



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale

in Lingue e civiltà dell'Asia e dell'Africa mediterranea

Ordinamento ex D.M. 270/2004

Tesi di Laurea

**Teika e l'eccellenza poetica: uno
sguardo al *Kokinshū* attraverso lo *Ogura
hyakunin isshu***

Relatore

Ch. Prof.ssa Carolina Negri

Correlatore

Dott. Edoardo Gerlini

Laureando

Luca D'Innocenzio
Matricola 856178

Anno Accademico

2016 / 2017

RINGRAZIAMENTI

Un sentito ringraziamento va, innanzitutto, alla mia relatrice, la Prof.ssa Negri, e al correlatore, Prof. Gerlini, che mi hanno fornito innumerevoli spunti di riflessione e guidato nella stesura del lavoro. Senza i loro consigli e la loro paziente collaborazione questa tesi non avrebbe mai preso forma. Ringrazio, inoltre, il Prof. Christian Ratcliff, docente dell'Università di Kanagawa che mi ha seguito durante il mio soggiorno di studio in Giappone, aiutandomi a rendere concreto un progetto di ricerca che era solo in embrione. Infine, la Prof.ssa Suzuki Masako, che ha gentilmente corretto l'introduzione in giapponese.

Desidero esprimere la mia gratitudine anche verso tutti gli amici e i compagni che mi sono stati vicino in questi mesi, sopportandomi e supportandomi nei momenti critici. Fra i tanti, vanno menzionati Alex Rizzatello e Giovanni Cattaneo, il cui aiuto è stato costante ma in special modo fondamentale durante le fasi finali di revisione del lavoro.

Infine, ringrazio i miei genitori, il cui sostegno, morale e materiale, non è mai venuto meno in questi anni di studi e mi ha permesso di portare a termine questo percorso.

要旨

この卒業論文の対象は藤原定家によって編まれたとされている『小倉百人一首』という文学作品の一部分である。厳密に言えば、その『古今和歌集』から取り出された24首のことである。本研究の目的は定家が選歌をするにあたり根拠とした部分を探り、美的意識の観点から『古今集』がどのように描かれ、授受されたのかということ进行分析し考察することである。

本論文は4章から成り立っている。第一章は定家が活躍した時代の政治的事情や和歌の世界の事情について述べる。特に、その時代の和歌の世界における定家自身とその父俊成の役割や二人の和歌の伝統との関係に注目したいと思う。即ち、和歌では一般的に用いられる語彙と対象があるが、その一般性がいわゆる三代集の時代と同様であるとすれば、後の世の歌人はどのようにして、ただ単純に昔の歌を盗作せず、自分の自立した立場で和歌を詠むことができたか、という複雑な問題を論じていく。

実はそこには、本歌取りという技術を発展させた俊成と定家の存在に偉大性があった。それに、和歌の制作と政治事情の相互依存の関係についても述べる。

第二章は『百人一首』の成立問題を論じる。『百人一首』の歌が本当に定家によって選ばれたか否かにも疑問が起こされているだけでなく、『百人一首』の原形も不明である。それに、『明月記』という定家の日記の文暦2(1235)年5月27日の件に出てくるのは『百人一首』のことだと思われるものの、『百人一首』という名前が全く登場していないので、本来のタイトルも明確ではない。また、以上述べたように、和歌の世界は当時の政治的な事情の影響も受けたことがあり、特に『百人一首』の場合は承久の乱を初めとしてその影響が非常に強かったのである。成立におけるいくつかの問題点が作品全体の構造にも影響を及ぼし、『百人一首』の特質を分析して、理解するために欠かせない情報となっている。

その特質こそが第三章のテーマとして取り上げる。まず、どのような歌人や歌が選ばれたのか、またどのように整理されたのかということ考察する。定家はいくつかのあま

り有名ではない歌を選んでそこに疑問が起こされているようである。それに、歌の配列にも重要な意味があり、『百人一首』には王朝の歴史の流れが映されているようである。『百人一首』の構造を調べた上で、他の権威のあるアンソロジーとの比較を通して『百人一首』とは百首歌であるか、秀歌撰であるかという疑問も論じていく。そこで『古今集』の歌に注目するのである。

第四章は『古今和歌集』の24首の翻訳とそれに注釈をつけるとともに、歌の共有する特質と授受史を分析していくことで定家の選歌意識に迫り、それぞれの歌が創作時代から定家の時代にかけて評価がどう変化してきたかということ調べる。もちろん、定家自身のそれぞれの歌に対しての評価が重要である。また、評価だけでなく、時に、時代によって解釈もだいぶ変わることがあるのでこの点を論じることは定家の選歌を明確にする際に役に立つのではないかと考えられる。そのため、参考までにそれぞれの歌のいくつかの本歌取りも提示する。

『百人一首』は江戸時代に生み出されたカルタ遊びの影響もあり、日本では現在古典文学の作品の中で非常に有名であり、注釈や言語学における研究が盛んであるが、ヨーロッパでその翻訳が多く存在しているのに、『百人一首』についての研究があまりされていないのである。『百人一首』の唯一のイタリア語全訳は1950年にマルチェロ・ムッチョーリ氏が完成し、翻訳と短い解説とともにあとがきも提示された。しかし、書かれている情報は、もちろんムッチョーリ氏の知識不足ではないにもかかわらず、むしろ1950年以降の発見が多い故に、現在では未完成であると言われざるを得ない。例えば、1951年に有吉保氏によって発見された『百人秀歌』という秀歌撰や2001年に吉海直人氏によって発見された『異本百人一首』の登場は『百人一首』の成立論に偉大な影響を及ぼしているのである。この2つの作品については第二章で詳しく述べている。

また、ムッチョーリ氏がそれぞれの歌の下にその歌の出典たる勅撰集を記しているものであり、それは『百人一首』を自立した作品として見ていないようである。すなわち、『百人一首』は単純に勅撰集から取り出した歌の秀歌撰としてとしか見られていられないようで、編者の個人的な撰歌や美的意識を無視しているようである。このようなことは決してムッチョーリ氏の独特な考え方ではなく、現在から50年前にかけては非常に一般的であった。それは歌集を編むことは歌を詠むことではなく、選者の役割が軽視されたからであろうか。しかし、いくつかの歌は定家の視点が『古今集』の中における注釈や解説とは違っている

ことがあり、それは注意すべきことではないかと思う。以上の理由により、本研究では『百人一首』の歌を定家の解釈の視線から、『古今集』の歌としてではなく、正に『百人一首』の和歌として翻訳してみたのである。

INDICE

Ringraziamenti	I
要旨	II
Introduzione	1
Capitolo 1 Il contesto storico e letterario	4
1.1 La fine di un'epoca.....	4
1.2 Lo spinoso rapporto con il passato.....	8
1.3 Teika: tra lo <i>Shinkokinwakashū</i> e lo <i>Shinchokusenwakashū</i>	12
Capitolo 2 La genesi dello <i>Hyakunin isshu</i>	17
2.1 Le fonti principali.....	17
2.2 La villa di Saga.....	27
Capitolo 3 <i>Hyakunin isshu: hyakushu uta o shūkasen?</i>	29
3.1 Un viaggio attraverso le epoche.....	29
3.2 La composizione della raccolta.....	34
3.3 Lo <i>Hyakunin isshu</i> come <i>hyakushu uta</i>	36
3.4 Lo <i>Hyakunin isshu</i> come <i>shūkasen</i>	38
Capitolo 4 Le poesie del <i>Kokinwakashū</i> nello <i>Hyakunin isshu</i>: traduzione e commento	45
4.1 I casi di <i>hikago</i> , espressioni inconsuete.....	51
4.2 Le poesie autunnali.....	61
4.3 Immagini di luna.....	71
4.4 L'influenza del buddhismo.....	79
4.5 Altre poesie.....	90
Conclusioni	95
Bibliografia	98

INTRODUZIONE

La presente ricerca prende in esame una parte delle poesie contenute nell'antologia di cento *tanka* nota come *Ogura Hyakunin isshu* (Una poesia ciascuno da cento poeti, versione di Ogura, 1235), più brevemente, *Hyakunin isshu*, la cui compilazione è generalmente attribuita al famoso poeta Fujiwara no Teika (1162-1241), figura centrale nella scena poetica del suo tempo. Nello specifico saranno esaminati i ventiquattro componimenti che egli ha estrapolato dalla prima antologia imperiale (*chokusenshū*), il *Kokinwakashū* (*Raccolta di poesie giapponesi antiche e moderne*, ca. 905), con l'obiettivo di delineare i principi che hanno guidato Teika nella selezione degli stessi e dunque comprendere in qual modo egli abbia filtrato attraverso la sua coscienza estetica più matura quella che è tradizionalmente considerata la più importante fra le antologie imperiali, o lo era quantomeno ai tempi del poeta.

La tesi si articola in quattro capitoli: nel primo sono delineati i principali sviluppi in ambito letterario e politico avvenuti durante l'epoca di attività di Teika, in modo da fornire un quadro dell'ambiente in cui egli ha operato. In particolare ci si concentra sul rapporto che i poeti del primo periodo Kamakura (1186-1333) avevano con la tradizione poetica precedente e sulle difficoltà che essi incontrarono nel collocarsi rispetto ai maestri del passato: se il lessico consentito è quello portato in auge dalla prime tre antologie imperiali, come è possibile per gli autori successivi produrre componimenti senza scadere nella mera imitazione o addirittura nel plagio ma mantenendo al contempo intatto il retaggio culturale passato? Di particolare rilevanza, a questo proposito, saranno le figure di Teika e di suo padre, Fujiwara no Shunzei (1114-1204), i quali, attraverso lo sviluppo dell'artificio dello *honkadori*, riescono a sublimare le due necessità; il secondo capitolo entra nel merito dello *Hyakunin isshu* e discute i vari dubbi legati alla sua genesi, vale a dire, le ragioni per cui sarebbe stata compilata, da chi e come si sia giunti alla forma che esso presenta attualmente: non è, infatti, neppure certo che Teika ne sia stato il selettore effettivo, sebbene questa sia oggi la posizione più accreditata, né sappiamo se il testo che leggiamo oggi corrisponde a quello che egli ha pensato. Alcune delle problematiche prese in esame avranno ripercussione sulla struttura stessa dell'antologia; proprio questo è parte di quanto trattato nel terzo capitolo offre una panoramica delle caratteristiche strutturali e tematiche della raccolta nel suo complesso, con particolare attenzione per le poesie tratte dal *Kokinshū*. Contestualmente si affronta il problema della categorizzazione dello *Hyakunin isshu* come *hyakushu uta* (centuria poetica) e come *shūkasen* (raccolta di poesie esemplari), i due principali

modelli cui esso viene solitamente associato. La questione è esaminata attraverso il confronto con altre importanti opere ascrivibili ai suddetti generi; il quarto e ultimo capitolo propone la traduzione e il commento delle sopracitate ventiquattro poesie, commento mirato a illustrare come Teika abbia interpretato i componimenti in questione e quali pregi formali, contenutistici o extratestuali vi abbia riscontrato. Anche in questo caso ci avvarremo del confronto con precedenti antologie che per importanza storica e similarità più o meno marcate con lo *Hyakunin isshu* possono fornire ottimi spunti di riflessione nel tentativo di avvicinarsi ai criteri estetici di Teika.

Lo *Hyakunin isshu* è una delle opere di poesia classica più note in Giappone, anche perché legata ad un gioco di carte, denominato *karuta*, originatosi in periodo Edo (1600-1867) e tutt'oggi praticato anche a livello agonistico. La sua fortuna si estende altresì in ambito accademico, dove le versioni commentate e annotate, gli studi critici e filologici sono innumerevoli. Nonostante questo, sembra che l'opera abbia goduto di attenzione decisamente minore al di fuori del Giappone: indubbiamente ne esistono svariate traduzioni, specialmente in lingua inglese e di matrice americana, ma molto meno numerosi sono gli studi a essa dedicati da studiosi europei.

La prima e unica traduzione integrale in italiano dello *Hyakunin isshu* si deve a Marcello Muccioli (1898-1976) e risale al 1950, intitolata *La centuria poetica (Hyaku-nin Is-shu)*. Questa edizione presenta unicamente i componimenti tradotti, ognuno accompagnato da brevi note esplicative, e una postfazione in cui Muccioli discute le principali problematiche filologiche e i nodi tematici fondamentali della raccolta. Ben lungi dal voler sminuire il valore e la qualità del lavoro dell'autore, è innegabile che chiunque voglia avvicinarsi all'antologia a quasi settant'anni di distanza, troverebbe l'apparato critico quanto meno incompleto. Ciò non è affatto da imputare a Muccioli, bensì alle scoperte e ai conseguenti studi che sono stati effettuati dopo la presentazione dell'edizione italiana e di cui dunque lo studioso non ha potuto tenere conto: nel 1951, infatti, Ariyoshi Tamotsu ha riportato alla luce una raccolta “gemella” dello *Hyakunin isshu*, denominata *Hyakunin shūka* (Poesie esemplari da cento poeti, 1234?-1236?), la quale, come vedremo, getta nuova luce (ma anche nuove ombre) sul processo di genesi dell'antologia; lo stesso può dirsi a proposito di un altro testo, scoperto da Yoshikai Naoto nel 2001 e da lui definito *Ihon Hyakunin isshu*. Su entrambi si tornerà più diffusamente nel corso del secondo capitolo di questa tesi.

Nella sua traduzione, inoltre, Muccioli indica, al di sotto di ogni testo, il titolo dell'antologia imperiale da cui ciascuna poesia è estrapolata, insieme al numero che ne indica la posizione all'interno di quest'ultima. Pare dunque che egli abbia guardato allo *Hyakunin isshu* non tanto come ad un'opera a se stante ma in quanto semplice “antologia di antologie”: in altre parole, il punto di vista resta

sempre quello delle raccolte su commissione imperiale, senza che venga chiamato in causa il lavoro di selezione operato da Teika e dunque la sua coscienza estetica di redattore della breve centuria. In effetti, come avremo modo di approfondire, vi sono casi in cui l'interpretazione data da Teika di determinati versi differisce da quella offerta dalle *chokusenshū*, ma lo studioso non sembra tenerne conto nella sua traduzione. Non si tratta, beninteso, di un approccio adottato unicamente da Muccioli, bensì di un atteggiamento condiviso da gran parte degli studiosi, anche giapponesi, fino almeno alla metà del secolo scorso. Tuttavia, le differenze interpretative sopra accennate sono un evidente indicatore della necessità di tenere in considerazione il ruolo di Teika e il suo punto di vista sulle poesie. Ecco perché in questa ricerca si ha cercato di tradurre i componimenti secondo quello che era più probabilmente il punto di vista di Teika.

CAPITOLO 1

IL CONTESTO STORICO E LETTERARIO

Nel momento in cui ci si appresti ad analizzare un'antologia come lo *Hyakunin isshu* (Una poesia ciascuno da cento poeti, 1235), che raccoglie componimenti sia antecedenti all'epoca dell'autore (o meglio, compilatore), sia a lui contemporanei, si rende, naturalmente, necessario tenere presente il rapporto che questi ha con la tradizione letteraria e l'ottica con cui guarda alla produzione poetica dei propri tempi rispetto alla tradizione stessa. Ciò è ancor più vero nel caso della poesia giapponese classica (*waka*), le cui tendenze fortemente conservatrici a livello linguistico e tematico sono indisputabili. A sua volta, la costruzione dell'identità letteraria del macrocosmo culturale di una determinata epoca (nonché quella del singolo individuo) dipende necessariamente dalle vicende storiche e politiche che la segnano, che è bene, dunque, tenere presenti. Si tenterà, quindi, in questo capitolo di inquadrare i principali e fondamentali sviluppi che coinvolgono il modo di produzione e fruizione della poesia all'interno del contesto storico a cavallo fra la fine dell'età classica e l'epoca di Fujiwara no Teika 藤原定家 (1162-1241), tenendo comunque a mente che, come scrive Denebcke Wiebke (2007, pp. 2-3):

Assumptions about literary history deeply influence what we expect in the way of a dialogue between a poem and its poetic tradition. In turn, habits of annotating premodern Chinese or Japanese poetry provide a revealing window on deep-seated assumptions that critics make about a poet's cultural identity and competency and about his or her place within the later literary canon.

1.1 La fine di un'epoca

Ponendoci dalla prospettiva dei poeti attivi durante il periodo compreso tra la fine del dodicesimo secolo e l'inizio del tredicesimo, potremmo dividere la storia della poesia giapponese in tre macro periodi, il primo corrispondente all'epoca dei *sandaishū*, le prime tre antologie imperiali di *waka*, un arco di tempo che va circa dal 905, anno a cui si ascrive la compilazione della prima di esse, il

Kokinwakashū 古今和歌集 (*Raccolta di poesie giapponesi antiche e moderne*)¹, ai primi anni dell'undicesimo secolo. Esso è identificato come il periodo aureo, la classicità; un secondo periodo, probabilmente avvertito come un passato relativamente recente, è quello che vede la compilazione delle antologie imperiali dalla quarta, il *Goshūiwakashū* 後拾遺和歌集 (Selezione posteriore di spigolature della poesia giapponese), datato 1086, allo *Shikawakashū* 詞花和歌集 (Selezione del fiore delle parole della poesia giapponese, 1151-1154), passando per il *Kin'yōwakashū* 金葉和歌集 (Raccolta delle foglie d'oro della poesia giapponese, 1127); infine, la poesia “contemporanea” era identificata con quella rappresentata dal *Senzaiwakashū* 千載和歌集 (Raccolta di mille anni di poesia giapponese, 1188) e dallo *Shinkokinshū* 新古今和歌集 (Nuova raccolta di poesie giapponesi antiche e moderne, o, più simbolicamente, “Nuovo *Kokinwakashū*”, ca. 1205)².

