

Il kanji: tropo figura e dominante visuale nel contesto poetico.

1. Verso una definizione

Il sistema di scrittura giapponese è composto da due “alfabeti sillabici” chiamati *kana* (*hiragana* e *katakana*) e da simboli logografici¹. A parte alcune parole che in giapponese moderno vengono scritte solo in *kana* (come i suffissi, le desinenze, le particelle, i nomi stranieri), ogni parola può essere scritta in *kanji*, i quali nella maggior parte dei casi hanno due letture: una di origine cinese (*on*), usata per lo più nella lettura dei composti, e una propriamente giapponese (*kun*)². I *kanji*, infatti, derivano dal sistema di scrittura cinese che in principio si basava su segni pittografici³ e che poi si sono sviluppati dando vita ad altri segni in grado di esprimere idee, sentimenti e concetti astratti. Ognuno di essi, dunque, indica un oggetto o un concetto, ma è bene notare che non ogni parola è risolvibile in un solo *kanji*, rendendo necessario l’uso di

¹ Gensini S., 2004, pag 129.

² Tollini A., 1990, pag. 13.

³ Per approfondimenti sull’introduzione del sistema di scrittura in Giappone cfr. Tollini A., 2005.

composti. Come afferma Tollini parlando della differenza tra i sistemi alfabetici e quelli ideografici:

[Essa] riguarda il rapporto con le “cose”, ossia il mondo della referenza. Mentre la scrittura alfabetica, che riproduce il lessico orale è come esso “aperto” cioè non ha limiti e può riprodurre ogni realizzazione orale, il sistema ideografico che ha un rapporto 1:1 con i singoli referenti, è un sistema “chiuso”, cioè ha un numero di realizzazioni grafiche limitato⁴ .

Il rapporto 1:1 tra il segno e le “cose” è dato dal rapporto analogico tra il kanji (in quanto segno motivato) e il significante⁵. Ovvero dalla relazione di similarità e corrispondenza tra il segno e quello che esso esprime⁶. Questo è il caso dei pittogrammi. È da considerare anche, che, come suggerisce Gensini, la semiosi dei caratteri giapponesi e cinesi non è data solo dal valore iconico dei segni pittografici, ma anche dall'interazione che hanno con elementi che pittografici non sono⁷. Ovvero che il processo

⁴ Tollini A., 1990, pag. 13.

⁵ Tollini A., 1990, pag. 53.

⁶ Beccaria., 2004, pag. 60.

⁷ Gensini S., 2004, pag. 129.

di significazione, non è basato solo su una corrispondenza analogica, ma sull' interazione dei semi⁸ presenti in un singolo *kanji* e, eventualmente, dei diversi logogrammi di un dato composto.

Non tutti i simboli hanno la stessa funzione, per questo esistono dei semi fondamentali che figurano in altri ideogrammi per stabilirne l'appartenenza a un determinato campo semantico, fungendo, quindi, da *radicale*, al quale vengono aggiunti altri segni che ne completano il significato (per esempio 梅, prugno, in cui 木 ne suggerisce la presenza all'interno del campo semantico di "albero"). Il radicale ha quindi la funzione di stabilire il rapporto di dipendenza tra le parti del segno e di definire la categoria alla quale appartiene l'oggetto o il concetto al quale si riferisce. Il *kanji* è dunque la sintesi tra idea e rappresentazione, è forma di un concetto inteso non come idea astratta, piuttosto come relazione tra pensiero e parola. Per capire meglio questo passaggio bisogna partire dalla suddivisione dei segni giapponesi che fa Tollini⁹, il

⁸ Per sema si intende l'unità minima di significato che forma un semema. Cfr. Beccaria G. L., 2004, pag. 680. In questo caso per sema intendo le singole parti che compongono i *kanji*, che, come vedremo nelle pagine successive, sono spesso composti da più elementi di significazione.

⁹ Tollini A., 1990, pagg. 60-68.

quale divide i logogrammi in sette categorie, a seconda delle relazioni tra concetto o parola che evidenziano.

