

## DI VENTO E D'ACQUA: TRACCE DI *HAIKU* NELLA POESIA DI SALVATORE QUASIMODO

CRISTINA BANELLA

Il lettore giapponese che affronti per la prima volta l'opera di Salvatore Quasimodo (1901-1968) potrebbe avere la sensazione di leggere qualcosa di familiare, di già udito. Nella sua mente, infatti, potrebbero sollevarsi echi che lo riportano al *waka* e, ancor di più, allo *haiku*. Questo accade in special modo con le prime poesie di Quasimodo contenute nella silloge *Ed è subito sera*<sup>1</sup>, ed in particolare nella parte intitolata *Acque e Terre*. Indubbiamente il primo elemento che colpisce è quello strutturale, il ricorrere a composizioni o a versi brevi, anche se non è possibile ritrovare in Quasimodo l'esatta scansione ritmica della poesia giapponese; il poeta italiano ha usato invece una mescolanza di versi parisillabi ed imparisillabi di varia lunghezza, con una tendenza al verso più corto all'inizio della sua produzione, per poi volgersi ad una versificazione più ricca di sillabe nelle raccolte successive<sup>2</sup>. Ma nonostante le influenze precipue su Quasimodo siano state di altra natura - la poesia greca per prima, ma anche Foscolo, Pascoli, D'Annunzio, Montale e Ungaretti - indubbiamente dei particolari ci riportano alla poesia giapponese.

Se rintracciamo alcuni elementi fondanti dello *haiku* nella presenza massiccia della natura - in particolar modo di certi soggetti ricorrenti indicanti la stagione (*kigo* 季語) - nella sua brevità, nella sua qualità figurativa che cristallizza il tempo e lo spazio in una immagine<sup>3</sup>, ma soprattutto nell'andare oltre la capacità icastica attingendo ad un senso più profondo che travalica quell'immagine e che spesso, in alcuni capolavori, è connesso ad una tensione fra eterno e transeunte, se poniamo queste come basi dello *haiku*, allora l'impressione del lettore giapponese non sarà del tutto erronea.

La presenza della natura e soprattutto il procedere per immagini è in Quasimodo un fenome-

---

<sup>1</sup> Ricordiamo che la raccolta è divisa in quattro parti: *Acque e Terre*, *Oboe sommerso*, *Erato e Apollion*, *Nuove Poesie*, come presentate nell'edizione Finzi Gilberto ed., *Salvatore Quasimodo - tutte le poesie* -, Milano, Mondadori, 1995 a cui faremo riferimento per le citazioni nel presente articolo.

<sup>2</sup> Già nella prima edizione di *Giorno dopo giorno*, nel 1946, si fa evidente la presenza dell'endecasillabo che, col suo ritmo lento, crea premesse di tragedia. Era una modifica metrica necessaria al nuovo modo di sentire del poeta che lentamente si sposta dai temi della solitudine dell'io, del rimpianto di una terra perduta diventata mito, a un senso universale dell'uomo sofferente al centro dell'universo e, conseguentemente, al desiderio di una trasformazione dell'uomo stesso e della società.

<sup>3</sup> Il presente offerto dalla poesia però, può essere in grado di raccontare una storia, col suo passato e il suo futuro. Il caso più evidente ci sembra essere quello dei versi di Yosa Buson 与謝蕪村 (1716-1783), che recitano: 'Pronti alla sfida/vanno, i due *boro*. / I campi estivi...' 打ちはたす梵論つれだつて夏野かな. Fujita Shin'ichi, Kiyoto Noriko, *Buson zenkushū*, Ōfū, 藤田真一, 清登典子, 蕪村全句集, おうふう, 2000, p. 223. La poesia prende spunto dal capitolo 115 dello *Tsurezuregusa* 徒然草 ("Ore d'ozio", 1330-1331) di Yoshida Kenkō, dove è narrato che uno dei due uomini si era reso colpevole dell'omicidio del maestro dell'altro. Quest'ultimo aveva a lungo cercato l'assassino del proprio maestro e trovato, si scontrò con lui in un duello mortale per entrambi. Il quadro cristallizza il presente ma il lettore, con la sua conoscenza, è in grado di ricostruire gli avvenimenti che l'hanno preceduto (passato) e ne conosce anche la fine (futuro) di cui può evocare le scene con l'immaginazione.

no permanente e dipende anche dall'uso che il poeta fa della lingua. Quasimodo assolutizza le cose e le identifica con le parole: nelle sue prime poesie quasi non esiste sintassi. La semplificazione del periodo è estrema, l'articolo è assente e la parola impossibile da spostare dalla collocazione che le ha dato l'autore. Alcune di queste composizioni, inoltre, risultano a volte curiosamente vicine a una tecnica metrica della poesia classica giapponese: quella del *kakekotoba*. Prendiamo come esempio - anche se non è il solo - il verso 'di gelidi lauri nudi iddii pagani'<sup>4</sup>: qui l'aggettivo 'nudi' è riferibile a due sostantivi nella stessa frase, esattamente come succede con il *kakekotoba*. L'intenzione di Salvatore Quasimodo era quella di ottenere una continuità di ritmo senza fratture sintattiche.

L'elemento naturale, oltre ad essere predominante nell'intera silloge *Ed è subito sera*, è presente anche nelle traduzioni dei lirici greci<sup>5</sup>, dove abbiamo un avvicinarsi di acque, terra, foglie, alberi, anche se trattati qui in maniera diversa rispetto ad altre raccolte, dal momento che i soggetti sembrano a volte toccati dal divino e altre volte assumono figurazioni antropomorfe. È bene ricordare, comunque, che Quasimodo anche per il legame che conserva con la sua isola natale, tende a porgerci una natura tutta mediterranea e dunque in parte differente da quella della poesia giapponese.

