

Chen Li è considerato una delle voci più creative e originali della poesia contemporanea in lingua cinese. In quaranta anni di attività ha pubblicato quattordici raccolte di poesia, numerose antologie di prose e saggi, e ha tradotto poeti come Pablo Neruda, Octavio Paz, Sylvia Plath, Carlos Drummond de Andrade, César Vallejo, Wisława Szymborska, Tomas Tranströmer, José J. Tablada, Seamus Heaney, Philip Larkin, Matsuo Basho e Kobayashi Issa.

La sua opera e la sua poetica sono nutrite da una curiosità intellettuale e da una profonda inquietudine che hanno portato la sua ricerca espressiva a muoversi in molteplici direzioni. Partendo dalle prime prove di impianto ‘tradizionale’, in cui predomina la riflessione lirica che trova nella scoperta di sé stesso e del mondo il proprio centro e ragione d’essere, la sua poesia si evolve verso uno sperimentalismo segnato da quella che Chen Li stesso ha definito una vera ‘ossessione’ per la lingua, uno sperimentalismo che spesso prende forma di gioco vertiginoso in cui l’autore sembra voler smontare, fare esplodere la lingua comune per reinventarne una completamente nuova. Nella sua poesia troviamo temi diversi e contrastanti come l’amore e l’invettiva, il dramma individuale o collettivo e l’ironia, i poeti e i personaggi della tradizione letteraria del passato e del presente accanto alla mitologia e ai canti delle popolazioni aborigene di Taiwan e all’affascinante mosaico di culture alternative che essi rappresentano, la tormentata storia della sua isola, la celebrazione della sessualità e degli affetti familiari.

Chen Li nasce nel 1954 a Hualien, una cittadina sulla costa orientale dell’isola, ai margini estremi della Cina e di Taiwan, come egli stesso scrive. È da questa prospettiva di confine, di duplice marginalità che Chen Li guarda a se stesso, alla sua terra e al mondo, nel tentativo di stabilire un dialogo tra la tradizione letteraria cinese del continente, la cultura di Taiwan, e le influenze che provengono dal resto del mondo.

Lettore vorace e attento studioso di letteratura cinese e straniera, classica e moderna, coltiva ben presto anche la passione per la musica: Bartók, Debussy, Webern, Messiaen, Luciano Berio, Miles Davis sono tra gli autori più amati cui renderà omaggio nei suoi testi. Vivo è anche l’interesse per la pittura, soprattutto quella delle avanguardie europee (dada, surrealismo, espressionismo e astrattismo), Picasso, Braque, Dalì, Magritte, Kokoschka, Rothko, sono i maestri che hanno più influenzato la sua formazione e la sua estetica. Chen Li inizia a pubblicare negli anni Settanta, ancor prima di laurearsi in lingue straniere. La sua prima antologia *Davanti al Tempio (Chaoqian)* esce nel 1975. Subito dopo la laurea inizia ad insegnare inglese nella scuola media, occupazione che manterrà per tutta la vita. Alla fine degli anni Novanta del secolo scorso è autore già noto a livello

internazionale, soprattutto per i suoi esperimenti di poesia visuale-concreta e sonora, tiene corsi di scrittura creativa in vari atenei e partecipa a seminari e festival letterari internazionali.

Questo volume presenta riunite le due raccolte *Microcosmi I*, pubblicata nel 1993, e *Microcosmi II* del 2006, ognuna composta di cento haiku. Il titolo si ispira alle brevi composizioni per piano (*Microcosmos*) che Béla Bartók (1881-1945), musicista amato da Chen Li, scrisse per il figlio.

