



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di laurea
in Lingue e Civiltà dell'Asia e dell'Africa Mediterranea
(ordinamento ex D.M. D.M. 270/04)

Tesi di laurea

I tentativi di riforma dello *shidan* degli anni
Dieci a partire dalle riviste indipendenti
Il caso di *Takujō funsui* (1915)

Relatore

Prof. Pierantonio Zanotti

Correlatore

Prof. Bonaventura Ruperti

Laureando

Valentina Piermartiri
Matricola 837437

Anno Accademico

2016 / 2017

Indice

要旨	IV
Introduzione	VI
Capitolo 1	8
I. Il Giappone a cavallo del nuovo secolo e il dibattito sulla poesia	8
II. Dal Naturalismo alla frammentazione del panorama letterario	11
a) I prodromi di <i>Takujō funsui</i>	11
b) Il Simbolismo	16
Capitolo 2	22
Presentazione formale del Ningyo Shisha e dei tre volumi di <i>Takujō funsui</i>	22
I. Il Ningyo Shisha	22
II. <i>Takujō funsui</i> . I brani di apertura	23
a) Volume 1: simbolismi. Il motto del Ningyo Shisha applicato a <i>Takujō funsui</i>	25
b) Volume 2: il sublime e il gotico	28
c) Volume 3: l'espressione dello spirito religioso	33
Capitolo 3	36
Hagiwara Sakutarō	36
I. Vicende biografiche pregresse	36
II. Poetica generale: stile e tematiche ricorrenti	38
a) Il ritmo	39
b) Il corpo	43
c) Il simbolo	48
d) La luce	51
Capitolo 4	54
Yamamura Bochō	54
I. Vicende biografiche pregresse	54
II. Il <i>prisma sacro</i> : la poetica del cristallo la metamorfosi	60
III. La tensione verso il cielo: echi del paradiso	68
Capitolo 5	71
Murō Saisei	71
I. Vicende biografiche pregresse	71

II. Poetica generale: stile e tematiche ricorrenti	73
III. Saisei in <i>Takujō funsui</i>	74
Conclusioni	79
Appendice: Sommari di <i>Takujō funsui</i>	81
Bibliografia	83
Ringraziamenti	89

要旨

本論は1915年の「卓上噴水」という同人誌に焦点を絞り、特にその雑誌に記載された萩原朔太郎（明19・昭17）、室生犀星（明22・昭37）、山村暮鳥（明17・大13）の作品に注視を置き、その分析を行う。

本論の目標はまず、「卓上噴水」は三冊に制限されたのに当時の文壇・詩壇の状況をよく表す雑誌であるので、そこに載せられた詩の分析を行うことである。当時の文壇には十九世紀にフランスで提唱された自然主義が優越し、様々な作家によって自然主義は詩と詩的精神を滅ぼした。さまざまな経歴のある著者は「卓上噴水」に協力し、文学シーンの詳細図を提供した。

また、彼らはその停滞している詩壇状況を克服するためにどのような道具を申し入れ、またはどのような詩的なテクニックを使うのかこの本論の目標の二つ目である。10年間ぐらゐの自然主義の覇権が終わってから、新しい文学理論が発展した。人道主義、イメージム、印象主義、象徴主義など反自然主義という文学理論は二〇世紀初頭は日本に来て、美術だけではなく、そのテクニックは私的にも使われて始めた。

前述の通り、この二つの目的を貫くように、本論は「卓上噴水」の詩をできるだけわかりやすく、体系的に分析しようとする論文である。そのため反自然主義理論が展開された環境と状況に非常に配慮して構成されている。詩の提案された分析は、本分野における最も権威のある専門家の一部による批判的研究および研究論文に提示された理論によって支持される。例えばセイジ・リピット (Seiji Lippit) の *Topographies of Japanese Modernism* (2002年)、ウイリアム・ガードナー (William O. Gardner) の *Advertising Tower: Japanese Modernism and Modernity in the 1920s* (2006年)、ウイリアム・タイラー (William J. Tyler) の *Modernizumu: Modernist Fiction from Japan 1913–1938* (2008年) などを使おうとした。特にタイラーの研究で反自然主義は、自我の多様性と普及している文学に並行のテーマとして紹介されている。

本論の第一部 (第一・二章) に、「卓上噴水」はどのようなフレームに挿入されたかと理解するように簡単な歴史的な説明を行う。文体的に、十九世紀から二〇世紀の間に行われた言語の実験を考えてみたいと思う。それから私は最も重要な反自然主義運動の説明を行い、象徴主義の歴史に特に注意を払う。

第三章では雑誌の実際の分析が始まり、「卓上噴水」と人魚詩社の紹介をしようとする。次の第四・五・六章では、雑誌の主な貢献者の作品を紹介しようとする。大規模な視野を与えるように、検討した詩を構成するには、その特徴や文体の違いを強調し、前後の作品とその三人の経歴を比較する必要になった。

最後に結論が続き、どう「卓上噴水」は当時の詩壇を改革できたのかという問題に答えようとしている。

Introduzione

L'elaborato qui presentato si concentra sulla rivista letteraria *Takujō funsui* (Fontana sul tavolo, 1915), con particolare focus sulle opere di Hagiwara Sakutarō (1886-1942), Yamamura Bochō (1884-1924) e Murō Saisei (1889-1962) in essa pubblicate. Esso nasce ponendosi una serie di obiettivi: il primo, avere una visione approfondita della rivista succitata, sulla quale non esistono studi mirati sufficientemente completi in lingue europee. *Takujō funsui*, come altre riviste del periodo, seppure limitata a tre numeri rappresenta un punto d'incontro di materiale miscelaneo prodotto da autori di diversa estrazione sociale e appartenenti a differenti scuole letterarie. Materiale, questo, che riesce a fornire una visione dettagliata del panorama letterario dell'epoca, e della sentita necessità di innovazione in un ambiente che andava via via perdendo vitalità.

Il secondo scopo è comprendere quali metodi questi tre autori proposero e misero in pratica per superare la situazione stagnante dello *shidan*¹ dell'epoca. Il crollo dell'egemonia del Naturalismo, durata più o meno dieci anni, comportò la nascita di nuovi movimenti letterari o l'evoluzione di correnti preesistenti, come l'umanismo, l'imagismo, l'impressionismo e il Simbolismo.

Al fine di riuscire nell'intento si è deciso di procedere con un'analisi sistematica delle poesie, portata avanti sia sul piano formale-strutturale sia sul piano tematico. Il lavoro è stato inquadrato tenendo in grande considerazione l'ambiente e le circostanze in cui i movimenti anti-naturalisti si sono sviluppati.

Le proposte d'analisi sono sostenute da teorie presentate in studi critici e ricerche cronologicamente contemporanei e successivi, non solo originali dei tre autori, ma firmati anche da alcuni tra gli studiosi più autorevoli sul campo.

La prima parte, composta dal primo e dal secondo capitolo, si presenta come un rapido *excursus* storico volto a comprendere in che tipo di cornice si inserì *Takujō funsui*. Sul piano formale, si tratteranno le sperimentazioni sul linguaggio attuate in Giappone a cavallo tra l'Ottocento e il Novecento, citando gli autori che più di altri contribuirono a rivoluzionare il modo di "fare poesia". Si passerà quindi a una descrizione per sommi capi dei movimenti anti-naturalisti più importanti, dando particolare attenzione alla storia del Simbolismo (che più degli altri sembra aver influenzato l'opera di Sakutarō, Saisei e Bochō).

Il terzo capitolo entra nel merito della disamina vera e propria, con la presentazione formale di *Takujō funsui* e del Ningyo Shisha (Società Poetica Sirena) di cui la rivista rappresenta l'organo

¹ Con il termine *shidan* che utilizzeremo da questo punto in poi ci si vuole focalizzare, più che sul panorama letterario generale, sul circoscritto ambiente poetico in cui furono attivi i principali autori trattati in questo lavoro.

ufficiale. Ci si soffermerà sull'analisi dei componimenti di apertura di ogni volume, che più degli altri sono rappresentativi degli scopi e degli intenti della società.

I capitoli successivi trattano, presi singolarmente, i tre collaboratori principali della rivista: si analizzeranno le poesie di Sakutarō, Bochō e Saisei contenute in *Takujō funsui*. Per dare una visione a più ampio raggio e inquadrare le liriche prese in esame, è stato a volte necessario confrontarle con la produzione precedente e successiva degli autori, nonché con il loro background biografico, al fine di sottolinearne le caratteristiche e le differenze stilistiche.

Seguono infine le conclusioni, in cui si cercherà di rispondere al quesito che questo lavoro si pone, ovvero in che modo il caso specifico di *Takujō funsui* contribuì a riformare lo *shidan*.

Capitolo 1

I. Il Giappone a cavallo del nuovo secolo e il dibattito sulla poesia

Il discorso sull'innovazione della poesia giapponese a partire dal tardo Ottocento è stato ampiamente studiato e dibattuto, perciò in questo elaborato mi limiterò perciò a riassumerne le fasi essenziali.

La massiccia mole di traduzioni introdotte in Giappone dall'Europa già dai primi anni del periodo Meiji stimolò, da un lato, uno studio approfondito delle correnti stilistiche in voga nel Vecchio continente: numerosi autori iniziarono a rivoluzionare i propri metodi espressivi, spesso emulando e ricreando movimenti artistici e letterari importati in Giappone in anni relativamente recenti. Dall'altro lato, sotto la spinta del *kōgo jiyūshi undō* (il "movimento della poesia in versi liberi in lingua parlata"), le traduzioni contribuirono a promuovere la ricerca di uno stile di scrittura ispirato alle opere europee importate nel Paese. Andò sviluppandosi così la cosiddetta "poesia in forme nuove" (*shintai-shi*, poi chiamata semplicemente *shi*), grazie a cui "il nuovo Giappone [ottenne] per la prima volta la sua poesia".¹

La progressiva sperimentazione con lo *shintai-shi* portò alla pubblicazione nel 1882 dello *Shintai-shi-shō*, la prima "antologia poetica in forme nuove",² aprendo così gradualmente la strada verso il consolidamento di un modo di scrivere che si pose in antitesi rispetto alle forme tradizionali.³ Improntando la raccolta sul modello della poesia occidentale, i compilatori Toyama Masakazu (1848-1900), Yatabe Ryōkichi (1851-1899) e Inoue Tetsujirō (1856-1944), rifiutarono i limiti delle forme poetiche giapponesi e optarono per l'uso di "vocaboli comuni al posto delle parole auliche letterarie".⁴ Lo *Shintai-shi-shō* si configurava come una raccolta formata soprattutto da traduzioni di poesie e brani in lingua inglese, con pochi contributi originali dei tre compilatori; il suo scopo era, principalmente, presentare alcuni esempi concreti della "poesia in forme nuove". La raccolta pose inoltre il problema della metrica e dell'uso della lingua in poesia, riassumibile per sommi capi nella distinzione tra *kōgo* (lingua parlata) e *bungo* (lingua basata sulla grammatica classica). Lo *shintai-shi* si distingueva per non avere un numero prescritto di versi né di sillabe, che

¹ KUNIKIDA Doppo, "Doppo gin" (Poesie di Doppo, 1897), in Miyazaki Koshoshi (a cura di), *Jojo shi* (Raccolta di liriche), Tokyo, Nihon kindai bungakkan, 1980, (1 ed. Min'yūsha), p. 52.

² Per uno studio completo ed esaustivo sullo *Shintai-shi-shō* si rimanda a SAGIYAMA Ikuko, "Lo *Shintai-shi shō*", *Il Giappone*, 22, 1982, pp. 31-50.

³ Inizialmente si usava il termine *shi* per la sola poesia in cinese; con il tempo è passato a indicare la poesia in generale, specialmente in riferimento a quella moderna (*kindai-shi*).

⁴ SAGIYAMA, "Lo *Shintai-shi shō*", *cit.*, p. 34.

erano a loro volta a totale discrezione del poeta; tuttavia, la metrica della poesia tradizionale giapponese era ben più salda di quanto i compilatori dello *Shintaishi-shō* potessero sperare di sradicare con una sola raccolta sperimentale. Il modello di riferimento rimase infatti la metrica tradizionale, con dodici sillabe e cesura dopo la settima sillaba mantenendo con sostanziale regolarità il pattern 7-5 (caratteristica riscontrabile in tutte le poesie di *Shintaishi-shō*, sia in quelle originali sia in quelle tradotte e, per forza di cose, adattate).

Lo *Shintaishi-shō* risulta essere ad ogni modo uno dei primi tentativi di integrare il linguaggio colloquiale nel linguaggio poetico, e riscosse un certo successo. Tra gli intellettuali e i promotori che universalmente appoggiarono la "nuova poesia" si annovera anche Ochiai Naobumi (1861-1903) che, nella prefazione di *Kōjo Shiragiku no uta* (Canto di Shiragiku, figlia devota, 1889), affermò come fosse "un errore usare parole antiche nella poesia d'oggi".⁵

Nell'istituzione dello *shintaiishi*, in altre parole, furono amalgamati lavori di traduzione e liberi adattamenti in lingua giapponese di opere occidentali, che diedero la prima importante spinta alla sperimentazione linguistica in poesia. Per non cadere in deduzioni fuorvianti tuttavia è da sottolineare l'utilizzo che i compilatori dello *Shintaishi-shō* fecero della lingua colloquiale: "essi miravano a una forma poetica [...] la cui fonte di ispirazione non si limitasse alla natura o ai sentimenti suscitati da essa, ma spaziasse più che altro nei concreti fatti storico-sociali, e ai pensieri o ai commenti a essi attinenti".⁶ In questi termini, tra i meriti dello *Shintai-shi shō* non si può annoverare un soddisfacente uso artistico della lingua: l'impulso verso un suo concreto perfezionamento in poesia provenne da varie parti solo in seguito, con numerosi autori appartenenti alle scuole letterarie più disparate come Yosano Akiko (1878-1942), Masaoka Shiki (1867-1902), Ishikawa Takuboku (1886-1912) e Kawaji Ryūkō (1888-1959).⁷ Nello specifico, per diffuso giudizio della critica raggiunse la piena maturazione con i lavori di Takamura Kōtarō (1883-1956) e Hagiwara Sakutarō (1886-1942).

Kawaji è a oggi considerato l'autore dei primissimi componimenti in lingua colloquiale e verso libero, pubblicati nel 1907 sulla rivista *Shijin* (Il poeta).⁸ In seguito si dedicò all'approfondimento degli studi sul verso libero, concentrandosi in particolare sulla definizione della metrica: secondo

⁵ Cit. in SAGIYAMA Ikuko, "La storia della poesia moderna giapponese: verso l'affermazione della lirica I. Dallo *Shintai-shi shō* a *Omokage*", *Il Giappone*, 25, 1985, p. 96.

⁶ SAGIYAMA, "Lo *Shintai-shi shō*", *cit.*, p. 34.

⁷ Sagiya cita anche Sōma Gyofū (1883-1950) e Hitomi Tōmei (1883-1974). Tra i simbolisti invece ricorda Miki Rofū (1889-1964) e Kitahara Hakushū (1885-1942). Si veda SAGIYAMA Ikuko, "*Tsuki ni hoeru* (Abbaiare alla luna) di Hagiwara Sakutarō", *Il Giappone*, 23, 1983, pp. 81-82.

⁸ Per la pubblicazione di altre poesie in versi liberi, nel biennio 1907-1908 Kawaji collaborò in modo pressoché ininterrotto con *Shijin*.

alcuni dei suoi trattati critici, fa notare Scott Mehl, "form and content should contribute in equal measures to the overall musicality of a poem; or, as he puts it, the 'tone' of the form and the 'tone' of the content should harmonize".⁹ Il lavoro di Kawaji, benché oggi passi pressoché in sordina perché messo in ombra da nomi forti di un più solido capitale simbolico, è comunque riconosciuto per aver contribuito a dare la spinta alla rivoluzione della poesia giapponese.

I migliori risultati del linguaggio colloquiale in poesia si ottennero comunque negli anni Dieci, prima con Takamura Kōtarō e la pubblicazione della sua *Dōtei* (Il viaggio, 1914), poi con Hagiwara Sakutarō e *Tsuki ni hoeru* (Abbaiare alla luna, 1917). *Dōtei*, una raccolta di centosette poesie, fu cronologicamente la prima a rompere la formula poetica tradizionale fatta di schemi rigidi e immagini abusate: influenzata dall'arte e dalla letteratura occidentali, in particolare dalle opere di Walt Whitman, comporta nel complesso un linguaggio poetico che diverge nettamente dalla lingua letteraria usata fino ad allora. *Tsuki ni hoeru*, invece, è il risultato della continua sperimentazione di Sakutarō: attraverso il perfezionamento del linguaggio colloquiale all'interno del sistema espressivo canonico permise di "mettere in evidenza la carica espressiva di quella lingua, come veicolo dei brividi della patologia di un uomo moderno".¹⁰ Lo *shi* divenne quindi un metodo espressivo privilegiato, l'unico che potesse descrivere la condizione "dell'uomo moderno", staccandosi da quella ripetitività di stili e tematiche che aveva spinto gli intellettuali giapponesi a ricercare una "poesia Meiji". Il dibattito sulla forma poetica da utilizzare durò decenni, tanto che anche Kitahara Hakushū (1885-1942), all'epoca della pubblicazione di *Kiri no hana* (Fiori di paulonia, 1913) espresse la sua opinione in merito. Come riporta Margaret Benton Fukasawa:

Whether the tanka could be an effective form for expressing modern concerns was an important problem for the poets of this period. Hakushū felt that modern tanka could and should be written, but he had certain reservations, which he indicated by comparing the tanka to an ancient Japanese instrument, the one-string *suma koto*. Just as the music capable of being produced on this instrument was limited, so the tanka, too, could not be expected to give full expression to the "pathos of modern men". [...]

This view of the tanka actually called forth some rather harsh criticism, but Hakushū's belief that *shi* was the main form in which the modern poet should express himself and that the poet had to accommodate his concerns in order to treat them in a tanka reflected his own experience in writing verse.¹¹

⁹ Scott MEHL, "The Beginnings of Japanese Free-Verse Poetry and the Dynamics of Cultural Change", *Japan Review*, 28, 2015, p. 121.

¹⁰ SAGIYAMA, "*Tsuki ni hoeru...*", *cit.*, p. 82.

¹¹ Margaret BENTON FUKASAWA, *Kitahara Hakushū. His Life and Poetry*, "Cornell East Asia Series 65", Ithaca, Cornell University East Asia Program, 1993, p. 58.

È interessante la testimonianza che Saisei riporta riguardo lo scenario letterario relativo alle pubblicazioni periodiche: le riviste indipendenti di impronta perlopiù amatoriale, definite *dōjin zasshi*, già dagli anni Dieci andavano acquisendo sempre più popolarità. In molte di esse venne ricavata una sezione apposita dedicata allo *shi*, separandolo finalmente da altre forme poetiche come il *tanka*.¹² Tuttavia, rimarca Saisei, la maggior parte dei poeti scriveva senza fare distinzioni tra generi. Ad ogni modo, il veloce sviluppo dello *shi* fu visto come una vera e propria rivoluzione letteraria, "l'epoca del risveglio della sensibilità della poesia giapponese".¹³

II. Dal Naturalismo alla frammentazione del panorama letterario

a) I prodromi di *Takujō funsui*

All'interno della massiccia mole di traduzioni meritano un posto di particolare rilievo le opere di Émile Zola, che segnarono l'ingresso del movimento naturalista nel *bundan* giapponese nei primi anni del Novecento. Questo non fu in ogni caso un movimento dalla lunga durata, tanto che gli studi in merito¹⁴ ne confinano il periodo di massima fioritura in appena una decina d'anni tra la guerra Russo-Giapponese (1904-1905) e la fine dell'epoca Meiji (1912); tuttavia è subito chiaro quanto il Naturalismo abbia influenzato, direttamente e indirettamente, una grande varietà di scuole letterarie contemporanee e successive. Sebbene la poesia naturalista fu meno visibile e studiata della prosa narrativa, e non vi siano inoltre autori classificabili esclusivamente come naturalisti, si possono comunque individuare due periodi con distinte caratteristiche: il primo Naturalismo (*zenki shizenshugi*), più simile al realismo, vide protagonisti autori come Kosugi Tengai (1865-1952) e Nagai Kafū (1879-1959) e viene a oggi identificato come "zolaismo". Con la pubblicazione di *Hakai* (Il comandamento infranto, 1906) di Shimazaki Tōson (1872-1943) e *Futon* (1907) di Tayama Katai (1872-1930), il Naturalismo giunse all'apogeo e si aprì alla sua seconda fase (*kōki shizenshugi*).¹⁵ Come conferma Hagiwara Sakutarō, le tendenze all'epoca del suo esordio letterario

¹² Saisei cita principalmente *ARS* di Kitahara Hakushū, *Shiika* (Shi e tanka, 1911-1918) di Maeda Yūgure (1883-1951) e *Sōsaku* (Creazione letteraria, 1910-1911, 1914-1917) di Wakayama Bokusui (1885-1928).

¹³ MURŌ Saisei, "Watashi no nirekisho" (Il mio curriculum), *Nihon keizai shinbun*, 1962, p. 312.

¹⁴ Si ricordi, a titolo d'esempio, l'articolo di William F. SIBLEY "Naturalism in Japanese Literature", in *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 1968, pp. 157-169.

¹⁵ HAGIWARA Sakutarō, "*Kanjō* o dashita koro" (Quando pubblicammo *Kanjō*, 1934), *Kanjō dōjin shishū*, Kindai bungei fukkoku sōkan, *Kanjō* bessatsu furaku, Tokyo, Tōji shobō shinsha, 1979, p. 2.

(intorno al 1913) erano dominate dalla seconda fase del Naturalismo e il *bundan* sembrava rigettare con violenza la poesia fino a infamarla, mentre il primo Naturalismo era mosso dalla passione e da uno spirito riformatore che piuttosto poneva l'accento sullo spirito poetico. La seconda parte del movimento, per ciò che concerne la poesia, fu caratterizzata in seguito da generalizzazioni che lo resero antiquato, rendendo tale anche il *bundan* che stando alle parole di Sakutarō "era del tutto decrepito, e sia la poesia sia lo spirito poetico erano stati massacrati".¹⁶

Il Naturalismo non resistette a lungo sotto i colpi della tendenza opposta, un insieme di movimenti letterari che rispondono al nome molto generico di "anti-naturalismo" (*han shizenshugi*). Dalla frammentazione del panorama letterario, alcuni autori trovarono affinità con il cosiddetto "umanismo" o "umanitarismo" (*jindōshugi*) ispirato all'opera di Tolstoj, raccogliendosi intorno al gruppo Shirakaba (Gruppo della Betulla Bianca, così chiamato in omaggio alle foreste del monte Akagi). Shirakaba si dotò di un'omonima rivista nel 1910, consolidando il proprio ruolo come una tra le scuole più popolari nel panorama letterario dal declino del Naturalismo. Gli autori che vi contribuirono, quasi tutti ex-allievi del Gakushūin (Scuola dei Pari), tradussero e diffusero in Giappone numerose opere di autori quali Walt Whitman e Henri Bergson, e fecero conoscere inoltre un nutrito gruppo di artisti spaziando da Leonardo da Vinci a Matisse e Gauguin. Non erano legati a uno stile di scrittura particolare, ma erano tutti accomunati dalla volontà di esprimersi secondo la propria attitudine personale. Come nota Annamaria Amico-Roxas, "La maggior parte dei membri appartenevano alla classe aristocratica o comunque all'alta borghesia, quindi erano tra i pochi che, per la loro autonomia economica, potevano godere di una quasi completa libertà di pensiero e di azione, condizione fondamentale per l'evolversi della scuola".¹⁷ Oltre ai ben conosciuti Mushakōji Saneatsu (1885-1976), Arishima Takeo (1878-1923) e Shiga Naoya (1883-1971), uno dei poeti più rappresentativi di *Shirakaba* fu Senge Motomaro (1888-1948). Le sue liriche si ispirano in gran parte alle vicende della vita quotidiana e rappresentano uno dei punti di congiunzione tra la filosofia umanista di derivazione tolstoiana e un personale stile di composizione basato principalmente sul verso libero.

Un altro nutrito gruppo si adoperò nell'istituzione di società letterarie e *dōjin zasshi*. Si ricorda in particolare Kitahara Hakushū che, in questi termini, fondò nel 1908 insieme a Kinoshita Mokutarō (1885-1945) e altri il Pan no kai (Società di Pan):¹⁸ accogliendo sotto la sua ala un gruppo di poeti emergenti, permise loro di sviluppare la propria poetica e di farsi conoscere negli ambienti del

¹⁶ *Ivi*, pp. 2-4.

¹⁷ Annamaria AMICO-ROXAS, "Shirakaba-ha, il circolo della betulla bianca", *Il Giappone*, 8, 1968, p. 31.

¹⁸ Il Pan no kai deve il suo nome all'omonimo fauno della mitologia greca.

bundan. Ciò che più delle altre società contraddistinse il Pan no kai fu il tentativo – riuscito – di coniugare letteratura e arte, aggregando sia letterati che si cimentavano in altre discipline sia, come nel caso di Takamura Kōtarō, autori che esordirono innanzitutto nell'ambito delle belle arti per poi distinguersi come uomini di lettere. Tra le iniziative di Hakushū, oltre al Pan no kai, è importante menzionare le numerose riviste che fondò nel periodo tra il 1911 e il 1915, tra cui si ricordano *Zamboa* (Pomelo, 1911-1913), *Chijō junrei* (Pellegrinaggio sulla terra, 1914-1915) e *ARS* (1915). Sakutarō esordì proprio sull'ultimo numero di *Zamboa*, una delle riviste più orientate all'anti-naturalismo e all'estetismo: all'interno della cerchia di Hakushū figuravano i poeti Ōte Takuji (1887-1934), Oyama Tokujirō (1889-1963) e Murō Saisei (1889-1962), nonché l'artista Onchi Kōshirō (1891-1955). Hakushū svolse un ruolo fondamentale per la formazione dei poeti suoi discepoli, tanto che Sakutarō ricordò in uno scritto successivo "Riguardo lo *shidan* contemporaneo, non c'è nessuno che possa veramente essere chiamato da noi *senpai* al di fuori di Kitahara Hakushū".¹⁹

Yamamura Bochō (1884-1924), più conosciuto nel *bundan* rispetto a Sakutarō intorno al 1913, non contribuì con le proprie liriche a *Zamboa* nonostante vi siano prove sufficienti per affermare che seguisse gli sviluppi della rivista.²⁰ Al contrario, Bochō ebbe modo di conoscere Sakutarō di persona in occasione di un incontro a Tokyo nel 1914, e iniziò a collaborare con Hakushū nello stesso anno poco dopo la fondazione di *Chijō junrei*. Ciò che accomunava i poeti e gli artisti seguaci di Hakushū era un deciso rifiuto del Naturalismo, nonché un'aspra critica al Simbolismo di Miki Rofū (1889-1964). Il suo stile classicheggiante (*koten shifū*) a detta di Sakutarō era "difficile da leggere e da comprendere" tanto che "queste scuole del verso libero e della poesia simbolista erano in realtà come cane e gatto, e si mostravano a vicenda i denti dell'odio".²¹ Negli scritti di Sakutarō si trova però una certa confusione, o quantomeno salta subito all'occhio come cambiò parere nel corso degli anni. Se intorno all'epoca di *Takujō funsui* infatti considerava il movimento simbolista come punto di partenza per l'evoluzione di altre scuole poetiche, nell'arco di una decina d'anni le stesse scuole per il poeta non sarebbero state altro che una reazione opposta al Simbolismo.²² Come si vedrà dettagliatamente in seguito, sulla scia tracciata da Hakushū tre dei

¹⁹ HAGIWARA, "Kanjō...", *cit.*, p. 6.

²⁰ In alcune lettere Bochō chiede esplicitamente che gli siano inviati alcuni numeri di *Zamboa*, dopo che il primo numero gli era stato dato in omaggio da Hakushū. Si veda *Yamamura Bochō zenshū*, vol. 4, Tokyo, Chikuma shobō, 1990, p. 653.

²¹ HAGIWARA, "Kanjō...", *cit.*, p. 4.

