

*Pasolini e la poesia haikai*¹

Con l'uscita degli ultimi due Meridiani dedicati all'opera di Pier Paolo Pasolini, vede la luce per la prima volta un gruppo di versi, intitolato *Haikai dei rimorsi*²: componimenti datati giugno 1949, quindi appartenenti all'ultimo periodo friulano (il trasferimento a Roma avviene sette mesi dopo). Questi haikai sono stati classificati dal curatore Walter Siti all'interno dell'appendice alla raccolta *L'usignolo della chiesa cattolica*³ pubblicata nel 1958. In questa sede affronteremo il tema haikai, ovvero haiku⁴, sia nella saggistica che nella prassi poetica di Pasolini, allargando il nostro discorso fino ai problemi attinenti la giapponeseria pasoliniana.

1. Haikai nei saggi letterari di Pasolini

Pasolini accede per la prima volta al termine "haikai" nel 1943, quando esce la recensione di Gianfranco Contini alla prima raccolta poetica pasoliniana *Poesie a Casarsa*⁵, in cui la forma poetica giapponese compare nel seguente contesto:

[...] non gli [a Pasolini] attribuiamo la lettura [...] delle villotte (della villotta, celebra sempre il D'Annunzio, *in tono per haikai*, "breve come il dardo e come il fiore, breve come il bacio e come il morso, come il singhiozzo e come il sorriso") [...]⁶.

Contrariamente a quanto sostiene Contini, Pasolini probabilmente conosceva già la villotta – una quartina di ottonari a rima alterna – tramite l'antologia della letteratura friulana curata da Bindo Chiurlo, allora ampiamente

¹ Questo testo è nato dall'esperienza di un seminario sulla poesia haiku tenutosi all'Università di Tokyo in Firenze dal 31 gennaio al 28 marzo del 2002.

² PO I, pp. 556-557. Le sigle indicano i volumi pasoliniani dell'*Opera omnia* e dell'epistolario: RR I – *Romanzi e racconti*, v. I (1946-1961), a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Milano, Mondadori, 1998; SLA – *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999; SPA – *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999; TE – *Teatro*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, 2001; PO I e II – *Tutte le poesie*, 2 tomi, a cura di W. Siti, Milano, Mondadori, 2003; LE I – *Lettere 1940-1954*, a cura di Nico Naldini, Torino, Einaudi, 1986; LE II – *Lettere 1955-1975*, a cura di N. Naldini, Torino, Einaudi, 1988.

³ La raccolta pubblicata nel 1958 si profila come *corpus* delle poesie italiane del periodo friulano (1942-1950); i suoi embrioni sono databili al 1943. Fino al momento della pubblicazione, la scelta delle poesie affrontava montaggi e tagli continui. Cfr. *Note e notizie sui testi*, in PO I, pp. 1535-1542.

⁴ "Haiku" è la nuova denominazione del genere ridimensionato nel tardo Ottocento dal poeta Masaoka Shiki. In questa sede, seguendo le consuetudini, i nomi propri giapponesi vengono indicati con l'ordine cognome – nome.

⁵ P.P. Pasolini, *Poesie a Casarsa*, Bologna, Libreria antiquaria di Mario Landi, 1942, ora in PO I, pp. 163-193. Il libretto è corredato della traduzione in italiano curata dall'autore. Nelle ristampe postume si notano varianti grafiche: alcuni accenti acuti vengono modificati in gravi, quelli gravi talvolta in circonflessi, probabilmente per evitare l'occorrenza di parole identiche e per semplificare la grafia. In questo testo si segue la prima lezione.

⁶ Gianfranco Contini, *Al limite della poesia dialettale*, in «Corriere del Ticino», 24 aprile 1943, poi in «Il stroligut», n.2, San Vit, Stamparia Primon, 1946, p. 12, ora in P.P. Pasolini, *L'Academiuta friulana e le sue riviste*, a cura di N. Naldini, Vicenza, Neri Pozza, 1994 (corsivo nostro).

nota⁷. Essa, «fra i canti popolari italiani più concisi e profondi»⁸, rappresenta l'originalità del canto popolare friulano. Nella *plaque* del 1942 Pasolini applica la formula della villotta ad alcune opere quali *Pioggia sui confini* e *Lis litanis dal bièl fi*, munite di schemi di rime organizzate in modo più rigoroso rispetto alle altre poesie. Gli esempi pasoliniani tuttavia non sono monostrofici (la poesia *Lis litanis* è suddivisa in tre parti e il metro villottiano riguarda solo la terza) contrariamente al metro originario, e restano come applicazioni non esplicite della villotta. Perciò è valido il commento di Contini, secondo il quale Pasolini non va collocato nella tradizione locale⁹; questa indicazione determina successivamente la presa di posizione anti-provinciale del Pasolini poeta friulano, definito dal critico “félibre”, restauratore e riqualificatore di una letteratura minore. Con molta probabilità, pertanto, il poeta si sofferma attentamente sulla frase succitata che propone l'accostamento della villotta allo haikai.

Alla metà degli anni Quaranta Pasolini cita la forma haikai in un proprio lavoro. Durante l'elaborazione della tesi di laurea consegnata nell'autunno del 1945 con il titolo *Antologia della lirica pascoliana*¹⁰, egli consulta un saggio di Aldo Capasso del 1935 sulle “myricae” pascoliane¹¹ e ne estrae la seguente frase:

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 lirica¹².

⁷ Bindo Chiurlo e Andreina Ciceri (a cura di), *Antologia della letteratura friulana*, II edizione accresciuta, Tolmezzo, Edizioni «Aquileia», 1976. Il volume comprende la ristampa anastatica della prima edizione (Udine, Libreria Editrice Udinese, 1927).

⁸ Ibid., p. 19.

⁹ Nonostante ciò, il Pasolini maestro di scuola offre occasioni per studiare i poeti friulani dell'antologia di Chiurlo e provare il componimento di villotta ai suoi scolari (della quarta ginnasiale) a Versuta già nell'autunno del 1943, poco più di un anno dopo la pubblicazione della prima raccolta poetica. Per questa introduzione degli argomenti dialettali all'interno delle attività didattiche, il provveditore agli studi di Udine emette l'ordine di chiusura della scuola privata e il primo tentativo pedagogico di Pasolini vede la fine in un paio di mesi. Cfr. N. Naldini, *Vita di Pasolini*, Torino, Einaudi, 1989, pp. 62-63. A scuola, oggi generalmente parlando, è consueto assegnare il compito di comporre testi poetici in forma breve. Ad esempio, in Giappone, haiku. Anche in Italia e altri paesi, gli scolari si esercitano su haiku intesi come poesia breve con riferimenti alla natura. Nel caso di Pasolini è problematico l'uso del dialetto (o della tradizione locale) in una istituzione scolastica, tra l'altro non riconosciuta legalmente. Quando si riapre la scuola privata nell'anno seguente, il poeta-maestro riprende il dialetto e la villotta ancora a scopo didattico. Nel luglio del 1945 organizza uno spettacolo con il «canto corale di villotte» eseguito dagli allievi. Alcune di esse sono opere originali di Pasolini e della violinista slovena Pina Kalč, allora stretta collaboratrice del poeta. Cfr. M. Chiara Rizzi (a cura di), *La corda rotta: una melodia infinita tra mito antico e fato moderno di Pasolini*, Parma, Astrea, 1994; Giuseppe Mariuz, *Per presentare gli antichi allievi*, in N. Naldini (a cura di), *Il maestro delle primule: dalla meglio gioventù alla nuova preistoria*, convegno di studi, Provincia di Pordenone, 1997, pp. 205-221; Cesare Bortotto, *I miei anni con Pier Paolo a Casarsa (ricordi)*, ibid., pp. 193-204. La locandina dello spettacolo è riprodotta in: *Note e notizie sui testi*, in TE, p. 1127. A volte Pasolini parla in casarsese a scuola per facilitare l'avvicinamento agli allievi figli di contadini. Il poeta, che quasi mai parla il dialetto, e che concepisce il dialetto stesso come strumento espressivo, ha un volto diverso nell'ambiente pedagogico, come si noterà nelle opere degli anni dopo. Cfr. il film di inchiesta *Comizi d'amore* del 1963 e la raccolta saggistica *Lettere luterane* [1975], ora in SLA, pp. 537-721.