1) *Shō-kei-moji*, caratteri che consistono nella forma stilizzata di alcuni oggetti (木 rappresenta un albero);

2) *Shiji-moji*, caratteri che utilizzano segni astratti non rappresentabili con i pittogrammi e che fanno comprendere in maniera intuitiva un'idea (上 rappresenta un piano orizzontale e evidenzia in parallelo qualcosa che sta su un piano superiore e che vuol dire quindi "sopra") e che possiamo quindi definire ideogrammi.

3) *Ka'i-moji*, caratteri costituiti dall'unione di due o più simboli pittografici (*shōkei-moji*) o ideografici (*shiji-moji*);

4) *Keisei-moji*, caratteri composti da un radicale che indica la categoria di significato e una parte aggiuntiva che ne indica la lettura (洗 *sen, ara-u*, è formato dal radicale シ che vuol dire acqua e 先 che può essere letto *sen* e che indica come leggere il *kanji*). Il senso del carattere è dato dalla relazione tra le due parti che collaborano nel dare un significato globale più puntuale.

5) *Tenchū-moji*, caratteri il cui significato dipende dalla relazione semantica con altri caratteri (樂 indicava in origine uno strumento musicale, di qui si è sviluppato nel

significato di musica e, successivamente, di piacevole);

6) *Kansha-moji*, caratteri che si usano con valore fonetico per trascrivere parole straniere (仏陀 Buddha, formato da 仏 e 陀);

7) *Koku-ji* caratteri che non derivati dalla Cina, bensì inventati in Giappone per esigenze specifiche (働 che indica il lavoro manuale, fatto della fatica fisica, che la letteratura cinese non riportava e per il quale, quindi, non è pervenuto un simbolo.¹⁰

Da questa catalogazione è evidente che gli ideogrammi danno al lettore un input di gran lunga più forte rispetto ai segni alfabetici, in quanto hanno una capacità di immediatezza così grande da rendere possibile che il riconoscimento e la decodifica siano immediati. Inoltre il valore semiotico dei caratteri cinesi e giapponesi non consiste semplicemente in un alto livello di iconicità (che solo in piccolissima parte hanno), piuttosto in un metodo di significazione basato su una forte relazione tra gli elementi che li compongono e che rispecchiano l'essenza di quel significato in quella cultura. Anche nei composti il significato globale è sempre dato dal rapporto tra i caratteri che li formano, un rapporto basato, come

¹⁰ Tollini A., 1990, pag. 19.

suggerisce Tollini¹¹, dall'asse semantico assoluto (ovvero sull'appartenenza alla stessa categoria di senso, al significato di ognuno dei *kanji*) e dall'asse combinatorio (il rapporto tra i caratteri).

Nelle lingue ideografiche il significato ha un rapporto di significazione diretto sia con la sua forma orale che con la sua forma grafica a differenza delle lingue alfabetiche in cui l'asse della significazione del segno è mediato dalla forma orale del significato¹². Il *kanji* smette così di essere, per dirla con Derrida, “segno di segno”¹³. Ovvero la funzione dei *kanji*, in quest'ottica, non è più di rappresentazione della parola, ma di vero e proprio significante¹⁴ non mediato, nel processo semiotico, da nessun altro elemento e che ha un rapporto diretto col significato al quale si riferisce. Prendiamo come esempio 門, che vuol dire “cancello”, la sua funzione referenziale non passa attraverso il significante, piuttosto ha un rapporto

¹¹ Tollini A., 1990, pag. 53

¹² Tollini A., 1990, pag. 53.

¹³ Derrida J., 1998.

¹⁴ Il significante nella linguistica moderna, a partire da Saussure, è la parola, la quale indica un significato. Nella dicotomia significante/significato, il segno ha un rapporto di denotazione con la cosa designata. Esso è un'unità bifronte, che consiste di un significante e di un significato. Secondo questa tradizione, quindi, il segno è solo elemento di espressione del significante e non della cosa in sé. Cfr Beccaria G. L., 2004 pag. 690.

diretto, motivato, con il significato, fungendo da significante. Lo stesso rapporto di significazione, come vedremo nel paragrafo successivo, avviene tra il *kanji* e i concetti astratti dove il valore iconico è molto basso.

