

# Dall'Impero del Sol Levante alle terre del Sol Ponente: la (s)fortuna dello *haiku* in America latina tra esotismi, stereotipizzazioni e lodevoli eccezioni

Irina Bajini

doi: 10.7358/lcm-2016-002-bajini

## ABSTRACT

My article discusses the dissemination of the *haiku* in Hispanic American Literature from Modernism to the present day. It reviews, therefore, the various forms of imitation, recreation, modification, hybridisation and in some cases trivialisation of this Japanese literary form which, from Mexico to Argentina, was rarely understood in its philosophical essence of poetic expression of *zen* thought.

*Parole chiave:* Giappone, *haiku*, ibridizzazione, Modernismo latinoamericano, orientalismo, *zen*.

*Keywords:* *haiku*, hybridization, Japan, Latin American Modernism, Orientalism, *zen*.

---

Può non risultare del tutto ovvio avvicinare al mondo iberico lo *haiku* giapponese – “diciassette sillabe e una scintilla di tempo illuminato” (Lowenstein 1997, 123) –, vittima di una serie di luoghi comuni che evocano categorie estetiche apparentemente lontane da una formula poetica breve e a sua volta soggetta a fraintendimenti e banalizzazioni nel mondo occidentale<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Come riferito dal critico tedesco Manfred Lentzen, lo *haiku*, nella sua forma classica dei tre versi – il primo e il terzo di cinque sillabe e il secondo di sette – rappresenta nel tempo presente un oggetto della natura all'interno di un'unica situazione e può essere letto senza pause, così da riflettere la misura della respirazione e perciò la totalità dell'esistenza. Si tratta, perciò di una forma di meditazione, attraverso la quale l'uomo, in un atto di intuizione,

Eppure uno sguardo obiettivo sullo sviluppo della letteratura spagnola e ispanoamericana permette di constatare – anche nei periodi più propensi al barocchismo verbale<sup>2</sup> – un costante anelito alla sintesi, che risulta evidente, per esempio, nelle *agudezas* o guizzi d’ingegno di un autore secentesco come Francisco de Quevedo (1580-1645), il quale, per riferirsi a un uomo dal naso grosso scriveva: “Érase un naricísimo infinito”<sup>3</sup>.

Del resto anche in molta lirica popolare ispanica, specialmente andalusa, fonte di ispirazione per diversi poeti colti di ogni latitudine, si riscontrano metafore oniriche e sentenziosità epigrammatiche per le quali gli zoccoli di un cavallo diventano “singhiozzi d’argento”<sup>4</sup>, mentre chi muore d’acqua chiede un “bicchiere di sete”<sup>5</sup>. E in fondo persino le *saetas*<sup>6</sup> gridate dai fedeli durante le processioni della Settimana Santa potrebbero essere viste come intensa e drammatica sintesi di un delirio amoroso, che Antonio Machado (1875-1939) definiva:

¡Cantar de la tierra mía  
que echa flores  
al Jesús de la agonía  
y es la fe de mis mayores!<sup>7</sup>

partecipa all’illuminazione entrando in relazione con i fenomeni della natura (Lentzen 2000, 695). Lo *haiku*, cioè, nel puntare direttamente alla totalità di una percezione per poi svanire dall’esistenza, è l’espressione poetica degli “istanti del pensiero” *zen* (Lowenstein 1997, 123).

<sup>2</sup> Le incomprensioni e gli equivoci sul concetto di barocco cominciarono dalla stessa definizione dell’origine del suo nome. Fino ai primi del Novecento buona parte dei critici, tra cui Benedetto Croce, lo faceva derivare da “baroco”, termine della logica scolastica che designa un sillogismo paradossale. Per questo già nel Rinascimento si definiva così qualsiasi argomentazione falsa e contorta, e il termine si estese all’ambito delle arti. Attualmente, invece, il criterio predominante è quello di attribuire al vocabolo un’origine iberica: nel portoghese del XVI secolo, infatti, “barroco” designava una perla di forma irregolare. A Dámaso Alonso, poeta e critico spagnolo appartenente alla “Generazione del ’27”, si deve la felice definizione del barocco come *un’ enorme coincidentia oppositorum*, arte di opposizioni dualiste, di antitesi violente ed esaltate (Alonso 1961). Se dalla Spagna ci spostiamo nel Nuovo mondo, il Barocco americano, come ben sintetizzato da Flavio Crescenzi su *La Tecl@ Eñe*, “ha saputo fondere apparenti polarità come folclore e avanguardia, tradizione religiosa e libertà creativa, rito e quotidianità”.

