



*Esportazione  
di un modello poetico orientale.  
L'esempio dello haiku  
nella letteratura spagnola ultima*

di Giuliana Calabrese

Nada más bello:  
un poema que cruza  
siglos con pétalos.  
(Aurora Luque 2005:58)

Lo haiku è una rinomata forma della poesia giapponese che in Occidente, a partire dagli ultimi decenni dell'Ottocento, si trasforma in poesia colta legata alla modernità e alla moda esotista che in quegli anni si va diffondendo nell'ambito della letteratura modernista. Gli autori occidentali di tale periodo sentono la necessità di ricomporre le rovine di un passato pregno di stupore e di magnificenza e ciò permette loro di abbandonarsi all'immaginazione, intraprendendo anche un viaggio di ritorno verso il mito. Questa tendenza spiega, per esempio, l'attrazione per la Venezia o la Firenze rinascimentali, per le mitizzate Bisanzio o la Francia del XVIII secolo e, soprattutto, per l'Oriente.

Non è in queste pagine che voglio tracciare il percorso storico di un genere poetico, quello dello haiku appunto, dato che la bibliografia su tale argomento è molto vasta<sup>1</sup>; tuttavia, delineare una breve evoluzione storica e soprattutto geografica

---

<sup>1</sup> A questo proposito, uno dei primi e in assoluto più completi lavori a cui poter fare riferimento è quello di Reginald Horace Blyth, *Haiku* (1949), il primo dei quattro volumi di uno studio portato a termine nel 1952, in cui il genere poetico in questione viene portato sulla scena del mondo devastato



di tale forma di espressione poetica servirà ad accompagnare il discorso verso l'ambito delimitato della poesia spagnola contemporanea. Come si vedrà, è in questo particolare contesto che la forma dello haiku trova oggi una pratica degna di nota: partendo dallo stesso anelito orientalistico che aveva mosso i modernisti influenzando poi gli imagisti anglosassoni, i poeti spagnoli ancora oggi trovano nella scrittura dello haiku un cammino estetico attraverso il quale si raggiungono vette di significazione a dir poco sublimi.

Nonostante la proliferazione di valide letture critiche sul tema, è uno in particolare lo studio che voglio stabilire come punto di riferimento in questa parte introduttiva. Il saggio del giovane poeta barcellonese Josep María Rodríguez, *Hana o la flor del cerezo* (2007), vincitore nel 2006 del v Premio Internacional de Crítica Literaria Amado Alonso, nel corso di pochi anni è diventato un punto di passaggio obbligato per chiunque voglia affrontare l'argomento.

Oltre che come ottimo rappresentante del genere poetico in questione, Rodríguez, autore della raccolta *La caja negra* (2004), si dimostra valido studioso dello haiku, recuperandone le radici nella letteratura e soprattutto nella storia del Giappone fino a condurla all'immaginario modernista dei primi del Novecento, in cui la strofa giapponese appare legata all'esotismo e a un gusto raffinato esaltato dalla moda parnassiana e simbolista. Rodríguez propone nel suo saggio un'analisi attenta e molto ben documentata dell'influenza e dell'acclimatazione dell'arte poetica dei maestri giapponesi nelle letterature occidentali, partendo dall'ambito francese in cui operano Edmond e Jules de Goncourt, "los introductores del japonesismo en la literatura francesa, lo que equivale también a decir en Occidente" (Rodríguez 2007: 13-14), passando per quello anglosassone imagista fino poi ad arrivare a José Juan Tablada e agli esponenti della generazione spagnola del '27.

---

dalla seconda guerra mondiale con una profondità estetica e filologica che fino ad allora soltanto i grandi maestri giapponesi avevano dimostrato. Blyth approfondisce poi l'argomento in *A History of Haiku* (1964). In lingua spagnola, visto che si tratta dell'ambito su cui si è deciso di concentrarsi, sono indispensabili gli studi di Vicente Haya, allievo di Nagakawa Reiji e attualmente il massimo specialista in Spagna di poesia giapponese. Tra i suoi lavori relativi alla storia e alle caratteristiche poetiche dello haiku si possono leggere *El espacio interior del haiku. Antología comentada de haikus japoneses* (2004), *Saborear el agua. 100 haikus de un monje zen* (2004) ed *El corazón del haiku. La expresión de lo sagrado* (2002). Altri fondamentali punti di riferimento sono gli studi di Fernando Rodríguez Izquierdo, *El haiku japonés: historia y traducción. Evolución y triunfo del haikai, breve poema sensitivo* (1999) e di Pedro Aullón de Haro, *El jaiku en España. La delimitación de un componente de una poética de la modernidad* (2002). Infine, non si può prescindere dai saggi di Octavio Paz *Las peras del olmo. Tres momentos de la literatura japonesa* (1970), *La tradición del jaikú* (in *Los signos en rotación y otros ensayos*, 1971) e, soprattutto, la sua traduzione dell'opera di Matsuo Bashō *Sendas de Oku* (1971), con cui si dà avvio a una vera e propria rivitalizzazione occidentale dello haiku.



Come si diceva prima, però, il giovane studioso catalano individua nell'esperienza ispanica qualche differenza rispetto alla tradizione nipponica autentica. Nonostante la letteratura spagnola non sia estranea alle forme di poesia della brevità (la *soleá*, la *seguidilla* o la *alegría*, per citarne solo alcune), nei primi decenni del Novecento lo haiku resta ancora una poetica distante alla cultura spagnola e tale distanza non risiede tanto nella forma, quanto piuttosto nello spirito con cui gli autori dell'epoca si dispongono a mettere in pratica tale poetica. L'ingegnosità delle *greguerías* di Ramón Gómez de la Serna, per esempio, sembra condividere con lo haiku soltanto la brevità; l'aforisma, invece, seppur breve, presenta un elaborato messaggio concettuale molto lontano dall'immediatezza dello haiku.

Almeno all'inizio del xx secolo, perciò, nel mondo occidentale la forma dello haiku viene praticata con leggerezza, quando non come vero e proprio esercizio di stile, e nel 1936 l'avvento della Guerra Civile in Spagna non lascia spazio a questioni poetiche così apparentemente frivole.

Nella preziosa antologia *Alfileres. El haiku en la poesía española* (2004), anteriore al suo meritorio studio sulla storia dello haiku, Josep María Rodríguez spiega che questa forma di ispirazione giapponese riappare nel panorama ispanico soltanto intorno al 1970 grazie a una feconda concomitanza di fattori culturali, letterari e anche editoriali.

In primo luogo, nel 1970 viene pubblicato *Sendas de Oku*, un'antologia dei migliori esempi poetici del grande maestro giapponese dello haiku Matsuo Bashō, curata da Hayashiya Eikichi e Octavio Paz. È proprio quest'ultimo a rispolverare il ricordo dell'antica strofa orientale e ad apportarle "una carga de profundidad, inexistente hasta entonces en nuestro país, con la traducción de la obra de Matsuo Bashō y, sobre todo, con los artículos que encabezan la edición de *Sendas de Oku*" (Rodríguez 2004: xxvii).