¹⁰ P.P. Pasolini, *Antologia della lirica pascoliana*, a cura di Marco A. Bazzocchi e Ezio Raimondi, Torino, Einaudi, 1993 (versione ridotta in SLA, pp. 91-148).

¹¹ Aldo Capasso, *Sulle Myricae*, in «Rivista di sintesi letteraria», a. II, n. 2-3, aprile-settembre 1935, pp. 177-218. È da notare che la rivista è diretta da Bindo Chiurlo, curatore dell'*Antologia della letteratura friulana* succitata. Si presume, pertanto, che non fosse difficile per il Pasolini laureando giungere al contributo di Capasso, pur non essendo la rivista di grande diffusione all'epoca, e pur essendo il numero di dieci anni prima.

¹² P.P. Pasolini, *Antologia della lirica pascoliana*, cit., p. 81. Il passo si trova a p. 181 del saggio di Capasso.

Questa definizione, che nel testo originario si riferisce specificatamente alla poesia *Orfano*, viene attribuita da Pasolini per esteso ad altri esemplari quali *Il giorno dei morti*, *Il nunzio* o *Ultima passeggiata* ecc. Egli ricava alcune suggestioni da Capasso, ad esempio la posizione contraria a Croce, il quale esercita critiche dure ma anche ambigue su Pascoli, come si può osservare nel commento icastico: «Odi et amo»¹³. Così, nel saggio *Giovanni Pascoli*, Croce sostiene:

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 costitutivi¹⁴.

Nell'idealismo di Croce, tuttavia, che risente del tardo Romanticismo, la frammentarietà del poeta non può non mostrarsi negativa: «Che cosa sono quelle poesie? Sono pensieri sparsi, schizzi, bozzettini [...]»¹⁵. Capasso, dal canto suo, decifra la «compiutezza dell'incompiuto» enunciata scetticamente da Croce, ponendo l'accento sulla prima parte del sintagma – la compiutezza, alla fine, è colta dall'incompiuto, nonostante la natura di quest'ultimo – per sottrarla alle connotazioni negative, e per concludere: «[...] la brevità non è prova di frammentarietà». È uno dei primi atti di rivendicazione della fama pascoliana, diminuita in quegli anni rispetto a quella di D'Annunzio (i contributi critici su Pascoli fioriranno oltre dieci anni dopo). Capasso prosegue, avendo di certo in mente la poesia haikai: «Una poesia di tre versi, di un verso, può benissimo non essere “incompiuta”»¹⁶. Tanto è vero che nel saggio si cita più volte lo “haikai”, senza l'attributo normalmente canonico di “giapponese”, anche sottoponendolo a derivazioni suffissali, come se il termine fosse già accettato dal linguaggio critico comune (tale naturalezza si percepisce anche in Pasolini): «brevità haikaistica», «tipi di haikaismo»¹⁷, «sfera haikaistica»¹⁸ ecc. In Capasso lo “haikaismo” indica oggettivazione e concretizzazione succinta dell'immagine poetica. Sono concetti tanto distanti non solo dall'idea crociana (quella ferma della «poesia»), ma anche, strettamente parlando, dall'accezione comune di componimento poetico, fondata su forme pluristrofiche. Tutto sommato per “haikai” si intende una poesia breve, di durata al di fuori del consueto, che “si regge”, però, da sé, senza lasciare un senso d'incompiutezza. Con il sostegno del genere nuovo e “esotico” Capasso sembra mirare a realizzare il ribaltamento del senso della frammentarietà. Il tentativo transita da Capasso a Pasolini con l'uso di una nuova terminologia; attraverso questa terminologia ora intendiamo scoprire quale connotazione abbia il genere haikai in Pasolini.

Il giovane laureando Pasolini, seguendo l'anti-crocianesimo tracciato da Capasso, prova a reinterpretare i frammenti di Pascoli, chiamati «particolari», con un termine che si colloca concettualmente al centro della sua riflessione. Dopo aver citato la frase di Capasso sugli “haikai” pascoliani, Pasolini la smentisce subito:

¹³ Benedetto Croce, *Giovanni Pascoli* [1906], in Id. *Giovanni Pascoli*, Bari, Laterza, 1956 [1920¹], p. 8.

¹⁴ Ibid., p. 35.

¹⁵ Ibid., p. 34. Il passo è citato anche da Capasso (*op.cit.*, p. 177). Nel saggio i giudizi di Croce si basano in modo esemplare sulla distinzione «poesia» / «non-poesia».

¹⁶ Capasso, *op.cit.*, p. 179.

¹⁷ Ibid., p. 181.

¹⁸ I primi due sintagmi si trovano ivi, e l'ultimo a p. 190.

[...] ma di simili *beautés de détail* le *Myricae* abbondano, e scarseggiano invece dei veri “particolari” poetici pascoliani, che non si riducono a un paesaggio, a un quadretto, a un contrasto, ma tendono a divenire potentemente allusivi, pregni di mille sensi¹⁹.

In Pasolini, diversamente che in Capasso, gli haikai (ossia “*beautés de détail*”, il termine di origine settecentesca francese) e i «veri “particolari”» si diversificano. Quando si sostiene che le poesie pascoliane contengono vari esemplari di «particolare statico [...] immobilizzato da una apparente obbiettività»²⁰, la distanza dal critico non sembra percepibile. Poi, a partire da un commento dissacrante verso qualsiasi interpretazione della frammentarietà pascoliana, emerge gradualmente ciò che Pasolini intende con i «particolari» sovrapposti ai momenti poetici ritenuti “assoluti”:

Ma i particolari pascoliani sono fantastici, in ombra. Non sono propriamente la cosa (come osservava il Serra), né il termine, come si diceva il poeta. (Né il particolare haikaistico, come osservava il Capasso, né il particolare nel senso comune di questa parola, come pare sia per il Croce)²¹.

Pasolini definisce i «particolari» come elementi raffiguranti concettualmente il «tutto», mai le «parti»²². Si riconosce una totalità proiettata su di essi, se si elencano gli aggettivi applicati al termine “particolare”: «romanzo» [vale a dire, secondo Pasolini, “verGINE”], «popolare», «ingenuo», «candido» (p. 22); «volgare», «parlato» (p. 24); «vivo» (p. 30); «famigliare», «dialettale», «minore» [senza connotazioni riduttive] (p. 38). D’un tratto si ritrova in questi attributi la figura del Pasolini poeta dialettale (attivo anche come critico nell’*Academiuta friulana* da lui fondata): la poesia dialettale ha una funzione alternativa all’istituzione letteraria, o meglio è l’unica possibilità rimasta alla poesia. Gli attributi citati risulterebbero parziali, qualora fossero destinati esclusivamente alla poesia in dialetto; tuttavia, per Pasolini, in essa si trova la totalità ormai perduta nella poesia in lingua: nella lirica dialettale egli riscopre la “poesia”.