Si dice comunemente che l'itinerario poetico di Quasimodo sia legato ad alcuni punti fissi, ossia la presenza della sua isola - la Sicilia -, la solitudine, l'esilio, la vita, la morte, il canto e il silenzio. Alcuni elementi naturali ricorrenti nelle sue poesie hanno una valenza fissa: la Sicilia, l'isola, si collega all'idea dell'esilio; gli alberi sono oggetto di identificazione dell'io del poeta, come si vede nei versi: '[...] la mia tristezza / d'albero malnato,<sup>6</sup> o in 'Dal giorno, superstite / con gli alberi mi umilio.'<sup>7</sup>; il volo degli uccelli o la loro semplice presenza - più rara nella poesia di Quasimodo rispetto allo *haiku* - ha sempre qualcosa di negativo: può legarsi ad una lacerazione interiore, come nella poesia *Forse il cuore* contenuta in *Giorno dopo giorno*, o sottolineare un paesaggio devastato dalla guerra: '[...] E l'usignolo / è caduto dall'antenna, alta sul convento, / dove cantava prima del tramonto.'<sup>8</sup>. L'usignolo era amato anche dai poeti giapponesi che lo usavano spesso in combinazione con il salice nella poesia classica; si tratta di un uccello apprezzato sia in oriente che in occidente per il suo canto, ma non abbiamo qui un'immagine leggiadra come spesso accade nello *haiku*: Quasimodo lo usa per un effetto brutale, insinuando con la morte del cantore anche l'idea della morte del canto. Un lugubre silenzio scende sulle rovine di Milano, 'la città è morta, è morta', dice il poeta italiano, ma sembra esserlo anche il canto poeti-

<sup>4</sup> Ariete, in *Ed è subito sera*, Finzi Gilberto ed., *Salvatore Quasimodo - tutte le poesie* -, op. cit., p. 15.

<sup>5</sup> Ricordiamo che le traduzioni di Quasimodo sollevarono non poche discussioni; dal momento che ebbe minor rigore filologico a favore di un risultato più poetico, molti critici non le ritennero traduzioni ma poesia propria. È bene ricordare inoltre che il poeta siciliano, per alcune sue scene naturali, trasse ispirazione dagli autori greci che andava traducendo, come si vede dall'esempio dei versi di Alcmane (seconda metà del VII sec. aC.): 'Dormono le cime dei monti / e le vallate intorno, / e i declivi e i burroni [...]' che si ritrovano in *Erato e Apollion*: 'I monti a cupo sonno/ supini giacciono affranti [...]' *Erato e Apollion*, Finzi Gilberto ed., *Salvatore Quasimodo - tutte le poesie* -, op. cit., p. 327.

<sup>6</sup> *A me discesa per nuova innocenza*, in *Oboe sommerso*, ib., p. 59.

<sup>7</sup> *Sul colle delle 'Terre bianche'*, in *Erato e Apollion*, ib., p. 84.

<sup>8</sup> *Milano, Agosto 1943*, in *Giorno dopo giorno*, ib., p. 134.

co.

Nel corso delle nostre ricerche, però, abbiamo rilevato almeno due soggetti, il vento<sup>9</sup> e l'acqua, usati in maniera simile sia in Quasimodo che nello *haiku*. Molti degli elementi naturali che compaiono nella poesia giapponese hanno una valenza poetica fissa (*hon'i* 本意) ; ma questi due assumono invece un valore diverso che dipende dalle intenzioni del poeta.

Esaminiamo per primo il vento: questo compare già nelle iniziali liriche del poeta siciliano e resta presente fino alle poesie dell'ultima silloge, cambiando però di volta in volta significato; nelle prime raccolte, specie in *Acque e Terre*, accompagna la memoria, come in *Vento a Tindari* ('Salgo vertici aerei precipizi / assorto al vento dei pini')<sup>10</sup> o in *E la tua veste è bianca* ('[...] Ti rivedo. Parole / avevi chiuse e rapide, / che mettevano cuore / nel peso d'una vita / che sapeva di circo. / Profonda è la strada / su cui scendeva il vento / certe notti di marzo / e ci svegliava ignoti / come la prima volta.')<sup>11</sup>, ricoprendo questa valenza fino alla raccolta *Nuove Poesie con Strada per Agrigentum*, dove la parola 'vento' compare ripetuta ben tre volte. Qui però già si comincia a cogliere qualcosa di diverso, destinato con gli anni ad approfondirsi: il vento non ha più significato completamente positivo, ma sembra anche corrodere le vestigia del passato, mentre la Sicilia, vissuta come paradiso perduto da cui il poeta si sente esiliato – tema permanente in tutta la produzione poetica di Quasimodo – ha qualcosa di vago, le immagini sfumano:

Là dura un vento che ricordo acceso  
 nelle criniere dei cavalli obliqui  
 in corsa lungo le pianure, vento  
 che macchia e rode l'arenaria e il cuore  
 dei telamoni lugubri, riversi  
 sopra l'erba. Anima antica, grigia  
 di rancori, torni a quel vento, annusi  
 il delicato muschio che riveste  
 i giganti sospinti giù dal cielo.  
 [...] <sup>12</sup>

Il vento può essere anche segno di compenetrazione del poeta con il cosmo come nella poesia *Terra* ('Notte, serene ombre, / culla d'aria, / mi giunge il vento se in te mi spazio,')<sup>13</sup> o in *Dormono selve* ('Dormono selve / di verde serene, di vento, / pianure dove lo zolfo / era l'estate dei miti / immobile')<sup>14</sup>. Altre volte avvia segreti impulsi dell'anima: 'e io fingo timore a chi non sa / che vento profondo m'ha cercato'<sup>15</sup>. O può essere anche un interlocutore concreto con cui dialo-

<sup>9</sup> La poesia di Quasimodo, come faceva osservare giustamente il suo traduttore francese Michel Costagutto, è una poesia piena di vento.

<sup>10</sup> *Vento a Tindari*, in *Acque e terre*, Finzi Gilberto ed., *Salvatore Quasimodo - tutte le poesie* -, op. cit., p. 10.

<sup>11</sup> *E la tua veste è bianca*, ib., p. 13.

<sup>12</sup> *Strada per Agrigentum*, in *Nuove poesie*, ib. p. 102.

<sup>13</sup> *Terra*, in *Acque e Terre*, ib. p. 17.

