

La letteratura italiana oltre i confini



SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

fondata e diretta da Carlo Santoli

ANNO XVIII • 2020

Edizioni Sinestésie

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

La rivista aderisce al programma di valutazione della MOD
(Società italiana per lo studio della modernità letteraria)



Fondatore e Direttore scientifico / *Founder and Editor*

CARLO SANTOLI

Comitato scientifico / *Scientific Board*

EPIFANIO AJELLO (Università di Salerno), CLARA ALLASIA (Università di Torino), ANNAMARIA ANDREOLI (Università della Basilicata), MICHELE BIANCO (Università di Bari *Aldo Moro*), GIUSEPPE BONIFACINO (Università di Bari *Aldo Moro*), ANNALISA BONOMO (Università di Enna *Kore*), RINO CAPUTO (Università di Roma *Tor Vergata*), ALBERTO CARLI (Università del Molise), IRENE CHIRICO (Università di Salerno), RENATA COTRONE (Università di Bari *Aldo Moro*), BIANCA MARIA DA RIF (Università di Padova), ANGELO FÀVARO (Università di Roma *Tor Vergata*), ROSALBA GALVAGNO (Università di Catania), ANTONIO LUCIO GIANNONE (Università del Salento), ROSA GIULIO (Università di Salerno), ALBERTO GRANESE (Università di Salerno), ISABELLA INNAMORATI (Università di Salerno), GIUSEPPE LANGELLA (Università Cattolica di Milano), SEBASTIANO MARTELLI (Università di Salerno), ENRICO MATTIODA (Università di Torino), MILENA MONTANILE (Università di Salerno), ALDO MORACE (Università di Sassari), FABRIZIO NATALINI (Università di Roma *Tor Vergata*), LAURA NAY (Università di Torino), MARIA CATERINA PAINO (Università di Catania), GIORGIO PATRIZI (Università del Molise), DOMENICA PERRONE (Università di Palermo), FRANCO PRONO (Università di Torino), PAOLO PUPPA (Università Ca' Foscari Venezia), ANTONIO SACCONI (Università di Napoli *Federico II*), ANNAMARIA SAPIENZA (Università di Salerno), GIORGIO SICA (Università di Salerno), PIERA GIOVANNA TORDELLA (Università di Torino), GIOVANNI TURCHETTA (Università di Milano), SEBASTIANO VALERIO (Università di Foggia), PAOLA VILLANI (Università di Napoli *Suor Orsola Benincasa*), AGOSTINO ZIINO (Università di Roma *Tor Vergata*)

Comitato scientifico internazionale / *International Scientific Board*

ZYGMUNT G. BARANSKI (University of Cambridge), MARK WILLIAM EPSTEIN (Princeton University), MARIA PIA DE PAULIS D'ALAMBERT (Université Paris-Sorbonne), GEORGES GÜNTERT (Universität Zürich), FRANÇOIS LIVI (Université Paris-Sorbonne), MARTIN MCLAUGHLIN (University of Oxford), ANTONELLO PERLI (Université Nice Sophia Antipolis), NICCOLÒ SCAFFAI (Université de Lausanne), MARA SANTI (Ghent University)

Redazione / *Editorial Board*

CHIARA TAVELLA (coordinamento), LORENZO RESIO

Per la rubrica «Discussioni» / *For the column «Discussioni»*

LAURA CANNAVACCIUOLO (coordinamento), SALVATORE ARCIDIACONO, NINO ARRIGO, MARIKA BOFFA, LOREDANA CASTORI, DOMENICO CIPRIANO, ANTONIO D'AMBROSIO, MARIA DI MAURO, GIOVANNI GENNA, CARLANGELLO MAURO, GENNARO SGAMBATI, FRANCESCO SIELO

Revisori/*Referees*

Tutti i contributi pubblicati in questa rivista sono stati sottoposti a un processo di *peer review* che ne attesta la validità scientifica

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

LA LETTERATURA ITALIANA
OLTRE I CONFINI

XVIII – 2020

Edizioni Sinestesie

Rivista annuale / *A yearly journal*
XVIII – 2020

ISSN 1721-3509

ANVUR: A

*

© Associazione Culturale Internazionale Edizioni Sinestesia
www.edizionisinestesia.it – infoedizionisinestesia.it
C.F. e P. IVA 02672230642 (Proprietà letteraria)
c/o Prof. Carlo Santoli, Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino
Registrazione presso il Tribunale di Avellino n. 398 del 14 novembre 2001
Direttore responsabile: Paola De Ciuceis

Rivista «Sinestesia» – Direzione e Redazione
c/o Prof. Carlo Santoli Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino, rivistasinestesia@gmail.com
Il materiale cartaceo (libri, copie di riviste o altro) va indirizzato ai suddetti recapiti.
La rivista ringrazia e si riserva, senza nessun impegno, di farne una recensione o una segnalazione.
Il materiale inviato alla redazione non sarà restituito in alcun caso.

*

I pdf della rivista «Sinestesia» e dei numeri arretrati sono consultabili in *open access*
e scaricabili gratuitamente dal sito: www.sinestesia Rivista di Studi.it.

Tutti i diritti di riproduzione e traduzione sono riservati / *All rights reserved*

Condizione preliminare perché i prodotti intellettuali siano sottoposti alla valutazione
della Direzione e del Comitato Scientifico è la presentazione del Codice Etico (consultabile
online sul sito della rivista), accettato integralmente in tutte le sue parti e controfirmato.

*

Impaginazione / *Graphic layout*

Gennaro Volturo

Fotocomposizione e stampa / *Typesetting and printing*

a cura di PDE s.r.l.
presso Mediagraf Spa
Noventa Padovana (PD)

INDICE

ALBERTO GRANESE, <i>Ricordo di François Livi</i>	13
--	----

SAGGI

TERESA AGOVINO, « <i>Non aveva mai, prima d'allora, sparso sangue</i> ». <i>Quando il Commissario Montalbano incontrò Padre Cristoforo</i>	17
---	----

CLARA ALLASIA, « <i>Ei serbava il Libro della famiglia in un certo cassone</i> ». <i>Ritratti letterari con burattini, ultracorpi e mostri in Michele Mari</i>	31
---	----

SALVATORE ARCIDIACONO, <i>Confini e sconfinamenti negli archivi testuali e nei vocabolari elettronici</i>	45
---	----

NINO ARRIGO, <i>Due apostati della ragione: Sciascia, Eco e la scomparsa della verità</i>	55
---	----

PAOLA BENIGNI, <i>La funzione "drammatica" dello spazio nelle tragedie abruzzesi di Gabriele d'Annunzio</i>	77
---	----

VINCENZO CAPUTO, <i>La «possessione di tutte le [...] virtù»: Giovanni Battista Manso e la «Vita di Torquato Tasso»</i>	97
---	----

SARA CATAUDELLA, <i>Per l'edizione delle «Vite degli eccellenti italiani» di Francesco Lomonaco</i>	115
---	-----

