



FORME GIAPPONESI NELLA LIRICA SIMBOLISTA RUSSA

MARTINA MORABITO – *UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI URBINO CARLO BO*

La cultura letteraria e artistica giapponese entra in quella russa a partire dalla fine dell'Ottocento, grazie alla pratica traduttiva, fondamentale per il movimento simbolista, nato come imitazione dell'analogo movimento francese e formatosi a partire dalle traduzioni russe di Baudelaire, Rimbaud e Verlaine, ma poi allargatosi fino a comprendere modelli letterari non più eurocentrici. Tale conoscenza di modelli altri porta con sé un ampliamento delle forme metriche utilizzate dai simbolisti nei loro componimenti originali, tra cui emergono le forme giapponesi degli *haiku* e dei *tanka* che, tuttavia, risultano sempre ibridate con segnali di "russità", ottenuti tramite l'uso della rima e la tecnica dell'omologazione.

Il contributo si propone dunque di evidenziare, all'interno del movimento simbolista russo, il fenomeno di ibridazione della poesia con morfologie tradizionalmente adottate dalla cultura giapponese. L'idea centrale è che vi sia stata una ricezione delle forme giapponesi poetiche segnata da una consapevole mediazione con elementi culturalmente intesi come nativi, nella ricerca di una volontaria ibridazione del sé con l'altro da sé. Verranno analizzati testi di Valerij Brjusov, Konstantin Bal'mont e Andrej Belyj e nelle conclusioni si amplierà il discorso alle coeve sperimentazioni di morfologie esotiche nell'arte visuale e nella musica.

Literary and artistic Japanese culture enters Russian society at the end of the 19th century, thanks to the translation practices that have always been at the core of Russian Symbolism, which developed as an imitation of the analogous French movement, taking its shape from the Russian translations of Baudelaire, Rimbaud, and Verlaine and later widened its horizons appropriating also exotic literary models. The knowledge of exotic literatures brought about a widening of metrical forms used by Symbolist writers in their original works, among which the Japanese forms of *haiku* and *tanka* stand out. These forms, however, are always hybridised with symbols of Russianness, achieved through the use of the rhyme and the homologation technique.

The article aims to highlight, within the Russian symbolist movement, the phenomenon of hybridisation of poetry with forms that are traditionally adopted by Japanese culture. The thesis is that the reception of poetic Japanese forms was marked by a conscious mediation with elements that were culturally understood as native, in a search for a voluntary hybridisation of the Self with the Other. Works by Valery Briusov, Konstantin Balmont and Andrei Bely will be analysed, and in the conclusions we will briefly discuss the coeval experimentations of exotic forms within visual art and music.

S. Nikolaev, [...]: Fiori: primavera, cuculo: estate. Autunno: luna. Neve fredda e pura: inverno. (*Si siedé*). Basta. *F. Muromcev*: basta? *S. Nikolaev*: basta. *F. Muromcev*: beh, è un po' poco, Semen Danilovič, no? Un po' pochino. Forse c'è ancora qualcosa, è possibile che sia tagliata? *S. Nikolaev*: no, c'è tutta, è una forma speciale di poesia, ci sono le poesie lunghe, i poemi ad esempio, ci sono quelle corte, e ci sono quelle cortissime, di pochi versi, persino di un verso solo. *F. Muromcev*: e perché, che senso ha? *S. Nikolaev*: come posso spiegarti, è laconismo.

SAŠA SOKOLOV, *La scuola degli sciocchi*.¹

¹ SAŠA SOKOLOV, *Škola dlja durakov*, Moskva, Azbuka-Attikus 2017, pp. 21-22. Tutte le traduzioni, se non diversamente segnalato, sono a cura dell'autrice.

I

Tutti i simbolisti russi, a eccezione di Andrej Belyj, furono traduttori e raggiunsero spesso risultati qualitativi notevoli, ponendo le basi per le successive riflessioni formaliste sulla lingua e sulla versificazione.² Il movimento stesso nacque da una sapiente combinazione di autorialità poetica e autorialità traduttiva: le tre raccolte *Russkie Simvolisty I, II, III* (*Simbolisti russi I, II, III*)³ segnarono il debutto del simbolismo in Russia mescolando traduzioni di letteratura francese a poesie originali composte principalmente da Valerij Brjusov e Aleksandr Miropol'skij.⁴ I tre almanacchi costituivano una sorta di gioco, condotto in maniera consapevole e con obiettivi ben precisi,⁵ nel quale i confini erano programmaticamente sfumati: si stamparono insieme non soltanto traduzioni e testi originali, ma anche testi firmati da autori reali e da autori fittizi – maschere finzionali utilizzate da Brjusov sotto vari pseudonimi. In queste tre pubblicazioni, le traduzioni proposte in russo si concentravano essenzialmente sul *corpus* del simbolismo francese, e questa scelta ebbe una doppia funzione, essendo al contempo una modalità di assimilazione dei principi poetici francesi e una presentazione al pubblico dei nuovi scrittori russi come eredi di quel movimento.

Una critica spesso mossa ai simbolisti russi in quanto traduttori è stata quella della loro spiccata tendenza a rendere simbolista, in pratica uniformandolo ai propri principi poetici, ogni testo.⁶ Se le loro traduzioni di Verlaine, Rimbaud e Poe⁷ sono ritenute valide ancora oggi, non si può affermare

² Sull'influsso della traduzione poetica sulla poesia russa si rimanda a JURIJ D. LEVIN (a cura di), *Istorija russkoj perevodnoj chudožestvennoj literatury*, t. 1, Sankt Peterburg – Köln [etc.], Dmitrij Bulanin – Böhlau 1995, e VSEVOLOD BAGNO (a cura di), *Res traductoria. Pervod i sravnitel'noe izučenie literatur. K vosmidesjatiletiju Ju.D. Levina*, Sankt Peterburg, Nauka 2000.

³ VALERIJ BRJUSOV, A.L. MIROPOL'SKIJ et al., *Russkie simvolisty*, vyp. 1-3, Moskva, V.A. Maslov 1894-1895.

⁴ Nell'almanacco del marzo 1894, che reca come epigrafe *Une dentelle s'abolit* di Mallarmé, i componimenti originali di Brjusov sono intervallati dalle sue traduzioni di Verlaine e Maeterlinck, senza divisioni o segnalazioni particolari. Nella successiva uscita, datata ottobre 1894, compaiono suddivisioni musicali dei materiali pubblicati (Note I, Gamme II, Accordi III, Suites IV), separate da traduzioni in russo da Verlaine. Infine, il terzo numero dell'agosto 1895, che dovrebbe segnare una presenza ormai stabile della poesia originale simbolista russa nel mondo letterario e quindi affrancarla dal mondo francese, non va però in questa direzione. La presenza delle traduzioni, infatti, che era servita per legittimare la poetica simbolista russa, invece che diminuire aumenta ancora: oltre a Verlaine e Maeterlinck, ci sono anche Poe, Rimbaud, Mallarmé, Laurent Tailhade e Prisca de L'Andelle.

⁵ JONATHAN STONE, *The Institutions of Russian Modernism. Conceptualizing, Publishing, and Reading Symbolism*, Evanston, Ill., Northwestern University Press 2017, pp. 77-98.

⁶ Si vedano EFIM ÈTKIND, *Baudelaire en langue russe*, in «Europe», VL/456-457 (1967), pp. 252-261, che analizza le traduzioni russe di Baudelaire, e MAURICE FRIEDBERG, *Literary Translation in Russia: a Cultural History*, University Park, Pa., Pennsylvania State University Press 1997, p. 64: «The Russian Symbolists produced excellent, sensitive translations, but only when the foreign poets whom they translated were Symbolists themselves and at least equal in poetic stature to their Russian counterparts. Otherwise, their tendency was to fashion the foreign poets into their own image».

