

Maria Rosa Piranio

Sul rapporto tra haiku e natura, una proposta di  
traduzione visuale secondo le leggi della sezione aurea.

Selezione di poesie di Chiyojo

## Nome e forma. Poesia, traduzione

‘*My name means the shape I am -- and a good handsome shape it is, too. With a name like yours, you might be any shape, almost*’.<sup>1</sup> La provocazione che Humpty Dumpty lancia alla Alice di Lewis Carrol ci conduce in *medias res*, nel dilemma della poesia.

“Il mio nome significa la mia forma”. Il nome proprio è insostituibile, è se stesso, solo se precipita, immanente, nella propria forma. *My name*: ciò che ci designa e nomina è un suono e un segno, ma non basta. Corrisponde a una forma, anche quella unica, insostituibile. Il nome *Alice* designa la bambina impertinente e curiosa che attraversa con la sua (variabile) forma, il Paese delle meraviglie, ma potrebbe indicare qualunque altra bambina omonima, in altro luogo, in altra lingua.

La poesia tra le proprie caratteristiche rivendica da sempre quella della inscindibilità di senso e suono: il suo senso è la sua forma, la sua forma è il suo senso. Paul Valéry in *Poesia e Pensiero astratto*<sup>2</sup> utilizza l’efficace immagine del pendolo, eternamente oscillante tra senso e suono. La poesia vive di un ineffabile fondo oscuro, “un ritmo che oscuramente comincia a ticchettarci nella testa” (Valéry), e prende forma, però, solo attraverso la *techné*, la ferma disciplina del lavoro

---

<sup>1</sup> Carrol L., *Through the Looking Glass*, 2007, pag. 68.

<sup>2</sup> Valéry P., 1985, pag 125-144..

di poeta, la metrica, le norme, le forme entro cui o contro cui si costringe la sostanza magmatica dell'espressione.

La poesia è qualcosa di *fictus* e *factus*. Fittizio e arte-fatto, ma incontestabilmente soggettivo, vivente, dinamico. Il nodo non si scioglie. La poesia è una immanenza di 'nome' e 'forma'. In aggiunta al non-sense suggerito da Humpty-Dumpty, la poesia si pone come grande configurazione generatrice di sensi e plurimi livelli di lettura.

La poesia in traduzione sembra dunque a priori condannata dal verdetto dell'intraducibilità.

Questo è sempre vero, per tutte le traduzioni poetiche, già nel campo che potremmo chiamare intra-culturale delle lingue, letterature e tradizioni occidentali.

Nel vastissimo campo di studi sulla traduzione del testo letterario ci soccorrono, in modi diversi e complementari, soprattutto gli studi di Roman Jakobson, Antoine Berman e Henri Meschonnic.

Jakobson ci è utile per individuare i diversi livelli di un testo e le sue dominanti<sup>3</sup>. Nel linguaggio musicale la dominante indica la quinta nota di una scala, centrale dal punto di vista armonico e melodico. In analisi del testo essa indica la caratteristica essenziale dell'opera letteraria, intorno alla quale si costituisce il testo come sistema integrato (Jakobson 1935). È una componente fondamentale dell'analisi traduttologica, poiché sulla sua individuazione si

---

<sup>3</sup> Jakobson R., 1995, pag. 51-65.

basano la strategia traduttiva e la decisione di cosa tradurre nel testo e cosa nel metatesto. La dominante del metatesto è scelta anche in funzione del lettore modello. (Osimo 2004, p. 200). La questione delle dominanti ci aiuta a districare la matassa che rende un testo poetico un intreccio di fili tutti necessari alla trama.

La scelta delle dominanti da ‘salvare’ nella nuova ritessitura in traduzione può essere orientata da una etica della traduzione che, come insegna Berman, ci deve dare la consapevolezza del ‘luogo’ in cui ci troviamo come traduttori. E’ una traduzione etnocentrica, eurocentrica, normalizzante? O straniante? E’ una traduzione di ricerca, traduzione poetica che cerca mezzi perché significati anche latenti si manifestino?