Quest'ultima fase, in cui vive e opera Fujiwara no Teika coincide con un periodo di transizione che porta a un radicale cambiamento degli equilibri politici del Giappone. Il giovane Sadaie (lettura giapponese del nome di Teika) comincia, infatti, a muovere i primi passi nell'ambiente letterario tra il 1178, quando partecipa al *Wakeikazuchisha utaawase* 別雷社歌 (Agone poetico del santuario Wakeikazuchi), e il 1181, con la compilazione dello *Shogaku hyakushū* 初学百首 (Centuria poetica del principiante). Solo quattro anni più tardi si conclude la guerra Genpei (1181-1185) fra le due famiglie Taira e Minamoto, che vede il trionfo di quest'ultima e l'istituzione del *bakufu* di Kamakura. Da questo momento la corte imperiale perde, di fatto, tutto il suo potere politico, che passa nelle mani della classe militare; mantiene, comunque, l'egemonia nell'ambito artistico e culturale e anzi, la produzione letteraria diventa uno dei pochi mezzi a disposizione di molti cortigiani per poter sopravvivere (Shirane; Suzuki; Lurie, 2016, p. 214). Tuttavia, emergeranno alcuni fattori che differenziano notevolmente le modalità di produzione poetica rispetto a quanto avveniva durante l'epoca precedente, il periodo Heian (794-1185).

Va perdendosi, innanzitutto, il carattere prevalentemente estemporaneo proprio degli scambi di versi fra cortigiani (*zōtōka*) e la composizione di versi si articola sempre di più spesso su temi fissi (*daiei*). Ciò accade, in particolare, nelle competizioni poetiche (*utaawase*), che proprio a partire dall'ultima fase dell'epoca precedente conoscono un notevole sviluppo, tale da divenire uno dei

¹ D'ora in avanti, *Kokinshū*. Anche per le altre antologie imperiali sarà citato il nome completo solo la prima volta, che compariranno in ciascun capitolo, dopodiché verranno segnalate con quello in forma abbreviata, privo della parola *waka*.

² Avvicinandoci di più alla data di compilazione dello *Hyakunin isshū*, possiamo includere in questa fase anche la nona antologia, lo *Shinchokusenwakashū* 新勅撰和歌集 (Nuova antologia imperiale di poesia giapponese), compilata nel 1234.

principali contesti di produzione, specialmente dal periodo degli imperatori in ritiro (*inseiki*, 1086-1185) in avanti³. Gli *utaawase* del periodo Kamakura (1186-1333) tendono a riflettere la situazione frammentata del panorama letterario, con eventi su scala molto ridotta (Huey, 1990, p. 660), sebbene non manchino agoni imponenti come il *Ropyyakuban utaawase* 六百番歌合 (Agone poetico in seicento turni, 1193) e il *Sengohyakuban utaawase* 千五百番歌合 (Agone poetico in millecinquecento turni, 1201-1203). Essi prevedevano che due schieramenti di poeti (detti, rispettivamente, di sinistra e di destra) mettessero a confronto le proprie poesie, la cui valutazione era affidata, solitamente, a uno o più giudici, i commenti (*hanshi*) dei quali venivano trascritti e, quando sufficientemente dettagliati, possono essere considerati una prima forma di critica letteraria dell'epoca. Il notevole aumento di simili eventi, che andranno articolandosi in modo sempre più variegato e complesso, è principalmente collegato alla necessità di produrre materiale destinato a rientrare nelle antologie imperiali, la cui stesura si fa sempre più frequente.

È proprio in seno agli *utaawase*, durante quella che è stata definita “età d'argento” di questa forma di convivio poetico (Ito, 1982, p. 207), che si afferma la pratica di compilare centurie di poesie (*hyakushu uta*) che i singoli autori presentano e i cui componimenti vengono poi fatti competere con altri sui medesimi temi. Anche gli *hyakushu uta* andranno differenziandosi per complessità e tipologia⁴: il primo esempio di centuria poetica attestato è costituito dal cosiddetto *Yoshitada hyakushu* 好忠百首 (Centuria poetica di Yoshitada, 960) ed è strutturato come un'antologia imperiale in scala ridotta⁵; di circa un secolo successivo, lo *Horikawa hyakushu* 堀河百首 (Centuria poetica dell'imperatore Horikawa), datato intorno al 1105, raccoglie le centurie di ben quattordici poeti ed è

³ Sembra che i primi eventi di questo tipo si possano far risalire al regno dell'imperatore Uda 宇多 (867-931, r. 887-897), con l'intento di produrre materiale per la compilazione dello *Shinsen man'yōshū* 新鮮万葉集 (Nuova selezione della raccolta delle diecimila foglie, 893-913), poi operata, secondo la tradizione, da Sugawara no Michizane 菅原道真 (845-903) (Ito, 1982, pp. 203-204). Il più antico *utaawase* pervenutoci è lo *Zaiminbukyōke utaawase* 在民部卿家歌合 (Agone poetico presso la residenza del Ministro degli affari popolari), datato 884-887.

⁴ Ne può essere esempio il *Teika kyō hyakuban jikaawase* 定家卿百番自歌合 (Agone poetico individuale in cento turni del nobile Teika), che il poeta realizza nel 1216. Come sottolinea Bundy (2006, p. 2), abbiamo qui una commistione fra il genere dello *hyakushu* e quello dello *shūkasen* (raccolta di poesie esemplari), inseriti in un contesto che ricalca le competizioni poetiche, ulteriore prova del nascere di uno *standard* di giudizio individuale che caratterizza l'ambiente poetico del dodicesimo secolo.

⁵ Secondo Sato Hiroaki, (1987, pp. 151, 152), non è certo che esso sia effettivamente il primo, poiché la parola *hyakushu* non comparirebbe nel suo titolo (non riporta, comunque, quale sarebbe l'originale), mentre una centuria di poco successiva prodotta da Minamoto no Shigeyuki 源重之 (?-1000) sarebbe definita, appunto, *hyakushu*.

caratterizzato da temi estremamente precisi e ristretti, tanto che ogni poesia presenta un diverso tema (*dai*), mentre il *Kyuan hyakushu* 久安百首 (Centuria dell'era Kyuan), altro importante modello di questa forma poetica, datato 1150, sesto anno dell'era Kyuan, propone una suddivisione tematica di più ampio respiro e concede maggiori libertà agli autori, prescrivendo unicamente un certo numero di componimenti appartenenti a una determinata tipologia, come le varie stagioni, l'amore, il viaggio e le altre categorie più tipiche delle antologie imperiali⁶.

Gli *utaawase*, occasione di continuo confronto per i partecipanti, favoriscono l'emergere di notevoli divergenze in materia di gusto estetico fra i diversi autori, le quali diventano sempre più rilevanti. I prodromi di questi mutamenti cominciano a vedersi, in realtà, da almeno un secolo prima, in occasione della compilazione della quarta antologia imperiale, ordinata nel 1075 dall'imperatore Shirakawa 白河 (1053-1129, r. 1073-1087) e portata a compimento undici anni dopo: l'incarico di selezionare le poesie viene infatti affidato a Fujiwara no Michitoshi 藤原通俊 (1047-1099), a discapito di Minamoto no Tsunenobu 源経信 (1016-1097), il poeta di maggior rilievo dell'epoca. Nel 1086, appena dopo la fine dei lavori di stesura della raccolta, Tsunenobu scrive il *Nan Goshūishū* 難後拾遺集 (Errori del *Goshūishū*), il primo caso di aperta critica ad un'antologia imperiale. Siamo di fronte alla nascita di una vera e propria critica letteraria, che mette in rilievo le divergenze in materia di gusto estetico e che andrà costantemente affinandosi, sempre più spesso affidata a trattati poetici (*karon*) e *shūkasen*⁷. I poeti, solitamente nobili di rango medio-basso, tendono ora a costituire gruppi che condividono un insieme di conoscenze specializzate, vale a dire, distinte da quelle di altre scuole (*kadōke*), organizzate spesso su base familiare (*ie*). Ecco che la poesia, fino ad allora solo uno degli aspetti della vita sociale di corte, si fa arte a tutti gli effetti e si comincia a parlare di *uta no michi*, la via della poesia (Smits, 2004, p. 360) e la figura del poeta (*kajin*) va incontro ad un processo di

⁶ Il sopracitato *Shogaku hyakushu* di Teika si basa su quest'ultimo modello, ritenuto più semplice e adatto ai poeti meno esperti. Il formato prevede venti poesie ciascuna per la stagione primaverile e quella autunnale, dieci per estate e inverno, nuovamente venti per le poesie d'amore, due poesie dedicate alle divinità, due encomiastiche, cinque a sfondo buddhista, due elegiache, una poesia sul tema della separazione, cinque di viaggio, due sui nomi di cose (*mono no na*) e un *chōka* (poesia lunga), che Teika sostituisce con un componimento in cui lamenta la sua vicenda personale (*jukkai*). Per approfondire si veda Bundy, 1990.

⁷ Si tenga comunque presente che la stesura di simili scritti non è affatto una novità. Ne abbiamo esempi importanti nello *Shinsen zuinō* 髓腦 (Nuova selezione di essenziali poetici, data ignota) di Fujiwara no Kintō 藤原公任 (966-1041) e nello *Shinsen waka* 新撰和歌 (Nuova selezione di poesia giapponese, 930-934) di Ki no Tsurayuki 紀貫之 (872-945).

graduale professionalizzazione. Robert Huey (1990, pp. 651-652) definisce questi sviluppi come parte di quello che chiama “processo di medievalizzazione” della pratica poetica. Scrive:

In the field of waka publication, I would suggest two elements that point to a medievalization process:

(1) Cracks in the homogeneous edifice of waka; that is, evidence that differences among poetic groups are so strong that people are willing to "go public" with their disagreements. In other words, waka moves from social expression, about which people in a hierarchical environment are likely to agree, to art, about which people in a more factionalized medieval setting are apt to disagree.

(2) Concomitantly, a move toward privatization and exclusivity. Not only are there poetic schools, but these schools become such discrete entities that normal social bonds (i.e., effected by emperors, retired emperors, other important politicians) cannot bring them together.

Contemporaneamente al formarsi di compagini più o meno unite da principi di poetica comuni, generalmente facenti riferimento a figure di spicco dell'ambiente di corte, abbiamo nei secoli undicesimo e dodicesimo un particolare sviluppo della letteratura di romitaggio, con poeti che abbandonano il mondo, pur continuando talvolta a mantenere costanti contatti con il mondo letterario della capitale. È questo il caso del monaco Saigyō 西行 (1118-1190), che sarà il poeta più rappresentato all'interno dello *Shinkokinshū*. Va sottolineato che la pratica di abbracciare la vita monastica è tutt'altro che nuova e, come vedremo, lo stesso Teika prenderà i voti in età più avanzata.

1.2 Lo spinoso rapporto con il passato

La fine della classicità porta i poeti alla necessità di relazionarsi con i passati fasti letterari e la consapevolezza crescente dell'impossibilità raggiungere le vette toccate dagli antichi maestri. Questo conduce a due reazioni, che coesistono in maniera quasi paradossale: da una parte, come per riflesso alla perdita di tutto il sistema di valori che la fine del periodo Heian aveva portato, si sviluppa un profondo senso di nostalgia per l'epoca d'oro della corte imperiale e il *waka* tende a cristallizzarsi ulteriormente nella forma e nelle tematiche sulla base del modello offerto dai classici, essenzialmente le prime tre antologie imperiali e in particolare la prima, il *Kokinshū*, una sorta di estremo tentativo di preservare il patrimonio culturale che aveva contraddistinto la nobiltà. La prima delle maggiori "scuole" formatesi a partire dal dodicesimo secolo, la scuola Rokujō, il cui fondatore è Fujiwara no Akisue 藤原顕季 (1055-1123), si fa sostenitrice di posizioni ancor più radicalmente conservatrici: essa propone, infatti, una maggior aderenza, anche lessicale, al modello del *Man'yōshū* 万葉集 (Raccolta delle diecimila foglie, ca. 759), il cui stile era già allora considerato eccessivamente semplice e ormai troppo distante dal raffinato gusto poetico affermatosi con il *Kokinshū*. Con ciò non

si vuol dire affatto che il *Man'yōshū* andasse ignorato o che la sua importanza fosse sminuita ma semplicemente si richiedeva considerevole cautela nell'utilizzo degli stilemi in esso ricorrenti, probabilmente ascrivibili a quello che veniva chiamato *taketakaki tei*, stile sublime ed elevato (Zanotti, 2006, pp. 28-29). D'altra parte, emerge sempre più chiaramente il bisogno di trovare uno spazio proprio, definito e discreto rispetto ai grandi modelli del passato: già Minamoto no Toshiyori 源俊賴 (o Shunrai, 1055-1129) esprime tutta la sua frustrazione nel constatare le difficoltà che deve affrontare chi vuole comporre versi nel suo tempo. Nel *Toshiyori zuinō* 俊賴髓腦 (Essenziali di poesia di Toshiyori, ca. 1113) leggiamo: *non vi è più nulla su cui si possa comporre, né è rimasto alcun vocabolo inutilizzato* (Sasaki, 1991, p. 118). L'exasperata reiterazione del lessico e la sempre maggior standardizzazione dei temi rischiano, dunque, di portare ad un inaridirsi della vena poetica degli autori, riducendoli a pallidi imitatori del passato. Toshiyori avverte, quindi, di cercare di utilizzare uno stile nuovo (*mezurashiki*) e un lessico elegante (*kazari*), privilegiando comunque l'aspetto contenutistico della poesia (*kokoro*) su quello formale (*kotoba*) (Shirane; Suzuki; Lurie, 2016, p. 224). Proprio questi saranno due dei termini chiave intorno ai quali si costruirà il discorso di critica letteraria nel periodo successivo. Li troviamo già articolati da Kintō nel sopracitato *Shinsen zuinō*: secondo l'influente autore, una buona poesia è caratterizzata da “abbondanza di sentimento” (*amari no kokoro*), che conferisce al componimento indicibile armonia e bellezza, focalizzate in un medesimo punto (Teele, 1976, pp. 146-147). L'idea è mutuata dall'introduzione del classico cinese *Shih ching* 诗经 (Libro delle odi, XI secolo a.C.-VI secolo a.C.), dove leggiamo: *poetry exists in the soul as will taking shape as verse; the soul moves and takes shape in words* (trad. in p. 148). Le somiglianze con la prefazione in giapponese del *Kokinshū* sono evidenti e in entrambe le opere i due concetti vengono trattati separatamente, mentre Kintō riesce in qualche modo ad unificarli nella sua concezione (p. 151).

La dualità nel modo di rapportarsi alla tradizione fa emergere un aspetto i cui semi, per così dire, erano stati piantati già con la sopracitata prefazione in *kana* del *Kokinshū*, vale a dire una coscienza dello sviluppo storico della letteratura e della poesia, sviluppo che implica anche cambiamento (Royston, 1968, p. 2). Ciò è particolarmente evidente, per esempio, nelle parole che Fujiwara no Shunzei 藤原俊成 (1114-1204), padre di Teika e figura di riferimento del mondo poetico del dodicesimo secolo, affida a una delle sue più importanti opere, il *Koraifūteishō* 古来風躰抄 (Note sullo stile poetico fino a oggi, 1197) un trattato compilato per la propria allieva, Shikishi *naishinnō*

式子内親王 (1149-1201)⁸. Qui Shunzei statuisce esplicitamente la preminenza dei *sandaishū* e la necessità di rifarsi al *Kokinshū* per comporre buona poesia. Scrive:

Poiché è dal tempo di questa raccolta che la buona poesia e quella scadente furono definite con chiarezza, per ciò che concerne i fondamenti dello stile poetico bisognerebbe affidarsi esclusivamente ad una maniera conforme al *Kokinshū*. [...] Successivamente⁹, per diverso tempo non vi furono altre antologie e, quando si accumulò una gran quantità di componimenti, al tempo dell'imperatore Kazan ne fu prodotta un'altra, affidata al nobile Michitoshi, chiamata *Goshūishū*, antologia che raccoglieva quanto ancora rimasto. Guardando alle poesie di queste raccolte, si può vedere il lento cambiamento dello stato della Via della poesia (Sasaki, 1990, pp. 312-313, corsivo mio).

Nonostante la considerazione che Shunzei riserva al *Kokinshū*, è interessante notare la differenza del suo punto di vista rispetto a quello di Ki no Tsurayuki. Nella prefazione alla prima antologia imperiale leggiamo:

La poesia giapponese, avendo come seme il cuore umano, si realizza in migliaia di foglie di parole. La gente in questo mondo, poiché vive fra molti avvenimenti e azioni, esprime ciò che sta nel cuore affidandolo alle cose che vede o sente. Si ascolti la voce dell'usignolo che canta tra i fiori o della rana che dimora nell'acqua; chi, tra tutti gli esseri viventi non compone poesie? (Sagiyama, 2000, p. 38).

Ancora nel *Koraifūteishō*, invece, Shunzei afferma:

Poiché, come detto nella prefazione del *Kokinshū*, [la poesia giapponese] ha come seme l'animo umano e prende forma in innumerevoli foglie di parole, se non vi fosse la poesia, pur appressandosi ai fiori in primavera, pur vedendo le foglie autunnali, non vi sarebbe alcuno che ne conosca il colore o il profumo e dunque quale sarebbe il fondamento dell'animo? (Sasaki, 1990, p. 303, corsivo mio).

Tsurayuki afferma che la poesia si genera in risposta agli eventi del mondo esterno, mentre Shunzei sottintende che essa origini da se stessa: attraverso la poesia si realizza la bellezza della natura e si coltiva la sensibilità necessaria a produrre quella stessa poesia. Ecco perché l'autore deve conoscere a fondo la tradizione poetica (Shirane, 1990, p. 80). Come fare, tuttavia, per mantenere il giusto equilibrio fra aderenza al passato e necessità di produrre qualcosa che possa dirsi dotato di una propria autonomia? Shunzei, e in special modo Teika, trovano la loro risposta nella celebre affermazione del *Kindai shūka* 近代秀歌 (Poesie esemplari dei tempi moderni, ca. 1215-1222): *quanto al lessico, utilizzare l'antico, quanto al contenuto, ricercare la novità* (Sasaki, 1992, p. 327), che può riassumere a livello generale la poetica della scuola Mikohidari, fondata proprio da Shunzei: il lessico da

⁸ Il titolo di *naishinnō* indica le principesse imperiali.