Sempre in quegli anni si sviluppa il movimento della Beat Generation, che porta gli artisti ad allontanarsi dalla morale imperante e a cercare una nuova forma di comprendere il mondo (proprio come a fine Ottocento il mondo orientale viene trasformato in ideale da parte di coloro che nutrono discordia nei confronti della morale e delle convenzioni borghesi). La filosofia zen inizia a profilarsi come una delle possibili vie da percorrere e l'influenza di questa dottrina è facilmente individuabile nel movimento beat<sup>2</sup>, che istituisce il suo massimo rappresentante Jack Kerouac come uno tra i modelli da prendere come riferimento anche letterario.

Infine, Josep María Rodríguez spiega che in Spagna, in seguito alla pubblicazione di *Sendas de Oku*, sorge la preoccupazione di riempire il vuoto critico attorno allo haiku. Nel 1972 Fernando Rodríguez-Izquierdo, per esempio, pubblica *El haiku japonés: historia y traducción. Evolución y triunfo del haikai, breve poema sensitivo*

---

<sup>2</sup> Per approfondimenti su questo argomento si può leggere l'accurato e anche molto piacevole studio di Emanuele Bevilacqua (1994).



(Madrid, Guadarrama), che viene riproposto in una seconda edizione nel 1994 dalla casa editrice madrilenza Hiperión<sup>3</sup>. Questa volta il lavoro risulta decisivo per rendere popolare lo haiku in Spagna.

Si tratta, come risulta evidente, di fattori in un certo senso filologici che apportano un primo, considerevole contributo al recupero di una forma poetica ingiustamente considerata dagli occidentali come mero vezzo stilistico almeno fino alla fine della seconda guerra mondiale.

Tuttavia, va preso in considerazione un altro importantissimo fattore che contribuisce alla rivalutazione dello haiku – o, in generale, della cultura orientale – nelle letterature occidentali ed è quella che George Steiner definisce “nostalgia dell’Assoluto” (2000: pp) e che permette di comprendere lo haiku percorrendo il più fecondo – in questo caso – cammino della filosofia piuttosto che quello della letteratura, spagnola o ispanoamericana che sia.

Sicché, rispetto agli anni Settanta a cui si era giunti, facciamo un salto indietro nel tempo accompagnati da Steiner, che riflette sul vuoto morale ed emozionale lasciato nella cultura dell’Occidente dal declino dei sistemi religiosi istituzionali.

I fattori che Steiner indica come probabili cause del declino di tali sistemi costitutivi occidentali sarebbero, ritornando indietro di alcuni secoli: la nascita del razionalismo scientifico (in epoca rinascimentale), lo scetticismo e l’esplicito spirito laico dell’Illuminismo e infine il darwinismo e le moderne tecnologie della rivoluzione industriale. Le fedi cristiane, che avevano organizzato gran parte della visione occidentale dell’identità dell’uomo e della sua funzione nel mondo, di conseguenza perdono la loro presa sulla sensibilità umana e sull’esistenza quotidiana. Il nucleo centrale dell’essere morale e individuale dell’occidente viene colpito e inizia il suo progressivo sgretolamento, che lascia spazio soltanto a un immenso vuoto.

Per ovviare a tale condizione, sostiene Steiner, tra l’Ottocento e il Novecento sono state offerte alcune mitologie sostitutive, come il programma filosofico-politico di Marx, la psicanalisi di Freud e l’antropologia di Lévi-Strauss. Tutte e tre si propongono di spiegare la storia dell’uomo, la sua natura e il suo futuro: il marxismo culmina in una promessa di redenzione, Freud prospetta per l’essere umano un ritorno alla propria culla, la morte, e Lévi-Strauss profetizza invece un’apocalisse provocata dalla malvagità e dalla furia distruttiva dell’uomo. Tuttavia, anche queste tre “anti-teologie”, “meta-religioni” o “fedi sostitutive”, nel corso degli anni si sono dimostrate fallimentari e oggi Steiner le annovera come grandi chiese vuote.

Negli ultimi decenni dello scorso secolo, per tentare ancora una volta di rimediare alla costante crisi di senso dell’uomo moderno, ci si è dimostrati predisposti

---

<sup>3</sup> È proprio Hiperión, insieme a un’altra casa editrice di Madrid, Miraguano, ad avere il merito di importare in Spagna, e rendere quindi più accessibili, numerose raccolte poetiche giapponesi (ovviamente tradotte in castigliano).



ad alcune “vampate di irrazionale” (Steiner 2000: 112), quali l’astrologia, l’occultismo e le discipline orientali.

Steiner non risparmia parole taglienti per il “business” dell’astrologia o l’industria dell’occulto, entrambe “lobby della percezione extrasensoriale” (Steiner 2000: 53), e anche per l’orientalismo non usa mezzi termini:

La terza delle grandi sfere dell’irrazionalità potrebbe essere intitolata orientalismo. Non è nuova. Il ricorso alla saggezza orientale è abituale per la sensibilità occidentale dai tempi dei culti misterici greci alla massoneria e oltre. Registra una straordinaria impennata negli anni intorno al 1890. Ispira l’opera di Hermann Hesse, Carl G. Jung e, almeno in certa misura, di T. S. Eliot. Dalla seconda guerra mondiale in poi si è trasformata in una vera e propria onda di piena. [...] Tanka e guru, haiku e dharma. Un’iridescente esplosione di sciocchezze è entrata a far parte del nostro linguaggio corrente (Steiner 2000: 57-58).

Lungi dal voler ridurre la questione a una moralistica contrapposizione tra un bruto materialismo occidentale e una beatificata visione dell’oriente, come potrebbe sembrare, si può parlare di sciocchezze soltanto se gli elementi in questione sono prelevati da Oriente e importati in Occidente come semplici prodotti facilmente commerciabili e ingurgitabili senza che avvenga alcuna riflessione critica circa la loro alterità, come fa Steiner giustamente a proposito delle scorie dell’esotismo orientalista lavorate dai mercati dell’immaginario. Si tratterebbe di sciocchezze, dunque, perché si sarebbe al cospetto di altri involucri vuoti (da intendersi come vuoti, perché il vuoto, invece, possiede risvolti creativi non indifferenti dal punto di vista del pensiero orientale, come si vedrà) consumati dalla logica occidentale.