²² "Shi no genri", *Hagiwara Sakutarō zenshū*, vol. 6, Tokyo, Chikuma shobō, 1954 p. 63.

poeti suoi seguaci – Murō Saisei, Yamamura Bochō e, appunto, Hagiwara Sakutarō – istituirono, nel 1915, il Ningyo Shisha (Società Poetica Sirena) e lo dotarono della rivista *Takujō funsui* (Fontana sul tavolo) come organo ufficiale.

Tra le risposte al Naturalismo, Hagiwara Sakutarō sottolineò anche l'importanza dei "sentimenti": la tensione verso una realtà soggettiva, che potesse dare voce fino in fondo alle tribolazioni dell'uomo moderno, non poteva non sfruttare la carica simbolica dell'espressione dei sentimenti in poesia. In un articolo di Jon Holt, il sentimentalismo (o, secondo la traslitterazione giapponese, *senchimentarizumu*) è esposto dai punti di vista di Takamura Kōtarō e di Sakutarō.²³

Fin dai primi anni Dieci, con *Dōtei*, Kōtarō osteggiò il sentimentalismo ammonendo il suo pubblico della pericolosità che questo avrebbe avuto in poesia e prosa, identificandolo come diametralmente opposto agli intenti letterari più alti e dannoso per la forza vitale della persona. Dal punto di vista letterario, in particolare, Kōtarō vedeva nel sentimentalismo un ritorno alle poetiche e all'estetica del passato, contrario allo stoicismo che meglio si sarebbe adattato alla nuova poesia. Tuttavia il sentimentalismo riacquistò importanza e valore con la nuova sfumatura che Sakutarō fu in grado di dargli: non si trattò più di un segno di debolezza, bensì di una sensibilità estrema che sfidava le rigide regole del Naturalismo. La posizione di Sakutarō nei confronti del sentimentalismo si fece più evidente con la pubblicazione di *Tsuki ni hoeru*, quando il termine acquisì una sfumatura più melanconica. Profondamente connesso ai significati intrinseci delle sue poesie, il sentimentalismo di Sakutarō segnò un'epoca: "Sakutarō is perhaps the originator of the literary sense of the term *senchimentaru* that means an excessively emotional state of self-pity stemming from an awareness of one's lack of power".²⁴

La prima volta che Sakutarō nominò esplicitamente il sentimentalismo all'interno di *Takujō funsui* fu nel terzo volume, nel brano *Nezumi to byōnin no su* (Nidi di topi e di malati, 1915), in cui si legge: "Il mio spirito lustra la luce, la mia sensibilità diventa affilata come un trapano".²⁵ Qui Sakutarō descrive il "proprio" sentimentalismo in relazione alla percezione che ha di esso un uomo sofferente per la malattia, tema molto comune nelle sue opere che verrà esplorato in dettaglio più avanti. Nello stesso brano figurano termini quali *kankaku* ("sensazione"), *shintai* e *nikutai* ("corpo fisico") e *inori* ("preghiera"), quasi a suggerire che il sentimentalismo, nell'immaginario del poeta,

²³ Jon P. HOLT, "In a Senchimentaru Mood: Japanese Sentimentalism in Modern Poetry and Art", *Japanese language and literature*, 48 (2) 2014, p. 237.

²⁴ HOLT, "In a Senchimentaru Mood...", cit., p. 243.

²⁵ Robert Epp traduce il passo con "my spirit burnishes the glow of sensations that fingers cannot reach, but that do clutch the fine hairs on my fingertips. Then my sensitivities become honed like awls". Si veda *Rats' Nests. The poetry of Hagiwara Sakutarō*, Stanwood, Yakusha, 1999 (I ed. 1993), p. 120.

sia inscindibile dalla sensibilità, dal corpo e dalla religione. Inoltre in uno dei *Jōzai shihen nōto* (Quaderni delle poesie di espiazione),²⁶ Sakutarō sottolineò come l'assenza di sentimenti, e la stessa impossibilità di esprimerli, avrebbero determinato parimenti la morte del *waka* e dello *shi*.²⁷ Il riscatto del sentimentalismo artistico porterebbe questa tendenza a essere legata a doppio filo con la poesia: come senza di esso la poesia non può esistere, così "the only option for a true sentimentalist is to compose poetry".²⁸ Infine, nell'opera critica *Shi no genri* (I principi della poesia, 1928), Sakutarō spiega come la poesia sia essenzialmente fatta di soggettività e sentimenti, più legati alla religione che alla morale. È bene tenere in considerazione tuttavia che *Shi no genri* è un'opera più tarda, che riporta solo uno sviluppo successivo delle idee di Sakutarō del biennio 1914-1915; in questo senso si possono però evidenziare delle caratteristiche del suo pensiero poetico che comparirono, seppur in fase embrionale, anche nei componimenti di *Takujō funsui*.

かく道徳的情操は、本質に於ての詩的精神であるゆえに、すべて倫理感を基調としている文芸は、必然に「詩」の観念に取り入れられる。しかしながらより真の詩を持つものは、道徳でなくして宗教である。なぜなら宗教は、一層「感情の意味」が濃厚であり、イデヤに於ての夢が深く、永遠に実在するものに対するプラトンの思慕の哲学を持っているから。実に宗教の本質は、或る超現在のなものへのあこがれであり、靈魂のイデヤに向う訴え（祈祷）である。故に宗教的情操の本質は、真の詩が有する第一義感の要素と符節し、芸術の最も高い精神を表象している。実に詩と宗教とは、本質に於て同じようなものである。ただ異なる点は、一方が表現であつて、芸術の批判に属し、一方が行為であつて倫理の批判に属するというところにある。

Poiché il sentimento morale (*dōtokuteki jōsō*) è in sostanza uno spirito poetico (*shiteki seishin*), la letteratura che è basata sull'etica è inevitabilmente incorporata all'interno dell'idea di "poesia". Tuttavia, quelle con la poesia più vera sono le religioni, non le morali. [...] Senza dubbio l'essenza della religione è il desiderio di un essere sovranaturale, un appello (una preghiera) rivolta all'Idea di spirito. Di conseguenza l'essenza del sentimento religioso (*shūkyōteki jōsō no honshitsu*) è il più importante sentimento della vera poesia, e rappresenta il più alto spirito artistico. Certamente la poesia e la religione sono simili per natura. L'unica differenza è che una

²⁶ Si tratta di due diari manoscritti di materiale miscelaneo che spazia dalle bozze di poesie e brani in prosa, lettere e aforismi, compilati tra il 1914 e il 1915. Per un'analisi esauriente si rimanda a Luca CAPPONCELLI, "La poesia giovanile di Hagiwara Sakutarō attraverso i *Jōzai shihen nōto*", *Il Giappone*, 34, 1994, pp. 129-164.

²⁷ *Jōzai shihen nōto zen*, Tokyo, Seidosha: Yuriika, 1972, p. 293.

²⁸ HOLT, "In a Senchimentaru Mood...", *cit.*, p. 246.

è un'espressione e appartiene al criticismo artistico; l'altra è un'azione che appartiene alla critica dell'etica.²⁹

La poetica dei sentimenti di Sakutarō trovò non pochi punti di contatto con i lavori di Saisei, e il loro legame si concretizzò nell'istituzione del Ningyo Shisha, a cui Bochō fu invitato a partecipare su insistenza dello stesso Sakutarō. In seguito al fallimento della società, un ulteriore impulso al sentimentalismo fu dato dal suo rinnovamento nel Kanjō Shisha (1916-1920, Società poetica del sentimento), questa volta senza prendere subito in considerazione l'idea di chiamare Bochō a collaborare.

b) Il Simbolismo

Meritano infine una particolare menzione la storia e gli sviluppi del Simbolismo in Giappone. Dal 1905, grazie a *Kaichōon* (Il suono della marea) di Ueda Bin (1874-1916), furono fruibili alcune autorevoli traduzioni di alcuni autori francesi e belgi più rappresentativi, di corrente simbolista e parnassiana. Fu introdotta una campionatura delle opere di autori quali Leconte de Lisle, Sully-Prudhomme, Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé, Émile Verhaeren e Paul Verlaine, solo per citarne alcuni. La pubblicazione della raccolta viene oggi riconosciuta come punto d'inizio della corrente simbolista in Giappone, che fu quindi di ispirazione prevalentemente francese. Negli anni successivi a *Kaichōon* videro la luce numerose altre traduzioni, principalmente a opera di Nagai Kafū (*Sangoshū*, Coralli, 1913) e Yosano Tekkan (*Rira no hana*, Fiori di lillà, 1914).

Kanbara Ariake (1876-1952), ispirato dalle opere di Verlaine e Arthur Symons, con le due raccolte *Shunchōshū* (Uccelli di primavera, 1905) e *Ariakeshū* (Poesie di Ariake, 1908) fu canonizzato come primo poeta giapponese genuinamente simbolista e punto di riferimento per tutti i praticanti dello *shi*. La sua poesia ruota intorno a temi quali ansia e solitudine; il linguaggio si rifà a raffinate forme classicheggianti e pone sotto una nuova luce l'espressione delle percezioni sensoriali. Particolarmente degna di nota è la collaborazione di Ariake con il Ningyo Shisha, che per il terzo volume di *Takujō fūnsui* inviò la poesia *Areno* (Terra desolata),³⁰ di cui si riportano le prime due stanze:

²⁹ "Shi no genri", *Hagiwara Sakutarō zenshū*, vol. 6, cit., p. 64.

³⁰ Il criterio di trasposizione in caratteri latini del titolo si basa sul termine che compare al verso 7 della poesia. Tuttavia non posso garantire la correttezza della mia ipotesi: secondo letture alternative e altrettanto valide, infatti, il titolo potrebbe essere anche *Kōya*. Per uniformità si è preferito adeguare il titolo alla trasposizione in *hiragana* del termine da parte dell'autore.

	見とほしもきかぬ荒野のなかで	Nella terra desolata dove non si vede nulla
	うまずに樹がのびる、樹が嘆く、	gli alberi crescono sterili, gli alberi piangono,
	まばらな鼠色の枝に	su radi rami grigi
	鼠色の葉がかかる、	stanno appese foglie grigie
5	いつもまばらな色ざめた葉と葉とが	sempre foglie dai vari colori
	おごそかなひとつ調子で、	solennemente, all'unisono
	絶えず絶えずあれ野の歌を歌ふ。	senza posa senza posa cantano la canzone
		[dei campi brulli.
	絶えず歌ふ — ただそれだけではあるが	Cantano senza posa — solo questo
	その樹のかげにおごそかな	all'ombra di quell'albero, si avviluppa
10	まじろかぬもののかげが纏ひつく。	quell'ombra solenne e pura.
	悲哀の永劫の菩提の座よ、	O seggio dell'Illuminazione di eoni di dolore,
	わが身はどもするとその樹のかげで、	io, nascosto dall'ombra dell'albero
	滅のうたげに入る、否定の夢に酔ふ、	Partecipo al banchetto della distruzione, mi inebrio
		[dei sogni della negazione
	あれ野のうたにおぼれながら。[...] ³¹	annegando nella canzone di quel campo. [...]

In questo componimento si possono notare sia i temi portanti della poetica di Ariake, ovvero un diffuso senso di ansia e sconforto, sia riferimenti alla sfera spirituale buddista (per esempio la citazione dell'Illuminazione, il *bodhi*, v. 11). Come sottolinea Won, infatti, "he was well informed in the areas of oriental classics and Buddhist philosophy, with a conflict between body and soul often supplying the principal theme of his poetry".³²

Come sarebbe stato in seguito per Hakushū, la poesia simbolista per Ariake era l'unico modo possibile di rappresentare qualcosa di altrimenti incomunicabile. Se per Ariake e Bin però la poesia era principalmente veicolo di idee, per Hakushū era l'unica tecnica espressiva utile e necessaria all'esternazione di sentimenti ed emozioni.³³

Dalla frammentazione del panorama letterario in seguito alla capitolazione del Naturalismo, alcuni autori come i già citati Miki Rofū e Kitahara Hakushū aderirono alla corrente simbolista. I due si fecero promotori del suo sviluppo, delineandone due diverse sotto-tendenze.

³¹ *Takujō funsui*, 3, 1915, pp. 7-9.

³² WON Ko, "The Symbolists' Influence on Japanese Poetry", *Comparative Literature Studies*, 8, 3, 1971, pp. 257-258.

³³ BENTON FUKASAWA, *Kitahara Hakushū...*, cit., pp. 29-30.

Da un lato Miki Rofū costruì il proprio simbolismo utilizzando perlopiù il *bungo*, e nella sua opera appare evidente una nota molto più meditativa e moderata rispetto alla vivacità sensoriale marcata da Hakushū. Uno dei punti di riferimento per la composizione di Rofū si può trovare nella poesia di Verlaine: per esempio, nella poesia *Wa ga aki* (Il mio autunno, 1922) si possono trovare diversi punti in comune con *Chanson d'automne* (1866, in *Poèmes saturniens*). La nostalgia insita nel cuore del poeta è rappresentata dal malinconico ambiente che lo circonda, cui fa da cornice una piatta giornata autunnale:

雲白く、
時はこれよりぞ、いよよきよく、さびしくなりゆく。
我心もきよく、さびしくなりゆく、[...] ³⁴

Nuvole bianche,
il tempo da ora si fa puro, diventa triste.
anche il mio cuore si fa puro, e si rattrista [...]
(*Wa ga aki*, vv. 4-6)

[...] Blessent mon coeur
D'une langueur
Monotone.

Tout suffocant
Et blême, quand
Sonne l'heure,
Je me souviens
Des jours anciens
Et je pleure, [...]
(*Chanson d'automne*, vv. 4-12)

La nota musicale comune ai due componimenti dimostra inoltre come Rofū avesse fatto sua la prassi compositiva di Verlaine (per cui la poesia dovrebbe richiamare non solo sensazioni, ma essere sostanzialmente musica in versi). In *Wa ga aki* Rofū nomina delle campane che rintoccano, mentre in *Chanson d'automne* è evocato il suono del violino:

聖堂の鐘、 Le campane della chiesa
白楊の林に、 nel bosco di pioppi

³⁴ *Wa ga aki* (Il mio autunno) in *Shinkō no akebono* (L'alba della fede, 1922). Per la citazione si è consultata la versione pubblicata in *Miki Rofū zenshū*, vol. 1, Mitaka, Miki Rofū zenshū kankōkai, 1972, p. 238.

鳴り鳴る。 suonano e suonano.

(*Wa ga aki*, vv. 8-10)

Les sanglots longs

Des violons

De l'automne [...]

(Chanson d'automne, vv. 1-6)

D'altro canto, Hakushū si concentrò soprattutto sull'espressione delle emozioni e sulla sensibilità personale,³⁵ facendo uso di un lessico che rientra principalmente nella sfera sensoriale individuale. Come scrisse nella prefazione di *Jashūmon* (Eresia, 1909):

詩の生命は暗示にして単なる事象の説明には非ず。かの筆にも言語にも言ひ尽し難き情趣の限なき振動のうちに幽かなる心靈の歎歎をたづね、縹渺たる音楽の愉樂に憧がれて自己観想の悲哀に誇る、これわが象徴の本旨に非ずや。されば我らは神秘を尚び、夢幻を歎び、そが腐爛したる顔唐の紅を慕ふ。哀れ、我ら近代邪宗門の徒が夢寢にも忘れ難きは青白き月光のもとに歎歎く大理石の嗟嘆也。

L'anima di una poesia è per sua natura oscura. La poesia non si può spiegare come un semplice fenomeno. Il poeta si rivolge agli indistinti singhiozzi dello spirito fra le illimitate oscillazioni delle emozioni; sono emozioni che non si possono esprimere con la penna o con le parole. Egli è innamorato del piacere della musica inesauribile, ed è orgoglioso dell'afflizione delle sue meditazioni. Non è forse questo il vero scopo del simbolo? Si dà valore al misterioso, si gioisce delle visioni, e si brama il rosso putrefatto della decadenza, perché siamo adepti di una moderna fede eretica. Nemmeno nei nostri sogni possiamo dimenticare i lamenti del marmo che sembra sospirare nella pallida, candida luce della luna.³⁶

Sulla base di questa introduzione non riesce difficile associare la poetica di Hakushū ai temi portanti della poesia di Baudelaire. Benton Fukasawa infatti nota che, nonostante non sia propriamente corretto definire Baudelaire un poeta simbolista, Hakushū risentì della sua influenza soprattutto se si considera come la sua poesia venga a crearsi su un sostrato di rifiuto della realtà, alla quale si preferisce l'immaginazione.³⁷

³⁵ WON, "The Symbolists' Influence...", *cit.*, pp. 258-259.

³⁶ Citazione in lingua originale tratta da "Jashūmon", *Kitahara Hakushū zenshū*, vol. 1, Tokyo, Iwanami shoten, 1984, p. 2. Traduzione italiana confrontata con quella a opera di Benton Fukasawa in *Kitahara Hakushū...*, *cit.*, pp. 28-29.

³⁷ BENTON FUKASAWA, *Kitahara Hakushū...*, *cit.*, p. 30.

Sulla base di quanto detto finora è necessario soffermarsi per un attimo sullo stile compositivo di Hakushū, così da poter comprendere appieno in che modo i giovani poeti della generazione successiva ne furono influenzati.

Il linguaggio che Hakushū usa si distingue per essere ambiguo e acuto, nonché in grado di adattarsi a tutte le forme impiegate dal poeta, siano queste il *tanka* o lo *shi*. Dopo l'esordio con il *tanka* e un periodo relativamente breve di sperimentazione con lo *shi* infatti, Hakushū segnò la sua totale e definitiva adesione alla forma tradizionale in trentuno sillabe. Nella composizione prevalentemente in *bungo* trovano spazio un linguaggio decisamente moderno, arricchito da tematiche innovative e soggetti fino ad allora poco trattati, avvolti dall'esotismo dell'Occidente che sempre affascinò Hakushū. Questo diventa particolarmente evidente se si prendono in esame alcune poesie quali *Kumoribi* (Giornata nuvolosa, 1908) e *Butsurigakkō ura* (Dietro la scuola di chimica, 1909). Nella prima il simbolismo di Hakushū si manifesta nel richiamo delle percezioni sensoriali, strumenti attraverso i quali è veicolato l'opprimente senso di malinconia che intride il cuore del poeta. Si ritrovano quindi numerosi riferimenti agli organi di senso, quali l'odore lazzo del whisky, le grida dei pellicani, il delicato colore dei fiori di paulonia:

曇日の空気位の中に	Nell'aria di una giornata nuvolosa
狂ひいづる樟の芽の鬱憂よ...	Impazzisco di malinconia per i germogli di canfora.
そのもとに桐が咲く。	Fiorisce la paulonia.
Whisky の香のごときしぶき、かなしみ...	L'aspro e triste odore del whisky...
[...]	[...]
いづこにか、またもきけかし。	Da qualche parte li sento ancora,
餌に飢えしペリカンのけうとき叫、	le grida dei pellicani affamati,
山猫のものさやぎ、なげく鶯、	la smania del gatto selvatico, i lamenti dell'usignolo
腐れゆく沼の水蒸すがごとくに。	l'acqua sordida del laghetto sembra scorrere.
そのなかに桐は散る... Whisky の強きかなしみ ³⁸	Cadono i petali della paulonia... la
	[forte tristezza del whisky.

(*Kumoribi*, vv. 1-4 e 11-15)

In *Butsurigakkō ura* il linguaggio svolge un ruolo fondamentale nella ricezione della dimensione complessiva della poesia. La prima e l'ultima stanza infatti sono un elenco di soli elementi della tavola periodica, e tutto il componimento è costellato di onomatopoeie, formule chimiche e termini

³⁸ Kitahara Hakushū zenshū, cit., pp. 25-27.

inglesi trascritti in caratteri latini, probabilmente per rimarcare l'estraneità e l'eccezionalità del tema riportato.³⁹

Per riassumere, nel *bundan* di inizio periodo Taishō il fermento creativo rifletteva chiaramente la necessità di cambiamento imposta nel periodo Meiji dai vari slogan di modernizzazione. Non è difficile tracciare un parallelismo tra la vivacità sociale dell'epoca e le invocazioni a una riforma letteraria del *bundan* dopo il decennio di staticità ingiunta dal Naturalismo. *Takujō funsui* fu concepita quindi in un momento tumultuoso, fatto di tensioni verso il moderno e allo stesso tempo continui ritorni alla tradizione, e come si vedrà in seguito le liriche che ospita ne sono la perfetta rappresentazione. Come la società si era preparata ad accogliere la scienza e la tecnologia, così la letteratura – e, in particolar modo, la poesia – doveva sbarazzarsi della rigidità del passato per tornare a esprimere sentimenti ed emozioni con un linguaggio innovativo e fresco, lontano dalle consuete forme letterarie delle generazioni precedenti. Fu un periodo di intensi dibattiti e sperimentazioni, che diede il via libera all'uso di linguaggi poco comuni e immagini inconsuete, come le turbe dell'io di un individuo alienato dalla modernità.

³⁹ Per un'analisi esaustiva di queste e altre poesie, si rimanda all'opera di Benton Fukasawa, pp. 13-50.

Capitolo 2

Presentazione formale del Ningyo Shisha e dei tre volumi di *Takujō funsui*

I. Il Ningyo Shisha

Ningyo Shisha ("Società poetica Sirena") è il nome della società poetica con sede a Maebashi fondata nel 1915 da Murō Saisei e Hagiwara Sakutarō, alla quale si unì poco dopo Yamamura Bochō. Come riporta Fundō Junsaku, Saisei aveva manifestato la volontà di costituire il Ningyo Shisha negli anni immediatamente precedenti alla sua effettiva fondazione, probabilmente rendendone nota l'intenzione in diverse altre riviste.¹ Mossa dalla volontà di creare una poesia che offrisse una valida alternativa alle tendenze predominanti nello *shidan* dell'epoca, lo scopo ufficiale del Ningyo Shisha si configurava attraverso lo slogan "ricerca sulla poesia, sulla religione e sulla musica" (*omo ni shi, shūkyō, ongaku no kenkyū o mokuteki*), presentato da Saisei per la prima volta in alcuni articoli risalenti al luglio 1914 delle riviste *Bunshō sekai* (Il mondo delle lettere, 1906-1920, rivista a cura di Kanbara Ariake) e *Shiika* (*Shi e tanka*, prima serie datata 1911-1918).²

Saisei in *Watashi no rirekisho* (Il mio curriculum), un lungo articolo autobiografico pubblicato nel 1962 sul *Nihon keizai shinbun*, spiegò come nel 1914 l'amicizia con Sakutarō si fosse approfondita portando i due a creare la società.³ Yamamura Bochō fu invitato dopo alcuni mesi, quando il Ningyo Shisha era in fase di progettazione, principalmente su insistenza di Sakutarō che si riteneva essere un grande estimatore della sua poesia. La società fu presentata ufficialmente nel 1915, e si dotò da subito del suo organo ufficiale, la rivista amatoriale *Takujō funsui*.

Il Ningyo Shisha si sciolse definitivamente con il fallimento dell'esperimento di *Takujō funsui*: in realtà, pur dando l'idea di una società unita e organica, Sakutarō e Saisei nutrivano sentimenti contrastanti per l'opera di Bochō e finirono per allontanarlo col pretesto del ritardo in alcuni pagamenti per la produzione della rivista. Sulle sue ceneri fondarono quindi il Kanjō Shisha (Società poetica del sentimento), invitando Bochō a unirsi solo in seguito; numerosi intellettuali collaborarono con la nuova società, non solo autori o membri di spicco dello *shidan*, ma anche artisti come Onchi Kōshirō. In questo senso la rivista *Kanjō* (Sentimento, 1916-1919) di cui la società si dotò potrebbe essere considerata come la sintesi riuscita di sensibilità letteraria e artistica

¹ FUNDŌ Junsaku, "Saisei to dōjinshi. *Takujō funsui* kara *Kanjō* e", *Nihonbungaku: kaishaku to kanshō. Murō Saisei no isō*, 43, 2, Tokyo, Shibundō, 1978, p. 65.

² *Ibidem*.

³ MURŌ, "Watashi no rirekisho", *cit.*, p. 312.

nell'autore, l'intellettuale a 360 gradi che Hakushū aveva cercato di formare tramite il Pan no kai. *Kanjō* fu data alle stampe nel giugno del 1916, e produsse trentadue numeri fino al novembre 1919.

II. *Takujō funsui*. I brani di apertura

Takujō funsui fu formalmente redatta a Kanazawa, città d'origine di Saisei, e distribuita a Tokyo dalla casa editrice Shinonomedō shoten. Fu una rivista autofinanziata, e fu stampata in poche copie rispetto all'ampiezza del mercato a cui voleva essere indirizzata. Attirò infatti un pubblico di lettori piuttosto esiguo e non superò i tre volumi divulgati con cadenza mensile tra il marzo e il maggio del 1915, anche a causa di alcune incomprensioni nate tra i tre membri della società. Se da un lato la si può considerare solo come un primo esperimento del Ningyo Shisha, in un embrionale tentativo di minare le basi su cui lo *shidan* si stava sviluppando in quegli anni, sono da rimarcare alcune caratteristiche di rilievo che rendono questa rivista particolarmente interessante e utile per comprendere gli sviluppi successivi non solo dell'anti-naturalismo, ma anche degli stili stessi degli autori che presero parte al progetto. Come Sakutarō sottolineò in diverse occasioni, la scena poetica dell'epoca era ancora "estremamente ordinaria e priva di novità".⁴ Si tentò così di utilizzare ogni mezzo a disposizione per esprimere in modo franco e diretto i sentimenti contrastando in questo modo lo stile poetico di autori quali Miki Rofū, cresciuti e formati in ambito naturalista. Un esempio fra tutti è, come presentato in precedenza, l'impegno nell'utilizzo sistematico del linguaggio colloquiale applicato al verso libero.

Benché *Takujō funsui* fosse stata concepita inizialmente come la rivista ufficiale del Ningyo Shisha, sostanzialmente dedicata alla poesia, nell'arco di tre soli numeri si evolse fino a diventare una raccolta di materiale miscelaneo. Si trovano infatti testi di autori diversi, non legati alla società, che spaziano dai reportage alle traduzioni, alle recensioni. Citiamo ad esempio *The reall*,⁵ un breve componimento di Rabindranath Tagore (1861-1941), tradotto da Tada Fuji (1893-1968). Tagore, Nobel per la letteratura del 1913, visitò il Giappone in diverse occasioni;⁶ grazie all'amicizia con Yone Noguchi (1875-1947) e Okakura Tenshin (1862-1913) alcune delle sue opere furono tradotte nei primi anni del Novecento. A titolo rappresentativo, si riporta di seguito la prima stanza della traduzione di *The reall*, confrontata con l'originale di Tagore. La poesia si costruisce sul monologo

⁴ "Yamamura Bochō no koto", *Hagiwara Sakutarō zenshū*, vol. 8, cit., p. 120.

⁵ Il titolo del brano presenta un grossolano errore di trascrizione che non è stato corretto nelle ristampe posteriori della rivista. Il titolo della poesia originale di Tagore infatti è *The recall*.

⁶ Bikash SARKAR, *Tagore to Okakura Tenshin no deai kara 100nen*, "Merumaga kokusai heiwa", 2002, <http://www.goo.gl/IPaE85> (url consultato in data 29 marzo 2017).

interiore di una madre che, guardando al cielo notturno, tra sé e sé si rivolge alla figlia. Benché non venga mai precisato esplicitamente, l'allusione alla morte della bambina è resa evidente dai termini impiegati da Tagore, che Tada riesce a rendere molto efficacemente anche in giapponese (vv. 1 e 7-8):

あの子が去った晩はくらかった	The night was dark when she went away,
そしてみんな眠ってゐた	and they slept.
今夜も暗い わしはあの子を呼んでみやう	The night is dark now, and I call for her,
かえってお出でおまへよ 萬象が眠って居	"Come back, my darling, the world is asleep
5 星と星とがにらみあつてゐるまに	and no one would know,
お前が来たとして誰に知れやうか。	if you came for a moment while stars are
	[gazing at stars".
樹につぼみが着き春のまだ浅いころ	She went away when the trees were in bud
あの子は行ってしまった [...] ⁷	and the spring was young. [...] ⁸

La madre invoca la figlia in una notte buia che somiglia molto a quella in cui la piccola sarebbe morta; l'evento viene inoltre collocato temporalmente come concomitante all'arrivo della stagione primaverile, che è per tradizione sinonimo di nascita e rinnovamento: il significato della primavera qui viene stravolto, accentuando il senso di desolazione che si può percepire dalle parole della madre.