MAURIZIO CLEMENTI, LUIGI CANNILLO, « <i>La grazia dei frammenti</i> ». <i>La poesia di Domenico Cipriano</i>	123
MILENA CONTINI, <i>Stanislaw Marchisio: un commerciante a teatro</i>	133
NICOLA D'ANTUONO, <i>Francesco Lomonaco interprete di Prometeo e di Medea</i>	163
NUNZIA D'ANTUONO, « <i>Tempii</i> » ed eroi tra il fango della storia nei « <i>Vecchi e i giovani</i> » di Luigi Pirandello	177
ANTONIO D'ELIA, « <i>Il fu Mattia Pascal</i> »: la resurrezione inattuata e la genealogia accuratamente non-ricreata	193
MARIA DIMAURO, « <i>La Musa mediocre</i> » dell'« <i>anti-poetica</i> » grottesca: una proposta modernista per il teatro di Luigi Cavacchioli	221
ANGELO FÀVARO, « <i>Vendicai l'offesa, / non compii tradimento!</i> »: G. L. Passerini e una prova di poesia moderna nell'adattamento-riduzione in italiano della « <i>Chanson de Roland</i> »	237
ELISIANA FRATOCCHI, « <i>Bisogna che scriva, che dica tutto</i> »: le diverse stagioni della scrittura di Alba de Céspedes attraverso gli ultimi studi critici	253
GIULIO DE JORIO FRISARI, <i>Narrare la malattia. Un modello gnoseologico a partire dalle «Confessioni di un italiano»</i>	267
GIOVANNI GENNA, <i>Considerazioni sparse tra carabattole e oggetti desueti</i>	285
MANUEL GIARDINA, ADA BOUBARA, <i>La trattazione delle tematiche filelleniche nell'«Antologia» di Gian Pietro Vieusseux</i>	297
ROSA GIULIO, <i>Fantastico pirandelliano e città moderna</i>	313
MARIA LEO, <i>La quête de la lumière dans le poème «Voix du poète» de Giovanni Dotoli</i>	339

MAURA LOCANTORE, <i>Pasolini funambolo fra ideologia e pedagogia nella critica militante</i>	351
ELIANA MAIORANO, <i>L'haiku di Yosa Buson nelle «Quartine vallesane» di R.M. Rilke</i>	367
MILENA MONTANILE, <i>Da Dante a Luzi sulle tracce del divino</i>	385
FABRIZIO NATALINI, <i>La memoria di Luigi Magni, tra Roma e Velletri</i>	401
LAURA NAY, <i>Dall'«inconsapevole approccio» all'«inconsapevole esodo»: il “neorealista” Giuseppe Berto</i>	411
FABIO NICOLOSI, <i>La riforma della scrittura scenica e la malinconia degli addii nelle commedie di Carlo Goldoni: «Una delle ultime sere di carnevale»</i>	425
MARIA PIA PAGANI, <i>Natal' ja Gončarova e il dono per Eleonora Duse</i>	447
GABRIELLA PALLI BARONI, <i>La rivista «Palatina», l'arte, la poesia: il carteggio fra Attilio Bertolucci e Roberto Tassi 1951-1995</i>	475
ERIKA PAPAGNI, <i>Inedito ritrovato all'Archivio di Stato di Venezia: il testamento di Don Girolamo Canini della Terra di Anghiari (1631)</i>	485
VANESSA PIETRANTONIO, <i>I demoni di Maupassant</i>	505
FRANCO PRONO, <i>Travete Policarpo. Il piccolo borghese tra Torino e Roma</i>	523
MARIA CHIARA PROVENZANO, <i>Anni ruggenti, safari galante «Il sapore dell'avventura» di Rosso di San Secondo</i>	537
FERDINANDO RAFFAELE, <i>Quando la violenza è “donna”. Sacrificio, mediazione, vendetta nella «Chanson de Guillaume»</i>	547
LORENZO RESIO, <i>Un incubo rosa sangue: Michele Mari e il vampirismo dei Pink Floyd</i>	581

ELEONORA RIMOLO, <i>La ninfa mortale: Lidia nella lirica barocca del Seicento</i>	593
SONIA RIVETTI, <i>Ritratto di mio marito. «Un grido lacerante» di Anna Banti</i>	603
FRANCESCO RIZZO, <i>Dentro e fuori nell'Infinito di Bruno, Leopardi e Gentile</i>	611
VINCENZO SALERNO, <i>John Dryden, «Theodore and Honoria, from Boccace»</i>	627
GIORGIO SICA, <i>Triste, solitario y final. I vari esili di Osvaldo Soriano</i>	651
CHIARA TAVELLA, <i>Un «film da cineforum» nel cuore del romanzo: Marco Rossari tra Joseph Conrad e Wim Wenders</i>	661
PIERA GIOVANNA TORDELLA, <i>Il disegno come soggetto teorico-critico e regione letteraria nel primo Ottocento francese. Da Baudelaire a Baudelaire</i>	675
CAROLINA TUNDO, <i>«La prima cosa viva»: rappresentazioni dell'acqua nella poesia di Camillo Sbarbaro</i>	693

DISCUSSIONI

<i>Alcune osservazioni per le foto e le parole di «Instantshooting» di Orazio Longo (Epifanio Ajello)</i>	707
<i>«Le autobiografie della Grande guerra» di Valeria Giannantonio (Marika Boffa)</i>	709
<i>ATTILIO SCUDERI, Il libertino in fuga. Machiavelli e la genealogia di un modello culturale (Angelo Castagnino)</i>	718

<i>A tavola con le Muse. Immagini del cibo nella letteratura italiana della modernità</i> , a cura di ILARIA CROTTI e BENIAMINO MIRISOLA (Arianna Ceschin)	721
GIROLAMO COMI, <i>Poesie. Spirito d'armonia. Canto per Eva. Fra lacrime e preghiere</i> , a cura di ANTONIO LUCIO GIANNONE e SIMONE GIORGINO (Annalucia Cudazzo)	724
SILVIA CAVALLI, <i>Progetto «menabò» (1959-1967)</i> (Antonio D'Ambrosio)	728
<i>L'arte esegetica di Padre Michele Bianco</i> (Antonio D'Elia)	731
EPIFANIO AJELLO, <i>Carabattole. Il racconto delle cose nella letteratura italiana</i> (Angelo Fàvaro)	767
PAOLO RUMIZ, <i>Il filo infinito</i> (Antonio Fusco)	771
FABRIZIO MILIUCCI, <i>Nella scatola nera. Giorgio Caproni critico e giornalista</i> (Simona Onorii)	773
LUIGI PIRANDELLO, <i>L'umorismo</i> , a cura di GIUSEPPE LANGELLA e DAVIDE SAVIO (Simona Onorii)	775
PAOLO LEONCINI, <i>Emilio Cecchi. Letica del visivo e lo Stato liberale. Con appendice di testi giornalistici rari. Letica e la sua funzione antropologica</i> (Giovanni Turra)	778
ALBERTO CARLI, <i>Locchio e la voce. Pier Paolo Pasolini e Italo Calvino fra letteratura e antropologia</i> (Alessandro Viola)	781

CARLO BRUGNONE, *Piccoli crolli* 784
(Rosalba Galvagno)

Sommari / Abstract 791

Eliana Maiorano

L'*HAIKU* DI YOSA BUSON
NELLE «QUARTINE VALLESANE» DI R.M. RILKE

Nel 1916 Paul Louis Couchoud, reduce da un viaggio in Cina e due permanenze in Giappone, pubblicava il suo *Sages et poètes d'Asie* in cui scriveva a proposito della poesia giapponese:

Du poème japonais surtout le discursif, l'explicatif sont extirpés. La bizarre fleur se détache unique sur la neige. Le bouquet est interdit. Le poème prend à sa source la sensation lyrique jaillissante, instantanée, avant que le mouvement de la pensée ou de la passion l'ait orientée et utilisée¹.