Il valore semiotico del *kanji* non dipende, quindi, dal valore più o meno iconico del segno, ma dalla modalità di combinazione tra i segni, dal pensiero, che soggiace alla formazione e alla decodifica di un *kanji*. Il *logos*, in quanto pensiero che si fa parola, rappresenta non l'idea lontana e astratta, bensì il rapporto tra il significato e la sua rappresentazione, o meglio il significante. È la ragione intesa come attività propria dell'uomo e come causa e sostanza del mondo. È idea e parola allo stesso tempo. È l'atto dell'esprimere e quindi del conoscere, pensare e riferire. È l'essenza del rapporto tra l'uomo e il mondo, quello che nella teologia cristiana è il Verbo incarnato. Tralasciando la filosofia ebraica e la teologia, definire i *kanji* logogrammi vuol dire sottolineare la loro essenza di simboli puri.

2. kanji, il simbolo.

La prima funzione del simbolo è, come suggerisce l'etimologia (it. *Simbolo* >lat.*Symbolus* >gr. *Symbolon* >gr. *Sy'mballō*= "io metto insieme") il primo atto di traduzione, ed è secondo solo all'osservazione della realtà, è una figura che rappresenta un'idea o un concetto. Il confronto, o meglio, il mettere insieme diventa rappresentazione e, quindi, traduzione. In linguistica, come spiega Beccaria, il termine simbolo si trova usato in maniera enantiosemica, ambigua. "Da un lato esso indica un segno arbitrario¹⁵ (come in algebra, o nell'espressione "logica "simbolica"), soggetto ad interpretazioni non predeterminate, o per il quale si può addirittura prescindere dall'interpretazione [...]. C'è anche un senso, in qualche modo opposto, secondo cui il simbolo è un segno che ha una relazione, appunto, simbolica, con la nozione a cui si riferisce: in questo caso si dice che la bilancia è simbolo della giustizia"¹⁶. Da quest'ultima accezione la nozione di simbolo si avvicina a quella di iconismo e si ritrova in quella di fonosimbolismo, denota l'oggetto presentando con esso qualche

¹⁵ Un segno arbitrario designa un oggetto per motivi puramente convenzionali, in base all'uso di una data comunità. Cfr. Beccaria G. L., 2004, pag. 79.

¹⁶ Beccaria G. L., 2004, pag. 694.

rassomiglianza o affinità formale. Come suggerisce Aristotele, il simbolo è materializzazione del logos, è forma del pensiero. Quindi tutte le forme che assume il pensiero sono allo stesso modo simboli, anche le parole, nei casi in cui questa rappresentano un *lektòn completo*, ovvero quando danno l'idea completa del significato¹⁷.

Per spiegare la natura simbolica dei *kanji* mi servirò adesso di un confronto con il sistema linguistico italiano. La parola /sedia/ , per esempio, che non può che essere un segno fortemente arbitrario, non avendo nessun rapporto di contiguità naturale o di rassomiglianza con l'oggetto e non può avere lo stesso valore simbolico di 林 (*hayashi*), bosco, formato da due simboli che raffigurano due alberi e che quindi è basato su un processo di associazione di *significanti grafici* (e successivamente di significati). La prima significazione, *sedia*, è meno diretta di 林 ed è basata su metodi di riconoscimento totalmente diversi. Ne concludiamo che sia la parola che il *kanji* sono simboli ma appartengono a categorie diverse, ovvero non lo sono allo stesso modo.

¹⁷ Aristotele, (a cura di) Giannantoni G., 1973.