⁷ Bal'mont, in una sua poesia dedicata a Shelley, disegna una fratellanza poetica che si fa uguaglianza identitaria e la sua attività traduttiva serve a formare l'io poetico balmontiano. MARTIN BIDNEY, *Shelley in the Mind of the Russian Symbolist Bal'mont: Six Kinds of Influence/Appropriation*, in «Comparative Literature Studies», XXV/1 (1988), p. 60.

lo stesso per quelle di Goethe, di Whitman⁸ o di P.B. Shelley. A questo riguardo, un caso emblematico è rappresentato dal simbolista Konstantin Bal'mont. Il suo Shelley, in una recensione dell'epoca di Kornej Čukovskij, venne ironicamente trasformato in Shel'mont, a indicare l'eccessivo intervento del traduttore simbolista Bal'mont nella resa russa;⁹ mentre l'ingombrante presenza balmontiana fu apprezzata nella sua traduzione di Poe, in virtù dell'affinità con l'autore americano, come ben emerge dalle parole di un altro importante poeta simbolista, Aleksandr Blok: «Edgar Poe necessita di un traduttore con un'anima a lui affine, senz'altro un poeta, assai sensibile alla musica delle parole e allo stile. La traduzione di Bal'mont è all'altezza di queste esigenze, mi pare, per la prima volta».¹⁰

All'interno del laboratorio traduttivo simbolista si svolse altresì un'azione orientata verso il recupero di un patrimonio letterario per così dire marginale, rimasto al di fuori del canone europeo. Nella Russia di fine Ottocento, descritta come «a factory of translations»,¹¹ si assistette non soltanto a una crescita enorme della quantità delle traduzioni, ma anche a una contemporanea espansione della geografia delle stesse. Furono tradotte in russo storie antologiche di letterature non tradizionalmente centrali,¹² una scelta che rifletteva una caratteristica importante del movimento: la volontà di espandere gli orizzonti geografici. Non si tradussero soltanto i grandi scrittori francesi, inglesi e tedeschi, quindi, ma ci si concentrò parimenti su opere ritenute più esotiche, creando così un *corpus* di traduzioni che recuperava tradizioni periferiche.

L'interesse per un mondo più ampio dell'Europa propriamente detta si rintraccia ad esempio in Brjusov, traduttore di Byron, Verlaine, Hugo, Maeterlinck, Molière, Poe, Rimbaud, Stevenson, Wilde e Shakespeare, ma anche autore di una monumentale antologia di poesia armena in traduzione russa, *Poëzija Armenii s drevnejšich vremen do našich dnej* (*La poesia armena dai tempi antichi ai giorni nostri*),¹³ nata coinvolgendo altri simbolisti (Sologub, Bal'mont, Vjač. Ivanov, Blok), opera che «per estensione e qualità costituisce effettivamente uno dei più impressionanti riconoscimenti resi ad una cultura

⁸ Čukovskij critica la resa balmontiana dell'opera di Whitman in quanto la traduzione presenterebbe arcaismi risalenti allo slavo ecclesiastico, del tutto incompatibili con il lessico semplice utilizzato dal poeta americano, e anche per la presenza di rime, assenti nei versi di Whitman, resi spesso da Bal'mont con esametri dattilici regolari. Cfr. RACHEL POLONSKY, *Translating Whitman, Mistranslating Bal'mont*, in «The Slavonic and East European Review», LXXV/3 (1997), pp. 401-421.

⁹ A proposito di Shelley, Bal'mont scriveva che il poeta inglese non era stato in realtà, come lui stesso pensava, un elleno, ma piuttosto un indiano, e persino Blake nelle traduzioni di Bal'mont veniva trasformato in un pensatore mistico orientale, naturalmente predisposto a una visione panteistica. M. BIDNEY, *Shelley in the Mind of the Russian Symbolist Bal'mont*, cit., p. 338.

¹⁰ ALEKSANDR BLOK, *Sobranie sočinenij v 8-mi tomach*, t. 5, Moskva-Leningrad, Gosudarstvennoe izdatel'stvo chudožestvennoj literatury 1962, p. 618.

¹¹ RACHEL POLONSKY, *English Literature and the Russian Aesthetic Renaissance*, Cambridge, Cambridge University Press 1998, p. 74.

¹² Si veda, ad esempio, la traduzione balmontiana di FREDERIK VINKEL' GORN, *Istorija skandinavskoj literatury. Ot drevnych vremen do našich dnej* [*Geschichte der Literatur des skandinavischen Nordens von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart*, 1880], s. pril. ètjuda F. ŠVEJCERA *Skandinavskoe tvorčestvo novejšego vremeni*, Moskva, K.T. Soldatenkov 1894.

¹³ VALERIJ BRJUSOV, *Poëzija Armenii s drevnejšich vremen do našich dnej. V perevode russkich poetov*, Moskva, Moskovskij Armjanskij Komitet 1916.

straniera, non solo da parte russa». ¹⁴ Anche il profeta del simbolismo Vladimir Solov'ev guardò oltre i confini delle letterature europee e tradusse in russo, pur passando dalla traduzione intermedia tedesca, alcuni componimenti del poeta persiano Hafiz. Bal'mont tradusse più di settanta autori diversi, inglesi e statunitensi (Byron, Blake, Wordsworth, Coleridge, Marlowe, D. Rossetti, Stevenson, Tennyson, Shakespeare, P.B. Shelley, Whitman, Poe), francesi (Baudelaire, de Musset), ¹⁵ spagnoli (Lope de Vega, Calderon de la Barca), tedeschi (E.T.A. Hoffmann, Heine), polacchi (Mickiewicz, Słowacki), armeni (Ioannisyán, Isahakyan), georgiani (Rustaveli), bulgari (soprattutto ballate popolari) e, come si vedrà, giapponesi; spesso le sue traduzioni coincidevano interamente con la sua produzione critica: ci sono saggi di Bal'mont composti quasi esclusivamente da traduzioni, contestualizzate con poche righe di riflessioni letterarie. ¹⁶

2

L'allargamento della geografia della letteratura in traduzione ebbe un'importante conseguenza: l'adozione, nella versificazione russa, di forme poetiche straniere che, subendo in varia misura adattamenti metrici e ritmici, entrarono a far parte della letteratura russa. ¹⁷ Per quanto riguarda il movimento simbolista, si possono rintracciare alcune forme particolarmente frequentate, conosciute mediante l'attività traduttiva, e in seguito riplasmate in qualcosa di autoctono: è il caso, ad esempio, del *ghazal* persiano ¹⁸ e delle forme giap-

¹⁴ ALDO FERRARI, *La cultura russa e il Caucaso. Il caso armeno*, in «Studi Slavistici», II/1 (2005), p. 151.

¹⁵ Bal'mont, contrariamente alle preferenze degli altri simbolisti, non amava particolarmente la letteratura francese.

¹⁶ M. BIDNEY, *Shelley in the Mind of the Russian Symbolist Bal'mont*, cit., pp. 57-71.

¹⁷ Su questo argomento si vedano MICHAEL GASPAROV, *Očerki istorii russkogo sticha. Metrika, ritmika, rifma, strofika*, Moskva, Nauka 1984; JURIJ ORLICKIJ, *Problemy teorii sticha*, Leningrad, Nauka 1984; MICHAEL GASPAROV, *Russkie stichi 1890-ch – 1925-go godov v kommentarijach*, Moskva, Vyssšaja škola 1993.