A proposito dei fondamenti estetico-ideologici della rivista, non furono inclusi nel prodotto effettivamente dato alle stampe dei testi che potessero fungere in qualche modo da "manifesto", ovvero scritti esplicativi che esponessero in modo strutturato i principi poetici sui quali *Takujō funsui* si sarebbe basata. Attraverso il solo vago slogan del Ningyo Shisha è difficile ricostruire i fondamenti estetici della rivista – tranne che per poche, evidenti caratteristiche facilmente deducibili sulla base di un'analisi prettamente tematica.

⁷ *Takujō funsui*, 2, 1915, p. 9.

⁸ Si presenta qui la versione inglese della versione originale in bengalese. La traduzione è stata completata da Tagore stesso. Si veda Rabindranath TAGORE, *The Crescent Moon*, Londra e New York: Macmillan and Company, 2004 (I ed. 1913), pp. 75-76.

a) Volume 1: simbolismi. Il motto del Ningyo Shisha applicato a *Takujō funsui*

Il primo volume di *Takujō funsui* vide la luce nel marzo del 1915, una brevissima raccolta di appena dodici pagine contenenti, in tutto, due componimenti di Hagiwara Sakutarō e due di Yamamura Bochō.⁹ Il nome della rivista fu scelto da Saisei in qualità di redattore ed editore (*henshūken hakkōnin*) e stampato non solo in *kanji* e in *katakana*, ma anche in caratteri greci. Sulle copertine di tutti i numeri è stampato infatti il titolo ΤΡΑΠΕΖΑΠΥΛΗ, letteralmente "portale sul tavolo": si nota qui un grossolano errore di traduzione – "fontana" è reso con "portale" – ma non è specificato se tale errore fosse voluto o no. L'uso del greco potrebbe essere semplicemente un modo per abbellire e in un certo senso esotizzare la rivista, oppure sarebbe un omaggio all'antica Grecia come culla della poesia. Il design della copertina fu invece affidato a Sakutarō che "fece stampare, su proprio gusto, l'immagine di un'anfora greca raffigurante un giovane e una lepre".¹⁰

Come già menzionato, lo scopo del Ningyo Shisha si identificava nella "ricerca sulla poesia, sulla religione e sulla musica". Il concetto di "religione", innanzitutto, toccava da vicino specialmente Yamamura Bochō, ma anche per Sakutarō e per Saisei si possono trovare dei punti di contatto. Bochō infatti si era convertito al cristianesimo già nel 1902 facendosi battezzare a Maebashi, e aveva intrapreso la carriera di missionario in parallelo a quella di poeta nel 1908, benché non fossero rari i momenti di incomprensione tra la rigidità istituzionale della Chiesa e la sua solerte attività come pastore.¹¹ Per quanto riguarda Sakutarō invece, già negli scritti risalenti al periodo intorno alla prima metà degli anni Dieci traspare un profondo interesse e un conseguente avvicinamento al cristianesimo. Questa tendenza si può considerare in due modi: da una parte il poeta potrebbe essere stato condizionato dal legame letterario con Bochō, anche se di persona si incontrarono solo poche volte;¹² dall'altra dalle sue collaborazioni con Kitahara Hakushū (è da ricordare che il *Pan no kai*, oltre a raccogliere intorno a sé autori e artisti oppositori del naturalismo, dedicava particolare attenzione a temi religiosi e velatamente mistici). Nei componimenti di Sakutarō, soprattutto in quelli che saranno poi raccolti in *Tsuki ni hoeru*, si trovano di sovente termini che rimandano a una sorta di tensione religiosa quali "penitenza", "preghiera", "peccati" (nei

⁹ Si tratta di *Take no ne no saki o horu hito* e *Yakei* di Hagiwara Sakutarō, *Ōsenji* e *Genshin* di Yamamura Bochō.

¹⁰ HORI Tatsuo, "Hagiwara Sakutarō", *Hori Tatsuo zenshū*, vol. 3, Tokyo, Chikuma shobō, 1977, p. 284. In una prima descrizione della rivista data da Hori Tatsuo (1904-1953), l'immagine in copertina viene confusa con la decorazione di un'anfora greca, quando si tratta in realtà dell'illustrazione all'interno di una coppa a figure rosse, rinvenuta a Cerveteri, datata tra il 550-500 a.C. e acquisita nel 1892 dal British Museum (<http://goo.gl/7sNPuU> – url consultato in data 23 ottobre 2016).

¹¹ NAKAMURA Fujio, *Yamamura Bochō seishokusha shijin*, Tokyo, Chūsekisha, 2006, pp. 21-22.

¹² FUNDŌ, "Saisei to dōjinshi...", *cit.*, p. 67.

testi originali resi rispettivamente con *zange*, *inori* e *tsumi*). A dispetto dell'ambiguità del termine generale "religione" (in quanto non viene mai specificato di quale religione si tratti) in base alle parole ricorrenti nei componimenti e alle vicende biografiche dei tre poeti viene naturale pensare alla religione cristiana.

Sulla base di quanto già illustrato, nella parte riguardante la "ricerca sulla poesia" si può individuare la volontà di esplorare più a fondo le possibilità del verso libero e del linguaggio colloquiale, tecniche che accomunavano i lavori della maggior parte dei componenti attivi nel gruppo. Come già menzionato, inoltre, le pagine introduttive non presentano testi che rimandino più o meno esplicitamente alle intenzioni dei membri e alle circostanze di pubblicazione. Per queste ragioni, il filo conduttore delle poesie contenute in *Takujō fūnsui* potrebbe essere dedotto da una rapida analisi contenutistica dei brani riportati nelle prime pagine di ogni volume; nel primo troviamo l'epigramma alla testa della poesia *C'est l'extase langoureuse* (1874) di Verlaine, parole a loro volta attribuite al poeta e compositore Charles S. Favart: "Le vent dans la plaine / suspend son haleine". La citazione di Favart attraverso Verlaine potrebbe spiegare alcuni aspetti di *Takujō fūnsui*. *C'est l'extase langoureuse* come poesia simbolista, in antitesi al realismo, si basa su sensazioni e intuizioni espresse attraverso l'uso di simboli: in un certo senso dà il ritmo a questo primo fascicolo e si potrebbe configurare come la chiave di lettura attraverso la quale sarebbe possibile comprendere tutte le poesie pubblicate. Verlaine fu introdotto in Giappone come uno degli esponenti del Simbolismo francese grazie alla raccolta di traduzioni intitolata *Kaichōon* di Ueda Bin insieme, tra gli altri, a Charles Baudelaire e Stéphane Mallarmé. Inoltre se ipotizziamo che la società fosse a conoscenza della messa in musica di *C'est l'extase langoureuse* da parte di Claude Debussy nel 1888, questa potrebbe allo stesso modo aver sfruttato tale peculiarità per dare alla rivista un'implicita connessione con la musica europea, rivestendo il tutto di un velato senso melodico. Con la citazione di Favart in qualità di compositore inserita nell'opera di Verlaine e il rimando a Debussy, si verrebbe a congiungere a questo punto un'altra parte dello slogan del Ningyo Shisha, la "ricerca sulla musica". La musica impressionista di Debussy entrò in Giappone agli inizi del Novecento: uno dei primi autori a recensirne l'opera in Giappone fu Nagai Kafū, che in seguito al suo soggiorno in Francia riferì del successo del compositore in un articolo apparso su *Waseda bungaku*. Sottolineò in particolare come egli avesse avuto successo nel creare "una nuova musica che non era mai stata sentita in Europa fino ad allora".¹³ La musica appare è ora concepita come

¹³ NAGAI Kafū, "Seiyō ongaku saikin no ryūkō" (La recente moda nella musica occidentale), *Waseda bungaku*, 35, 2, 1908, p. 5.

legata a doppio filo con la letteratura, versatilità questa che avrebbe distinto il nuovo modello di intellettuale e, per estensione, il nuovo corso delle arti.

Ad accompagnare l'esergo di Favart si trova un brevissimo componimento di Murō Saisei, interamente in *hiragana*, di appena diciotto more:

ゆきあをみきのかげすあはれずかへりぬ¹⁴

La neve fattasi azzurra
odore d'alberi
sono tornato senza incontrare la luna.

Questo è l'unico brano ad apparire sul primo volume come componimento firmato da Saisei, e fu ripreso poi nella sezione *Danshō* (Frammenti) della raccolta pubblicata nel 1923 con il titolo di *Aoki sakana o tsuru hito: jojō shōkyoku* (L'uomo che pesca il pesce azzurro: brevi poemetti lirici):

その一

Primo

ゆきふらばわがづみがゆるされむ。¹⁵

Se cade la neve, i miei peccati verranno

[perdonati

その二

Secondo

月あをみ逢はれずかへりぬ。¹⁶

La luna fattasi azzurra, torno senza incontrarla.

Il *Primo frammento*, per il suo tema fondamentalmente religioso e la menzione della neve, ricorda a grandi linee la poesia *Jikai* (Rispetto dei comandamenti) di Yamamura Bochō, apparsa nel 1914 sul primo numero di *Fūkei* (Paesaggio), poi incorporata in *Seisanryōhari* (Il sacro prisma, 1915):

草木を

Se hai fede

信念にすれば

nelle piante

雪ふり

cadrà la neve

百足ちぎれば

Se fai a pezzi il centopiedi

ゆび光り。¹⁷

le dita brilleranno.

¹⁴ *Takujō funsui*, 1, 1915, p. 3.

¹⁵ MURŌ Saisei, "Aoki sakana o tsuru hito: jojō shōkyoku", *ARS*, 4, 1923, p. 18.

¹⁶ *Ivi*, p. 19.

¹⁷ *Yamamura Bochō zenshū*, vol. 1, *cit.*, p. 80.

Come si vedrà in particolar modo nella sezione dedicata a Bochō, sia i brani composti da Saisei sia *Jikai* condividono alcuni temi portanti della produzione inclusa in *Takujō funsui*: la religione, la neve e l'idea di luce sono immagini che ricorrono di frequente nella poetica degli autori che andremo ad analizzare, seppure interpretate individualmente in modo differente.

b) Volume 2: il sublime e il gotico

Nella sezione che segue si intende presentare una breve analisi delle opere in *Takujō funsui* che risultano particolarmente interessanti ai fini dell'elaborato. Per ragioni di completezza, si è deciso di non limitare l'analisi ai soli brani di apertura scritti dai tre autori su cui si è posta la domanda di ricerca; per avere una visione d'insieme dello spirito che anima la rivista, quindi, si è optato per l'esame di una piccola campionatura di liriche, proponendo solo quelle più rappresentative. Il secondo volume, pubblicato il primo di aprile, riprende l'impostazione di apertura del volume precedente. È facile trovare delle corrispondenze anche nei brani di apertura di questo e del terzo volume, la cui composizione fu sempre affidata a Saisei. Nella sua poetica le immagini invernali, velate di un lirismo malinconico, si intrecciano con la semantica del peccato in un approccio che ricorda molto quello di Sakutarō. Il breve componimento di presentazione del secondo volume di *Takujō funsui* viene ripreso in modo quasi del tutto identico in *Aoki sakana o tsuru hito*, solo con una piccola variazione a livello grammaticale che ne modifica sostanzialmente il contenuto.

ゆきふらば われのつみとが ゆるされむ

ゆきふれば¹⁸

Se nevica i miei peccati saranno perdonati
quando nevica

Nonostante la divisione in versi non ricalchi uno schema regolare, questo brano riproduce la struttura sillabica dello *haiku* aggiungendo cinque more supplementari alla fine del componimento secondo lo schema 5-7-5-5. Nell'emistichio composto dalle prime cinque more il verbo quadrigrado *furu* è coniugato in *mizenkei* e acquisisce la particella *-ba* del periodo ipotetico (*yuki furaba*);

¹⁸ *Takujō funsui*, 2, 1915, p. 2.

l'emistichio di chiusura invece è reso in *izenkei* + particella *-ba*, conferendo una sfumatura causale (*yuki fureba*).¹⁹

Nel secondo volume il brano di Saisei è accompagnato da una stanza tratta dal poema *Der Pilger* (1815) di Ludwig Uhland (1787-1882), massimo esponente della scuola sveva e rappresentante del tardo romanticismo tedesco. Nel numero originale la trascrizione presenta alcuni errori di battitura (emendati nel testo riportato di seguito), ma appaiono chiari i punti che il poema doveva mettere in risalto in relazione alla rivista:

Die Sehnsucht und der Träume Weben,
Sie sind der weichen Seele süß,
Doch edler ist ein starkes Streben
Und macht den schönen Traum gewiß.²⁰

La nostalgia e il tessere sogni
Sono dolci per l'anima gentile
Ma più nobile è una forte ambizione
E rende il bel sogno una certezza.

Sehnsucht e *Traum*, due termini fondamentali del romanticismo tedesco, sintetizzano qui uno dei *leitmotiv* essenziali della rivista. Secondo la percezione romantica, lo struggimento che tende verso l'Assoluto (ovvero l'estinzione della forma per la pura essenza) porta il poeta a liberarsi della ragione per preferire il soggettivismo e il sentimento. L'unico strumento per avvicinarsi all'Assoluto si troverebbe nell'Arte: questa non richiede ragionamento, e rispecchia il valore del sentimento in quanto espressione immediata dello spirito. Queste peculiarità del romanticismo possono essere facilmente associate alla volontà dei poeti di *Takujō funsui* di staccarsi dalla tradizione poetica giapponese, caratterizzata da elaborati rigidi e reiterati, per lavorare a una composizione più libera sia sul campo linguistico sia su quello tematico.

Il poema di Uhland viene ripreso quasi alla lettera, potremmo dire, da un componimento in versi liberi di Ernest Edwin Speight (1871-1949, conosciuto più semplicemente come E. E. Speight, come si firmò anche in *Takujō funsui*).²¹ Questo, intitolato *Eventide*, oltre a essere più simile a una poesia in prosa, descrive in modo molto espressivo il sopraggiungere della notte sul mondo, velando il momento di sottili simbolismi. Nel complesso, *Eventide* si mostra come un insieme di elementi esotici, romantici e decadenti, da come si può evincere nei versi riportati di seguito:

¹⁹ Si specifica che in questo caso il linguaggio utilizzato da Saisei è il *bungo*.

²⁰ *Takujō funsui*, 2, 1915, p. 1.

²¹ Speight, autore, poeta e lessicografo, lavorò anche come professore d'inglese per diversi anni all'Università Imperiale di Tokyo e all'odierna Università di Kanazawa. È probabile che avesse conosciuto Saisei proprio durante la sua permanenza a Kanazawa, da cui si potrebbe ipotizzare il motivo del suo contributo con *Takujō funsui* nel secondo e terzo numero.

VAST, HUSHED, AND SHADOWY THE WORLD ROLLS BACK TO NIGHT'S SAHARA. FAR
 AND LOW THE MOON SLUMBERS, AND A FROZEN DRIFT OF WRACK, LULLED BY THE
 PLANETS' CALM ETERNAL RUNE.
 THE GREAT DEEP DREAMS.
 THE WIND IN WHISPERING STREAMS
 FLOATS ROUND ME, AS I THINK UPON THE DEAD AND KNOW MY HEART WONDROUSLY
 COMFORTED, REMEMBERING I SHALL REST AMONG THEM SOON. ²²

Torna la parola *dreams*, così come in *Der Pilger* è citata *Traum*, a dare un senso romantico alla lirica; l'accezione comunque è leggermente diversa – se Uhland descriveva il sogno come "dolce per l'anima gentile", per Speight questo sembra essere lo stadio intermedio di incoscienza tra il sonno profondo e la morte. Alla morte imminente l'autore allude proprio nell'ultimo lungo verso, dando un significato distintamente decadente all'intero componimento.

Per questo secondo volume si è scelto di presentare una rosa di autori quali Hinatsu Kōnosuke (1890-1971), Chino Shōshō (1883-1946) e Maeda Yūgure (1883-1951). Gli altri nomi risultano a oggi praticamente sconosciuti, e i loro contributi al fine della nostra ricerca sono pressoché marginali.

Ciò che accomuna la maggior parte dei collaboratori di *Takujō funsui* è la loro formazione prevalentemente marcata dalla familiarità con i testi poetici occidentali, influenzati in diversa misura da correnti letterarie straniere le cui peculiarità stilistiche si riflettono anche sul prodotto finale inserito nella rivista. Hinatsu Kōnosuke, per esempio, conosciuto soprattutto per le traduzioni di opere inglesi, con le sue poesie di stampo romantico si avvicina ai lavori di Edgar Allan Poe e Oscar Wilde. Il suo primo e unico apporto a *Takujō funsui* è *Ganshō* (Adorazione), breve componimento in versi liberi dedicato a una non meglio identificata persona amata, verso la quale il poeta esprime morbosa venerazione mista a un'atmosfera *noir* che ricorda per certi aspetti i toni gotici della *Ligeia* (1838) di Poe.

われ汝を翫賞す	恋人よ	Io ti adoro, oh mia amata
汝の婉美なる無思念とその強き感激と		la tua affascinante spensieratezza e
		[l'emozione profonda
また戯謔好きなる鮮血を珍藏する四肢と		e le membra che custodiscono gelosamente
		[il sangue fresco e vivace
かなたこなたなる弾力ある表皮の磁力と		e la forza magnetica della pelle elastica

²² *Takujō funsui*, 2, 1915, p. 6. La trascrizione in maiuscoletto riproduce la scelta tipografica originale.

5	温味とを われ汝に涙感するは 接吻によりて出産する法悦と 抱擁より出さるる離脱と かかる人間神化の痙攣のすべてなり	e il calore la mia commozione per te è l'estasi religiosa che dà la vita da un bacio e lo sciogliersi dall'abbraccio tutte le convulsioni dell'Incarnazione
10	ああ窓を閉ぢて 恋人よ 紅き寝衣よりほの見ゆる 汝の世界をして熟眠せしめるよ永劫に ²³	Ah, mia amata, chiudi la finestra dalla vestaglia scarlatta a malapena si vede il tuo mondo, e ti farò dormire, per l'eternità.

L'adorazione espressa per questo *koibito* ricorda per estensione l'ossessivo amore del narratore verso lady Ligeia, che fu appunto descritto da Poe; la prima parte della poesia è una precisa ode ai tratti fisici e mentali dell'amante, affatto imparziale bensì condizionata dagli occhi di chi scrive, che rimanda ancora una volta alla lunga esposizione dei meravigliosi pregi di Ligeia nell'opera originale. Un tocco di derivazione gotica può quindi essere rintracciato nel paragone del corpo con uno splendido scrigno che conserva il sangue (v. 3) e nell'allusione al "sonno eterno" facilmente riconducibile alla morte (v. 12).

Chino Shōshō, poeta e germanista, collaborò dapprima con il Shinshisha (Società della Nuova Poesia) di Tekkan pubblicando in *Myōjō* (Venere, 1900-1908) e nella seguente *Subaru* (Pleiadi, 1909-1913); sostanzialmente orientato al Simbolismo tedesco, tradusse diverse opere di Rilke, Goethe, Ibsen e Maeterlinck. L'unico suo intervento sulla rivista fu la traduzione di un brano dell'austriaco Richard von Schaukal (1874-1942), ricordato come poeta dai tratti impressionisti, spesso orientato al simbolismo francese. La poesia che Shōshō decise di includere in *Takujō funsui*, *Koto hiki* (Il suonatore di *koto*)²⁴ si compone di appena sei versi, divisi in due stanze dai toni decadenti. La prima parte descrive il suono del violino, circoscrivendo la scena allo spazio del musicista e del suo strumento; la seconda parte, di più ampio respiro, coinvolge altri personaggi tra cui un bambino di passaggio.

楽師は提琴をすった。

Il musicista suonava il violino.

その響は赤く美しかった。

Il suono era rosso, e bello.

²³ *Takujō funsui*, 2, 1915, p. 7.

²⁴ Sebbene il titolo sia stato tradotto da Shōshō con *koto*, il tradizionale strumento a corde giapponese, nella poesia si parla di un suonatore di violino. La traduzione giapponese di "violino", infatti, è *teikin*, in cui *-kin* è scritto con il *kanji* di *koto* 琴.

	かたい顎が提琴の上にあった。	Il mento era saldo sul violino.
	通りすがりの男の子が立ち止まった。	Un bambino di passaggio si fermò.
5	ひとすり毎に鎌で切られるやうに思った。	Ogni volta che suonava si sentiva come [lacerato da una falce.
	— 他の人々は唯の流しに過ぎなかった。	Per le altre persone non era che un suono.

Nonostante il linguaggio sia semplice e diretto, trovano spazio alcune figure retoriche usate in ambito simbolista: nel secondo verso si legge *sono hibiki ga akaku utsukushikatta*, ovvero "il suono era rosso, e bello", un chiaro ed efficace utilizzo della sinestesia. Il quinto verso presenta invece una metafora che coinvolge, ancora una volta, il suono dello strumento, paragonato dal bambino a una falce: *hitosurigoto ni kama de kirareru yō ni omotta*, "ogni volta che suonava si sentiva come lacerato da una falce".

Maeda Yūgure merita una menzione speciale in quanto è, oggi, uno degli autori più conosciuti tra quelli che lavorarono su *Takujō funsui*. Emerse nel *bundan* inizialmente come naturalista ma cambiò spesso stile di scrittura durante la vita; fu il fondatore della rivista *Shiika*, su cui diversi giovani autori pubblicarono i propri lavori. Grazie a *Shiika*, tra le sue conoscenze si annoverano Saitō Mokichi (1882-1953), Ishikawa Takuboku, Miki Rofū e Takamura Kōtarō, nonché proprio Sakutarō, Saisei e Bochō. Inviò al Ningyo Shisha una breve poesia intitolata *Aomugibatake* (Il campo di grano verde), in cui sono presenti tutte le immagini che, come vedremo in seguito, verranno ampiamente riprese da Sakutarō, Saisei e Bochō. La stagione invernale contrapposta alla primavera è il filo rosso che collega la maggior parte delle liriche presentate nella rivista, e la poesia di Yūgure non è da meno: cita all'inizio gli uomini, paragonati a corvi invernali (*kan'a*). L'uso del linguaggio qui è interessante: Maeda utilizza il *kanji* 似 del verbo *nite iru* (assomigliare) per esprimere la locuzione *nitaru* (imitazione), dando al paragone il senso peggiorativo di "falso, contraffatto". I corvi sono poi contrapposti al grano verde, un'immagine tipicamente primaverile, arricchita da espressioni di luminosità e vivacità come *akarusa* (v. 2, in *hiragana*, leggibile e interpretabile secondo il doppio significato di "lucentezza" e "allegria") e *haku hikaru* (v. 3, 白光る, "bianco chiarore").

Il secondo volume di *Takujō funsui* rappresenta quindi, nel complesso, la fase di transizione da rivista chiusa ed esclusiva dei soli membri del Ningyo Shisha, a prodotto che raccoglie quei lavori

che più si accordavano agli scopi prefissati dalla società. La "ricerca sulla poesia, sulla religione e sulla musica" diventerà più evidente quando analizzeremo i singoli componimenti di Sakutarō, Saisei e Bochō, tuttavia l'importanza dei contributi di autori esterni alla società non è da sottovalutare. Questa infatti permette di avere un'idea più chiara del tipo di opere attraverso la cui pubblicazione il Ningyo Shisha intendeva sostenere la riforma dello *shidan*.

c) Volume 3: l'espressione dello spirito religioso

Il terzo volume si apre con un brano di Saisei il quale, se negli esergghi dei numeri precedenti fa un uso esclusivo dello *hiragana*, qui introduce due brevi versi composti anche da *kanji*. La metrica è pressoché regolare, nonostante il componimento non sembri rientrare in alcuna forma poetica tradizionale (si ha infatti un totale di trentasette more), e i temi ricorrono simili ai brani precedenti.

芸術を雪の上に築きた祭壇に
吾曹の眞善を罪惡に移し...²⁵

Presso l'altare dell'arte costruito sulla neve
le nostre virtù mutano nei nostri peccati...

La novità di questo breve passaggio è la presentazione di un immaginario altare dell'arte. Saisei non specifica di quale arte si tratti, anche se è molto probabile che sottintenda la poesia; potrebbe essere un modo per esaltare l'Arte fine a se stessa,²⁶ ponendola su un altare e conferendole un senso di sacralità. D'altro canto, si potrebbe persino notare un'analogia semantica tra l'altare e il tavolo che dà il titolo alla rivista. La fontana sul tavolo non sarebbe altro che la sorgente da cui scaturisce l'Arte, che rende sacro il tavolo stesso – il quale di conseguenza diventa un altare.

A questi versi si collegano direttamente due brevi versi di Sakutarō, che calca ancora di più l'accento religioso che caratterizza questo numero:

たびよにかえる巡禮のうた
いすらへるよりかへり われは

²⁵ *Takujō funsui*, 3, 1915, p. 1.

²⁶ È interessante notare come per la scuola parnassiana francese, il termine "arte" (nell'accezione data per la prima volta da Victor Cousin, 1792-1867) venisse usato per designare il "principio per cui [l'arte] non deve avere altri fini che se stessa, al di fuori di ogni preoccupazione di carattere morale o utilitaristico" ("Vocabolario Treccani", 1997, www.treccani.it/vocabolario/arte – url consultato in data 24 dicembre 2016). Questa concezione di arte di derivazione parnassiana potrebbe essere sbarcata in Giappone attraverso gli studi su Baudelaire, Verlaine, Rimbaud e Mallarmé.

Poesia del pellegrinaggio di ritorno dal viaggio

Torno da Israele io
sto in piedi sulla neve

Nella rosa di opere notevoli di questo terzo volume, si conta un'altra poesia in prosa di Speight e altre due traduzioni di Tagore, una firmata da Tada Fuji (*The home*) e l'altra a opera di Mashino Saburō (1889-1916), *My desires are many*.

L'opera di Speight, *The soldier's vision*, ricalca in modo piuttosto evidente lo stile e le tematiche della precedente *Eventide*. Il narratore in terza persona descrive gli ultimi momenti di un soldato ferito a morte, che nei deliri del trapasso ha un'ultima visione della moglie e dei figli. La poesia è permeata da una delicatezza descrittiva che era già stata sperimentata in *Eventide*: l'epilogo viene presentato al lettore solo nell'ultimo verso, mentre tutta la poesia è immersa in un'atmosfera surreale che mescola la realtà al sogno. Si perde, inoltre, l'atmosfera esotica e romanticamente "sublime" della poesia precedente, per ripiegarsi sulla sfera privata degli affetti:

HE WALKED THE LONELY WOODS THE LIVELONG DAY, WOUNDED, WITH NOUGHT BUT
WARRIOR'S GRIEF TO PROVE. WHEN, NIGH BEATEN BY THE PAIN HE BORE, HE SAW, LAST
SOLACE OF HIS HEART SO BRAVE, A RAINBOW OF WILD ROSES CROSS HIS WAY.
AND, LINGERING BEYOND THAT MAGIC DOOR, THE WIFE AND LITTLE CHILDREN OF HIS
LOVE HE DIED TO SAVE. ²⁸

Il lavoro di Tagore proposto da Mashino Saburō, *My desires are many*, mescola il concetto romantico del desiderio inestinguibile con una sorta di ode a Dio che salva l'uomo dalle passioni e lo guida sulla giusta strada. Il tono è di profonda devozione, e il messaggio di fondo sembra essere "ciò che Dio dà, Dio può togliere".

私の渴愛はさまざまである、私の泣き聲は愀然である。しかし爾は絶えず峻
厳な擯斥によって私を救うてゐるではないか。而してこの強い慈愛はくりかへ
しくりかへし私の生命のなかに攝取されてゐるのである。

毎日毎日爾は私を単純で深大の賜物の價値あるものとなしてゐる。爾は哀求
されずして私に興へてゐる。—— この空この光この肉體この生命この心意
—— 過剰の渴愛の危険から私を救うてゐるのだ。

²⁷ *Takujō funsui*, 3, 1915, p. 2.