L’argomentazione attorno alla frammentarietà pascoliana, o al «particolare», che incomincia proprio con il Pascoli del “fanciullino” («La poesia consiste nella visione d’un particolare inavvertito, fuori e dentro noi»²³; un particolare da cui emana l’«effluvio poetico delle cose»²⁴) pare che con Pasolini sia tornata all’origine, alla tesi di Pascoli stesso. Il poeta friulano, con riferimento alla totalità e con applicazione alla lirica dialettale, riproietta una sorta di misticismo sul «particolare» pascoliano. L’ambiguità in Pascoli era già riconosciuta, in forma dubitativa, nei commenti di Croce (anche nelle sue definizioni quali «uno strano miscuglio di spontaneità e d’artificio», «un grande-piccolo poeta» o «un piccolo-grande poeta»²⁵); Pasolini, in realtà non immune dall’influenza di Croce, a sua volta afferma questa ambiguità, ma in modo misticheggiante. Mentre la riserva di Croce si manifestava in

¹⁹ P.P. Pasolini, *Antologia della lirica pascoliana*, cit., p. 81.

²⁰ Ivi.

²¹ Ibid., p. 60.

²² «[...] in Foscolo, Leopardi, Manzoni quei particolari sono parti, mentre nel Pascoli migliore divengono il tutto» (ibid., p. 107).

²³ Giovanni Pascoli, *Il fanciullino* [1897], in Id., *Pensieri e discorsi 1895-1906* [1907], ora in Id., *Opere*, a cura di Maurizio Perugi, 2 voll., Milano-Napoli, Ricciardi, 1980, p. 1674.

²⁴ G. Pascoli, *Il sabato* [1896], ibid., p. 1700.

²⁵ B. Croce, *Giovanni Pascoli*, cit., p. 63.

constatazioni piuttosto contraddittorie, tanto da fargli citare il celebre inciso catulliano, Pasolini indica espressamente nella figura di Pascoli un modello da seguire, soprattutto negli anni Cinquanta in cui il poeta de *Le ceneri di Gramsci* (1957) tenta una nuova storiografia di vena sperimentalista e il pascolismo funge da vero e proprio cardine della critica pasoliniana²⁶.

In sintesi, nel contesto creato dal Pasolini pascoliano e poeta dialettale, la poesia haikai assume una funzione alquanto negativa rispetto a quella positiva del «particolare», ma sempre per difendere una frammentarietà volutamente (e con qualche sforzo) anticrociana, una forma breve riconoscibile nei poeti prediletti dal Pasolini studente universitario, quali Ungaretti e i lirici greci²⁷. Tuttavia l'accezione di haikai, orientata a uno specifico scopo, rimane personale: la definizione originaria dello haikai risulta a Pasolini da sempre ignota. Nondimeno, nello schema ampio della poesia novecentesca, tale genere è concepito come nuovo elemento di riflessione.

Possiamo riassumere qui genericamente la poetica di haikai, pur senza voler attingere a definizioni dogmatiche, che vale sia per lo stile antico che per quello rinnovato:

“Haikai” o “Haiku”

Si tratta di un genere poetico sorto nel Giappone del Seicento e derivato dal waka, “canto giapponese” (ovvero tanka, “canto breve”), una forma antecedente che all'epoca aveva già mille anni di storia.

È composto da un verso tripartito ovvero un verso di tre “piedi”, 5-7-5 sillabe. Il poeta, con rappresentazioni minime, descrive la realtà vivente delle cose, la natura intrisa del suo sentimento. In teoria ogni composizione prevede l'uso di una parola che simboleggi una determinata stagione (costellazioni, clima, fauna, flora, costumi popolari ecc.); è presente almeno una **cesura** fra i tre “piedi”.

Si riscontra frequentemente l'uso di mezzi retorici legati alla fonetica.

Nel Novecento europeo il primo poeta a interessarsi di questo genere è Ezra Pound. Dopo le prime reazioni negative allo haikai da parte di nipponisti e di poeti del tardo Ottocento a causa della sua eccessiva brevità, nel 1914 il Pound “imagista”-“vorticista”, affiancato dal poeta F.S. Flint, fautore del verso libero e conoscitore della poesia simbolista francese e di quella giapponese, scrive il manifesto *Vorticism*, per un movimento proto-neoavanguardistico, pur con una certa distanza dal Futurismo di Marinetti che invade la cultura londinese specialmente con la mostra futurista del marzo 1912. Nel saggio Pound riprende dapprima tre «aforismi» dell'Imagismo:

- I. Trattamento diretto della “cosa” sia soggettiva che oggettiva;
- II. Non adoperare parola che non contribuisca alla presentazione;
- III. Riguardo al ritmo; comporre nella sequenza della frase musicale, non nella sequenza del metronomo²⁸.

²⁶ Cfr. P.P. Pasolini, *Pascoli*, in «Officina», a. I, n. 1, maggio 1955, poi in Id., *Passione e ideologia* [1960], ora in SLA, pp. 997-1006. Il pascolismo pasoliniano si percepisce diffusamente nella raccolta saggistica del 1960.

²⁷ L'attenzione di Pasolini ai *Lirici greci* tradotti da Quasimodo (con particolare riguardo a Saffo) si legge nella lettera del settembre 1940 indirizzata all'amico Franco Farolfi (in LE I, p. 14). Quanto a Ungaretti Pasolini commenta concisamente: «[Io] sento forte» (lettera a F. Farolfi dell'inverno 1941, ibid., p. 28).

²⁸ Ezra Pound, *Vorticism* [1914], ora in Id., *Opere scelte*, a cura di Mary de Rachewiltz, Milano, Mondadori,

Erano già pubblicate sulla rivista «Poetry» le prime prove haikaistiche della serie *Contemporanea* del 1912 che comprende la celebre poesia *In una stazione del metro*, riportata nel saggio citato:

IN UNA STAZIONE DEL METRO

Questi volti apparsi tra la folla:

Petali su un ramo umido e nero²⁹.

Nel manifesto pubblicato sul primo numero della rivista «Blast» (giugno 1914), Pound, che ormai possiede i quaderni del Fenollosa storico dell'arte giapponese, appunti sulle poesie cinese e giapponese e sul teatro *nō*, approfondisce il concetto dell'«immagine» citando uno haikai di Arakida Moritake (1472-1549):

Il fiore caduto rivola al suo ramo:

Una farfalla.

Con gli esempi giapponesi Pound chiarisce due elementi fondamentali del Vorticism: il «senso dell'esplorazione» e la «sovrapposizione» di diverse immagini realizzata in una unica immagine; e punta sulla concretezza della poesia, fatta di pura «image»³⁰. Lo haikai può essere un sostegno della tesi poundiana, purché sia inserito dentro il movimento del verso libero e in una visione materialistica della poesia³¹.

Nonostante l'introduzione poundiana dello haikai segnasse un momento decisivo tra i poeti innovatori del primo Novecento (anche francesi come Apollinaire), non possiamo rinvenire alcuna traccia di una lettura di Pound nel giovane Pasolini³²; Pound non è presente nemmeno nei «fascicoli di traduzioni» (trasposizioni in friulano) databili agli anni 1945-1947, in cui si apre un panorama della poesia contemporanea con nomi significativi quali Ungaretti, Quasimodo, Jiménez, García Lorca, Hölderlin, George e Eliot³³. Eppure risulta congetturabile in Pasolini l'influsso del concetto poundiano della poesia giapponese, in maniera diretta o indiretta (una prima ipotesi può essere la via attraverso il primo Ungaretti di formazione parigina³⁴). Comunque sia, l'aspetto materialistico dello

1970, pp. 1201-1202.

²⁹ Ibid., p. 113.

³⁰ Cfr. ibid., pp. 1208-1209.

³¹ Cfr. Satō Kazuo, *Studi sullo haiku negli Stati Uniti e in Inghilterra*, in «Kokubunngaku», a. ILIX, n. 8, giugno 1984, pp. 167-172.