¹⁸ I *ghazali* persiani sono una serie di distici con il secondo verso che presenta un ritornello (*radif*) ripetuto lungo tutta la serie. Conosciuti in Russia mediante le traduzioni da Hafiz e la rielaborazione romantica di Goethe nel *West-östlicher Divan*, *ghazali* in lingua russa vengono composti, tra gli altri, da Brjusov, Vjačeslav Ivanov e Kuzmin. Ivanov, in particolare, adotta un ulteriore elemento di ibridazione, in quanto oltre a trasporre la forma persiana in lingua russa, coniuga le tematiche persiane a quelle della classicità greca, inserendo la figura di Dioniso tra i personaggi che compaiono nella sezione *Gazeli di Cor Ardens* (VJAČESLAV IVANOV, *Sobranie sočinenij v šesti tomach*, t. 2, Brjussel', Foyer Oriental Chrétien 1974, pp. 452-462).

ponesi *haiku* e *tanka*. Quello tra le forme giapponesi¹⁹ e i simbolisti russi è un incontro che probabilmente avvenne per la prima volta nel 1899, quando il diplomatico e studioso britannico William Aston pubblicò *A History of Japanese Literature*,²⁰ che presentava in traduzione inglese brani in poesia e in prosa della letteratura giapponese. Cinque anni dopo, proprio durante la guerra russo-giapponese, lo studio di Aston venne tradotto in russo dall'orientalista Vasilij Mendrin e pubblicato a Vladivostok: i brani letterari in esso contenuti furono quindi tradotti in russo non dagli originali giapponesi, ma dalla loro traduzione inglese. L'opera fu immediatamente recensita sulle pagine di un'importante rivista simbolista da Brjusov,²¹ a conferma dell'alto interesse del movimento nei confronti della letteratura nipponica. In questa recensione veniva messo in evidenza l'aspetto geroglifico del testo giapponese, che aveva come conseguenza due possibili modalità di lettura, la prima basata sul suono, la seconda sulla vista, che percepiva il testo della poesia come un'illustrazione. Inoltre, notava ancora Brjusov, nella letteratura giapponese mancava una forte focalizzazione sui personaggi, sulle identità: non a caso, nella lingua giapponese sono assenti i pronomi personali e nell'arte pittorica giapponese si tende a preferire il genere del paesaggio a quello del ritratto.

In quel periodo, la tecnica esotica della poesia breve giapponese venne spesso spiegata attraverso il paragone con qualcosa di noto. Il critico Grigorij Račinskij, vicino alla cerchia dei simbolisti, tentò di tradurre l'*haiku* in un linguaggio comune, rifacendosi per approssimazione a modelli già conosciuti: «per noi un *tanka* può essere ridotto a un distico per il numero di sillabe; tali distici con 31 sillabe nella letteratura greca, e poi europea, si chiamano “distici dattilici”, unioni di esametri e pentametri». ²² Il metro di paragone era, dunque, quello della poesia greca, che molti poeti simbolisti conoscevano da vicino, mediante le loro pratiche traduttive e all'interno del consueto percorso di studi liceali. Tuttavia, il paragone tra le forme giapponesi tradizionali e

¹⁹ Il rapporto russo con la cultura giapponese è complesso e non può essere esaurito in questo spazio, per cui rimandiamo a studi fondamentali sul tema: tra gli altri, il pionieristico GEORGE NIVAT, *Du panmongolisme au Mouvement eurasien: histoire d'un thème littéraire*, in «Cahiers du monde russe et soviétique», VII/3 (1966), pp. 460-478, e i più recenti VASILIJ MOLOD'JAKOV, *Obraz Japonii v Evrope i Rossii vtoroj poloviny XIX – načala XX veka*, Moskva, Institut Vostokovedenija RAN 1996; DAVID WELLS e SARA WILSON, *The Russo-Japanese War in Cultural Perspective, 1904-1905*, Houndmills, Macmillan 1999; DAVID SCHIMMELPENNINCK VAN DER OYE, *Toward the Rising Sun. Russian Ideologies of Empire and the Path to the War with Japan*, DeKalb, Ill., Northern Illinois University Press 2001; JOHN W. STEINBERG et al. (a cura di), *The Russo-Japanese War in Global Perspective. World War Zero*, Leiden, Brill 2005; YULIA MIKHAILOVA e WILLIAM M. STEELE (a cura di), *Japan and Russia. Three Centuries of Mutual Images*, Folkestone, Global Oriental 2008; ROSAMUND BARTLETT, *The Russo-Japanese War in Russian Cultural Consciousness*, in «The Russian Review», LXVII/1 (2008), pp. 8-33; SUSANNA SOOJUNG LIM, *China and Japan in the Russian Imagination. To the Ends of the Orient*, London, Routledge, 2013. Si consideri, soltanto, come anche in Russia, come nel resto d'Europa, si fosse propagata la moda del *Japonisme* pittorico. La fascinazione per gli *orientalia* andava però di pari passo con una altrettanto presente visione negativa del paese nipponico, condizionata in primo luogo dalla disastrosa guerra russo-giapponese del 1904-1905, una disfatta militare che segnò l'inizio del declino dell'Impero russo. Durante il conflitto, la tematica giapponese percorse in modo trasversale gli scritti simbolisti e negli anni Dieci si assistette a un picco di rinnovato interesse per il paese orientale, concretizzato nell'utilizzo poetico di forme marcatamente giapponesi.

²⁰ WILLIAM GEORGE ASTON, *A History of Japanese Literature*, London, William Heinemann 1899.

²¹ Sul numero 9 di «Vesy» del 1904, sotto lo pseudonimo di Avrel'ij.

²² GRIGORIJ RAČINSKIJ, *Japonskaja poëzija*, Moskva, Izdatel'stvo Musaget 1914, p. 9. Prima di tale edizione separata, l'articolo era stato pubblicato sulla rivista «Severnoe sijanie», I (1908), pp. 81-96.

la letteratura classica greca non poté che deformare, in qualche modo, l'approccio al paese nipponico, che venne così congelato in un passato archeologico, in un'antichità che non prevedeva accenni al reale territorio contemporaneo. Un'analogia deformante tra Grecia antica e Giappone contemporaneo, letto attraverso un filtro archeologico che ne allontana la reale conoscenza, è presente anche in una celebre lettera di Brjusov, scritta durante la guerra con il paese nipponico: «già da tempo avremmo dovuto bombardare Tokyo [...]. Che tutto il Giappone si trasformi in una morta Ellade, in rovine di un passato migliore e grande!»²³

L'interesse per *haiku* e *tanka* fu così alto che Brjusov e Bal'mont si cimentarono nella sperimentazione legata a tali forme, accompagnando le loro traduzioni non solo alla composizione di opere in lingua russa, ma anche alla stesura di osservazioni tecniche sulla peculiarità delle morfologie nipponiche.²⁴ In uno scritto del 1918, Brjusov descriveva così le forme orientali:

Il *tanka*, la forma preferita dei poeti giapponesi antichi, è una poesia di 31 sillabe, suddivise in 5 versi, senza rima, secondo le caratteristiche della lingua giapponese. L'*haiku* è una sorta di *tanka* abbreviato: i suoi primi tre versi. I poeti giapponesi riuscivano a inserire in 31 sillabe complessità di espressione e varietà di sentimenti. Il *tanka* sembra a un europeo il verso introduttivo di una poesia non conclusa.²⁵

Bal'mont, invece, si collocò su posizioni opposte a quelle di Brjusov: nei suoi scritti teorici, non utilizzò il lessico specifico della versificazione, né affrontò la struttura ritmica o quella metrica, ma descrisse le forme brevi nipponiche mediante una metafora visuale legata alla natura giapponese, ben lontana dalla matematica sperimentazione formale del verso di Brjusov:

Fiore dai cinque petali, il *tanka* giapponese – compatto nella sua forza, con un denso spirito fragrante, un colore elegante, il suono dei suoi piccoli campanellini, il suo forte legame con la Terra, il suo anelito all'aria aperta, al Cielo – parla ai cinque sensi dell'animo umano. E così come dai petali sempre si diffonde un luccichio, il *tanka* parla anche al sesto senso dell'animo umano, che possiamo chiamare poetico e, lasciando saggiamente molto di non detto, sveglia il settimo senso: lo spirituale.²⁶

²³ NIKOLAJ AŠUKIN (a cura di), *Valerij Brjusov v avtobiografičeskich zapisjach, pis'mach, vospominaniach sovremennikov i otzyvach kritiki*, Moskva, Federacija 1929, p. 196.

