



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea Magistrale in Lingue e civiltà dell'Asia e  
dell'Africa Mediterranea

Tesi di Laurea

**Nishiwaki Junzaburō tra gli anni venti e il 1933.  
Ritratto di un poeta e della raccolta *Ambarvalia***

**Relatore**

Prof. Pierantonio Zanotti

**Correlatore**

Prof. Daniela Moro

**Laureando**

Edoardo Becattini

Matricola 841906

**Anno Accademico**

2018 / 2019



## Indice

要旨.....	1
Introduzione .....	3
Capitolo I: Nishiwaki Junzaburō: la vita, le influenze e le opere dagli anni '20 al 1933.....	6
1.1. <i>Premessa</i> .....	6
1.2. <i>Dall'infanzia alla laurea</i> .....	7
1.3. <i>Dalla vita dopo la laurea alla pubblicazione di Spectrum</i> .....	9
1.4. <i>Da Spectrum a Une Montre Sentimentale</i> .....	14
1.5. <i>Il ritorno in Giappone e gli scritti teorici</i> .....	16
Capitolo II: Contestualizzare Nishiwaki Junzaburō. Poetica e avanguardie nel <i>bundan</i> del periodo... 18	
2.1. <i>Premessa</i> .....	18
2.2. <i>Avanguardia e modernismo</i> .....	19
2.3. <i>Prime tracce dell'avanguardia in Giappone</i> .....	20
2.4. <i>Dadaismo</i> .....	22
2.5. <i>Surrealismo</i> .....	25
2.6. <i>Profanus</i> .....	35
2.7. <i>Shi no shōmetsu</i> .....	41
2.8. <i>Traduzione e violenza sul linguaggio</i> .....	48
2.9. <i>Altri aspetti della poetica e dello stile</i> .....	49
Capitolo III: Ambarvalia. Analisi dell'opera e traduzione e commento delle poesie. ....	54
3.1. <i>Premessa</i> .....	54
3.2. <i>L'opera</i> .....	54
3.3. <i>Le monde ancien</i> .....	57
3.4. <i>Le monde moderne</i> .....	76
3.5. <i>Una sintesi della poetica di Nishiwaki emersa dai componimenti scelti</i> .....	102
Conclusioni .....	107
Bibliografia .....	110
<i>Fonti in lingua giapponese:</i> .....	110
<i>Fonti in lingua occidentale:</i> .....	110
Ringraziamenti .....	113



## 要旨

この卒業論文のテーマは近代文学の詩人西脇順三郎にしわきじゅんざぶろうの伝記と『Ambarvalia』という作品に関する詩論ということである。特に、一番大切に深められた点はその詩編に影響を与えたヨーロッパの文学の作品である。例えば、ボードレールの『悪の華』や前衛文学的な色々の一派、すなわちアヴァンギャルドの運動を含む。なぜならば、ホセア・ヒラタのような評論家によって書かれているが、1922年から1925年までの英国に住んだ経験を持っていた西脇順三郎はその体験に自分自身に書かれた詩の創造の原理に基づいているからである。

第一章に、西脇順三郎の伝記や筆者の命のエピソードについて少しインフォメーションがある。細かく分析した年代は中でも子供の頃、つまり幼年時代から1933年までである。1933年まで中心とした年間を選んだ理由といえば、『Ambarvalia』という詩集が発刊されたことがあったからである。だから、これは主に詩人を紹介し、西脇順三郎によって書かれた作品も示すためのチャプターである。詩集だけではなく、三田文学のような雑誌で現れた論文についても色々な例を挙げ、西脇が読んだヨーロッパ文学の本と会った同期の作家を提示する。

そして、第二章に、二つの大部分がある。一番目の部分は日本に着いたアヴァンギャルドの歴史を少し述べる。まず、アヴァンギャルドという言葉について考えてみた後、二十世紀にヨーロッパから来た前衛的な運動の発達に関する説明をし、西脇との関係を熟考する。ダダイズムやシュルレアリスムなどの文学派の主要な詩人達を示し、その他にも伝わった理想や価値観について少し話す。特に、十年代や二十年代に注意し、その時の文学につながっている思考の進化の代表的な雑誌を述べる。西脇と絆がある『詩と詩論』のような雑誌の例を挙げ、その中に載せた論文の内容も二番目の部分で深める。そして、『プロファヌス』や『詩の消滅』などの論文を考慮し、西脇の『Ambarvalia』の詩論と特別な書き方について説明を試みる。例えば、フローラに関する言葉と色づかいのようなテーマに基づいた段落がある。

それから、第三章に、『Ambarvalia』という詩集の特徴について考え、この作品から選んだ十二の詩をイタリア語に翻訳してから分析的なコメントを書いてみる。選んだ詩は最初の部分『Le monde ancien』（古い世界という意味を持っている表現）から『コリコスの歌』、『天気』、『雨』、『太陽』、『手』、『カリマコスの頭と Voyage Pittoresque』、『哀歌』である。そして詩集の最後の部分『Le monde moderne』（近代世界という意味）から『世界開闢説』、『内面的に深き日記』、『風のバラ』、『旅人』、『ホメロスを読む男』というタイトルを持っている詩を選んだ。この詩のコメントを書いた後、作品全体に西脇の

詩論が映っている点を探し、具体的な例を挙げる。そして、この章の最後の段落はまとめであり、詩人の考え方に影響を与えた経験や最近評論家によって書かれている意見を提示する。

結論として、複雑でも、この卒業論文を読んだ後西脇順三郎とヨーロッパに生まれて育った文学運動との絆やつながっている点を認めることができるだろう。イタリア語ではまだこの詩人について論文が見つかりにくいので、この分析や翻訳は面白くて役に立つという希望がある。

## Introduzione

Ci sono autori che scrivono poesie per generare immagini esteticamente piacevoli e ci sono autori che si divertono a nascondere messaggi all'interno dei propri versi. Poi c'è Nishiwaki Junzaburō (1894-1982), un poeta giapponese attivo nel ventesimo secolo che rientra in entrambe queste categorie. Ma come potrebbero mai convivere una simile componente visiva ed estetica ed un piglio ironico, intellettualista e allusivo? La risposta giace in una raccolta di poesie in lingua giapponese pubblicata nel 1933: *Ambarvalia*. *Ambarvalia* è un mondo a sé stante, un'isola poetica che fa incontrare realtà del passato più lontano ed elementi della contemporaneità. *Ambarvalia* è al contempo poesia e una delle raccolte che più si allontana dal concetto di poesia tradizionale giapponese dell'epoca. *Ambarvalia* pullula di oggetti e stimoli sensoriali, eppure nasconde al suo interno, come vedremo nel secondo capitolo, una poetica di decostruzione del linguaggio e che tende naturalmente alla propria estinzione. In poche parole, *Ambarvalia* è ambivalente come le due tendenze dell'uomo<sup>1</sup> esposte da Baudelaire in *Mon coeur mis à nu: journaux intimes* (1887). E questo è il punto di partenza. Il presente elaborato, conscio della complessità di tale opera, tenta di fornirne un'analisi, focalizzandosi sulla poetica dei primi anni del poeta giapponese Nishiwaki Junzaburō e spiegando come tali principi si coniughino con la suddetta raccolta in un intreccio di tendenze che di primo acchito potrebbe sembrare assurdo. Lo scopo è raccogliere i dati dagli studi precedenti sul poeta (vedi *infra*) e spiegare l'insieme di idee e stili, derivanti da movimenti novecenteschi e convenzioni più antiche, che costituiscono il sottotesto dell'opera, nonché mettere in luce ascendenti ed influenze sulla figura dell'autore.

Nel primo capitolo, viene approfondita la biografia di Nishiwaki. I dati sono stati rilevati attraverso la consultazione di diverse fonti. In primis, attraverso lo studio di saggi monografici, come *The Poetry and Poetics of Nishiwaki Junzaburō* (1993) di Hosea Hirata, e la lettura di articoli comparsi su periodici grazie al contributo di studiosi come Yasuko Claremont e Kumekawa Mitsuki. In secondo luogo, si sono raccolte informazioni sfogliando le apposite sezioni di manuali storiografici e *nenpu*.

Il periodo di tempo che si è scelto di approfondire, in linea con l'obiettivo di ricerca, parte dall'infanzia dell'autore e arriva all'anno 1933, cioè quando avvenne la pubblicazione di *Ambarvalia*. Si tratta per lo più di una sezione dedicata alla figura dell'autore, di modo da fornire una prospettiva sufficientemente approfondita sul pensiero che egli sviluppò in quegli anni, sulle opere che lesse e sui colleghi letterati con cui interagì.

---

<sup>1</sup> “Una verso Dio, l'altra verso Satana”.

Il secondo capitolo ha invece un ruolo di contestualizzazione storico-letteraria e ha una struttura sintetizzabile in tre macrosezioni. Dapprima offre una breve riflessione sui concetti di avanguardia e modernismo (e su come Nishiwaki si rapporti rispetto ad essi), sviluppando la propria argomentazione grazie ad alcuni saggi di Renato Poggioli, Peter Bürger e Robert Walz. In seguito, procede con una collocazione delle manifestazioni dello stesso concetto in Giappone offrendo un veloce *excursus* di movimenti come il dadaismo e il surrealismo. Parte dei dati rielaborati viene poi sintetizzato attraverso studi di autori come John Solt e Miryam Sas. La terza e ultima sezione del capitolo tratta in modo più diretto la poetica di Nishiwaki: vengono approfonditi i primi saggi da lui pubblicati, particolarmente in linea con il surrealismo, ad esempio *Profanus* (1926) e *Shi no shōmetsu* (1927) (consultati principalmente attraverso le traduzioni offerte da volume di Hirata). A questi viene poi integrata la discussione di altri stilemi che compaiono nelle poesie di *Ambarvalia*, ad esempio i cromatismi e il lessico inerente al mondo della flora.

Nel terzo e ultimo capitolo, fulcro del presente elaborato, viene proposta un'analisi e commento di *Ambarvalia* nel suo complesso. Un'analisi che poi si declina in quella di alcuni componimenti scelti. Sono state complessivamente prese in considerazione dodici poesie, trattate secondo lo schema utilizzato da Remo Ceserani ne *Il testo poetico*. Ogni opera viene dapprima presentata in lingua originale e affiancata da una traduzione di servizio, dopodiché viene commentata. Al fine di rendere una traduzione che potesse risultare ottimale, ci si è confrontati anche con altre versioni già esistenti, tra le quali quelle in italiano contenute nell'antologia *La protesta poetica in Giappone* di Dacia Maraini e Nojiri Michiko, quelle in inglese di Hirata e infine, sempre in inglese, quelle de "Le monde ancien" proposte da Steven J. Willett nell'articolo "Ambarvalia". Al termine dell'analisi dei dodici brani vengono tirate le somme in una sezione conclusiva che cerca di cogliere quali aspetti di *Ambarvalia* rispecchino maggiormente la poetica di Nishiwaki e costituiscano i tratti più unici e particolari del suo stile.

Uno dei principali problemi incontrati durante la ricerca è stata la difficoltà nel reperire fonti primarie e secondarie che potessero aiutare lo sviluppo di un'argomentazione esaustiva. Non si è riusciti, in particolar modo, a consultare in modo completo e omogeneo le prime poesie di Nishiwaki, con particolare riferimento a *Spectrum* (1925) e *Une montre sentimentale* (1925), a causa dell'impossibilità di accedere alla *zenshū* dell'autore. In secondo luogo, sono risultati purtroppo inaccessibili i diversi articoli dedicati alla poetica dell'autore (e ai riferimenti testuali che Nishiwaki nasconde all'interno dei testi) del critico giapponese Niikura Toshikazu, che avrebbero costituito una risorsa piuttosto utile per un eventuale raffronto sul commento e



sull'analisi dei testi di *Ambarvalia*. La ricerca dunque presenta alcuni limiti, dovuti soprattutto a di questi elementi. Ciononostante, si è cercato di rendere un'analisi che potesse comunque risultare efficace e capace di fornire un'interpretazione originale dei testi. Con le risorse raccolte, si è comunque costruito un itinerario che ricostruisce l'ascendente delle avanguardie sulla poetica di Nishiwaki, determinando poi concretamente, con l'analisi delle sue poesie presenti in *Ambarvalia*, quali aspetti ne abbiano maggiormente permeato lo stile.

Si vuole in conclusione precisare che tale indagine non è che un punto di partenza. Un punto di partenza che non ha la presunzione di perfezione, ma che vorrebbe offrire la possibilità di trasporre in lingua italiana un autore che in tempi recenti è stato sì studiato e legato intertestualmente a molte pubblicazioni sull'avanguardia giapponese, ma molto di rado ha costituito il fulcro di un'analisi critica. Nishiwaki si è sempre lasciato coinvolgere in modo relativamente moderato dalle correnti ideologiche e letterarie a lui contemporanee, almeno in questi primi anni, e ciò forse ha compromesso quella che si potrebbe definire la sua 'risonanza letteraria'. Non schierandosi mai apertamente a favore di un movimento, ma al massimo simpatizzando con esso, è dunque risultato più in ombra rispetto ad artisti che hanno apertamente sancito la propria posizione. Nishiwaki non è mai sceso ad evidenti compromessi o destato scandalo in alcun modo: ha semplicemente percorso la propria carriera letteraria leggendo testi su testi, arricchendo come si vedrà lo stile di *Ambarvalia* attraverso l'interazione intellettuale con figure europee e giapponesi.

## Capitolo I: Nishiwaki Junzaburō: la vita, le influenze e le opere dagli anni '20 al 1933.

### 1.1. Premessa

In questo capitolo si tratterà la biografia di Nishiwaki Junzaburō (20 gennaio 1894-5 giugno 1982), prestando particolare attenzione al periodo che va dalla sua nascita al 1933, l'anno di pubblicazione dell'opera *Ambarvalia* (che sarà fulcro e oggetto di studio del terzo capitolo). Lo scopo è fornire una visione complessiva dei primi anni dell'autore, nonché contestualizzare il percorso che egli compie prima di presentare la sua prima raccolta di poesie in lingua giapponese. L'intento è pertanto mettere in luce quanti e quali fattori o avvenimenti biografici possano aver caratterizzato la sua poetica. Ad esempio, si parlerà di quali opere l'autore abbia letto, che tipo di stilemi avesse la sua poesia in questa prima fase di produzione e quali passi abbia compiuto nel suo percorso evolutivo. A tal proposito, gran parte dei dati è stata raccolta consultando saggi su poeti e autori della letteratura moderna giapponese in lingua occidentale, come *Dawn to the West* (1987) di Donald Keene, e monografie, come quella di Věra Linhartová, *Dada et Surréalisme au Japon* (1987), incentrate sullo sviluppo delle avanguardie in Giappone. Per delineare quali fossero le principali pubblicazioni dal tono saggistico di Nishiwaki, come *Chōgenjitsushugi shiron* (Poetica surrealista, 1929), nonché per approfondire alcune fasi della sua biografia, si è rivelata particolarmente completa l'opera di Hosea Hirata, *The Poetry and Poetics of Nishiwaki Junzaburō* (1993). Da questo punto di partenza e dall'analisi delle bibliografie di queste opere, si sono poi consultati collezioni, articoli e saggi in lingua giapponese sull'argomento nei limiti delle risorse che una ricerca effettuata fuori dal Giappone può comportare. Una delle principali sfide, nella ricostruzione del quadro biografico, anche per questo, è stata indubbiamente l'impossibilità di consultare o accedere ad una *zenshū* dell'autore, che, nonostante il limitato periodo preso in analisi, avrebbe comunque costituito un'importante fonte primaria al fine di reperire e consultare le prime poesie composte da Nishiwaki. Ciononostante, si è cercato di essere il più esaustivi e completi possibili con il materiale a propria disposizione.

## 1.2. *Dall'infanzia alla laurea*

Nishiwaki nacque il 20 gennaio del 1894, secondogenito di una famiglia dell'alta borghesia di Ojiya, nella prefettura giapponese di Niigata.<sup>1</sup> Il padre, Nishiwaki Kanzō, all'epoca trentaquattrenne, proveniva da una famiglia particolarmente attiva nel settore mercantile ed era a capo della Ojiya Ginkō (Banca di Ojiya). La madre, Kisa, ebbe ben sette figli, di cui quattro maschi e tre femmine, pertanto Nishiwaki venne affidato già in tenera età ad una balia. Gli interessi del giovane si orientarono sin dalla scuola elementare, cominciata nel 1900 presso la Ojiya Jinjō Kōtō Shōgakkō (Scuola elementare ordinaria di alto livello di Ojiya), verso il mondo artistico. La grande passione per la pittura che accompagnò il poeta per tutta la vita cominciò già a manifestarsi durante le lezioni di arte ricevute nella prima infanzia. Quando iniziò la scuola media alla Niigata Kenritsu Ojiya Chūgakkō (Scuola media di Ojiya della prefettura di Niigata) nel 1906 cominciò a interessarsi alla lingua inglese, studiandola con tanta dedizione da guadagnarsi il nomignolo “*eigoya*”<sup>2</sup> (maniacco della lingua inglese). Sicuramente, una risorsa importante nell'alimentare questo suo amore fu la collezione di famiglia di libri in lingue straniere.

Immerso in queste sue letture internazionali, Nishiwaki partecipò poco alle attività svolte dai suoi coetanei e arrivò persino a sottrarre tempo alle altre materie scolastiche pur di dedicarsi alla propria fissazione. Tuttavia, nonostante questa marcata propensione per le lettere, il futuro poeta non avvertì mai una certa sintonia con l'archetipo dello studente-intellettuale giapponese dell'epoca che sperimentava coi versi sin dall'adolescenza. Anzi: Nishiwaki guardava con distacco questo mondo spesso caratterizzato da uno stile di vita *bohémien*, tra prostitute e alcol, ritenendolo eccessivamente appariscente. Preferiva cimentarsi nella sua altra grande passione: la pittura, appunto. Ciò che catturava la sua attenzione, come fa presente Hirata, non era tanto ciò che gli si trovava vicino, la letteratura giapponese a lui contemporanea, insomma, ma i componimenti antichi e in lingua straniera.<sup>3</sup> Del resto, l'autore scoprì il proprio amore per la letteratura e in particolare per la poesia dopo aver letto a lezione poesie in cinese classico.

Nel 1910 viaggiò fino a Sado per festeggiare il termine dei propri studi presso la scuola media. Dopo essersi diplomato nel 1911, con il permesso del padre, decise di seguire la propria vena artistica e continuare gli studi di pittura su consiglio del proprio professore d'arte. È noto che

---

<sup>1</sup> Le informazioni biografiche contenute in questo e negli altri paragrafi si basano su cfr. Hosea HIRATA, *The Poetry and Poetics of Nishiwaki Junzaburō: Modernism in Translation*, Princeton, Princeton University Press, 1993, pp.xviii-xxv, NISHIWAKI Junzaburō, *Azami no koromo*, Tokyo, Kodansha Bungei Bunko, 1991, pp. 332-336 (nenpu), Yasuko CLAREMONT, “A Turning Point in Nishiwaki Junzaburō's Poetic Career”, in *Journal of the Oriental Society of Australia*, 20-21/1, 1988, pp. 21-25.

<sup>2</sup> Cfr. HIRATA, *The Poetry and Poetics...*, op. cit., p. xix.

il suo sogno fosse, in quegli anni, divenire un grande artista e recarsi in Francia per poter studiare e coronare questo progetto. Nell'aprile dello stesso anno si recò a Tokyo, dove divenne discepolo di Fujishima Takeji (1867-1943), un artista dell'epoca famoso per le proprie opere di pittura in stile occidentale. Grazie a questa esperienza, Nishiwaki ebbe modo di conoscere altri pittori di quel periodo, ad esempio Kuroda Seiki (1866-1924) e Shirotaki Ikunosuke (1873-1960). Tuttavia, nonostante l'importanza di questi incontri e il privilegio di aver potuto studiare sotto Fujishima, la determinazione di Nishiwaki nel voler divenire un pittore cominciò a vacillare. Solo un mese più tardi, a maggio, la morte del padre Kanzō diede il colpo di grazia a questi momenti di incertezza, convincendolo a indirizzarsi verso una carriera che potesse garantirgli una maggiore stabilità economica. Riprendendo un passaggio del saggio autobiografico di Nishiwaki *Nōzui no nikki* (Diario di un cervello, 1963), citato anche da Hirata, si comprende quanto questo momento sia stato difficile:

Once a young man is out of middle school, he has to choose a profession to make a living. Throughout my entire life, there was nothing that made me more depressed than this fact of life. When I became aware that I had to have a profession, I cursed life for the first time.<sup>4</sup>

Su esortazione dalla famiglia, nell'aprile del 1912, circa un anno dopo, Nishiwaki provò a sostenere l'esame di ammissione alla Daiichi Kōtō Gakkō ("Prima scuola superiore", oggi parte della Tōkyō Daigaku). Un aneddoto riportato da Hirata racconta che compilò solamente nella sezione dell'esame dedicata alla lingua inglese, per poi recarsi di propria iniziativa nel giardino dell'istituto a leggere *A Midsummer Night's Dream* di William Shakespeare. In ogni caso, l'esito della prova fu negativo e Nishiwaki non venne ammesso. Pochi mesi più tardi, nel settembre 1912, riuscì tuttavia ad entrare nel corso preparatorio del dipartimento di economia e finanza dell'università Keiō. La figura del fratello maggiore Shūtarō giocò, in tal senso, un ruolo fondamentale nella scelta dell'università, in quanto lui stesso studente dell'istituto.

L'immatricolazione dell'ormai diciottenne Nishiwaki risvegliò la sua passione per la letteratura straniera: da avido lettore, riprese a coltivare i propri interessi internazionali durante il proseguimento della propria carriera da studente di economia. Studiò per conto proprio il tedesco, il francese, il greco antico<sup>5</sup> e il latino. Si cimentò anche, per la prima volta in vita propria, nella composizione di versi in lingua inglese, mostrando già allora di non apprezzare i toni della lingua giapponese in poesia, che riteneva eccessivamente retorici e sentimentali. Lesse inoltre diversi autori della letteratura occidentale, tra cui Tolstoj,

---

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> HIRATA, *The Poetry and Poetics...*, cit., p. xx.

<sup>5</sup> Cfr. Steven J. WILLETT, "Ambarvalia", in *A Journal of Humanities and the Classics*, 12/1, 2004, p. 41.

Dostoevskij, Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, Flaubert, Pater, Symons, Yeats, Wilde e Nietzsche. Dichiarò anche di aver concluso la lettura de *Il Capitale* di Karl Marx, a cui avrebbe avuto accesso attraverso l'amicizia con Nozaka Sanzō (1892-1993), uno studente che diventerà un'importante figura per il comunismo giapponese.<sup>6</sup> Un altro legame importante fu quello con il futuro romanziere Washio Ukō (1892-1951), che fece conoscere a Nishiwaki i grandi poeti del simbolismo francese. Nonostante i suoi interessi lo spingessero verso tutt'altro ambito, Nishiwaki, probabilmente anche a causa delle pressioni che la sua famiglia esercitava, decise di non cambiare il proprio percorso di studi.

Nonostante questi dissidi interiori, Nishiwaki ebbe un curriculum accademico di ottimo livello, culminato, nel 1917, nel conseguimento del titolo in un modo che potremmo definire 'eccentrico'. Si laureò difatti presentando una tesi interamente scritta in latino (il cui titolo originario, non pervenuto, viene tradotto in inglese da Hirata come "Pure Economics")<sup>7</sup> che trattava l'economia come una forma di sociologia.<sup>8</sup> Al momento della pubblicazione della tesi, nessun collega del dipartimento di studi di Nishiwaki, come riporta Hirata, era in grado di leggerla.<sup>9</sup> Il suo professore, Koizumi Shinzō, gli chiese quindi di scrivere una sinossi dell'elaborato in lingua giapponese. Il risultato, lungo quindici pagine, causò sdegno e pettegolezzi, alimentati dalla erronea convinzione che lo studente avesse conseguito il titolo con una tesi tanto breve.

### 1.3. *Dalla vita dopo la laurea alla pubblicazione di Spectrum*

Dopo la laurea, il primo impiego di Nishiwaki fu per il *Japan Times*, un giornale in inglese allora diffuso in Giappone, per il quale l'autore cominciò a scrivere articoli. Una carriera destinata a durare poco, a causa di cambiamenti nel personale amministrativo che si conclusero con un allontanamento di Nishiwaki dall'incarico. Nel 1918 trovò un lavoro alla Nihon Ginkō, ma anche questa fu una breve parentesi biografica, dal momento che il poeta cominciò ad accusare problemi di salute dovuti a disturbi polmonari. Disturbi che lo debilitarono al punto di costringerlo a ritirarsi e riposare per circa un anno presso la propria dimora a Ojiya. Ripresosi, trovò dapprima nel 1919 un impiego a tempo parziale presso il

---

<sup>6</sup> Cfr. HIRATA, *The Poetry and Poetics...*, cit., p. xx. Non viene tuttavia specificato dal critico dove Nishiwaki abbia dichiarato di aver letto *Il Capitale*.

<sup>7</sup> Cfr. HIRATA, *The Poetry and Poetics...*, cit., p. xx.

<sup>8</sup> Cfr. KEENE, *Dawn to the West: Japanese Literature of the Modern Era*, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1984 [1999], p. 323.

<sup>9</sup> Cfr. HIRATA, *The Poetry and Poetics...*, cit., p. xxi.

ministero degli affari esteri, per poi dedicarsi, nell'anno successivo, al ruolo di docente presso il corso preparatorio del dipartimento di inglese nell'università Keiō.<sup>10</sup>

Fu proprio tra il 1917 e il 1920 che Nishiwaki cominciò a pubblicare saggi e poesie in lingua inglese presso la rivista *Eigo bungaku* (Letteratura inglese). Esempi emblematici di questa rosa di pubblicazioni possono essere *Pomengrate* e *Sonnet of Summer*, due sonetti interamente in inglese datati 1921. Le poesie dell'autore riconducibili a questi anni hanno un tono ben diverso dalla sua produzione in età matura, dimostrando a tratti uno stile romantico particolarmente debitore di John Keats (1795-1821), a detta di Yasuko Claremont "lirico e ancora giovanile".<sup>11</sup> La terza strofa di *Sonnet of Summer*, ad esempio, recita:

My head on you soft breast I rest, to hear  
It murmur, ripple, cry with doleful groups  
Of poplars trembling till I drop a tear.<sup>12</sup>

Tra le altre caratteristiche dello stile poetico di questo giovane Nishiwaki, quella che maggiormente emerse fu il rapporto conflittuale tra l'autore e la sua lingua madre, ben definito dalla scelta di cominciare a comporre poesie in lingua inglese. Un rapporto che si riverserà per diversi anni sulle sue opere, come dimostrerà poi Hirata nel tentativo di applicare le teorie di Walter Benjamin sulla violenza della lingua ai vari 'errori' che ricorrono nelle opere di Nishiwaki (vedi *infra*, capitolo 2).<sup>13</sup> Tuttavia, nonostante questo iniziale rapporto di diffidenza con la lingua giapponese, nel 1920 avvenne qualcosa che fece cambiare idea al poeta, cioè la lettura di un'opera. Questa altro non era che la raccolta di poesie *Tsuki ni hoeru* (Abbaiare alla luna) di Hagiwara Sakutarō (1886-1942), pubblicata nel 1917.<sup>14</sup> Il tono fortemente evocativo ed espressivo con cui Sakutarō aveva intinto i propri versi era riuscito a smuovere qualcosa nell'animo di Nishiwaki, convincendolo finalmente che il giapponese, nella sua forma più colloquiale, potesse divenire un efficace mezzo di trasmissione degli ideali di un poeta.<sup>15</sup> Tuttavia, per il momento, Nishiwaki preferì continuare a dedicarsi alla stesura di sonetti in lingua inglese, restando attaccato al modello poetico di Keats che aveva particolarmente a cuore. La lettura dell'opera di Sakutarō, del resto, come osserva Hirata, fu abbastanza idiosincratica: stando a quanto Nishiwaki avrebbe dichiarato in un'intervista, ciò che aveva appreso dalla lettura di *Tsuki ni hoeru* sarebbe stato il *kaigyaku* (termine traducibile

---

<sup>10</sup> Su questo passaggio della vita di Nishiwaki le fonti riportano informazioni leggermente discordanti. Si è scelto, in questo caso, di seguire quanto riportato nel *nenpu* in lingua giapponese consultato in *Azami no koromo*, op cit., p. 333 e non quanto suggerito dalle fonti in lingua inglese.

<sup>11</sup> Cfr. CLAREMONT, *A Turning Point...*, cit., p. 22.

<sup>12</sup> Cit. in CLAREMONT, *A Turning Point...*, cit., p. 22.

<sup>13</sup> Cfr. HIRATA, *The Poetry and Poetics...*, op. cit., pp. 167-183.

<sup>14</sup> Cfr. ZANOTTI, Pierantonio, *Introduzione alla storia della poesia giapponese: dall'Ottocento al Duemila*, Venezia, Marsilio, 2012, p.57.

<sup>15</sup> Cfr. CLAREMONT, *A Turning Point...*, cit., p. 21.

con 'arguzia', oppure umorismo) contenuto nello stile dei componimenti.<sup>16</sup> Una caratteristica stilistica che, stando alle sue stesse parole, gli causò momenti particolarmente ilari durante la lettura. Sarà proprio dietro a questo ridere, secondo Hirata, che si delineerà la differenza tra i due poeti.

Nel 1922, dopo aver letto e amato un'opera di Flaubert, *Trois contes* (1877), decise di basare una poesia lunga in lingua inglese sui suoi contenuti, intitolandola *St. Julien the Parricide* e facendola pubblicare su *Mita bungaku*. Pochi mesi dopo, Nishiwaki partì per l'Europa, inviato a Oxford dal proprio istituto universitario per studiare letteratura inglese, critica letteraria e linguistica. La partenza avvenne il 7 luglio 1922 dal porto di Kōbe (o di Yokohama, secondo alcune fonti)<sup>17</sup> con una nave chiamata Kitanomaru. Lungo la traversata l'imbarcazione farà tappa a Singapore, in Egitto e in Italia, arrivando a destinazione, in Inghilterra, pochi mesi dopo, in agosto. Un interessante aneddoto riportato da Yasuko Claremont dal *Nōzui no nikki* racconta che l'autore, in occasione del viaggio nel continente che tanto aveva studiato, avesse portato con sé alcuni libri come *I fiori del male* (1857), *Così parlò Zarathustra* (1881) e *Tsuki ni hoeru*.<sup>18</sup>

A causa di ritardi nella registrazione per l'inizio del semestre alla Oxford University, trascorse un anno prima che Nishiwaki iniziasse l'attività prevista dal programma universitario. Ne derivò, secondo Hirata, un anno molto importante per lo sviluppo dei capisaldi della sua poetica.<sup>19</sup> In questo frangente, difatti, approfittò del tempo a propria disposizione per inserirsi all'interno dei dibattiti letterari e culturali dell'Inghilterra dell'epoca, intrecciando rapporti di amicizia e conoscenza con vari individui di questo paese straniero. Trovato alloggio a South Kensington presso il Roland Hotel, conobbe diversi giovani artisti, poeti, pittori e giornalisti, come Sherard Vines e William Plomer, e strinse anche amicizie importanti con alcuni personaggi dell'epoca. Ad esempio, instaurò un rapporto di profonda fiducia con il romanziere emergente John Collier (1901-1980), a cui permise anche di leggere alcuni dei componimenti che aveva scritto in inglese.

In un clima di generale fermento e sperimentazione, portato da un imperversante modernismo che bussava alla porta di quella decade inglese, Nishiwaki, grazie a questi circoli, assistette in prima linea alla pubblicazione di opere che avranno un notevole impatto sul suo pensiero e su

---

<sup>16</sup> Cfr. HIRATA, *The Poetry and Poetics...*, op. cit., p. xxi. Anche qui il saggista non fornisce dati cronologici su quando avvenne la suddetta dichiarazione.

<sup>17</sup> Anche qui le fonti consultate forniscono informazioni diverse: nel *nenpu* di *Azami no Koromo* (op. cit., p. 334) è riportato Kōbe, in Hirata, *The Poetry and Poetics...* (op. cit., p. xxii) si trova invece come luogo di partenza del poeta il porto di Yokohama.

<sup>18</sup> Cfr. CLAREMONT, "A Turning Point...", cit., p. 21.

<sup>19</sup> Cfr. HIRATA, *The Poetry and Poetics...*, op. cit., p. xx.

ciò che Claremont definisce “la sua esperienza letteraria individuale”.<sup>20</sup> Fu infatti nel 1922 che comparvero *The Waste Land* di T. S. Eliot e *Ulysses* di James Joyce. Nell’incontro dell’autore con la produzione di Eliot giocò un ruolo fondamentale proprio John Collier. Costui, etichettando come eccessivamente *démodé* le poesie che Nishiwaki aveva scritto di proprio pugno e gli aveva mostrato, decise di allargare gli orizzonti dell’autore giapponese. Nel fare ciò, lo introdusse a *The Waste Land*, allora pubblicata sul primo numero di *Criterion*. Fu la prima volta documentata in cui Nishiwaki entrò in contatto con un testo modernista inglese, nonché un punto focale della sua biografia. Il suo stile, difatti, grazie a questa lettura e alla mediazione di Collier, cominciò a mutare, indirizzandosi verso una direzione nuova, più orientata verso le tendenze di questo movimento che ancorata al romanticismo di Keats.

Nondimeno, l’Inghilterra degli anni ’20 fu il teatro di un ardente dibattito culturale, acceso dall’interazione tra le avanguardie europee. I circoli avanguardistici di Londra prosperavano, insomma, grazie ad un intersecarsi di movimenti come imagismo, simbolismo, dada, futurismo, espressionismo, cubismo e, dal 1924, con la pubblicazione del primo manifesto di André Breton, surrealismo. Nishiwaki e Collier seppero cogliere le opportunità più vantaggiose offerte da queste circostanze, studiando e contemplando dipinti di pittori come Van Gogh, Matisse e Picasso. Dal punto di vista letterario, ebbero modo di apprezzare le opere di Ezra Pound, Eliot, James Joyce e Wyndham Lewis. Non meno importante, ebbero l’opportunità nel 1922 di assistere ad un’esibizione di balletto russo organizzata da Sergej Diaghilev e di ascoltare la musica di Igor Stravinskij. Nei limiti delle proprie possibilità, Nishiwaki comprò anche testi e pubblicazioni moderniste, ad esempio l’*Ulysses* di Joyce.

Alcuni di queste letture effettuate dal poeta all’inizio degli anni venti influenzarono il suo stile per diversi anni. Di Pound, ad esempio, riprenderà diversi concetti: l’amore per il verso libero, la convinzione che il processo di invenzione del nuovo consistesse in un ripensamento e rielaborazione delle tradizioni del passato. Più in linea con la figura poetica di Hilda Doolittle “H. D.”, invece, considerata da Ezra Pound una delle personalità più caratteristiche dell’imagismo, Nishiwaki riprese l’avere come soggetto di alcune poesie fiori ed immagini riconducibili ad un contesto ellenico.<sup>21</sup>

Nel 1923, dopo aver assaporato le nuove voghe artistiche e aver arricchito, come direbbe Pierre Bourdieu, il proprio capitale culturale interagendo con le diverse esperienze europee, Nishiwaki effettuò a luglio un viaggio in Scozia, dopodiché in settembre riuscì finalmente ad

---

<sup>20</sup> Cfr. CLAREMONT, “A Turning Point...”, cit., p. 21.

<sup>21</sup> Cfr. P. E. FIRCHOW, “Ezra Pound’s Imagism and the Tradition”, *Comparative Literature Studies* vol. 18, num. 3, Papers of the Seventh Triennial Meeting of the American Comparative Literature Association, 1981, pp. 379-381.



immatricolarsi presso il New College di Oxford, aprendo così un anno che dedicò allo studio del *middle english*. Durante la consueta pausa natalizia del corso di studi, si recò prima in Francia, poi in Svizzera. Ripresa l'attività di studente, pochi mesi dopo, all'inizio del 1924, decise di partecipare al Newdigate Contest tenuto dall'università di Oxford. La commissione richiedeva la consegna di una poesia su un particolare tema, pur garantendo una certa libertà stilistica agli iscritti. Nishiwaki decise di consegnare un'opera in lingua latina, tuttavia la quantità di tempo per realizzare il progetto si rivelò insufficiente: non riuscì a consegnare in tempo e la vittoria andò alla poesia *Michelangelo* di Franklin McDuffee.

Tutte le esperienze che l'autore ebbe modo di vivere in questi anni in trasferta si tradussero in una netta evoluzione stilistica. Le prime poesie pubblicate dall'autore su suolo inglese risuonano di un timbro tutto nuovo rispetto ai testi che erano comparsi qualche anno prima su *Eigo bungaku*, impregnandosi come fa notare Claremont del gusto letterario delle correnti avanguardistiche che stavano attraversando quella terra.<sup>22</sup> Esempio emblematico, in tal senso, potrebbe essere costituito proprio dalla prima opera di Nishiwaki comparsa su una rivista anglosassone, *A Kensington's Idyll* del 1924, presente tra l'altro nello stesso numero della rivista *The Chapbook* in cui Eliot pubblicò *Doris' Dream Songs*, ossia il trentanovesimo, uscito in gennaio. La prima delle tre sezioni dell'opera del poeta giapponese così recita:

ATKINSON has a tremendous storm of gloom,  
When the lilacs come into bloom.  
The waves of languor dash against his breast:  
In his pajamas he takes a rest.  
His tongue is as bitter as a tansy leaf;  
His eyes are cloudy with grief.  
His windpipe is deprived of sonorous words;  
His hair makes a nest for the birds.  
He mutters: "The curlew must not sing to-night.  
I must not weep: I must fight."  
He sups on a bottle of stout, filberts and bread,  
And slips into a snowy bed.<sup>23</sup>

Prestando attenzione alla scelta dell'autore di utilizzare la parola "idyll" nel titolo della poesia, potremmo supporre che comincino a delinearsi alcuni tratti della poetica di Nishiwaki che rivedremo negli anni successivi, anche in *Ambarvalia*. La parola idillio rimanda, infatti, ad un paesaggio bucolico, pastorale e di stampo classico. Uno scenario le cui figure, come vedremo,

---

<sup>22</sup> Cfr. CLAREMONT, *A Turning Point...*, cit., p. 23.

<sup>23</sup> Cit. in CLAREMONT, *A Turning Point...*, cit., p. 23.

compaiono a più riprese nell'opera del 1933. Il testo assume a tratti un carattere "allusivo, umoristico e deliberatamente contraddittorio", come fa notare Claremont, il che confermerebbe il notevole passo avanti dell'autore nella creazione di quel particolare stile intellettualistico proprio della prima parte della sua produzione.<sup>24</sup>

Circa sei mesi dopo la pubblicazione di *A Kensington's Idyll*, in data 25 luglio 1924 Nishiwaki si sposò con una pittrice britannica, Marjorie Biddle (Bittle nei testi di Claremont e di John Solt), sei anni più giovane di lui.<sup>25</sup>

#### 1.4. *Da Spectrum a Une Montre Sentimentale*

Nell'agosto del 1925, Nishiwaki pubblicò a proprie spese presso la Cayme Press di Londra quella che da molti viene considerata la sua prima raccolta significativa di poesie: *Spectrum*, scritta in lingua inglese. Composta da quarantacinque componimenti accomunati a livello tematico da una marcata componente biografica, *Spectrum* colpisce, secondo Claremont, soprattutto per l'adozione di Nishiwaki delle tecniche imagiste. In *Sycamore*, in linea con gli ideali del movimento, è possibile notare una forte componente sensuale ed immaginifica impegnata nella descrizione del paesaggio di un parco:

Evening  
A flame which green stockings feed  
Burns in an abandoned aqueduct  
    A noble deed  
Green corpuscles like a great army progress  
A game of chess  
Hedge accentors trill troll  
    And astound  
A flower-vase frozen and a wealthy beetle snow-bound  
Again the water plays a piano in the cement  
Moors drink cocktails in the cooling tent  
A spring-cart laden with spades casts a hyperbole  
What an intensified shade, a beautiful masonry!<sup>26</sup>

Cominciano a intravedersi anche, in altri componimenti della raccolta, tra i quali *Northern Spring* e *Autumn*, riflessioni più profonde, filosofiche, da parte del poeta, suggerite dall'introduzione di lessico riconducibile all'interiorità dell'essere umano: "sadness",

---

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> Cfr. HIRATA, *The Poetry and Poetics...*, cit., p. xxiii. Si è prediletta la dicitura "Biddle" in quanto presente anche in Kumekawa. Per ulteriori raffronti cfr. Kumekawa Mitsuki, "Creativity and Tradition in Poetry: The case of Nishiwaki Junzaburō", in *Acta Asiatica*, 79, 2000, p.83. Per "Bittle" cfr. John SOLT, *Shredding the Tapestry of Meaning, The Poetry and Poetics of Kitasono Katsue (1902-1978)*, Cambridge, Harvard University Press, 1999, p.56.

