



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

DIPARTIMENTO DI FILOSOFIA, SOCIOLOGIA, PEDAGOGIA E PSICOLOGIA APPLICATA

CORSO DI LAUREA IN *Filosofia*

UNA RIFLESSIONE FILOSOFICA SULLO HAIKU

Relatore:

Ch.mo Prof. *Giangiorgio Pasqualotto*

Laureanda:

Giada Bosaro

Matricola n. 1011419

ANNO ACCADEMICO 2013- 2014

INDICE

INTRODUZIONE	p. 3
I FILOSOFIA, INTERCULTURA E PAROLA POETICA ORIENTALE	p. 5
I.1 <i>Filosofia e intercultura</i>	
I.2 <i>Alterità, linguaggio poetico e filosofia</i>	
II HAIKU: RILEVANZA ESTETICO-FILOSOFICA DELLA PAROLA POETICA DI BASHŌ	p.13
II.1 <i>Matsuo Bashō e l'idea poetica dello haiku</i>	
II.2 <i>L'esperienza poetica dello haiku</i>	
II.3 <i>Il fūryū e altri principi estetico-filosofici</i>	
II.4 <i>Il valore allusivo e l'elogio dell'ombra</i>	
III LOGOS E HAIKU: L'INESPLORATO DELLA PAROLA	p. 29
III.1 <i>Dire, significare, definire</i>	
III.2 <i>Dire senza dire, dire in accordo</i>	
CONCLUSIONE	p. 37
BIBLIOGRAFIA	p. 38

INTRODUZIONE

Questo lavoro di tesi vorrebbe essere “una riflessione filosofica sullo *haiku*”, il componimento in tre versi tipico della lirica giapponese; quello che cercherò di proporre non sarà però un sunto di “perle di saggezza” orientali, né una chiacchierata permeata da una certa fascinazione con una cultura esotica, bensì un “discorso” *filosofico*. Si tratterà di un confronto critico con l'*alterità*, ovvero con ciò che emergerà essere il costitutivamente filosofico: la continua tensione della domanda, l'interrogazione dell'eccedenza, l'abitare lo *scarto* e l'inconosciuto.

La cultura giapponese, per differenze analogie e interazioni, ci mostrerà l'arbitrarietà di alcuni nostri concetti e la problematicità di alcuni nostri presupposti, in questo senso il mio interesse “orientalistico” ha spinte filosofiche e non solo antropologiche, ammesso che il confine sia così netto. La filosofia è chiamata ad abitare il terreno dell'*interculturale* perché proprio qui emerge, oggi, la necessità di rivedere i propri presupposti concettuali e le proprie griglie interpretative di fondo. Nel confronto con l'*alterità* culturale e con lo scarto che essa rappresenta si configura la possibilità di far emergere problematiche e interrogazioni propriamente filosofiche: nel nostro caso il problema dell'altro, il rapporto tra filosofia e poesia, il concetto di *logos*.

Superando l'impostazione di una certa filosofia comparata, ciò che ci interessa non è la messa in parallelo di diverse concezioni, ma un dialogo filosofico che attraverso l'*altro* metta in questione il *proprio*; un dialogo in cui il pensiero, nel farsi incontro all'altro, si interroga sul proprio *impensato*. La riflessione filosofica attorno al dire essenziale e fulmineo dello *haiku*, infrangendo alcune regole del nostro dire consueto, ci costringerà a sondare ciò che nella nostra prospettiva è rimasto l'insondato della parola aprendo così nuovi orizzonti di senso.

Ciò che ad oggi appare consumato è quell'intellettualismo razionale-scientifico oggetto di tanta critica da parte della filosofia del novecento, quell'impostazione eurocentrica e logocentrica della tecnica messa in discussione dal confronto con culture extraeuropee. Il fallimento dei grandi sistemi filosofici e del tentativo scientifico di spiegazione totalizzante del reale si è tradotto nella consapevolezza dell'incapacità del linguaggio calcolante e razionale di toccare i nostri problemi più “umani” e “vitali”: qui si giustifica un interesse filosofico nei confronti della poesia come mezzo privilegiato per un

rapporto con il reale di altro tipo rispetto a quello logico-razionale dell'approccio scientifico. D'altro canto l'emergere dei limiti dell'occidentalizzazione spietata del mondo giustifica un interesse filosofico nei confronti di pensieri culturalmente diversi come possibilità di messa in questione dei presupposti eurocentrici sottesi all'imposizione universalistica di un pensiero occidentale che pretende di imporsi. L'interrogazione di un pensiero "altro", quale quello giapponese, risponde all'esigenza di problematizzare ciò che la globalizzazione ha appiattito attraverso la standardizzazione e l'eliminazione delle differenze; l'ascolto di una parola poetica "altra", quale lo *haiku*, risponde alla necessità di non lasciar inaridire, nella globalizzazione generale, alcune virtù della parola per effetto di una vera e propria "logicizzazione".

Se da una parte è l'insufficienza del dire concettuale a muovere l'interrogazione della poesia, dall'altra, una parola poetica lontana come quella giapponese metterà a sua volta in crisi il pensiero logocentrico che, come vedremo, rischia di imbrigliare e plasmare il reale attraverso griglie concettuali e de-terminazioni fisse. La poesia in questo senso, nel suo eccedere il concettuale, ci riporta alla fonte dell'esperienza, ci rivela linguisticamente un particolare modo di relazionarci con il mondo e una poesia "altra" diviene l'occasione di riscoprire tale rapporto.

Propongo dunque una riflessione filosofica che sostenga nell'eccedenza, che lasci parlare la parola poetica come un'oltre nel suo scarto rispetto al linguaggio filosofico, scarto ampliato dalla distanza della cultura giapponese.

Seguiremo la scia di alcuni importanti autori, tra gli altri: Panikkar soprattutto per quanto riguarda la riflessione interculturale, Kuki per l'interpretazione e la comprensione del senso profondo degli *haiku* e Jullien in particolare per la problematizzazione del paradigma del *logos* caratteristico dell'impostazione filosofica occidentale.

Il percorso che ci accingiamo a fare partirà da un'apertura del pensiero all'interculturalità; il pensiero chiamato a predisporre in una postura di ascolto neutro senza forzature e imposizioni nei confronti dell'alterità e dello scarto, rappresentato dalla parola poetica giapponese, sarà capace di un incontro autentico con gli *haiku* e con la prospettiva esperienziale che esprimono. Una volta che gli *haiku* saranno passati attraverso il nostro pensiero emergeranno i limiti di un'impostazione calcolante e nominalista della parola e gli effetti della de-finizione impostata sul concetto di *logos*. Una volta lasciata parlare l'alterità sarà la parola a parlarci e a mostrarci ciò che la razionalità aveva escluso lasciandolo impensato.

FILOSOFIA, INTERCULTURA E PAROLA POETICA ORIENTALE

1.1 Filosofia e Intercultura

Per percepire i nessi e la costitutiva necessità del relazionarsi tra i termini richiamati nel titolo del capitolo non ci interrogheremo analiticamente su cosa sia uno e cosa l'altro, dandone una qualche definizione autonoma e univoca, ma inizieremo subito col metterli in relazione, in contatto, in un continuo rimando che mostri sfumature che altrimenti resterebbero escluse.

Oggi più che mai sembra si avverta una sensibilità interculturale all'interno del discorso filosofico.¹ Sicuramente tale interesse in primo luogo si giustifica nella necessità di pensare un mondo che negli ultimi decenni ha subito profondi e veloci cambiamenti epocali: i fenomeni migratori, l'accelerazione dei contatti tra culture diverse e tra loro molto distanti per effetto della globalizzazione e la facilità con cui circolano merci, persone e parole su scala mondiale, non potevano lasciare immutati il pensiero e le dinamiche di confronto tra idee e modelli culturali. Una riflessione filosofica che voglia essere sguardo critico sul mondo e non mero esercizio teoretico è costretta ad interessarsi ad altre culture, ad interrogarsi intorno alle nuove problematiche e ai presupposti impliciti nei diversi tentativi di confronto e scambio con il *diverso*.

La globalizzazione, che si è tradotta in una occidentalizzazione del mondo, ha esportato a livello mondiale, oltre che merci e modi di produrre e consumare, sistemi di comunicazione, valori, griglie concettuali e modelli di pensiero strettamente occidentali; ha attuato un'omologazione culturale e un monoculturalismo, che non ha saputo riconoscere e rispettare le differenze e che ha pensato l'altro addomesticandolo, ingabbiandolo, immobilizzandolo nelle categorie dell'identico.

¹ Il termine intercultura compare intorno agli anni settanta, inizialmente nell'ambito delle scienze sociali e grazie soprattutto all'apporto dell'antropologia, che ha riconosciuto prima di tutto l'originalità, la specificità e la dignità "delle culture". Nella contemporaneità il termine è entrato nei dibattiti teologici intorno al dialogo interreligioso e nell'ambito filosofico, tanto che nei primi anni novanta, si è iniziato a trattare di "filosofia interculturale"; tra i testi ricordo: R. Panikkar, *L'altro come esperienza di rivelazione. Dialogo con Achille Rossi*, L'altrapagina, Perugia 2008; R. Panikkar, *Pace e interculturalità. Una riflessione filosofica*, a cura di M. C. Pavan, Jaca Book, Milano 2006; G. Pasqualotto, *Filosofia e globalizzazione. Intercultura e identità tra Oriente e Occidente*, Mimesis, Milano-Udine 2011; F. Jullien, *L'universale e il comune. Il dialogo tra culture*, trad. it. B. P. Fioroni e A. De Michele, Editori Laterza, Roma-Bari 2010.

La violenza dell'imposizione della cultura occidentale per mezzo di una sorta di "missione civilizzatrice" si è ormai esplicitata² e sono emersi i limiti di un atteggiamento etnocentrico, convinto di possedere "la verità" universale-transculturale e che si sente in diritto di chiedere agli altri popoli di uniformarvisi. L'interculturalità, una volta riconosciuti il fallimento di un monoculturalismo violento e la pari dignità delle culture e dei pensieri si fa dunque necessaria.

La necessità di una riflessione interculturale che tocchi e si intersechi con il discorso filosofico non si esaurisce però nella necessità di rendere conto di tali dinamiche. Non appena si riflette sul rapporto tra filosofia e interculturalità, si coglie un nesso profondo, che riguarda la riflessione intorno all'alterità. L'interculturalità non coinvolge la filosofia dall'esterno, ma appena le si accosta, o meglio, le si avvicina, si avverte uno *scisma* che le coinvolge entrambe, dissolvendone i confini. L'interculturalità appare essere una "posizione del pensiero"³; più che l'ennesima disciplina autonoma da aggiungere tra le altre, sembra avviare, piuttosto, un processo del sapere dentro cui possono, se ne colgono l'occasione, inserirsi le discipline.

Per chiarire il concetto di interculturalità userei le parole di M. Ghilardi, che in questo passo con estrema ma efficace sintesi ne coglie la rilevanza e la portata filosofica:

«possiamo proporre di chiamare *filosofia interculturale* l'insieme di pratiche filosofiche che fanno interagire modalità di pensiero, tradizioni, categorie differenti, nello sforzo di renderle reciprocamente intelleggibili- guadagnando così non solo una sorta di contraccollo e di distanza critica dalla tradizione culturale da cui parte la propria indagine, ma anche un'esperienza di riscoperta delle categorie nelle quali si pensa e che proprio per questo restano impensate, così come l'aria che respiriamo non è percepita normalmente come un gas che ci avvolge e ci penetra»⁴.

² Mi pare che il mito del villaggio globale sia già stato sufficientemente sfatato da numerosi studi e dagli stessi fatti di cronaca che mettono in luce la falsa universalità della globalizzazione e il fallimento di quell'idea illusoria che vedeva in essa la possibilità di diffusione a livello mondiale del benessere e del progresso per una cooperazione mondiale. Questo punto è stato trattato tra gli altri numerosi autori anche da G. Pasqualotto in *Filosofia e globalizzazione. Intercultura e identità tra Oriente e Occidente*, Mimesis, Milano-Udine 2011. Sulle spinte all'omologazione e sull'annientamento delle differenze culturali per mezzo della globalizzazione, si veda in particolare il capitolo *Intercultura e globalizzazione* in G. Pasqualotto (a cura di), *Per una filosofia interculturale*, Mimesis, Milano-Udine 2008, pp. 15-34.

³ Uso le parole di A. Brandalise nel suo saggio *Oltre la comparazione. Modi e posizioni del pensiero dopo l'interculturalità*, in G. Pasqualotto (a cura di), *Per una filosofia interculturale*, cit., pp. 59-72.

⁴ M. Ghilardi, *Filosofia dell'interculturalità*, Morcelliana, Brescia 2012, p. 34.

La presenza ingombrante e sempre più vicina dell'*altro*, del *diverso da sé*, chiede al pensiero uno sforzo che superi il catalogarlo o l'imbrigliarlo smorzando la sua portata destabilizzante, ma che superi anche il riconoscerlo e il legittimarlo; chiede al pensiero di rivedere se stesso. Sembra che l'intercultura apra un varco e costringa la filosofia a sprofondare, ad abbandonare ogni certezza e ogni definizione univoca, raggiungendo ciò che più le è proprio. Oggi la filosofia sembra incontrare pienamente se stessa, proprio attraverso l'esercizio interculturale.