²⁴ Sull'argomento si rimanda alle analisi di LARISA DAVYDOVA, *Klassičeskie japonskie tanka v russkoj poëzii: osobennosti genezisa i funkcionirovanija*, in «Filologičeskie nauki. Voprosy teorii i praktiki», XXXII/2 (2014), pp. 70-74, e ELENA D'JAKONOVA, «Ja videl son, čto kažđij tam poet...». *Obrazy Japonii v poëzii serebrjanogo veka*, in «Ežegodnik Japonija» (2017), pp. 283-306.

²⁵ VALERIJ BRJUSOV, *Primečanija. Iz sbornika Opyty*, in Id., *Sobranie sočinenij v semi tomach*, t. 3, Moskva, Chudožestvennaja literatura 1974, p. 544.

²⁶ KONSTANTIN BAL'MONT, *Japonskie pesni*, in «Birževye vedomosti», 26 giugno (1916), p. 2.

Un terzo poeta e traduttore simbolista, Ivan Rukavišnikov, nella sua analisi della differenza tra diversi sistemi linguistici, ragionò sulle difficoltà di trasposizione delle forme nipponiche in lingua russa, tentando di fornire una possibile soluzione:

I nostri poeti hanno solitamente composto *tanka* usando due rime e un metro ben definito. Ma i nostri concetti di metro e rima non esistono nella poesia giapponese. Si può davvero avvertire un po' dell'armonia dei versi liberi di cinque e sette sillabe giapponesi nella loro elaborazione attraverso il nostro metro (o attraverso quello dei greci e dei romani)? Se la risposta è no, bisognerebbe forse osservare nelle nostre rese metriche il conto di cinque e sette sillabe, sforzandosi di imprimere loro una vaga e illusoria stilizzazione giapponese? Forse bisognerebbe scrivere versi in prosa, rispettando il conto delle sillabe. Ma la prosa europea (e in particolare quella russa) ha versi metrici ben determinati. [...] Si può suggerire allora di scrivere le strofe giapponesi esclusivamente sotto accenti singoli, così che nella pratica ci si limiti all'uso di parole di una sillaba soltanto, con l'eccezione di quelle di due sillabe, compattate in uno spondeo.²⁷

L'idea di Rukavišnikov era dunque quella di mimare l'assenza di accentuazione del verso giapponese mediante l'utilizzo di monosillabi, con possibili aperture a bisillabi compattati, ma questa via non fu seguita né da Brjusov, né da Bal'mont.

3

Brjusov compose *Sny čelovečestva. Liričeskie otraženija vseh stran i vseh vremen* (*I sogni dell'umanità. Riflessi lirici di tutti i paesi e le epoche*) tra il 1911 e il 1917.²⁸ L'opera è un'antologia che riunisce rielaborazioni in lingua russa di numerose forme poetiche della storia umana e al suo interno la sezione giapponese *Japonskie tanki i čaj-kaj* (*Tanka e haiku giapponesi*) è collocata tra quella persiana e quella indocinese. I componimenti di Brjusov sono fortemente legati alla tradizione letteraria giapponese e ai testi del canone originario: Brjusov aveva sicuramente ideato le sue poesie lavorando sulle traduzioni di Aston e di Mendrin, e spesso è complicato capire dove passi il confine tra autorialità e traduzione, in quanto alcune composizioni appaiono come vere e proprie traduzioni – non segnalate – di brani tratti dall'antologia inglese. È il caso, ad esempio, della rielaborazione brjusoviana di una traduzione di Aston/Mendrin, che il simbolista aveva già inserito come esempio letterario nella sua recensione all'antologia su «Vesy». Il *tanka* di Kiyohara no Fukayabu, inserito nella raccolta poetica del *Kokinshū*, venne rielaborato da Brjusov in maniera piuttosto originale. Brjusov, particolarmente interessato alla sperimentazione formale, si era reso conto che per un lettore russo le forme giapponesi si rivelavano efficaci solo se riuscivano a essere trasposte in com-

²⁷ IVAN RUKAVIŠNIKOV, *Tanka*, in *Literaturnaja enciklopedija. Slovar' literaturnych terminov. V 2-ch t.*, t. 2, Moskva-Leningrad, L.D. Frenkel' 1925, pp. 905-906.

²⁸ VALERIJ BRJUSOV, *Sny čelovečestva*, in Id., *Sobranie sočinenij v semi tomach*, t. 2, Moskva, Chužestvennaja literatura 1973, pp. 311-393.

ponimenti avvertiti come estremamente brevi, ed ebbe l'ardire di sfidare la brevità iniziale dell'originale giapponese per giungere a una sintesi ancora più estrema: dal *tanka* di Kiyohara no Fukayabu, conformemente tradotto in questa forma da Aston e Mendrin, Brjusov riuscì a sintetizzare un *haiku*:

Who could it have been
That first gave love
This name?
“Dying” is the plain word
He might well have used.²⁹
(W. Aston)

Кто мог бы это быть,
что дал любви
такое имя?
Простое слово – смерть
оч мог бы также применить.³⁰
(V. Mendrin)

Кто назвал любовь?
Имя ей он мог бы дать
и другое: Смерть.³¹
(V. Brjusov)

Come emerge dalla citazione, né Aston né Mendrin tradussero rispettando la lunghezza sillabica caratteristica del *tanka* (5-7-5-7-7), mentre Brjusov, che in questo e in altri casi rispettò fedelmente la metrica originale giapponese componendo *haiku* di 17 sillabe e *tanka* di 31, scrisse un *haiku* perfettamente in linea con i dettami giapponesi (5-7-5). Non venne invece rispettata l'assenza della rima del testo originale, presente nelle sue rielaborazioni in lingua russa secondo lo schema АВАВВ; si considerino a questo proposito i seguenti tre *tanka*:

Устремил я взгляд,
Чуть защелкал соловей,
На вечерний сад;
Там, средь сумрачных ветвей,

²⁹ W.G. ASTON, *A History of Japanese Literature*, cit., p. 60.

³⁰ WILLIAM GEORGE ASTON, *Istorija japonskoj literatury*, per. s angl. VASILIIA MENDRINA, Vladivostok, Dal'nij Vostok 1904, p. 220. Traduzione interlineare: «Chi ha potuto essere / ad aver dato all'amore / un tale nome? / Una parola semplice – morte / egli avrebbe anche potuto usare».

³¹ V. BRJUSOV, *Sny čelovečestva*, cit., p. 335. Propongo, qui e altrove, dove non segnalato altrimenti, mie traduzioni che tentano di rispettare il metro originario giapponese, o almeno le proporzioni tra versi: «Chi scelse il nome Amore / poteva dirlo / in altro modo: Morte».