<sup>3</sup> “C’era una volta un nasissimo infinito” (in *A un hombre de gran nariz*). Questa e tutte le altre traduzioni riportate in nota sono mie.

<sup>4</sup> “Los cascos de tu caballo, cuatro sollozos de plata” (in *Zorongo*, canzone popolare armonizzata da Federico García Lorca nel 1931).

<sup>5</sup> “Asómate a esa vergüenza / cara de poca ventana / y dame un jarro de sed / que me estoy muriendo de agua” (in *Serenata* del portoricano Juan Antonio Corretjer, 1908-1985).

<sup>6</sup> Le *saetas*, composte di quattro o cinque ottosillabi, hanno sempre un significato religioso allusivo a fatti e personaggi della Passione di Cristo e si cantano in Andalusia durante le processioni della Settimana Santa.

<sup>7</sup> “Canzone della terra mia / che offre fiori / al Gesù dell’agonia / ed è la fede dei miei antenati” (*Campos de Castilla*, 1912).

Questa tendenza andalusa alla brevità, unita alla tradizione della *seguidilla* composta (quartina di 7-5-7-5 versi e ritornello di tre versi: 5-7-5) si riflette al principio del Novecento nella poesia dei già citati Antonio Machado e Federico García Lorca, e nel caso di quest'ultimo si esplicita nella dichiarata reinterpretazione del *cante jondo* e del *flamenco*:

Crótalo  
Crótalo  
Crótalo  
escarabajo sonoro.<sup>8</sup>

Nel caso del primo poeta, invece, tale sintesi sembrerebbe rispondere a una ricerca di essenzialità formale libera da vezzi modernisti (dove per *modernismo* ispanico si intende il decadentismo italiano):

¡De amarillo calabaza, en el azul, cómo sube  
la luna, sobre la plaza!<sup>9</sup>

Infine, in linea con il proverbiale consiglio del barocco Baltasar Gracián (1601-1658) – “Lo breve, si bueno, dos veces bueno”<sup>10</sup> – si potrebbero menzionare almeno due grandi scrittori delle lettere ispaniche, che della battuta, dell'epigramma sagace, e quindi dell'ingegnoso aforisma, fecero un loro grande cavallo di battaglia: il madrilenno Ramón Gómez de la Serna (1888-1963), con le sue *greguerías*, e il geniale argentino Oliverio Girondo (1891-1967), autore di *Membretes*.

Se con gli esempi di cui sopra si conferma una genuina aspirazione alla sintesi poetica anche nelle letterature del Sud del Mondo, la brevità che contraddistingue sentenze, aforismi ed epigrammi non ci deve indurre nella tentazione di cercare un'analogia tra queste antiche forme 'nostrane' e lo *haiku* giapponese: mentre l'essenza della poesia occidentale, infatti, è metaforica, nello *haiku* giapponese le parole individuano unicamente ed esattamente il proprio referente.

Fatta salva questa doverosa premessa, e tornando al Modernismo ispanoamericano e agli albori del Novecento, va riconosciuto che sull'onda della moda orientale tanto cara ai simbolisti e ai poeti parnassiani francesi, una certa euforia asiatica si stava insinuando anche nel cuore di molti poeti ispanici vicini al mondo parigino<sup>11</sup>. In questo modo si arricchiscono di

---

<sup>8</sup> “Nacchera / nacchera / nacchera / scarabeo sonoro” (*Poemas del cante jondo*, 1931).

<sup>9</sup> “Giallo zucca, nell'azzurro, come spunta / la luna nella piazza!” (*Galerías II*, 1907).