<sup>26</sup> Cit. in CLAREMONT, *A Turning Point...*, cit., pp. 23-24.

“loneliness”, “tearfulness”, “God”, “soul”, “death”, “tired”, “weary”.<sup>27</sup> L’autore si interroga sul senso della vita, compiendo un altro passo verso la creazione di alcuni degli ideali che lo accompagneranno per tutta la sua carriera letteraria. Già in questi anni esprime il proprio disaccordo nei confronti della concezione di un Dio creatore, tipico della religione cristiana, attraverso *Exclamations* (una raccolta di poesie scritta in questo periodo, tuttavia pubblicata solo postuma). Sebbene infatti il termine “Dio” compaia in alcune opere di Nishiwaki, pare che il valore ad esso attribuito sia meramente associativo. Diviene, secondo Claremont, un concetto strumentale che si intreccia semanticamente con lo status di solitudine ed eternità. Altro tropo consolidatosi all’interno delle poesie di *Spectrum*, prendendo sempre ad esempio il testo di *Autumn* o *Northern Spring*, oltre al già citato *Sycamore*, sono i rimandi dell’autore al mondo naturale. In particolar modo, come fa notare Claremont, al mondo vegetale viene dedicata una spiccata attenzione: ci sono elementi come gli alberi da frutto che assumono di volta in volta sfumature semantiche diverse, in particolar modo il pero e l’albicocco.<sup>28</sup> Prendendo a modello anche gli stessi versi di *Ambarvalia* è possibile accorgersi quanto l’autore continui a insistere su questi motivi anche diversi anni dopo. I fiori, indipendentemente dalle accezioni semantiche che possano assumere, compaiono a più riprese in *Ambarvalia*, impegnando interi titoli di poesie (*Sumire*, viole) o svolgendo altre volte quasi una mera funzione ‘decorativa’ e sensuale, ancillare ai cromatismi con cui vengono costellate le sue opere (“Naimenteki ni fukaki nikki”, Diari intimi/Journaux intimes).<sup>29</sup>

La ricezione della raccolta si potrebbe definire controversa. Non mancarono recensioni dai toni piuttosto duri, come attesta Hirata inserendo nel suo saggio brani tratti dal numero del *Times Literary Supplement* del 29 ottobre 1925:

The sub-title of Mr. Nishiwaki’s book is “The Sick Period: A Novel” and the patient is delirious throughout (...) Such verse lacks the art either of sense or of nonsense (...).<sup>30</sup>

O altre dai toni più neutrali, come dimostrò il brano comparso pochi mesi dopo sul numero di *The Daily News* del 17 novembre:

Mr. Nishiwaki seeks a standard manner capable of expressing, without modulation, any really modern thing from a cigarette to a fit of delirium. Many possible plots emerge from his novels, of which the foremost is perhaps this: an Oxford undergraduate, finding that elephants and monkeys perambulate the streets of a place which might be Chelsea, goes to the seaside for a change, and is there obsessed by the belief that he is being maliciously prevented from receiving alcoholic refreshment. But here a warning

---

<sup>27</sup> Cfr. CLAREMONT, *A Turning Point...*, cit., p. 24.

<sup>28</sup> Cfr. CLAREMONT, “A Turning Point...”, cit., p. 21.

<sup>29</sup> Vedi *infra* per il testo dello opere (Capitolo 3).

<sup>30</sup> HIRATA, *The Poetry and Poetics...*, cit., p. xxiii.

note should perhaps be struck. It all might well be simply the interplay of symbols, and the book an account of England and war.<sup>31</sup>

Nell'ottobre dello stesso anno in cui *Spectrum* comparve, Nishiwaki rientrò in Giappone con Marjorie Biddle senza completare il corso onorario di studi che lo aveva portato a Oxford.

Lungo il viaggio di ritorno, fece tappa a Parigi. Appoggiandosi ad un editore della città, cercò di pubblicare inoltre un'altra raccolta di poesie che aveva composto in lingua francese, intitolata *Une montre sentimentale*, opera che purtroppo venne rifiutata, non vide le stampe e rimase inedita. Parte dei componimenti e dei *leitmotiv* in essa presenti, tuttavia, vennero ripresi all'interno della sua prima grande raccolta, *Ambarvalia*.

### 1.5. Il ritorno in Giappone e gli scritti teorici

Nel 1926 Nishiwaki fu nominato professore di letteratura inglese alla Università Keiō. L'attività gli permise di inserirsi, attraverso i periodici universitari e l'interazione coi propri studenti, ad esempio Takiguchi Shuzō (1903-1979), Satō Saku (1905-1996), Ueda Toshio (1900-1982), Ueda Tamotsu (1906-1973) e Miura Kōnosuke (1903-1964), nel dibattito culturale e letterario dell'epoca, dando il proprio contributo attraverso saggi e traduzioni.<sup>32</sup> Le sue prime pubblicazioni furono un importante mezzo per l'introduzione in Giappone del modernismo di matrice europea. Facendosi valere sia come autore che come teorico, Nishiwaki pubblicò vari saggi su alcune delle principali riviste giapponesi dell'epoca, come *Mita bungaku*, della quale si impegnò personalmente per riprenderne la pubblicazione, e *Shi to shiron*.<sup>33</sup>

Questa stagione si aprì proprio nel 1926 con la pubblicazione su *Mita bungaku* di una poesia in lingua francese, *Paradis perdu*, e di *Profanus*, un saggio di poetica surrealista. Seguirono sul medesimo periodico poi altri trattati come *The Extinction of Poetry* e *Esthétique Foraine*. Nel 1927, collaborò con Hori Tatsuo (1904-1953) e Ishimaru Jūji (1902-1968) realizzando la poesia *Méla*, in francese. A partire dal mese di settembre del 1928, collaborò con autori come Haruyama Yukio (1902-1994) e Anzai Fuyue (1898-1965) alla pubblicazione del periodico quadrimestrale *Shi to shiron*. Parte degli articoli pubblicati su questa rivista e negli anni precedenti su *Mita bungaku* vennero poi raccolti nell'opera *Chōgenjitsushugi shiron* (Poetica del surrealismo) nel 1929. Nel 1930, pubblicò *Shururearisumu bungakuron* (Teoria letteraria del surrealismo) attraverso la casa editrice Tenninsha. Queste due ultime raccolte costituirono un importante *corpus* di studi di poetica che fornisce dati sulla posizione dell'autore circa

---

<sup>31</sup> HIRATA, *The Poetry and Poetics...*, cit., pp. xxiii-xxiv.

<sup>32</sup> Cfr. KUMEKAWA, *Creativity and Tradition...*, op. cit., p.84 e CLAREMONT, *A Turning Point...*, op. cit., pp. 24-25.

<sup>33</sup> Vedi *infra* (capitolo 2) per maggiori informazioni sullo stato dello *shidan* e sui periodici in circolazione.

l'avanguardia surrealista (Per approfondimenti vedi *infra*, capitolo 2). Sempre nel 1930, comparve una nuova raccolta di poesie in volume: *Poems Barbarous*, composta interamente da componimenti in lingua inglese.

Questi anni di rientro sul suolo nipponico, dal 1926 al 1930, furono dunque piuttosto produttivi per il curriculum letterario dell'autore, che si arricchì come abbiamo visto di diversi titoli. Di lì a poco, inoltre, vi furono altri cambiamenti significativi nella vita di Nishiwaki. Nell'aprile del 1932 divorziò da Marjorie Biddle, senza avere figli, per poi risposarsi nell'agosto dello stesso anno con una donna giapponese, Kuwayama Saeko. La pubblicazione di *Ambarvalia*, che costituirà il centro della nostra analisi nel terzo capitolo dell'elaborato, seguì poco dopo questi avvenimenti, nel 1933. Ad oggi, essa è considerata una delle raccolte più significative dell'autore, nonché un testo emblematico delle nette divergenze stilistiche e tematiche che ricorrono tra la sua produzione antebellica e quella degli anni successivi al conflitto mondiale, ad esempio *Tabibito kaerazu* (Il viandante non ritorna, 1947).

## Capitolo II: Contestualizzare Nishiwaki Junzaburō. Poetica e avanguardie nel *bundan* del periodo.

### 2.1. Premessa

Nella prima parte di questo capitolo si cercherà di contestualizzare la figura di Nishiwaki all'interno dello *shidan* giapponese. A tal proposito, verranno analizzati lo scenario poetico e le sue figure di spicco che hanno contraddistinto il Giappone all'inizio del Novecento. Il concetto di avanguardia giocherà in tal senso un ruolo focale, dal momento che le nuove tendenze tematiche e stilistiche, sia sul piano letterario che su quello artistico, giunsero in Giappone grazie alla formazione ed evoluzione di questi movimenti europei. Dopo un breve paragrafo introduttivo in cui si cercherà di rapportare il concetto di avanguardia allo scenario letterario e poetico giapponese di inizio novecento, l'analisi dedicherà particolare attenzione al dadaismo e al surrealismo, movimenti ai quali Nishiwaki, pur non essendosi mai dichiarato parte degli stessi, viene associato per via di alcuni tratti stilistici o per la pubblicazione di alcuni trattati (vedi *infra*). Nella ricostruzione del quadro storico letterario del decennio degli anni Venti e dell'inizio degli anni Trenta le fonti principali sono state *Shredding the Tapestry of Meaning* (1999) di John Solt e *The Poetry and Poetics of Nishiwaki Junzaburō* (1993) di Hosea Hirata. Un'altra opera consultata, più marginalmente, è stata *Fault Lines: Cultural Memory and Japanese Surrealism* (1999) di Miryam Sas. Dopo aver ricostruito lo stato dello *shidan* dell'epoca nel modo più accurato possibile, si passeranno in rassegna alcuni dei saggi pubblicati da Nishiwaki attraverso la traduzione in inglese fornita, ancora una volta, dal saggio del critico Hirata, di cui verranno ripresi passaggi ed analisi critiche, con inerenti spiegazioni sulla poetica dell'autore. L'intento finale di questa sezione, integrativa al primo capitolo biografico, è fornire un quadro sufficientemente completo per procedere all'analisi dei componimenti di *Ambarvalia*, che saranno oggetto del capitolo successivo. A tal proposito, verranno presi in considerazione anche articoli in lingua giapponese, ad esempio quelli di Murata Mihoko e Sugimoto Tōru (vedi *infra*).

Si è cercato di prediligere un approccio analitico sincronico, di modo da non far smarrire il lettore nella miriade di periodici che si susseguono dall'inizio alla fine degli anni Venti. Tuttavia, per non spezzare il filo logico, nonché la continuità di alcune sezioni (ad esempio quelle dedicate al dadaismo e al surrealismo) è stato necessario posticipare l'analisi nel dettaglio di saggi come *Profanus* (1926) e *Shi no shōmetsu* (L'estinzione della poesia, 1927),

benché antecedenti all'esperienza di *Fukuikutaru kafu yo* ("O olezzanti fuochisti", dicembre 1927) e *Shi to shiron* (Poesia e teoria poetica, 1929).

## 2.2. *Avanguardia e modernismo*

È molto complesso cercare di utilizzare una terminologia che possa essere ritenuta universalmente corretta o accettabile quando si parla di avanguardia. Se quando Renato Poggioli scrisse *Teoria dell'arte d'avanguardia* (1962) questo concetto era stato oggetto d'analisi di un limitato numero di testi<sup>1</sup>, ad oggi si conta un numero decisamente maggiore di contributi sull'argomento. Una questione allora affrontata riguarda quando utilizzare la parola "avanguardia" e quando il termine "modernismo".

Poggioli affermava che "modernismo" fosse ormai divenuto un termine insignificante, problematico e privo del senso storico di distacco con la tradizione che originariamente gli era attribuito.<sup>2</sup> Allo stesso tempo, rilevava però quanto geograficamente l'alternanza di questo concetto e quello di avanguardia fosse molto dibattuta. L'espressione "modernismo", ad esempio, aveva avuto molta più fortuna nel retaggio di studi inglese e americano, venendo spesso associato all'ambito della letteratura. L'"Avanguardia" veniva percepita come un concetto più straniero, presente, ma più "istintivo ed empirico" che teorico e teorizzato.<sup>3</sup>

Riflettendo brevemente su quello che secondo Poggioli<sup>4</sup> è uno slittamento del termine da un ambito più politico e di sinistra, come implicato da Baudelaire in *Mon coeur mis à nu*, ad una sfera più culturale, artistica e letteraria, si potrebbe continuare l'analisi del ruolo dell'avanguardia con quanto enunciato da Peter Bürger in *Teoria dell'avanguardia* (1974). Secondo Bürger, l'avanguardia si configura come un punto di cesura con la tradizione, un tentativo di alcune opere di superare ciò che viene considerato l'istituzione artistica. In altre parole, è un fenomeno che si manifesta quando un autore (artista o scrittore) cerca di separarsi dal canone e affermare la propria autonomia.<sup>5</sup> Tale processo fa sì che avvenga, secondo Bürger, una "riconversione dell'arte in prassi vivente".<sup>6</sup> Ne deriva una complessa teorizzazione del binomio arte-vita che vede l'avanguardia come un'opera che si rapporta alla realtà in modo disorganico e non convenzionale. L'avanguardia si volge all'autocritica dell'arte stessa, nonché alla legittimazione della propria ragion d'essere un movimento di rottura. Un movimento di rottura che, però, alla fine, è destinato secondo Bürger ad un

---

<sup>1</sup> Cfr. Renato, POGGIOLI, *Teoria dell'arte di avanguardia*, Bologna, Il Mulino, 1966, p. 13.

<sup>2</sup> Cfr. Renato, POGGIOLI, *Teoria dell'arte* ..., op. cit., p. 18.

<sup>3</sup> Cfr. Renato, POGGIOLI, *Teoria dell'arte* ..., op. cit., pp. 19-21.

<sup>4</sup> Cfr. Renato, POGGIOLI, *Teoria dell'arte* ..., op. cit., p. 22.

<sup>5</sup> Cfr. Peter, BÜRGER, Andrea, BUSSI e Paola, ZONCA (trad. it.), *Teoria dell'avanguardia*, Torino, Bollati Borlinghieri editore, 1990, pp. x-xi.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

inevitabile fallimento dovuto ad un'intrinseca contraddizione. Una contraddizione che si palesa nel momento in cui essa si identifica in rapporto all'arte borghese da cui tanto cerca di distaccarsi. Indipendentemente da questo fallimento, tuttavia, l'avanguardia resta comunque uno strumento utile attraverso cui comprendere "il sistema istituzionale in cui è inserita l'arte a partire dalla reazione avanguardistica".<sup>7</sup>

Secondo *Modernism* (2008) di Robin Walz, l'avanguardia si configura come un movimento di creazione e introduzione di nuove forme d'arte. Il modernismo, invece, assume in Walz caratteristiche simili (ma non identiche) all'avanguardia secondo Bürger, venendo descritto come un movimento che ha attraversato le varie arti a cavallo tra il diciannovesimo e il ventesimo secolo e che consiste nell'introduzione di nuove forme di arte ed estetica ritenute più adatte ad esprimere la sensibilità contemporanea. È stato in altre parole un utopico tentativo di cambiare il mondo fabbricando nuove forme di arte. Non è storicamente definito, ma si configura come un punto di rottura con la tradizione europea caratterizzato dalla tendenza di alcuni artisti a voler promuovere quella che il critico d'arte Harold Rosenberg definisce "tradizione del nuovo".<sup>8</sup>

Da tale premessa, emerge quanto i concetti di avanguardia e modernismo si siano evoluti nel corso degli ultimi decenni. Indubbio è che nelle fonti secondarie in lingua inglese che si sono consultate nel presente capitolo il termine modernismo venga molto più utilizzato di avanguardia, come aveva già osservato Poggioli nel 1962. Il fatto che si tratti di due concetti distinti, non intercambiabili, non sembra essere sempre chiaro. Del resto, il testo cronologicamente più vicino ai saggi consultati, cioè quello di Bürger, è anche l'unico tra i tre presi in considerazione che non fornisce una chiara distinzione tra i due termini. Alla luce di queste considerazioni, si utilizzeranno i termini con il dovuto discernimento. Quando si parlerà di modernismo, in ogni caso, ci si riferirà soprattutto al modernismo letterario inglese associato ad autori come Eliot.

### 2.3. *Prime tracce dell'avanguardia in Giappone*

Un aneddoto spesso raccontato dai poeti giapponesi attivi negli anni Venti e Trenta sostiene che André Breton, l'autore dei manifesti del surrealismo, fosse rimasto sconvolto dal sapere da un artista giapponese (di cui però non viene detto il nome) presente a Parigi nel 1936 che, in quello stesso anno, al di là dell'oceano, oltre cinquecento artisti, sia poeti che pittori, attivi nella capitale nipponica si definissero surrealisti.<sup>9</sup> Nonostante ciò, la tendenza di numerosi

---

<sup>7</sup> Queste considerazioni si basano su cfr. Peter, BÜRGER, *Teoria dell'avanguardia*, op. cit., pp. xii-xv.

<sup>8</sup> Cfr. Robin, WALZ, *Modernism*, Londra e New York, Routledge, 2008 [2013], pp. 1-8.

<sup>9</sup> Cfr. SOLT, *Shredding the Tapestry...*, op. cit., p. 2.



studiosi europei del ventesimo secolo fu, secondo Solt, continuare a trattare il movimento, e le avanguardie stesse, come se non si fossero mai, di fatto, sviluppati in Asia, e dunque in Giappone.<sup>10</sup> I motivi dietro a questa scelta, continua, sono particolarmente interessanti: sebbene fossero effettivamente note le interazioni culturali internazionali tra artisti europei e giapponesi, gli studi compiuti sugli anni Trenta sulla letteratura nipponica presentavano principalmente autori dal tono tradizionalista. Considerando il maggiore fascino che l'esaltazione del paese e della sua letteratura in toni esotisti esercitava sui lettori, gli studiosi fuori dal Giappone scelsero di non spostare il proprio focus di ricerca immediatamente, ignorando così le evoluzioni filo-avanguardistiche presenti nella letteratura giapponese di inizio Novecento. Si diffuse, di conseguenza, l'idea, inesatta, che le correnti avanguardistiche fossero uno sviluppo culturale prettamente europeo. In realtà, diverse figure spiccarono nel periodo antecedente alla guerra del Pacifico per lo stile e per la poetica: Takiguchi Shuzō, Nishiwaki Junzaburō, Kondō Azuma (1904-1988), Haruyama Yukio, Sagawa Chika (1911-1936), Yamanaka Saisei (1905-1977) e Kitasono Katsue (1902-1978).<sup>11</sup>

Molti di questi autori, come si vedrà in seguito, presero parte a quella che fu una vera e propria genealogia di periodici, pubblicati per la divulgazione di ideali artistici e culturali, spesso generati o interrotti rispettivamente dalla ripetuta associazione e dissociazione delle personalità poetico-letterarie dell'epoca. Tra alcune di queste fazioni i rapporti non furono proprio dei più cordiali. Ad esempio, tra correnti impegnate a livello sociale, come la poesia anarchica e la poesia futurista, e il Surrealismo, vi furono degli scontri. Rappresentativo, in tal senso, si potrebbe definire il contributo di Kanbara Tai (1898-1997), che, lasciando il gruppo a cui apparteneva precedentemente, *Shi to shiron* (per maggiori informazioni vedi *infra*) nel 1930, tacciò i surrealisti di aver perso la totale consapevolezza della realtà che li circondava.

È ancora oggetto di dibattito storiografico determinare con certezza il momento preciso in cui cominciarono a manifestarsi le avanguardie europee nel mondo. Si tende, tuttavia, a individuare una spinta ideologica importante verso la nascita e lo sviluppo di questi movimenti con la pubblicazione del Manifesto del futurismo ad opera di Filippo Tommaso Marinetti su *Le Figaro*, avvenuta il 20 febbraio del 1909. I contenuti divulgati da questo documento iniziarono a circolare molto presto anche in Giappone: una traduzione completa e anonima, attribuita a Mori Ōgai (1862-1922) comparve sulla rivista *Subaru* (Pleiadi) già nel maggio dello stesso anno. Tuttavia, sebbene questa comparsa del movimento avvenne in

---

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> Cfr. SOLT, *Shredding the Tapestry...*, op. cit., pp. 2-3.

tempi molto rapidi, ci vollero degli anni prima che la corrente venisse metabolizzata e si diffondesse nel paese.

Dodici anni dopo, nel 1921, Hirato Renkichi (1893-1922) distribuì per le strade di Tokyo il proprio *Nihon miraiha sengen undō* (Manifesto del movimento futurista giapponese). In concomitanza con questo avvenimento e con la comparsa dei primi numeri del periodico *Aka to kuro* (Rosso e nero) nel 1923, si colloca formalmente la nascita del movimento modernista in Giappone.

#### 2.4. Dadaismo

Il dadaismo, emerso in Europa nel 1916, aveva già fatto la sua comparsa su suolo nazionale nel 1920, sul giornale *Yorozuchōhō* (Notizie del mattino).<sup>12</sup> L'articolo in cui si parlava del movimento e si faceva riferimento al manifesto di Tristan Tzara era intitolato "Kyōrakushugi no saishin geijutsu: sengo ni kangei saretsutsu aru dadaizumu" (La più nuova arte dell'edonismo: la diffusione del dadaismo nel dopoguerra) ed era stato scritto da Wakatsuki Shiran (1879-1962). Una prima, importante voce di questa avanguardia fu Tsuji Jun (1884-1944), un poeta dalle affiliazioni filo-anarchiche che pubblicò per conto proprio sul periodico *Kaizō: reconstruo* (Ricostruzione) l'opera *Dada no hanashi* (Discorso dada, 1922) e curò *Dadaisuto Shinkichi no shi* (Poesie del dadaista Shinkichi, 1923) di Takahashi Shinkichi (1901-1987), secondo nome rilevante riconducibile a questo gruppo che esordì pubblicando nell'ottobre 1922 *Dada no shi mittsu* (Tre poesie dada, pubblicato sempre su *Kaizō: reconstruo*). Si può dunque affermare che, a distanza di meno di quindici anni, l'assorbimento di movimenti europei e l'incorporazione degli ideali manifestati dagli stessi in chiave nipponica avesse assunto tempi molto più rapidi. Come si è visto, al dadaismo bastarono due anni per comparire e prendere piede attraverso la stampa di articoli da parte di sedicenti autori appartenenti al movimento. Solt afferma che per alcuni di questi sostenitori del dadaismo, tra cui lo stesso Takahashi, talvolta si trattava più di un tentativo di seguire una moda innovativa del momento, facendosene portavoce ed esperto, che un'affiliazione stabile.<sup>13</sup> Era, in altre parole, più un'impetuosa manifestazione di entusiasmo e curiosità verso i movimenti di matrice europea che un'effettiva adesione in tutto e per tutto a queste tendenze. Lo testimonia ad esempio la stessa interpretazione di Tsuji Jun del dadaismo, più imperniata sulle esperienze e sui valori personali, sulla sregolatezza e sulle proprie simpatie anarchiche, che non sugli effettivi linguaggi dell'avanguardia svizzera. Il dadaismo era, per lui, più uno strumento di

---

<sup>12</sup> Le nozioni esposte in questo paragrafo si basano su SOLT, *Shredding the Tapestry...*, op. cit., pp. 23-44 e cfr. HIRATA, *The Poetry and Poetics...*, op. cit., pp. 134-136.

<sup>13</sup> Cfr. SOLT, *Shredding the Tapestry...*, op. cit., p. 24

legittimazione e consacrazione a posteriori della propria traiettoria intellettuale. Takahashi, allo stesso modo, pur conservando una propria interpretazione del movimento, vedeva in esso un ambito letterario vergine e che poteva garantirgli, nella sua novità, uno spazio ancora non esplorato dal *bundan*.

Se il dadaismo nacque in Svizzera come movimento di protesta nei confronti delle istituzioni e della tradizione, mentre imperversava la Prima Guerra mondiale, in Giappone cominciò a imporsi come tale solo qualche anno dopo alla sua introduzione. La calamità che si fece portatrice di ideali nuovi, distaccati dal passato e promotori di una modernizzazione generale che fece prosperare il dadaismo, fu il grande terremoto del Kantō del primo settembre 1923. La differenza tra le due calamità, una causata dagli esseri umani, l'altra di origine naturale, determinò secondo Solt un posizionamento diverso, rispetto all'avanguardia originaria, del movimento giapponese.<sup>14</sup> Quest'ultimo, difatti, aveva secondo Solt un carattere meno critico in ambito politico, che non trovava come il proprio corrispettivo europeo un bersaglio nel ceto borghese e che si limitava piuttosto, a livello più filosofico, a lamentare la difficile condizione umana. Non si verificarono inoltre episodi alla stregua di zuffe o altre forme di violenza fisica contro il pubblico, come avvenne invece in Europa.<sup>15</sup> Ciò non esclude comunque (come abbiamo visto anche con Tsuji Jun) posizioni simpatizzanti con il socialismo e all'anarchismo da parte di alcuni elementi affiliati al movimento.

Una rivista rappresentativa di questa avanguardia in Giappone, molto lontana dall'idea di dadaismo riconducibile alle figure di Takahashi Shinkichi e Tsuji Jun e più improntata sui temi dell'assurdo e dello sperimentalismo dissacrante, fu *Ge.Gjmgjgam.Prrr.Gjmgem*, pubblicata tra il 1924 e il 1926. Alcune poesie pubblicate dal gruppo giocavano sul piano visivo, improvvisando impaginazioni fuori dagli schemi e proponendo tipi di carta e inchiostro di stampa diversi dagli standard.<sup>16</sup>

Dalla seconda metà degli anni Venti in poi, buona parte degli artisti ed esponenti del dadaismo finì per essere considerata insieme al movimento modernista e surrealista. Alcuni intrapresero altre strade, come Takahashi che si indirizzò verso il buddhismo Zen, altri vennero lentamente dimenticati ed emarginati, incapaci di trovare voce in mezzo al vortice di nuove tendenze.<sup>17</sup> Secondo Solt, già dai dadaisti che si riunirono attorno a *Ge.Gjmgjgam.Prrr.Gjmgem*, come Kondō Masaji (date sconosciute), si nota una tendenza alla libertà di immaginazione e al linguaggio figurato che venne poi ripreso dalla poetica

---

<sup>14</sup> Cfr. SOLT, *Shredding the Tapestry...*, op. cit., pp. 24-25

<sup>15</sup> Cfr. SOLT, *Shredding the Tapestry...*, op. cit., pp. 25-26

<sup>16</sup> Cfr. SOLT, *Shredding the Tapestry...*, op. cit., p. 29.

<sup>17</sup> Cfr. ZANOTTI, *Introduzione alla storia...*, op. cit., p.73.

surrealista, generando un momento che si potrebbe definire liminale tra i due movimenti. Nella sua poesia *A-shi no jikoshōkai ni* (Una poesia per la presentazione del signor A), volendo fornire un esempio concreto, si ritrova l'immagine di capelli che crescono sulla punta di una lingua.<sup>18</sup>

In Nishiwaki, nonostante venga riproposta a più riprese una poetica di violenza sul linguaggio, non si ritrova lo stesso intento dichiarato dei dadaisti di distruggere la nozione di arte o sovvertire i principi poetici canonici. Da pittore quale era, piuttosto, potrebbe avere avvertito un cambiamento netto avvenuto nelle arti figurative europee. Un fenomeno che, secondo la studiosa di dadaismo e surrealismo Annabelle Melzer ripresa da John Solt, si manifesta nella scomparsa della figura umana dalle tele e nello spostamento del focus da parte di molti pittori verso gli elementi non figurativi o astratti di un paesaggio a partire dal 1916.<sup>19</sup> Ciò viene accompagnato, sempre secondo Melzer, in ambito poetico, da una frustrazione degli autori europei maturata principalmente per due fattori. In primis, si diffonde la convinzione che la poesia, nelle sue forme più tradizionali, sia divenuta uno strumento inefficace nella rappresentazione della complessità e assurdità della quotidianità moderna. In secondo luogo, emerge l'amara consapevolezza di quanto un testo poetico faticasse a trasmettere un messaggio ad un pubblico internazionale a causa delle barriere linguistiche. La figura di Kitasono Katsue, sostiene Solt, comincia a metabolizzare l'insieme di questi sentimenti in modo particolare all'inizio degli anni Venti, riversando nei propri testi sperimentazioni grafiche, o per meglio dire grafemiche, che vedono comparire lungo il testo caratteri dalle più svariate origini (dai *kanji* alle lettere romane, dai numeri arabi a dei simboli apparentemente privi di un significato semantico).<sup>20</sup> Il nesso logico tra le parole e le espressioni del testo si indebolisce, andando così ad inficiare anche il legame tra i vari versi in un alternarsi di lessico tecnico di un determinato settore e suoni dal carattere onomatopeico. Il significato del componimento comincia a farsi più oscuro, nascondendosi dietro ad un intrico di simboli grafici e sonori e sollecitando nel lettore, in linea con gli intenti dadaisti, un insieme di stimoli e un effetto di simultaneità. Come Solt afferma, la poesia perde il suo ruolo comunicativo sul piano emotivo, mirando invece a scuotere la psiche del lettore in qualità di critica simbolica della società. Assurdo e quotidiano si mischiano, vengono cambiate sillabe e anagrammati alcuni termini.<sup>21</sup> Kitasono fece proprie tutte queste tecniche di sperimentazione, combinandole e alternandole all'interno di diverse sue produzioni, ad esempio in *Electrical Enunciation* (di cui purtroppo

---

<sup>18</sup> Cfr. SOLT, *Shredding the Tapestry...*, op. cit., pp. 29-30.

<sup>19</sup> Cfr. SOLT, *Shredding the Tapestry...*, op. cit., p. 35.

<sup>20</sup> Cfr. SOLT, *Shredding the Tapestry...*, op. cit., p. 35.

<sup>21</sup> Cfr. SOLT, *Shredding the Tapestry...*, op. cit., p. 36.

nessuna delle fonti consultate riporta il titolo originale in giapponese), comparsa nell'ottavo numero di *Ge.Gjmgjgam.Prrr.Gjmgem*, pubblicato nel luglio del 1925. Altre tecniche più vicine alle forme di espressione dada europee, ad esempio il collage, furono invece adottate da un altro gruppo artistico dell'epoca con annessa rivista, *MAVO*, fondato nel 1923 da Murayama Tomoyoshi (1901-1977) a seguito di un'esperienza in Europa.

Molti di questi ricorrenti motivi stilistici del dadaismo, come vedremo più avanti (vedi infra, capitolo 3), si affacceranno a più riprese nei componimenti di *Ambarvalia* senza però, metaforicamente parlando, riuscire a conferire a Nishiwaki un'etichetta di appartenenza a questo movimento. Certo è che a livello biografico, sia durante il grande Terremoto del Kantō del 1923, sia nei due anni immediatamente successivi, demarcati come si è visto da un clima di prosperità per il dadaismo e più in generale per una poesia fuori dagli schemi tradizionali, egli si trovava su suolo inglese.

## 2.5. *Surrealismo*

Il surrealismo nacque in Francia alla fine del 1919.<sup>22</sup> Nel corso del ventesimo secolo, secondo Solt, questo movimento avanguardistico si rivelò uno dei più significativi per la letteratura giapponese.<sup>23</sup> In Giappone questa corrente ebbe infatti un impatto grandissimo sulla produzione dell'epoca, superando secondo lo studioso persino l'influenza che aveva avuto nel suo paese d'origine.<sup>24</sup> Il principale proposito del surrealismo, stando alle dichiarazioni di Breton e degli altri autori e artisti affiliati, era l'innescare di un processo di autoliberazione della psiche umana. Continuando con le parole di Miryam Sas, con il surrealismo si entrò nel mondo dello strano e del grottesco.<sup>25</sup> Perché, parafrasando delle parole di Baudelaire riprese da Nishiwaki a fine anni Venti, l'atto di mescolare elementi tragici e grotteschi avrebbe recato piacere alla mente tramite un processo di trascendenza e trasgressione del soggetto canonico.<sup>26</sup>

Come nel caso del dadaismo, pur portando lo stesso nome, i movimenti surrealisti della Francia e del Giappone presentano numerose differenze:

For example, French surrealism was at once a rupture of the European logo-centric tradition and a flowering from the soil of that same tradition. In Japan, on the other hand, it was an imported idea with all that connoted about its being secondhand, uprooted, fragmentary and elusive. Whereas the

---

<sup>22</sup> Per questo paragrafo cfr. SOLT, *Shredding the Tapestry...*, op. cit., pp. 46-69 e cfr. HIRATA, *The Poetry and Poetics...*, op. cit., pp. 139-143. Cfr. anche Miryam SAS, *Fault Lines: Cultural Memory and Japanese Surrealism*, Stanford, Stanford University Press, 1999, pp. 1-35.

<sup>23</sup> Cfr. SOLT, *Shredding the Tapestry...*, op. cit., p. 46.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> Cfr. Miryam SAS, *Fault Lines...*, op. cit., pp. 7-8.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

movement in Europe started in literature and then shifted in emphasis to painting, Japanese surrealists were from the start as influenced by painting as by writing.<sup>27</sup>

Anche dal punto di vista politico, i due surrealismi procedettero in maniera tutt'altro che analoga. Se nel 1927 i surrealisti francesi si schierarono con il partito comunista, negli stessi anni in Giappone si innescò un processo di distacco del corrispettivo giapponese dai movimenti locali per la poesia proletaria. Altra differenza poi può essere individuata nel capitale culturale di diversi artisti giapponesi che scelsero di aderire al movimento negli anni antecedenti alla guerra, in quanto privi di qualsivoglia base teorica di psicanalisi. Del resto, come fa notare Solt, le teorie di Sigmund Freud erano all'inizio degli anni Venti molto poco conosciute in Giappone e, di conseguenza, anche la psicanalisi non veniva praticata.<sup>28</sup>

L'introduzione della poesia surrealista francese in Giappone si deve ad un volume di traduzioni curato da Horiguchi Daigaku (1892-1981) e pubblicato nel 1925, *Gekka no ichigun* (Un gruppo sotto alla luce della luna). All'interno dell'antologia comparivano componimenti di oltre sessanta poeti, tra cui Philippe Soupault e Ivan Goll.

Un autore del periodo, Tokuda Jōji (1898-1974), curatore del periodico *Bungei tanbi* (Estetica dell'arte letteraria), rimase affascinato dal recente clima di fermento culturale in Europa. Pertanto, decise di stampare una selezione di opere dei surrealisti francesi, pubblicandole nel numero di maggio 1927. Tra queste spiccano le traduzioni di Ueda Toshio e suo fratello minore Ueda Tamotsu dei testi di Paul Eluard e Louis Aragon, allegati a testi di critica in materia sempre scritti di loro pugno: "Pōru Eruaru ni tsuite" (Su Paul Eluard) di Toshio e "Furansu gendai shi no keikō" (Le tendenze della poesia francese contemporanea) di Tamotsu. L'articolo su Eluard, più che trattare la poetica dell'autore il cui nome compare nel titolo, era un'aperta accusa rivolta dall'autore allo stato delle arti in Giappone:

Take a look at [modern] Japanese music, painting and poetry. They show how easily people can exist without participating in the arts... Like barbarians showing off their wealth.

There is no naturalist movement of the novel as there is in France, and no symbolist movements in France poetry. There are only imitations of naturalism and symbolism.

We want to create art that fits the times. If not, existence is unrewarding and painful. And to forget the custom of love. It would be gratifying if also in our country the birth and happiness of natural art were to begin their rightful development.<sup>29</sup>

Pur non essendo vagliate dalla censura nazionale come periodici a sfondo apertamente più politico, le riviste di poesia usavano spesso espedienti come questo, all'epoca, utilizzando nomi di autori a mo' di parole in codice, per nascondere articoli contenenti critiche della

---

<sup>27</sup> Cit. in SOLT, *Shredding the Tapestry...*, op. cit., p. 46.

<sup>28</sup> Cfr. SOLT, *Shredding the Tapestry...*, op. cit., pp. 46-47.

condizione politica e sociale contingente.<sup>30</sup> In questo caso, il tono di denuncia di Ueda Toshio, simile a quello di un manifesto, secondo Solt, è molto più aggressivo rispetto a quello del testo del fratello Tamotsu, che cercava di promuovere il surrealismo in chiave hegeliana in quanto via di fuga dall'impasse generata dalla caotica negatività che il dadaismo aveva diffuso.<sup>31</sup> Sulla stessa linea ideologica, Kitasono Katsue si mise in prima linea per promuovere ed incitare sperimentalismo stilistico, superando così non solo le convenzioni della tradizione, ma persino questi “-ismi”. Su richiesta dei precedenti curatori, Yamada Kazuhiko (date sconosciute) e Fujiwara Seiichi (1908-1944), Kitasono Katsue prese le redini del periodico *Retsu* (Fila) e ne aggiornò nome e contenuti. Nacque così nel 1927 la rivista *Shobi.Majutsu.Gakusetsu* (Rosa, magia, teoria) che, con il contributo dei fratelli Ueda, divenne un importante mezzo di circolazione di traduzioni e poesia in stile originale. Una poesia che Solt non definisce improvvisata dietro a vacue e datate premesse, ma molto attenta ai continui cambiamenti nelle tendenze dell'Europa e dell'America di metà anni Venti.<sup>32</sup> Lo scopo della rivista, in ogni caso, era la promozione di componimenti originali in lingua giapponese basati sul surrealismo.

È interessante constatare come le figure dei due Ueda, come abbiamo visto nel primo capitolo strettamente collegate ad un Nishiwaki che era appena rientrato da poco più di un anno sul territorio nazionale, fossero tanto attive sia sul piano artistico in merito all'introduzione del surrealismo in Giappone. Del resto, Nishiwaki, nonostante il suo recente ritorno, aveva già connessioni molto importanti con i movimenti nipponici dell'epoca promotori del surrealismo, come testimonia un passaggio di un articolo di Kitasono pubblicato per il cinquantesimo anniversario di *Shobi.Majutsu.Gakusetsu* (nell'estratto SMG):

(...)SMG was edited as a purely surrealist organ from the second issue of Vol. I.

The surrealist movement at this time was divided into our *SMG* group and the *Fukuikutaru kafu yo* group. Both started with a connection to Professor Nishiwaki Junzaburō at Keiō University. Among the *Fukuikutaru kafu yo* group, some were loyal to Breton's doctrine, but the *SMG* group was more enthusiastic about opening up a world of specifically Japanese surrealism.<sup>33</sup>

Tuttavia, nonostante questi due gruppi fossero già attivi nel 1927, non comparì una traduzione del primo manifesto del surrealismo di André Breton fino al 1929. La pubblicazione del manifesto avvenne infatti su due numeri (giugno e settembre) della rivista di cui Nishiwaki

---

<sup>29</sup> SOLT, *Shredding the Tapestry...*, op. cit., p. 48 traduzione dal giapponese da un estratto di Ueda Toshio comparso su *Bungei Tanbi* 2, numero 4 del 1927, pp. 12-13.

<sup>30</sup> Cfr. SOLT, *Shredding the Tapestry...*, op. cit., pp. 47-48.

<sup>31</sup> *Ibidem*.

<sup>32</sup> Cfr. SOLT, *Shredding the Tapestry...*, op. cit., pp. 52-53.

<sup>33</sup> SOLT, *Shredding the Tapestry...*, op. cit., p. 52 traduzione dal giapponese di un estratto del 1977, allegato ad un numero speciale per il cinquantesimo anniversario di SMG, scritto da KITASONO Katsue.

era collaboratore: *Shi to shiron*. L'autore della versione giapponese, *Chōgenjitsushugi sengen sho* (Manifesto del surrealismo), era Kitagawa Fuyuhiko (1900-1990).

