

Hideyuki Doi

Poesia e non poesia: lo *haiku* in Italia

Per affrontare il tema di oggi partirei da un articolo del prof. Remo Ceserani che è qui con noi, pubblicato su «Belfagor» del gennaio di questo anno. Il contributo s'intitola *Poëtae honoris causa*, ma sulla copertina del numero leggiamo come cappello *Poesia e non poesia*. Nella vasta bibliografia del professore non rappresenta forse una voce particolarmente degna di nota, ma piuttosto quello che capita ai margini di una vita professionale. Ciò nonostante ha destato la mia attenzione, dal momento che le problematiche affrontate in tale articolo si muovono in una direzione analoga a quella da me recentemente intrapresa.

Ora spiegherò meglio cosa intendo. L'articolo documenta un circolo letterario formatosi attorno a una rivista pubblicata a Reggio Calabria, «Le Muse». In quell'ambiente – centrato attorno alla figura di Licio Gelli, personaggio ormai storico del caso P2 e considerato “grande poeta” tra i suoi fedeli – i poeti «si scambiano prefazioni e recensioni, si antologizzano, fanno a gara a esaltarsi a vicenda [...], si premiano a vicenda [...], tampinano critici e giornalisti chiedendo loro giudizi e appena ne strappano uno lo inseriscono su copertine e appendici delle loro opere, visitano le più ignote accademie estere della Poesia promettendo di pubblicare i prodotti poetici locali [...] in cambio di onori e pubblicazioni». Questa relazione solidale, scrive ancora Ceserani, comincia ad apparire inquietante se si pensa agli «intrighi segreti» della rete che unisce questi poeti e associazioni «fornite di denaro e di appoggi, nascosti dietro a sigle esoteriche».

Un fenomeno surreale e assurdo, anche molto italico, direi. Ma se si tratta della poesia (o non-poesia) contemporanea, si arriva sempre per qualche via a quel mondo segreto, e in senso stretto, esoterico. Da qualche anno mi impegno nello studio del componimento breve, ricorrente nella poesia novecentesca, e in particolare di quelli ispirati alle poesie giapponesi *tanka* e *haiku*. Questo mi ha portato a indagare su una personalità attiva nella prima metà del Novecento, Harukichi Shimoi (Fukuoka 1883 – Tokyo 1954) poeta dantista, e figura giapponese di maggior

spicco nell'ambito dei rapporti fra i due paesi totalitari. Shimoi, giunto a Napoli nel 1915 come insegnante di lingua giapponese al Reale Istituto Orientale, inizia a frequentare i circoli letterari partenopei che producevano allora periodici quali «Eco della cultura» (1915-17) e «La Diana» (1915-18), due esempi che prestano particolare attenzione alla cultura orientale, argomento piuttosto caro per una città da sempre aperta al mondo lontano dall'Europa.

Per quanto riguarda «La Diana», su cui scrivono tra i maggiori poeti dell'epoca Corrado Govoni, Umberto Saba, Luciano Folgore, Arturo Onofri, sino a Giovanni Titta Rosa, Filippo De Pisis, il nostro Shimoi contribuisce con la traduzione di poeti contemporanei di *tanka* quali Akiko Yosano (Sakai 1878 – Tokyo 1942) e Suikei Maeta (Hyōgo 1880 – Osaka 1911) – che sono tra i poeti della cosiddetta scuola Myōjō, cioè Venere – in collaborazione con il suo amico Gherardo Marone, poeta nonché fondatore e capo-redattore de «La Diana». Yosano, tra l'altro, diventerà la poetessa giapponese più apprezzata in Italia, comparando anche in diverse antologie non legate strettamente alla poesia giapponese, come *Poesie d'amore del '900* (a cura di Decina Lombardi, per Mondadori, 2005).

Non intendo insistere troppo sul fatto che tali letterati italiani del primo Novecento – ormai tutte figure storicamente affermate – condividessero reciproci interessi, ma in generale si può riscontrare come essi fossero spesso legati tra loro attraverso riviste e circoli locali, che mostrano presumibilmente alcuni caratteri consueti per le società segrete.