<sup>10</sup> “Ciò che è buono, se breve, due volte buono” (*Oráculo manual y arte de prudencia*, 1647).

<sup>11</sup> Nel 1905 Paul-Louis Couchoud (1879-1959), autore del primo studio esaustivo su *Gli epigrammi lirici del Giappone*, pubblicò una raccolta di *hai-kais* (*sic*) di sua creazione, cui seguì, nel 1911, un'antologia di poesia giapponese a cura di Basil Hall Chamberlain

paraventi, tavolini di lacca, ventagli, pagode, *geishe* dal viso di porcellana, crisantemi e l'immane oppio, alcune poesie del nicaraguense Rubén Darío (1867-1916) e dei cubani Julián del Casal (1863-1893) e José Martí (1853-1895), che nei suoi *Versos sencillos* (1891) evoca l'immagine di una fanciulla definendola *mushma* (deformazione del giapponese *musume*):

Duerme, como en un juguete,  
La mushma en su cojinete  
De arce del Japón: yo digo:  
No hay cojín como un amigo.<sup>12</sup>

E alla superficiale e coloristica suggestione di un'Asia remota non sfugge neppure il più innovativo Vicente Huidobro (1893-1948), che nel 1913 pubblica un calligramma in forma di pagoda<sup>13</sup>:

FRESCO NIPON

Quando al morir el sol dora la nieve del Fusiyama  
Los paisajes nipones en mi cerebro copio  
Siento el olor que el crisantemo derrama  
Los vagos, dulces sueños del opio  
Veo el campo inerme  
La pagoda muda  
Donde duerme  
Budha  
Siento  
La voz viva  
El dulce lamento  
De las cuerdas de la diva  
Como una pálida flor morisca  
Envuelta en un raro manto de tisú  
Una princesa cruza en su rápido giuriska  
Y oigo el canto de un uta melodioso de Azayasú.

---

(1850-1935). Ma al di là dei fasti editoriali di Parigi, tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento diverse letterature occidentali subirono l'influenza della lirica giapponese e del pensiero filosofico orientale (vedi Reiner Maria Rilke in Germania). I primi a esprimere questo interesse in Francia furono Pierre Loti e Judith Gautier – che nel 1884 pubblicò un'antologia di poesie giapponesi tradotte in francese dal titolo *Poèmes de la libellule* – mentre a Londra tra il 1912 e il 1914 sorse l'*imagismo* di Ezra Pound, un movimento poetico che, forse anche ispirato dallo *haiku*, si concentrava sulla riproduzione concisa e precisa di un'immagine per giungere a una comprensione totale del fenomeno evocato.

<sup>12</sup> “Dorme, come in una casa di bambola / la fanciulla nella sua culla / d'acero del Giappone: io dico / non c'è cuscino come un amico”.

<sup>13</sup> “Quando il sole morendo la neve del Fujiyama indora / I nipponici paesaggi nel mio cervello riproduco / Sento l'odore che il crisantemo emana / I vaghi, dolci sogni dell'oppio / Vedo il campo inerme / La pagoda muta / Dove dorme il Buddha / Sento / La voce viva / Il dolce lamento / Delle corde della diva / Come un pallido fiore moresco / Avvolta in uno strano mantello di carta velina / Una principessa passa / nel suo rapido *giuriska* [*jinnrikisha*] / E ascolto il canto / di un *uta* melodioso di Azayasú”.

È certamente in Messico, comunque, che inizia un percorso novecentesco di avvicinamento formale allo specifico mondo dello *haiku*. Il responsabile di questa avventura è José Juan Tablada (1871-1945), che dopo l'immancabile sbronza giovanile per le giapponeserie di maniera, un viaggio in Oriente e l'immancabile soggiorno parigino, si libera già in età matura degli orpelli modernisti, e stabilendosi a Caracas come diplomatico pubblica una collezione di *Poemas sintéticos* (1919) dedicata alle ombre amate di Shiyo (Kaga no Chiyo, 1703-1775) e Matsuo Bashō (Matsuo Munefusa, 1644-1694).