²⁸ *Takujō funsui*, 3, 1915, p. 6.

私が気怠く迷ひ歩くときに時劫がある、私が眼を醒して私の決勝標に急いでゐるときに時劫がある。しかし惨酷に爾の前から爾自身を隠してゐる。

毎日毎日爾は私を屢屢拒絶することによって爾の充満の嘉納の價値あるものと私をなしてゐる。ひ弱な不安な渴愛の危険から私を救うてゐる。²⁹

My desires are many and my cry is pitiful, but ever didst thou save me by hard refusals; and this strong mercy has been wrought into my life through and through.

Day by day thou art making me worthy of the simple, great gifts that thou gavest to me unasked — this sky and the light, this body and the life and the mind — saving me from perils of overmuch desire.

There are times when I languidly linger and times when I awaken and hurry in search of my goal; but cruelly thou hidest thyself from before me.

Day by day thou art making me worthy of thy full acceptance by refusing me ever and anon, saving me from perils of weak, uncertain desire.³⁰

Le prime due stanze della poesia sono un ringraziamento per tutto ciò che Dio ha donato – il cielo, la luce, e così via; le ultime due stanze marcano allo stesso tempo la bontà e la severità di Dio, che non esita a punire l'uomo o a correggerne le azioni per riportarlo sulla retta via.

Il terzo numero di *Takujō funsui* si configura fin dall'inizio come una raccolta di lavori principalmente improntati sul tema della religione, sia questa il buddhismo (si veda la poesia di Ariake analizzata in precedenza, *Kōya*) o la religione cristiana, come si vedrà dai componimenti di Sakutarō e di Bochō.

²⁹ *Takujō funsui*, 3, 1915, pp. 10-11.

³⁰ Trad. dell'autore dall'originale in bengalese. Si veda Rabindranath TAGORE, *Gitanjali*, in "Project Gutenberg", 2004, (<http://www.gutenberg.org/cache/epub/7164/pg7164.html> – url consultato in data 13 maggio 2017).

Capitolo 3

Hagiwara Sakutarō

I. Vicende biografiche pregresse

Hagiwara Sakutarō nacque nel novembre del 1886 a Maebashi, capoluogo della prefettura di Gunma, primogenito di un'agiata famiglia di provincia. I suoi primi contatti con gli ambienti artistici e letterari risalgono agli anni della scuola superiore, durante i quali poté pubblicare i suoi primi *tanka* sul giornale della scuola e su altre riviste fondate con amici. In seguito il suo nome apparve anche su altre riviste di impostazione romantica quali *Myōjō* e *Subaru*, mettendolo in contatto con alcune delle personalità più affermate nello *shidan* del primo Novecento. Si ricordano in particolare i coniugi Yosano, i cui lavori esercitarono un'influenza piuttosto intensa non solo sulla prima produzione di Sakutarō, ma anche su quella di altri poeti emergenti. Nello specifico Yosano Akiko (1878-1942), sulla base del concetto di *jikkan* (traducibile come "sensazione effettiva"),¹ tracciò il sentiero per gli aspiranti poeti della generazione successiva, Sakutarō compreso. Infatti, afferma Ueda, "Akiko's *tanka* and free-verse came to seem prophetic of a bright new era soon to come, and before long she was a 'queen' reigning over a countless number of young poets. [...] As a poet, Akiko was far more interested in self-expression than in 'sketches from nature'. She prized human passions and wanted to express them freely, unrestricted by the decorum of contemporary society".²

La volontà di Sakutarō di crearsi una carriera come letterato fu in diverse occasioni osteggiata dal padre, fatto che, come riporta Sagiyama, contribuì a rendere "sempre più intenso il [suo] desiderio di fuga dalla realtà opprimente".³ Ispirato da Baudelaire, sviluppò un personale concetto di *spleen* legato alla situazione sociale del tempo, derivata dagli effetti a lungo termine della Restaurazione Meiji e, in particolare, dall'europeizzazione. Se per Baudelaire lo *spleen* esprimeva un disagio esistenziale radicato nella coscienza dell'uomo moderno, per Sakutarō riassumeva una debolezza interiore congiunta alla solitudine individuale che scaturiva dall'isolamento culturale della

¹ Makoto Ueda riporta le parole con cui Akiko spiegò la sua concezione di *jikkan*: "what I mean by *jikkan* are a special type of excited feelings that belong to the realm of poetic emotion". Si veda UEDA Makoto, *Modern Japanese Poets and the Nature of Literature*, Stanford, Stanford University Press, 1983, p. 54.

² *Ivi*, pp. 53-54.

³ SAGIYAMA, "Tsuki ni hoeru...", cit., p. 77.

provincia.⁴ Complice il bisogno di fuggire da una "comunità agricola di provincia dalle strette vedute",⁵ la capitale rappresentava sempre di più l'ambiente più adatto per apprezzare la libertà e la dignità individuale, in cui poter fare sfoggio del dandismo di cui lo stesso Baudelaire aveva dato esempio.

È anche vero, d'altra parte, che Sakutarō si distinse per non aver mai svolto in vita sua una professione diversa da quella di letterato, grazie al discreto benessere di cui godeva la famiglia. Ne fece oltretutto ragione di vanto, come riporta proprio all'inizio del brano *Tonegawa yori* (Dal fiume Tone):

私たちは何時も貴族である。晚餐をするときにさへも卓上に香水の噴水を仕かける羅馬貴族の風流を学ぶものである。私共はぜいたくである。私たちの手は白くして滑らかである。私たちは労働したことがないのである。そしてそれを誇りとするものである。

私は終日何の仕事もしないでおさんのやうに座ってゐる。それが私の職業である。この世に於て最も貴族的なる職業である。⁶

Noi siamo sempre nobili. Studiamo il gusto della nobiltà romana che sistema sui tavoli fontane di profumo persino quando banchetta. Noi siamo *sontuosi*.⁷ Le nostre mani sono bianche e lisce. Non abbiamo mai lavorato. Ed è una cosa di cui andar fieri.

Sto seduto in casa senza fare nulla per tutto il giorno. È questo il mio lavoro. È l'occupazione più aristocratica di questo mondo.

Il distintivo stile di Sakutarō si manifesta tanto nella capacità di raffinare il verso libero quanto nelle innovative tematiche che la sua poesia propone. Un diffuso e opprimente senso di inadeguatezza, alimentato da manie di persecuzione e culminante nella nevrosi, contribuì a dare forma alla sua personale metanarrativa autoriale. Nell'immaginario del poeta infatti non è raro trovare rappresentazioni della malattia mentale, del delirio, dell'allucinazione: temi, questi, piuttosto comuni anche nelle opere di Rimbaud.⁸ La nevrosi di Sakutarō in alcuni casi compare

⁴ HASHIMOTO Masako, "Hagiwara Sakutarō no 'yūshū' ni tsuite no shiron: Bōdorēru no 'yūshū' to hikaku shite", *Kokugakuin tanki daigaku kiyō*, 15, 1997, p. 29.

⁵ *Ivi*, p. 27.

⁶ *Takujō fūnsui*, 2, 1915, pp. 15.

⁷ Enfasi nel testo.

⁸ Le opere di Rimbaud furono introdotte in Giappone a cavallo del nuovo secolo, ma le traduzioni dirette dagli originali in francese furono piuttosto esigue fino agli anni Venti e Trenta, quando Nakahara Chūya (1907-1937) portò a termine uno dei lavori di traduzione più completi per l'epoca (*Ranbō shishū*, Poesie di Rimbaud, 1937).

come traslata in metafore, che la mascherano sotto elementi del mondo reale e tangibile quali schegge di vetro, luce accecante, terra gelata e sottili radici di bambù; in altri casi invece la si può considerare come fattore alla base di diverse tematiche altrettanto centrali come l'aspirazione al cristianesimo e la brama di un mondo sconosciuto ed esotico come poteva essere allora l'Occidente.

A partire dagli anni Dieci abbandonò gradualmente il *tanka* per avvicinarsi al verso libero, scelta che culminò con il debutto di cinque suoi componimenti sulla rivista *Zamboa*, nel 1913, con il supporto di Kitahara Hakushū. Grazie alla collaborazione con *Zamboa*, Sakutarō entrò in contatto con una delle persone che più lo ispirarono nella sua vita: sono infatti numerose le testimonianze dirette dell'amicizia che legò il poeta a Murō Saisei, altro nome che si era fatto spazio nello *shidan* proprio grazie alle riviste fondate e dirette da Hakushū. Le poesie di Saisei lasciarono in Sakutarō un segno profondo, e si possono annoverare tra le opere che più lo ispirarono segnando anche la preistoria di *Tsuki ni hoeru*. Fundō riporta le parole del poeta:

この慰められない心に、初めて犀星の詩が見出された時、その喜びのきわまり、熱にうるむ歌声、涙はしずくのように青い洋紙をうるほした。かくもわが身にしたしく触れ、身ぶるいをさせ、耐えようにもなく心に喰い入る。かくもふしぎなる情諸の苗はどこにあるのか。⁹

In questo cuore inconsolabile, quando per la prima volta scoprii le poesie di Saisei, la gioia crebbe all'apice, il canto si inumidì dalla passione, le lacrime come gocce bagnarono il foglio azzurro. In questo modo [la poesia di Saisei] mi tocca intimamente e mi fa tremare, e insopportabilmente si insinua nel mio cuore. Dove sono i germogli di tale misteriosa bellezza?

II. Poetica generale: stile e tematiche ricorrenti

Nella sezione che segue si intende tracciare un profilo stilistico delle liriche di Sakutarō precedenti a *Tsuki ni hoeru*, prendendo in esame le poesie contenute in *Takujō funsui*. Nella formulazione del discorso si terranno in considerazione le mutazioni che la sua poetica subì nel corso degli anni, proponendo confronti con opere cronologicamente precedenti e successive.

⁹ FUNDŌ, "Saisei to dōjinshi...", *cit.*, p. 66.

Si ricorda che non si tratta di un'analisi esaustiva in quanto copre un arco temporale piuttosto breve della carriera del poeta. Al fine di dare una maggiore organicità al discorso si è deciso di raggruppare le liriche per contesto tematico, individuando quattro principali sottogruppi.

a) Il ritmo

Tra le prime influenze sul lavoro di Sakutarō si può citare l'immenso impatto che ebbe *Midaregami* (Capelli scompigliati, 1901) di Yosano Akiko sul *bundan* del primo Novecento. Sakutarō fa suo il lirismo di *Midaregami* e lo trasmette anche alle sue opere successive, come *Tsukini hoeru* e *Aoneko* (Il gatto blu, 1923): attraverso l'evocazione di sentimenti lirici le parole veicolano lo stato mentale del poeta, unito fluidamente alla scena rappresentata in poesia. In alcuni *tanka* di *Midaregami*, costruiti secondo il modello classico di 5-7-5-7-7 sillabe, si possono rintracciare delle sonorità che saranno ereditate dalle liriche di Sakutarō. La poetica di Sakutarō potrebbe essere riconducibile a *Midaregami* soprattutto se si considerano i componimenti pubblicati nei primissimi anni del Novecento, come quelli che verranno inclusi in *Airen shihen* (Poesie d'amore e compassione) nel 1925. Nello specifico, secondo Sakutarō il ritmo sarebbe la "vera voce" del poeta: degli stratagemmi sonori adottati da Sakutarō ispirandosi ai *tanka* di Akiko, Reiko Tsukimura ricorda come in diversi lavori teorici egli evidenzia l'importanza del ritmo e delle rime, concretizzati in poesia attraverso il gioco di allitterazioni e assonanze, senza però ricadere nella "meccanicità della ripetizione".¹⁰

Si può trarre un esempio molto chiaro dell'idea di ritmo secondo Sakutarō dalla poesia *Bakuteriya no sekai* (Il mondo dei batteri) pubblicata per la prima volta nel terzo e ultimo numero di *Takujō funsui*, nel maggio 1915. La prima parte del componimento è incentrata sulla descrizione di una formicolante massa di batteri, personificata fin dai primi versi attraverso alcune caratteristiche quali gambe, bocche, orecchie:

ばくてりやの足	Gambe di batteri
ばくてりやの口	bocche di batteri
ばくてりやの耳	orecchie di batteri
ばくてりやの鼻	nasi di batteri
5 ばくてりやがおよいで居る	Nuotano batteri

¹⁰ TSUKIMURA Reiko, "Hagiwara Sakutarō and the Japanese lyric tradition", *The Journal of the Association of teachers of Japanese*, 11, 1, 1976, p. 51.

- | | |
|-----------------------|---|
| あるものは人物の胎内に | Alcuni nel grembo degli uomini |
| あるものは貝の肉に | alcuni nelle viscere dei molluschi |
| あるものは玉葱の球心に | alcuni nei nuclei delle cipolle |
| あるものは風景の中間に | alcuni al centro dei paesaggi |
| 10 ばくてりやがおよいで居る。 | Nuotano batteri. |
| ばくてりやの手は左右十文字に生え | Le mani dei batteri crescono a destra e a sinistra in croce |
| 手のつまさきが根のやうにわかれ | Le punte delle mani ramificano come radici |
| そこからするどい爪が生え | Da lì spuntano le unghie acute |
| 毛細血管の類はべたいちめん | Le vene capillari s'estendono |
| [ひろがつてゐる。] | [ad affollare ogni parte.] |
| 15 ばくてりやがおよいでゐる。 | Nuotano batteri. |
| ばくてりやが生活するところには | Dove vivono batteri |
| 病人の皮膚をすかすやうに | Come la pelle del malato in trasparenza, |
| べにいろの光線がうすくさしこんで | Filtra una fioca luce vermiglia |
| その部分だけほんのりとしてみえ | solo quella parte appare fiavola |
| 20 じつに、じつに、かなしみたえがたく | e davvero, davvero, sembra estremamente |
| [見える。 ¹¹] | [triste. ¹²] |

La poesia presenta una certa ripetitività a livello stilistico e lessicale tanto da dare l'impressione di una cantilena complessivamente armonica. Se si analizza ogni verso singolarmente si nota come la presenza di anafore (in particolare *bakuteriya* nei primi cinque versi e *aru mono wa* nei successivi quattro) scandisca il tempo. In senso più ampio, guardando alla totalità della poesia il ritmo è influenzato anche dalla ripetizione regolare di *bakuteriya ga oyoide iru* ogni quattro versi, fino alla chiusura del componimento. Attraverso il ritmo Sakutarō riesce a trasmettere sensazioni altrimenti comunicabili, come il brulicare dei batteri che anche nella seconda parte della poesia diventano sempre più simili a esseri complessi (vv. 1-14: *bakuteriya no te wa sayū jūmonji ni hae / te no tsumasaki ga ne no yō ni wakare / soko kara surudo tsume ga hae / mōsai kekkan no rui wa betaichimen ni hirogatte iru*, "le mani dei batteri crescono a destra e a sinistra in croce / le punte delle mani ramificano come radici / da lì spuntano le unghie acute / le vene capillari s'estendono ad

¹¹ *Takujō fūnsui*, 3, 1915, pp. 11-12.

¹² Trad. di Sagiyama, "Tsuki ni hoeru...", cit., pp. 106-107.

affollare ogni parte"). La nota ritmica potrebbe infine spiegare anche la scelta lessicale: l'uso di parole straniere quali appunto *bakuteriya* (importata in Giappone verso la fine dell'Ottocento) al posto dei corrispettivi giapponesi *saikin* e *baikin*, oltre a dare una sfumatura più esotica potrebbe suggerire la concezione di un implicito substrato che coinvolge l'area medico-scientifica. L'effetto visivo della parola *bakuteriya* scritta in *hiragana* comporta l'immediata ricezione da parte del lettore delle quattro more che la compongono; se il termine autoctono fosse riportato in *kanji*, questi farebbero percepire la parola come intera e si perderebbe l'effetto ritmico basato sullo scandire delle sillabe.

Nel complesso il componimento si configura quindi come un'interessante combinazione di caratteri propri del naturalismo (si vedano appunto l'uso del lessico specifico e la descrizione analitica della scena, senza coinvolgimenti emotivi) e di simbolismi che invece vi si distaccano, dimostrando che un oggetto qualsiasi può essere messo in poesia attraverso l'impiego di tecniche retoriche precise, quali la già citata personificazione. Con l'inserimento delle opinioni personali del poeta nell'ultimo verso,¹³ inoltre, si allontana l'atmosfera di asettica descrizione e si vede il lettore coinvolto nel personalissimo mondo del poeta.

Al fine di dare organicità alla sua concezione di musicalità e alla sua importanza in poesia, Sakutarō dedicò delle sezioni di *Shi no genri* allo studio del ritmo. Ne delineò le caratteristiche formali e ne fornì la sua personale definizione, tracciando anche una linea di separazione tra il modo di fare poesia nel passato e negli anni "moderni":

まず韻律とは何ぞや、韻文とは何ぞやとすることである。字書の語解は、この点に就いて完全な答案を持つであろう。にもかかわらず、古来多くの詩人等は、この点で態度を晦まし、強しいて字義の言明された定義を避けてる。けれど、彼等の認識中には、詩と散文との間に割線がなく、しばしば韻文の延べた線が、散文の方に紛れ込んでいるのを知ってるからだ。¹⁴

Innanzitutto cos'è il ritmo, cos'è il verso? La spiegazione dei vocabolari darà forse una risposta completa a questi punti. Ciononostante molti poeti fin dai tempi antichi sono stati in questo senso tratti in inganno, e hanno fortemente evitato le definizioni delle parole. Tuttavia nella loro percezione non esiste una secante tra poesia e prosa, e sanno che spesso i versi si intrufolano nella prosa.

¹³ *Jitsu ni jitsu ni sabishimi taegataku mieru* ("davvero, davvero, sembra estremamente triste"). Da notare che la versione finale della poesia pubblicata in *Tsuki ni hoeru* si conclude con il verso *bakuteriya ga oyoide iru*, che invece manca nella versione in *Takujō funsui*.

¹⁴ "Shi no genri", *Hagiwara Sakutarō zenshū*, vol. 6, cit., p. 14.

Continua poco più avanti:

[...] およそ韻律の形式によって書かれたすべてのものは、必然に皆詩と呼ばるべき文学に属するだろう。然るに世には、正則なる律格や押韻やの形式をもっていないながら、本質上に於て詩と称し得ないような文学がある。[...] これ等の文字は、確にだれがみても異存のない、文字通りの正則な韻文であるにかかわらず、本質上から詩と呼ぶことができないのである。反対に一方には、ツルゲネフやボードレールの書いた詩文の如く、散文の形式であるにかかわらず、本質から詩と呼ばれてる一種の文学、即ち所謂がある。¹⁵

[...] Tutto ciò che è scritto in versi necessariamente sarà parte di quella letteratura chiamata poesia. Eppure esiste nel mondo una letteratura che non può essere chiamata poesia nell'essenza, pur essendo regolare e avendo rime. [...] Questi caratteri di certo non possono essere chiamate poesia, a prescindere dalla presenza di un canone letterario regolare non soggetto a obiezioni da parte di nessuno. D'altra parte esiste un tipo di letteratura chiamata poesia nella propria essenza, anche se la sua forma è in prosa, come i testi scritti da Turgenev e Baudelaire.

Ueda conduce uno studio rappresentativo sulle due tipologie di ritmo che Sakutarō identifica in *Shi no genri* riferendosi allo spirito poetico (*shiseishin*): il ritmo sonoro, ovvero il livello più superficiale, fatto dallo scandire di accenti ed elementi fonetici, e il ritmo chiamato da Ueda "metafisico, emotivo" che si compone di qualsiasi elemento sensoriale in grado di generare una risposta estetica.¹⁶ I *tanka* e gli *haiku*, essendo costruiti rigidamente sugli schemi di 31 e 17 sillabe, non permetterebbero alla poesia di esprimersi nel pieno delle sue possibilità: è qui che il verso libero si fa fondamentale, ed è anche il motivo per cui Sakutarō stesso abbandonò definitivamente il *tanka* dopo quasi dieci anni di dedizione. Il verso libero incoraggia infatti la naturalezza della creazione, e il ritmo e la sillabazione sarebbero la vera anima della poesia – corretta e adattata senza che l'essenza ne venga alterata. Senza tali elementi, questa non sarebbe che prosa. Non a caso, Sakutarō eleva l'arte lirica a massima espressione dello spirito poetico: questo si troverebbe in diversa misura in ogni genere letterario, nonché negli scritti religiosi e filosofici, ma solo la poesia ne incarnerebbe la pura espressione.

In sostanza, la concezione di "ritmo" per Sakutarō non è da intendersi quindi come una rigorosa versificazione standardizzata per ogni componimento, ma come un sovrapporsi di livelli

¹⁵ *Ivi*, p. 15.

¹⁶ UEDA, *Modern Japanese Poets...*, cit., p. 167.

prettamente sonori o più generalmente sensoriali che determinano la profondità di lettura della poesia. Il ritmo è necessario alla poesia nella misura in cui il sentimento da rappresentare è intenso, ed entrambi i livelli ricoprono un ruolo essenziale nella comprensione e nella lettura del testo.

b) Il corpo

Come già accennato, i tentativi di Sakutarō nell'applicazione del linguaggio colloquiale in poesia permisero l'utilizzo di tecniche poetiche e l'introduzione di immagini prima di allora mai impiegate perché considerate inadatte a prestarsi alla rappresentazione in letteratura. La semantica del corpo, per Sakutarō, è legata a doppio filo con l'interiorità – sia essa del poeta o del soggetto messo in poesia. La tipica sensibilità nevrotica del poeta viene ben rappresentata dal modo in cui il corpo viene pensato e descritto, spesso indebolito da un diffuso e acuto senso di solitudine che può essere compreso solo da colui che ne porta il peso.¹⁷ L'uomo solo possiede un'anima malata, e la sua sofferenza prende forma in incubi e allucinazioni. Esempificare il dolore attraverso immagini astratte tuttavia non sembra essere sufficiente: in numerose liriche composte già a partire dagli anni 1914-1915 appaiono oggetti concreti che metaforizzano i tormenti del poeta, spostandone il baricentro all'esterno della mente. Un esempio significativo è la ricorrenza della metafora del bambù: sia che ne vengano descritte le radici sottili come nervi, sia che si parli del fusto che si erge verso l'alto e squarcia l'aria, il bambù rispecchia costantemente la fragilità di un individuo sopraffatto dallo sgomento.

Take no ne no saki o horu hito (L'uomo che scava le estremità delle radici del bambù), pubblicata nel primo volume di *Takujō funsui*, è una delle prime poesie di Sakutarō a essere costruita sulle immagini del bambù e della malattia. Immagini, queste, che appariranno in maniera ricorrente anche in futuro come appartenenti al medesimo, personalissimo campo semantico del poeta. Il titolo per sé è rappresentativo: se il bambù è metafora di sofferenza, l'uomo che scava alle sue radici starebbe forse a indicare un esame interiore, un'esplorazione delle cause del proprio dolore.

病気はげしくなり

いよいよ衰しくなり

三ヶ月空にくもり

病人の患部に竹が生え

5 肩にも生え

La malattia peggiora

si fa sempre più dolorosa.

Da tre mesi il cielo è nuvoloso

sulle parti infette del malato spunta il bambù

spunta anche sulle spalle

¹⁷ SAGIYAMA, "Tsuki ni hoeru...", cit., p. 77.

手にも生え	spunta anche sulle mani
腰からしたにもそれが生え	spunta anche dai fianchi in giù, il bambù.
ゆびのさきから根がけぶり	Dalla punta delle dita fumigano radici,
根には繊毛がもえいで	dalle radici germoglia peluria sottile
10 血管の巢は身體いちめんなり	e reti di capillari coprono tutto il suo corpo.
ああ巢がしめやかにかすみかけ	Ah, come i nidi sbiadiscono
自然に哀しみふかくなりて憔悴れさせ	con naturalezza il dolore si acuisce e consuma il malato
絹糸のごとく毛が光り	come fili di seta brilla la lanugine
ますます鋭どくして耐えられず	senza poterla tollerare, si fa tagliente
15 ついにすっぱだかとなつてしまひ	Alla fine, mi ritrovo <i>nudo</i>
竹の根にすがりつき、すがりつき	le radici del bambù si avvolgono, si avvolgono
かなしみ心頭にさけび	la tristezza grida nel cuore
いよいよいよいよ竹の根の先を掘り。 ¹⁸	scava le estremità delle radici del bambù sempre di più,
	[sempre di più...

La poesia si compone di diciotto versi le cui more sono distribuite con un pattern irregolare e non esiste una netta divisione in stanze. L'assenza di un'ossatura metrica costante rimanda certamente alla libertà di strutturazione permessa dal verso libero, e il ritmo viene appena accennato da rare rime, da alcune ripetizioni alla fine dei versi e dall'irregolarità morica. In base alla struttura dei versi e al contenuto narrativo, la poesia tuttavia si può dividere in tre grandi stanze rispettivamente di tre, quattro e nove versi.

Nei primi tre versi si ha un graduale allontanamento del punto di vista dalla descrizione della malattia ("violenta e dolorosa", vv. 1-2) fino a un cambio di prospettiva (v. 3) in cui l'attenzione si concentra sull'ambiente circostante, ovvero il "cielo nuvoloso", che va di pari passo alla condizione del malato e sembra esprimerne lo stato d'animo. Sul piano strutturale, i primi due versi terminano allo stesso modo: dopo l'assonanza della sillaba *-shi* e la flessione dell'aggettivo in *-ku* si trova l'epifora *nari*: si notino gli aggettivi *hageshii* reso *hageshi-ku* e *kanashii* reso *kanashi-ku*. Il terzo verso segue un pattern simile e i suoni richiamano quelli dei versi precedenti, ma la struttura della frase è grammaticalmente diversa: sia *-ku* sia *-ri* sono parte della parola *kumori* (nuvoloso), rompendo quella che potrebbe venire letta come una ripetizione statica ma mantenendo l'assonanza.

A partire dal quarto verso, il focus sulle propaggini del bambù capovolge la scena e mostra come i protagonisti della poesia siano non solo la malattia e lo stato d'animo che essa comporta, ma anche

¹⁸ *Takujō fūnsui*, 1, 1915, pp. 4-6.

– e soprattutto – lo stesso bambù: cresce pressante e ossessivo, prende il controllo del corpo del malato, e potrebbe essere letto come il riflesso della sua condizione interiore, dell'affaticamento che lo affligge. In effetti Sakutarō non accenna a quale sia la malattia che affligge l'uomo: potrebbe essere un disagio fisico come psicologico (quest'ultimo altamente possibile se si considera come appaia di frequente la parola *kanashimi*, "tristezza" e "dolore", nelle sue varie forme flesse). A sostegno di questa ambiguità bisogna comunque sottolineare come nella poetica di Sakutarō non sia mai chiaro se la malattia psicologica sia la causa scatenante della malattia fisica o viceversa o, ancora, se le due siano totalmente slegate; ciò che è certo è che in ogni caso Sakutarō abbandona totalmente le teorie del metodo scientifico propugnate, almeno nelle intenzioni, dalla tradizione naturalista per analizzare il suo malato, trasla la sua condizione in un universo metaforico in cui non c'è spazio per il sezionamento oggettivo del corpo né tantomeno della psiche. Dal verso 4, in particolare, la descrizione della crescita del bambù rende il ritmo incalzante: brevissimi versi di cinque e sei more si alternano a versi molto più lunghi, che iniziano tutti menzionando una parte del corpo e che si concludono con il verbo nella forma sospensiva *hae* (di *haeru*, "crescere", "spuntare"), figurando l'intera sezione come una sorta di elenco. A partire dall'ottavo verso le immagini di corpo, malattia e bambù si fondono e si ha l'impressione che la causa del male sia proprio la lanugine delle radici che "fumiga, brilla, si fa tagliente e si avvolge", in un climax ascendente che mette il malato nella condizione di non poter più tollerare il proprio dolore. L'ultimo verso, molto più lungo rispetto alla media di quelli che lo precedono, rimane in sospeso: in un conclusivo atto di ribellione estrema, il malato scava le radici che avvolgono il suo corpo ma l'ambiguità della forma grammaticale del verbo lascia il lettore con l'incertezza sull'esito, e permette di rallentare gradualmente il ritmo fino alla definitiva chiusura del componimento.