Risultava palese ai giapponesi affiliati al surrealismo come il quadro intellettuale delle teorie di Breton (soprattutto quelle inerenti alle teorie freudiane dell'inconscio) avrebbe fatto fatica ad impostarsi in un paese che non conosceva la psicanalisi. Dunque, i partecipanti a *SMG* scelsero di non argomentare o approfondire la teoria dietro ad alcune pubblicazioni surrealiste che trattavano il mondo dell'inconscio, limitandosi invece a produrre materiale in prosa e poesia che potesse apparire in linea con quanto propugnato dalla corrente. Dopo lo schieramento di molti degli elementi rappresentativi del surrealismo francese, come Breton, Eluard e Aragon, con il partito comunista nell'aprile del 1927, cominciarono a manifestarsi differenze tra i due movimenti. Nel 1928, infatti, comparve sul numero di gennaio di *Shobi.Majutsu.Gakusetsu* un documento intitolato *A Note December 1927* firmato dai fratelli Ueda e da un certo Asaka Kenkichi (in realtà pseudonimo di Kitasono Katsue). All'interno dello stesso veniva criticata la presa di posizione politica da parte della fazione francese, che si stava affiliando ai movimenti di sinistra. Veniva invece promosso uno status artistico del movimento surrealista più libero, non limitato dai vincoli ideologici dei partiti. Era praticamente un'aperta dichiarazione di come il surrealismo giapponese fosse diverso da quello nato e sviluppatosi in Francia, qualcosa di più nuovo. La divergenza tra le due avanguardie si era fatta tale che i surrealisti francesi esclusero completamente il Giappone quando, nel 1929, disegnarono una mappa surrealista del mondo.<sup>34</sup> Questa serie di eventi viene considerata da Solt la prima occasione in cui il movimento surrealista giapponese assunse una propria connotazione distinta dall'origine europea.<sup>35</sup>

Parallelamente al gruppo di Kitasono e agli autori che pubblicavano su *Shobi.Majutsu.Gakusetsu*, come abbiamo visto, si sviluppò un altro nucleo di attività del movimento surrealista in Giappone attorno alla figura di Nishiwaki, già professore in quegli anni all'università Keiō. Benché non si fosse mai schierato apertamente a favore del movimento o dichiarato appartenente allo stesso, è indubbio che la sua figura di artista, ma soprattutto di saggista, abbia giocato un ruolo basilare nella crescita e nella diffusione delle idee di questa avanguardia all'interno del paese. Grazie al suo soggiorno in Europa, vantò il primato di essere stato uno dei pochi poeti giapponesi associati al surrealismo ad aver vissuto in prima persona il fermento culturale che si era sviluppato nel vecchio continente. Stando a

---

<sup>34</sup> Cfr. SOLT, *Shredding the Tapestry...*, op. cit., p. 56.

<sup>35</sup> *Ibidem*.



quanto affermato da Solt<sup>36</sup>, parafrasando i contenuti di un articolo di Tsuruoka Yoshihisa (1904-1982) comparso nel periodico surrealista *Ishō no taiyō* (Il sole in costume, vedi *infra*), proprio a lui si dovrebbe l'introduzione in Giappone dei primi testi riconducibili al surrealismo. Testi che, attraverso i fratelli Ueda, che frequentavano un circolo letterario tenuto da Nishiwaki in casa propria e in vari caffè del Giappone (ad esempio l'Hakujūji) per discutere sulle novità della letteratura occidentale, arrivarono a influenzare anche Kitasono e dunque a raggiungere una buona parte dei membri rappresentativi di *Shobi.Majutsu.Gakusetsu*. Del resto, è appurato<sup>37</sup> che lo stesso Kitasono, attraverso l'intercessione di Ueda Toshio, partecipò, seppur sporadicamente, ad alcuni di questi incontri e conobbe di persona Nishiwaki. Pare che il professore vedesse in lui una figura di talento e incitasse i propri studenti a seguire il suo esempio.<sup>38</sup> La pubblicazione della raccolta *Fukuikutaru kafu yo*, della quale Nishiwaki scrisse la prefazione, avvenne appena due mesi dopo il primo numero di *Shobi.Majutsu.Gakusetsu*. Per Nishiwaki, i poeti erano degli "olezzanti fuochisti", cioè figure in grado di dar fuoco alla noia della realtà quotidiana al fine di creare, al suo posto, uno splendido mondo immaginario. In questa prefazione, nonostante si noti uno stile ricco di salti logici e argomentativi propri del surrealismo, trapela secondo Solt<sup>39</sup> una posizione mediata da un'ampia consapevolezza del movimento, non ridotta a meri enunciati sul subconscio o a pretese di arricchire il testo con effetti scrittura automatica. Lo stile adottato da Nishiwaki, più vicino a quello di una poesia che ad un testo introduttivo canonico, fu in ogni caso recepito come una novità assoluta e venne imitato da altri autori giapponesi legati al surrealismo negli anni successivi<sup>40</sup>:

*Cerebrum ad acerram recidit.* The world of reality is nothing more than the brain. To destroy this brain is the goal of surrealist art. The forms of noble art are all surrealistic. Therefore, a noble poem is also a surrealist poem. Poems construct a vacuous desert inside the brain and, by beating down all sensations, sentiments, and ideas connected to the experience of reality, are one method by which to squeeze the brain purely. Here is pure poetry. The brain becomes something like ultra-pink glass. Poems destroy the brain in this way. The destroyed brain is extremely fragrant like a destroyed perfume tank. Here perfume has a trading company's honor. We are already unlike animals eating dusty grapes. Yet we crush them and drink the juice. Therefore, the value of forming poetry is none other than the value of champagne. Also, poetry is something to burn the brain. Here are poems as sparks and heating power. For us, reality is only fuel, but not in the way natural people enjoy fuel in and of itself. We burn this fuel of the world of reality and from within absorb only light and heat. Make it pure you warmly fragrant firemen!

<sup>36</sup> Cfr. SOLT, *Shredding the Tapestry*..., op. cit., p. 56.

<sup>37</sup> *Ibidem*.

<sup>38</sup> *Ibidem*.

<sup>39</sup> Cfr. SOLT, *Shredding the Tapestry*..., op. cit., pp. 57-58.

The brain from its tower faces chicken cutlets and perpetually shudders.<sup>41</sup>

Emerge da questo passaggio una concezione intrinsecamente negativa della realtà da parte di Nishiwaki. Una realtà piena di noia e di azioni ripetute un numero indefinito di volte. Il surrealismo, di fronte ad una simile condizione umana, fungerebbe da antidoto, permettendo con la sua potenza di accedere al mondo superiore della creatività. Quando associa la realtà al cervello, secondo Solt, propone ideali vicini al pensiero della scuola buddhista Yogachara<sup>42</sup>, ad esempio la possibilità di trascendenza dalla realtà come la percepiamo verso uno stato superiore attraverso la distruzione e sostituzione delle nostre vecchie e obsolete percezioni. Volendo tentare un parallelismo con la filosofia europea, potremmo trovare qualcosa di simile nelle lenti azzurre (o blu) della filosofia kantiana.<sup>43</sup> In tutto ciò, Nishiwaki avanzò tesi valide, ma che non coincidevano con quanto auspicato da Breton all'epoca, cioè il disvelamento attraverso le teorie surrealiste di ciò che si nascondeva nel lato inconscio e represso dell'animo umano. Che fossero stati influenzati direttamente da Nishiwaki o meno, fatto sta che tutti i poeti giapponesi surrealisti di allora, ad eccezione di Takiguchi, che cercò di rimanere fedele alla linea di pensiero bretoniana, seguirono quanto propugnato dalle affermazioni di Nishiwaki. La poesia per quest'ultimo gruppo di poeti non poteva assumere tratti spiacevoli o brutti, in quanto la bruttezza stessa veniva associata con il mondo reale. L'autore del manifesto francese era invece più interessato a scoprire i veri meccanismi dietro al funzionamento della mente umana.<sup>44</sup>

Il gruppo surrealista dell'università Keiō, a differenza di *Shobi.Majutsu.Gakusetsu*, non nascondeva le proprie affiliazioni con il movimento di avanguardia, arrivando persino a scrivere sulla copertina della propria raccolta del 1927 le parole francesi *Collection surréaliste*. Del resto, la prestigiosa cattedra occupata da Nishiwaki presso l'istituto forniva un certo grado di protezione contro eventuali interventi della polizia per censurare le pubblicazioni. Su richiesta di Ueda Toshio, i due gruppi di poeti giapponesi affiliati al surrealismo decisero di unirsi nel 1928 e fondare un nuovo periodico con cui divulgare i propri scritti: *Ishō no taiyō*. Dopo circa sei mesi dalla pubblicazione, sulla copertina della

---

<sup>40</sup> Ibidem.

<sup>41</sup> SOLT, *Shredding the Tapestry...*, op. cit., p. 57. Traduzione dalla prefazione in lingua giapponese di *Fukuikutaru kafu yo*. Per consultare una versione in giapponese del testo cfr foto appendice SAS, *Fault Lines...*, op. cit., p. 191. Per una versione in francese cfr. Věra LINHARTOVA, *Dada et Surréalisme au Japon*, Paris, Publications Orientalistes de France, 1987, p. 85.

<sup>42</sup> Cfr. SOLT, *Shredding the Tapestry...*, op. cit., p. 57.

<sup>43</sup> In pratica, in linea con il pensiero del filosofo tedesco, il surrealismo fornirebbe delle forme a priori, al contempo un filtro e un mezzo attraverso cui fare esperienza e conoscere la realtà stessa. Nishiwaki dimostra di aver letto almeno la *Critica della Ragion Pura* nel saggio "Esthetique Foraine", avvalorando tale parallelismo. cfr. NISHIWAKI Junzaburō, "Esthetique Foraine", in HIRATA (trad. ingl. e a cura di), *The Poetry and Poetics...*, op. cit., (pp. 29-43), p.32.

rivista comparve a chiare lettere la dicitura *Chōgenjitsushugi kikan zasshi* (Periodico organo del surrealismo). Se i surrealisti francesi della seconda metà degli anni Venti erano frammentati e divisi in fazioni, gli aderenti all'avanguardia giapponese stavano cercando di raggiungere una certa compattezza. Una compattezza che, però, non raggiunse mai la forza e la complessità del collante che caratterizzava alcuni gruppi francesi. Pur nella loro condizione di divisione, difatti, alcune delle frange attive nel paese natio del surrealismo erano arrivate a strutturare ben più di semplici rivistine. Avevano, ad esempio, una lista di letture consigliate per i membri, diversi manifesti di ragguardevole lunghezza e persino set di decalcomanie dai toni sovversivi.<sup>45</sup> Specialmente nella prima fase del movimento francese, tra l'altro, Solt<sup>46</sup> attesta anche che avessero preso piede pratiche come sedute spiritiche, assunzione di droghe sedute di ipnosi al seguito delle quali scrivevano poi poesia in gruppo. La letteratura diventava per loro un mezzo attraverso cui percorrere un cammino di autoconsapevolezza.

Su tutta un'altra linea di condotta, i surrealisti giapponesi vedevano la letteratura non come un mezzo, ma come un fine a cui giungere attraverso un cammino di autoconsapevolezza, e, venendo da una tradizione che già presentava la stesura di poesie a più mani, non trovavano lo stesso fascino nella composizione di gruppo, chiaramente meno innovativa ai loro occhi. Sebbene la fondazione di *Ishō no taiyō* voleva essere manifestazione di unità, restavano comunque differenze notevoli all'interno della rosa dei suoi autori. Emblematico, in tal senso, il fatto che le pubblicazioni di gruppo non fossero una pratica diffusa.

A livello di interesse storico-letterario, *Ishō no taiyō* ci fornisce interessanti scritti di Nishiwaki e di altri poeti, tra cui Kitasono, i fratelli Ueda e Takiguchi. Tuttavia, si trattò di un'avventura relativamente breve: insieme ad altri periodici, assunse irrimediabilmente un ruolo più marginale e venne lentamente dimenticato quando la casa editrice Kōseikaku assunse nel 1928 il poeta e teorico letterario Haruyama Yukio per affidargli il ruolo di curatore del loro nuovo periodico trimestrale, *Shi to shiron*. La rivista, crescendo come avevano auspicato i suoi editori, arrivò a contare undici membri stabili e, con la politica inclusiva che Haruyama aveva promosso sin dall'inizio, presto iniziò a cercare contributi esterni alle proprie cerchie. Utilizzando lo slogan *l'esprit nouveau*, intendendo per 'spirito nuovo' l'amore per la novità degli artisti di quella generazione, permise a molti poeti e lettori giapponesi di tenersi aggiornati senza dover necessariamente prendere parte ad uno dei nuovi movimenti di tendenze letterarie. Conscio del ruolo emergente che stava assumendo il surrealismo, Haruyama incitò Nishiwaki e altri autori del gruppo di *Ishō no taiyō* per ottenere

---

<sup>44</sup> Cfr. SOLT, *Shredding the Tapestry...*, op. cit., pp. 58-59.

<sup>45</sup> Cfr. SOLT, *Shredding the Tapestry...*, op. cit., p. 58.

contributi scritti da loro. Nondimeno, si impegnò per raccogliere poesie, saggi e traduzioni appartenenti a qualunque autore dell'Europa e dell'America che fosse risultato di tendenza dagli inizi del ventesimo secolo. Distaccandosi dalle tendenze proletarie, Haruyama disdegnò tuttavia la stampa di versi ispirati o legati alle posizioni politiche.

Pur riducendosi ad un lasso di tre anni di pubblicazioni, condensate in quattordici numeri, *Shi to shiron* ebbe un ascendente piuttosto importante sullo scenario poetico e letterario di fine anni Venti. Giocò, tanto per cominciare, un ruolo di mediazione insostituibile per l'introduzione di novità in materia letteraria provenienti dall'Europa, approfondendole con il dovuto spessore. Pubblicò, ad esempio, numeri speciali in cui veniva trattato nel dettaglio uno specifico autore: a turno vennero divulgati in lingua giapponese i testi di Breton, Joyce, Eliot, André Gide, Paul Valéry e tanti altri. Non vennero neppure tralasciati svariati saggi di critica e manifesti dei movimenti artistici e letterari. Il termine modernismo (in giapponese *modanizumu*) che comincia ad essere associato a questo periodo non entrerà in uso in Giappone sino agli anni successivi alla guerra del Pacifico, tuttavia secondo Solt<sup>47</sup> è possibile associare tale termine e concetto proprio ai numeri di *Shi to shiron*. Sempre tra le pagine di questo periodico, Haruyama mosse un pesante attacco contro Hagiwara Sakutarō, allora una figura consacrata della letteratura, accusandolo di essere un “*byōteki na ego-shimuborisuto*”<sup>48</sup> (un ego-simbolista malato). Sin dal primo numero, sulla stessa linea di condotta, si era scagliato contro il gruppo di poeti affermati dell'epoca, lamentando quanto costoro appartenessero ad una vecchia guardia letteraria e poetica priva di rudimenti di teoria della poesia.<sup>49</sup> Con l'istituzione di *Shi to Shiron*, insomma, lo *shidan* dell'epoca non poteva più ignorare le tendenze nuove promosse dall'*esprit nouveau* che stava attraversando il paese, divenute una vera e propria forza collettiva interna al Giappone. Di conseguenza, iniziarono dibattiti letterari e poetici legati alle posizioni dei singoli artisti destinati ad animare il decennio successivo. In un certo senso, col suo gesto, Haruyama fu proprio il primo a scagliare la pietra della critica.

Per quanto invece riguarda la figura più consacrata in assoluto del movimento surrealista nipponico, un “papa”, come lo definisce Solt<sup>50</sup>, paragonabile a Breton in Francia, essa poteva essere individuata proprio in Nishiwaki. Tuttavia, l'autore non si era mai personalmente dichiarato surrealista ed era troppo impegnato a insegnare presso l'università Keiō e a scrivere saggi (vedi *infra*) per assumere un simile ruolo di guida. Anche Takiguchi tentò di emergere

---

<sup>46</sup> *Ibidem*.

<sup>47</sup> Cfr. SOLT, *Shredding the Tapestry*..., op. cit., p. 62.

<sup>48</sup> SOLT, *Shredding the Tapestry*..., op. cit., pp. 62-63. Dal primo volume di *Shi to Shiron*.

<sup>49</sup> Cfr. SOLT, *Shredding the Tapestry*..., op. cit., p. 63.

in qualità di voce del movimento, ottenendo persino assenso e riconoscimento da parte di Breton.<sup>51</sup> Purtroppo, la scarsa conoscenza del francese di questo giovane autore e la sua poca familiarità con il movimento costituirono attriti non indifferenti quando venne il momento di riconoscere il valore della sua figura. Venne a mancare, di fatto, una vera e propria guida al movimento avanguardistico giapponese, privandolo dello slancio e dell'organizzazione che un leader avrebbe saputo conferire.

In un ambiente in cui erano poco conosciute le teorie freudiane sulla psiche umana come il Giappone, furono due i principali aspetti del surrealismo europeo che vennero elaborati all'interno della corrente artistica e letteraria giapponese: le tecniche di scrittura automatica e il concetto di immagine incongrua. Forme di espressione simili alla prima di queste due tendenze stilistiche, secondo Solt<sup>52</sup>, erano già comparse sul suolo nazionale alla fine del diciassettesimo secolo con la pratica del *yakazu haikai*, cioè la recitazione di quanti più versi originali possibile in un arco di tempo limitato. In particolar modo nel primato detenuto da Ihara Saikaku (1642-1693), che avrebbe composto nell'arco di una giornata una poesia ogni tre secondi e mezzo circa, si ritroverebbero gli stessi valori di velocità e approccio spontaneo al linguaggio caratteristici di dada e surrealismo. Per quanto invece riguarda l'immagine incongrua, si assistette in Giappone, secondo Solt<sup>53</sup>, alla sintesi di due concetti rivoluzionari anche per la letteratura europea. In primo luogo, la teoria di Breton sulla fondamentale assenza di qualsiasi forma di controllo esercitata dalla ragione. In secondo luogo, le affermazioni di Pierre Reverdy sull'immagine poetica comparse sulla rivista francese *Nord-Sud* nel marzo 1918. Affermazioni sintetizzabili nell'idea di spirito come creatore di realtà che, tanto più sono distanti, tanto più sono dotate di forza e risonanza evocativa nell'animo dei lettori.

La fine degli anni Venti, e più nello specifico il 1929, fu un punto focale per l'introduzione delle idee surrealiste in Giappone. Nishiwaki pubblicò per la casa editrice Kōseikaku la sua raccolta di saggi *Chōgenjitsushugi shiron* nella collana di arte moderna e critica curata da Haruyama.<sup>54</sup> A dispetto del titolo, tra le pagine del volume, Nishiwaki analizzava con piglio accademico l'ironia e il soprannaturalismo reperibili nella poesia di Charles Baudelaire, piuttosto che soffermarsi su una descrizione dettagliata del movimento che si era sviluppato intorno al circolo dell'università Keiō. La parola "soprannaturale", coniata da Baudelaire stesso, veniva analizzata da Nishiwaki e adottata in qualità di termine critico universale.

---

<sup>50</sup> Cfr. SOLT, *Shredding the Tapestry...*, op. cit., p. 63.

<sup>51</sup> *Ibidem*.

<sup>52</sup> Cfr. SOLT, *Shredding the Tapestry...*, op. cit., pp. 64-65.

<sup>53</sup> Cfr. SOLT, *Shredding the Tapestry...*, op. cit., p. 65.

Siccome il tema affrontato dall'autore era più indirizzato ad una poetica appartenente al diciannovesimo secolo, fu inserito un saggio in appendice scritto da Takiguchi, *Dada yori shururearisumu made* (Dal movimento Dada al surrealismo), per supportare e giustificare il titolo dell'opera. Nella propria sezione, Nishiwaki aggiunse una postilla, dichiarando che le spiegazioni presenti all'interno dello scritto non erano quelle del surrealismo francese, ma il frutto di una sua personale interpretazione. Difatti, il titolo da lui pensato per la raccolta non era *Chōgenjitsushugi shiron*, bensì *Chōshizenshugi shiron* (Poetica del supernaturalismo). Era stata una scelta del curatore Haruyama Yukio, e non di Nishiwaki, optare per la parola surrealismo, in quanto intrisa di un sapore più nuovo, maggiormente in linea con le tendenze che stavano allora prendendo piede in Giappone. Era ora divenuto compito dei lettori comprendere quale fosse il nesso logico tra il surrealismo e il supernaturalismo. Un altro problema, sempre secondo Solt<sup>55</sup>, era dovuto dal fatto che la controparte di questo soprannaturalismo, cioè il naturalismo, aveva fallito in Giappone, non riuscendo ad essere incisivo quanto il corrispettivo europeo. A differenza di quanto accaduto in Europa, non era riuscito a muovere la consueta critica ai valori ipocriti che stavano alle fondamenta della società. Consultando però saggi sulla letteratura giapponese moderna e contemporanea, quanto affermato da Solt non è proprio corretto. Definire un fallimento l'esperienza del naturalismo giapponese è eccessivo. Semplicemente, questo movimento (in giapponese *shizenshugi*), faticò a svilupparsi autonomamente nella sua prima fase e a trovare una propria identità, restando molto legato ai principi del realismo enunciati da *Shōsetsu shinzui* (L'essenza del romanzo, 1885) di Tsubouchi Shōyō (1859-1935) e ai modelli del naturalismo francese come Émile Zola.<sup>56</sup> Nel 1930, Momota Sōji (1893-1955) cercò di spiegare nel proprio *Shigo jiten* (Enciclopedia di lessico poetico) la differenza tra supernaturalismo e surrealismo:

Surrealism is the literary method of surnaturalism. Surnaturalism refers to the object, whereas surrealism refers to the method, as is the case with realism [in relation to naturalism] Moreover, it can be said that the literature of surrealism is Dadaism, and the surrealism of literature has a formalistic tendency. (...)

Surnaturalism has been interpreted in two ways: (1) What is called surnaturalist literature is that which treats the non-natural as an object. However, in this case the object is simply surreal, and the descriptive literary method can be naturalistic. As opposed to this, (2) surnaturalism as a descriptive literature is the

---

<sup>54</sup> Cfr. SOLT, *Shredding the Tapestry...*, op. cit., pp. 67-68.

<sup>55</sup> *Ibidem*.

<sup>56</sup> Cfr. Luisa BIENATI e Paola SCROLAVEZZA, *La narrativa giapponese moderna e contemporanea*, Venezia, Marsilio, 2009, pp. 49-54.

purposeful combining of the shapes of words, resulting in combinations whose order has no relation to nature. This is the same in the case of naturalist literature and literary naturalism.<sup>57</sup>

Come lascia intendere in modo abbastanza chiaro la prima voce, queste definizioni di Momota sortirono effetti contrari a quelli desiderati, fallendo non solo nell'intento di chiarire la differenza tra i due termini a causa di un'eccessiva concisione, ma generando ulteriore confusione attraverso l'associazione farraginosa di diverse avanguardie. Fu Haruyama Yukio ad accettare per primo la categoria soprannaturalista di Nishiwaki e a cercare di chiarire e approfondire, con *Shi no kenkyū* (Ricerca sulla poesia, 1931), quanto enunciato da Momota. Secondo le sue teorie, le opere supernaturaliste potevano venire alla luce in due modi distinti: o un autore sceglieva di rendere tema di un proprio elaborato un oggetto non naturalistico con un metodo naturalista (ad esempio fornendo una descrizione realistica di un soggetto non reale, Solt suggerisce una ninfa), oppure, in alternativa, descrivere un oggetto naturale con un metodo non naturalista (ad esempio descrivendo un gatto alla maniera dei formalisti). La relazione che collega il supernaturalismo al naturalismo viene considerata parallela a quella che unisce il surrealismo e il realismo.

Con la pubblicazione dei propri saggi, Nishiwaki diede dunque il via a diversi dibattiti teorici, affermando così l'importanza della propria figura in un decennio attraversato da un intrecciarsi frenetico di avanguardie. Facendosi portatore di nuove poetiche, provenienti dall'Europa, permise ad uno dei nuclei principali del surrealismo giapponese di svilupparsi attraverso la lettura e la discussione di opere assolutamente nuove, ad esempio i saggi bretoniani e reverdiani del surrealismo europeo. Più che come artista e poeta, perlomeno in Giappone, il profilo di Nishiwaki degli anni Venti si configura dunque come intellettuale e teorico. Parte dei suoi saggi, con particolare attenzione a *Chōgenjitsushugi shiron*, viene analizzata nei paragrafi successivi (vedi *infra*).

## 2.6. *Profanus*

Nei paragrafi successivi vengono approfonditi i contenuti di due trattati di Nishiwaki comparsi su periodici giapponesi nel 1926 e nel 1927, e poi compresi all'interno del compendio teorico surrealista *Chōgenjitsushugi shiron*. Le due opere sono state scelte perché, come si vedrà nel terzo capitolo, diversi aspetti trattati al loro interno emergono nella poetica di *Ambarvalia*.

*Profanus*<sup>58</sup> fu il primo saggio pubblicato da Nishiwaki dopo il suo soggiorno in Inghilterra. Comparve per la prima volta nel 1926 tra le pagine della rivista *Mita bungaku*, per poi essere

---

<sup>57</sup> SOLT, *Shredding the Tapestry...*, op. cit., p. 68. Traduzione dal brano giapponese di Momota Sōji, "Sekai shijin jinmei jiten" in *Gendai shi kōza*, decimo volume, 1930.

riproposto qualche anno dopo, nel 1929, all'interno del volume *Chōgenjitsushugi shiron*. All'interno dello scritto, secondo un parallelismo tra *Profanus* e il manifesto del surrealismo del 1924 proposto da Sas, l'intellettuale giapponese basa la propria argomentazione su alcuni enunciati di Breton, ad esempio "surrealism is based on the belief in the superior reality of certain forms of previously neglected associations".<sup>59</sup> Con questo punto di partenza, tenta di tracciare una visione dell'immaginario e della poetica surrealista attraverso le prime figure di teorici della poesia europea, come Coleridge, e le riflessioni già citate sull'immagine poetica e sull'oggetto della poesia, rispettivamente di Reverdy e Breton. Ciò che emerge sono aspetti che verranno riproposti a più riprese sia nella poesia degli anni successivi che negli scritti teorici inerenti al surrealismo, per esempio, parafando Sas<sup>60</sup>, la fondamentale preoccupazione per la distanza, in particolar modo quando essa viene intesa come disgiunzione del linguaggio. Il saggio si apre con parole che trascinano il lettore nella dimensione del sacro, in un parallelismo tra la dimensione religiosa e quella poetico-letteraria vagamente richiamato dal titolo:

To discourse upon poetry is as dangerous as to discuss upon God. All poetic theory is dogma. Even that famous lecture Mallarmé delivered to some English students has become another trilling dogma now. The reality of human existence itself is banal. To sense this fundamental yet supreme banality constitutes the motivation for poetry. Poetry is a method of calling one's attention to this banal reality by means of a certain unique interest (a mysterious sense of exaltation). An everyday name for this is art.<sup>61</sup>

Parafrasando i contenuti di questo e di altri enunciati del saggio, Hirata sostiene che Nishiwaki delinei in *Profanus* la poesia come materia molto pericolosa e difficile da trattare, alla stregua di un movimento testuale verso "an absolute state of signification (or of nonsignification)".<sup>62</sup> Con la sua ricerca in quest'ambito, Nishiwaki sceglie di avventurarsi nella dimensione profana del metalinguaggio della poetica. Profana perché blasfema e destinata a fallire nel profondo del suo essere. Ciò che Nishiwaki volle introdurre, in parole semplici, è un concetto ancora non completamente sviluppato nel suo pensiero, ma che divenne poi angolare nella sua poetica, cioè la convinzione che la poesia tenda spontaneamente alla propria estinzione. Dopo un excursus storico e letterario all'interno delle tendenze stilistiche della poesia e di ciò che essa ha rappresentato nel corso del tempo,

---

<sup>58</sup> Le informazioni storiografiche sull'opera si basano su HIRATA, *The Poetry and Poetics...*, op. cit., pp. 150-152 e sui *nenpu* consultati nel Capitolo I (vedi *supra*).

<sup>59</sup> Cfr. SAS, *Fault Lines...*, op. cit., p. 15.

<sup>60</sup> *Ibidem*.

<sup>61</sup> NISHIWAKI Junzaburō, "Profanus", in HIRATA (trad. ingl. e a cura di), *The Poetry and Poetics...*, op. cit., pp. 5-19.

<sup>62</sup> HIRATA, *The Poetry and Poetics...*, op. cit., p. 150.



l'autore rielabora una tesi romantica che identificava quest'arte come un metodo in continua evoluzione utilizzato dall'uomo per fare esperienza della realtà e quindi conoscerla. Nell'identificare l'attività di creazione poetica, Nishiwaki si ricollega invece alla già citata teoria surrealista di Reverdy sulla distanza tra due elementi come creatrice di una nuova realtà capace di toccare l'animo umano. Lo scopo del saggio, tuttavia, non è affatto quello di attribuire un senso di novità ad un simile enunciato del surrealismo francese, ma al contrario dimostrare quanto esso sia la dimostrazione dello sviluppo storico di una poetica che avrebbe i suoi albori in tempi molto più antichi. Il primo a scoprire e teorizzare questo tipo di poetica definita supernaturalista fu, a detta dell'autore giapponese, Francis Bacon con la sua opera *The Advancement of Learning* (1605). Tra le pagine di questo volume, Bacon afferma, con un metodo che viene definito da Nishiwaki stesso "perfectly represented in modern (...) poetry"<sup>63</sup>:

Poesie is a part of learning in measure of words for the most part restrained, but in all other points extremely licensed, and doth truly referre to the Imagination, which, being not tyed to the Lawes of Matter, may at pleasure ioyne that which Nature hath seuered, & seuer that which Nature hath ioyned, and so make vnlawfull Matches & divorces of things.<sup>64</sup>

Nishiwaki fu letteralmente deliziato nel scoprire che una simile concezione sulla natura della poesia fosse già presente in uno scritto del diciassettesimo secolo. Nondimeno, restò colpito dal fatto che risultasse tanto attuale e in linea con le poetiche europee del surrealismo e del dadaismo.<sup>65</sup> Sulla stessa linea di quanto viene dichiarato da Bacon tra queste righe, Nishiwaki seguì il metodo che per generare poesia fosse necessario accostare due soggetti distanti generando associazioni fuori dai canoni e divorzi di cose. Una poetica che si dimostrò affine anche a quanto Breton dichiarò nel proprio manifesto del movimento surrealista.

Un altro aspetto che emerse dallo scritto è ciò che Nishiwaki chiama *tsumaranasa* (reso in inglese da Hirata come "banality of reality").<sup>66</sup> Ossia, il fatto che la poesia si debba fondare sulla realtà e non ne possa trascendere gli aspetti banali e noiosi. All'inizio della seconda sezione di *Profanus*, Nishiwaki dichiara esplicitamente quanto questa banalità divenga un motore generatore di poesia e che in quest'ultima risieda la capacità di generare un oggetto unico di interesse, alla stregua dell'arte.<sup>67</sup> L'importanza dell'esistenza di canoni, di ciò che definisce una cosa come ordinaria, secondo Nishiwaki, sta proprio nella costruzione di uno

---

<sup>63</sup> NISHIWAKI Junzaburō, "Profanus", in HIRATA (trad. ingl. e a cura di), *The Poetry and Poetics...*, op. cit., p. 7.

<sup>64</sup> HIRATA, *The Poetry and Poetics...*, op. cit., p. 151.

<sup>65</sup> Cfr. NISHIWAKI Junzaburō, "Profanus", in HIRATA (trad. ingl. e a cura di), *The Poetry and Poetics...*, op. cit., pp. 7-9.

<sup>66</sup> Cfr. NISHIWAKI Junzaburō, "Profanus", in HIRATA (trad. ingl. e a cura di), *The Poetry and Poetics...*, op. cit., p. 11.

<sup>67</sup> *Ibidem*.

schema, di costumi che annacquano la nostra consapevolezza e coscienza della realtà. Perché è proprio attraverso la rottura di questi sistemi e abitudini che si genera una sensazione di stupore e una condizione di risveglio della mente. Quando infatti riusciamo a rompere queste sovrastrutture e convenzioni intellettuali e sentimentali, la nostra coscienza riesce a percepire la realtà ad un livello totalmente nuovo. Nishiwaki fa dunque di un processo di distruzione della realtà un meccanismo di costruzione poetica, un mezzo attraverso cui la poesia riesce a guadagnare la creatività di cui necessita per esprimersi. La poesia riesce, trasgredendo e disdegnando quell'insieme di regole sancite dalla ragione umana, a cogliere la vera essenza della realtà. Riprendendo il pensiero di Nietzsche sul rifiuto delle tradizioni, Nishiwaki delinea un quadro generale del rapporto della poesia europea dell'ultimo secolo con la tradizione poetica di quello precedente, individuando quanto si assista ad un netto distacco dai suoi principi, ad esempio attraverso la figura di Baudelaire, che disprezzava il senso della bellezza e della morale millantato dalla gente comune.

La poesia viene analizzata da Nishiwaki riprendendo anche il pensiero dello scienziato spagnolo Juan Huarte, cioè partendo dal presupposto che essa appartenga al dominio dell'immaginazione. Un'immaginazione che viene percepita, in quanto tale, opposta a tutto ciò che è riconducibile al buonsenso o al senso comune. L'immaginazione, però, si deve prestare attenzione, non è essa stessa poesia, ma uno strumento che permette la creazione di quest'ultima. Un punto chiave (non comparso in *Profanus*, ma strettamente riconducibile a quanto vi viene enunciato secondo l'analisi di Hirata) è il concetto di familiarità trapianto dall'Europa e più nello specifico usato originariamente da Coleridge e Percy Bysshe Shelley.<sup>68</sup> Ricalcando in modo più o meno fedele alcuni enunciati di questi due autori, Nishiwaki costruisce la propria idea sul ruolo della poesia identificandola come ciò che è in grado di portare un senso di novità all'interno della routine umana. Attraverso una simile funzione, secondo teorie riprese da Coleridge, la poesia riesce a trasmettere un sentimento analogo al soprannaturale risvegliando l'animo umano altrimenti sopito nella ripetitività del consueto e, al contempo, indirizzando la mente verso le meraviglie e le bellezze del mondo in cui viviamo. Un mondo che, secondo Coleridge, è un tesoro inestimabile di cui non riusciamo normalmente a fare esperienza attraverso le nostre percezioni, troppo accecati da quella pellicola di familiarità che vela i nostri occhi, le nostre orecchie e persino il nostro cuore.

Il significato della *tsumaranasa* di Nishiwaki comparsa in *Profanus*, però, non può essere ridotto ad un concetto simile. Con l'evolversi del suo stile poetico, Nishiwaki arriva a concepirlo come una patina che circonda oggetti dimenticati, dislocati nel tempo e nello

---

<sup>68</sup> Cfr. HIRATA, *The Poetry and Poetics...*, op. cit., p. 152.

spazio e che hanno perso la loro funzione. Questo aspetto, sebbene cominci a delinearsi già in questa prima fase degli anni Venti, diviene ancora più evidente nella produzione del poeta posteriore alla seconda guerra mondiale, ad esempio *Tabibito kaerazu* (1947, Il viandante non ritorna) ed *Eterunitasu* (Eternitas, 1962), due opere non sono oggetto del presente elaborato. L'optare per la perdita di significato come catalizzatore di energia poetica determina un punto di distacco e differenziazione tra Nishiwaki e i surrealisti formalisti dell'epoca, come Haruyama e Kitasono. Di sicuro alcune opere firmate da questi ultimi due autori sfidarono le connotazioni ordinarie che venivano attribuite al concetto convenzionale di significato, ma mai partirono dal presupposto che la realtà in sé fosse priva di significato e sempre anteriore al linguaggio<sup>69</sup>:

It is true that the surrealist technique of the joining of *idées* creates the extraordinary and projects oneiric forms of the unconscious. But poetry is not a dream. It is the joining of utterly conscious images.

It has been said that poetry is thinking with *l'esprit*.<sup>70</sup>

Nishiwaki cade in un evidente paradosso, dovuto ad un legame inscindibile tra il linguaggio e la *tsumaranasa*. È difatti questa irreversibile e inevitabile anteriorità della realtà al linguaggio che produce la *tsumaranasa* in un testo a cui viene necessariamente richiesto di utilizzare parole per esprimersi. Secondo Hirata, da questa scelta emerge un sostanziale disinteresse da parte del poeta, a differenza degli aderenti alla poesia proletaria, nei confronti della realtà sociale, già intrisa di significati: Nishiwaki vuole piuttosto trovare i propri tropi in rapporto a esseri insignificanti che disdegnano la manipolazione del linguaggio.<sup>71</sup>

Una terza caratteristica della poetica nishiwakiana che si delinea con la pubblicazione di *Profanus* è il tentativo di rintracciare le funzioni che la poesia ha ricoperto nel corso dei secoli. Secondo Nishiwaki, il suo scopo iniziale, in tempi primitivi, era esprimere le emozioni umane e i pensieri in modo cantato.<sup>72</sup> Vengono citati Aristotele, che affermava che la poesia fosse in grado di contenere le universalità umane, e Théodore de Banville, sostenitore dell'importanza della struttura metrica e del fatto che non vi fosse né verso né poesia se non nel canto. In una seconda fase, che Nishiwaki colloca cronologicamente vicina a Francis Bacon, cominciano a prendere forma delle sensibilità più affini a quelle dei poeti moderni, tra cui proprio quella di quest'autore. In questo periodo, la poesia si manifesta come proiezione e prodotto del desiderio umano, dimostrando e denotando una generale insoddisfazione nei confronti dello *status quo* della vita. Comporre versi diviene, secondo Nishiwaki, un'attività con lo scopo di trasformare la realtà in modo da farle assumere forme e caratteristiche più consone a ciò che

---

<sup>69</sup> Cfr. HIRATA, *The Poetry and Poetics...*, op. cit., p. 154.

<sup>70</sup> NISHIWAKI Junzaburō, "Profanus", in HIRATA (trad. ingl. e a cura di), *The Poetry and Poetics...*, op. cit., p. 11.

<sup>71</sup> Cfr. HIRATA, *The Poetry and Poetics...*, op. cit., p. 154.

risulta piacevole alla mente.<sup>73</sup> Tale configurazione risuonerebbe anche nei versi di Arthur Rimbaud, uno dei poeti simbolisti francesi maggiormente presi a modello dai surrealisti e definito dagli stessi apostolo o angelo. Nelle ultime pagine, Nishiwaki<sup>74</sup> dedica anche spazio ad un commento sul verso libero, trovando in esso uno strumento che ha ridotto le restrizioni imposte dalle convenzioni metriche tradizionali, pur non riuscendo a raggiungere i toni cantati della produzione antica. Per questa ragione, l'autore nota che molti suoi colleghi contemporanei difficilmente optano per una metrica tradizionale e rigida, avvicinandosi ad uno stile dai tratti più prosastici. Questo, secondo Nishiwaki, è una diretta conseguenza dell'adozione del verso libero, nonché un segnale di predilezione delle nuove generazioni di poeti per dei sistemi privi di una prosodia già stabilita e pertanto più inclini ad un'espressività spontanea.<sup>75</sup> Criticare per tradizionalismo la scelta di adottare un sistema di poesia in prosa significa quindi, secondo Nishiwaki, non comprendere ciò che realmente è l'espressione poetica. Un'espressione poetica in continua evoluzione, così come i parametri di critica di un testo. Se fino agli anni Venti era l'orecchio il principale organo di senso legato alla poesia, con l'avvento di alcune tendenze avanguardistiche diviene l'occhio il mediatore sensoriale per eccellenza tra lettore e testo.<sup>76</sup> Ciò si concretizza non solo sulle poesie prive di punteggiatura, inizialmente definite cubiste e con la pretesa di trasmettere un'aria di artificiosità, ma anche con l'adozione delle tecniche imagiste e lo spostamento del focus poetico sull'immaginazione. Il saggio, riassumendo tutti i meccanismi e le funzioni assunte dalla poesia che Nishiwaki ha esposto, si conclude infine con le seguenti righe:

Poetry is cognition, Its method changes with the development of man's intellect. Man's soul is prone to hibernate in conventions. The noble effort of poets consists in calling back the hibernating soul to the realm of consciousness by means of an ever renewed method.

A kind of absolute existence, whether it is expressed as God or as infinity, flashes through out consciousness for an instant. The absolute existence, by reflection, makes man's existence insignificant. Then the petty soul of man explodes against the insignificant, boring reality in anger. This is the poetical spirit, elsewhere named "emotion". The spasm of temper disdains reason and becomes "imagination". Through imagination the banal reality becomes interesting. For our consciousness of reality has been renewed. Such is the purpose of poetry.