³² Secondo una testimonianza di Enzo Siciliano, nel 1956 Pasolini non presta attenzione ai *Canti pisani* di Pound. Cfr. Enzo Siciliano, *Pierpaolo Pasolini. Le piccole apocalissi nell'inferno dell'Occidente* [recensione a *Tutte le poesie*], in «La Repubblica», 20 marzo 2003. Infatti, egli dichiara nel 1955: «[...] non amo Pound» (lettera a Mario Costanzo del 25 settembre 1955, in LE II, p. 125). Solo nel 1967 Pasolini dimostra totale venerazione a un Pound da lui intervistato su commissione della RAI poco prima della morte. Cfr. Vanni Ronsisvalle, *Pasolini e Pound*, in «Galleria» (numero monografico su Pasolini a cura di Rosita Tordi), a. XXXV, n. 1-4, 1985.

³³ Cfr. la sezione *Traduzioni poetiche*, in PO II, pp. 1327-1473.

³⁴ Per quanto riguarda l'influenza diretta della poesia giapponese su Ungaretti, l'italianista Suga Atsuko nota una fonte plausibile di ispirazione ungarettiana. *Poesie giapponesi* (Napoli, Ricciardi, 1917), un'antologia di cinque poeti moderni di waka (forma antecedente dello haikai) è curata dal poeta Shimoi Harukichi e Gherardo Marone, fondatore della rivista «Diana», la prima a pubblicare le poesie di Ungaretti. Nella raccolta citata da Suga, tuttavia, i canti giapponesi waka vengono tradotti attraverso poemi in prosa. I caratteri generali del waka, inoltre, quali l'espressività emotiva e la descrittività estensiva non ricordano la poetica ungarettiana. Infatti, la studiosa conclude la sua breve relazione sostenendo la «precarietà dell'ipotesi di un possibile influsso della poesia

haikai – un aspetto notato da Pound – si concepisce anche in Pasolini, benché la “materialità” potrebbe essere attribuita alla natura di qualsiasi forma breve. Dopo l’esperienza della dissertazione su Pascoli, Pasolini ribadisce l’idea di «particolare» in un saggio intitolato *Pascoli e Montale*, pubblicato sulla rivista «Convivium» diretta da Carlo Calcaterra, relatore della tesi. Nel passo seguente estratto dal saggio, possiamo osservare quanto il carattere materialistico arricchisca la nozione del «particolare», in contrasto con lo haikai. Nei confronti di questo materialismo, resta tuttavia un atteggiamento mistico, una vera e propria fede nella materia:

Tanto la poesia pascoliana quanto la poesia montaliana possono essere dunque classificate “minori”, ma non in un senso qualitativo di questo termine: “minori” in quanto riducono le proporzioni del mondo a un oggetto, a un’occasione, in cui quel mondo resta riassunto. Il “particolare” di questi due poeti è un modo di aggirare quella *difficoltà d’infinito* che i classici e i romantici avevano affrontato di petto³⁵.

Nei lontani anni Cinquanta, ormai, per Pasolini lo haikai, l’antonomasia della poesia breve³⁶, si confonde con il «particolare»: di fatto, nella premessa dell’antologia della poesia popolare, si commenta sui “mutos” sardi che delineano «per *haikai* uno scorcio realistico ingenuamente impresso nell’anima del cantante»³⁷.

2. Due poesie giapponesi tradotte da Pasolini

Come per un compenso al mancato contatto con Pound, Pasolini si ispira alla letteratura giapponese. A concludere i due voluminosi Meridiani di poesie pasoliniane si trova infatti un gruppo, per la maggior parte inedito, di versi tradotti in friulano. Tra questi, due poesie giapponesi insieme a tante altre poesie di autori contemporanei occidentali (compresi quelli summenzionati): sono quattro frammenti di Sei Shōnagon sulle stagioni e *Il zovin pescadour* (“il giovane pescatore”) di “Shivoi Uko” (sic)³⁸. È uno dei casi in cui Pasolini si avvale di una versione d’appoggio in italiano, come nelle traduzioni dal tedesco. Nelle note del volume mondadoriano, le due poesie giapponesi sono definite «più strane», per l’impossibilità di precisare la fonte consultata dal poeta friulano. La prima edizione italiana di *Note del guanciale* di Sei Shōnagon curata da Lidia

giapponese su quella di U.» (Suga Atsuko, *Ungaretti e la poesia giapponese*, in *Atti del convegno internazionale su Giuseppe Ungaretti* [Urbino 3-6 ottobre 1979], a cura di C. Bo, M. Petrucciani, M. Bruscia, M.C. Angelini, E. Cardone e D. Rossi, Urbino, 4venti, 1981, pp. 1363-1367). In questo caso, per «poesia giapponese» si intende la poesia waka, la sola che Ungaretti avrebbe avuto modo di conoscere secondo Suga; quindi non ci si riferisce alla poesia haikai. Sul piano storico, l’influsso dello haikai nella poetica ungarettiana è ancora da indagare. Cfr. Mirko Lami (a cura di), *Elpidio Jenco e la cultura del primo Novecento*, (Atti del convegno di studio, Viareggio, 27-28 ottobre 1989), Viareggio, Pezzini, 1991 (in particolare, contributi di Lagazzi, Ciccutto e Andrisani).

³⁵ P.P. Pasolini, *Pascoli e Montale*, in «Convivium», raccolta nuova, n. 2, 1947, ora in SLA, p. 275.

³⁶ Nel 1952, con riferimento al poeta romanesco Mario Dell’Arco, Pasolini parla della «brevità un po’ fumistica dell’haiku» (P.P. Pasolini, *Introduzione alla Poesia dialettale del Novecento*, a cura di Mario Dell’Arco e P.P. Pasolini, Parma, Guanda, 1952, in *Passione e ideologia*, cit., ora in SLS, pp. 783). Per la prima volta qui viene usato il termine “haiku”, non haikai, che però non subisce alcuna distinzione dal secondo. Nello stesso passo Pasolini cita alcuni «particolari» del poeta Dell’Arco messo in confronto con Belli.

³⁷ P.P. Pasolini (a cura di), *Canzoniere italiano: antologia della poesia popolare*, 2 voll., Milano, Garzanti, 1992 [1955¹], p. 55. In questa sede ci si serve della prima edizione, dato che l’introduzione all’antologia riproposta nel volume del 1960, *Passione e ideologia* (ora in SLA, pp. 861-993), porta non pochi tagli.

³⁸ PO II, pp. 1476-1481.

Origlia (ed. Longanesi), che contiene il brano sulle quattro stagioni tradotto da Pasolini, risale solo al 1968, dunque oltre venti anni dopo la data di elaborazione, luglio 1945; nelle pagine dell'*Opera omnia* pasoliniana il testo originale in italiano si basa sulla traduzione di Origlia. In più, mentre il primo testo e la sua autrice sono facilmente riconoscibili per la loro notorietà, l'autore del secondo, "Shivoi Uko", risulta non individuato; il curatore ipotizza dunque un «falso d'autore»³⁹. Sta di fatto che il testo di riferimento è l'antologia curata da Pacifico Arcangeli, preceduta dai saggi introduttivi sulla storia sociale e su quella letteraria del Giappone: una pubblicazione del 1915 che comprende entrambi i testi trattati da Pasolini (nell'antologia compaiono come *Bellezze delle stagioni* e *Il sonatore di flauto*)⁴⁰. Tra le traduzioni di testi giapponesi pubblicate in Italia nella prima metà del Novecento⁴¹, solo il lavoro di Arcangeli cita "Scivoi Uco", trascritto da Pasolini "Shivoi Uko"; il poeta in questione è, scritto più precisamente, Shioi Ukō (1869-1913). La grafia è soggetta a confusione per la mancanza di criteri: nel manuale hoepliano si rispetta la fonetica italiana e si trascrivono arbitrariamente i nomi propri giapponesi, con qualche incoerenza interna. D'altronde ciò accadeva spesso all'inizio del secolo scorso, quando non era ancora praticato in Italia il sistema di trascrizione Hepburn.