⁹ Shunzei si riferisce qui al periodo posteriore alla compilazione dello *Shūishū* 拾遺和歌集 (Raccolta di spigolature della poesia giapponese, ca. 1005).

utilizzare è quello dell'epoca dei *sandaishū*, mentre l'innovazione va cercata più sottilmente nell'ambito contenutistico della poesia. È il primo passo verso la definizione della pratica dello *honkadori*, tecnica consistente nella ripresa di un limitato numero di parole o versi (in genere non più di due) di componimenti antichi e ben riconoscibili attorno cui si costruisce la nuova poesia. Anche opere in prosa, in particolare il *Genji monogatari* 源氏物語 (*La storia di Genji*, dopo il 1008) e lo *Ise monogatari* 伊勢物語 (Racconti di Ise, fine IX secolo) sono considerate fonti importanti di ispirazione¹⁰. Fondamentale è che vi sia una ricontestualizzazione delle espressioni “prese in prestito”, per esempio i versi ripresi da un componimento d'amore saranno utilizzati all'interno di una poesia a tema stagionale. In questo modo la nuova lirica si carica di tutte le risonanze che il riferimento al componimento antico conferiscono¹¹ e si fa da una parte custode di quella tradizione, che rivive attraverso di essa, dall'altra si configura come uno spazio creativo nuovo e virtualmente inesauribile a disposizione degli autori. Come scrive Bonaventura Ruperti (1997, pp. 173-174):

L'introduzione di un frammento del versante espressivo, della veste poetica significativa, di un celebre componimento poetico (più o meno antico) nella propria composizione ha dunque l'effetto di rendere composita l'espressione (sovrapposizione di significanti leggermente variati) e il contenuto emozionale (sovrapposizione in trasparenza e in sfasamento dell'atmosfera o dei sentimenti). [...] La simiglianza o dissimiglianza tra i contesti, le affinità di luogo e di condizione predispongono al richiamo e nel rifarsi a un esempio di situazione già cantata si ottiene una metaforizzazione del contenuto del modello rievocato. Nel contempo la poesia diviene rivisitazione e riviviscenza di un esempio classico. Ma la ricreazione dell'enunciato precedente il più delle volte è modificata, il confronto e l'accostamento con quel modello consente nel momento e nella situazione di prendere coscienza dell'attualità, diviene pretesto per uno sguardo su di sé e una riflessione sulla propria condizione tramite la citazione. La sovrapposizione di presente e passato, inteso come riferimento ideale, permette una trasformazione del modello ai fini del presente e una trasformazione del presente alla luce del passato.

David Bialock (1994, p. 182), che pure sembra “sminuire” il tentativo di preservare il retaggio ereditato dai maestri passati, sottolinea:

¹⁰ Come nota Robert Huey (2012, pp. 20-23) l'interesse che la scuola Mikohidari mostra per il *Genji monogatari* è relativo soprattutto a specifiche porzioni dell'opera, che ritraggono in modo idealizzato situazioni tipiche della vita di corte, con al centro le tematiche dell'amore e della perdita. Particolarmente apprezzati erano i capitoli di *Suma* e *Akashi*, che narrano l'esilio del principe Genji e saranno fondamentali per la codificazione dell'immaginario legato a simili situazioni (Zanotti, 2006. p. 30), le quali, come vedremo, torneranno anche nelle poesie oggetto di analisi in questo lavoro. La pratica di richiamare opere in prosa è definita *honzetsu*.

¹¹ Tali riverberi devono essere puramente evocativi e instillare nell'opera un senso di profondo mistero (*yūgen*), una bellezza eterea definita *yōen* (Royston, 1968, p. 6).

As the locus of poetic activity shifted from those who wielded political power to the poets who were in control, both creatively and in actual fact, of the evolving textual discourse, borrowing became much less a matter of reaffirming the poetic tradition by participating in it than a way of generating new figuration or new possibilities of meaning within that tradition.

Ecco allora che anche gli sviluppi sopra accennati nella pratica poetica, la fissazione di temi sempre più ristretti e specifici, la capacità di aderirvi e dunque la perdita del carattere estemporaneo della produzione di versi, si possono osservare da una nuova prospettiva: non più sintomo di stagnazione e appiattimento sui modelli passati ma capacità di destreggiarsi all'interno del monumentale *corpus* della tradizione, che non va stravolto ma abilmente maneggiato e utilizzato come fondamenta. Sebbene la citazione di versi più antichi non sia affatto una pratica nuova, il livello di codificazione formale che Teika ne opera prescrivendone regole ben precise è, questo sì, senza precedenti. Ancora Ruperti (1996, p. 142, maiuscolo iniziale mio) nota:

[...] Solo un esercizio creativo codificato e consolidato, riconosciuto e definito nei suoi schemi compositivi, solo un linguaggio poetico coscientizzato nelle sue peculiarità, nel lessico, nei temi e nei soggetti, in una fase di lucida riflessione su sé e sui propri statuti, ne [dello *honkadōri*] avrebbe potuto consentire un uso coscientemente disinvolto. Solo la formazione di un patrimonio di opere e antologie comune, noto e riconosciuto dall'ambiente di creatori e consumatori del genere lirico, avrebbe potuto consentire l'opportuna attualizzazione e decodifica da parte dei fruitori competenti di un meccanismo creativo che altrimenti, disinnescato in ogni suo effetto, sarebbe passato inosservato.

Si potrebbe quasi dire che la poetica dello *honkadōri*, con la fitta rete di rimandi intertestuali che va a creare, contribuisca a fare del *waka* davvero una via (*michi*), un percorso senza tempo dove il passato continua a riverberare e riflettersi nel presente. In questo senso, è possibile definire la poetica dominante nel periodo come di stampo squisitamente “neoclassico”, che mira ad apportare un proprio contributo appoggiandosi alla tradizione precedente (Murao, 2011, pp. 107-109). Come vedremo, la percezione in senso storicizzato della produzione poetica ritornerà centrale nello *Hyakunin isshu*.

1.3 Teika: tra lo *Shinkokinshū* e lo *Shinchokusenshū*

È questo il clima all'interno del quale vede la luce l'ottava antologia imperiale, lo *Shinkokinshū*, che, come abbiamo visto, già dal nome mostra in sé tutti i segni degli sviluppi appena descritti: non semplice conservazione di un mondo culturale e dell'incarnazione di un sistema di valori che rischia di andar perduto, bensì un “nuovo inizio” (Huey, 2012, pp. 1-2), la ricerca di una continuità con l'illustre passato, insieme alla volontà di trovare il proprio posto e il proprio ruolo, percepiti come chiave di volta, nella storia del *waka*. Bisogna tenere presente, tuttavia, che il fermento del mondo poetico tra gli ultimi decenni del dodicesimo secolo e i primi anni di quello successivo, non è affatto

circoscritto alla mera attività letteraria *per se*: le vicende storico-politiche sono ben presenti all'interno dei circoli letterari (*kadan*) che vengono a crearsi e ne influenzano pesantemente le dinamiche, sebbene Teika stesso tenti di affermare il contrario. Uno dei primi passaggi del suo diario, il *Meigetsuki* 明月記 (Cronache della chiara luna, 1180-1235) contiene la famosa affermazione *i rossi stendardi levati per sottomettere i ribelli non mi riguardano*¹². Abbiamo visto però che già dall'epoca del *Goshūishū* emergono interessi e retroscena politici quanto meno dietro la selezione dei compilatori delle antologie imperiali e sappiamo che lo stesso *Shinkokinshū* costituisce un tentativo da parte del suo committente, l'imperatore in ritiro Gotoba 後鳥羽 (1180-1239, r. 1183-1198) di lasciare il segno sulla produzione letteraria delle capitale; ecco perché egli promuove numerosi eventi poetici negli anni immediatamente precedenti la compilazione della raccolta, mantenendo un delicato equilibrio tra le varie scuole e famiglie dell'epoca, i conservatori esponenti della scuola Rokujō e i più "progressisti" della Mikohidari, ma anche i rami Kujō e Tsuchimikado, anch'essi, come i primi due, appartenenti alla famiglia Fujiwara¹³. Tra le figure di maggior spicco del circolo poetico di Gotoba va citato infatti Kujō Yoshitsune 九条良経 (1169-1206), che diviene anche mecenate della scuola Mikohidari (Huey, 2012, pp. 3-9). Gli ideali estetici definiti da Shunzei e Teika e la centralità che in essi hanno opere come il *Genji monogatari*, con la loro valorizzazione dei momenti salienti della vita di corte, contribuiscono certamente a garantire alla scuola l'appoggio di figure come il sovrano in ritiro e l'erede della famiglia Kujō (p. 23).

Gli anni precedenti e quelli immediatamente successivi alla compilazione dello *Shinkokinshū* vedono il netto predominio del circolo poetico legato a Gotoba e dunque della scuola Mikohidari, tendenza che si era già andata delineando quando, nel 1188 Shunzei si era visto affidare l'incarico di redigere in solitaria il *Senzaishū*; dei sei poeti designati come selettori delle poesie da inserire nell'ottava *chokusenshū* uno solo, Fujiwara no Ariie 藤原有家 (1155-1216), non è legato agli ambienti della scuola "fondata" da Shunzei¹⁴. La raccolta è tradizionalmente datata 1205, esattamente trecento anni dopo la prima, con cui Gotoba intende creare un evidente parallelismo, ed è permeata

¹² *Kōki seijū wagagoto ni arazu* (cit. in Smits, 1998, pp. 427-428), si tratterebbe, in realtà, di un'inserzione *a posteriori* da parte dell'autore, che ne aveva già fatto uso in occasione della rivolta dell'era Jōkyū (p. 428).

¹³ Anche la riapertura dell'Ufficio della poesia (Wakadokoro), istituito per la prima volta dall'imperatore Murakami 村上 (926-967, r. 946-967) va inteso nella stessa direzione.

¹⁴ Gli altri cinque sono Minamoto no Michitomo 源通具 (1171-1227), Asukai Masatsune 飛鳥井雅経 (1170-1221), il monaco Jakuren 寂蓮 (1139-1202), Fujiwara no Ietaka 藤原家隆 (1158-1237) e naturalmente Teika. Tutti e sei sono presenti nello *Hyakunin isshu* e tutti fanno parte degli undici componenti dell'Ufficio della poesia, detti *yorido*.

dalla poetica dello *honkadōri* sopra descritta, nonché dall'ideale estetico detto *yōen*, che cerca di evocare attraverso la poesia un senso di eterea bellezza per mezzo di allusioni e giustapposizioni di immagini. La ricerca di questo tipo di suggestioni caratterizza lo stile del Teika tra i venti e i trent'anni (Zanotti, 2012, p. 74) e coincide grossomodo con il periodo in cui produce quelle che i suoi contemporanei definiscono *daruma uta* (poesie insensate) (Muraō, 2011, pp. 109-110) a causa della grande sperimentazione messa in atto dal poeta.

Sull'importanza dello *Shinkokinshū* all'interno della storia della poesia giapponese si è scritto copiosamente e dare un'esaustiva panoramica sull'argomento non è compito di questa ricerca. Basti qui dire che l'incarico di compilatore consacra definitivamente la posizione di Teika all'interno del panorama poetico dell'epoca: successivamente alla morte del padre, avvenuta l'anno precedente, il 1204, egli diventa la figura di riferimento dell'ambiente letterario della capitale.

Negli anni successivi alla stesura dell'antologia i rapporti fra Teika e Gotoba vanno, tuttavia, incrinandosi fino alla definitiva rottura, a causa, pare, di forti discordanze in materia di stile poetico¹⁵. Quando l'imperatore in ritiro tenta di rovesciare il *bakufu* di Kamakura nel 1221, in quella che è nota come rivolta dell'era Jōkyū, Teika è quindi al sicuro dalle conseguenze del fallimentare progetto del precedente sovrano, il quale viene invece esiliato sull'isola di Oki; in seguito all'incidente anche gli imperatori Juntoku 順徳 (1197-1242, r. 1210-1221) e Tsuchimikado 土御門 (1196-1231, r. 1198-1210) vengono esiliati, rispettivamente sull'isola di Sado e nella provincia di Awa¹⁶. Come vedremo nei capitoli successivi, questo evento ha avuto probabilmente grande importanza in relazione alla compilazione dello *Hyakunin isshu*.

Nonostante il venir meno dell'appoggio di una figura influente come quella di Gotoba, il prestigio di Teika come poeta non viene minimamente intaccato, anche perché egli si avvicina gradualmente agli ambienti del governo militare: nel 1209 viene nominato insegnante di *waka* del giovane *shōgun* Minamoto no Sanetomo 源実朝 (1192-1219, r. 1203-1219), salito al potere sei anni prima¹⁷; successivamente, suo figlio, Tameie 為家 (1198-1275) sposa la figlia del *bushi* Utsunomiya no Yoritsuna 宇都宮頼綱 (1172-1259), personaggio che, come vedremo nel capitolo 2, è centrale nel processo di creazione dello *Hyakunin isshu* in quanto committente e, secondo alcuni, anche potenziale

¹⁵ Anche i numerosi viaggi cui era costretto perseguire i frequenti eventi, ufficiali e non, organizzati dal precedente sovrano sembrano aver pesato su Teika, che già allora soffriva problemi di salute e carenza di risorse economiche con cui finanziare le continue trasferte dalla capitale (Brower, 1972, pp. 17-18).

¹⁶ Le tre località sono oggi parte, rispettivamente, delle prefetture di Shimane, Niigata e Tokushima.

¹⁷ Probabilmente è per lui che redige il *Kindai shūka* e il trattato intitolato *Maigetsushō* 毎月抄 (Note mensili, 1219).

selettore. Negli anni della vecchiaia, abbandonata la vita di corte, Teika prende i voti buddhisti e si ritira nella sua villa di Ogura, poco distante dalla capitale, dove si dedica principalmente alla nascente forma poetica del *renga* e all'attività di copista. Rimane comunque un punto di riferimento fondamentale, tanto che riceve, come suo padre prima di lui, l'onore di potersi occupare singolarmente della redazione della nona antologia imperiale, che intitola *Shinchokusenshū*, portata a termine nel 1234. Sembra, in verità, che inizialmente Teika fosse titubante ad accettare il ruolo di compilatore, vista la precarietà degli equilibri politici in gioco. Egli riteneva infatti necessario includere poesie dei sovrani appena esiliati, sia perché di elevata qualità, sia perché la presenza di componimenti di imperatori era essenziale per sancire il valore di una *chokusenshū* (Smits, 1998, p. 439). Tuttavia, sarebbe stato poco saggio rischiare di irritare i piani alti del governo militare. Come scrive Ivo Smits (p. 440):

It was clear from the outset that the new anthology would have to juggle immediate political considerations against those of literary taste and decorum. Perhaps Teika was not just being modest when he claimed to be unfit for the compiler's job. There may well be a hint of honesty here, a veiled prayer that this particular can of worms might be opened by someone else.

Alla fine, Teika cede alle richieste di Kujō Michiie 九条道家 (1191-1252), uomo vicino al *bakufu*. Lo *Shinchokusenshū* segna, dunque, un sempre più marcato tentativo di appropriazione del capitale culturale da parte della classe militare (p. 439); nell'antologia non sarà incluso alcun componimento di Gotoba e Juntoku, nonostante la grande considerazione di Teika per i due sovrani come poeti; saranno, d'altro canto, numerosi i componimenti di poeti appartenenti alla classe guerriera. Smits (p. 441) evidenzia, inoltre, l'evidente contrasto fra questa raccolta e quella precedente, lo *Shinkokinshū*:

The very name of this anthology was a political statement on behalf of Go-Horikawa and the Kujō family. It brought to memory and simultaneously refuted the claims laid by the previous anthology, the *Shinkokinshū*, or *New Collection of Ancient and Modern Poems*. Not Go-Toba's collection, but the *New Imperial Collection* was to be the pattern of a new type of imperial anthology. Whereas the *Shinkokinshū*, an anthology commissioned by a retired emperor, was associated with the turmoil of war, the new collection, commissioned by an emperor still on the throne, was to signal a new reign of peace and order, in the political as well as the literary field.

Dal punto di vista estetico e stilistico, la nona antologia imperiale segna una più marcata tendenza classicista da parte di Teika, spesso associata al suo nuovo ideale poetico, quello dello *ushin*, letteralmente, “che ha cuore” (Zanotti, 2006, p. 25): non è facile dare una definizione concreta di questo concetto, dal momento che anche nei suoi trattati Teika non spiega mai con precisione quali siano o debbano essere le caratteristiche di una poesia classificabile come *ushin*. Lo si potrebbe

definire una sorta di compiutezza che si percepisce in un certo istante durante la composizione o lettura di una poesia (Itoi; Yoshida, 1989, p. 11).

Lo *Hyakunin isshu*, completato solo pochi mesi dopo lo *Shinchokusenshū*, costituisce l'ultima fatica di Teika e anche per questo è estremamente interessante: può essere considerato una sorta di *summa* dell'esperienza di uno dei maggiori poeti della storia giapponese, scevra, visto il suo carattere spiccatamente privato, di ogni necessità di tener conto della situazione politica del tempo, piccolo testamento artistico del suo compilatore. Come vedremo nei prossimi due capitoli, le vicende storico-letterarie dei primi anni del tredicesimo secolo hanno avuto notevole influenza sulla strutturazione dello *Hyakunin isshu*. Prima di addentrarci nella discussione delle sue caratteristiche in quanto prodotto artistico è, tuttavia, necessario avere presenti alcuni nodi centrali del processo di genesi dell'opera stessa, i quali saranno forniti nelle pagine a seguire.

CAPITOLO 2

LA GENESI DELLO *HYAKUNIN ISSHU*

In questo capitolo sarà fornita una panoramica delle principali problematiche che ruotano attorno alla nascita dello *Hyakunin isshu* (Una poesia ciascuno da cento poeti, 1235). Riguardo al processo che ha portato alla sua formazione si dibatte da secoli ma, nonostante le lunghe ricerche che hanno coinvolto innumerevoli studiosi attraverso i secoli, non si è ancora riusciti a rispondere a tutti i numerosi interrogativi che la raccolta genera. Non è del tutto chiaro, infatti, se Teika (1162-1241) sia stato effettivamente il selettore dei componimenti che sono andati a formare l'antologia, quale ne fosse la forma originaria, né il processo che ha portato al suo stato attuale. Lungi dal pretendere di fornire una risposta definitiva, dunque, in questa sezione si cercherà di delineare un quadro delle principali teorie elaborate fino a oggi. Oltre a permetterci di inquadrare la raccolta dal punto di vista storico, questo ci darà anche la possibilità di analizzarne più a fondo la struttura, passaggio essenziale per cercare di comprendere i principi seguiti dal compilatore nella sua elaborazione, scopo ultimo di questa ricerca.