It is dangerous to discuss poetry. I have already fallen off the cliff.<sup>77</sup>

---

<sup>72</sup> Cfr. NISHIWAKI Junzaburō, "Profanus", op. cit., pp. 7-8.

<sup>73</sup> Cfr. NISHIWAKI Junzaburō, "Profanus", op. cit., p. 16.

<sup>74</sup> Cfr. NISHIWAKI Junzaburō, "Profanus", op. cit., pp. 17-18.

<sup>75</sup> *Ibidem*.

<sup>76</sup> Cfr. NISHIWAKI Junzaburō, "Profanus", op. cit., p. 19.

<sup>77</sup> HIRATA, *The Poetry and Poetics...*, op. cit., p. 19.

Si vedrà poi nel terzo capitolo come l'immagine del ciglio di un precipizio, o più banalmente di un promontorio, sia stata apprezzata da Nishiwaki e venga proposta anche all'interno di alcuni componimenti di *Ambarvalia*.

## 2.7. *Shi no shōmetsu*

*Shi no shōmetsu* è un saggio di poetica comparso per la prima volta sul numero di *Mita bungaku* del gennaio 1927.<sup>78</sup> Nel volume di Hirata, è il secondo testo di *Chōgenjitsushugi shiron* preso in analisi dopo *Profanus*. Il contenuto dell'opera fu, sostanzialmente, una coraggiosa ipotesi di Nishiwaki sulla poetica che si sarebbe delineata in un futuro prossimo. Il saggio si apre con l'autore che dichiara come la poesia sia un reame teso all'infinita espansione che alla fine svanisce e come, crescendo e divenendo man mano più complessa, si avvicini sempre di più alla propria estinzione. Secondo Hirata, questa posizione potrebbe essere considerata un proseguimento logico di quanto scritto in *Profanus*, in particolar modo in riferimento alla teoria antimimetica della poesia comparsa già ai tempi di Bacon.<sup>79</sup>

Il processo di estinzione della poesia teorizzato da Nishiwaki in *Shi no shōmetsu* comincia con una distinzione tra arte e natura: tutto ciò che è espressione inerente alla natura, o in altre parole una manifestazione scritta pertinente a questo ambito, non può prescindere essere considerato arte. Secondo l'autore, natura è un termine ombrello che include sia i fenomeni naturali che l'espressione delle emozioni umane, dei sogni e di tutti i fenomeni psicologici che si intrecciano con questi due ambiti. In pratica, tutto ciò che risulta un'espressione naturale non è altro che un tentativo artistico di mimesi della realtà nata dalla pretesa di avere uno stile evocativo ed immaginifico capace di donare un'ideale trasparenza al linguaggio.<sup>80</sup> Nishiwaki contesta tale scelta, affermando che se un autore è convinto di star rappresentando sentimenti e pensieri autentici in modo verisimile il prodotto della sua penna non può essere considerato arte:

Moreover, just as conscientious objectors are sometimes exonerated from the usual legal obligations, in the poetic legal system, when an author believes that what he has thought or felt is true, he will be exonerated from the obligations of art. In other words, his work will not be considered art.<sup>81</sup>

Dunque, Nishiwaki ritiene che l'espressione artistica debba essere necessariamente un atto ponderato dall'autore, artificiale e in nessun modo legato a quei fenomeni che egli ha associato nello stesso saggio al mondo naturale. Secondo Hirata, ciò che promuove Nishiwaki

---

<sup>78</sup> L'edizione di riferimento del saggio trattata in questo elaborato è la seguente: NISHIWAKI Junzaburō, "Shi no shōmetsu", in HIRATA (trad. ingl. e a cura di), *The Poetry and Poetics...*, op. cit., pp. 20-28.

<sup>79</sup> Cfr. HIRATA, *The Poetry and Poetics...*, op. cit., p. 155.

<sup>80</sup> Cfr. NISHIWAKI Junzaburō, "Shi no shōmetsu", op. cit., pp. 20-21.

<sup>81</sup> Cit. in NISHIWAKI Junzaburō, "Shi no shōmetsu", op. cit., p. 21.

è essenzialmente uno stile ironico.<sup>82</sup> Alla luce di tutte queste considerazioni, Baudelaire diviene il primo e principale esponente di ciò che può essere considerato un artista legittimo. Del resto, come emerge anche in *Esthétique Foraine* (un altro saggio compreso all'interno di *Chōgenjitsushugi shiron*, qui non trattato per via dei suoi contenuti filosofici ed intricati), sarebbe stato proprio questo poeta francese a individuare due qualità imprescindibili dell'opera letteraria, ossia l'ironia e il supernaturalismo.<sup>83</sup> Ne emerge una poesia che si esprime in modo artificioso al punto di spezzare il naturale fluire di sentimenti e pensieri, ma che, al contempo, ha la pretesa di venire rappresentata nel modo più spontaneo e sincero possibile. Questa maniera di comporre versi, secondo Hirata, si configura contraria a quel movimento che il filosofo Jacques Derrida definisce logocentrismo.<sup>84</sup> La poesia pertanto ha un movimento negativo che, quando portato al suo stesso limite massimo, tende alla propria estinzione. Quanto viene escluso da questo ordine negativo appartiene invece al mondo della positività, che comprende al proprio interno tutti i potenziali oggetti di espressione mimetica: natura, realtà, verità ed identità.<sup>85</sup>

Nishiwaki procede con un'ulteriore suddivisione di ciò che definisce poesia legittima, delineando tre periodi poetico-letterari distinti in cui essa si colloca. La prima fase viene chiamata l'era dell'espressione, la seconda l'era dell'antiespressività e la terza più semplicemente estinzione.<sup>86</sup> Al primo periodo attribuisce tutta la poesia da Baudelaire alla poesia delle avanguardie, con particolare riferimento al dadaismo e al surrealismo. Il dadaismo, pur avendo tentato con il suo piglio di radicale opposizione all'arte canonica di arrivare alla seconda delle tre fasi, secondo Nishiwaki, ha miseramente fallito nel suo intento. Nonostante tutto, però, è riuscito a presagire l'arrivo e lo sviluppo di una nuova modalità poetica, cioè quella che si colloca nel secondo periodo. Gli autori appartenenti a questa sezione dichiareranno apertamente (Nishiwaki parla al futuro perché reputa che ai suoi tempi nessuno ancora rientrasse in tale categoria) la propria volontà di non esprimere attraverso ciò che scrivono. Paradossalmente, è proprio in questo tentativo di non espressione che emergono i limiti della poesia in quanto forma di espressione. Attraverso il raggiungimento di questi, Nishiwaki è convinto si possa comporre in questa modalità antiespressiva il tipo di poesia più avanzato in assoluto.<sup>87</sup> Quando la logica stessa viene condotta con questo itinerario al suo limite, un solo scenario finale diviene possibile. Nell'ultimo di questi tre periodi,

---

<sup>82</sup> Cfr. HIRATA, *The Poetry and Poetics...*, op. cit., p. 155.

<sup>83</sup> Cfr. in NISHIWAKI Junzaburō, "Esthétique Foraine", op. cit., pp. 31-34.

<sup>84</sup> Cfr. HIRATA, *The Poetry and Poetics...*, op. cit., pp. 155.156.

<sup>85</sup> *Ibidem*.

<sup>86</sup> Cfr. in NISHIWAKI Junzaburō, "Shi no shōmetsu", op. cit., pp. 23-24.

<sup>87</sup> Cfr. in NISHIWAKI Junzaburō, "Shi no shōmetsu", op. cit., pp. 23-24.

nell'ipotetica fase finale di questo processo, persino l'intento di non voler esprimere nulla viene a mancare. Nell'invitare il lettore alla riflessione di quanto rimanga in un simile scenario, Hirata<sup>88</sup> cita una poesia in prosa di Hagiwara Sakutarō comparsa su *Nekomachi* (Città di gatti, 1935): “Shinanai Tako” (Il polpo che non muore), che racconta di un polpo ridotto agli stenti in un acquario e che finisce per mangiare i pezzi del suo corpo fino a sparire del tutto. Nello scenario apparentemente vacuo proposto alla fine dal componimento, però, qualcosa rimane: l'acquario un tempo abitato da quel polpo. Se si tratti di un indizio di presenza o vacuità, e che quindi l'estinzione della poesia generi un vuoto reale o apparente in questa evoluzione finale, non è dato saperlo.

Nella seconda parte del saggio *Shi no shōmetsu*, che Hirata traduce in inglese *The Limits of the Object of Expression*, Nishiwaki cerca di approfondire i limiti delle qualità espressive della poesia.<sup>89</sup> Dopo un categorico rifiuto di tutto ciò che è legato all'individuo, alla soggettività e alla realtà, Nishiwaki riflette in termini dialettici negativi basando il proprio ragionamento sul concetto kantiano di volontà oggettiva. Secondo il poeta giapponese, nel periodo in cui è legittima l'espressività dell'opera la volontà oggettiva a priori diviene essa stessa ciò che viene espresso dagli autori. Si concretizza in un processo di purificazione attraverso cui l'autore, o l'artista, passa attraverso nel tentativo di sradicare la propria opera da tutto ciò che è riconducibile alla soggettività dell'individuo.<sup>90</sup> Raggiunge, poi, il proprio completamento e la propria realizzazione con un meccanismo che elimina tutti gli altri potenziali elementi che potrebbero divenire oggetto di espressione. Questa manifestazione di una volontà di esprimersi sarebbe poi, dal punto di vista di Nishiwaki, nientemeno che un riflesso del nostro desiderio di vivere, un movimento incontrollabile e che trascende la mera soggettività. Un movimento che trova la propria vera natura nel gesto di oltrepassare i confini del reale e che, in questo modo, costituisce la poesia del surrealismo. Contro questa direzione della volontà di vivere, avviene una risposta del soggetto, che si ribella a questa tendenza. Hirata cita un passaggio del saggio di Nishiwaki in materia:

The will to live is the will of a creator. Man is helpless to deal with this blind will. This absolutely unmanageable will exists objectively in man. The mere existence of such a will, which is so utterly beneath contempt, is the subject of helpless rage. At times one may feel physically throughout one's brain the startling jolt of an esprit that attempts to resist this blind will. This is a strange phenomenon in which an attempt to rebel against a will that created the human race is manifested. It is a rebellion against the creator's will. Or it can be said that in fact the real creator holds a will that seeks to oppose

---

<sup>88</sup> Cfr. HIRATA, *The Poetry and Poetics...*, op. cit., p. 156.

<sup>89</sup> Cfr. in NISHIWAKI Junzaburō, “Shi no shōmetsu”, op. cit., pp. 24-25.

<sup>90</sup> Cfr. in NISHIWAKI Junzaburō, “Shi no shōmetsu”, op. cit., pp. 26-28 e HIRATA, *The Poetry and Poetics...*, op. cit., pp. 156-157.

his own creative will. A creator is a self-deceiver. The poetry that attempts to present the energy of an esprit rebelling against the very effort to live, that is, the effort to break down reality, creates the next poetic region.<sup>91</sup>

Questa modalità si basa pertanto sulla negazione della volontà di vivere o del desiderio di esprimere, nonché sul rifiuto del trasgressivo ed esclusivo movimento che questa volontà ha nei confronti di se stessa. Ciò che consegue questa forma finale di poesia è una sostanziale distruzione di nozioni considerate stabilizzanti, ad esempio l'uomo, la realtà e la vita. Persino la poesia intesa come forma di espressione, ricercata dall'umanità sin dalla prima delle tre fasi citate nella prima parte del saggio, viene a mancare e tutto si riconduce, nuovamente, al nulla. Di fronte al riproposto dubbio su cosa rimanga a seguito di questo processo, Nishiwaki commenta con una frase criptica, dicendo che la poesia muore nello stesso modo in cui l'umanità perisce e tutto si riduce ad esseri insignificanti (nello specifico, il poeta parla di canguri e cactus) che vagano pateticamente cercando di sopravvivere.<sup>92</sup>

Il movimento verso la poesia pura delineato da quest'opera si allontana perciò dalla natura, trascendendo persino nella sua fase finale la purezza contenuta nel suo essere. Anela ad una realtà anteriore al linguaggio, trovando nella propria morte la forza di ritornare ad una realtà impregnata di *tsumaranasa*. È indubbiamente un ragionamento complesso, altamente intellettuale, che parla di movimenti della poesia e di realtà anteriori. Hirata cerca di trovare una chiave di lettura alle teorie elaborate da Nishiwaki utilizzando l'approccio decostruzionista di Derrida elaborato in *De la grammatologie* (1967), soffermandosi su alcuni aspetti quali la decostruzione della presenza.<sup>93</sup> Stando alla grammatologia, la nozione che Nishiwaki presenta della poesia come movimento negativo “[This negative movement] can be said (...) to have existed from the very beginning of any movement of signification”. Per vero inizio o principio di un testo o della scrittura, Derrida intende quel concetto denominato traccia. Una traccia originaria che, tuttavia, per quanto il filosofo francese stesso faticò a spiegarlo, non costituisce un punto originario e teologico di partenza. Questa traccia, in altre parole, non determina unicamente la sparizione di ciò che è considerabile origine, ma una sostituzione del suo stesso concetto, in quanto all'origine dell'origine stessa. Si tratta di una riflessione che affonda le proprie radici nelle tesi di Ferdinand de Saussure sull'arbitrarietà del segno presentate nel suo *Cours de linguistique générale* (1916). Sintetizzando ai minimi termini, all'interno della teoria Saussure rivalutava il legame tra immagine e suono, quindi tra significante e significato, come una costruzione arbitraria e priva di qualunque legame

---

<sup>91</sup> Cit. in NISHIWAKI Junzaburō, “Shi no shōmetsu”, op. cit., p. 27.

<sup>92</sup> Cfr. NISHIWAKI Junzaburō, “Shi no shōmetsu”, op. cit., p. 27.

<sup>93</sup> Cfr. HIRATA, *The Poetry and Poetics...*, op. cit., p. 158.



naturale prestabilito. Ciò che dunque legittima la connessione tra questi due elementi non è di origine naturale, ma l'istituzione di un sistema in cui questi segni vengono relegati e ordinati. Questo sistema si basa sulle differenze e dunque il linguaggio si basa sulla definizione di ciò che non è, senza termini positivi.<sup>94</sup>

L'analisi di Derrida e il concetto di 'traccia' che elabora si basano proprio su queste nozioni saussuriane legate al segno in quanto elemento posto in un sistema di differenze. Dopo aver tentato di decostruire lo stesso concetto di naturalezza, antinomico a quello del segno istituito oggetto dello studio Saussure, il filosofo francese mette in atto un'operazione di sostituzione. Cerca di sostituire proprio questo segno istituito, che è in altre parole la sintesi tra significante e significato, con il termine 'traccia istituita', nel quale vengono invece sintetizzati i concetti di traccia e differenza. In questa nuova struttura, la traccia "produces itself as self-occultation" e la differenza "presents itself in the dissimulation of itself".<sup>95</sup> Questa traccia istituita trova un'espressione concreta del proprio movimento generale nella scrittura. Nella sua analisi, Derrida affianca alla scrittura un'altra forma di espressione, più privilegiata, il discorso. Il discorso detiene tale posizione grazie alla sua connessione alla nozione logocentrica di verità, nonché dal fatto che un segno vocale sia più naturale rispetto ad un segno scritto, perché più vicino alla coscienza del parlante e alla sua origine. Tuttavia, questa naturalezza, come detto, dev'essere anch'essa decostruita e dibattuta, perché la natura "is after all a structure of proximity to itself".<sup>96</sup> Ma questa prossimità non indica un'equivalenza nei confronti del suo essere: la prossimità stessa, come concetto, alberga al proprio interno un senso di separazione e distanza. Dunque affermare che il discorso sia più naturale e vicino all'origine rispetto alla scrittura potrebbe incorrere in una contraddizione logica.

Applicando a Nishiwaki questi ragionamenti di Derrida, si trovano delle corrispondenze tra la nozione di scrittura menzionata dal filosofo francese e quella di poesia del poeta giapponese che emerge tra le pagine di *Chōgenjitsushugi shiron*. La poesia infatti per Nishiwaki è un movimento testuale che, attraverso la storia, si è continuamente allontanato, nel suo esprimersi, dalla propria origine, da quello che dovrebbe essere il suo oggetto di rappresentazione. Indipendentemente dalla pertinenza che questa origine potesse avere con la realtà o con la natura, la poesia assume quindi un'essenza ricollegabile alla distanza, o *différance*, derridiana.<sup>97</sup> La poesia di Nishiwaki diviene, secondo l'analisi di Hirata, in altre parole un non concetto, qualcosa che non può coincidere con se stessa e che tende sempre alla

---

<sup>94</sup> Cfr. HIRATA, *The Poetry and Poetics...*, op. cit., pp. 158-160.

<sup>95</sup> HIRATA, *The Poetry and Poetics...*, op. cit., p. 160.

<sup>96</sup> HIRATA, *The Poetry and Poetics...*, op. cit., p. 161.

<sup>97</sup> Cfr. HIRATA, *The Poetry and Poetics...*, op. cit., pp. 162-163.

propria decostruzione. Ne si evince dunque che comporre versi sia un'attività pericolosa, che tende implicitamente alla propria estinzione. Come il concetto di scrittura elaborato da Derrida e approfondito attraverso la nozione di supplemento teorizzata da Jean Jacques Rousseau, mina le sue stesse origini. È la natura vacua della scrittura stessa a conferire un significato al testo e a rendere necessario il processo di scrittura, in quanto il mero discorrere di qualcosa non riesce a colmare tutte le lacune intrinseche al pensiero o al significato originario. Un problema sussiste perché la scrittura in quanto supplemento non solo aggiunge nuovi significati rispetto all'elemento originario, ma rimpiazza l'origine stessa, sostituendola. Sovvertendo il naturale ordine delle cose, crea un effetto di artificiosità, fabbricando immagini fittizie di soggetti reali.<sup>98</sup> Viene da pensare all'iconica immagine del pittore belga René Magritte, *La trahison des images* (1928-1929), in cui l'artista si prende gioco dello spettatore con la dicitura "*Ceci n'est pas une pipe*". Secondo la stessa logica, infatti, quella che Magritte propone al contemplatore non è una pipa, un oggetto appartenente alla realtà e concreto, ma l'immagine di una pipa rielaborata attraverso un processo artistico.

Nishiwaki tentò di realizzare un simile paradigma attraverso la composizione di versi, che si configura sin da subito come ciò che tenta di rendere allettante attraverso i propri scritti teorici. Già all'inizio di *Profanus* esordisce con quello che si avvicina ad un parallelismo tra la figura di Dio e la poesia, un gesto che, secondo l'analisi di Hirata<sup>99</sup>, attribuisce una sovranità negativa alla poesia pura. Tuttavia, è facile cadere in errore anche nell'interpretazione di questo enunciato:

From this moment of "pure presence" we may thus return to the notion of pure poetry or sovereignty (...) Sovereignty is, as Derrida puts it, "presence, and the delight (jouissance) in presence" (...) The sovereign presence cannot be determined merely by "what it is not" as a sign is so defined. It must be something absolutely not (like) anything in the world. It must be the absolutely unknown, absolutely new, that is, pure poetry. Moreover, it must escape the order of representation (*hyōgen*). Indeed, sovereignty signifies the death of signification, that is, tge absolute independence from the other. Derrida links the sovereign state to his (and Mallarme's) notion of game – *un coup de dès*.<sup>100</sup>

Anche qui incorriamo in un paradosso, come Hirata giustamente fa notare poco dopo: pensare anche solo che questa sovranità comporti una perdita del significato significa subordinare tale processo al sistema supplementare che si sta cercando di superare. Attraverso un'applicazione della dialettica hegeliana che porta all'affermazione della presenza di qualcosa attraverso la sua immensa negazione, Nishiwaki riesce a superare la trappola della logica pensata in termini positivi e a dimostrare che è possibile l'esistenza di un'assoluta sovranità. Lo stile di

---

<sup>98</sup> *Ibidem*.

<sup>99</sup> Cfr. HIRATA, *The Poetry and Poetics...*, op. cit., p. 164.

<sup>100</sup> HIRATA, *The Poetry and Poetics...*, op. cit., p. 164.

Nishiwaki, pertanto, si indirizza verso il supplemento derridiano e viene demarcato da un'insistenza sulla modalità artificiale di espressione, che nega di conseguenza ciò che è 'natura' all'interno di un testo poetico. Ciò che vuole concretamente dimostrare, però, è il necessario ritorno della funzione derridiana di 'scrittura' al suo stato di "deathly pure presence".<sup>101</sup> Il gesto di comporre versi è dunque, secondo l'interpretazione di Hirata, uno sforzo di riaccedere "to the realm of lost presence". Ne consegue che "What remains may be merely the ruins of things, allegories of meanings".<sup>102</sup> Sul campo semantico delle rovine, Hirata cita Susan Sontag: la scrittrice ricorda a sua volta che Walter Benjamin riteneva in linea con questa concezione che le idee e le esperienze apparissero come rovine e che comprendere a fondo qualcosa significasse metaforicamente comprenderne la topografia, tracciarne le linee guida e sapere come perdersi.<sup>103</sup>

La mappa fittizia su cui viene disegnato questo percorso analitico di Hirata, in cui opera la forza denominata come *différance*, infinitamente orientata verso la propria origine con un moto supplementare, altro non è che il mondo, la realtà così come la si conosce. In questo mondo, la letteratura ha dimostrato una tendenza opposta rispetto a quella attribuita alla filosofia o alla scienza, definendosi così come la fondamentale manifestazione di finzione e immaginazione. In particolar modo, più che nei suoi testi definiti classici, o comunque canonici, questa tendenza espressiva ha trovato voce nella letteratura modernista, che ha inoltre, secondo Hirata<sup>104</sup>, dato inizio al moto verso la negatività che poi il critico tenta di applicare a Nishiwaki. Paradossalmente, è proprio attraverso questo movimento negativo che la poesia cerca di riconquistare una presenza e sovranità concreta, verso la perdita assoluta di significato, trascendendo i confini della finzione a cui è stata relegata. Dopo aver completato questa fase, attua il suo processo di decostruzione della realtà, eliminando qualsiasi traccia di positività nel suo essere, facendo sì che i capisaldi del linguaggio vengano a mancare e permanga, unicamente, un unico movimento di assoluta negatività, di caduta verso il nulla. Quello che Hirata definisce un paradiso negativo.<sup>105</sup> In realtà, essendo l'esistenza assoluta della poesia pura qualcosa di impossibile da esperienziale per l'essere umano, l'unico espediente che ci permette di incontrare la poesia è la traduzione. Hirata procede la propria analisi della poetica di Nishiwaki chiamando in causa Walter Benjamin e le sue tesi sul ruolo della traduzione nei confronti di un testo.

---

<sup>101</sup> HIRATA, *The Poetry and Poetics...*, op. cit., p. 165.

<sup>102</sup> *Ibidem*.

<sup>103</sup> Cfr. HIRATA, *The Poetry and Poetics...*, op. cit., p. 165.

<sup>104</sup> Cfr. HIRATA, *The Poetry and Poetics...*, op. cit., pp. 165-166.

<sup>105</sup> Cfr. HIRATA, *The Poetry and Poetics...*, op. cit., p. 164.

## 2.8. Traduzione e violenza sul linguaggio

Dopo aver meditato brevemente sulla traduzione come manifestazione più concreta in assoluto di un moto che si allontana dalla propria origine, e quindi della *différance* derridiana, Hirata sposta l'attenzione del suo processo critico sull'opera *Il compito del traduttore* (1923) di Walter Benjamin.<sup>106</sup> Riprendendo l'approccio decostruzionista del filosofo francese, Hirata espone velocemente il pensiero di Benjamin, che assume di fatto un ruolo complementare rispetto a quanto già enunciato: la traduzione diventa lo strumento per eccellenza nelle mani di un autore in quanto permette più di ogni altro espediente di fare esperienza di ciò che si definisce linguaggio puro. Attraverso l'intraducibilità di determinati passaggi, riscontrata nel trasporre alcuni termini o concetti da una lingua all'altra, difatti, secondo Benjamin si tocca con mano l'essenza più pura del linguaggio e si inizia un cammino verso ciò che lui definisce la verità del linguaggio. Questa verità altro non sarebbe che la purezza stessa del linguaggio svuotata delle sue funzioni referenziali o rappresentative. La traduzione dunque diviene sì uno strumento ideale per armonizzare due lingue e coniugare due punti (significanti) lontani, che altrimenti rimarrebbero distaccati, ma resta qualcosa che necessariamente deve fare i conti con la realtà intricata, frammentaria e aliena propria del linguaggio. Il processo che l'autore compie nell'opera di traduzione, sostiene Benjamin, non è un gesto che postula l'esistenza di un lettore, e che pertanto deve principalmente mirare alla comunicabilità universale, ma un tentativo di far vivere l'opera e, soprattutto, tramandare il proposito e l'essenza dell'originale. In Nishiwaki questa predilezione per l'attività di traduzione, talvolta anche non accreditata, di testi poetici di altri autori si propone a più riprese anche all'interno di *Ambarvalia* (vedi *infra*, capitolo 3), talvolta persino nel titolo dei componimenti, come testimonia "Naimenteki ni fukaki nikki".

L'approccio del poeta giapponese, tuttavia, a differenza di quanto propugnato da Benjamin, non si focalizza esclusivamente sulla trasmissione efficace del messaggio. Il tono intellettualistico, quasi criptico ed esoterico, con cui presenta i suoi versi al lettore, si arricchisce a volte di espedienti che innescano un vero e proprio processo di violenza sulla propria lingua madre, come afferma anche KumeKawa.<sup>107</sup> La lingua giapponese viene trattata alla stregua di una lingua straniera partecipe di questo processo di traduzione. Nishiwaki inserisce più parole del necessario in alfabeto *katakana* e commette veri e propri errori nella scelta dei *kanji* che compongono alcune parole, a volte invertendoli, altre volte sostituendoli con un corrispettivo omofono, ma non semantico. In modo analogo a quanto teorizzato da

---

<sup>106</sup> Le informazioni e considerazioni riportate in questo paragrafo si basano su HIRATA, *The Poetry and Poetics...*, op. cit., pp. 170-172 e 176-180.

Benjamin, viene innescato un vero processo di alienazione del linguaggio, e più nello specifico della lingua giapponese. Un meccanismo che causa un senso di spaesamento e straniamento nel lettore. Il testo appare a volte privo di significato, qualcosa di straniero, e così l'autore stesso del componimento, che compie gli stessi errori di uno straniero che sta apprendendo la lingua. Il processo di alienazione che viene innescato, in ogni caso, è evidente in Nishiwaki, secondo Hirata, e rispecchia il desiderio dell'autore di rendere questo effetto di traduzione. Una traduzione a cui il critico lega tutta questa approfondita meditazione su un processo di decostruzione e violenza sul linguaggio.<sup>108</sup>

### 2.9. *Altri aspetti della poetica e dello stile*

Sugimoto Tōru designa l'utilizzo di immagini che rimandano al mondo della flora come un pattern ricorrente nelle poesie di Nishiwaki. Secondo le teorie esposte nel suo articolo "Furōra no shigaku" (Studi poetici sulla flora), sarebbero un tratto stilistico particolarmente persistente nella produzione del poeta giapponese posteriore alla seconda guerra mondiale. Le opere che Sugimoto cita in merito sono due testi che non vengono presi in considerazione da questo elaborato in quanto posteriori al 1933 e quindi ad *Ambarvalia: Tabibito kaerazu* e *Kindai gūwa* (Favole moderne, 1953). Tuttavia, la presenza di una poetica della flora e di immagini ad essa correlate è comunque un aspetto da tenere in considerazione anche nell'analisi di *Ambarvalia*. Questo principalmente per due motivi: in primis, seguendo quanto dichiarato da Nishiwaki stesso all'interno di un estratto che parla della propria biografia in *Junsai to susuki* (La ninfea scudo d'acqua e la spigola giapponese, 1969) e ripreso dallo stesso Sugimoto, perché si tratta di uno stilema maturato durante il soggiorno in Inghilterra, pertanto anteriore alla raccolta di poesie, in secondo luogo perché, come vedremo, Nishiwaki dimostra già nel 1933 di apprezzare la presenza di elementi vegetali all'interno dei versi che scrive, dedicandovi spazi semantici di ampiezza variabile di componimento in componimento.<sup>109</sup>

I cromatismi sono un altro aspetto particolarmente ricorrente nei testi di Nishiwaki: Murata Mihoko, nel suo saggio "Nishiwaki Junzaburō no irozukai" (L'utilizzo dei colori di Nishiwaki Junzaburō, 1984) conta oltre mille rimandi ai colori nel corpus di opere pubblicate da Nishiwaki, per un totale di centonove tonalità differenti cui il poeta fa riferimento. Solo in *Ambarvalia*, secondo il grafico che l'autrice propone, ricorrerebbero circa quaranta elementi con una predilezione per le sfumature gialle e dorate. Tant'è che alla pubblicazione di *Ambarvalia* vengono associati, parallelamente, l'inizio e la fine di un "periodo dell'oro"

---

<sup>107</sup> Cfr. KUMEKAWA, "Creativity and Tradition"..., cit., p. 81.

<sup>108</sup> Cfr. HIRATA, *The Poetry and Poetics*..., op. cit., pp. 178-180.

<sup>109</sup> SUGIMOTO Tōru, "Furōra no shigaku", *Booklet*, 21, 2013, pp. 102-105.

(*Ōgon no jidai*)<sup>110</sup> di Nishiwaki da Murata, in quanto quest'ultimo è il colore più ricorrente all'interno dei testi poetici presenti nella raccolta.<sup>111</sup>

Un altro interessante spunto potrebbe essere fornito suffermandosi a riflettere sulle parole di Hirata, che definisce *Ambarvalia* una resa della lingua giapponese all'invasione degli idiomi stranieri. È del resto Nishiwaki stesso che innesca volontariamente tale processo, poi approfondito e coniugato con un pensiero decostruttivista dal saggio di Hirata. Sorgono spontanei interrogativi su tale scelta. Tutto si riconduce ad una pretesa di novità stilistica, come *Tsuki ni hoeru* di Sakutarō? Oppure, forse, Nishiwaki in realtà si sentiva più 'europeo' che 'giapponese' dopo il suo soggiorno in Inghilterra? Si potrebbe cercare di formulare una risposta concatenando diversi concetti letterari.

Il punto di partenza di questo ragionamento è il concepimento dell'opera: che cos'è *Ambarvalia*? *Ambarvalia* è una raccolta di poesie nata dall'accumulazione di capitale letterario e culturale da parte di Nishiwaki attraverso l'incorporazione di stili e idee durante il proprio soggiorno europeo. Perché è nata? Da qui, si potrebbe procedere attraverso due differenti metodi. Si potrebbe individuare in essa, in linea con i 'postcolonial studies'<sup>112</sup>, un processo di depersonalizzazione, dovuto alla realtà diversa con cui Nishiwaki si è confrontato, e quindi implicare la perdita di vecchi tratti a favore di nuovi dovuto dall'incontro tra due culture. Oppure, supponendo l'esatto opposto, affermare che sia la manifestazione di un avvenuto processo integrativo e di appropriazione, una coniugazione tra il capitale culturale sviluppato in Giappone e quello incorporato in Europa. Ragionando sullo stile dell'opera, tenderei, personalmente, a preferire questa seconda opzione. Prima di tutto, come vedremo, convivono all'interno dell'opera figure retoriche come l'enjambement, piuttosto ricorrente nella produzione baudelairiana, e altre che richiamano molto la classicità giapponese, ad esempio le evidenti somiglianze di alcuni passaggi con l'*honkadōri*, il *taigendome*, e l'*utamakura* (richiamato dai toponimi). In secondo luogo, la stessa scelta di pubblicare in giapponese mette in discussione una presupposta perdita o alienazione dell'identità giapponese. Se fino al 1933 Nishiwaki compose, come si è visto nel primo capitolo, poesie in lingua inglese, perché mai avrebbe cominciato a scrivere nella propria lingua madre? Se davvero avesse perso le sue radici letterarie e linguistiche, tale scelta non sarebbe stata, probabilmente, illogica?

---

<sup>110</sup> MURATA Mihoko, "Nishiwaki Junzaburō no irozukai", *Bulletin of International Student Center*, 1, 1995, p.113.

<sup>111</sup> MURATA Mihoko, "Nishiwaki Junzaburō no irozukai", op. cit., pp. 107-113.

<sup>112</sup> Le considerazioni teoriche sui postcolonial studies si basano su quanto enunciato in Peter, BARRY, *Beginning Theory*, Manchester and New York, Manchester University Press, 1995 [2009], pp. 185-193.

È dunque più corretto parlare di *Ambarvalia* in termini di una forma molto spinta di “sustained appropriation”<sup>113</sup>, cioè di un tipo di appropriazione letteraria ritenuto ai limiti del plagio, carico di rimandi e citazioni e, in questo caso, con tanto di trasposizione in un’altra lingua. Tale scelta, oltre a costituire un ponte culturale tra i due paesi particolarmente importanti per Nishiwaki, fu anche un’occasione imperdibile di applicazione dei principi del modernismo inglese, un movimento che costituì un vero e proprio baluardo in termini di appropriazione letteraria. È probabilmente da esso, infatti, che Nishiwaki riprende i tratti stilistici allusori, parodici ed ironici. Come affermò difatti lo stesso Eliot, autore tra l’altro di un saggio pubblicato nel 1919 (“Tradition and the individual talent”) che invitava a ripensare il concetto di originalità dell’opera letteraria: “No poet, no artist, of any art, has his complete meaning alone”.<sup>114</sup> L’ideale del modernista inglese auspicava la creazione di nuovo materiale letterario basandosi su quanto prodotto in passato, ma non solo. Anche Eliot era un pioniere delle stesse tecniche di incorporazione testuale utilizzate da Nishiwaki, reiterando citazioni, allusioni, forme di collage, bricolage e pastiche letterario. (Emblematico il suo capovolgimento di Geoffrey Chaucer all’inizio di *The Waste Land*, in cui Eliot presentava aprile come il più crudele dei mesi).<sup>115</sup>

L’altro ascendente, quello dell’imagismo, ha fatto sì che Nishiwaki adottasse elementi riconducibili alla classicità europea, con particolare predilezione per gli scenari arcadici e mediterranei che ritroviamo soprattutto nella prima parte di *Ambarvalia*. Nondimeno, rimanda al movimento l’optare per immagini semplici, prive di descrizioni o aggettivi, vagamente ermetiche e talvolta caratterizzate da oggetti dislocati nel tempo e nello spazio. È qui che la componente estetica trova il suo nesso con l’ironia e il citazionismo, che le due tendenze un po’ baudelairiane dell’opera trovano il loro comune punto d’origine. È il continuo intessere immagini di Nishiwaki che sta alla base di tutto, il suo infarcire i versi con una sovrabbondante quantità di elementi apparentemente privi di significato. La componente estetica e sensuale diviene il veicolo ideale affinché il lettore entri in contatto con l’altra fondamentale componente poetica della raccolta, ossia la citazione, parodica o omaggiante che sia. E così parodia e sensualità si incontrano. E, per estensione, entrano in contatto la componente imagista e modernista. Classicità e modernità si intrecciano, concreto e astratto si scontrano e generano poesia. Due realtà distanti si incontrano, e le teorie surrealiste di Reverdy sulla generazione di potenza evocativa poetica vengono applicate. La scrittura

---

<sup>113</sup> Questa considerazione sul concetto di “sustained appropriation” si basa su cfr. Julie, SANDERS, *Adaptation and Appropriation*, “The New Critical Idiom”, Londra e New York, Routledge, 2006, pp.32-41.

<sup>114</sup> Cit. in SANDERS, *Adaptation and Appropriation*, op. cit., p. 8.

diventa un processo automatico, non necessariamente regolato da criteri stabiliti, e i paesaggi onirici, i paradisi artificiali, piantano la loro bandiera in un angolo della realtà, senza ben scandire il proprio confine. Così, infine, il lettore perde di vista cosa sia una componente reale e cosa no. È un intrecciarsi di avanguardie, talvolta lambite trasversalmente da Nishiwaki nei loro principi, altre volte riprese nelle più profonde ragioni del loro essere. *Ambarvalia* è un'opera più vicina al canone europeo che a quello giapponese, date le sue radici, ma è stata ironicamente scritta in un linguaggio straniero al suo sottotesto. Un linguaggio che, come detto, è però straniero anche per il madrelingua, in quanto costellato di errori grammaticali e lessicali deliberatamente commessi che conferiscono all'opera una caratteristica unicità. *Ambarvalia* è il mezzo con cui Nishiwaki tenta di portare la poesia ai limiti della propria espressione, forse indirizzato verso quel processo di estinzione e inespressività che aveva teorizzato in *Shi no shōmetsu*.

Posto dunque che le tendenze ambivalenti contenute nell'opera non sono che una manifestazione dei retaggi avanguardistici europei vissuti da Nishiwaki, emerge quindi un ultimo, altro interrogativo: si potrebbe definire l'eredità esterofila di *Ambarvalia* una manifestazione del ruolo egemone dell'Europa sul Giappone dell'epoca?

In realtà è molto difficile dare una risposta corretta. Possiamo solo tentare di avanzare qualche ipotesi interpretativa. Se è vero che Nishiwaki legge e incorpora una mole incredibile di testi in circolo nel continente europeo dall'inizio alla metà degli anni venti, prediligendo poi un riferimento ipotestuale a questi piuttosto che al canone poetico e letterario del Giappone, bisogna tuttavia tenere presente che la realizzazione di *Ambarvalia*, come detto, ha un piglio fortemente ironico. *Ambarvalia*, osservata sotto ad un'altra luce, potrebbe sembrare una parodia nishiwakiana del giapponese che cerca di naturalizzarsi in Europa e cerca di scimmiottarne lo stile artistico, senza successo. Qui si potrebbe individuare un forte intento autoironico dell'autore nei confronti della propria produzione poetica precedente, eccessivamente mirata all'imitazione degli stilemi inglesi e francesi. Oppure, tentando di coniugare gli studi postcoloniali di Homi Bhabha<sup>116</sup> al tutto, si potrebbe teorizzare un processo inverso di "mimicry", dagli intenti fortemente parodici, cioè una sorta di finzione letteraria che ha come protagonista uno straniero che, con scarso successo, tenta di produrre poesia in lingua giapponese finendo per produrre un risultato a più riprese grottesco e

---

<sup>115</sup> Cfr. SANDERS, *Adaptation and Appropriation*, op. cit., p. 8, e Thomas Stearns, ELIOT, Aimara, GARLASCHELLI (trad. it. e a cura di), *La terra desolata*, Pisa, Edizioni ETS, 2018, pp. 58-59.

<sup>116</sup> Cfr. Homi K., BHABHA, *The Location of Culture*, "Routledge Classics", Londra e New York, Routledge, 1994, pp. 40-65 e 85-92, e Peter, BARRY, *Beginning Theory*, op. cit., pp. 185-193.



tendente al nonsense. Se ciò corrispondesse al reale intento dell'autore, più che di egemonia, dovremmo parlare di parodia del ruolo egemonico culturale.

Resta però un dubbio: e se invece *Ambarvalia* fosse una concreta e autentica manifestazione di un'avvenuta alienazione di Nishiwaki, lontano per diversi anni dal proprio paese d'origine? Non sono state rilevate fonti che possano negare una simile ipotesi. E, proprio per questo, risulta difficile negare con decisione un processo analogo all'egemonia culturale di Gramsci. Nishiwaki potrebbe essersi benissimo convinto che la letteratura europea fosse migliore di quella giapponese, e meritasse pertanto in *Ambarvalia* un maggiore tributo rispetto a quest'ultima. I motivi di tale decisione, se tale deduzione fosse corretta, resterebbero comunque oscuri. Forse il fermento culturale con cui l'autore ha interagito nella prima metà degli anni venti potrebbe averlo convinto che in Inghilterra lo scenario artistico e intellettuale fosse molto più dinamico rispetto al Giappone. Se così fosse, i moventi dietro alla pubblicazione di questa raccolta di poesie sarebbero un interessante e complesso oggetto di studio per i *postcolonial studies*. In ogni caso, vista e considerata la quantità limitata di risorse che una ricerca effettuata fuori dal Giappone comporta, si è preferito non sbilanciare eccessivamente il proprio giudizio su questa posizione. Si può solo affermare che il complesso rapporto di Nishiwaki con l'Europa emerga piuttosto nettamente dall'opera, che talvolta come abbiamo detto è molto parodica, altre sinceramente debitrice alla tradizione europea.