<sup>14</sup> *Dormono selve*, in *Oboe sommerso*, ib. p. 55.

<sup>15</sup> *Vento a Tindari*, in *Acque e Terre*, ib. p. 11.

gare, collocato in un preciso spazio geografico che non a caso sarà il sud d'Italia: 'E tu vento del Sud forte di zàgare, / spingi la luna dove nudi dormono / fanciulli,'<sup>16</sup>. Ma, come abbiamo accennato, il valore del vento cambia, e se nell'iniziale raccolta *Acque e Terre* è tramite tra io e natura, nella successiva, *Oboe sommerso*, comincia a farsi emblema di una esistenza non più umana, come vediamo in *Curva minore*:

Perdimi, Signore, che non oda  
 gli anni sommersi taciti spogliarmi,  
 si che cangi la pena in moto aperto:  
 curva minore del vivere m'avanza.  
 E fammi vento che naviga felice,  
 o seme d'orzo o lebbra  
 che sé esprima in pieno divenire.  
 [...]<sup>17</sup>

Qui il desiderio è avere pace, mutarsi in un elemento che permetta di sfuggire alla consumazione operata dal tempo: divenire vento, che ha una sua felicità nel 'navigare' libero, o seme d'orzo, il quale è sé stesso mentre l'uomo è costretto, come afferma Quasimodo nelle ultime strofe, a cercare la propria identità: 'Io tento una vita / ognuno si scalza e vacilla / in ricerca'.

La tendenza a caricare il vento di valenze in parte negative, che abbiamo visto in *Nuove Poesie*<sup>18</sup> con *Strada per Agrigentum*, si approfondisce nella silloge *Giorno dopo giorno*, successiva a *Ed è subito sera*. In *Riposo dell'erba* ad esempio, insieme al motivo del sonno come rifiuto della coscienza e regressione a uno stadio di vita vegetativa (vivere è stare nelle zolle: 'apro la zolla / ch'è mia e m'adagio'), si trova quello del vento come elemento perturbatore e portatore di morte intesa come consapevolezza della propria aridità: 'Mi desta la morte: / più uno, più solo, / battere fondo del vento: / di notte.'<sup>19</sup>. Il legame fra vento e morte, o silenzio, diventa evidentissimo, dovuto non più a una condizione interiore ma alla situazione storica, perché la mutata temperie e la guerra caricano il vento di valenze lugubri: 'Questo silenzio fermo nelle strade, / questo vento indolente che ora scivola / basso tra le foglie morte o risale / ai colori delle insegne straniere...'<sup>20</sup> 'e s'ode il vento con rombo di crollo / se scuote le lamie che qui in alto / dividono le logge, e la malinconia / sale dei cani che urlano dagli orti / ai colpi di moschetto delle ronde / per le vie deserte.[...]'<sup>21</sup>. Anche la metrica si adegua: l'endecasillabo 'e s'ode il vento con rombo di crollo' ha una cadenza solenne per la sua accentazione sulla quarta e settima sillaba, per l'insistenza sulla stessa vocale tonica 'o' accompagnata a parole di valore quasi onomatopeico come 'rombo di

<sup>16</sup> *Ride la gazza, nera sugli aranci*, in *Nuove Poesie*, ib. p.101.

<sup>17</sup> *Curva minore*, in *Oboe sommerso*, ib., p. 47.

<sup>18</sup> Il fenomeno compare anche altrove in questa silloge, come si vede dai versi di *Che vuoi pastore d'aria?*: '[...] O da che terra il soffio / di vento prigioniero, rompe e fa eco / nella luce che già crolla; che vuoi, / pastore d'aria? Forse chiami i morti.' *Che vuoi pastore d'aria?*, in *Nuove Poesie*, ib., p. 104.

<sup>19</sup> *Riposo dell'erba*, in *Giorno dopo giorno*, ib. p. 43.

<sup>20</sup> *Lettera*, in *Giorno dopo giorno*, ib. p. 125.

<sup>21</sup> *19 gennaio 1944*, ib. p. 129.

crollo'. Il vento si mescola ad armi da guerra (il moschetto) e non stimola la memoria ma si collega ad una realtà tragica e presente.

Più tardi, nell'ultima raccolta *Dare e avere*, il vento tornerà ad essere fatto dell'io, privato, per accompagnare un momento di congetture personali. Per questo si ritrovano nella silloge versi come quelli contenuti in *Varvàra Alexandrovna*: '[...] Di notte la Siberia stacca il suo vento / lucente sul vetro di schiuma, una trama di corde astratte nella mente'<sup>22</sup>. La situazione storica era di nuovo cambiata e con essa il pensiero del poeta: caduto l'entusiasmo della ricostruzione del dopoguerra, perduta l'idea di 'rifare l'uomo', restava l'amarezza per una società consumistica e meccanizzata che Quasimodo non riconosceva, per la constatazione che l'uomo non era stato 'rifatto'; si passa da una poesia che si era fatta corale dopo la guerra, ad un nuovo ripiegamento su sé stessi, dal 'noi' allo 'io'<sup>23</sup>.

Da questa rapidissima rassegna è emerso dunque un vento polifunzionale, la cui assenza può anche generare solitudine: 'e il vento, il fresco vento non versa / telai di suoni e chiarezza improvvisi, / e quando tace anche il cielo è solo'<sup>24</sup>.

Anche nello *haiku*<sup>25</sup> il vento è polifunzionale e la sua valenza poetica cambia o può essere rafforzata dalla stagione cui si accompagna. Legato a sensazioni piacevoli è quello di primavera, in grado di suscitare un'impressione di leggiadria, come nei versi di uno dei più grandi maestri, Matsuo Bashō 松尾芭蕉 (1644-1694): 'Nel vento, da ogni dove, / petali di ciliegio... / Il lago Nio.' 四方より花吹き入れて鴉の海<sup>26</sup>; unito all'autunno, ne sottolinea tristezza e desolazione, diventando elemento che il poeta sceglie per magnificare un'emozione - solitudine o dolore - come nei versi dal potente effetto scritti da Bashō in occasione della morte del proprio amico: 'Muoviti, o tomba! / La voce del mio pianto / il vento dell'autunno.' 塚もうごけ我泣く声は秋の風<sup>27</sup> o, venendo ai contemporanei, nella poesia di Yamaguchi Seishi 山口誓子 (1901-1994): 'Le mie ginocchia abbraccio, / solo. Vento d'autunno / e poi, vento d'autunno.' ひとり膝を抱けば秋風また秋風<sup>28</sup>. Il vento assume connotazioni diverse anche in rapporto alle direzioni in cui soffia: il vento del sud, per esempio, nelle sue diverse accezioni (南風 e 薰風) è legato all'idea di profu-

<sup>22</sup> *Varvàra Alexandrovna*, in *Dare e avere*, ib. p. 238.