Un'attenzione particolare va dedicata al lessico che Sakutarō utilizza: oltre alle numerose ripetizioni dei lemmi che rappresentano il concetto di sofferenza, si può forse mettere in risalto un legame tra le parole *shintai* ("corpo", v. 10) e *shintō* ("mente", v. 17). Queste potrebbero essere state usate non solo per l'evidente somiglianza sul piano fonetico, ma anche per separare nettamente le immagini di corpo fisico corruttibile e cuore-anima. Nonostante questa ideale distinzione, il cuore non è immune al dolore della malattia, come si legge al verso 17, *kanashimi shintō ni sakebi*, il cuore è comunque corrotto dalla tristezza ed è quasi possibile percepire la vittoria della malattia – o del bambù – sul corpo.

In generale, la presenza del bambù come metafora del dolore fisico e non solo, del delirio e del senso d'angoscia, si può associare a un metodo antitetico alle dichiarazioni d'intenti prettamente naturaliste per la rappresentazione della psiche umana: se nelle opere naturaliste si mira a indagarla

con sistematicità e occhio clinico, con l'impiego di tecniche atte a cogliere i meccanismi attraverso cui si manifesta, nella poesia di Sakutarō questa è dipinta come un insieme di stimoli e di reazioni che non possono essere descritti se non attraverso associazioni di figure che legano le condizioni fisiche e mentali. La psiche è più di quello che la scienza indaga e di quello che il naturalismo cerca di enucleare, e sembra che l'unico modo per esprimerla nella sua totalità sia il ricorso a immagini simboliche.

Il termine *shintai* di cui sopra, con l'accezione di "corpo terreno" o "corpo di carne", viene ripreso nel primo verso di *Haru* (Primavera), scritta il 17 marzo 1915 (data in calce al componimento sulla rivista) e pubblicata sul numero di aprile di *Takujō funsui*, in cui si legge: *watashi wa watashi no fushoku shita nikutai ni sayōnara o shita / soshite atarashiku dekiagatta dōtai kara ha / atarashii teashi no mebae ga haeta* ("ho detto addio al mio corpo corroso / e dal torso tutto nuovo / sono spuntati i germogli di nuovi arti").¹⁹

Come si legano, quindi, le concezioni di mente e corpo nella poetica di Sakutarō? Principalmente, si può dire che la malattia che erode il corpo pianta le sue radici nella mente del poeta. Cresce alimentandosi della disperazione e delle sofferenze che egli è costretto ad affrontare, e genera nuove tribolazioni in un circolo che lo porta alla pazzia. Fin dalla giovinezza Sakutarō aveva dimostrato un certo pessimismo che potrebbe essere accomunato alla visione schopenhaueriana (a cui si aggiunge la lettura di Nietzsche intorno alla metà degli anni Dieci) che fu trasposto in poesia attraverso l'espressione della nostalgia e di un generale senso di inesorabilità. La vita di provincia, inoltre, lo demoralizzava profondamente: già nelle prime liriche si può notare la costante presenza di un desiderio di fuga più o meno esplicito, spesso accompagnato da immagini tratte dalla natura. In una poesia piuttosto rappresentativa del 1913, si legge:

いとしげく	My hopeless longing
恋しさまさり	deepens to burst forth
忍れども	though I try to suppress it:
なおアマリリス	amaryllis
5 花咲きにけり	has come to bloom. ²⁰

Si riconosce in quanto componimento giovanile per la struttura fissa di 5-7-5-7-7 more del *tanka* e per presenza di un elemento naturale (i fiori di amarillide), che ricorda il metodo di composizione di

¹⁹ *Takujō funsui*, 2, 1915, p. 21.

²⁰ Trad. di Tsukimura, in "Hagiwara Sakutarō...", *cit.*, p. 56.

alcuni *waka* di epoca classica, cui Sakutarō si ispirò largamente all'inizio della sua carriera. Nei primi anni Dieci, per esempio, pubblicò una decina di *tanka* sul *Jōmō shinbun*, quotidiano locale della prefettura di Gunma, con il titolo di *Kokinshinchō* (Nuova raccolta di poesie antiche e moderne) per omaggiare Fujiwara Teika, il compilatore dello *Shinkokinshū* (Nuova antologia di poesie antiche e moderne, 1205).²¹ Benché in questa poesia il "corpo" in sé non venga menzionato esplicitamente, è comunque percepibile la lotta interiore che affligge il poeta, il quale tenta di lenire la sofferenza causata dallo struggimento verso qualcosa di inottenibile. Si potrebbe arrivare a definire questa poesia come una tra le espressioni pure del *Sehnsucht* romantico, e considerarla uno dei punti di partenza per l'evoluzione del concetto di corpo che troverà voce nelle liriche cronologicamente posteriori.

La parabola della transizione che va dalla consunzione del corpo in senso "romantico" alla degenerazione fisica e psichica del Sakutarō di *Tsuki ni hoeru* trova uno dei suoi punti di contatto nel già citato brano *Tonegawa yori*:

私はちっと座って居るとしだいしだいに私の肉體が青ざめてくる。内部の諸機關から脊髄まで透明になってくるのである。そうして一日一日と私は憔悴し瘦せ細ってくる。私は悲しみ耐えられず、髪の一節をぎりぎりとしづみしてゐる。

私の疾患の烈しいとき私は石を投げて雀を撃ち殺す。そうして夜も寝られないのである。そこには先祖傳來の幽霊がある。ラヂウムの腐亂した手が現れる。私の生きてゐる間私は文字によらずして真理を追求するのである。例えば病気でめぢやくぢやになり雲丹のやうにぐにやぐにやになって私の腰の上からほとんど直角に鋭い青竹が幾本も幾本もかんかんと生えて立つのである。²²

Stando così seduto fermo immobile, gradualmente il mio corpo impallidisce. Dagli organi interni alla spina dorsale divento trasparente. Così facendo giorno per giorno mi consumo, e divento pelle e ossa. Senza poter più sopportare il dolore, mi rosicchio i capelli a ciocche.

Quando la mia malattia si fa intensa lancio pietre colpendo a morte i passerotti. Così, la notte, non riesco a dormire. In questa condizione ci sono i fantasmi tramandati dagli antenati. Si vede la mano putrefatta dal radio. Mentre vivo, senza tenere in considerazione le lettere cerco la verità. Per esempio per la malattia divento molle e flaccido come un riccio di mare, e dai miei fianchi crescono robusti quasi perpendicolari innumerevoli, affilati bambù verdi.

²¹ TSUKIMURA, "Hagiwara Sakutarō...", *cit.*, p. 54.

²² *Takujō funsui*, 2, 1915, pp. 15-16.

Il brano ricorda un passo di Takamura Kotarō, a sua volta pubblicato sul secondo numero della rivista. Entrambi parlano della sofferenza patita dal corpo che logorandosi si fa via via più emaciato:

私は今長い時の中で手足をもがいて居ります　これが出来ないうちは困ります
随分苦しみます　骨を削って痩せる気がします。²³

A oggi è molto tempo che lotto contro i miei arti　quando non ci riesco, non so che fare　soffro tremendamente　ho l'impressione di assottigliarmi fino alle ossa.

In conclusione, si può affermare che in un primo momento il poeta fa ricadere sul corpo le ragioni della propria insoddisfazione, rendendolo la rappresentazione concreta del proprio scontento (si veda il secondo verso del *tanka* sopra riportato, *koishisa masari*, "brama crescente"); più tardi, già nei lavori condensati in *Takujō funsui* si possono scorgere le prime luci di un Sakutarō maturo. In alcuni dei componimenti pubblicati sulla rivista si trovano infatti tutti gli elementi che andranno a costituire il nucleo centrale di *Tsuki ni hoeru*: il corpo è vittima di un inesorabile deperimento e si annulla sotto i colpi di un'interiorità afflitta da una sofferenza incomunicabile.

c) Il simbolo

La figura del Sakutarō poeta, come già dimostrato, si può dunque inquadrare in diversi modi. Da un lato, dimostrando una grande padronanza lessicale e ribadendo la sua pessimistica visione della condizione umana individuale, si può avvicinare allo stile simbolista e decadente in voga in quegli anni; non a caso, fin dagli anni della scuola Sakutarō era a conoscenza e aveva letto le traduzioni di Baudelaire e dei *Fiori del male*, letture che contribuiranno poi a condensare nella sua poetica un ineluttabile senso di malinconia; Sagiyaama inoltre (citando anche uno studio di Kubo Tadao) lo identifica come il "figlio legittimo del simbolismo e del naturalismo giapponese, [che] realizzò ciò che il naturalismo propose e non riuscì a mettere in pratica, con il metodo del simbolismo".²⁴

Dall'altro lato si tratta di un autore poliedrico che si adoperò nell'abilitazione dell'uso di stili e tematiche di scrittura fino a quel momento ritenuti non consoni a rientrare tra quei prodotti letterari

²³ TAKAMURA Kotarō, "Sendagi yori" (Da Sendagi), *Takujō funsui*, 2, 1915, p. 4.

²⁴ SAGIYAMA, "Tsuki ni hoeru...", *cit.*, p. 86.

caratterizzati da un capitale simbolico e culturale sufficientemente rilevante. Sempre a proposito del simbolismo, è importante citare alcuni passi di *Shi no genri*, nei quali Sakutarō mette in discussione il significato proprio di "simbolo" associandolo alla sfera metafisica:

抑々そもそも「象徴」とは何だろうか？一言にして言えば、象徴の本質は「形而上のもの」を指定している。本質に於て形而上的なるすべてのものは、芸術上に於て象徴と呼ばれるのである。然るに形而上的なるものは、主観の観念界にも考えられるし、客観の現象界にも考えられる。換言すれば、時間上に考え得られる実在もあり、空間上に考え得られる実在もある。これを芸術上で見れば、前者は人生観のイデヤにかかわり、後者は表現上の観照にかかわっている。そこで象徴という言葉にも、二つの異った意味が生じてくる。²⁵

Per prima cosa, cos'è esattamente il "simbolo"? In poche parole, la natura del simbolo designa le "cose metafisiche". Tutto ciò che è metafisico nell'essenza viene chiamato simbolo nell'arte. Tuttavia le cose che sono metafisiche possono essere sia considerate nel mondo soggettivo delle idee, sia nel mondo oggettivo dei fenomeni. In altre parole, ci sono realtà che possono essere pensate temporalmente e realtà che possono essere pensate spazialmente. Guardando a ciò in senso artistico, il primo ha a che fare con la dimensione della vita, mentre il secondo ha a che fare con la dimensione teoretica. Perciò dalla parola "simbolo" scaturiscono due diversi significati.

Nonostante lo stesso Sakutarō si fosse scagliato con ferocia sia contro il naturalismo sia contro il simbolismo, in quanto discepolo di Hakushū, non si può negare che la sua poetica subì influenze simboliste, soprattutto se si considera come il movimento avesse messo profonde radici nello *shidan*. Il simbolismo, come lui stesso notò, fu un'ideologica trasfigurazione del romanticismo che "si oppose in particolare al formalismo dei parnassiani" e che "enfaticava la soggettività". Come i simbolisti, Sakutarō predilesse la prosodia libera (frutto dell'influsso del *kōgo jiyūshi undō*) e la vaghezza del significato, utilizzò immagini sfumate e preferì impiegare un lessico evocativo più che descrittivo. Ciononostante, se il simbolismo "amava le liriche che si dissolvevano nella melodia della musica", Sakutarō rigettò quelle atmosfere dolci (*suīto na jōcho*)²⁶ in favore di semantiche dal preciso significato. Si potrebbe tentare un altro paragone con Arthur Rimbaud, se si considera il bisogno di trovare una "lingua nuova" per l'espressione poetica. Per Rimbaud questa consiste nel liberarsi dalla sintassi e dalla logica, e la impone come fondamentale contributo al progresso dell'uomo e del letterato, innalzando il poeta al livello di demiurgo. Sakutarō, che trovò la propria

²⁵ "Shi no genri", *Hagiwara Sakutarō zenshū*, vol. 6, cit., p. 121.

²⁶ I virgolettati precedenti sono citazioni tratte da "Shi no genri", *Hagiwara Sakutarō zenshū*, vol. 6, cit., pp. 140-141.

nuova lingua nell'immensa capacità di espressione data dal verso libero (a sua volta cornice di metafore e sinestesie) può quindi essere facilmente accostato all'espressione esasperata dell'universo onirico proprio del poeta francese.

Yakei (Paesaggio notturno) è la seconda poesia in ordine di comparsa sul numero di marzo di *Takujō funsui*, e appare subito molto diversa rispetto a *Take no ne no saki o horu hito*: rimane la tipica componente narrativa di Sakutarō, ma si nota una differenza di approccio nella descrizione dell'ambiente e nel rapporto con i personaggi. Qui infatti il poeta non si pone come presunto protagonista del componimento, ma come pura e semplice voce narrante che sottopone al lettore una visione a volo d'uccello di ciò che accade intorno. Tuttavia la poesia non si riduce a una mera analisi impersonale, come si può evincere fin dai primi versi:

高い家根の上で猫が寝てゐる	Sull'alto tetto dorme il gatto
猫の尻尾から月が顔を出し	dalla coda del gatto fa capolino la luna
月が青白い眼鏡をかけて見てゐる	la luna indossa pallidi occhiali e osserva
だが泥棒はそれをしらないから	ma visto che questo il ladro non lo sa
5 近所の家根へひよっこりとび出し	spunta all'improvviso dal tetto vicino
なにかまっくろの衣装をきこんで	vestito di nero da capo a piedi
煙突の窓から忍びこもうとするところ。 ²⁷	sul punto di entrare dalla finestra del comignolo.

La personificazione presente al verso 3 rende la luna la protagonista dell'osservazione, il punto di vista a partire dal quale il lettore viene portato a esplorare la scena. Allo stesso modo, questa si potrebbe ricondurre a una sorta di tramite attraverso cui si rende possibile la scrittura della stessa poesia – è proprio la luna, infatti, a "osservare" il paesaggio notturno "indossando dei pallidi occhiali": lo schema che ne risulta sarebbe quindi un poeta che scrive quello che vede dalla prospettiva della luna, e il lettore recepisce quanto è filtrato da entrambi. Per i numerosi elementi che condividono, questa poesia potrebbe essere il punto di partenza per la futura stesura di *Neko* (Gatti), incorporata in *Tsuki ni hoeru*:

まっくろけの猫が二疋、	Due gatti neri neri,
なやましいよるの家根のうへで、	sul tetto di una notte languida,
ぴんとたてた尻尾のさきから、	sopra le punte delle code drizzate,

²⁷ *Takujō funsui*, 1, 1915, pp. 6-7.

La presenza della luna, benché sia un soggetto poetico talmente comune da una parte potrebbe essere letta come elemento di diretta filiazione classica, soprattutto se si tiene in considerazione il fatto che Sakutarō era particolarmente affezionato allo *Shinkokinshū* e che iniziò la carriera come compositore di *tanka*. Se si confrontano le poesie sopra riportate, si nota però come la luna sia tuttavia inserita in atmosfere diverse e anche le impressioni complessive che ne derivano siano sostanzialmente distinte. In *Neko* invece la luna ricorda vagamente gli *waka* di epoca Heian, in quanto appare come una spettatrice indifferente che incornicia l'ambientazione e verso la quale viene accompagnato lo sguardo dello spettatore; in *Yakei* invece è un elemento che partecipa attivamente alla scena descritta, in una prospettiva capovolta che pone la luna a guardare, per così dire, verso il basso. Volendo si potrebbero distinguere quindi un movimento ascendente in *Neko* (dai gatti sul tetto gradualmente ci si sposta alla luna), mentre in *Yakei* uno discendente (dalla luna ai gatti sul tetto, al ladro nascosto nell'ombra).

d) La luce

Un altro tema ricorrente nei lavori di Sakutarō – non solo in *Takujō funsui*, ma caratteristico anche della sua produzione successiva, almeno fino a *Tsuki ni hoeru* – è la luce. Per Sakutarō questa ha un significato bivalente – da una lato è fredda e accecante, per certi versi persino dannosa; dall'altro è accompagnata da impliciti rimandi a una rinascita e a una serenità spirituale difficilmente conquistata, contrapponendosi ai *topoi* più comuni della sua poetica come la malattia del corpo e le allucinazioni che trascinano l'uomo nel delirio. Il già citato brano *Nezumi to byōnin no su* fornisce un esempio di luce legato al patimento dell'uomo obbligato a letto per malattia:

祈りをあげ、祈りをあげ、さくらはな咲けども終日いのりて出ず。
 ときに私の心霊のうへを、血まみれになつた生物の尻尾が、かすめて行く。それだ
 けをみとめる。しんに奇蹟とは一刹那の光である。
 いよいよ微かになり、いよいよ細くなり、いよいよ鋭くなり、いよいよ哀しみふ
 かくなりゆくものを、いまこそ私はしんじつ接吻する。指にふれ得ずして、指さき

²⁸ HAGIWARA Sakutarō, *Tsuki ni hoeru* (Abbaiare alla luna), "Gendaishi bunko 1009, Hagiwara Sakutarō", Tōkyō, Shichōsha, 1975, p. 86.

²⁹ SAGIYAMA, "Tsuki ni hoeru...", cit., p. 108.

の繊毛に觸れうるものの感覚に、私の心霊は光をとぎ、私のセンチメンタルは錐のごとくなる。³⁰

I offer up my prayers. I offer up my prayers. The cherry trees are blooming, but instead of going out to view them, I spend the entire day at praying.

I'm only aware that the bloodstained tails of living things skim at times over my soul. Those instants of light are truly miraculous.

Surely now is the time to kiss whatever little by little dims, whatever little by little narrows, whatever little by little becomes more and more pointed, whatever little by little turns more profoundly sad. My spirit burnishes the glow of sensations that fingers cannot reach, but that do clutch the fine hairs on my fingertips. Then my sensitivities become honed like awls.³¹

Siamo nel pieno di una luminosa giornata primaverile che al contrario di quanto si potrebbe pensare non è fonte di distensione, piuttosto passa quasi inosservata di fronte al bisogno di pregare incessantemente per risanare la propria anima tormentata. I pochi istanti di luce di cui il poeta riesce a trarre beneficio sono definiti "miracolosi", come se fossero in grado di allontanare i fantasmi delle "creature insanguinate" che lo perseguitano. La luce si fa quindi pungente come aghi e acuisce la sensibilità del poeta, il quale, con la mente resa più attenta e ricettiva, riesce ad avvertire ciò che normalmente i sensi non riuscirebbero a percepire ("sensations that fingers cannot reach, but that do clutch the fine hairs on my fingertips").

Leggermente diversa da questa percezione di luce si riporta di seguito la già citata *Haru: Sakutarō* si cimenta in una sorta di ode alla primavera che può essere intesa sia come la vera e propria stagione, sia in senso metaforico come "primavera del corpo", in quanto rappresenta il risveglio della natura e per estensione la rinascita del corpo stesso. A prova di ciò, si noti come la prima sezione del componimento (che qui è riportato per intero) venga perlopiù dedicata al processo di rinnovamento del corpo:

私は私の腐蝕した肉體にさよならをした	Ho detto addio al mio corpo corroso
そして新しく出来あがった胴體からは	e dal torso tutto nuovo
新しい手足の芽生が生えた	sono spuntati i germogli di nuovi arti
それは實にちっぽけな	Sono davvero minuscoli
5 あるかないかも知れないぐらひの芽生の	prole di germogli piccini che quasi non sanno
子供たちだ	come camminare

³⁰ *Takujō funsui*, 3, pp. 31-32.

³¹ Trad. di Robert Epp in *Rats' Nests. The poetry of Hagiwara Sakutarō*, Stanwood, Yakusha, 1999 (I ed. 1993), p. 120.

	それがこんな麗らかなの春の日になり	Diventano questo radioso giorno di primavera
	からだ中でぴよびよ鳴いてゐる	In tutto il mio corpo pigolano
	可愛らしい手足の芽生たちが	gli adorabili germogli di arti
10	さよなら	addio
	さよなら	addio
	さよなら	addio
	と言つてゐる	mi dicono
	おお いとしげな私の新生よ	Oh – i miei amati nuovi germogli!
15	はぢぎれる細胞よ	Oh, cellule vitali!
	いまいつさいのものに別れをつけ	dico ora addio alle cose del passato
	ずいぶん愉快になり	divento così gioioso.
	きらきらする芝生のうへで	Sul prato che scintilla
	生あたらしい人間の皮膚のうへで	sulla nuova pelle dell'uomo
20	てんでに春のポルカを踊る時だ。 ³²	è tempo per tutti noi di danzare la polka della [primavera.

La descrizione della luce citata in senso indiretto in questa poesia (si veda al verso 18 *kirakira suru*, "splendere, scintillare") è affidata all'effetto che produce su superfici, volumi e spazi. L'erba tenera luccica colpita dai raggi, che qui non aggrediscono violentemente l'occhio e il cervello, ma rendono ogni cosa brillante, impreziosendo e soprattutto alleggerendo l'atmosfera. In particolare, Sakutarō qui delinea un alleggerimento degli oggetti tramite la luce che sfocia in rarefazione, quasi dissoluzione dal concreto. La luce, in questa poesia, racconta di serenità, rinnovamento e pace.

³² Takujō fūnsui, 2, 1915, pp. 21-22.

Capitolo 4

Yamamura Bochō

I. Vicende biografiche pregresse

Yamamura Bochō, all'anagrafe Kogure (e successivamente Shimura) Hakkujū, nacque nel gennaio del 1884 in un villaggio dell'odierna prefettura di Gunma, conglobato oggi nella municipalità di Takasaki. Dopo essere venuto a contatto con il Shinshisha (Società della Nuova Poesia), si spostò a Tokyo nel 1903 e conobbe il Romanticismo della scuola di *Myōjō* dei coniugi Yosano;¹ iscritti quindi alla Seisan Isshin Gakkō (Scuola della Santa Trinità), pubblicò principalmente sul giornale della scuola (*Tsukiji no en*, Il giardino di Tsukiji) e, a partire dal 1904, sulla rivista di *tanka* *Shirayuri* (Giglio bianco, 1903-1907).² Alla Seisan Isshin approfondì le sue conoscenze in materie religiose e letterarie, studiò le lingue classiche e perfezionò l'inglese. Tra le sue conoscenze a Tokyo si annoverano Maeda Yūgure, Miki Rofū e Kanbara Ariake. Collaborando con *Shirayuri* conobbe inoltre Sōma Gyofū (1883-1950), uno dei principali teorici del movimento naturalista vicino alla poetica dello *shintaiishi*. I contatti con Sōma Gyofū e Hitomi Tōmei (1883-1974, leader del Jiyūshisha, la Società del verso libero, conosciuto a Tokyo nel 1909) permisero a Bochō di pubblicare su alcune riviste prestigiose come *Waseda bungaku* (Letteratura di Waseda) a partire dal 1910. Nello stesso anno aderì al Jiyūshisha.³

La carriera letteraria di Bochō fu caratterizzata da una certa instabilità che per tutta la vita lo portò ad aderire a diverse scuole letterarie, passando dal Romanticismo lirico al Naturalismo, sperimentando per la prima volta lo *shintaiishi*. I primissimi lavori, che a grandi linee si possono circoscrivere agli anni 1906-1909, possono essere descritti come liriche intrise di tematiche religiose, che traggono inoltre ispirazione dal romanticismo inglese (con autori quali Keats e Wordsworth).⁴ Keats, in particolar modo, fu introdotto in Giappone grazie ai primi approcci di traduzione di Kanbara Ariake⁵ e non sarebbe del tutto avventato affermare che la sua conoscenza da

¹ TANAKA Seikō, *Yamamura Bochō*, Tokyo, Chikuma Shobō, 1988, p. 14.

² KKK

³ *Ivi*, pp. 25-26.

⁴ TANAKA, *Yamamura Bochō*, *cit.*, p. 17.

⁵ Le poesie tradotte da Ariake si trovano nella raccolta *Dokugen aika* (Elegie monocordi, 1903), e sono *Bright Star* e *On the Grasshopper and Cricket*. Cfr. Akiko OKADA, "Translation of Keats's Poetry in Japan", *Keats-Shelley Journal*, 44, 1995, p. 149.

parte di Bochō fosse passata proprio attraverso lui. È proprio con il lavoro di Ariake che la poesia di Bochō trova dei punti di contatto: l'ampissimo raggio di influenza del suo simbolismo toccò anche il lavoro del giovane poeta, come si nota, per esempio, nelle poesie in cui sono frequenti i riferimenti al "cristallo". La parola *kesshō* e i diversi termini che rimandano al cristallo e ai metalli non sono rari in opere come *Sannin no otome* (Tre vergini, 1913), il cui utilizzo fu quindi consacrato nel così chiamato "prismismo" della raccolta *Seisanryōhari* (Il prisma sacro, 1915).

Il punto di partenza della progressiva affermazione di Bochō nel campo dello *shi* si può forse individuare nel 1906, quando abbandonò gradualmente il *tanka* per sperimentare forme più lunghe, ma fu solo il trasferimento a Taira (odierna Iwaki) nel 1912 che segnò l'inizio di uno dei periodi più prolifici della sua carriera letteraria. Risale infatti dell'anno successivo la sua prima vera raccolta poetica, la già citata *Sannin no otome*: questa segnò il completo distacco di Bochō dal Naturalismo (a cui, in ogni caso, non aveva mai aderito totalmente) e il suo definitivo ritorno al Simbolismo, influenzato dalla ricezione dello stile di Verlaine e di altri poeti francesi, impiegando uno stile che per diversi aspetti è assimilabile a quello di Hakushū. In un componimento identificato con il titolo generico di *Shōkyoku* (Brevi liriche) compreso della sezione *Ai* (Amore) di *Sannin no otome*, per esempio, Bochō cita un verso di una poesia di Baudelaire, *To a brown-beggar maid*, riportato in inglese: "and you will count before your glass / more kisses than the lily has".⁶ Il linguaggio prevalentemente usato in questo periodo infine è un misto tra *kōgo* e *bungo*, e alcune poesie risentono ancora delle forme in 5 e 7 sillabe. Il periodo di *Sannin no otome* si potrebbe definire come una sorta di produttiva fase di transizione tra la tradizione poetica impostata sulla struttura del *tanka* e la rivoluzione dell'espressione portata dall'esordio come poeta prismista.

Nonostante l'affinità con il romanticismo inglese di Keats, già dai lavori apparsi su *Waseda bungaku* negli anni Dieci si percepisce uno spostamento d'interesse riguardo ai modelli di ispirazione: gli esperimenti marcati dall'uso del *kōgo jiyūshi undō* risentono di una certa influenza impressionista di stampo francese, proveniente specialmente da Verlaine e Baudelaire. Proprio di Baudelaire sono i diciotto *poèmes en prose* tratti dallo *Spleen de Paris* (1869) che Bochō tradusse nel biennio 1912-1913, pubblicandoli per la prima volta sulla rivista *Shiika* e riproponendone quattordici sul quinto numero di *Kanjō* (novembre 1916).⁷

⁶ Per la poesia di Bochō qui citata si rimanda a *Sannin no otome*, Tokyo, Shinseisha, 1913, pp. 96-97. Il titolo originale della poesia di Baudelaire è *À une mendicante rousse*, contenuta ne *I fiori del male*. I versi che riporta Bochō, nell'originale francese, sono "tu compterais dans tes lits / plus de baisers que de lis".

⁷ YAMAMURA Bochō, "Muin shōshi" (Brevi versi liberi), *Kanjō*, 5, novembre 1916, pp. 6-24.

Waseda bungaku in quegli anni era riconosciuta come la roccaforte del Naturalismo, ma in alcune poesie che pubblicò nel biennio 1911-1912 Bochō diede la propria dimostrazione di come le tematiche simboliste e impressioniste di derivazione francese ben si integrassero nella pratica del verso libero. Si riportano di seguito alcuni esempi tratti dalla rivista *Tsuki no de* (Il sorgere della luna, 1911), *Yuki no yokujitsu* (Il giorno dopo la nevicata, 1911) e *Asa* (Mattino, 1912)⁸.

