

Daniel Gahnertz

NON SENZA TITOLO

haiku in tre lingue

Traduzione di Stefania Renzetti



© qudulibri - prima edizione luglio 2014

Progetto grafico: Sara Franco, Balduzzi Copy Center (BO)

Stampa: LegoDigit (Lavis, TN)

isbn 978-88-908513-4-6

Questo volume è stato realizzato con il contributo di supporto alle traduzioni fornito dallo Swedish Arts Council

In copertina: *Murasaki Neko* di Eleonora Santini

Illustrazione interna di Eleonora Santini

qudulibri - edizioni e servizi editoriali

Via Mazzini, 85 - 40137 Bologna - Tel./Fax +39 051 393865

info.qudulibri@yahoo.it - qudulibri.wordpress.com

La riproduzione non nei limiti di legge con qualsiasi processo di duplicazione delle pubblicazioni tutelate dal diritto d'autore è vietata e penalmente perseguibile ai sensi della legge 22 aprile 1941, n. 633. Quest'opera è protetta ai sensi della legge sul diritto d'autore e delle convenzioni internazionali per la protezione del diritto d'autore. Al di fuori dei limiti di legge, nessuna parte di questa pubblicazione può quindi essere riprodotta, memorizzata o trasmessa con qualsiasi mezzo e in qualsiasi forma senza l'autorizzazione scritta dell'editore. In caso di riproduzioni abusive si procederà d'ufficio a norma di legge. L'editore è a disposizione degli aventi diritto con i quali non è stato possibile comunicare.

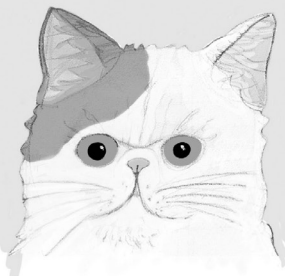
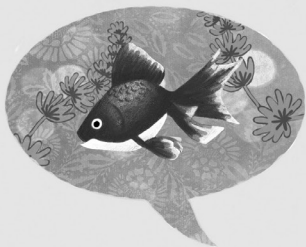
Daniel Gahnertz

NON SENZA TITOLO

haiku in tre lingue

Traduzione di Stefania Renzetti

collana ku



Introduzione
di Giorgio Weiss di Valbranca

La raccolta di un centinaio di haiku del poeta svedese Daniel Gahnertz, per i caratteri della editrice qudulibri di Patrizia Dughero, risulta essere, in pratica, la riproduzione per intero dei testi di Gahnertz che sono stati pubblicati, nel corso degli anni, nelle antologie, dal 2008 al 2013, del Premio Internazionale Capoliveri Haiku (attualmente Premio mondiale).

Lo scrivente ha ideato e condotto, insieme all'Amministrazione Comunale di Capoliveri, tale Premio fin dal 2000, per cui accoglie con piacere l'invito degli editori a formulare una prefazione.

Nel 2008 il Premio (Sindaco di Capoliveri Ruggero Barbetti e Assessore alla Cultura Carlo Alberto Ridi) aprì le porte ad haiku scritti nella loro lingua madre dai cittadini dell'Unione Europea. Questa decisione creò varie problematiche: la diffusione del bando in campo internazionale, la traduzione dei versi, la valutazione del rispetto della forma metrica. Ma queste fatiche furono ampiamente ripagate dagli ospiti stranieri, che rilasciarono lettere e interviste con frasi di ammirazione per i luoghi visitati e di gradimento per l'accoglienza ricevuta.

E qui entra in ballo Daniel Gahnertz, svedese di Goeteborg, che affascina la Giuria con la sua straordinaria capacità di impadronirsi facilmente del topos ambientale elbano: cavallucci marini, le api della bandiera napoleonica, la piatta Pianosa, lo Scorfano rosso.

E quando Claudia Lanzoni, Capo Ufficio Stampa del Premio, lo intervista, lui scrive: "L'Elba è di gran lunga il

posto più bello dove sia mai stato. Sono affascinato dalla natura e dal centro storico di Capoliveri, così raccolto e antico. Mi piace soprattutto il fatto che è molto verde, e poi... le lucciole... io non avevo mai visto le lucciole, qui è pieno di lucciole, per me le lucciole sono come dei piccoli haiku.”

Attualmente anche Cia Erander, la compagna di Daniel, si è rivelata, a sua volta, una poetessa affascinante con i suoi haiku dalla vorticoso e sensuale immaginazione.

Inte utan titel

Non senza titolo

Not without title

Högsommartristess -
bilar i värmevågor
köar till havet.

Tedio d'estate -
onde calde d'auto
code per il mare.

Peak summer boredom -
cars in heat waves
queuing to the sea.

Vattendropparna
på båtens fönsterruta
andas av farten.

Gocce d'acqua
sull'oblò della barca
respirano con la velocità.

Water drops
on the ship's window
breathe of the speed.

När vi var sjöhästar på Elba

*Quando eravamo
cavallucci marini all'Elba*

When we were seahorses on Elba

Vågor mot klippor -
rottweilern fyller himlen
med moln av måsar.

Onde su scogli -
un rottweiler copre il cielo
con nubi di gabbiani.

Waves against rocks -
a rottweiler fills the sky
with clouds of gulls.

Bin blir fjärilar
på den fladdrande flaggan -
havslinjens hägring.

Le api son farfalle
sulla bandiera al vento -
miraggio d'orizzonte.

Bees become butterflies
on the fluttering flag -
sea line's mirage.

Nybyggd strandvilla -
katten sneglar inte ens
åt "privat"- skylten.

Villa nuova al mare -
il gatto ignora
la scritta "privato".

New villa by the sea -
the cat doesn't even glance
to the "private"- sign.

Strandvykortens ord
platta som Pianosa -
eldflugor, stjärnfall.

Testo di cartolina
piatto come Pianosa -
luciole, stelle cadenti.

Words from beach postcards
flatter than Pianosa -
fireflies, falling stars.

Den sista kvällen
blir fulast och mest smakfull -
Scorfano rosso.

L'ultima sera
la più brutta e gustosa -
Scorfano rosso.

The last evening
becomes the ugliest and most tasty -
Scorfano rosso.

Vid fiskebåten
jamar en katt utan ljud -
Mistralmotvind.

Accanto al peschereccio
gatto miagola afono -
Maestrale contro.

By the fishing boat
a cat meows without sound -
Mistral headwind.

Fåglar som inte twittrar

Uccelli che non twittano

Birds that don't twitter

Koltrastsång från ön
i den flammande skogssjön -
kylig vårskymning.

Merlo canta dall'isola
del lago infuocato -
freddo crepuscolo di primavera.

Black bird's song from the island
in the flaming forest lake -
chilly spring dusk.

Disig nymåne -
den gamla eken vaknar
med: "ho-o, o-o".

Vago novilunio -
la vecchia quercia si sveglia
al: "uh, uh, uh" del gufo.

Hazy new moon -
the old oak tree wakes up
with: "oh-o, o-o".

Morgonpigg hackspett -
huvudet dagen efter
midsommarfesten.

Un picchio all'alba -
la testa, il giorno dopo
la festa di Mezz'estate.

Early woodpecker -
the head the day after
the Midsummer party.

Nötväcken rusar
upp och ner för trädstammen -
kikarna nickar.

Picchio muratore
va su e giù per il tronco -
il binocolo annuisce.

Nuthatch rushing
up and down the tree trunk -
binoculars nod.

Hjärtskärande ljud
från en vajande talltopp -
*kattastrof*tillstånd.

Suono straziante
dalla cima ondeggiante di un pino -
stato per *Micioso*.

Heartbreaking sound
from a swaying pine tree top -
state of *catastrophy*.

Havets läckerheter

Delizie di mare

Seafood delight

Frutti di mare -
after lite vin lossnar
vi från våra skal.

Frutti di mare -
dopo un po' di vino
usciamo dai gusci.

Frutti di mare -
after some wine we loosen
from our shells.

Minerad havsbädd -
sjöborrar är mildare
i ravioli.

Fondo marino minato -
i ricci sono più delicati
nei ravioli.

Mined sea bed -
sea urchins are more lenient
in ravioli.

Tjock gammal cyklist
flåsar fram över vattnet -
trampbåt med lat fru.

Vecchio ciclista grasso
avanza ansante sull'acqua -
pedalò con moglie pigra.

Fat old cyclist
is puffing over the water -
pedal boat with lazy wife.

Stringbikinitjej -
halva stranden vaknar upp
ur siestans sömn.

Ragazza in tanga -
mezza spiaggia si desta
dalla siesta.

String bikini girl -
half the beach wakes up
from siesta sleep.

Dikten om havet
blåser iväg när jag ser
ut över havet.

La poesia sul mare
vola via quando lo sguardo
volgo oltre il mare.

The poem about the sea
blows away when I see
out over the sea.

Monovokala haikudikter

Haiku monovocalici

Monovocalic haiku poems

“Bara bananglass
tack” sa sandstrandsvarma jag -
tankarna svalnar.

“Solo gelato alla banana
grazie” dissi accaldato di spiaggia -
le idee si rinfrescano.

“Only banana ice cream
thanks” sandy beach hot I said -
thoughts are cooling.

Efter desserten -
exegetexcellens med
excerptexcesser.

Dopo il dessert -
eccellenze da esegeta
con eccessi di estratti.

After the dessert -
the exegete's excellence
with excerpt excesses.

Vitt vin i ishink -
mitt i din kiwiiris
finns mitt livs vinstblick.

