

A misty Japanese landscape with a river, trees, and a traditional building. The scene is captured in a soft, ethereal light, with mist rising from the water and clinging to the trees. The colors are muted, with a palette of blues, greys, and earthy tones. The overall mood is serene and contemplative.

L● HAIKU

GIAPP●ONESE

Il piccolo universo di diciassette sillabe che compone lo haiku, potrebbe sembrare uno spazio angusto, troppo, perché vi si possa trovare qualcosa di più che un piccolo 'quadro', una gradevole scena di vita naturale. Eppure la maestria dei poeti giapponesi, aiutati anche dalla struttura allusiva della loro lingua, è stata in grado di restituirci versi che sollecitano profonde riflessioni, oltre alle suggestioni e agli echi che sollevano nel nostro animo. Le regole dello haiku tradizionale sembrano ad un primo sguardo fin troppo semplici: diciassette sillabeⁱ che nello haiku moderno e contemporaneo appaiono distribuite su tre versi di cinque, sette e cinque sillabe; una parola che indica la stagione a cui i versi intendono riferirsi (*kigo*); una pausa che in giapponese è indicata da una parola (*kireji*) intraducibile e spesso resa con puntini di sospensione, punti fermi o punti esclamativi. Ma aldilà di queste basilari regolette, lo haiku è soprattutto una poesia di 'concentrazione'. Concentrazione dell'attenzione del poeta *in primis*, nei confronti dell'ambiente naturale che lo circonda e che comprende non solo il regno vegetale e animale ma anche l'uomo e le sue attività. È questa concentrazione che fa sì che lo *haijin* sia assolutamente presente a sé stesso e al mondo che lo circonda contemporaneamente, centrato oltre che concentrato nel momento che sta vivendo. Questa attenzione lo porta in primo luogo a scorgere cose che al distratto occhio quotidiano dei più risultano invisibili. Ad uno stadio successivo, lo conduce ad una 'assimilazione' di identità con l'oggetto osservato. Prendiamo come esempio questo haiku del maestro Takahama Kyoshi 高浜虚子 (1874-1959), capo della più grande scuola del Novecento, *Hototogisu* ('Il Cuculo') da cui uscirono, anche solo per contestarla, tutti gli *haijin* più famosi fino ai giorni nostri:

Bocca d'insetto...

una piccola perla

di brina, vedo.

虫の髭に小さき露のあるを見る

(*mushi no hige/ni chiisaki tsuyu no /aru o miru*)ⁱⁱ

Qui, il poeta che aveva sostenuto la necessità di un assoluto realismo, affila il proprio sguardo fino a scorgere la bocca dell'insetto e su di essa una minuscola perlina di brina. Quasi un'osservazione entomologica effettuata con l'uso di un microscopio.

Ma la concentrazione, necessità dettata dall'esiguità dello spazio di scrittura, è anche del materiale poetico: l'autore è costretto ad una estrema opera di selezione degli elementi che compongono la scena che sta osservando.

Sebbene anche gran parte della letteratura occidentale sia costruita attraverso una mancanza, tacendo parti importanti che vengono lasciate alla ricostruzione e all'immaginazione del lettoreⁱⁱⁱ, è lo haiku la poesia dove dominano le ellissi, chiamate in giapponese *shōryaku*, nonché quegli spazi di silenzio che il lettore è chiamato a riempire con la sua fantasia coadiuvata dalla sua conoscenza pregressa e condivisa della cultura dell'autore. Questo spazio bianco, definito *yohaku*, è presente anche in versi semplici come quelli del poeta Masaoka Shiki 正岡子規 (1867 -1902), maestro di Kyoshi e figura fondante del genere haiku:

Nuvole gonfie:

le bianche vele raccolte

insieme, a sud...

雲の峰 白帆 南に群がれり

(*kumo no mine/ shiraho minami ni /muragareri*)^{iv}

Anche senza sapere che *kumo no mine* è la parola indicante la stagione estiva con le sue imponenti formazioni nuvolose bianche generate dal calore nel cielo terso, nella mente del lettore sembra formarsi naturalmente il quadro di un paesaggio sereno, una marina che ci rappresentiamo grazie alla sola presenza delle vele. Eppure il mare non viene mai menzionato, non troviamo né il termine 'mare' o 'oceano', né 'porto', né 'spiaggia': insomma nessuno dei comuni vocaboli associati ad un paesaggio marino. Però il fatto che le barche si allontanino all'orizzonte suggerisce un panorama vasto che il lettore non può fare a meno di associare al mare, piuttosto che ad un lago o ad un fiume. Attorno a quell'omissione di un termine determinante, grazie a quel silenzio, il lettore costruisce uno scenario con una vasta distesa di acque dove, come nei migliori haiku, compare un contrasto: quello fra le bianche nuvole torreggianti e le altrettanto bianche ma minuscole vele.