Se invece a tali forme orientali, come quelle poetiche per esempio, si tenta di applicare un senso occidentale – come viene fatto da coloro che praticano lo haiku in Spagna oggi – allora forse la questione va riconsiderata. Lo haiku, pertanto, può vedersi attribuire anche una certa difficoltà di messa in pratica: la difficoltà, però, non risiederebbe nel riplasmare una forma altra in un contesto a questa estranea, quanto nel trovare un senso (e non un’utilità o un fine, concetti estranei alla pratica della scrittura di haiku) che possa porsi come significativo. In questo caso, inoltre, l’aggettivo “significativo” andrebbe inteso con un’accezione linguistica di significato, che, insieme al significante (la forma) dello haiku, possano dare vita a un segno o, meglio ancora, a un simbolo<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> A questo proposito, risulta indispensabile la definizione di simbolo fornita da Ernesto De Martino, visto che anche lo studioso italiano la plasma nella stessa prospettiva apocalittica cui accenna Steiner con il riferimento a Lévi-Strauss nel brano sopra riportato. Il simbolo, per De Martino, è una “prospettiva del passaggio dalla natura alla cultura, come orizzonte di ripresa e di reintegrazione dei sintomi della crisi, [...] come via verso i valori. Il simbolo come prospettiva di origine e destino storicamente e culturalmente determinati, per entro la quale riprendere i rischi della crisi esistenziale,



Riprendiamo dunque la teoria esposta da Steiner: venendo meno la costruzione millenaria dell'identità umana e cercando di trovare una sorta di ancora di salvataggio nel pensiero orientale, uno dei modi possibili per ricostruire tale identità – almeno dal punto di vista della pratica poetica dello haiku ripreso dagli occidentali – potrebbe essere quella della dottrina zen (nella sua particolare chiave di lettura buddhista)<sup>5</sup>, che vede l'essere umano come parte del tutto. Lo haiku, in questo senso, si affermerebbe come simbolo estetico del tentativo di tale ricostruzione.

Riprendendo il ragionamento esposto sopra, il crollo delle mitologie e delle religioni ha lasciato un vuoto di senso. In un'ottica occidentale, tale vuoto è deleterio perché significa vacuità<sup>6</sup>. Anziché assumere di nuovo un atteggiamento che tenti di riportare al massimamente pieno, di riempire di nuovo tale vacuità, l'approccio dello haiku e del pensiero orientale è quello di dare senso al vuoto come infinità di possibilità. Se il mondo e la vita sono fugaci e transitori, l'unica cosa che l'uomo può fare è trovare nella transitorietà della natura una specie di redenzione estetica.

La stessa posizione di Steiner viene assunta da Umberto Eco nel 1959 con il saggio *Lo zen e l'Occidente*<sup>7</sup>, in cui lo studioso si chiede quali siano i motivi della fortuna dello zen nel mondo occidentale, tanto da trasformarlo in una "moda" o in un "fenomeno di costume", e come mai si amplifichino proprio dopo la seconda guerra mondiale (e perdurino anche in questo nuovo secolo, visto che Eco decide di riproporre il saggio anche nell'ottava edizione dell'opera, del 2009). La congiuntura culturale e psicologica che ha fecondato il terreno occidentale per importarvi le dottrine d'Oriente sono le stesse individuate da Steiner, ma quel che più interessa a Eco è individuare quali elementi dello zen abbiano potuto affascinare il mondo occidentale a tal punto da accoglierlo e tentare di acclimatarlo dentro di sé.

Scrivendo Eco che nello zen è presente un atteggiamento fortemente "anti-intellettualistico, di elementare e decisa accettazione della vita nella sua immediatezza, senza tentare di sovrapporvi spiegazioni che la irrigidirebbero [...], impedendoci di coglierla nel suo fluire libero, nella sua positiva discontinuità" (Eco 1976: 212). Ebbene, la "categoria del nostro tempo" è proprio tale discontinuità perché "la cultura occidentale moderna ha definitivamente distrutto i concetti classici di continuità, di legge causale e universale e di prevedibilità dei fenomeni" (Eco 1976: 212).

---

aprire il mondo dei valori della coscienza i sintomi cifrati e chiusi dell'inconscio, proteggere il trascendimento delle situazioni critiche, realizzare il 'messaggio' in ciò che è realizzabile". Da Ernesto De Martino, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali* (1997: 265).

<sup>5</sup> Cfr. Alan Watts, "El zen y las artes", in *El camino del zen*, (2006: 191-227).

<sup>6</sup> Cfr. Giangiorgio Pasqualotto, *Figure di pensiero: opere e simboli nelle culture d'Oriente* (2007).

<sup>7</sup> La prima versione del saggio risale, appunto, al 1959, ma Eco decide di mantenerlo anche nella seconda edizione di *Opera aperta* (2006) perché nota che i fenomeni culturali che la "moda" zen produceva nel '59 sono fervidi tuttora sia negli Stati Uniti, sia in qualsiasi altro posto in cui si manifestino forme di reazione all'ideologia dominante della civiltà industriale.





Se un discorso come questo è possibile, allora significa che tutti questi elementi della cultura contemporanea sono unificati da uno stato d'animo fondamentale: nel mondo contemporaneo, l'universo ordinato e immutabile di un tempo non è più il nostro e può creare al massimo un sentimento di "nostalgia" (è interessante notare come anche Eco utilizzi lo stesso termine di Steiner, nostalgia dell'Assoluto, appunto).

È proprio questo stato d'animo che Eco individua come fattore di crisi, che subentra perché sembra impossibile introdurre moduli d'ordine definitivi. Ed è proprio in questo punto che Eco nota come possa entrare in scena lo zen, dottrina grazie alla quale l'uomo acquisisce piena coscienza e, soprattutto, accettazione di tale condizione mutevole del mondo. In questa coscienza e accettazione risiede l'estrema saggezza:

La crisi eterna dell'uomo non nasce perché egli deve definire il mondo e non vi riesce, ma perché vuole definirlo mentre non deve. [...] L'uomo occidentale ha scoperto nello zen l'invito a realizzare questa accettazione rinunciando a moduli logici e operando solo prese di contatto dirette con la vita (Eco 1976: 213).

Una "presa di contatto diretta con la vita" è esattamente la funzione che svolgono gli haiku, tanto che è lo stesso Eco a citare Kerouac proprio a proposito di questa pratica poetica: "un genere di vecchia e nuova follia poetica zen [...] che è anche una disciplina mentale tipizzata nello haiku, vale a dire il metodo di puntare direttamente alle cose, puramente, concretamente, senza né astrazioni né spiegazioni" (Eco 1976: 215).

Proprio partendo dalle suggestioni di Kerouac, Eco vede come in alcuni ambiti dell'avanguardia americana lo zen serva più che altro a giustificare un atteggiamento etico di rifiuto della socialità conformata alle logiche dominanti (culturali o di mercato che siano) a vantaggio, invece, della creazione di una socialità spontanea in cui i rapporti si fondano su un'adesione libera (e utopica) e in cui ciascuno riconosca l'altro come parte di un unico corpo universale. Tuttavia, seguendo proprio l'indicazione di Eco, ci sono altre zone artistiche in cui si possono trovare influssi e influenze zen "più interessanti ed esatti" (Eco 1976: 217): più interessanti perché in questi ambiti artistici lo zen non serve tanto a giustificare un atteggiamento etico quanto piuttosto a creare e promuovere delle strategie stilistiche; più esatti proprio perché tale richiamo orientale può essere controllato su particolarità formali di una corrente o di un artista. È proprio questo, quindi, il caso dello haiku trasposto nella letteratura occidentale.