Vino bianco in secchiello di ghiaccio -
al centro della tua iride kiwi
il segno vittorioso della mia vita.

White wine in ice bucket -
in the middle of your kiwi iris
is my life in a winning glance.

Rombo tog stor rom
och botoxrobotlog morskt -
ocool kombo.

Un romano con un gran rum
e ghigno botulinico da robot -
non un granché come combinazione.

A Roman drank a big rum
and smiled boldly like a robot with botox -
uncool combo.

Purung urdjursfrukt
ur lugnt kustdjup - sund lunchkund
plus rund fru: ”mums-mums!”.

Frutti di mare freschissimi
dal quieto fondale costiero - sano avventore a pranzo
con moglie formosa: “gnam-gnam!”.

Fresh seafood
from calm coast depth - healthy lunch customer
plus chubby wife: “yummy-yummy!”.

Silverhimlar: 5 dikter om svalor

*Cieli d'argento: 5 poesie sulle
rondini*

*Silver skies: 5 poems about
swallows*

Blodapelsinjuice -
en arla svala fångar
myggan fylld med mig.

Succo d'arancia rossa -
rondine mattiniera cattura
la mosca che ha bevuto con me.

Blood orange juice -
an early swallow catches
the mosquito filled with me.

Tornseglarparet
efter akrobatiksex -
siesta på hög höjd.

Coppia di rondoni
dopo il sesso acrobatico -
siesta ad alta quota.

Swift couple
after acrobatic sex -
siesta on high altitude.

Kattens framtassar
mot det lilla vindsfönstret -
svalan u-svänger.

Zampe di gatto
sulla finestra della soffitta -
rondine inverte a U.

Cat's forepaws
against the little garret window -
the swallow makes an u-turn.

Svalföräldrarna
susar runt sommarstugan -
ljuden av barndom.

Coppia di rondini
vola intorno alla casa estiva -
suoni d'infanzia.

A pair of swallows
swishing around the summer house -
sounds of childhood.

Skymningen speglas
i ögonen på flugan
i svalungens gap.

Il crepuscolo si specchia
negli occhi della mosca
nel becco del pulcino di rondine.

Dusk reflected
in the eyes of the fly
in the baby swallow's mouth.

Tre kattungar

Tre gattini

Three kittens

Den svarta kattungen
jamar utan ljud -
motvinden.

Gattino nero
miagola senza suono -
controvento.

The black kitten
meows without sound -
headwind.

Den vita kattungen
blir bara ögon -
den första snön.

Gattino bianco
è solo occhi -
la prima neve.

The white kitten
becomes all eyes -
first snow.

Den röda kattungen
blir skymningen
vid fönstret.

Gattino rosso
si fa crepuscolo
alla finestra.

The red kitten
turns into dusk
by the window.

Ett decennium av dikter

Un decennio di poesie

A decade of poems

Kattens trampdyna
mot ett nyputsat fönster -
tar på vårsolen.

Zampa di gatto
sulla finestra pulita -
tocca il sole di primavera.

Cat's footpad
against a newly polished window -
touching the spring sun.

Lövet från hösten
viks på mitten av vinden -
mars första fjärill.

Foglia d'autunno
piegata dal vento -
prima farfalla di marzo!.

Autumn leaf
folded in the middle by the wind -
first butterfly in March!.

Hos föräldrarna
passerade min barndom
och jag varandra.

Dai genitori
io e la mia infanzia
ci siamo passati accanto.

By the parents
me and my childhood
passed each other.

Tystnaden väntar -
en hiss skjuts upp
in i framtiden.

Il silenzio attende -
ascensore r(e)inviato
nel futuro.

Silence waits -
an elevator is launched
into the future.

Buren av hjärtslag -
kattungen lämnar sig själv
i ett par händer.

In gabbia, col batticuore
il gattino si affida
a un paio di mani.

Carried by heart beats -
the kitten leaves itself
in a pair of hands.

Sommarkastvinden
blandar från gräsklipparen
ljudet med lukten.

Raffica di vento estivo
confonde suono e odore
del tagliaerba.

Summer gust
mixing from the lawn mower
sound with smell.

Nya morrhår?
katten bara äter
en pappalångben.

Vibrisse nuove?
Il gatto sta solo mangiando
Una zampa di zanzarone.

New whiskers?
the cat just eats
a crane fly.

Nyårsraketen
skjuts upp och exploderar
redan nästa år.

Razzo di fine anno
parte ed esplode
nell'anno nuovo.

New year's rocket
is launched and explodes
already next year.

Sommarnattens vind
blåser inte ens genom
den nakna huden.

Brezza di notte d'estate
neanche attraversa
la pelle nuda.

Summer night's breeze
not even blowing through
the naked skin.

Bruset av livet
från semestertrafiken
på kyrkogården.

Brusio di vita
dal traffico festivo
al cimitero.

Noise of life
from holiday traffic
on the cemetery.

Livslinjerna möts
i en gammal handflata -
spårvagnshallarna.

Le linee della vita s'incontrano
sul palmo di una vecchia mano -
deposito di tram.

Life lines meet
in an old palm -
tram sheds.

Pannan mot fönstret -
drömmen om slutstationen
gör sina avtryck.

Fronte sul finestrino -
il sogno del capolinea
lascia l'impronta.

Forehead against the window -
a dream about the end station
makes its marks.

Tangentbordssmatter -
jagskriverihoporden
i sista sekund.

Rumore di tastiera -
scrivouttoattaccato
all'ultimo secondo.

Keybord clatter -
Iamwritingthewordstogether
in the last second.

Skuggsidor

Lati d'ombra

Sides of shadow

Den täta allén
finkammar
höstvindarna.

I fitto viale alberato
fa la piega
ai venti d'autunno.

The dense avenue
carefully combing
the autumn winds.

Flaggorna
i samma riktning
som hösten.

Bandiere
nella stessa direzione
dell'autunno.

Flags
in same direction
as the Autumn.

Drömmarna
spelar luftpiano
med hennes hand.

I sogni
suonano il piano nell'aria
con la mano di lei.

Dreams
playing air piano
with her hand.

Solnedgången
visar på tegelväggen
skuggan av stängslet.

Il tramonto
rivela sul muro di mattoni
l'ombra del recinto.

Sunset
shows on the brick wall
the shadow of the fence.

I stängslets tomrum
kapade perioder
av trädgrenar.

Nei vuoti del recinto
periodi potati
di rami d'albero.

Empty spaces of the fence
filled with cut times
of tree branches.

Nattens sista ljus
kvarglömt
i skybaren.

Ultima luce della notte
dimenticata
nello skybar.

Night's last light
left
in the sky bar.

Ett frågetecken?
dagen drar ut skuggan
från takkroken.

Un punto di domanda?
il giorno disegna
l'ombra del gancio del soffitto.

A question mark?
day pulls out the shadow
from the ceiling hook.

Skymningen
läser av
tallskogens streckkod.

Il crepuscolo
legge
il codice a barre della pineta.

Twilight
reads
the pine forest's barcode.

Jazzorkestern
på nöjesfältet
spelar skrik.

Orchestra jazz
al parco giochi
suona grida.

Jazz orchestra
at the amusement park
plays screams.

Blandade dikter

Poesie scelte

Mixed poems

Skyfall -

jag vill bara vara

din t-shirt.

Acquazzone -

voglio solo essere

la tua t-shirt.

Cloudburst -

I only want to be

your t-shirt.

Solnedgången
rör sig sakta uppåt
på ett moln.

Il tramonto
sale lento
su una nuvola.

Sunset slowly
moving upwards
on a cloud.

Dimma över ån -
ändernas kvackanden
flyter iväg.

Nebbia sul fiume -
lo starnazzare delle anitre
scivola via.

Fog over the river -
quackings from the ducks
float away.

Strömavbrottet
tänder vardagsrumsgolvet -
nymåne.

Il blackout
accende il pavimento del soggiorno -
novilunio.

Blackout
lits up the living room floor -
new moon.

Krockad skåpbil
med vindruta
av spindelväv.

Furgone tamponato
con parabrezza
a tela di ragno.

Crashed van
with windscreen
of cobwebs.

Strålkastarna
tänder backkrönet -
jag lyfter väskan.

Fari abbaglianti
accendono lo specchio retrovisore -
alzo la borsa.

Headlights
lit up the crest -
I lift my bag.

I dimman
efter cirkusen
bara lukten.

Nella nebbia
dopo il circo
solo l'odore.

In the fog
after the circus
just the smell.

Värmevågorna
stiger från stadens gator
söder om allt regn.

Ondate di caldo
si levano dalle strade di città
a sud di tutta la pioggia.

Heat waves
rising from the city streets
south of all rain.

Raketregn -
hennes ansikte släcks
med sista smällen.

Pioggia di razzi -
il suo viso di spegne
con l'ultimo scoppio.

Rocket rain -
her face is turned off
with the last blast.

Gräver upp min katt
för att begrava henne
djupare...

Dissotterro la gatta
per seppellirla
più sotto...

Digging up my cat
to bury her
deeper...

Bilbruset stillar
den dånande tystnaden -
djurkyrkogården.

Il rombo delle auto rompe
il silenzio assordante -
cimitero di animali.

Car noise is breaking
the roaring silence -
pet cemetery.

Blåljusen
snurrar från tvärgatan
i hennes ögon.

Fari blu
girano dalla laterale
negli occhi di lei.

Blue lights
spins from the cross street
in her eyes.

Skriver i blocket
under gatlyktan:
“snöflingor”.

