale. Il suo analogismo

³⁴ Anche Kawaji fu invitato al ricevimento ufficiale per il benvenuto all'insigne letterato. Oltre allo stesso Hirato ("Pōru Kurōderu ron", *Shinbungei*, 1, 1922), a Paul Claudel aveva dedicato un articolo anche Komaki Ōmi ("Pōru Kurōderu no inshō", *Nihon shijin*, 2, novembre 1921). Si consideri poi il numero speciale di *Nihon shijin*, 4, maggio 1923.

altro non è che l'equilibrio dialettico tra queste due posizioni, l'una troppo estroversa, l'altra troppo introversa, l'una troppo spirituale, l'altra troppo materiale. L'analogia (*anarōjī*) è il termine medio tra la realtà (*jitsuzaī*) e lo spirito interiore (*naizai seishin*): insieme costituiscono la «perfetta Trinità di materia e spirito».

Ecco lo schema che Hirato usa per riassumere la sua scoperta (in ciò mostrando anche una certa versatilità nell'uso degli strumenti argomentativi):



Sora, la poesia che egli propone come unico esempio di analogismo (nel gruppo *I quattro sviluppi del mio movimento per la poesia nuova nell'anno 1921*), non sembra tuttavia chiarire molto le cose.

Il cielo³⁵

Nel cielo si proietta
 il mio cuore
 un pastorello
 va suonando un flauto di corno
 fino allo sbadiglio di noia
 di una donna vista da qualche parte
 la città sepolta è nel cielo
 anche il castello di Troia è nel cielo
 anche le montagne — anche le pianure
 anche le capanne
 ah, che stupidità!

³⁵ *Nihon shijin*, 2, novembre 1921.

qualunque pellicola
 avvolta intorno al mio cuore
 si proietti
 nemmeno un chicco d'uva
 viene cadendo...

(SYNCHROMISME del mio cuore vuoto e del cielo)

Il termine «analogismo» giunge a Hirato dal *Manifesto tecnico* di Marinetti («precursore di questa analogia»), di cui viene riportato un lungo brano anche in “Anarozizumu”. Tuttavia non è chiaro il nesso tra l’«immaginazione senza fili» con cui un giorno «oseremo sopprimere tutti i primi termini delle nostre analogie per non dare più altro che il seguito ininterrotto dei secondi termini» (Marinetti), preludio alle «parole in libertà», e l’analogismo “geometrico” di Hirato.

L’analogia di cui parla qui Marinetti è soprattutto un mezzo per misurare la freschezza e la ricchezza dell’immaginazione (che egli chiama *l’imagination sans fils*),³⁶ e ha all’incirca la stessa natura del processo di riflessione dell’Imagismo. I poeti futuristi che cantano le lodi della materia, «usando questa ricca analogia, progettando in essa la trasformazione della realtà in una grande sinfonia, facendo un’arte policroma (*polychrome*), polifonica (*polyphonique*),³⁷ polimorfa (*polymorphe*), si sforzano infatti di abbracciare l’intera vita umana».

Hirato non coglie il portato anti-umanista del *Manifesto tecnico*, che prescriveva di «distruggere nella letteratura l’“io”» e di «sostituire la psicologia dell’uomo, ormai esaurita, con l’ossessione lirica della materia». Egli misinterpreta le intuizioni di Marinetti come imagismo camuffato e mero formalismo; al contrario -sottolinea- il suo analogismo è «un modo di esprimere il sé (*jiko*)» e si richiama a «cose più necessarie», che presumibilmente fanno parte di un supposto piano del “reale”, extra-letterario ed extra-artistico.

Io più che dalla distruzione della sintassi e della grammatica intesa come strumento dell’immaginazione, sono mosso da cose più necessarie. In altri termini, il parallelismo tra interno ed esterno che la vecchia poesia lirica non ha saputo portare a compimento, con l’adozione dell’analogia, è trasformato in un fluido perfettamente arrotondato. Non si tratta semplicemente di un segno unico tra parola e parola, né di un’unica espressione tra sensazione e sensazione, né di un’unica cifra tra cosa e cosa, né della loro comparazione: lo spirito lirico che

³⁶ In francese nel testo.

³⁷ Citazione imperfetta dal *Manifesto tecnico*: «C’est moyennant des analogies très vastes que ce style orchestral, à la fois polychrome, polyphonique et polymorphe, peut embrasser la vie de la matière». I fraintendimenti di Hirato (ad es. «vita umana» in luogo di «vita della materia») sono significativamente nel segno di un’interpretazione “umanitaria”. Il concetto di “trasformazione in musica strumentale/orchestrale” compare anche in “Watashi no miraishugi”.

sgorga dall'interno e la sensazione riflessa dall'esterno, all'interno di quello specchio che è l'analogia, vengono espressi in maniera perfettamente unitaria. Questo è il mio analogismo.³⁸

Sull'eco dell'assegnazione del premio Nobel ad Albert Einstein (1921) per la teoria della relatività generale (notizia che fece nascere un vero e proprio *boom* nello *shidan* per l'uso di questo termine), Hirato non manca inoltre di chiarire che