Месяц – мертвого бледней.³²

Это ты, луна,
 Душу мне томишь тоской,
 Как мертвец бледна?
 Или милый взор слезой
 Омрачился надо мной?³³

Вижу лик луны,
 Видишь лунный лик и ты,
 И томят мечты:
 Если б, как из зеркала,
 Ты взглянула с вышины!³⁴

Bal'mont scrisse numerose poesie dedicate al paese orientale durante il suo viaggio giapponese del 1916 e nei mesi immediatamente successivi,³⁵ utilizzando però forme marcatamente classiche, come il sonetto. Utilizzò le forme brevi in due casi soltanto, nei componimenti *Buddijskij chram* (*Tempio buddista*)³⁶ e *Japonija* (*Giappone*),³⁷ che sono però poesie piuttosto lunghe: più che componimenti brevi, si tratta di catene di versi brevi con la presenza di rime. In questi due esempi, Bal'mont rovesciò spesso l'*haiku* tradizionale, trasformandolo secondo uno schema, mai completamente regolare, di 7-5-7 o 8-5-8. Tradusse, inoltre, molti componimenti giapponesi mediati da altre lingue europee, segnalando sempre il testo di partenza, a differenza del gioco di imitazione/traduzione condotto invece da Brjusov, e senza utilizzare la rima. Nelle sue traduzioni, nonostante l'assenza della rima, sono presenti comunque alcune tecniche di avvicinamento del testo "esotico" al mondo culturale russo, tra cui spicca la strategia dell'omologazione,³⁸ intesa non come un appiattimento sull'orizzonte poetico simbolista di ogni altra opera letteraria, ma come una delle strategie fondamentali della teoria della traduzione relativa alla distanza culturale tra il testo di partenza e il testo di arrivo. In un *tanka* che Bal'mont più che tradurre riscrive a partire dalla traduzione russa di Nikolaj Novič, un poeta appartenente alla cerchia simbolista, viene eliminato il

³² *Ibid.*, p. 334. «Sera in giardino: / al canto d'usignolo / allungai gli occhi. / Laggiù, tra rami scuri, / la luna – cerea morta».

³³ Ivi. «Lugubre luna, / dimmi, sei tu che infondi / malinconia? / O un tenero sguardo / mi sta velando in pianto?»

³⁴ Ivi. «La guardi in volto / la luna, e anch'io. / Languono sogni. / Se come da uno specchio / tu mirassi fino a me!»

³⁵ Sul viaggio in Giappone di Bal'mont si veda KONSTANTIN AZADOVSKIJ e ELENA D'JAKONOVA, *Bal'mont i Japonija*, Sankt Peterburg, Nestor-istorija 2017.

³⁶ Pubblicata per la prima volta in «Ogonek», 25 (1916).

³⁷ In «Utro Rossii», 50 (1917).

³⁸ Si veda LAURA SALMON, *Teoria della traduzione*, Milano, Franco Angeli 2017, pp. 202-209.

riferimento geografico del Monte Mikasa che marca il testo come appartenente alla cultura giapponese:

Под небом дальним
я думаю печально,
на месяц глядя:
горит ли этот месяц
и над горой Микаса?³⁹
(Nikolaj Novič)

Взгляни на огромность
Луны отдаленной
В просторе небес.
Не та же ли это,
Что в детстве, Луна?⁴⁰
(Konstantin Bal'mont)

Abe-No Nakamaro, l'autore del testo di partenza, era uno studioso giapponese inviato a studiare in Cina che non riuscì più a tornare in patria: questa poesia esprime una nostalgia malinconica per il paese perduto, e la voce lirica è quella di un poeta dislocato, in esilio, lontano dal proprio paesaggio e dalla propria lingua. Rimuovendo i *realia* giapponesi, tramite la strategia dell'omologazione, Bal'mont sceglie di spostare il senso di nostalgia da un piano spaziale a uno temporale, inserendo l'elemento dell'infanzia al posto del toponimo giapponese. Inoltre, l'inserimento della parola *prostor* ("spazio aperto") nella descrizione del paesaggio funziona quasi come un'iniezione di russità nel quadro generale, essendo un vocabolo tradizionalmente riferito allo spazio russo sconfinato, immaginato come domestico, proprio, nativo. Così come il poeta giapponese aveva infuso nella natura cinese a lui estranea l'elemento giapponese nativo del monte Mikasa, allo stesso modo Bal'mont confeziona una poesia carica di sensibilità russa e di identità spaziale.

Se Bal'mont utilizzò la strategia dell'omologazione, eliminando i *realia* giapponesi dal testo russo, Brjusov, in *Cvetiki višni* (*Fiorellini di ciliegio*) compose una poesia inserendo il toponimo Ikuto (in realtà Ikuta, il nome di un fiume che fa da sfondo a una leggenda giapponese riportata nell'antologia di Aston/Mendrin), senza usare nessuna tecnica di esplicitazione, la quale avrebbe reso il componimento più comprensibile a un lettore russo:

Цветики вишни,
Обрадуйте, падайте!

³⁹ НИКОЛАЈ НОВИЧ [pseud. di НИКОЛАЈ НИКОЛАЕВИЧ БАХТИН] (a cura di), *Pesni sta poëtov. Japonskaja antologija*, Sankt Peterburg, Sojkin 1905, p. 7. Traduzione interlineare: «Sotto un cielo lontano / io penso tristemente, / guardando la luna: / splendeva questa luna / anche sul monte Mikasa?»

⁴⁰ К. АЗАДОВСКИЈ е Е. Д'ЈАКОНОВА, *Bal'mont i Japonija*, cit., p. 179. «Cielo infinito / guarda l'immensa / luna lontana. / Non è la stessa / della mia infanzia?»

В городе лишний,
Ветром, как вы, я гоним
К волнам Икуто седым...⁴¹

Nel caso di Brjusov traduttore e poeta, siamo quindi di fronte a una strategia opposta rispetto a quella adoperata da Bal'mont: Brjusov utilizzava la tecnica dell'estraniamento traduttivo, che si attua quando «l'autore si riferisce a qualcosa di ignoto e incomprensibile per il lettore senza fornire spiegazioni, al deliberato scopo di suscitare una sensazione di esclusione ed estraneità». ⁴² Estraneità, però, soltanto a livello contenutistico: l'orecchio russo, che si aspetta la presenza delle rime in un componimento poetico, viene accontentato. Fin qui, quindi, si delinea una tendenza a ibridare la forma originale giapponese – breve e senza rime, e per questo avvertita come esotica – con qualche elemento che si possa ricondurre immediatamente ai canoni formali della poesia russa.

Un terzo caso ancora è rappresentato da Andrej Belyj, che adottò nei confronti della tradizione giapponese un approccio poco legato ai testi di partenza e poco attento alle specificità metriche dei generi nipponici, ma più focalizzato sul portato filosofico, componendo in maniera molto più libera e personale rispetto a Brjusov e Bal'mont. Belyj scrisse cinque *tanka* e li inserì all'interno della raccolta poetica *Zvezda (La stella)*,⁴³ scritta nel periodo 1914-1918. Anche se il poeta segnalò i suoi componimenti con il titolo *tanka*, le poesie in realtà non lo sono mai completamente, in quanto Belyj utilizzò versi lunghi fino al novenario, con la rima sempre presente. Più che per forma, dunque, queste composizioni sono vicine alla tradizione giapponese per la loro componente filosofica e per la tendenza alla riflessione sul legame tra gli elementi naturali e la condizione umana. Questo distacco dalle regole del canone giapponese si tradusse in un più alto grado di rielaborazione dei temi nipponici, se confrontato con i tentativi poetici di Brjusov e Bal'mont. Vi si rintraccia, ad esempio, la simbologia dei colori tipica della sua opera:

Твоих очей голубизна
Мне в душу ветерком пахнула:
Тобой душа озарена...
Вот вешним щебетом она
В голубизну перепорхнула.⁴⁴

Светлы, легки лазури...
Они — черны, без дна;
Там — мировые бури.

⁴¹ V. BRJUSOV, *Sny človečestva*, cit., p. 388. «In pioggia di fior' / il ciliegio svanisca! / Io soffro in città, / sarò fiore nel vento / su Ikuto, onda grigia...»

⁴² L. SALMON, *Teoria della traduzione*, cit., p. 204.

⁴³ ANDREJ BELYJ, *Zvezda. Novye Stichi*, Peterburg, Gosudarstvennoe izdatel'stvo 1922, pp. 46-50.

