

Akutagawa e lo *haikai*

LORENZO MARINUCCI

Akutagawa è stato uno scrittore di racconti; ed è attraverso il racconto che ha espresso il suo contributo alla storia della letteratura giapponese. In questo contesto però vorremmo provare ad osservare la sua biografia (artistica e personale) alla luce del suo contatto con lo *haikai* di Bashō e il mondo dello *haiku* a lui contemporaneo. In parte, questo significa cercare di rimediare alla scarsità di bibliografia in lingua europea sull'argomento.¹

Tuttavia, cogliere appieno il ruolo dello *haiku* nella biografia di Akutagawa significa considerare non solo la sua produzione poetica, ma l'insieme di pratiche e riflessioni che è ruotato attorno ad essa, e che ha contribuito a modellare sia il narratore sia l'individuo. Akutagawa, che si è sempre riferito alle “diciassette sillabe” con il termine *haikai*, descrivendo in un breve scritto il suo impegno verso questa forma poetica, utilizza il termine *shūgyō*, “pratica” in senso anche spirituale o religioso:² lo *haikai* è stato quindi per Akutagawa innanzitutto una forma o un ideale di vita. Guardando allo *haikai*, e in particolar modo al mondo dello *haikai* di epoca Genroku, Akutagawa ha cercato di ripro-

¹ La produzione di haiku di Akutagawa è citata senza approfondimenti particolari, da Murakami Haruki nell'introduzione a *Rashōmon and Seventeen Other Stories* (Rubin, 2006); Makoto Ueda tratta rapidamente della novità costituita dall'interpretazione dei *Bashō zakkī* in *Modern Japanese Writers* (Ueda, 1976, p. 124-5); ma in lingua europea non sono ancora disponibili veri e propri contributi critici.

² *Waga haikai shūgyō* (Yoshida *et al.*, 1978b, pp. 345-346). L'uso onnicomprensivo del termine *haikai* da parte di Akutagawa allude ad una precisa posizione teorica, e costituisce un problema terminologico interessante. Come fa notare Katō Ikuya (Katō, 2010, p. 221), Akutagawa adopera la parola *haikai* per riferirsi sia allo *haikai* precedente a Shiki, sia a *haiku* successivi, soprattutto riguardo alla propria produzione. Di fatto, si tratta di una terminologia non del tutto precisa, dato che nel caso del singolo componimento la dicitura classica più corretta rimarrebbe *hokku* o *ku*. La ragione di questo arbitrio probabilmente, risiede in un'idea dello *haikai* come dimensione poeticamente e cronologicamente unitaria, al di là della cesura proposta da Shiki.

durne la comunità poetica e umana, l'impegno teorico, l'unità contraddittoria di arte e vita incarnata dallo stesso Bashō.

Questo rapporto con lo *haikai* e lo *haiku* è stato pervasivo e protratto nel tempo. È tuttavia possibile riconoscerlo all'interno di tre contesti fondamentali:

Innanzitutto Akutagawa è stato uno *haijin*; secondo Ueda, «uno dei maggiori poeti di *haiku* della sua epoca» (Ueda, 1976, p. 135). Come poeta Akutagawa non ha scritto unicamente *haiku*, e si è dedicato anche a poesia libera e *tanka*; tuttavia la produzione di *haiku* è la più rilevante delle sue esperienze poetiche, e supera il migliaio di componimenti. Lo stesso Akutagawa ha selezionato appena settantasette di questi *ku* in una raccolta poetica, il *Chōkōdōkushū* (1927).

In secondo luogo, come è lecito aspettarsi in un autore come Akutagawa, anche nel caso dello *haikai* l'elaborazione artistica si fonde con un lavoro di ricerca storica, a volte anche filologica. Due tracce di questo impegno, a cui è mescolata una dimensione autobiografica, sono *Bashō zakki* (Note sparse su Bashō, 1924) e *Zoku Bashō zakki* (Note sparse su Bashō: il seguito, 1927) (Yoshida *et al.*, 1978a; 1978c).

Infine, lo *haikai* all'interno della sua produzione di prosa: il maggiore esempio di questo interesse è *Karenoshō* (Il campo desolato, 1918), una ricostruzione della morte di Bashō. In altri casi queste inclusioni di contenuto sono meno evidenti, ma altrettanto dense; le troviamo dai primi racconti come *Rashōmon* (1915), fino agli ultimi lavori come *Kappa* (1927).

Un'altra questione preliminare riguarda inoltre i tempi, i modi, e la massa della produzione di *haiku* di Akutagawa.