L'opera, destinata «à ceux qui n'ont pas franchi encore le seuil enchanté»², intendeva rivelare agli occidentali i segreti della cultura nipponica e, soprattutto, il fascino della sua poesia.

Tempo dopo, nel 1921, l'ormai celebre Rainer Maria Rilke ne acquisterà una copia a Parigi («Acheté à Paris chez Flammarion et Vaillant le jour de mon départ»)³, sancendo inconsapevolmente l'inizio di una sincera devozione e, al contempo, di una nuova poetica. In quegli anni, infatti, il poeta era alla ricerca di una lingua «più interna, profonda, magari senza desinenze, una lingua fatta possibilmente di parole-noccioli [*Wort-Kernen*], che non si raccoglie sopra, sul fusto della pianta, ma si afferra nel seme della lingua

¹ «Dalla poesia giapponese sono soprattutto gli elementi discorsivi ed esplicativi ad essere estirpati. Lo strano fiore risalta sulla neve nella sua singolarità. Non c'è spazio per il bouquet. Il poema prende la sensazione lirica zampillante e istantanea proprio alla fonte, prima che l'agire del pensiero o della passione l'abbia orientato e utilizzato» (traduzione mia). P.L. COUCHOUD, *Sages et poètes d'Asie*, Calmann-Lévy, Paris 1923, p. 8.

² «A coloro che ancora non hanno varcato la soglia incantata» (traduzione mia). Ivi, p. 3.

³ «Acquistato a Parigi presso Flammarion et Vaillant nel giorno della mia partenza» (traduzione mia). F. ARZENI, *L'immagine e il segno*, Il Mulino, Bologna 1987, p. 183 (n. 20).

[*Sprach-Semen*]]⁴. Una lingua, dunque, essenziale e istantanea, lontana dalla supremazia e dalla riflessività dell'ego; una forma d'espressione che, per parlare in termini couchoudiani, prediligesse la singolarità del fiore alla completezza del bouquet, poiché «quando i sentimenti sono espressi con troppa pienezza, non resta spazio per lo sconosciuto»⁵. A questo punto, l'incontro con l'*haiku* non può che apparirci come un «coronamento necessario di una poetica che sin dagli esordi ambiva a compenetrare il mondo»⁶.

Prima del 1921 Rilke, è bene ricordarlo, aveva già avuto modo di conoscere la poesia giapponese: nell'estate del 1920 la *Nouvelle Revue Française* pubblicava un numero speciale sull'*haiku* contenente decine di *haikai*, molti scaturiti dalle penne di alcuni discepoli di Couchoud, altri dati da traduzioni degli originali giapponesi. L'esperimento non poté che incuriosire e affascinare il poeta che, alla ricerca di «*Wort-Kernen*», poco tempo dopo scrisse il suo primo *haiku*:

C'est pourtant plus lourd de porter des fruits que des fleurs
mais ce n'est pas un arbre qui parle –
c'est un amoureux⁷.

A primo impatto, i versi sembrano rispettare le caratteristiche formali della piccola strofa giapponese. È sufficiente, tuttavia, una seconda lettura a smascherare l'ovvio influsso del tipico esotismo *fin de siècle*: la galanteria e la leggera ironia che vi si leggono tra le righe faticano ad avvicinare il componimento alle tipiche strofe giapponesi. Sarà solo l'acquisto dell'opera couchoudiana a marcare un netto cambio di rotta: nel Natale 1921, Rilke fa un nuovo tentativo e la lezione dei “saggi e poeti d'Asia” sembra subito dare i suoi frutti:

Piccole tarme rabbrividiscono uscendo tremanti dal bosco
muoiono questa sera e non sapranno mai
che non vi fu primavera⁸.

⁴ D. LIGUORI, *Rilke e l'Oriente*, Mimesis, Milano 2013, p. 94.

⁵ D.T. SUZUKI, *Zen and Japanese Culture*, Princeton University Press, Princeton 2010. La citazione e la rispettiva traduzione sono riportate da G. SICA ne *Il vuoto e la bellezza. Da Van Gogh a Rilke: come l'Occidente incontrò il Giappone*, Guida, Napoli 2012, p. 20.

⁶ Ivi, p. 217.

⁷ ARZENI, *L'immagine e il segno*, cit., p. 167.

⁸ Da una lettera a Baladine Klossowska, ivi, p. 168.

L'evoluzione, marcata dalla semplicità del referente e dall'ordinarietà del momento, è lampante e da questo momento in poi «il più elementare dei generi poetici»⁹ farà capolino in tutte le opere tarde del poeta boemo, talvolta nello stile, talvolta in piccole accortezze semantiche, rendendo così possibile la rivelazione del cosiddetto *Weltinnenraum* (spazio interiore del mondo).

Sfogliando il libro di Couchoud non è difficile notare come più volte l'autore tenda a sottolineare il silenzioso legame che nella cultura giapponese intercorre tra poesia e pittura:

on peut comparer un haïkaï à un croquis japonais qui enferme en quelques lignes précises le détail d'une scène mouvante ou l'infini d'un paysage. Dans le premier cas le pinceau a tracé des mots, dans le second des traits, mais l'œil qui a vu est le même¹⁰.

«Au Japon», spiega ancora l'autore, «on peint et on écrit avec le même pinceau»¹¹ e, tale complementarità perfetta viene magistralmente incarnata dall'*haijin* Yosa Buson¹². Abile artista e raffinato poeta, Buson riuscì difatti a conciliare entrambe le personalità nei suoi *haiku*, in cui l'occhio da pittore non viene mai meno. Le sue poesie, estremamente evocative nella loro semplicità, riassumono momenti fugaci e ordinari catturati in istantanee cariche di luci e colori, come se fossero quadri dell'*ukiyo-e*¹³:

⁹ COUCHOUD, *Sages et poètes d'Asie*, cit., p. 54.

¹⁰ «Si può paragonare un haïkaï ad uno schizzo giapponese che cattura in poche ma precise righe un dettaglio di una scena in movimento o l'infinito di un paesaggio. Nel primo caso il pennello ha tracciato parole, nel secondo delle linee, ma l'occhio che ha visto è lo stesso» (traduzione mia). Ivi, p. 55.