Nel dichiarare di aver colto una certa affinità strutturale tra lo *haiku* giapponese e la *seguidilla* spagnola, il poeta accettava di trasformare una suggestione esotica in strumento per esprimere al meglio il proprio mondo americano, rinunciando per sempre a seguire i maestri del Modernismo nella loro evasione tematica in un Oriente favoleggiato e misconosciuto, luogo per antonomasia dell'Altro, come ben illustrato da Edward Said (1978). Questo processo di depurazione poetica comportava un impegno volto al raggiungimento di una meditata semplicità e di una ricercata sintesi. E per cogliere in un "guizzo d'ingegno" l'attimo fuggente di una realtà vicina, concreta, latinoamericana, Tablada avrebbe utilizzato tre versi di misure diverse (non per forza quinari e settenari), illustrandoli con un piccolo disegno da lui stesso tracciato (Ota 2014).

I 37 *haikais* che compongono questa prima raccolta sono suddivisi in quattro parti – *La mañana* (mattina), *La tarde* (pomeriggio), *El crepúsculo* (crepuscolo) e *La noche* (notte) – e mostrano così il trascorrere di un solo giorno, in un devoto rapporto con la natura.

LA PAJARERA



Distintos cantos a la vez;  
La pajarera musical  
Es una torre de Babel.

LAS NUBES



De los Andes van veloces  
De montaña en montaña  
En alas de los cóndores

LA LUNA



Es mar la noche negra  
La nube es una concha;  
La luna es una perla.

Tre anni dopo riproporrà la stessa formula con *El jarro de flores*, dichiarando nel prologo:

Los “Poemas Sintéticos”, así como estas “Disociaciones Líricas”, no son sino poemas al modo de los “hokku” o “haikai” japoneses, que me complace haber introducido a la lírica castellana [...]. El “Haikai”, de floral desnudez, no necesita búcaros.

Por esencia es justo vehículo del pensamiento moderno; tema lírico puro, adámico como la sorpresa y sabio como la ironía.<sup>14</sup>

Sulla scia di questa nuova esperienza, diversi saranno gli autori messicani ad utilizzare lo *haikai* come strumento di interpretazione della modernità latinoamericana, all'interno di un procedimento creativo in cui ci si affranca dai limiti del linguaggio e dal processo puramente intellettuale, tra i quali José Frías (1890-1936), l'unico a sottomettersi alla rigida disciplina delle diciassette sillabe, e Carlos Gutiérrez Cruz (1897-1930), autore del primo (e unico) ‘hai-kai comunista’:

La tierra es para los seres que ha creado,  
igualmente para todos,  
sin Casa Blanca ni Imperio Británico<sup>15</sup>

Ad essi potremmo affiancare José Rubén Romero (1890-1952), che nell'introdurre temi del tutto alieni allo *haiku* giapponese come il cristianesimo e la tauromachia, aggiunge – ma non è il solo – la rima e il titolo (Sánchez Guevara, 20-21):

*Jarripeo*  
Día de oro.  
La reata cierra su interrogación  
en los cuernos del toro.<sup>16</sup>

Nel corso del Novecento la passione per la miniatura poetica non tende a diminuire e si definiscono sempre meglio due tendenze estetiche nel variegato panorama delle lettere ispaniche: la poesia breve come *divertissement*

---

<sup>14</sup> “I ‘Poemas Sintéticos’, così come queste ‘Disociaciones Líricas’, non sono altro che poesie alla maniera degli ‘hokku’ o ‘haikai’ giapponesi, che sono fiero di avere introdotto nella lirica castigliana [...]. Lo ‘Haikai’, di florale nudità, non ha bisogno di vasi che lo contengano. È per sua essenza il giusto veicolo del pensiero moderno; puro tema lirico, adamico come la sorpresa e saggio come l’ironia” (Tablada 1922).

<sup>15</sup> “La terra è per gli esseri che ha creato, / per tutti ugualmente, / senza Casa Bianca né Impero Britannico” (Gutiérrez Cruz [1924] 2016, 32).