Il kanji, anche quelli di natura pittografica, oggi non hanno più un alto valore iconico¹⁸. Infatti, nell'esempio sopra citato dell'ideogramma di "bosco" le due parti rappresentano ognuna un albero. Il *significante grafico* primario (ovvero il radicale, che in questo caso viene ripetuto due volte per dare l'idea di un luogo contraddistinto dalla presenza di molti alberi)¹⁹ non viene più utilizzato con valore iconico, assume piuttosto un valore simbolico avvicinandosi, così, alla funzione della parola *albero* in italiano. Ciò vuol dire da una parte che l'iconicità del segno non è rilevante per il suo riconoscimento; dall'altra che il *kanji*, nella sua completezza assomiglia più a un sintagma²⁰ che a una parola. L'interazione dei semi che compongono il logogramma, infatti, connotano e denotano l'oggetto del pensiero, definendolo ogni qualvolta esso viene scritto o letto. Pertanto leggendo un testo in giapponese e trovandosi di fronte ad un *kanji* che non conosce, il lettore

¹⁸ Tollini A., 1990, pag 53.

¹⁹ Daijigen, 1992 pag. 876.

²⁰ Per sintagma si intende, partendo dalla teoria di Sussure, la combinazione di due o più elementi linguistici linearmente ordinati nella catena fonica. Secondo questa tradizione, la relazione tra i segni può essere sintagmatica oppure di tipo associativo. Secondo le teorie della grammatica generativa, invece, i sintagmi sono definiti come costituenti sintattici, potenzialmente più ampi delle parole. Cfr. Beccaria G. L., 2004, Pagg. 702-703

capirà il campo semantico nel quale si muove quel segno grazie all'interazione dei semi che cooperano al processo di significazione. Per uno straniero le parole *bosco* e 林 hanno un grado di accessibilità e decifrazione diverso.

In sintesi, pur essendo sia la parola scritta secondo un sistema fonetico, sia la parola sottoforma di logogramma un simbolo, nei sistemi logografici il significato ha un rapporto diretto sia con la forma scritta che con la forma orale, mentre nei sistemi alfabetici il rapporto tra il significato e la forma grafica è mediato dalla forma orale. Ciò significa che in giapponese è prioritario il rapporto significato-forma mentre in italiano è prioritario quello significato-suono.

In giapponese il *kanji*, dunque, è un simbolo primario rispetto alla parola, il significante per eccellenza.

3. Il kanji: un tropo-figura.

Il tropo è una figura retorica che consiste nella deviazione (dal greco *tròpos*) del senso primario della parola. È bene in questa sede scindere il tropo in quanto figura del pensiero e in quanto figura della parola. Il tropo in quanto figura del pensiero consiste in procedimenti di significazione come la litote, la sineddoche, l'ironia, l'allegoria ecc²¹, ovvero delle proposizioni che esprimono in maniera indiretta un'idea o un oggetto, una deviazione; in questo caso è figura.

Parlando, invece del tropo in quanto figura della parola intendiamo l'evocazione del senso indiretto da parte di una singola parola, che può significare un'idea o eccitarla; parliamo quindi di tropo vero e proprio, o *puro*. Il tropo, come lo definisce Lausberg, è la “svolta” della freccia semantica indicativa di un corpo di parola, che da un originario contenuto, passa a un altro²². Ovvero è un significante che ha un rapporto indiretto, non lineare con il significato. Quando questo rapporto è, invece, diretto ci troviamo di fronte all' *idea principale* e la freccia della significazione è retta, mentre nel caso dell'eccitazione del

²¹ Corvetto I., 1973.

²² Lausberg H., 1949.

significato, della semiosi indiretta, il significato viene definito *idea accessoria*²³.

Clemente d'Alessandria fu il primo a trattare dei tropi e lo fece mettendoli in relazione con la scrittura geroglifica²⁴. Clemente capì che la scrittura simbolica si basava su tre procedimenti di significazione : imitazione (scrittura kyrologica), tropo e allegoria o enigma. Il primo processo è tipico della significazione tramite pittogrammi come 木 che raffigura un albero o 口 una bocca che parla. Il secondo processo, invece, alterando il senso e trasponendo i segni, in vista di un determinato rapporto, in parte li sostituisce con altri segni, e in parte li modifica in diversi modi. È il caso degli ideogrammi come 上 in cui gli elementi che determinano la relazione, e quindi il significato, non hanno bisogno di essere raffigurati perfettamente nella loro forma; piuttosto risulta sufficiente una stilizzazione degli elementi e quindi un'alterazione del segno grafico. Il procedimento tramite allegoria o enigma invece pare avvicinarsi molto all'idea di logogramma. È un processo che implica tre relazioni: imitazione diretta (rapporto pittografico con l'oggetto), rapporto metonimico (rapporto di continuità e quindi

²³ Todorov T., 1984, pag. 45.