L'originale in giapponese della poesia di Shioi, intitolato esattamente *Il flauto di bambù sulla riva* (*Iso no fuetake*), è inserito in una raccolta collettiva di versi e prosa poetica, *Hanamomiji* (1896) ovvero *Fiori di primavera e foglie tinte d'autunno*. Come suggerisce il titolo della raccolta, la scuola di Shioi esalta la prosa tradizionale. La poesia è composta di 13 strofe, anziché 8, come si legge nel manuale. Pasolini, a sua volta, riduce ancora la versione italiana a 4 strofe, cancellando la specifica descrizione storica per creare un ambiente astratto, un "non-luogo" analogo al paese materno Casarsa edenico e desolato. In effetti, Pasolini definisce questa elaborazione: «Traduzione liberissima da un moderno poeta giapponese. Ho saltato due strofe, e le altre molto cambiate»⁴².

Il soggetto della poesia, che si manifesta nella crestomazia di Arcangeli come «sonatore di flauto» o «giovinetto sonatore»⁴³, è ascrivibile al repertorio pasoliniano, se è vero che troviamo la figura ricorrente del ragazzo giovane eminentemente nella prima *plaque* pasoliniana *Poesie a Casarsa: O me giovanetto!* (il titolo di una poesia che suona nel testo dialettale «O mè donzè»), «fantàs» (tradotto da Pasolini stesso, "giovanotti")⁴⁴, «fantasùt» ("ragazzetto")⁴⁵, oppure «nini» ("fanciullo")⁴⁶, «frut» ("fanciullo")⁴⁷. Ancora prima delle poesie in dialetto,

³⁹ *Note e notizie sui testi*, ibid., pp. 1797-1798.

⁴⁰ Pacifico Arcangeli, *Letteratura e crestomazia giapponese*, Milano, Hoepli, 1915 (edizione anastatica: Milano, Cisalpino, 1990). Si suppone con molta facilità che Arcangeli non abbia un'adeguata conoscenza linguistica e si serva di studi precedenti reperiti in diverse lingue europee. Nonostante la sua scarsa qualità, però, il libro vede una larga diffusione popolare, grazie alla potenzialità della collana manualistica in cui si inserisce. Tanto è vero che, già nel 1920, si può osservare l'appunto di un nipponista napoletano nella rivista «Sakura» curata da Shimoi Harukichi e Elpidio Jenco: «[prima degli studi recenti] non si possedeva che il piccolo, scorretto ed inutile manuale dell'Arcangeli, il quale aveva conosciuto il Giappone un po' leggicchiando l'Aston, un po' succhiando le nespole di Chiusi, e un po', forse, leggendo il messale Luigi Barzini, *Il Giappone in armi*» (Filippo Trapassi, *Note bibliografiche*, in «Sakura», a. I, n. 1, 10 giugno 1920, p. 29).

⁴¹ In particolare, si riferiscono ai seguenti volumi: Ettore Allodoli, *Storia della letteratura giapponese*, Milano, Sonzogno, s.d. [1905]; Mario Chini (a cura di), *Note di Samisen. Variazioni su motivi giapponesi*, Assisi, Stamperia Metastasio, 1904 [1907, 1919]; Alberto Castellani, *Letteratura e civiltà dell'Estremo Oriente*, Firenze, Le Monnier, 1933; Lionello Fiumi e Kuni Matsuo (a cura di), *Poeti giapponesi d'oggi*, Lanciano, Carabba, 1935. Cfr. Adriana Boscaro, *Narrativa giapponese. Cent'anni di traduzioni*, Venezia, Cafoscariana, 2000.

⁴² *Note e notizie sui testi*, in PO II, p. 1798.

⁴³ P. Arcangeli, *op.cit.*, pp. 255-256.

⁴⁴ «Fantàs, volèisu aulf?», "Giovanotti, volete ulivo?" (*La Domenica uliva*, v. 27).

⁴⁵ La poesia *Pioggia sui confini* comincia con il vocativo «Fantasùt»: «Fantasùt, 'a plùif il siè!», "Ragazzetto,

nell'epistolario del 1941 si colloca un componimento in italiano intitolato appunto *Il flauto magico*⁴⁸. Secondo Pasolini, questa prova poetica – riconosciamo un richiamo al suonatore di flauto di Hameln descritto dai fratelli Grimm e da Robert Browning – assume “a posteriori” un «significato narrativo, logico» e un «significato allegorico». Franco Brevini nota che la poesia, con la ripresa del titolo da una raccolta poetica di Corrado Govoni del 1932, funge da «precoce reperto di omoerotia»⁴⁹: gli «ignoti desideri», riferiti nei commenti del poeta, si manifestano nella figura del suonatore di flauto che ipnotizza i fanciulli, nonché se stesso. L'amore pederastico-narcisistico si legge nei seguenti versi liberi: «[...] via pei verdi rugiadosi broli, / così dolce suoni, e così bello vada / il mio corpo di fanciullo adulto» (vv. 19-20); «Vergini impubi, e voi nel viso guardarmi non ardate: / l'impudico segreto della mia adulta vita si vergogna!» (vv. 42-43). L'adozione del tono classicheggiante, condiviso da molti in quell'epoca, risente di una formazione letteraria ancora istituzionale⁵⁰. Una simile tonalità è assunta nella traduzione della poesia di “Shivoi”, soprattutto nelle parti modificate dal poeta friulano che rappresentano una «traduzione liberissima», come confessa egli stesso:

Al esia forsi qualchi fantat, fi di peşçadour / q'al volia dismintià li so penis? (vv. 3-4)

“Che sia forse qualche giovane, figlio di pescatore, che vuole dimenticare le sue pene?”

(la traduzione letterale, non di mano del poeta, è indicata nel Meridiano)

“è un pescatore che va molcendo il cuore / dal mondo amaro d'alighe e di sale?”

(sono versi corrispondenti che si trovano nella poesia *Il sonatore di flauto* inserita nell'antologia giapponese⁵¹);

e in ta la musica dal so <flaut> / a si sint il so amòur, q'a lu imbramis (vv. 7-8)

“nella musica del suo <zufolo> si sente il suo amore, che lo fa tremare”

“e manda tenere armonie d'amore / dal suo gentile flauto di bambù”;

quel zovin sempri al suna / smarit in ta la so musica e in tal so zovin, clar amòur (vv. 11-12)

“quel giovane sempre suona lo <zufolo>, perduto nella sua musica e nel suo giovane, limpido amore”

“il giovinetto pescatore venne / a far trillare il flauto di bambù”;

al è vignut il zovin peşçadour / a fani sinti, dols e slanguidit il so <flaut> di çana (vv. 15-16)

“è venuto il giovane pescatore a farci sentire, dolce e illanguidito, il suo <zufolo> di canna”

“non lasciò di venire il pescatore / per far trillare il flauto di bambù!”

piove il cielo”.

⁴⁶ «Tu jòdis, nini, tai nústris cuàrps / la frès-cie rosàde / dal timp pierdùt», “Tu vedi, fanciullo, sui nostri corpi la fresca rugiada del tempo perduto” (*Dilio*, vv. 4-6).

⁴⁷ «Lajù, 'i vif di dûl / lontàn frut peciadôr», “Laggiù, io vivo di pietà, lontano fanciullo peccatore” (*O me giovanetto*, vv. 9-10). In fondo del pozzo («laggiù»), che funge da specchio, l'io trova il suo doppio.

⁴⁸ Allegata alla lettera a F. Farolfi [inverno 1941], in LE I, pp. 29-31.

⁴⁹ Franco Brevini, *Pasolini prima delle «Poesie a Casarsa»*, in «Belfagor», vol. XXXVI, 1981, p. 27.