Lo spazio interculturale che cerca di rinunciare per quanto possibile a preconcezioni pregiudicanti, obbliga la filosofia a mettere in discussione le proprie stesse categorie e griglie concettuali, attraverso l'interrogazione di altri modelli di razionalità e di parola; è inizialmente uno spazio silenzioso ma operante a livello pre-concettuale, che va portato alla parola. La filosofia si chiama *fuori di sé*, per rivedere il *proprio* attraverso *l'altro* e questo relazionarsi con l'alterità, si coglie essere il *propriamente filosofico*.

“La filosofia rappresenta sempre lo sforzo di andare oltre se stessi per oltrepassare i confini di ciò che si conosce – e di ciò che in definitiva si è”⁵.

La filosofia è costitutivamente dialogo, dialogo con l'alterità; è *dià-logos*, e in questo *dià*, “tra”, in questa *tensione* sta la sua essenza.

Se è vero che il filosofo sa di non conoscere e questo è il motore della sua ricerca, la filosofia è necessariamente interrogazione dell'altro rispetto a ciò che già conosce, perché “la domanda su qualsiasi cosa presuppone già un certo superamento della cosa che conosciamo, la quale ci appare come portatrice di un enigma ancora da scoprire”.⁶

La filosofia è dunque un'apertura, apre uno spazio di messa in questione del conosciuto; come *eros* è figlia di Poros e Penia, nel mito riportato da Platone nel *Simposio* (203b-e): la mancanza è il suo motore e il suo stare nel mezzo, in questo “tra”, in questo continuo sforzo, perché sa di non possedere nulla di definitivo, si apre continuamente al ripensare se stessa in relazione all'alterità.

La filosofia non può dunque essere un monologo, è sempre interrogazione di un oltre che eccede il proprio e che la costringe a rivederlo:

⁵ R. Panikkar, *Pace e Interculturalità. Una riflessione filosofica*, Jaca Book, Milano 2006, p. 20

⁶ *Ivi*, p. 21.

«ogni filosofia che abbia superato l'ossessione analitica dell'epoca moderna è già un tentativo transculturale, in quanto noi filosofiamo dialogando con l'altro e la filosofia diviene quindi interculturale – perché parlando con l'altro io oltrepasso l'ambito della mia cultura individuale ed entro già nel campo interculturale»⁷.

Ecco allora il significato che assume l'intercultura in relazione alla filosofia e la filosofia in relazione all'interculturalità, perché a questo punto non ci appaiono più nettamente divise o consequenziali.

Per la pratica filosofica interculturale allora non si tratta solo di riconoscere valore filosofico a pensieri e visioni del mondo delle culture extra europee o extra occidentali, mirando ad una catalogazione esaustiva o ad una sintesi perfetta in vista di una filosofia mondiale. Il suo compito oggi si iscrive nel tentativo di superare tanto un monoculturalismo etnocentrico, superstite delle visioni positivistico-scientifiche del secolo scorso, quanto un multiculturalismo sterile che troppo spesso finisce per enfatizzare le differenze, giustificando la distanza e l'incomunicabilità tra le culture. Entrambi mancano di soddisfare la dimensione propriamente filosofica di dialogo.⁸

La pratica interculturale è il tentativo di superare ogni forma di monologo e di chiusura identitaria e chiama la filosofia ad abitare lo spazio che le appartiene costitutivamente, lo spazio di *dià-logos*, di *prossimità*, dello *stare tra*. Qui viene chiamata ad abbandonare lo sguardo che cataloga le differenze e ad interrogare invece *lo scarto*, superando un approccio comparativo e attivando invece la dimensione dello scambio, di “mutua fecondazione”⁹, in direzione di una filosofia capace di rivedere le proprie forme di

⁷ *Ivi*, p. 20, al di là delle citazioni di queste pagine densissime, l'intero testo tratta della relazione tra filosofia e dialogo.

⁸ Cfr. R. Panikkar, *L'interculturalità non è né transdisciplinarietà né multiculturalismo*, pp. 27-30, in *Pace e interculturalità*, Jaca Book, Milano 2006. La necessità di una prospettiva interculturale che superi sia un atteggiamento etnocentrico sia un multiculturalismo relativista è ben espressa da G. Pasqualotto nel saggio *Cultura, multiculturalismo, intercultura* in Id. (a cura di), *Per una filosofia interculturale*, cit., pp. 7-11 o nella sua prefazione in M. Ghilardi, *Filosofia dell'interculturalità*, cit., pp. 5-17.

⁹ R. Panikkar utilizza spesso questa espressione per indicare che il dialogo autentico con l'altro deve nascere dalla consapevolezza di non poter possedere la verità, perché questa eccede sempre entrambi gli interlocutori. L'altro dunque è fonte di rivelazione, perché la verità si produce nel processo di dialogo che è opportunità di cambiamento, di miglioramento, di “fecondazione” reciproca, perché non si può presupporre di possedere una risposta vera ed univoca per le questioni del mondo. Panikkar dice: “Ho definito questo atteggiamento *filosofia imparativa*, cioè una filosofia che come ogni filosofia autentica, partendo dalla propria prospettiva è pronta ad apprendere (imparare) dagli altri”. *Pace e interculturalità. Una riflessione filosofica*, Jaca Book, Milano 2006, p. 62.

pensiero e le proprie categorie attraverso l'altro, di correre il rischio di perdere sé stessa per aprire nuovi orizzonti di senso, oggi che i sensi sembrano consumati.

1.2 Alterità, parola poetica e filosofia

Abbiamo visto che relazione intercorre tra filosofia e intercultura e come il loro toccarsi e incrociarsi faccia riemergere oggi il costitutivamente filosofico, ovvero il dialogo interminabile con l'eccedenza, con l'alterità.

L'alterità culturale invita la filosofia a rivedere e problematizzare i propri presupposti e a rivedere se stessa. La pluralità delle culture, consente alla filosofia di sostituire gli universalismi con l'infinito dispiegamento dell'umano e dei sensi che attraverso di esse si sviluppa e si riflette. Non a caso tutta la filosofia contemporanea mostra i limiti di una pretesa universalistica del pensiero. La decostruzione filosofica sorta in seno al novecento, la critica alla metafisica e alla pretesa universalistica di possedere e immobilizzare la verità, il riconoscimento di una disseminazione del senso, non possono essere dissociate dall'esperienza del confronto con le culture extraeuropee, che hanno messo in questione i presupposti concettuali eurocentrici, in primis quello di razionalità. Il fallimento dei modelli razionalistici e dei grandi sistemi filosofici che volevano sistematizzare analiticamente la totalità del reale, ha fatto sì che la filosofia si volgesse all'indietro, sviscerando se stessa. In questo processo si inserisce la problematizzazione anche del proprio linguaggio, della propria parola: l'affermazione della priorità ontologica del linguaggio e la crisi dell'idea che il linguaggio sia mera attività dell'uomo. Crolla quell'impostazione filosofica che usava le parole come neutri strumenti di un pensiero che si estrinseca, che con termini univoci mirava a "de-finire" una qualche verità fissa e determinata.

La subordinazione della parola al pensiero ha caratterizzato, prima di questo epilogo, l'intera storia della riflessione occidentale. I greci passarono dalla mitologia alla filosofia costruendo proprio questo paradigma:

«Parmenide vuol fare della filosofia non della mitologia, e si sforza in tutti i modi di "demistificare" la parola e sostituirla con ciò che ritiene anteriore e più profondo che la rende possibile: il pensiero. [...] Non sono l'Essere e la Parola lo schema ultimo della realtà, ma l'Essere e il Pensiero. [...] L'uomo occidentale vuole disfarsi del *lògos* mitico sostituendolo con il *lògos* razionale: il *verbum entis* con il *verbum mentis* [...]. La scienza moderna ne è la

prova più lampante: il pensiero scientifico calcola il comportamento delle cose: questo “pensiero” ha dominato l’Essere, e gli esseri sembrano obbedire alle leggi di questo “pensiero”»¹⁰.

I limiti di questo paradigma, emersi in epoca moderna, hanno portato alla denuncia dell’inadeguatezza di un dire educato alla logica e la sua fallibilità nel voler raggiungere una qualche certezza cognitiva ma soprattutto esistenziale: questo giustifica l’interessamento della filosofia nei confronti della poesia come tentativo di trovare una parola che, superata la tradizionale promessa di senso dei termini, abbia questa volta accesso alla verità. L’interrogazione filosofica incontra la poesia come mezzo privilegiato per una percezione non razionale-calcolante del reale, che evoca più che descrivere. I “sentieri interrotti” heideggeriani¹¹, denotano un pensiero diventato errante, che cade dall’alto dei suoi universalismi e da uno sguardo oggettivante che sovrasta il reale, per scendere in un abisso in cui la parola poetica “ci parla”¹².

Questa *caduta* del pensiero, a buon vedere, ci ricorda quella che abbiamo prospettato dall’incontro tra filosofia e intercultura:

«[...]un punto di vista che, prima sistemato in una posizione alta, panoramica e dominante rispetto a un piano sul quale si dispongono ordinatamente e, come si conviene, quietamente, gli oggetti della comparazione, si trovi progressivamente chiamato alla dilatazione e alla metamorfosi del suo campo visivo a scendere sino a ricollocarsi all’interno di ciò che in precedenza poteva esso governare tenendolo allo stesso tempo a debita distanza. L’effetto di questa discesa comporta che l’organizzazione intera dell’ottica, che sul punto di vista trovava il suo principio, ne risulti sovvertita»¹³.

¹⁰ R. Panikkar, *Lo spirito della parola*, a cura di G.J. Forzani e M. Carrara Pavan, Bollati Boringhieri editore, Torino 2007, pp. 23-24.

¹¹ *Holzwege* è il titolo originale della raccolta di saggi pubblicato da Heidegger nel 1950. Tradotto letteralmente, gli *Holzwege*, nel loro significato primario, sarebbero i sentieri nei boschi, sentieri nati in maniera casuale dal passaggio di legnaioli e cacciatori che si intrecciano e si disperdono apparentemente senza meta nel fitto delle selve, interrompendosi spesso all’improvviso. Questa è la metafora di una ricerca intellettuale che fa “cenni” ma che non mira a trarre fuori dal bosco una qualche “preda conoscitiva”, per l’ennesima volta definitiva ed univoca come invece cerca di fare l’approccio scientifico-razionale della tecnica.

¹² Non è il caso di dilungarmi qui sugli esiti della filosofia heideggeriana; quel che mi interessa sottolineare è l’avvertita necessità, da qui in poi, di interrogare un “oltre” che ecceda la parola tecnico-scientifica, e il modo razionale-sistematico di rapportarsi con il mondo, del pensiero ad essa implicato.

¹³ A. Brandalise, *Oltre la comparazione. Modi e posizioni del pensiero dopo l’intercultura*, in G. Pasqualotto (a cura di), *Per una filosofia interculturale*, cit., p.59.

Come l'interloquire della filosofia con la poesia mette in discussione la rigidità universalistica del concettualismo filosofico e diviene occasione di trasformazione e dunque di dispiegamento della verità, allo stesso modo il dialogo che si attua nell'interculturalità e che superi una sterile comparazione distaccata, mette in gioco la filosofia e la rigidità dei suoi concetti tradizionalmente acquisiti creando lo spazio in cui la verità non è detenuta da nessuno degli interlocutori ma si produce nel processo di scambio.

Sembra delinearsi la necessità di un cambiamento di postura del pensiero a partire dall'ultimo secolo, la serie di fratture di un certo impianto concettuale sembra chiedere alla filosofia una trasformazione del suo modo e della sua posizione. Per questo il suo sostare nell'interrogazione dell'alterità appare ad oggi ancora più cruciale. Ed è un interrogazione che deve avere spinte o meglio vocazioni interculturali, che tenga conto dei problemi sollevati dalle interpretazioni interculturali incrociate, ma che coinvolga un ripensamento *intraculturale*.

Il linguaggio filosofico strettamente concettuale che guarda l'alterità ed anche il mondo con la lente della razionalità, appare ormai consumato, insufficiente. La contemporaneità chiede alla filosofia una riflessione interculturale che attraverso le culture extraeuropee metta in questione il logocentrismo e il razionalismo filosofico, che passi dunque dal ripensamento della propria parola.

Panikkar individua un nesso profondo tra il ripensamento delle risorse della parola e il dialogo interculturale: la traduzione, o meglio la comunicazione, e gli scambi interculturali sono la sfida del nostro secolo per superare l'impianto stesso della filosofia occidentale che ha per fondamento il riduzionismo della parola a termine che univocamente significa un significante, per mostrare i limiti della subordinazione della parola al pensiero e per attingere alle risorse della parola lasciate in disparte o del tutto escluse dalla ragione.