¹¹ «In Giappone si dipinge e si scrive con lo stesso pennello» (traduzione mia). Ivi, p. 34.

¹² Taniguchi Buson, meglio conosciuto come Yosa Buson per un paese da lui abitato, fu un grande pittore e poeta, considerato come uno dei più grandi maestri dell'*haiku* che il Giappone abbia mai conosciuto. Nato in una famiglia di contadini a Kema, nel distretto di Higashinari, provincia di Settsu (oggi prefettura di Ōsaka), nel 1716 – durante un periodo di pace dell'era dei Tokugawa, iniziò a dipingere fin dalla sua più tenera età. Studiò pittura e poesia a Edo, studi che portò avanti per tutta la sua vita. Fu iniziatore del *Bunjin-ga*, la pittura dei letterati, o *Nanga*, ispirata alla pittura della scuola classica cinese. L'ultima parte della sua vita la consacrò principalmente all'*haiku* e alla pubblicazione di diverse raccolte. Si spense, dopo essersi ammalato gravemente, il 25 dicembre 1783. Su Buson si vedano l'introduzione di *Sessantasei Haiku*, a cura di P.O. NORTON, La vita felice, Milano 2012 e *Il muschio e la rugiada*, a cura di M. RICCÒ e P. LAGAZZI, Rizzoli, Milano 2016, pp. 117-137.

¹³ *Ukiyo-e* (letteralmente “immagine del mondo fluttuante”) è il termine con cui i giapponesi indicano la stampa su blocchi di legno. «Fluttuante è, originariamente, ciò che non è sacro e

Une ligne d'oies sauvages
se détachant sur le pic isolé
à la clarté de la lune¹⁴

(Buson)

Sulla scia di simili versi, Rilke si spoglia delle vesti di poeta e diventa pellegrino della sua nuova terra, il Vallese¹⁵, dove, meditando proprio come un monaco zen, trae dalla solitudine e da ciò che lo circonda *versi dipinti*: «qui la mia viva e lieta comunione, insieme alla piena solitudine della mia vita, mi ha portato a scrivere versi nella lingua che mi circonda¹⁶, la serie di queste *Quartine vallesane*»¹⁷.

Nel complesso, il ciclo è un intermittente ma silenzioso rimando alla poesia nipponica: Rilke, al pari di un maestro giapponese, traspone il paesaggio vallesano in versi *visivi* e *sinestetici* che ci invitano a godere delle luci e dei colori del paesaggio e ad immergerci nell'insieme di odori, rumori e vibrazioni che lo caratterizzano. La grande varietà di dettagli pittorici che delinea queste poesie francesi, unita alla chiarezza e all'immediatezza delle immagini evocate mi ha portato ad associare le *Quartine* agli *haiku* di Buson. Le premesse delle suddette analogie sono da riscontrare *in primis* nei numerosi studi, anche giapponesi, che hanno già dimostrato non poche consonanze tra Rilke e il mondo del Sol levante¹⁸ ma, soprattutto, nel lavoro di Yoriko Shibata, *The influence of Haiku on Rilke*¹⁹. Nel saggio, frutto di una minuziosa analisi della copia dell'opera di Couchoud posseduta dal poeta, Shibata osserva che sono

quindi non è immutabile. Fluttuante è il mondo dell'aneddoto, di ciò che è oggi e sarà diverso domani: la fama degli attori di kabuki, la forza dei lottatori di Sumo, la grazia delle donne, i giochi dei girovagli e gli appuntamenti d'amore». ARZENI, *L'immagine e il segno*, cit., p. 20.

¹⁴ Riporto l'*haiku* preso dalla traduzione di Couchoud che Rilke ebbe modo di leggere. COUCHOUD, *Sages et poètes d'Asie*, cit., p. 62.

¹⁵ Rilke vi soggiornò a partire dal 1921, nel castello di Muzot sur Sierre. Qui trascorse gli ultimi anni della sua vita fino alla separazione definitiva, dovuta ai problemi di salute, che lo costrinsero a trasferirsi nella clinica di Valmont, a Montrieux, dove morì il 29 dicembre 1926.

¹⁶ Il poeta sceglie di affidare le sue poesie alla raffinatezza e alla musicalità della lingua francese. È probabile che Rilke confidasse in questa lingua la capacità di esprimere le profonde e complesse inclinazioni dell'*intérieur*. Rimando, a tal proposito, al saggio di R. CARIFI *La lingua dell'angelo*, in *Poesie francesi*, Crocetti, Milano 1989.

¹⁷ Da una lettera del 18 dicembre 1925 ad Arthur Fischer Colbrie, ivi, p. 9.

¹⁸ Cito, perciò, i tre principali studi italiani che hanno particolarmente contribuito alla stesura di questo lavoro: ARZENI, *L'immagine e il segno*, cit.; SICA, *Il vuoto e la bellezza*, cit.; LIGUORI, *Rilke e l'Oriente*, cit.

¹⁹ Y. SHIBATA, *The influence of Haiku on Rilke*, in «Interlitteraria», III, 3, 1998, pp. 335-345.

proprio gli *haiku* di Buson a dominare per numero (63) e, cosa più importante, che sono esattamente questi i versi maggiormente contrassegnati.

È sicuramente essenziale, circa il confronto proposto tra Rilke e le poesie dell'*haijin*, citare la lettera a Mademoiselle Sophy Giauque del 26 novembre 1925 in cui il poeta esprime il suo completo apprezzamento per i quadri della pittrice, proponendo un'analogia tra questi e l'*haiku*:

ce qui confère à vos petites images cette force de contenter et de remplir une lente attention, n'est-ce point votre puissance d'avoir pu placer ces détails dans un espace tout intérieur et imaginaire sans faire aucun emprunt auprès de l'espace réel qu'imitent toutes les peintures (et d'ailleurs aussi tous les poèmes) [...]; cette réussite rare et exquise qui consiste à placer une chose imaginaire dans un espace approprié, c'est-à-dire tout aussi intérieur, telle que vous la réalisez, me fait penser aux Haï-kaï, ces minuscules unités poétiques cultivées par les Japonais depuis le 15^{me} siècle²⁰.

Ciò che Rilke apprezza delle opere della signorina Giauque è la capacità di proiettare le cose e le immagini in uno spazio interiore: premessa di qualsiasi *haiku*, arte zen e della stessa poesia rilkeana della maturità. Da ultimo, il poeta allega degli esempi di «cet art qu'on a appelé "bref étonnement"»²¹: ventinove *haiku* di maestri giapponesi tra cui spiccano i nomi di Bashō, menzionato solo una volta e, soprattutto, Yosa Buson (nuovamente il più citato), di cui sono riportati ben nove *haiku*, tutti tratti da *Sages et poètes d'Asie*²².

Le *Quartine vallesane* si compongono di trentasei poesie scritte tra l'agosto e il settembre del 1924. I componimenti, nella loro totalità, vanno considerati come un omaggio al Vallese in cui Rilke, che incarna il *topos* del poeta senza dimora, dello *heimatlose*, riconosce una nuova *Heimat*²³.