<sup>16</sup> “*Rodeo* / Giorno d’oro. / La stirpe chiude il suo quesito / nelle corna del toro” (cit. in Sánchez Guevara 2011, 181).

anticonvenzionale e lo *haiku* vero e proprio coscientemente reinterpretato in chiave nazionale e latinoamericana.

Nella prima rientrano gli esercizi epigrammatici del cubano Nicolas Guillén (1902-1989) contenuti nelle raccolte degli anni Settanta (*El gran zoo*, *La rueda dentada*, *El diario que a diario*):

De todos los santos que conozco  
nadie tan milagroso  
como don Juan Bosco.  
(Ser Don Juan  
y estar en un altar)<sup>17</sup>

così come i *Microgramas* dell'equadoriano Jorge Carrera Andrade (1903-1978):

Caracol:  
mínima cinta métrica  
con que mide el campo Dios.<sup>18</sup>

e gli *Artefactos* dello spiritosissimo Nicanor Parra, poeta cileno nato nel 1914:



Nella seconda 'scuola di pensiero' si avverte l'ombra di due grandi numi tutelari: Octavio Paz (1914-1998) – pioniere nella traduzione degli *haiku* classici e grande divulgatore del genere in ambito ispanoamericano (Sica 2014), nonché lui stesso *haijin* – e Jorge Luis Borges (1899-1986), attento

---

<sup>17</sup> “Di tutti i santi che conosco / nessuno più miracoloso / di don Giovanni Bosco. / (Essere Don Giovanni / e stare sull’altare)” (Guillén 1984, 340).

<sup>18</sup> “Chiocciola: minimo metro a nastro / con il quale Dio misura i campi” (Carrera Andrade [1940] 2003).

<sup>19</sup> “USA. Dove la libertà è una statua” (Parra 1987).

studioso della cultura giapponese e della dottrina *zen* (Shimizu 2013), dietro ai quali camminano rigorosi alcuni poeti contemporanei come Carlos Spinedi, Maria Santamarina, Eduardo González Lanuza, Pilar Alberdi e Osvaldo Svanascini, spesso anche traduttori e autori di studi teorici.

Tra gli autori del secondo Novecento più interessati a una rivisitazione sincretica del genere che a una sua rigorosa applicazione, si potrebbero invece citare l'uruguaiano Mario Benedetti (1920-2009), il cubano Miguel Barnet (1940), la statunitense di origini cubane Ana Rosa Núñez (1926-1999) o il peruviano di origini giapponesi José Watanabe, nessuno dei quali consapevole, almeno in apparenza, della relazione tra lo *haiku* e lo *zen*<sup>20</sup>:

Las hojas secas  
son como el testamento  
de los castaños  
(Benedetti)<sup>21</sup>

Qué oscuridad  
para el que sólo se alumbra  
de lo que ve  
(Barnet)<sup>22</sup>

Cangrejo, amigo,  
también yo quisiera  
desandar los caminos.  
(Núñez)<sup>23</sup>

*Orgasmo*  
¿Me dejará la muerte  
gritar  
como ahora?  
(Watanabe)<sup>24</sup>

---

<sup>20</sup> Particolarmente *tranchant* è il giudizio di Joanna Studzińska a proposito di uno di essi: “Purtroppo, non tutti i poeti che hanno cercato di scrivere *haiku* si sono rivelati veri *haijin*. Un esempio di fallimento spettacolare è il volume dell'uruguaiano Mario Benedetti”, che “cade nell'inganno della generalizzazione (‘non c'è niente di più magico’), totalmente opposta allo spirito dello *haiku*. Effettivamente lo *haiku* dev'essere universale, ma all'interno dell'estetica Zen l'universalità non si ottiene generalizzando ma mostrando qualcosa di concreto. È attraverso un istante (reale o immaginato) che si rivela la totalità del tempo. Lo *haijin* non è il protagonista della sua poesia, non nel senso occidentale dell'assunzione soggettivista” (Studzińska 2011, 8).

<sup>21</sup> “Le foglie secche sono come il testamento dei castagni”. Questo e i prossimi tre nel sito Terebess Asia Online (TAO), *Haikús en español*.