2.1 Le fonti principali

Sfortunatamente, come spesso accade per opere tanto antiche, non disponiamo di manoscritti originali di Teika. Le principali e più autorevoli fonti su cui si basa la ricerca sono dunque le seguenti: in primo luogo, il *Meigetsuki* (Cronache della luna chiara, 1180-1235), il monumentale diario di Teika, da cui, in verità, abbiamo solo poche e incerte informazioni¹; in secondo luogo, lo *Hyakunin shūka* 百人秀歌 (Poesie esemplari da cento poeti, 1234?-1236?), una raccolta, riportata alla luce solo nel 1951 da Ariyoshi Tamotsu, i cui componimenti corrispondono quasi del tutto a quelli dello *Hyakunin isshu* (ben novantasette sono in comune fra le due opere); altro testo di grande rilevanza è lo *Hyakunin isshu shō* 百人一首抄 (Note

¹ Il *Meigetsuki* era tramandato nel ramo Reizei della scuola Mikohidari e, come gli altri testi della famiglia, era custodito tanto gelosamente che nemmeno i discepoli potevano accedervi con facilità. È stato quindi possibile utilizzarlo come fonte per le ricerche solo a partire dal 1702 (Yoshikai, 2011a, p. 28).

sullo *Hyakunin isshu*, 1406), comunemente detto *Ōeishō* 応永抄 (Note dell'era Ōei) poiché risalente al tredicesimo anno dell'era Ōei (1394-1427), nonché il più antico commentario dell'antologia a noi pervenuto; infine, disponiamo di una trentina di poesie realizzate su carta decorativa (*shikishi*), note come *Ogura shikishi* 小倉色紙 (Carte decorative di Ogura), di incerta attribuzione.

Tenendo presente che è pressoché impossibile analizzarle isolatamente le une dalle altre, tenteremo qui di procedere in modo quanto più possibile lineare, discutendo ognuna di esse e gli ulteriori testi che sarà necessario chiamare in causa.

2.1.1 *Meigetsuki*

L'unico possibile riferimento di Teika allo *Hyakunin isshu* all'interno del diario è un'entrata datata il ventisettesimo giorno del quinto mese del secondo anno dell'era Bunryaku (1235), in cui leggiamo:

Io da principio non so scrivere bene. Poiché il *nyūdō* ha insistito che proprio io scrivessi i fogli decorativi per gli *shōji* della [sua] villa di Saga nakanoin, per quanto sia assolutamente deplorabile, mi sforzo di intingere il pennello e glieli invio, una poesia ciascuno per antichi poeti a partire dall'imperatore Tenji fino a Ietaka e Masatsune (cit. in Itoi, 1998, p. 32, corsivo mio).

Si può notare che nel passo non compare neppure una volta il titolo *Hyakunin isshu*, né alcun riferimento a una raccolta di cento poesie; ne segue che non sia possibile affermare con assoluta certezza che Teika faccia riferimento proprio alla famosa antologia². Resta dunque da capire se stia parlando di quest'ultima, dello *Hyakunin shūka*, o di un'opera del tutto diversa. Nondimeno, stando a quanto riportato, Teika avrebbe ricevuto richiesta da Utsunomiya no Yoritsuna (1172-1259), qui indicato come *nyūdō*, monaco buddhista novizio, di scrivere le poesie su carta decorativa per gli *shōji* della villa di quest'ultimo (Saga nakanoin sansō)³. Si noti che Teika

² È vero, d'altra parte, che non vi sono altre raccolte che inizino con una poesia dell'imperatore Tenji 天智 (626-672, r. 661-672) ad eccezione dello *Hyakunin shūka* (Yoshikai, 2011a, p. 30).

³ Sappiamo che nel 1229, avendo a disposizione alcuni *shōji* raffiguranti dieci famose località della provincia di Yamato, Yoritsuna chiede a Teika e Fujiwara no Ietaka (1158-1237) di comporre ciascuno cinque poesie da abbinarvi. Da questa circostanza potrebbe essere nata l'idea che avrebbe in seguito portato allo *Hyakunin isshu*, che Renshō 蓮生 (nome assunto da Yoritsuna al momento dell'ingresso nella via buddhista) potrebbe aver formalmente richiesto a Teika durante un *rengakai* tenutosi presso la propria dimora il primo giorno del quinto mese del 1235 (Gomi, 2013, pp. 102-103). Intorno al 1205, dopo aver preso i voti, egli comincia a studiare poesia

parla esclusivamente di scrittura dei componimenti, il che fa supporre che Yoritsuna stesso possa aver mantenuto l'ultima parola nel processo di selezione. Il riferimento esplicito di Teika alla sola scrittura dei componimenti era già stato evidenziato dal *kokugakusha* Andō Tameakira 安藤為章 (1659-1716), anche noto con il nome di Nenzan 年山, nel suo *Nenzan kibun* 年山紀聞 (Cronache di cose ascoltate da Nenzan, 1702) (cit. in Itoi, 1998, p. 32).

Quanto visto finora porta a considerare il 1235 la data della compilazione dello *Hyakunin isshu*, che è oggi comunemente accettata. Tuttavia, permangono alcuni interrogativi: sappiamo che la poesia più recente tra quelle inserite nella raccolta è la n. 98 del *junii*⁴ Fujiwara no Ietaka, che compare nel *Nyōgo judai byōbu* 女御入内屏風 (Paraventi per la celebrazione dell'ingresso a corte della consorte imperiale, 1229); Teika ottiene la carica di *gonchūnagon* (consigliere di mezzo ausiliario) nel 1232 e tale titolo compare accanto al suo nome come compilatore della centuria, il che porterebbe a situarne il completamento almeno dopo il trentesimo giorno del primo mese del 1232. Tuttavia risulta che Ietaka abbia ottenuto il rango di *junii* solo il decimo giorno del nono mese del 1235, dunque dopo la presunta data di compilazione dell'antologia. Come nota Yoshikai (2016, p. 24), non si può, tuttavia, escludere che il titolo del poeta sia stato corretto successivamente: nello *Hyakunin shūka* il poeta ha ancora soltanto il terzo rango della gerarchia di corte, per cui il cambiamento di *status* sarebbe logicamente spiegabile considerando quest'opera come una sorta di "prototipo" (*sōkōbon*) per lo *Hyakunin isshu*, che a questo punto dovremmo considerare posteriore. Inoltre, Gotoba (1180-1239, r. 1183-1198) e Juntoku (1197-1242, r. 1210-1221), che chiudono l'antologia, sono indicati con i loro nomi postumi nonostante fossero ancora in vita nel 1235⁵. Peraltro, dal momento che Teika muore nel 1241, e che i nomi sono stati assegnati rispettivamente nel 1242 e 1249, lo studioso conclude che sia stato qualcun altro a registrare i due sovrani con i nomi che oggi leggiamo. Naturalmente, si tratterebbe di un rimaneggiamento minimo, che non contrasta affatto con la possibilità che

sotto la guida di Teika (non è escluso, peraltro, che sia stato proprio lui a spingere Teika a redigere il *Kindai shūka* (Poesie esemplari dei tempi moderni, ca. 1215-1222). Alla luce di questo, Teika potrebbe aver pensato lo *Hyakunin isshu* anche come strumento didattico, seppur sembri difficile che questo aspetto abbia esercitato grande influenza (pp. 102-103).

⁴ Il titolo indica il secondo rango della gerarchia di corte.

⁵ È probabile che Gotoba fosse chiamato *hon'in* (attuale imperatore in ritiro) oppure *Oki no in* (imperatore in ritiro di Oki), in riferimento all'isola di Oki, luogo del suo esilio in seguito alla rivolta dell'era Jōkyū, mentre Juntoku aveva probabilmente il nome di *shin'in* (nuovo imperatore in ritiro) o *Sado no in* (Imperatore in ritiro di Sado) anche questo legato alla località in cui il figlio di Gotoba fu esiliato (p. 24).

Teika abbia selezionato le poesie. A operare le correzioni è stato probabilmente il figlio di Teika, Tameie (1198-1275). Lo *Yonezawashō* 米沢抄 (Appunti di Yonezawa), un commentario del periodo Muromachi (1336-1373), ci informa che sarebbe stato proprio lui a raccogliere le poesie in fascicoli e attribuirvi il nome di *Hyakunin isshu* (cit. in Yoshikai, 2011a, p. 67). Se questo fosse vero, potremmo quasi affermare che l'antologia è un'opera redatta attraverso il lavoro congiunto di padre e figlio (pp. 68-69)⁶. Va detto, in effetti, che sarebbe esistita una copia della raccolta attribuita a Tameie, che presenta anche varianti in alcuni versi: Ishihara Masaaki 石原正明 (1760-1822), discepolo di Motoori Norinaga 本居宣長 (1730-1801), ne dà notizia nell'introduzione del suo *Hyakunin isshu shinshō* 百人一首新抄 (Nuove annotazioni sullo *Hyakunin isshu*, 1804) (cit. in Yoshikai, 2016, p. 70) e ne è stata ritrovata una riproduzione nel 1999 (p. 71).

2.1.2 *Hyakunin Shūka*

La scoperta dello *Hyakunin shūka* ha aperto nuovi orizzonti per la ricerca sullo *Hyakunin isshu*, soprattutto se si tiene conto della tardività con cui è avvenuta. Innanzitutto, essa porta a riaffermare la centralità di Teika nella scelta delle poesie (Itoi, 1998, p. 32). Gli interrogativi principali ruotano, quindi, attorno al legame fra le due antologie e al loro rapporto con quanto riportato nel *Meigetsuki*. Quale delle due è stata redatta per prima? Quale è stata inviata a Yoritsuna? A quale (evidentemente differente) scopo sono state create e tenute distinte?

Come abbiamo accennato, le differenze fra *Hyakunin isshu* e *Hyakunin shūka* sono minime, eppure fondamentali: in primo luogo, il posizionamento delle singole poesie presenta notevoli cambiamenti. Inoltre, la seconda raccolta conta non cento, bensì centouno componimenti, numero alquanto insolito. Di questi, quattro sono differenti da altrettanti presenti nello *Hyakunin isshu*: la poesia di Minamoto no Toshiyori (1055-1129), la n. 76 (n. 74 nello *Hyakunin isshu*), è diversa, mentre mancano i versi degli imperatori in ritiro Gotoba e Juntoku (n. 99 e 100 nello *Hyakunin isshu*), al posto dei quali troviamo Fujiwara no Teishi 藤原定子 (977-1001, n. 53), i *gonchūnagon* Minamoto no Kunizane 源国信 (1069-1111, n. 73) e Fujiwara no Nagakata 藤原長方 (1139-1191, n. 90), che chiudono la raccolta in luogo dei due sovrani.

⁶ Lo studioso cita il caso analogo del *Genji monogatari* (*La storia di Genji*, dopo il 1008) i cui ultimi dieci capitoli sono da attribuire, probabilmente, a Daini no Sanmi 大貳三位 (ca. 999-?), figlia di Murasaki Shikibu 紫式部 (973/78-ca. 1014?).

Come avremo modo di vedere più approfonditamente nel prossimo capitolo, le poesie dei due precedenti imperatori hanno particolare importanza all'interno dello *Hyakunin isshu*, per cui la loro assenza in questa seconda raccolta è estremamente rilevante: potrebbe infatti significare che, almeno in un primo momento, Teika abbia avvertito la necessità di non includere nell'antologia figure politicamente scomode e invise al *bakufu* di Kamakura. È quindi possibile che abbia inviato a Yoritsuna, esponente di una famiglia di *bushi*, la versione corrispondente allo *Hyakunin shūka* (Yoshikai, 2011a, pp. 30-31). Stando a Itoi Michihiro, lo *Hyakunin isshu* si configura come una selezione a carattere privato di Teika, inizialmente pensata esclusivamente per scopi decorativi, come affermato nel *Meigetsuki*. Ecco perché non vi sarebbero manoscritti originali relativi all'antologia, né copie dirette. Ed ecco perché, trattandosi di una raccolta personale, vi ha potuto inserire i componimenti di Gotoba e Juntoku che era stato costretto a escludere dallo *Shinchokusenwakashū* (Nuova antologia imperiale di poesia giapponese, 1234)⁷, terminato solo pochi mesi prima, nel 1234. Secondo lo studioso, quindi, egli avrebbe realizzato, tutte e centoquattro le poesie delle due raccolte su *shikishi*. Inizialmente, dunque, non vi sarebbe neppure stata una precisa distinzione fra *Hyakunin isshu* e *Hyakunin shūka*. Non è da escludere, aggiunge Itoi, che abbia consegnato entrambe le versioni e che poi si sia occupato di scegliere quale utilizzare e come ordinare le poesie sugli *shōji*, ma la ristretta quantità di componimenti avrebbe permesso anche a Yoritsuna di decidere personalmente, lasciando a Teika un ruolo di semplice consigliere (Itoi, 1998, pp. 32-33). Keichū 契沖 (1640-1701) nello *Hyakunin isshu kaikanshō* 百人一首改観抄 (Estratti di nuove visioni sullo *Hyakunin isshu*, 1688) esprime invece l'idea che Teika possa aver redatto la raccolta come passatempo durante gli anni della vecchiaia, ormai ritiratosi dalla vita pubblica (cit. in p. 34). Sebbene ciò contrasti con quanto riportato nel *Meigetsuki* (che, per alto, Keichū non sembra aver letto), resta comunque certo che il lavoro di selezione fosse alleggerito dal fatto che non si trattasse di un'antologia pubblica (cioè imperiale). Teika, principale figura del mondo letterario della propria epoca, doveva probabilmente sentirsi in grado di produrre un'opera del genere con relativa facilità, per cui potrebbe effettivamente averla approcciata in modo "leggero" (pp. 34-37).

Notevole differenza si riscontra poi nel numero di copie giunte fino a noi per ciascun'antologia: più di un migliaio per lo *Hyakunin isshu* contro le sole tre dello *Hyakunin shūka*, di cui una, detta *Shiguretei bunkohon* 時雨亭文庫本 (Libro del padiglione Shigure), era

⁷ Si tornerà sulla questione nel capitolo 3.

conservata all'interno del patrimonio della famiglia Reizei e, essendo databile tra la fine del periodo Kamakura (1186-1333) e il periodo Nanbokuchō (1336-1392), risulta, ad oggi, il più antico scritto relativo alla popolare antologia. Inoltre, provenendo dal materiale della famiglia Reizei, la sua autenticità e il suo valore documentario sono pressoché indiscutibili⁸. Il testo ritrovato da Ariyoshi (*Kunaichō shoryōbuhon* 宮内庁書陵部本, Libro della Sezione archivi e musei dell'Agenzia della casa imperiale) risale invece al periodo Edo (1600-1867)⁹. Kyūsojin Hitaku ha rinvenuto un ulteriore manoscritto (*Shikasugabon* 志香須賀本, Libro di Shikasuga). È stato successivamente ritrovato un quarto testo, probabilmente attribuibile a Reizei Tamemura 冷泉為村 (1712-1744), sebbene non presenti alcuna firma. Esso ricalca la versione in *shikishi* (non presenta i nomi degli autori) ed è scritto in *Teikayō*, lo stile calligrafico di Teika. È possibile che sia stato concepito come mezzo per riaffermare l'autorità della scuola Reizei sull'opera dell'illustre antenato (Yoshikai, 2016, pp. 29-32).

Va segnalata, infine, l'esistenza di diverse copie di una variante scoperta da Yoshikai Naoto nel 2001 e da lui denominata *Ihon Hyakunin isshu* 異本百人一首 (Versione alterata dello *Hyakunin isshu*, ca. 1235), che presenta le poesie della raccolta come oggi la conosciamo ma mantiene il posizionamento dello *Hyakunin shūka*. Una simile precisione è plausibile solo se si suppone un'effettiva conoscenza di quest'ultima opera, il che rende lo *Ihon Hyakunin isshu* il principale punto di collegamento fra le due raccolte¹⁰: in altre parole, le centuno poesie dello *Hyakunin shūka* sarebbero inizialmente state portate a cento (con le sostituzioni che oggi conosciamo nello *Hyakunin isshu*), mantenendo però il posizionamento originale, e successivamente rimaneggiate nella sequenza attuale. In questo passaggio sarebbero avvenute anche le modifiche riguardanti i nomi degli autori delle poesie (Ietaka e i due imperatori in ritiro). Rimane il problema della sua origine, senza contare che potrebbe trattarsi di una

⁸ A dispetto di ciò, restano alcuni punti poco chiari: il titolo presenta la dicitura *Hyakunin shūka: Ogura sansō shikishi waka, kyōgoku ōmon sen* (Poesie giapponesi su carta decorativa per la villa del monte Ogura, selezione del consigliere di mezzo di Kyōgoku). Kyōgoku è il luogo in cui aveva sede la villa di Teika, mentre *ōmon* è il nome cinese per *chūnagon* e indica quindi Teika stesso; Yoshikai (2016, pp. 30-31) nota che se l'opera fosse davvero stata realizzata da lui, non avrebbe probabilmente utilizzato un modo simile per identificarsi, né vi sarebbe stata la necessità di sottolineare che la selezione fosse stata operata proprio da Teika, anzi, questo suggerisce che l'opera si sia, ad un certo momento, allontanata dalla scuola Reizei.

⁹ Questo lascia supporre che almeno in tale epoca il documento fosse divenuto relativamente accessibile (Yoshikai, 2011a, p. 30).

¹⁰ Anche qui Ietaka risulta ancora insignito del terzo rango della gerarchia di corte, come nello *Hyakunin shūka*.

creazione a posteriori, nel qual caso, stando a Yoshikai (pp. 34-36), l'opzione più probabile è che si tratti di uno scritto partorito dalla scuola Nijō, altro ramo originatosi dai discendenti di Tameie, in opposizione alla versione (lo *Hyakunin shūka*) della scuola Reizei. Questo però presuppone, come detto, che gli esponenti della scuola Nijō fossero a conoscenza dell'esistenza dello *Hyakunin shūka* stesso.