Scrivo sul blocco
sotto il lampione:
“focchi di neve”.

Writing in the tablet
under the street light:
“snowflakes”.

RÖKNING

rök döljer

FÖRBJUDET.

FUMARE

Il fumo nasconde

il VIETATO.

SMOKING

smoke hiding

the NO.

Telefongräl -
katter på var sin sida
svängdörren.

Lite al telefono -
i gatti, ognuno da un lato
della gattaiola.

Argument over the phone -
cats on each side
of the swing door.

Katten rusar
efter leksaksmusen
jag låtsas kasta.

Il gatto corre
dietro al topino
che fingo di lanciare.

Cat rushing
after the toy mouse
I pretend to throw.

Kanotviskningar
från en öde strand -
godispapper.

Fruscio di canoa
da una spiaggia isolata -
carta di caramelle.

Canoe whispers
from a deserted beach -
candy paper.

Horisontdis -
den gamle turkens raki
syns i ögonen.

Foschia all'orizzonte -
il raki negli occhi umidi
del vecchio turco.

Horizon haze -
the old turk's raki
visible in his eyes.

Svävande dammkorn
över köksbordet -
vintersol.

Pulviscolo ondeggia
sul banco della cucina -
sole d'inverno.

Floating dust grains
över the kitchen table -
winter sun.

Dimma och död i Göteborg

Nebbia e morte a Göteborg

Fog and death in Gothenburg

Taksnön faller
vid tredje våningen
lättar en silltrut.

La neve cade
dal terzo piano
alleggerendo un gabbiano.

Roof snow falling
by the third floor
eases a herring gull.

Strindberg rasar
från bokhyllan
före katten.

Strindberg si lancia
dalla libreria
prima del gatto.

Strindberg tumbles
from the bookshelf
before the cat.

Migränkänning -
snöflingorna
växer.

Emicrania -
i fiocchi di neve
aumentano.

Migraine sensing -
the snowflakes
grow.

Parkerad
utanför krogen -
en permobil.

Parcheggiata
fuori dal ristorante -
una carrozzella elettrica.

Parked
outside the bar -
an electric wheelchair.

Sista snön

i vårskymningen -

rådjurets svans.

Ultima neve

nel crepuscolo di primavera -

coda di capriolo.

Last snow

in the spring dusk -

roe deer's tail.

Efter stroken
den gamle drinkaren är
bara gammal.

Dopo l'ictus
il vecchio alcolista
è solo vecchio.

After his stroke
the old drunkard
only old.

Fotograferar
turister som
fotograferar.

Fotografo
turisti che
fotografano.

Taking photos
of tourists
taking photos.

Broöppning -
cyklisterna
gäspar.

All'apertura del ponte
ciclisti
sbadigliano.

Bridge opening -
the cyclists
yawn.

I var sitt fönster -
gamla människor
tittar på skymningen.

Ognuno alla sua finestra -
anziani
guardano il crepuscolo.

In separate windows
old people
watching the sunset.

Spårvagnen svävar -

bron

i dimma.

Il tram ondeggia -

nebbia

sul ponte.

Foggy bridge -

a tram

floats.

Spårvagnsdispyt -
alla andra tittar
ut.

Disputa di tram -
tutti gli altri
guardano fuori.

Tram fight -
everyone else looking
out.

Kamikaze -
sovande tornseglare
mot skymningsolen.

Kamikaze -
rondoni dormienti
contro il sole del crepuscolo.

Kamikaze -
sleeping swifts
towards the setting sun.

Nota in calce
di Patrizia Dughero

Contagio haiku

Il Giappone è stato a lungo, per l'Occidente, un'isola avvolta nel mistero. Fu Marco Polo, nel suo Milione, ad accennare per primo al *Cipangu*, l'isola dove “le gente sono bianche, di bella maniera e belli”.¹

Così Giorgio Sicca, in un articolo apparso in *Intersezioni* nel 2006, introduce la vicenda della diffusione e di quel che, con un'azzardata locuzione, amo definire “contagio haiku”. Soltanto dopo il luglio del 1853, dopo che gli americani attraccarono con la forza il porto di Edo, imponendo al paese invaso l'ingresso nel complesso mondo moderno, si darà inizio per il paese del Sol Levante ad una frenetica rincorsa al progresso conducendolo nel giro di pochi decenni a diventare una delle nazioni con il più alto tasso d'industrializzazione. E tanto rapido e profondo sarà l'impatto sul mondo occidentale che lo andava scoprendo, che la relazione attraverso il veicolo dell'arte non resterà a senso unico: il decennio tra il 1910 e il 1920 sarà particolarmente ricco di opere che testimoniano un'acquisizione matura di tecniche poetiche e di sensibilità giapponese, così come pochi decenni prima c'era stata una svolta nella pittura occidentale grazie alla scoperta delle xilografie *ukiyo-e*, “l'immagine del mondo fluttuante”, che si espresse sommamente nei

1 Giorgio Sicca, in un articolo apparso in *Intersezioni*, a. XXVI, n.1, aprile 2006, “Sceghe di un unico cristallo. L'haiku e il rinnovo della poesia occidentale.”

paesaggi degli incisori Hokusai e Hiroshige. Il *japonisme*, col conseguente e incisivo sviluppo della pittura impressionista e post-impressionista, preparò le menti dei poeti occidentali a ricevere l'haiku, così come l'haiku contribuirà allo sviluppo di una nuova estetica, di un modo nuovo da parte del poeta di guardare il mondo e la funzione stessa della poesia, incidendo il primo solco profondo nell'eredità romantica e nel naturalismo descrittivo ².

2 “Certo, il luminare a volte non dorme, e allora si cimenta in bizzarre imprese. Compone haiku, scrive prosa inglese infarcita di errori, si esercita maldestramente nel tiro con l'arco, recita canti *Nō* nel gabinetto, tanto che lo hanno soprannominato “il maestro delle latrine”, accoglie esteti con gli occhiali cerchiati d'oro che si dilettono a farsi gioco di tutto e di tutti raccontando ogni genere di panzane, spettegola della vita dissoluta di libertini e debosciati... Insomma, mostra a quale grado di insensatezza può giungere il genere umano in epoca moderna...” dice “*Wagabai wa neku de aru*” che si traduce “Io sono un gatto”, sconcertante associazione, dato che in giapponese “*wathasi*”, il pronome di prima persona singolare, si associa rigorosamente a un essere umano. Si tratta di un romanzo edito in Italia nel 2006, per Neri Pozza, ma che in Giappone fu pubblicato a puntate su una rivista culturale tra il 1905 e il 1906 e, nonostante il titolo provocatorio, non parla specificatamente di gatti. Il gatto, e lo si intende subito dall'incipit categorico, “Io sono un gatto. Un nome ancora non ce l'ho”, è la voce narrante, gli occhi attraverso i quali il lettore osserva i fatti. E' attraverso gli occhi di “Senza nome che Sa”, (vuol dire testardo ed è solo uno pseudonimo, il vero nome dell'autore è Kinnosuke), ci svela tutta l'oscura follia che aleggia in Giappone all'alba del XX secolo. Il Novecento è appena iniziato, l'era

Meiji sta per concludersi dopo aver realizzato il suo compito, restituire onore e grandezza al paese facendone una nazione moderna: il potere feudale dei daimyo è solo un ricordo del passato, così come i giorni della rivolta dei samurai a Satsuma, e l'esercito nipponico contende vittoriosamente alla Russia il dominio nel continente asiatico. All'epoca il protagonista non umano vive a casa di un professore, che si atteggiava a grande studioso e che quando torna a casa, si chiude nello studio fino a sera e ne esce raramente, ricevendo invece molte persone, personaggi molto caratterizzati, tra cui anche il poeta Tofu, simbolo dell'arte che si vende per denaro, disposto a comporre poesie su ordinazione per qualsiasi occasione. Il Giappone di inizio Novecento giunge al lettore per mezzo di accenni casuali alla vita quotidiana: il cibo, i quartieri, il tipo e la disposizione dei mobili all'interno della casa, c'è pochissima azione nel romanzo che si dispiega per ben 491 pagine, incentrato com'è sullo sguardo del felino e sull'ascolto dello stesso delle vanesie dissertazioni del professore. Prima opera che inaugura il grande romanzo giapponese all'occidentale sembra giocare un ruolo opposto rispetto all'haiku, genere che compose anche Sōseki, non solo per la lunga durata, ma anche per quel che il romanzo ci restituisce. Alla pagina 198 troviamo dichiarato che: "Sforzarsi di mostrare la bellezza dello spirito a chi non è in grado di vedere nient'altro se non l'apparenza, è come chiedere a un monaco rapato di tagliarsi i capelli", una scettica dichiarazione che dimostra come fossero accolti e assimilati in Giappone i dettami occidentali.

Infatti nonostante ci arrivi come un lungo romanzo descrittivo di sapore decadente, troviamo uno spostamento del soggetto e del punto di vista, uno sguardo che sgorga da altra sorgente, nel tentativo di fermare non più solo il presente, ma anche la continuità temporale.

Dai maestri dell'*ukiyio-e*, oltre che ad usare il vuoto come elemento attivo della composizione e a valorizzare il momento preparatorio dell'esecuzione, s'imparò a praticare un rapporto di attenzione assoluta e costante con l'oggetto, con accortezza alle sensazioni di minima intensità. S'iniziò a sentire l'esigenza di penetrare al di là delle apparenze per immedesimarsi nell'oggetto che si intendeva rappresentare.