<sup>22</sup> “Che buio / per chi solo si illumina / di ciò che vede”.

<sup>23</sup> “Granchio, amico, / anch'io vorrei / percorrere a ritroso i sentieri”.

<sup>24</sup> “*Orgasmo* / Mi lascerà la morte / gridare / come ora?”.



Abraham Sánchez Guevara, autore del più completo ed equilibrato saggio sulla fortuna dello *haiku* in lingua spagnola, dedica molto spazio all'attuale moda dello *haiku* nel mondo *latino*, sostenendo che possa essere in relazione con il fenomeno postmoderno dell'aumento della lettura di testi corti e dello stesso uso della rete che favorisce lo zapping e sfavorisce la lettura di testi lunghi (Sánchez Guevara 2014, 34). A esso va senz'altro aggiunto il forte fascino per il buddhismo *zen* nella sua banalizzazione *new age*, subito da persone spesso (anche se non solo) di modesta cultura letteraria. A ciò si deve senz'altro il proliferare in rete di annunci di corsi di scrittura creativa e di *haiku* dedicati a diversi temi, dall'amore alla cucina, accompagnati da coloratissime fotografie:



Inutile scandalizzarsi, osserva con una certa amarezza il critico messicano, che si scrivino tanti *haiku* banali, perché in una società di consumo come quella che impera nel mondo, la letteratura che si consuma fatalmente è banale. Un testo corto può essere molto impegnato, risultato di un lungo lavoro di scultura del linguaggio e del pensiero; tuttavia, il fatto che a leggere uno *haiku* ci si metta poco tempo, induce spesso troppe persone a scrivere sciocchezze brevi. Ciò contribuisce a confermare il pregiudizio che i testi corti siano insignificanti e scritti da autori pigri (Sánchez Guevara 2011, 142-143).

La discussione resta aperta e il giudizio non è definitivo, tanto che si potrebbero ricordare, per restare in America Latina, esperimenti poetici di impegno sociale o frutto di pratiche all'interno di gruppi di appassionati. È vero che "Asfalto Mojado", sito messicano di *haiku* dedicati al tema della città, ha resistito in rete solo un paio d'anni (2008-2010), ma l'argentino Martín Ranínqueo (nr. 1962), ex combattente nella guerra delle Malvine, ha evocato la sua tragica esperienza in uno *haiku* che può essere ascoltato in YouTube:

Tras la bruma  
los niños que fuimos  
nos están gritando  
adiós<sup>25</sup>

<sup>25</sup> "Al di là della nebbia / i bambini che siamo stati / ci gridano / addio".

Non credo risulti del tutto superfluo concludere questa pur parziale indagine sulla (s)fortuna dello *haiku* giapponese nelle terre del Sol Ponente con un'osservazione sull'impiego sempre più diffuso del termine in contesti musicali lontanissimi dalla cultura asiatica, segno inequivocabile di una sua superficiale ma decisa assimilazione almeno in terra messicana<sup>26</sup>. “Haiku”, infatti, oltre a designare un gruppo giovanile di *rock and roll*, entra nel titolo di una canzone della band *Papá enojado* dedicata a un amore finito:

*Te escribiría un puto haiku*  
Intenté mostrarte la realidad con una flor cortada,  
pretendiendo belleza en brevedad,  
sin embargo muriendo.  
Ver el tallo, la flor cortada,  
lo que éramos, lo que representaba,  
la explosión del botón es la ilusión que desapareció.<sup>27</sup>

Ben più sconcertante ma stimolante è la proposta di Samurai, artista *rap* colombiano. *Haiku*, brano del 2005:

Excusemua que me entrometa como el angel de la muerte sus trompetas tres versos de la metrica derrumbando las metras tumbando caretas la mente diseca letras en la caneca sueños derrumbados en segundos levantados son inspirados por poemas de momento el tiempo pasa y no respiro es mi tecnica [...] me despido de todos ustedes este es el haiku cainso maestro de espadas creyente