2.1.3 *Ōeishō*

Prima di considerare il ruolo dello *Ōeishō* nel panorama degli studi sullo *Hyakunin isshu*, è opportuno fornire almeno un quadro generale dell'organizzazione dei principali commentari esistenti, i più antichi (*kochūshaku*) dei quali sono stati raccolti da Kitamura Kigin 北村 季吟 (1625-1705) nello *Shūsuishō* 拾穗抄 (Annotazioni di spighe raccolte, 1681) e comprendono lavori come il *Sōgishō* 宗祇抄 (Annotazioni di Sōgi, ca. 1478)¹¹ fino allo *Yūsaishō* 幽齋抄 (Annotazioni di Yūsai, 1596). Una decina d'anni più tardi, nel 1692, si apre convenzionalmente il periodo dei nuovi commentari (*shinchūshaku*), tra i cui maggiori rappresentanti abbiamo il già menzionato *Hyakunin isshu kaikanshō* di Keichū e lo *Hyakunin isshu zatsudan* 百人一首 雑談 (Chiacchiere futili sullo *Hyakunin isshu*, 1692) di Toda Mosui 戸田茂睡 (1629-1706), pressoché contemporanei. Il primo si configura tuttavia come un'estensione e correzione del lavoro di Shimokōbe Chōryū 下河辺長流 (ca. 1627 -1686), lo *Hyakunin isshu san'ōshō* 百人一首三奥抄 (Note sui tre arcani dello *Hyakunin isshu*, incompiuto). Anche successivamente, i *kokugakusha* continuano a produrre materiale di ricerca, il che però non significa un abbandono immediato dei vecchi commentari (Itoi, 1998, pp. 222-223).

Come detto, lo *Ōeishō* è il più antico commentario dello *Hyakunin isshu* attualmente in nostro possesso, opera di Fujiwara no Mitsumoto 藤原満基 (1383-1411). Come la maggior parte delle più datate versioni annotate, esso si ascrive agli ambienti della scuola Nijō. Si tratta di un lavoro che precede anche la più antica copia della raccolta a nostra disposizione, il *Gyōkohitsu Hyakunin isshu* 堯孝筆百人一首 (*Hyakunin isshu* scritti da Gyōko)¹², risalente solo al 1445¹³.

¹¹ Su questo commentario e sul suo autore si tornerà nelle pagine successive, basti qui dire che, prima della scoperta dello *Ōeishō*, era il più antico rimastoci.

¹² Il monaco Gyōko 堯孝 (1391-1455) è un seguace della scuola Nijō.

¹³ Con la parziale e potenziale eccezione dello *Shigureteibon*, non resta quindi alcun testo relativo alla raccolta che sia databile nel periodo Kamakura. Il "silenzio" di più di duecento anni sotto cui sembra essere passata l'antologia

All'inizio della postfazione leggiamo: *La seguente centuria è il Kyōgoku ōmon Ogura sansō shikishi waka*¹⁴. *Essa è nota al mondo come Hyakunin issu*. (cit. in p. 228).

Come vediamo, quindi, nello *Ōeishō* non si accenna minimamente a quanto scritto da Teika nel *Meigetsuki*, né al fatto che egli possa non essere stato il selettore dell'antologia, ma anzi si sostiene nettamente il contrario, aggiungendo, inoltre, che *Hyakunin issu* non fosse altro che un nome popolare per *Ogura sansō shikishi waka*. Potrebbe quindi essere questo il nome più attendibile. Si noti che se *Hyakunin issu* enfatizza il numero di poeti inclusi nella raccolta, quest'ultimo pone l'accento sul luogo che ad essa avrebbe dato i natali e su una caratteristica formale della stessa (il fatto che le poesie fossero scritte su carta colorata per uso decorativo), il che porta a pensare che, per quanto il contenuto possa essere uguale, sia opportuno tenere distinti i due formati, quello su carta, detto *Ogura sansō shikishi waka*, e quello della raccolta poetica *Hyakunin issu*, sia per quanto concerne il rispettivo processo di formazione, che per ciò che riguarda la loro tradizione (Yoshikai, 2016, p. 11).

2.1.4 *Ogura shikishi*

Per quanto concerne gli *Ogura shikishi*, va precisato che il nome stesso è molto problematico. Nello *Ōeishō*, come abbiamo visto, si parla di *Ogura sansō shikishi waka*, mentre lo *Hyakunin shūka* riporta *Saga sansō shikishikei* (Versione su carta colorata della villa di Ogura). Da nessuna parte compare il titolo *Ogura shikishi*¹⁵. Peraltro, oltre a essere incompleti, non è neppure possibile stabilirne l'autenticità: Kobori Enshū 小堀遠州 (1579-1647) raccoglie ventotto *shikishi* in quello che è considerato il suo memoriale, il *Ganka meibutsuki* 玩貨名物記 (Cronache di famosi oggetti d'intrattenimento, ca. 1660); nello *Shūkojishū* 集古十種 (Raccolta di dieci antiche tipologie, ca. 1800) di Matsudaira Sadanobu 松平定信 (1759-1829) ne sono inseriti altri trentatré. Sappiamo dunque che complessivamente erano noti circa

è certamente, almeno in parte, dovuto al fatto che molti affermati poeti posteriori allo *Shinkokinwakashū* (Nuova raccolta di poesie giapponesi antiche e moderne, ca. 1205), per esempio Kujō Michiie (1193-1252), che vanta ben venticinque componimenti nello *Shinchokusenshū*, non rientrano nella raccolta, il che avrebbe potuto generare insofferenze (pp. 36-37).

¹⁴ Il titolo può tradursi come “Poesie giapponesi su carta colorata della villa sul monte Ogura del consigliere di mezzo di Kyōgoku”.

¹⁵ Si noti, inoltre, che il nome della località di Ogura è scritto con caratteri differenti: nel caso dello *Ōeishō* abbiamo 小堀, mentre successivamente si diffonde la forma 小倉.

cinquanta *shikishi* (considerando anche che due o tre componimenti sono citati in entrambe le opere), realizzati però con carta di qualità differente, il che getta dubbi sull'attendibilità di alcuni di essi (Yoshikai, 2011a, pp. 44-48). In aggiunta, nessuno degli *shikishi* esistenti è stato trasmesso all'interno della scuola Reizei, il che è molto curioso, dal momento che i suoi esponenti si considerano i preservatori del patrimonio culturale di Teika (pp. 44-45). Il dibattito non si è mai chiuso e sono state delineate diverse teorie: la prima possibilità è che si tratti di un lavoro originale di Teika; la seconda è che siano stati realizzati da un suo "scrivano", capace di imitarne la grafia (sappiamo che ve ne fu almeno uno, di nome Yoshinao 能直, morto, però, nel 1212); ancora, potrebbero essere stati realizzati da un discendente di Teika, o essere falsi di epoca successiva (Yoshikai, 2016, pp. 45-46)¹⁶.

Stando alla tradizione, Tō no Tsuneyori 東常縁 (ca. 1401-ca. 1484), generale della provincia di Mino (odierna prefettura di Gifu), avrebbe posseduto tutte e cento le poesie scritte su *shikishi*, probabilmente ottenute dal suo antenato, Taneyuki 胤行 (1194-1273), che aveva avuto per consorte la figlia di Tameie (Yoshikai, 2011a, p. 31). Nello *Ogura sansō shikishikei waka kōjutsu* 小倉山莊色紙形和歌講述 (Lezioni sullo *Ogura sansō shikishikei waka*, 1596) di Hosokawa Yūsai 細川幽齋 (1534-1610) si dice che egli ne avrebbe consegnate cinquanta a Sōgi 宗祇 (1421-1502) su richiesta dello stesso. Il maestro di *renga* le avrebbe poi divise fra i propri allievi, tenendone una, per evitare che rischiassero di venir distrutte tutte insieme in seguito a catastrofi naturali; apparentemente, Tsuneyori ne avrebbe seguito l'esempio (cit. in Yoshikai, 2016, pp 37-38). Naturalmente, simili racconti vanno presi con la dovuta cautela: considerando che Tsuneyori e Sōgi sono figure centrali nel panorama dei commentari allo *Hyakunin isshu*, è importante valutare il ruolo che queste storie svolgevano nel rafforzarne la posizione di legittimi eredi del patrimonio culturale della scuola Nijō (p. 38).

Il ruolo di Sōgi ha avuto, in verità, grande rilevanza anche per quanto concerne la nascita stessa dell'antologia: abbiamo visto che in passato la selezione dei componimenti è stata attribuita a Yoritsuna, ma era stata anche proposta una teoria secondo cui si tratterebbe di un falso di Sōgi. A sostenere quest'idea è stato soprattutto lo studioso Yoshizawa Yoshinori, secondo il quale Sōgi avrebbe realizzato il (falso) *Hyakunin isshu* a partire dalla lettura del

¹⁶ Nagoya Akira sottolinea la differenza fra la calligrafia del *Meigetsuki* e quella degli *shikishi*, nel caso dei quali, per altro, individua più di uno stile di scrittura (Kanechiki; Nagoya, 2013, p. 143).

Meigetsuki (cit. in Yoshikai, 2011a, pp. 102-103)¹⁷. Tuttavia, la teoria è stata negata in seguito alla scoperta dello *Ōeishō*, che precede di settantadue anni il *Sōgishō* ma è molto simile nel contenuto. D'altro canto è stata avanzata l'ipotesi che la postfazione allo *Ōeishō* sia di un altro autore (e dunque, probabilmente, più tarda), il che rimetterebbe in discussione il peso del *Sōgishō* stesso, in cui, comunque, leggiamo che la raccolta è opera di Teika (p. 103).

Un altro problema relativo agli *shikishi* è capire a quale antologia essi facciano capo, lo *Hyakunin isshu* o lo *Hyakunin shūka*. Dal momento che possediamo la poesia di Minamoto no Toshiyori (n. 74) e quelle dei sovrani in ritiro Gotoba (n. 99) e Juntoku (n. 100), presenti esclusivamente nello *Hyakunin isshu*, si tende a pensare che la versione decorativa corrisponda a quest'ultima antologia o allo *Ihon Hyakunin isshu* (Yoshikai, 2016, pp. 39-40). Si tenga tuttavia presente che potrebbe appartenere a entrambe le raccolte, anche se la mancanza di componimenti esclusivi dello *Hyakunin shūka* non permette di mettere un punto fermo al problema. Peraltro, la poesia n. 69, del monaco Nōin 能因 (988-1051), esiste in due versioni su carta colorata di diversa qualità e si potrebbe pensare che ognuna appartenesse a una raccolta diversa (pp. 40-41). Sembra improbabile che Yoritsuna abbia fornito materiali di differente (e bassa) qualità per la medesima serie, perciò è plausibile che ne esistessero diverse varianti fin dall'inizio. Una possibilità, sostenuta da Tokuhara Shigemi (cit. in pp. 43-44) sulla base degli *shikishi* esistenti, è che lo *Ogura shikishi* raccolga le poesie che descrivono paesaggi (particolarmente indicate per scopi decorativi, specie considerando che gli *shōji* sarebbero stati quasi certamente realizzati in modo da presentare immagini attinenti al contenuto dei componimenti), oppure quelle contenenti uno *utamakura*.

2.2 La villa di Saga

Come abbiamo visto, stando al *Meigetsuki*, gli *shikishi* sarebbero stati inviati a Yoritsuna per decorare la villa di Saga nakanoin. Tuttavia, anche a questo proposito vi sono fonti contrastanti.

¹⁷ Sappiamo inoltre che Sōgi instaurò un rapporto di maestro / discepolo con Sanjōnishi Sanetaka 三条西実隆 (1455-1537). Nel diario di quest'ultimo (*Sanetaka kōki* 実隆公記, “Cronache pubbliche di Sanetaka”), che copre gli anni fra il 1474 e il 1536, all'entrata relativa al ventinovesimo giorno dell'undicesimo mese del secondo anno dell'era Entoku (1490) leggiamo che Sōgi, portando con sé lo *shikishi* contenente la poesia dell'imperatore in ritiro Yōzei 陽成 (869-949, r. 876-884), la n. 13 della raccolta, chiese che fosse scritto un documento atto ad accertare che si trattasse di un originale di Teika (cit. in p. 107); la cosa è quantomeno sospetta poiché, come abbiamo visto, Sōgi avrebbe dovuto possedere gli originali.

Innanzitutto, sappiamo che Teika indicava la propria dimora con il nome di Saga sansō (Itoi, 1998, p. 228), perciò l'identificazione di quest'ultima con l'abitazione di Yoritsuna non è del tutto certa. Nel *Suiaganmoku* 水蛙眼目 (Essenza della rana d'acqua, 1360) del poeta Ton'a 頓阿 (1289-1372) leggiamo: *sugli shōji della villa di montagna di Saga sono disegnati cento dipinti a cominciare dai poeti antichi e su ognuno è riportata una poesia* (cit. in Yoshikai, 2011a, pp. 109-110). In questo passo Ton'a fa implicitamente riferimento alla villa di Teika e ci informa, peraltro, dell'esistenza di dipinti dei poeti in accompagnamento alle poesie¹⁸. Nel *Tōdengyōhitsu* 榻鳴曉筆 (Scritti all'alba al levarsi del chiurlo), attribuito a Ichijō Kaneyoshi 一条兼良 (1402-1481) e risalente all'era Ōei troviamo ancora:

Il precedente *kyōgoku ōmon* [Teika], scelti cento poeti antichi e moderni, li fece dipingere e, scritta una poesia ciascuno su carta decorativa, li affisse sugli *shōji* della villa di montagna di Ogura. Questo è ciò che chiamiamo *Hyakunin isshu* (cit. in p. 110, corsivo mio).

Nel *Meigetsuki* vi è, in effetti, un riferimento, datato il primo giorno del quinto mese del secondo anno dell'era Bunryaku, a un incontro fra Teika, Tameie, Yoritsuna e il famoso illustratore Fujiwara no Nobuzane 藤原信実 (p. 110). Nobuzane (1176-1265) è il figlio di Takanobu 隆信 (1142-1205), il quale è a sua volta fratellastro di Teika da parte di madre. Il fatto che fosse stato ospite alla villa di Yoritsuna induce a sospettare che qui possa aver ricevuto la richiesta di realizzare i ritratti dei poeti, il che vorrebbe dire, di conseguenza, che la selezione dei componimenti doveva essere già conclusa in quella data. Tuttavia, la già citata entrata successiva del *Meigetsuki* non fa alcuna menzione delle illustrazioni (p. 112, nota 2) né ne esiste alcuna¹⁹.

È noto che la versione in *shikishi* abbia goduto di grande popolarità negli ambienti legati alla cerimonia del tè (*sadō*) nel periodo Muromachi e sappiamo che il maestro Takeno Jōō 武野紹鷗 (1502-1555) possedette e utilizzò almeno uno dei componimenti (il n. 7 di Abe no Nakamaro 阿倍仲麻呂 [ca. 698-770]) nei suoi ultimi anni di vita. Pare che ad esso si accompagnasse un'illustrazione che raffigurava la luna, sottostante i versi. La versione oggi conservata di questa poesia su *shikishi* non presenta invece alcun disegno (pp. 140-141). Oltre a essere maestro di

¹⁸ Per la verità, non comparando mai il nome *Hyakunin isshu*, né *Ogura shikishi*, non è detto che l'autore stia parlando proprio della centuria di Teika.

¹⁹ Nagoya (Kanechiki; Nagoya, 2012, p. 149) sostiene che i ritratti degli autori (*kasen e*) erano probabilmente presenti al momento della realizzazione degli *shikishi*. Infatti, continua, la pratica di abbinare immagini dei poeti alle poesie è emersa all'incirca dall'epoca di Teika.

sadō, Takeno era anche praticante di *renga* e sembra che proprio la sua passione per la poesia lo abbia spinto a introdurre lo *Hyakunin isshu* nel mondo della cerimonia del tè. In particolare, secondo Nagoya Akira (p. 141), egli sarebbe stato attratto dalla raccolta non tanto per il contenuto dei componimenti quanto per il fatto che si trattasse di un'antologia redatta da Teika

Lo *Hyakunin isshu* acquisirà notevole autorità proprio fra i praticanti di *renga*, ma, nonostante l'elevatissimo numero di copie redatte nel corso del tempo, non si diffonderà fino all'arrivo della stampa. La prima copia stampata risale all'inizio del periodo Edo e non presenta illustrazioni. Tra le prime versioni risulta anche quella che segue il posizionamento dello *Hyakunin shūka*, il sopracitato *Ihon Hyakunin isshu*. Questa diffusione attraverso la stampa non è legata solo al valore letterario della raccolta, ma anche al suo utilizzo come testo per esercizi di calligrafia. Si noti che riguardo al rapporto tra le poesie e le loro illustrazioni, dai commentari successivi allo *Ōeishō* in poi, non si fa più alcun riferimento a esse (Yoshikai, 2016, pp. 47-53).

In conclusione, come abbiamo visto, permangono numerosi punti oscuri concernenti la nascita dello *Hyakunin isshu*, prevalentemente dovuti all'ambiguità e discordanza tra quanto riportato da diverse fonti dirette (il *Meigetsuki*, lo *Hyakunin shūka*, lo *Ōeishō* e resoconti successivi come il *Suiaganmoku* di Ton'a). Ad oggi, tuttavia, si tende a concordare che sia stato effettivamente Teika a operare il lavoro di compilazione, anche sulla base di notevoli somiglianze con altre antologie da lui redatte, il confronto con le quali costituisce parte di quanto trattato nel prossimo capitolo.

CAPITOLO 3

HYAKUNIN ISSHU: HYAKUSHU UTA O SHŪKASEN?