Nel 1862 a Londra si tenne la prima esposizione d'oggetti d'arte giapponesi che l'*East India Company* portava come trionfi dall'arcipelago che si era appena riaperto al mondo. La ceramica, l'illustrazione, la gioielleria, gli utensili d'uso quotidiano esposti nei padiglioni di South Kensington influenzeranno profondamente lo sviluppo delle arti decorative in Inghilterra. Il negozio di Liberty annovererà tra i suoi frequentatori abituali Ruskin, Morris, Rossetti, soprattutto Whistler, pittore americano di nascita che dopo un apprendistato parigino incontrò il successo a Londra, impressionando numerosi studenti inglesi. Amico di Mallarmé, che si recò a Londra per l'esposizione del 1871, Whistler sosteneva che la storia del bello era già completata, scolpita nei marmi del Partenone e ricamata con uccelli sul ventaglio di Hokusai ai piedi del Fujiyama. Attraverso il gusto per il gioco verbale, di significati e di immagini, e attraverso il valore dell'ornamento suggerendo il fascino dell'impalpabile, dei gesti minimi, anticipando Liberty e Jugendstil, il fenomeno dell'*haiku* iniziava a diffondersi. Il 1920, a detta del critico Benjamin Cremieux, sarà "l'anno dell'*hai-kaï*". Nello stesso anno la *Nouvelle Revue Française* pubblicherà un numero speciale

dedicato all'haiku, contenente ottantotto composizioni di autori occidentali, tra cui spiccano Eluard e Paulhan, di cui solo tre da traduzioni giapponesi. Mallarmé stesso non ebbe modo di leggere haiku originali perché prima di quel periodo non erano diffuse traduzioni affidabili di poesia giapponese, attività che in breve accenderà molti animi. Bisogna ricordare che il vecchio continente aveva già appreso da Poe e dal simbolismo a considerare la brevità come una virtù e contemporaneamente assisteva, tramite l'inaspettato ritrovamento di nuovi frammenti, all'ampliamento del canone di Saffo. Infatti fu soprattutto in Inghilterra che l'haiku trovò i suoi primi degni apostoli e nelle sapienti mani di Ezra Pound divenne strumento decisivo di rinnovamento. I primi giovani poeti che iniziarono a celebrare l'haiku a partire dal 1907, furono quelli che amavano riunirsi attorno all'eccentrica figura di Hulme, filosofo, poeta, aforista, brillante guida di *"The Poet's Club"*. Preannunciando il "Rinascimento Poetico" e la "Nuova Poesia", questo circolo si prefisse di rompere con il romanticismo per ritornare a un classicismo inteso come capacità di brevità e compattezza, accuratezza del linguaggio e mancanza di sentimentalismo, per ritornare alla parola e restituirle la potenza originaria. Le immagini in versi, secondo Hulme non sono mere decorazioni, ma la vera essenza di un linguaggio intuitivo e le sue considerazioni sono straordinariamente simili alle conclusioni del sinologo Fenollosa, che dallo studio della lingua cinese trasse un'*ars poetica* di fondamentale importanza. Dagli scritti di Hulme e soprattutto dalle sue illuminate conversazioni, Pound trasse quell'idea

e quella parola, *Image*, che doveva cambiare la storia poetica del mondo anglofono. Fondamentale per Pound fu l'incontro con Flint, imagista e storico del gruppo, precedentemente inserito nel gruppo di Hulme, nonché iniziatore di Pound all'haiku, che nelle sue mani si trasformò da salutare esercizio di stile, come veniva considerato in Francia e in Inghilterra, in qualcosa di decisamente serio. Pound fu il primo poeta occidentale a riconoscere l'incredibile potenzialità dell'haiku e ne parlò diffusamente nel suo celebre saggio sul "Vorticismo", apparso nel 1914, fondamentale per comprendere la sua poetica, dove dopo aver descritto come era arrivato a scrivere la sua famosa "*hokku-like sentence*", "*In The Station of The metro*" (*The apparition of these faces in a crowd / Petals on a wet, black bough*), darà la sua definizione di immagine, vero pigmento del poeta, complesso ed intellettuale richiamo emotivo in un istante di tempo. Siamo nel linguaggio dell'esplorazione, sembianza allo stato puro, dove l'haiku risulta poema di una sola immagine (*one-image form*) e una forma di sovrapposizione (*super-position form*), cioè un'idea messa sopra un'altra, quando l'oggetto esteriore saetta in una cosa interiore o soggettiva. Negli stessi anni, a suggellare il talento di Pound, arriveranno anche le prime versioni del teatro *Nō*, che incanteranno Yeats, e la prima antologia di poeti imagisti. L'*Imagismo*, come gruppo, brucerà in una vampata, la poetica alla base del gruppo fu esposta da Flint sulle pagine di *Poetry* del marzo del 1913:

1 - Trattamento diretto della "cosa", sia soggettivo che oggettivo.

2 - Evitare assolutamente l'uso di parole che non contribuiscono all'esposizione.

3 - Per quanto riguarda il ritmo: comporre in sintonia con la musicalità della frase, e non col metronomo.

Paund svelerà la sua misteriosa dottrina dell'immagine in un articolo su *Vortice* e contemporaneamente l'impatto che la prima raccolta imagista avrà sul mondo artistico anglosassone sarà di quelle che non si dimenticano. Nel frattempo negli stati Uniti, a Boston, su una generazione di poeti allora agli esordi, iniziava a spirare un vento rigenerante che contribuì ad accendere animi di artisti che di lì a poco avrebbero riscritto la storia della poesia americana. Furono complici i libri di Hearn, uno dei più noti mediatori tra la cultura giapponese e quella americana, insieme alle conferenze tenute da Fenollosa, nominato "*The Bodhisattva of Art*", insieme al suo allievo Okakura Kakuzo, autore di *The book of Tea*. Spuntavano riviste che sull'onda di quel che succedeva a Londra, al *Poet's Club*, mescolavano la fascinazione per il simbolismo francese con quella per il Giappone, sostenuti dall'alta borghesia bostoniana che, con un entusiasmo che divenne presto moda, andava accumulando collezioni di stampe e dipinti giapponesi, tanto da contribuire in seguito a dotare la città di una delle più importanti collezioni di arte giapponese al mondo. I poeti che scrivevano nelle svariate riviste letterarie pubblicarono anche haiku sulla via di una sperimentazione tra *vers libre* e influenza cromatica dalle stampe dell'*ukiyo-e*. Alcuni giovani autori diventeranno famosi, Williams tra tutti, che fin dalla prima opera giovanile ricorre ad un'essenzialità di segno,

un'attenzione al dettaglio unita a un'estrema precisione nella scelta della parola, degne di un maestro giapponese:

*una carriola
rossa
smaltata d'acqua
di pioggia*

E ad Harvard scrivevano haiku, Conrad Aiken che descrisse l'atmosfera di quella città dichiarando che la poesia giapponese era nell'aria ovunque e tutti erano consapevoli degli haiku di Hearn, e provavano a scriverne, come pure Cummings, che frequentò Harvard negli anni dieci, innamorandosi dell'Imagismo. Pochi poeti sono stati capaci di altrettanta immediatezza e suggestione come Edward Estlin Cummings, nato a Cambridge nel 1879, andando oltre la seppur fondamentale mediazione imagista e ricavando direttamente dalla poesia giapponese oltre al gusto grafico un'intuizione sulla polivalenza delle parole, da lui spesso scomposte, mischiate con l'aiuto di punteggiatura e spazi bianchi. Queste operazioni ricordano la *Raccolta di diecimila foglie* dove avevano importanza fondamentale le parole-perno (*kakekotoba*), che cambiano significato spostandosi alla parola precedente o alla successiva, generando una pluralità di possibili letture, così come le parole-nascoste (*kakushikotoba*), che si disvelano con vere e proprie strategie enigmistiche. Molte delle sue poesie sono più facilmente comprensibili sulla pagina scritta, rispetto alla lettura ad alta voce, per via dell'accurata

disposizione grafica dei versi, le sillabe spezzate, le parentesi interrotte, gli esclamativi e gli interrogativi sospesi nel vuoto, che ricordano il *kireji*, sillabe usate per creare una sospensione o una pausa o per concludere generando un'emozione particolare in chi legge, tanto da avvalergli la notazione di intraducibilità. Poesie fatte di nulla, fuorché di solitudine, che a distanza di anni continuano a sorprendere per la loro freschezza, sempre rivestite dei colori brillanti del Giappone, come pure le sue opere pittoriche, sempre ispirate, entrambe, dalle calligrafie del *sumie*.