⁵⁰ Quanto a questa poesia Brevini rileva il decorativismo Liberty (ibid., p. 26), e Rinaldi il gusto foscoliano, percependovi «una atmosfera foscoliana [...], dell'adorato Foscolo neoclassico, quello delle *Odi*, e delle *Grazie*» (Rinaldo Rinaldi, *Pier Paolo Pasolini*, Milano, Mursia, 1982, p.15).

⁵¹ P. Arcangeli, *op.cit.*, pp. 255-256.

La traslitterazione non fedele compare sempre negli ultimi versi di strofe: tra i sopraccitati, gli ultimi due casi diventano più ardui, fino a rompere l'uniformità dei sintagmi che si percepisce nella versione hoepliana («a far trillare il flauto di bambù»; «per far trillare il flauto di bambù»)⁵². L'«aggiunta» oppure il cambiamento semantico – a parte la dichiarazione del poeta stesso, sopraccitata – avviene frequentemente in Pasolini, anzi quasi in ogni occasione di «traduzione» (egli modifica persino i titoli).

Il poeta Shioi – Pasolini non poteva ricavare informazioni riguardanti il giapponese dalla scarna nota di Arcangeli – è promotore della poesia moderna, scritta però in giapponese classico, *bibun*, «bella prosa». Appartiene al movimento dello «stile nuovo» (*shintai*), che avanza una tesi alquanto critica sulla forma tradizionale breve, come lo haikai, che non sarebbe in grado di rappresentare la «modernità». Pasolini, che ammira l'essenzialità della letteratura giapponese, sceglie paradossalmente (e anche inconsapevolmente) un poeta che intende dilatare la forma del componimento; quindi elabora una sua forma poetica, contraendola, e ne ricava tre redazioni, la prima delle quali «tormentata da correzioni»⁵³. Sulla scelta di un nome minore come quello di Shioi, ormai quasi dimenticato e considerato «reazionario», a dire il vero, rimane qualche perplessità, anche se questo poeta era letto diffusamente all'epoca, e accettato soprattutto nella visione nazionalista, sorta alla fine dell'Ottocento, dominante anche nel manuale che conferisce alla scuola di Shioi una posizione di spicco fra i contemporanei, rispetto ai valori riconosciuti oggi.

I poeti tradotti da Pasolini intorno al 1945 sono destinati al volume di traduzioni *La zoja* ovvero «la ghirlanda» (inserito tra i titoli di pubblicazioni dell'Academietta pasoliniana e mai edito), che Pasolini accompagna con il sottotitolo «poesii forestis di vœi», «poesie straniere d'oggi»⁵⁴. Non si sa con precisione quali siano gli autori da includere: tuttavia, vi possono confluire i materiali dei «fascicoli di traduzioni» già contemplati. In questi un'opera del poeta «Shivoi», annotato con coscienza da Pasolini, «un moderno poeta giapponese»: si affianca a quelle di Ungaretti, Jiménez, García Lorca e Hölderlin ecc.

D'altro canto, Sei Shōnagon (ca. 966-?) non può rientrare nella categoria dei contemporanei, visto che la sua è un'opera antica, come osserva Arcangeli nella sua estesa nota⁵⁵. La scelta della scrittrice risulta più convincente per la sua notorietà; la «poesia» tradotta da Pasolini, in realtà, corrisponde al brano più conosciuto del volume di prose *Note del guanciaie* (*Makura no sōshi*, 996-1008), che descrive le bellezze delle quattro stagioni. In certo senso, la trasposizione del genere pare accettabile, se ricordiamo che Sei Shōnagon è originariamente una dotata poetessa e le sue *Note* risentono fortemente di una vena lirica. Questa volta, Pasolini non solo traduce la prosa in versi, ma anche la riduce sinteticamente a una sorta di paesaggismo con minimi riferimenti sensoriali, anche rispetto all'originale di Sei Shōnagon ricco di aggettivi che costituiscono nei secoli successivi il nucleo del senso estetico nipponico. Riconosciamo nel «rifacimento» pasoliniano un puro descrittivismo, più precisamente un cromatismo fondato sul contrasto, da parte del Pasolini poeta friulano che predilige i paesaggi serali o aurorali. Nella versione pasoliniana, divisa in quattro parti, «Alba di primavera», «Not di estat», «Sera di autun» e «Dì di unvier»⁵⁶, si elencano i seguenti elementi ottici:

⁵² L'originale – diversamente dalle traduzioni – ha uno schema metrico ben preciso: ciascuna strofa è una quartina di dodecasillabi scanditi in settenario e quinario.

⁵³ *Note e notizie sui testi*, in PO II, p. 1797.

⁵⁴ Cfr. *Note e notizie sui testi*, ibid., p. 1784.

⁵⁵ P. Arcangeli, *op.cit.*, pp. 96-99.

⁵⁶ Le divisioni e le intitolazioni, eseguite originariamente da Pasolini, risultano comprensibili, dato che le due

[nella prima parte]

il cielo che «doventa pi blanc» (“diventa più bianco”, traduzione nostra),
una «lista di rosa» (“fascia rosa”) del cielo,
il «seil luminous» (“cielo luminoso”);

[nella seconda]

la luna che «a lus» (“risplende”),
la luna «scurida davour da li stellis» (“oscurata dietro alle stelle”),
le «lusignis luminous» (“luciole luminose”),
lo «scur» (“buio”);

[nella terza]

il «mond» (“tramonto”),
gli «ultins raj» (“ultimi raggi”) del sole,
le «pics azurs» (“punte azzurre”) di montagne;

[nell’ultima]

la «blança neif» (“neve bianca”),
il «blanc splendour da la rosada» (“splendor bianco della rugiada”).

Queste immagini, che in qualche modo, si possono ricavare dai testi sia di Arcangeli che di Sei Shōnagon, sono potenziate da Pasolini con effetti di luce (o di ombra). Ricordiamo che la stessa tipologia di immagini si riconosce diffusamente nelle opere del primo Pasolini.

Proviamo ancora un confronto con una poesia dialettale del 1942, che rimane uno degli esempi facilmente riscontrabili nella stessa serie di poesie:

O mè donzèl, serène
puàrte la sère ombrène
tai vècius mùrs: in sièl
la lûs imbarlumis.

“O me giovanetto, serena la sera reca l’ombra sulle vecchie mura; in cielo, la luce accieca”.

(*O me giovanetto!*, vv. 12-15, in *Poesie a Casarsa*; traduzione dell’autore)

Nelle prime poesie dialettali in tono elegiaco si nota la predilezione di Pasolini verso le soglie del giorno (notte /

versioni precedenti, sia originale che hoepliana, hanno una struttura quadripartita e si riferiscono ad un determinato momento di giornata preferibile a seconda della stagione. Solo che il quarto titolo, concepito da Pasolini, dovrebbe essere “Primo mattino di inverno”, se si tenesse conto dell’originale giapponese. In questo caso non si può comunque precisare il momento della giornata sulla base della versione italiana di Arcangeli.

alba e tramonto / vespro), i momenti in cui la luce abbagliante e il buio contrastano⁵⁷: un mondo portato all'estremità è rappresentato nella prassi del poeta friulano, non solo nei lavori di traduzione in friulano. Sono due campi che costituiscono l'area dialettale di Pasolini, mostrando un'omogeneità: in fondo, bisogna ricordare che la produzione poetica in friulano incomincia nella "traduzione" eseguita da un Pasolini che non parla dialetto e che, tuttavia, ricorre ad esso per il suo *furor poeticus*.

Torniamo al rapporto tra Pasolini e la cretostomazia giapponese: il manuale di Arcangeli non sarà servito ad allargare la cultura di Pasolini sulla poesia haikai. Il genere «haikai», trascritto in questa maniera e ben poco spiegato⁵⁸, non ha alcun peso nella storiografia di Arcangeli, fortemente segnata dall'emergente imperialismo, che considera come genere "nazionale" la forma waka (*alias* tanka).