Akutagawa ha scritto *haiku* all'incirca dal '17 al '27 (e del ruolo giocato da uno *haiku* nel suo suicidio parleremo tra poco); tuttavia stabilire la massa precisa di questa produzione non sembra semplice: secondo lo *Akutagawa Ryūnosuke Jiten*:

Gli *haiku* lasciati nei trentasei anni di vita di Akutagawa, il cui *haigō* è stato "*Gaki*", sono in totale 957 – ma ad essi sono mescolati le ristesure,

o quelli che condividono forma o idea di fondo; se si includono quelli senza *kigo* o in forma più libera, in totale superano i mille e quattordici. (Kikuchi, Kubota, Sekiguchi, 1985, p. 399)

In una tabella cronologica riportata da Komuro nella sua monografia *Akutagawa Ryūnosuke no shiika* (2000) il numero è, invece molto più contenuto: questo proprio perché si ignorano le numerose ripetizioni e varianti di questa produzione, sintomo sia dell'enorme perfezionismo di Akutagawa sia della serie di stesure informali che animano la sua fittissima corrispondenza³;

Anno	Età	Haiku
Meiji 34	10	Primo haiku
41	17	12
42	18	11
43	19	3
44	20	-
45	21	-
Taishō 2	22	-
3	23	1
4	24	4
5	25	23
6	26	42
7	27	58
8	28	92
9	29	66
10	30	20

³ Un altro degli elementi che Akutagawa ha amato nello haikai classico è infatti il suo uso amicale, l'essere poesia legata all'incontro e al saluto. Molti degli *haiku* del *Chōkōdōkushū* conservano questo carattere contestuale dello *haikai* con ottimi risultati poetici, ad esempio un "Benvenuto a Ichi Yutei": Fino a metà | di questa colonna d'erba | il sole di primavera (*Kusa no ie no hashira nakaba ni haru hi kana*). Sul rapporto tra *haiku* e contatti amicali, in relazione al doppio bisogno di indipendenza e comunità artistica, vedi Ishiwari (2009), pp. 429-30.

Anno	Età	Haiku
Taishō 11	31	44
12	32	6
13	33	23
14	34	9
15	35	24
Shōwa 2	36	9
Totale		447

(da Komuro, 2000, p.10)

Oltre alla difficoltà di una catalogazione completa, bisogna tenere conto anche di un altro dato importante: soltanto settantasette di questi *haiku* hanno ricevuto un’approvazione definitiva da parte dell’autore, venendo inclusi nella raccolta intitolata *Chōkōdōkushū* (La raccolta di Chōkōdō, 1927)⁴ pubblicata in una piccola edizione commemorativa da Kikuchi Kan e Kume Masao nel primo anniversario del suicidio. Tuttavia, la produzione poetica di Akutagawa non era rimasta strettamente privata: vari *haiku* di Akutagawa erano stati pubblicati già durante il corso della sua vita, tra l’altro proprio su riviste di rilievo come *Shibukaki* (dal 1918) e *Hototogisu* (dal 1919): segno che il suo insistere sul proprio dilettantismo di poeta doveva essere almeno in parte una posa, e che la qualità del suo lavoro di *haijin* doveva risultare ovvia ai contemporanei. Lo *haijin* Akutagawa nasce quindi nel periodo di Kamakura, tra il sesto e il settimo anno dell’epoca Taishō (1917-18), come è evidente anche nella scansione cronologica di Komuro. Lo stesso Akutagawa, in una

⁴ Chōkōdō (“sala delle acque limpide”) è stato il secondo *haigō* di Akutagawa, utilizzato dalla primavera del 1922. Si tratta probabilmente di un rovesciamento del proprio cognome (“Akutagawa” è scritto con gli ideogrammi di “fiume” e “rifiuti”), e di un omaggio allo scenario edochiano del fiume Ōgawa che caratterizza gli anni dell’infanzia. La compilazione della raccolta, secondo la testimonianza della moglie Fumi, risale all’estate del 1926; bloccato nel processo di selezione, Akutagawa avrebbe invitato l’amico d’infanzia Watanabe Kurosuke per chiedergli aiuto (Shimura, Kishi, 2002, p. 249).

lettera all'amico Igawa Kyō afferma: «in questo periodo mi è venuta la *mania* di giocare con le diciassette sillabe» (Katō, 2010, p. 223). Anni più tardi, in *Waga haikai shugyō* (La mia pratica dello *haikai*, 1924), Akutagawa riconosce il proprio debito con Takahama Kyoshi: «Cominciando a insegnare presso l'Istituto Navale mi ero trovato a vivere a Kamakura, assieme a Takahama Sensei, e mi era venuta all'improvviso voglia di comporre *ku*: ne avevo abbozzati appena una decina, ed ecco che due erano stati raccolti nella rivista *Hototogisu*» (Yoshida *et al.*, 1978b, p.345).

Con il trasferimento a Tokyo, la cerchia letteraria attorno ad Akutagawa si fa man mano più ricca: tra le figure centrali di questa comunità poetica troviamo tra gli altri il pittore Oana Ryūichi, il medico e vicino di casa Shimojima Isaoshi, gli *haijin* Taki'i Kōsaku, Endō Kogensō e Murō Saisei (Yoshida *et al.*, 1978b, p.345). Nel 1919 lo studio al secondo piano della casa di Tabata viene soprannominato *Gaki kutsu* ("Grotta dell'anima affamata", o "Caverna del demone dell'ego"), e decorato con una calligrafia di Suga Torao, uno degli insegnanti di Akutagawa all'epoca del Primo Liceo.

Possiamo quindi dire che è lungo tutto il decennio 1917-1927 che Akutagawa si dedicherà allo *haikai*, nelle molteplici forme che abbiamo accennato. Questo interesse perdura fino all'ultimo, e gioca un ruolo cruciale nei giorni immediatamente antecedenti al suicidio. Nel luglio 1927, il mese del suicidio, mentre medita sul proprio personale Cristo in *Saihō no hito* (L'uomo dell'Ovest, 1927) Akutagawa torna a scrivere su "l'uomo", "la vita" e "il mistero dell'arte" di Bashō, riprendendo i *Bashō zakki* del 1924. E lo *haiku* più celebre di Akutagawa è proprio un capolavoro macabro con cui sceglie di accompagnare il proprio suicidio.