«L'uso scientifico dei termini implica che abbiamo abolito i "capricci della fantasia" e trovato l'esatta correlazione fra termini e concetti.(..) Chiarezza, distinzione e precisione sono gli ideali- e le condizioni- dell'intellegibilità scientifica.(..)Usiamo termini e così facendo, classifichiamo, oggettiviamo, introduciamo ordine e un sistema di riferimento.»¹⁴

e nelle pagine successive Panikkar conclude:

¹⁴ R. Panikkar, *Lo spirito della parola*, cit., p. 102-103.

«Ma questo non è tutto e oserei dire, di gran lunga neppure il più importante aspetto del linguaggio, dell'uomo e della realtà.»¹⁵

Un simile approccio rappresenta la rinuncia per l'Occidente del "dominio" dei popoli e del reale. Qui si situa l'occasione di una svolta del pensiero filosofico, come fin qui ho più volte sottolineato, un suo cambiamento di postura, che invece di un *cercare* teso a *conquistare*, sostituisce nell'alterità; nell'alterità del "non filosofico" come lo è la parola poetica, e nell'alterità culturale. Abitando il terreno dell'intercultura, la parola si apre alla sua costitutività dialogica, che prevede un parlante e un uditore e che non si esaurisce nel termine significante, nel suo suono e contenuto. Si prospetta la possibilità di un dialogo autentico con l'alterità che emancipi la parola filosofica dal suo essere stata spesso ingabbiata in "logos razionale"¹⁶

Propongo dunque che il movimento, che vede la filosofia uscire da sé per rientrare e rivedere il proprio attraverso *l'altro*, sia doppio e per questo radicale: ci spingiamo ad interrogare non solo *l'altro oltre i confini culturali* o l'extra europeo, ma anche *l'altro oltre i confini del filosofico* o la poesia, per trarre linfa vitale da quest'*altro oltre*, da un *altro* modo di accedere al mondo, rispetto a quello che oggi appare incapace di un rapporto autentico con il reale. Il gioco di parole sottolinea allora il nesso proposto nel titolo di questo paragrafo: alterità, parola poetica e filosofia e in questa cornice si giustifica la mia ricerca.

In altre parole, richiamando la sua costitutività dialogica, si tenterà una riflessione filosofica in una postura di ascolto, come quella suggerita dalla pratica interculturale, che lasci parlare la parola poetica come un *oltre*, nel suo scarto rispetto al linguaggio filosofico. La mia scelta di trattare una parola poetica particolarmente lontana come lo è quella giapponese amplia questo scarto in cui siamo chiamati a sostare. Lo *haiku*, particolare componimento poetico giapponese, per una serie di ragioni che toccheremo, sembra rispondere alla necessità contemporanea del pensiero, di calarsi in un rapporto ravvicinato e perturbante con il mondo travalicando i confini delle griglie concettuali.

¹⁵ *Ivi*, p. 106. Panikkar in tutto questo testo mette in discussione l'equivalenza occidentale tra parola e termine e rivendica il potere creativo della parola, che si rinnova e si arricchisce una volta che è pronunciata e scambiata, rinnovando e arricchendo chi la pronuncia.

¹⁶ Sui presupposti e le ricadute di un pensiero razionale che relega ai margini o addirittura nega tutto ciò che non è misurabile secondo i parametri della scienza si veda R. Panikkar, *La porta stretta della conoscenza. Sensi, ragione e fede*, a cura di M. Carrara Pavan, Rizzoli, Milano 2005, pp. 185-201.

Un'analisi del linguaggio poetico "altro" come quella che ci accingiamo a fare da qui in poi, diviene l'occasione di problematizzare quella particolare impostazione di linguaggio filosofico occidentale che si è spesso ridotto ad una prospettiva scientifica-tecnologica. Apre nuovi spazi per sondare l'inconosciuto della parola, quello che nella nostra cultura per una serie di ragioni è stato escluso e insondato.

Cogliamo dunque l'opportunità: la poesia giapponese ci ricorda che la nostra prospettiva è solo una tra le tante possibili e che non possiede l'universalità a cui aspira. Ogni *haiku*, con la sua fulmineità apre un varco, evocando spazi inesplorati della parola occidentale e con suprema indifferenza e semplicità, a dispetto di tutta la fatica dell'edificazione filosofica europea, ci mostra come si possa rimanere liberi dalle esigenze del pensiero occidentale e preservare la disponibilità della parola.

François Jullien¹⁷, in un testo in cui confronta il ruolo della parola nel pensiero cinese con quello nel pensiero occidentale, è mosso da domande che guideranno anche la mia ricerca:

«Chiediamoci: quali risorse della parola si sono perse, disdegnate o lasciate incolte? Quali riserve quali giacimenti rinvenibili in altre culture abbiamo negligenemente lasciati inesplorati?»¹⁸.

¹⁷ Filosofo contemporaneo che si occupa dello studio del pensiero e dell'estetica della Cina classica in una prospettiva interculturale.

¹⁸ F. Jullien, *Parlare senza parole. Logos e Tao*, trad. it. B. Piccioli Fioroni e A. De Michele, Laterza, Roma-Bari 2008, p. 5.

HAIKU: RILEVANZA ESTETICO-FILOSOFICA
DELLA PAROLA POETICA DI BASHŌ

2.1 Matsuo Bashō e l'idea poetica dello haiku

<i>Mono ieba</i>	Una parola uscita di bocca
<i>Kuchibiru samushi</i>	fredda le labbra,
<i>Aki no kaze</i> ¹⁹	quel vento d'autunno

Lo *haiku* è un particolare componimento poetico molto breve della tradizione giapponese, contenuto in una forma data da 17 sillabe in tre versi rispettivamente di 5, 7 e 5 sillabe ciascuno. Matsuo Bashō (1644-1694) è considerato l'iniziatore dello *haiku*: con lui giunse a compimento un processo secolare che lo aveva visto originarsi come frammento poetico indipendente ed autonomo dallo *hokku* del *renga*²⁰. Questo breve componimento venne affrancato da Bashō dai suoi usi comici e volgari che già si erano sviluppati in contrapposizione al tono aulico e di maniera dei *renga*, ammettendo stili più colloquiali e popolari e introducendo contenuti più umili che potevano accogliere il quotidiano non discriminando fra oggetti poetici e impoetici. Lo *haiku* così divenne un vero e proprio genere poetico esteticamente ambizioso, che rivendicava la capacità di esprimere la bellezza, la natura, le emozioni e l'animo umano, il più vicino possibile alla vita, liberato dall'artificio letterario.²¹

Ciò che contraddistingue lo *haiku* oltre alla quantità sillabica ferrea è la presenza di un *kigo*, termine il cui ruolo convenzionale è di far preciso riferimento a una delle quattro stagioni, stabilendo così un forte legame con la realtà quotidiana, con la vita del singolo o della comunità e con la natura. Possono essere *kigo* fiori e piante stagionali o anche

¹⁹ Matsuo Bashō, 1691, trad. it. di I. Iarocci, in *Cento Haiku*, Guanda, Parma 2010, p. 124.

²⁰ Lo *hokku* era l'incipit scritto appunto in tre righe di 5-7-5 sillabe dal poeta "maestro", che iniziava dando un "tema" al componimento poetico a più mani chiamato *renga* («poesia a catena»), poema di 35, 50 o 100 versi. Gli interventi dei partecipanti alla riunione di *renga* era scandito nello schema binario 5-7-5 sillabe seguito da 7-7 sillabe.

²¹ Cfr. P. Zanotti, *Introduzione alla storia della poesia giapponese. Dalle origini all'ottocento*, Marsilio, Venezia 2012, in particolare *Lo haikai prima di Bashō*, pp. 104-109 e *Matsuo Bashō*, pp. 110-120. Questa "nascita" non comporta alcuna drastica rottura. Per quanto maestro supremo dello *haiku*, Bashō è insieme, ancora, un maestro del *renga*.

animali, cibi, feste caratteristici di un periodo dell'anno²². La vera protagonista degli *haiku* di Bashō è la natura, che in essi si libera “secondo l'alito peculiare di ogni singola stagione, con i suoi brusii, colori, sensazioni tattili e uditive, animaletti araldici, fruttificazioni, cristallinità, umidori.”²³

La struttura degli *haiku* scandita sul ritmo sillabico 5-7-5 sembra evocare la fisicità di un primordiale bioritmo della natura, attraverso sensazioni cariche di intuizione, attraverso un percepire illuminante lontano da una descrizione oggettivante della natura. Una natura non intesa in forma antropomorfizzata, ma vivente. Lo *haiku* usa una parola essenziale, priva di orpelli, nuda, in grado di sorprendere ogni cosa nel suo essere lì nell'istante. Lo *haiku* nella sua fulminea brevità, nella sua forma non evasiva rispetto al reale, sembra essere il modo migliore di condensare la natura preservando il suo respiro indicibile:

«Nello *haiku* secondo Bashō – e secondo gli altri maggiori maestri del genere, anzitutto Kobayashi Issa – è l'essenza più pura dell'anima giapponese a schiudersi e celebrarsi. Benchè ridotta ai minimi termini, a uno spazio di sillabe non più ampio della durata d'un leggero respiro, o dell'incresparsi e sciogliersi di una piccola onda; benché tutta giocata sul bordo dell'indicibile, sul crinale infinitamente sottile di ciò che vive più di silenzio che di suoni, la voce della poesia tocca qui la forza viva d'una fiamma.[...] una convinzione e un'esigenza nutrono lo *haiku*, accendendolo di un'inesausta passione sperimentale: la convinzione dell'inadeguatezza del linguaggio rispetto al compito di testimoniare la verità; l'esigenza di sfidare, comunque il linguaggio: di provocarlo ad aprirsi, a tornare al mondo “così com'è” nella sua nudità porosa e tremante, nella pura concretezza del suo esserci, nella gloria effimera delle sue fioriture e sfioriture, irriducibili alle categorie del pensiero»²⁴.

Un'idea poetica quale lo *haiku* ha rappresentato un'attrattiva anche al di fuori della matrice culturale giapponese che ne è il supporto. Brevi, fulminei, essenziali, al limite dell'indicibile, hanno affascinato l'occidente che ormai denunciava i limiti del linguaggio e l'impossibilità del dire. Tale interesse si lega alla questione della critica al linguaggio rappresentativo-denotativo, alla ricerca di una parola essenziale che sappia dire le cose nella loro concretezza vitale e si iscrive nella necessità di trovare un modo del dire che acceda al reale senza sovrastarlo, senza imbrigliarlo in una descrizione ma che lo lasci

²² Nello *haiku* citato all'inizio del paragrafo, per esempio, è la formulazione *aki no kaze* («vento autunnale») a fungere da *kigo*.

²³ A. Zanzotto nella *Presentazione di Cento haiku*, cit., p.12.

²⁴ P. Lagazzi, *Introduzione in Il muschio e la rugiada. Antologia di poesia giapponese*, a cura di M. Lagazzi e P. Riccò, Bur, Milano 2010, p. 16.

scaturire. Ed ecco lo scarto dello *haiku* rispetto la parola occidentale, che supera anche la sua denuncia d'inadeguatezza: apre un varco su qualcosa che deve restare sommerso. *Non è l'impossibilità del dire che viene detta, ma piuttosto l'indicibile viene preservato.*

Lo *haiku* che ho riportato all'inizio del paragrafo ci può aiutare ora a capire: a prima vista potrebbe essere letto come un ammonimento, ma in realtà è l'acuta osservazione di un semplice fatto naturale. Bashō, in questo *haiku*, ci dice che il vento autunnale, secca e fredda le labbra di chi parla all'aperto, nulla di più.²⁵ Non vi è una morale sottesa che noi occidentali forzatamente vorremmo trovare facendo uso dei nostri affinati strumenti di interpretazione, né una metafora da sciogliere o esplicitare come si conviene ad un'analisi poetico-letteraria. Bashō non ci dice che il vento d'autunno fredda le labbra generalizzando *come se* il vento "vincesse" sulla parola uscita di bocca e la mettesse a tacere: non è l'ennesima denuncia dell'inadeguatezza della parola. Non dobbiamo esplicitare un qualche non-detto al di sotto o al di sopra della parola poetica, ma dobbiamo lasciarci travolgere da questo paesaggio arido e desolato che intuiamo e lasciarci *eccedere* da questo vento d'autunno che semplicemente *c'è*, che non è presente in funzione di un ammonimento o per lasciarci una morale. Il vento *c'è* e ci fredda le labbra, probabilmente impedendoci *ora* di parlare, questo è ciò che accade, senza che ci si sforzi di evincervi qualche cosa d'altro; la riduzione e l'essenzialità delle parole proprio questo vuole evitare.

Lo sforzo filosofico che ci è qui richiesto è l'ascolto autentico di una parola radicalmente *altra*, che per la sua fulmineità in un primo momento sembra sfuggirci. Dovremo resistere alle tentazioni di tradurla imprimendo sensi non previsti dalla sua originalità, dovremo sostare nell'*intraducibilità*.

C'è sempre dell'intraducibile nella poesia e questa caratteristica la fa essere *oltre* il linguaggio logico-razionale. Nel caso dello *haiku* però, oltre a trovare, come vedremo, la consapevolezza dello scarto tra l'esperienza e il dire, incontriamo subito anche numerose difficoltà nella sua traduzione letterale. Linguisticamente, anche conoscendo il giapponese, restano numerosi scarti semantici; impossibile è rendere pienamente in altre lingue la mancanza di soggetto della lingua giapponese e la sua essenza neutra-asoggettuale: l'annullamento dell'ego soggettivo che, come tra poco affronteremo, caratterizza gli *haiku* è insito ancor prima nella lingua giapponese.