<sup>23</sup> Quasimodo stesso parla in questi termini della sua poesia del dopoguerra: '[...] Il poeta s'è trovato improvvisamente gettato fuori dalla sua storia interna [...]. Nasceva così, non enunciata, una nuova estetica [...]. Il discorso privato (lirico) ha avuto uno sviluppo inconsueto [...] s'è fatto corale.[...]'. Quasimodo Salvatore, 'Poesia del dopoguerra', in *Il poeta e il politico e altri saggi*, Milano Schwarz, 1960, p. 51.

<sup>24</sup> *Vita nascosta*, in *Oboe sommerso*, Finzi Gilberto ed., *Salvatore Quasimodo - tutte le poesie -*, op. cit., p. 65.

<sup>25</sup> Per la traduzione degli *haiku* presenti si è scelto di non rispettare la scansione ritmica giapponese in 5-7-5 sillabe così come si presenta, ma di ricorrere comunque a versi classici italiani, quinari e settenari nelle versioni dei ritmi tradizionali giambici, anapestici, trocaici, dattilici, variamente combinati in tre versi, cercando di rispettare le cesure e i giochi fonici - dove si presentano - degli originali. Riguardo agli autori con i quali verrà comparata la poesia di Quasimodo, ci limiteremo a quelli considerati i 'pilastri' dello *haiku* classico, ossia Bashō e Buson e, per i moderni, prenderemo in esame alcuni fra i più famosi: Masaoka Shiki, Yamaguchi Seishi, Katō Shūson, Mizuhara Shūōshi, Saitō Sanki, Kaneko Tōta.

<sup>26</sup> Si tratta del celebre lago Biwa, situato nell'odierna provincia di Shiga, a poca distanza da Kyōto. Imoto Nōichi, Hori Nobuo eds., *Matsuo Bashōshū*, vol. 1°, Shōgakukan, 井本農一, 堀信夫編集, 「松尾芭蕉集・全発句」, 第1巻, 小学館, 1995, p. 336.

<sup>27</sup> *Ib.*, p. 293. La poesia era stata scritta in occasione della visita alla tomba di Isshō, un poeta di Kanazawa che ammirava profondamente Bashō pur non essendo stato suo allievo. Si diceva che Isshō fosse morto attendendo la visita di Bashō.

<sup>28</sup> *Nihon shijin zenshū* 31, Shinchōsha, 「日本詩人全集」, 31, 新潮社, 1979, p. 52.

mo<sup>29</sup> come accade nei versi di Yosa Buson: ‘Un vento profumato... / Impossibile accendere / le lampade del tempio...’ 薫風やともしたてかねつ巖島<sup>30</sup>. Anche il vento invernale (木枯らし) crea effetti di desolazione, come nella poesia di autori più moderni quali Katō Shūson 加藤楸邨 (1905-1993): ‘Terra bruciata / e sulla cassaforte / gelido vento sibila’ 凧や焦土の金庫吹きならず<sup>31</sup>, dove il vento gelato sottolinea la desolazione dello spettacolo offerto dalla guerra, da ciò che resta dopo il bombardamento: una cassaforte annerita dal fuoco sul terreno arso e dentro cui il vento passa con un suono cupo e lugubre<sup>32</sup>. Come in Quasimodo così nello *haiku*, la guerra impone un uso e valenze differenti degli elementi naturali<sup>33</sup>; scrive infatti Yamaguchi Seishi nel 1944: ‘Va verso il mare... / e per il vento gelido / non c’è dove tornare’ 海に出て木枯帰るところなし<sup>34</sup>. La poesia fu interpretata in vari modi: alcuni critici vi vollero vedere un riferimento alle tattiche suicide dei piloti giapponesi; altri, come il critico Yamamoto Kenkichi sottolinearono solo la presenza di un’eco della poesia di Ikenishi Gonsui 池西言水 (1650-1722) nei versi di Seishi; ci sembra però che la sensazione più forte comunicata dalla composizione sia il senso di desolazione. Si può leggere come inutilità del viaggio del vento: una volta raggiunto il mare aperto, il vento soffia senza scopo e questa potrebbe anche essere una metafora della vita umana in generale. Ma si può interpretare altresì come perdita di una patria che è stata devastata: se pure ci fosse un posto dove tornare, quello non sarebbe più lo stesso dal quale si è partiti. Se è vero che ‘[...] l’uomo grida dovunque la sorte d’una patria’<sup>35</sup> come afferma Quasimodo, lo spirito dello *haiku* di Seishi, interpretato in quest’ultimo modo, richiamerebbe gli altrettanto desolati versi della poesia *Milano, Agosto 1943*, specialmente là dove afferma: ‘Invano cerchi tra la polvere, / povera mano, la città è morta.’<sup>36</sup>.

Un altro elemento che intride sia lo *haiku* che la poesia di Quasimodo è l’acqua: il mare e i fiumi sono soggetti costanti, presenti in tutte le sillogi del poeta italiano, e anche in questo caso il loro valore cambia. Il mare è legato all’isola, alla Sicilia e alla perenne nostalgia di questa patria, ma può farsi portatore, oltre al rimpianto, di immagini sinistre e disperate come in *Sul colle delle ‘Terre Bianche’* dove è opposto alla notte (immagine quest’ultima legata spesso in Quasimo-

<sup>29</sup> L’idea del vento del sud come brezza profumata risale al poema cinese ‘Poema del vento del sud’ attribuito al mitico imperatore Yu Shun; l’idea viene sottesa nelle parole *nanpū* e *kunpū* come anche in *kaze kaoru*.