Secondo la ricostruzione dell'amico pittore Oana Ryūichi, nel pomeriggio del ventiquattro luglio 1927 Akutagawa raggiunge sua zia Fuki mentre lei è a letto, e le porge una lettera chiedendole di consegnarla la mattina dopo a Shimojima Isao – «Magari per quando arriverà il maestro starò ancora dormendo; in questo caso non mi svegliare, consegnagliela e basta» (in Yamamoto, 1964, p. 139). Nella piccola lettera c'è un unico foglio di car-

ta, che contiene quello che è stato spesso considerato il *jisei*⁵ di Akutagawa:

Rido di me stesso

自嘲

Jichō

Il mio naso che cola –
solo sulla sua punta
l'ultima luce della sera

水洩や
鼻の先だけ
暮れ残る

Mizubana ya
Hana no saki dake
Kurenokoru

A rigor di termini, questo *haiku* non è un *jisei* vero e proprio. Come suggeriscono Yamamoto (1964, p. 139) e Katō (2010, p. 220), è stato composto in precedenza, molto probabilmente nell'inverno dello stesso anno, se si considera *mizubana* come *kigo*. Riflettendo un poco sul *maegaki*, potremmo dire però che di un *jisei* rappresenta la parodia: invece di dare alla vita umana un senso di compimento, la smantella. L'individuo non è più voce e persona, ma un dettaglio anatomico perso nel buio crescente. Eppure proprio la coesistenza di ironia e gravità (il naso che cola è un'immagine ironica, nella sua bestialità), la pura oggettività con cui il poeta invece di porsi come soggetto lirico si scopre fenomeno tra i fenomeni, sono caratteristiche che ricordano da vicino lo *haikai* di Bashō. È inevitabile chiedersi quale sia la relazione tra questo *ku* e il suicidio: se esso ha una funzione esplicativa, quale sono le ragioni di Akutagawa in questo gesto chiaramente deliberato, meditato in senso anche estetico? Ad essere al centro della scena c'è senz'altro la consapevolezza di una dissoluzione: la perdita del proprio sé umano e animale di cui Akutagawa parla in *Aru kyūyū e okuru shuki* (Nota a un vecchio amico, 1927) si può riconoscere anche in questo lavoro poetico. Dell'individuo, dell'intero mondo, rimane solo un naso raffreddato, una parte malata e per nulla eroica. Tuttavia, questa stessa dissoluzione è documentata da uno sguardo estetico: l'esperienza di disgregazione personale diventa così materiale per un secondo ego artistico che la registra fino alla fine, che “rimane” attaccato alla vita

⁵ È stato riportato per esempio nel volume dedicato al *jisei*: *Japanese Death Poems*, (Hoffmann, 1998).

in una funzione perlomeno poetica: il *maegaki* allude proprio a questo sovrappiù di autocoscienza, che costringe Akutagawa ad osservarsi continuamente come oggetto estetico. Questa relazione tra arte e vita nello ultimo Akutagawa è stata pensata in modi opposti da interpreti diversi; entrambe queste idee partono però dalla dialettica tra vita e poesia che costituisce il cuore dello *haikai*. Nakata (e come vedremo più avanti in relazione allo stesso Bashō, Ueda) è incline a dare una versione tragica di questa contraddizione:

Gli haiku sono un'arte dell'abbandono. Ad essere abbandonato nello haiku è il proprio ego, la propria vanità. Sōseki negli ultimi anni aveva chiamato questo confine oltre cui gettare il proprio ego *sokuten kyoshi*, "seguire il Cielo, liberarsi del proprio io". Ma Akutagawa non è riuscito ad abbandonare il proprio ego. È rimasto attaccato alla vita. (Nakata, 1988, p. 4)

Murō Saisei invece, osservando lo haiku di Sōseki ed Akutagawa e partendo dalla stessa idea di "arte dell'abbandono" arriva ad una conclusione apparentemente opposta:

Tutti i *ku* andrebbero gettati via. Gettati via senza rimpianti ... più che in ogni altra cosa, è in questo gettar via che egli [Akutagawa] ha imparato da Bashō e dall'epoca Genroku. (Murō, 1965, p. 449)

Le due letture in realtà non sono inconciliabili: ciò che Akutagawa ha riconosciuto (o proiettato) sullo *haikai* è la contraddizione irrisolvibile tra una trascendenza intramondana come quella descritta da Sōseki, e l'attaccamento quasi demoniaco alla vita estetica che egli riconosce non solo in se stesso, ma anche in Bashō: nell'ombra del poeta di epoca Genroku è riuscito a vedere tanto Sōseki quanto se stesso.

