

## Introduzione

La poesia giapponese in verso libero (*shi*) è nata alla fine del XIX secolo come forma poetica nuova. Dapprima dichiaratamente ispirata al modello occidentale, avrebbe poi seguito nel corso del Novecento un suo cammino autonomo che non escludeva ma anzi intensificava un rapporto, questa volta non più di dipendenza ma su un piano di reciproco scambio, con le principali correnti sviluppatesi nel vecchio continente e negli Stati Uniti<sup>1</sup>. Questo dialogo mantiene oggi tutte le sue possibilità e il suo significato, contribuendo all'originalità e alla vitalità della poesia contemporanea giapponese, ed è reso ancora più efficace dai rapporti sempre più stretti e diretti rispetto al passato. Ne sono strumento e stimolo le collaborazioni con poeti e artisti stranieri, la partecipazione a festival internazionali, incontri e conferenze presso università o istituzioni in Europa e negli Stati Uniti. Allo stesso tempo, la poesia contemporanea mantiene uno stretto legame con tutta la tradizione classica giapponese, che continua a fornire, a livello linguistico, un campo pressoché inesauribile di riferimenti culturali ed estetici. A ciò si aggiunge infine, in modo forse meno percepibile, ma comunque tutt'altro che secondario, la persistenza dell'eredità lasciata dalla cultura e dalla lingua cinese classica, fino al XIX secolo imprescindibile bagaglio nella formazione degli strati intellettuali della società.

<sup>1</sup> Per un panorama complessivo che affronti anche l'evoluzione di altri generi poetici (*tanka* e *haiku*) si veda: Pierantonio Zanotti, *Introduzione alla storia della poesia giapponese, dall'Ottocento al Duemila*, Marsilio, Venezia 2012 e Andrea Raos (a cura di), *Il coro temporaneo*, Shichōsha, Tōkyō 2001.

Di questo ricco panorama abbiamo cercato di presentare le voci piú significative e originali. Come in tutte le antologie, la necessità di operare una scelta che riguardasse non solo i nomi degli autori da inserire, ma anche e soprattutto di raccogliere, in un numero sempre troppo esiguo di esempi, il percorso artistico delle singole personalità, ha portato a preferenze che possono risultare incomplete e soggettive. Si è preferito anche sacrificare opere troppo lunghe o per le quali sarebbe stato necessario un bagaglio di riferimenti eccessivamente esteso. Per ciò che riguarda il criterio di presentazione degli autori, abbiamo optato per una scelta «cronologica», partendo da poeti nati nel corso degli anni Trenta (con una sola eccezione, Ishimure Michiko, data l'importanza del personaggio), per giungere fino a Fuzuki Yumi, nata nel 1991, allo scopo di offrire un quadro sufficientemente ampio della produzione che, sviluppatasi dopo l'immediato dopoguerra, arrivasse approssimativamente ai nostri giorni. L'impostazione di fondo si è basata sulla scelta di poesie che abbiano avuto una collocazione scritta su pagina cartacea, lasciando da parte le sperimentazioni che vanno dalla poesia informatica, alla poesia *rock*, allo *slam* e alla *performance poetry*, allo *hip hop*, che pure hanno avuto e hanno in Giappone un ampio e vario sviluppo<sup>2</sup>.

### *Gli anni della ripresa.*

Con la fine della guerra del Pacifico, che aveva inevitabilmente segnato una drammatica cesura con le esperienze letterarie degli anni precedenti, la nascita di nuove riviste e gruppi poetici, non diversamente da quello che avveniva nel campo del romanzo e della critica letteraria, ha assunto in Giappone il compito di riprendere, per la poesia, la ricerca di nuove forme espressive. Il segno di un rinnovamento era affidato, soprattutto se non esclusivamente, alla poesia in verso libero (*shi*) che, pur avendo

<sup>2</sup> Ian Condry, *Hip-Hop Japan. Rap and the paths of cultural globalization*, Duke University Press, Stanford 2006.