## Capitolo III: Ambarvalia. Analisi dell'opera e traduzione e commento delle poesie.

### 3.1. Premessa

Nel presente capitolo verrà trattata l'opera *Ambarvalia* di Nishiwaki Junzaburō.

Il capitolo costituirà il fulcro del presente elaborato e cercherà di fornire un'analisi della raccolta di poesie che possa risultare sufficientemente argomentata per mettere in luce i punti salienti della poetica dell'autore. Il tutto si aprirà con una breve elencazione delle caratteristiche dell'opera, della sua struttura, delle sue sezioni e dei suoi temi principali, cercando di far emergere il contesto in cui essa fu pubblicata. La seconda e la terza parte, rispettivamente focalizzate sulle due parti che compongono *Ambarvalia*, cioè “Le monde ancien” e “Le monde moderne”, ospitano l'analisi di dodici componimenti scelti dal corpus offerto dall'opera. La struttura con cui i testi sono stati studiati è stata ripresa da *Il testo poetico* di Remo Ceserani<sup>1</sup> e dunque procede proponendo prima il testo in lingua originale, poi una traduzione di servizio che ha cercato di rispettare per quanto possibile l'ordine dei versi originario e infine un breve brano di commento e analisi dell'opera. In aggiunta, si è inserito un sistema che potesse permettere un riconoscimento delle singole strofe, laddove presenti, divise dai segni grafici //. Talvolta, si noterà, due o più versi sono stati accorpati e tradotti insieme: in tal caso si è cercato di rendere lo stesso effetto di continuità sintattica proposto dall'autore, che nelle ricorrenze indicate lascia il significato della frase in sospenso nel primo verso per completarlo in quello successivo, come nell'enjambement.

I punti salienti della poetica di Nishiwaki emersi dallo studio di questo insieme di poesie verrà poi riassunto in un paragrafo finale.

### 3.2. L'opera

*Ambarvalia* venne pubblicata da Nishiwaki nel 1933 attraverso la casa editrice Tsuinokisha e fu la prima raccolta di poesie in lingua giapponese scritta dall'autore.<sup>2</sup> Il titolo, scritto in *rōmaji*, rimandava a diversi testi della letteratura di epoca latina, in quanto le *Ambarvalia* erano una festività celebrata in onore della dea dell'agricoltura Cerere. Tracce del termine compaiono anche nella prima elegia del Libro II di Tibullo, di cui Nishiwaki presenta, all'inizio della sezione “Elegie latine” (vedi infra) della raccolta, una traduzione non accreditata (non inclusa in questo elaborato), nelle *Georgiche* di Virgilio (vv. 338-351) e, in

---

<sup>1</sup> Remo CESERANI, *Il testo poetico*, Bologna, il Mulino, 2005 [2016], cap. 2.

epoca più contemporanea a Nishiwaki, nel primo capitolo di *Marius the Epicurean* (1885) di Walter Pater.

L'opera raggruppa complessivamente trentuno poesie dalla lunghezza estremamente varia: ci sono componimenti di pochi versi così come testi poetici che ne contano più di un centinaio. Il testo è organizzato in due macrosezioni, intitolate "Le monde ancien" e "Le monde moderne". All'interno di queste, avviene un'ulteriore suddivisione delle opere, apparentemente su una base tematica (in realtà, è difficile stabilire quale criterio abbia utilizzato l'autore, dal momento che anche a livello semantico è spesso talmente criptico da sfociare nel *nonsense*): la prima parte, "Le monde ancien" ordina le poesie in "Girishateki jojōshi" (Poesie liriche alla greca) e "Raten aika" (Elegie latine), la seconda, "Le monde moderne", si apre con tre testi di notevole lunghezza: uno dall'aspetto prosastico ("Fukuikutaru kafu", Olezzanti fuochisti), uno strutturato come un atto di un'opera teatrale ("Kamishibai: Shylockiade") e una poesia "Renka" (Poesia d'amore) che presenta la dicitura "Ivan Goru yori" (Da Ivan Goll). Del resto, Hirata attesta che quest'ultimo brano è una trasposizione di un frammento dei *Poèmes d'amour* dell'autore franco-tedesco.<sup>3</sup> Il resto dei componimenti strutturati in versi di questa seconda parte è compreso all'interno della sezione "Shitsurakuen" (Paradiso perduto). Il fatto che alcuni dei testi siano traduzioni non accreditate di testi europei, al di là dei probabili intenti intellettualistici, suppone Hirata, potrebbe essere dovuto al fatto che l'opera fu pensata originariamente come una pubblicazione molto piccola, dalla tiratura di circa trecento copie, e che quindi l'autore non abbia dato peso ad annotarvi esplicitamente le fonti autoriali.<sup>4</sup> Un'altra ipotesi dietro alla scelta di non rendere sempre noto gli autori di cui vengono ripresi versi e immagini famose, sempre presente in *The Poetry and Poetics of Nishiwaki Junzaburō*, potrebbe essere la manifestazione di principi modernisti come la scomparsa dell'autore dal testo. Ma se è vero che Nishiwaki utilizza al massimo, all'interno della raccolta, pronomi personali come "boku", "watashi" oppure "ore", affidandosi così ad un locutore generico, bisogna comunque tener presente che i principi strutturalisti che postulano la scomparsa dell'autore furono elaborati solo in seguito alla pubblicazione di *Ambarvalia*. Pertanto, tale processo di depersonalizzazione e scomparsa dell'autore nel testo moderno (teorizzato da Michel Foucault e Roland Barthes) è più un

---

<sup>2</sup> Dati storici come anno di pubblicazione ed editore si basano su cfr. NISHIWAKI, *Azami no koromo*, op. cit., pp. 332-336 (*nenpu*).

<sup>3</sup> Cfr. HIRATA, *The Poetry and Poetics...*, op. cit., p. 189.

<sup>4</sup> Cfr. HIRATA, *The Poetry and Poetics...*, op. cit., pp. 189-190.

aspetto affine al modernismo che Hirata individua all'interno di *Ambarvalia* che una caratteristica stilistica espressamente voluta, o quantomeno dichiarata, da Nishiwaki.<sup>5</sup>

Una delle poesie, “Korikosu no uta”, è posta all'inizio della raccolta, al di fuori di qualunque sezione, a mo' di proemio dell'intera opera e presenta stilemi classicheggianti come un'invocazione alla musa nel primo verso.

Dal punto di vista storico e contestuale, secondo Claremont, il 1933 costituiva ormai uno degli ultimi anni fortunati per i poeti che non scrivevano poesia dai toni patriottici<sup>6</sup>: dal 1935 la pressione della politica nazionalista del governo cominciò a farsi sentire anche nel mondo della poesia giapponese. *Ambarvalia* forse si salvò dalla tagliola della censura per il suo alto stile intellettualistico e per il fatto che Nishiwaki, oltre a detenere un'importante posizione di accademico presso la università Keiō, mai si schierò apertamente con un movimento ideologico o politico. Al massimo si limitò a diffondere gli ideali di correnti come il surrealismo, e motivò principalmente i suoi interventi a favore di una cultura.

Nel 1947, la raccolta venne ripubblicata con il titolo in hiragana *Amubaruwaria*, secondo Keene a causa del ritorno in auge nel secondo dopoguerra della poesia modernista.<sup>7</sup> L'opera tuttavia presa qui in considerazione è l'*Ambarvalia* originale, in quanto la versione pubblicata quattordici anni dopo, anche a detta<sup>8</sup> di Hirata, mancherebbe della stessa potenza legata alla non-naturalità di alcuni suoi versi a causa di un processo di revisione attuato dallo stesso Nishiwaki, che giustificò poi il tutto dicendo “now I understand how my mental state has changed”.<sup>9</sup>

Di seguito, vengono analizzati dodici componimenti della raccolta, scelti perché lasciano trasparire più aspetti della complessa poetica di Nishiwaki. Sia a livello formale che tematico sono tutti molto diversi tra loro, manifestando un eclettismo che a volte si concretizza in pochi versi, altre elabora testi più complessi dal punto di vista metrico e divisi in strofe. A livello ideologico, inoltre, emergono nelle opere scelte quelle che potremmo definire due tendenze di Nishiwaki, una verso il passato e la classicità e una verso la modernità e lo sperimentalismo. Un ulteriore sunto verrà posto al termine del capitolo di modo da riepilogare quanto è emerso e definire gli aspetti, dai tropi ai tratti stilistici, degni di maggior attenzione contenuti all'interno di queste poesie. Al fine di rendere una traduzione che potesse al contempo risultare piacevole e corretta, ci si è confrontati anche con le versioni proposte in diversi volumi e in diverse lingue. In primis, si sono consultati i componimenti in italiano presenti

---

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> Cfr. CLAREMONT, “A Turning Point...”, op. cit., p. 25.

<sup>7</sup> Cfr. KEENE, *Dawn to the West*, op. cit., p. 328.

<sup>8</sup> Cfr. HIRATA, *The Poetry and Poetics...*, op. cit., p. 198.

nell'antologia *La protesta poetica in Giappone* di Dacia Maraini e Nojiri Michiko<sup>10</sup> e in *Introduzione alla storia della poesia giapponese: dall'Ottocento al Duemila* di Pierantonio Zanotti.<sup>11</sup> Dopodiché, si sono consultate anche le versioni in lingua inglese presenti in cinque diversi testi: due antologie, di Fukuda Rikutarō e Kōno Ichiro<sup>12</sup> e di Takamichi Ninomiya e Dennis Joseph Enright<sup>13</sup>, due saggi, uno di Yasuko Claremont<sup>14</sup> e l'altro di Kumekawa Mitsuki<sup>15</sup>, e la monografia di Hosea Hirata, *The Poetry and Poetics of Nishiwaki Junzaburō*, che ha costituito la fonte più completa con cui confrontarsi.<sup>16</sup> Si è consultata anche la versione francese della poesia "Ame" presente in *Anthologie de poésie japonaise contemporaine*.<sup>17</sup>

### 3.3. *Le monde ancien*

コリコス之歌

浮き上がれ、ミュウズよ。

汝は最近あまり深くポエジイの中にもぐつてゐる。

汝の吹く音楽はアビドス人には聞こえない。

汝の喉のカーブはアビドス人の心臓になるやうに。<sup>18</sup>

**Traduzione di servizio:** **La canzone di Corico** (1) Emergi, o Musa! (2) Ultimamente ti sei immersa troppo profondamente dentro al mondo della poesia. (3) La musica che emetti non viene udita dagli abitanti di Abido. (4) Possa l'incavo della tua gola raggiungere i loro cuori.

**Commento:** La poesia viene posta all'inizio della raccolta, a mo' di proemio secondo gli stilemi classicheggianti di alcune opere dell'epica greca, come l'*Iliade* e l'*Odissea*. Seguendo la stessa condotta, Nishiwaki apre il componimento con un primo verso che sembra proprio la versione giapponese di un'invocazione alle muse. Una pratica che, nei proemi delle due già citate opere omeriche, richiamava il tentativo dell'autore di ricercare e cogliere l'ispirazione e realizzare un'opera degna di tale nome. Si nota, in altre parole, la presenza di un sottotesto

---

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> Cfr. DACIA, MARAINI, NOJIRI Michiko, *La protesta poetica del Giappone: Antologia di centanni di poesia giapponese*, Roma, Officina Edizioni, 1968, pp. 33-34.

<sup>11</sup> Cfr. ZANOTTI, *Introduzione alla storia...*, op. cit., pp. 89-90.

<sup>12</sup> Cfr. KONŌ Ichiro, FUKUDA Rikutarō, *An Anthology of Modern Japanese Poetry*, Tokyo, The Kenkyusha Press, 1957, pp. 102-105.

<sup>13</sup> Cfr. TAKAMICHI Ninomiya, D. J. ENRIGHT, *The Poetry of Living Japan*, New York, Grove Press Inc., 1957, p. 79.

<sup>14</sup> Cfr. CLAREMONT, Yasuko, "A Turning Point ...", op. cit., pp. 26-28.

<sup>15</sup> Cfr. KUMEKAWA Mitsuki, "Creativity and Tradition...", op. cit., pp. 86-88.

<sup>16</sup> Cfr. HIRATA, *The Poetry and Poetics...*, op. cit., pp. 47-67.

<sup>17</sup> Cfr. AA. VV., *Anthologie de poésie japonaise contemporaine*, Mayenne. Éditions Gallimard, 1986, p. 41.

<sup>18</sup> Il testo in lingua originale di tutte le poesie che seguono è tratto da NISHIWAKI Junzaburō, *Ambarvalia/Tabibito kaerazu*, Tokyo, Kodansha bungei bunko, 1995, pp. 24-98.

particolarmente legato al mondo del mito classico europeo. Mondo che non vede solo l'Antica Grecia come protagonista, ma diversi luoghi del Mediterraneo ad essa collegati, sia per immagini che, più esplicitamente, per toponimi. Ad esempio, saltano all'occhio Corico, una città della Cilicia presente nel titolo, e Abido, località dell'Ellesponto menzionata da Omero nel quarto libro dell'*Iliade* (v. 629), presente nel terzo verso.

Coerentemente con le letture dichiaratamente amate da Nishiwaki negli anni antecedenti alla stesura di *Ambarvalia*, si ritrova nel componimento un'altra importante influenza letteraria, cioè quella della poesia europea dell'Ottocento e del Novecento, con speciale menzione per le correnti del simbolismo francese e dell'imagismo. In questo testo di pochi versi, ciò che principalmente si ricollega con gli autori di questi movimenti europei sono l'esaltazione dell'immaginario ellenico (imagismo) e la forte componente sensuale (propria di entrambi i movimenti). Soffermandosi su questo secondo aspetto, sin dall'inizio, benché non si possa proprio parlare di sinestesia, il lettore viene lentamente coinvolto su più fronti delle componenti percettive. Principalmente vista, tatto e udito. La vista viene catturata dall'immagine di una figura umana che compare emergendo dalle acque nel primo verso, nonché dal continuo richiamo a scenari del passato proposti dalla voce poetante. Il tatto del lettore viene stuzzicato dal campo semantico del liquido, rappresentato dalla poesia, che diviene un elemento in cui è possibile immergersi, e dell'acqua, suggerito dalla prevalenza di kanji con il suddetto radicale all'inizio dei versi. L'udito viene coinvolto dalla presenza di musica prodotta dalla stessa musa, probabilmente un canto emesso dalla sua stessa gola. In linea con questo retaggio di esaltazione delle percezioni umane, un'ennesima eredità di matrice europea che Nishiwaki ripropone, come vedremo a più riprese all'interno della raccolta, è la lettura delle opere di Keats. In tal senso, particolare attenzione va dedicata a *Ode on a Grecian Urn*. I punti in comune che potrebbero già essere individuati tra questo breve proemio di *Ambarvalia* e l'opera del poeta inglese sono due. In primis, il continuo richiamo di entrambi a termini, oggetti e scenari del mondo ellenico: l'utopica Arcadia cui fa riferimento Keats ben si coniuga con la musa e gli scenari mediterranei citati proposti da Nishiwaki. In secondo luogo, ricorre in entrambe le poesie l'utilizzo enfatico del pronome tu, in inglese "thou" e in giapponese *nanji*, ripreso tra l'altro nella stessa maniera anaforica da entrambi gli autori all'inizio dei versi dei rispettivi componimenti.

Un'altra caratteristica sono le scelte lessicali. In particolar modo, paragonando il componimento ai *waka* o agli *haiku* della tradizione giapponese, due aspetti del lessico si allontanano dal canone poetico, cioè l'abbondanza di parole in katakana e la presenza di lessico settoriale, qui, più nello specifico, di ambito scientifico-anatomico. In quattro versi,

più il titolo, si presentano ben sei parole in alfabeto *katakana*: *Korikosu*, *myūzu*, *poejii*, *Abidosu*, ripetuto due volte, e *kābu*. Al di là della toponomastica mediterranea, che avrebbe comunque richiesto questo alfabeto, l'autore avrebbe potuto benissimo sostituire due di questi termini con altri dal sapore più autoctono: *myūzu* poteva essere sostituito con *kashin* o *shishin*, *poejii* con *shijō*. *Kābu*, invece, oltre a costituire un accostamento insolito alla parola *nodo* “gola”, potrebbe richiamare per assonanza il termine inglese “cavity” o quello francese “cavité”, riferendosi in tal caso, per logica, al cavo orale. Anche questa parola si ricollega, quindi, all'utilizzo di lessico anatomico da parte del poeta: oltre a *nodo no kābu*, compare la parola *shinzō*, cioè cuore. In questo caso, data l'accezione spirituale che il termine potrebbe avere, riferendosi in qualità di sineddoche all'anima degli abitanti di Abido, forse il termine più semplice *kokoro*, che significa cuore, ma anche anima, avrebbe sortito nel contesto un effetto più naturale rispetto ad una parola che si riferisce esplicitamente all'organo anatomico. L'insieme di queste due componenti lessicali, nel complesso, contribuisce ad attribuire già al testo di proemio un carattere artificioso e quasi alienante, in cui le convenzioni stilistiche vengono sconvolte in linea con le poetiche moderniste. In un certo senso, Nishiwaki gioca molto su quanto si possa considerare convenzionale: pubblica nella propria lingua madre qualcosa che si ispira in parte al canone classico di un altro continente, l'Europa, e cerca di portare stilemi e immagini di un mondo lontano geograficamente e cronologicamente nella propria contemporaneità, come suggerisce anche il secondo verso. Dopo questo tuffo in un mondo passato dai toni fortemente ellenizzanti, Nishiwaki accompagna il suo lettore in una sezione dell'opera traducibile con “Poesie liriche greche”.

ギリシヤ的抒情詩

### **Poesie liriche alla greca<sup>19</sup>**

天気

履された宝石のやうな朝

何人か戸口にて誰かとささやく

それは神の誕生の日。

<sup>19</sup> Lo stesso titolo di questa sezione è una manifestazione dell'intellettualismo e del gioco di citazioni nascoste con cui Nishiwaki infarcisce la propria opera. Stando a quanto affermato dai commenti presenti in *Nihon no shiika*, Nishiwaki stesso avrebbe affermato di essersi ispirato agli scritti sulla poesia greca di Nietzsche. Cfr. AA. VV., *Kinoshita Mokutarō, Hinatsu Kōnosuke, Noguchi Yonejirō, Nishiwaki Junzaburō*, “Nihon no Shiika”, vol. 12, Tokyo, Chūō kōronsha, 1969, pp. 293-294.

**Traduzione di servizio: Meteo** (1) In una mattina come una pietra preziosa capovolta (2) alcune persone sussurrano a qualcuno sulla soglia di una porta: (3) quello è il giorno in cui nasce Dio.

**Commento:** “Tenki” è la prima poesia della prima sezione di *Ambarvalia*, nonché una delle prime occasioni in cui si concretizza, tra i versi, l’amore per le citazioni di Nishiwaki. Il verso di apertura del componimento è difatti una trasposizione in giapponese di una delle immagini poetiche costruite da Keats all’interno del poema *Endimion*, ossia la similitudine con la gemma capovolta che compare nel verso 776 del terzo libro dell’opera.<sup>20</sup> Se Keats paragona un diadema di corallo<sup>21</sup> alla gemma capovolta, Nishiwaki sceglie invece di associare tale figura perifrastica e retorica ad una mattina, probabilmente un termine metonimico per indicare il sorgere del Sole.

Se il primo verso può apparire misterioso al lettore, il secondo verso riesce ad essere persino più insidioso, faticando a focalizzare, di fatto, un’immagine chiara nella mente di chi legge. Prevale un senso di vaghezza e incertezza, suggerito dagli stessi termini che indicano il soggetto, il predicato e il destinatario dell’azione del verso: “alcune persone sussurrano a qualcuno”. Non viene definito in alcun modo chi siano queste persone, chi sia il destinatario delle loro parole, men che meno quale sia il messaggio verbale che intendono trasmettere.<sup>22</sup> Dal punto di vista sensoriale uditivo, il gesto di sussurrare indicato dal predicato concorre alla costruzione di questo scenario incerto. È come se la voce poetante non fosse stato in grado di distinguere e recepire le parole trasmesse da “alcune persone” a “qualcuno”: sembra essere in atto lo stesso processo di distruzione e svuotamento delle funzioni di identità e significato che Hirata ha esposto, come si è visto nel capitolo precedente, coniugando la poetica di Nishiwaki con le teorie decostruzioniste di Derrida. Indipendentemente dal fatto che l’interpretazione del critico possa aver colto le vere intenzioni del poeta giapponese o meno, indubbio è che la vaghezza trasmessa dal termine *sasayaku* (sussurrare) verrà proposta, come si vedrà, più volte in tutta *Ambarvalia*. La stessa sensazione di incertezza permane nel verso successivo, come viene giustamente notato anche in *Nihon no shiika*<sup>23</sup>, in quanto non viene chiarito quale, effettivamente, sia il giorno in cui nasce la figura divina descritta. Tantomeno, non viene in alcun modo esplicitato dall’autore di quale dio si stia parlando, dal momento che la figura mistica presentata è assolutamente priva di caratterizzazione e demarcata unicamente dal kanji

---

<sup>20</sup> Cfr. HIRATA, *The Poetry and Poetics...*, op. cit., p. 182.

<sup>21</sup> Cfr. John, KEATS, Carolina, FUCCI (trad. It. e a cura di), *Endimione*, “Grande Biblioteca Rusconi”, Roma, Rusconi Libri, 2017, pp. 190-193.

<sup>22</sup> *Ibidem*.



神 (kami). Quest'ultimo potrebbe benissimo tanto far riferimento ad una divinità dello shintō, un *kami*, appunto, quanto alla figura divina del cristianesimo, *kami sama*, oppure, ancora, secondo Keene, potrebbe designare una divinità greca, in linea con i tropi ellenizzanti che sono ricorsi nel proemio.<sup>24</sup> Le interpretazioni discordanti della critica in merito alla conclusione della poesia non si fermano qui: secondo Kumekawa, che inserisce all'interno del suo articolo un'analisi e breve commento del componimento, questi ultimi due versi sarebbero un'altra citazione. O meglio, la fonte di ispirazione primaria dietro alla seconda parte di questo testo sarebbe di matrice europea: un'illustrazione dell'artista inglese del diciannovesimo secolo Edward Burnes-Jones per la *Prioress's Tale*, la sedicesima novella contenuta all'interno delle *Canterbury Tales* di Geoffrey Chaucer. Il dipinto rappresenterebbe un miracolo avvenuto grazie all'intensità di una fede cristiana, ossia la risurrezione per intercessione della Vergine Maria di un bambino che era stato ucciso.<sup>25</sup> Stando invece a Keene, Nishiwaki avrebbe esplicitamente dichiarato in un'intervista che il componimento trasse ispirazione dai giochi di luce del sole con le vetrate colorate di una cattedrale gotica che gli avrebbero riportato alla mente i versi di Keats. La stessa scena di persone che si sussurrano sulla soglia di una porta sarebbe stata contemplata dall'autore dietro alla vetrata colorata, e non implicherebbe ulteriori allusioni. In tal caso, il giorno della nascita di un dio, continua a supporre Keene, sarebbe una perifrasi per indicare il Natale.<sup>26</sup>

Nonostante la sua brevità e i numerosi spunti d'analisi, "Tenki" resta una poesia dal significato velato e misterioso, degna di aprire la raccolta *Ambarvalia* e particolarmente rappresentativa di quanto sottotesto, in pochi versi, lo stile di Nishiwaki sia capace di inserire all'interno della propria produzione.

雨

南風は柔い女神をもたらした。  
青銅をぬらした、噴水をぬらした、  
ツバメの羽と黄金の毛をぬらした、  
潮をぬらし、砂をぬらし、魚をぬらした。  
静かに寺院と風呂場と劇場をぬらした、  
この静かな柔い女神の行列が

---

<sup>23</sup> Cfr. AA. VV., *Kinoshita Mokutarō, Hinatsu Kōnosuke, Noguchi Yonejirō, Nishiwaki Junzaburō*, op. cit., p. 294.

<sup>24</sup> Cfr. Donald KEENE, *Dawn to the West*, op. cit., p. 325.

<sup>25</sup> Cfr. KUMEKAWA Mitsuki, "Creativity and Tradition...", op. cit., p. 86.

私の舌をぬらした。

**Traduzione di servizio: Pioggia** (1) Il vento del sud ha portato con sé una soffice dea. (2) Ha bagnato il bronzo e le fontane, (3) ha bagnato le piume delle rondini e i crini dorati, (4) ha bagnato le maree, le sabbie e i pesci. (5) Ha bagnato silenziosamente i templi, i teatri e le sale da bagno. (6) L'avanzare di questa silenziosa e soffice dea (7) ha bagnato la mia lingua.

**Commento:** “Ame” è un agglomerato di figure retoriche. Riprendendo l'interpretazione di Hirata sull'estinzione della poesia esposta nel secondo capitolo, si potrebbe definire come un gioco di Nishiwaki che porta al limite le capacità espressive della poesia nel tentativo di arrivare a non esprimere assolutamente nulla. L'intero brano consiste nel processo di personificazione di un fenomeno naturale, cioè la pioggia, che viene presentata come una dea che incede (letteralmente è in processione, *gyōretsu*) e lambisce ogni cosa lungo il cammino, quasi impartendo una propria benedizione. Il campo semantico dominante è, come per “Korikosu no uta”, quello dell'acqua e viene riproposto alla chiusura della maggior parte dei versi con un'epifora sul verbo *nurasu*. Il tempo verbale che caratterizza queste e quasi tutte le restanti forme verbali del componimento è il passato. Pertanto, si potrebbe evincere che il contenuto della poesia si riferisca allegoricamente ad un episodio concluso. Semanticamente parlando, tale episodio potrebbe riferirsi, sempre in linea con i versi del proemio di *Ambarvalia*, al processo attraverso cui l'ispirazione poetica lambisce la mente dei poeti. La pioggia, in tal senso, costituirebbe un po' un parallelismo: come l'agente atmosferico lambisce lentamente ogni elemento del mondo, l'ispirazione riempie la mente del poeta, sacralizzando anche oggetti e luoghi che altrimenti farebbero parte di una quotidianità e riuscendo, quindi, a concretizzarsi bagnando la lingua del poeta, come esposto nell'ultimo verso. Pur riuscendo ad esprimersi, tuttavia, tale pioggia resta, come suggerito nel terzo e quarto verso con uno *shizuka ni* e uno *shizuka na*, un elemento silente. Di nuovo, l'analisi che Hirata effettua sulla poetica di Nishiwaki si impone, dal momento il locutore propone una forte componente antitetica tra l'espressione e il silenzio. È come se la pioggia presenattata in questi versi fosse sì un'entità capace di esprimersi, ma la cui piena voce risulterebbe udibile solo ad alcune persone elette. Una chiave di lettura di tale interpretazione potrebbe essere il fatto che leggere le poesie di Nishiwaki consci della presenza di un sottotesto risulti in un'esperienza completamente diversa da una lettura orientata unicamente verso il piano estetico e sensuale che questi componimenti propongono. Perché del resto, come afferma Keene, molti dei componimenti di *Ambarvalia*, in particolar modo quelli della sezione “Le

---

<sup>26</sup> Cfr. Donald KEENE, *Dawn to the West*, op. cit., p. 325.

monde ancien”, contengono immagini che, nonostante abbiano degli accenti criptici, risultano piacevoli e suggestive.<sup>27</sup> Una tecnica che, in alcune poesie, potrebbe portare il lettore inesperto a soffermarsi su un piano analitico relativamente superficiale. Questo secondo Keene non sarebbe il caso di “Ame”, che mirerebbe a costruire uno scenario più mirato all’estetica che al significato. Uno scenario che, comunque, non è privo delle accezioni ironiche e talvolta parodiche del poeta giapponese, come testimonierebbe la scelta di inserire accanto ad edifici solenni come templi e teatri le sale da bagno pubbliche (*furoba*).<sup>28</sup> Se poi si considera, come suggerito nel commento presente in *Nihon no shiika*, il fatto che sale da bagno, maree e pesci sono già per antonomasia cose bagnate, il sarcasmo è evidente.<sup>29</sup> Attraverso l’evocazione di questi tre edifici e il movimento di una figura che incede, continua, potremmo vedere uno scenario latino, più precisamente in occasione delle processioni in onore di Cerere che si tenevano durante la festività romana delle Ambarvalia.<sup>30</sup> Secondo Claremont, invece, l’immagine della processione e della dea sarebbero più genericamente una delle allusioni presenti nel testo alla cultura e alla religione classica greca.<sup>31</sup>

È possibile individuare altri degli aspetti stilistici tipici del poeta nel lessico del testo. In primis, si notano due parole che richiamano cromatismi, 青 (*ao*) e 黄金 (*ōgon*), rispettivamente blu e oro. In secondo luogo, vediamo una parola quasi resa aliena al componimento. “*Tsubame*” (rondine) che apre il terzo verso, ad esempio, è scritta in *katakana* quando l’autore avrebbe potuto utilizzare i kanji. Tali grafemi attribuiscono, all’interno della poesia, un aspetto quasi straniero alla parola, che si ritrova a spiccare graficamente in mezzo ad un testo. Il sapore straniero di questa poesia continua a manifestarsi nel passaggio che lega il penultimo verso con l’ultimo: la scelta di inserire il soggetto della frase in un verso e il suo predicato in quello successivo ricorda molto le figure dell’*enjambement* e del *rejet* propri della poesia francese.

Pur avendo solo sette versi, “Ame” rappresenta una poesia emblematica della complessità di Nishiwaki e della sua poetica. Nella sua brevità, riesce comunque ad essere una poesia in grado di intessere una ragnatela di immagini e giochi semantici suggestivi.

太陽

カルモチインの田舎は大利石の産地で

---

<sup>27</sup> Donald KEENE, *Dawn to the West*, op. cit., p. 326.

<sup>28</sup> Cfr. Donald KEENE, *Dawn to the West*, op. cit., p. 326.

<sup>29</sup> Cfr. AA. VV., *Kinoshita Mokutarō, Hinatsu Kōnosuke, Noguchi Yonejirō, Nishiwaki Junzaburō*, op. cit., pp. 294-295.

<sup>30</sup> Cfr. Donald KEENE, *Dawn to the West*, op. cit., p. 326.

其処で私は夏をすごしたことがあつた。  
ヒバリもみないし、蛇も出ない。  
ただ青いスモモの藪から太陽が出て  
またスモモの藪へ沈む。  
少年は小川でドルフィンを捉へて笑つた。

**Traduzione di servizio: Sole** (1, 2) Ho trascorso l'estate nel villaggio di Karumojiin, dove producono il marmo. (3) Non c'erano allodole, e neppure serpenti. (4) C'era solo il Sole che spuntava tra le fronde del velenoso prugnolo blu (5) per poi affondarvi nuovamente. (6) Dei ragazzi ridevano dopo aver catturato un delfino nel fiume.

**Commento:** Il testo pare trasportare sia il locutore che il lettore in un'altra dimensione, assumendo toni molto vicini a quelli del simbolismo francese, in particolar modo quello baudelairiano (e alla sua nozione di paradiso artificiale), o dell'imagismo, che propone giochi poetici in cui la percezione del tempo si fa nebulosa e oggetti e paesaggi vengono descritti in modo conciso ed ermetico. In questo caso, l'unico elemento che scandisce il flusso temporale è il movimento del Sole. Come rende presente il commentario presente in *Nihon no shiika*<sup>32</sup>, i toni sono onirici, visionari e il tutto ha un che di surreale. Il paesaggio appare inizialmente desolato, descritto nella prima parte della poesia attraverso litoti che lo indicano come privo di forme di vita come serpenti e allodole (questi uccelli potrebbero essere, inoltre, una citazione di una sezione di *Tsuki ni hoeru, Hibari ryōri*<sup>33</sup>). La situazione viene stravolta nel verso successivo, che introduce gradualmente elementi ricollegabili ad un campo semantico della vita: una pianta, il *sumomo* (prugnolo blu), il Sole, da cui prende il titolo la poesia, e due versi più avanti, in quello di chiusura, dei ragazzi e un delfino. Si potrebbe dunque considerare, volendo azzardare un'ipotesi particolarmente audace, l'intera poesia come un climax ascendente dalla desolazione verso la vita. Del resto, un simile gioco antitetico viene suggerito da parallelismi piuttosto contrastanti presenti lungo il testo: il mondo minerale con quello degli esseri viventi, rappresentato dalla giustapposizione del marmo con piante, animali e persone, le luci con le ombre, nonché il giorno e la notte e l'alba e il tramonto, suggerite dal movimento solare che affiora e affonda ciclicamente nel cespuglio di *sumomo*. Ancora,

---

<sup>31</sup> Cfr. CLAREMONT, "A Turning point...", op. cit., p. 27.

<sup>32</sup> Cfr. AA. VV., *Kinoshita Mokutarō, Hinatsu Kōnosuke, Noguchi Yonejirō, Nishiwaki Junzaburō*, op. cit., p. 295.

<sup>33</sup> L'opera di Sakutarō del 1917 organizza le sue poesie in sette sezioni, ciascuna con un proprio titolo. La seconda di queste è "Hibari ryōri" (Piatto di allodola). Come già verificato nel primo capitolo, Nishiwaki aveva già letto l'opera prima della stesura di *Ambarvalia*.

l'opposizione del cielo con la terra, attraverso la presentazione di un animale che vola e uno che striscia nello stesso verso e, infine, la presenza di un movimento verso l'esterno, o comunque verso l'alto, implicato dal verbo *deru* (uscire, spuntare), con un moto verso l'interno e verso il basso, richiamato da *shizumu* (affondare).

Al di là del possibile gioco sui campi semantici di Nishiwaki, un altro spunto degno di riflessione è fornito da alcuni tratti caratteristici del paese dove il parlante avrebbe trascorso l'estate, ad esempio il nome della località stesso. Il Calmotin, difatti, piuttosto simile come suono, è in realtà un farmaco (un sonnifero, per l'esattezza).<sup>34</sup> Considerati i toni quasi allucinatori del componimento, una possibile interpretazione logica sarebbe riconoscere in questo villaggio di Karumojiin un'allegoria di ciò che Baudelaire definiva "paradiso artificiale". Il poeta starebbe pertanto tentando di formare artificialmente un possibile paesaggio che si crea nella mente umana mentre essa si trova in uno stato alterato di coscienza. In tal caso, si potrebbe definire "Taiyō" come un'opera lanciata, in linea con i principi del modernismo, dell'imagismo e del surrealismo con cui Nishiwaki ha interagito biograficamente, verso l'esplorazione delle varie sfumature del subconscio umano.<sup>35</sup> Un'altra interpretazione, al di là della coincidenza con il nome di un farmaco, forse puramente casuale, è possibile se si considera che Nishiwaki fece tappa in Italia durante il proprio viaggio transoceanico di andata (vedi *supra*, capitolo I). Questo famoso paese dove si produce il marmo, dunque, potrebbe richiamare per assonanza la città toscana di Carrara. Purtroppo, però, non sono state rilevate fonti o altri elementi concreti nel testo che possano comprovare questa teoria.

Passando all'analisi dello stile e prestando particolare attenzione alla scelta delle parole del componimento, come per "Korikosu no uta" si riconferma la tendenza di voler conferire un aspetto straniero ad alcuni termini. In poche parole, nonostante la lunghezza del brano si limiti a sei versi, è possibile individuare ben cinque parole in *katakana*. Degna di menzione, tra queste, è *doruphin*, che troneggia nell'ultimo verso, dal momento che è una concreta manifestazione della volontà di inserire termini non naturali all'interno della propria produzione. Difatti, per un madrelingua giapponese sarebbe stato molto più spontaneo utilizzare il sostantivo *iruka*. Sempre in quest'ultimo verso, troviamo una scena che vede protagonisti dei ragazzi che catturano un delfino per gioco e ridono: questa potrebbe esserla citazione di un'opera di Baudelaire contenuta all'interno de *Les fleurs du mal*, intitolata "L'Albatros", in cui ritroviamo una scena simile che vede un albatro vittima di un crudele

---

<sup>34</sup> Cfr. HIRATA, *The Poetry and Poetics...*, op. cit., p. 185.

divertimento dei marinai. Taiyō può essere una delle prime grandi dimostrazioni all'interno della raccolta dell'influenza e dell'ascendente delle avanguardie europee sulla poetica di Nishiwaki, soprattutto se si tiene in considerazione quanto questi versi si leghino al mondo del subconscio e della psicanalisi, allora ancora poco conosciuto in Giappone come fa presente Solt.<sup>36</sup>

手

精霊の動脈が切れ、神のフィルムが切れ、  
枯れ果てた村木の中を通して夢みる精気の  
手をとって、唇の暗黒をさぐるとき、  
忍冬の花が延びて、岩を薫らし森を殺す。  
小鳥の首と宝石のたそがれに手をのぼし、  
夢みるこの手にスミルナの夢がある。  
燃えるの薔薇のやぶ。

**Traduzione di servizio: Mani** (1) Recisasi l'arteria dello spirito, squarciatosi il velo del dio, (2, 3) presa la mano della sognante essenza vitale che scorreva all'interno degli alberi di un villaggio rinsecchito, mentre ricercavo l'oscurità delle labbra, (4) i fiori del caprifoglio si tendevano al cielo, incensando una scogliera e uccidendo una foresta. (5) Tendo le mani verso un crepuscolo gemmato e verso il collo di un uccellino: (6) in queste mani che sognano aleggiano le fantasie di Smirna. (7) Un cespuglio di rose in fiamme.

**Commento:** Già dal primo verso di *Te* si ritrovano evidenti componenti della poetica nishiwakiana, ad esempio l'utilizzo di parole in *katakana*, come *firumu* (pellicola, involucre), lessico anatomico, come *dōmyaku* (arteria). Nel sesto verso un nome, *Sumiruna*, è secondo Hirata un probabile riferimento al mito di Cinira e Mirra (quest'ultima chiamata anche Smyrna, appunto), una coppia dalla relazione incestuosa della mitologia greca da cui nacque Adone.<sup>37</sup> Nondimeno, sono individuabili altri elementi stilistici particolarmente apprezzati dall'autore: ricorre la ripetizione nel primo verso del verbo *kireru* (tagliare, recidere) in forma sospensiva e viene inserito del lessico che rimanda ad un campo semantico spirituale, come *kami* (dio) e *seirei* (spirito). In un certo senso, è come se in tutto il brano vi fosse una

---

<sup>35</sup> Cfr. AA. VV., *Kinoshita Mokutarō, Hinatsu Kōnosuke, Noguchi Yonejirō, Nishiwaki Junzaburō*, op. cit., p. 295.

<sup>36</sup> Cfr. SOLT, *Shredding the Tapestry...*, op. cit., p. 46.

<sup>37</sup> Cfr. HIRATA, *The Poetry and Poetics...*, op. cit., p. 223.

contrapposizione semantica tra il corpo umano, o comunque il regno del concreto, del reale, con la dimensione astratta, suggerita a più riprese attraverso termini come quelli già citati. Parole come *seiki* (spirito) e *yume* (sogno), si alternano a parti del corpo alla stregua di *kuchibiru* (labbra), *te* (mani) e *kubi* (collo), nonché ad elementi vegetali come *ki* (albero), *suikazura* (caprifoglio), *bara* (rosa) e *yabu* (cespuglio).

Pur non costituendo un campo semantico, un altro tratto particolarmente rappresentativo del retaggio poetico di Nishiwaki è costituito dalla presenza di verbi legati ai sensi e alle percezioni, probabilmente volti a creare, come nel caso di *Taiyō*, uno scenario artificiale nella mente di chi legge la poesia. Il *miru* (guardare) accostato a *yume* nel secondo verso, che forma il verbo sognare, implica comunque una componente visiva, nel quarto verso compare invece il verbo *kuyurasu* (incensare, profumare), che rimanda alla dimensione olfattiva, e nel complesso, citando il verbo *moeru* (bruciare) dell'ultima riga e l'immagine delle mani che compare in più occasioni, si potrebbe affermare che anche le sensazioni tattili del lettore vengano coinvolte. Assecondando questo gioco di percezioni, si è scelto di rendere il *kami no firumu ga kire* del primo verso come un "squarciatosi il velo del dio". L'alternanza di elementi reali e fittizi presenti nel testo rispecchia difatti il pensiero di due filosofi europei, uno dei quali è stato letto più volte dal poeta giapponese. Queste due figure sono, rispettivamente, Nietzsche e Schopenhauer. In rapporto alle teorie della filosofia nietzschiana, di cui l'autore di *Ambarvalia* apprezzò *Così parlò Zarathustra* (vedi *supra*, Capitolo I), tale espressione potrebbe riferirsi al processo di disillusione, risveglio e morte degli idoli innescato dall'uccisione della figura divina. I versi successivi, insomma, descriverebbero una realtà ancora preclusa alle persone comuni, uno stato privilegiato raggiungibile solo dalla elevata figura del poeta che riesce a violare eventuali filtri dati dalla presenza divina. Il pensiero di Schopenhauer sarebbe grossomodo sulle stesse corde, in quanto, a detta del pensatore tedesco, lo squarcio del velo di Maya permetterebbe una vera presa di coscienza della realtà, la cui essenza era prima intravista attraverso un filtro che ne offuscava la piena comprensione.