<sup>30</sup> Itsukushima, che compare nell’ultimo verso dell’originale giapponese, è il nome di un tempio di Hiroshima. Fujita Shin’ichi, Kiyoto Noriko, *Buson zenkushū*, op. cit., p. 258.

<sup>31</sup> Yamamoto Kenkichi, *Teihon - Gendai haiku*, Kadokawasensho, 1998, 山本健吉, 「現代俳句」, 角川選書, p. 419.

<sup>32</sup> Facciamo notare però che alcuni poeti, come Masaoka Shiki 正岡子規 (1867-1902) nel suo *Haikai Taiyō* 俳諧大要, hanno sottolineato come questo vento fosse in grado di suggerire anche un senso di vigore, di grandiosità (壮大). Un esempio di ciò si realizzerebbe nei versi di Bashō: ‘Dal gelido vento/rocce aguzze affilate/in mezzo ai cedri...’ 木枯らしに岩吹きとがる杉間かな. Imoto Nōichi, Hori Nobuo eds., *Matsuo Bashōshū*, vol. 1°, op. cit., p. 397.

<sup>33</sup> L’affermazione non è valida per tutti; pensiamo ad esempio a Takahama Kyoshi 高浜虚子 (1874-1959) che conduceva la prestigiosa scuola Hototogisu e che continuava anche in tempo di guerra ad affermare che si dovevano ‘cantare fiori e uccelli’.

<sup>34</sup> Yamamoto Kenkichi, *Teihon - Gendai haiku*, op. cit., p. 192. Si noti che la poesia presenta nell’originale una insolita consonanza di suoni fra ‘*kogarashi*’ e ‘*nashi*’. Abbiamo inteso mantenere questo fenomeno, anche se la rima ci sembra di solito inappropriata nella traduzione italiana del genere *haiku*: una resa della composizione in tre versi, con la presenza dell’elemento floreale e della rima potrebbe facilmente far pensare al nostrano stornello.

<sup>35</sup> *Lamento per il Sud*, in *La vita non è sogno*, Finzi Gilberto ed., *Salvatore Quasimodo - tutte le poesie* -, op. cit., p. 149.

<sup>36</sup> *Milano, Agosto 1943*, in *Giorno dopo giorno*, ib., p.134.



do alla madre e alla nascita): 'Il mare empie la notte, / e l'urlo preme maligno / in poca carne affondato.'<sup>37</sup>

Oltre al mare, anche i fiumi appaiono spesso e sono connessi all'elemento 'isola', come lo stesso poeta ammette apertamente nel primo verso di *Le morte chitarre*: 'La mia terra è sui fiumi stretta al mare'<sup>38</sup>. I fiumi sono realtà geografiche precise, chiamate col loro nome: l'Anapo, ad esempio, che spesso si nasconde nel sottosuolo e che dà il titolo ad una poesia contenuta in *Erato e Apollion*; l'Imera, il Platani e il Ciane con le sue saline. La poesia di Quasimodo è piena dell'elemento liquido e non è strano che in una stessa composizione sia presente in tutte e tre le forme: il mare, il fiume e la pioggia<sup>39</sup>. Il mare e i fiumi insieme possono diventare portatori di ricordo e rimpianto, tipici dell'esilio, come appare nei versi di *Nell'antica luce delle maree*: 'Città d'isola / sommersa nel mio cuore, / ecco discendo nell'antica luce / delle maree, presso sepolcri / in riva d'acque [...]'<sup>40</sup>; oppure possono essere simbolo di uno stato esistenziale irenico, come in *Nascita del canto*: 'Giaccio su fiumi colmi / dove son isole / specchi d'ombre e d'astri.'<sup>41</sup>. Ma anche in questo caso, come per il vento, quando ci si allontana dalla silloge *Ed è subito sera*, cui appartengono le poesie sopra citate, e si arriva alla successiva raccolta *Giorno dopo giorno*, il valore delle acque si modifica. Il peso della guerra sembra privare qui le parole chiave del loro valore, sembra svuotarle e caricarle di una sfumatura di disperazione e di desolazione: l'acqua è 'lapidata' e la pioggia è qualcosa che sommerge gli alberi, elemento vegetale con il quale il poeta siciliano aveva altrove bramato una identificazione: 'Sprofonderà l'odore acre dei tigli / nella notte di pioggia. [...] Le parole ci stancano, / risalgono da un'acqua lapidata [...]'<sup>42</sup>; i fiumi si caricano di sangue come nell'ultimo verso di *La muraglia*: 'quanto sangue nei fiumi della terra'<sup>43</sup> e così si prosegue in tutta questa silloge dove mare e vento portano l'ombra della guerra. Il mare si fa luogo di tombe: 'Alzeremo tombe in riva al mare', dice Quasimodo in *Giorno dopo giorno*, la poesia che dà titolo alla raccolta, e il vento impigliato negli alberi è qualcosa che trasporta con sé la morte: 'Con noi la morte ha più volte giocato: / s'udiva nell'aria un battere monotono di foglie.'<sup>44</sup>

Nello *haiku* l'elemento liquido, specialmente il mare, si carica ancora più facilmente di valenze personali; comunque, parlando di mare e di esilio, non possiamo non ricordare i celeberrimi versi di Bashō di fronte all'isola di Sado: 'Mare in tempesta! / Sull'isola di Sado / la Via Lattea si stende...' 荒海や佐渡に横う天の川<sup>45</sup>, che riprendono un paesaggio grandioso ma drammatico: si pensi infatti alle condizioni di vita difficilissime degli abitanti dell'isola, la cui esistenza era ab-

<sup>37</sup> In *Erato e Apollion*, ib., p. 84.

<sup>38</sup> *Le morte chitarre*, in *Il falso e vero verde*, ib., p. 165.

<sup>39</sup> Si veda ad esempio anche la poesia *Insonnia* contenuta in *Erato e Apollion*, ib., p.86.