Prima di procedere nell'analisi specifica di alcuni esempi di haiku occidentale, e in particolare nella pratica dello haiku della poesia spagnola contemporanea, conviene fare ancora qualche incursione nel campo della filosofia, soprattutto per non correre il rischio di concepire le dottrine orientali qui chiamate in causa soltanto come pseudo-spiritualità a buon mercato, per giunta presentata come rimedio contro la stressante tensione delle dinamiche capitalistiche dell'Occidente.



Come accenna Eco rifacendosi alle avanguardie artistiche americane, e come fa anche il filosofo e illustre esperto di orientalismo Giangiorgio Pasqualotto nel volume *Tra Oriente ed Occidente* (2010), si può affermare che coloro che pongono maggiore attenzione all'esperienza orientale sono proprio gli artisti perché sono chiamati a "fare". Secondo Pasqualotto, infatti, visto che in Occidente il linguaggio poetico, filosofico o letterario ha esaurito la sua funzione, non resta che il gesto, l'azione. E l'arte, come azione allo stato puro – in quanto fine a se stessa – deve essere ridotta al massimo dell'essenzialità.

Secondo Roland Barthes (1984), inoltre, la cultura giapponese può svolgere un ruolo di trasformazione sul pensiero e sul linguaggio occidentali, tanto da poter permettere una reinvenzione delle categorie di significanti. Ecco le parole di José Manuel Cuartas Restrepo in proposito:

En la encrucijada del lenguaje, las reglas gramaticales soportan las cosmogonías, el mito, la epopeya y la novela, también la crítica y la filosofía, todos ellos descomunales e inútiles gigantes de la escritura y el ideal burgués en una realidad clasificada, jerarquizada, racionalizada (Cuartas Restrepo 1998: 106).

Con lo haiku, dunque, non si è al cospetto di una semplice forma poetica: vengono messe in discussione le categorie di percezione della realtà, che minano facilmente l'equilibrio del pensiero occidentale. La "sospensione del senso" auspicata da Barthes (Barthes 1984: 81) invita proprio alla decostruzione del linguaggio insita nel buddhismo zen. L'impero del senso, l'Occidente, "inumidisce di senso ogni cosa, alla maniera di una religione autoritaria che imponga il battesimo all'intera popolazione" (Barthes 1984: 81). La parola, invece, e insieme a lei il suo ingente valore connotativo, devono venire regolati. È per questo motivo che lo haiku non ha alcun valore connotativo, bensì mira a essere pura denotazione; pertanto, siccome "non vuole dire nulla", è illegittimo tentare di spiegarlo o di interpretarlo:

Decifranti, formalizzanti o tautologiche, le vie dell'interpretazione destinate qui da noi a svelare il senso [...] non possono dunque che sciupare lo haiku: perché il lavoro di lettura che vi è connesso è quello di sospendere il linguaggio, non di provocarlo (Barthes 1984: 84).

Lo haiku, dunque, tanto in Oriente come in Occidente, non deve descrivere mai e tantomeno definire. Lo haiku è il simbolo del vuoto per eccellenza, "ci fa rimemorare ciò che non ci è mai capitato; in esso noi riconosciamo una ripetizione senza origine, un evento senza causa, una memoria senza persona, una parola senza ormezzi" (Barthes 1984: 93).





Il concetto di vuoto, pertanto, si allontana dal suo significato occidentale di nichilismo per acquisire quello orientale (buddhista, per la precisione) di condizione di possibilità di tutti gli eventi.

Nello haiku, il vuoto si manifesta a tutti i livelli: in primo luogo lo haiku, come uno specchio – il simbolo di vuoto per eccellenza in tutte le scuole di pensiero buddhiste – non ha altra funzione che quella di rispecchiare la vita così com'è, senza dare alcun giudizio né commento, proprio come se fosse un'istantanea fotografica (Pasqualotto 2010: 95-96). Nello haiku, inoltre, si verificano sia un vuoto oggettivo che uno soggettivo. O meglio, per prima cosa, in una postmodernità occidentale in cui il soggetto è così martoriato e dilaniato, lo haiku offre una soluzione perché il soggetto è assente. Inoltre, il vuoto si manifesta anche a livello dell'evento: l'evento non accade, bensì è, è presente, e lo haiku lo registra.

Per risultare più comprensibile, la situazione del vuoto dello haiku può essere quasi spiegata in chiave grammaticale: il soggetto (poetico) non esiste e l'oggetto non agisce, bensì si limita a esistere e lo haiku (non il soggetto poetico né il poeta) registra proprio questa esistenza.

Il soggetto, per poter cogliere ed accogliere la genuinità dell'evento si rende vuoto di ogni intenzionalità sia intellettuale che sentimentale, al punto di rendersi equivalente all'evento. Allora non si può più parlare di due vuoti (quello del poeta e quello dell'evento) ma di un unico vuoto che si determina come poesia e come evento (Pasqualotto 2007: 109).

#### LO HAIKU NELLA POESIA SPAGNOLA CONTEMPORANEA

Come si diceva sopra, il genere dello haiku sta attraversando nella poesia spagnola contemporanea una fase di notevole fioritura, grazie soprattutto al lavoro critico e filologico della letteratura ispanica contemporanea, iniziato da Octavio Paz e portato avanti con grande accuratezza da studiosi come Pedro Aullón de Haro, Rodríguez Izquierdo, Vicente Haya e María Santamarina, tra gli altri. Inoltre, non si possono trascurare i grandiosi lavori di diffusione del genere che stanno svolgendo pagine web come [elrincondelhaiku.org](http://elrincondelhaiku.org), che "ha producido en castellano una auténtica escuela del haiku" (Haya 2008: 23):

El haiku tiene en Internet un terreno perfecto para la proliferación, hasta el punto de que el haiku en español es allí donde se publica en su mayor parte. [...] Desde que *El rincón del haiku*, página diseñada y mantenida por Luis Corrales, comenzará su andadura en 2001, muchos otros aficionados al haiku tomaron el relevo y fueron poco a poco creando y descubriendo lugares en la red desde los que impulsar la lectura y creación de este tipo de poesía (Alcántara LLaneras 2011: 472-475).



Inoltre, proprio grazie alla ricerca orientalistica e alla sua messa in pratica, la poesia spagnola si è potuta ripensare e sviluppare, intraprendendo un percorso che sarebbe stato impossibile senza l'influsso proveniente da Oriente:

No es posible estudiar las transformaciones de la poesía hispánica a principios del siglo xx sin considerar la influencia que en ese momento ejerció la poesía oriental en Occidente. El crítico Michel Edwards ha comparado el influjo del jaiku japonés en la poesía occidental con la popularidad del soneto entre los poetas del Renacimiento. La poesía oriental influyó el proceso renovador de la literatura europea por obra especialmente del jaiku, de la poesía zenista y de la poesía de Rabindranath Tagore (Juan Bahk 2008: p. 162).