In ogni caso, direbbe Meschonnic, dovremo mettere a punto una nostra “poetica della traduzione”, rischiando anche di andare contro le tradizioni consolidate del tradurre in un certo ambito. Le parole di Henri Meschonnic ci danno coraggio:

[...] Mentre la letteratura è invenzione permanente, dentro e contro le tradizioni, e non è riconosciuta che se tale, pena non essere niente, quella cosa epigonale del mercato dei libri, la traduzione è un campo di attività dove la tradizione è non solo più forte dell’invenzione, ma considerata la condizione stessa dell’esercizio e della riuscita. In letteratura, non ci sono ovvietà. Nella traduzione, certe ovvietà fanno la legge. È l’autorità innegabile dell’ovvietà che la traduzione funzioni nella lingua d’arrivo, dunque senza presunto ricorso alcuno alla lingua di partenza.

Proveremo, forti di questa osservazione, a cercare qualcosa che potrà anche suonare “scorretto” dal punto di vista delle “naturalità” della traduzione. Ancora Meschonnic:

La correttezza è l’obiettivo ossessionante del traghettatore. Il linguaggio d’arrivo, di conseguenza, è un linguaggio acquisito, conosciuto, passivo, già trasformato. È la sua contraddizione più forte con l’opera letteraria, che è tale solo se è, e resta, un linguaggio attivo, trasformatore.

Se la letteratura è linguaggio trasformatore, anche la traduzione, forse, potrà porsi nella medesima posizione:

davanti alla scelta tra mostrare la traduzione per quello che è, una traduzione, e nascondere questa vergogna, il traduttore è stato addestrato a cancellare tutto ciò che mostra che è una traduzione<sup>4</sup>.

In questo lavoro si cercherà di non nascondere, bensì esibire la natura di traduzione della traduzione. Il salto così ampio dalla naturalezza epifanica giapponese, in scrittura ideografica alla costruzione, anch’essa epifanica, ma mediata e costruita, della poesia alfabetica occidentale e in particolare italiana, non va nascosto, ma esibito. Il salto non è naturale, è faticoso e lascia dietro di sé scorie, tracce e schegge. La nostra traduzione porta i segni del passaggio, dice la distanza tra due mondi, e in questo modo li avvicina mantenendo la

---

<sup>4</sup> Meschonnic H., 1999, pag 86-88.

memoria e la consapevolezza di una differenza. Il paradosso di chi cerca la naturalezza, ci ricorda Meschonnic,

è che così si realizza e perpetua, senza saperlo, il mito di Babele. Perché la naturalezza cerca di sopprimere la differenza delle lingue, ne fa una cosa da nascondere, e questa differenza occultata ribadisce la diversità delle lingue come il male mitico del linguaggio.

La nostra Babele assomiglia di più a quella ricordata da Zumthor, un luogo in cui la differenza è un valore, un'occasione, non una punizione divina<sup>5</sup>.

Le sfide che normalmente una traduzione poetica pone al lettore e al traduttore stesso si moltiplicano nel momento in cui il passaggio non è solo interlinguistico ma anche radicalmente interculturale e in un certo senso, vedremo, intersemiotico. E' questo il caso dello haiku giapponese, che in questo lavoro di sperimentazione e ricerca metteremo alla "prova dell'estraneo" (Berman), cercando una nostra "poetica della traduzione"(Meschonnic) che tenga conto della "dominante" (Jakobson) visuale.

Il primo problema nella traduzione dal giapponese all'italiano è posto dalla resa dei *kanji*; essi implicano sistema di pensiero, un universo semantico molto ampio e spesso eccedente rispetto all'ambito di significazione della singola

---

<sup>5</sup> Zumthor P., 2003; cfr. anche Camilla Miglio, *Tra Babele e Pentecoste*, [www.lerotte.net](http://www.lerotte.net)

parola poetica in traduzione italiana <sup>6</sup>. L'ideogramma è formato da radicali e parti semantiche complementari, e si riferisce a un insieme di significanti che, contribuendo all'atto semiotico, si fondono in uno solo segno. Essi producono così un sintagma in grado di unire tutti i campi semantici nei quali si muove ciascun sema che lo compone<sup>7</sup>. Il processo di significazione dei *kanji*, quindi, non vede la mediazione della corrispettiva forma orale. Piuttosto si basa su un rapporto diretto tra l'idea e il segno grafico.