La stesura delle due raccolte copre un arco di quindici anni e ci permette di osservare, come in un diario o giornale intimo, lo svolgersi della vita e del pensiero dell'autore, la continua evoluzione del suo stile. Si è parlato di diario, ma una lettura più approfondita dei *Microcosmi* fa pensare alla costruzione di un organico canzoniere, un racconto per istanti di quindici anni di vita che registra, come l'ago di un sismografo, l'alternarsi e il mutare di desideri e affetti, interessi, riflessioni e ossessioni. Non sappiamo se un'intenzione programmatica dell'autore giustifichi questa impressione, comunque rinforzata dal fatto che in entrambi i *Microcosmi* gli haiku a volte si raccolgono in gruppi di due o tre componimenti legati da un'idea, un'immagine o anche una singola parola o suono, da una 'idea fissa' che sembra occupare in quel periodo la mente di Chen Li. Come negli haiku 51, 52 e 53 di *Microcosmi II* in cui la sillaba *ài* ricorre sia come parola (amore, amare) che come interiezione, o nel 67 e 68 della stessa raccolta legati dall'idea del 'prigioniero' o, ancora, le culture aborigene negli haiku 83-88, l'Isola delle Tartarughe di 39 e 40 e il terremoto negli haiku 64 e 66.

Nelle due raccolte possiamo anche notare l'evoluzione delle modalità espressive e le differenze tematiche che le distinguono. In *Microcosmi I* troviamo haiku che parlano dell'amore, sia come sentimento che come tensione sessuale, dell'amicizia, della famiglia, di piccoli e grandi avvenimenti della vita quotidiana, assieme alla descrizione di luoghi dell'isola legati ad eventi storici oppure celebrati per la loro bellezza, e gli omaggi a poeti o figure del passato. In *Microcosmi II* oltre ai temi presenti nella prima raccolta, cresce la presenza della figura della madre, che nella prima raccolta compare solo una volta, si incontrano con maggior frequenza luoghi, personaggi, miti e leggende legati alle culture aborigene. Soprattutto, maggiore spazio trova la sperimentazione linguistica, innescata dalle straordinarie peculiarità fonetiche e grafiche della lingua cinese.

La forma poetica dello haiku, un componimento che compare in Giappone nel XVI secolo, viene rivisitata in chiave moderna da Chen Li. L'origine dello haiku è da ricercarsi nel *waka* o *tanka*, una composizione breve di cinque versi divisi in due emistichi, il primo di 5-7-5 sillabe chiamato *hokku* (strofa d'apertura), e il secondo di 7-7. A partire dalla metà del 1300 si diffuse tra

nobili e letterati la pratica di riunirsi per comporre *renga*, ossia poesie a catena, un raffinato gioco letterario in cui il poeta più anziano o autorevole del gruppo scriveva il primo emistichio del *waka* (5-7-5) e un altro aggiungeva l'emistichio finale (7-7) prendendo spunto dal primo, per proseguirne il discorso o proporre una svolta imprevista, e così di seguito. Il *renga* si diffuse col tempo in tutti gli strati della società e nacque lo *haikai renga* (catena di *haikai*), caratterizzato da un linguaggio meno allusivo e colto, dove fecero la loro comparsa umorismo, satira e temi più quotidiani. Furono in seguito definiti la forma e le regole compositive dello *haikai*, introducendo elementi come le “parole-stagione” (*kigo* 季語), che indicano il periodo dell'anno in cui l'*haikai* si situa e le cesure o “parole che tagliano” (*kireji* 切れ字), particelle prive di significato che creano una sospensione-cesura, per sottolineare un particolare elemento della composizione. Lo haiku moderno nasce con Masaoka Shiki (1867-1902), inventore del termine haiku, una contrazione di *haikai no ku*, espressione che indicava il verso scherzoso. Non è un caso che i *Microcosmi I* di Chen Li si aprano proprio con un omaggio a Shiki.

L'estrema brevità della forma e l'essenzialità della lingua, la ricchezza di immagini e il carattere allusivo e “aperto” caratteristici dello haiku, la sua capacità di racchiudere in un attimo ed esprimere in una immagine un mondo di pensiero e sensazioni, incontrarono all'inizio del Novecento appassionati estimatori in Occidente, in particolare nel mondo anglosassone, a iniziare da Ezra Pound, William Carlos Williams e Wallace Stevens e gli Imagisti, che sperimentarono questa forma (Zanzotto, 1982).