²⁰ «Ciò che conferisce alle vostre piccole immagini la forza di soddisfare e di catturare lentamente l'attenzione, non è altro che la vostra capacità di collocare tali dettagli in uno spazio interiore e immaginario senza prendere in prestito nulla dal reale, cui tutti i dipinti fanno riferimento (e d'altronde anche tutte le poesie) [...]; questo risultato raro e squisito che consiste nel collocare una cosa immaginaria in uno spazio adeguato, vale a dire interiore, così come riuscite a farlo voi, mi fa pensare agli Haï-kaï, quelle unità poetiche minime coltivate dai giapponesi a partire dal XV secolo» (traduzione mia). R. M. RILKE, *Lettre a Mademoiselle Sophy Giauque*. in *Rilke en Valais*, numéro spécial de la revue «Suisse Romande», s.a., 4, 1939, pp. 193-194.

²¹ «Quest'arte che è stata definita "breve stupore"» (traduzione mia). Ivi, p. 194.

²² Molti degli *haiku* riportati nella lettera sono gli stessi cui Rilke dedica le sue postille.

²³ *Heimat* è traducibile in italiano, seppur imprecisamente, come "patria" o "luogo natio"; l'aggettivo *Heimatlos* significa, di conseguenza, "senza dimora". Si veda CARIFI, *La lingua*

In una lettera alla principessa Marie de Thurn et Taxis-Hohenlohe egli racconta così la sua bella terra:

Ah si vous le voyiez! Quand on s'en approche en venant de la vallée, il se dresse chaque fois comme un enchantement, au-dessus de son petit jardin aux allées de roses déjà brûlées, dans la couleur de ses antiques pierres de taille aux tons gris et violets, mais dorées et brunies par le soleil, de nouveau comme certains murs d'Andalousie²⁴.

L'«enchantement» vallesano risplende già in lontananza. Terra di pace e di luce Rilke vi attribuisce, fin dall'inizio, denotazioni a tratti paradisiache:

Pays, arrêté à mi-chemin
entre la terre et les cieux,
aux voix d'eau et d'airain,
doux et dur, jeune et vieux,

comme une offrande levée
vers d'accueillantes mains:
beau pays achevé,
chaud comme le pain!²⁵

Il poeta, sentendosi cosa tra le cose, avvia come sottolinea Carifi un processo di «autoriduzione dell'io»²⁶ e diviene «cantore inerme e abbandonato»²⁷ guidato da luci ed ombre, da quiete e melodie. In una società in cui «l'arte viene imposta a celebrare il mito se non della razza almeno della civiltà»²⁸, la natura, il paesaggio, sono tra le prime fonti ispiratrici dell'opera rilkeana. «L'opera d'arte», afferma Watts a proposito delle arti zen, «è considerata non

dell'Angelo, cit., p.8.

²⁴ «Ah se voi lo vedeste! Ogni volta che ci si avvicina venendo dalla valle si erge come per magia, al di sopra del piccolo giardino dai viali di rose già ardenti, tra i toni grigi e violetti dell'antica pietra rischiarata e oscurata dal sole proprio come alcuni muri dell'Andalusia» (traduzione mia). RILKE, *Lettre sur Muzot* in *Rilke en Valais*, cit., p. 165.

²⁵ R.M. RILKE, *Le quartine vallesane* in «Poesie francesi», cit., p. 59. Tutte le traduzioni sono curate da Roberto Carifi.

²⁶ CARIFI, *La lingua dell'Angelo*, cit., p. 12.

²⁷ Ivi, p. 13.

²⁸ C. BARIOLI, *Osservazioni sulla poesia, con la scusa di Bashō*, in M. BASHŌ, *L'angusto sentiero del Nord*, Vallardi, Milano 2008, p. 8.

solo come rappresentazione della natura, ma come fosse – di per sé – opera di natura. La vera tecnica, infatti, implica l'arte della mancanza d'arte, della naturalezza»²⁹. Allo stesso modo, nelle *Quartine* le cose vengono mostrate nella loro totale quiddità e si presentano, per usare le parole di Rilke, come «la lingua stessa di queste colline coltivate a vigneto»³⁰, «il trasformarsi in lingua, attraverso di me, del paesaggio»³¹.

Chemin qui tourne et joue
le long de la vigne penchée,
tel qu'un ruban que l'on noue
autour d'un chapeau d'été³².

La sovrapposizione di immagini – che conferisce alla poesia una maggiore potenza evocativa – è una caratteristica comune agli *haiku* e a molte quartine del ciclo. L'immagine del nastrino che circonda il cappello ci permette di figurare e ripercorrere personalmente il sentiero che si annoda intorno alla montagna. Riporto, a tal proposito, un *haiku* di Buson particolarmente esplicativo:

Feu sous la cendre.
Maison sous la neige.
Minuit³³.

Formalmente parlando, è impreciso ricollegare le quartine agli *haiku* a causa della scelta metrica delle quartine e, dunque, dell'utilizzo di più strofe all'interno di un unico componimento³⁴; tale scelta germina non di rado un accentuato lirismo che, supportato dall'utilizzo di elementi superflui, mi ha suggerito di associare stilisticamente queste poesie ai *tanka* piuttosto che agli *haiku*.

Un'altra rilevante incongruenza formale è data dalla presenza – negli originali francesi – di rime bacciate o alternate laddove l'*haiku* e il *tanka* non

²⁹ A.W. WATTS, *La via dello zen*, Feltrinelli, Milano 2017, p. 190.

³⁰ Da una lettera ad Arthur Fischer Colbrie in LIGUORI, *Rilke e l'Oriente*, cit., p. 110.

³¹ RILKE, *Briefe an Nanny Wunderly-Volkart*, ivi.

³² RILKE, *Le quartine vallesane*, cit., p. 77.

³³ COUCHOUD, *Sages et poètes d'Asie*, cit., p. 89.

³⁴ Per questo studio prenderò in considerazione le singole quartine, vista l'autonomia semantica della maggior parte di esse.

conoscono figure di suono all'infuori di allitterazioni e assonanze. Talvolta, l'uso sistematico della rima sembra quasi voler riprodurre una musicalità fittizia e ridondante ai danni della spontanea evocazione di potenziali sonorità che un *haijin* accennerebbe solamente³⁵. Eppure, continuando a sfogliare le *Quartine*, le suddette divergenze sembrano passare in secondo piano quando Rilke, inneggiando alla sua nuova *Heimat* e lodandola instancabilmente in tutte le sue *sfumature*, richiama la consuetudine degli *haijin* di cantare la propria terra natale:

Vois-tu là-haut, ces alpages des anges
entre les sombres sapins?
Presque célestes à la lumière étrange, ils semblent plus que loin³⁶.

C'est presque l'invisible qui luit
au-dessus de la pente ailée;
il reste un peu d'une claire nuit
à ce jour en argent mêlée³⁷.

Le long du chemin poussiéreux
le vert se rapproche du gris;
mais ce gris, quoique soumis
contient de l'argent et du bleu³⁸.