²⁴ Todorov T., 1984, pag. 84.

ideografico) e metaforico (logografico)²⁵. Ora consideriamo il tropo, come fece Condillac, come un processo che consiste in uno scambio di posto tra l'idea principale e l'accessoria di un significante.

Il tropo è un significante che ha due significati, uno primitivo, l'altro tropico, a differenza della figura che presuppone un significato che può essere designato da due significanti, uno proprio l'altro figurato²⁶. Il tropo diventa figura nel rapporto tra il significato tropico e la parola, cioè nel caso in cui non vi sia una deficienza linguistica ed esista una parola propria sia per il significato tropico che per quello proprio. In questo caso, il procedimento di formazione non è naturale ed è così legato alla funzione della *figura*, che torniamo nel campo delle figure di pensiero. Nel momento in cui i confini tra tropo e figura diventano tanto labili da non essere più facilmente distinguibili parliamo di *tropo-figura*²⁷.

Se intendiamo il *kanji* come perifrasi, in cui il significato viene denotato e connotato dai segni che co-operano nel processo di significazione (radicale e segni aggiuntivi), risulta chiaro che il *kanji* è *tropo-figura*. Per

²⁵ Todorov T., 1984, pag. 44.

²⁶ Saussure F. de, 1968.

²⁷ Todorov., 1984., pag 122.

esempio il simbolo 間 è formato dal radicale 門 (cancello) e da 日 che è la semplificazione del carattere 月(luna)²⁸. Quello che porta questi segni alla significazione è un processo tanto tropico da arrivare a sfiorare quello figurativo. 間 Indica, infatti, l'atto del guardare la luna, e non il sole come si potrebbe pensare, dall'interno di un cancello e rendersi conto della vastità di ciò che ne sta al di là. La luna poi ha una funzione introspettiva della quale parleremo in seguito circa le possibilità traduttive. Quello che interessa in questa sede è mostrare il valore altamente tropico del processo mentale che da vita a *kanji* di questo tipo.

Grazie alla categorizzazione dei *kanji* operata da Tollini, che abbiamo visto in precedenza, risulta chiaro che, allorquando si considera il *kanji* non come mero ideogramma, ma come logogramma, riconosciamo la sua natura di *tropo-figura*.

²⁸ Daijigen, 1992, pag 1841.

4. Il *kanji*, la poesia e la traduzione

La parola scritta è un dipinto

(Gian Carlo Calza)

Il sistema di significazione dei *kanji* assume un ruolo importante in poesia, trattandosi, come abbiamo visto, di un processo tropico. Fenollosa concepisce i logogrammi come veri e propri elementi poetici, che indicano l'idea connotandola in maniera più profonda rispetto a quanto possa fare un segno alfabetico. Scrive infatti:

I believe that Chinese written language has not only absorbed the poetic substance of nature and built with it a second work metaphor, but has, through its very pictorial visibility, been able to retain its original creative poetry with far more vigor and vividness than any phonetic tongue.²⁹

La “sostanza poetica” alla quale si riferisce Fenollosa è un rapporto diretto con la “cosa”, cioè una significazione che passa tropicamente dal segno al significato senza intermediari, è l'arte

²⁹ Fenollosa E., (ed. by) Pund E., 1936, pag. 28.

dell'evocare, quello che Tollini definisce “stimolazione dell'idea”.