Lo haiku è dunque – e la cosa può sembrare un ossimoro – una poesia costruita intorno al 'vuoto': un vuoto che permette la sua concentrazione. Vuoto non soltanto per il molto che vi viene taciuto, ma anche perché il genere conserva un legame con il 'Vuoto' in senso metafisico, come è stato concepito nel buddhismo.

Se nel mondo occidentale il Vuoto è stato identificato con il Nulla, nel mondo cinese e giapponese corrisponde invece a quella parte assente che permette al pieno di esistere.

È un elemento fondante per tutta la cultura giapponese: è la parte interna ed esterna della tazza da tè che ne permette l'esistenza e la funzione; è lo spazio bianco della pagina che riempiamo con l'inchiostro in calligrafia ed è infine il silenzio nello haiku.^v Questo collegamento con il buddhismo non riguarda solo lo haiku – e ricordiamo che il suo poeta più rappresentativo, Matsuo Bashō 松尾芭蕉 (1644 - 1694) praticava la meditazione zen oltre ad essere un indefesso viaggiatore e poeta – ma tutta l'arte poetica giapponese: già nel 1400 la poesia venne accostata alla filosofia buddhista dal poeta Shinkei^{vi}, che sosteneva che i versi nascevano quando i desideri e le passioni mondane si erano ormai spente e si era diventati consapevoli dell'inconsistenza degli eventi, i quali non hanno natura propria ma esistono solo in relazione all'evento contrario.

A questo legame dobbiamo la presenza di tanti elementi filosofici nello haiku e quella profondità che fa sì che le opere migliori non si arrestino alla sola rappresentazione realistica, al solo 'quadro', stadio iniziale della scrittura per uno *haijin*, ma presentino una stratificazione di senso.

Vediamo a questo proposito proprio uno haiku di Bashō:

Erbe d'estate...

I guerrieri d'un tempo,

resti d'un sogno.

夏草や兵どもが夢の跡

(*Natsukusa ya/tsuwamonodomo ga/yume no ato*)^{vii}

Il poeta ha composto i versi durante il viaggio documentato dal suo diario più interessante, *Oku no Hosomichi* 奥の細道 ('Lo stretto sentiero verso Nord'), ed esattamente a Hiraizumi, nella regione nord-est del Giappone, il Tohoku. Qui si era svolta una sanguinosa battaglia: il signore della provincia, Fujiwara Hidehira (data sconosciuta - 1187) aveva donato un castello a Minamoto no Yoshitsune (1159 - 1189), considerato un rivale al potere dal suo stesso fratello, lo *shōgun* Minamoto no Yoritomo. Alla morte di Hidehira, il suo erede rivolse indietro il dono e, spinto dallo *shōgun*, scatenò contro Yoshitsune una battaglia in cui quest'ultimo e tutti i suoi persero la vita. Bashō, che visitò il luogo cinquecento anni dopo, riportò nel suo taccuino: 'Le tre generazioni gloriose dei Fujiwara di Hiraizumi sono scomparse nello spazio di un sogno [...] la dimora di Hidehira ora è solo un campo vuoto [...] Yoshitsune si era chiuso in questo castello ma il suo nome glorioso, in un momento, s'è tramutato in erba. [...] Qui, senza più coscienza del tempo che passava, rimasi in lacrime.'^{viii}