In questo terzo capitolo evidenzieremo le principali caratteristiche interne dello *Hyakunin isshu* (Una poesia ciascuno da cento poeti, 1235), come i rapporti tra le varie tipologie di componimento, il posizionamento delle poesie, la maggiore o minore attendibilità delle attribuzioni e una panoramica degli autori inseriti ed esclusi. Farlo ci permetterà di discutere l'opportunità di una sua categorizzazione secondo un modello specifico, sia esso quello di *hyakushu uta* o quello di *shūkasen*, nonché di entrare nel merito della delicata questione della definizione di "canone poetico"; inoltre, fornirà utili spunti di riflessione e punti di vista generali, cioè applicabili a tutta la raccolta, dai quali analizzare i componimenti che saranno oggetto di approfondimento nel capitolo successivo, e che andranno quindi ricontestualizzati e considerati nell'ambito dei componimenti estrapolati dal *Kokinwakashū* (*Raccolta di poesie giapponesi antiche e moderne*, ca. 905), anche alla luce delle tendenze dell'intera centuria.

3.1 Un viaggio attraverso le epoche

Nello *Yūsaishō* (Annotazioni di Yūsai, 1596) si dice che le poesie selezionate da Teika (1162-1241), specialmente quelle di poetesse, abbiano un'immediatezza di spirito che ricorda i *setsuwa*, le raccolte di aneddoti (cit. in Yoshikai, 2016, pp. 133-134): se questo è vero, lo *Hyakunin isshu* si configura quasi come una raccolta di storie di vita. Anche Watanabe Yasuaki (2013, pp. 88-89) mette in evidenza l'importanza che le vicende storiche degli autori hanno avuto, a suo dire, agli occhi di Teika:

L'interesse per i fatti reali della vita degli autori e l'insistenza sulle mutuali relazioni fra le parole. Nello *Hyakunin isshu* esistono certamente entrambi questi poli. La vita umana è fin troppo colma di svariate circostanze. Il *waka*, di per sé pieno di regole, è estremamente sistematico. Questi due [elementi] si collegano come per miracolo. È possibile creare una poesia che generi questo legame. L'interesse di Teika potrebbe trovarsi proprio nel processo di creazione di tale legame. Il processo attraverso cui le parole, che emergono dalla realtà, si sviluppano e giungono

infine a cristallizzarsi in una meravigliosa unità. Non sarà forse questo ciò che Teika aveva maggiormente a cuore? Se così fosse, il suo punto di vista è chiaramente quello del poeta, di qualcuno che produce poesia.

Lo studioso pone particolarmente l'accento sul punto di vista attraverso il quale Teika si pone rispetto alle poesie, questione di fondamentale importanza poiché può aiutarci a cogliere un aspetto del suo *modus operandi* generale. Poco dopo, l'autore torna ancora su questo punto (p. 90):

Certamente egli [Teika] è stato un eminente studioso dei classici, ma credo che il suo io di creatore e produttore [di poesia] abbia sempre operato sullo sfondo. In particolare per quanto riguarda il *waka*, ritengo che non si sia mai allontanato dal punto di vista del compositore. [...] L'intricata realtà si cristallizza nelle parole e, d'altra parte, attraverso le parole possiamo osservare molti scorci della vita. Per comporre *waka* è necessaria questa percezione. Voglio perciò assaporare ancora una volta ogni poesia dello *Hyakunin isshu* cercando di cogliere questa idea.

A proposito dell'enfasi sulle figure e le vite degli autori, Yoshikai individua tre macro gruppi di poesie classificabili secondo simili criteri: un primo gruppo di componimenti legati a figure letterarie (Murasaki Shikibu [973/78-ca. 1014?], la madre di Fujiwara no Michitsuna 藤原道綱母 [ca. 937-995], Sei Shōnagon 清少納言 [ca. 966-ca. 1025] e Fujiwara no Koretada 藤原伊尹 [924-972] ne sarebbero alcuni esempi); un secondo gruppo legato a figure storiche, essenzialmente gli imperatori; infine un terzo gruppo di poesie legate strettamente alla vita degli autori (in questo gruppo inserisce Ono no Komachi 小野小町 [attiva verso la metà del IX secolo], il principe Motoyoshi 元良 [890-943], Fujiwara no Yoshitaka 藤原義孝 [954-974], lo *shōgun* Minamoto no Sanetomo [1192-1219, r. 1203-1219] e Fujiwara no Michimasa 藤原道雅 [992-1054]). Questo potrebbe spiegare la scelta di includere anche figure meno distinte nel campo della poesia, il che, come si vedrà nelle pagine seguenti, costituisce uno dei nodi nevralgici attorno cui gli studiosi dibattono da secoli. Ad essere importante, più che la semplice eccellenza dei componimenti, era forse, in questo caso, la creazione di un'atmosfera generale che trasparisse dalla raccolta tale da ricreare e far rivivere in un microcosmo quel mondo culturale che era stata la corte imperiale in periodo Heian (794-1185)¹, un mondo ormai eclissato dal peso politico e militare ottenuto dal *bakufu* (Yoshikai, 2016, pp 133-134). Da questo punto di vista, lo *Hyakunin isshu* si potrebbe anche leggere come un'opera che si propone di

¹ Itoi (1998, pp. 77-79) sostiene che all'interno dello *Hyakunin Isshu* vi siano numerose poesie legate a circostanze di vita quotidiana, per lo meno in paragone con altre *hyakushu uta*. A sostegno di ciò cita i *kotobagaki* delle poesie in questione, presenti nelle antologie imperiali da cui queste sono tratte. Segnala inoltre l'importanza, in questo contesto, delle figure di poetesse, che contribuiscono proprio a (ri)creare l'atmosfera della corte imperiale. A proposito dell'elevato numero di poesie d'amore, egli nota che molte di esse sono classificabili come *daiei uta*, ma anche tra queste ve ne sono alcune originate da circostanze reali (pp. 79-81). Lo spartiacque sarebbe il *Goshūiwakashū* (Selezione posteriore di spigolature della poesia giapponese, 1086): le poesie tratte dalle antologie successive sono tutte a tema fisso, in linea con l'abitudine diffusa all'epoca di Teika.

tramandare alle nuove generazioni un modello di vita, una forma dell'animo idealizzata attraverso la letteratura (Tani, 2013, p. 107).

Un aspetto particolarmente evidente dello *Hyakunin isshu* è il senso di progressione storica che si percepisce lungo tutta la raccolta², che comincia con i componimenti di due sovrani, l'imperatore Tenji (626-672, r. 661-672)³ e sua figlia, Jitō 持統 (645-703, r. 686-697)⁴, e si chiude con altri due imperatori, Gotoba (1180-1239, r. 1183-1198)⁵ e Juntoku (1197-1242, r. 1210-1221)⁶. Nel caso dei primi, abbiamo figure emblematiche di un'epoca che i contemporanei di Teika percepivano come un momento di splendore del mondo della corte imperiale, mentre gli ultimi sono i responsabili della rivolta dell'era Jōkyū, che di fatto sancisce lo slittamento definitivo del peso politico e culturale dalla corte allo shogunato di Kamakura. Anche il testo delle poesie in questione è spesso interpretato in questa chiave, con il primo componimento che esprimerebbe l'empatia del sovrano verso il proprio popolo e il secondo in cui l'imperatrice, accertando il regolare passaggio delle stagioni, manifesta la propria gioia; per contrasto, la poesia di Gotoba rende manifesta l'insofferenza del sovrano verso le persone, mentre i versi di Juntoku comunicano tutta la nostalgia per il passato perduto (Tani, 2013, p. 107). Takahasi Mutsuo (2013, p. 157) sottolinea anche la relazione di opposizione che lega la poesia di Jitō a quella di Juntoku: laddove la prima descrive uno scenario di inizio estate, la seconda ha come stagione di riferimento l'autunno. Tuttavia ritengo che il collegamento sia eccessivamente debole: in primo luogo, il riferimento all'autunno nella poesia del sovrano in ritiro è molto indiretto, tanto che essa è inserita nello *Shokugosenwakashū* 続後撰和歌集 (Seguito della selezione di poesia giapponese, 1251) all'interno del secondo libro (*maki*) di poesie miscellanee (n. 1205) e non fra quelle autunnali (d'altra parte, è anche vero che non sappiamo come Teika le avesse collocate a suo tempo nello *Shinchokusenwakashū* (Nuova antologia imperiale di poesia giapponese, 1234), ammesso che le avesse effettivamente inserite al suo interno); in secondo luogo, anche volendo trovare un collegamento, mi pare ben più evidente il fatto che anche la prima poesia, dell'imperatore Tenji, sia a tema autunnale.

² Ariyoshi Tamotsu (2013, p. 15) individua nelle poesie d'amore uno dei cardini intorno cui tale flusso storico si costruisce.

³ *Aki no ta no / kari o no io no / toma o arami / wa ga koromode wa / tsuyu ni nuretsutsu*; Del momentaneo riparo / fra i campi di riso / le stuoie son malconce / e le maniche della mia veste / s'impregnano di rugiada (Sasaki, 1992, p. 368).

⁴ *Haru sugite / natsu kinikerashi / shirotae no / koromo hosu chō / ama no Kaguyama*; Passata la primavera / pare sia giunta l'estate: / le candide vesti / son stese, dicono, / sul sacro monte Kagu (p. 368).

⁵ *Hito mo oshi / hito mo urameshi / ajikinaku / yo o omou yue ni / mono omou mi wa*; Mi è cara la gente / e mi è odiosa: / vanamente / penso alle cose del mondo, sicché / mi colgono tristi pensieri (p. 373)

⁶ *Momoshiki ya / furuki nokiba no / shinobu ni mo / nao amari aru / mukashi narikeri*; O palazzo imperiale, / perfino fra le felci / delle tue vecchie gronde / v'è quel passato / cui anelo senza fine, (p. 373)

Le posizioni numero tre e quattro sono invece occupate da Kakinomoto no Hitomaro 柿本人麻呂 (ca. 660-724) Yamabe no Akahito 山部赤人 (?-736?), due fra i maggiori poeti del periodo Nara (710-784) e tra i più rappresentati del *Man'yōshū* (Raccolta delle diecimila foglie, ca. 759); a costoro fanno da controparte Teika stesso (n. 97) e Fujiwara no Ietaka (n. 98), come rappresentanti emblematici della produzione poetica contemporanea che gravitava attorno alla figura di Gotoba. Sulla base della somiglianza fra le poesie di Teika e Hitomaro, entrambe incentrate sull'immagine di un amante che lamenta la propria solitudine. Takahashi (2013, p. 157), che vi si possa leggere un riferimento alla vana attesa di un ritorno di Gotoba a parte di Teika, considerata la distanza che ormai si era creata fra i due.

Il resto della raccolta è inserito tra questi due estremi, organizzato secondo una generale progressione temporale. Vi sono comunque casi in cui questa non viene mantenuta: a titolo d'esempio basti pensare a Ise 伊勢 (ca. 875- ca. 938) e Tsurayuki (872-945) che, pur contemporanei, si trovano rispettivamente alle posizioni n. 19 e 35, mentre Fun'ya no Yasuhide 文屋康秀 (?- ca. 885) è inserito al n. 22.

Le coppie Tenji-Jitō e Gotoba-Juntoku viste sopra non sono le uniche di poeti legati da un rapporto di discendenza diretta. In tutta la raccolta ve ne sono altri sedici, mentre sono meno numerosi (nove) ma comunque rilevanti i casi di parentela di tipo nonno/a – nipote; quello di Ariwara no Yukihiro 在原行平 (818-893, n. 16) e Ariwara no Narihira 在原業平 (825-880, n. 17) è invece l'unico esempio di autori fratelli. Da questi elementi si potrebbe desumere la convinzione che il genio poetico si tramandi di generazione in generazione (Yoshikai, 2011a, p. 75). La presenza di queste coppie di poeti è uno degli elementi più distintivi dello *Hyakunin isshu* e contribuisce a creare un senso di continuità che ci permette di leggere l'antologia come una sorta di storia della corte imperiale narrata attraverso la storia della poesia. Emblematiche, a tal proposito le figure di sovrani, presenti in numero considerevole; ben otto componimenti sono firmati da imperatori⁷. Per rendere l'idea della rilevanza del dato, Gotoba nel *Jidai fudō utaawase* 時代不同歌合 (Agone poetico fra differenti epoche, 1234) ne include cinque (egli stesso si firma invece come *nyōbō*, dama di corte, come spesso faceva quando partecipava ad agoni poetici) mentre nel *Sanjūrokuninsen* 三十六人撰 (Selezione di trentasei poeti, data ignota) di Fujiwara no Kintō (966-1041) non ne compare neppure uno. È perciò evidente che Teika tiene particolarmente in conto le figure di sovrani all'interno dello *Hyakunin isshu* (p. 74), come abbiamo già evidenziato discutendo il posizionamento delle poesie nella raccolta. L'opera comprende

⁷ Solo uno, però, si ascrive al *Kokinwakashū* (Raccolta di poesie giapponesi antiche e moderne, ca. 905), il n. 15 di Kōkō 光孝 (830-887, r. 884-887).

anche diverse liriche tratte da *utaawase*⁸. Molte di esse originano peraltro da agoni poetici organizzati da figure imperiali (*dairi utaawase*), sicché possiamo ricostruire un altro punto di vista da cui Teika sembra osservare la storia della poesia nel processo di assemblaggio dello *Hyakunin isshu*: tra gli eventi da lui presi in considerazione non figurano i due più importanti dell'epoca, il *Ropyyakuban utaawase* (Agone poetico in seicento turni, 1193) il *Sengohyakuban utaawase* (Agone poetico in millecinquecento turni, 1201-1203); preferisce invece dare spazio a occasioni più ufficiose, a metà tra l'intrattenimento e il puro intento artistico (Itoi, 1998, pp. 73-75). Nello *Yakumo mishō* 八雲御抄, un trattato redatto dall'imperatore Juntoku negli anni a cavallo della rivolta Jōkyū, sono particolarmente evidenziati per importanza il *Tentoku yonen dairi uataawase* 天徳内裏歌合 (Agone poetico di palazzo del quarto anno dell'era Tentoku), indetto dall'imperatore Murakami (926-967, r. 946-967) nel 960, lo *Eishō yonen dairi utaawase* 永承四年内裏歌合 (Agone poetico di palazzo del quarto anno dell'era Eishō, 1049), organizzato dall'imperatore Goreizei 後冷泉天皇 (1025-1068, r. 1045-1068) e il *Jōryaku ninen dairi utaawase* 承暦二年内裏歌合 (Agone poetico di palazzo del secondo anno dell'era Jōryaku, 1078), promosso dall'imperatore Shirakawa (1053-1129, r. 1073-1087). Quest'ultimo non è rappresentato nello *Hyakunin isshu*, forse perché considerato inadatto in quanto il giudizio fu oggetto di forti polemiche fra i gruppi concorrenti (cit in p. 75). Altrettanto rilevante è il fatto che due fra le *hyakushu uta* più importanti dal punto di vista storico, lo *Horikawa hyakushu* (Centuria poetica dell'imperatore Horikawa, ca. 1105) e lo *Eikyū hyakushu* 永久百首 (Centuria poetica dell'era Eikyū, 1116) vere e proprie pietre miliari di questo tipo di antologia, siano state ignorate da Teika (p. 76).

La possibilità di guardare alla raccolta da una prospettiva storica ha portato, già dal periodo Edo (1600-1867), a un suo uso come materiale educativo e didattico, prima all'interno delle *terakoya*, scuole legate a templi buddhisti e dedicate ai figli delle famiglie comuni. In questi contesti veniva impiegato specialmente nell'istruzione delle ragazze (Yoshikai, 2016, pp.76-78). L'elevato numero di componimenti a tema amoroso, nonché la ragguardevole presenza di poetesse (ben ventuno) devono aver esercitato una certa influenza in questo senso, tanto che spesso si tende a leggere in chiave romantica molti più dei quarantatré componimenti classificati tradizionalmente come *koi uta*: Yoshikai (2011a, p. 78, nota 6) arriva a individuarne più di settanta. Oppure, forse proprio l'utilizzo della raccolta per l'educazione femminile e lo sviluppo del gioco del *karuta* hanno favorito una lettura che desse maggior peso alle poesie d'amore come segno di buon augurio (p. 76)⁹.

⁸ Per la precisione, le seguenti diciannove: n. 5, 18, 22, 23, 28, 37, 40, 41, 44, 65, 69, 72, 76, 86, 87, 88, 90, 95, 97.

⁹ Questo utilizzo come materiale didattico introduttivo alla lingua e alla poesia classiche continua, talvolta, anche oggi ma non è privo di rischi: la lettura di alcune parole è tuttora incerta (pensiamo alla poesia n. 17 di Narihira, dove il primo

3.2 La composizione della raccolta

Una delle più evidenti caratteristiche dello *Hyakunin isshu* è il fatto che tutte le poesie siano tratte da *chokusenshū*; altrettanto notevole è che si sia attinto da svariate di esse senza distinzione: il *Kokinshū*, di gran lunga la più rappresentata, conta ventiquattro poesie, il *Gosenwakashū* 後撰和歌集 (Selezione posteriore di poesia giapponese, 951) sette, lo *Shūiwakashū* (Raccolta di spigolature della poesia giapponese, 1005) dieci; quattordici poesie provengono dal *Goshūishū*, cinque dal *Kin'yōwakashū* (Raccolta delle foglie d'oro della poesia giapponese, 1127), altrettante dallo *Shikawakashū* (Raccolta del fiore delle parole della poesia giapponese, 1151-1154), quindici dal *Senzaiwakashū* (Raccolta di mille anni di poesia giapponese, 1188), quattordici dallo *Shinkokinwakashū* (Nuova raccolta di poesie giapponesi antiche e moderne, ca. 1205), quattro dallo *Shinchokusenshū*, due dallo *Shokugosenshū*. Quest'ultima, la decima antologia imperiale, è stata compilata da Tameie (1198-1275) perciò i due componimenti da essa tratti non erano ancora stati antologizzati nel 1235. Si tratta, peraltro, delle poesie degli imperatori in ritiro Gotoba e Juntoku; è possibile che esse facessero parte del progetto originario dello *Shinchokusenshū*, naufragato a causa della morte del committente, l'imperatore in ritiro Gohorikawa 後堀河 (1212-1234, r. 1221-1232). Il lavoro venne poi ripreso per ordine del *kanpaku* Fujiwara no Michiie (1191-1252) ma, come abbiamo visto, gli interessi del *bakufu* potrebbero, a quel punto, aver spinto Teika a dover escludere le poesie dei maggiori responsabili dei disordini dell'era Jōkyū. È possibile, tuttavia, che il poeta le abbia considerate come appartenenti allo *Shinchokusenshū*, il che porterebbe il numero di componimenti selezionati da questa antologia a sei, eliminando di fatto lo *Shokugosenshū* dalla lista di raccolte rappresentate (Yoshikai, 2011a, p. 72). Inoltre, come evidenziato da Ariyoshi (2013, p. 8), colpisce la grande estensione del periodo storico abbracciato dalla raccolta, dal periodo Nara e i poeti del *Man'yōshū*, fino alla contemporaneità di Teika con alcuni fra i maggiori autori dell'epoca dello *Shinkokinshū*, e anche, come abbiamo visto, due inserzioni potenzialmente postume dallo *Shokugosenshū*.