In Italia i primi haiku comparvero nel 1919 in un'antologia di poesia classica giapponese curata da Mario Chini (1876-1959)<sup>1</sup>, autore egli stesso di haiku pubblicati postumi<sup>2</sup>. Per alcuni poeti italiani del Novecento si è parlato di possibili influenze dello haiku, ad esempio per alcune brevi liriche “ermetiche” di tre o quattro versi di Ungaretti dall'antologia *Allegria di naufragi* (1919)<sup>3</sup>. Anche Umberto Saba, affascinato dall'incontro con la poesia orientale, iniziò a scrivere ‘le sue poesie giapponesi’ nel 1917<sup>4</sup>, e Gabriele D'Annunzio pubblicò tra il 1885 e il 1890 poesie ispirate alla tradizione giapponese, sperimentando la forma prosodica del *waka* (5-7-5-7-7 sillabe). L'interesse di poeti e scrittori per lo haiku è continuato sino ai nostri giorni<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Mario Chini, *Note di samisen – variazioni su motivi giapponesi*, Carabba.

<sup>2</sup> Mario Chini, *Attimi*, Alleanza internazionale Giornalisti e Scrittori latini, 1961.

<sup>3</sup> Corrado Bologna, Paola Rocchi, *Fresca rosa novella*, Vol. 3b, Loesher, 2015, p.115.

<sup>4</sup> Una scelta delle poesie comparve nel 1973 nell'Almanacco dello Specchio; nel 2007, le edizioni dell'Università degli Studi di Parma pubblicano la raccolta completa intitolata *Intermezzo quasi giapponese*.

<sup>5</sup> Nel 1949 Pier Paolo Pasolini scrisse un gruppo di sette composizioni intitolato *Haikai dei rimorsi*, poi pubblicate in *Tutte le poesie* (Mondadori, 2003). Nel 1984 Andrea Zanzotto compone in un ‘inglese minimalista e sperimentale’ 91 brevi poesie, poi da lui tradotte in italiano, che verranno pubblicate col titolo *Haiku for a Season* (Mondadori, 2019).

Negli anni venti del Novecento lo haiku penetrò anche nella Cina continentale, stimolando la scrittura di poesie brevi (*xiaoshi*) di 3-5 versi, genere che rimase però in voga solo per qualche anno. A Taiwan, che dal 1895 al 1945 fu colonia giapponese, lo *haiku* ebbe una diffusione maggiore, e nell'isola nacquero numerose associazioni poetiche dedite alla scrittura di haiku in giapponese, lingua d'obbligo nelle scuole e sulla stampa durante il periodo coloniale. Dopo il passaggio di potere dal Giappone al Governo Nazionalista (1945) e con l'abbandono del giapponese e l'imposizione del cinese mandarino come lingua ufficiale, si continuò a scrivere haiku in cinese. Nel 1970 fu fondata l'Associazione Haiku di Taiwan, i suoi numerosi membri, oltre un centinaio in tutta l'isola, scrivono ancora oggi in giapponese nel rispetto dello stile e delle regole dello haiku tradizionale. Gli anni Novanta videro fiorire un nuovo interesse per lo haiku, e anche noti poeti della generazione degli anni Cinquanta come Luo Fu (1928-2018) e Zhang Mo (1931-) si cimentarono nel genere, tanto che si parlò di *Movimento per il nuovo haiku*. I critici più conservatori disconobbero la produzione del periodo criticandola come poco ortodossa e ispirata 'solo' agli haiku tradizionali.

Nei suoi *haiku moderni* Chen Li mantiene la ripartizione in tre versi dello haiku tradizionale, mentre le parole-stagione (*kigo*) che indicano la stagione dell'anno, altro elemento obbligato nello haiku tradizionale, compaiono sovente nel primo volume dei *Microcosmi* per scomparire quasi del tutto nel secondo. Tra le parole-stagione classiche o loro 'varianti' che ricorrono nei *Microcosmi I* troviamo: erba di primavera (4); farfalle (7); barba di primavera (8); campo d'inverno (13); vento d'autunno (16); notte d'estate (20, 24, 61); brivido di primavera (26); pioggia di primavera (31, 62); mare d'estate (34); cicala estiva (47); melograni (87); nebbia di primavera (93). Nei *Microcosmi II* il numero delle occorrenze si riduce ma incontriamo, ad esempio, la cicala (2); estate (16); giornata d'autunno (18); zanzara (65); festa di capodanno (93); rovo fiorito a primavera (94).