⁴⁴ A. BELYJ, *Zvezda*, cit., p. 47. «Ha fiato vento in me / il turchino dei tuoi occhi: / con te l'anima è luce. / Volteggiava in primavera, / in un cinguettio turchino».

Так жизни тишина:
Она, как ночь, черна.⁴⁵

L'analisi del *tanka* *Žizn'* (*La vita*), compiuta dallo stesso Belyj anni più tardi, conferma come l'attenzione del poeta fosse principalmente rivolta non alla stretta osservanza del conto delle sillabe, quanto piuttosto al contenuto filosofico della forma giapponese e al pensiero visivo al centro del componimento. Addirittura Belyj sembrò dimenticare il titolo originale, chiamando invece il componimento *Motylek* (*Farfalla*), dall'immagine centrale del componimento:

La poesia *Farfalla* è, metricamente parlando, un *tanka*, composto cioè da cinque versi. I primi versi forniscono un'immagine, mentre gli ultimi due rivelano un pensiero, posto dentro a un'immagine. La disposizione del *tanka* è la seguente:

1. Sull'erba una farfalla — [*nad travoj motylek*]
 2. Un fiorellino aereo [*samoletnyj cvetok...*]
 3. Così anch'io: nel vento – morte – [*tak i ja: v veter – smert' –*]
 4. Su di me, stelo [*nad soboj, stebel'kom*]
 5. Volerò farfalla [*proleču motyl'kom*]
- I versi 1 e 2 forniscono l'immagine, e il 4 e il 5 la rivelano.⁴⁶

Il *tanka* è quindi descritto soltanto in virtù della quantità di versi e non della quantità di sillabe. La struttura compositiva, che presenta metafore visuali e schematiche contrapposizioni di parole/immagini, suscita in Belyj l'esigenza di effettuare un nuovo montaggio del *tanka*, a più di dieci anni di distanza dalla prima stesura. Belyj suggerisce una nuova combinazione dei versi sulla pagina, dimostrando una spiccata attenzione per gli aspetti grafici del testo, di fatto stravolgendo la struttura iniziale del *tanka* e recuperando quell'aspetto geroglifico che era stato messo in risalto anni prima nella recensione di Brjusov all'antologia giapponese:

Ma questa stessa poesia ha un'altra intonazione, esemplificata come segue:

Sull'erba [*nad travoj*]
Una farfalla [*motylek*]
Aereo [*samoletnyj*]
Fiorellino — [*cvetok*]

– Così [*tak*]
Anch'io: – [*i ja:*]

⁴⁵ *Ibid.*, p. 50. «Lievi, lucenti azzurri... / neri, e senza fondo, / là, le lotte del mondo. / E la vita silente / è come notte, nera».

⁴⁶ ANDREJ BELYJ, *Stichotvorenija i poëmy*, Moskva-Leningrad, Sovetskij pisatel' 1966, p. 565.

Nel vento – [*v veter*]
 Morte – [*smert'*]

Su di me, [*nad soboj,*]
 Stelo, – [*stebel'kom*]
 Volerò [*proleču*]
 Farfalla. [*motyl'kom.*]

In cosa differisce l'intonazione della seconda versione dalla prima? L'aver portato fuori la terza strofa in un'altra fila perpendicolare e la sua ripartizione in due strofe di due versi ciascuna non soltanto raddoppia, ma quadruplica gli accenti del terzo verso, cioè «Così anch'io» [*tak i ja*]; con ciò l'accento del *tanka* si trasferisce dalla fine alla metà: il *tanka* cessa di essere un *tanka* [...] Nella prima parte si sottolinea la leggerezza dello sfarfallio; nella seconda parte viene strappato il velo su questa leggerezza; nella prima parte scorgo il veloce sfarfallio della farfalla, nella seconda vedo la profondità filosofica dello sfarfallio; la prima parte è “allegretto”, la seconda “andante”. Di fronte allo spazio vuoto tra i versi ho pensato a quello che per me era più importante sottolineare, e ho capito che era il pensiero, e non l'immagine (qualche volta accade il contrario, è più importante annegare il pensiero nell'immagine).⁴⁷

La discussione belyjana del componimento è inserita in una più ampia ri-considerazione della metrica, dell'uso della rima e della disposizione grafica del testo. Belyj, mediante l'esempio del *tanka*, sembra teorizzare un superamento dei metri classici e dei loro accenti, per andare in una direzione più visuale, dove gli accenti sono legati alla disposizione delle parole sulla pagina: «il pensiero canonico – la posizione orizzontale del verso – ho cercato di rimpiazzarlo con una catena perpendicolare di parole distribuite in spazi bianchi intenzionali che corrispondono agli accenti e alle pause che io sento».⁴⁸ La cesura tipica dei componimenti brevi giapponesi, che separa tradizionalmente l'immagine naturale e animale dalla riflessione sulla natura umana, si era trasformata nella poetica belyjana in una sospensione visiva e sonora in grado di rivelare la posizione degli accenti e delle pause.

Brjusov, dunque, aveva sfruttato le forme giapponesi come un laboratorio per esercitarsi sull'importazione di metri stranieri nella poesia russa, pur mantenendo intatta la presenza della rima; Bal'mont aveva rispettato l'assenza della rima degli originali giapponesi nelle sue traduzioni, ma aveva compensato tale estraniamento sonoro con l'uso dell'omologazione, mentre nei com-

⁴⁷ A. BELYJ, *Stichotvorenija i poëmy*, cit., p. 565. Come emerge dai materiali d'archivio pubblicati da Lavrov, nel 1920 Belyj aveva concepito un'edizione separata di un unico *tanka* («Lievi, lucenti azzurri...»), in forma di libretto d'autore, un manoscritto autografo che presentava un'illustrazione per ognuno dei cinque versi del *tanka*. In un primo periodo, dunque, sembrava prevalere la dimensione visuale su quella dell'idea; si veda ALEKSANDR LAVROV, *Materialy Andreja Belogo v Rukopisnom otdele Puškinskogo doma*, in *Ežegodnik Rukopisnogo otdela Puškinskogo doma na 1979 god*, Leningrad, Nauka – Leningradskoe otdelenie 1981, pp. 33-36.

⁴⁸ A. BELYJ, *Stichotvorenija i poëmy*, cit., p. 565.

ponenti originali aveva sfruttato tanto la rima, quanto il metro più classico, come il sonetto; Belyj, infine, aveva operato su un piano più astratto e il *tanka* giapponese gli era servito come punto di svolta per liberarsi dal «corsetto metrico»⁴⁹ del verso classico, mantenendo però la rima così cara all'orecchio russo.⁵⁰

4

In luogo di conclusione, può essere utile allargare brevemente lo sguardo, accennando a due esempi tratti dalla musica e dall'arte pittorica che, insieme al teatro, furono influenzate anch'esse dalla cultura giapponese, per provare a individuare procedimenti di ibridazione analoghi a quelli già individuati in poesia, ovvero la rima e l'omologazione. Nella musica russa interessata alla ricreazione di un immaginario giapponese furono ancora una volta la difformità formale tra i due sistemi poetici e le conseguenti riflessioni sulla modalità di traduzione da un sistema all'altro a influenzare la composizione. Due compositori russi nel periodo simbolista si ispirarono direttamente ed esplicitamente alla cultura giapponese, non tanto mediata dalla musica giapponese, quanto piuttosto dalla letteratura e dalle arti visive: Igor' Stravinskij nel 1912-13 compose *Tri stichotvorenija iz japonskoj liriki* (*Tre poesie dalla lirica giapponese*) e Aleksandr Senšin nel 1913 scrisse *Iz japonskich antologij* (*Da antologie giapponesi*). I componimenti di Stravinskij e Senšin portano dunque già nel titolo un chiaro riferimento alle forme letterarie nipponiche che plasmarono la loro visione del paese. Stravinskij si dichiarava un grande appassionato di dipinti giapponesi e, mentre componeva *Le sacre du printemps*, scoprì la cultura giapponese, rimanendo colpito soprattutto dalla bidimensionalità dell'arte orientale:

Nel momento in cui mi apprestavo a concludere la parte strumentale di *Sacre du printemps* lavoravo a un'altra composizione che mi stava molto a cuore. D'estate avevo letto un volumetto antologico di poesie giapponesi con componimenti di autori antichi, formati di poche righe soltanto. L'impressione che avevano suscitato in me mi ricordava stranamente quella che mi avevano fatto tempo prima le incisioni giapponesi.⁵¹

Il compositore, nella sua attività musicale, cercò di tradurre in musica la prospettiva lineare giapponese, guardando alla letteratura, e in particolare alle traduzioni di *haiku* in lingua russa basate sul sistema sillabo-tonico:

⁴⁹ Ivi.