---

<sup>26</sup> A conferma della percezione diffusa del termine *haiku* come poesia d'amore e della sua evocazione come termine di sapore orientale nella narrativa ispanoamericana contemporanea vi è anche *Largo viaje para un haiku*, romanzo venezolano in nessun modo vincolato alla poesia giapponese, la cui quarta di copertina recita così: “Passione, fame, amore, solitudine si uniscono in questo racconto dedicato alla vita di una donna straordinaria [...]. Un viaggio nel passato, attraverso città come Nagasaki, Shangai, Los Angeles o Siracusa, davanti all'orizzonte infinito di oceani e due mari”. Ben più *hard* e originale sembrerebbe essere il *microrelato* urbano del cubano Ahmel Echevarría, dove il termine *haiku* entra solo nel titolo per poi divenire semplicemente “poesia”: “La sua faccia era una maledetta poesia (anche questo glielo dissi). Minuta, capelli neri e tette piccole. Pube senza peli. Puzzi come la merda [disse]. Se trovi solo donne come me, nude in mezzo alla strada e massacrate di botte, allora sei tu una maledetta poesia [disse]. E che cazzo ne sai tu di poesia? [Disse] Un gesto di dolore sul suo viso. Aveva ragione. Credere nei tipi tormentati non è sapere di poesia. Ma neppure mezzo litro di Bacardi e sei Beck's in uno stomaco vuoto impediscono di fare una buona associazione di idee tra il mio dito e un livido intorno all'occhio [l'occhio di questa donna]. Il mio indice che segnala l'ematoma. Nel livido sta la poesia” (2009).

<sup>27</sup> “*Ti scriverei un maledetto haiku / Ho cercato di mostrarti la realtà con un fiore reci- so, / cercando bellezza nella brevità, / ma è andata male. / Vedere lo stelo, il fiore staccato / ciò che eravamo, ciò che rappresentava, / l'esplosione del bocciolo è l'illusione che è svanita*”.

del cielo y del yami porque nadie tiene la vida comprada aunque muchos lo intenten con su dinero negro.<sup>28</sup>

Quest'ultimo frammento, che meriterebbe un'analisi multidisciplinare ardua da affrontare in chiusura, conferma – malgrado l'eterodossia del linguaggio e del contesto del *rap latino* rispetto alla pratica poetica della letteratura ispanoamericana contemporanea – l'opinione già espressa negli anni Settanta da Barbara Cantella a proposito del rapporto tra lo *haiku* e le avanguardie occidentali, accomunate da un medesimo atteggiamento nei confronti del concetto di poesia.

L'aspirazione a conoscere la realtà in misura intuitiva, attraverso un rapporto con gli oggetti della vita quotidiana privo di solennità e libero da pregiudizi, il frequente uso dell'ironia e dell'aspra critica alle istituzioni e ai valori ufficiali, segnalato dalla studiosa come caratteristica di una poesia breve scevra d'esotismi di maniera in un contesto periferico e impegnato nella difesa di un'identità latinoamericana (Cantella 1974, 649), spingono oggi ad azzardare l'esistenza di un filo di seta tra le dissociazioni liriche di Juan José Tablada e i tre versi dedicati da un *raper* colombiano “a chi ha deciso di essere vivo [...] in un mondo dove le stelle brillano di alcol” (Samurai 2005).

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Alonso, Dámaso. 1961. “El *Polifemo*, poema barroco”. *Atenea* CXLII (393). [13/09/2016]. [http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0718-04622009000200019](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-04622009000200019).
- Benedetti, Mario. 2008. *Nuevo rincón de haikus*. Madrid: Visor Libros.
- Cantella, Barbara Dianne. 1974. “Del modernismo a la Vanguardia. La estética del Haikú”. *Revista Iberoamericana* XL (89): 639-649. [13/09/2016]. <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/2952>.
- Carrera Andrade, Jorge. (1940) 2003. “Microgramas”. *Clarín.com*, 08/03/2003. [13/10/2016]. <http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2003/03/08/u-527231.htm>.