La struttura prosodica di diciassette sillabe (5-7-5) dello haiku giapponese è raramente rispettata da Chen Li. Nei casi in cui questo avviene, il testo rinuncia spesso alla sua funzione narrativa per scatenarsi in puro gioco verbale, come nei due seguenti (*Microcosmi II*, 42 e 43) di cui riporto il testo e la trascrizione alfabetica:

一二僧嗜舞  
移二山寺舞溜溪  
衣二衫似無

yī èr sēng shì wǔ

yí èr shān sì wǔ liū xī

yī èr shān sì wú

A una prima lettura lo haiku sembra essere scritto con parole scelte a caso che insieme appaiono prive di significato, un vero nonsense. Ma ad una lettura più attenta e, soprattutto, ad alta voce scopriamo che le parole sono utilizzate per il loro suono. Si tratta infatti di sillabe il cui suono è omofono o quasi, soprattutto se letto con la pronuncia meridionale, delle parole cinesi che indicano i numeri dall'uno al sette, quindi all'ascolto lo haiku recita come 1-2-3-4-5/1-2-3-4-5-6-7/1-2-3-4-5, ossia lo schema metrico tradizionale. Scherzando con la prosodia Chen Li inventa una storia fantastica, disegna una scena surreale che assomiglia ad un rebus illustrato. Nella traduzione ho voluto mantenere il riferimento allo schema basandolo però sulla quantità delle parole (5-7-5) e non delle sillabe, ho abbozzato una storia partendo dagli elementi presenti nel componimento (monaci, danza, tempio, fiume, tonache).

Uno due monaci amano danzare  
uno due danzano dal tempio al fiume  
uno due tonache sembrano sparire

Nel secondo haiku, Chen Li rispetta scrupolosamente lo schema metrico di diciassette sillabe per tratteggiare la scena, questa volta impiegando soltanto sillabe assolutamente omofone (*xi*)

嬉戲錫溪西

細細夕曦洗屣躡

嘻嘻惜稀喜

xī xì xī xī xī

xì xì xī xī xǐ xǐ xǐ

xī xī xī xī xǐ

Nella traduzione ho tentato di conservare il gioco di assonanze impiegando, per quanto possibile, parole contenenti consonanti sorde (spassarsela, ovest, sciacquare, scarpe, sera, sorridere, festosi) e mantenendo anche in questo caso nei versi la quantità di parole corrispondente al numero di sillabe del testo originale.

Spassarsela ad ovest del fiume  
Xi, sciacquare scarpe da ballo a sera  
sorridere festosi d'una gioia rara

I nonsense di Chen Li, che ci ricordano le “invenzioni” di Toti Scialoia, sono straordinarie macchine verbali attraverso le quali l'autore sembra volere esplorare i meccanismi segreti della formazione della lingua e del pensiero, offrendo a se stesso e al lettore la sorpresa della scoperta di nuove prospettive e possibilità espressive.

Lo sperimentalismo linguistico di Chen Li stravolge anche l'uso dei toponimi, che in cinese sono ottenuti per calco fonetico. Chen ne sfrutta non solo il valore sonoro (echi e assonanze), ma forza anche il lettore a guardare ai segni grafici da un altro punto di vista, partendo dal loro significato letterale che, trattandosi di calchi, è un non-senso. Nello haiku 92 dei *Microcosmi I* i primi due caratteri (楓丹) della parola che traduce foneticamente il toponimo Fontainebleau (楓丹白露 Fengdanbailu) sono invertiti per ottenere la ‘parola stagione’ (aceri rossi 丹楓 danfeng, per indicare l'autunno) mentre invece i caratteri di Rio [de Janeiro] (reneilu 熱內廬) devono essere letti anche nel loro significato letterale (una calda baracca a Rio).

如果是星期八  
如果在丹楓白露熱內廬  
如果跟你

Se fosse l'ottavo giorno della settimana  
se fossi a Fontainebleau o in una baracca a Rio  
se fossi con te

Chen Li fa un uso elastico della grammatica, ricorrendo anche a calchi da lingue aborigene (II 83, 70). Le sue poesie sono un continuo proliferare di nuove immagini e similitudini: un neo sul corpo bianco della donna amata diventa un'isola, e il suo vestito mare e onde (I, 66), oppure la strada paragonata ad una gomma americana da masticare (I,30), l'elicottero in volo all'aquilone e il suo filo (I, 11) e l'insetto schiacciato nel vocabolario a un nuovo ideogramma (I, 33).