Diverso il caso di Wallace Stevens, convinto che a forza di sottrarre, alla fine forse si troverà la lingua dell'uomo, che è la lingua delle cose. L'*abstract-ness* di Stevens è molto vicina, come lui ben sa, alla *décréation* di Simone Weil, una lingua astratta, decreata, a cui sia stato tolto il creatore, come dice di lui Nadia Fusini, e che sconfesserà in età matura: Stevens misconoscerà il suo amore per il Giappone, benché nella sua opera abbondino tracce dello studio continuo dell'*ukiyio-e* e dell'*haiku*. Infatti in *Thirteen Ways of Looking at a Blackbird*, che già dal titolo richiama serie di stampe giapponesi, le tredici descrizioni del merlo di cui si compone la poesia, sono tutte in forma di quasi-*haiku* o *haiku*. Ognuna delle brevi sezioni infatti racchiude un'immagine leggibile a più livelli e a volte il discorso pare sciogliersi nell'intuizione illuminante del *satori*, oltre alla capacità da parte di Stevens di giocare con i suoni e i colori di vocali e consonanti, con interessanti intrecci allitterativi, tanto da essere accostato a Bashō

nel suo famoso: *Sul ramo spoglio / Un corvo che si posa - / Sera d'autunno.*

Nonostante gli sforzi di Pound e Cummings, l'haiku non riuscì a prendere piede negli Stati Uniti se non a partire dal 1950. Tre furono le antologie pubblicate tra il 1949 e il 1958: *Haiku* di R.H. Blyth; di Kenneth Yasuda, *The Japanese Haiku*, e di Harold G. Henderson *An Introduction to Haiku*, ma l'haiku conquistò molti poeti americani, quali Allen Ginsberg, Jack Kerouac e Gary Snyder. Blyth, che partecipò all'occupazione americana in Giappone, Yasuda, studioso giapponese in America, e Henderson che aveva lavorato per la famiglia imperiale: erano tutti esperti studiosi del genere. Snyder, in particolare, trovò la sua via attraverso l'haiku, a causa di un viaggio in Giappone, dove finì a vivere per sei anni nei monasteri buddisti. Jack Kerouac, letteralmente intrigato dal buddismo, immortalerà sia Snyder che l'haiku stesso attraverso il personaggio Japhy Ryder nel suo romanzo *The Dharma Bums*. Kerouac ha scritto centinaia di haiku sui suoi taccuini in un periodo compreso tra il '56 e il '66. I piccoli taccuini rilegati, che usava infilarsi nelle tasche delle camicie, contengono un immenso numero di annotazioni in tre versi e costituiscono la fonte principale del materiale raccolto nel *Book of Haikus*, di cui lo scrittore aveva già proposto una pubblicazione a Lawrence Ferlinghetti. Altra fonte sono i cinque quaderni, dal '61 al '65, altri arrivano da romanzi, lettere o pubblicazioni su piccole riviste letterarie. Inoltre sono inseriti anche i ventisei haiku per l'antologia di poesia

americana curata da Fernanda Pivano e pubblicati postumi. Kerouac aveva cominciato ad interessarsi di buddismo dopo il suo periodo *road*, prima della stesura di *On the Road*, prima che il successo gli cambiasse la vita. Ginsberg parla di Kerouac come del solo maestro di haiku, l'unico a saper scrivere versi haiku, perché parlava in quel modo e pensava in quel modo. Ciò che possedeva in più di qualsiasi altro poeta *beat* che si fosse cimentato sul genere era il modo in cui sapeva rendere l'essenza e la natura brillante ed effimera nella sua esistenza, una sensibilità verso la transitorietà, che appare in tutta la sua opera. Però la tradizionale suddivisione secondo il *kyō*, la stagionalità, non apparteneva a Kerouac e infatti il "libro", *Book of Haikus*, vuole presentare i suoi componimenti selezionandoli in sottocategorie, come i filosofici *pops*, così come i pungenti e aspri "*haiku della Beat generation*".

L'haiku si affermò improvvisamente in America agganciandosi a ciò che si poteva reperire, approfittando di eventuali contatti col Giappone e non solo con i classici, ma anche con la più recente produzione: Snyder, ad esempio, che studiò seriamente sia Bashō che Issa, contribuì a riportare il genere haiku alla sua matrice spirituale e mistica, secondo una puntuale pratica Zen, che Shiki aveva rimosso. Tra i giovani americani degli anni '50 e '60 la forma poetica dell'haiku divenne nel dopoguerra un ponte culturale col Giappone.³

3 Secondo il *Time* nel 1959, il Giappone aveva 500.000 poeti che produssero fino a 1 milione di haiku, in 600 differenti riviste di poesia.

Richard Wright fu un altro poeta americano che apportò innovazioni e approfondimenti al genere haiku, pur mantenendo il tradizionale modello di sillabe, 5/7/5; scrisse più di 4.000 haiku, 817 dei quali compaiono in *Haiku: This Other World*, con innesti di sapore surrealista, di temi politici con una connessione al mondo naturale, che ebbe un grande successo durante la rivoluzione culturale della fine del '60 nei movimenti ambientalisti che seguirono. Poeti come Richard Wilbur, James Merrill, William Stafford, John Ashberry, Donald Hall, Seamus Heaney, Wendy Cope, Nicholas Virgilio si arrampicarono sul grande carro dell'haiku senza onorarne pienamente la tradizione formale.

La rivista americana *Haiku* fu fondata nel 1963 dai poeti James Bull e Donald Eulert, mentre nel 1968 fu fondata l'*Haiku Society of America*. Nicholas Virgilio lavorò sull'haiku con un sistema di versi, corto/lungo, e con un modello di sintagma breve, piuttosto che col classico conteggio di 5/7/5 sillabe.⁴ Gli autori di haiku più conosciuti sono Michael Dylan Welch, George Swede, Alexis Rotella, Alan Pizzarelli e Marlene Mountain. E' forma ben espressa negli Stati Uniti e vanta non meno di due dozzine di pubblicazioni haiku, cartacee e online. Inoltre *American Haiku Archives*, fondata nel 1996, ospita la più grande raccolta di haiku al di fuori del Giappone.

4 Il dibattito sul conteggio delle sillabe come unità fonetica e ritmica che conservi la tradizione giapponese è tuttora in atto, ma i poeti di oggi preferiscono cimentarsi su immagini naturali e urbane, usare i pronomi personali, e scegliere se combinare il loro lavoro con tendenze Zen e buddiste oppure no.

Con la sfida di convertirlo in un proprio movimento naturale, che mantenga il codice universale in tre linee e poche sillabe, è facile capire perché poeti occidentali come Auden, Jack Kerouac, Gary Snyder, Borges, Billy Collins, Allen Ginsberg, Cummings, Ezra Pound, Joanne Kyger, Anne Waldman, Richard Wright e Sonia Sanchez si innamorarono dell'haiku.

Il poeta polacco Czeslaw Milosz, vincitore del premio Nobel, quando nel '93 gli fu domandato dello stato attuale della poesia, rispose: "M'incuriosisce... il movimento della poesia haiku in America... penso si tratti di una tendenza molto interessante".⁵

Infinita brevità

Decifranti, formalizzanti o tautologiche, le vie dell'interpretazione, destinate qui da noi a svelare il senso, cioè a farlo entrare con l'effrazione – e non a scuoterlo, a farlo cadere, come il dente del rimasticatore d'assurdo, quale deve essere l'apprendista zen, alle prese con il suo *koan*⁶ – le vie dell'interpretazione non possono dunque che sciupare lo

5 Citato da Tom Lynch in *A way of Awareness: The Emerging delineaments of American haiku*, saggio inedito.

6 Il *Kōan* è un termine proprio del Buddismo zen e consiste in una affermazione paradossale o in un racconto usato per aiutare a meditazione e quindi "risvegliare" una profonda consapevolezza. Di solito narra l'incontro tra un maestro e il suo discepolo nel quale viene rivelata la natura ultima della realtà.

haiku: perché il lavoro di lettura che vi è connesso è quello di sospendere il linguaggio, non di provocarlo: impresa di cui per l'appunto il maestro dello haiku, Bashō, sembrava conoscere bene la difficoltà e la necessità.⁷

Già negli anni settanta Barthes ci restituisce l'haiku come mirabile esempio d'assenza nell'invocazione "voluttuosa" dell'effrazione del senso. Là dove la nostra letteratura richiede abitualmente un poema, lì bastano poche parole soltanto, un'immagine, un sentimento: egli sostiene che l'Occidente intride di senso ogni cosa, avendo a disposizione due modi per evitare l'infamia del non senso e sottomettendo sistematicamente l'enunciato ora all'una ora all'altra: il simbolo e il ragionamento, la metafora e il sillogismo. Poema di emozione concentrata, la terzina dell'haiku (5/7/5 sillabe) in ogni suo tratto viene investita di valenza simbolica, spesso con complicati disegni di sillogismo, in rapporti diversificati, dalla posizione alla sospensione e alla conclusione, sempre distribuiti in tre tempi, pur di evitare che il commento risulti impossibile, e sempre nella spasmodica ricerca di canoni e di classificazioni.