L'ampia tavolozza con cui il poeta opera per dipingere «ce merveilleux Valais»³⁹ ci rende il paesaggio in una visione estremamente luminescente e caleidoscopica grazie, appunto, all'ampio uso di colori, aggettivi (sono particolarmente ricorrenti immagini di luci argentee o dorate) e “pennellate” – se ci riferiamo alla maggiore scrupolosità descrittiva.

Se però il reiterato impiego di attributi, estraneo alla poesia nipponica, parrebbe non lasciar spazio alla «room for the unknown» suzukiana, Rilke sembra voler riequilibrare tale “eccedenza” facendo proprio, forse inconsa-

³⁵ Celeberrimo è, in merito a ciò, l'*haiku* di Bashō: «Antico stagno! / Salta dentro una rana – / Il suono d'acqua». Ne *Il muschio e la rugiada*, cit., p. 99.

³⁶ RILKE, *Le quartine vallesane*, cit., p. 64

³⁷ Ivi, p. 66.

³⁸ Ivi, p. 82.

³⁹ R.M. RILKE, *Lettre sur Muzot* alla principessa Marie de Thurn e Taxis-Hohenlohe, in *Rilke en Valais*, cit., p. 11.

pevolmente, il concetto giapponese di *yūgen*⁴⁰ (letteralmente “leggermente scuro”) che Buson evoca attraverso buio e riflessi:

Pas une lumière.
Mais je vois un homme là-bas,
au reflet des pruniers fleuris⁴¹.

Analogamente, il poeta boemo riesce invece a riprodurre tale effetto nel mistero che aleggia in simili versi:

À côté, un vert tout abstrait,
un pâle vert de vision,
entoure d'un fond d'abandon
la tour que le siècle défait⁴².

Che Rilke abbia potuto conoscere o meno il concetto di *yūgen* rimane un dato ancora incerto ma, nonostante ciò, egli sembra comunque echeggiarlo, a modo suo, nell'immagine della torre logorata dal tempo, nello sfondo desolato, nei toni scoloriti e nella componente onirica («pâle vert de vision»).

Nel corso dei suoi numerosi pellegrinaggi, Buson ebbe modo di sostare in numerosi villaggi e conoscere numerose persone. Tale caratteristica biografica, cara ai monaci zen e a tutti gli *haijin*, contribuì a rendere nodale negli *haiku* del maestro l'elemento umano così come la vita cittadina, protagonisti fondamentali anche delle tendenze artistiche di quegli anni. Nel XVII secolo, spiega infatti Couchoud, gli *haijin* («vagabondi della poesia»)⁴³ erano prevalentemente paesaggisti e naturalisti ma, con l'avvento della *belle époque* giapponese, e dunque dell'*ukiyo-e*, poesia e pittura spostarono la propria attenzione sulla vasta e caleidoscopica *comédie humaine*⁴⁴. Il magistrale occhio antropologico di Buson si svela, così, anche nell'elementare descrizione di una modesta festa del villaggio:

⁴⁰ *Yūgen* esprime da un punto di vista fisico e pratico il fascino delle cose in penombra di cui non si riconoscono i limiti e i particolari. Da un punto di vista più astratto il termine si riferisce, invece, a ciò che è oscuro, inarrivabile e misterioso.

⁴¹ COUCHOUD, *Sages et poètes d'Asie*, cit., p. 74.

⁴² RILKE, *Le quartine vallesane*, cit., p. 83.

⁴³ COUCHOUD, *Sages et poètes d'Asie*, cit., p. 100.

⁴⁴ Ivi, p. 96.

Comme les feuilles sur l'étang,
les groupes se forment et s'attirent
au bal de village⁴⁵.

Allo stesso modo, anche Rilke canta nelle *Quartine* momenti di comune letizia vallesana:

O bonheur de l'été: le carillon tinte
puisque dimanche est en vue;
et la chaleur qui travaille sent l'absinthe
autour de la vigne crépue⁴⁶.

Pays qui chante en travaillant,
pays heureux qui travaille;
pendant que les eaux continuent leur chant,
la vigne fait maille pour maille⁴⁷.

In tale contesto di “lirismo antropologico” – in cui sembra quasi di assistere a una delle tante scene di mercato raffigurate nelle xilografie *ukiyo-e* – assume ancora più spessore la consonanza tra le seguenti poesie:

En surveillant les visages endormis
de sa femme et de ses enfants,
il mange du sanglier⁴⁸.

(Buson)

La prune verte
a fait froncer les sourcils
de la jolie fille⁴⁹.

(Buson)

Comme tel qui parle de sa mère
lui ressemble en parlant,

⁴⁵ Ivi, p. 103.

⁴⁶ RILKE, *Le quartine vallesane*, cit., p. 64.

⁴⁷ Ivi, p. 86.

⁴⁸ COUCHOUD, *Sages et poètes d'Asie*, cit., p. 102.

⁴⁹ Ivi, p. 98.

ce pays ardent se désaltère
en se souvenant infiniment⁵⁰.

(Rilke)

A fare da *trait d'union* è, in questo caso, la tenerezza disegnata da momenti intimi e familiari sui quali rare volte, finora, erano calati i riflettori della poesia occidentale. Ancora una volta, però, la poesia rilkiana oscilla tra immagini nitide ed immediate e una realtà più ampia e astratta, cantata da versi più descrittivi e lirici, che si discostano dalla *quiddità* che invece tanto caratterizza i versi nipponici.

«Il n'y a pas de peuple qui s'émerveille de la nature autant que le peuple japonais»⁵¹ scrive Couchoud. In Giappone, continua, «les villes sont des parcs, les temples des jardins peuplés de fleurs et de bêtes»⁵²: sull'umile bellezza della fioritura di pruni e ciliegi, del rosa dei peschi, del porpora degli aceri, si sa, sono già stati riversati fiumi d'inchiostro. La cura dei fiori – intesa dai nipponici quasi come una religione – viene raccontata con straordinaria eleganza in *The Book of Tea* da Okakura Kakuzo, che definisce come dietro questo tratto si dispieghi l'intera cultura nipponica. Ai fiori Okakura dedica un intero capitolo, il sesto, che Rilke ebbe ben modo di leggere e apprezzare, così come accerta una lettera a Gudi Nölke: «La prima cosa che ho preso nelle librerie a Basilea è stato il piccolo libro del tè. Soprattutto il capitolo sui fiori mi ha dato gioia»⁵³. Il paragrafo, nella sua totalità, va inteso come una vera e propria invettiva in cui l'autore condanna lo smodato uso dei fiori tipicamente occidentale e disapprova, allo stesso tempo, le “violenze” patite dai boccioli per via delle stesse usanze nipponiche. Nonostante ciò, da sempre nel paese del Sol levante vengono riservate ai fiori le più ragguardevoli attenzioni: l'autore ricorda, in particolare, l'imperatore Wen Tsung della dinastia *T'ang* e la sua usanza di appendere campanellini d'oro ai rami del suo giardino, nell'intento di tener lontani gli uccelli dai boccioli, allietandoli poi con melodie delicate⁵⁴. Altrettanto simbolico è il caso dei fiori disposti nei *tokonoma* ai quali i ma-

⁵⁰ RILKE, *Le quartine vallesane*, cit., p. 80.