Questa “ossessione per la lingua”, cui si è già accennato, è in parte spiegata dall’ambiente plurilinguistico in cui Chen Li è cresciuto. La sua città d’origine, Hualien è abitata da cinesi *hakka* e *hoklo*<sup>6</sup> parlanti lingue diverse tra loro e dai gruppi aborigeni Atayal, Amis e Bunun, parlanti lingue austronesiane. Chen Li racconta che la madre *hakka* e il padre *hoklo* parlavano tra loro il giapponese, lingua ufficiale imposta a Taiwan durante il periodo di colonizzazione (1895-1945), e con lui *hokkien*, la lingua di Taiwan e di alcune regioni della Cina meridionale, ma a Taiwan arricchita dalla presenza di parole giapponesi, portoghesi e spagnole. Chen Li racconta di questa molteplicità di voci nella sua infanzia e della sensazione costante di *viaggiare* tra lingue diverse. Sino agli anni dell’università, considerava come sua lingua madre lo *hokkien*, parlato in famiglia e con gli amici e il cinese mandarino, imposto a partire dagli anni Cinquanta dal governo nazionalista di Zhang Kaishek (1887-1975) (Chen, 2016: 166-9) la lingua “ufficiale” parlata a scuola e in pubblico.

Secondo Chen Li le differenze fra il cinese della Cina continentale e quello di Taiwan non riguardano solo il lessico, i toni, la pronuncia e la scrittura<sup>7</sup>, ma investono la natura profonda dei singoli segni, le stratificazioni di usi e significati che il tempo ha accumulato su di loro, e sui quali soprattutto le vicende storiche e culturali del Novecento hanno lasciato un’impronta profonda. Chen sostiene che la lingua cinese usata a Taiwan possiede maggiore vitalità e ricchezza di quella usata in Cina, perché Taiwan ha conservato il sistema di scrittura tradizionale e non ha rifiutato o tentato di cancellare il patrimonio rappresentato dalla cultura classica, come è avvenuto nella Cina maoista dagli anni Cinquanta. L’esposizione dell’isola all’influenza di culture diverse<sup>8</sup>, e la conseguente assimilazione di elementi eterogenei hanno ibridizzato la lingua, rendendola non solo più viva e colorita ma anche più flessibile sotto il profilo grammaticale.

La lingua cinese con i suoi monosillabi pittografici, gli omofoni e quasi omofoni, i caratteri polisemici ha una natura molto diversa da quella delle lingue alfabetiche. In più, secondo Chen Li, la lingua scritta di Taiwan, che impiega i caratteri nella loro forma tradizionale, possiede una bellezza e una forza di suggestione che viene a mancare nella scrittura semplificata e che svuoterebbe di significato alcune delle sue poesie visive (Chen, *Lanse yibaiji*, 2017, pp. 225-240).

---

<sup>6</sup> Immigrati dalle regioni meridionali della Cina continentale nel corso dei secoli, parlanti lingue sinitiche *hakka* e *hokkien*, diverse tra loro e dal mandarino o lingua standard.

<sup>7</sup> In Cina popolare negli anni Cinquanta è stato avviato un processo di semplificazione della scrittura, mentre a Taiwan si è continuato a scrivere in caratteri tradizionali, più elaborati e complessi perché composti da un maggior numero di tratti.

<sup>8</sup> Taiwan fu raggiunta dai portoghesi e conquistata nel XVI secolo, conquistata dagli olandesi nel 1662, poi riconquistata dall’impero cinese alla fine del Seicento, in seguito ceduta al Giappone al termine della prima guerra sino-giapponese (1895). Nel 1946 l’isola fu occupata dalle forze del Kuomintang di Chang Kai-Shek, sconfitto da Mao Zedong nella guerra civile.