Fra quei poeti, musicisti e artisti, alcuni dei quali accomunati da un certo gusto esotico, non pochi – si ritiene, pur senza sufficienti prove scientifiche – risultano appartenenti a società segrete o simili *entourages*. E nella maggior parte dei casi stringono anche rapporti con il futurismo in ascesa. Ad esempio, come a Napoli, anche a Bari ha sede un movimento futurista, in cui si muove tra gli altri il compositore Franco Casavola che musica alcuni componimenti giapponesi, ma in versione francese, intitolati *Tankas* (ricordiamo che la poesia *tanka* si afferma come genere verso l'undicesimo secolo, mentre lo *haiku* nasce all'inizio del diciassettesimo secolo). Un caso simile a Napoli: il musicista Vincenzo Davico, appartenente al gruppo artistico dello scultore Raffaele Uccella, rende in melodia

i versi di Akiko Yosano negli anni 1920-21 pubblicando gli spartiti sulla rivista «Sakura» diretta da Shimoi.

Oggi possiamo ascoltare in un cd edito in Inghilterra e intitolato *Futurlieder* – tali composizioni sono dunque considerate *lieder* – sei brani della serie, ciascuno dei quali dura poco più di un brevissimo minuto.

Marinetti esalta i *Tankas* e la musica di Casavola nella lettera del primo ottobre 1922, indirizzata direttamente all'autore:

<Es.1>

Caro Casavola

ho sentito al pianoforte *Tankas*, *Quatrain*, *Gioielleria notturna*, *Leila* e *Muoio di sete*. Mi hanno rivelato un forte, originalissimo ingegno musicale. Saremmo lieti, noi Futuristi, di avverti con noi nella lotta contro il vecchiume, il commercialismo e le antiche camorre che soffocano e strangolano il genio musicale italiano. Occorrono per questo audacia, nervi saldi, disprezzo di facili successi e alta ambizione tenace.

Succhiate, purificate, aprite varchi a tutte le belle pazzie.

Viva il Futurismo!

Affettuosamente e auguralmente

F.T. Marinetti

Lodato come «originalissimo», Casavola diventerà fervido sostenitore della sezione musicale del Futurismo, insieme a Francesco Balilla Pratella. Nasce così il sodalizio con Marinetti, e il compositore pugliese proclama alcuni manifesti, come per esempio *La musica futurista*, il suo primo manifesto pubblicato su «Il futurismo. Rivista sintetica illustrata», numero 10-11 del dicembre 1924, in cui si esprime con una retorica tipicamente futurista:

<Es.2>

La nostra creazione musicale sarà eminentemente sintetica: aboliti gli sviluppi ritmici e le forme tradizionali, avrà la più completa libertà di forme e la massima aderenza allo stato di animo da cui sorge.

(La lettera e il manifesto sono citazioni da Salvatore Colazzo, *Estasi brevi. Futuristi di Puglia: Casavola, Luciani e gli altri*, Castrignano dei Greci (LE), Amaltea, 2005, pp. 150-151).

Ho avuto la possibilità di ricavare questi dati grazie agli studi compiuti in questi anni in occasione della ricorrenza del centenario della nascita del futurismo. Le mie ricerche ora sono orientate dalla seguente osservazione del musicista e musicologo Daniele Lombardi (curatore della raccolta musicale di Casavola): «gli avanguardisti erano collegati tramite le sette segrete». Anche se l'affermazione si rivelasse fondata, io non so esattamente cosa potrebbe rappresentare la notizia in sé, né se potrebbe considerarsi conciliabile con un atteggiamento scientifico. Non ho ancora certezze al proposito, tanto meno una precisa definizione di “setta segreta” o di “esotismo” nella visione dell'epoca. Ma proviamo ora a fare un passo indietro per ripercorrere i miei interessi sulla poesia breve, principalmente sullo *haiku*, nonché sulla natura segreta delle aggregazioni fra poeti.

Com'è noto, il primo Ungaretti scrive componimenti brevi – allora cinicamente liquidati come “versicoli” – probabilmente sulle note di poesie giapponesi. Ungaretti, amico di Gherardo Marone, poeta napoletano citato prima, attraversa la penisola dai campi di battaglia del nord a Napoli, pubblicando via via alcune prove poetiche su «La Diana» a partire dal 1915 fino al 1918 e debuttando al contempo con la prima raccolta *Il porto sepolto* del 1916, la prima recensione per la quale, firmata da Paolo Argira, esce sulla stessa rivista:

<Es.3>

La poesia di Ungaretti è nuova in Italia perché è soltanto poesia: la sua estensione

caratteristica è la straordinaria brevità che la rende fortemente prossima alla fantasiosa e grande poesia giapponese, dell'immenso Suikei Maeta specialmente; la sua interiore e miracolosa virtù è la suprema essenzialità che la solleva alla purezza divina di tutta la poesia immortale, di un frammento di Saffo, di un attimo di Leopardi, di una strofa di Pascoli.