La prospettiva dello *haikai* diventa allora un buon orizzonte anche per osservare il rapporto tra Sōseki e Akutagawa. L'ultimo gesto artistico della vita di Akutagawa è un naso; ma anche il naso dello ultimo *haiku* – parte dell'individuo, eppure stranamente alieno, qualcosa di sé che si vorrebbe "gettare via" –

assomiglia molto all'appendice deforme dello Zenchi Naigu di *Hana* (Il naso, 1916) il racconto che aveva per primo garantito ad Akutagawa l'attenzione di Natsume Sōseki e il proprio ingresso nel mondo letterario. Lo stesso incontro tra Sōseki e Akutagawa avviene grazie ad uno *haijin*, Hayashibara Kōzō, *senpai* di Akutagawa negli anni del primo liceo (Katō, 2010, p. 228); e l'addio quasi immediato a cui Akutagawa è costretto dalla morte di Sōseki, lo stesso anno, viene immediatamente trasferito in una dimensione poetica, nei termini di un incontro e di un abbandono tra un maestro e discepolo.

Sōseki è immortalato anche in uno degli haiku del *Chōkōdōkushū*, in cui Akutagawa lo ricorda in modo commosso ma sofisticato:

**Guardando una
caricatura di Natsume
Sensei disegnata dal
recluso Ippei**

I *mochibana* dell'anno
nuovo:
e se li portassi in offerta
ai gatti di Imado?

一平逸民の描
ける夏目先生
のカリカチュ
アに

餅花を
今戸の猫に
ささげばや

***Ippei Itsumin
no egakeru
Natsume Sensei no
karikachua ni***

*Mochibana wo
Imado no neko ni
Sasagebaya*

Il tempio di Imado, a Taitō, è tuttora famoso per i gatti di granito che accolgono i visitatori. Osservando la caricatura di Sōseki, accompagnata da un gatto altrettanto umoristico, l'impulso di Akutagawa è un atto di rispetto assieme ironico e patetico rivolto all'autore di *Wagahai wa neko de aru* (Io sono un gatto, 1905). C'è l'unione di un'immagine concreta, un gesto e un luogo fisici (la Shitamachi di Tokyo), una collocazione temporale altrettanto precisa (i *mochibana* sono un *kigo* di capodanno). Questa abbondanza di dati concreti, domestici, di dettaglio comico, ha in realtà l'effetto di trasmettere l'assenza dell'uomo

in modo definitivo. Il rapporto tra risata e dramma è in qualche modo invertito, rispetto al primo haiku sul naso che cola.⁶

Ma è il racconto *Karenoshō* (Note da un campo desolato, 1918) a costituire la prima vera tappa dell'incontro tra Akutagawa e Bashō, un commiato da Sōseki che avviene proprio nel biennio in cui Akutagawa si avvicina allo *haikai*. *Karenoshō* è un buon esempio del “racconto senza trama” ipotizzato da Akutagawa; una ricostruzione accuratissima degli ultimi momenti di vita di Bashō basata sullo *Hanaya nikki* (Il diario di Hanaya), un resoconto compilato nel 1810 dal monaco Bungyō. L'azione è ridotta ai gesti minimi degli ultimi minuti di vita. Il lavoro di Akutagawa consiste quasi unicamente nella costruzione di uno scenario emotivo: il Bashō di *Karenoshō* è già sprofondata nel deliquio, e ciascuno dei discepoli è costretto a fronteggiare questo abbandono. Come fa notare Shinozaki Mioko, «in questo racconto l'interiorità di Bashō continua ad esistere come qualcosa di inaccessibile» (Sekiguchi, 2012, p. 186); la solitudine del campo desolato è, come nello haiku dei *mochibana*, nel contrasto tra la pratica poetica onnipresente e l'inaccessibilità concreta dell'altro.

Il Bashō di *Karenoshō* è connesso esplicitamente alla scomparsa di Sōseki dallo stesso Akutagawa: nel breve brano *Hitotsu no saku ga dekiagaru made* (Fino a quando un racconto è finito, 1920), Akutagawa scrive infatti: «anch'io in quel periodo avvertivo profondamente il dolore di un discepolo che ha perso un maestro. Ho cercato di scrivere prestando questi sentimenti ai discepoli di Bashō» (Yoshida *et al.*, 1977, p. 446). Ma il campo desolato in cui avviene la morte di Bashō è quello del suo ultimo *haiku*:

⁶ È possibile che la forma di questo *ku*, in cui un senso di malinconia viene espresso in maniera contemporaneamente ironica e più profonda attraverso la giustapposizione con un momento festoso come il nuovo anno, sia ripreso da un *ku* dello stesso Bashō, che Akutagawa cita anche negli *Zakki* del 1924: *Toshi no ichi/ senkō kai ni/ ideba yana* (Fiera di capodanno| potrei uscire di casa e comprare| bastoncini d'incenso).