Questa ricerca sperimentale sugli elementi costitutivi del linguaggio parlato e scritto, sul suono e l'aspetto delle parole si fa sempre più intensa negli anni Novanta. Nel 1995 Chen Li pubblica *Sinfonia di guerra*, una delle sue poesie visuali più note, che avrà anche una trasposizione multimediale, in cui l'orrore della guerra e le sue tragiche conseguenze vengono descritte impiegando solo quattro caratteri assonanti ripetuti centinaia di volte. In verità, come spiega l'autore, la poesia è praticamente scritta con un solo carattere (兵 bing) perché gli altri tre (𠄎, 𠄎, 𠄎) sono, dal punto di vista grafico, trasformazioni del primo segno (兵) ottenute con la caduta di parti che lo compongono.

Nella prefazione ai *Microcosmi*, Chen Li ricorda ai lettori che alcuni dei suoi haiku sono variazioni o omaggi ai maestri giapponesi, secondo una pratica comune nella poesia classica, come quello che apre il volume I: *Lava il suo telecomando/con i raggi di luna che/ filtrano tra due palazzi/*, omaggio a un haiku di Masaoka Shiki che recita: *Lava il suo cavallo/con il sole autunnale/che tramonta sul mare/*. Il numero 15 dei *Microcosmi I: Vita di rugiada, vita/di rugiada, eppure, eppure/il sole che brilla non è male.../* rimanda a Kobayashi Issa (1763-1828) che scriveva: *Il mondo di rugiada/ è un mondo di rugiada/eppure ... /*; o ancora lo haiku 60 della seconda raccolta: *Lascia che Basho scriva i suoi haiku, percorra la sua/stretta via per il profondo nord: il mio Basho sceglie/di scrivere della tua stretta via per il profondo nord*. Questo haiku si ispira al diario di viaggio *La stretta via per il lontano nord*<sup>9</sup> di Matsuo Basho (1644-1694), anche se in Chen Li il pellegrinaggio religioso di Basho diventa viaggio nell'amore e nel sesso. Lo haiku di Yosa Buson: *posa addormentata/sulla campana del tempio/una farfalla/* trova variazione in uno di Kobayashi Issa: *posa/sulla campana del tempio/una lucciola che brilla/* e ad entrambi Chen Li offre la sua versione: *Alle farfalle posate sulle impalcature/del cantiere, cosa posso dire/se non oh, oh.../* (I, 7).

Nei *Microcosmi* troviamo citati anche musicisti o titoli di composizioni, tra cui Miles Davis (*Kind of blue*, I, 93), Toru Takemitsu (*A string around autumn*, I, 81) Stravinsky (I, 39) e frequenti riferimenti a scrittori, tra cui Baudelaire (II, 19), Balzac (I,17), Proust (I, 73), elementi della costellazione di influenze che hanno contribuito a formare la visione del mondo e la poetica di Chen.

Gli haiku di *Microcosmi* offrono spesso anche forti e insolenti contrasti tra immagini appartenenti al repertorio tradizionale, ad esempio quelle che richiamano stagioni o paesaggi naturali con il mondo di sensazioni e concetti da esse suscitato, accostate ad immagini, situazioni e

---

<sup>9</sup> Matsuo Basho (Matsuo Munefusa, 1644-1694), poeta e viaggiatore. L'ultimo e più noto dei suoi diari di viaggio, che alternano brevi passaggi in prosa e haiku, è intitolato *La stretta via per il profondo nord (Oku no hosomichi, 1690)*.

oggetti della vita moderna, anche scabrose o al limite del triviale, che mandano in corto circuito il “normale” meccanismo di lettura e fruizione disorientando il lettore, come nello haiku: *orinare nei campi nell’inverno freddo:/ stelle tremanti, nel buio/zampilla una cascata rovente*/(I, 13); oppure: *in una solitaria giornata d’inverno un grande/evento: un grumo di cerume/cade sulla scrivania*/ (I, 18); o come nel 72 dei *Microcosmi II*, dove quella che inizia come una assorta riflessione sulla vita si interrompe bruscamente con un’imprecazione.