河岸の
柳に、
月が出た。
その月が青塗の壁のやうな彼方の空をのぼつて行く。

- 5 美しい夜の世界の入口に立つた私。
春の渚、
沖から白い汽船が入つて来る。
湾内には、まだ吹残された風のかなしげな怪しい光... [...] ⁹

Sopra i salici
della riva del fiume
è spuntata la luna.
La luna sale nel cielo blu come un muro dipinto.

- 5 Stavo all'ingresso di un magnifico mondo notturno.
La riva in primavera,
un battello a vapore bianco rientra dal largo.
Nella baia la luce misteriosa, la tristezza del vento che ancora soffia. [...]
(*Tsuki no de*, vv. 1-8)

Come le poesie di Sakutarō che abbiamo già analizzato, questo componimento presenta una struttura metrica irregolare. I versi iniziali con poche parole definiscono efficacemente lo scenario, con una concisione che ricorda la brevità e la densità espressiva dello *haiku*, benché le more siano ancora più limitate numericamente (dal primo al terzo verso, la struttura è 3-4-5 more). Nei versi successivi il poeta non si limita solo alla descrizione del contesto, ma espone il proprio stato d'animo, coinvolge direttamente se stesso attraverso l'esposizione del proprio pensiero e delle associazioni che il paesaggio gli porta alla mente. Onnipresente è il *fil rouge* della malinconia: il

⁸ Queste tre poesie furono pubblicate per la prima volta su *Waseda bungaku* e fanno parte di quell'insieme di lavori che precedono *Sannin no otome*. Non sono cioè state incluse in raccolte strutturate successive.

⁹ Yamamura Bochō *zenshū*, vol. 1, *cit.*, pp. 299-300.

componimento si conclude con il poeta che rende partecipe il lettore dei propri sentimenti, affermando *saa, kibō o hagureta watashi no shisen yo* ("ah, il mio sguardo perse la speranza").¹⁰ Questo si lega tra l'altro alla tematica del sogno, che ritorna come nella maggior parte dei lavori derivati dal filone simbolista francese: al verso 12 si legge: *hiroï... watashi no mune no doko yara ni onna o nakushita yume no yō na itami ga aru*, "da qualche parte il mio cuore... ampio... duole come il sogno in cui persi una donna".¹¹ Il tema del sogno, come si è visto in precedenza, non è poi raro in *Takujō funsui*. Ciò che a livello tematico accomuna la poesia sopra citata con *Yuki no yokujitsu* e *Asa* è il ricorso a immagini fino ad allora considerate usualmente poco "poetabili", come elementi tratti dalla sfera semantica della tecnologia. In *Tsuki no de* queste immagini convivono ancora con tematiche tradizionali: la luna luminosa che si leva sul porto trova un proprio corrispondente terreno nel battello bianco che rientra negli ormeggi. In *Yuki no yokujitsu* e *Asa*, questi accostamenti sono particolarmente evidenti. In queste poesie, il treno e la stazione (termine, quest'ultimo, che Bochō riporta anche in caratteri latini) sono sempre associati in qualche modo alla figura della donna:

煙突からのぼる淡い浅黄のけむりのゆく方よ...
 柳で光る水蒸気、
 孕んだ雌犬を舐る若いSTATIONの駅夫達のむごたらしい事つたら。
 [...]
 どこかで女の
 笑ふ声。¹²

Nella direzione verso cui sale un fumo giallognolo dalla ciminiera...
 vapore acqueo che luccica sui salici,
 un fatto orribile: una cagna incinta maltrattata dai giovani uomini della STATION.
 [...]
 Da qualche parte,
 la risata di una donna.
 (*Yuki no yokujitsu*, vv. 1-3 e 8-9)

朝の電車のガラス戸に	Sui finestrini di vetro del treno al mattino
うす紫の靄見れば	se vedo una nebbiolina viola pallido
そぞろつめたい東京の	per qualche ragione mi viene in mente

¹⁰ Nell'originale: さあ、希望にはぐれた私の視線よ, v. 15.

¹¹ Nell'originale: ひろい... 私の胸のどこやらに女を失くした夢のような痛みがある.

¹² *Yamamura Bochō zenshū*, vol. 1, Tōkyō, Chikuma Shobō, 1989, pp. 284-285.

女の肌をおもひだす。¹³

la pelle delle donne della fredda Tokyo.

(Asa, vv. 2-5)

L'uso di tematiche che coinvolgono il treno, le stazioni, il telegrafo e le innovazioni tecnologiche non era una cosa rara all'epoca: già a partire dagli anni Dieci vari autori rifiutarono (almeno in parte) le delicate poetiche della luna e dei petali di ciliegio per preferire l'espressione della velocità, della progresso scientifico, dei mutamenti della società urbana di fronte a cui l'uomo inerme non può far altro che adattarsi o soccombere. Il concetto di poesia "modernista", tuttavia, è molto vago e di difficile interpretazione. Fino alla fine degli anni Dieci, infatti, non esisteva un gruppo di poeti che proponesse la diffusione sistematica della poesia modernista, o quantomeno in modo organico; lo *shidan* con il tempo stava dividendosi in due correnti, *minshūshi-ha* e *kanjōshi-ha*, le quali proponevano rispettivamente una poesia democratica di spirito whitmaniano e uno stile di espressione più orientato verso il sentimento (per l'appunto, si tratta della corrente diffusa da Saisei, Sakutarō e i loro accoliti). Si potrebbe dunque iniziare a parlare di poesia modernista con cognizione di causa forse riferendosi al decennio che va dai primissimi anni Venti fino all'inizio degli anni Trenta, in cui lo *shidan* si arricchì di correnti letterarie di ispirazione avanguardista europea quali Futurismo, Dadaismo e Cubismo, per citarne alcune.¹⁴ Il Futurismo in particolar modo sembra trovare radici anche nella poetica di Bochō, come si può leggere in *Nihon ni okeru miraiha to sono kaisetsu* (La poesia futurista giapponese e la sua interpretazione, 1916). In questo articolo Hagiwara Sakutarō recensì con entusiasmo la raccolta *Seisanryōhari*, associandola a un primo tentativo di assimilazione delle avanguardie europee e definendola proprio come l'esordio della poesia futurista in Giappone.¹⁵

Le immagini del treno e della stazione che Bochō evoca in *Yuki no yokujitsu* e *Asa* sono il risultato della graduale assimilazione della nuova tecnologia da parte della società e, parallelamente, degli autori attivi nel *bundan*. In *Asa*, nello specifico, non si ha che una timida citazione dello scenario circostante, subito assimilato all'interiorità del poeta nella dimensione del ricordo – e, per di più, messo in dubbio dalla condizione ipotetica: *se* si vede la nebbia, *si ricorda* la pelle delle donne. Il tutto viene filtrato dal finestrino del treno. Anche il vetro, elemento che ebbe ampia

¹³ *Ivi*, p. 296.

¹⁴ Si ricorda il biennio 1920-1921 come data di nascita del Futurismo giapponese, anni in cui Kanbara Tai pubblicò *Dai ikkai Kanbara Tai sengen sho* (Primo Manifesto di Kanbara Tai, 1920) e Hirato Renkichi distribuì il *Nihon miraiha sengen undō* (Manifesto del movimento futurista giapponese). Si veda in dettaglio Hosea HIRATA, *The Poetry and Poetics of Nishiwaki Junzaburō. Modernism in translation*, Princeton, Princeton University Press, 1993, pp. 131-148.

¹⁵ *Kanjō*, 5, novembre 1916, pp. 25-30.

diffusione in Giappone solo in epoca Meiji (1868-1912), può essere interpretato come strumento ambivalente che si frappone tra l'ambiente e l'autore frammentandone la percezione. Come nota Martha Chaiklin, "it was, therefore, a Meiji initiative to produce Western architecture and windows. [...] By the 1880s, glass doors and windows were common in public buildings and schools, because they were constructed along European models and required them".¹⁶ Il vetro, impiegato in letteratura con queste caratteristiche di distorsione della visione, si ritrova in altri lavori come alcune poesie di Sakutarō in *Tsuki ni hoeru*¹⁷ e il romanzo dell'Io *Shōjōbyō* di Tayama Katai (Il complesso delle ragazzine, 1907, in cui il vetro è profondamente caratterizzato da una dettagliata economia visiva).

Con *Sannin no otome* Bochō si avvicinò alla scuola impressionista di area anti-naturalista di Hakushū, sancendo la sua collaborazione soprattutto con *Chijō junrei* e *ARS*. Nel giugno del 1914 si unì al *Ningyo Shisha*, contribuendo a sviluppare *Takujō fūnsui* fin dal suo primo numero.

Un mese dopo l'esordio di Bochō su *Kanjō*, avvenuto nell'ottobre del 1916, Saisei scrisse un articolo intitolato *Shōsoku* (Notizie) in cui esternò le proprie impressioni sul poeta al momento del loro primo incontro, nel 1914:

山村暮鳥君が前橋で萩原と会っていろいろなことを話し合って上京した。田端の駐車場で始めて会うんでどんな人かと心配しながらいると汽車がついて濃い髪のある同君を迎えた。やさしいよく苦労したやうな詩にみるやうな固い人ではなくおちついてしみじみ話す風の人であった。¹⁸

Yamamura Bochō incontrò Hagiwara a Maebashi, discussero di diverse cose e tornò alla capitale. Ci siamo incontrati per la prima volta alla stazione di Tabata; mentre mi preoccupavo di che tipo di persona fosse arrivò il treno, e accolsi così quell'uomo dai capelli folti. Non aveva l'aria di una persona rigida che scriveva poesie dolci per aver tanto sofferto, piuttosto era calmo, e parlava malinconicamente.

¹⁶ Martha CHAIKLIN, "A Miracle of Industry: The Struggle to Produce Sheet Glass in Modernizing Japan", in Morris Low (a cura di), *Building a Modern Japan: Science, Technology, and Medicine in the Meiji Era and Beyond*, New York, Palgrave Macmillan, 2005, pp. 161-182.

¹⁷ Emblematica è la poesia *Naibu ni iru hito ga kikei no byōnin ni mieru riyū* (La ragione per cui un uomo che sta all'interno della casa sembra un malato deforme) si legge: *sono ue kono mado garasu wa hijō ni sosei desu / sorega watakushi no kao wo konna ni hanahadashiku yugande miseru riyū desu* ("per di più questo vetro è di pessima qualità, è questa la ragione per cui il mio volto appare così orribilmente deforme", vv. 9-10). Trad. di Sagiya in "*Tsuki ni hoeru...*", *cit.*, p. 105.

¹⁸ *Kanjō*, 5, novembre 1916, p. 31.

II. Il *prisma sacro*: la poetica dei cristalli e la metamorfosi

A oggi Bochō è ricordato principalmente per *Seisanryōhari*, la sua seconda raccolta data alle stampe nel dicembre del 1915 dal Ningyo Shisha in qualità di casa editrice. La raccolta contiene sei poesie pubblicate per la prima volta proprio in *Takujō funsui*¹⁹ e consacra quello che viene definito il periodo "prismista" di Bochō, stando alla denominazione che Murō Saisei per primo specificò nella prefazione al lavoro del collega. L'origine del nome si può individuare nei numerosi riferimenti al cristallo e ai metalli presenti nelle poesie di *Seisanryōhari* (anche quelle pubblicate inizialmente in *Takujō funsui*): queste immagini ricorrenti furono riprese da Saisei nella prefazione all'opera aggiungendo il prefisso *sei-* ("santo"), unendo così il *topos* del cristallo alla religione cristiana, altro elemento che ebbe un'influenza non trascurabile sulla poesia di Bochō.

『聖ふりずみすとに与ふ』

尊兄の篇集に鋭角な玻璃状韻律を発見したのは極めて最近である。其あるものに至っては手足切るやうな刃物を持ってゐる。それは曾ての日本の詩人に比例なき新鮮なる景情を創った。²⁰

"Al san *prismista*"²¹

Solo di recente ho scoperto l'acuto, cristallino ritmo delle tue poesie. Queste hanno delle lame che tagliano gli arti. Hanno prodotto un panorama tutto nuovo che non ha nulla a che vedere con i poeti giapponesi di una volta.

Il termine *purizumizumu* fu coniato attraverso l'apposizione di *-izumu* a un lessema di origine straniera. Il suffisso contraddistingueva principalmente il lessico che definiva le correnti di avanguardia provenienti dall'Europa come il Futurismo e il Cubismo (resi, più che con l'uso di parole di origine giapponese, con la traslitterazione in *katakana* producendo termini come *fuchurizumu* e *kyubisumu*). Il *sei-purizumisuto* nominato da Saisei invece è un esempio di *wasei eigo* (espressioni linguistiche nate dalla fusione di inglese e giapponese), e potrebbe essere stato ripreso dal poeta traendo spunto dalla prima menzione che ne fa Bochō su *Takujō funsui*, nel brano *Kakusen* (Linea netta). Si tratta di una prosa in cui Bochō fornisce una serie di massime su

¹⁹ Le poesie di *Seisanryōhari* apparse in *Takujō funsui* sono *Ōsenji* (Grande rescritto) nel vol. 1; *Kyokusen* (Curve) e *Dansu* (Danza) nel vol. 2; *Mōgo* (Menzogna), *Rakuin* (Marchio), e *Ai ni tsuite* (Sull'amore) nel vol. 3.

²⁰ "Seisanryōhari", *Yamamura Bochō zenshū*, vol. 1, *cit.*, p. 63.

²¹ Enfasi nel testo.

religione, filosofia e principi estetici, esponendo anche la propria teoria sull'essenza della poesia e del "vero poeta":

まことの詩人には不可思議のためのノスタルジアが無い。まことの精神は物質である。まことの物質には精神である。まことの詩人は病的で靈性で、その生活は技巧至極な本然である。[...] まことの詩人は絵画を嫌はねど、絵画よりも音楽をこのみ、音楽よりも物の香気をさらに好む。亦、馬鹿と乞食と狂人と賢者とを好む。 [...]

歓楽よりは悲哀、凡俗よりは優秀、近世よりは古代、経験よりは直覚、健康よりは病弱、事実よりは幻影、装飾よりは裸体、露出よりは潜在、永遠よりは刹那、理想よりは気分、美麗よりは怪異、靈よりは肉、婚筵よりは葬列、食物よりは空気、而も感覚上の的確なる選択に於ては朦朧たれど必竟、一個水晶のダイナマイトである。そして聖三稜玻璃者である。²²

Il vero poeta non ha nostalgia per il mistero. Il vero spirito è materia. La vera materia è spirito. La vita del vero poeta, che è malato e di natura divina, è arte superlativa e innata. [...] Il vero poeta ama la pittura ma preferisce la musica, e più della musica ama i profumi delle cose. E ancora, ama gli stupidi, i mendicanti, i folli e i saggi. [...]

La tristezza rispetto alla gioia, l'eccellenza rispetto alla mediocrità, l'antichità rispetto alla modernità, l'intuizione rispetto all'esperienza, la malattia rispetto alla salute, le illusioni rispetto ai fatti reali, il nudo rispetto alla decorazione, il latente rispetto al manifesto, l'istante rispetto all'eterno, lo stato d'animo rispetto all'ideale, lo strano rispetto al bello, la carne rispetto allo spirito, le processioni funebri rispetto ai letti nuziali, l'aria rispetto al cibo, e nella precisa scelta dei sensi, anche se confuso, è dinamite di cristalli. Ed è un sanprismista.

Bochō ritorna spesso sull'immagine della dinamite: la stessa espressione qui riportata rimanda a una poesia che era stata pubblicata il mese precedente in *Takujō funsui*, *Shōsoku* (Notizie).

これがまことの聲の芽だ、	Questi sono i germogli della vera voce,
蟾蜍を妊んだ寡婦に	nella vedova incinta di rospi
水晶のだいなまいとだ、	è <i>dinamite</i> di cristalli
錫の雲雀の評論家	il critico dell'allodola di stagno
5 お前は香油をぬつた皮膚の下で	tu, sotto la pelle spalmata di balsamo profumato,

²² *Takujō funsui*, 3, 1915, p. 29.

La dinamite potrebbe essere la metafora di una precisa immagine interpretabile su diversi livelli. Secondo una lettura superficiale questa potrebbe essere un semplice strumento di distruzione legato al solo contesto interno della poesia. Se, però, la si affianca al cristallo, la dinamite potrebbe diventare la metafora della scomposizione della vista permessa proprio dalle sfaccettature del prisma. Il cristallo sarebbe così la vera e propria dinamite, che frammenta la visione e rappresenta l'oggetto poetico come se fosse visto attraverso la lente di un caleidoscopio (o, per essere precisi, di un teleidoscopio). Se si accetta questa possibilità, si potrebbe anche ipotizzare che la funzione del cristallo sia fare saltare in aria, e metaforicamente "demolire per ricreare", la situazione poetica dell'epoca tanto biasimata dal Ningyo Shisha.

Parallelamente al cristallo si ritrovano spesso cenni a metalli preziosi e minerali, in particolare oro e argento: per quanto riguarda *Takujō funsui* questo processo è rintracciabile in *Ai ni tsuite* (Sull'amore), ma vi sono esempi di queste associazioni anche in opere precedenti. Si riportano di seguito, a confronto, il testo integrale di *Ai ni tsuite* e di una poesia intitolata *Shōzō* (Ritratto), apparsa per la prima volta sulla rivista *Fūkei* nel giugno del 1914 e dedicata a Murō Saisei.

愛に就て	Sull'amore
眼は金貨	Occhi monete d'oro
足あと銀貨	Impronte di piedi monete d'argento
そして雪ふり	poi cade la neve
涙垂らして	con il moccio al naso
5 物質の精神の冬はきたつけが	l'inverno dello spirito della materia è arrivato,
もう、いってしまった。 ²⁴	ma se n'è già andato.
肖像	Ritratto
— 室生犀星に	— A Murō Saisei
頭は純金	La testa, puro oro
心は玻璃	il cuore, vetro
指は銀	le dita, argento
瞳は眞珠	gli occhi, perle

²³ *Takujō funsui*, 2, 1915, p. 24.

²⁴ *Takujō funsui*, 3, 1915 p. 18.

A livello linguistico, i primi due versi di *Ai ni tsuite* associano direttamente le parti del corpo con un metallo prezioso e ricalcano il sistema metrico che troviamo in *Shōzō*: gli asindetici creati dalla sola giustapposizione dei sostantivi, senza connettori di sorta, conferiscono ai versi una certa efficacia comunicativa. *Shōzō* si caratterizza esclusivamente di queste connessioni implicite, mentre la carica espressiva di *Ai ni tsuite* viene smorzata dall'introduzione di versi più lunghi e strutturati, introducendo una visione più ampia del contesto.

Il corpo acquisisce valore con gli accostamenti di occhi e arti a oro e argento, ma allo stesso tempo ogni sua parte sembra perdere vitalità, diventando un semplice oggetto slegato dall'organicità del corpo stesso. Questo tipo di mutazione non è un'immagine nuova nel campo poetico, in ogni caso: già in altri autori attivi all'epoca si possono trovare elementi riconducibili al medesimo processo.

Il prismismo è dunque il termine con cui fu designato lo stile poetico di Bochō in relazione alla genesi di *Seisanryōhari*, nel breve periodo che va dal 1913 al 1916. Il prismismo affonda le radici in *Sannin no otome*, e *Takujō fūnsui* è uno dei mezzi attraverso i quali si sviluppò per prendere la sua forma più completa. Benché Bochō in qualche modo avesse cercato di formalizzarlo in un movimento letterario come qualsiasi altro, il prismismo rimase circoscritto all'interno del circolo dei sostenitori di *Seisanryōhari*. Va da sé, inoltre, che il prismismo non si impose mai come una poetica omogenea all'interno del Ningyo Shisha. Come nota Zanotti,

Bochō's Prismism cannot for certain be compared to an actual literary school or current. But the fact that it was conceived and linguistically formalized in these terms, i.e. by using a neologism of foreign flavour, can possibly tell us something about: 1) its significance as a tool for appropriating symbolic capital; 2) the penetration of the avantgarde discourse in Bochō's self-representation of his own literary activity.²⁶

L'atteggiamento ambivalente che il *bundan* riservò al prismismo di certo non aiutò a salvare la raccolta: se da una parte questa fu perlopiù ignorata, dall'altra il gruppo gravitante intorno a Miki Rofū la criticò aspramente. Le voci che si levarono in difesa di *Seisanryōhari* invece tardarono ad arrivare. Nel più tardo articolo *Yamamura Bochō no koto*, pubblicato nel 1926 sulla rivista *Nihon*

²⁵ Yamamura Bochō zenshū, vol. 2, cit., p. 159.

²⁶ Pierantonio ZANOTTI, "Aborted modernism: the semantics of the Avant-Garde in Yamamura Bochō's 'Prismism'", in Roy Starrs (a cura di), *Rethinking Japanese Modernism*, Leiden and Boston: Global Oriental, 2011, p. 294.

shijin (Poeta giapponese) Hagiwara Sakutarō tentò di salvare in qualche modo l'opera del collega biasimando la forzata esclusione di Bochō dal *bundan*, incolpando gli ambienti letterari della capitale di essere poco ricettivi e di dimostrare una "sbalorditiva forma di ignoranza".²⁷ L'articolo si configura nel complesso come una sorta di elogio funebre in cui si esaltano le immense e incomprese capacità compositive di Bochō, condannando allo stesso tempo gli autori di spicco della scena poetica di quegli anni accusandoli di non comprendere la poesia:

天才が世に認められず、生前孤独で終わるのは、世界の歴史を通じてありがちの事実である。たいていの天才は、世間の嘲罵の中に生を終わって、死後何年かの後に漸くその眞價が発見される。暮鳥の生涯がまた天才の常規であった。彼は寂しく磯浜の煙になった。しかしその名著「聖三稜玻璃」は、永く日本の詩壇に残るであらう。²⁸

Non c'è forse alcuno scrittore che abbia subito le canzonature e gli affronti del mondo poetico come Yamamura Bochō. Nella storia è comune che il genio non venga riconosciuto dal mondo e che in vita si ritrovi da solo. Di solito i geni muoiono tra le beffe e l'infamia del mondo, e solo anni dopo la morte si scopre il loro reale valore. La vita di Bochō fu la vita di un genio. Egli tristemente è diventato fumo sulla spiaggia. Tuttavia *Seisanryōhari* rimarrà nello *shidan* giapponese per l'eternità.

Bisogna ricordare però che sia Sakutarō sia Saisei si erano trovati in difficoltà nel giudicare il valore di *Seisanryōhari* al momento della sua uscita, motivo per cui il sostegno dei colleghi alla poesia di Bochō si fece attendere. Saisei per esempio aveva espresso perplessità sul lavoro del collega, in parte, forse, condizionato dai rapporti che negli ultimi tempi erano andati via via raffreddandosi. In una lettera indirizzata a Kitahara Hakushū del maggio 1915, Saisei scrive: "Yamamura Bochō è un miserabile. Finché sarò io a dirigerla, non pubblicherò roba di Yamamura in *Table fountain*".²⁹ Tale astio probabilmente fu alimentato dal ritardo di Bochō nel pagamento della quota per la stampa della rivista, ragione che determinò anche il suo allontanamento dal Ningyo Shisha (che, peraltro, coincise più o meno cronologicamente con lo scioglimento della società). Sembra tuttavia che l'asse Saisei-Sakutarō concesse a Bochō una seconda possibilità invitandolo a collaborare con loro in *Kanjō* dal quarto numero. D'altra parte, il saggio "Nihon ni okeru miraiha no

²⁷ "Yamamura Bochō no koto", *Hagiwara Sakutarō zenshū*, vol. 8, *cit.*, p. 119.

²⁸ *Ivi*, p. 120.

²⁹ Cit. in FUNDŌ, "Saisei to dōjinshi...", *cit.*, p. 68. Il nome della rivista è stato indicato in inglese seguendo la trascrizione nella lettera originale, in cui si legge テエブル・フォンテン.

shi to sono kaisetsu" (La poesia futurista in Giappone e la sua spiegazione), che in qualche modo rappresenta una pallida difesa di *Seisanryōhari*, apparve solo con il numero di novembre 1916 di *Kanjō*:

『言葉に非ず、音である。文字に非ず、形象である。それが眞の詩である』。
と山村氏その詩論にのべてゐる。[...] とは言へ自分は今ここで此等の芸術に對する可否の論議を述べるのが目的ではない。ただ山村暮鳥氏の詩のもつてゐるある一種の新しい表現とその獨創的なりズムを紹介しやうと思ふのである。もちろんそれらは現代の世界詩壇に於ける最も新しい最も珍しい現象の一つであるにちがひない。³⁰

"Non la parola, ma il suono. Non le lettere, ma le immagini. Quella è la vera poesia", ha detto Yamamura nel suo saggio sulla poesia. [...] Non è il mio scopo ora riportare qui il dibattito sui pro e i contro di queste arti. Vorrei solo presentare il nuovo tipo di espressione e il ritmo originale delle poesie di Yamamura Bochō. Nel panorama poetico mondiale odierno è senza dubbio uno dei fenomeni più nuovi e singolari.

Le sorprendenti caratteristiche della poesia di Bochō a cui accenna Sakutarō in questo saggio sono subito evidenti in *Ōsenji* (Grande rescritto), che viene presentata come componimento d'esordio di Bochō su *Takujō funsui*, e verrà poi inclusa in *Seisanryōhari*:

	かみげはりがね	Capelli fili metallici
	ふらちなのをあはせ	congiunge le mani di platino
	ふらちなのをばはなれつ	disgiunge le mani di platino
	うちけぶるまきたばこ	sigaretta fumante
5	たくじやうぎんぎよのめより	dall'occhio del pesce rosso sul tavolo
	をんなのへそをめがけて	fissa l'ombelico della donna
	ふきいづるふんすゐ	zampillante fontana
	ひとこそしらね	non lo sa nessuno
	てんにしてひかるはなざき	la punta del naso brilla nei cieli
10	ぎんぎよのめ	l'occhio del pesce rosso
	あかきこつぶをおどらしめ。 ³¹	fa trasalire la coppa rossa.

³⁰ HAGIWARA Sakutarō, "Nihon ni okeru miraiha no shi to sono kaisetsu" (La poesia futurista in Giappone e la sua spiegazione), *Kanjō*, 5, Tokyo, Kindai bungei fukkoku sōkan, 1975 (I ed. 1916), pp. 27-28.

³¹ *Takujō funsui*, 1, 1915, pp. 8-9.

Interamente scritta in *hiragana*, come per le poesie di Sakutarō presentate precedentemente non si riscontra una coerenza tra la quantità di more distribuite in ogni verso, anche se a un'analisi più approfondita si nota una certa regolarità negli emistichi. Benché rientri comunque nell'elasticità di composizione del verso libero, sembra avere ancora un grosso debito nei confronti della tradizione rimanendo legato al modello delle 5-7 sillabe; si notano poi varie corrispondenze vocaliche in particolare nei primi quattro versi: si noti per esempio la continua ripetizione della vocale centrale - *a* in parole come *kamige* e *harigane* (v. 1), *purachina*, *awase*, *hanaretsu* (vv. 2-3) e *makitabako* (v. 4). La presenza costante della *a* in assonanza, come vocale di massima apertura, veicola la cadenza ritmica e permette di percepire un certo senso di ampiezza. O ancora, nella seconda parte della poesia, si ritrova l'alternanza dei suoni -*i* ed -*e* alla fine di ogni verso; pur aderendo al verso libero quindi viene mantenuta una seppur flebile struttura sonora che permette di scandire il ritmo. Bochō qui mostra una preferenza per connessioni logiche e semantiche implicite, ovvero non palesa mai il significato concreto della poesia ma associa immagini diverse. Il pattern che ne risulta a una prima occhiata potrebbe sembrare sordinato, come un grande collage di figure e impressioni riportate su carta così come colpiscono l'osservatore, quasi simultaneamente; tuttavia esiste un sottile filo conduttore, dato dalla menzione di alcuni soggetti ricorrenti e da quella che potrebbe sottintendere una sorta di "fenomenologia dello sguardo". L'impressione che si ha leggendo questa breve poesia infatti è che l'io poetante stia elencando tutto ciò che vede, oggetti e non solo, appoggiati sul tavolo; non porta avanti un processo selettivo, ma attraverso una sorta di mirata economia della visione dà al lettore una descrizione a 360 gradi soffermandosi principalmente sui dettagli minuti della scena che lo circonda: il fumo della sigaretta, l'ombelico della donna, le mani di platino.³² È costante inoltre l'immagine dell'occhio del pesce rosso, ripresa ai versi 5 e 10: sembra che proprio attraverso il suo sguardo fisso la scena ci venga dispiegata davanti, uno sguardo statico che immortalava la contrapposta dinamicità degli elementi descritti. L'occhio è il punto di focalizzazione della poesia, il "punto di vista" sia letterale sia figurato attraverso cui questa si sviluppa. Il locutore si nasconde dietro affermazioni impersonali, si allontana da se stesso per esprimere sensazioni pure.