³⁰ Fenollosa suggerisce come esempio di “*the baldest symbol of prosaic analysis transformed by magic into a splendid flash of concrete poetry*”³¹ l'ideogramma 有 (esserci), formato da 扌 che è la semplificazione di 手 (mano) e 月, semplificazione di 肉 (carne), che funge da radicale e che prende la forma del *kanji* di “luna”. Fenollosa vede la poeticità del verbo non intuendo il vero significato di 月, ma concependolo piuttosto nel suo significato di “luna”. E lo interpreta come l'atto di avvicinare la mano per cogliere la luna.³² In realtà Fenollosa non aveva intuito di essere in presenza di due momenti di significazione diversi. 手 affiancato al radicale 肉 indica l'atto del toccare la carne³³, una presenza fisica, mentre la loro semplificazione e, quindi, la forma che prendono richiama altri significati e rende possibili delle associazioni, tramite la stimolazione dell'idea, così come siamo abituati nella significazione della poesia occidentale. Per esempio la stimolazione dell'idea del rumore del coltello nella carne nel verso eliottiano “*the last twist of the knife*”³⁴ è dato dallo stesso

³⁰ Tollini A., 1992, pag. 72.

³¹ Trad: il simbolo più essenziale di una analisi prosaica si è trasformato per magia in un flash di concreta poesia”. Fenollosa E., (ed. by Pound E.), 1936, pag. 19.

³² Fenollosa E., (ed. by Pound E.), 1936, pag. 19.

³³ Daijigen

³⁴ Eliot T.S., *Rhapsody on a windy night*, in *Prufrock and other observations*, 1917.

tipo di semiosi basato su due livelli: il primo è quello dei significanti (un coltello che viene girato) l'altro è fonetico, nel quale è chiaro che il coltello è affondato nella carne grazie alla riproduzione del suono del sangue.

Nella tradizione poetica occidentale, infatti, la semiosi è basata su cinque dominanti: tematica, fonica, ritmica, semantica, sintattica.³⁵ In quella giapponese, invece, ne individuiamo una sesta: la dominante visuale. Fare poesia vuol dire, in entrambe le tradizioni, esprimere il maggior numero di cose tramite il minor numero di parole, connotare senza descrivere; e la poesia in giapponese, in questo, è avvantaggiata da un sistema di scrittura che resta poetico anche in prosa³⁶. Se prendiamo come esempio la parola “grazie”, che evoca “grazia”, “gentilezza”, “cortesia” “piacevole”, ecc³⁷, e il suo corrispettivo giapponese 有難う, formato da due ideogrammi: 有 (esserci) e 難 (difficile), notiamo che il sentimento di gratitudine in giapponese ha connotazioni diverse rispetto al corrispettivo italiano. Dall'uso dei *kanji*, infatti, notiamo che ciò che muove il riconoscimento non è il modo in cui si è fatta una azione, o il fatto che sia una cosa straordinaria (campo semantico della gentilezza); in giapponese si ringrazia per il fatto di esserci, di essere presente, di aver con-partito; un atto del tutto

³⁵ Osimo B., 2000, pag. 200.

³⁶ Fenollosa E., 1936, pag. 32.

³⁷ Autori vari, Dizionario etimologico, 2004.

pratico, in cui il solo fatto di essere presenti, e non l'essere stato più o meno utile, è degno di gratitudine. Il sentimento, svelato dall'elemento grafico, viene suggerito in tutta la sua profondità.

Alla luce di queste considerazioni volgiamo di nuovo lo sguardo alla poesia, per capire l'importanza di questa dominante nel sistema di significazione della lirica giapponese. In un componimento breve come lo *haiku*, il senso viene dall'interazione tra ritmo, suono e metro, ma anche da tutti i significati che giacciono in un segno. Sovraccaricare, però, una poesia di ideogrammi vuol dire renderla poco comprensibile, appesantirla, e finire, quindi, per allontanare il contenuto dalla forma al punto di affievolire la sua forza poetica, riducendola a prosa. Per questo motivo, per rendere il segno leggero come la musica di una poesia, in giapponese si cerca di equilibrare la presenza di *kana* e *kanji*, di *yamato-kotoba* e *kango*³⁸. Il connubio di forma e contenuto è stato teorizzato già in epoca Nara (710-784) con il nome di *ame-no-yaka-mochi* 天忍日命 (la vita che viene dal cielo). È una rappresentazione che nulla ha a che fare con credenze religiose, ma rappresenta, piuttosto, una consapevolezza storica e sociale di uguaglianza universale degli individui, i quali, al di là delle differenze sociali, politiche, religiose, sono tutti in grado di