Come si può notare, il solo *Kokinshū* costituisce quasi un quarto dell'intera antologia, a ulteriore testimonianza dell'importanza che quest'opera aveva all'interno del patrimonio culturale del tempo in

verso si potrebbe leggere *chihayaburu* o *chihayafuru*, mentre il verbo *kuguru* dell'ultimo verso potrebbe essere *kukuru*, il che porterebbe, peraltro, a un cambiamento nell'interpretazione complessiva della poesia); anche dal punto di vista grammaticale vi sono casi ambigui, mentre altri componimenti presentano espressioni rare nella tradizione (Yoshikai, 2016, pp. 120-122).

quanto modello di eccellenza nell'arte poetica¹⁰. In termini prettamente numerici, i *sandaishū* costituiscono una parte preponderante della raccolta, con quarantuno poesie complessive, ma se consideriamo che alcuni poeti del periodo antico, nello specifico l'imperatrice Jitō, Yamabe no Akahito, Ōtomo no Yakamochi 大伴家持 (718-785), Ise, Fujiwara no Kanetsune 藤原兼輔 (877-933) e Sone no Yoshitada 曾禰好忠 (date ignote, attivo nella seconda metà del XI secolo), presentano poesie tratte dallo *Shinkokinshū*, cui si aggiungono Kiyohara no Motosuke 清原元輔 (908-990), Minamoto no Shigeyuki (?-1000) e Ōnakatomi no Yoshinobu 大中臣能宣 (921-991), poeti antecedenti allo *Shūiwakashū* (Raccolta di spigolature della poesia giapponese, ca. 1005), allora si giunge ad un perfetto equilibrio tra poeti antichi e recenti¹¹.

Si può comunque notare che, con l'eccezione del *Kokinshū*, i *sandaishū* non sono le antologie singolarmente più presenti dal punto di vista numerico. Tuttavia, non sorprende eccessivamente che proprio il *Goshūishū* e il *Senzaishū* occupino rispettivamente il terzo (insieme allo *Shinkokinshū*) e secondo posto per numero di componimenti inclusi: ciò potrebbe essere dovuto al fatto che, nel caso del *Senzaishū*, si tratta della raccolta compilata dal padre di Teika e a cui egli stesso contribuì in minima parte, assistendo Shunzei (1114-1204) durante la fase di redazione; il discorso è più complesso per quanto riguarda il *Goshūishū* e richiede che sia chiamata in causa la prefazione allo *Shinchokusenshū*, l'antologia compilata in solitaria da Teika. Ivo Smits ne ha fornito una traduzione in inglese, di cui riporto qui alcuni passaggi, utili a chiarire il modo in cui Teika, sia pur, probabilmente, per convenienza, guardava al *Goshūishū*.

Apart from the two collections *Kokinshū* and *Gosenshū* 後撰集 (Later Collection), there are many other collections, both past and present, that have been compiled as an affair of state. [...]

¹⁰ Ben diversa è, tuttavia, la situazione per quanto riguarda il *Jidai fudō utaawase*, dove osserviamo una tendenza diametralmente opposta, con sole trentasei poesie del *Kokinshū* contro le centodue (più di un terzo dell'intera raccolta) provenienti dallo *Shinkokinshū*, sebbene si possa pensare che ciò sia dovuto alla volontà dell'imperatore in ritiro Gotoba di dare maggior spazio ai componimenti tratti dalla "sua" antologia.

¹¹ Si noti, inoltre, che vi sono tre poesie che compaiono in più antologie: quella del principe Motoyoshi (n. 20), che compare sia nel *Gosenshū*, sia nello *Shūishū*; quella di Fujiwara no Kintō (n. 55), nello *Shūishū* e nel *Senzaishū*; quella di Ise no Tayū 伊勢大輔 (date ignote, contemporanea di Murasaki Shikibu), la n. 61, che compare in una variante del *Kin'yōshū* e nello *Shikashū* (Yoshikai, 2016, p. 138). Per quanto concerne la poesia di Motoyoshi, come vedremo, si considera attinta dalla terza antologia imperiale; il componimento di Kintō pare invece tratto dal *Senzaishū*, poiché la versione più antica presenta una differenza al primo verso (*Taki no ito wa* al posto di *Taki no oto wa*, che troviamo anche nello *Hyakunin isshu*); la poesia di Ise no Tayū è tradizionalmente considerata dello *Shikashū*.

In the glorious reign of Shirakawa [r. 1072-1085], the emperor, while engaged in the myriad matters of governance, had the *Goshūishū* 後拾遺集 (Later Collection of Gleanings) compiled early in his life that was to last for more than seventy years. This was the only time that [a ruling emperor did so].

Since Our Lord began his reign over the world more than ten springs and autumns have passed; ever since that moment the incessant waves of the four seas have silenced their murmur and the people plentiful as the grasses along the seven circuits have bowed with joy. He has restored order where there was disorder like that of fresh-cut reeds and has restored life to decay like that of the withered grasses of autumn. He has revived the prosperity of our Autumn Islands and has once more brought glory to the Sun Throne of Heaven.

We do not simply look back fondly to the Engi 延喜 [901-923] and Tenryaku 天曆 [947-957] eras, when under the ruler's governance the times were unadorned and the people prosperous and happy; now, too, in our own Kangi [1229-1232] and Jōei [1232-1233] eras, the world is well-governed and the men are at peace (Smits, 1998, p. 442-443).

Notiamo che Teika stabilisce una connessione fra la propria antologia e il *Goshūishū*, che funziona da contraltare e modello. Pur senza dimenticare l'intento “politico” del compilatore¹², è possibile che anche nello *Hyakunin isshu* abbia tenuto la quarta antologia imperiale in particolare considerazione (soprattutto alla luce del fatto che il termine del lavoro di compilazione dello *Shinchokusenshū* precede solo di pochi mesi quello della breve centuria), il che giustificherebbe l'elevato numero di componimenti da essa tratti. Naturalmente, resta comunque la possibilità che si tratti semplicemente di un fatto di gusto personale. Interessante, inoltre, che egli menzioni il *Gosenshū* insieme al *Kokinshū*, distanziando, di fatto, le prime due antologie imperiali da quelle successive.

3.3 Lo *Hyakunin isshu* come *hyakushu uta*

La natura estremamente sfaccettata dello *Hyakunin isshu* rende molto difficile classificarlo secondo modelli eccessivamente rigidi. Dal momento che è costituito da cento poesie, una prima tentazione sarebbe quella di considerarlo come un semplice esempio di *hyakushu uta*; tuttavia, sebbene una conclusione del genere non possa dirsi del tutto errata, è d'altra parte vero che al tempo di Teika non esisteva alcun esempio precedente di centuria poetica che racchiudesse componimenti di cento autori diversi, trattandosi di raccolte di versi di un singolo poeta, per cui è riduttivo assimilare l'opera a un modello con cui condivide esclusivamente un dato numerico. Da questo punto di vista, il lavoro forse più vicino alla raccolta di Teika, pur non trattandosi di una centuria, è il *Jidai fudō utaawase*

¹² Stando a Smits (p. 443), Teika potrebbe, infatti, aver strutturato la prefazione in maniera da soddisfare le aspettative del *bakufu*, dipingendo implicitamente in modo negativo gli eventi della rivolta Jōkyū, e sospetta perfino il coinvolgimento diretto di Kujō Michiie, responsabile anche della revisione dell'opera stessa.

dell'imperatore in ritiro Gotoba, che però raccoglie tre poesie per ognuno dei cento poeti, antichi e "moderni", confrontati, portando così il totale a trecento componimenti. I due schieramenti sono divisi prendendo come spartiacque proprio le prime tre antologie imperiali: le poesie e i poeti da queste selezionati costituiscono la squadra sinistra, quelli successivi la destra (Yoshikai, 2011a, p. 72). Il precedente sovrano aveva ultimato il lavoro durante il suo esilio sull'isola di Oki, e non è impossibile che Teika ne sia venuto a conoscenza, specie considerando che sessantasette sono gli autori in comune tra le due raccolte e trentanove le poesie, un numero ragguardevole. Potrebbe quindi aver pensato la sua antologia in opposizione a quella dell'imperatore in ritiro, con cui non era più in buoni rapporti. Così come il padre, Shunzei, aveva "risposto" al *Sanjūrokuninsen* di Fujiwara no Kintō con il *Kosanjūrokunin utaawase* 古三十六人歌合 (Agone poetico fra trentasei antichi poeti, data ignota), Teika avrebbe contrapposto la propria opera a quella di Gotoba, una sorta di sfida in materia di gusto estetico (Yoshikai, 2016, pp. 12-13).

Altra caratteristica che differenzia lo *Hyakunin isshu* dalle comuni centurie poetiche è il fatto che esso non segua lo *standard* delle *hyakushu uta* nella suddivisione delle poesie per tematiche (il quale a sua volta ricalca, come abbiamo visto nel capitolo 1, quello delle *chokusenshū*), con poche poesie stagionali (trentadue¹³, contro le più canoniche sessanta) e un numero decisamente elevato di poesie d'amore (quarantatré, quando solitamente si limitano a venti). Itoi sostiene che ciò potrebbe essere dovuto al fatto che, durante i suoi ultimi anni, Teika abbia individuato l'essenza del principio estetico detto *ushin* proprio all'interno dei componimenti a tema amoroso (Itoi, 1998, pp. 42-43). In effetti, Teika stesso nella centuria nota come *Shōji hyakushu* 正治百首 (Centuria poetica dell'era Shōji, 1200) arriva a includere addirittura settanta componimenti a tema stagionale (per un approfondimento su questa raccolta si veda Brower, 1976), per cui la netta inversione di tenenza potrebbe essere legittimamente attribuibile a un cambiamento di prospettiva da parte del poeta. Tuttavia, si noti che anche il *Kokinshū* presenta trecentocinquantanove poesie di argomento amoroso e solo trecentoquarantadue stagionali.

Alla luce di quanto visto finora, appare perciò chiaro che, almeno formalmente, lo *Hyakunin isshu* si distacca sia dalle centurie più classiche, quelle che ciascun poeta presentava solitamente in sede di *utaawase*, sia, di conseguenza, dalle antologie imperiali.

¹³ Di queste, la metà appartengono al gruppo dell'autunno, mentre, sorprendentemente, abbiamo solo sei componimenti sulla stagione primaverile. Una simile tendenza è riscontrabile anche nello *Eiga taigai* 詠歌大概 (Lineamenti di composizione poetica, 1213-1219) e nello *Shūka daitai* 秀歌大体 (Generalità sull'eccellenza poetica, ca. 1227).

3.4 Lo *Hyakunin isshu* come *shūkasen*

Abbiamo visto che tutte le poesie dello *Hyakunin isshu* sono tratte da antologie imperiali. Si potrebbe quindi pensare alla raccolta come a uno *shūkasen*, una selezione di poesie esemplari. In effetti, Teika aveva già elaborato, una ben più corposa opera, contenete più di milleottocento poesie, intitolata *Hachidaishō* 八代抄 (Note sulle otto generazioni, ca. 1215), che racchiudesse l'essenza delle prime otto antologie imperiali (*hachidaishū*)¹⁴. Quest'antologia condivide con lo *Hyakunin isshu* ben novantadue componimenti, perciò è possibile supporre che Teika l'abbia utilizzata come riferimento per la compilazione della breve centuria. Tuttavia, quest'ultima presenta alcune caratteristiche che la distinguono da altri *shūkasen*, sia di Teika che di altri autori precedenti. Tra quelle redatte da Teika, già lo *Eiga taigai* e lo *Shūka daitai* sono strutturalmente differenti, come ha notato Itoi (1998, p. 38): le poesie stagionali occupano in esse rispettivamente il sessantadue e l'ottantuno per cento della raccolta, mentre le poesie d'amore si attestano a ventiquattro e dodici per cento, (negli altri *shūkasen* dell'autore siamo sempre al di sopra del trentacinque per cento): il poeta Ton'a (1289-1372) attribuisce queste differenze ad un cambiamento nel gusto estetico di Teika nel caso dello *Eiga taigai*, mentre per quanto riguarda lo *Shūka daitai* sottolinea che esso fosse stato promosso dall'imperatore in ritiro Gohorikawa e perciò Teika avrebbe tenuto conto del fatto che fosse un'opera, in un certo senso, ufficiale, mentre lo *Hyakunin isshu* presenta un carattere più privato (cit. in p. 38). Proprio questa sua natura, sostiene lo studioso, potrebbe aver portato Teika a raccogliere le poesie così come esse sgorgavano dalla sua coscienza, dalla sua memoria e dal suo animo. Dalla postfazione dello *Hyakunin shūka* si potrebbe, in effetti, ipotizzare che abbia seguito un simile principio. Leggiamo infatti: *Ho scritto queste [poesie] così come mi affioravano alla mente* (Sasaki, 1992, p. 367). Tuttavia, è significativo un ulteriore dato, vale a dire la presenza di numerosi componimenti che richiamano luoghi famosi (*utamakura*), particolarmente adatti agli scopi decorativi con cui pare essere stata progettata l'antologia (per i quali si rimanda al capitolo 2): Yoshikai (2011a, p. 78, nota 8) ne individua da trentacinque a trentotto¹⁵ ma considera anche il caso della parola *furusato* (villaggio natio), a mio avviso eccessivamente generica per essere annoverata fra gli *utamakura*.

Lo *Hyakunin isshu* presenta peculiarità anche dal punto di vista prettamente strutturale: a partire dal *Sanjūrokuninsen* di Fujiwara no Kintō, le raccolte di poesie esemplari avevano seguito un modello basato su numeri multipli di sei, mentre la centuria di Teika si allontana da questa linea formale

¹⁴ Nello *Hyakunin isshu* il numero di liriche tratte da queste raccolte è complessivamente di novantaquattro (e sale a novantasette nello *Hyakunin shūka* [Poesie esemplari da cento poeti, 1234?-1236?]).

¹⁵ Itoi (1998, p. 33) ne conta invece da trentotto a quarantatré.

(Yoshikai, 2016, pp. 124-125). Tuttavia, la principale problematica posta dall'antologia quando si cerca di analizzarla in quest'ottica non sta tanto nella forma, quanto nel contenuto, le poesie e gli autori stessi che Teika ha, presumibilmente, scelto di inserirvi. Se è vero che l'opera abbraccia un arco temporale molto vasto, è altrettanto vero che ne restano escluse figure di assoluta rilevanza nella tradizione poetica nipponica. Questo porta a considerare la questione della definizione del “canone” poetico¹⁶. L'argomento è, invero, alquanto spinoso, poiché non è semplice stabilire criteri univoci sulla cui base identificare ciò che definiamo “canone”, a maggior ragione qualora si tenti di farlo dalla prospettiva di un periodo storico caratterizzato da grande attività poetica come la prima metà del XIII secolo. È più che evidente che quello che noi possiamo considerare “canonico”, non lo era necessariamente agli occhi di Teika, il quale è, peraltro, oggi considerato fra i maggiori poeti di ogni epoca e dunque parte integrante e di assoluto rilievo di quel “canone” che è qui necessario analizzare dal suo punto di vista. Il compito diviene ancor più difficile se cerchiamo di portarlo a termine attraverso il filtro di uno (o più) *shūkasen*, i e quali, essendo scremature di poesie considerate esemplari dal loro redattore, riflettono necessariamente il punto di vista del singolo. È innegabile, d'altra parte, che vi siano personalità e opere che hanno segnato più di altre la storia della poesia, i cui giudizi sono stati accolti e cristallizzati nel corso dei secoli¹⁷; proprio questo processo di cristallizzazione e tradizione potrebbe essere alla base della definizione del “canone”. Da questo punto di vista, le antologie imperiali, alla luce della loro imponenza come progetti letterari, del carattere di ufficialità conferito dalla commissione imperiale e, di conseguenza, del riconoscimento che deriva dal veder inserito un proprio componimento al loro interno, sono forse le opere più adatte a essere identificate con questo termine, pur volendo mantenere una certa elasticità nella definizione di tale concetto. Esse costituiscono un “canone”, per certi versi, interno, vale a dire a uso e consumo di coloro che con la loro produzione danno forma al mondo poetico che di esso si alimenta.

Torniamo ora allo *Hyakunin isshu*: anche solo limitandoci alle prime tre antologie imperiali, notiamo che sono presenti tutti e quattro i poeti che lavorarono alla compilazione del *Kokinshū*¹⁸; per

¹⁶ Ho scelto di inserire la parola fra virgolette poiché trovo, in primo luogo, estremamente arduo chiarirne il significato: si potrebbe pensare al “canone” come al corpus di testi più studiati, più famosi (o attribuibili ad autori il cui nome è largamente conosciuto), o ancora, al contrario, quelli che godono di maggior riconoscimento in ambito accademico. Lo stesso termine “canone” va dunque adoperato tenendo ben presenti le diverse sfumature che esso può implicare.

¹⁷ Basti pensare al caso dei *rokkasen* (Sei geni poetici), i quali altri non sono che sei poeti esplicitamente menzionati e valutati (più o meno positivamente) da Ki no Tsurayuki nella nota prefazione del *Kokinshū*. Si tenga infatti presente che non è stato Tsurayuki a definirli “Sei geni poetici”, bensì si tratta di un'etichetta attribuita successivamente.