Se non sullo haikai, una nota sulla poesia tanka sicuramente avrebbe colpito Pasolini: la forma "tanca", trascritta in questa maniera da Arcangeli, di 31 sillabe – quindi rientrante nella categoria della poesia breve –, viene definita niente altro che una forma di «piccoli componimenti epigrammatici» e «distici»⁵⁹. Questa concezione – scrivere in due righe – non è scorretta, in quanto lo schema metrico del tanka si svela articolato in cinque "piedi", 5-7-5-7-7 sillabe, e le prime tre unità hanno una forza autonoma tale da respingere quasi le ultime due, staccandosi da queste per poi divenire poesia haikai⁶⁰. Il curatore richiama persino «un ritmo assomigliante al pentametro e all'esametro dei greci e dei latini»⁶¹. Anche Pasolini potrebbe affermare l'affinità tra queste forme poetiche, data la sua inclinazione ad un Ungaretti epigrammatico e ai lirici greci.

Sappiamo dagli appunti del poeta che a fianco delle due poesie giapponesi ci sono «altri frammenti brevi, di tanca o di altri pezzi semplicemente indicati come provenienti "dalle liriche giapponesi contemporanee" o da "una poesia giapponese di undici secoli fa"»⁶². Quest'ultima descrizione rinvia alla raccolta *Man'yōshū*, la più antica opera antologica della poesia giapponese. Nei "fascicoli di traduzioni" friulane, non esistono altri poeti antichi se non Saffo. Il "caso" giapponese costituisce un *unicum* in Pasolini: la coesistenza dei moderni e degli antichi, quindi una concezione basata non sui singoli nomi, bensì sulla "categoria" in cui ci si può permettere di trascendere l'ordine cronologico e, forse, l'ordine del cronotopo. È una categoria che sfocia, a sua volta, nella frammentarizzazione, o per lo meno nella riduzione della "durata". Con riferimento all'attenzione prestata alla poesia tanka dal poeta friulano, ascoltiamo qui di seguito due brani sul concetto di "tanca": il primo è di Arcangeli e il secondo di Pasolini.

La strofa più in uso è il *tanca*. Il *tanca* celebra le gioie dell'amore, della famiglia e del vino, lamenta le

⁵⁷ Zanzotto nota le «modulazioni di luci» nel primo Pasolini. Cfr. Andrea Zanzotto, *Pasolini, l'«Academista di lingua furlana»*, Nico Naldini [1984], ora in Id., *Scritti sulla letteratura*, 2 voll., Milano, Mondadori, 2001, II, p. 285).

⁵⁸ Nel saggio introduttivo sulla poesia, allo haikai è stato dedicato un solo paragrafo; nella parte antologica Arcangeli si limita a citare alcuni componimenti di Moritake, compreso quello sulla farfalla riferito anche da Pound.

⁵⁹ P. Arcangeli, *op.cit.*, p. 43.

⁶⁰ Anche i primi poeti e letterati che affrontano lo haikai applicano su di esso il distico dell'epigramma (Pound incluso). Cfr. Satō Kazuo, *op.cit.* È un'idea originale (non presente in Giappone) eppure convincente: un'acuta osservazione sulla cesura (*kireji*) che è sempre riconoscibile nella poesia haikai, e che la divide in due unità.

⁶¹ P. Arcangeli, *op.cit.*, p. 44. Il pentametro può essere valido, come punto di riferimento, per considerare il metro della poesia tanka di cinque "piedi".

⁶² *Note e notizie sui testi*, in PO II, p. 1797.

incertezze della vita, canta le visioni della natura, la bellezza delle stagioni, l'aprirsi di un bocciolo, il gorgheggio degli uccelli, il mormorio dei fiumi, le nevi delle montagne, la voluttà dei fiori e della luna, la nebbia e la rugiada, l'armonia delle piogge e del vento. Ed alle volte esso è la traduzione in parole ritmiche dei gingilli dipinti ad acquerello; insomma pare fatto apposta per riprodurre ogni sorta di vibrazioni affettive, luminose e sonore⁶³.

E Pasolini, parlando di una poetessa collaboratrice dell'Academiuta, Novella Cantarutti:

Attualmente il suo metro ricorda un po' quello dell'*Allegria*, ma è un accostamento superficiale e casuale: le sue brevissime liriche – che si potrebbero paragonare, non so, a *tanca* giapponesi, a frammenti di lirici greci o a cose del genere – vibrano di una trasparenza linguistica di prim'ordine, con immagini essenzialissime e cariche (“Il canaj spiritàt / al ceir / arcs di lusour”, “Jo i ciaminavi / ta l'aria verda, / sot i teis, / ta l'aria cioca...”)⁶⁴.

L'annotazione di Arcangeli risulta parziale, dominata eccessivamente dal descrittivismo panico, mentre il saggio pasoliniano paragona la poesia tanka ai lirici greci o alla poesia di Cantarutti non solamente per l'aspetto formale (come approvava Arcangeli), ma anche per merito di “immagini cariche”, cioè dell'intensità formale ed emotiva⁶⁵. Non crediamo che Pasolini abbia colto la vera affinità del tanka alle altre forme poetiche; tuttavia il contatto con la cretomazia e la conseguente assimilazione della poesia giapponese, complessivamente, conducono Pasolini a una visione totalizzante della sua teoria e prassi di forma breve, e ad un continuo rimando ai suoi motivi di poeta casarsese⁶⁶.

⁶³ P. Arcangeli, *op.cit.*, p. 45.

⁶⁴ P.P. Pasolini, *Poesia d'oggi* [1949], in SLA, p. 334.

⁶⁵ Pasolini avrà notato tale intensità, per esempio, nella seguente poesia tratta dall'antologia *Kokin waka shū* (inizi X secolo): «Amore e morte. Chi sarà stato colui che per la prima volta trovò la parola amore? Morte è la vera parola, che avrebbe dovuto usare!» (P. Arcangeli, *op.cit.*, p. 207; l'autore è Kiyohara no Fukayasu, anche se non è indicato nel manuale). Una nota di Arcangeli, inoltre, riferita a Sosei Hōshi (poeta “visivo” di tanka del tardo IX secolo), con suggestioni “encomiastiche” e virgiliane poteva stimolare l'immaginazione pasoliniana: «[Sosei raggiunge] una tenerezza quasi francescana, ma il sentimento lucreziano delle *lacrimae rerum*, autunnale» (ibid., p. 55).

⁶⁶ Osserviamo, in aggiunta, il gusto apparentemente esotico di Pasolini proiettato sul Giappone. L'adorazione per Salgari («[...] le letture di Salgari, io, appunto come nei pomeriggi con mia madre perduti nella pura visività del paesaggio arrossato dal sole, inacidito di umori di primule [...]», *Operetta marina* [un capitolo di *Frammenti per un romanzo del mare* (incompiuti, 1947-51)], in RR I, p. 411), che risale ai ricordi d'infanzia, confluisce nel racconto postumo *Il re dei Giapponesi* del 1949 (in RR I, pp. 1351-1373). In uno dei saggi giovanili il poeta ricorda di «racconti di Salgari in cui la brutalità dell'azzurro degli Oceani e dei cieli orientali era un vero tormento per il nostro cuore incapace di economie» (*Sainte-Beuve* [1947], in SLA, p. 268). Questa sensazione rispecchia esattamente il Giappone tropicale del romanzo incompiuto. Non è raro che il Giappone sia soggetto a tale esotismo, a partire dai romanzieri popolari del tardo Ottocento fino agli ultimi divulgatori della cultura nipponica. In Pasolini le fantasie dell'infanzia, intrise talvolta di sensualità ed erotismo, perdurano per confluire nella scoperta dell'Africa degli anni Sessanta, nello stesso periodo in cui il Giappone compare come “selvaggio” nella musica dei film *Edipo re* del 1967 e *Medea* del 1969. Vengono usate rispettivamente la musica *bugaku* (“musica di danza”; sono citati due brani di *hashirimai*, “danze veloci”) formatasi nel IX secolo e la musica *sōkyoku* (“musica del liuto”) nata nel XVI secolo. Si ringraziano Yanai Kenji e Daniele Sestili per le indicazioni fornite in merito.