⁵¹ «Non c'è popolo alcuno che si meravigli della natura quanto il popolo giapponese» (traduzione mia). COUCHOUD, *Sages et poètes d'Asie*, p. 25.

⁵² «Le città sono dei parchi, i templi sono giardini popolati da fiori e creature. Le feste nazionali celebrano la natura» (traduzione mia). Ivi.

⁵³ Da una lettera a Gudi Nölke in ARZENI, *L'immagine e il segno*, cit., p. 163. Nel suo libro, l'Arzeni mette in risalto la correlazione tra il sesto capitolo dell'opera di Okakura e il ruolo simbolico dei fiori nella poetica rilkiana.

⁵⁴ Si veda K. OKAKURA, *Lo zen e la cerimonia del tè*, Feltrinelli, Milano 2015, p. 70.

estri del tè riservano compassionevoli cure: al fine di recidere solo lo stretto necessario ogni bocciolo viene scelto con estrema accuratezza, salutato con un inchino prima della cerimonia e, una volta appassito, affidato al fiume o seppellito scrupolosamente⁵⁵. Leggiamo:

Ditemi, fiori gentili, lacrime di stelle, voi che nel giardino annuite alle api che cantano la rugiada e i raggi del sole, siete consapevoli del terribile destino che vi attende? Finché potete, continuate a sognare, ondeggiando giocosamente alla dolce brezza estiva. Domani una mano crudele vi stringerà alla gola. Verrete strappati, fatti a brandelli, trascinati via dalle vostre serene dimore. La donna più ignobile, potrà forse passare per bella. Con le mani ancora sporche del vostro sangue, dirà quanto siete stati amabili. Ditemi, sarebbe questa gentilezza? Forse il vostro destino sarà di venire imprigionati fra i capelli di una donna che sapete esser senza cuore, oppure verrete infilati nell'occhiello di qualcuno che, se foste uomini non oserebbe guardarvi in faccia. Oppure potrebbe accadere di venire confinati in qualche vaso angusto con solo un po' di acqua stagnante per spegnere la tremenda sete che preannuncia la vita che fugge⁵⁶.

Con uguale sensibilità e lampanti rimandi la penosa sorte di queste senzienti e tormentate creature viene rievocata e compianta da Rilke ne *I Sonetti a Orfeo*:

II. 7

Fiori, affini voi finalmente alle mani che vi dispongono
(mani di giovinette, di adesso e d'allora),
voi nel giardino sul tavolo, spesso, da lato a lato
in pallore giacenti per tenera ferita,

l'acqua attendendo per risalire ancora
dalla morte già in atto – e di nuovo ora eretti
fra i poli vorticanti di sensibili dita,
benefiche per voi ben più del vostro presagio,

⁵⁵ Ivi, p. 72.

⁵⁶ Ivi, p. 68.

fragile: quando vi riuniste nella brocca, in frescura
lenta esalando quel calore di giovinette,
quasi una confessione, quasi peccati spossanti

e un poco torbidi, colpa dell'avervi recisi,
come un accordo infine ritrovato con loro
che insieme a voi fioriscono⁵⁷.

Tali fiori «in pallore giacenti per tenera ferita», «di nuovo eretti fra i poli vorticanti di sensibili dita», che donano colore alle fanciulle, non sono forse gli stessi sciagurati fiori di cui Okakura ci parla? Davanti ad essi, l'autentico e silenzioso animo giapponese di Rilke si schiude e, con quest'ultimo, anche il «linguaggio dell'invisibile» che contrassegna il consapevole avvicinarsi di un epilogo allo stesso tempo biografico e poetico. Come già accennato, proprio ai fiori Rilke dedica il suo primo *haiku*: a quest'ultimo seguirà, col tempo, un crescente numero di liriche in cui l'elemento floreale figurerà più e più volte. Leggiamo dalle *Quartine vallesane*:

Rose de lumière, un mur qui s'effrite, –
mais, sur la pente de la colline,
cette fleur qui, haute, hésite
dans son geste de Proserpine⁵⁸.

(Rilke)

Se confrontiamo quest'ultima quartina con il seguente *haiku* di Buson nella traduzione di Couchoud, la somiglianza ci appare evidente:

Plein de souvenirs,
je suis monté dans les ruines:
églantines en fleur!⁵⁹

(Buson)

Per l'elemento umano non c'è (più) posto, la protagonista indiscussa di queste poesie è una natura vergine: il poeta incarna perciò quello che per

⁵⁷ R.M. RILKE, *I Sonetti a Orfeo*, Garzanti, Milano 2019, p. 71. La traduzione è a cura di Rina Sara Virgillito.

⁵⁸ ID., *Le quartine vallesane*, cit., p. 61.

⁵⁹ COUCHOUD, *Sages et poètes d'Asie*, cit., p. 72.

Okakura è «il vero amante dei fiori», ovvero «colui che li va a trovare nei loro luoghi nati»⁶⁰. Nella quartina rilkeana, sebbene in apparenza l'elemento mitologico sembri poter stridere con quello orientale, i primi tre versi dipingono un quadro che ci evoca immagini tipiche della poesia nipponica. La colorata speranza («rose de lumière») che illumina il muro sgretolato ci ricorda l'apprezzamento agrodolce per tutte le cose periture che in Giappone prende il nome di *mono no aware*⁶¹. Comune alle due poesie è, inoltre, il fiore – di per sé puro colore – che contrasta l'immagine decadente e scura («un mur qui s'effrite», «les ruines») conferendovi una speranzosa grazia. È, questa, l'essenza del *wabi*: una bellezza preziosa eppure povera, non ostentata, imperfetta, semplice.

Al termine di questa paragrafo “verdeggiante” è necessario ricordare, però, ancora un fiore: la rosa, elemento perpetuo e simbolico che ha scortato Rilke negli ultimi anni della sua vita (e ancora oltre). Durante il soggiorno solitario a Muzot, il poeta riscopre nelle rose amiche sincere e silenziose: a loro è dedicato uno dei quattro cicli delle poesie francesi, *Les roses*, composto due anni prima di morire. Leggiamo:

T'appuyant, fraîche claire
rose, contre mon œil fermé, –
on dirait mille paupières
superposées

contre la mienne chaude.
Mille sommeils contre ma feinte
sous laquelle je rôde
dans l'odorant labyrinthe⁶².

Il ciclo si presenta come un *continuum* di dialoghi a tu per tu con queste fragili amiche; lo stile impersonale ed evocativo delle *Quartine* fa ora spazio a riflessioni sulla vita e temi metafisici quali quello della morte, dell'amore e

⁶⁰ OKAKURA, *Lo zen e la cerimonia del tè*, cit., p. 71.