ormai alle spalle anni di sperimentazione, restava la piú suscettibile di trasformazioni anche radicali, meno limitata da imposizioni formali e contenutistiche, rispetto alla poesia tradizionale. Soprattutto la poesia breve (*tanka*), con la sua insistenza su una linea ereditaria ininterrotta e squisitamente «giapponese», era cosí legata alla propaganda degli anni di guerra e nutrita di nazionalismo da essere ritenuta costituzionalmente inadeguata ai nuovi tempi e soprattutto alle proposte di una poesia, sviluppata in quei primi anni del dopoguerra, che insisteva sulla necessit  di un discorso ideologicamente orientato verso la critica del passato. Fu in particolare la rivista «Arechi» (Terra desolata, 1947-48) che, pur impegnandosi a portare avanti lo sperimentalismo di una poesia modernista gi  fiorente nell'anteguerra, avrebbe inserito come preoccupazione essenziale della propria cifra poetica l'esperienza della guerra, come catastrofe e disperazione collettiva, sconfitta materiale e psicologica, e quella della morte come unico orizzonte significativo della vita<sup>3</sup>. Veniva messo in secondo piano l'elemento lirico e fonosimbolico, uno dei costituenti chiave che viceversa rappresentava, quanto meno agli occhi della critica posteriore che avrebbe tentato un'analisi di quegli anni, l'essenza, la «fisicit » (*shintaisei*) stessa della poesia<sup>4</sup>.

Il compito di sviluppare un discorso, meno ideologicamente connotato e aperto a nuove sperimentazioni formali, fu assunto da altre riviste e da una generazione di poeti nata negli anni Trenta e quindi assai meno provata dalle cicatrici lasciate dal conflitto. Il messaggio di questa *nouvelle vague*, in sostanza, si fondava su una diversa coscienza e sensibilit , insistendo sull'importanza di instaurare i «diritti individuali» del poeta attraverso il linguaggio. Come avrebbe scritto anni dopo in un suo

<sup>3</sup> Vedi Yves-Marie Allieux, *Une renaissance dans la terre vaine. La poésie japonaise depuis la guerre*, in Patrick De Vos (a cura di), *Littérature japonaise contemporaine. Essais*,  ditions Labor, Bruxelles 1989, p. 78.

<sup>4</sup> Ōoka Makoto e Tanikawa Shuntarō, *Gendaishi nyūmon* (Introduzione alla poesia contemporanea), Shichōsha, Tōkyō 2006 (1985), p. 132.

famoso saggio Yoshimoto Takaaki, uno dei maggiori teorici del Novecento giapponese,

[...] ciò che caratterizzava le giovani generazioni di poeti era la consapevolezza dell'inutilità sostanziale di ritenere l'accumulo delle proprie esperienze spirituali collegato fondamentalmente ad altri o, con maggiore o minore consapevolezza, al polso del pensiero storico [...] Nella poesia delle nuove generazioni tutti i problemi sono concentrati nella soggettività del significato e nella suddivisione e trasformazione della rappresentazione della propria sensibilità<sup>5</sup>.

La nuova poesia, di cui maestri riconosciuti sono Ōoka Makoto e Tanikawa Shuntarō, si esprimeva in una libera ricerca del linguaggio come elemento individuale ed aveva come programma quello di trasmettere la «nuda voce» (*nikusei*) del poeta, sostenendo l'importanza del ritmo e della melodia (*shirabe*), ritenuti ingredienti indispensabili.

La pubblicazione nel 1952 della raccolta di Tanikawa, *Nijūoku kōnen no kodoku* (*Una solitudine di due miliardi di anni luce*), fu accolta come un innovativo e stimolante punto di partenza<sup>6</sup>. L'impostazione metafisica della poesia che dava il titolo alla raccolta, permeata da interrogativi sul significato dell'individuo nella solitudine dell'universo, era temperata da un certo umorismo, dalla ritmicità della frase, dal linguaggio limpido e colloquiale. Quest'ultimo ingrediente, fiancheggiato dall'apparente semplicità delle immagini, ma anche dall'intento di andare al di là della descrizione per comunicare qualcosa di essenziale sulla condizione e sulle relazioni umane, resterà una delle componenti costanti nell'opera di Tanikawa, che nel corso degli anni si arricchiva di nuove possibilità, dalla riproposta della metrica classica della poesia breve, al sonetto, ai testi di canzoni, a poesie condivise con altri poeti, giapponesi e stranieri. Il sodalizio con l'altro mae-

<sup>5</sup> Yoshimoto Takaaki, *Sengoshi shiron* (Saggio storico sulla poesia del dopoguerra), Shichōsha, Tōkyō 2005, pp. 109-10.

<sup>6</sup> Per la traduzione in italiano della raccolta si veda: Tanikawa Shuntarō, *Una solitudine di due miliardi di anni luce*, a cura di Diego Martina, Bulzoni, Roma 2012.

stro indiscusso della seconda metà del Novecento, Ōoka Makoto, si sarebbe inoltre tradotto, negli anni Settanta, nella pubblicazione di alcuni testi sulla poesia contemporanea, allo stesso tempo quadro del clima di quegli anni e manifesto poetico dei due autori<sup>7</sup>.