L'haiku, nella sua versione calligrafica originale giapponese può apparire sia in ideogrammi, che si presentano in un unico verso verticale, che in fonogrammi, quasi sempre in tre versi che richiedono oltre che una particolare avvedutezza di traduzione, anche una sorta di accordo visivo più che sonoro. L'ideogramma dà un peso

7 Roland Barthes, *L'impero dei segni*, Einaudi, Torino, 1970, pag. 84.

particolare alla significazione, ma sono fonetica e suono insieme ad essere particolarmente significativi. Con il nostro semplice sistema di scrittura non è facile restituire questo accordo e compiere una scelta linguistica così sottile, sebbene l'aspetto grafico assuma anche per noi notevole rilevanza soprattutto nel verso libero dove l'acapo è quasi sempre più visivo che sonoro. Inoltre l'haiku dovrebbe essere scritto mentre si osserva la scena e non mentre la s'immagina o la si ricorda, derivandola dalla memoria, cosa che rischia di alterare gli elementi: non è opportuno scrivere un haiku-estate durante l'inverno, dato che nel momento invernale non avviene la corretta visualizzazione di una scena estiva. C'è un concetto che sintetizza questo presupposto, è lo *Shasei*, principio di "schizzi di vita", che sta anche a dire che l'haiku deve essere descrittivo di un evento invece che basarsi su astrazioni. La descrizione, genere occidentale, ha il corrispettivo spirituale in Oriente nella contemplazione, inventario metodico di forme di attribuzione della divinità; l'haiku al contrario è articolato su una metafisica che non ha né soggetto né Dio, analogo al *Satori zen*, che non s'identifica assolutamente con la discesa illuminatrice di Dio, ma piuttosto con il "risveglio di fronte all'evento", scelta della cosa come accadimento e non come sostanza, attacco a quel bordo anteriore del linguaggio che è contiguo all'opacità retrospettiva e ricostruita dell'avventura, che accade al linguaggio più che al soggetto. Così l'haiku ci fa rammentare ciò che non ci è mai capitato e in esso noi riconosciamo una ripetizione senza origine, un evento senza causa, una

memoria senza persona, una parola senza ormeggi. Ciò dipende dal fatto che il tempo dell'haiku è senza soggetto e la lettura non ha altro "io" che la totalità degli altri haiku. Secondo un'immagine proposta dalla dottrina *Hua-Yen*⁸ si potrebbe dire che il corpo collettivo degli haiku è un reticolo di gemme, nel quale ciascuna gemma rispecchia tutte le altre e così via, all'infinito, senza poter mai afferrare un centro, un nucleo primario d'irradiazione, gioco di lampi e specchi senza origine come quella del dizionario, in cui una parola non si può definire che a partire da un'altra parola; come le lucciole di Issa. In Oriente al contrario che in Occidente, rappresentato da Narciso, lo specchio è vuoto: è il simbolo del vuoto stesso dei simboli. E' così che nella lettura dell'haiku, per la sua brevità, ci è dato attraversare mondi e mondi, senza fermarsi a nessuno di essi: è un infinito viaggio nell'altra direzione, dalla parte di chi scrive. E' Barthes ancora a sottolineare come proprio dalla parola scritta possiamo risalire alla mano, alla nervatura, al sangue, alla pulsione, alla cultura del corpo: nell'haiku più brevemente che altrove, nell'haiku dove la piccola scrittura-lettura si dilata all'infinito, impegnando l'uomo nella sua interezza, corpo e storia, realizzando un atto panico del quale la

8 La scuola *Hua Yen* del Buddhismo *Mahayana* fiorì in Cina nel settimo e ottavo secolo. Oggi molti studiosi considerano la sua dottrina della Vacuità, della Totalità e dell'Unica Mente come il coronamento del pensiero buddhista e come un utile e unico sistema filosofico e spiegazione dell'uomo, del mondo e della vita come è sperimentata (esperita) intuitivamente nella pratica Zen.

sola certezza è che non potrà fermarsi da nessuna parte. La brevità, l'amore per il piccolo, per le miniature si corrobora nello sguardo stagionale, il *keigo*, e divenendo spazio incompleto, non finito, chiama l'infinitezza degli elementi. I giapponesi amano le cose piccole, dai *netsuke*, le piccole sculture indossate dagli uomini sulle cinture del kimono, ai *bonsai*, gli alberi in miniatura, alle semplici parole che significano le stagioni, ad esempio la *rana* che rappresenta la primavera, alla piccola manciata di sillabe, che ben risuona e nel numero scarno di 5/7, è riuscita a propagarsi da Oriente a Occidente e perdurare nei secoli. Nel Giappone odierno molti poeti scrivono poesie più lunghe, con altri stili, ma l'haiku resta una forma molto praticata, si insegna ai bambini nei primi anni di scuola, è amata come hobby soprattutto dai pensionati, che hanno più tempo a disposizione, numerosi i club di amatori, che si scambiano idee per migliorare la capacità di comporre poesie, oltre che per fare viaggi nei luoghi descritti nei famosi haiku antichi.

Haikai e haiku sono forme poetiche caratteristiche della cultura giapponese che hanno origine dalla tradizione di comporre *waka* o *uta* (brevi poesie di regola formate in versi di 5/7/5/7/7) esistita nella letteratura giapponese già dal IV secolo e concentrata nel *Manyōshū*, *Raccolta di diecimila foglie*, antologia poetica compilata nell'VIII secolo d.C., testimone della diffusione della pratica compositiva e collettiva di *renga*, cioè poesia a catena. Il *renga* era un gioco in cui l'unità poetica di trentuno sillabe veniva divisa in due parti autonome e destinate a

essere realizzate da due persone diverse. La prima, più lunga, di 5/7/5 era chiamata *chōku*, la seconda più breve, di 7/7 sillabe, *tanku*. Un partecipante all'incontro di *renga* componeva un *chōku* e l'altro lo seguiva con un *tanku*; i convenuti, due o più persone dovevano far seguire a un *ku*⁹ lungo un *ku* breve che rispondesse al precedente, in un continuo sfasamento, in un incatenarsi di unità che nel corso del tempo si affermò nella forma di *hyaku in*, cioè dei “cento *ku*”. Sulla base di questa tradizione, nel XIV secolo nacque l'*haikai no renga*, poi *haikai*: il genere *renga* andò quindi differenziandosi distintamente in due forme, una aulica, *renga* ancora, e l'altra comica popolare chiamata *haikai*, che nel XVII secolo avrebbe riscosso grande successo tra i cultori di poesia.

Quando il giovane Bashō (1644-1694) cominciò a interessarsene era molto di moda la scuola di *haikai* di Kyoto, ma dal 1670 si sviluppò invece, soprattutto tra la borghesia emergente di Osaka, una scuola chiamata Danrin, nota per la libertà di tema e di stile. Nel XIX secolo l'*haikai no renga* (*renga* comico) iniziò a essere

9 *Ku* è un *kana* giapponese e rappresenta una “mora”, unità di suono usata in fonologia, termine discusso che determina la quantità di una sillaba, che a sua volta in alcune lingue determina l'accento. Esso deriva dal *kanji* e la sua pronuncia è /ku/. *Kana* è un termine generico per indicare i due sillabari fonetici giapponesi, *hiragana* e *katakana*, sviluppati dagli ideogrammi di origine cinese conosciuti in Giappone con il nome di *kanji*. Proprio perché derivato dal *kanji*, il termine *kana* significa “carattere prestatto”; l'invenzione dei *kana* è tradizionalmente attribuita a Kūkai, monaco buddista vissuto tra l'ottavo e il nono secolo d.C..

chiamato *renku* (*ku* a catena) anche per non confonderlo con la parola haiku, entrata allora nell'uso comune. L'uso della parola haiku per questo breve genere poetico è dunque recente e viene fatto risalire agli anni del movimento di rinnovamento della poesia giapponese iniziato da Masoaka Shiki (1867-1902).¹⁰

10 Masoaka Shiki, conosciuto semplicemente come Shiki è uno pseudonimo, che in Giappone indica il nome di un uccello che canta fino a perdere sangue dal becco. Shiki infatti era ammalato di tubercolosi e la malattia rientra tra i temi principali della sua produzione, che assume importanza per aver riportato in vita la tradizione rompendo però con i suoi predecessori, soprattutto con Bashō ritenuto obsoleto. Ciò che è meno risaputo è che Shiki si formò con un allievo di Antonio Fontanesi, pittore italiano che in soli due anni di docenza all'Accademia Imperiale di Tokio rifondò il concetto di descrizione, che in seguito influenzò lo stile dell'haiku. Spirito inquieto il cui lavoro è stato sempre accompagnato da un amalgama d'impulsività, da una tensione ingabbiata dalla razionalità, Fontanesi, pittore nato a Reggio Emilia nel 1818, non fu compreso in patria, ma in realtà è stato uno dei pochi autori italiani che nell'ottocento abbiano dato al proprio linguaggio artistico un autentico respiro internazionale. A metà del secolo si trasferì infatti in Svizzera entrando in contatto con le novità europee e in particolare con gli sviluppi della pittura di paesaggio francese, soprattutto con la nuova "estetica del non finito", dell'effetto e della spontaneità, caratteristiche della scuola di *Barbizon* e degli Impressionisti. Fu poi influenzato a Londra dalle opere di Turner e Constable, successivamente mal sopportato dall'Accademia e dall'ambiente toscano, trasferitosi quindi in Giappone come direttore dell'Accademia di Belle Arti di Tokio dal 1876 al 1878, Fontanesi s'inserì in quel breve

Bashō, che è tuttora considerato il padre del genere haiku, non a caso chiamava le proprie poesie brevi *hokku*, o semplicemente *ku* e non haiku. E' nel *renku* che il primo verso deve esprimere la parola che alluda alla stagione, *kigo*, ed essere caratterizzato da un tema e da uno stile da sviluppare nei *ku* che seguono e fu questa l'arte dell'*haikai* che Bashō cominciò a coltivare: con la scuola il *ku* iniziale divenne una breve ma intensa espressione poetica, composta e letta anche indipendentemente dal resto. Attualmente quando parliamo di haiku ci si riferisce a questa forma essenziale di poesia, a questo *ku* iniziale.