Bashō, nel breve giro delle diciassette sillabe, ci rammenta un episodio storico che i letterati del suo tempo ben conoscevano e facendolo, evoca una storia di conquista e perdita del potere. Insieme alla rievocazione del fatto, ci ammonisce sulla vanità delle cose umane: per quanto possano esser grandi i sogni e fieri i guerrieri – non a caso il poeta usa per ‘guerrieri’ il termine roboante *tsuwamonodomo* – ciò che resterà sarà solo semplice erba estiva. Ma anche questa morirà per essere riassorbita in qualcosa che è più grande, onnicomprensivo, ossia la Natura che nel suo ciclo costante di nascite e morti sarà alla fine la sola a perdurare. L’idea dell’impermanenza, come accade spesso nei migliori haiku, convive all’interno dei versi con ciò che è permanente. Ma non solo questo: persiste fra i caratteri, un nucleo vuoto che il poeta non disvela. Perché nell’originale giapponese la frase è tronca e manca un verbo. Questo genera un’ambiguità: quello che resta è solo il sogno dei guerrieri? Non è forse anche il sogno del poeta che, suggestionato dal luogo, rivede davanti ai suoi occhi la battaglia di un tempo? Ma anche entrambe le ipotesi sono possibili.

Persino poeti come Masaoka Shiki 正岡子規 (1867 -1902) che, formatosi nel confucianesimo, fu un fiero avversario di ogni interpretazione filosofica degli haiku di Bashō e che difese la rappresentazione più realistica e oggettiva possibile del paesaggio, non sono immuni da influenze del buddhismo e dello zen, a riprova del fatto che questa filosofia era - ed è ancor oggi - acquisita in modo inconscio e diventata parte imprescindibile del bagaglio culturale. Analizziamo a riprova questi suoi versi:

Caduti, i fiori:

scorrendo verso il sud

il fiume va.

花散って水は南へ流れけり

(*hana chitte / mizu wa minami e / nagarekeri*)^{ix}

Quando in poesia si parla di ‘fiori’ per convenzione consolidata si allude ai fiori di ciliegio, il simbolo per eccellenza della caducità. Il quadro è semplice: un campo con alberi di ciliegio e un fiume, ma al di là di questo, ancora una volta abbiamo la compresenza di ciò che è permanente e ciò che è perituro. Quello che era destinato per sua natura a finire è caduto, sembra dire il poeta, mentre il fiume continua indifferente nel suo scorrere. Ma alla fine anche questo elemento naturale sarà riunito a qualcosa di più grande, il mare, la cui acqua di nuovo tornerà in altra forma sulla terra.

Proprio perché il poeta lascia un vuoto descrittivo che possiamo colmare, riusciamo ad immaginare una relazione anche più diretta fra i fiori e il fiume, a legare più strettamente le due immagini e a vedere i petali cadere direttamente nell'acqua, dove vengono trascinati via fino ad essere inglobati dalle acque del mare, rendendo di fatto possibile il loro riassorbimento nell'eterno.

Il 'vuoto' dello haiku non è dunque solo 'assenza' di soggetto, di parti della frase che sollecitano il nostro riempimento, ma è anche vuoto in senso metafisico ed alcuni poeti fanno apertamente riferimento ad esso. È il caso di Kawahigashi Hekigotō 河東碧梧桐 (1873 – 1937), altro allievo di Masaoka Shiki e innovatore più deciso, con i suoi versi che tradivano la misura sillabica canonica per contrarsi in brevissime frasi o in composizioni lunghissime, tanto che il poeta stesso le definì 'poesie brevi' (*tanshi*) piuttosto che haiku. Una sua creazione, che però rispetta la metrica canonica, recita:

Pizzica il vuoto

il granchio morto là.

Torri di nubi.

空をはさむ蟹死にをるや雲の峰

(*kū o hasamu/kani shi ni oru ya/kumo no mine*)^x

Il panorama marino sembra offrire una scena chiara, realistica e senza nulla di anomalo, ma dietro l'apparente banalità i contenuti si accumulano. Il primo carattere della poesia (空), infatti, ha una doppia lettura e un doppio significato: il più comune è 'cielo' (*sora*) e, di conseguenza la prima immagine che si forma nella mente del lettore giapponese sotto l'influenza del solo effetto grafico dell'ideogramma, è quella di un granchio che sembra voler 'pizzicare' il cielo. Ma è stato il poeta stesso a segnalare che il carattere andava letto *kū*, ossia 'vuoto'. Si deve dunque dare al termine un significato che vada oltre il fenomeno fisico. L'animale assurge quindi a simbolo del poeta stesso e forse di tutti gli uomini, nella loro incapacità di raggiungere il cielo o, in senso metafisico, il Vuoto, il Nirvana. Il granchio appare minuscolo contro la gigantesca nube e con questo contrasto violento il poeta costruisce un primo piano e uno sfondo, conferendo alla composizione profondità di campo. Destinato alla dissoluzione nel ciclo naturale, il piccolo crostaceo rappresenta inoltre il transeunte: insieme a lui anche la nube, per quanto possa essere grande - come i guerrieri nello haiku di Bashō con la loro ambizione e fierezza - si dissolverà: quello che rimarrà allora, sarà proprio il cielo, o meglio ancora il 'vuoto'.