Malato in viaggio	旅に病で	<i>Tabi ni yande</i>
i miei sogni vagano	夢は枯野を	<i>Yume wa karen o</i>
per un campo desolato	かけ廻る	<i>kakemeguru</i>

Nel racconto di Akutagawa, Bashō muore solo; di lui rimane l'enorme eredità poetica, rispetto a cui il concreto essere umano è un semplice involucro. In un momento di lucidità, il cinico Shikō riflette:

A conti fatti, cosa c'era di tanto differente tra morire in mezzo a un campo desolato e farlo sui tatami di quella stanza sul retro della casa di Hanaya? [...] Bashō se ne andava esattamente come aveva previsto tante volte nei propri versi: era divenuto uno scheletro esposto alle intemperie, in quel vasto campo desolato che è la stessa vita umana. (Akutagawa e Marinucci, 2013, pp. 97-98)

Bashō per Akutagawa è una figura così centrale, perché appartiene a quel ristretto gruppo di individui che ha cercato di vivere in modo radicalmente poetico, rendere vita e poesia un tutto organico. E questo spirito poetico per Akutagawa è alla radice di qualunque produzione artistica: persino della prosa. Questa priorità dell'elemento poetico è ribadita dalla prima delle *Shōsetsu sakuhō jūshoku* (Dieci Regole per scrivere un racconto, 1927):

1 - Tra tutte le forme letterarie, bisogna ammettere che il romanzo/racconto è la meno artistica in assoluto. La letterarietà del letterario si trova solo nella poesia [*bungeichū no bungei wa shi aru nomi*]. In altre parole, se il romanzo/racconto può essere considerato letteratura, è soltanto grazie alla poesia che si trova al suo interno. (Yoshida *et al.*, 1978b, p. 301)

Questa affermazione, in cui possiamo riconoscere in sintesi estrema la posizione di Akutagawa nel famoso dibattito con Tanizaki sulla struttura del romanzo,⁷ è sorprendente per un autore

⁷ Vedi a proposito *Una trama senza fine: il dibattito critico degli anni Venti in Giappone* (Bienati, 2003); il romanzo “senza trama” e lo “spirito poetico” proposti da Akutagawa tra l'altro vengono accusati proprio di essere troppo vicini ad uno *haiku*: “Mr. Akutagawa, who recognizes structural beauty even in a haiku, would probably find it in a

famoso proprio per la sua prosa. Ma il poetico assume un rilievo così importante perché è una manifestazione di un'energia non completamente umana alla base della vita stessa, in grado di possedere l'autore – al contrario della semplice organizzazione formale del racconto. È per questo che in Akutagawa lo *haikai* è costantemente presentato sul limitare della vita e della morte (la propria, quella di Sōseki, quella di Bashō). Questo spirito poetico in Bashō è descritto come un respiro generale della natura, con cui il poeta si fonde sia come vivente che come elemento creativo nella creazione: ma per Akutagawa, come osserva Ueda, «to depict nature was to depict the monstrous animality that was the source of human life» (Ueda, 1976, p. 116). La polarità tra la vita del singolo individuo e questo mostruoso fondo ultimo di natura, poesia e animalità si pone allora, necessariamente, come contraddizione: vivere in modo totalmente poetico significherebbe annullarsi, perdersi nell'erba alta dello *haikai*, che secondo Bashō “costeggia la strada della vita” (Yoshida *et al.*, 1978a, p. 213). La stessa arte con cui l'individuo cerca di separarsi dalla propria animalità è la massima forma di *bonnō*, “attaccamento”.

Nella seconda descrizione della morte di Bashō, in *Bashō zakki* (1924), stavolta è lo stesso Akutagawa ad identificarsi con la figura di un Bashō posseduto dalla poesia, che non riesce a smettere di ascoltare e giudicare gli haiku dei suoi discepoli nemmeno il giorno prima della sua morte.

È come se il suo cuore fosse stato avvinghiato allo *haikai* con una forza ancor più ostinata della morte. Se questo episodio fosse narrato da un autore di Nō, per cui ogni forma di attaccamento è una colpa, a Bashō verrebbe assegnata di sicuro la parte del *nochijite* che descrive ad un monaco errante i tormenti dell'inferno.

In un uomo che ha abbandonato il mondo, una simile passione può sembrare una contraddizione. È una contraddizione. Ma anche se la consideriamo tale, non è proprio una contraddizione simile che, incidentalmente, rivela il genio di Bashō? Goethe diceva che quando scriveva poesia, un demone si impossessava di lui. Non è stato forse anche Bashō,

teahouse, too. But in such instances there is no feeling of a great many things being piled one on top of another” (Ueda, 1976, p. 72).

troppo alla mercé del demone della poesia per abbandonare davvero il mondo? In altre parole, il poeta dentro di lui era più forte del recluso. Ciò che mi affascina è la contraddizione di un uomo che non è riuscito ad abbandonare il mondo fino in fondo. Ciò che mi affascina è l'enormità di questa contraddizione. Altrimenti avrei espresso la stessa ammirazione anche per qualcuno come Fukakasa no Gensei. (Yoshida *et al.*, 1978a p. 214)

Il Bashō “*nochijite*” degli *Zakki* è agli antipodi dalla figura idealizzata del “santo poetico” contro cui si era scagliato lo stesso Shiki.⁸ Ma se il tema del demonico è pensato persino in relazione a Bashō, questo significa che esso va al di là del decadentismo occidentale, di quel “demone della fin de siècle” di cui Akutagawa parla in *Aru ahō no isshō* (Vita di uno sciocco, 1927). Il demoniaco non è soltanto un elemento quasi insistito nella sua produzione di prosa: anche il primo *haigō* di Akutagawa allude in modo ironico al rapporto tra ego poetico e possessione infernale.