Spesso nel bianco lasciato vuoto da una composizione *sumi* sono tracciati caratteri che descrivono una poesia

periodo nipponico che vide l'instaurarsi del cristianesimo e di un'apertura a Occidente. Alla fine del XIX secolo la pittura giapponese si distinse infatti in due correnti distinte: *nibonga*, pittura giapponese di stampo tradizionale e conservatore, e *yōga*, pittura occidentale moderna, avanguardista e di chiara ispirazione europea, iniziata già nella metà del XVI secolo con l'arrivo dei portoghesi a Nagasaki. Fontanesi istituì il primo corso di arte *yōga*, da lui diretto che prevedeva anche corsi sul nudo con modelli dal vivo. Il corso formò dei veri talenti e questa apertura contribuì a far nascere nuove terminologie, come *shasei* ad esempio, abitualmente tradotto con descrivere o copiare, termine importato dall'arte figurativa. Oggi quando si dice che per scrivere haiku è importante lo sguardo, lo *shasei* dello sguardo, vedere essenzialmente le cose, si deve pensare che questo concetto fu consolidato in Giappone solo alla fine del XIX secolo e per mano soprattutto di Fontanesi, argomento ancora agli esordi di studio.

e non è raro che si presentino nella forma haiku. *Sumie* è una tecnica giapponese usata per la calligrafia e per il dipinto, quasi sempre su *kakemono* o *makimono*, rotolo verticale o orizzontale, di seta o di carta. Non si tratta di una mera decorazione, di un'esibizione estetica fine a stessa, ma di un'ulteriore occasione di meditazione sulla funzione del vuoto, come i gesti del maestro, il contatto con la ciotola, i suoni del bollitore, i chiari/scuri del *sukiya*. E se per poter cogliere la funzione del vuoto attivata da una calligrafia o da un dipinto non è sufficiente considerare l'evidente dialettica tra lo scuro dei segni e lo sfondo chiaro e spoglio della parete, ma è necessario entrare nel *kakemono* o nel *makimono*, così, al di là del bianco che contorna i segni grafici scuri, appare evidente che il vuoto nell'haiku è assenza di soggetto. Il poeta nell'haiku non c'è, non descrive né tantomeno commenta un evento, lo registra come se la sua mente fosse uno specchio pulito, una superficie vuota. Il fatto che Bashō coltivasse lo zen e studiasse i testi taoisti non è estraneo alla capacità di fare e usare il vuoto, all'origine dei suoi versi.

C'è poi da considerare l'effettiva profondità dello haiku, sia come forma poetica in generale, sia nell'esempio dello haiku della rana. Occorre chiarire alcuni codici esegetici formali e un contesto ideologico e filosofico generale. Come ci si poteva aspettare nella nostra cultura, il secondo aspetto è stato più coltivato del primo, con il rischio che certi strati di significato, cui si vuol far accedere, risultano più confusi o immaginari che profondi. Questo riguarda particolarmente il collegamento con lo Zen, a proposito del quale d'altronde bisogna tenere conto

che l'informazione e i testi disponibili in Italia nell'immediato dopoguerra erano quasi inesistenti.¹¹

Paolo Pagli ci introduce all'avvincente “percorso della rana”, che nella nostra cultura, con sottili varianti di traduzione, segnala mutamenti fondamentali di ottica ed estetica e segna un tracciato di un diverso mondo poetico, nato da un rapporto “altro” con la realtà. Il percorso conduce e si conclude al convolvolo e al pozzo di Chiyo-ni, partendo da questa bella traduzione:

furu ike ya

kawazu tobikomu

mizu no oto

intrisa di tempo l'acqua ferma

liquido risuona

il guizzo di una rana

Bashō

*Paolo Pagli*¹²

Già nel secondo verso si percepisce un certo sollievo dovuto all'impressione di compiutezza insita nella forma dell'infinito. Anche nel terzo verso c'è una pausa che sostiene l'indipendenza del secondo senza mai un punto, dato che l'haiku va sempre costruito in una frase. Si avrà conferma, letto l'ultimo verso, che il verbo non è all'infinito, ma quello che in italiano dovrebbe essere

11 Paolo Pagli, *La rana di Bashō, Un haiku e cento anni di traduzioni italiane*, Edizioni ETS, Pisa, 2006.

12 Questa traduzione concorda con l'originale giapponese grazie all'analisi (2000) dell'*haiku della rana* che Hideyuki Doi, un giovane italianista giapponese, e Michele Ibba fanno nella prima parte del loro intervento Haiku/Zen che inaugurerà, nel primo numero di *Daemon*, la “Rubrica haiku”, tenuta da Doi.

un participio presente, e che nella traduzione italiana funzionerebbe come verbo principale, in realtà non lo è. In contraddizione con il contenuto brioso emerge un'emozione di staticità serena. Al di là dell'anomalo finale con sostantivo invece che con verbo, con l'impressione di una fine repentina, lasciando incertezza e sconcerto nel lettore, i tre elementi, vecchio stagno, tuffarsi di una rana e suono d'acqua, godono dello stesso valore. C'è assenza di soggetto e descrivendo i tre elementi, nel primo verso con una sfumatura malinconica, nel secondo con l'attenzione rivolta all'azione vivace e nel terzo con una tonalità neutra e marcata al tempo stesso, il poeta li ha smaterializzati. Il silenzio assoluto, l'ambiente dilatato in cui sono immersi giocano un ruolo fondamentale a registrare la calma assoluta di Bashō.

Seppure l'usuale traduzione in tre righe rende opaco qualcosa che è fondamentale nell'originale, nella lingua, nella letteratura, nel teatro *Nō*, negli spazi vuoti della pittura e delle stanze, nei silenzi delle conversazioni, quel qualcosa rappresenta la continuità, la mancanza di fratture, la sensazione d'intero mentre si maneggiano le parti, attraverso l'applicazione e la pratica di una medesima suggestione diversamente manifesta a porgere l'unione del fuggevole col costante e l'eterno. Unione che avviene attraverso un fatto repentino, un "toc", un "plof", che può produrre un risveglio soprattutto quando si è abituati a *samadhi*, assorbimento, o semplicemente quando ci si dedica intensamente a ciò che si sta facendo, momento per momento.

La natura della lingua giapponese non consente l'accento tonico o la quantità, aspetti essenziali della poesia nelle

lingue occidentali, e la rima è troppo frequente in giapponese per essere significativa: ciò che ha assunto importanza è il numero delle sillabe. Ricordiamo che dal metro cinese basato su 4 e 8 sillabe si giunse a un ritmo autoctono basato su 5 e 7 sillabe, prima in alternanza nel *chōka*, poesia lunga, poi in contrazione di 31 sillabe, e già prima del Mille comparve il nome di *haikai* ad indicare poesia buffa o comica, ma anche libera. Così nell'haiku i nessi spazio temporali vengono determinati a livello strutturale da alcuni espedienti specifici, quali *ma*, *shōryaku*, *yobaku*.

L'effetto *ma* [intervallo sia spaziale che temporale] viene prodotto dalla particella *ya*, collocata alla fine del primo verso: essa, al pari di altre simili particelle (*kana*, *kama*, *keri*), non può venire tradotta con un termine preciso, ma solo indicata con segni di sospensione (...), in quanto indica un “vuoto di tempo”, una pausa tra il primo e il secondo verso, la quale corrisponde, a livello semantico, allo “stacco” tra la realtà statica del vecchio stagno e l'evento improvviso del tonfo della rana.¹³

E' vero che le traduzioni occidentali di haiku sono di solito raccolte antologiche, quindi dedicate a più autori cosa che fa perdere la collocazione originale, ma il fatto che tanti autori si siano cimentati sul medesimo scenario, quello dello stagno e della rana, sta a dimostrazione che la ricerca per quanto concerne il genere haiku coincide con una reiterata pratica poetica, una pratica all'apparenza

13 Giangiorgio Pasqualotto, *Yobaku, forme di ascesi nell'esperienza estetica orientale*, Esedra, Padova, 2001.

piccola, ma che conduce con centratura e precisione a grandi conclusioni, a notevoli componenti identici e molteplici al tempo stesso. La rana si trova nella seconda raccolta poetica di Bashō e discepoli, *Haruno-bi* (*Giorni di primavera*, 1686), di venticinque autori oltre al maestro, che figura soltanto con tre poesie. Visto che l'haiku ebbe origine da una strofa iniziale di una serie di versi a catena quale materiale di costruzione poetica. Il discepolo Kikaku aggiunse un anello della catena di 14 sillabe: *Sui teneri germogli delle canne / Appesa una tela di ragno*. L'anello svolge la funzione di completamento della strofa iniziale e con l'immagine della tela di ragno si rafforza l'impressione di calma silenziosa suggerita dalle parole "antico stagno". La continuità è prodotta dal rapporto dei tre versi, in cui non c'è uno che agisce di più dell'altro, ciascuno non ha senso senza l'altro. Ciò che agisce è il loro rapporto, che funziona solo se ciascun evento non resta chiuso e fisso, cioè se non è soggetto. Solo se non è soggetto e ha compiuto il "gesto del vuoto", che consente la compenetrazione degli elementi al tempo stesso, si avrà l'apertura alla struttura che li connette. Non si parla quindi di due vuoti, quello del poeta e dell'evento, ma di un unico vuoto che si determina come evento e come poesia. Se dobbiamo parlare dell'antico stagno come di simbolo e principio, cioè come di un oggetto di sensi, anche il poeta è simbolo così come la penna e la carta con cui si scrive e altro. C'è un haiku che esprime in modo eccellente l'idea di simbolizzazione, è di una poetessa del diciottesimo secolo, Chiyo-ni:

Oh! Il convolvolo!
Il secchio [del pozzo] è catturato,
Andrò a chiedere l'acqua

Nessuna allusione alla bellezza eterea del fiore, a dimostrazione di quanto ne fosse assorbita: lei era il fiore e il fiore era lei. Come riferisce Pagli, nella visione giapponese la poesia non è un dono degli dei, ma sono gli dei del Giappone ad essere mossi dalla poesia umana (e di questo trattò anche Borges).