<sup>40</sup> *Nascita del canto*, in *Oboe sommerso*, ib., p. 44.

<sup>41</sup> Ib., p. 42.

<sup>42</sup> *Forse il cuore*, in *Giorno dopo giorno*, ib., p. 132.

<sup>43</sup> *La muraglia*, in ib., p. 135.

<sup>44</sup> *Giorno dopo giorno*, in ib., p. 131.

<sup>45</sup> Imoto Nōichi, Hori Nobuo eds., *Matsuo Bashōshū*, vol. 1°, op. cit., p. 287.

breviata dall'attività di estrazione dell'oro alla quale erano costretti dal potere centrale, o al destino di chi più tardi venne laggiù esiliato. Anche fra le molte poesie di Buson troviamo dei versi famosi: 'Piogge del quinto mese... / Davanti al grande fiume / solo due case.' 五月雨や大河を前に家二軒<sup>46</sup>. L'immagine grandiosa del fiume forma un drammatico contrasto con le due case, e per quanto la composizione sia stata segnalata per la sua capacità figurativa, non si può fare a meno di pensare alla condizione dell'uomo di fronte alla vita, al suo essere inerme di fronte alla natura e al destino. Qui i suoni giocano un ruolo importante<sup>47</sup>: Buson impone ai caratteri di 'grande fiume' la lettura in *kango* 'taiga' al posto dell'autoctono 'ōkawa' sia perché il *kango* risultava più solenne all'orecchio giapponese, ma forse anche per una maggiore morbidezza di suono della lettura autoctona che mal si sarebbe adattata al fragore dell'acqua di un grande fiume.

Ma, come in Quasimodo, poeti più moderni hanno caricato le acque di valenze molto più pericolose o sinistre rispetto ai versi di Buson. Ricordiamo qui per fare un esempio la poesia di Kaneko Tōta 金子兜太 (1919) che recita: 'Inizio del mattino / penetra e affonda in mare / la morte del gabbiano.' 朝はじまる海へ突込む鷗の死<sup>48</sup> o quello apparentemente solo descrittivo di Saitō Sanki 西東三鬼 (1900-1962): 'Borsa del ghiaccio: / lo scricchiolio... / un mare gelido.' 水枕ガバリと寒い海がある<sup>49</sup> dove la sensibilità alterata del poeta<sup>50</sup> sembra amplificare il senso degli oggetti: il suono del ghiaccio richiama l'immagine dell'acqua, e precisamente del mare; questo si fa gelido, e dal momento che la borsa del ghiaccio evoca la malattia, questo gelo si somma ad essa ed allude all'ovvia fine: l'ombra della morte.

Come il vento, anche le acque possono assumere un ulteriore valore fondamentale in Quasimodo: quello di testimoniare il desiderio del poeta di fondersi nell'elemento inanimato. Per Quasimodo si tratta di una regressione che è in grado di dare pace. In *Òboe sommerso*, nella lirica *Dammi il mio giorno*, l'acqua compare nel momento in cui abbiamo il desiderio di ritrovare un sé stesso perduto: 'Dammi il mio giorno; / ch'io mi cerchi ancora / un volto d'anni sopito / che un cavo d'acque / riporti in trasparenza,<sup>51</sup>. O nei versi espliciti di *Fresca marina*:

A te assomiglio la mia vita d'uomo,  
fresca marina che trai ciottoli e luce  
e scordi a nuova onda  
quella cui diede suono  
già il muovere dell'aria.

<sup>46</sup> Fujita Shin'ichi, Kiyoto Noriko, *Buson zenkushū*, op. cit., p. 207.

<sup>47</sup> Buson prestava particolarmente attenzione sia all'aspetto fonico che a quello grafico delle proprie composizioni; Quasimodo, sebbene non condizionato dall'aspetto grafico, era però egualmente attento ai suoni e lo dimostrano le frequentissime allitterazioni, le rime interne e le rime classiche dei suoi versi che si intrecciano in tutte le sue poesie.

<sup>48</sup> Hirai Shōbin ed., *Gendai no haiku*, Kōdansha gakujutsubunko, 1993, 平井照敏, 現代の俳句, 講談社学術文庫, 1993, p. 322.

<sup>49</sup> Sawaki Kin'ichi, Suzuki Murio, *Saitō Sanki*, Ōfūsha, 沢木欣一, 鈴木六林男編, 西東三鬼, 桜楓社, 1979, p. 160.

<sup>50</sup> I versi sono stati scritti durante una fase acuta della tisi che procurava una febbre altissima a Sanki, il quale affermava di vagare 'ogni notte sul confine tra la veglia e il sonno'. Ma in quello stadio di semi-incoscienza, come il poeta stesso spiega, una notte nacque di colpo questo *haiku* e fu questa poesia che gli permise di capire come doveva scrivere.

<sup>51</sup> *Dammi il mio giorno*, in *Òboe sommerso*, Finzi Gilberto ed., *Salvatore Quasimodo - tutte le poesie* -, op. cit., p. 63.



[...] <sup>52</sup>

Il desiderio di identificazione con la natura è per il poeta italiano brama di ritornare a un indistinto, ad una sorta di Eden prenatale (non a caso compare spesso nella sua poesia l'immagine della madre, del grembo, della nascita o rinascita) in cui sono inesistenti le lacerazioni e i conflitti interiori.