(Paolo Argira (Fiorina Centi), *'Il Porto Sepolto'*, in «La Diana», a. III, n. 1-2, 1917, pp. 16-19).

Ma andando avanti nel tempo, il poeta dei versi celebri «M'illumino / d'immenso» (questa poesia, intitolata prima *Cielo e mare*, esce in «Antologia della Diana» del 1918, poi col titolo *Mattina* ne *L'allegria* del 1931) nega accanitamente l'influenza della poesia giapponese in una polemica con Enzo Palmieri su «L'Italia letteraria» del 1933, anche se si attesta che, come emerge dall'epistolario tra Ungaretti e Marone, nel 1917 il primo riceveva dall'amico l'antologia *Poeti giapponesi* curata da Shimoi e Marone. Da parte sua lo studioso di Carducci e D'Annunzio sostiene invece il cosiddetto «haikaismo» ungarettiano. Tale termine *haikaismo* deriva dall'antica denominazione del genere *haiku*, cioè *haikai*.

Negli anni successivi, tuttavia, in una intervista realizzata durante il suo soggiorno in Giappone nel 1959, Ungaretti, ormai vecchio, rivela la dimestichezza con la poesia giapponese.

A prescindere dalla veridicità dell'episodio, negli anni Trenta lo *haikaismo* rappresentava una presa di posizione netta all'interno di una discussione cruciale che durava da diversi decenni. Aldo Capasso, critico di poesia contemporanea italiana e francese, considera la poesia pascoliana alla luce della poesia giapponese in difesa dalle critiche a Pascoli da parte di Benedetto Croce. Capasso nel 1935 elogia la brevità di Pascoli:

<Es.4>

Tali sono gli haikai davvero positivi del Pascoli, che sarebbe a dir poco anticritico confondere con quegli altri dove, invece di una vasta unità sintetizzata in pochi tocchi, ci sono davvero dei

particolari, isolati, e in quanto tali delle *beautés de détail* a unico tema della lirica.

(*Sulle Myricae*, in «Rivista di sintesi letteraria», a. II, n. 2-3, aprile-settembre 1935, p. 181).

La critica di Croce risale al 1906, agli albori del dibattito letterario sulla “poesia e non”. Croce allora si chiedeva su Pascoli:

<Es.5>

[...] che cosa sono quelle poesie? Sono pensieri sparsi, schizzi, bozzettini [...].

(Benedetto Croce, *Giovanni Pascoli* [1906], in Id., *Giovanni Pascoli*, Bari, Laterza, 1920, p. 34).

Ma l’atteggiamento crociano, in realtà, non risulta così categorico quanto potrebbe dedursi da tale perentorio giudizio. Anzi talvolta raggiunge posizioni critiche del tutto opposte, come possiamo constatare dal passo seguente:

<Es.6>

[...]

E lo schizzo ha la sua attrattiva, ed anche la sua compiutezza: quasi una compiutezza dell’incompiutezza. Sono anch’io dell’avviso che nelle prime *Myricae* soltanto il Pascoli abbia la calma dell’artista. Ma bisogna essere pienamente consapevoli di ciò che così si afferma, e che è, né più né meno, questo: che il meglio dell’arte del Pascoli è nella sua riduzione a frammenti, nel suo sciogliersi negli elementi costitutivi.

(Ivi, p. 35)

Lo haikaismo in Pascoli occuperà una posizione relativamente importante nella tesi di laurea di Pasolini, discussa nel 1945, *Antologia della lirica pascoliana*, dove il giovane poeta esordiente, pur

riconoscendo il valore della sintesi haikaistica, fa ricorso in maniera frequente, nonché inconscia, agli schematici giudizi “poetico e impoetico”.

L’indissolubile dicotomia “poesia e non-poesia” persiste per tutto l’arco del Novecento consumando lungo il suo percorso anche la svolta epocale dell’incontro con lo *haikai*, poesia giapponese essenziale, considerabile quasi un caso estremo dell’“essere poetico”. Continuerò a indagare anche altre vie, quali la poesia giapponese nel concetto di autonomia dell’arte proposto dal fenomenologo Luciano Anceschi, oppure nei poeti primo-novecenteschi accomunati appunto dai rapporti con le società segrete.