Pasqualotto aggiunge alcune qualità al concetto di vuoto, parlando di vuoto soggettivo e vuoto oggettivo e ci riporta a due concetti giapponesi che Izutsu ha tradotto con “*genuiness of aesthetic creativity*” e “*genuiness of cosmic creativity*”, (“genuinità del gusto” e “genuinità della natura delle cose”):

[...] il poeta rende “vuoti” anche i propri versi, li trasforma cioè in eventi naturali, li immette nell’ordine della “genuinità delle cose della natura”: li rende in definitiva uguali all’evento che essi descrivono. D’altra parte [...] anch’egli (Bashō), al pari dell’evento non è che un modo particolare della universale “genuinità della natura delle cose”¹⁴.

D’altronde non dimentichiamo che il vuoto cui alludono le parole degli haiku non è assoluto, ma è il vuoto come condizione delle infinite possibilità di altre parole. Inoltre l’haiku non è nel tempo, anche se porta con sé il frammento di tempo, e colpisce il carattere puntuale

14 Giangiorgio Pasqualotto, *Estetica del vuoto. Arte e meditazione nelle culture d’Oriente*, Marsilio, Venezia, 2004, pag. 109.

della sua attuazione. Attraverso il *keigo*, indicazione astratta di stagione, l'haiku non evoca il tempo, ma la vita nella sottrazione dell'io e nella ciclicità, che non è abolizione della storia quanto connotazione metonimica della natura¹⁵.

Nel secolo scorso, prima della seconda guerra mondiale, vennero scritti haiku senza *keigo*, un'azione rivoluzionaria difficilmente comprensibile fuori del Giappone, perché abolire la natura voleva dire abolire la vita e l'imperatore; i successivi *haiku bellici* sono senza *keigo* così come quelli sulla bomba atomica:

*Le mie parole
vengono calpestate
dagli stivali
(Anonimo)*

15 È uno dei maggiori protagonisti della poesia del nostro tempo, Tomas Tranströmer, l'autore di riferimento di Daniel Gahnertz. Nel 2011, Premio Nobel per la letteratura con la seguente motivazione: “perché attraverso le sue immagini condensate e traslucide, ci ha dato nuovo accesso alla realtà”, Tranströmer, che con Eliot condivide i concetti di storia e tradizione e il metodo di cogliere le realtà immanenti attraverso osservazioni oggettive, sembra aver corroborato nel tempo l'orientamento di Gahnertz. Entrambi svedesi, di lui Roberto Galaverni nel *Corriere della Sera - La Lettura*, 4 dicembre 2011, ha scritto: “Gli haiku di Tranströmer [...] la superficie di un'acqua profonda”, affermazione che ci apre alla fragile essenza dell'haiku, quella “dell'essere un riflesso come la luna sull'acqua”, esenzione del senso nell'apparire, del paradigma reso impossibile.

Profili biografici

Daniel Gahnertz è uno scrittore svedese che lavora freelance come fotografo e giornalista. *Non senza titolo* contiene la raccolta degli Haiku scritti in dieci anni. Molti dei componimenti premiati in diversi concorsi internazionali, sono inseriti in riviste e antologie pubblicate in Svezia, Inghilterra, Italia, Croazia e Giappone. Dopo aver vinto il premio Capoliveri Haiku nel 2007, insieme alla sua “moglie non sposata” (come ama scrivere in inglese “my unmarried wife”) Cecilia, ha viaggiato per la prima volta in Italia. Ora vive con lei a Roma insieme ai loro tre gatti Aska, Caruso e Stor.

Giorgio Weiss di Valbranca, nato a Livorno e residente a Roma, Presidente di Sezione On. della Corte dei Conti, è noto per la sua qualità di autore e ricercatore di testi di letteratura giocosa. Pubblicista, pittore, anagrammista e soprattutto poeta, con versi che rifuggono da lirismi e intimistiche motivazioni, dando spazio a forme di gioco linguistico e temi erotici. Da tempo svolge una intensa attività di ideatore, organizzatore e interprete di iniziative poetiche, realizzate in televisione, teatri, biblioteche, festival, letture e seminari scolastici.

Attualmente dirige dal 2002 a Capoliveri (Isola d'Elba) il Festival Le Voci della Poesia e dal 2006 il Premio Capoliveri Haiku. Dal 1994 ha diretto “Domenica ai Fori”, manifestazione romana di arte di strada, teatro, musica e danza. Ha fatto parte del direttivo della Federazione Nazionale Arte di Strada, apprezzando la

vena poetica e Pirresistibile anticonvenzionalismo dello spettacolo viaggiante. Dal 2001 è membro dell'OPLEPO (Opificio di Letteratura Potenziale), organismo omologo all'OULIPO (Ouvroir de Littérature Potentielle), noto laboratorio linguistico fondato da Raymond Queneau.

Nel volume *La Letteratura Italiana del Nostro Secolo* di Giacinto Spagnoletti appare in compagnia di Vito Riviello, Iolanda Insana e Ennio Cavalli, definiti autori che “considerano la poesia una aggressione ludica e feroce, restituendo ad essa la sua funzione carnevalesca”.

Stefania Renzetti è laureata in Lingue e Letterature Straniere Moderne (svedese e inglese) presso l'Istituto Universitario Orientale di Napoli e lavora presso l'Istituto Svedese di Studi Classici a Roma, dove è responsabile di segreteria e webmaster. Si occupa di traduzione dalla lingua svedese per l'editoria, per il cinema e la tv, anche in occasione di importanti eventi internazionali. Traduce dallo svedese e dall'inglese (Mondadori, Polistampa, Coniglio Editore, Istituto Svedese di Studi Classici a Roma).

Patrizia Dughero, da qualche anno sta svolgendo studi sul linguaggio poetico dell'haiku, con il progetto “Haiku: sulla brevità per scoprire lo stupore”, adattato a differenti fasce d'età e presentato sia all' “Università della terza età” che presso le scuole elementari e medie della provincia di Bologna. Di origine friulana, laureata a Bologna, la sua città d'adozione, negli ultimi anni ha ricevuto diversi premi letterari ed è presente in antologie di racconti brevi

e di poesie, oltre che in numerosi blog. Attualmente la sua attività si concentra su articoli e recensioni, tra gli altri apparsi ne “*Le Monde diplomatique*” e “*Leggere Donna*”. Quattro le sillogi poetiche pubblicate: *Luci di Ljubljana*, 2009; *Le Stanze del Sale*, 2010; *Contatti*, col poemetto *Canto di Sonno, in tre tempi*, 2011; *Reaparecidas*, 2013. Attiva nell’organizzazione di eventi letterari e artistici, lavora a tempo pieno in qudulibri, la sua casa editrice nata nel 2012. Alcuni suoi haiku, anche tra quelli selezionati al Premio Internazionale Capoliveri, sono stati tradotti in sloveno da Jolka Milich nella rivista *Revija SRP*, ma lei attende pazientemente di pubblicare un’intera raccolta.

Eleonora Santini, nata a Tivoli nel 1990, è una grafica diplomata all’Accademia di Belle Arti di Roma con il massimo dei voti. Attualmente frequenta il Master di Video Editing all’Università La Sapienza di Roma. Nel tempo libero accarezza le sue gatte e suona il violino in un gruppo folk-rock.

Indice

Introduzione di Giorgio Weiss di Valbranca	5
Non Senza Titolo	9
Quando eravamo cavallucci marini all'Elba	13
Uccelli che non twittano	21
Delizie di mare	29
Haiku monovocalici	37
Cieli d'argento: 5 poesie sulle rondini	45
Tre gattini	53
Un decennio di poesie	59
Lati d'ombra	75
Poesie scelte	87
Nebbia e morte a Göteborg	109
Nota in calce di Patrizia Dughero	123
Profili Biografici	153
Indice	157

*Ō*collana *ku*

*Oriente od occidente,
unica è la malinconia del vento autunnale.*
(Bashō)

Finito di stampare
nel mese di luglio 2014
da LegoDigit (Lavis, TN)

Haikai e haiku sono forme poetiche caratteristiche della cultura giapponese esiste in letteratura già dal IV secolo e concentrate nella *Rasunda di diecimila fogli*, antologia poetica compilata nell' VIII secolo d.C. [...] Un partecipante all'incontro di *ringi* componeva un *shoku* e l'altro lo seguiva con un *tanku* i convenuti, due o più persone dovevano far seguire a un *ku* lungo un *ku* breve che rispondeva al precedente, in un continuo sfasamento, in un incatenarsi di unità che nel corso del tempo si affermò nella forma di *hyaku ku*, cioè dei "cento *ku*".

Nel 2008 il **Premio Internazionale Capoliveri Haiku** (attualmente premio mondiale) aprì le porte ad haiku scritti nella loro lingua madre dai cittadini dell'Unione Europea [...]. Lui [Daniel Gahnertz] scrive: "L'Elba è di gran lunga il posto più bello dove sia mai stato. Sono affascinato dalla natura e dal centro storico di Capoliveri, così raccolto e antico. Mi piace soprattutto il fatto che è molto verde, e poi... le lucciole... io non avevo mai visto le lucciole, qui è pieno di lucciole, per me le lucciole sono come dei piccoli haiku." Dall'introduzione di **Giorgio Weiss di Valbranca**.

€ 10,00

11206 978-84-904913-4-4



9 780000 651340

Collezione ku