Anche se con diverse finalità, l'identificazione con la natura è presente anche nello *haiku* - dove possiamo avere una semplice consonanza fra i fenomeni naturali e l'animo del poeta, come nella poesia di Masaoka Shiki: 'Soffocante calura... / L'animo inquieto, ascolto / il rumore del tuono' 暑くるし 乱れ心や雷をきく <sup>53</sup> - o dove questa corrispondenza può approfondirsi fino quasi alla fusione tra l'oggetto osservato e il sé: 'Su me, costretto a letto / credo che cadano / le gocce di rugiada...' 病床の我に露ちるおもいあり <sup>54</sup>. Il poeta, malato di tubercolosi per la quale morì nello stesso anno in cui fu composto questo *haiku*, era impossibilitato a lasciare il letto da anni; in questa occasione, da quanto lui stesso riporta nei suoi diari, aveva passato tutto il giorno a osservare un rotolo dipinto con fiori ed erbe. Se anche la poesia può essere interpretata come una lode per il realismo del dipinto, la lunga contemplazione potrebbe aver prodotto una sorta di allucinazione che gli avrebbe fatto sentire su di sé la rugiada, come se lui stesso si fosse fatto fiore. Non abbiamo più la stanza di un malato, ma un prato; in questo dimenticare sé stessi, Shiki trova un momento di tregua al dolore causato dalla malattia, alla noia della degenza, alla solitudine: qui forse non siamo lontani da Quasimodo, dove l'identificazione nell'elemento naturale è una delle poche fonti di pace, soluzione al dolore di vivere.

Dello stesso tipo ci paiono i versi: 'Chiuso il portone.../nella notte di luna/io e le pietre' 門とちて良夜の石と我は居り <sup>55</sup> di Mizuhara Shūōshi 水原秋櫻子 (1892-1981). La luce della luna piena (la parola *ryōya* indica spesso la luna piena di metà autunno) sembra bloccare la scena: nella ricercata solitudine e nel silenzio, investito da quella pioggia di luce, il poeta raggiunge pace interiore e distacco dai problemi della vita e si fa pietra fra le pietre, si assorbe completamente nel paesaggio naturale del giardino della casa. Altrove, in uno *haiku* di Yamaguchi Seishi, l'identificazione con il paesaggio è anch'essa molto scoperta: 'Sole bruciante/e una vela lontana! / La vela del mio cuore' 炎天の遠き帆やわがこころの帆 <sup>56</sup>.

Un altro un elemento che ci pare fondamentale nello *haiku* e in Quasimodo è la presenza della tensione tra il passeggero e il permanente. Il contrasto eterno-transeunte, vita e morte, attraversa tutta la produzione poetica del poeta siciliano. Prendiamo ad esempio *Dolore di cose che ignoro*, che è imbibita di duplicità:

<sup>52</sup> *Fresca marina*, in *Acque e Terre*, ib., p. 26.

<sup>53</sup> *Shiki Zenshū*, Kōdansha, vol. 3, 「子規全集」, 第3巻, 講談社, 1975, p. 40.

<sup>54</sup> *Ib.*, p. 469.

<sup>55</sup> Hirai Shōbin ed., *Gendai no haiku*, op. cit., p. 82.

<sup>56</sup> *Ib.*, p. 162.

Fitta di bianche e di nere radici  
di lievito odora e lombrichi,  
tagliata dall'acque la terra.

Dolore di cose che ignoro  
mi nasce: non basta una morte  
se ecco più volte mi pesa  
con l'erba, sul cuore, una zolla<sup>57</sup>.

La poesia si presenta suddivisa in una terzina e una quartina non rimate e l'intera terzina è occupata da soggetti naturali riferiti alla terra. Tutti sono in contrasto: non soltanto i colori bianco e nero del primo verso, ma lo stesso lievito è opposto ai lombrichi. I quattro elementi sono rapportabili al contrasto vita/morte e quindi eterno/transeunte: il bianco, attribuibile alla vita e il nero alla morte; il lievito, legato ad un'immagine di accrescimento, al pane, cibo che sostiene la vita per eccellenza, e il lombrico legato alla terra che accoglie il cadavere e ad una attività sotterranea. Ed infine l'ultimo contrasto nell'ultimo verso della terzina, laddove si scontrano l'acqua, simbolo di vita, e la terra, ultima dimora del corpo. La vita stessa viene vista come fonte di dolore nella quartina: sul cuore pesa una zolla (la morte) che però è ricoperta di erba (quindi di qualcosa di vivo). Nei versi, inoltre, il poeta appare direttamente: compare il suo 'io' segnalato dai verbi in prima persona 'ignoro', 'mi nasce', 'mi pesa'.

Lo stesso contrasto si ritrova nei migliori *haiku*; citiamo una delle poesie di Masaoka Shiki meno conosciute, scritta durante la sua lunga malattia senza speranza: 'Vecchio giardino... / sotto la luna svuotano / borsa per l'acqua calda'. 古庭や月にたんぽの湯を零す<sup>58</sup>. La poesia, che inizia con un'immagine che potremmo definire 'classica' e che potrebbe far pensare ai versi del celebre '*furu ike ya*' ('Il vecchio stagno') di Bashō, sorprende il lettore con il suo finale: una borsa dell'acqua calda, un oggetto così triviale inserito in un contesto elegante formato dalla luna e dal giardino. Ma se a una prima lettura si può avere solo un senso di stupore e di humor, come vuole lo *haiku*, riflettendo si possono poi cogliere significati più complessi. La luna è l'elemento permanente insieme al giardino, qualificato come 'vecchio' o 'antico'; dall'altra parte abbiamo un oggetto usato da un malato terminale e che quindi rappresenta la transitorietà, non solo di Shiki ma anche dell'uomo in generale. L'acqua dell'oggetto che simboleggia il malato e quindi il transeunte, viene versata sotto la luce della luna: è quasi come se questa funzionasse da *spot light* e metta maggiormente in evidenza questa transitorietà. L'elemento liquido però viene versato in un giardino 'vecchio' e, pur conoscendo l'agnosticismo di Shiki, ci chiediamo se questa ambientazione non gli sia stata suggerita da un inconscio desiderio, nella consapevolezza della propria fine, di essere 'assorbito' da qualcosa che gli sopravviva, dal momento che lui stesso qualifica il giardino come annoso. La stessa tensione eterno-transeunte si ravvisa ancora nello *haiku*<sup>

<sup>57</sup> *Dolore di cose che ignoro*, in *Acque e Terre*, Finzi Gilberto ed., *Salvatore Quasimodo - tutte le poesie* -, op. cit., p. 21.

<sup>58</sup> *Shiki Zenshū*, vol. 3, op. cit., p. 254.