Per giunta, tale evoluzione poetica è reciproca perché anche lo haiku giapponese, grazie alla pratica occidentale, può raggiungere altre vette: "El haiku evoluciona porque no es un arte de museo, y una de sus posibles evoluciones le vendrá de la mano de los occidentales que hayan llegado a calar hondo en él" (Haya 2008: 24)

I poeti spagnoli che praticano lo haiku cercano di mantenere viva la ricerca originale della bellezza, l'allusività e la precisione dello spirito poetico dello haiku tradizionale. Quel che si ricerca, dunque, non è la riproduzione della pura forma, bensì dello spirito dello haiku: "buscar no el jaiku japonés sino lo que persigue" (Cardona 2010: 31) vuol dire mettere in pratica un processo estetico che mira a creare un'immagine pura sprovvista di commento. A tale esperienza estetica parteciperanno il contesto, il poeta e il lettore insieme, che danno vita al cosiddetto "momento jaiku" (Cardona 2010: 32)<sup>8</sup>, il distanziamento intellettuale, il momento in cui si sfumano le frontiere tra temporalità ed eternità e l'oggetto osservato e quello osservante diventano un'unica cosa.

Il tentativo occidentale di plasmare un'esperienza estetica, quindi, è equivalente a quello praticato dai poeti d'Oriente e le differenze tra lo haiku orientale e quello occidentale (spagnolo, in questo caso) derivano soltanto dal contesto in cui lo haiku occidentale si produce. Come si vedrà, in primo luogo si tratta spesso di un contesto urbano e inoltre anche di un contesto in cui gli archivi culturali<sup>9</sup> sono nettamente

---

<sup>8</sup> Riprendo questo concetto da María Elsy Cardona (*José Corredor-Matheos, Aurora Luque y Ricardo Virtanen: tres aproximaciones españolas al haiku japonés*), ma sarebbe più corretto, come fa la stessa autrice, rifarsi ai cosiddetti dieci comandamenti dello haiku neoclassico, stabiliti dal World Haiku Club, in cui il momento haiku viene denominato "connessione zen".

<sup>9</sup> Per archivio culturale, facendo riferimento alle teorie di Boris Groys, si intende una creazione artistica che viene interpretata e poi integrata nella memoria culturale collettiva. A tale nuova creazione artistica, dunque, si concede la possibilità di essere ricordata e, nei casi più meritevoli, tramandata (Boris Groys 2005).



diversi da quelli giapponesi (mi riferisco, per esempio, all'antichità classica). Di conseguenza, è ovvio che le forme tangibili prodotte avranno delle evidenti diversità rispetto alla tradizione orientale, ma l'approccio estetico con cui i poeti spagnoli creano i loro haiku non si distingue nel passaggio da Oriente a Occidente. Come spiega il poeta e accademico Vicente Haya, infatti, con lo haiku praticato dai poeti spagnoli non si tenta di trapiantare in Spagna la spiritualità giapponese (oppure orientale in generale), bensì si crea un modo specifico e universale di avvicinarsi al sacro che, se è reale, non ha nazionalità (Haya 2008: 23).

Inoltre, è indubitabile che, proprio grazie all'influsso delle dottrine e del pensiero orientale (soprattutto del buddhismo, dello zen in particolare)

gran parte degli artisti [abbia] assorbito questa legge che prevede la drastica riduzione della presenza dell'ego all'interno del proprio lavoro, per cui l'opera risulta tanto più riuscita quanto meno sono presenti i segni della soggettività dell'artista. Uno degli esempi più noti a questo riguardo è quello della poesia di Bashō, ritenuto il più grande scrittore di haiku (Pasqualotto, 2010: 35).

Quando non è presente alcun riferimento diretto alla soggettività dell'artista, il componimento risulta essere simile a una registrazione fotografica, in cui l'osservatore è chiamato a interpretare l'immagine che vede nella fotografia. Pasqualotto definisce tale situazione "eclissi della soggettività" (Pasqualotto, 2010: 35). Allo stesso modo lo haiku – una delle cui costanti deve essere proprio l'assenza dell'io poetico – fa in modo che il lettore venga portato alla sua lettura-contemplazione e che, di conseguenza, contribuisca alla creazione di senso.

Quel che comporta la grande differenza tra il mondo orientale e l'Occidente è il fatto che la cultura e la società occidentale fondino tutto sull'individualismo, ovvero sull'io e sull'altro visti come enti separati; l'Oriente, al contrario, fonda se stesso e tutta la sua cultura sull'idea di comunità, in cui non esistono più l'io e l'altro ma l'io con l'altro. Questo stato particolare di comunità, di io con l'altro, da un punto di vista occidentale potrebbe essere inteso come annichilimento dell'io. Nell'ottica del pensiero orientale<sup>10</sup>, invece, significa superamento dell'io, ovvero: il riferimento all'io rimane, ma dev'essere relativizzato in relazione a quanto lo circonda. O meglio, utilizzando parole più semplici (e forse spesso pronunciate alla leggera): l'io è soltanto una parte del tutto.

Ecco alcuni esempi in proposito:

Frente al invierno

---

<sup>10</sup> È in particolare il buddhismo la dottrina che mira al superamento dell'io inteso come centro compatto, unico e indipendente a cui relazionare tutto, tutti e tutta la vita. Su tale idea di io, infatti, si radica la passione, intesa come sofferenza fisica o spirituale (Pasqualotto 2008).



Tu pura persistencia,  
árbol desnudo.  
(Cereijo 2002: 64)

ASTRO NOCTURNO

La noche vuelve  
A inundarme de luz.  
Tú eres la noche.  
(de Cuenca 2002: 65)

HOY

Piso el tiempo,  
red de ferrocarril  
bajo la nieve  
(Pardo 2002: 18)

Niebla en el bosque.  
Temblando oigo el chasquido  
de lo invisible.  
(Parra 2002: 94)

Cada hombre cruza  
una calle distinta  
frente a mi casa.  
(Prado 2002: 95)

Una delle regole per la composizione dello haiku è il riferimento alla natura, per giunta sottolineato dall'uso di una parola o di un elemento che richiami la stagione e che permetta di esprimere le emozioni a essa correlate. In Spagna una delle tendenze più diffuse che è andata caratterizzando lo haiku occidentale è quella di sostituire l'ambiente naturale con uno urbano. Lo haiku urbano può essere definito semplicemente come "un haiku de la ciudad, haiku que sustituye el árbol por la farola y la hierba por el asfalto" (Alcántara LLaneras 2011: 482).