²⁵ Cfr. I. Iarocci (a cura di), *Cento haiku*, cit., p. 124.

Intraducibili poi sono certi termini ricorrenti negli *haiku* come il *kireji*, parole-pausa che hanno la funzione a metà o alla fine del verso di aprire un intervallo, che possiamo tradurre solo con simboli quali un trattino lungo, una virgola o puntini di sospensione.²⁶

Oltre al valore semantico, il lettore di *haiku* si trova davanti anche al ritmo sillabico, percepibile pienamente solo in lingua originale e alla scrittura per ideogrammi, che significa il suo significante con un certo scarto rispetto alle lingue alfabetiche.

Questo punto merita particolare attenzione. La lingua giapponese essendo una lingua ideografica ha la caratteristica di essere una rappresentazione grafica di ciò che vuole dire, con un diverso modo di astrazione e diversa capacità di osservazione rispetto a una lingua alfabetica come la nostra che si configura come trascrizione astratta della realtà che nomina foneticamente. Il rapporto con il reale che entra dunque in gioco, già nella lingua prima che nella forma poetica minimale dello *haiku*, è un rapporto *simbolico* più che *nominale*:

«[...] il carattere non è un segno astratto, in senso assoluto, della realtà che designa, non è una cosa del tutto diversa dalla cosa che indica, come avviene invece nelle scritture su base fonetica; d'altra parte esso non si identifica con l'oggetto che rappresenta. Ogni carattere si eleva sopra la particolarità empirica della cosa o del fatto designato, senza tuttavia perdere il contatto con questa particolarità»²⁷.

La lingua giapponese quindi contiene già in sé, per il suo rapporto simbolico con il reale e per la sua neutralità, le premesse per cercare un rapporto diretto e immediato con il reale.

L'idea poetica dello *haiku*, con questa sua estrema lontananza ci chiama irresistibilmente a confrontarci con essa. Proprio per la sua fugacità, per la sua parola *contenuta* in poche sillabe invita la nostra parola a *frenare* di fronte all'*intraducibilità*; che è prima l'impossibilità di tradurla e appiattirla ad una lingua occidentale ma che poi si irradia all'irriducibilità del reale alla parola.

2.2 L'esperienza poetica dello *haiku*

²⁶ Per tutto il discorso sui limiti della traduzione cfr. I. Iarocci, *Lo haiku e una sua traduzione in Cento haiku*, cit., pp. 26-31.

²⁷ G. Pasqualotto, *Yohaku. Forme di ascesi nell'esperienza estetica orientale*, Esedra, Padova 2007, p. 98.

<i>Furu ike ya</i>	Vecchio stagno
<i>Kawazi tobikomu</i>	Tonfo di rana
<i>Mizu no oto</i> ²⁸	suono d'acqua

Per comprendere a fondo l'*idea* poetica dello *haiku* non possiamo prescindere dalla comprensione dell'*esperienza* poetica da cui scaturisce, poiché si tratta della ricerca espressiva di un impegno prima di tutto esistenziale. Più in generale questo vale per tutto il pensiero giapponese, perché sedimentato nei testi prodotti dalla tradizione del buddhismo *chan* e *zen*, che mostrano una radicata diffidenza nei confronti delle pretese avanzate dall'impulso a fare teorie e la costante predilezione per tutti quei modi e quelle circostanze in grado di produrre un rapporto diretto con l'esperienza, privo di mediazioni intellettuali: la riduzione all'essenziale caratterizza in questo senso tutta l'estetica giapponese, che si configura come forma di asceti.²⁹ In Bashō, a maggior ragione, si avverte l'anima della cultura tradizionale giapponese perché fece coincidere la poesia con l'itinerario quotidiano dell'esistenza, coniugò i dettami dello *zen* e la ricerca del vuoto con la rappresentazione della natura, la semplicità scarna e i vividi ritratti degli eventi naturali.

Bashō, nato nella classe militare ed in seguito ordinato monaco in un monastero *zen*, praticò per tutta la vita il buddhismo e la meditazione, conducendo una vita umile, povera, viaggiando e peregrinando instancabilmente. Lo stesso termine *haiku* significa, alla lettera, «poesia del viandante»³⁰.

La parola poetica, in genere, non emerge da riflessioni teoriche, ma scaturisce dall'esperienza; lo *haiku* in particolare però presuppone un certo esercizio. Come ricordano M. Riccò e P. Lagazzi:

«a coloro che volevano dedicarsi alla poesia Bashō raccomandava quattro cose: *Wa*, la pace, l'armonia con tutti gli esseri animati e inanimati; *Kei*, il rispetto profondo; *Sei*, il corpo e lo

²⁸ Bashō, composto nel 1686, segna formalmente l'inizio della scuola di Bashō ed è forse il più noto suo *haiku*; traduzione estratta da G. Pasqualotto, *Estetica del vuoto. Arte e meditazione nelle culture d'oriente*, Marsilio, Venezia 2010, p. 107.

²⁹ Cfr. G. Pasqualotto, *Yohaku*, cit., *Yohaku*, letteralmente “spazio vuoto”, “resto bianco” o “margine”, sta a indicare la riduzione all'essenziale per distillare semplicità e profondità tipico dell'esperienza estetica che trae ispirazione dal Taoismo e dal Buddhismo *zen*.

³⁰ Dei due ideogrammi che lo compongono, il primo (*hai*) ha in origine il senso di «girare», «pellegrinare», «viaggiare», mentre il secondo (*ku*) vuol dire «frase» o «poesia». Cfr. P. Lagazzi, *Introduzione*, in *Il muschio e la rugiada. Antologia di poesia giapponese*, cit., p. 17. L'uso della parola *haiku* per questo breve genere poetico viene fatto risalire agli anni di rinnovamento della poesia giapponese iniziato da Masaoka Shiki (1867-1902); Bashō, considerato comunque il padre del genere *haiku* chiamava le proprie poesie brevi *hokku* o semplicemente *ku*. Cfr. Muramatsu Mariko, *Dall'haikai all'haiku: la poesia di Bashō*, pp. 5-15, in Bashō, *Poesie. Haiku e scritti poetici*, a cura di M. Muramatsu, La vita felice, Milano 2012.

spirito liberi dal desiderio di possesso; *Jaku*, la tranquillità e il distacco affettivo dalle creature per un'indispensabile calma interiore. A partire da questa asceti si può giungere a uno stato di estasi che solo la contemplazione della vera bellezza può suscitare. È a quel punto che lo *haiku* scaturisce»³¹.

Ciò che davvero conta è disfarsi del proprio ego, è sciogliersi negli eventi, nei giorni, nelle pieghe del tempo, è cercare ininterrottamente una verità negata a qualsiasi presa mentale, che *accade* una volta che ci si è immersi nella natura e nel suo ritmo. La natura in questo senso è ciò che esprime visibilmente il carattere di impermanenza (*anicca*) e di interdipendenza (*anattā*) di tutte le cose, che caratterizzano l'intuizione di fondo del buddhismo: il mondo come *vacuità*.³² Gli esseri, gli enti, i fenomeni ma addirittura la coscienza stessa, la sua soggettività, i suoi giudizi e sentimenti sono *vuoti*, vuoti di consistenza autonoma e vuoti di assolutezza perché vuoti di permanenza. Come nella natura è evidente che ogni essere e ogni fenomeno sono inseriti in un'interdipendenza, in una processualità e in un mutamento senza fine, in cui tutto nasce cresce e muore, così l'uomo è vuoto di un sé separato, non permane ma è inserito in questo flusso di inesauribile mutamento e una volta colta questa sua essenza sarà libero dal dolore perché libero dall'attaccamento e dal desiderio di possesso nei confronti delle cose, degli esseri, ma soprattutto nei confronti di sé stesso.

In questo senso il viaggio, il ritorno alla natura e il seguire la natura divengono lo stile di vita e lo stile poetico di Bashō; ne *Il taccuino della gerla*³³, scrive:

«Esiste un elemento comune nelle poesie di Saigyō, nelle poesie renga di Sōgi, nella pittura di Sesshū e nell'arte del tè di Rikyū: l'arte, che asseconda i movimenti del cosmo ed è amica delle quattro stagioni. In tutte le cose che vediamo è nascosto un fiore; in qualunque cosa su cui riflettiamo è celata la luna.[...] Nelle meraviglie dei campi, dei monti e del mare, ho scorso

³¹ M. Iagazzi e P. Riccò, *op. cit.*, p. 98. *Wa, Kei, Sei e Jaku* (armonia, rispetto, purezza e tranquillità) sono i quattro principi fondamentali di Chanoyu, la cerimonia del tè, come affermato dal maestro Sen no Rikyū (1522-1591), per il quale Bashō nutriva grande stima e rispetto per la comunione di intenti.

³² Cfr. G. Pasqualotto, *Estetica del vuoto. Arte e meditazione nelle culture d'Oriente*, Marsilio, Venezia 2010, p. 39: «Mondo come vacuità, dunque, viene ora a significare: mondo strutturato da elementi interdipendenti, dove l'interdipendenza è consentita e garantita dal fatto che gli elementi sono privi di consistenza autonoma, e in tal senso sono *vuoti*. Tuttavia "mondo come vacuità" non presenta solo l'accezione per così dire "spaziale" che segnala una costitutiva assenza di limiti chiusi (*anattā*), ma presenta anche un'accezione "temporale" che connota una costitutiva assenza di continuità, un vuoto di permanenza, in una parola: impermanenza (*anicca*)».

³³ Diario poetico basato sull'esperienza di un viaggio compiuto fra l'ottobre 1687 e l'aprile 1688 da Edo a Kyoto; è la quarta opera diaristica di viaggio, in cui Bashō oltre agli *haiku* annota in prosa esperienze e sensazioni ed espone la sua filosofia dell'arte e poetica del viaggio.

la mano divina della natura; a volte seguii le scie dei monaci asceti, o cercai lo spirito profondo dei poeti. Abbandonata la mia dimora non ebbi più alcun desiderio per gli oggetti. Con le mani vuote, non ebbi neppure paura per il viaggio. Invece di andare sulla portantina, camminavo a piedi, lentamente, e tardi consumavo una cena semplice che mi pareva più squisita della carne. Non avevo un itinerario fisso per il giorno né un orario di partenza al mattino; ogni giorno speravo solo in due cose: un buon alloggio per la sera e un paio di scarpe adatte ai piedi. Mi sentii diverso, di tanto in tanto, e mi trovai nuovo ogni giorno. »³⁴

Tutte le cose cambiano, questa è la legge della natura. Come la natura si rinnova nelle quattro stagioni, così tutte le cose si rinnovano; ciò significa rinunciare al pensiero soggettivo separato: nulla è indipendente dalla dinamica del tutto, anzi tutto è legato al mutamento della vita cosmica. Si entra in una nuova dimensione dove il mondo e l'io sono *uno* e questo luogo o stato di coscienza è raggiungibile solo quando si realizza una comunione tra sé e l'universo circostante. Tutto ciò si realizza nell'esercizio del farsi vuoto; l'esperienza del vuoto indicata nei principali testi buddhisti può essere ora indicata quale fonte primaria dello *haiku*³⁵; G. Pasqualotto, commentando lo *haiku* che ho riportato all'inizio del paragrafo, scrive: «il poeta qui non c'è; non descrive né, tantomeno, commenta un evento: lo registra come se la sua mente fosse uno specchio pulito, una pellicola vergine, una superficie vuota»³⁶.

Nel momento dello *haiku* la soggettività del poeta si fa da parte per lasciar emergere l'oggettività dell'accadere della natura stessa, natura che include al suo interno lo sguardo e la presenza del poeta. La mente del poeta si fa *specchio*, immagine usata spesso anche nei testi buddhisti³⁷, e lascia che la realtà si rifletta senza distorsioni date da giudizi o descrizioni; in altri termini il poeta si fa *vuoto* di ogni intenzionalità intellettuale e

³⁴ Bashō Matsuo, *Poesie. Haiku e scritti poetici*, cit., pp. 85-87, 91-93.

³⁵ Cfr G. Pasqualotto, *Estetica del vuoto*, cit., pp. 107-112. Pasqualotto in questo testo analizza alcune forme d'arte orientali (la cerimonia del tè o *chanoyu*, la pittura ad inchiostro o *sumie*, la poesia *haiku*, l'*ikebana*, l'arte dei giardini secchi o *karesansui*, il teatro *nō*) cogliendo il loro trar vita dalla meditazione buddhista e taoista, dall'esercizio all'esperienza del vuoto. In questo senso tutta l'arte e l'esperienza estetica orientale si configura come una forma di asceti, come una via di liberazione.

³⁶ *Ivi*, p. 108.