L'analogia fonde le sensazioni della realtà e la coscienza interna, rimuove del tutto la parete tra interno ed esterno, veicola un'arte della coincidenza tra materia e spirito. In questo senso, l'analogismo è in arte la scoperta del Principio della Relatività (*sōtaisei shinri*).³⁹

Nonostante l'apparato argomentativo pieno di ammiccamenti alle voghe culturali del momento, “Anarozijumu” propone alla fine una soluzione perfino banale, che per giunta sembra negare gli esiti più radicali dello sperimentalismo poetico di Hirato. Quella esposta nel suo ultimo saggio appare infatti come una soluzione formale (certo più *formale* che altro) che si fonda sulla ribadita centralità dell’“io” e sulla conciliazione tra gli opposti estremismi (che Hirato arbitrariamente identifica con Espressionismo e Imagismo). Una posizione mediana, decisamente troppo “classica” per un esponente della fazione estremista in letteratura (*kagekiha*).

Un eclettismo potenzialmente livellante (dovuto a un insuperato debito verso i discorsi del *jindōshugi* tardo Meiji) appare quindi come il tratto più tipico della produzione teorica di Hirato. La brevità della sua vita lo confina giocoforza al ruolo di esponente della transizione tra la poesia “umanitaria” e “populista”, e le sperimentazioni dell'avanguardia degli anni '20.

³⁸ “Anarozijumu” è commentato assai acutamente anche da Hagiwara Kyōjirō. Dopo aver sottolineato la motilità della sensibilità di Hirato e aver mostrato come la fusione tra Imagismo ed Espressionismo prospettata nel saggio risponda a un'ambiziosa e a tratti infantile esigenza totalizzante dell'autore, Hagiwara conclude che l'anelito alle «cose più necessarie» di cui parla Hirato (variamente identificabili con la “vita”, la “realtà”, il “sé”) fa di lui un «esponente del partito della necessità (*hitsuzenshugisha*)», cioè un anti-formalista. In nome di questa centralità di elementi non formali, Hirato può giustificare la sua volubilità stilistica, mera increspatura contingente delle «cose necessarie» che ne sono alla base: e tuttavia, paradossalmente, questo suo vagabondare di “ismo” in “ismo” lo fa apparire sulla pagina platealmente formalista (Hagiwara, “H. R. ni taisuru memo”, cit., pp. 204-205). Il commento è ripreso anche in Ōoka Makoto, *Shōwashishi*, Shichōsha, Tōkyō 2005, pp. 19-21.

³⁹ Cfr. Kawaji Ryūkō, “Mori sensei no koto, sono ta”, *Nihon shijin*, 9, 1922, p. 102: «Hirato una volta mi disse sorridendo che questo [l'analogismo] è in poesia la scoperta del Principio della Relatività». Va ricordato che nel novembre del 1922 Einstein visitò il Giappone per un ciclo di conferenze sulla teoria della relatività, su invito della rivista *Kaizō*. Cfr. Yokogi Tokuhisa, “Shinsai zengo no rapusodī – Hirato Renkichi to Hagiwara Kyōjirō”, *Gendaishi techō*, 9, 1992, p. 85.

[La traduzione integrale dei tre saggi di Hirato è disponibile su <http://www.zasso.it/>]

‘THE CITY IS A MOTOR. ITS CORE IS DYNAMO-ELECTRIC’:
CONSIDERATIONS ON THE FUTURISM OF HIRATO RENKICHI

Hirato Renkichi (1894?-1922) is mainly remembered as the author of the *Japanese Futurist Manifesto* (*Nihon Miraiha sengen undō*, autumn 1921). In this paper I present an outlook on the Japanese studies on this poet, and then I venture into a more original overview of his theoretical essays. My main goal is to give a historical and comparative perspective on the works of this almost forgotten Japanese Futurist.

The first part is a survey on the actual contacts Hirato had with artists connected to the then-rising Japanese Avant-garde Movement.

In the second part, I focus on his Manifesto and on two other essays (“Watashi no miraishugi to jikkō” and “Anarozizumu ni tsuite”) in order to show what Hirato took (or did not take) from Filippo Tommaso Marinetti’s manifestos, and to enucleate his original contribution to Futurist discourse.

「都會はモートルである。その核心はディナモ・エレクトリック
である。」－平戸廉吉と未来主義

ピエラントーニオ・ザノッティ

平戸廉吉は、大正十年の『日本未来派宣言運動』を撒いた詩人として知られている。本稿では、平戸のエッセイを比較文学の角度から分析を行った。

第一章では、平戸と日本新興美術運動の代表的な作家との関係を紹介した。特に、木下秀一郎やロシア未来主義者D・ブーリュックが経営した「未来派美術協会」の会員としての平戸が受けた影響について考察した。

第二章では、平戸の『日本未来派宣言運動』『私の未来主義と実行』『アナロジズムについて』を分析し、フィリッポ・トンマーゾ・マリネッティのマニフェストとの相違点・共通点を探った。