Ancora una volta, gli stimoli sono arrivati dalla rete e in particolare dalla pagina curata da Israel López Balán, *Asfalto mojado*, risorsa non più aggiornata ma che propone un ricco archivio di bibliografia e di creazioni poetiche da cui poter attingere. L'impulso più potente alla pratica dello haiku urbano, però, arriva ai poeti spagnoli ancora una volta da una raccolta, *Gotas negras* di Andrés Neuman (2003):

Persecución.  
En el retrovisor



la luna llena.  
Contra los postes  
el tronco de la lluvia  
se hace astillas.  
(Neuman 2002: 91)

Gli esempi di haiku urbani in castigliano sono pressoché infiniti, ma basterà citarne alcuni per notare come il processo creativo ed estetico siano identici a quelli dello haiku orientale.

Lluvia de otoño.  
Debajo del alero  
una paloma.  
(Alcántara 2002: 53)

Juegos de damas.  
Sobre el asfalto negro  
copos de nieve.  
(Alcorta 2002: 54)

Come si può notare, viene mantenuto il ricorso a elementi naturali, tanto che nel primo degli haiku riportati è presente addirittura la luna, il tipico simbolo orientale dello scorrere del tempo (probabilmente per il rimando agli antichi calendari lunari cinesi e giapponesi). La contemplazione di una luna perfetta, di solito, è anche il simbolo dell'illuminazione buddhista: "Todas las cosas tienden a lo transitorio y a la inestabilidad menos la luna, que cada noche vuelve para ofrecernos su llama encendida" (Rodríguez 2007: 77).

Nell'ultimo degli haiku qui proposti, però, si può notare come venga utilizzato uno strumento tipicamente occidentale, ovvero il ricorso alla metafora, come spiega Barthes:

noi abbiamo due modi per evitare al discorso l'infamia del non-senso e sottomettiamo sistematicamente l'enunciato [...] all'una o all'altra di queste significanze (ovvero la fabbricazione attiva di segni): il simbolo e il ragionamento, la metafora e il sillogismo. Lo haiku [...] è attirato in un tipo o nell'altro di questi due imperi del senso (Barthes 1984: 81-82).

In questo caso, il processo di metaforizzazione permette al lettore la creazione – nella sua mente – di un'immagine. L'unione tra significante orientale (la forma dello haiku) e significato occidentale (il processo di metaforizzazione tra due elementi, quello urbano dell'asfalto e quello naturale della neve) crea un segno universale, lo



haiku, appunto: si evoca la fruizione di un'esperienza e il lettore diventa parte attiva creando e visualizzando nella sua mente un'immagine suggeritagli dallo haiku.

Come in questo esempio, ce ne sono moltissimi altri in cui Oriente e Occidente si uniscono nella forma artistica dello haiku dando vita a simboli pressoché universali. È il caso degli haiku urbani di Ángel Aguilar, compresi nella sua significativa raccolta *Haikus del parque* (2002):

Paseo central.  
Los álamos se inclinan  
y me abrazan.  
(2002: 52)

Anche in un contesto cittadino o metropolitano, dunque, si può recuperare la natura, che in esempi come questo, crea addirittura una volta arborea che abbraccia l'essere umano facendolo sentire parte del tutto. Va notato, però, che anche in casi come questo, l'Occidente fa sentire il peso della condizione di crisi in cui si trova: il parco che permette i momenti estetici dello haiku (*Haikus del parque*, appunto) è pur sempre un'enclave in un ambiente urbano, dunque l'essere umano fa parte di un tutto isolato all'interno di una città. Che sia questa una manifestazione tangibile del senso di irriducibile dualità costantemente sofferta dall'uomo occidentale?

Infine, l'esempio degli haiku proposti da Aurora Luque e da Manuel Lara Cantizani spiega alla perfezione il ruolo interpretato dall'influsso della poesia orientale sulla letteratura occidentale postmoderna pregna dei suoi archivi culturali.

Nel suo processo di scrittura di haiku, l'andaluso Lara Cantizani ha coinvolto anche alcuni allievi dei suoi corsi di scrittura creativa, le cui creazioni sono state poi raccolte nei volumi *Once de marzo. Antología de haikus desde Lucena* (2004), relativi al tragico e purtroppo famoso avvenimento madrileno, *Haikus de mal amor* (2005), ispirati alle violenze domestiche subite dal genere femminile, e, infine, *Deshielo en primavera* (2006), diviso in quattro blocchi tematici che coincidono con le quattro stagioni e i quattro elementi della natura e che si addentra nell'argomento dell'ecologia, con la comparsa epilogale di un dirompente quinto elemento, la sporcizia, entità antipoetica per eccellenza ma con grande forza evocatrice.

I temi di Lara Cantizani sono quelli che dilaniano l'uomo postmoderno, a cui spesso si trova una soluzione palliativa, come nell'esempio seguente:

LA BORRACHA ELEGANTE  
Mar de bohemia  
Que se bebe tus labios.  
Cristal suicida.  
(2004: 20)





La raccolta più rappresentativa degli haiku di Lara Cantizani, però, è *El invernadero de nieve* (2007), che si presenta con una struttura tripartita: la prima parte, intitolata "Charcos", contiene una serie di haiku senza titolo; la seconda, "Lagos", è un insieme di haiku "individualizzati" ciascuno con un titolo proprio; la terza, "Mares", comprende invece una serie di poesie più lunghe e scritte con il ricorso al verso libero.

La maggior parte degli haiku composti da Lara Cantizani offre una pennellata descrittiva del mondo consumistico, effimero e fondato sull'immagine, anche se sempre collegato a un'esperienza personale. A volte, però, si mette in atto un distanziamento attraverso l'umorismo e l'ironia, ma anche per mezzo del recupero del mito e delle tecniche espressive tipiche di forme classiche come quella dell'epigramma.

Ecco esempi in proposito tratti da *El invernadero de nieve*:

CONCIERTO SIN ORQUESTA

Los pajarillos  
ocultos en las copas.  
Por ellos brindo.  
(2007: 48)

OXÍMORON MARINO

De dulce sal,  
la Mirada serena  
de la sirena.  
(2007: 48)

Oppure la serie "Haikus de haikus", il cui primo esempio è proprio la definizione stessa dello haiku, un "qui" e "ora":

Aquí y ahora,  
tus labios en mis labios  
parecen haikus.

O ancora l'istantanea seguente, che porta alla memoria reminiscenze topiche come il mito di Ero e Leandro:

Costa sin faros  
Que empapa tu almohada  
de acantilados.



Anche nel caso della poetessa spagnola Aurora Luque la letteratura critica è molto ampia<sup>11</sup>, anche perché non si dedica alla pratica esclusiva dello haiku ma, come quasi tutti i poeti spagnoli considerati in queste pagine, la sua poesia contempla anche molte altre forme; tuttavia qui ci si concentrerà soltanto sulle sue raccolte di haiku: *Haikus de Narila* (2005) e la parte intitolata "El jardín de Filodemo" contenuto nella raccolta *La siesta de Epicuro* (2008).