Passando oltre, è possibile notare un altro interessante nesso intertestuale tra questo componimento e la poesia di apertura della raccolta. Se in "Tenki" Nishiwaki crea l'immagine di una mattina simile ad una gemma capovolta, in "Te" si trova invece, quasi antitetivamente, il crepuscolo gemmato. Il collo di un uccellino, la scogliera profumata e l'uccisione di una foresta sono tutte immagini tra le quali risulta difficile cogliere un nesso logico: potrebbe trattarsi di una scelta voluta dell'autore, in linea con i principi di scrittura automatica promossa da diversi movimenti avanguardistici del periodo, oppure un tentativo, conoscendo

gli intenti talvolta anche fortemente ironici e parodici di Nishiwaki, di prendersi gioco di chi prova a fornire un'interpretazione della sua poesia attraverso l'accostamento di immagini assurde ed improbabili. Oppure ancora, parafrasando gli scritti teorici di Nishiwaki, si intravede quella tendenza della poesia a svuotarsi progressivamente di significato, in cammino verso quell'estinzione che l'autore teorizzò pochi anni prima.

カリマコスの頭と Voyage Pittoresque

## I

海へ海へ、タナグラの土地  
しかしつかれて  
宝石の盗賊のやうにひそかに  
不知の地へ上陸して休んだ。

僕の煙りは立ちのぼり  
アマリリスの花が咲く庭にたなびいた。  
土人の犬が強烈に耳をふつた。

千鳥が鳴き犬が鳴きさびしいところだ。  
宝石へ水がかかり  
追憶と砂が波うつ。

テラコタの夢と知れ。

## II

宝石の角度を走る永遠の光りを追つたり  
神と英雄とを求めてアイスキュロス  
読み、年月の「めぐり」も忘れて  
笛もパイプも吹かず長い間  
なまぐさい教室で知識の樹にのぼつた。  
町へ出て、町を通りぬけて、  
むかし鶯の鳴いた森の中へ行く。  
重い心と足とは遠くさまよつた。  
葉はアマリリスの如くめざめて



指を肩にささやく如く、あてた。  
心は虎の如く滑らかに動いた。  
ああ、秋か、カリマコスよ！  
汝は蠟燭の女で、その焰と香りで  
ハシバミの実と牧人の頬をふくらます。  
黄金の風が汝の石をゆする時  
僕を祝福せよ。

**Traduzione di servizio: La testa di Callimaco e il voyage pittoresque** (1) Viaggiando verso il mare, viaggiando verso il mare, viaggiando verso le terre di Tanagra (2) mi sono tuttavia stancato e, (3) segretamente, come un ladro di pietre preziose, (4) mi sono riposato dopo essere attraccato in una terra sconosciuta. // (5) Il fumo da me prodotto si innalza al cielo (6) e giunge, trasportato dal vento, in un giardino con le amarillidi in fiore. (7) Il cane di un aborigeno scuote le sue orecchie con veemenza. // (8) Questa è la romita terra in cui cani e pivieri emettono i loro versi. (9) L'acqua arriva a lambire le gemme (10) Sabbia e reminescenze si incontrano con le onde. (11) Sappiate che questo è il sogno di Terracotta. // (12) Inseguendo l'eterna luce che corre lungo gli angoli delle gemme, (13, 14) leggendo Eschilo, alla ricerca di dèi ed eroi, e dimenticando persino il reiterarsi del tempo, (15) senza neppure suonare per lungo tempo l'aulos o il flauto di Pan (16) mi sono arrampicato sull'albero della conoscenza in un'aula caduta nella perdizione. (17) Uscendo verso una città, lasciandomi alle spalle una città, (18) mi sono recato nella foresta in cui, in un tempo lontano, si sentiva il canto degli usignoli. (19) Il mio cuore e i miei piedi, appesantiti, mi portarono lontano. (20) Le foglie, svegliandosi alla stregua delle amarillidi, (21) posarono le loro dita sulle mie spalle, come se avessero dovuto sussurrarmi qualcosa. (22) Il mio cuore si mosse con la stessa grazia di una tigre. (23) Ah, oh mio Callimaco, sarà l'autunno! (24) Tu sei la donna delle candele e con quelle tue fiamme e con quel tuo profumo (25) rigonfi le nocchie e le guance dei pastori. (26) Quando il vento dorato culla le tue pietre, (27) fa' sì che io possa essere benedetto.

**Commento:** “Karimakosu no atama to voyage pittoresque” è la prima poesia della raccolta a presentarsi in una suddivisione grafica in strofe. In particolar modo, nella sezione demarcata dal numero romano I troneggiano unità testuali che richiamano le quartine e le terzine. Anche qui, come per altre poesie contenute in *Ambarvalia*, ad esempio “Korikosu no uta” e “Te”, ritroviamo già nel primo verso un toponimo riconducibile al mondo ellenico e al Mar

Mediterraneo: Tanagra, affiancato tra l'altro proprio da una ripetizione della locuzione *umi e* (verso il mare). In questa prima sezione, l'autore alterna i campi semantici della terra e del mare, raccontando quella che sembra una traversata. Potrebbe trattarsi di un riferimento autobiografico, se si considera che, quando si recò in Gran Bretagna per motivi universitari, Nishiwaki viaggiò proprio in nave. In materia di ricorrenze, nel terzo verso compare per l'ennesima volta l'immagine delle gemme. Considerando il numero di volte in cui il termine è stato utilizzato dall'inizio della raccolta, si potrebbe considerare un vero e proprio tropo di *Ambarvalia*. Forse, com'è stato già fatto notare, potrebbe trattarsi di un omaggio a Keats.

Nella seconda strofa della prima parte del componimento, l'autore apre il verso con un pronome personale giapponese: *boku*, implicando secondo le convenzioni intrinseche al termine che il parlante sia un uomo. Forse, si potrebbe affermare con un minimo di sicurezza, per una volta, che chi ha scritto la poesia e la voce parlante siano la stessa persona. Nel sesto verso, troviamo un elemento ricollegabile al mondo floreale, cioè le amarillidi in fiore. Nel settimo verso, il protagonista dell'azione, un cane, funge da nesso logico con l'inizio della strofa successiva. Curiosa è la scelta dell'autore, nell'ottavo verso, di accostare ad un animale comune come il cane, un uccello specifico come il piviere (*chidori*). Il nono verso vede tornare l'immagine delle gemme, lambite dall'acqua, mentre nel verso successivo Nishiwaki mescola, esattamente come in *Te*, elementi concreti ed astratti, in questo caso sabbia (*suna*), onde (*nami*) e reminescenza (*tsuioku*). Questa prima sezione si conclude, infine, con una frase criptica, forse atta ad indicare che tutto quanto è stato descritto non appartiene che ad una dimensione fittizia, artificio dei giochi poetici dell'autore. In tal caso, verrebbe esplicitata la concezione di Nishiwaki della poesia come un'opera d'arte che deve essere prodotta nella consapevolezza della sua artificiosità, e, soprattutto, uno strumento che possa permettere all'essere umano di vedere oltre i propri orizzonti, a giudicare dai paesaggi lontani nel tempo e nello spazio che costantemente inserisce tra i suoi versi. Ciò potrebbe essere un richiamo al tema del viaggio nella terra sconosciuta tipico della poesia baudelairiana, piuttosto iconico in opere come *L'invitation au voyage* e *Parfum exotique*, entrambe contenute ne *Les fleurs du mal*.

La seconda parte del brano poetico cambia leggermente stile, configurandosi nella stesura di un'unica strofa di lunghezza piuttosto consistente rispetto alla media proposta da Nishiwaki ne "Le monde ancien". Nel primo verso ricorre, nuovamente, l'immagine della pietra preziosa, che diviene il motore scatenante delle azioni di chi parla. Nel secondo verso, viene citato Eschilo, il famoso tragediografo greco, e i suoi testi, sfogliati alla ricerca di dèi ed eroi. Il nome di questo personaggio storico potrebbe essere interpretato in modo estensivo, e potrebbe

implicare l'attenta lettura di Nishiwaki di diverse opere della letteratura greca antica, come testimonia in più occasioni in *Ambarvalia* attraverso espedienti come l'invocazione alle muse, toponimi mediterranei e rimandi, come quello del viaggio per mare, che rievocano personaggi come Ulisse. Dèi ed eroi, del resto, sono anche protagonisti delle due opere più famose di Omero, l'*Iliade* e l'*Odissea*, e non mancano di comparire in toni mitici nei proemi delle due opere. Il gesto di perdere cognizione del reiterarsi del tempo, o comunque del passare degli anni, introdotto nel verso successivo, potrebbe essere ugualmente un riferimento agli anni che Ulisse trascorre lontano dalla propria Itaca.

Proseguendo con l'analisi, nel quinto verso di questa sezione troviamo un aggettivo, *namagusai* (puzzolente, guasto, marcio) che potrebbe essere una citazione di un'altra delle sezioni di *Tsuki ni hoeru*, di Hagiwara Sakutarō. Dopo *Hibari ryōri*, qui potrebbe venire citata la sezione *kusatta hamaguri* (vongole guaste, nella traduzione<sup>38</sup> di Ikuko Sagiyama). Qui, curiosamente, l'aggettivo viene attribuito al sostantivo *kyōshitsu*. L'immagine dell'albero della conoscenza su cui si arrampica il parlante, allo stesso modo, può lasciare spazio a molte interpretazioni: potrebbe trattarsi di un velato riferimento all'albero di Ippocrate, un elemento sempre caratteristico del mondo ellenico che qui ricorre, oppure, potrebbe anche essere un riferimento biblico all'albero proibito della *Genesi*. Dopo un verso in cui compare quello che sembrerebbe un voluto errore di grammatica giapponese, che accosta il verbo *deru* (uscire) alla particella *he* quando normalmente richiederebbe *wo*, Nishiwaki pare insistere nuovamente con citazioni all'interno del sottotesto. Lo scenario del bosco in cui cantano gli usignoli potrebbe essere l'ennesima allusione a Keats, nello specifico alla sua opera *Ode to a Nightingale* (allo stesso modo, l'esclamazione sull'autunno posta pochi versi dopo potrebbe far riferimento a *To Autumn*). Nel nono e nel decimo verso, dunque, in linea con questi persistenti legami con la letteratura europea, assistiamo ad una personificazione delle foglie, dotate di dita e di voce. Sempre sul piano delle figure retoriche, l'insistenza sul verbo *shiku*, ripetuto più volte e utilizzato praticamente al posto di *no yō ni/ no yō na* rimanda alla similitudine.

Dopo questa parentesi tematica, Nishiwaki torna sull'iconografia classicheggiante negli ultimi cinque versi. Sebbene difatti l'accostamento di fiamme e profumo richiami il coinvolgimento sensuale più affine ad una sensibilità moderna, sono individuabili diversi tropi più consoni al *monde ancien* che dà nome a questa sezione. In primis, una sorta di esclamazione, quasi vocativi e dai toni vagamente lirici, in cui l'autore chiama il nome di Callimaco, un poeta dell'antica Grecia. In secondo luogo, il ritorno al pronome personale *nanji*, dai toni solenni e

---

<sup>38</sup> SAGIYAMA, Ikuko, "Tsuki ni hoeru (Abbaiare alla luna) di Hagiwara Sakutarō", *Il Giappone*, 23, 1983, p. 105.

arcaizzanti. In terzo luogo, la presenza di pastori dalle guance gonfie ricorda molto l'atto di suonare musica. Tale gesto rimanderebbe sia al paesaggio arcadico che, in chiave più latina, a quello bucolico e georgico se si pensa alle opere di Virgilio. Un tale nesso logico sarebbe valorizzato dal fatto che questo testo funge un po' da cerniera tra la sezione delle poesie liriche greche e le elegie latine all'interno della raccolta. Indubbiamente, è una manifestazione della smisurata cultura dei testi del mondo classico che Nishiwaki possiede.

拉典哀歌

### **Elegie latine**

哀歌

薔薇よ、汝の色は悲しみである。

髪はふるへる。

この晴朗の正午に微風が波たつ。

星の輪が風にふるへる。

我が心も見えざる星と共にふるへる。

### **Kalos tethnake meliktas**

赤い百合、タマリスク、青い堇、エトナの煙り、

アステリアの島波は祭壇を飾らしめよ。

この晴天の首、この夏の眠り、

このトレミイは夏の草花の中呼吸する。

彼の夢はトリトンの貝殻より反響する音に

触れて曲れる音を吹く。

夢にふるへる眼蓋

黄金の気候に息する霊

霞と熱せる果実の季節よ、再び夏にもどり、

ねむたき永遠とドルフィンのささやきに麻痺する

唇に、ひややかな星に濡れたマリゴウルドの花を投げよ。

彼の静かな思ひは静かな宝石の如く

静かにドリアの海からパイプを吹く。

彼の思考は静かな宝石である

彼のパイプの音は静かな宝石である。

彼の眠りは静かな宝石である。  
彼はアルピオンと喧しいヒベルニアの海を去つて  
このドリアの海にまだ生きてゐる  
我れこの朝、この海を歎ず。

rosa, color tuus est murex aurora doloris,  
ah! mota aura, ista tremitque coma.  
ecce, dies medius tranquillus sparsit flatum;  
ventum potantes astra tremuni calices.  
atque meum vertit cor cum astris aestivis,  
Kalos tethnake meliktas.  
fragrans ara in asteriae undis est facta;  
aetna colit, tamarix et vapor et viola.  
en! dormit pulchrum caput tempestatis crudae,  
en! ptolemacus ita spirat in auriculas.  
cantitat quem calamum palpebram quae tremit ample;  
gemma serena gelae est sua mundities.  
mens eius melos est umbra tritonis pictum;  
acta abducta, murmurat oceanus.

(薔薇よ、汝の色は悲しみの貝殻の夜明けである  
ああ、風起こり、此の髪も亦ふるへる。  
見よ、晴朗な正午は風を起こした。  
風を飲む星は杯をふるはず。  
そして僕の心は夏の星の如く漂ふ。  
美しい詩人は死んだ。  
アステリアの島波の中に香しい祭壇をつくる。  
エトナ火山は拝む、タマリスクの花も火山の煙も、葦も。  
みよ、晴天の美しい首がねむる。  
みよ トレミイは斯くして耳に呼吸する。  
無限に動く瞳のパイプを彼は吹くことよ。  
彼のスタイルはゲラー海岸の晴朗な宝石である。  
彼の思考はトリトンの影を映す音楽である。)

海岸は取去られ、海はささやく。

**Traduzione di servizio: Elegia** (1) Oh, rosa! Il tuo colore è tristezza. (2) I miei capelli ondeggiavano. (3) In questo mezzogiorno sereno ondeggiava una brezza gentile. (4) Un anello di stelle ondeggiava al vento. (5) Anche il mio cuore ondeggiava insieme ad una stella che non si vede. (6) *Kalos tethnake meliktas* (Il bel poeta è morto) (7) Gigli rossi, tamarice, viole blu, fumi dell'Etna: (8) le onde adornano l'altare posto sull'isola di Asteria. (9) Il collo di questo cielo sereno, il sonno di questa estate: (10) questo Tolomeo respira tra l'erba e i fiori d'estate. (11, 12) Il suo sogno emette suoni distorti dall'eco che riverbera dalla conchiglia di Tritone. (13) Palpebre sognanti che fremono. (14) Uno spirito che respira nel clima dorato. (15) Questa è la stagione delle nebbie e dei frutti scaldati, e quando tutto torna di nuovo all'estate (16, 17) le labbra si congelano nell'eternità sonnolenta e nei sussurri dei delfini, lanciando fiori inumiditi di tagete alle frigide stelle. (18) I suoi silenziosi pensieri sono come una gemma silente: (19) suonano quietamente flauti di Pan provenienti dal mare di Doria. (20) I suoi pensieri sono una gemma silente (21) e così i suoni prodotti da quei flauti. (22) Il suo stesso sonno è una gemma silente. (23) E, superando Albione e il chiassoso mare di Ibernica (24) continua a vivere tuttora nel mare di Doria. (25) In questa mattina, sospiro contemplando questo mare.<sup>39</sup> // (26) Oh, rosa! Il tuo colore è l'alba di una conchiglia di tristezza. (27) Ah, per via del vento questi capelli ondeggiavano ancora. (28) Guarda: questo mite mezzogiorno ha fatto sì che si alzasse il vento. (29) Le stelle che sorseggiano questo vento agitano i loro calici. (30) E dunque il mio cuore pare fluttuare come stelle d'estate. (31) Il bel poeta è morto. (32) Nell'isola di Asteria, tra le onde, viene approntato un altare profumato. (33) Si intravede il vulcano Etna, e così il suo fumo, fiori di tamarice e viole. (34) Osserva: lo splendido collo del cielo sereno sta riposando. (35) Osserva: è per questo che Tolomeo sospira alle nostre orecchie. (36) Egli soffia nel flauto delle pupille che si muovono eternamente. (37) Il suo stile è una serena gemma delle scogliere di Gela. (38) Il suo pensiero è musica che proietta l'ombra di Tritone. (39) Viene portato via dalla scogliera, e il mare sussurra.

**Commento:** La poesia *Aika* è al contempo una delle più grandi manifestazioni dello sperimentalismo di Nishiwaki all'interno della raccolta *Ambarvalia* e uno dei suoi tributi alla lingua greca e latina. Originariamente scritta in latino, come la si può leggere nella seconda strofa, e con il sesto verso scritto in greco, *Aika* venne tradotta dallo stesso Nishiwaki in

---

<sup>39</sup> La seconda parte della poesia, in lingua latina, viene seguita da una traduzione in giapponese più letterale di Nishiwaki. Qui si procederà direttamente con la traduzione di quest'ultima sezione onde evitare di conferire un aspetto ridondante alle due ultime sezioni. Tutti i riferimenti al testo giapponese presenti nel commento considerano la prima strofa, antecedente alla sezione in latino.

giapponese.<sup>40</sup> Alla pubblicazione di *Ambarvalia*, la struttura si presentava esattamente come è stata riportata: traduzione in giapponese, testo in latino, traduzione in giapponese più letteraria, posta tra parentesi. Tra le poesie de *Le monde ancien* prese in considerazione dalla presente analisi è la più lunga. In linea con gli intenti di Nishiwaki di alienazione della lingua, la prima strofa del brano, in giapponese, lascia visibilmente trasparire il fatto di essere una traduzione, presentando espressioni come il *bara yo* di esordio che sono calchi linguistici delle declinazioni dei sostantivi latini, ad esempio il caso vocativo. Nel primo verso, viene attribuita all'elemento cromatico la capacità di trasmettere e risvegliare un'emozione nell'animo umano e la stessa rosa è oggetto di personificazione, come testimonia il pronome *nanji*. Nei versi successivi, dal secondo al quinto, ricorre un movimento ondulatorio, riproposto dall'autore attraverso l'epifora del verbo *furueru* e dall'utilizzo di sostantivi come *nami*, che significa onda, appunto. Il sesto verso, *Kalos tethnake meliktas*, è uno dei numerosi tributi a Keats disseminati nella raccolta e lamenta la morte dello "splendido poeta".<sup>41</sup> Del resto, anche secondo lo studioso Kumekawa l'intera elegia ha intenti omaggianti nei confronti di questo poeta inglese.<sup>42</sup> Il settimo verso tenta di costruire un paesaggio, che riporta i lettori come di consueto in uno scenario mediterraneo, attraverso l'utilizzo di tre elementi floreali accompagnati da cromatismi (forse dal significato simbolico o allegorico, se si tiene in considerazione l'affermazione del primo verso), e del vulcano Etna, che emette fumo. Questi partecipano nel verso successivo alla descrizione di un paesaggio sacro, o comunque religioso, in cui troneggia un altare nell'isola di Asteria al quale i fiori e il fumo fungono da decorazione. Dal nono al tredicesimo verso, viene introdotto un nuovo campo semantico, quello del sonno e del sogno. La citazione della figura di Tolomeo rimanda sempre al campo semantico della Grecia. Sempre secondo Kumekawa la sua figura, metaforicamente dormiente, sarebbe l'ennesimo richiamo alla morte di Keats, che ora, seppellito, giace proprio tra la terra, l'erba fiori.<sup>43</sup> L'undicesimo e il tredicesimo verso, collegati tra loro da un passaggio da un verso all'altro in una maniera che ricorda molto l'*enjambement* francese, sono, proprio come il tropo della gemma capovolta, una citazione dell'*Endimyon* di Keats.<sup>44</sup> Il libro è sempre il terzo (v. 888). Altri riferimenti alle opere del poeta inglese si susseguono velocemente<sup>45</sup>: nel quindicesimo verso viene ripreso *To Autumn*, nel diciassettesimo, di nuovo l'*Endimyon*, attraverso le immagini di delfini, ancora una volta designati con il sostantivo *dorufin* invece di

<sup>40</sup> Cfr. HIRATA, *The Poetry and Poetics...*, op. cit., p. 223.

<sup>41</sup> Cfr. HIRATA, *The Poetry and Poetics...*, op. cit., p. 223.

<sup>42</sup> Cfr. KUMEKAWA Mitsuki, "Creativity and Tradition...", op. cit., p. 87.

<sup>43</sup> Cfr. KUMEKAWA Mitsuki, "Creativity and Tradition...", op. cit., p. 88.

<sup>44</sup> Cfr. HIRATA, *The Poetry and Poetics...*, op. cit., p. 223.

<sup>45</sup> Cfr. KUMEKAWA Mitsuki, "Creativity and Tradition...", op. cit., p. 88.

*iruka*. La passione per le citazioni di Nishiwaki, insomma, raggiunge in questa elegia uno dei suoi massimi livelli, dedicando a Keats tantissimi tributi e richiami, più o meno elaborati e palesi a seconda del caso specifico. A livello retorico, troviamo tra il nono e il decimo verso una ripetizione che ruota attorno al pronome dimostrativo *kono* molto simile come esecuzione all'asindeto. Dal diciottesimo verso in poi, seguendo uno stile analogo, fioriscono le ripetizioni, utilizzate anche in modi differenti tra loro: viene reiterato più volte il termine *shizuka* (silenzio), sia come aggettivo che come avverbio di modo, come anafora, invece, viene posto all'inizio di ben cinque versi, non consecutivi tra di loro, il pronome personale maschile *kare*. La poesia si chiude con un cambio di scena repentino: dopo aver citato diversi toponimi, tra cui Albione, l'antico nome della Gran Bretagna, e il Mare di Doria, ennesimo rimando geografico alla Grecia, in quanto collocato nella parte orientale del Mediterraneo, a ridosso dell'omonima regione ellenica (Doride).

Più che risultare emblematica dei lati avanguardistici della poetica di Nishiwaki in sé, questa poesia è importante in quanto manifesta quanto la volontà di dimostrare erudizione di Nishiwaki all'interno delle poesie lo spinga ad un'audacia, se non sconsideratezza, tale da creare un testo impossibile da leggere anche per la maggior parte dei suoi connazionali. Pare quasi che Nishiwaki ambisca alla realizzazione di un risultato letterario sublime, che possa mettere alla prova le capacità espressive e i limiti della poesia, piuttosto che venire incontro ai gusti di futuri ed eventuali lettori. La poesia diventa in pratica un giocattolo nelle mani di un autore che, quasi intento ad apporre la propria firma in modo velato, infarcisce i versi di messaggi e tributi individuabili solo da se stesso e da chiunque altro dotato di conoscenze letterarie internazionali, soprattutto europee, sfogli l'opera con molta attenzione. "Aika" è una dimostrazione lampante di tutto questo e, più che risultare in un componimento pensato per una raccolta atta ad essere pubblicata, sembra più un'opera che Nishiwaki ha scritto per se stesso.

### 3.4. *Le monde moderne*

失樂園

#### **Paradiso perduto**

世界開闢説

化学教室の背後に

一個のタリポットの樹が音響を發することなく成長してゐる

白墨及び玉蜀黍の髪が振動する



夜中の様に もろもろの泉が沸騰してゐる  
人は皆我が魂もあんなでないことを願ふ  
人は村木の橋を通過する  
ゴールデンバットをすひつつ

まだ一本の古い鉛筆が残つてゐる  
鮭で充満する一個の大流の緑で  
おれ達 即ちフッケと僕は二つの蛇のやうに横はつた  
一つのポプラの樹が女の人の如くやかましい  
桑の木の森で柔弱となつた山が我等の眼球の中へ流れ込む  
一つの吹管をもつて我等が心臓の中にある愛情を吹きつつ

おれ達はフランスの話をした  
それから再び我等の洋灯の方向へ戻つた  
オー なんと美しい古い刷毛よ

忍冬におほはれたエスキロス嬢の家より遠く  
しかしおれの家近く一人の正直者が  
修繕すべき煙官を探求するために彼の水蒸気を鳴らす  
おれの友人はみんな踏切の向方に移転してしまつた  
そこにはトマス カルデイの写真がある  
一つの非常に大きいマズリンの座ブトンがある  
石油ストーヴがある  
さうして机の上に万年青と  
實際的にペッチアンコな懐中時計がある

けれどもおれは  
諸々なる機械職工と幼稚園でひつぱられてゐる  
一個の小丘の斜面に  
おれは地上権を購買してさうして  
おれは自分に  
一個の危険なる藤椅子を建造せり

未だ暗黒である  
足の指がおれのトランクにぶつかる  
空気の寒冷が樹木をたたく  
七面鳥が太陽の到来を報告する  
家禽家が毛糸のシャツを着て薪を割る  
極めて儉約である  
旧式なオロラがバラの指を拵げる  
貧弱な窓を開けば  
おれの廊下の如く細い一個の庭が見える  
養鶏場からたれるシアボンの水が  
おれの想像したサボテンの花を暗殺する  
そこに噴水もなし  
ミソサザイも弁護士も葉巻もなし  
ルカデラロビアの若き唱歌隊のウキボリもなく  
天空には何人もゐない  
  
百合の咲く都市も遠く  
ただ鏡の前で眼をとづ

**Traduzione di servizio: Racconto della creazione del mondo/Genesi** (1) Nel retro dell'aula di chimica (2) sta crescendo un singolo albero di palma talipot senza mai emettere alcun rumore. (3) Il gesso e i filamenti del mais vibrano, (4) e diverse sorgenti bollono come se fosse mezzanotte. (5) Tutte le persone pregano affinché la loro anima non sia in quel modo. (6) Una persona attraversa il ponte di legno di un villaggio (7) fumando delle Golden Bat. // (8) Resta ancora una vecchia matita. (9) Tra la vegetazione nei pressi di un grande fiume, pullulante di salmoni, (10) noi, cioè Fouquet ed io, stiamo stesi come due serpenti. (11) Un singolo albero di pioppo è chiassoso come una donna. (12) Una montagna stemperata da un bosco di gelsi fluisce all'interno dei nostri bulbi oculari: (13) muniti di un'armonica suoniamo le note dell'amore che si trova all'interno dei nostri cuori. // (14) Abbiamo parlato della Francia (15) e poi siamo rientrati nuovamente, dirigendoci verso le nostre lampade. (16) Oh, che splendido vecchio pennello! // (17) Lontano dalla casa della signora Eschilo, ricoperta di lonicera, (18) ma vicino alla mia dimora, una persona onesta (19) suona il suo vapore acqueo per ispezionare una pipa che deve essere riparata. (20) Tutti i miei migliori amici si sono

trasferiti oltre al passaggio a livello: (21) laggiù si trova una foto di Thomas Caldy. (22) C'è un cuscino da pavimento in mussola estremamente grande. (23) C'è una stufa al cherosene. (24, 25) E, sulla scrivania, ci sono rose perennial blue e un orologio da taschino praticamente distrutto. // (26) Tuttavia, io, (27) tirato qua e là da giardini d'infanzia e macchinari, (28) sul pendio di un piccolo colle (29) comprerò i diritti di quel terreno e (30) per conto mio (31) costruirò una pericolosa sedia in rattan. // (32) È ancora buio pesto. (33) Le dita dei piedi sbattono ancora contro il mio tronco. (34) Aria fredda bussa sulla corteccia degli alberi: (35) dei tacchini annunciano il sorgere del sole (36) e i loro allevatori spaccano la legna indossando camicie di tessuto lavorato a maglia. (37) Tutto ciò è fin troppo frugale. (38) Un'aurora dallo stile antico allarga le sue dita rosate.<sup>46</sup> (39) Se apro una finestra fatiscente (40) si intravede un giardino stretto come il mio corridoio. (41) Un'acqua saponata che sgocciola da una stia (42) assassina i fiori di cactus creati dalla mia immaginazione: (43) laggiù non ci sono fontane, (44) scriccioli, avvocati, sigari (45) e nemmeno i rilievi dei giovani gruppi di coristi di Luca della Robbia. (46) In cielo non c'è neppure una persona. // (47) Anche la città in cui sbocciano i gigli è lontana: (48) chiudo semplicemente gli occhi di fronte ad uno specchio.

**Commento:** La prima poesia scritta in versi della sezione “Le monde moderne” si presenta sin da subito con un tono molto diverso rispetto alla sezione precedente. Tanto per cominciare, il primo scenario che compare non è legato in alcun modo al Mediterraneo o alla natura: è un aula dove si svolge lezione di chimica, che catapulta il lettore nel mondo dell'artificio e della modernità. Il secondo verso si apre invece con un errore che rimanda a quanto teorizzato da Hirata nel suo saggio<sup>47</sup> sul processo di violenza sul linguaggio esercitato da Nishiwaki: la palma talipot (parola in *katakana*, però sostituibile semanticamente con un più familiare *yashi*, se l'autore avesse voluto scegliere una parola giapponese) viene designata con il contatore *ikko no*, quando normalmente, essendo un albero, avrebbe dovuto essere indicata con *ippon no*, specifico per gli oggetti dalla forma allungata. Un errore di questo tipo è principalmente comune tra i parlanti della lingua giapponese non madrelingua. Nello stesso verso, il costrutto *suru koto naku* suona molto macchinoso e ridondante: per sostituire tale perifrasi sarebbe bastata una semplice forma verbale negativa. Nel terzo verso, in linea con lo stesso alternarsi di elementi naturali e minerali che troviamo in “Taiyō”, vengono avvicinati il gesso e il mais. Dopodiché, qualche parola dopo compare un altro verbo in *kango* per indicare il moto

<sup>46</sup> Epiteto omerico.

<sup>47</sup> Per questa e per le considerazioni seguenti cfr. Hirata, *The Poetry and Poetics...*, op. cit., pp. 192-198 e 225-226.

oscillatorio, *shindō suru*: anche qui l'autore avrebbe potuto utilizzare termini *wago* come *furu* o *yureru*, ma ha prediletto l'utilizzo di lessico dal sapore più straniero. Nel verso successivo troviamo la stessa situazione sia con *moromoro*, sostituibile con il più comune *iroiro* per designare una varietà di cose, sia con il predicato *futtō shiteiru*, un *kango* per indicare l'ebollizione dell'acqua con lo stesso significato del *wago waku*. Sempre nello stesso verso, la ricorrenza della mezzanotte si oppone al mezzogiorno comparso in altre poesie di *Ambarvalia*, come il terzo verso di *Aika* ne "Le monde ancien" e il quarantunesimo di *Naimenteki ni fukaki nikki* (vedi infra) ne "Le monde moderne". L'intera frase, secondo il critico Niikura Toshikazu citato da Hirata, sarebbe una citazione parodica del "Canto notturno" di Nietzsche contenuto in *Così parlò Zarathustra*.<sup>48</sup> Dopo un paio di versi caratterizzati da un dualismo tra un elemento "alto", come la preghiera per l'anima, e uno "quotidiano", l'attraversamento di un ponte, la prima strofa si conclude con un atto affine ai vizi del mondo moderno: fumare una sigaretta Golden Bat. Il fatto di rendere il predicato finale con una desinenza verbale *tsutsu*, indicante un aspetto durativo del verbo o un cambiamento, ricorda molto, secondo Hirata, l'aspetto *continous* dei verbi della lingua inglese.<sup>49</sup>

La seconda strofa mostra un paesaggio in netto contrasto con la porzione di testo precedente: la natura regna sovrana e le figure di un parlante che si identifica con un "io" e di un certo Fouquet se ne beano. L'immagine di due persone che suonano l'armonica in armonia con il mondo naturale pare una trasposizione in chiave moderna dell'ideale arcadico. A livello grammaticale, in questo gruppo di versi, ricorre un'altra anomalia che coinvolge il contatore *ikko*, stavolta attribuito ad un fiume (*ōnagashi*). Curioso è anche il passaggio dal pronome personale maschile *ore*, dal suono molto grezzo, a *boku*, sempre maschile ma più neutro. Nella strofa successiva, una terzina, Nishiwaki cita la Francia, probabilmente in omaggio alla letteratura simbolista di cui è un grande ammiratore, e inserisce un'interiezione esclamativa, di sorpresa, paragonabile a un 'oh!' della lingua italiana.

Nella quarta strofa, oltre a versi criptici in cui viene ripreso il tropo della pipa, forse un'allusione simile al *kakekotoba* in quanto "pipe" in inglese può riferirsi sia all'utensile per fumare che allo strumento musicale, troviamo un'altra citazione del tragediografo greco Eschilo, stavolta nel cognome di una signora che abiterebbe vicino al narratore, e un nome molto specifico del mondo della flora: la lonicera (*suikazura*). Nel diciannovesimo, nel ventesimo, nel ventitreesimo e nel venticinquesimo verso, dopo le sigarette, vengono inseriti nella poesia ben quattro altri elementi che richiamano un'epoca molto più moderna dei tempi

---

<sup>48</sup> Cfr. HIRATA, *The Poetry and Poetics...*, op. cit., p. 225.

<sup>49</sup> Cfr. HIRATA, *The Poetry and Poetics...*, op. cit., pp. 183-189.

greci o latini: un passaggio a livello, una fotografia, una stufa al kerosene e un orologio da taschino. La fotografia in particolar modo è un elemento criptico, in quanto raffigurerebbe un certo Thomas Caldý, secondo Hirata un gioco di assonanze in tributo a Thomas Hardy.<sup>50</sup>

Un altro accostamento che lascia perplessi è quello del ventisettesimo verso, che vede coordinati giardini d'infanzia e macchinari. Nel ventottesimo, torna un altro errore collegato all'uso di *ikko*, associato stavolta al sostantivo *colle*, e compare un tropo che torna in *Naimenteki ni fukaki nikki* e che echeggia le parole dette da Nishiwaki su *Profanus*: ricorre l'immagine del precipizio, e il poeta si trova sempre nei suoi pressi, forse proprio perché si accinge a parlare di poesia e insiste nello scriverne pur rompendo le convenzioni e le regole canoniche. La posizione precaria dell'autore viene esaltata, ma ciò non gli reca disagio, anzi, proprio seguendo quanto scritto nei versi successivi, decide di prendervi dimora in pianta stabile "acquistando i diritti di quel terreno" e "dedicandosi alla fabbricazione di pericolose sedie in rattan", cioè probabilmente vivendo, con questa espressione ai limiti del *nonsense*, la propria vita nell'operosità e nella consapevolezza dei rischi di tale posizione.

Nella strofa successiva, la penultima, si alza il sipario su un altro scenario che rimanda la notte, *mada ankoku de aru* (è ancora buio pesto), che vira poi nel trentacinquesimo verso della poesia verso l'alba, con dei tacchini che annunciano il sorgere del Sole. Anche qui, l'intento parodico dell'autore è palese, attraverso una sostituzione del gallo, il cui canto è di norma associato alle prime luci dell'alba, con un altro volatile da cortile. Degno d'interesse è l'attributo accostato all'aurora, personificata come nella poesia *Aube* di Rimbaud: *kyūshiki* (letteralmente "dal vecchio stile"). Forse, ciò rende ancora più palese l'allusione che si nasconde dietro al tropo della dita rosate di questa aurora, che è in realtà è un epiteto omerico dei primi versi del secondo libro dell'Odissea tradotto in giapponese. Nel quarantesimo verso, il contatore *ikko no* è accostato erroneamente al sostantivo *niwa* (giardino, cortile). Tra il quarantatreesimo e il quarantacinquesimo verso si assiste invece alla correlazione di vari elementi, che non hanno un percettibile nesso semantico tra loro, attraverso una figura di polisindeto che ripete l'espressione *mo nai shi* (e non ci sono nemmeno). La scelta di citare i rilievi di Luca della Robbia nel quarantacinquesimo verso potrebbe essere un tributo all'Italia, un altro paese europeo visitato dall'autore negli anni del viaggio di studio. Nel quarantaseiesimo verso, si rilevano due elementi interessanti: la parola *tenkū* per indicare il cielo, più vicina lessicalmente al cinese che al giapponese, in quanto sarebbe bastato un più semplice *sora*, e l'espressione arcaica *nanpito* (alcune persone), presente anche in "Tenki".

---

<sup>50</sup> Cfr. HIRATA, *The Poetry and Poetics...*, op. cit., p. 225.

Il componimento si conclude con un distico in cui viene menzionata una misteriosa e non ulteriormente definita città in cui sbocciano i gigli e quella che, ad avviso di Hirata, è una citazione di un'immagine contenuta nella raccolta di frammenti poetici, pubblicata postuma, di Baudelaire *Mon coeur mis à nu*.<sup>51</sup>

内面的に深き日記

一つの新鮮な自転車がある

一個の伊皿子人が石鹼の仲買人になった

軟柔なさうして動脈のある斑点あるさうして

香料の混入せるシャボン

これを広告するがためにカネをたたく

チンチンドンはおれの誕生の地に住む牧人の午後なり

甘きパンの中で俺の魂は

ペルシャの絨氈と一つの横顔と一枚の薄荷の葉を作る

ミレーの晩鐘の中にある青年が

穿いてあるズボンのやうに筋がついてゐないので

ブクブクして青ぼつたいのは

悪いことである

夕暮れが来ると

樹木が軟かに呼吸する

或はバルコンからガランスローズの地平線を見る

或は星なんかが温順な言葉をかける

おれの友人の一人が結婚しつつある

彼は両蓋の金時計をおれに啓示した

ボタンをひくと

その中で

アンジェリユスの鐘が鳴る

それをほしいといふ気が太陽の如く起こる

---

<sup>51</sup> Cfr. HIRATA, *The Poetry and Poetics...*, op. cit., p. 225.