In un testo poetico in giapponese troveremo, quindi, una dominante in più rispetto alle cinque che caratterizzano i testi poetici della tradizione occidentale <sup>8</sup>: la dominante visuale. Ovvero la risultante di un processo di significazione basato su schemi cognitivi immediati e non cogitati<sup>9</sup>, in cui il campo semantico del *kanji* si dispiega alla vista del lettore giapponese in tutta la sua complessità e profondità. Ne risulta che la traduzione poetica dal giapponese in una lingua alfabetica richiede criteri di resa in parte diversi da quelli generalmente utilizzati nel processo di traduzione da altre lingue occidentali.

---

<sup>6</sup> Il sistema di scrittura giapponese è basato sull'uso di ideogrammi (*kanji*) e due sillabari (*kana*), di cui uno (*katakana*) è utilizzato nella traslitterazione di parole straniere, l'altro (*hiragana*) riguarda le parole di origine autoctona. Per approfondimenti sul sistema di scrittura giapponese cfr. Chaplin H. I. e Samuel E. M., 1967, pag. 7.

<sup>7</sup> Per approfondimenti sulla struttura dei *kanji* giapponesi cfr. Tollini, A., 1990, pag. 60-68.

<sup>8</sup> Osimo B., 2000, pag. 200.

<sup>9</sup> Moro A., 2006, pag. 145.

Resta il problema più generale, proprio di ogni traduzione di poesia: la restituzione di un difficile se non impossibile equilibrio di significante e significato, l'intreccio immanente di contenuto e forma, il pendolo che Valéry vedeva in moto perpetuo tra senso e suono<sup>10</sup>. Infatti, rendere la moltitudine di significati che vanno a configurarsi negli ideogrammi priverebbe il testo in traduzione la propria aura poetica, mentre ometterli farebbe perdere una buona parte della dominante semantica. Operare una scelta tra le due dominanti risulterebbe in ogni caso azzardato, date la forza connotativa dei *kanji* e la stretta connessione tra dominante semantica e dominante visuale. Marcello Muccioli, infatti, trattando delle difficoltà traduttologiche dal giapponese scrive:

Gli orientalisti stranieri che si sono cimentati con la poesia giapponese hanno seguito sostanzialmente due criteri... Alcuni hanno semplicemente tradotto in poesia. Ma a noi non è sembrato questo un criterio accettabile... il traduttore è costretto spesso ad allontanarsi troppo dal testo, col risultato di aver fatto non una traduzione, ma una parafrasi. Altri invece, e sono i più, si sono contentati di tradurre in prosa, in modo che ad ogni verso del testo giapponese corrispondesse, nel contenuto, un verso della traduzione. E noi abbiamo ritenuto di doverci attenere a questo criterio poiché offriva il

---

<sup>10</sup> Valéry Paul, 1985, pag 125-144.

vantaggio di poter meglio aderire all'originale e dava la possibilità di riprodurne, almeno con buona approssimazione, l'effetto lirico, anche se la traduzione non poteva presentare la forma alata del linguaggio poetico<sup>11</sup>.

All'altezza cronologica di questo intervento critico (1950) la soluzione alle difficoltà della resa venivano superate tramite la conversione del testo poetico in prosa. Si rende dunque il livello tematico, rinunciando alle dominanti ritmiche, foniche, timbriche, visuali, proponendo semplicemente una parafrasi.