3. Sette haikai pasoliniani: *Haikai dei rimorsi*

Esaminiamo ora i versi pasoliniani, definiti dall'autore stesso haikai e composti nel giugno 1949, per collocarli nel quadro generale della sua produzione poetica del periodo, e per specificare le ragioni del ricorso al genere haikai.

Haikai dei rimorsi

1. L'insonnia è un lupo, una crosta, / un'impazienza nuda nella luce elettrica, / un ospedale ove sostano / i parenti del morto.
2. La carogna ha i denti scoperti / al sole: la sua puzza un sudario. / Giace sul mio letto.
3. La libertà sporca e sudata / sbanda nei silenzi crudi / della mia stanza: un sepolcreto / che brucia nei miei piedi nudi.
4. Belle parole, dignità, / i rumori spuntano nella mia stanza, / nel cuore della vecchia notte. / i brandelli delle vostre vesti.
5. In un lago di sangue la notte estiva. / La febbre salta nelle vene. / Sono scontento della mia vita. / Potrei maledirmi.
6. I fanciulli sono visioni atroci / di morti; dov'è la loro innocenza? / dove sono le loro seduzioni? / Hanno gli occhi pieni di cenere.
7. Occhi soavi... Una pietra / è tra di noi⁶⁷.

La forma metrica, non proprio unitaria, consta di una quartina di prevalenti novenari o decasillabi non rimati, e talvolta di finali senari o settenari (solo il sesto componimento è una quartina omogenea di endecasillabi), eccetto il secondo (che è una terzina) e l'ultimo (un distico), che riferendosi al cosiddetto "isomorfismo strofico" potrebbe essere considerato come un endecasillabo bipartito. Naturalmente questi versi non hanno niente a che vedere con il consueto metro dello haikai – abbiamo detto, originariamente un verso tripartito di 5-7-5 sillabe –, a meno che la concezione pasoliniana di tale genere consista, come egli dirà in seguito, semplicemente nella «brevità un po' fumistica». Benché il poeta si avvalga spesso della quartina nel periodo friulano – il metro dominante ne *L'usignolo*, alla cui appendice aderiscono gli "haikai" pubblicati nel 2003 –, la lunghezza dei singoli versi non è mai variabile come ora. Piuttosto, la versificazione è simile a quella dei «diarii» che Pasolini produce ininterrottamente in Friuli e nella capitale, contrariamente a quanto si sostiene nell'*Opera omnia*. Anche dal punto di vista tematico, le poesie del 1949 sono accostabili a quel gruppo di versi autobiografici, tanto consistente da

⁶⁷ PO I, pp. 556-557.

distaccarsi, divenuto indipendente, dalle poesie de *L'usignolo*. Il capoverso del quinto haikai, «In un lago di sangue la notte estiva», è quasi identico a quello di un «diario» databile al giugno 1949, lo stesso mese degli haikai⁶⁸. Si tratta di una poesia inclusa nella raccolta inedita *Venti pagine di diario (1948-1949)*, che inizia con l'attacco, «Un lago di sangue la notte estiva...»⁶⁹, e si riferisce, oltretutto, al «rimorso». È una forma estesa dello haikai in questione, che è a sua volta una variazione sintetica di tale diario. D'altro canto, la specificità che rende i sette haikai un caso unico è, oltre alla brevità monostrofica, la rarefazione dell'io accompagnata da visioni oniriche.

A proposito del titolo, possiamo trovare un riferimento in una lettera a Contini scritta nello stesso periodo:

Caro Sig. Contini

tempo fa mi è accaduto di leggere in un giornale svizzero un pezzullo di Benda che *mi ha riempito di rimorsi*: vi si diceva infatti – molto pessimisticamente – che gli uomini scrivono lettere soltanto per chiedere, che non esiste una corrispondenza “pura”. È certo che Benda ha ragione ma è altrettanto certo che Benda non può confermare la sua amara regola con l'eccezione di cui io sono a conoscenza. Spero che Lei mi giustificherà ancora una volta (ho una cieca fiducia nella Sua analisi storica) se alla Sua lettera così disinteressata io rispondo col più regolare degli egoismi⁷⁰.

In seguito, Pasolini si riferisce alla «linea filetica» che parte dalla prima stesura de *L'usignolo* del 1943, e passando per *Poesie* del 1945, arriva ai *Diarii* e all'*Unica divinità* (con questo titolo foscoliano si intende la raccolta *Venti pagine di diario*⁷¹). Poi prosegue:

È certo comunque che continuerò a scrivere diarii per un pezzo – e, badi, mi sono messo una mano sulla coscienza –: cioè ad ascoltare la nota monotona e ossessa della mia biografia a senso unico.

[...] Ora vorrei gettarmi a corpo morto nella confessione, abbandonarmi, ai limiti di questa lettera, a quell'impeto che Lei – oh gioia! – mi invidia⁷².

In questa lettera «un po' troppo irrazionale» di «confessione», Pasolini difende il proprio autobiografismo poetico, contrastando la tesi di Julien Benda che tuttavia, in realtà, penetra a fondo in lui, tanto da provocargli «rimorsi». È un atto impetuoso e irrazionale, quello di comporre diari, in cui vanno compresi gli haikai nati dai «rimorsi» di scrivere su se stesso. Gli haikai pasoliniani sono i «brandelli» di «belle parole» e «dignità» – citiamo dal quarto haikai – che rappresentano, dunque, una sorta di contrapposizione, descritta dal prefisso negativo “anti-”, che indica immediatamente un carattere tipico della forma poetica di origine giapponese. Approfondiamo ora i motivi che possono portare a chiamare haikai queste composizioni, riprendendo il nostro principio *anti-canonico* già premesso sulla definizione del genere, anche se la coscienza di Pasolini, effettivamente, non va oltre la concisione materialistica dello haikai. L'apparente brevità dimostra già un elemento dissidente – e nuovo,

⁶⁸ Cfr. *Note e notizie sui testi*, ibid., pp. 1580, 1607.

⁶⁹ Ibid., p. 671.

⁷⁰ Lettera a G. Contini [7 luglio 1949], in LE I, p. 360 (corsivo nostro).

⁷¹ Cfr. *Note e notizie sui testi*, in PO I, p. 1588.

⁷² Lettera a G. Contini [7 luglio 1949], cit., pp. 360-361.

come notava Pound –, nei confronti di altre forme pluristrofiche. Se risaliamo a tempi antichi, la genesi dello haikai era un fenomeno “contro”, rispetto a un’altra poesia istituzionale, waka, “canto giapponese ovvero nazionale”. Nel Seicento alcuni poeti inventarono una nuova poesia “contro” senza rendersene conto. Non erano coscienti di fare qualcosa di diverso, ma semplicemente ritenevano di scrivere un verso tripartito, che corrispondeva all’*incipit* di un waka, o di un presunto poema che sarebbe stato composto collettivamente, da più poeti. In seguito, questo verso venne definito come “haiku”, ma solo alla fine dell’Ottocento. La forma poetica haikai è sempre stata “contro”, e nel contempo, avendo avuto una lunga formazione, contiene sempre qualcosa di informale e indefinibile, interpretabile secondo una creatività arbitraria. Se lo haikai si presenta praticabile e applicabile ai poeti di formazioni differenti e di contesti diversi, come Pasolini, l’innesto avviene proprio per gli elementi, per così dire, negativi, quali la brevità, la marginalità e lo sfondo storico, che la forma poetica sempre conserva.