³⁸ Per *yamato-kotoba* (大和言葉) si intendono le parole di origine giapponese, generalmente scritte in *hiragana* o in *kanji* che vengono letti secondo la lettura *kun*. *Kango* (漢語), invece, è il sistema di scrittura in ideogrammi letti secondo la lettura *on*. Cfr. Watanabe S., 1974, pag. 7.

provare gli stessi sentimenti, di vivere emozioni, di interpretare (seppur in maniera diversa) le esperienze della loro vita. Perciò tutti in egual misura sono in grado di sentire la poesia. Essa riproduce un ribaltamento della rigida divisione in caste, che si da quell'epoca caratterizzava la società giapponese. Questo concetto porta, sin da quest'epoca, all'uso delle *yamato-kotoba* in quel tipo di poesia, che rispecchia il gusto propriamente giapponese (*waka* 和歌) e che si contrappone alle forme poetiche di tipo cinese (*kanshi* 漢詩), amata dagli intellettuali e fruibile da pochi.

Lo *haiku*, essendo il frutto di una lunga tradizione poetica, nelle sue diverse forme e intenti, è molto versatile. Nella sua essenza più intima e genuina, ovvero quando riattualizza una esperienza e regala l'epifania, fa uso di *yamato-kotoba*; quando, invece, rispecchia morali complesse o poetiche diverse, come nel caso di molte poesie di Buson (1716-1783) la sua forma naturale diventa il *kango*.³⁹ In entrambi i casi, però, il ruolo dei *kanji* è fondamentale, in quanto essi significano ciò che le parole non possono esprimere, disegnano, dipingono, ciò che dell'esperienza è essenziale, gli elementi che hanno dato vita all'epifania, fungono, direbbe T. S. Eliot, da correlativo oggettivo⁴⁰ e, perciò, da

³⁹ Watanabe S., 1974, pagg. 23-24.

⁴⁰ Per correlativo oggettivo si intende "una serie di oggetti, una situazione, una catena di eventi pronta a trasformarsi nella formula di un'emozione particolare". Eliot T. S. 1963, pag. 356.

elemento poetico per eccellenza. A tal proposito Muccioli scrive “lo *haiku* è visione, non descrive, ma lascia indovinare evocando con la parola e il simbolo pittografico che l’esprime fantasmi balenanti, come folgoramenti improvvisi nell’animo di chi legge.”⁴¹ E, a proposito dell’effetto dello *haiku* su un lettore occidentale, scrive anche “[lo *haiku*] è come un’improvvisazione buttata giù in fretta, simile a un abbozzo rudimentale, accennato appena con pochi, rapidi tratti di carbone o di matita da un artista”⁴² Si tratta, quindi, di un arte molto legata alla pittura, fatta di linee e di colori che sono rispettivamente i *kanji* e i suoni. L’esperienza viene non descritta, ma riproposta, ripresentata nella sua forma e nella sua essenza, grazie proprio al piano visivo. Un piano che rende espliciti tutti i mondi semantici in cui la parola si muove.

La scelta delle parole da rendere in ideogrammi all’interno di un componimento giapponese è importante, poiché sottolinea gli elementi principali, li lega tra loro, svela l’essenza degli elementi del dipinto e dell’esperienza stessa. Un esempio può essere questo haiku di Chiyojo:

声たてぬ時かわかれぞ猫の恋

Koe tatenu toki ka wakarezo neko no koi

⁴¹ Muccioli M., 1950, pag. XII.

⁴² Muccioli M., 1950, pag. XI.