⁵⁰ Salmon nota come la rima sia stata «fondamento della poesia russa otto- e novecentesca», mentre l'assenza della rima corrisponda più a una variante popolare della poesia colta. LAURA SALMON, *Stornelli filosofici con raffinatezze umoristiche: progetto di traduzione dei "gariki" di I. Guberman*, in «Kwartalnik Neofilologiczny», LXIV/4 (2017), p. 458.

⁵¹ IGOR' STRAVINSKIJ, *Chronika moej žizni* [*Chronicle of my Life*, London 1936], Leningrad, Muzgiz 1963, p. 89.

[...] la risoluzione grafica dei problemi di prospettiva e di volume che osserviamo presso i giapponesi suscitò in me il desiderio di trovare un qualche equivalente di questo tipo anche nella musica. La traduzione russa di queste poesie era perfettamente adatta al mio scopo: è noto, infatti, che la poesia russa mantiene soltanto l'accento tonico. Ho intrapreso questo lavoro e ho raggiunto quello che volevo lavorando sulla metrica e sul ritmo; sarebbe però troppo complesso spiegare qui quello che ho fatto.⁵²

Il primo dei tre componimenti usati da Stravinskij nella sua opera può essere così trascritto in forma di *tanka* di 31 sillabe, ma non perfettamente aderente allo schema 5-7-5-7-7:

Я белые цветы
в саду тебе хотела показать
но снег пошел
не разорвать где снег
и где(-е) цветы.⁵³

Per ottenere 31 sillabe, come nel *tanka* tradizionale, è necessaria la trasformazione del monosillabo *gde* ("dove") in bisillabo, tramite una sorta di allungamento di compenso del suono *e* che, più che rifarsi alla metrica classica, sembra essere un'imitazione dell'oralità, ed è reso nella scrittura musicale come una legatura di valore.



Figura 1. Dettaglio da IGOR' STRAVINSKIJ, *Tre poesie dalla lirica giapponese* [Ustilug, 1912].⁵⁴

È indicativo il fatto che Stravinskij riprese il procedere brjusoviano e belyjano nei confronti della trasposizione in russo dei componimenti giapponesi: anche nel brevissimo pezzo musicale di esplicita ispirazione orientale, Stravinskij utilizza una vera e propria rima musicale, mimando la scrittura poetica russa. L'ultima nota di ogni misura contenente il canto si conclude con la stessa nota (mi), e addirittura le prime due misure del canto terminano con le stesse tre note (do-sol-mi), e le ultime due con le stesse due (sol-mi).

⁵² Ivi.

⁵³ Traduzione interlineare: «Io i bianchi fiori / in giardino volevo mostrarti / ma venne la neve / non si distingue dove sia la neve / e dove i fiori».

⁵⁴ IGOR' STRAVINSKIJ, *Tri stichotvorenija iz japonskoj liriki*, London, Boosey & Hawkes 1947, p. 58.

Moderato

Canto

Я бѣ-ды - е цвѣ-ты
въ са-ду те - бѣ хо-тѣ - ла по - ка - зать.
Но снѣгъ по - шель.
Не ра - во - брать, гдѣ снѣгъ
и гдѣ — цвѣ - ты!

Figura 2. Rime nella linea di canto, dettagli da IGOR' STRAVINSKIJ, *Tre poesie dalla lirica giapponese* [Ustilug, 1912].⁵⁵

Nel mondo dell'arte visuale, infine, ci fu una più omogenea interazione tra opere appartenenti allo stesso medium: se Stravinskij era stato maggiormente ispirato dalla letteratura e dalla pittura giapponese per la composizione musicale, l'arte russa si interessò invece di arte giapponese. Di pari passo con il coevo *Japonisme* europeo, anche in Russia vi fu infatti una fascinazione per l'arte nipponica, a partire dalle prime importazioni e dagli allestimenti di mostre di opere di pittori giapponesi.⁵⁶ L'artista Aleksandr Benois (Benua), curatore della rivista «Mir Iskusstva», sintetizzava così le sue (e quelle della sua cerchia) predilizioni: «molti di noi hanno comprato collezioni di stampe giapponesi e Hokusai, Hiroshige, Kuniyoshi, Utamaro sono diventati i nostri preferiti». ⁵⁷ Nel primo numero del 1902 della rivista, dedicato a Pietroburgo, erano state inserite numerose illustrazioni – tra cui spiccavano le xilografie di Anna Ostroumova-Lebedeva – in cui la capitale russa era raffigurata secondo i dettami della pittura giapponese.

Parimenti, anche nelle opere del pittore Mstislav Dobužinskij, fortemente influenzato dagli *ukiyo-e*, stampe tradizionali giapponesi su carta, era la città di Pietroburgo a essere dipinta seguendo le tecniche dell'arte nipponica, con gradazione tonale, contrasti, prospettiva bidimensionale, ornamento, filigra-

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ Per approfondire, oltre agli studi già citati nella nota 19, si veda ANNA ZAV'JALOVA, *Mir iskusstva. Japonizm*, Moskva, BuksMArt 2014, volume corredato di numerose riproduzioni di esempi pittorici.

⁵⁷ ALEKSANDR BENUA, *Moi vospominanija. V 5 kn.*, Kn. 2, Moskva, Nauka 1990, p. 369.

ne e assenza di volti umani.⁵⁸ La rappresentazione della Pietroburgo imperiale come paesaggio tradizionale giapponese può essere dunque intesa come un equivalente pittorico all'omologazione traduttiva già incontrata negli esempi poetici: trasportando nel paesaggio urbano pietroburchese le inquadrature giapponesi si ibridò l'elemento totalmente esotico del paese orientale con una topografia nativa e fortemente identitaria.