</sup> più conosciuto di questo poeta: 'È come mordo il cachi / risuona la campana. / Il vecchio tempio' 柿食えば鐘が鳴るなり法隆寺<sup>59</sup>. Il suono secco e breve del morso, questo atto umano che si dissolve in un attimo, contrasta con il suono lungo della campana del tempio Hōryūji, anch'esso antico e destinato a perdurare più dell'uomo che morde il frutto.

Ma la poesia nella quale questa duplicità è maggiormente presente è quella che ogni giapponese ben conosce: 'Il vecchio stagno! / Una rana salta, / un suono d'acqua.' 古池や蛙とびこむ水の音<sup>60</sup>. I commenti che sono stati scritti su questo *haiku* di Bashō sono innumerevoli ma, indubbiamente, all'immobilità dello stagno, anche qui qualificato come 'antico', può essere attribuito il significato di una eternità rotta dal salto della rana il cui rumore immediatamente si perde, mentre la quiete del luogo inghiotte di nuovo le onde generate. Questa transitorietà può essere letta come simbolo della vita umana, destinata a finire e a non lasciare che una leggera onda sul tessuto dell'eternità. A questi versi, i più celebri del mondo dello *haiku*, vorremmo contrapporre i versi più celebri di Quasimodo: 'Ognuno sta solo sul cuor della terra/trafitto da un raggio di sole:/ed è subito sera.'<sup>61</sup>. Anche in questo caso i commenti sono stati tanti e diversi, ma crediamo che anche qui siano ravvisabili gli elementi di un contrasto fra vita e morte, fra permanente e impermanente. Nel verso 'trafitto da un raggio di sole' troviamo duplicità: il verbo 'traffiggere' è legato al soffrire, al ferire – ed una ferita al cuore è mortale – che fa pensare alla vita dell'uomo intesa come dolore ma, al tempo stesso bellezza, dato che a compiere l'atto è un raggio di sole. L'essere umano è dunque ferito al cuore (e quindi destinato a morire) dalla stessa bellezza della vita di cui gode. Una bellezza, un godimento che durano il tempo di un raggio di luce e poi cala la sera, le tenebre eterne della morte.

Anche il tema della fugacità del tempo umano è un argomento che si ritrova presso i poeti greci che Quasimodo amava e che tradusse: un esempio lo troviamo in Mimnermo Colofonio (VII sec. a.C.), i cui versi di *Al modo delle foglie* il poeta siciliano rese con: '[...]Fulmineo / precipita il frutto di giovinezza/come la luce d'un giorno sulla terra'<sup>62</sup>, ma la tensione fra effimero ed eterno cominciò a manifestarsi nelle sue poesie ben prima dell'opera di studio dei classici e traduzione che poi lo influenzò.

Altri elementi naturali sono comuni alla poesia di Quasimodo e allo *haiku*, ma siamo purtroppo costretti a tralasciarli per ragioni di brevità; riteniamo però che, sebbene non siano noti tentativi concreti di scrittura di *haiku* da parte del poeta italiano, i dati fin qui presentati nonché l'interesse per il Giappone presente già da tempo presso letterati italiani<sup>63</sup> come D'Annunzio e Ungaretti<sup>64</sup>, che influenzarono Quasimodo, bastino a far riflettere sull'accostamento presentato

<sup>59</sup> Ib., vol. 2, p. 325.

<sup>60</sup> Imoto Nōichi, Hori Nobuo, Nakamura Shunjō, Horikiri Minoru eds., *Bashōkushū*, op. cit., p. 57.

<sup>61</sup> *Ed è subito sera*, in *Acque e terre*, Finzi Gilberto ed., *Salvatore Quasimodo - tutte le poesie* -, op. cit., p. 9.

<sup>62</sup> Ib., p. 350.

<sup>63</sup> Ci basti pensare alla raccolta di Corrado Govoni (1884-1965), *Le fiale*, dove in *Paesaggio* troviamo addirittura parole giapponesi come 娘 che il poeta trascrive con 'musmè' e 根付 letto 'netzke'.

<sup>64</sup> Si veda a questo proposito anche l'intervento del prof. Doi Hideyuki, *La ricezione dello haiku in Italia*, Atti del XXIX Convegno di Studi sul Giappone, Firenze, 22-24 settembre 2005.

in questo studio.

### Bibliografia

Del Giudice Saverio, *Salvatore Quasimodo*, Napoli, 1960.

Doi Hideyuki, *La ricezione dello haiku in Italia*, Atti del XXIX Convegno di Studi sul Giappone, Firenze, 22-24 settembre 2005.

Finzi Gilberto ed., *Salvatore Quasimodo - tutte le poesie -*, Milano, Mondadori, 1995.

Fujita Shin'ichi, Kiyoto Noriko, *Buson zenkushū*, Ōfū 藤田真一, 清登典子, 「蕪村全句集」, おうふう, 2000.

Hirai Shōbin ed., *Gendai no haiku*, Kōdansha gakujutsubunko, 平井照敏, 「現代の俳句」, 講談社学術文庫, 1993.

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

Masaoka Shiki, 'Haikai Taiyō', Tsubouchi Yūzō ed., *Masaoka Shiki - Meiji no Bungaku*, vol. 20, Chikuma shobō, 坪内祐三編集, 「正岡子規・明治の文学」, 第20巻, 筑摩書房, 2001.

*Nihon shijin zenshū* 31, Shinchōsha, 「日本詩人全集」, 31, 新潮社, 1969.

Quasimodo Salvatore, 'Poesia del dopoguerra', in *Il poeta e il politico e altri saggi*, Milano Schwarz, 1960.

Sawaki Kin'ichi, Suzuki Murio, *Saitō Sanki*, Ōfūsha, 沢木欣一, 鈴木六林男編, 「西東三鬼」, 桜楓社, 1979.

*Shiki Zenshū*, Kōdansha, vol. 2, 「子規全集」, 第2巻, 講談社, 1975.

*Shiki Zenshū*, Kōdansha, vol. 3, 「子規全集」, 第3巻, 講談社, 1975.

Yamamoto Kenkichi, *Gendai haiku*, Kadokawasensho, 山本健吉, 「現代俳句」, 角川選書, 1998.