³⁷ La metafora dello specchio pulito per indicare la mente vuota ricorre spesso nel buddhismo chan e zen; la tradizione narra che il Quinto Patriarca Chan disse ai suoi monaci di esprimere la loro saggezza in una poesia e colui che avrebbe dimostrato la vera realizzazione della sua natura originale (Natura di Buddha) sarebbe stato ordinato Sesto Patriarca. Il monaco anziano, Shen Hsiu, era il più colto e scrisse i seguenti versi: "Il corpo è l'albero della Bodhi / la mente è come uno specchio chiaro / Continuamente sforzati di lucidarlo / per non lasciare che vi si raccolga la polvere." Shen Hsiu non aveva ancora trovato la sua natura originaria; venne ordinato Sesto Patriarca Hui Neng, contadino analfabeta, che fece scrivere sotto dettatura la sua poesia, che diceva: "Fondamentalmente la Bodhi non ha albero / né esiste sostegno di alcuno specchio / Poiché tutto è vuoto fin dall'origine / Dove può mai posarsi la polvere?"

Questo costituisce uno degli esempi tra i più noti del farsi vuoto della mente che si realizza pienamente nel fare vuoto anche del vuoto, perché la mente illuminata è davvero libera da ogni attaccamento.

sentimentale per poter cogliere la genuinità dell'evento e per lasciarlo accadere; le parole si fanno minime e scarse per accogliere e far scaturire l'evento seguendo la sua natura. Bashō, rendendosi vuoto di intenzioni, di memorie, di attese e di attaccamenti, coglie l'evento del tonfo della rana nell'acqua del vecchio stagno, allo stesso modo della rana, del rumore e dello stagno e allo stesso modo in cui coglie se stesso: tutti non sono altro che un modo particolare della universale "genuinità della natura delle cose"³⁸. Lo scarto tra le parole che parlano, l'evento che accade e il poeta che osserva viene annullato, divengono tutt'uno. I versi divengono esperienza diretta della genuinità della natura che illumina anche il lettore.

Ogni aspetto della natura e del reale è degno di attenzione, in ogni cosa, in ogni forma, in ogni istante è l'energia vitale a offrirsi e svelarsi quando la mente, resasi libera dagli schermi del giudizio discriminante o dalle proprie abitudini percettive si pieghi a captarne le pulsazioni profonde. "[...] proprio perché l'energia vitale è *movimento* (come lo Zen insegna rilanciando la grande lezione del Tao) la parola che con essa si misuri non potrà mai essere statica: dovrà evitare ogni minuzia descrittiva: dovrà saper glissare e saettare: dovrà *lasciarsi dire* dal mondo, lasciare che il Tao circoli attraverso le sue sillabe impregnandole della propria qualità acquatica o piegandole, come un vento sottile, in ogni direzione"³⁹.

Perché lo haiku sia dunque una *forma di vuoto* che lasci accadere ogni cosa, evento, o emozione, lo *haijin* (maestro dello *haiku*) deve aver *pensato e praticato il vuoto*. Può in un primo momento sembrare paradossale come, per far scaturire la natura così com'è, nel suo essere "naturale" appunto, senza costrizioni, occorra un ferreo esercizio, una ripetitiva costrizione. L'immediatezza dello *haiku* non va confusa con un'indisciplinata espressione di un inconscio non-educato liberato da ogni mediazione razionale, anzi, occorre una preparazione anche fisica attraverso la rinuncia, la meditazione, la concentrazione attraverso cui ci si eserciti al distacco dal proprio ego e dalle cose, all'attenzione e al farsi vuoto-specchio; solo così si può cogliere la vita nella natura, partecipandovi senza resistenze ai mutamenti del cosmo. L'essenzialità della parola non è l'incapacità o una rinuncia del dire, ma un *esercitarsi a non dire*: il poeta deve inscrivere la propria esperienza nel linguaggio resistendo alla tentazione di usare una parola che blocchi la

³⁸ Così Pasqualotto traduce l'espressione giapponese *zōka no macoto* associata a *fūga no makoto* resa con «genuinità del gusto»; anche la genuinità del gusto estetico creativo (*fūga no makoto*) non è che una manifestazione particolare della genuinità della natura cosmica delle cose (*zōka no makoto*). Cfr. G. Pasqualotto, *Estetica del vuoto*, cit., pp. 107-112.

³⁹ P. Lagazzi, *Introduzione in Il muschio e la rugiada. Antologia di poesia giapponese*, a cura di M. Lagazzi e P. Riccò, Bur, Milano 2010, p. 17

materia naturale attraverso la rigidità di una corrispondenza metaforica o l'infiltrazione di un valore morale o sentimentale che presupporrebbe un poeta osservatore collocato in un altro piano rispetto alla natura che descrive.

La genuinità della natura scaturisce da 17 sillabe, non una di meno o una di più, perché solo con l'esercizio, con la regola ferrea ci si può educare a lasciar scorrere senza attaccamenti il reale e a lasciar scaturire la natura autentica delle cose. La parola dello haiku allora, proprio per la sua brevità può riuscire a raggiungere la natura pura, priva di commento; è una parola *educata* a cercare un rapporto immediato e diretto, nei limiti dell'umano e per questo comunque linguistico, con il reale.

2.3 Il *fūryū* e altri principi estetico-filosofici

<i>fūryū no</i>	l'origine del <i>fūryū</i>
<i>hajime ya oku no</i>	le canzoni della semina
<i>taute uta</i> ⁴⁰	nel lontano nord
<i>kutabirete</i>	affaticato,
<i>yado karu koro ya</i>	mentre cerco albergo,
<i>fuji no hana</i> ⁴¹	mi scopro sotto i fiori di glicine

Vediamo ora attraverso quali categorie estetiche si esprime l'esperienza poetica dello haiku; seguiremo le tracce di Kuki Shūzō⁴² che nel suo breve saggio *Fūryū ni kan-suru ikkō satsu*⁴³ si è interrogato sul senso profondo dello *haiku* e sul suo trarre ispirazione dalla bellezza della natura e dall'inesorabile trascorrere del tempo. Ciò che nella parola dello *haiku* viene condensato è l'allontanarsi dal mondo per farvi ritorno con occhi nuovi, come specchio pulito, movimento che in Giappone affonda le sue radici nella riflessione del buddhismo *zen*.

⁴⁰ Haiku di Bashō estratto da Kuki Shūzō, *Sul vento che scorre. Per una filosofia dello haiku (Una riflessione sul fūryū)*, il melangolo, Genova 2012, trad. it di L. Marinucci, p. 35.

⁴¹ Bashō, *Poesie. Haiku e scritti poetici*, cit., p. 21

⁴² Filosofo, poeta e scrittore giapponese (1888-1941), trascorse diversi anni in Europa dove conobbe e frequentò, tra gli altri, Bergson, Heidegger (che lo ricorda nel suo *Da un colloquio nell'ascolto del linguaggio*, nella raccolta di saggi *In cammino verso il linguaggio*, pubblicato nel 1959) e Sarte.

⁴³ Pubblicato in Giappone nel 1937; pubblicato in italiano con il titolo *Sul vento che scorre. Per una filosofia dello haiku (Una riflessione sul fūryū)*, trad. it. e cura di L. Marinucci, il Melangolo, Genova 2012.

Per Kuki la scuola poetica di Bashō “è quella in cui ci si ispira al *fūryū*”⁴⁴; termine antico di origine cinese, composto da due caratteri letteralmente “vento” e “scorrere”, sembra essere l’essenza dello *haiku* e delle sue implicazioni filosofiche. Kuki inizia a chiarire tale spirito poetico così:

«*Fūryū* è qualcosa che si oppone al mondano. Deve scaturire dal rifiuto di quel mondo comune in cui si colloca la quotidianità sociale. *Fūryū* è prima di tutto distacco.»⁴⁵

Qui “distacco” traduce il termine *rizoku*, un composto del verbo *hanare* “separarsi da” e *zoku* “mondano”, “profano”, “laico”⁴⁶, che richiama la figura del poeta-eremita-viaggiatore, come è lo stesso Bashō. Il primo passo per un ritorno autentico allo spirito poetico del *fūryū* ha dunque una valenza negativa, di rifiuto:

«La volontà di distaccarsi da ciò che è mondano, di abbandonare usanze antiche, di allontanarsi dalla fama e dal guadagno per respirare il vuoto deve essere la radice del *fūryū*. [...] L’individuo libero, che ha allontanato da sé tanto le tentazioni dei molti che quelle dei pochi, è il vero *fūryūjin*»⁴⁷.

Una volta dissolta la quotidianità è possibile respirare il *vuoto*, che non ha solo il senso negativo del *nulla* ma che ha valore creativo come *originaria condizione* di tutte le cose. Il distaccarsi dal mondano è il distaccarsi da ogni forma di attaccamento, è cogliere la medesima natura vuota di “permanenza” e “consistenza separata” di sé e del mondo. Qui si instaura la possibilità di “lasciar scorrere il vento”, non opponendosi al mutamento, perché liberi dalle mediocri costrizioni del mondo. “L’incapacità di mutare... è questo il motivo per cui non viene colta la realtà delle cose”⁴⁸. Lontano dagli attaccamenti mondani agli oggetti e persa anche la paura di perdere la sicurezza di una propria identità sussistente separatamente dal cosmo e dai suoi mutamenti, si può far ritorno alla natura. La natura è infatti per Kuki un altro elemento costitutivo del *fūryū* e solo ora è possibile conciliare il valore distruttivo del distacco con il valore creativo dell’immersione estetica:

⁴⁴ *Ivi*, p. 29. Kuki cita alla lettera un detto di Bashō dalla raccolta *Yuigoshū*.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ *Ibidem*, nota del traduttore.

⁴⁷ *Ivi*, p. 31.

⁴⁸ *Ivi*, p. 33. Kuki cita direttamente l’*Akasōshi*, “il quaderno rosso”, parte dei *Sanzōshi*, i “tre quaderni” raccolti da Hattori Dohō, (1657-1730) e pubblicati nel 1702, tra le più importanti fonti comprensive sulla poetica di Bashō.

«Lo scopo del *fūryū* è l'esistenza di una vita che ha per principio la semplice bellezza, in grado di racchiudere in sé il bello dell'arte e il bello della natura».⁴⁹

È nella bellezza che vengono conciliati gli opposti che prima nell'immersione inconsapevole e persa nel mondano, potevano sembrare disgiunti. La bellezza della natura, la bellezza del verso, la bellezza della vita umana si compenetrano come parte di un tutto e il poeta si sente tutt'uno con la rana e il suo tonfo nel vecchio stagno. L'esperienza della bellezza qui non è la contemplazione di un assoluto fuori dal mondo, ma è *immanenza*, è un movimento verso il *relativo*; la bellezza non si trova nelle cose perfette o ideali, ma in quelle piccole e discrete, magari con qualche "difetto" in cui si vedano i segni della loro partecipazione al mondo; è una bellezza storica come accumularsi di bellezze vitali che gli hanno fatto assumere un carattere temporale.⁵⁰

Lo *haiku* deve saper cogliere il fascino raccolto di un evento minimo, semplice, naturale; deve saperne apprezzare la quiete, la non appariscenza, la modestia o la sottile, delicata "tristezza". È la "semplicità malinconica", *sabi*, a raggiungere la vera essenza delle cose. Il gusto estetico di Bashō è *sabi-shori*. *Sabi* è la bellezza solitaria, malinconica, non appariscente, legata alla sobrietà e al senso del tempo che passa e alla comprensione dell'impermanenza⁵¹: sono *sabi* il vecchio stagno, un ramo secco, un unico piccolo fior di violetta.

<i>kareeda ni</i>	Su un ramo secco
<i>karasu no tomarikeri</i>	Si posa un corvo
<i>aki no kure</i> ⁵²	Crepuscolo d'autunno
<i>yamagi kite</i>	sul sentiero di montagna
<i>naniyara yukashi</i>	scorgo un non so che di grazioso,
<i>sumiregusa</i> ⁵³	un fior di violetta

⁴⁹ Ivi, p. 35.

⁵⁰ La "bellezza dell'imperfezione" caratterizza anche altre esperienze estetiche dell'arte giapponese; per esempio nell'arte dei giardini secchi, *karesansui*, in cui tutti gli elementi vengono scelti con estrema cura, è l'erosione del tempo dell'acqua su una roccia a rendere quella roccia "bella" o la nodosità del legno a rendere "più bello" un ramo di un albero. Cfr. G. Pasqualotto, *Estetica del vuoto*, cit., pp. 121-126.

⁵¹ S. Kuki, *Sul vento che scorre*, cit., p. 52.

⁵² Bashō, estratto da Kuki Shūzō, *Sul vento che scorre*, cit., p. 41.

⁵³ Bashō, *Poesie. Haiku e scritti poetici*, cit., p. 21

Shiori, derivato dal verbo *shioru* che significa “appassire”, “avvizzire”⁵⁴, è la qualità formale che emerge spontaneamente negli haiku di un poeta dalla sensibilità estrema, che guarda la fragilità dell’osservatore e della natura facendo scaturire un senso di compassione e debolezza. *Hosoi* è il suo carattere, la “sottigliezza”, per penetrare nel profondo mistero delle cose: una sensibilità allenata a percepire i dettagli più sottili, il verso della cicala arriva a penetrare nelle crepe delle rocce.