Alcune forme poetiche giapponesi, come lo *haiku*, si basano sull'armonia e sull'equilibrio tra parole in *kana* e in *kanji*. Kana e kanji si alternano, dando evidenza agli elementi che contribuiscono maggiormente alla significazione. Perché quest'alternanza? Scrivere in ideogrammi tutte le parole di uno *haiku* aumenterebbe la distanza tra il lettore e l'opera, a detrimento della necessaria e auspicata naturalità espressiva. Il componimento ne risulterebbe quindi – secondo l'estetica e la poetica che regolano lo *haiku* – troppo cerebrale e poco comunicativo. Inoltre, come nota Shoichi Watanabe<sup>12</sup>, in una poesia di tradizione puramente autoctona – come appunto lo *haiku* o la *waka*, che nascono come espressioni poetiche del gusto tipico giapponese, non mediate da

---

<sup>11</sup> Muccioli M., 1950, Pag. XVI.

<sup>12</sup> Watanabe S., 1974, pag. 53.

alcuna tradizione straniera, non sarebbe funzionale e pertinente l'uso esclusivo di caratteri cinesi (*kanji*). Il discorso non riguarda solo l'identificabilità di una forma poetica con una memoria nazionale; si tratta anche di una consuetudine sociale. Sin dall'antichità, nota ancora Watanabe, un sistema pur rigidamente gerarchico come quello giapponese ha trovato un luogo simbolico di condivisione dello spazio sociale proprio nella fruizione di un certo tipo di poesia<sup>13</sup>, inteso secondo canoni molto diversi da quelli occidentali. Se nelle poetiche occidentali la natura della poesia si misura sui criteri della mediatezza, secondo principi di costruzione e tecnica, nella poesia giapponese contano l'immediatezza e la naturalezza. La poesia non è luogo dell'artificio ma occasione in cui gli uomini si scoprono uguali nell'esperienza e nella comunicazione dei sentimenti. Dato che in epoca Nara (710-784) il livello di alfabetizzazione non era alto, era importante garantire una certa semplicità: ecco l'origine della forma breve, semplice, immediata e non artificiosa<sup>14</sup>. Questi criteri di immediatezza e semplicità rispondono alla teoria dello *ame-no-oshihi-no-mikoto* (天忍日命), ovvero della vita che viene dal cielo, sulla quale si basano l'esperienza e la stessa forma poetica dello *haiku*. Esso, infatti, è la comunicazione di un'esperienza semplice che diventa

---

<sup>13</sup> Watanabe S., 1974, pag. 36.

<sup>14</sup> Watanabe S., 1974, pag. 37.

poetica nell'attimo in cui si rivela in quanto epifania. Tale esperienza, che potremmo paragonare all'*Erlebnis*<sup>15</sup> della tradizione ermeneutica occidentale, è influenzata dalla storia individuale e la sua espressione lascia sempre al lettore la libertà di elaborarla secondo la sensibilità plasmata da quello che Hans Robert Jauss chiama "orizzonte d'attesa" (*Erwartungshorizont*) personale. Lo *haiku*, quindi, non è il canto lirico di immagini e sentimenti ma una forza, una *vis* in grado di suscitare reazioni nel lettore tramite la visualizzazione di un fenomeno che si trasforma per via poetica in epifania.

Questo speciale tipo di fruizione spontanea, attiva ed epifanica si innesca a partire dalla struttura dello *haiku*, rigida e aperta nello stesso tempo. Esso, formato da tre parti rispettivamente di cinque, sette e cinque sillabe prive di chiusa, dà vita infine a una forma poetica dialogica.

Tradurre una configurazione lirica tanto semplice e, allo stesso tempo, rigidamente regolata, rivela tutti i nodi critici del passaggio interpretativo, non solo da un punto di vista linguistico, ma anche culturale, da una tradizione poetica a un'altra.

---

<sup>15</sup> Gadamer H. G., 1983, pag. 92.

## 1. Scelta del metodo e del *corpus* di traduzione

In questa ricerca abbiamo cercato di elaborare un nuovo metodo di traduzione. La pagina è stata visualizzata come spazio bianco da ripartire in campi. Ciascun campo, un ambito della percezione estetica. Una porzione di spazio preponderante, a sezione aurea, viene destinata alla traduzione poetica dello haiku. In margine, la zona stretta della sezione aurea, a destra, ospita invece una serie di parole, quasi glosse, che fungono da *input*<sup>16</sup> per una lettura aperta, potremmo dire strabica, multifocale e senza pretese di visione univoca, che svelerà il componimento nelle sue possibili, multiple letture, senza dover rinunciare al linguaggio poetico.