Il primo *haigō* di Akutagawa è, come abbiamo visto, *Gaki* (我鬼). I *gaki* (餓鬼) nella cosmologia buddhista sono spiriti affamati, esseri in uno stato di rinascita inferiore condannati alla fame perpetua. Dovremmo quindi pensare che Akutagawa voglia esprimere con questo *haigō* una qualche analoga fame insaziabile. Ma per il proprio *haigō* Akutagawa usa solo la parte fonetica del carattere *ga* (餓, fame), ottenendo l'omofono *ga* (我, ego): il demone di Akutagawa è appunto quello dell'io, di un ego artistico che si trova di fronte alla stessa scelta impossibile di Bashō,

⁸ In *Bashō zatsudan* (Conversazioni su Bashō, 1894). Anche nel titolo, è evidente che Akutagawa ha in mente il lavoro di Shiki, che aveva avuto il merito di sottrarre il lavoro di Bashō ad un'adorazione acritica. Tuttavia, per Akutagawa la poetica di Bashō rimane il risultato più alto mai raggiunto dallo *haikai*, la cui stessa pratica è una sorta di rapporto costante con la sua figura. Come risultato di questa opposizione teorica, Akutagawa oltre a non adoperare praticamente mai la parola *haiku*, persino quando compone lavori dal gusto decisamente moderno, negli *Zakki* insiste più volte sull'inferiorità di Buson, (il modello poetico di Shiki) rispetto alla poesia di Bashō, sia nell'aspetto aurale sia in quello visivo. Questo accanimento viene ammesso dallo stesso Akutagawa, che lo giustifica proprio con il suo tentativo di riconoscere a Bashō il proprio merito “Potrebbe essere ingiusto continuare a fare il nome di Buson in paragoni a suo sfavore; però bisogna pensare che se lo faccio, è perché è lui il più grande maestro di *haikai* dopo Bashō” (Yoshida *et al.*, 1978a, p. 233).

o dello Yoshihide di *Jigokuhen* (Una scena dell'inferno, 1918). Questa fame è una fame estetica, e se l'artista sceglie di viverla fino in fondo, di "perdersi nell'erba" – ed è un'immagine che ricorda l'altro fatale smarrimento di *Yabu no naka* (Nel bosco, 1922) – il rischio è di non poter tornare più indietro. Makoto Ueda, cita proprio il passaggio dello *Zakki* riportato sopra per concludere la sua monografia su Bashō: una scelta che sintetizza il problema condiviso da Akutagawa, Bashō e Yoshihide: «If the artist chooses to put art before life, in the end he will have to face the destruction of life itself» (Ueda, 1982, p. 181).

È quello che succede a Yoshihide, che non riesce a distogliere lo sguardo di fronte alla morte della figlia, ed è un commento fin troppo efficace dell'epilogo biografico dello stesso Akutagawa. Ci sono due *haiku* di Akutagawa che sembrano riproporre il dramma umano ed estetico di *Jigokuhen* sulla scala minuscola dell'insetto. Lo *haikai* è certamente pieno di questo contatto con l'alterità disponibile e minima dell'animale, ma è probabilmente un primato di Akutagawa aver messo in scena il sadismo implicito, inevitabile, di uno sguardo che rimane estetico fino alle estreme conseguenze. Gli insetti di Akutagawa – possiamo pensare a un racconto come *Shirami* (Pidocchi, 1916) – sono onnipresenti, inafferrabili, vivi di quella vita totalmente biologica di cui Akutagawa deve aver avvertito il fascino e il terrore:

Così morbida –
una cavalletta del
primo autunno
stretta tra le mie dita.

初秋の
蝗つかめば
柔かき

*Hatsuaki no
inago tsukameba
yawarakaki*

Fiori rossi
Nascosta dalla peonia
la fossa di un formicaleone

蟻地獄
隠して牡丹
花赤き

*Arijigoku
Kakushite botan
hana akaki*

C'è infine un terzo artista suicida attraverso cui Akutagawa ha proseguito queste riflessioni sull'arte e sulla vita. La figura di Bashō infatti fa capolino, in un passaggio che ha un curioso pudore nel citarne direttamente il nome, anche in *Kappa*: Tok, il

kappa-poeta pericolosamente vicino a essere un alter ego dello stesso Akutagawa, muore perché non riesce a credere “in qualcosa di più grande dei kappa”. Ma quando il suo spirito viene convocato in una grottesca seduta spiritica, continuerà a definirsi uno “scettico” e riferirà proprio l’incontro con il fantasma di Bashō:

“Ma un poeta giapponese, con il cui spirito mi sono recentemente incontrato, non tiene in alcun conto la sua reputazione postuma.”

“Sai dirci il nome di quel poeta?”

“Purtroppo mi sfugge. Tutto ciò che ricordo è una sua breve poesia di diciassette sillabe che pare gli piaccia moltissimo.”

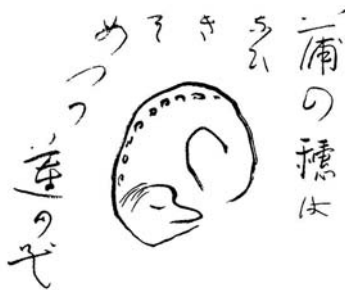
“Qual è?”

“Il vecchio stagno / una rana s’immerge / il rumore del tuffo!”

“Ti sembra una bella poesia?”