Ancora oggi, anche se i giapponesi praticano sempre meno la meditazione zen, questi riferimenti al 'vuoto' e all'impermanenza, centrali nel buddhismo, riaffiorano inconsapevolmente tra i versi. Si veda ad esempio questo haiku di Natsuishi Ban'ya 夏石番矢 (1955), presidente della World Haiku Association e promotore dell'internazionalizzazione di questa forma poetica:

Il vuoto va

attraverso i dotti lacrimali.

Vanno, le nubi.

涙腺を真空が行き雲が行く

(ruisen o/shinkū ga yuki/kumo ga yuku)^{xi}

Lo haiku parla apertamente di un 'vuoto' che siamo liberi di ipotizzare essere l'assenza di una persona amata che ci ha lasciati. Questo vuoto, questo dolore, coinvolge le ghiandole lacrimali (*ruisen*) - termine scientifico che stempera un'eccessiva commozione e annulla il pericolo di un vieto sentimentalismo - esternandosi in pianto: ma il dolore stesso è impermanente, ragione per cui anche i dotti lacrimali si fanno 'vuoti', mentre le lacrime si sono da tempo tramutate in vapore acqueo, in nubi. Le stesse nubi sono poi destinate ad 'andare': quel che resta, come nello haiku precedente, sarà ancora il 'cielo', ancora una volta il 'vuoto'. Notiamo come, pur parlando di dolore, il poeta non sia caduto nella trappola della confessione personale e l'ego sia stato annullato per dare spazio ad un punto di vista universalmente valido.

Con la sua struttura, la lingua giapponese sembra particolarmente adatta a lasciare spazio a questi vuoti. La mancanza di declinazione dei verbi e l'omissione dei soggetti contribuiscono all'ambiguità e alle sovrapposizioni di lettura. Interessanti, a questo proposito, i versi di Yamaguchi Seishi 山口誓子 (1901 - 1994):

Notti d'autunno,

s'incontrano motrici

senza carrozze.

秋夜遭ふ機関車につづく車輛なし

(shūya au/kikansha ni tsuzuku/sharyō nashi)^{xii}

In questo haiku il verbo è presente, ma è il soggetto che manca. Nella lingua giapponese dove, per soprammercato, uno stesso sostantivo può essere singolare o plurale ed il verbo non viene declinato a seconda del soggetto, quando tale soggetto è assente non è possibile esser certi di chi compia l'azione, come invece accade in italiano grazie alla declinazione del verbo: chi, in questi versi, incontra treni senza carrozze? È forse il poeta che camminando in una sua peregrinazione notturna s'imbatte in questa motrice che sembra abbandonata sul binario? O non sono forse – ed è egualmente possibile dal punto di vista della costruzione meramente linguistica – due motrici che si spostano, l'una in una direzione, l'altra nella direzione contraria e che ad un certo punto si intersecano? Ma la frase giapponese consente anche una terza interpretazione, forse anche più suggestiva. Esaminando i versi parola per parola abbiamo infatti: *shūya* ossia 'notte di autunno', *au* ovvero 'incontrare' e *kikansha* 'motrice'. Tenendo conto della regola grammaticale per cui se un verbo precede un sostantivo siamo in presenza di una frase relativa, il verso può suonare come 'motrice che incontra la notte d'autunno', suggerendo l'immagine di un treno privo di carrozze che corre nel tramonto incontro alla notte. Rimane quindi un'ulteriore dubbio nella mente del lettore, e questa volta il poeta non concede nessun elemento per chiarirlo: perché mai questa motrice non è seguita, come sarebbe logico e naturale, dalle carrozze? Il critico giapponese Konishi Jin'ichi faceva notare come la capacità di Yamaguchi Seishi di tacere quello che dovrebbe esserci e di inserire nello haiku quello che non appare necessario, sconcerti il nostro senso comune aprendoci allo stesso tempo nuove possibilità di percepire il mondo^{xiii}. Interessante è l'interpretazione che offre lo *haijin* italiano Toni Piccini per sciogliere il nodo di non detto che fonda questi versi, mettendo in collegamento l'autunno - stagione che avvia il mondo naturale alla 'morte' in inverno - alla motrice, che privata delle sue carrozze non ha più una sua funzione: "un momento di non vita, prima dell'ormai prossimo fine vita", una sensazione immediata poi confermata nella sua riflessione sul testo. "Un oggetto è 'vivo' mentre svolge la sua funzione, cosa che le motrici non possono fare essendo senza le carrozze, a loro levate nel luogo di ricovero notturno ove si incontrano. Autunno, la stagione che precede l'inverno, la fine del ciclo. Autunno, il periodo prima della stagione più dura, come ci ricorda anche uno haiku di Shiki: "Io parto \ tu resti – due autunni"^{xiv}, laddove il dolore più crudo arriverà con l'inverno, il senso di vuoto e di gelo, più silenti ma più mordaci del momento dell'addio. Stagione più dura che per le motrici corrisponde all'impossibilità di altri momenti di vita, una volta sostituite e giunto il loro fine vita\morte."^{xv}