Il corpus sul quale abbiamo sperimentato il metodo è formato da una scelta di testi di Chiyojo. Vissuta XVIII secolo, figlia di un tessitore, Chiyojo cominciò sin da bambina a scrivere *haiku*, seguita da maestri come Shikō e Rogenbō. Sposò l'attendente di un samurai che morì a soli otto anni dal matrimonio, lasciandole un vuoto che permea tutta la sua produzione dei primi anni di vedovanza. Qualche anno dopo la morte del marito si ritira a vita monastica, rasandosi i capelli secondo il rituale buddista. Questa circostanza segna la stagione più matura della sua produzione poetica.

Nonostante la dolcezza e la perfezione stilistica dei suoi *haiku*, la si trova raramente nelle antologie e non è mai annoverata tra i maestri di questa forma. Le sue poesie sono dominate da un rapporto costante con la natura e sono spesso velate da una malinconia che

---

<sup>16</sup> Per input, in psicologia cognitiva, si intende quella serie di informazioni provenienti dall'esterno che vengono acquisite, trasformate ed elaborate dal soggetto e che restituiscono a loro volta output sottoforma di rappresentazioni della conoscenza, organizzata in reti semantiche e cognitive. Cfr. Ulric N., 1967, pag. 16.

accompagna versi capaci di seguire e suscitare agilmente la linea dello slancio vitale.

Gli *haiku* selezionati per questa silloge di traduzioni abbracciano le tre fasi della sua produzione e tutte e cinque le stagioni dell'anno<sup>17</sup>.

---

<sup>17</sup> Lo *haiku* che come vedremo è basato sulla scansione dell'anno secondo le stagioni, aggiunge alle quattro che conosciamo una quinta: il capodanno.

**Le stagioni di Chiyojo**  
**Selezione di Haiku**

滝の糸も細るや峰に蟬の声

*Taki no ito mo hosoru ya mine ni semi no koe*

A filo la cascata s'assottiglia

acqua, seta, freschezza

E in cima

Il canto della cicala

caldo, solitudine

In questo esempio il senso di lentezza è espresso, nel primo verso, amplificato dalla vocale iniziale, che diluisce la recitazione delle sillabe seguenti. Una traduzione letterale del testo giapponese (il filo della cascata si assottiglia), invece, ne avrebbe alterato il significato, dando un senso indefinito al ritmo. Il componimento è basato sul contrasto tra la lentezza dell'acqua e la sorpresa che coglie l'io lirico, sentendo il canto della cicala.

Sono due i piani percettivi evidenziati dal verso di cesura, che rende la *Kire-ji*. L'autrice sembra voltarsi verso il suono che proviene dalla cima della cascata, il canto di una cicala che genera la sensazione di solitudine che coopera alla significazione legandosi alla resa della calda atmosfera che era cominciata con l'assottigliamento del flusso della cascata. Si è reso perciò necessario un verso di cesura, per avvicinare lo sguardo al luogo dove si sposta l'attenzione, per passare dal piano della percezione visiva a quello dell'udito, per poi creare una chiusa veloce. Questo sembra il modo per rispettare il senso e il ritmo di questo *haiku*, che risulta evocativo e vicino all'originale più dell'alternanza di endecasillabi e settenari.

我裾の鳥も遊ぶやきそはじめ  
*Waga suso no tori mo asobu ya kiso hajime*

Indossando il kimono della festa  
plana con l'orlo  
L'airone che l'adorna

capodanno

Ancora una volta Chiyoyo sorride alle emozioni delicate e semplici che aprono il cuore, trova il calore durante il freddo capodanno.