Lo spazio esplorato in questi haiku non è solo lo spazio fisico di luoghi di Taiwan, la sua città natale Hualien, l’Isola delle Tartarughe, le gole di Taroko, l’oceano, ma è anche quello della lingua e della poesia (come in I, 54; II, 16; II, 35; II, 73; II, 82; II, 99). L’amore resta comunque il tema più frequente, nei suoi momenti e aspetti più diversi: l’affetto per la madre (I, 61; II, 1, 21, 27, 76 e altri), l’innamoramento (I:8, 28, 50, 56, 92; II, 22, 26), il sesso (I,83, 85, 90; II,8, 9, 17, 23, 45, 55, 60, 70, 83, 91) e l’abbandono (I, 78, 97; II 54).

Gli omaggi e le variazioni di Chen Li non riguardano solo i grandi maestri di haiku giapponesi del passato o i musicisti più amati, ma anche scrittori e poeti moderni e contemporanei, quelli che chiama suoi amici e compagni, perché “viaggiare nella famiglia della poesia è l’esperienza più affascinante e significativa nel solitario viaggio nell’universo. Le mie poesie di tre versi sono taiwanesi e non giapponesi, esprimono il gusto del cinese di Taiwan, che è insieme cinese mandarino e cinese di Taiwan, classico e contemporaneo, proprio come l’isola di Taiwan” (Chen, 2014: 242).

Per Chen Li tutto è poesia ed in effetti nei suoi haiku, in queste poesie “più piccole di un disco, più grandi del mondo” (*Microcosmi II*, 100) accanto alle immagini care al canone tradizionale, troviamo antenne TV e telecomandi, gomme da masticare, strisce pedonali e vigili del fuoco, asciugamani stesi al sole, pane imburato e ghiaccioli. E troviamo l’espressione dei sentimenti più diversi, nobili o scandalosi, troviamo il suo cuore messo a nudo, senza censure o finzioni. In chiusura ai *Microcosmi II*, con lo haiku 97, Chen Li ci lascia questo autoritratto:

Metafore contorte, etica  
non etica: generoso  
amore per la poesia.

## Bibliografia<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Per la vasta bibliografia delle opere di Chen Li si rimanda al ricco database a lui dedicato, ospitato dalla Taiwan National Dong Hwa University (<http://faculty.ndhu.edu.tw/~chenli/poetry.htm>)

- Chen Li, *Xiao yuzhou: Xiandai baiju erbai shou* 小宇宙: 現代俳句二百首 (*Microcosmi: 200 haiku moderni*), Eryu wenhua gongsi, 2006.
- Chen Li, *The Edge of the Island. Poems of Chen Li*, Bookman Books, 2014.
- Haruo Shirane, “Performance, Visuality and Testuality: the case of Japanese”, *Oral tradition* 20 (2):217-232, 2006.
- Dean Anthony Brink, *Japanese Poetry and its publics - from Colonial Taiwan to Fukushima*, Routledge, 2018.
- Haosheng Yang, *A Modernity set to a Pre-Modern Tune - Classical-Style Poetry of Modern Chinese Writers*, Brill, 2016.
- Chen Li, *Chen Li kua shiji sanwenji* 陳黎跨世紀散文選 (Antologia di saggi di Chen Li a cavallo del secolo 1974-2015), Ink literary Monthly Publishing, 2016 .
- Chen Li, *Lanse yibaiji* 藍色一百击 (*Cento colpi di blu*), Xinxing chuban, 2017.
- Zhang Jin, “Zhuanfang Chen Li: xiangxiang lishi de shengyin, chongzu daoyu de tuxiang 专访陈黎——想象历史的声音，重组岛屿的图像 (Intervista a Chen Li: il suono della storia, la ricomposizione dell’immagine dell’isola)”, *Xin Jingbao*, 21 aprile 2021.
- Adam L. Kern, *The Penguin Book of Haiku*, Penguin, 2018.
- Stephen Addiss, *The Art of Haiku: its History through Poems and Paintings by Japanese Masters*, Shambhala, 2012.
- Issa, *Haiku Scelti* (a cura di Luigi Soletta), La vita felice, 2006.
- Matsuo Basho, *Poesie – Haiku e scritti scelti*, (a cura di Muramatsu Mariko), La vita felice, 1997.
- Il grande libro degli Haiku* (a cura di Isabella Starace), Castelvechi, 2005.
- Cento Haiku* (a cura di Irene Iarocci), Longanesi, 1982.