Ōoka Makoto era a sua volta appassionato sostenitore di un linguaggio poetico che andasse oltre la semplice comunicazione, e che fosse espressione della parte piú profonda dell'animo umano. Come affermava in un testo critico del 2001,

[...] le parole che noi adoperiamo sono la punta di un iceberg. E cos'è la parte sommersa sotto la superficie del mare? Questo non è altro che il cuore di chi ha creato le parole, e allo stesso modo è anche il cuore degli altri, che viene trasmesso e condiviso nella parte sommersa sotto la superficie del mare delle parole<sup>8</sup>.

Ōoka coniuga questa visione lirica, che riecheggia la famosissima definizione di poesia elaborata dalla tradizione classica giapponese, con immagini nutrite di irrazionale e di sogni, evidenti segni della sua partecipazione ai canoni del surrealismo.

La generazione di Ōoka e Tanikawa ampliava i territori della poesia ad altre esperienze. La rapida ripresa economica del paese e il consolidarsi di una società quasi ossessivamente consumistica offrivano del resto, rispetto al passato, maggiori possibilità di contatto con i fenomeni culturali contemporanei e di ampliamento dei propri mezzi espressivi. Potenziavano infatti il rapporto non solo con le arti figurative – campo questo in cui peraltro la cultura giapponese aveva dato straordinari risultati durante i secoli della sua storia – ma anche con il teatro, il

<sup>7</sup> Ōoka Makoto e Tanikawa Shuntarō, *Gendaishi nyūmon* cit.; Ōoka Makoto e Tanikawa Shuntarō, *Shi no tanjō* (La nascita della poesia); pubblicato inizialmente come primo numero della rivista «Enaji taiwa» (Energia - Dialoghi) nel 1975, è stato successivamente ampliato e ristampato nel 2004 dalla casa editrice Shichōsha, e poi nel 2018 dalla Iwanami.

<sup>8</sup> Ōoka Makoto, *Shi kotoba ningen* (Poesia parola umanità), Kōdansha, Tōkyō 2001, p. 28.

cinema, le sceneggiature, i programmi radiofonici e televisivi e perfino la fiorente industria dei gadget, alla quale Tanikawa avrebbe concesso l'uso delle proprie filastrocche stampate su T-shirt, da lui stesso indossate con sorridente naturalezza.

D'altro canto la società consumistica favoriva il consolidarsi della poesia come capitale culturale, arricchendone le possibilità di accumulazione e fruizione, come per ogni altro bene di consumo. A partire dalla metà degli anni Sessanta le principali case editrici giapponesi pubblicano raccolte di poesie moderne e contemporanee, alle quali si affiancano presto collane di volumi tascabili, ognuno dei quali è dedicato a un singolo poeta. Pioniera è la casa editrice Shichōsha, fondata nel 1956 e tutt'oggi una delle più importanti nel settore della poesia, seguita poi dalla Shoshi Yamada (1970), ai cui volumi le splendide rilegature di Takiguchi Shūzō avrebbero aggiunto una particolare, sofisticata eleganza.

Nel 1968 in occasione dell'anniversario della fondazione della Shichōsha, il simposio tenutosi a Tōkyō e intitolato *Shi ni nani ga dekiru ka* (Quali sono le possibilità della poesia?) ebbe un'enorme risonanza, richiamando un numero di presenze superiore ad ogni aspettativa e confermando la posizione della poesia ormai intesa come «un accessorio della vita»<sup>9</sup>. Negli stessi anni l'ampio spazio dato all'uso della lingua colloquiale all'interno della poesia si affiancava alla pratica sempre più diffusa della lettura pubblica delle proprie opere (*rōdoku*), o meglio ancora della loro interpretazione vocale, che ha coinvolto la grande maggioranza dei nuovi poeti. Non era una grande novità in un paese dove il metro della forma classica dei versi deve la sua esistenza alla tradizione della recitazione orale e dove la letteratura vocale ha sempre avuto ampio spazio, ma ora questa prassi veniva applicata a una produzione professionale e consumistica, per quanto scritta con evidenti finalità artistiche.

<sup>9</sup> Ōoka Makoto e Tanikawa Shuntarō, *Gendaishi nyūmon* cit., p. 61.