Gli *Haikus de Narila* o, come preferisce chiamarli l'autrice, "microbucoliche", sono fedeli allo spirito originale dello haiku, però

la fidelidad es necesariamente "mínima" ya que estas microbucólicas van más allá del "epicureo elogio del instante". Se atreven a retar la tradición y a crear una ventana a través de la cual observar el miedo, la injusticia, la contaminación, todos elementos humanos hermosamente entretnejidos con elementos naturales como la lluvia, el desierto, el mar. Otros transgreden las fronteras entre oriente y occidente, entre lo clásico y lo contemporáneo, entre objeto y creador, naturaleza y arte y lo hacen en medio de los perfumes de verano, de los sonidos más sutiles, de luces y sabores, del olor de la tierra y de las caricias de la atmósfera. Reto y transgresión sí, pero animados por la naturaleza, esa presencia infalible en el haiku, "esa arcadia transmutada en impermanente sendero a la intemperie". (Cardona 2007: 65)

Rimandi a tale atteggiamento di "trasgressione delle frontiere" (la contemporanea fedeltà allo haiku classico combinato con l'animo postmoderno) sono, per esempio, i seguenti haiku:

Tarde tenue.  
Se pierden en invierno  
solores de la caja de acuarelas.  
(2005: 58)

Invierno. No sé si mendigar  
a la luna de arriba  
o a la niña de ayer.  
(2005: 59)

MIEDO

La lluvia inunda la calle.  
El trueno y el relámpago

---

<sup>11</sup> Si possono leggere, rimanendo nell'ambito concreto dello haiku, i saggi di María Elsy Cardona, José Corredor-Matheos, Aurora Luque y Ricardo Virtanen: *tres aproximaciones españolas al haiku japonés* e di Josefa Álvarez, *'La siesta de Epicuro' de Aurora Luque: hedonismo vital y valoración a través del haiku*, entrambi contenuti nel volume curato da Joan Torres Pou (2010: pp. 31-48 e 49-63)



el cuarto de la niña  
(Luque 2005: 58-59)

Nella sezione “El jardín de Filodemo” (della raccolta *La siesta de Epicuro*, come si diceva prima) si può apprezzare invece il parallelismo tra la rivendicazione epicurea di cui si fa portavoce Aurora Luque e alcuni atteggiamenti del buddhismo zen: “budistas y epicureos derivan la experiencia sensible como base de todo conocimiento y, por tanto, la existencia cierta de su dolor y su opuesto, el placer” (Álvarez 2010: 51). In queste composizioni, inoltre, si può notare una maggiore fedeltà allo spirito dello haiku, senza trasgredire con incursioni nel postmoderno. A tale fedeltà si aggiunge anche una specie di lealtà ritmica<sup>12</sup> alla brevità dello haiku classico, talvolta perfino realizzata affidandosi a termini onomatopeici:

Antiguo agosto.  
El pai-pai de la abuela  
quizá la luna.  
(Luque 2008: 48)

L’invito a godere del momento, inoltre, “adquiere pleno significado en un presente sin rumbo en el que tanto el hombre como su entorno van perdiendo su sentido” (Álvarez 2010: 57):

Las estaciones  
dimiten de sí mismas  
Enero quema.  
(Luque 2008: 57)

Al sol despide

---

<sup>12</sup> Una tra i pochi studiosi del genere dello haiku che fa riferimento alla forma metrica come prima, grande differenza tra Oriente e Occidente è Maria Rosa Piranio nel suo splendido studio *Haiku. Estetica e poetica* (2010). Dice l’autrice del saggio che tale differenza viene raramente presa in considerazione perché ormai data per assodata, ma bisogna pur sempre tenere presente la forza semantica dei logogrammi orientali, mentre le lingue occidentali – servendosi di sistemi di scrittura alfabetici – sono costrette a cambiare le tecniche di costruzione dell’immagine. Un’altra convenzione eurocentrica, ormai troppo spesso data per scontata, è il verso. Dice Piranio: “La letteratura critica occidentale usa considerare lo haiku un componimento poetico di diciassette sillabe, suddivise in tre versi, rispettivamente di 5/7/5. Definire versi le tre parti di cui questa forma si compone è [...] una convenzione euro-centrica, che tende ad accostare lo haiku alla nostra tradizione” (Piranio 2010: 7). Sicché quel che viene semplicisticamente definito come verso, secondo Piranio sarebbe meglio definibile come “momento” o “unità di significato” in cui spesso viene addirittura trascurato il verbo. Studiandolo dal punto di vista formale, dunque, lo haiku si afferma ancora una volta come vero e proprio stadio della rivelazione epifanica attraverso cui si può raggiungere la verità delle cose, come avviene con il buddhismo zen.



Una estela rosada:  
sobras de avión.  
(Luque 2008: 59)

È plausibile, dunque, inserire lo haiku nell'esigenza di trovare alternative di dicibilità del mondo: la maniera di rappresentare artisticamente un mondo in cui la ragione ha creato strumenti che porteranno e hanno portato all'implosione del mondo su se stesso, non funziona più. Si potrebbe addirittura azzardare, quindi che il fine e il movente dell'influsso orientalistico sulla letteratura non è più soltanto estetico, ma forse sta diventando soprattutto etico.

L'arte – e in questo caso particolare l'arte poetica – può essere, come afferma De Martino (1997: 473-474), un modo di recuperare gli eventi minacciati dall'irrigidimento e dal caos, ed è quindi un "modo di curare e di guarire il sempre possibile ammalarsi degli oggetti" ma anche un proporsi come antidoto all'umana "nostalgia dell'Assoluto".

## BIBLIOGRAFIA

AGUILAR, Ángel, «Paseo central...», in RODRÍGUEZ, Josep María (ed.), 2002, *Alfileres. El haiku en la poesía española última*, 4 Estaciones, Lucena, p. 52.

ALCÁNTARA LLANERAS, Félix, *Haiku y Ciberhaiku. Difusión y práctica del haiku español*, in BARLÉS BAGUENA, Elena e David ALMAZÁN (eds.), 2011, *Japón y el mundo actual*, Prensas Universitarias, Zaragoza, pp. 471– 488.

ALCÁNTARA LLANERAS, Félix, «Lluvia de otoño...», in RODRÍGUEZ, Josep María (ed.), 2002, *Alfileres. El haiku en la poesía española última*, 4 Estaciones, Lucena, p. 53.

ALCORTA, Carlos, «Juego de damas...», in RODRÍGUEZ, Josep María (ed.), 2002, *Alfileres. El haiku en la poesía española última*, 4 Estaciones, Lucena, p. 54.

ÁLVAREZ, Josefa, "La siesta de Epicuro" de Aurora Luque. *Hedonismo vital y valoración del instante a través del haiku*, in TORRES-POU, Joan (ed.), 2010, *Orientalismos. Oriente y occidente en la literatura y las artes de España e Hispanoamérica*, Florida International UP, Barcelona, pp. 49-63.