⁵⁸ SVITLANA SHIELLS, *Mstislav Dobuzhinsky and ukiyo-e: new visual horizons*, in «Menotyra», XXV/1 (2018), p. 119.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AŠUKIN, NIKOLAJ (a cura di), *Valerij Brjusov v avtobiografičeskich zapisjach, piš'mach, vospominanijach sovremennikov i otzvyvach kritiki*, Moskva, Federacija 1929.
- ASTON, WILLIAM GEORGE, *A History of Japanese Literature*, London, William Heinemann 1899.
- ID., *Istorija japonskoj literatury*, per. s angl. VASILIIJA MENDRINA, Vladivostok, Dal'nij Vostok 1904.
- AZADOVSKIJ, KONSTANTIN e ELENA D'JAKONOVA, *Bal'mont i Japonija*, Sankt Peterburg, Nestor-istorija 2017.
- BAGNO, VSEVOLOD (a cura di), *Res traductonica. Perevod i sravnitel'noe izučenie literatur. K vosmidesjatiletiju Ju.D. Levina*, Sankt Peterburg, Nauka 2000.
- BAL'MONT, KONSTANTIN, *Japonskie pesni*, in «Birževye vedomosti», 26 giugno (1916), p. 2.
- BARTLETT, ROSAMUND, *The Russo-Japanese War in Russian Cultural Consciousness*, in «The Russian Review», LXVII/1 (2008), pp. 8-33.
- BELYJ, ANDREJ, *Zvezda. Novye Stichi*, Peterburg, Gosudarstvennoe izdatel'stvo 1922.
- ID., *Stichotvorenija i poëmy*, Moskva-Leningrad, Sovetskij pisatel' 1966.
- BENUA, ALEKSANDR, *Moi vospominanija. V 5 kn.*, Moskva, Nauka 1990.
- BIDNEY, MARTIN, *Shelley in the Mind of the Russian Symbolist Bal'mont: Six Kinds of Influence/Appropriation*, in «Comparative Literature Studies», XXV/1 (1988), pp. 57-71.
- BLOK, ALEKSANDR, *Sobranie sočinenij v 8-mi tomach*, t. 5, Moskva-Leningrad, Gosudarstvennoe izdatel'stvo chudožestvennoj literatury 1962.
- BRJUSOV, VALERIJ, *Sny čelovečestva*, in Id., *Sobranie sočinenij v semi tomach*, t. 2, Moskva, Chudožestvennaja literatura 1973, pp. 311-393.
- ID., *Primečanija. Iz sbornika Opyty*, in Id., *Sobranie sočinenij v semi tomach*, t. 3, Moskva, Chudožestvennaja literatura 1974, pp. 541-544.
- DAVYDOVA, LARISA, *Klassičeskie japonskie tanka v russkoj poezii: osobennosti genezisa i funkcionirovanija*, in «Filologičeskie nauki. Voprosy teorii i praktiki», XXXII/2 (2014), pp. 70-74.
- D'JAKONOVA, ELENA, «Ja videl son, čto každir tam poet...». *Obrazy Japonii v poezii serebrjanogo veka*, in «Ežegodnik Japonija» (2017), pp. 283-306.
- ËTKIND, EFIM, *Baudelaire en langue russe*, in «Europe», VL/456-457 (1967), pp. 252-261.
- FERRARI, ALDO, *La cultura russa e il Caucaso. Il caso armeno*, in «Studi Slavistici», II/1 (2005), pp. 137-156.
- FRIEDBERG, MAURICE, *Literary Translation in Russia: a Cultural History*, University Park, Pa., Pennsylvania State University Press 1997.
- GASPAROV, MICHAIL, *Očerki istorii russkogo sticha. Metrika, ritmika, rifma, strofika*, Moskva, Nauka 1984.
- ID., *Russkie stichi 1890-čh – 1925-go godov v kommentarijach*, Moskva, Vyššaja škola 1993.
- LAVROV, ALEKSANDR, *Materialy Andreja Belogo v Rukopisnom otdele Puškinskogo doma*, in *Ežegodnik Rukopisnogo otdela Puškinskogo doma na 1979 god*, Leningrad, Nauka – Leningradskoe otdelenie 1981, pp. 29-79.
- LEVIN, JURIJ D. (a cura di), *Istorija russkoj perevodnoj chudožestvennoj literatury*, tt. 1-2, Sankt Peterburg – Köln [etc.], Dmitrij Bulanin – Böhlau 1995-1996.

- LIM, SUSANNA SOOJUNG, *China and Japan in the Russian Imagination. To the Ends of the Orient*, London, Routledge 2013.
- MIKHAILOVA, YULIA e WILLIAM M. STEELE (a cura di), *Japan and Russia. Three Centuries of Mutual Images*, Folkestone, Global Oriental 2008.
- MOLODJAKOV, VASILIJ, *Obraz Japonii v Evrope i Rossii vtoroj poloviny XIX – načala XX veka*, Moskva, Institut Vostokovedenija RAN 1996.
- NIVAT, GEORGE, *Du panmongolisme au Mouvement eurasiatique: histoire d'un thème littéraire*, in «Cahiers du monde russe et soviétique», VII/3 (1966), pp. 460-478.
- NOVIČ, NIKOLAJ [pseud. di NIKOLAJ NIKOLAEVIČ BACHTIN] (a cura di), *Pesni sta poetov. Japonskaja antologija*, Sankt Peterburg, Sojkin 1905.
- ORLICKIJ, JURIJ, *Problemy teorii sticha*, Leningrad, Nauka 1984.
- POLONSKY, RACHEL, *Translating Whitman, Mistranslating Bal'mont*, in «The Slavonic and East European Review», LXXV/3 (1997), pp. 401-421.
- EAD., *English Literature and the Russian Aesthetic Renaissance*, Cambridge, Cambridge University Press 1998.
- RAČINSKIJ, GRIGORIJ, *Japonskaja poezija*, Moskva, Izdatel'stvo Musaget 1914.
- RUKAVIŠNIKOV, IVAN, *Tanka*, in *Literaturnaja enciklopedija. Slovar' literaturnych terminov. V 2-ch t., t. 2*, Moskva-Leningrad, L.D. Frenkel' 1925, pp. 903-906.
- SALMON, LAURA, *Stornelli filosofici con raffinatezze umoristiche: progetto di traduzione dei "gariki" di I. Guberman*, in «Kwartalnik Neofilologiczny», LXIV/4 (2017), pp. 433-444.
- EAD., *Teoria della traduzione*, Milano, Franco Angeli 2017.
- SCHIMMELPENNING VAN DER OYE, DAVID, *Toward the Rising Sun. Russian Ideologies of Empire and the Path to the War with Japan*, DeKalb, Ill., Northern Illinois University Press 2001.
- SHIELLS, SVITLANA, *Mstislav Dobuzhinsky and ukiyo-e: new visual horizons*, in «Menotyra», XXV/1 (2018), pp. 110-124.
- STEINBERG, JOHN W. et al. (a cura di), *The Russo-Japanese War in Global Perspective: World War Zero*, Leiden, Brill 2005.
- STONE, JONATHAN, *The Institutions of Russian Modernism. Conceptualizing, Publishing, and Reading Symbolism*, Evanston, Ill., Northwestern University Press 2017.
- STRAVINSKIJ, IGOR', *Tri stichotvorenija iz japonskoj liriki*, London, Boosey & Hawkes 1947.
- ID., *Chronika moej žizni [Chronicle of my Life]*, London 1936], Leningrad, Muzgiz 1963.
- WELLS, DAVID e SARA WILSON (a cura di), *The Russo-Japanese War in Cultural Perspective, 1904-1905*, Houndmills, Macmillan 1999.
- ZAV'JALOVA, ANNA, *Mir iskusstva. Japonizm*, Moskva, BuksMArt 2014.



PAROLE CHIAVE

Simbolismo russo; *haiku*; traduzione; *Japonisme*; Valerij Brjusov; Konstantin Bal'mont; Andrej Belyj



NOTIZIE DELL'AUTORE

Martina Morabito, Dottore di ricerca in Letteratura russa con una tesi sulla costruzione delle geografie identitarie durante il periodo simbolista discussa presso l'Università di Genova, è attualmente docente a contratto all'Università Statale di Urbino Carlo Bo, dove insegna Letteratura russa e Cultura russa, e presso l'Università Statale di Milano. Tra i suoi principali interessi di ricerca vi sono la cartografia letteraria, l'Orientalismo russo, il Formalismo. Ha tradotto in italiano gli *haiku* e i *tanka* di Belyj, Brjusov e Bal'mont nel volume *Crisantemi in coppa, versi di canzoni*, pubblicato da San Marco dei Giustiniani nel 2017.

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

MARTINA MORABITO, *Forme giapponesi nella lirica simbolista russa*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», XIV (2020)



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza [Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported](#); pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.