⁶¹ «*Mono no aware* è l'espressione usata dai giapponesi per descrivere l'essenza della bellezza, bellezza che è sempre nel tempo e, dunque, soggetta alle sue leggi. [...] Comprende in sé l'idea della bellezza e quella del dolore, insieme all'idea dello scorrere del tempo e al sentimento della compassione buddhista». In SICA, *Il vuoto e la bellezza*, cit., p. 29.

⁶² R.M. RILKE, *Les roses*, in *Poesie francesi*, cit., p. 24.

della poesia⁶³. In *Les roses* sembra compiersi, così, lo scopo ultimo dell'arte che il poeta aveva espresso, anni prima, in *Lirica moderna*:

L'arte mi sembra consistere nell'aspirazione di un singolo di trovare, oltre i limiti e l'oscurità, un accordo con tutte le cose, con le più piccole e con le più grandi, e di giungere in questi colloqui costanti più vicino alle silenti fonti ultime di ogni vita. I segreti delle cose si fondono nel suo intimo con le sue più profonde sensazioni⁶⁴.

Nell'ottobre del 1925, Rilke detta il suo testamento insieme all'epigrafe, dato da 3 brevi versi ermetici che ci risuoneranno certamente familiari:

Rose, ô pure contradiction, désir
de n'être le sommeil de personne sous tant de
paupières⁶⁵.

La rosa, che compare un'ultima volta di fianco alla morte, è assenza e contraddizione; sotto tante palpebre (i petali) non è il sonno di nessuno. In una lettera a Witold Hulewicz a proposito del senso metafisico delle *Elegie Duinesi*, Rilke spiega: «Noi siamo le api dell'invisibile. Elaboriamo perdutoamente il miele del visibile per accumularlo nel grande alveare dell'oro dell'invisibile»⁶⁶. La rosa, quindi, è il «miele del visibile» che il poeta porta in uno spazio tutto suo⁶⁷, nel suo *alveare*: il *Weltinnenraum*. Questo *linguaggio dell'assenza* (che il poeta stesso definisce così) non è forse il presupposto di qualsiasi *haiku* o arte zen? In *Haiku* di R. H. Blyth leggiamo infatti:

Un haiku è l'espressione di una illuminazione temporanea, in cui vediamo nella vita delle cose. [...] Si vede la cosa in quanto esiste allo stesso tempo fuori e dentro la mente, perfettamente soggettiva, noi indiviso dall'oggetto, l'oggetto nella sua originaria unità con noi stessi. [...] Si tratta di una via nella quale la pioggia, il freddo inverno, le rondini la sera, anche il giorno nel suo calore

⁶³ SHIBATA, *The influence of haiku on Rilke*, cit., p. 343.

⁶⁴ R.M. RILKE, *Moderne Lyrik*, in E. POLLEDRI, *Introduzione*, in R.M. RILKE, *Tutti gli scritti sull'arte e sulla letteratura*, a cura di E. POLLEDRI, Bompiani, Milano 2008, p. xv.

⁶⁵ La traduzione in francese è tratta da E.A. METZGER, M.M. METZGER, *A companion to the works of Rainer Maria Rilke*, Camden House, Rochester 2004, p. 255.

⁶⁶ R.M. RILKE, *Briefe*, cit. in ARZENI, *L'immagine e il segno*, cit., p. 172.

⁶⁷ Ricordo, a tal proposito, che la capacità di proiettare le cose e le immagini in uno spazio interiore è la premessa di qualsiasi *haiku* e disciplina zen.

e la lunghezza della notte, diventano veramente vivi, condividono la nostra umanità, parlano la propria lingua silenziosa ed espressiva⁶⁸.

Analogamente, Rilke infonde vita nelle sue rose, condividendone il respiro e partecipando alle loro sofferenze:

Été: être pour quelques jours
le contemporain des roses;
respirer ce qui flotte autour
de leurs âmes écloses⁶⁹.

Così, come i maestri giapponesi prima di scrivere o dipingere devono vivere un'esperienza di immedesimazione, osservare silenziosamente e fare il vuoto dentro di sé, allo stesso modo Rilke intende essere il «contemporain des roses» e, mediante il profumo da loro emanato, fondersi con esse come un vero *haijin*⁷⁰. Quest'attenzione per le piccole cose, propria di un Rilke maturo ma cara al poeta fin dal principio, pare però esser stata anche una caratteristica personale. Leggiamo da una descrizione dell'amico René Morax:

Il y avait en lui cette fantaisie féerique qui prête aux choses quotidiennes une signification inattendue, et qui est plus vraie car le poète ne voit ni n'interprète la nature; il recrée cette existence dont tous les êtres et toutes les choses sont des formes vivantes⁷¹.

Seppur attratto, in principio, solo dall'eleganza delle forme, col passare del tempo Rilke ha invece rivelato un'autentica affinità metafisica con la tradizione nipponica il cui fulcro fu dato, come afferma l'Arzeni, dalla «simbiosi tra concretezza e contemplazione, una assenza di frattura tra il mondo esterno e quello interiore»⁷². I decenni che fanno da cornice alla vita rilkiana sono, com'è noto, anni di estrema apertura e innovazione e, in tale contesto, l'universo giapponese – non di rado avvolto da un'aura esotica – continuava ad affasci-

⁶⁸ R.H. BLYTH, *Haiku* in SICA, *Il vuoto e la bellezza*, cit., pp. 48-49. Per la traduzione, cfr. n. 72.

⁶⁹ R.M. RILKE, *Les roses* in «Poesie francesi», cit., p. 30.

⁷⁰ SHIBATA, *The influence of haiku on Rilke*, cit., p. 340.

⁷¹ «C'era in lui una certa fantasia magica capace di dare alle cose quotidiane un senso inaspettato. Tale senso è ancora più autentico giacché il poeta non vede né interpreta la natura; egli ricrea un'esistenza in cui ogni essere e ogni cosa sono forme di vita» (traduzione mia). R. MORAX, *La présence du poète in Rilke en Valais*, cit., p. 199.

⁷² H. FUJIKAWA, *Rilke und die Japaner* in ARZENI, *L'immagine e il segno*, cit., p. 174.

nare artisti e letterati. È scorretto, tuttavia, circoscrivere il discorso rilkiano ad una semplice fascinazione; al contrario, è necessario parlare di un vero e proprio coinvolgimento biografico e poetico. Nel Giappone il poeta rinasce, trovando nell'*haiku* un nuovo linguaggio a lungo rincorso, adatto ad esprimere una nuova concezione del mondo: il linguaggio dell'invisibile. Con un *haiku* il poeta si congeda da questa vita, dettando l'enigmatico epitaffio proprio nella forma della terzina giapponese. Il paese del Sol levante costituisce perciò, in questo ciclo vitale, il comune denominatore, l'Alfa e l'Omega o, in termini giapponesi, l'*Ah*, il respiro inalato che dà inizio alla vita, e il *nn*, il sospiro di sollievo, il soffio che permette alla vita di fuggire⁷³.

⁷³ «“Ah” è il primo suono che si emette quando si nasce; “nn” è l'ultimo prima di morire». W. FERGUSON, *Autostop con Buddha*, Feltrinelli, Milano 2018, p. 39.