<i>shizukasa ya,</i>	Silenzio:
<i>iwa ni shimiiru</i>	penetra la roccia
<i>semi no koe</i> ⁵⁵	il canto delle cicale

La brevità dell’apparire di uno *haiku*, rispecchia l’attenzione all’evento minimo, l’adesione radicale all’attimo dell’accadere. L’attimo tocca l’eternità perché eterno è il mutare delle cose; il transitorio e l’eterno si compenetrano.

<i>yagate shinu</i>	non pare
<i>keshiki wa miezu,</i>	muoiano tra poco:
<i>semi no koe</i> ⁵⁶	cantano le cicale

Riprendendo Bashō, “assecondare i movimenti del cosmo” ed “essere amico delle quattro stagioni” significa immergersi nella bellezza della natura disponendo rettamente il proprio cuore: «Portato il proprio cuore in alto, alla più elevata comprensione bisogna tornarsene nel mondo»⁵⁷.

Si tratta di un movimento dialettico dunque: il valore distruttivo del distacco si coniuga con il valore positivo del ritorno nel mondo, così come il valore negativo dello svuotamento della mente del poeta si compenetra con il valore creativo del lasciar essere in modo autentico il mondo. “Però questo mondo e il mondo da cui ci si è staccati nel primo movimento del *fūryū* non sono affatto la stessa cosa. Questo è un mondo che è arrivato a includere il *fūryū* ; o meglio, ora è il *fūryū* ad essere interno al mondo”⁵⁸. La natura ora mostra la transitorietà e l’inafferrabilità del mondo; non è l’oggetto dello haiku ma il processo in cui lo *haiku* si inserisce.

⁵⁴ S. Kuki, *Sul vento che scorre*, cit., nota del traduttore p. 60.

⁵⁵ Bashō, *Poesie. Haiku e scritti poetici*, cit., p. 27.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ Bashō, estratto da Kuki Shūzō, *Sul vento che scorre*, cit., p. 36. Citazione dall'*Akazōshi*.

⁵⁸ *Ibidem*.

Il poeta si lascia trascinare dal vento:

«quando il vento all'interno dell'uomo grazie al respiro che lo attraversa affida il suo corpo fisico al vento che soffia nel cielo più alto, si è davanti al vero uomo nobile, colui che comprende il *fūryū*»⁵⁹.

Lo *haiku* riesce a condensare una continua dialettica: dialettica tra il carattere distruttivo del distacco e quello produttivo dell'immersione estetica come creatività artistico-poetica, tra l'uscire dal mondo e l'entrare autenticamente *nel* mondo; dialettica tra il carattere negativo dello svuotarsi e il carattere positivo del lasciar scorrere come *partecipazione* ai mutamenti del cosmo; dialettica tra la riduzione del dire e l'espansione dell'accadere, tra la finitezza dell'attimo e l'infinita dell'eterno. Lo *haiku* riconosce la compenetrazione e la dipendenza di questi caratteri apparentemente inconciliabili; i poli opposti qui non sono semplicemente complementari, ma attraverso un confronto senza sintesi danno forma ad uno spazio di inesauribile mutamento e compenetrazione reciproca delle forze della stessa natura. In questa esperienza di compenetrazione di opposti sta il senso profondo dello *haiku*; "il vento che scorre" è l'essenza profonda di tutte le cose che testimonia.

2.4. Il valore allusivo e l'elogio dell'ombra

Abbiamo fin qui esplicitato i presupposti di un'idea poetica quale lo *haiku*, il suo sgorgare da un particolare rapporto con sé e con la natura e abbiamo analizzato quei particolari gusti estetici che caratterizzano il suo esperire un mondo vacuo e mutevole. La parola poetica dello *haiku*, però, non è solamente una trasposizione per iscritto di una particolare esperienza diretta con la natura, ma a sua volta si propone come generatrice di quest'esperire e retroagisce sul rapporto stesso che intrattiene con ciò di cui parla, aprendo uno spazio di interazione e di rapporto reciproco.

La parola dello *haiku* come abbiamo visto è una parola scarna perché non vuole essere evasiva rispetto al reale, favorendo un'esperienza diretta con una natura pura; è una parola non concettuale, a-logica potremo dire, che coltiva instancabilmente il suo *valore*

⁵⁹ Ivi, p. 78.

*allusivo*⁶⁰. Jullien individua proprio nell'allusività della parola l'aspirazione stessa di tutta la poesia:

«la sua aspirazione è quella di una parola che evita di gravare e sfiora con aria trasognata[...] Una parola che invece di stringere quanto più da vicino, non fa altro che accostare, per preservare il dispiegamento spontaneo di tutti i “così”; invece di gravare, si mantiene “alla pari”, così da poter evolvere liberamente tra di essi »⁶¹.

La parola poetica dello *haiku*, in particolare, non de-scrive e non de-termina, non commenta ma evoca, allude a un indeterminato. Il suo dire è un *dire appena* per evitare di imporre, un fare cenno, un limitarsi ad avvicinarsi a *dire in prossimità* che ha il carattere dell'insapore:

«l'insapore è il sapore appena pronunciato, non eccessivamente marcato, non ancora abbastanza attualizzato da potersi disgiungere (contrapponendo lo zucchero e il salato, il dolce e l'amaro, così da indurre a privilegiare l'uno a scapito dell'altro; è il sapore che di conseguenza, non affonda nella parzialità, non si rinchiede nella propria specificità, né diventa insistente. In virtù della sua non demarcazione, l'insapore è il sapore del vuoto e del fondo naturale. Proprio per questo esso è il sapore intrinsecamente “paritario”, che rimane aperto all'una quanto all'altra possibilità e che, grazie alla sua disponibilità, si presta al più lungo itinerario della saporaione [...]. Allo stesso modo la parola che dice “appena”, che accosta senza dispiegare apertamente, è quella che dice nel modo più completo, preservando l'implicito auto dispiegamento di tutti i “così”: senza disciplinarli, senza amplificarli e senza che si danneggino a vicenda»⁶².

La parola degli *haiku* ha il gusto dell'insapore, gli eventi non vengono descritti e in questo senso giudicati mettendo in rilievo qualcosa a scapito di qualcos'altro, ma la parola, il poeta, l'evento, la natura e il lettore partecipano *alla pari* della mutevolezza del cosmo. La pertinenza semantica o la consequenzialità logica, negli *haiku* è soppiantata da l'incontro immediato tra l'io e il mondo. Niente è completamente oggettivato e per questo

⁶⁰ Jullien ha più volte parlato de *la valeur allusive* come caratteristica della parola cinese (che può valere anche per quella giapponese); questo suo carattere sembra radicarsi nell'esperienza dell'insapore. Cfr. F. Jullien, *Elogio dell'insapore. A partire dal pensiero e dall'estetica cinese*, trad. di F. Marsciani, Raffaello Cortina, Milano 1999. Cfr. anche F. Jullien, *La valeur allusive*, Presses Universitaires de France, Paris 1985 (nuova ed. 2002).

⁶¹ F. Jullien, *Parlare senza parole. Logos e Tao*, trad. it. di B. Piccioli Fioroni e A. De Michele, Laterza, Bari 2008, p. 130.

⁶² *Ivi*, p. 131

bloccato: c'è un senso che passa ma che non è codificabile, che resta infinitamente vago e diffuso. La parola poetica giapponese come abbiamo visto è una parola che si ritira per lasciar essere e scaturire, sembra lasci esprimere il “così come viene”⁶³ di ciascun aspetto lasciando avvertire il proprio sfondo indifferenziato. Il carattere insapore della parola è capace di rispettare la neutralità di fondo della natura, è in grado di assecondare il divenire correlato di tutti i “così” e di seguire “il vento che scorre”. Lo haijin ha impartato a vedere la natura e ha compreso che mostrare le cose non significa mostrare la plasticità dei loro contorni ma dar vita all'interazione di forme visibili e sfondo invisibile, di pieni e di vuoti, perché solo così è possibile dare figura al flusso e all'interazione inscritto nelle cose stesse. La sua parola essenziale, nuda, si spinge al limite del dicibile *preservandolo* attraverso l'allusione; si fa parola che interagisce col silenzio, con il fondo *vuoto* indeterminato di tutte le cose.

Non intrattiene però un rapporto di allegoria con un qualcos'altro che eccede la sua parola, non è immagine di un senso ulteriore, perché il vuoto non ha valore metafisico o trascendente. Il vuoto non è un fondamento ontologico che sta prima dei fenomeni e della loro molteplicità: se il vuoto è la condizione di possibilità del molteplice, viceversa la molteplicità è “condizione di esistenza, di pensabilità e di rappresentatività del vuoto”.⁶⁴

Ed ecco perché alludere al vuoto non significa esserne rappresentazione simbolica, ma significa far apparire la dinamica di interazione tra i pieni e i vuoti attraverso cui si dispiega l'incessante mutamento della natura. Negli *haiku* così, il vuoto e il suo silenzio indicibile circola negli intervalli e si insinua nel cuore stesso della parola.

<i>haru nare ya</i>	è primavera...
<i>namo naki yama mo</i>	anche la montagna senza nome
<i>usugasumi</i> ⁶⁵	per la nebbia sottile

Qui il termine *ya* (come in altri *haiku* riportati prima, reso con i due punti o una virgola) indica una sospensione, un salto semantico che viene reso con i puntini di sospensione: introduce una pausa, un vuoto sonoro e un cambiamento di immagine, che da una panoramica generale sulla primavera scende a osservare i particolari della montagna e

⁶³ Espressione usata da Jullien in contrapposizione al “questo” tipico invece del *logos* occidentale che oggetti vizza per de-scrivere. Cfr. *Ivi*, pp. 116-128.

⁶⁴ G. Pasqualotto, *Estetica del vuoto*, cit., p. XV.

⁶⁵ Cfr. G. Pasqualotto, *Estetica del vuoto*, cit., p. 109.

della nebbia. La sua funzione però non è solo quella di distinguere le immagini; Pasqualotto, commentando lo *haiku* qui riportato, analizza a fondo questa parola del vuoto:

«tale funzione consente la *compenetrazione degli elementi* e contemporaneamente, *l'apertura della struttura* che li connette [...] il termine *ya* serve a creare una specie di spazio vuoto, di “sfondo” indeterminato in cui la nebbia compenetra talmente la montagna da renderla non identificabile (“senza nome”); ma, nel contempo, “*ya*” serve a dilatare questo stesso sfondo (reso con “primavera”) in modo da renderlo ulteriormente determinabile, da suggerire infinite possibilità di determinazione [...]»⁶⁶

Quello che in uno *haiku* il poeta registra è l'apparizione improvvisa di un fior di violetta, del posarsi di un corvo, del tonfo di una rana o dello nascondersi della montagna dietro alla nebbia, che stordisce lo *haijin* e il lettore. Questo produce una sospensione del linguaggio, una sonorità muta, né parola né silenzio, che è in grado di dire la *vibrazione* del mondo. Attraverso queste parole-pausa, attraverso la riduzione della parola, lo *haiku* si avvicina all'indicibile, non mira a comprenderlo cercando un'esaustività e una completezza delle parole, ma lo preserva nel suo silenzio, o meglio nel suo essere in ombra e indeterminabile. Lo *haiku* non dice nulla di *eccezionale* ma coglie il *naturale*; sembra insipido perché è l'insipore a essere costitutivo di tutte le cose del mondo e la parola dice le forme che emergono da ciò che non ha forma. La sua parola non può *illuminare* per oggettivare e descrivere completamente, non può fare chiarezza definitivamente: essa deve essere allusiva, avvicinarsi *lasciando in ombra*⁶⁷, deve stare “nei pressi” senza impossessarsi di nulla, per rendere conto autenticamente della natura delle cose. Ciò che ogni *haiku* ci mostra è l'attenzione all'insipore, l'avvicinamento all'indeterminatezza, l'evocazione di una penombra sfumata.

⁶⁶ *Ivi*, p. 110.

⁶⁷ *In'ei raisan (Elogio dell'ombra)* è il titolo di un saggio (pubblicato in Giappone nel 1933 e in Italia con il titolo *Libro d'ombra*, Bompiani, Milano 2002) in cui Jun'ichiro Tanizaki (1886-1965) coglie l'esaltazione del fascino dell'*ombra* come il carattere distintivo della sensibilità orientale che è appunto “mondo dell'ombra” in contrapposizione a quello occidentale o “mondo della luce”. Interessante è notare come la luce sia associata al pensiero calcolante, razionale e scientifico del pensiero e della quotidianità occidentale e come invece l'indistinto, l'indeterminabile sia caratteristico del pensiero orientale: il valore a cui tende è l'affinare la vista per cogliere le sfumature della penombra, anziché “fare luce” ed esplicitare ogni cosa in nome di un'oggettività esaustiva.

3
LOGOS E HAIKU:
L'INESPLORATO DELLA PAROLA

3.1 Dire, significare, definire

Il mio interesse va ora oltre la poesia: attraverso il confronto con la parola poetica dello *haiku* vorrei risalire a ciò che ha potuto condizionare culturalmente il modo in cui ci rapportiamo alla realtà; quel che infatti la poesia si presta meglio a chiarire, facendolo avvenire a livello del linguaggio, è la relazione che la coscienza stringe con il mondo.