I kimono del capodanno sono ornati da raffigurazioni di gru e aironi o altri uccelli che vivono vicino all'acqua e che, grazie al colore bianco che li contraddistingue e alla grazia con la quale si muovono sulle loro lunghe zampe, rappresentano l'armonia della natura e contraddistinguono la delicatezza della festività del capodanno. Proprio per rendere questo senso di leggerezza e di candida armonia, nella traduzione, ho ritenuto opportuno specificare il tipo di uccello che funge da perno del correlativo oggettivo, laddove i versi originali parlano di un uccello generico. Questi versi fotografano il tenero sorriso di una donna che sembra volare all'interno di una stanza con l'uccello raffigurato sul suo vestito. Un sentimento di leggerezza, simpatia e un senso di armonia col mondo.

隠すべきこともあれ也雉の声

*Kakusu-beki koto mo are nari kiji no koe*

La bellezza del fagiano.

Il verso.

A volte è bene nascondarlo

Questo *haiku* è fortemente ironico e difficile da tradurre. Le uniche parole scritte in *kanji* sono quelle tradotte con “nascondere” (隠), “fagiano” (雉) e “voce” (声). È chiaro che in evidenza sta la necessità di nascondere il verso, poco gradevole, del fagiano, che nella cultura giapponese è considerato uno degli uccelli più belli in natura. Il campo semantico in cui si muove il termine “fagiano”, però, in italiano non è simile a quello in cui si muove in giapponese, perciò la contrapposizione bellezza/bruttezza che investe i sensi della vista e dell’udito nel testo di partenza non era facile da rendere. Per questo motivo si è reso necessario palesare la bellezza del fagiano, piuttosto che lasciarla implicita, che avrebbe portato il rischio di perdere l’ironia, e, con essa, il senso del componimento.

L’unico modo per tradurre in maniera propria è spostare in un altro termine che si riferisse all’uccello, (per compensazione), le caratteristiche sottintese del fagiano, traducendo con “verso” (che richiama la poesia e il canto) in luogo di “voce”.

Inoltre i primi due *momenti* del componimento si sono allontanati dall’interlineare: “Penso che ci siano anche cose che si devono nascondere”). Infatti il suffisso *-beki* (dovere) è diventato “è bene” per rendere in traduzione la particella *mo* (anche) che si riferisce a “cose” avvicinandosi, così, ad uno delle locuzioni più ricorrenti tra le mogli, di tutto il mondo e di tutti i tempi.

朧夜や見届たもの梅ばかり

Oboroyo ya mitodoketa mono ume bakari

Sera di luna sfocata

Chiaro      si vede

Soltanto il susino

Tutti i lemmi di questo componimento sono in kanji, eccetto *mono* che vuol dire “cosa”, “oggetto”. Lo haiku si apre con la locuzione *oboroyo*, che letteralmente vuol dire “sera opaca,” e si riferisce alla luna quando, alta in cielo, sembra coperta da un velo che non ne rivela il contorno. Il kanji è infatti composto da due radicali: luna (月) e drago (龍), si dipinge quindi una luna misteriosa, la cui luce avvolge le campagne, ma non ne rivela la vera forma in una sera magica e malinconica, una sera di primavera. È questa serata, questa atmosfera quella sulla quale Chiyojo mette l’accento (che grammaticalmente vede la particella enfatica *ya* che segue *oboroyo*). *Mitodokeru* in giapponese moderno vuol dire “assicurarsi”, “accertarsi”, ed è formato dal kanji di vedere (見) e da quello di arrivare(届), quindi, letteralmente, significa “poter vedere”, “vedere chiaramente”, e funge da elemento contrastante all’indefinita luna, alla misteriosa atmosfera.

Un altro contrasto lo si trova al livello grafico nell’ultimo *momento*, nel quale troviamo *bakari* (“solo”, “solamente”) in *hiragana* e *ume* (“susino”) in *kanji*. Il contrasto nel testo di partenza era necessario, data la vaghezza del numero in giapponese che molte volte non distingue il plurale e il singolare.

In questo modo l’autrice disegna un quadro nel quale troviamo un solo elemento dai contorni chiari (l’albero) mentre tutto il resto appare immerso nella foschia di una notte di primavera. Con l’uso del termine “sfocata” riferito alla luna, alla sua luce, all’atmosfera, sono rimasta fedele al testo in giapponese mostrando al lettore italiano lo stesso quadro che Chiyojo mostrò qualche secolo fa.