---

<sup>28</sup> “Scusatemi se mi intrometto come l'angelo della morte le sue trombe tre versi della métrica che fan cadere il metro fan cadere maschere la mente asciuga lettere nella penna sogni crollati in secondi innalzati sono ispirati da poesie al momento il tempo passa e non respiro è la mia tecnica [...] mi accommiato da tutti voi questo è lo *haiku cainso* maestro di spade credente del cielo e del *yami* perché nessuno ha la vita comprata anche se molti cercano di farlo con i soldi in nero” (Samurai 2005).

- Crescenzi, Flavio. "La constante barroca. Anatomía de un exceso". *La Tecl@ Eñe Revista Digital De Cultura Y Política Ideas, cultura y otras historias*. [19/08/2016]. <http://lateclaene.wixsite.com/la-tecla-ene/24-flavio-crescenzi>.
- Echevarría Peré, Ahmel. 2009. "Haiku". *Cubaliteraria*. [20/08/2016]. <http://www.cubaliteraria.cu/revista/laletradelescriba/n81/articulo-3.html>.
- Guillén, Nicolás. 1984. *Las grandes elegías y otros poemas*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Gutiérrez Cruz, Carlos. (1924) 2016. *Sangre roja. Versos libertarios*. México: Malpais.
- Lentzen, Manfred. 2000. "Formas líricas breves. El haiku en las obras poéticas de Juan José Domenchina y Ernestina de Champourcín". In *Actas XIII Congreso AIC*, t. II, 695-702. Madrid: Castalia. [28/08/2016]. [http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/13/aih\\_13\\_2\\_086.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/13/aih_13_2_086.pdf).
- Lowenstein, Tom. 1997. *Il sentiero del Buddha. Filosofia e meditazione, la via dell'illuminazione*. Torino: EDT.
- Ota, Seiko. 2014. *José Juan Tablada. Su haikú y su japonismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Parra, Nicanor. 1987. *USA, donde la libertad es una estatua*. [10/06/2016]. <http://www.fotolog.com/madhseason/27098234/>.
- Said, Edward. (1978) 2013. *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*. Milano: Feltrinelli.
- Samurai. 2005. *Haiku*. [20/08/2016]. [https://www.youtube.com/watch?v=4\\_bcqcev\\_Lk](https://www.youtube.com/watch?v=4_bcqcev_Lk).
- Sánchez Guevara, Abraham. 2011. "El haiku hispanoamericano, entre la iluminación y la banalidad". *Cuadrivio* 11. [11/04/2016]. <http://cuadrivio.net/literatura/el-haiku-hispanoamericano-entre-la-iluminacion-y-la-banalidad/>.
- Sánchez Guevara, Abraham. 2014. *Reflexiones en torno al haiku hispanoamericano*. [10/06/2016]. [https://www.academia.edu/8339658/Reflexiones\\_en\\_torno\\_al\\_haiku\\_hispanoamericano](https://www.academia.edu/8339658/Reflexiones_en_torno_al_haiku_hispanoamericano).
- Shimizu, Norio. 2013. "Los haikus de Borges. Su peculiar acercamiento a la estética japonesa". *Centro Virtual Cervantes*. [http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca\\_ele/publicaciones\\_centros/PDF/tokio\\_2013/11\\_shimizu.pdf](http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/publicaciones_centros/PDF/tokio_2013/11_shimizu.pdf).
- Sica, Giorgio. 2014. *Octavio Paz, La poesía japonesa e il Renga di Parigi*. Salerno: Oedipus.
- Studzińska, Joanna. 2011. "El haiku en la poesía hispánica". *Romanica.doc*. 1 (2). <http://romdoc.amu.edu.pl/Studzinska.pdf>.
- Tablada, Juan José. 1922. *El jarro de flores. Poesía de José Juan Tablada* (Portal). México: UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas Centro de Estudios Literarios. [15/06/2016]. <http://www.tablada.unam.mx/poesia/jarro/tres.htm>.
- Terebess Asia Online (TAO). *Haikús en español*. [20/08/2016]. <http://terebess.hu/english/haiku/espana.html.7>.