Quella che oggi ci appare un'evidenza nella quale abitiamo, al confronto con parole "altre" rappresenta invece un'opzione all'interno dell'esistenza, ci appare una "scelta", seppur originaria, culturale e linguistica dalla quale derivano molte altre.

Jullien individua nel *logos*⁶⁸ che i greci ci hanno tramandato, l'articolazione attorno cui si è cristallizzata quella che da allora chiamiamo la Ragione occidentale:

«Le regole che Aristotele codifica in Gamma e impone alla parola sono quelle che in seguito serviranno da "logica" al pensiero europeo: la necessità preliminare della definizione, il rispetto del principio di non contraddizione (e, a monte di tutto ciò, il principio per cui parlare è dire; dire è dire qualche cosa; dire qualche cosa è significare qualche cosa, un'unica cosa ecc.)»⁶⁹.

Il *logos* si determina come discorso argomentativo al di fuori dell'*ambiguità* degli antichi *mythoi*⁷⁰. L'argomentare si distanzia dal "parlare" e diviene un "dire" distintivo e preciso, *strumento* del pensiero che si estrinseca.

Insito nel *logos* sta l'idea che parlare sia dire "un qualche cosa": la parola deve vedersi assegnare un *oggetto* perché il dire sia certo di essere praticabile e legittimo; deve dire *logicamente* "un qualche cosa" e non dire "un qualche cosa" equivale a non dire *niente*.⁷¹ Questo "un qualche cosa" è singolare: può essere individualizzato, isolato, distaccato e per

⁶⁸ «*Logos* significa allo stesso tempo parola, discorso, definizione, argomentazione, giudizio (che può essere vero o falso), ordine e in ultima analisi, "logica"». F. Jullien, *Parlare senza parole. Logos e Tao*, trad. it. B. Piccioli Fioroni e A. De Michele, Editori Laterza, Roma-Bari 2008, p. 3.

⁶⁹ *Ivi*, p. 76.

⁷⁰ A questo proposito, nel primo capitolo ho proposto l'analisi di Panikkar che vedeva la nascita del *logos* razionale della filosofia nel voler demistificare la parola del mito, sostituendosi dunque al *logos* mitico. Cfr. R. Panikkar, *Lo spirito della parola*, cit., pp. 23-24. Jullien propone qualcosa di simile individuando nell'affermarsi del paradigma del *logos* una scissione della parola tra *logos* coerente e dis-giuntivo e antilogos avvolto nella penombra di un senso com-prensivo. Cfr. F. Jullien, *Parlare senza parole. Logos e Tao*, cit., pp. 14-22.

⁷¹ Cfr. *Ivi*, p. 3.

questo de-finito; ciò implica che ci sia un “essenza” determinabile, un *oggettività* di ciò che si dice. Il dire qualcosa di identificabile, o di già relativamente circoscritto e individuabile che la parola va a identificare non appena si parla, fa sì che la parola *significhi* un qualche cosa di *univoco* affinché io possa intendermi con l’altro come con me stesso, in modo che alla mia parola sia attribuito il medesimo senso *verificabile*.⁷² Il rispetto del principio di non contraddizione, non ammettendo che dei contrari appartengano simultaneamente a uno stesso “qualche cosa”⁷³, assicura questa univocità e il *significare* della parola esclude l’ambiguità.

È perché le cose hanno un’essenza identificabile e definibile che le parole hanno un senso e questa rappresenta la subordinazione della parola al pensiero e quindi ai concetti, la riduzione della parola a *termine* significante.

Sulla via della significazione e della determinazione si è sviluppata la conoscenza come saper questo “qualche cosa” e quindi saper de-terminare: la conoscenza devia la saggezza e diviene scienza. “La scienza dice effettivamente, inoltre purifica il suo dire per mezzo del proprio simbolismo, ma in tal modo non parla più.”⁷⁴

Nella stessa direzione va l’osservazione di Panikkar:

«la scienza non ha bisogno di parole: richiede solo segni. Questo è evidente con le cifre matematiche o algebriche. È meno ovvio quando la scienza usa i nomi comuni come segni[...] La scienza usa termini e non parole. Definisce i fenomeni di cui tratta. La scienza è un insieme di termini che permettono un sistema di relazioni coerenti fra essi»⁷⁵.

Ciò a cui mira il *logos* è la “chiarezza”: definisce e dice per significare e ogni volta deve significare una cosa sola sforzandosi di determinarla, non accetta di contraddirsi ed esclude i contrari.

Per preservare il *logos* e assicurare una visione precisa del mondo dell’oggettività è stato necessario respingere il vago, l’indefinito, l’incerto e l’indistinto al di là dell’orizzonte del pensabile e dall’articolabile; ecco la netta opposizione tra *logos* e *antilogos* che caratterizza la filosofia occidentale, che inizialmente ha visto l’allontanarsi

⁷² Secondo Jullien nel libro *Gamma* della *Metafisica* di Aristotele viene stabilita un’equivalenza: «“dire qualche cosa” è “significare qualche cosa” (*legein ti= semainein ti*)[...]. Questa sarà la regola elementare di ogni discorso: la parola significa qualche cosa e significa una cosa sola, il senso è un’unità». *Ivi*, p. 7.

⁷³ Cfr., *Ivi*, p. 8.

⁷⁴ *Ivi*, p. 11.

⁷⁵ R. Panikkar, *Lo spirito della parola*, cit., p. 100.

del *logos* filosofico dai *logoi* del mito e che poi ha rappresentato il rilegare la parola “non razionale” alla poesia o più in generale all’arte o alla religione. Il rigore restrittivo che favorisce la tecnica operativa ha limitato in tutti i modi il rischio dell’indefinito. Ogni cosa dev’essere ridotta all’univocità in favore della validità e della certezza delle affermazioni, in questo senso ogni cosa viene immobilizzata per darne una de-finizione.

Per poter aver presa sulle cose la parola “utile”, che agisce e consegue un effetto, attribuisce segni distintivi alle cose, divenute quindi oggetti:

«se definisco, io stabilizzo e di conseguenza, fisso e immobilizzo indebitamente ciò che per natura è sempre “in movimento”(ma se non rendo stabile e non definisco dovrò rinunciare alla conoscenza e la scienza ne sarà il prezzo)»⁷⁶.

I termini utili alle definizioni non sono flessibili ma esatti e precisi. La parola, però, non è un semplice termine o un semplice segno. Ciò che è sotteso alla scienza è il paradigma del nominalismo: i nomi non nominano cose ma semplicemente concetti “estratti” dalla realtà. I concetti sono adeguati, de-terminati delimitano e oggettivizzano.

Panikkar ha più volte denunciato l’insufficienza del nominalismo:

«La diretta conseguenza del nominalismo, benché ci siano voluti secoli perché divenisse evidente, è il solco invalicabile che ha creato fra le cose e il “pensiero” riguardo a esse. Nel momento in cui i nomi non *dicono* più le cose o esprimono il reale, ma solo concetti, c’è un chiasmo insormontabile fra le cose da un lato e i concetti dall’altro. Creiamo un intero mondo di concetti, maneggiamo un sistema coerente di termini, e fintantoché manteniamo l’ingenua fede acritica che la realtà sia una docile ancella dei costrutti delle nostre menti, funziona senza ulteriori problemi. Ma nel momento in cui o le cose smettono di essere così duttili o chiediamo a noi stessi il fondamento di tale fede, la rottura fra soggettività e oggettività diviene insanabile»⁷⁷.

La conoscenza non mira a stabilire un rapporto diretto con la realtà, non vi partecipa ma *astrae* separandosi da essa: è conoscenza delle cause. Il destino del *logos* è segnato anche secondo Jullien dalla vocazione di dar conto della causa della natura:

⁷⁶ F. Jullien, *Parlare senza parole*, cit., p. 57.

⁷⁷ R. Panikkar, *Lo spirito della parola*, cit., p. 107.

«Al “principio” è connessa la “causa”, in Aristotele le due nozioni vanno insieme e si sostengono a vicenda (*archè- aitia*): il principio definisce ciò che viene prima della serie, la causa stabilisce la natura del rapporto che collega questo elemento primo con ciò che segue [...] dal momento in cui iniziamo a pensare nella prospettiva della causalità, sicuramente ci sarà un oggetto e sicuramente ci sarà una ricerca: pensare è “conoscere”, e conoscere è “conoscere la causa”- e, a monte di tutte le cause, vi è la causa prima, o principio primo».⁷⁸

In ultima analisi, ciò che caratterizza il pensiero occidentale a partire dal paradigma del *logos* sono le opposizioni, le separazioni nette: separazione tra ciò che è *logos* e ciò che è mito o poesia, tra razionale e irrazionale, tra scienza e saggezza; separazione tra il reale che scorre e i concetti immobili e astratti utili alle definizioni; separazione tra soggetto che definisce e cose-oggetti da definire; separazione tra il mondo delle cause e dei principi e il mondo dell'accadere.

La determinazione e la chiarezza hanno permesso le grandi conquiste della scienza; hanno un valore positivo fino a che non si cada nella “tentazione filosofica di concludere che l'obiettività è l'unica realtà precisa e conoscibile, in definitiva l'unica realtà: allora la visione scientifica eclissa l'umana intuizione”⁷⁹. Il pericolo è quello di non essere consapevoli di ciò che questa formulazione ha escluso dalla parola, di ciò che eccede il *logos*. È stata fatta una scelta precisa che ha privilegiato alcuni aspetti a scapito di altri e che ha caratterizzato il nostro modo di rapportarci con il reale.

Ad oggi sentiamo l'insufficienza della logica scientifica e concettuale nel toccare i nostri problemi vitali, la costrizione della parola ridotta ad essere *logos*: si apre la feconda possibilità di rivedere e riscoprire l'inesplorato della parola.

3.2 Dire senza dire, dire in accordo

L'ascolto di una parola poetica “altra” quale lo *haiku*, può ora fecondare la nostra parola. Ciò che in un primo momento ci disorienta e ci appare insolito, ci chiama ora a non lasciar inaridire le possibilità della parola.

L'assenza di soggetto della lingua giapponese, portato al massimo della sua efficacia nello *haiku* con l'annullamento dell'ego dello *haijin* per riflettere la genuinità della natura, risponde a un primo limite della parola intesa come *logos*.

⁷⁸ F. Jullien, *Parlare senza parole*, cit., p. 42.

⁷⁹ Panikkar, *Lo spirito della parola*, cit., p. 102.

Nello *haiku* “il mondo non si costituisce in “oggetto” per la conoscenza ma le funge da partner in un processo di interazione”⁸⁰: lo *haijin* partecipa del mondo ed è proprio dall’immersione radicale *nel* mondo che scaturisce l’immediata forma poetica dello *haiku*. Lo scarto tra soggetto e oggetto viene annullato, l’*oggettività* della natura pura, priva di mediazioni intellettuali, si mostra proprio grazie ad un rifiuto di ogni tipo di *oggettivazione*. Ciò che viene superato è la separazione tra soggettività del poeta e oggettività della natura, perché entrambi partecipano del mutamento del cosmo.

Dall’alto di uno sguardo che conosce oggettivando e definendo, gravando e imponendosi su ciò che descrive, si è chiamati a calarsi in una partecipazione al mondo: viene persa irrimediabilmente una visione che dell’esaustività e della completezza faceva i suoi obbiettivi, in favore di una visione ridotta a un punto di vista tra le cose che non riesce più a disgiungerle e a controllarle dall’alto; ecco la registrazione di eventi minimi, semplici e privi di commento, perché “dal basso” ogni “alto” universalismo e ogni generalizzazione sarebbero una forzatura. Se il piacere di una visione aerea è il riuscire a vedere molte cose, a vedere lontano, calati tra le cose è la vicinanza ad essere perturbante, aumentano l’attenzione e la messa fuoco a scapito del “dominio”.

«In questo caso io non conosco più (oggettivamente: la causa), ma mi rendo conto e “realizzo”(nel senso dell’inglese: *to realize*) come essa sia una processualità inesauribile, che mi attraversa in ogni momento e mi fa esistere, proprio come attraversa e fa esistere senza sosta, all’infinito, esseri e cose[...]. Allora non si tratta più di *ex-plicare* - istituendo a distanza la relazione su un piano completamente esterno, il piano della conoscenza, quello articolato dal *logos* -, ma di sentirmi nuovamente *im-plicato*, in maniera fenomenica o “mondana”, all’interno di questa grande trasformazione e correlazione naturale che fa il “mondo” »⁸¹.

Alla *progressività* dei principi e delle cause si oppone la *processualità* del mondo; la parola allora che sarà in grado di esprimere questa co-implicazione, questa *immanenza*, di contro a un pensiero della causalità che cerca principi, sarà una parola che non “conquista” ma che *lascia andare*, che favorisce l’apertura, la distensione, l’evoluzione libera e spontanea.

⁸⁰ F. Jullien, *Strategie del senso in Cina e in Grecia*, trad. it. M. Porro, Maltemi, Roma 2004, p. 162. Jullien qui parla della peculiarità della poesia cinese, che nasce da un rapporto d’incitamento e non da un’operazione di rappresentazione; questo è lo sfondo comune da cui emerge anche l’espressione poetica dello *haiku* in Giappone.