あすの夜はねさせてくれよ蜀魂

*Asu no yoru wa nesasete kure yo shyokkon*

*Asu no yoru wa nesasete kure yo hototogisu*

Placa il tuo canto      domani

lasciami il sonno      della notte

Immobile anima

cuculo

In questo *haiku* sono presenti solo due parole in *kanji*: 夜 (sera) e 蜀魂 che letteralmente vuol dire “anima che resta immobile” e che, nella tradizione poetica, si riferisce esplicitamente al cuculo, tanto che poteva essere letto *hototogisu*, nonostante nessuna delle letture per i due *kanji* che lo formano gli si avvicini.

蜀 è l’ideogramma che richiama subito l’idea di “cuculo” ed è formato da un occhio su un grande corpo e un insetto, vuol dire “bruco” e in senso traslato indica l’uccello che vive sugli alberi e che, in quanto anima triste della notte, è diventato uno dei *topoi* letterari più importanti della tradizione letteraria giapponese.

Data l’estrema semplicità di questo *haiku* (che si presenta in giapponese in una forma che molto si avvicina a quella dialogica, con il verbo al modo imperativo seguito da una particella enfatica) si chiude con una locuzione spiccatamente poetica, nella traduzione si è reso necessario rendere questa compenetrazione di livelli tramite la divisione dei versi in emistichi. Il risultato è una concatenazione nel processo di denotazione e di rimandi che fonde la preghiera con l’esortazione e che connota l’uccello delle stesse caratteristiche che il testo di partenza le conferisce grazie all’uso dei *kanji* 蜀魂 in luogo della parola *hototogisu*, che viene riportata al margine della traduzione.

姫ゆりや明るい事をあちらむき

*Himeyuri ya akarui koto achira muki*

Splendide cose accadono

Ma altrove il viso volta

L'elegante liliu

In questo *haiku* troviamo tre *kanji*: 姫 (“principessa”), 明 (“luminoso”, “bello”), 事 (“cosa”). 姫 è solo la prima parte di *himeyuri*, che vuol dire lilius, letteralmente “la principessa dei gigli”. La scelta di rendere solo una parte della parola in ideogrammi serve alla connotazione dell’atmosfera che, grazie all’esplicitazione della caratteristica principale del fiore (quella che ha un ruolo importante nell’epifania) e della luminosità, appare subito distesa e suggestiva.

Tutta questa serie di denotazioni che compaiono nel piano visuale della significazione poetica, danno idea del principio estetico che rende bello il fiore. La luce (明), infatti, separa 姫 da 事, aumentando la distanza tra la quotidianità delle cose e la regalità dell’oggetto, che acquisisce bellezza proprio per la sua distanza dal quotidiano, dal popolare, grazie anche alla posizione (*achiramuki*) che viene esplicitata nell’ultimo *ku*. Al fine di rendere questo ideale estetico anche in italiano, ho ritenuto opportuno esplicitare la regalità della bellezza del fiore laddove non era palesato (se non dal *kanji*) nel testo in giapponese e di porre una distanza visiva (divisione in emistichi del secondo verso) tra il luogo in cui l’azione avviene (e che indica la quotidianità della vita) e il fiore stesso. Nel secondo emistichio, inoltre, ho inserito la parola “viso” non presente nel testo in giapponese per sottolineare l’atto del voltarsi e per sottolineare l’eleganza del movimento.

Seguendo, quindi, un processo di compensazione, sono riuscita a mantenere gran parte dei significati espressi dal piano visivo del testo di partenza. Proprio perché niente di importante per la fruizione della poesia è rimasto inespresso, non si è reso necessario palesare nessun concetto nella colonna al margine.

紅さいた口もわするるしみずかな

*Beni saita kuchi mo wasururu shimizu kana*

Labbra da rosa avea,

Ma financo il vermiglio ne scordò

Bevendo alla fonte

acqua fresca

In questo *haiku* troviamo solo due *kanji*: 紅 e 口. Il primo vuol dire “rosso”, “rossetto”, ma lo troviamo anche nel nome di un fiore tipicamente estivo (*benibana* 紅花, crisantemo selvatico) ed è seguito dal verbo *saku* (“fiorire” “sbocciare”). Il secondo significa “bocca”. La bocca, abbellita dal rossetto, è espressa con la metafora del fiore che in traduzione viene denotata tramite un tropo simile: la similitudine.