“Non credo sia brutta. Ma sarebbe stata un capolavoro se al posto della rana, il poeta avesse messo un kappa.” (Akutagawa e Teti, 1961, p. 98)

Il passaggio è ancora più interessante, se si osserva uno haiga disegnato dallo stesso Akutagawa per accompagnare uno degli haiku del *Chōkōdōkushū*: se consideriamo assieme testo e parola, sembra che di fatto l’autore abbia provato a comporre in modo implicito la poesia sognata da Tok.⁹



⁹ L'immagine è allegata al bollettino mensile che accompagna il decimo volume della vecchia edizione Iwanami (1978). Non è presente una datazione precisa, ma sia la resa grafica del kappa, sia la calligrafia di Akutagawa non lasciano dubbi sull'autenticità. Per una discussione su questo *haiga*, vedi anche la pagina <http://homepage2.nifty.com/onibi/gakikusyuu0-tate.html> (15/10/14).

Steli di tifa –
continua a ondeggiare
un loto in fiore.

蒲の穂は
なびきそめつつ
蓮の花

*Gama no ho wa
nabikisometsutsu
hasu no hana*

Il passaggio di *Kappa* in cui Tok non è in grado di concepire un capolavoro poetico che non possa venire migliorato dalla presenza di un *kappa* è senz'altro un richiamo satirico all' "ego" di un'artista incapace di lasciare parlare il naturale: di questa forma di narcisismo intellettuale Akutagawa si è ritenuto probabilmente un caso cronico. Tuttavia, in modo opposto rispetto al demone dell'ego del suo primo *haigō*, in questo *haiku* l'inumano che si riflette sul fondo della natura – il *kappa* – ha un qualcosa di comico, e il naturale in cui è avvolto è uno spazio completamente sereno.

Non è appunto possibile fare giustizia allo *haijin* Akutagawa, e in un certo senso a tutta la sua produzione artistica, se non si ammette che questo rapporto con la natura è anche catarsi, per quanto imperfetta, e che il momento del poetico e il confronto con una scrittura del naturale sono importantissimi, anche per un uomo di città come Akutagawa. In molti degli *haiku* del Chōkōdōkushū, il dettaglio quotidiano della metropoli raggiunge una qualità poetica in cui la malinconia di Akutagawa si trasfigura in qualcosa di nuovo, un punto di pace temporanea:

Vento di tramontana
e lì al suo posto
il sole di Tokyo

こがらしや
東京の日の
ありどころ

*Kogarashi ya
Tōkyō no hi no
aridokoro*

In una lettera all'amico Kojima datata 26 Marzo 1920, Akutagawa prova a descrivere questa armonia sempre precaria: «La poesia e lo haiku, molto più dello scrivere racconti, mi fanno sentire tranquillo e senza pensieri, quasi *fūryū*» (Komuro, 2000, p. 8); anche qui il *fūryū* è l'ideale poetico e umano di Bashō, una fusione mutevole con il "vento che scorre" a cui Akutagawa ha teso per tutta la sua esistenza. La stessa natura di cui Akutagawa

percepisce l'orrore, e l'origine dell'ossessione poetica, è l'unico, momentaneo, riscatto possibile nel suo universo artistico.

Il poeta Hagiwara Sakutarō, amico di Akutagawa durante gli ultimi anni a Tabata, ha osservato riguardo allo haiku di Akutagawa, che esso è appunto lo haiku di uno scrittore: «la tragedia di Akutagawa è stata che pur continuando conservare in sé l'idea di dover essere un “poeta”, il destino gli ha negato il carattere necessario per divenire tale».¹⁰ Hagiwara osserva l'intellettualismo congenito allo haiku di Akutagawa, la grande lontananza tra ciò che egli ammira in Bashō e la sua effettiva pratica poetica. E Hagiwara ha ragione, nel cogliere questa contraddizione nel lavoro poetico di Akutagawa, e considerarla una tragedia esistenziale. In questo primo approccio al ruolo dello *haikai* nella figura artistica e umana di Akutagawa, tuttavia, ci sembra legittimo trarre una prima conclusione: è entro questa *contraddizione* che sussiste l'interesse più autentico di questo rapporto poetico con la storia della letteratura giapponese, con una comunità di amici e mentori, con la stessa natura. Anche il rapporto tra poesia e prosa (che Hagiwara considera in termini assoluti) è qualcosa che in Akutagawa è possibile osservare in controluce, riconoscendo quel “filo sottile” del poetico raccomandato dallo stesso Bashō. Non è difficile trovare in Akutagawa, spesso nel finale di racconti anche cupi, una singola descrizione naturale di una bellezza improvvisa spazzante, che ricorda da vicino proprio la qualità di uno *haiku*. Il più bell'esempio di questa pace momentanea è forse il finale di *Mikan* (*I mandarini*, 1920). Come in uno *haiku*, lo sbloccarsi del poetico è temporaneo e improvviso; come nella catarsi incompleta di uno *haiku*, è l'unica cosa che riesca a far dimenticare per uno poco al narratore-Akutagawa la “misteriosa, volgare, monotona vita”.

¹⁰ *Shōsetsuka no haiku* (Lo haiku di uno scrittore di racconti) in Hagiwara, 1977, p. 297.