修道院の鐘が羅馬に向かって  
チンカンチンカンとなる  
これは人をして呼子笛を吹奏さす  
朝めしの中に夕日がある  
茶色のオキアガリコボシ

おれの傾斜の上におれはひとりで  
垂直に立つ  
価値なき多くの屋根の向方に  
地平線にデコデコ飾られたシャレた  
森の上ののつかつてゐる  
黄色い異様な風格を備へる一個の家を見る

こんな森はおれに一つの遠くの人生を想はしめる  
しかし柔い土壌は悲しい思想の如き植物  
を成長さすために  
都会の下から農業地帯の中へ  
オレンジ色のしとやかな牛が  
糞便を運送する  
人間の腐敗した憂鬱をもつて  
サラダを成長させるとはいたいたしい  
されどこの辺り  
恋愛を好む一人の青年がひとりで  
歩行してゐる  
トロンボンを吹け

色彩のきはめてよいズボンツリを購ひ  
首府を去りさうして三日にして  
砂地の地峡に己れ自身を見る  
終日灯台を眺めながら  
青い莢豆の中で随分紙煙草を吸ふ  
しからざれば

芸術とか人文とかを愛好する人達より遠く分離  
胡瓜と鶏頭との花に有名な一都会にて  
猛烈にマッチを摺る

教会堂がまた一時間の四分の宣言する  
ジアコンド  
ストローベリイ  
一つのペンキ塗のホテルの跡で  
呼吸する冷朗たるさうして非常に気の毒な  
秋の中おれははひる  
肉なき松柏類地平線の中で徘徊する  
ハウレンサウの如きは静かである  
すべては寢室のスリッパになったと思ふ

おれの春髓の内部に幾分のチョコレートを感じ  
我が肺臓の中にタンポポとスマレを入れて  
ギユイヨー夫人の小学読本をよむ  
沈黙の二重の唇はいづこに  
射的場は近いのである

**Traduzione di servizio: Diari intimi** (1) C'è una bicicletta fresca. (2) Un singolo abitante di Isarago è divenuto commerciante di sapone. (3) Un sapone soffice, che ha arterie e una superficie ocellata, (4) un sapone che ha fatto intridere di profumo. // (5) Al fine di pubblicizzarlo, picchietta delle campanelle: (6) questo ding dong è il pomeriggio dei pastori che vivono nelle terre della mia nascita. (7) All'interno del dolce pane la mia anima (8) fabbrica un tappeto persiano, un profilo di volto ed una foglia di menta. // (9) Il fatto che il giovane all'interno dell'Angelus di Millet (10) indossi brache non annodate gli conferisce (11) un aspetto bolso e bluastro e questa (12) è una cosa cattiva. // (13) Con la venuta del tramonto (14) gli alberi respirano delicatamente (15) oppure si vede un orizzonte di color rosa robbia dal balcone, (16) oppure, ancora, qualcosa che come le stelle ci rivolge docili parole. // (17) Uno dei miei amici si è sposato, (18) Costui mi ha rivelato un orologio da taschino ricoperto d'oro: (19) se azioni un pulsante (20) al suo interno (21) suona le campane dell'Angelus: (22) il desiderio di entrarne in possesso sorge come il sole. // (23) Le campane



dell'abbazia, rivolte verso Roma, (24) tintinnano un ding dong. (25) e ciò induce gli uomini a suonare dei fischietti. (26) All'interno della colazione vi è il sole del vespro, (27) un daruma marrone. // (28) Sul ciglio del mio pendio io, da solo, (29) mi ergo in piedi, verticalmente, (30) e in direzione di innumerevoli tetti privi di valore (31) nell'orizzonte, oltre una vistosamente decorata e sfarzosa (32) foresta intravedo (33) un'unica casa gialla dotata di un'aria bizzarra. // (34) Questa foresta mi fa pensare ad una vita lontana, (35) ma il soffice suolo (36) per far crescere piante come tristi pensieri (37) da sotto la città fino all'interno dei terreni agricoli (38) lascia alle graziose mucche arancioni (39) trasportare escrementi. (40) Portando con sé la putrefatta malinconia propria degli umani (41) è penoso far crescere l'insalata. (42) Tuttavia, nelle vicinanze (43) un singolo giovane in solitudine, innamorato dell'amore (44) sta passeggiando. (45) Suonino i tromboni! // (46) Comprate delle bretelle belle e variopinte e (47) lasciata la capitale, in tre giorni (48) vedo proprio me stesso in un sabbioso istmo. (49) Dalla mattina alla sera mentre osservo un faro (50) fumo numerose sigarette all'interno di un baccello di legume blu. (51) O, in alternativa, (52) allontanandomi quanto posso dalle persone amanti delle belle arti e delle scienze umane (53) in una città famosa per i cetrioli e per i fiori di celosia argentea (54) strofino accanitamente fiammiferi. // (55) La chiesa annuncia di nuovo il quarto d'ora. (56) Giacondo. (57) Fragola. (58) Dopo un hotel pitturato (59, 60) entro all'interno di un autunno sospirante, freddo di felicità ed estremamente pietoso. (61) Sempreverdi privi di carne errano lungo l'orizzonte. (62) Le cose alla stregua degli spinaci sono silenziose. (63) Penso che tutto si sia tramutato in pantofole da camera. // (64) Percepindo un po' di cioccolato all'interno della mia colonna vertebrale (65) e infilando di mia iniziativa denti di leone e viole nei miei polmoni, (66) leggo il mio libro di scuola elementare 'Gyuiyō' (67) Dove sono le duplici labbra silenziose? (68) Il campo di tiro al bersaglio è vicino.

**Commento:** Yasuko Claremont fa notare quanto lo stile dell'autore, sin dai suoi esordi poetici in lingua inglese, si configuri da subito "allusivo, ironico e contraddittorio".<sup>52</sup> Ciò appare ancora più evidente nei vari frammenti di *Chōgenjitsushugi shiron*, tradotti da Hirata nel suo studio: per quanto esplicativi, aprono un baratro di considerazioni ambigue e filosofiche che ruotano attorno al mondo di una produzione poetica modernista a tratti lambita da surrealismo e imagismo. E "Naimenteki ni fukaki nikki" non fa eccezione: già dal titolo della poesia (Diari intimi), difatti, vediamo un collegamento con la letteratura di questo continente, in quanto richiama per omonimia alcune raccolte di Baudelaire (*Journaux*

---

<sup>52</sup> CLAREMONT, "A Turning Point...", cit., p. 23.

*intimes*).<sup>53</sup> Una somiglianza che fino a prova contraria, però, si ferma unicamente al nome, a differenza di quanto esplicitamente dichiarato in seguito da Nishiwaki stesso in merito ad altre poesie presenti in *Ambarvalia*. Passando al primo verso, la poesia si apre con un'immagine 'ambigua', che vede l'accostamento di un aggettivo (*shinsen*) normalmente associato all'aria o agli alimenticon un mezzo di trasporto, la bicicletta, indicata tra l'altro con un *josūshi* inappropriato: *hitotsu*.<sup>54</sup> Nishiwaki commette volontariamente 'errori' grammaticali, lessicali, grafici e sintattici all'interno della propria poesia, conferendo un carattere alquanto marcato alla propria produzione. Hirata ha cercato di spiegare la ricorrenza di questo fenomeno avanzando varie ipotesi, ad esempio tentando di coniugare le teorie sulla separazione di significante e significato di Walter Benjamin<sup>55</sup> all'opera, oppure evidenziando il rapporto complesso di Nishiwaki con la propria lingua madre, marcato sin dagli albori da una forte titubanza nell'utilizzare il giapponese per comporre poesie (vedi *supra*, capitolo I). La strofa, configurandosi come la più ricca di elementi 'nishiwakiani' di tutta la poesia, procede introducendo un'ulteriore associazione *josūshi*-sostantivo errata: "*Ikko no Isaragojin*". *Ikko*, difatti, è utilizzato per numerare prettamente oggetti inanimati, non persone, dunque in questo caso sarebbe risultato più opportuno *hitori*. "*Isaragojin*" è una parola chiave del verso composta da due elementi: *Isarago*, che come fanno notare sia Kumekawa che Hirata<sup>56</sup> è il nome di un distretto di Tokyo vicino alla Università Keiō (un possibile riferimento autobiografico, dal momento che Nishiwaki ne fu studente e poi professore) e il *kanji* di persona. Lo stesso critico sposta l'attenzione sui caratteri che compongono la parola *Isarago* (伊皿子) e suppone che possano fungere da veicolo per un viaggio sensoriale che costruirebbe un paesaggio esotico nella nostra mente.<sup>57</sup> È una teoria da non escludere, soprattutto se si tengono in considerazione l'esperienza di Nishiwaki con la poetica imagista e l'insistere della letteratura francese dell'epoca sui viaggi sensoriali. Ciò non trasparirebbe solamente ne *À la recherche du temps perdu* (Alla ricerca del tempo perduto) di Proust, opera con la quale è incerto se Nishiwaki avesse già avuto contatti o meno, ma anche nella tanto ricorrente sinestesia nelle poesie di Rimbaud e Baudelaire. Difatti, è possibile trovare viaggi di esperienza sensoriale analoghi anche all'interno de *Les Fleurs du Mal*, come nella poesia "Parfum exotique" (Profumo esotico), in cui è un elemento olfattivo, e non visivo, a scatenare

<sup>53</sup> Cfr. KUMEKAWA, "Creativity and Tradition...", cit., pp. 88-89.

<sup>54</sup> *Ibidem*.

<sup>55</sup> Cfr. HIRATA, *The Poetry and Poetics...*, cit., pp. 171-180.

<sup>56</sup> Cfr. KUMEKAWA, "Creativity and Tradition"..., cit., pp. 88-89 e HIRATA, *The Poetry and Poetics...*, cit., p. 225.

<sup>57</sup> Cfr. KUMEKAWA, "Creativity and Tradition"..., cit., pp. 88-89.

l'immaginario esotico dell'autore e del lettore.<sup>58</sup> In ogni caso, tale teoria potrebbe parzialmente collidere con le tesi di Hirata sulla privazione di funzione e significato dell'oggetto precedentemente menzionata. Continuando con l'analisi, nello stesso verso compare la parola "*Nakagai*", che indica un mediatore commerciale (sensale). In presenza di parole semanticamente vicine e molto più semplici in lingua giapponese, sorge spontanea una domanda sul motivo di tale scelta lessicale. Si potrebbe ipotizzare che si tratti dell'ennesimo processo di alienazione della lingua madre da parte di Nishiwaki (dovuto ad una traduzione volontariamente artificiosa) sostenuto da Hirata all'interno del suo saggio.<sup>59</sup> Nella traduzione di servizio si è scelto, nel dubbio, di rendere con 'commerciante' come Hirata.<sup>60</sup> Nello stesso verso il poeta introduce un altro elemento, il sapone, ripreso nelle righe successive con una proposizione relativa che ne demarca alcune caratteristiche. Tra queste, saltano all'occhio quello che sembrerebbe un tentativo di personificazione, con l'attribuzione di *dōmyaku* (cioè arterie) alla saponetta, e la scelta lessicale del poeta di non ripetere il termine *sekken*, ma di usare il *katakana shabon*. Si assiste tra l'altro ad un ennesimo errore: i due *kanji* che compongono la parola *jūnan* (elastico, flessibile, morbido) sono invertiti. Nella strofa seguente, salta all'occhio l'abbondanza di *katakana*: nel primo verso, *kane*, che anche per chiarezza, data l'omofonia tra campana e metallo, Nishiwaki avrebbe potuto benissimo scrivere in *kanji*, nel secondo l'onomatopea del suono delle campane, nel terzo *pan* (pane, che richiamerebbe secondo Hirata<sup>61</sup> per assonanza anche il dio Pan dell'antica Grecia) e nell'ultimo *Perusha*. Sul piano sensoriale del lettore, l'abbondanza di questo alfabeto fa invece inevitabilmente tornare in gioco la teoria di un'atmosfera esotica costruita all'interno del testo<sup>62</sup>, suggerendo al contempo una componente sonora o musicale che coinvolge l'udito. I *katakana* abbondano anche nella terza e nella quarta strofa, che costruiscono sempre sfruttando la componente percettiva un paesaggio campestre dalla luce crepuscolare. Cattura l'interesse anche la ripetizione amaforica di *aru wa* per due versi consecutivi. Nella strofa successiva si possono individuare due elementi di rilievo: quella che Hirata sostiene<sup>63</sup> essere una struttura inglese trasposta in giapponese (*kekkon shitsutsuaru*) e l'utilizzo a sproposito di una struttura in *kango* (*keiji shita*) quando sarebbe bastato un *wago* come *miseru* (mostrare). Ricorrono tra la fine di questa strofa e di quella successiva l'immagine del tramonto ed il suono delle campane, queste ultime rivolte verso la città di Roma che, in un capovolgimento

<sup>58</sup> Cfr. Charles BAUDELAIRE, Massimo COLESANTI (a cura di), Claudio RENDINA (trad. it. poesie), *I fiori del Male e tutte le poesie*, Roma, Grandi Tascabili Economici Newton, 1998 [2008], pp. 98-101.

<sup>59</sup> Cfr. HIRATA, *The Poetry and Poetics...*, cit., pp. ix-x.

<sup>60</sup> Cfr. HIRATA, *The Poetry and Poetics...*, cit., p. 58.

<sup>61</sup> Cfr. HIRATA, *The Poetry and Poetics...*, cit., p. 225.

<sup>62</sup> Cfr. KUMEKAWA, "Creativity and Tradition"..., cit., pp. 88-89.

di ruoli, parrebbe, è paradossalmente scritta in *kanji*. Svetta inoltre in un linguaggio altrimenti spoglio di allusioni al Giappone la parola *okiagarikoboshi*, che introduce in scena un elemento di matrice autoctona, il *daruma*. La strofa seguente si apre con un'immagine molto usata da Nishiwaki: il ciglio di un dirupo. Il fatto di trovarsi in cima ad una collina all'orlo del pendio è già presente alla chiusura di *Profanus*<sup>64</sup> e ricorre anche nella sezione "Le Monde Moderne" con la rievocazione dell'immagine di un dirupo (*shamen*) nella poesia "Sekaikaibyakusetsu" (Genesi), immediatamente precedente a "Naimenteki ni fukaki nikki". Si susseguono poi numerosi termini in *katakana* nella descrizione del paesaggio all'orizzonte, intravisto dalla cima di questo pendio, che fa galoppare l'immaginazione dell'io poetico. Le piante, attraverso una similitudine, vengono paragonate a "tristi pensieri". È interessante notare come quasi tutte le sezioni poetiche siano unite dalla presenza di un cromatismo: sin dalla terza strofa, ricorrono in ordine il colore blu, il rosa robbia, l'oro, il marrone, il giallo e l'arancione. Tentando un'interpretazione in linea con la poesia, si potrebbero associare tutti questi colori al tramonto, un'immagine proposta in diverse strofe della poesia. Al contrario, è bene notare che la chiusura di quest'ultima unità di versi avviene con una *meireikei*, l'unica presente in tutta la poesia. Proseguendo con il testo, continuano i cromatismi e l'uso di parole in *katakana*, mentre la voce poetante auspica un paesaggio fantastico in cui possa condurre una vita di romitaggio lontana dagli altri intellettuali. Anche qui pare comparire a sproposito un *kanji*: il *suru* di 'accendere', riferito ai fiammiferi dello stesso verso, viene scritto con il carattere di 'stampare'. La penultima strofa si apre con una nuova allusione alle campane, presentate stavolta come elementi che scandiscono il tempo, per poi porre in successione due versi composti unicamente da un'unica parola in *katakana*, "Giacondo" (dal significato oscuro, forse un riferimento al celebre quadro di Da Vinci, considerando che diversi versi prima l'autore ha spostato l'attenzione sull'*Angelus* di Millet) e "Strawberry" (che Nishiwaki avrebbe potuto rendere con il termine giapponese *ichigo*). Segue un contatore sbagliato riferito ad un'abitazione, a cui il poeta si rivolge con *hitotsu*. Viene descritto con connotati negativi un paesaggio autunnale in cui vengono personificati gli alberi, che "errano" (*haikai suru*). Tutto si interrompe con l'utilizzo di due versi, che quasi spezzano il ritmo del componimento con due considerazioni all'apparenza fuori luogo. L'ultima strofa unisce lessico anatomico a fiori ed alimenti. Riempire i polmoni con fiori potrebbe essere un'allusione alla recitazione di poesie nel Giappone classico, dove, specialmente nei *waka*, gli elementi del mondo vegetale ricoprivano un ruolo particolarmente apprezzato. Gli ultimi versi

---

<sup>63</sup> Cfr. HIRATA, *The Poetry and Poetics...*, cit., p. 187.

<sup>64</sup> Cfr. HIRATA, *The Poetry and Poetics of Nishiwaki...*, cit., p. 19.

vengono dedicati ad un'opposizione tra un mondo infantile (un libro di testo delle elementari) e quella che pare essere un rimando alle armi e alla guerra (campo di tiro al bersaglio), forse in merito al clima teso che già si stava formando in Giappone, considerando anche che, nell'anno precedente alla pubblicazione dell'opera, nel paese avvenne un importante tentativo di colpo di Stato il 15 maggio del 1932.

風のバラ

帽子を浅くかぶつて

拉典人類の道路を歩く

樹木の葉の下と樹木の葉の上を

渾沌として気が小さくなつてしまふ瞳孔の中に

激烈に繁殖するフユウシアの花を見よ

あの巴里の青年は

縞の帽子の中で指を交に屈折させる

郵便局と樹があるのみ

ラムネのピンは青い おれの面前で

クレベルの本屋の主人がステキに悲しんでゐる

それから中央欧羅巴にアルコールランプを置き

牧場の中で乞食の手風琴に傾聴しつつ

牛乳に入つたコーヒをわかす

遠くのミカン色の屋根と青い樹木は

おれの心を鞭撻する

しかし海は死んだ葡萄酒である

人は岡に上り大なる緑の影をもつた

アカシアの樹のそばでジット

残りたいと思ふ

太陽

ゴムの樹

軽便鉄道

虎

金銭

が音楽的共和国を建てる

疑ひなくロンドンのデメテルの前で

おれの帽子をあげる

美しいタコよ

あなたの柔かい魂は

不活潑な流れぬ午後の中で

鱈の光りを漁る

しかしあなたは職業としては神様であつた

コクリコの女神

麦の女神

梨の美爪師

けれども今は地方女学生脂肪と

埃を吸入する

遊園地の向方の

船舶の森に花が開く

株主がみんなよろこぶ

世界的正午

ホテルの方へ商売人が歩き出す

太陽の中で一人の男が

アツボッたいチョッキと杏子色の腰巻をきて

酢につけた葉巻煙草を食ふ

さうして非常に熱烈に

バラモンの神様と勲章と蛇のことを

考へて笑ふ

それから彼は彼の頭蓋骨はどそれだけ大きい

椰子の果実に吸口をつけて一個の

クラリオネットを製作して

それをシャガンで吹く時  
カゴの中からコブラの頭が踊り出る  
なんと美しいサボテン  
一つの節時計のやうに振動する  
けれども人々は日影の方を歩く  
彼の友人の一人は支店長になつて  
ステキにいい帽子をかむつて  
半嶋をズンズン歩いてゐる

ラヴナラスの樹の下でヴァイオリンをひき  
雨が愛情より降つて来るのをまつてゐる  
マホメット教の礼拝堂の窓から人は  
微笑する顎をつき出してゐる  
その下の方に静肅な湖水が  
ドンブリの様な遠方の山々を写す  
（このドンブリは実は諸君の背中であつた  
要するにフンドシが実によく乾くのである  
アカシアの花が非常に美しい  
いやになつてしまふ）と旅人がいふ

スエズの運河の中で  
クラゲが実によく走つてゐる  
地平線が非常に砂だらけである  
犬が遊んでゐるテントがある  
ムーア人が夕日とビタ錢を追求する  
それから星の夜がある  
しかし工手学校なにかは無い  
追放された人々は岸の上にシャガンで  
涼しい沈黙の中で焦げついた指を監視する  
保証人なんぞゐない  
気の強い労働者は密閉された夜の中で

しやべつてゐる

ここに一つの軟柔で無口な都会がある

店先で千鳥と宝石が会話することが出来る

警察署の庭にヒビスカスの花が諸君の充血した心臓の  
やうに咲いてゐる

土地の人達は猫のやうにハダシで歩く

不明な葉つばと石灰を噛みながら心配さうに話してゐた

二人の男は何処かへ行つてしまつた

船舶が到着すると海の下で金銭を魚のやうにつかむ

その金銭を耳にはさんだり口に入れたりして

再び電車線路をつたはつて何処かへ行つてしまつた

クネンボの中に路が失はるるまで運命を

みずに極端に崇高なることを思索する

おれは駱駝の様に砂の中にもぐつて

熱心をもつて代数をやつてみたい

それから四十歳になつたら

その辺の市場をさがし出し

ホコリだらけの葡萄をたべる

それからいま一ッぺん

おれの魂の方へ

駈け出したらね

カイロの市で知合になつた

一名のドクトル・メヂチネと共に

シカモーの並木をウロウロとして

昨夜噴水のあまりにやかましきため睡眠不足を

来たせしを悲しみ合つた

ピラミッドによりかかり我等は

世界的で最も美しき黎明の中にねむり込む

その間ラクダ使ひは銀貨の音響に興奮する



なんと柔軟にして滑らかな現実であるよ

**Traduzione di servizio: Rosa dei venti** (1) Appoggiando un cappello sul mio capo (2) cammino lungo le strade del popolo latino. (3) Sotto le foglie degli alberi e sopra le foglie degli alberi, // (4) tra le pupille divenute impaurite per il caos, (5) osserva come i fiori di fucsia si moltiplicano violentemente! (6) Quel giovane di Parigi (7) fa flettere in modo strano le sue dita dentro a un cappello a righe. (8) Non ci sono altro che alberi e un ufficio postale. // (9, 10) La bottiglia di Ramune è blu. Davanti a me il proprietario della libreria Kléber sta soffrendo in modo splendido. // (11) Quindi, appoggiando una lampada ad alcool in Europa Centrale (12) e ascoltando attentamente la concertina di un mendicante in una fattoria (13) faccio bollire del caffelatte. (14) Tetti color mandarino e alberi blu in lontananza (15) incitano il mio cuore. // (16) Tuttavia, il mare è vino morto. (17, 18, 19) Delle persone, salendo su un colle, pensano di voler restare a lungo accanto ad un albero di acacia che proietta una grande ombra verde. (20) Il Sole. (21) Un albero della gomma. (22) Dei binari leggeri. (23) Una tigre. (24) Il denaro (25) costruisce una repubblica musicale. // (26) Senza dubbio, davanti al Demeter di Londra, (27, 28) sei tu, o bel polipo, che sollevi il mio cappello. (29) La tua soffice anima (30) dentro ad un pomeriggio letargico che non scorre via (31) pesca la luce dei merluzzi. (32) Ma, dal punto di vista professionale, eri una divinità. (33) La dea dei papaveri, (34) la dea del grano, (35) colei che fa la manicure alle pere. (36, 37) Tuttavia, inali la polvere e il sebo delle studentesse locali. // (38, 39) Nella foresta di navi in direzione del parco giochi si aprono i fiori. (40) Tutti gli azionisti gioiscono. (41) Nel mezzogiorno globale (42) un mercante esce a passeggiare in direzione di un hotel. (43) Dentro al Sole, un uomo (44) indossa un gilet molto spesso e dei *koshimaki* color albicocca (45) e mangia dei sigari marinati nell'aceto. (46) Dopodiché molto ardentemente (47) pensa al dio Brahman, ad un'onorificenza e ai serpenti e ride. (48, 49, 50) Dopodiché, fabbrica un singolo clarinetto grande almento quanto il suo cranio, applicandovi un bocchino ricavato da una noce di cocco. (51) E, quando lo suona con la faccia rubiconda, (52) esce danzando dall'interno di una cesta la testa di un cobra. (53) Oscilla come un metronomo (54) ma tuttavia le persone camminano all'ombra del Sole. (55) Un suo amico è diventato direttore della succursale di un negozio (56) e indossando un cappello estremamente bello (57) cammina lungo la penisola con passo deciso. // (58) Suonando un violino sotto a degli alberi di palma del viaggiatore (59) sto aspettando che la pioggia cada da un sentimento d'amore. (60) Delle persone, dalla finestra di una moschea, (61) affacciano i loro menti sorridenti. (62) Sotto ad un simile scenario un placido lago (63) riflette montagne lontane come un *donburi* (64) (Questo *donburi*, in realtà,

signore e signori, è la vostra schiena. (65) In poche parole, i *fundoshi* si asciugano davvero bene. (66) I fiori di acacia sono tanto belli (67) da farmi sentire indisposto) (68) così un viandante afferma. // (69) All'interno del canale di Suez (70) una medusa corre veramente bene. (71) L'orizzonte è in gran parte ricoperto dalla sabbia: (72) c'è una tenda con la quale dei cani stanno giocando. (73) Un moro sta inseguendo il sole serale e un resto in monete (74) quindi si staglia una notte stellata. (75) Ma non c'è alcun tipo di scuola professionale. (76) Le persone esiliate su una sponda, con faccia rubiconda (77) vegliano sulle dita bruciate all'interno di un fresco silenzio. (78) Non esiste nessuno come un garante. (79, 80) Gli operai spavaldi stanno chiacchierando dentro alla notte chiusa ermeticamente. // (81) Qui c'è una grande città morbida e taciturna. (82) Davanti ai negozi i pivieri e le pietre preziose possono conversare. (82, 83) Nel giardino della stazione di polizia stanno sbocciando dei fiori di ibisco simili ai vostri cuori congestionati dal sangue. (84) Le persone della terra camminano a piedi nudi come gatti. (85, 86) Due uomini che chiacchieravano in modo preoccupato sono andati da qualche parte mentre masticavano una mistura di foglie e della calce. // (87) Delle navi giungono a destinazione e acchiappano monete in fondo al mare come se fossero pesci. (88) Mettendo quelle monete dietro alle orecchie e in bocca (89) sono sparite nuovamente dirette chissà dove seguendo le linee ferroviarie. // (90, 91) Dentro al cespuglio di bergamotto, fino a quando sparisce il sentiero senza vedere il proprio destino, penso a cose estremamente sublimi. (92) Immergendomi tra le sabbie come un cammello (93) mi piacerebbe provare a risolvere problemi algebrici. (94) Quindi, non appena diventerò quarantenne, (95) ispezionando un mercato di quella zona (96) mangerò dell'uva ricoperta di polvere. (97, 98, 99) Dopodiché, comincerò a correre nuovamente in direzione della mia anima. (100, 101) Insieme ad un tale, chiamato Dottor Medicine, che ho conosciuto al Cairo (102) ho vagato senza meta attorno ad un viale di alberi di sicomoro. (103, 104) Ieri sera, abbiamo lamentato la mancanza di sonno dovuta ad una fontana eccessivamente rumorosa. (105) Appoggiandoci ad una piramide (106) ci siamo addormentati nella più bella alba di tutto il mondo. (107) In quel frangente, chi usa i cammelli si infervora al risuonare delle monete d'argento. (108) È proprio una realtà morbida e levigata!

**Commento:** “Kaze no bara” costituisce la poesia strutturata in versi più lunga di tutta la raccolta. In antitesi con il componimento precedente, l'ambiente costruito dall'autore nella prima strofa, una terzina, ha un che di classicheggiante per via delle strade percorse dal popolo latino citate nel secondo verso. Il terzo verso presenta una chiusura che rimanda alla strofa successiva, generando un collegamento simile ad un enjambement e un accavallamento tra elementi vegetali come fiori di fucsia e foglie di un albero e parti anatomiche come le

pupille. Nel sesto verso compare, come in altre poesie, una figura umana (*seinen*, cioè un giovane uomo) poco caratterizzata, che lascia diversi interrogativi al lettore su chi possa essere e genera difficoltà interpretative. L'unica informazione fornita, in merito, è che costui sia originario di Parigi (peraltro scritto in *kanji*, una forzatura non indifferente, se si tiene in considerazione la sovrabbondanza di parole in *katakana* con cui è infarcita *Ambarvalia*!). Ciò ci potrebbe far dedurre che si tratti di qualcuno incontrato da Nishiwaki durante il viaggio in Europa, o, ancora, che stia proprio parlando di se stesso. Il gesto grottesco di piegare le dita in modo strano dietro ad un cappello a righe, però, allontana la seconda ipotesi, richiamando una figura artistica o circense. L'ottavo verso mette in parallelo un elemento naturale, gli alberi, e un elemento artificiale, l'ufficio postale. Nel nono verso, viene citata una bibita gassata prodotta in Giappone, il Ramune, a cui viene associato un cromatismo focalizzato sul colore blu e, nel decimo, collegato sintatticamente a quest'ultimo, viene proposta per motivi ignoti la figura sofferente del proprietario di una libreria Kléber. Una delle principali caratteristiche di questa strofa, in ogni caso, resta la larga presenza di parole in alfabeto *katakana*. In ordine troviamo *ramune*, *bin*, *kureberu*, *suteki*, *arkōruranpu*, *kōhi* e *mikan*. Quest'ultimo termine, tra l'altro, concorre alla formazione di uno dei due cromatismi che si susseguono nel quattordicesimo verso: i tetti arancioni e gli alberi blu. Nel sedicesimo verso, la descrizione del mare come vino morto ha toni fortemente concisi, imagisti e antitetici. Un elemento pieno di vita come il mare, di fatto, viene paragonato ad un vino personificato (o comunque dotato di vita) ed etichettato come morto.

La rapida sequenza di immagini dal ventesimo al ventiquattresimo verso conferisce un carattere meccanico a questa sezione dell'opera, quasi si trattasse di una serie di diapositive. Tutti questi elementi, in modo assolutamente parodico e ironico, secondo il locutore, contribuirebbero alla fondazione di una repubblica musicale (*ongakuteki kyōwakoku*).

Il nome "Demeter" del ventiseiesimo verso ha una duplice funzione all'interno della poesia. In primis, si ricollega al campo semantico della divinità introdotto nel trentaduesimo verso, dalle caratteristiche proprio simili a Demetra, dea del grano e dell'agricoltura (richiamata dal periodo della mietitura ormai imminente, data la presenza di papaveri). In secondo luogo, richiama lo stesso titolo della raccolta: essendo il corrispettivo greco della dea Cerere, era proprio a lei che erano consacrate le *Ambarvalia*. Un'immagine insomma sacralizzata che, tuttavia, ricade nel processo di parodia attuato dall'autore, finendo per far la manicure alle pere ed essere equiparata, dal punto di vista professionale, ad un polipo dall'anima tenera. Una caduta che si aggrava ulteriormente, cadendo nell'immagine priva di senso della dea ridotta ad inalare la polvere e il sebo delle studentesse locali (trentaseiesimo e trentasettesimo

verso). Dopo una serie di immagini frammentate che richiamano scorci della modernità, in cui ricorrono nel quarantatreesimo verso compare un'altra figura umana che si trova nel Sole e indossa abiti sia riconducibili ad una moda europea, come il gilet, che al vestiario giapponese, come i *koshimaki*. Anche le azioni di quest'uomo lasciano tuttavia perplesso il lettore: mangia sigari (parola scritta in *kanji*) e pensa a cose assolutamente sconnesse tra loro, come Brahman, serpenti e onorificenze, ridendo. La situazione non migliora tra il quarantottesimo e il cinquantesimo verso, in cui fabbrica un clarinetto (indicato da un errato contatore, *ikko no*, come spesso accade in *sekai kaibyakusetsu*) grande quanto il suo cranio. La tendenza di questi versi al nonsense è molto forte, oppure semplicemente il loro significato è talmente oscuro e ben nascosto da sfuggire al senso comune. La scena del cobra che esce dalla cesta con la testa che ondeggia in modo simile ad un metronomo ha toni vagamente esotistici.

Allo stesso esotismo si accodano le immagini del violino e della palma del viaggiatore del cinquantottesimo verso e la moschea del sessantesimo. Dopo questo passaggio il linguaggio poetico si fa nuovamente oscuro e difficilmente districabile: viene costruito un parallelismo tra un *donburi* e la schiena di chi sta leggendo, coinvolto direttamente nel sessantaquattresimo in una sorta di superamento della dimensione testuale per mezzo del termine *shokun* (signore e signori, voi). Manca una conclusione logica effettiva, sviata con un cambio di argomento dai toni ridicoli e parodici dei *fundoshi*. Nel sessantottesimo verso, questa serie di versi assurdi e vagamente criptici vengono rivelati essere le affermazioni di un misterioso viandante, difficile dire se lo stesso al centro di "Tabibito", poesia posta poco dopo, che potrebbe essere la figura di Nishiwaki.

Una sorta di esotismo ricompare attraverso la citazione del canale di Suez, che potrebbe anche simboleggiare l'interazione tra i continenti del mondo, nel sessantanovesimo verso e la figura di un moro (*mūajin*) nel settantatreesimo. Dal settantacinquesimo all'ottantesimo verso, l'autore ripropone altri, numerosi elementi appartenenti ad un campo semantico della modernità: scuole professionali, garanti e operai. Nell'ottantunesimo verso, vengono invece ripresi due elementi presenti ne "Le Monde ancien" e ricollocati in uno scenario moderno, intenti a conversare davanti ad un negozio: pivieri (*chidori*) e gemme. Probabilmente anche qui il poeta cerca di essere sarcastico, dal momento che animali e mondo minerale certo non possono conversare col linguaggio umano. Nell'ottantaduesimo, invece, avviene una nuova interazione con il pubblico lettore, al quale la voce poetante si rivolge allo stesso modo, tramite la parola *shokun*. Nello stesso verso, elementi anatomici come *shinzō*, il cuore, e flora (ibisco) si incontrano. In modo analogo, il mondo artificiale si avvicina a quello naturale nella sostanza masticata dagli uomini dell'ottantaseiesimo verso, che comprende una mistura di

foglie e della calce. Dal novantesimo verso alla conclusione, l'intreccio poetico si fa ulteriormente più intricato e frammentario a livello semantico. Dopo aver affermato di riuscire a pensare a cose sublimi dall'interno del cespuglio di un bergamotto che cela il pensiero allo stesso modo in cui il prugnolo nasconde il sole nel villaggio di Karumojiin, in "Taiyō", il poeta propone uno scenario esotico ed arabeggiante, nello specifico egiziano, dove sono presenti cammelli, piramidi e la città del Cairo. Qui, il narratore interagisce con un certo "Dottor Medicine", e tra le varie vicissitudini e azione compiute in sua compagnia, lamenta la mancanza di sonno dovuta ad una fontana rumorosa: una citazione parodica e allusiva, stando a quanto sostiene Hirata, di un passaggio di *Così Parlò Zarathustra*, ancora una volta ricollegabile al canto notturno nietzschiano.<sup>65</sup> La conclusione, giunta finalmente al centoottesimo verso, tuttavia, decostruisce persino gli ultimi sprazzi di logica compresi nel componimento, demolendoli con un'ultima constatazione finale che lascia spazio non alla logica, ma ad una componente sensuale piuttosto marcata: "è proprio una superficie morbida e levigata!" (*nanto jūnan ni shite nameraka na genjitsu de aru yo!*).

旅人

汝カンシヤクもちの旅人よ  
汝の糞流れて、ヒベルニヤの海  
北海、アトランチス、地中海を汚した  
汝は汝の村へ帰れ  
郷里の崖を祝福せよ  
その裸の土は汝の夜明だ  
あけびの実は汝の靈魂の如く  
夏中ぶらさがつてゐる

**Traduzione di servizio: Il viandante** (1) Oh, viandante dal temperamento tempestoso! (2, 3) Le tue feci sono state trasportate dalla corrente e hanno deturpato il Mare di Ibernica, il Mare del Nord, Atlantide e il Mediterraneo. (4) Viandante, ritorna al tuo villaggio (5) e benedici le falesie della tua madrepatria! (6) Quella nuda terra sono i tuoi albori. (7, 8) I frutti di akebia, come la tua anima, stanno appesi nel cuore dell'estate.

**Commento:** La seconda parte de "Le monde moderne" di *Ambarvalia* presenta componenti dalla lunghezza molto più contenuta rispetto alla prima. Tra questi, "Tabibito" è uno di quelli

---

<sup>65</sup> Cfr. HIRATA, *The Poetry and Poetics...*, op. cit., p. 226.

che riesce a manifestare in modo conciso più punti della poetica di Nishiwaki. La poesia si apre con un pronome dai toni arcaizzanti molto amato dal poeta, e ripreso immediatamente con un'anafora nel verso successivo e nel quarto: *nanji*. Sempre nella riga di esordio, troviamo un altro termine, *kanshaku*, che, essendo scritto in *katakana*, rispecchia il particolare apprezzamento che l'autore dedica a questo alfabeto. Il fatto che il verso si concluda con la particella *yo* conferisce alla frase un tono molto vicino al vocativo latino o alle invocazioni caratteristiche del mito classico greco. Il fulcro di questi toni di esaltazione è la figura del viandante, che compare anche nel titolo della poesia e costituisce un elemento ricorrente all'interno di *Ambarvalia*. Il tema del viaggio o delle persone in spostamento, difatti, è un troppo molto comune all'interno dei versi della raccolta, che mostra generalmente una particolare predilezione per i verbi che implicano uno spostamento o comunque un movimento. Si evince dunque che tale esaltazione, in realtà, non sia che una ripresa del ricorrente campo semantico del viaggio. Forse, come è già stato fatto notare, considerando la recente esperienza biografica del viaggio dell'autore, tale figura potrebbe, in realtà, essere una proiezione di Nishiwaki stesso.

Nel secondo e nel terzo verso, collegati tra loro, si assiste all'inserimento di un elemento, le feci, dal tono probabilmente ironico e parodico. In linea con i toni dissacranti di alcuni movimenti di avanguardia di cui l'autore ha avuto l'opportunità di fare esperienza durante il soggiorno in Europa, Nishiwaki ha deliberatamente scelto di inserire qualcosa che potesse risultare esteticamente e semanticamente fuori luogo in poesia. Se poi si considera quanto la componente sensuale, di norma piacevole, giochi un ruolo importante in *Ambarvalia*, risulta lampante, ad un'attenta lettura, quanto tale elemento strida. È anche vero che Duchamp, al momento di presentare la sua opera ready-made *Fontana*, voleva proprio causare un simile sentimento di perplessità e sdegno. Forse tale principio si potrebbe applicare anche agli intenti di Nishiwaki, in questo caso.

Dopo l'introduzione di una serie di toponimi e un'insistita ripetizione sul pronome *nanji*, nel quarto verso viene scritto che il viandante ha fatto rientro presso la propria terra natale. Al di là della benedizione delle falesie, che richiama il tropo del sacro, molto utilizzato dall'autore, tale passaggio, seguendo l'interpretazione biografica di cui sopra si è fatto accenno, potrebbe riferirsi al rientro di Nishiwaki in patria. Il gesto di benedire potrebbe implicare la testimonianza delle conoscenze maturate in Europa e l'innalzare quindi a "pari" un mondo poetico e letterario che molto ha imitato al vecchio continente nella prima metà del Novecento. A tale immagine di rinnovamento si affianca la metafora dell'alba, che si staglia su una terra nuda e priva di caratterizzazione evidente. Negli ultimi due versi, collegati sintatticamente tra

loro, vediamo diversi stilemi dell'autore: la presenza di un elemento appartenente al regno della flora, il frutto di akebia, la presenza di un parallelismo suggerito dal verbo *shiku* e l'alternarsi di sostantivi appartenenti ad un campo semantico dell'astratto e dello spirituale, come *reikon* (spirito, anima), e oggetti concreti (come il frutto di akebia). Non meno importante, la scelta di un termine come *reikon* sortisce un effetto macchinoso nel parlante madrelingua, generando quel già citato effetto di straniamento del linguaggio promosso da Nishiwaki secondo lo studio di Hirata. In tale frangente, difatti, una parola molto più semplice e spontanea che Nishiwaki avrebbe potuto utilizzare, se l'avesse voluto, sarebbe stata *tamashii*.

ホメロスを読む男

夜明けと黄昏は静かに  
金貨の画面のやうに  
タマリンドの樹を通つて  
毎日彼の喉のところへやつて来た  
その時分彼は染物屋の二階に  
下宿してホメロスを読んでみた  
その時分彼は三色堇の絵がついてある  
珊瑚のパイプをもつてみた  
ガリア人は皆笑つた (君のパイプは  
少女の手紙かビザンチウムの恋愛小説  
のやうなパイプだねーウーエー)  
しかしその燐光の煙は鶏頭の花や  
女神の鼻や腰をめぐる

**Traduzione di servizio: L'uomo che legge Omero** (1) Silenziosamente, l'alba e il tramonto, (2) come le facce di una moneta d'oro, (3) attraversando l'albero di tamarindo (4) sono giunti ogni giorno nel luogo dove si trova la tua gola. (5) In quel momento, al secondo piano di una tintoria (6) dove stava alloggiando, leggeva Omero. (7, 8) In quel momento, teneva tra le mani una pipa di corallo decorata con immagini di viole del pensiero. (9) Tutti i galli ridevano: "la tua pipa (10, 11) è come la lettera di una ragazzina o come un romanzo d'amore di Bisanzio, ahah! (12, 13) Tuttavia, quel fumo fosforescente aleggia intorno ai fiori di celosia e ai fianchi e al naso di una dea.

**Commento:** Questo componimento, posto a chiusura della raccolta, conferisce ad *Ambarvalia* una struttura che si potrebbe definire ad anello- Questo, soprattutto, grazie all'immagine evocata all'inizio del primo verso, che parla di un'alba che si ricollega semanticamente all'immagine della mattina presente in "Tenki" e al verbo emergere (*ukiagaru*), che implica un moto di innalzamento e che costituisce la prima parola del proemio. Un senso di ciclicità e ripetizione che, tra l'altro, viene ulteriormente suggerito al lettore da diversi elementi. In primis, dall'associazione antitetica dell'alba con il tramonto. Due momenti opposti della giornata che, col loro alternarsi, lasciano spazio rispettivamente al giorno e alla notte e demarcano l'ineluttabile fluire del tempo. In secondo luogo, dalla ripresa, nel quarto verso, del termine *nodo* (gola), un'altra parola chiave della poesia posta nella prima pagina, "Korikosu no uta". Nel secondo verso, troviamo un cromatismo legato al color oro, uno dei più ricorrenti all'interno dell'opera come dimostra il saggio di Murata (vedi *supra*, capitolo II). Nel terzo verso, un altro campo semantico molto apprezzato da Nishiwaki, quello della flora, si affaccia nel testo attraverso l'immagine dell'albero di tamarindo.