Nell’ultimo verso in luogo della locuzione “acqua di fonte/fresca” si è reso necessario introdurre il verbo “bere” al fine di rendere l’avidità che ha portato la donna a dimenticare anche il trucco. L’effetto che si ottiene è la stessa comicità che caratterizza il testo di partenza. Un effetto reso possibile dall’uso della terza persona, che rende il lettore in grado di assumere esclusivamente il ruolo dell’osservatore. Aumentare la distanza tra il soggetto della poesia e il fruitore è un artificio che rende possibile una certa ilarità che nel testo in giapponese è resa tramite la sorpresa significata da *kana*, frequente in molte tradizioni poetiche e prosaiche europee.

Il registro linguistico scelto per la traduzione è apparentemente alto, poiché, essendo in contrasto con la buffa situazione, serve a rendere il componimento comico, raggiungendo, così quel tipo di collaborazione tra forma e contenuto inaugurato da Shakespeare in sonetti come *my mistress*.

水影のもろもろ涼し夏の月

*Mizu-kaze no moromoro suzushi natsu no tsuki*

Notte d'estate

Ma sull'acqua riflessi

D'una freschissima luna

gioco di luci

In questo *haiku* troviamo quattro parole in *kanji*: 水影 (“riflesso sull’acqua”), 涼 (“fresco”), 夏 (“estate”) e 月 (“luna”). La ricorrenza del radicale di “acqua” (水 e シ), rimarcato dalla presenza di 月 (*topos* letterario che in poesia ricorre spesso per denotare freschezza) rasserena l’animo dopo l’afa della giornata appena finita. La sensazione di benessere e sollievo viene, nel testo in giapponese, suggerita proprio grazie alla sensazione di continuità, di alternanza di sole e luna, giorno e notte, afa e freschezza nella locuzione 夏の月 (luna d’estate). In italiano questo tipo di espressione non sarebbe poetica quanto lo è in giapponese, per questo motivo ho ritenuto opportuno utilizzare un artificio retorico che unisse in un unico verso (D’una freschissima luna, in cui “d’una” richiama per omofonia le dune del deserto) lo stesso tipo di contrapposizione che contraddistingue il testo di partenza.

Inoltre ho preferito inserire la parola “notte” laddove non è presente nel componimento in giapponese perché è un *topos* ricorrente nella lirica occidentale e richiama quell’idea di tranquillità, serenità e introspezzività che aiuta nel processo di compensazione poetica della traduzione.

虫の音に心も置ず降る夜かな

*Mushi no ne ni kokoro mo okazu furu-yo kana*

Il canto dei grilli

come pioggerella notturna

Senza tregua nel cuore

musica, suono

Nel primo verso della traduzione troviamo “grilli” in luogo del più generico “insetti” (虫). In italiano, infatti, il verso degli insetti è il ronzio, mentre nel testo in giapponese troviamo 音 che vuol dire suono e che troviamo in parole come “musica”. La musica, o il canto degli insetti, in italiano suonerebbe come una nota stonata in una *ouverture*; pertanto ho esplicitato in traduzione il nome dell’insetto al quale questo *haiku* allude, mantenendo la poeticità e richiamando le immagini di poesie notturne nelle quali è presente il canto dei grilli. L’elemento musica che assume un valore dominante nel componimento in giapponese, ho ritenuto opportuno sottolinearlo riportandolo al margine, tale che abbia la stessa importanza anche nel testo di arrivo.

Nella traduzione si è poi reso necessario invertire l’ordine degli ultimi due *momenti*, cosicché “senza tregua nel cuore” sia riferito alla pioggia e al canto dei grilli, rendendo così il sentimento di nostalgia e la sensazione di languore che pervadono il componimento di Chiyojo.