³² Il *topos* delle "mani di platino" (*purachina no te*) sembra essere piuttosto comune, almeno all'interno di questa ristretta cerchia di poeti: la stessa espressione si trova anche in una poesia di Sakutarō pubblicata in *Tsuki ni hoeru*, intitolata *Suetaru kiku* (Il crisantemo fradicio), in cui si legge: *waga purachina no te hashinahe / surudoku yubi wo togarashite / kiku wo tsumamu to negau yori* ("come punto le dita affilate / a cogliere il crisantemo / le mie mani di platino si infiacchiscono").

Si nota infine una corrispondenza tra questa poesia e il titolo di *Takujō fūnsui*, interpretabile forse proprio come un omaggio alla rivista su cui venne pubblicata per la prima volta: questo viene ripreso, benché scritto con una ortografia diversa, ai versi 5 e 7.³³

La semantica del cristallo racchiuderebbe quindi un particolare significato metaforico: si presenta come veicolo di simbolismi che senza soluzione di continuità plasmano la quasi totalità del lavoro di Bochō nel periodo prismista. La svolta prismista di Bochō si comporrebbe, come abbiamo visto, di astrazioni concettuali che si amalgamano alle tematiche mistico-religiose ereditate dalla scuola di Hakushū, e che fanno della semantica della luce il fulcro della sua poetica: il cristallo brilla, i corpi scintillano, l'atmosfera stessa dei componimenti viene percepita come materia tangibile e rifulgente. Come Sagiyama fa notare, riallacciandosi a uno studio di Ōoka Makoto,³⁴ nei lavori di molti autori attivi durante l'epoca Taishō "c'è un'abbondanza di luce: brillare, scintillare, luccicare sono verbi frequenti. Ma più che la luce-salvezza, è una luce che con i suoi barbagli ossessionanti trafigge il poeta, luce senza calore, scintille da gelido cristallo".³⁵ Si riportano qui i versi di *Genshin*,³⁶ che offrono un esempio di come le poesie prismiste raccolte in *Takujō fūnsui* non fossero circoscritte al solo divisionismo delle immagini, ma legate anche a rappresentazioni di luce.

光の芽、	Germogli di luce
紫の雪をふらしめ、	fanno cadere neve viola
光の芽、	Germogli di luce
手は結晶し、	le mani si cristallizzano
5 螺旋状なる幸福、	Felicità a spirale
しも枯れの	i gelidi
天を噴きあげ [...] ³⁷	cieli solleva [...]
(Genshin, vv. 1-7)	

³³ Si legge infatti たくじやうふんすゐ, leggermente differente dalla trascrizione たくじおふんすゐ sulla copertina della rivista. In nessun testo consultato ho trovato spiegazioni al riguardo; non escludo che possa essere un semplice errore di ortografia.

³⁴ Sagiyama cita il capitolo di Ōoka dedicato a Bochō in *Kindai no shi to shijin* (Le poesie e i poeti moderni, 1974). Si veda SAGIYAMA, "Tsuki ni hoeru...", cit., p. 85.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Genshin* 現身 (anche letto *utsushimi*) è una parola di derivazione buddista dalla traduzione ambigua che indica il corpo della presente reincarnazione, il corpo manifesto, per estensione il corpo mortale: il *Sanseidō daijirin* (ed. 1954) lo definisce "la forma assunta in questo mondo".

³⁷ *Takujō fūnsui*, 1, 1915, pp. 10-11.

Lo scintillio del cristallo e dei metalli, applicato anche al corpo umano, implica una mutazione della carne a sostanza diafana, rifrangente, che diventa così l'autentico prisma su cui si costruiscono le peculiarità della sua poesia. I corpi vengono destrutturati metaforicamente attraverso le sfaccettature del prisma; a livello formale, tramite la brevità del verso, la metrica asciutta e la frammentazione della sintassi, il linguaggio e il pensiero si liberano dagli imbrigliamenti della logica.

III. La tensione verso il cielo: echi del paradiso

Una delle immagini che Bochō associa con più naturalezza alla luce è il cielo: così come sono entrambi elementi citati in *Ōsenji*,³⁸ ritornano anche in componimenti pubblicati nei successivi numeri di *Takujō funsui*. Si notino ad esempio i già citati *Shōsoku* e *Genshin*, nonché *Dansu* (Danza), in cui la luce viene veicolata anche attraverso oggetti che normalmente appartengono a campi semantici differenti, come i germogli (che, come per *Haru* di Sakutarō, potrebbero essere l'allusione a una possibile rinascita):

いつでも月光に酔っ払ってゐる。³⁹

Sii sempre ubriaco del chiaro di luna.

(*Shōsoku*, v. 6)

光の芽、	Germogli di luce
紫の雪をふらしめ、	fanno cadere neve viola
光の芽、 [...] ⁴⁰	Germogli di luce [...]

(*Genshin*, vv. 1-3)

しだれやなぎに光あれ	Sia la luce al salice piangente!
------------	----------------------------------

[...]	[...]
-------	-------

あらしは	La tempesta
------	-------------

天に蹴上げられ。 ⁴¹	sia calciata nei cieli!
------------------------	-------------------------

(*Dansu*, vv. 3, 12-13)

³⁸ *Takujō funsui*, 1, 1915, pp. 8-9; al verso 9 si legge *ten ni shite hikaru hana saki* ("la punta del naso brilla nei cieli").

³⁹ *Takujō funsui*, 2, 1915, p. 24.

⁴⁰ *Takujō funsui*, 1, 1915, pp. 10-11.

⁴¹ *Takujō funsui*, 2, 1915, pp. 25-26.

La volta celeste in tutte le sue accezioni si presenta di frequente in diversi componimenti, spaziando dalle prime opere di Bochō per arrivare ai lavori più maturi: il termine è reso in giapponese sia con *ten* sia con *sora* (e le rispettive distinzioni semantiche, per le quali *ten* potrebbe, secondo alcune letture, avere l'accezione di paradiso mentre *sora* indicherebbe solo il cielo). Inoltre rimanderebbe in modo abbastanza evidente agli echi cristiani di cui il lavoro del Ningyo Shisha abbonda. Viene quindi naturale considerare l'ampia influenza che il lavoro di missionario ebbe sulla produzione letteraria di Bochō, soprattutto se si nota come il cielo sia accompagnato di frequente dalle idee di anima e di dualismo di corpo e spirito. In questo senso è emblematica la poesia *Rakuin* (Marchio), nella cui brevità, in soli quattro versi, figurano sia il cielo (*sora*) sia il binomio carne-spirito (*nikushin*); o ancora, questo legame è espresso per antonomasia nella poesia *Hikari* (Luce), in *Seisanryōhari*.

烙印	Marchio
あをぞらに	Nel cielo azzurro
銀魚をはなち、	lascio andare i pesci rossi,
にくしんに	nel corpo e nello spirito
薔薇を植ゑ。 ⁴²	pianto rose.
光	Luce
かみのけに	Identiche a capelli
ぞつくり麦穂	le spighe di grano
滴る額	fronte che gocciola
からだ青空	corpo, cielo azzurro
ひとみに	nelle pupille
ひばりの巣を発見け ⁴³	scovo nidi di allodola ⁴⁴

La tensione verso l'alto che si riscontra in quasi tutti i componimenti di Bochō raccolti in *Takujō funsui* potrebbe essere letta sia come il desiderio di raggiungere un mondo inaccessibile, un mondo "altro", spiegando di conseguenza anche l'uso di termini come *akogare* e *koishisa* (entrambi

⁴² *Takujō funsui*, 3, 1915, pp. 17-18.

⁴³ *Yamamura Bochō zenshū*, vol. 1, *cit.*, p. 81.

⁴⁴ L'immagine dei nidi di allodola si ritrova anche in un'omonima poesia in prosa di *Tsuki ni hoeru*. Si veda la traduzione a cura di Sagiyama in "*Tsuki ni hoeru...*", *cit.*, pp. 120-123.

sfumature di "brama", "desiderio"); dall'altro lato, rimanderebbe al paradiso cristiano. In questo senso si possono trovare numerose somiglianze con le poesie che saranno poi raccolte in *Tsuki ni hoeru*: se per Sakutarō le mani rivolte verso l'alto simboleggiavano il ponte tra l'uomo e il cielo,⁴⁵ Bochō utilizza lo sguardo (sia questo lucido, allucinato o filtrato da elementi artificiali) per marcare gli ipotetici confini spaziali all'interno dei quali si sviluppa la narrazione poetica.

⁴⁵ Le poesie di *Tsuki ni hoeru* a cui si fa riferimento sono *Kanshō no te* (Le mani sentimentali), *Shōshin* (Ansia) e *Kaeru no shi* (Morte di una rana).

Capitolo 5

Murō Saisei

I. Vicende biografiche pregresse

Murō Saisei nacque nell'agosto del 1889 a Kanazawa (prefettura di Ishikawa) con il nome di Kobata Terumichi. Il padre, Kobata Yozaemon, era un comandante di basso rango dell'esercito e la madre una domestica; in quanto figlio illegittimo, venne presto adottato dall'abate del tempio di Uho, Murō Shinjo, e da sua moglie. Ottenne il cognome Murō all'età di sette anni, quando l'adozione fu ufficializzata.¹ Uno *hokku* del 1942, contenuto in *Saisei hokkushū* (Hokku di Saisei) esprime bene il sentimento di incertezza e ambiguità causato dalla situazione familiare, e che caratterizzò alcune delle sue opere: "nato in un giorno d'estate, dal grembo di un'umile campagnola".²

Nel 1902 iniziò a lavorare come impiegato presso la corte regionale di Kanazawa, dove rimase per otto anni. Come ricorderà in seguito, gli anni di lavoro presso quell'ufficio furono caratterizzati da un senso di angoscia e umiliazione che lo spinse più volte a rassegnare le dimissioni, ma i suoi superiori le accettarono solo dopo otto anni. Risalgono a questo periodo i suoi primi contatti con il mondo letterario: non solo lesse tutti i libri disponibili in una libreria poco lontana dal posto di lavoro, ma anche riviste quali *Shinshōsetsu* (I nuovi romanzi, 1889-1926) e *Taiyō* (Sole, 1895-1928), nonché *Wagahai wa neko de aru* (Io sono un gatto, 1905) di Natsume Sōseki pubblicato a puntate su *Hototogisu* (Cuculo, 1897-). In *Watashi no rirekisho* spiega come tenesse in alta considerazione i romanzi, pur non avendo mai pensato di diventare lui stesso un romanziere perché "non era audace abbastanza, anzi, non poteva esserlo".³ Durante gli otto anni di lavoro presso la Corte regionale apprese comunque i rudimenti dello *haiku* e nel 1904, per la prima volta, alcuni suoi componimenti furono pubblicati sul giornale locale di Kanazawa *Hokkoku shinbun* (fondato nel 1893). Nel 1906 adottò per la prima volta Saisei come nome di penna, ispirandosi al nome del fiume Sai accanto al quale era cresciuto.

A ventun anni, nel 1910, finalmente poté lasciare il posto agli uffici pubblici e si impegnò nello studio e nella scrittura di *tanka* e *shi*. Quel periodo fu caratterizzato da numerose collaborazioni con

¹ MURŌ, "Watashi no rirekisho", *cit.*, pp. 278-281. Per le fonti biografiche su Saisei che seguiranno si è fatto riferimento a questo testo.

² MURŌ Saisei, *Saisei hokkushū* (Hokku di Saisei), Tokyo, Sakurai Shoten, 1942, p. 39.

³ MURŌ, "Watashi no rirekisho", *cit.*, p. 297.

diversi giornali grazie a conoscenti che poterono inserirlo nell'ambiente, ma come lui stesso dichiarò, maturata l'intenzione di affermarsi come poeta si licenziò di nuovo.⁴ Nel 1913 si trasferì quindi a Tokyo, affittando una piccola stanza nel quartiere di Hongō, e dedicò tutto il suo tempo allo studio e alla composizione di *shi*; da questo momento, nonostante le pesanti difficoltà economiche, la sua carriera letteraria vide un rapida ascesa, anche grazie alla conoscenza di numerosi autori e poeti già affermati nel *bundan*. Conobbe, tra gli altri, Yoshida Saburō (1889-1962) il quale gli permise di pubblicare alcuni *shi* nella rubrica letteraria della sua rivista; Saitō Mokichi (1882-1953), con cui collaborò in *Araragi* (1908-1997), e Kitahara Hakushū, grazie al quale pubblicò su alcune delle riviste da lui redatte, come *Zamboa*. Il fervente panorama letterario dell'epoca gli permise inoltre di stringere legami con Kinoshita Mokutarō (1885-1945), Takamura Kotarō, Koori Torahiko (conosciuto con il nome di penna di Kayano Hatakazu, 1890-1924), nonché Satō Haruo (1892-1964) e Horiguchi Daigaku (1892-1981), al tempo entrambi legati a *Subaru*.

Al periodo di Tokyo si fa risalire anche l'amicizia con Hagiwara Sakutarō, con il quale negli anni precedenti aveva portato avanti un'intensa corrispondenza. Il poeta ricorda: "All'inizio dell'estate di quell'anno [1914] Hagiwara venne a Tokyo. Passavamo tutte le sere a bere e a girovagare senza meta per Ueno. I giovani letterati del tempo si riconoscevano dal portare i capelli lunghi e dal loro amore per il bere, e mentre scrivevano qualcosa erano inseparabili come fratelli".⁵ Proprio il nome di Sakutarō si annovera tra quelli dei numerosi commentatori dell'opera di Saisei. In un appassionato articolo d'encomio, intitolato *Murō Saisei no shi* (La poesia di Murō Saisei), il poeta descrive Saisei come il fondatore di un nuovo linguaggio che "creò un'epoca", e le sue opere come "scritte con tecniche e abilità tutte nuove".⁶ Nel 1914 Saisei si recò per la prima volta in visita a Maebashi, avvenimento che si può considerare come punto di inizio del suo vero avvicinamento alla religione cristiana. Lì lesse la Bibbia e si interessò di autori stranieri come Tolstoj e Dostoevskij, da cui recepì un'influenza che diede un'impronta umanista sulla sua produzione⁷ e che lo portò, intorno al 1917-1918, a condividere diverse tematiche di scrittura con la scuola Shirakaba.

Dopo la fondazione del Ningyo Shisha, Saisei lavorò nell'intento di diventare un poeta riconosciuto e artisticamente maturo, pubblicando saltuariamente su riviste come *Ars* e *Sōsaku* (fondata nel 1911 da Wakayama Bokusui), ma fu solo con la chiusura di *Takujō funsui* che decise

⁴ *Ivi*, p. 301.

⁵ *Ivi*, p. 308.

⁶ HAGIWARA Sakutarō, "Murō Saisei no shi", *Murō Saisei zenshū geppō*, 12 (8), 1967, p. 6.

⁷ LIU Jinju, DAN Nina, "Murō Saisei ni okeru 'Kirisutokyōteki kankaku' oyobi igi", *Sapporo daigaku sōgō kenkyū*, 4 (3), 2013, p. 50.

finalmente di "prendere sul serio il proprio lavoro"⁸ con la fondazione di *Kanjō* e con la pubblicazione nel 1918 di *Ai no shishū* (Raccolta di poesie d'amore) e *Jojo shōkyokushū* (Brevi poemetti lirici), a oggi considerate due tra le sue raccolte più importanti. Nel complesso Murō Saisei fu un autore incredibilmente prolifico: pubblicò in tutto circa centocinquanta volumi di poesia e prosa, dedicandosi in particolare alla stesura di romanzi nella seconda parte della sua carriera.

II. Poetica generale: stile e tematiche ricorrenti

Lo stile di Saisei si costruisce principalmente su un lirismo privo di abbellimenti formali, cui non mancano accenti malinconici. Dal punto di vista estetico, Irena Powell nota una debole influenza che fa risalire a Izumi Kyōka (1873-1939) soprattutto nella ricerca, da parte di Saisei, di un modello di bellezza centrato sulla sensualità.⁹ Sakutarō invece, senza dilungarsi in analisi approfondite, riconduce frettolosamente alcuni lati della sua produzione allo stile di Ishikawa Takuboku.¹⁰ Nel complesso, quella di Saisei è stata definita una poetica unica e originale, nonostante faccia largo utilizzo della metrica tradizionale in 5-7-5-7-7.¹¹ Le sue poesie sono pervase di un'atmosfera nostalgica, che sfuma nella dimensione del ricordo: "his style is a curiously clumsy one, as it was a literary style rebuilt on the basis of the new colloquial one, but it fitted the tearful sorrows of an adolescent mind [...]".¹² Si riporta di seguito la poesia *Sabishiki haru* (Primavera malinconica) che ben sintetizza la dimensione a metà tra il sogno e la realtà di cui si caratterizzano molti suoi lavori:

したたり止まぬ日のひかり	The sunbeams drip, drip, incessantly;
うつうつまはる水ぐるま	half asleep, the water-mill turns and turns;
あをぞらに	in the sapphire sky
越後の山も見ゆるぞ	far off are seen the Echigo mountains
5 さびしいぞ	so lonely...
一日もの言はず	No word heard or spoken all day long,

⁸ MURŌ, "Watashi no rirekisho", *cit.*, p. 312.

⁹ Irena POWELL, *Writers and Society in Modern Japan*, Londra, Palgrave Macmillan, 1983, p. 88.

¹⁰ HAGIWARA, "Murō Saisei no shi", *cit.*, p. 6.

¹¹ MIKI Sania, "Saisei tanka ni omou", *Murō Saisei kenkyū*, 39, 2016, p. 165.

¹² D. J. ENRIGHT, Takamichi NINOMIYA, *The Poetry of Living Japan*, New York, Grove Press Inc., 1979, p. 6.

野にいであゆめば	I walk the fields, away into the distance
菜種のはなは波をつくりて	undulate the rapeseed flowers
いまははや	now it is more than ever
10 しんにさびしいぞ ¹³	so lonely... ¹⁴

Lo scenario sonnolento qui descritto manca di elementi dinamici: i pochi che sono comunque presenti rimandano tuttavia a una certa ciclicità o dilatazione nel tempo, come i raggi del sole che si riversano incessantemente sui campi, o il pigro ruotare del mulino ad acqua. Degna di nota è l'immagine dei fiori di colza che ondeggiando al vento (v. 8), che rimanda in modo evidente alla poesia di Bochō *Fūkei* (Paesaggio, 1915), il cui corpo si compone quasi interamente della ripetizione del verso *ichimen no nanohana* ("una distesa di fiori di colza").¹⁵ Un paesaggio come quello che Saisei presenta, che rimanda alla primavera inoltrata, è avvertito come insopportabilmente vuoto e silenzioso, il calore dei raggi del sole e il cielo azzurro si fanno soffocanti, e come il poeta stesso afferma nella conclusione, la solitudine come mai prima d'ora gli è pesante.

Miki Sania riassume la concezione di poesia per Saisei definendola come la "melodia della vita o il mormorio dello spirito", sottolineando come Saisei stesso in qualità di poeta prediligerebbe l'espressione del vero, inteso come i "lati positivi e negativi del cuore umano".¹⁶ Sakutarō conclude il suo articolo elogiando il lavoro del collega come "poesie dotate di un'originalità unica, [che] arrivano a toccare in profondità il cuore del lettore. [...] Le parole diventano un gioioso ritmo musicale, cantato con innocenza e candore".¹⁷

III. Saisei in *Takujō funsui*

In questa sezione si proseguirà con l'analisi dello stile di Saisei prendendo come esempio le poesie pubblicate in *Takujō funsui*. Si è cercato di portare avanti un lavoro quanto più esaustivo

¹³ MURŌ Saisei, "Sabishiki haru" (Primavera malinconica), in *Jojō shōkyokushū – Ai no shishū* (Brevi poemetti lirici – Raccolta di poesie d'amore), "Gendai Nihon no essei", Tokyo, Kōdansha bungei bunko, 1995, p. 34.

¹⁴ Trad. di D. J. Enright e Takamichi Ninomiya, in *The Poetry of Living Japan, cit.*, p. 52.

¹⁵ Yamamura Bochō *zenshū*, vol. 1, *cit.*, p. 89.

¹⁶ MIKI, "Saisei tanka...", *cit.*, p. 166.

¹⁷ HAGIWARA, "Murō Saisei no shi", *cit.*, p. 7.

possibile, pur tenendo in considerazione il limitato contributo che Saisei diede alla rivista a livello di contenuti. Si possono comunque intravedere già in *Takujō funsui* i temi più caratteristici della sua poesia, seppure presentati in forma ancora acerba, o appena accennati. Il poeta lascia da parte le deliranti allucinazioni di Sakutarō e le metamorfosi di Bochō per concentrarsi sull'espressione dell'animo umano a contatto con lo scorrere del tempo. Uno dei temi portanti delle poesie pubblicate su *Takujō funsui*, annunciato già nei brani di apertura la cui stesura era stata affidata a Saisei, sembra essere in particolare il passaggio dall'inverno alla primavera. In Saisei le due stagioni non sono caratterizzate da una contrapposizione netta, come poteva essere nella poesia di Sakutarō, bensì si amalgamano a formare un paesaggio surreale, pervaso da un'atmosfera simile al sogno; la transizione delle stagioni è spesso rappresentata con le immagini della neve che si scioglie, o dei campi arsi dal gelo scaldati dal primo sole primaverile. Per esempio, nella poesia *Kōtan* (Natività)¹⁸ si legge *koishisa ni / kemuri komorite hatatsuchi ni / yume no yō ni yuki wa kieta* ("nella brama / nei campi coperti di fumo / come un sogno la neve è scomparsa"). La poesia continua richiamando immagini chiaramente primaverili come i germogli di pesco, l'erba appena nata e il volo delle allodole. Anche la reazione del poeta all'arrivo della bella stagione diverge rispetto a quanto si ci potrebbe aspettare: se Sakutarō danzava sui prati alla luce di un sole rigeneratore¹⁹ e Bochō associava l'inverno all'aridità dello spirito, Saisei sembra vedere solo nell'inverno un momento di stasi che rende il mondo perfetto e immutabile. Con l'arrivo della primavera, invece, il mondo rinasce portando con sé l'amara consapevolezza del tempo trascorso. In *Furusato* (Paese natio)²⁰ la primavera segna il ritorno del poeta al proprio paese natale. Non si tratta di un ritorno felice, quanto segnato dalla delusione e dalla malinconia:

畑のうえはいつも天であるやうに 罪惡の芽は吹き止むことはない。 盗んだ寶石を私は土に埋めた そこに一本の蒲公英を植え 5 そこを去ってから数々年の年月は流れた 晴れた春の日 私は故郷へ帰って隠しておいた寶石を 掘って見たけれど	Come sui campi si stende sempre il cielo, così non smettono di spirare i germogli del peccato. Seppellii nella terra il gioiello che avevo rubato lì piantai un dente di leone trascorsero mesi e anni da quando me ne andai un sereno giorno di primavera tornai al mio paese natio e scavai per il gioiello che avevo nascosto, ma
--	---

¹⁸ *Takujō funsui*, 2, pp. 29-30.

¹⁹ Si veda la poesia *Haru*, trattata nel capitolo 3 di questo lavoro.

²⁰ *Takujō funsui*, 3, p. 20.

<p>蒲公英はいつのまにか消え 10 ただ無数のみみずが這い出たばかりであった。</p>	<p>il dente di leone, chissà quando, era sparito solo strisciarono fuori innumerevoli vermi.</p>
--	--

Questa poesia potrebbe rimandare, in un certo senso, all'infanzia del poeta. Come già abbiamo visto, Saisei ricorda il tempo trascorso da bambino al tempio di Uho come un periodo affatto piacevole, segnato in modo indelebile dalla sua condizione di figlio illegittimo, in cui fu vittima, tra l'altro, delle vessazioni degli altri bambini. I germogli citati nel secondo verso, tipica immagine primaverile, sono definiti "del peccato" e potrebbero essere la metafora della nascita del poeta, resa in chiave cristiana. Se si accetta questa ipotesi, tutta la poesia potrebbe essere interpretata secondo i parametri di un'infanzia perduta, o di un'infanzia felice mai avuta. Di ritorno al proprio villaggio, in un luminoso giorno di primavera, il poeta cerca il luogo in cui molti anni prima aveva seppellito un gioiello, sotto un dente di leone: scopre tuttavia che il fiore è marcito, e al posto del suo tesoro si annida una massa di vermi brulicanti. Il dente di leone potrebbe simboleggiare il ricordo del poeta per la propria infanzia, sepolta nelle profondità del tempo trascorso; i versi finali potrebbero invece significare la definitiva presa di coscienza e il suo ultimo distacco da quell'infanzia che per chiunque altro dovrebbe essere preziosa, un caro ricordo da custodire nella memoria. Per Saisei tuttavia quel ricordo non sarebbe altro che un cumulo di vermi e un fiore marcio, del quale acquisisce consapevolezza solo tornando dopo tanti anni nel suo paese.

Il capovolgimento del significato intrinseco della primavera, da stagione di rinascita a stagione di morte, si trova anche in *Sandoicchiman no jōten* (Il paradiso dell'uomo-sandwich):

<p>神様はある晩サンドイッチマンの青服に 熱いきすをせられた ものをも食はずにみたけれど やきいもはこがねの煙を立ててみた 5 それを見ながら川端の石の上で あたたかな日ざしのなかに おんがぶきやべいろしやを口ずさみながら ねむりながら死んだ しらみは人間をはなれ</p>	<p>Una notte Dio baciò con passione le vesti azzurre di un uomo-sandwich era stato senza mangiare nulla, però dalle patate arrostiti si levava un fumo d'oro. Guardandolo, da sopra le pietre della riva del fiume tra i caldi raggi del sole recitando <i>on abokya beirosha</i>²¹ addormentandosi, morì i pidocchi lasciano l'uomo</p>
---	---

²¹ La citazione in questo verso è tratta dal *Kōmyō shingon*, il mantra della luce. La traduzione corrisponde più o meno a "lode all'Illuminazione perfetta e pervasiva del grande mudra". Per ulteriori notizie sul *Kōmyō shingon* si rimanda al lavoro di Mark UNNO, *Shingon Refractions: Myōe and the Mantra of Light*, Somerville, Wisdom Press, 2004.