Riferimenti bibliografici

- Akutagawa, Ryūnosuke; Teti, Mario (1961) (a cura di). *Kappa e altri racconti*. Milano: Bompiani.
- Akutagawa, Ryūnosuke; Marinucci, Lorenzo (2013) (a cura di). *Haiku e scritti scelti*. Milano: La Vita Felice.
- Bienati, Luisa (2003) (a cura di). *Una trama senza fine: il dibattito critico degli anni Venti in Giappone*. Venezia: Cafoscarina.
- Hagiwara, Sakutarō (1976). *Shōsetsuka no haiku ni tsuite* in *Hagiwara Sakutarō zenshū*, vol 7. Tōkyō: Chikuma Shobō, pp. 475-481.
- Hoffmann, Yoel (1998) (a cura di). *Japanese Death Poems*. Rutland, Vt: Tuttle Publishing.
- Ishiwari, Tōru (2012) (a cura di). *Akutagawa Ryunosuke shokanshū*. Tōkyō: Iwanami Shoten.
- Katō, Ikuya (2010) (a cura di). *Akutagawa Ryūnosuke, Akutagawa Ryūnosuke haikushū*. Tōkyō: Iwanami Shoten.
- Kikuchi, Hiroshi; Kubota, Yoshitarō; Sekiguchi, Yasuyoshi (1985) (a cura di). *Akutagawa ryūnosuke jiten*. Tōkyō: Meiji Shoin.
- Komuro, Yoshihiro (2000). *Akutagawa Ryūnosuke no shiika*, Tōkyō: Honami Shoten.
- Murayama, Kōkyō (1976) (a cura di). *Akutagawa Ryūnosuke kushū – Gaki kushū*, Tōkyō: Nagata Shobō.
- Murō, Saisei (1965). “Akutagawa Ryūnosuke no hito to saku”, in *Murō Saisei zenshū*, vol. 4. Tōkyō: Shinchōsha, pp. 448-461.
- Nakata, Masatoshi (1988). *Haijin Akutagawa Ryūnosuke: shokan haiku no tenkai*. Tōkyō: Kindai Bungeisha.
- Rubin, Jay (2006) (a cura di). *Akutagawa, Ryūnosuke Rashōmon and seventeen other stories*. London: Penguin.
- Saitō, Hideo, (2009). *Sōseki – Akutagawa no haiku*, Tōkyō: Kanrin Shōbō.
- Sekiguchi, Yasuyoshi (2012). *Seitan hyakunijūnen Akutagawa Ryūnosuke*. Tōkyō: Kanrin Shōbō.
- Shimura, Kunihiko; Kishi, Mutsuko (2002) (a cura di). *Akutagawa Daijiten*. Tōkyō: Bensei Shuppan.

- Ueda, Makoto (1976). *Modern Japanese Writers and the Nature of Literature*. Stanford: Stanford University Press.
- (1982). *Matsuo Bashō: the Master Haiku Poet*. Tōkyō: Kodansha International.
- Yamamoto, Kenkichi (1964). *Gendai haiku*, Tōkyō: Kadokawa Shoten.
- Yoshida, Seiichi; Nakamura, Shin'ichirō *et al.* (1977a) (a cura di) *Hitotsu no saku ga dekiagaru made*. In *Akutagawa Ryūnosuke zenshū*, 3. Tōkyō: Iwanami Shoten, pp. 446-448.
- (1978a) (a cura di) *Bashō zakki*. In *Akutagawa Ryūnosuke zenshū*, 6. Tōkyō: Iwanami Shoten, pp. 212-237.
- (1978b) (a cura di) *Waga haikai shūgyō*. In *Akutagawa Ryūnosuke zenshū*, 7. Tōkyō: Iwanami Shoten, pp. 345-346.
- (1978c) (a cura di) *Zoku Bashō zakki; Shōsetsu saku hō jūsoku*. In *Akutagawa Ryūnosuke zenshū*, 9. Tōkyō: Iwanami Shoten, pp. 221-224; 301-304.

Akutagawa and haikai

While the major role of Akutagawa as a fiction writer is universally acknowledged, the particular, continuous role of poetry in his works, and in the context of his idea of literature has hardly been discussed. Spanning across a corpus of over one thousand haiku, short fiction revolving around the figure of Bashō, or the short essays in *Sparse notes about Bashō*, his interest in a traditional form of poetry highlights his ideas about “nature”, “life”, “artistic productivity”. Connecting several of his major works to the greater web of Japanese aesthetics, and exploring the specific role of haiku poetry in Akutagawa's own biography (up to the very moment of his suicide), this paper stresses on the need to include Akutagawa's poetic production and relation with poetry in any general portrayal of his biography and literary profile.

芥川と俳諧

ローレンツォ・マリヌッチ

「余技は発句の外に何もない」と言った芥川龍之介は、その「あまりに文芸的な」生涯に相変わらず芭蕉と俳諧に興味を持ちながら、自分自身も発句を千句以上詠んだ。自殺する直前にさえ、辞世のような「自嘲」という句を叔母に渡した。死後の「澄江堂句集」と1918年に書いた「枯野抄」で、及び「芭蕉雑記」の随筆から、芥川がエゴにおけるアイロニー性、その一貫性のなさ、不安定性は前近代の伝統と文学上のモダニズムにおいて共通しており、芥川はそのことをかなり自覚していたことが窺える。「我鬼」と「澄江堂」の俳号で詠んだ発句の分析によって「詩」、「自然」、「生命」に対する芥川の意見も明らかにすることが出来ると言える。