⁸¹ F. Jullien, *Parlare senza parole. Logos e Tao*, cit., p.47.

La chiusura del soggetto nel suo ego separato e la chiusura della de-finizione immobilizzerebbero e bloccherebbero “il vento che scorre”. La definizione all’interno dell’orizzonte giapponese è inadeguata: la denominazione spezzettata frammenta e rompe il fluire del processo di rinnovamento del mondo.

La parola dello *haiku*, in questo senso, appartiene all’ambito dell’*indicazione* più che dell’*identificazione*; in opposizione a una concezione strettamente semantica del linguaggio, essa “indica”, si avvicina, dice “in prossimità”. La sua vocazione non è quella di de-terminare una cosa con certezza e nel modo più preciso, ma quella di *alludere* senza costrizione, lasciando al fondo di ciò che viene detto l’*in-determinato*.

Alludere e lasciare in ombra non significa “nascondere” la verità: il non poter dire del poeta non è una censura, non è un trattenersi, ma trova la sua fonte nella “ragione delle cose”. Non solo il poeta non osa o vuole evitare di dire, ma non può fare altrimenti perché l’indeterminato è la condizione di esistenza di tutti i determinati, è “l’insapore” a rendere possibile l’autentica saporazione del dispiegarsi di tutti i sapori.⁸²

Se la definizione dice l’immobile, l’allusione dice l’effettivo, perché tutto muta e si rinnova e questo è il modo effettivo in cui ogni cosa si verifica e si realizza. La definizione è penalizzata perché astrae le proprietà delle cose dal loro divenire e non lascia apparire le qualità delle cose nel proprio emergere. La vocazione della parola dello *haiku* è prima di tutto quella di in-definire, perché in-determinato e in-determinabile è il fondo delle cose. A questo proposito Jullien scrive:

«Tale è l’arte dell’indefinire: del descrivere senza circoscrivere, del dire l’effettività all’opera senza mai lasciare che questa si riduca, si separi e si frammenti all’interno di un qualsiasi compimento. Viene detto ciò che è costante *sviluppo* e non *immobilità*.[...] contrariamente a un discorso vincolante e definitorio (come il *logos*, che articola e costruisce ciò che ha definito) la parola è *evolutiva* »⁸³.

La disponibilità della parola viene qui mantenuta; quello che all’interno del paradigma del *logos* è difficile intravedere sono le virtù della parola una volta superata la denuncia della sua inadeguatezza. Quella dello *haiku* non è una parola che tace bloccata dall’impossibilità del dire, ma un dire che lascia agire ciò che di “silenzioso” ha la parola.

⁸² Sull’analogia tra l’esperienza poetica e l’esperienza della saporazione cfr, F. Jullien, *Elogio dell’insapore. A partire dal pensiero e dall’estetica cinese*, trad. it. F. Marsciani, Raffaello Cortina, Milano 1999, pp. 67-112.

⁸³ F. Jullien, *Parlare senza parole. Logos e Tao*, cit., p.66.

L'alternativa non è tra parlare o ammutolirsi ostinatamente: è possibile dire diversamente, è possibile, direbbe Jullien, “parlare senza parole”⁸⁴, dire appena, “*dire in accordo*”.

Bisognerà sottrarre al dire la sua ostinazione a “dire qualche cosa”; le parole liberate dalla costrizione del significato, lasciate andare senza essere portatrici di alcun messaggio, senza pretendere di avere un “senso”, *logos semantikos*, si mantengono accoglienti nei confronti della più piccola sollecitazione dell'accadere. “Il carattere specifico del dire in accordo consiste infatti nel non operare una separazione tra il proprio «in accordo» e quello che sarebbe l'«in accordo» delle cose”⁸⁵: si tratta di una parola in trasformazione che accompagna un reale in trasformazione.

Parlare senza parole non equivarrà a non dire niente ma piuttosto ad un “lasciarsi dire”, lasciare che il linguaggio attraversi il mondo accordandosi con esso; liberando la parola si solleva anche la vita dalla pressione del senso, senza per questo farla cadere nel nonsenso, ma permeandola di un senso evasivo che circola, allontanando ogni vocazione di verità, la quale blocca il corso delle cose facendosi immutabile.

Questo tipo di dire ci collocherebbe in un rapporto di “connivenza”⁸⁶ e non di “conoscenza” con il mondo, in cui ci si relaziona al “mondo”, all'“altro”, alla “vita”, non più agli “oggetti”; la parola poetica è proprio questo carattere della parola che mantiene; il tipo di parola implicata apre un accesso non teorico a ciò di cui nessuna costruzione teorica riesce interamente a rendere conto: l'*immanenza*; essa ci reimmerge in questo rapporto di connivenza con il paesaggio, con il vecchio stagno e il tonfo della rana qui e a quest'ora del giorno, con la montagna e la nebbia caratteristica della stagione in cui mi trovo, laddove “il discorso della scienza che proviene dal *logos* produce e ritaglia al di fuori di noi un piano del conoscibile (dell'articolabile), il quale può essere così distaccato e comunicato”⁸⁷.

Se da una parte si è consapevoli della comodità della definizione, la parola “in accordo” è capace di farne a meno secondo l'occasione, senza per questo cadere nel non senso o nel silenzio; è capace di ritrarsi per dire autenticamente.

⁸⁴ *Parlare senza parole* traduce il francese “*Si parler va sans dire*” che si richiama alla formula colloquiale “*cela va sans dire*”, in italiano “*va da sé*”.

⁸⁵ *Ivi*, p. 150.

⁸⁶ Jullien parla di rapporto di “connivenza” con le cose partecipando all'immanenza mutevole del reale in contrapposizione al rapporto di conoscenza con soli sterili “oggetti” mantenendo i piani del soggetto e dell'oggetto separati. Cfr. *ivi*, pp. 151- 164.

⁸⁷ *Ivi*, p. 163.

Lo *haiku* ci ha mostrato la possibilità di aprire la nostra parola, riscoprendo ciò che della parola si è dissolto in *logos*. La sua parola non si lascia ridurre al significare qualche cosa; al pensiero disgiuntivo oppone un dire senza scindere, ristabilendo connivenze, corrispondenze e risonanze; il suo dire è com-prensivo e con-templativo.

CONCLUSIONE

Questo lavoro di ricerca non vuole esaurirsi in un'analisi sterile della parola poetica; tende piuttosto ad attingere dalla poesia giapponese ciò che l'impostazione *logocentrica* della filosofia ha escluso dalla sua parola.

Sotto il dominio della parola determinante-discriminante e divenuta integralmente semantica, le altre vocazioni della parola sono state abbandonate dalla filosofia. Iniziando a de-finire si è perso quel carattere allusivo e aperto della parola, quella sua capacità di far essere e far passare il senso anziché solo nominarlo. Una parola che non ha la pretesa di sapere, continua a meravigliarsi di fronte all'inesauribile originalità del mondo. Ciò che rimane esclusa da una parola precisa e sistematica è questa meraviglia che è tale proprio perché mantiene una certa distanza dalle cose, non le cattura, non è tesa a conquistarle e abita l'inspiegabile e l'indicibile.

Abbiamo tentato, attraverso gli *haiku*, di far debordare la parola dalla significazione e di abbandonarla alle risorse dell'indeterminazione, non verso una soppressione del *logos* e un irrazionalismo indistinto ma per una determinazione cosciente dei suoi limiti. Affrancata dall'obiettivo della verità la parola può coltivare la sua fecondità, allentata la morsa della scienza il pensiero e la parola mantengono la loro disponibilità ad abbandonarsi alle risorse dell'indeterminazione e dell'erranza; non più condotta a conoscere sempre di più verso una conquista, la parola dis-tesa rifluisce senza porre "un qualche cosa" ma riducendosi, sottraendosi se necessario, senza cadere nel silenzio ma lasciando agire quella parte silenziosa del dire.

Il sostare nella *prossimità* dell'alterità era ciò che ci eravamo prefissati all'inizio, il dire in *prossimità* è ciò a cui siamo arrivati. Il cambiamento di postura del pensiero che avevamo delineato inizialmente come predisposizione diviene anche l'esito della ricerca: il pensiero dall'alto del controllo catalogante dell'alterità si abbandonava ad abitare lo scarto mettendo in discussione se stesso e ora il dire dall'alto di una parola de-finitiva e de-finitoria cade nella contingenza di una parola com-prensiva e in-determinata. La postura di ascolto silenziosa (nel senso di non evasiva) nei confronti della parola poetica dello *haiku* è divenuta una postura di ascolto silenziosa nei confronti del mondo e della vita.

Abbiamo abitato ciò che è costitutivamente filosofico: lo scarto dell'*alterità*, dell'*intraducibilità* e dell'*indicibilità*.

BIBLIOGRAFIA

M. BASHŌ, *Centoundici haiku*, trad. it. e cura di M. Muramatsu, Milano, La vita felice, 2008

M. BASHŌ, *Poesie. Haiku e scritti poetici*, trad. it. e cura di M. Muramatsu, Milano, La vita felice, 2012

M. BIELAWSKI, *Panikkar. Un uomo e il suo pensiero*, Fazi editore Campo dei Fiori, 2013

G. C. CALZA, *Stile Giappone*, Torino, Einaudi, 2002

M. GHILARDI, *Filosofia dell'interculturalità*, Brescia, Editrice Morcelliana, 2012

M. HEIDEGGER, *In cammino verso il linguaggio*, trad. it. e cura di A. Caracciolo, Milano, Mursia, 1999

M. HEIDEGGER, *L'origine dell'opera d'arte*, trad. it. di I. De Gennaro, Milano, Edizioni Marinotti, 2000

I. IAROCCI (a cura di), *Cento haiku*, Parma, Ugo Guanda editore, 2010

F. JULLIEN, *L'universale e il comune. Il dialogo tra culture*, trad. it. di B. P. Fioroni e A. De Michele, Roma-Bari, Editori Laterza, 2010

F. JULLIEN, *Elogio dell'insapore. A partire dal pensiero e dall'estetica cinese*, trad. it. di F. Marsciani, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1999

F. JULLIEN, *Strategie del senso in Cina e in Grecia*, trad. it. di M. Porro, Roma, Maltemi edizioni, 2004

F. JULLIEN, *Parlare senza parole. Logos e tao*, trad. it. di B. P. Fioroni e A. De Michele, Roma-Bari, Editori Laterza, 2008

S. KUKI, *La struttura dell'iki*, trad. it. e cura di G. Baccini, Milano, Adelphi, 2008

S. KUKI, *Sul vento che scorre. Per una filosofia dello haiku (Una riflessione sul fūryū)*, trad. it. e cura di L. Marinucci, Genova, Il melangolo, 2012

D. LIGUORI, *Il sonno di nessuno: Rilke e gli haiku*, Unione Romana Biblioteche Scientifiche, Palermo, Centro internazionale Studi di estetica, 2011

I. MORRIS, *Il mondo del principe splendente*, trad. it. di P. Parri, Milano, Adelphi edizioni, 2011

- R. PANIKKAR, *La porta stretta della conoscenza. Sensi, ragione e fede*, a cura di M. Carrara Pavan, Milano, Rizzoli, 2005
- R. PANIKKAR, *Pace e interculturalità. Una riflessione filosofica*, a cura di M. Carrara Pavan, Milano, Jaca Book, 2006
- R. PANIKKAR, *L'altro come esperienza di rivelazione. Dialogo con Achille Rossi*, Perugia, L'altrapagina, 2008
- R. PANIKKAR, *Il destino della civiltà tecnologica*, tratto da *Alternatives a journal of world policy*, trad. it. A. C. Augusti, Perugia, L'altrapagina, 2004
- R. PANIKKAR, *Lo spirito della parola*, a cura di G. J. Forzani e M. C. Pavan, Torino, Bollati Boringhieri editore, 2007
- G. PASQUALOTTO (a cura di), *Per una filosofia interculturale*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2008
- G. PASQUALOTTO, *Yohaku. Forme di ascesi nell'esperienza estetica orientale*, Padova, Esedra editrice, 2007
- G. PASQUALOTTO, *Estetica del vuoto. Arte e meditazione nelle culture d'oriente*, Venezia, Marsilio, 2010
- G. PASQUALOTTO, *Figure di pensiero. Opere e simboli nelle culture d'Oriente*, Venezia, Marsilio, 2010
- G. PASQUALOTTO, *Filosofia e globalizzazione. Intercultura e identità tra Oriente e Occidente*, Milano-Udine, Mimesis, 2011
- M. RICCO'- P. LAGAZZI (a cura di), *Il muschio e la rugiada. Antologia di poesia giapponese*, Milano, BUR, 2010
- G. STEINER, *La poesia del pensiero. Dall'ellenismo a Paul Celan*, trad. it. di F. Conte e R. Benvenuto, Milano, Garzanti, 2012
- J. TANIZAKI, *Libro d'ombra*, trad. it. di A. R. Suga e a cura di G. Mariotti, Milano, Bompiani, 2013
- P. ZANOTTI, *Introduzione alla storia della poesia giapponese. Dalle origini all'ottocento*, Venezia, Marsilio, 2012