Nella brevità di dieci versi Saisei condensa un'atmosfera onirica in cui descrive quella che sembra una visione subito precedente il trapasso: nonostante la poesia sia ambientata di notte, l'uomo sembra credere di trovarsi sulla riva di un fiume in pieno giorno. Si nota l'influenza religiosa nel "bacio di Dio" che richiama a sé il pover'uomo, a sua volta probabilmente consumato dalla fame se si considera quanto espresso nel terzo verso; tuttavia nel settimo verso Saisei trascrive una citazione tratta dal *Kōmyō shingon*, di cui si può dedurre la conoscenza da parte del poeta per l'infanzia passata nel tempio di Uho. Pochi versi riportano il lettore alla realtà, staccandosi dalla visione per alludere a quelle che furono le misere condizioni di vita dell'uomo – la fame, i pidocchi. Il dolce paesaggio della visione sembra alludere a un paradiso finalmente raggiungibile e la morte non è espressa con paura o disperazione, ma con un senso di pacata accettazione, come se rappresentasse una liberazione a lungo agognata. L'atmosfera surreale di cui si caratterizzano i componimenti di Saisei di questo periodo viene notata anche da Toshima Yoshio: "nel mondo della poesia in cui aleggia un'atmosfera tranquilla e di sogno, Murō Saisei sembra riuscire ad afferrare ciò che sta alla profondità".²³

La primavera nel Saisei di *Takujō funsui* è inoltre legata al concetto cristiano di peccato. Il peccato a sua volta è veicolato in poesia attraverso l'immagine dei germogli, che come abbiamo visto si è rivelata costante anche nelle poesie di Sakutarō e Bochō. Il primo utilizzava i germogli come espressione della metafora della trasformazione del corpo, mentre per Bochō questi erano fonte di luce.²⁴ I germogli per Saisei sono sinonimo di menzogna e inganno, come si può leggere nei primi versi della poesia *Togiya no shujin* (La bottega dell'arrotino); menzogne che vengono raffinate proprio come un arrotino lucida le proprie lame:

摘んでも摘んでも光る芽だ	Anche se li cogli, anche se li cogli, sono germogli che brillano
おまへのくちから生えるうその芽だ	sono i germogli della menzogna che nascono dalla tua bocca
わたしはそれを知らなんだ [...]	ma io non lo sapevo [...]

Al contrario l'inverno sarebbe la stagione dell'espiazione: solo l'inverno sembra essere la stagione effettivamente adatta a rappresentare la pace tanto ricercata da uno spirito tormentato. È un

²² *Takujō funsui*, 3, p. 19.

²³ TOSHIMA Yoshio, "Jūichigatsu no sakuhin futatsu", *Murō Saisei zenshū geppō*, 7 (4), 1965, p. 7.

²⁴ Per Sakutarō si rimanda ancora una volta a *Haru*; nel caso di Bochō si veda l'analisi di *Genshin*.

santuario protetto dalla neve che cade, che si schiude al poeta come un mondo alternativo e incontaminato, all'insegna della purezza. Il perdono che cerca il peccatore può essere trovato solo nella neve, in quell'inverno che si fa strumento di penitenza. Emblematico è l'esempio che Saisei riporta all'inizio del secondo volume di *Takujō funsui*, che si è analizzato nel secondo capitolo di questo lavoro.²⁵

Alla luce dell'analisi condotta sull'esiguo contributo contenutistico che Saisei diede a *Takujō funsui*, si può notare l'importanza che il poeta diede all'espressione della religione, così come il Ningyo Shisha si era prefissato. Nei lavori di Sakutarō e Bochō lo "studio sulla religione" sembra essere una tematica posta semplicemente come arricchimento dei componimenti, pressoché di contorno allo sviluppo dei temi più caratteristici delle poetiche personali. La religiosità di Sakutarō è circoscritta alla gestualità cristiana quale la congiunzione delle mani o, in senso più ampio, il sollevare lo sguardo al cielo; Bochō, nonostante la sua partecipazione attiva alla vita delle parrocchie come pastore, preferisce utilizzare la rivista come campo di sperimentazione del prismo. Saisei, dei tre, è invece quello che più mostra l'influenza diretta del cristianesimo sulla sua produzione del periodo, facendo esplicito riferimento alla propria, reale o presunta, condizione di peccatore e inserendo nelle poesie chiari riferimenti tratti dalla religione. La poesia *Kōtan*, per esempio, già dal titolo richiamerebbe la Natività cristiana. Questa poetica fatta di reminiscenze dell'infanzia, combinata con echi cristiani filtrati da un'aura onirica, rende la poesia di Saisei un caso interessante nel territorio letterario giapponese per quanto riguarda delicatezza dei contenuti, leggerezza del lirismo, ed equilibrio tra influssi europei e tradizione.

²⁵ Nel secondo volume, Saisei scrive: "se nevicca / i miei peccati / saranno perdonati / quando nevicca"; nel terzo volume invece "presso l'altare dell'arte costruito sulla neve / le nostre virtù mutano nei nostri peccati".

Conclusioni

Lo scopo principale di questo lavoro era avvicinarsi il più possibile alla comprensione delle reazioni letterarie verso la consolidata egemonia del Naturalismo, prendendo in esame la rivista *Takujō funsui* e i tre principali autori che vi lavorarono. Nel primo capitolo si è cercato di dare una quanto più esaustiva panoramica storica al fine di inquadrare il contesto in cui si inserì la rivista; si è proseguito poi analizzando il piano formale di *Takujō funsui*, entrando quindi nel vivo della rivista prendendo campioni di poesie particolarmente significative al fine del nostro lavoro.

Dalla nostra analisi è emerso che, sebbene nella prima metà degli anni Dieci il Naturalismo fosse il movimento più diffuso, moltissime altre correnti si stavano facendo strada per farsi riconoscere e conquistare il proprio spazio nel panorama letterario. Interessante e rappresentativo è il caso di *Waseda bungaku*, che pur essendo una rivista prevalentemente naturalista pubblicò, all'inizio degli anni Dieci, alcune poesie di stampo chiaramente simbolista di un Bochō ancora acerbo. La sostanziale divisione dello *shidan* in *minshūshi-ha* e *kanjōshi-ha*, in epoca più tarda (intorno all'inizio degli anni Venti), aiutò lo sviluppo e il rafforzamento di tutti quei gruppi di autori finalizzati a sbarazzarsi della rigidità del Naturalismo, a volte usando anche metodi poetici inusuali o tecniche rivoluzionarie. Nel caso specifico di *Takujō funsui*, gli strumenti usati dagli autori sono quelli che poi andranno a caratterizzare almeno una parte della loro poetica successiva: Sakutarō e la caratterizzazione malata dell'individuo, Bochō e la scomposizione delle forme (perlomeno fino al 1916), Saisei e la dimensione del ricordo cui si interseca una certa sfumatura religiosa. Tutti e tre, pur con le proprie differenze stilistiche e di approccio alla scrittura, erano uniti sotto l'idea di rendere quanto più rilevante il ruolo dei sentimenti e delle percezioni personali nella poesia. Dopo il tentativo fallito di *Takujō funsui*, nel 1916 diedero vita alla rivista *Kanjō*, la cui solidità tematica riuscì ad assodare la volontà di rivitalizzare il sentimento in poesia.

Questo lavoro non ha la presunzione di essere un'esauriente fonte di informazioni su un ambiente letterario caratterizzato da un'impressionante ricchezza, e *Takujō funsui*, nella sua brevità, non può che esprimere solo una minima percentuale della vivacità del periodo. Tuttavia l'analisi qui proposta riesce, in qualche modo, a fornire uno spaccato su una delle tante realtà che caratterizzarono lo *shidan* dell'epoca. *Takujō funsui*, essendo inoltre una rivista sperimentale destinata a scomparire in fretta, mancò di quell'unità tematica, stilistica e contenutistica che avrebbe potuto caratterizzare una rivista più strutturata e solida nel tempo. Tuttavia il suo configurarsi come raccolta miscelanea di lavori di autori provenienti da diversi background sociali e formativi, la

rende allo stesso tempo una fonte di materiale piuttosto ricca da cui trarre informazioni sulla situazione letteraria dell'epoca. Non solo ci offre una visuale dettagliata sull'evoluzione delle poetiche originali, ma fornisce informazioni importanti anche sullo stato delle traduzioni e sull'impatto dell'influenza straniera sull'opera giapponese.

Possiamo dire che, alla luce di quanto emerso da questo lavoro, gli impulsi di cambiamento provennero da ambienti diversi e da un fermento letterario, oserei affermare, senza precedenti. Purtroppo i lavori contenuti in *Takujō funsui* non sono sufficienti, da soli, a spiegare con chiarezza le innumerevoli variabili che hanno permesso l'evoluzione dello *shidan*. Perciò si è dovuta prendere in esame anche la produzione precedente e successiva degli autori qui presentati. La loro audacia, anche al di fuori dei lavori pubblicati in *Takujō funsui*, portò una vera e propria rivoluzione nello *shidan* che li consacrò come alcuni tra i maggiori esponenti della poesia Taishō. La ricchezza di questa rivista sta proprio nel suo essere una breve, concisa raccolta di tutto ciò che all'epoca si opponeva allo *shidan* naturalista.

Appendice

Sommari di *Takujō funsui*

Sono contrassegnate da un asterisco * le opere qui analizzate. Tra parentesi, le pagine di questo lavoro in cui le opere vengono citate.

Volume 1 (marzo 1915)

- * *Take no ne no saki o horu hito* 竹の根の先を掘る人 (Hagiwara Sakutarō) pp. 4-6 (43-46)
- * *Yakei* 夜景 (Hagiwara Sakutarō) pp. 6-7 (50-51)
- * *Ōsenji* 大宣旨 (Yamamura Bochō) pp. 8-9 (65-67, 68)
- * *Genshin* 現身 (Yamamura Bochō) pp. 10-12 (67, 68)

Volume 2 (aprile 1915)

- * *Sendagi yori* 千駄木より (Takamura Kōtarō) p. 4 (48)
- * *Koto hiki* 琴ひき (Chino Shōshō) p. 5 (31-32)
- * *Eventide* (E. E. Speight) p. 6 (29-30, 34)
- * *Ganshō* 翫賞 (Hinatsu Kōnosuke) p. 7 (30-31)
- * *Aomugibatake* 青麦畠 (Maeda Yūgure) p. 8 (32)
- * *The reall* (Tada Fuji) pp. 9-10 (23-24)
- Tōrai* 冬来 (Mino Taijirō) pp. 11-12
- Yuki* 雪 (Murō Saisei) p. 13
- Yuki oyobi suichō* 雪および水鳥 (Ikadai Teiichi) p. 14
- * *Tonegawa yori* 利根川より (Hagiwara Sakutarō) pp. 15-16 (37, 47)
- Hirake yuku kokoro no mae ni* ひらけ行く心の前に (Suzuki Shigeni) pp. 17-18
- Oozora* 大空 (Hashi Fumio) p. 19
- Shunjitsu* 春日 (Hashiba Seika) p. 20
- * *Haru* 春 (Hagiwara Sakutarō) pp. 21-22 (46, 52-53, 68)
- * *Kyokusen* 曲線 (Yamamura Bochō) p. 23
- * *Shōsoku* 消息 (Yamamura Bochō) p. 24 (61-62, 68)

* *Dansu* だんす (Yamamura Bochō) pp. 25-26 (68)

Yuki kurage 雪くらげ (Murō Saisei) pp. 27-28

* *Kōtan* 降誕 (Murō Saisei) pp. 29-30 (75, 78)

Volume 3 (maggio 1915)

* *The soldier's vision* (E. E. Speight) p. 6 (34)

* *Areno* 荒野 (Kanbara Ariake) pp. 7-9 (16-17)

* *Gitanjari – My desires are many* ギタンヂヤリ (Mashino Saburō) pp. 10-11 (34-35)

* *Bakuteriya no sekai* ばくてりやの世界 (Hagiwara Sakutarō) pp. 12-13 (39-41)

Kai 貝 (Hagiwara Sakutarō) p. 14

Haru no jittai 春の實體 (Hagiwara Sakutarō) p. 14-15

Mōgo 妄語 (Yamamura Bochō) pp. 16-17

* *Rakuin* 烙印 (Yamamura Bochō) pp. 17-18 (69-70)

* *Ai ni tsuite* 愛に就て (Yamamura Bochō) p. 18 (62-63)

* *Sandoicchiman no jōten* サンドイッチマンの上天 (Murō Saisei) p. 19 (76-77)

* *Furusato* 故郷 (Murō Saisei) p. 20 (75-76)

* *Togiya no shujin* 研屋の主人 (Murō Saisei) p. 21 (77-78)

The home (Tada Fuji) pp. 22-23

Sympathy (Tada Fuji) pp. 23-24

Fūkei 風景 (Suzuki Shigeni) p. 25

Konzō 金像 (Hōtarō) p. 26

Kaigan 海岸 (Tsukahara Shūgo) pp. 26-27

Tsurara つらら (Yasuda Kiichirō) p. 27

Kinka to hōshū 金貨と報酬 (Murō Saisei) p. 27

* *Kakusen* 劃線 (Yamamura Bochō) pp. 28-30 (60-61)

* *Nezumi to byōnin no su* 鼠と病人の巢 (Hagiwara Sakutarō) pp. 31-32 (14-15, 51-52)

Bibliografia

1. Fonti primarie

HAGIWARA Sakutarō, *Jōzai shihen nōto zen* (Raccolta dei quaderni di espiazione), Tokyo, Seidosha: Yuriika, 1972.

萩原朔太郎、『浄罪詩篇ノート全』、東京、青銅社ユリイカ、1972年。

HAGIWARA Sakutarō, "Nihon ni okeru miraiha no shi to sono kaisetsu" (La poesia futurista in Giappone e la sua spiegazione), *Kanjō*, 5, Kindai bungei fukkoku sōkan, Tokyo, Tōji shobō shinsha, 1975 (I ed. 1916), pp. 25-31.

萩原朔太郎、「日本に於ける未来派の詩とその解説」、感情、5、東京、近代文芸復刻叢刊、冬至書房新社、1975年(初版発行: 1916年)、pp. 25-31.

HAGIWARA Sakutarō, *Tsuki ni hoeru* (Abbaiare alla luna), "Gendaishi bunko 1009, Hagiwara Sakutarō", Tōkyō, Shichōsha, 1975.

萩原朔太郎、『月に吠える』、現代史文庫1009萩原朔太郎、東京、思潮社、1975年。

Kanjō, 1-32, *Kanjō dōjin shishū*, Kindai bungei fukkoku sōkan, Tōji shobō shinsha, 1979 (I ed. Ningyo Shisha, 1916-1919).

『感情』、1-32、『感情』同人詩集、近代文芸復刻叢刊、「感情」別冊附録、冬至書房新社、1979年(初版発行: 感情支社、1916-1919年)。

KUNIKIDA Doppo, "Doppo gin" (Poesie di Doppo), in Miyazaki Koshoshi (a cura di), *Jōjō shi* (Raccolta di liriche), Tokyo, Nihon Kindai bungakkan, 1980 (I ed. Min'yūsha, 1897).

国木田独歩、「独歩吟」、宮崎湖処子編、「抒情詩」、東京、日本近代分学館、1980年(初版発行: 民友社1897年)。

MURŌ Saisei, "Aoki sakana o tsuru hito: jojō shōkyoku" (L'uomo che pesca il pesce azzurro: brevi liriche), *ARS*, 4, 1923, pp. 18-19.

室生犀星、「青き魚を釣る人・抒情小曲」、アルス、4、1923年、pp. 18-19.

NAGAI Kafū, "Seiyō ongaku saikin no ryūkō" (La recente moda della musica occidentale), *Waseda bungaku*, 35 (2), 1908, pp. 1-21.

永井荷風、「西洋音楽最近の流行」早稲田文学、35 (2)、1908年、pp. 1-21.

TAGORE, Rabindranath, *The Crescent Moon*, Londra e New York: Macmillan and Company, 2004 (I ed. 1913).

Takujō fūnsui, 1-3, Ningyo Shisha, 1915.

『卓上噴水』、1-3、人魚詩社、1915年。

YAMAMURA Bochō, *Sannin no otome* (Tre vergini), Tokyo, Shinseisha, 1913.

山村暮鳥、『三人の処女』、東京、新聲社、1913年。

2. Fonti secondarie in lingua giapponese

FUNDŌ Junsaku, "Saisei to dōjinshi. *Takujō fūnsui kara Kanjō e*" (Saisei e i *dōjinshi*: da *Takujō fūnsui* a *Kanjō*), *Kokubungaku*, 43 (2), Shibundō, 1978, pp. 64-72.

分銅順作、「犀星と同人誌。『卓上噴水』から『感情』へ」、国文学、43 (2)、至文堂、1978年、pp. 64-72.

HAGIWARA Sakutarō, "*Kanjō wo dashita koro*" (Quando pubblicammo *Kanjō*), *Kanjō dōjin shishū*, Kindai bungei fukkoku sōkan, *Kanjō bessatsu furaku*, Tokyo, Tōji shobō shinsha, 1979, pp. 2-6 (I ed. 1934).

萩原朔太郎、「『感情』を出した頃」、『感情』同人詩集、近代文芸復刻叢刊、「感情」別冊附録、東京、冬至書房新社、1979年、pp. 2-6 (初版発行: 1934年).

HAGIWARA Sakutarō, "Murō Saisei no shi" (La poesia di Murō Saisei), *Murō Saisei zenshū geppō*, 12 (8), 1967, pp. 6-7.

萩原朔太郎、「室生犀星の詩」、室生犀星全集月報、12 (8)、1967年、pp. 6-7.

HASHIMOTO Masako, "Hagiwara Sakutarō no 'yūshū' ni tsuite no shiron: Bōdorēru no 'yūshū' to hikaku shite" (Saggio sullo *spleen* di Hagiwara Sakutarō: comparazione con lo *spleen* di Baudelaire), *Kokugakuin tanki daigaku kiyō*, 15, 1997, pp. 5-34.

橋本征子、「萩原朔太郎の「憂愁」についての試論: ボードレールの「憂愁」と比較して」、『國學院短期大学紀要』、15、1997年、pp. 5-34.

LIU Jinju, DAN Nina, "Murō Saisei ni okeru 'Kirisutokyōteki kankaku' oyobi igi" (Il significato del senso della cristianità in Murō Saisei), *Sapporo daigaku sōgō kenkyū*, 4 (3), 2013, pp. 49-60.

劉金拳、単 妮娜、「室生犀星における「キリスト教的感覺」及びその意義」、『札幌大学総合研究』、4 (3)、2013年、pp. 49-60.

MATSUMURA Akira (a cura di), *Sanseidō daijirin*, Tokyo, Sanseidō, 2006 (I ed. 1988).

松村明編、『三省堂大辞林』、東京、三省堂、2006年 (初版発行: 1988年).

MIKI Sania, "Saisei tanka ni omou" (Riflettendo sui tanka di Saisei), *Murō Saisei kenkyū*, 39, 2016, pp. 164-166.

三木サニア、「犀星短歌に思う」、『室生犀星研究』、39、2016年、pp. 164-166.

MURŌ Saisei, *Jojō shōkyokushū – Ai no shishū* (Brevi poemetti lirici – Raccolta di poesie d'amore), "Gendai Nihon no essei", Tokyo, Kōdansha bungei bunko, 1995.

室生犀星、『抒情小曲集・愛の詩集』、現代日本のエッセイ、東京、講談社文芸文庫、1995年.

MURŌ Saisei, "*Kanjō no koto nado*" (Su *Kanjō* e altre cose), *Kanjō dōjin shishū*, Kindai bungei fukkoku sōkan, *Kanjō bessatsu furaku*, Tokyo, Tōji shobō shinsha, 1979, pp. 6-10.

室生犀星、「『感情』のことなど」、『感情』同人詩集、近代文芸復刻叢刊、「感情」別冊附録、東京、冬至書房新社、1979年、pp. 6-10.

MURŌ Saisei, *Kaga Kanazawa – Kokyō o jisu* (Kaga Kanazawa – Lasciare il paese natio), "Gendai Nihon no essei", Tokyo, Kōdansha bungei bunko, 1993.
室生犀星、『加賀金澤・故郷を辞す』、現代日本のエッセイ、東京、講談社文芸文庫、1993年。

MURŌ Saisei, *Saisei hokkushū* (Hokku di Saisei), Tokyo, Sakurai shoten, 1942.
室生犀星、『犀星発句集』、東京、櫻井書店、1942年。

MURŌ Saisei, "Watashi no rirekisho", *Nihon keizai shinbun*, Tokyo, Nihon keizai shinbunsha, 1962, pp. 276-330.
室生犀星、「私の履歴書」、日本経済新聞、東京、日本経済新聞社、1962年、pp. 276-330.

NAKAMURA Fujio, *Yamamura Bochō seishokusha shijin* (Yamamura Bochō, poeta e pastore), Tokyo, Chūsekisha, 2006 (I ed. con il titolo di *Yamamura Bochō ron*, Tokyo, Yūseidō, 1995).
田中不二夫、『山村暮鳥聖職者詩人』、東京、沖積社、2006年 (初版発行: 『山村暮鳥論』、有精堂、1995年)。

TANAKA Seikō, *Yamamura Bochō*, Tokyo, Chikuma Shobō, 1988.
田中清光、『山村暮鳥』、東京、筑摩書房、1988年。

TOSHIMA Yoshio, "Jūichigatsu no sakuhin futatsu" (Due opere di novembre), *Murō Saisei zenshū geppō*, 7 (4), 1965, pp. 6-7.
豊島與志雄、「十一月の作品二つ」、『室生犀星全集月報』、7 (4)、1965年、pp. 6-7.

3. Testi tratti da *zenshū*

Si segue l'ordine alfabetico per autore.

Hagiwara Sakutarō zenshū, Tokyo, Chikuma shobō, 1975-1978.

"Shi no genri" (I principi della poesia), vol. 6, 1975, pp. 3-199.

"Yamamura Bochō no koto" (Su Yamamura Bochō), vol. 8, 1976, pp. 118-130.

『萩原朔太郎全集』、東京、筑摩書房、1975-1978年。

「詩の原理」、第6巻、1975年、pp. 3-199.

「山村暮鳥のこと」、第8巻、1976年、pp. 118-130.

Hori Tatsuo zenshū, Tokyo, Chikuma Shobō, 1977-1980.

"Hagiwara Sakutarō", vol. 3, 1977, pp. 284-303.

『堀辰雄全集』、東京、筑摩書房、1977-1980年。

「萩原朔太郎」、第3巻、1977年、pp. 284-303.

Kitahara Hakushū zenshū, Tokyo, Iwanami shōten, 1984-1988.

"Jashūmon" (Eresia), vol. 1, 1984, pp. 2-218.

『北原白秋全集』、東京、岩波書店、1984-1988年。

「邪宗門」、第1巻、1984年、pp. 2-218.

Miki Rofū zenshū, Mitaka, Miki Rofū zenshū kankōkai, 1972-1974.

"Wa ga aki" (Il mio autunno), vol. 1, 1972, p. 238.

『三木露風全集』三鷹、三木露風全集刊行会、1972-1974年.

「わが秋」、第1巻、1972年、p. 238.

Murō Saisei zenshū, Tokyo, Shinchōsha, 1964-1968.

"Shokan" (Corrispondenza), vol. 14, 1968, pp. 333-490.

『室生犀星全集』、東京、新潮社、1964-1968年.

「書簡」、第14巻、1968年、pp. 333-490.

Yamamura Bochō zenshū, Tōkyō, Chikuma Shobō, 1989-1990.

"Seisanryōhari" (Il prisma sacro), vol. 1, 1989, pp. 63-92.

"Yuki no yokujitsu" (Il giorno dopo la nevicata), vol. 1, 1989, pp. 284-285.

"Asa" (Mattina), vol. 1, 1989, p. 296.

"Tsuki no de" (Il sorgere della luna), vol. 1, 1989, pp. 299-300.

"Shōzō" (Ritratto), vol. 2, 1989, p. 159.

"Shokan" (Corrispondenza), vol. 4, 1990, p. 653.

『山村暮鳥全集』、東京、筑摩書房、1989-1990年

「聖三稜玻璃」、第1巻、1989年、pp. 63-92.

「雪の翌日」、第1巻、1989年、pp. 284-285.

「月の出」、第1巻、1989年、pp. 299-300.

「肖像」、第2巻、1989年、p. 159.

「明治四十一年—大正元年」、第4巻、1990、pp. 642-657.

4. Fonti secondarie in altre lingue

AMICO-ROXAS, Annamaria, "Shirakaba-ha, il circolo della betulla bianca", *Il Giappone*, 8, 1968, pp. 29-47.

AAVV, *Japan: an illustrated encyclopedia*, vol. 1-2, Kodansha Amer Inc., 1993.

BENTON FUKASAWA, Margaret, *Kitahara Hakushū. His Life and Poetry*, "Cornell East Asia Series 65", Ithaca, Cornell University East Asia Program, 1993.

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

CHAIKLIN, Martha, "A Miracle of Industry: The Struggle to Produce Sheet Glass in Modernizing Japan", in Morris Low (a cura di), *Building a Modern Japan: Science, Technology, and Medicine in the Meiji Era and Beyond*, New York, Palgrave Macmillan, 2005, pp. 161-182.

ENRIGHT, Dennis Joseph, NINOMIYA, Takamichi (a cura di), *The Poetry of Living Japan*, New York, Grove Press Inc., 1979.

HIRATA, Hosea, *The Poetry and Poetics of Nishiwaki Junzaburō. Modernism in translation*, Princeton, Princeton University Press, 1993.

HOLT, Jon P., "In a Senchimentaru Mood: Japanese Sentimentalism in Modern Poetry and Art", *Japanese language and literature*, 48 (2), 2014, pp. 237-278.

MEHL, Scott, "The beginnings of Japanese free-verse poetry and the Dynamics of Cultural Change", *Japan Review*, 28, 2015, pp. 103–132.

OKADA, Akiko, "Translation of Keats's Poetry in Japan", *Keats-Shelley Journal*, 44, 1995, pp. 147-164.

SAGIYAMA, Ikuko, "Loshintai-shi shō", *Il Giappone*, 22, 1982, pp. 31-50.

SAGIYAMA, Ikuko, "Tsuki ni hoeru (Abbaiare alla luna) di Hagiwara Sakutarō", *Il Giappone*, 23, 1983, pp. 75-124.

SAGIYAMA, Ikuko, "La storia della poesia moderna giapponese: verso l'affermazione della lirica I. Dallo Shintai-shi shō a Omokage", *Il Giappone*, 25, 1985, pp. 83-104.

TSUKIMURA, Reiko, "Hagiwara Sakutarō and the Japanese Lyric Tradition", *The Journal of the Association of teachers of Japanese*, 11 (1), 1976, pp. 47-63.

UEDA, Makoto, *Modern Japanese poets and the nature of literature*, Stanford, Stanford University Press, 1983.

UNNO, Mark, *Shingon Refractions: Myōe and the Mantra of Light*, Somerville, Wisdom Press, 2004.

WON Ko, "The Symbolists' Influence on Japanese Poetry", *Comparative Literature Studies*, 8 (3), 1971, pp. 254-265.

ZANOTTI, Pierantonio, "Aborted modernism: the Semantics of the Avant-Garde in Yamamura Bochō's 'Prismism'", in Roy Starrs, (a cura di), *Rethinking Japanese Modernism*, Leiden-Boston, Global Oriental, 2011, pp. 286-309.

4. Siti web

SAKAR, Bikash, *Tagore to Okakura Tenshin no deai kara 100nen* (100 anni dall'incontro tra Tagore e Okakura Tenshin), in "Merumaga kokusai heiwa", 4, 2002, <http://www.goo.gl/IPaE85> (url consultato in data 29 marzo 2017).

TAGORE, Rabindranath, *Gitanjali*, in "Project Gutenberg", 2004, <http://www.gutenberg.org/cache/epub/7164/pg7164.html> (url consultato in data 13 maggio 2017).

"The British Museum", <http://goo.gl/7sNPaU> (url consultato in data 23 ottobre 2016).

"Vocabolario Treccani", www.treccani.it/vocabolario/arte/ (url consultato in data 24 dicembre 2016).

Ringraziamenti

Desidero vivamente ringraziare il mio relatore, il professor Pierantonio Zanotti, per l'immenso aiuto fornitomi nella stesura di questa tesi. Fin dal primo anno di università è stato fonte di ispirazione e confronto, e sono certa che non avrei iniziato ad amare la letteratura giapponese senza i suoi preziosi insegnamenti. Una breve frase non rende giustizia alla mia gratitudine per la pazienza dedicatami, alla precisione e ai consigli essenziali senza i quali questo lavoro non avrebbe visto la luce.

Un ringraziamento particolare va alla mia famiglia, che è stata sempre presente e disponibile nonostante la differenza di fuso orario per spronarmi e incoraggiarmi nei momenti di sconforto, quando questo traguardo sembrava irraggiungibile.

Ultimi ma non meno importanti, meritano un sentito ringraziamento Nicolò, Riccardo e Francesco. Mi sono sempre stati vicini dandomi costante supporto, ma soprattutto hanno reso indimenticabili questi cinque anni. Abbiamo preso strade diverse, ma non esiste distanza che possa dividerci.