Anche qui, come si noterà, alcuni versi (vv. 3-4, 7-8, 10-11, 12-13) della poesia sono praticamente collegati sintatticamente tra loro in modo molto simile all'enjambement francese. Un esempio potrebbero essere sia la prima frase, suddivisa nei primi quattro versi, che il quinto e il sesto verso, complementari tra loro. Spostando l'attenzione su quest'ultima porzione di testo si individuano elementi rilevanti nella citazione di un autore greco, Omero, che costituisce anche parte del titolo e rientra evidentemente tra le varie fonti d'ispirazione di Nishiwaki al momento della stesura di *Ambarvalia*, e della figura di una figura umana priva di una caratterizzazione dettagliata. Sappiamo solo che è maschio, grazie al pronome personale *kare*, e che sta leggendo Omero al secondo piano di una tintoria. Tutti questi elementi nei primi versi lasciano trasparire, secondo Claremont, la combinazione di più stilemi della corrente imagista.<sup>66</sup>

Come per altri componimenti, lo stile ermetico e criptico di Nishiwaki rende impossibile dedurre con certezza se si tratti della figura dell'autore o meno. Un'unica ipotesi che si potrebbe azzardare, in merito alle scelte lessicali di questa sezione della poesia, è che la tintoria richiami il frequente uso dei colori all'interno della raccolta e che quindi stabilisca un nesso logico con la figura dell'autore. Conoscendo però gli intenti talvolta parodici e giocosi del poeta giapponese, però, è necessario tener presente che alcuni scenari tendano volutamente al *nonsense*.

---

<sup>66</sup> Cfr. CLAREMONT, "A Turning Point...", cit., p. 23.



A tal proposito, passando al settimo e all'ottavo verso, troviamo tre parole riconducibili alla poetica e al citazionismo di Nishiwaki. La prima è la viola, che compare in diversi casi nell'opera, tra cui anche come titolo di una poesia (*Sumire*, qui non analizzata), e che si allinea con il campo semantico della flora. La seconda è il corallo (*sango*), che potrebbe richiare il diadema di corallo dell'*Endimyon* di Keats, posto nel verso precedente alla gemma capovolta di "Tenki". La terza e ultima, è *paipu* (pipa), che, come corallo, potrebbe rimandare a diverse sensibilità e poetiche europee. Un po' perché, lungo questa raccolta, il sostantivo viene associato a scenari pastorali e alla musica, in linea con gli idilliaci ideali dell'*Arcadia*, un po' perché la pipa può divenire il mezzo per raggiungere i cosiddetti paradisi artificiali di cui Baudelaire fa larga menzione.

La popolazione dei Galli, che compare nel nono verso, è uno degli arcaicismi dell'opera (come *nanpito* di "Tenki"), utilizzato probabilmente per indicare i francesi. Interessante è inoltre, in quest'ultima parte del brano, l'alternarsi di elementi appartenenti ad un mondo passato (come i Galli, appunto) con altri che invece richiamano la modernità, come il fumo fosforescente del penultimo verso. Un fumo che, aleggiando intorno al corpo di una figura femminile divinizzata, conclude la raccolta lasciando diversi interrogativi ai lettori: di che dea si tratta? Perché il fumo è fosforescente? Ma, soprattutto, qual è il significato di una simile conclusione?

Nishiwaki ha scelto di terminare l'opera con un verso che pare abbandonare tutto in sospeso, troncando l'opera di netto e quasi lasciando quello che si potrebbe definire un finale aperto. Anche qui, è molto difficile comprendere quale potesse essere il vero intento del poeta, che predilige lasciare alle proprie spalle un senso di incertezza, presentando la poesia come un'arte capace di creare immagini nitide e nebulose al tempo stesso. Tutto si è concluso, eppure nulla lo è in modo effettivo. La stessa poesia viene messa in discussione, in quanto qui risulta incapace di esprimere a parole il punto di arrivo dell'opera. Che si tratti di una ripresa di quanto Nishiwaki stesso affermò in *Shi no shōmetsu* qualche anno prima, cioè che la poesia tende nel suo essere all'estinzione, e necessariamente tende a giungere ad un punto di non espressione?<sup>67</sup> Anche per un commentatore, di fronte ad una conclusione così netta, molti dubbi sono destinati a restare tali. L'unica certezza è che Nishiwaki ha saputo trascendere le stesse regole della poesia. Il poeta e saggista ha saputo essere avanguardista e innovativo a modo proprio, senza mai necessariamente dichiararsi parte di uno dei tanti movimenti o schierarsi politicamente o ideologicamente. In un certo senso, Nishiwaki seguiva le proprie regole, tracciando un cammino poetico costruito sui gradini delle sue stesse letture.

---

<sup>67</sup> Cfr. HIRATA, *The Poetry and Poetics...*, op. cit., pp. 20-28.

*Ambarvalia* è stato il primo frutto in lingua giapponese di questo percorso, costruito principalmente attraverso il soggiorno europeo e l'incontro di Nishiwaki con diverse forme di pensiero. Forse, il fumo che aleggia attorno ad una dea dell'ultimo verso altro non è che una rappresentazione allegorica dell'ispirazione poetica. Forse, più che un finale, è un inizio, un preludio al proemio, e davvero il tutto concorre alla costruzione di una struttura ad anello che riporta all'invocazione alla musa di "Korikosu no uta" e alla mattina di "Tenki". O forse, più semplicemente, Nishiwaki si sta un po' prendendo gioco di noi con un'immagine bizzarra.

### 3.5. *Una sintesi della poetica di Nishiwaki emersa dai componimenti scelti*

Gli spunti argomentativi che emergono da un'analisi di *Ambarvalia* sono davvero tantissimi.<sup>68</sup> La raccolta si configura come un vero e proprio campo di sperimentazione di Nishiwaki, un mondo a sé stante in cui l'immaginario poetico dell'autore cerca di individuare e portare al limite le potenzialità espressive della poesia. Tuttavia, si badi bene, in questa "ricerca" che Nishiwaki conduce nulla è lasciato al caso: il processo di creazione poetica diviene razionale, e ogni singola scelta lessicale è pensata alle sue radici e mirata alla creazione di un effetto di automatismo ed artificialità.

Passando ad un aspetto più grafico della raccolta, un elemento che salta abbastanza all'occhio è una sostanziale differenza tra la sezione "Le monde ancien" e "Le monde moderne" (specialmente "Shitsurakuen"): nella prima è presente la punteggiatura, nella seconda, salvo rare eccezioni, il testo ne è prevalentemente privo. Nishiwaki sembra voler rendere tra i propri versi un senso di frammentarietà e continuo cambiamento, quasi cercasse di emulare i salti logici, a volte anche sconnessi, della psiche umana. A questa esperienza si fonde poi l'ascendente baudelairiano che ha condizionato molti aspetti dello stile di questo poeta giapponese: il risultato è un intrecciarsi di elementi onirici e frammentari, la nascita di un mondo del subconscio, un paradiso artificiale che presenta a più riprese immagini dal significato oscuro per il lettore. È il caso di "Taiyō", che pur nella sua brevità catapulta il lettore in una terra (anzi, un villaggio) dalla marcata assonanza con un farmaco tedesco molto utilizzato all'epoca, il Calmotin, e dalla caratterizzazione piuttosto surreale e ambigua.<sup>69</sup> Nishiwaki dapprima racconta che è uno scenario deserto, in cui si staglia unicamente il Sole che affonda ed emerge da un cespuglio di *sumomo*, poi inserisce antitetivamente la presenza di ragazzi e animali. Questa contraddizione, unita allo scenario nebuloso presentato in quei pochi versi, potrebbe portare a pensare chi analizza la poesia che

---

<sup>68</sup> Per le considerazioni in questo commento finale si faccia riferimento a HIRATA, *The Poetry and Poetics...*, op. cit., pp. 182-198.

<sup>69</sup> Cfr. HIRATA, *The Poetry and Poetics...*, op. cit., p. 195.

il testo sia imperniato su una visione dalla natura allucinatoria. Altre opere de “Le monde moderne”, come “Sekai kaibyakesu”, “Naimenteki ni fukaki nikki” e “Kaze no bara”, presentano alla stessa maniera evocazioni di immagini non realistiche e dalla natura palesemente fittizia. Il confine tra realtà e visione, tra i due campi semantici del concreto e dell’astratto, proposti molto spesso in antitesi da Nishiwaki nelle dodici poesie selezionate, si fa via via più labile, fino a scomparire completamente quando viene messo in dubbio che elementi come la palma talipot posta all’inizio di “Sekaikaibyakesu” possano emettere un suono e quando in poesie come “Naimenteki ni fukaki nikki” diversi oggetti e piante sono oggetto di personificazione (gli alberi erranti, ad esempio).

Un’altra corrente artistica e letteraria che ha esercitato un’influenza piuttosto evidente su Nishiwaki e che, a detta anche di Claremont, costituisce la componente più evidente della sua poesia, è l’imagismo.<sup>70</sup> Del movimento, Nishiwaki riprende il profondo interesse per i modelli di poesia della classicità greca e latina, la citata frammentarietà dei versi, a tratti concatenati senza un’evidente sequenza logica, e la presentazione di immagini ermetiche, poco caratterizzate ma fortemente evocative. Talvolta, ad esempio in “Ame”, il principale focus dell’opera è il piacere estetico e sensuale che l’effettivo significato, come fa notare Keene.<sup>71</sup> Il principale tributo che l’autore riserva al movimento imagista in *Ambarvalia*, ad ogni modo, si nasconde nientemeno che nel proemio: “Korikosu no uta”. Il titolo, difatti, è probabilmente una citazione della poesia *Choricos* (1913) di Richard Aldington, una delle opere di apertura del movimento imagista. A livello contenutistico, al di là dei toponimi e degli stilemi grecizzanti di entrambi i testi, le somiglianze sono abbastanza limitate. Il proemio della raccolta di Nishiwaki, difatti, come toni si ricollega, piuttosto, ai proemi omerici dell’*Iliade* e dell’*Odissea*, che in parte riprende attraverso l’invocazione alla musa riscontrabile nel primo verso. La musa è in un certo senso, escludendo il titolo, il primo omaggio che Nishiwaki porge alla tradizione classica europea, un mondo su cui si sofferma a più riprese con paesaggi mediterranei (Corico e Abido, ad esempio), personaggi (per citarne qualcuno Callimaco, presente in “Karimakosu no atama to voyage pittoresque”, e Tolomeo in “Aika”) e divinità (Demetra in “Kaze no bara”). La scelta di citare una figura divina come Demetra, corrispettivo greco di Cerere a cui erano consacrate le *Ambarvalia* latine, ci rimanda ad un’altra caratteristica portante dell’opera: la flora. La scelta di includere una tale varietà di fiori e alberi non è difatti casuale, tantomeno ricopre una funzione meramente decorativa. Oltre a costituire un utile espediente per l’introduzione di cromatismi all’interno del testo,

---

<sup>70</sup> Per le considerazioni qui presenti sull’imagismo cfr. CLAREMONT, “A Turning Point...”, cit., pp. 24-25.

<sup>71</sup> Cfr. KEENE, *Dawn to the West*, op. cit., p. 327.

talvolta controversi (come nel caso delle rose perennial blue di “Sekaikaibyakusetsu” che, a dispetto del nome e del *kanji*, blu non sono), costituiscono un elemento che rimanda direttamente alle festività del titolo, in quanto Pater stesso, letto con interesse da Nishiwaki, descriveva che, durante le celebrazioni, all’ora stabilita venivano lasciati i lavori nei campi e tutto, compresi gli utensili, veniva adornato con fiori.<sup>72</sup> Il richiamo particolarmente ricorrente alle rose, in tal senso, riporta al mese di maggio, dove questi fiori sbocciano e venivano originariamente celebrate le Ambarvalia. Nondimeno, della stessa festività pagana viene dedicato un altro riferimento, secondo Hirata, attraverso la poesia “Ame”, che ne richiamerebbe processioni e benedizioni.

Il linguaggio è uno degli altri punti focali di *Ambarvalia*. Gran parte delle parole e delle espressioni è stata accuratamente ponderata da Nishiwaki. Come fa presente Hirata<sup>73</sup> nel suo saggio, questa raccolta di poesie, dal punto di vista linguistico, rappresenta una resa della lingua giapponese all’invasione delle lingue straniere, una tendenza inversa alla dolce lingua madre teorizzata da Baudelaire ne *L’invitation au voyage*. Quello di Nishiwaki è un processo di violenza verso la lingua madre, uno snaturamento del suo stesso idioma, che diviene parte di un processo di sperimentazione e finzione. L’effetto finale è quello dell’artificio. Nishiwaki sceglie deliberatamente di conferire un aspetto meccanico e sbagliato al linguaggio della raccolta, che devia dalle regole e dalle convenzioni linguistiche incorporate da un madrelingua. L’autore utilizza *kango* e *katakana* quando sarebbero state utilizzabili alternative giapponesi, mischia espressioni letterarie e colloquiali, sbaglia l’uso dei contatori e predilige l’onomatopea al verbo convenzionale. Non solo: sbaglia nella scelta di alcune parole, utilizzando termini con lo stesso significato ma con accezioni diverse, ad esempio *shinzō* al posto di *kokoro* per indicare il cuore in “Korikosu no uta”. Commette, in pratica, errori consoni ad uno straniero che sta cercando di apprendere il giapponese, innescando un processo di finzione linguistica e letteraria e mantenendo, al contempo, toni esotistici nei confronti del continente europeo, di cui prevalgono paesaggi e scenari, non solo antichi. Oltre ai luoghi mediterranei de “Le monde ancien”, nella seconda parte di *Ambarvalia* vediamo anche città come Parigi e Londra, probabili toponimi dal significato biografico per Nishiwaki menzionati in “Kaze no bara”. Il risultato, piuttosto contorto, è in pratica una visione quasi esotista del continente europeo, cioè di paesi stranieri, con un linguaggio che utilizzerebbe un non giapponese, uno straniero appunto. La scelta del poeta giapponese è definibile sopra le righe in tutti i sensi, e ancor oggi risulta a tratti criptica e ostica. Si potrebbero trovare

---

<sup>72</sup> Cfr. Walter, PATER, Alberto ROSSATTI (trad. di), *Mario l’epicureo*, Milano, Biblioteca Universitaria Rizzoli, 2001, p. 55.

analogie con il movimento dei formalista russo, promotore di un'innovazione linguistica mirata allo sperimentalismo, all'alienazione e allo straniamento delle cose che già conosciamo.<sup>74</sup> Spogliando l'oggetto dei suoi tratti consueti, tale processo gli permetterebbe di uscire, secondo Slovskij, dalle etichette ad esso affibbate dalla nostra quotidianità e dalle nostre abitudini. Il proposito principale è una distruzione dell'automatismo attraverso l'uso dell'arte. Un'arte che, attraverso posizioni spiazzanti come quella dello straniero che scrive in giapponese ma che parla dell'Europa in toni affini all'esotismo, si rivela capace di "risvegliare la nostra coscienza" e "restituire senso alla vita".<sup>75</sup>

Come già accennato, tuttavia, la vera difficoltà per arrivare al cuore della poetica di Nishiwaki sta nell'immensa quantità di sottotesto che l'autore inserisce tra i propri versi. A volte lo fa celandolo accuratamente, altre volte riprendendo, quasi secondo la pratica classica dell'*honkadori*, degli interi versi di componimenti già esistenti. Sotto questo punto di vista, uno degli autori più citati e apprezzati da Nishiwaki è Keats, di cui spesso tornano immagini evocative e versi. In "Tenki" viene ripresa la gemma capovolta dall'*Endimyon*, che diviene poi un vero e proprio tropo, presente come si è visto in diverse poesie della raccolta. Altre allusioni, meno palesi, rimandano ad altri brani del poeta inglese, tra i quali *Ode to a Nightingale*, *To Autumn* e *Ode on a Grecian Urn*. Di quest'ultimo componimento, in particolare, pare riprendere la potenza evocativa contenuta negli oggetti. Tale potenza, però, a differenza di Keats, secondo Nishiwaki non è solo insita nell'oggetto stesso, ma può essere generata dall'accostamento di due realtà diverse, in linea con le teorie del surrealista Pierre Reverdy (vedi *supra*, capitolo 2).

Sempre in materia di oggetti e soggetti, l'autore di *Ambarvalia* non manca di mettere al centro dell'attenzione elementi dal tono poco artistico o che potrebbero risultare assolutamente fuori luogo per i comuni canoni estetici, come le feci di "Tabibito". I toni di tale scelta hanno un che di dadaista, di dissacrante e provocatorio nei confronti di ciò che normalmente viene considerato arte, alla stessa maniera di Marcel Duchamp che presentò ad un'esposizione un orinatoio con la sua opera *Fontana* nel 1917. Coerentemente con le teorie reverdiane sull'associazione di realtà distanti citate poc'anzi, difatti, si potrebbe affermare che Nishiwaki combini sapientemente elementi "bassi" e "alti" all'interno della sua opera. Un esempio potrebbero essere le sale da bagno associate a teatri e ai templi in "Ame" e la tintoria associata ad un uomo che legge Omero in "Homerosu wo yomu otoko". Il suo fare poesia è una conflagrazione di campi semantici, un caleidoscopio di oggetti e luoghi dalle qualità opposte:

---

<sup>73</sup> Per le considerazioni sul linguaggio cfr. HIRATA, *The Poetry and Poetics...*, op. cit., pp. 182-198.

<sup>74</sup> Cfr. Francesco MUZZIOLI, *Teorie della critica letteraria*, Roma, Carocci, 1994, p. 88.

concreto e astratto, antico e moderno, giapponese e straniero, realtà e sogno, artificiale e naturale. Tutto concorre alla creazione dell'immaginario finale, individuando praticamente nell'antitesi l'elemento scatenante della propria forza evocativa.

In sintesi, quanto emerge da *Ambarvalia* è il fatto che la poesia, per Nishiwaki, sia un gioco di contrasti e, al contempo, uno strumento capace di creare tributi e parodie di opere già esistenti giocando di intellettualismo, ironia e citazionismo. Tra le opere chiamate in causa nella rete nascosta e intertestuale costruita da Nishiwaki, però, sono gli autori europei a spadroneggiare. Solo un lettore con basi consolidate sulla letteratura inglese, francese, latina e greca o con un percorso di studi affine a quello di questo poeta, potrebbe cogliere da subito la complessità di riferimenti contenuta in *Ambarvalia*, a volte spinto fino ai titoli degli stessi componimenti ("Naimenteki ni fukaki nikki", calco di *Journaux Intimes*), o addirittura intere sezioni in cui essi vengono raccolti ("Shitsurakuen", che ricorda molto *Paradise Lost* di John Milton).

*Ambarvalia* è dunque una raccolta che ha un sapore marcatamente influenzato da diverse correnti letterarie e avanguardistiche europee, destreggiandosi dal simbolismo francese all'esplorazione del subconscio tipica del surrealismo, dalla concisione dell'imagismo allo sperimentalismo del modernismo. Ha costruito un mondo immaginifico, colmo di metafore e parallelismi, permettendo ai suoi lettori di immergersi in una "foresta di simboli"<sup>76</sup> dal significato oscuro e sfuggente.

Hirata, nella prefazione di *The Poetry and Poetics of Nishiwaki Junzaburō*, ha definito Nishiwaki un poeta "paradisal"<sup>77</sup> (paradisiaco): in realtà, questo autore colpisce più per la sua immensa profondità. Ogni volta che si pensa di aver colto il senso ultimo della sua poetica fino al 1933 e delle sue poesie di *Ambarvalia* qualcosa di nuovo compare.

Delle parole di Nishiwaki, dalla chiusura di *Profanus*, risuonano in lontananza, e invitano a riflettere coloro che si accingono a studiare una sua opera, avvertendoli quasi della complessità cui vanno incontro: "It is dangerous to discuss poetry. I have already fallen off the cliff".<sup>78</sup>

---

<sup>75</sup> Cfr. Francesco Muzzioli, *Teorie della critica letteraria*, Roma, Carocci, 1994, p. 88.

<sup>76</sup> Espressione utilizzata da Baudelaire all'interno della poesia *Correspondances*.

<sup>77</sup> HIRATA, *The Poetry and Poetics*, op. cit., p. xix.

<sup>78</sup> HIRATA, *The Poetry and Poetics*, op. cit., p. 19.

## Conclusioni

Studiare Nishiwaki offre una rosa di spunti di riflessione piuttosto ampia. È molto facile perdere di vista il significato della sua poesia o soprassedere su punti che potrebbero essere focali.

Nel primo capitolo si è ricostruita la biografia di Nishiwaki incrociando le informazioni emerse dai testi consultati e dai *nenpu*. Si è delineata l'importanza del soggiorno in Europa dell'autore e si è definito come, prima della pubblicazione di *Ambarvalia*, avesse già interagito con un gran numero di opere della letteratura dell'epoca. In particolare, è stata indicata l'importanza dell'incontro di Nishiwaki con raccolte di poesie giapponesi come *Tsuki ni hoeru* di Hagiwara Sakutarō e testi del modernismo inglese come *The Waste Land* di Eliot. Nondimeno, dopo il rientro in Giappone nel 1926, si è dimostrato che l'autore si fosse interessato ai principi del surrealismo francese, cominciando a pubblicare saggi come *Profanus* su periodici universitari come *Mita bungaku* e partecipando attivamente alla pubblicazione di *Fukuikutaru kafu yo*, di cui scrisse la prefazione. Quanto raccolto ha permesso di mettere in luce il capitale culturale accumulato da Nishiwaki prima della pubblicazione di *Ambarvalia* e l'intreccio di correnti letterarie e artistiche con cui ha interagito.

Nel secondo capitolo, si è dedicato spazio a più fronti della ricerca. In primis, ci si è confrontati con i saggi di Poggioli, Bürger e Walz per chiarire parole chiave spesso associate a questa prima fase di produzione nishiwakiana, cioè “avanguardia” e “modernismo”. È stata messa in luce l'evoluzione dei due termini attraverso il confronto dei suddetti studi permettendo così uno sguardo più riflessivo e critico sulle fonti analizzate nella fase successiva. In questa seconda fase si è ricostruito a grandi linee un quadro storico che potesse delineare le prime manifestazioni delle correnti avanguardistiche europee in Giappone e spiegare quali movimenti si fossero sviluppati sia prima che dopo il rientro di Nishiwaki in patria. Nomi di autori e di periodici sono stati associati alla carriera dell'autore, spiegando con quali idee Nishiwaki si sia confrontato pur non dichiarandosi mai apertamente parte di un movimento. Nell'ultima parte del capitolo, si sono prese in considerazione alcune delle pubblicazioni di questo poeta giapponese, al fine di marcare i principali aspetti della sua poetica. Particolarmente significativi sono stati *Profanus* e *Shi no shōmetsu*, a cui si è poi affiancata l'interpretazione dello studioso Hosea Hirata. Articoli comparsi su periodici giapponesi hanno completata l'analisi, mettendo in luce altri tropi ricorrenti in *Ambarvalia* come i cromatismi e la flora. Ultimo ma non meno importante, si è tentato un raffronto tra i

concetti di “mimicry” di Bhabha ed “egemonia culturale” di Gramsci, spesso associati ai *postcolonial studies*, con la poetica di Nishiwaki, cercando di offrire uno spunto di riflessione che potesse essere originale. Il tutto ha concorso ad inquadrare la complessità dell’oggetto di studio e i diversi spunti che la sua analisi offre, permettendo inoltre lo stabilimento di quali aspetti della poetica di Nishiwaki sarebbero poi stati analizzati nei componimenti dell’ultimo capitolo.

Nel terzo e ultimo capitolo, è stata prima introdotta qualche informazione generale sulla struttura e sui contenuti della raccolta di poesie *Ambarvalia*, poi si è proceduto direttamente con la traduzione ed analisi di dodici componimenti scelti. Ciò ha permesso in primis la trasposizione in lingua italiana di testi per lo più tradotti dal giapponese all’inglese e in secondo luogo ha fornito un’occasione di interazione più diretta con la produzione poetica di Nishiwaki. Si sono poi sintetizzati i punti principali emersi dal commento dei testi in un paragrafo di chiusura, dove si è cercato di ricollegare con la raccolta di poesie i dati emersi nel primo e nel secondo capitolo. Il tutto è stato un tentativo di ricostruzione della poetica di Nishiwaki alla luce di quanto raccolto dalle fonti e di altri, possibili spunti interpretativi e intertestuali che i brani hanno offerto.

Analizzare *Ambarvalia* è stato come un gioco, una sfida tra Nishiwaki e il lettore. Con ogni componimento, l’autore ha seminato tracce e riferimenti, nascondendo il tutto in un intrico di elementi dai toni e dal significato spesso oscuro. Ma queste citazioni devono essere colte, se si vogliono comprendere appieno i tributi in cui il testo affonda le sue radici e superare quel muro di intellettualismo che il poeta ha posto in propria difesa. È trasparso però un elemento che il poeta è stato incapace di occultare completamente: una patina di esotismo rivolta nei confronti dell’Europa e di altri paesi che si affacciano sul Mediterraneo. Una serie di allusioni che, come abbiamo visto, persiste in numerose poesie, presentando costanti richiami ad elementi appartenenti ad un mondo alieno al Giappone. Ma un simile processo di permeazione da parte della cultura europea, di cui Nishiwaki ha fatto esperienza sulla propria pelle come si è visto nel primo capitolo, non si ferma certo a questo. Oltre a dominare gli scenari presentati nei componimenti di *Ambarvalia*, lo stesso linguaggio con cui molti versi sono composti manifesta gradualmente un fenomeno sempre maggiore di straniamento, allontanandosi dalle consuetudini poetiche giapponesi. Non si tratta solo di innovazione dovuta allo spirito avanguardistico proprio di alcune correnti con cui Nishiwaki simpatizza (come si è visto nel secondo capitolo): è un vero e proprio protrato gioco di esterofilia che predilige parole straniere a quelle autoctone. E così *iruka* diventa *dorufin* in “Taiyō”, verbi giapponesi che avrebbero potuto fungere da predicato vengono sostituiti da *kango* e



onomatopee, o altre volte vengono addirittura resi un calco di costrutti della lingua inglese. Citando un esempio dal terzo capitolo, la poesia “Naimenteki ni fukaki nikki”, per quest’ultimo caso, “ore no yūjin no hitori ga kekkon shitsutsu aru” è una traduzione letterale dell’inglese ‘a friend of mine *is getting married*’.

Studiare Nishiwaki è stato come scoperchiare un vaso di Pandora. Una volta aperto, il numero di spunti che è fuoriuscito dalla sola opera *Ambarvalia* è stato tale da superare qualunque tipo di aspettativa. Ciò che è emerso, in ogni caso, dopo aver analizzato la biografia dell’autore nel primo capitolo ed aver delineato a grandi linee il contesto letterario e poetico con cui ha interagito nel secondo, non ha fatto che confermare quanto constatato da altri studiosi sull’argomento. Al di là degli intenti possibili dell’autore dietro all’opera, cui si è dedicato anche troppo spazio, in linea con quanto già affermato da studiosi come Hirata, Claremont, Keene e Kumekawa, *Ambarvalia* è una raccolta particolarmente significativa della poetica nishiwakiana dagli anni venti al 1933. Un’opera che sintetizza le esperienze delle avanguardie europee, trasponendole in giapponese alla ricerca di nuove forme e modalità di espressione che potessero manifestare quell’impulso verso la modernità e verso il nuovo che ha contraddistinto l’inizio del ventesimo secolo. Indipendentemente dall’ascendente letterario di maggiore importanza. Indipendentemente dagli espedienti stilistici di cui Nishiwaki si avvale.

## Bibliografia

### *Fonti in lingua giapponese:*

- AA. VV., Hinatsu Kōnosuke (autore secondario), *Kinoshita Mokutarō, Hinatsu Kōnosuke, Nishiwaki Junzaburō*, “Nihon no shiika”, vol. 12, Tokyo, Chūō Kōronsha, 1969. 日夏耿之介編、木下杢太郎、日夏耿之介、西脇順三郎、日本の詩歌、第12巻、東京、中央公論社、1969.
- AA. VV., *Nishiwaki Junzaburō, Ozaki Kihachi*, “Nihon shijin zenshū”, vol. 23, Tokyo, Shinchōsha, 1967. 西脇順三郎、尾崎喜八、日本詩人全集、第23巻、東京、新潮社、1967.
- Murata Mihoko, “Nishiwaki Junzaburō no irozukai” (L’utilizzo dei colori in Nishiwaki Junzaburō), *Bulletin of International Student Center, Chiba University*, vol.1, 1995, pp.107-115. 村田美穂子、「西脇順三郎の色づかい」、千葉大学留学生センター、第1巻、1995, pp. 107-115.
- Nishiwaki Junzaburō, *Ambarvalia/Tabibito kaerazu* (Ambarvalia/Il viandante non ritorna), Tokyo, Kōdansha bungei bunko, 1995. 西脇順三郎、『Ambarvalia・旅人かへらず』、東京、講談社文芸文庫、1995.
- Nishiwaki Junzaburō, *Azami no koromo* (La veste del cardo), Tokyo, Kodansha, 1990. 西脇順三郎、『あざみの衣』、東京、講談社、1990.
- Sugimoto Tōru, “Furōra no shigaku” (Poetica della flora), *Booklet, Keiō Daigaku Art Center*, vol, 21, 2013, pp.102-114. 杉本徹、「フローラの詩学」、慶應義塾大学アート・センター、第21巻、2013、pp. 102-114.

### *Fonti in lingua occidentale:*

- AA. VV., *Anthologie de poésie japonaise contemporaine*, Mayenne. Éditions Gallimard, 1986.
- Baudelaire, Charles, Colesanti, Massimo (a cura di), Rendina, Claudio (trad. it.), *I fiori del male e tutte le poesie*, Roma, Grandi Tascabili Economici Newton, 1998 [2008].
- Barry, Peter, *Beginning Theory*, Manchester and New York, Manchester University Press, 1995 [2009].
- Bhabha, Homi K., *The Location of Culture*, “Routledge Classics”, Londra e New York, Routledge, 1994.

- Bienati, Luisa, e Scrolavezza, Paola, *La narrativa giapponese moderna e contemporanea*, Venezia, Marsilio, 2009.
- Bürger, Peter, Bussi, Andrea e Paola, Zonca (trad. it.), *Teoria dell'avanguardia*, Torino, Bollati Borlinghieri editore, 1990.
- Ceserani, Remo, *Il testo poetico*, Bologna, il Mulino, 2005 [2016].
- Claremont, Yasuko, “A Turning Point in Nishiwaki Junzaburō’s Poetic Career”, in *Journal of the Oriental Society of Australia*, 20-21/1, 1988, pp. 21-35.
- Eliot, Thomas Stearns, Aimara, Garlaschelli (trad. it. e a cura di), *La terra desolata*, Pisa, Edizioni ETS, 2018.
- Firchow, Peter Edgerly, “Ezra Pound’s Imagism and the Tradition”, in *Comparative Literature Studies* vol. 18, num. 3, Papers of the Seventh Triennial Meeting of the American Comparative Literature Association, 1981, pp. 379-385
- Hirata, Hosea, *The Poetry and Poetics of Nishiwaki Junzaburō: Modernism in Translation*, Princeton, Princeton University Press, 1993.
- Keats, John, Carolina, Fucci (trad. It. e a cura di), *Endimione*, “Grande Biblioteca Rusconi”, Roma, Rusconi Libri, 2017.
- Keene, Donald, *Dawn to the West: Japanese Literature of the Modern Era*, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1984 [1999].
- Konō Ichiro, Fukuda Rikutaro, *An Anthology of Modern Japanese Poetry*, Tokyo, The Kenkyusha Press, 1957.
- Kumekawa Mitsuki, “Creativity and Tradition in Poetry: The case of Nishiwaki Junzaburō”, *Acta Asiatica*, 79, 2000, pp. 77-103.
- Linhartova, Vera, *Dada et surréalisme au Japon*, Parigi, Publications Orientalistes de France, 1987.
- Maraini, Dacia, Nojiri Michiko, *La protesta poetica del Giappone: Antologia di centanni di poesia giapponese*, Roma, Officina Edizioni, 1968.
- Morton, Leith, ‘A Poetic of Pure Art’, in *Monumenta Nipponica*, vol. 50/4, 1995, pp. 529-535.
- Muzzioli, Francesco, *Teorie della critica letteraria*, Roma, Carocci, 1994.
- Pater, Walter, e Rossatti, Alberto (trad. it. di), *Mario l'epicureo*, Milano, Biblioteca Universitaria Rizzoli, 2001.
- Poggioli, Renato, *Teoria dell'arte di avanguardia*, Bologna, Il Mulino, 1966.

- Sagiyama, Ikuko, “Tsuki ni hoeru (Abbaiare alla luna) di Hagiwara Sakutarō”, *Il Giappone*, vol. 23, 1983, pp. 77-124.
- Sanders, Julie, *Adaptation and Appropriation*, “The New Critical Idiom”, Londra e New York, Routledge, 2006.
- Sas, Miryam, *Fault Lines: Cultural Memory and Japanese Surrealism*, Stanford, Stanford University Press, 1999.
- Solt, John, *Shredding the Tapestry of Meaning, The Poetry and Poetics of Kitasono Katsue (1902-1978)*, Cambridge, Harvard University Press, 1999.
- Takamichi Ninomiya, D. J. Enright, *The Poetry of Living Japan*, New York, Grove Press Inc., 1957.
- Walz, Robin, *Modernism*, Londra e New York, Routledge, 2008 [2013].
- Willett, Steven J., “Ambarvalia”, *A Journal of Humanities and the Classics*, 12/1, 2004, pp. 41-50.
- Zanotti, Pierantonio, *Introduzione alla storia della poesia giapponese: dall’Ottocento al Duemila*, Venezia, Marsilio, 2012.

## **Ringraziamenti**

Scrivere questa tesi è stata una grande avventura. Un'avventura in cui non sono mai stato solo. Ho potuto raggiungere la fine solo grazie al supporto delle persone che mi sono state vicino. Nonostante le difficoltà. Nonostante tutti gli imprevisti e gli incidenti di percorso.

Ringrazio il mio relatore, il professor Pierantonio Zanotti, che è stato sempre disponibile e veloce nelle correzioni nonostante non fossi l'unico a richiedere il suo tempo. Mi ha insegnato ad essere una persona laboriosa e a non peccare mai di presunzione. Perché non si smette mai di imparare, e la tesi è sì il punto di conclusione di un percorso di studi, ma è fondamentale anche un punto di partenza. Un punto di partenza in cui apprendiamo i limiti della nostra conoscenza. Limiti che potremo solo superare con il duro lavoro, se vogliamo andare avanti e continuare ad imparare. Ringrazio anche la mia seconda relatrice, la professoressa Daniela Moro, che ha dato molto gentilmente la disponibilità a supervisionare la mia tesi nonostante i tempi relativamente contenuti di redazione. Uno speciale ringraziamento va anche alla professoressa Suzuki Masako, che ha accettato di correggere lo yōshi posto ad inizio elaborato, e a tutte le altre CEL che mi hanno accompagnato nell'apprendimento del giapponese.

Ringrazio i miei genitori, perché mi hanno trasmesso degli importanti valori e mi sono sempre stati vicino in questo percorso di laurea magistrale, assistendomi nel bisogno e supportandomi nonostante la stanchezza di alcuni momenti. Mi hanno insegnato due cose fondamentali. In primis che il valore di una persona non risiede unicamente in quello che fa, quello che porta a compimento o meno. Una persona vale sempre e comunque e, anche se a volte è molto difficile, va amata per quello che è, nei suoi limiti, nei suoi pregi e nei suoi difetti. Non meno importante, mi hanno insegnato che ogni persona è come un mondo. Un mondo di cui non potremo mai conoscere l'immensa complessità, e che pertanto non avremo mai il diritto di giudicare.

Ringrazio Sofia, la mia ragazza, perché mi insegna ogni giorno tante cose. A essere forte e determinato. A rialzarmi sempre nonostante la vita sappia metterti a dura prova. A non buttarmi giù se non ottengo i risultati che spero. Ad innamorarmi ogni giorno della persona con cui ho scelto di condividere la mia vita. Ci siamo conosciuti che eravamo poco più che bambini, e ora camminiamo fianco a fianco. Prima amici per quasi otto anni, poi compagni in un viaggio più grande. Grazie, perché con la tua energia e vitalità mi mostri sempre quanto bello e ricco sia il mondo. Grazie, perché con il tuo sguardo da antropologa mi hai insegnato che ogni cosa è parte di una realtà più grande. E che, come direbbe Ivo Quaranta, comprendere non significa giustificare.

Ringrazio il mio nuovo gruppo di amici e colleghi venessiani. Nonostante fossi l'ultimo arrivato, mi avete accolto con calore e mi avete sempre aiutato quando avevo dubbi o esitazioni. E, soprattutto, mi avete incoraggiato quando sono tornato sui libri dopo un anno in cui non avevo mai parlato giapponese. Grazie davvero, perché mi avete dimostrato che studiare le stesse cose non implica solo una rivalità, com'era molto caro ai colleghi dell'anno precedente, ma anche una collaborazione che può costruire qualcosa di bello. Grazie perché dimostrate che essere bravi in qualcosa di difficile come il giapponese non significa necessariamente perdere la propria umiltà e gentilezza. Grazie ad Andrea, Alessia, Denise, Francesco G. e Francesco S., Lara, Chiara D. e Chiara G., Marta, Giulia S. e Giulia I., Claudia, Marco C. e Marco B., Eva, Vanessa, Vincenzo, Magda, Elena, Debora, Gregorio e Gianmarco. Perché tutti meritate una menzione speciale, sul serio. Non dimenticherò mai gli spritz e l'ansia per i report che abbiamo condiviso.

Ringrazio Andra, Emanuele, Valentina e Giacomo. Abbiamo condiviso tante cose negli scorsi anni. Oggi, anche se siamo distanti, mi dimostrate di esserci sempre e di ricordarvi di me. Dopo tutto questo tempo. Grazie. So di poter contare su di voi e vi reputo amici importanti. Ringrazio allo stesso modo Giuliano e Ginevra. Ci conosciamo da poco, ma siete stati davvero tanto presenti. Siete entrambi, a modo vostro, un po' l'incarnazione della "Wanderlust". E ogni volta che parlo con voi mi viene voglia di viaggiare. Spero, un giorno, di poter condividere con voi qualche avventura, piccola o grande che sia poco importa.

Ringrazio i miei datori di lavoro, i signori Pollini, perché dandomi fiducia mi hanno permesso di crescere come persona, sia a livello professionale che di maturità, e mi hanno fornito le risorse necessarie a vivere quest'esperienza. Ringrazio Letizia, Giorgio, Michele e tutto lo staff dell'hotel San Pietro. Perché hanno avuto tanta pazienza nonostante i miei errori e mi hanno insegnato a lavorare sodo, dando sempre il meglio, indipendentemente dalla stanchezza o dai problemi personali. Non lo dimenticherò.

Ringrazio don Gian Piero e suor Fedora, perché pregano per me e mi insegnano con la loro testimonianza che avere una Fede non significa porsi dei limiti intellettuali di alcun genere. Ringrazio i miei amici del gruppo "I Waffles". Anna, Jacky, Mischy, Mattia, Bond, Eli, Enry, Vale, Nico, Ari, Luca, Chia, Elo. Anche se il nostro rapporto sa essere, a volte, un po' tempestoso, sono cresciuto e cresco (ormai invecchio!) ogni settimana insieme a voi. Ed il nostro gruppo, nella sua eterogeneità, mi ha insegnato che la bellezza sta anche nelle cose semplici, come un gioco da tavolo, un film o un'uscita insieme. Grazie.

Ringrazio tutti i professori dell'università Ca'Foscari che ho conosciuto. Perché è sempre stato un privilegio e un piacere poter frequentare le vostre lezioni.

Ringrazio infine Nishiwaki perché, beh, senza di lui questa tesi non sarebbe mai esistita.

Edoardo Becattini