Possiamo quindi dire che lo haiku è il luogo delle letture molteplici, il luogo di una profondità di riflessione che solo il 'vuoto' rende possibile, e che ci rende possibile affinare le nostre percezioni del mondo.

ⁱ Si ricorda che si parla di ‘sillaba’ solo per convenzione: infatti quelle della lingua giapponese, dove esistono suoni lunghi e brevi e dove anche la ‘n’ da sola conta per una sillaba, non corrispondono esattamente a quelle italiane.

ⁱⁱ Fukuda Kiyoto, Maeda Tomi eds., *Takahama Kyoshi*, Shimizu Shoin, 1991, p. 111, 福田清人, 前田登美, 「高浜虚子」, 清水書院

ⁱⁱⁱ Si veda a questo proposito il bel saggio di Nicola Gardini, *Lacuna*, Einaudi, Torino, 2014

^{iv} Takahama Kyoshi ed., *Shiki Kushū*, Iwanami Bunko, 2000, p. 141, 高浜虚子選, 子規句集, 岩波文庫

^v Per un approfondimento: Giangiorgio Pasqualotto, *Estetica del vuoto*, Marsilio, Venezia, 1992

^{vi} Shinkei 心敬 (1406 – 1475) fu un noto poeta di *renga*, poesia a catena composta da diversi poeti a turno, autore della raccolta *Sasamegoto* (‘Amorosi sussurri’, 1463).

^{vii} Imoto Nōichi, Hori Nobuo eds., *Matsuo Bashōshū*, vol. 1°, Shōgakukan, 1995, p. 271, 井本農一, 堀信夫編集, 「松尾芭蕉集・全発句」, 第1巻, 小学館

^{viii} *Oku no Hosomichi*, Shinchō Kasetto Buku, Nihon no Koten, Shinchōsha, 1989, p. 26, おくのほそ道、新潮カセットブック・日本の古典、新潮社

^{ix} AAVV, *Shiki Zenshū*, Kōdansha, 1975 1978, vol 2, p. 206, 子規全集, 講談社

^x Kurita Kiyoshi, *Kawahigashi Hekigotō*, Kagyūsha, 1996, p. 59 栗田靖, 河東碧梧桐, 蝸牛社

^{xi} Natsuishi Ban’ya, *Cascade du futur*, Paris, Harmattan, 2014, p. 34

^{xii} *Gendai Nihon Bungaku Zenshū 91*, *Gendai Haikushū*, Chikuma Shobō, 1961, p. 123, 現代日本文学全集 91, 現代俳句集, 筑摩書房

^{xiii} Konishi Jin’ichi, *Haiku no Sekai – Hassei kara gendai made-*, Kōdansha Gakujutsu Bunko, 1995, 小西甚一, 俳句の世界-発生から現代まで-, 講談社学術文庫

^{xiv} 行く我にとどまる汝に秋二つ (*yuku ware ni/todomaru nare ni/ aki futatsu*). Takahama Kyoshi ed., *Shiki Kushū*, Iwanami bunko, 2000, p. 155 高浜虚子選, 子規句集, 岩波文庫

^{xv} Contributo dello stesso haijin Toni Piccini.