Quando più la voce non s'ode	alta voce,
È forse ora di lasciarsi	tempo
Per i gatti in amore ⁴³	passione

In questo componimento solo le parole *voce*, *tempo*, *gatto*, *amore* figurano in *kanji* poiché essi costituiscono l'elemento ironico della poesia. Ad un primo sguardo, infatti, capiamo che il tema è l'amore tra i gatti, sentimento passionale, fisico, momentaneo, passeggero, e legato al suono. I soggetti protagonisti del rapporto amoroso sono i gatti, ma il verbo al modo imperativo, rende l'elemento voce non più espressione del miagolio, bensì elemento di identificazione tra uomo e animale. La voce, poiché ha la forma del linguaggio parlata è anche dell'uomo, il quale diventa, così, il vero oggetto della poesia. I *kanji* sono, quindi, usati in funzione metaforica al fine di suscitare l'ironia. Così come l'amore non è puramente etereo, duraturo e infinito per i gatti, così anche i sentimenti dell'uomo sono basati sulla fisicità e sull'immanenza. La risultante è l'idea che concepisce l'uomo in quanto essere bestiale. L'effetto ironico non sarebbe stato raggiunto senza la presenza della dominante visiva del componimento, il quale, proprio grazie al gioco di sottolineature, rimandi, denotazioni e connotazioni chiasmiche tra segni e significanti, ovvero tra le

⁴³ Trad. lett.: la voce non si alza più? Separarsi! L'amore dei gatti.

parole e i loro corrispettivi grafici, si rivela in tutta la sua arguta ironia.

Tradurre uno *haiku* mantenendo questa dominante vuol dire lasciare che il significato attraversi due diversi passaggi semiotici che devono restare disgiunti. L'unico modo per dare anche al lettore italiano la possibilità di fruire di questa simultaneità delle significazioni è lasciare la traduzione al margine, lasciando separati i due *momenti*. Restare al margine vuol dire disgiungersi, dislocarsi, partecipare alla significazione pur essendo in un altro luogo.

Questo tipo di traduzione non è nuovo alla letteratura giapponese, se consideriamo quel particolare corpo di testi che va sotto il nome di *syu-ten-bon* 朱点本 (libri con segni vermiglio) che danno inizio alla tradizione del *kanbunkundoku* 漢文訓読 (lettura giapponese dei testi scritti in caratteri cinesi). Gli *syu-ten-bon* sono, infatti, testi di origine cinese, prevalentemente buddisti, sui quali i giapponesi apponevano dei segni paragrafemici color vermiglio che servivano per facilitarne la lettura e la decodifica.⁴⁴ Alberizzi definisce infatti “questa peculiare attività linguistica simile alla traduzione, perché flette il contenuto di una lingua straniera verso quella autoctona”.⁴⁵

⁴⁴ Alberizzi V. L., 2006, pag. 37.

⁴⁵ Alberizzi V. L., 2006, pag. 35.

Lasciare la traduzione al margine è un modo per mantenere l'effetto pittorico. Le parole che restano al margine sono concetti presenti nel testo di partenza, ma che non ci sono o non sono chiari nel testo di arrivo e che fungono da direttive per la comprensione, in uno spazio che non è il verso della poesia, ma piuttosto il luogo percettivo delle sfumature dei colori (che rappresentano l'effetto della luce in un dipinto occidentale), o gli spazi bianchi che conferiscono pieno significato a ogni dipinto giapponese.

Anche nella traduzione, in questo modo, la poesia si avvicina alla pittura. Essa mantiene la propria qualità specifica di arte del guardare, del leggere e del sentire insieme. Nel momento in cui il testo di arrivo non mantiene tutte le connotazioni utili al fine di suscitare l'emozione la significazione resterà al margine, grazie all'ausilio di glosse che riporteranno i significati persi nel processo traduttologico. Il risultato sarà una significazione frutto dell'interazione delle connotazioni e delle denotazioni espresse dai termini di entrambe le colonne, i quali riporteranno tutti i significati presenti nel testo di partenza e ne emuleranno il processo semiotico, basandosi anche su un piano visuale della lettura. Così lo *haiku* in traduzione mantiene la sua essenza di arte dialogica e creativa.