AULLÓN DE HARO, Pedro, 2002, *El Jaiku en España. La delimitación de un componente de una poética de la modernidad*, Hiperión, Madrid.

BAHK, Juan W., 2008, "La influencia del jaiku oriental en la literatura hispánica moderna", *Studi ispanici*, 33, pp. 161-177.

BARTHES, Roland, 1984, *L'impero dei segni*, Einaudi, Torino.

BEVILACQUA, Emanuele, 1994, *Guida alla Beat Generation. Kerouac e il rinascimento interrotto*, Theoria, Roma/Napoli.

CARDONA, María Elsy, José Corredor-Matheos, Aurora Luque, y Ricardo Virtanen. *Tres aproximaciones españolas al haiku japonés*, in TORRES-POU, Joan (ed.), 2010,



*Orientalismos. Oriente y occidente en la literatura y las artes de España e Hispanoamérica*, Florida International UP, Barcelona, pp. 31-48.

CEREIJO, José, «Frente al invierno...», in RODRÍGUEZ, Josep María (ed.), 2002, *Alfileres. El haiku en la poesía española última*, 4 Estaciones, Lucena, p. 64.

CUARTAS RESTREPO, Juan Manuel, 1998, *Blanco, rojo, negro. El libro del haiku*, Universidad del Valle, Programa Editorial, Cali.

DE CUENCA, Luis Alberto, *Astro nocturno e Psalle et sile*, in RODRÍGUEZ, Josep María (ed.), 2002, *Alfileres. El haiku en la poesía española última*, 4 Estaciones, Lucena, p. 65.

DE MARTINO, Ernesto, 1997, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, introduzione ed edizione di Clara GALLINI e Marcello MASSENZIO, Einaudi, Torino.

ECO, Umberto, 1986, "Lo Zen e l'Occidente", in *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milano, pp. 210-234.

FUENTE BALLESTEROS, Ricardo de la, *Hakai e avanguardia spagnola*, in MORELLI, Gabriele (ed.), 1994, *Ludus. Gioco, sport, cinema nell'avanguardia spagnola*, Jaca Book, Milano, pp. 101-112.

HAYA, Vicente, 2004, *El espacio interior del haiku. Antología comentada de haikus japoneses*, Aixa, Barcelona.

–, 2008 (invierno), El haiku nos muestra la naturaleza tal cual es. Se trata de mostrar la naturaleza, no de explicarla. Entrevista a cargo de Dionisio Romero, *Agenda viva*, pp. 23-27.

LANDEIRA, Joy, *Jaiku. El género español del siglo XX*, in TORRES-POU, Joan (ed.), 2010, *Orientalismos. Oriente y occidente en la literatura y las artes de España e Hispanoamérica*, Florida International UP, Barcelona, pp. 21-29.

LARA CANTIZANI, Manuel, 2007, *El invernadero de nieve*, Barcelona, DVD.

LUQUE, Aurora, 2005, *Haikus de Narila*, Publicaciones de la Antigua Imprenta Sur, Málaga.

–, 2008, *La siesta de Epicuro*, Visor, Madrid.

NEUMAN, Andrés, *Gotas Negras* <<http://asfalto-mojado.blogspot.it/>> (DATA)

–, «Persecución», in RODRÍGUEZ, Josep María (ed.), 2002, *Alfileres. El haiku en la poesía española última*, 4 Estaciones, Lucena, p. 91.

PARDO, Carlos, 2002, *Desvelo sin paisaje*, Diputación Provincial de Málaga/Pre-Textos, Málaga/Valencia, p.18.

PARRA, José Luis, *Haikus de otoño*, in RODRÍGUEZ, Josep María (ed.), 2002, *Alfileres. El haiku en la poesía española última*, 4 Estaciones, Lucena, p. 94.

PASQUALOTTO, Giangiorgio, 2007, *Estetica del vuoto: arte e meditazione nelle culture d'Oriente*, Marsilio, Venezia.

–, 2007, *Figure di pensiero: opere e simboli nelle culture d'Oriente*, Marsilio, Venezia.



–, 2010, *Tra Oriente ed Occidente. Interviste sull'intercultura ed il pensiero orientale*, a cura di Davide De Pretto, Mimesis, Milano – Udine.

PAZ, Octavio, 1970, *Las peras del olmo. Tres momentos de la literatura japonesa*, Seix-Barral, Barcelona.

–, 1981, *Sendas de Oku*, Seix-Barral, Barcelona.

PIRANIO, Maria Rosa, 2010, *Haiku. Estetica e poetica*, Edizioni Empirìa, Roma.

PRADO, Benjamín, «Cada hombre cruza...», in RODRÍGUEZ, Josep María (ed.), 2002, *Alfileres. El haiku en la poesía española última*, 4 Estaciones, Lucena, p. 95.

RODRÍGUEZ, Josep María (ed.), 2002, *Alfileres. El haiku en la poesía española última*, 4 Estaciones, Lucena.

–, 2004, *La caja negra*, Pre-Textos, Valencia.

–, 2007, *Hana o la flor del cerezo*, Pre-Textos, Valencia.

–, 2008, *Raíz*, Visor, Madrid.

STEINER, George, 2000, *Nostalgia dell'Assoluto*, Mondadori, Milano.

TORRES POU, Joan, 2010, *Orientalismos. Oriente y Occidente en la literatura y las artes de España e Hispanoamérica*, Florida International UP, Barcelona.

---

**Giuliana Calabrese** (Vigevano, 1985) è dottoranda di ricerca presso l'Università degli Studi di Milano e si sta specializzando in poesia spagnola contemporanea, nell'ambito specifico della *poesía de la experiencia*, con una tesi sul poeta granadino Luis García Montero. Nel 2010 si è laureata in Lingue e Letterature Europee ed Extraeuropee presso lo stesso Ateneo con una tesi sulla traduzione dell'opera in prosa di due poeti spagnoli della Generazione del 27, Luis Cernuda e Vicente Aleixandre. Nel 2009 ha trascorso un periodo di ricerca di sei mesi presso l'Universidad de Granada per la preparazione della sua tesi di laurea e nel 2010 ha svolto uno stage Mae-Crui di tre mesi presso l'Istituto Italiano di Cultura di Barcellona. Attualmente, oltre a seguire il suo corso di Dottorato, fa parte dello staff editoriale della rivista Tintas. Quaderni di Letterature Iberiche e Iberoamericane (della sezione di Iberistica dell'Università degli Studi di Milano), collabora con il Fai – Fondo per l'Ambiente Italiano in qualità di interprete ed è traduttrice dallo spagnolo presso la casa editrice Piemme (di prossima pubblicazione la sua traduzione di Carmen Amoraga, *El tiempo mientras tanto*, Barcelona, Planeta, 2010).

[giuliana.calabrese@unimi.it](mailto:giuliana.calabrese@unimi.it)