¹⁸ Ki no Tsurayuki, Ki no Tomonori 紀友則 (850-904), Ōshikōshi no Mitsune 凡河内躬恒 (859-925) e Mibu no Tadamine 壬生忠岑 (860-920). Le poesie scelte da Teika a rappresentanza di questi autori sono tutte estrapolate, non sorprendentemente, dall'antologia di cui costoro furono i curatori.

quanto concerne il *Gosenshū*, invece, si segnala la mancanza di Minamoto no Shitagō 源順 (911-983), oltre al quale mancano anche Ki no Tokifumi 紀時文 (922-996) e Sakanoue no Mochiki 坂上望城 (?-980)¹⁹; infine, l'imperatore Kazan 花山 (968-1008, r. 984-986), presunto compilatore dello *Shūishū*, non fa parte dello *Hyakunin isshu*²⁰. Fra i cosiddetti “Sei geni poetici”, soltanto Ōtomo no Kuronushi 大伴黒主 (inizio periodo Heian) non compare nell'antologia²¹, mentre fra i successivi “Trentasei geni poetici” (*sanjūrokkasen*) troviamo undici esclusioni²²; di contro, vi sono ben diciannove autori che annoverano meno di dieci poesie totali raccolte in antologie imperiali (sei dei quali sono rappresentati da un componimento incluso nel *Kokinshū*)²³, nonché dodici componimenti la cui attribuzione è quanto meno sospetta (Yoshikai, 2016, pp. 122-126)²⁴ e in alcuni casi pare addirittura arbitraria²⁵. Se accettiamo la definizione di canone discussa sopra, non si può quindi affermare che Teika abbia selezionato necessariamente i poeti più rappresentativi della storia della letteratura nipponica. Per contrasto, molti dei grandi nomi tralasciati dal compilatore sono invece

¹⁹ Kiyohara no Motosuke è invece autore della poesia numero 42, mentre Ōnakatomi no Yoshinobu rientra al numero 49.

²⁰ Va però notato che la terza antologia imperiale è molto indebitata con lo *Shūishō* 拾遺抄 (Note sulle spigolature, 996-999) di Fujiwara no Kintō (Zanotti, 2012, p. 59), il quale è invece, come detto, rappresentato nella raccolta.

²¹ Per quanto riguarda queste sei personalità, è stata evidenziata la particolare predilezione di Teika per Ono no Komachi e Ariwara no Narihira fra tutti (Murao, 2011, p. 108). Anche nel caso dei *rokkasen* Teika ha attinto esclusivamente dal *Kokinshū*.

²² Fujiwara no Takamitsu 藤原高光 (ca. 939-994), Minamoto no Kintada 源公忠 (889-948), Saigū no Nyōgo 齋宮女御 (929-985), Ōnakatomi no Yorimoto 大中臣頼基 (886-958), Minamoto no Saneakira 源信明 (910-970), Fujiwara no Kiyotada 藤原清正 (?-958), Fujiwara no Motozane 藤原元真 (date ignote), Koōkimi 小大君 (940/50-1005/11), Fujiwara no Nakafumi 藤原仲文 (923-992), Nakatsukasa 中務 (912-991) e il già citato Minamoto no Shitagō.

²³ Sarumaru Dayū 猿丸大夫 (vissuto, forse, a cavallo fra il periodo Nara e il periodo Heian), Abe no Nakamaro (698 ca.-770 ca.), Kisen 喜撰 (date ignote, attivo nel IX secolo), Minamoto no Tōru 源融 (822-895), Fun'ya no Yasuhide e Harumichi no Tsuraki 春道列樹 (?-920).

²⁴ Fra quelli scelti dalla prima antologia imperiale abbiamo il n. 5 di Sarumaru, il n. 7 di Nakamaro, il n. 22 di Yasuhide e il n. 23 di Ōe no Chisato 大江千里 (vissuto a cavallo tra IX e X secolo), dunque un terzo del totale. Spicca, fra tutte, la poesia n. 22, composta probabilmente dal figlio di Yasuhide, Fun'ya no Asayasu 文屋朝康 (date ignote), che potrebbe quindi essere l'unico poeta a contare due componimenti nella raccolta, essendo anche l'autore della n. 37.

²⁵ È il caso, per esempio, della poesia n. 5, che Teika ascrive, basandosi sul poco affidabile *Sarumaru Dayū shū* 猿丸大夫集 (Raccolta di Sarumaru Dayū, data ignota) alla leggendaria figura di Sarumaru Dayū: essa si trova, infatti, nel *Kokinshū* (n. 215), di cui Teika è stato anche copiatore, accompagnata dalla dicitura “autore sconosciuto” (*yomibito shirazu*). Probabilmente l'attribuzione è, almeno in parte, dovuta alla volontà di non lasciare nell'antologia poesie di autore anonimo (Yoshikai, 2011a, p. 81). Si tenga però presente che già Kintō e Shunzei la ascrivono a Sarumaru (essa è infatti presente sia nel *Sanjūrokuninsen*, pur con una lieve variante al primo verso, sia nel *Kosanjūrokunin utaawase*, dove invece la troviamo nella forma che presenta anche nello *Hyakunin isshu*).

presenti nel *Jidai fudō utaawase*, che quindi si configurerebbe, per certi versi, più appropriatamente come *shūkasen*, avendo cura di includere un maggior numero di poeti affermati (Yoshikai, 2016, p. 123-125).

Particolarmente interessante è un'osservazione avanzata da Yoshikai, che costituirà uno dei nodi centrali attorno a cui andrà prendendo forma l'analisi dei componimenti proposta nel prossimo capitolo. Sulla base del numero totale di raccolte in cui compaiono, lo studioso individua quaranta poesie nella selezione delle quali Teika avrebbe scartato liriche più famose dei rispettivi autori in favore di quelle da lui selezionate (per l'elenco completo, accompagnato da quello dei componimenti che egli sembra ritenere maggiormente rappresentativi, si veda [pp. 130-132]). Che si concordi o no, la possibilità paventata da Yoshikai coinvolge una percentuale della raccolta tale da costringere quantomeno a tenere il dato in considerazione. Emerge quindi il problema della definizione stessa di *shūka*, che non necessariamente corrisponde a *daihyōka*, cioè la poesia più rappresentativa di un determinato autore. Abbiamo avuto modo più volte di sottolineare l'importanza che la prima antologia imperiale riveste agli occhi dei poeti dell'epoca di Teika; proprio per questo è ancora più interessante che, dei quaranta casi suddetti, ben quattordici provengano dal *Kokinshū*: dunque, per più della metà degli autori tratti dalla prima antologia imperiale, Teika avrebbe volutamente scartato poesie ben più celebri²⁶.

Può essere utile analizzare la questione attraverso il confronto con i già menzionati *Sanjūrokuninsen* e *Kosanjūrokunin utaawase* e osservare come Teika si sia rapportato nei confronti di questi due autorevoli modelli di *shūkasen*. Dei diciannove autori che lo *Hyakunin isshu* condivide con le due raccolte, infatti, ben sedici rientrano fra i quaranta casi individuati da Yoshikai (le eccezioni sono costituite da Sarumaru, Fujiwara no Atsutada 藤原敦忠 [906-943] e Fujiwara no Asatada 藤原朝忠 [910-967]); sette volte sceglie una poesia scartata sia da Shunzei che da Kintō (n. 3, 12, 17, 18, 19, 33 e 35): di queste, cinque sono poesie del *Kokinshū* (la n. 3 e la n. 19 appartengono rispettivamente allo *Shūishū* e allo *Shinkokinshū*); in altri otto casi (n. 6, 27, 30, 31, 40, 41, 42 e 49) il componimento da lui selezionato manca nel *Sanjūrokuninsen* ma è presente nella revisione di Shunzei (solo la n. 30 e la n. 31 rientrano nel *Kokinshū*); al contrario, la poesia n. 29, anch'essa attestata nella prima antologia imperiale, viene scartata dal padre di Teika ed è invece annoverata nella raccolta di Kintō.

Per avere un ulteriore raffronto è utile anche tenere presente il già citato *Jidai fudō utaawase*, che, a differenza dei due *shūkasen* di Kintō e Shunzei, è pressoché coevo allo *Hyakunin isshu*, e potrebbe

²⁶ Solo tre si annoverano invece fra i poeti tratti dallo *Shūishū*, sei per il *Goshūishū*, uno per *Kin'yōshū* e *Shikashū*, cinque dal *Senzaishū*, sette per lo *Shinkokinshū* e tre per lo *Shinchokusenshū*.

perciò aiutarci a inquadrare meglio le scelte di Teika in rapporto al periodo in cui ha realizzato l'antologia. Un rapido confronto mostra che solo diciotto dei quaranta componimenti indicati da Yoshikai come potenziali non *daihyōka* fanno parte dell'opera dell'imperatore in ritiro e sei di questi si ascrivono alla prima antologia imperiale (n. 9, 16, 21, 23, 30 e 31).

Si noti che nessuno dei diciannove poeti che annoverano meno di dieci poesie nelle *chokusenshū* fa parte di questo gruppo: evidentemente Teika ha preferito, in questo caso, attenersi a criteri di selezione più convenzionali, riservandosi forse maggior libertà per ciò che concerne autori più affermati²⁷.

I dati sopra proposti mettono ancora una volta in luce quanto sia complesso etichettare lo *Hyakunin isshu* come uno *shūkasen*; tuttavia, la critica tradizionale ha spesso guardato all'opera in quest'ottica, come a una *summa* delle antologie imperiali. Va detto che un simile approccio non è, e non è stato, esente da problemi: fino a qualche decennio fa, infatti, il ruolo di Teika veniva sminuito per il semplice fatto che selezione non si traduce in creazione, per cui anche la sua coscienza in qualità di compilatore (e di conseguenza le sue scelte) veniva comunque relegata in secondo piano, prediligendo l'interpretazione tradizionale delle singole poesie, vale a dire quella proposta dai commentari e dai *kotobagaki* delle antologie imperiali da cui esse sono rispettivamente tratte. È interessante, a questo proposito, osservare come il problema del rapporto con il *kotobagaki* sia stato affrontato in altri *shūkasen*. Itoi ci offre il caso del *Kingyokuwakashū* 金玉和歌集 (Collezione di tesori di poesia giapponese), una raccolta redatta da Fujiwara no Kintō fra il 1007 e il 1011. Egli sottolinea che le poesie stagionali sono prive di *kotobagaki*, così come lo sono quelle d'amore. A suo dire, si tratterebbe di un tentativo da parte dello stesso Kintō di slegare e rendere indipendente il *tanka* dalla prefazione. Anche quando sceglie poesie che presentano una prefazione esplicativa, egli le ritiene apprezzabili anche soltanto in virtù della loro eccellenza formale e linguistica. Tuttavia, anche lui si affida al *kotobagaki* in maniera considerevole, quando va a selezionare componimenti di grandi poeti e lo risparmia per le poesie miscellanee (*zōka*) la cui comprensione considera evidentemente troppo profondamente legata alla conoscenza del retroscena del componimento (*haikei*) (Itoi, 1998, pp. 52-56). A simili conclusioni sembra essere arrivato anche Ki no Tsurayuki nello *Shinsen waka* (Nuova selezione di poesia giapponese, 930-934), anch'esso coevo dei *sandaishū*. Teika estremizza questa tendenza e nello *Hyakunin isshu* solo quarantotto poesie presentano una prefazione nelle antologie da cui sono state tratte. Ciò può dirsi, per esempio, a proposito delle poesie n. 7 e n. 11, tanto legate alle storie dei rispettivi autori da risultare difficilmente apprezzabili senza conoscere i dettagli sulla

²⁷ Non meno interessante il fatto che ben sette delle dodici poesie sulla cui attribuzione si ha ragione di dubitare fanno parte di questo gruppo, sebbene nessuna delle quattro presenti nel *Kokinshū* vi rientri.

circostanza dietro la loro composizione, espliciti appunto nel *kotobagaki*. Pare, infine, che Teika abbia tenuto in considerazione gli *shūkasen* dei due illustri predecessori anche dal punto di vista pratico, dal momento che ben ventitré poesie da loro antologizzate si trovano nello *Hyakunin isshu* (p. 58).

Si potrebbe dunque considerare la raccolta come un'opera che non è propriamente né uno *hyakushu uta*, né uno *shūkasen*, ma è, allo stesso tempo, entrambi. Se è così, vale la pena fare un'ultima considerazione: gli *hyakushu uta* erano considerate lavori “chiusi”, pensati per essere letti dall'inizio alla fine, giudicati sia sulla base del valore dei singoli componimenti, sia nel loro effetto complessivo (Brower, 1976, p. 226). Ecco perché, specialmente in un'opera composita come lo *Hyakunin isshu*, diventa estremamente importante tenere in considerazione sia l'arrangiamento delle poesie, sia, soprattutto, l'approccio interpretativo del compilatore. Un'analisi di questo tipo della raccolta è stata intrapresa molto tardivamente: il primo a riconoscere l'importanza del ruolo di Teika è stato Shimazu Tadao, che ridiscute alcuni componimenti (n. 16, n. 17 e n. 93) appoggiandosi in particolare al *Kenchū mikkan* 顯註密勘 (Intuizioni segrete sui commenti di Kenshō, 1221), un commentario di Teika al *Kokinshū* (cit. in Yoshikai, 2016, pp. 139-140). In verità, un importante precedente di un simile tentativo di studiare lo *Hyakunin isshu* si ritrova in parte nello *Hyakunin isshu kaikanshō* (Estratti di nuove visioni sullo *Hyakunin isshu*, 1688) di Keichū (1640-1701), che è stato però volutamente ignorato dai commentatori successivi (p. 142). Naturalmente, non è necessariamente detto che l'interpretazione di Teika differisca da quella tradizionale ma, se si intende cercare nella raccolta i segni della coscienza poetica del suo compilatore, è imprescindibile considerare le modalità con cui egli ha recepito, e in taluni casi ha anche scelto di recepire, un dato componimento, talvolta anche distaccandosi dalla interpretazione “ufficiale” offerta dalle *chokusenshū*²⁸. Questo dovrebbe permetterci altresì di osservare come la tradizione poetica sia filtrata attraverso il senso artistico di uno dei maggiori poeti del suo tempo ormai giunto a piena maturazione stilistica²⁹. Ad un lavoro di questo tipo è dedicato il quarto e ultimo capitolo della presente ricerca.

²⁸ Nel *Kindai shūka* (Poesie esemplari dei tempi moderni, ca. 1215-1222) Teika lamenta l'esaurirsi della propria vena poetica (*kokoro no izumi minamoto karete* [Sasaki, 1992, p. 327]): è possibile che lo *Hyakunin isshu* si configuri come lo *hyakushu uta* in cui egli, più o meno consciamente, riversa tutto il suo sapere poetico. Itoi considera la raccolta più come una vera e propria selezione privata, compagna di Teika nei suoi ultimi, tranquilli anni di vita, in cui ha abbandonato l'attività poetica ufficiale. Piuttosto che ricercare un modello normativo comune a tutta la raccolta (potremmo dire, un principio unificatore stabile), sarebbe forse più opportuno guardare all'antologia come a qualcosa di flessibile e personale (Itoi, 1998, pp. 38-41).

²⁹ A questo riguardo, è interessante uno studio condotto da Yoshikai in cui si concentra sul lessico dei singoli componimenti e individua diciotto casi di espressioni rare nella tradizione, che definisce *hikago*, letteralmente “parole

non poetiche” (Yoshikai, 2011b, p. 11). La questione è particolarmente interessante nel caso dello *Hyakunin isshu* poiché, come sottolinea l'autore (p. 261), trattandosi di una raccolta che annovera molti autori diversi, il lessico da essi impiegato è inevitabilmente variegato, proveniente, per altro, da epoche molto anche molto distanti fra loro. Sappiamo che il Teika maturo si era attestato su posizioni più conservatrici rispetto alla fase giovanile più sperimentale, senza contare che le *chokusenshū*, e in special modo i *sandaishū*, erano e sono considerati l'emblema della cultura di corte, perciò è interessante notare che anche attingendo da queste fonti Teika possa aver guardato positivamente all'utilizzo di modalità espressive inusuali. La questione verrà naturalmente ripresa e approfondita durante l'analisi delle singole poesie.

CAPITOLO 4

LE POESIE DEL *KOKINSHŪ* NELLO *HYAKUNIN ISSHU*: TRADUZIONE E COMMENTO

Di seguito sono presentate le ventiquattro poesie che Teika ha tratto dal *Kokinwakashū* (*Raccolta di poesie giapponesi antiche e moderne*, ca. 905) analizzate, con traduzione e commento. Si è qui scelto di organizzarle non secondo l'ordine numerico ma in base a raggruppamenti formali o tematici particolarmente rilevanti e utili a identificare al meglio possibili elementi comuni fra i vari componimenti e fili conduttori che possano giustificare e spiegare le scelte di Teika (1162-1241).

Si tenga presente che molte poesie potrebbero agevolmente rientrare in più di una categorizzazione, pertanto va da sé che in taluni casi scegliere di inserirle in un gruppo costringe a escluderle da un altro; inoltre, è bene ricordare che quelle qui proposte sono solo alcune delle suddivisioni possibili: fermo restando che si è optato per tematiche quanto più possibile a sé stanti, sarà, naturalmente, opportunamente indicata ogni "sovrapposizione"; altresì, tal altri componimenti risultano di difficile catalogazione sulla base dei criteri scelti. Si è cercato di ridurre al minimo anche questi casi, che sono raggruppati per ultimi. Il fatto che non siano ascrivibili ad alcun tema che risulti rilevante in altri componimenti non ne sminuisce comunque l'importanza nella visione d'insieme.

Un primo elemento estremamente interessante, che accomuna cinque dei ventiquattro componimenti qui esaminati (n. 8, 11, 18, 24 e 32, oggetto d'analisi del paragrafo 4.1), è la presenza all'interno di questi ultimi di immagini ed espressioni raramente attestate nella tradizione poetica precedente (e talvolta anche in quella successiva)¹, che come abbiamo detto (si veda cap. 3) sono state definite *hikago*, lessico non poetico. Si noti che tre delle sei liriche elencate (n. 7, 8 e 32) appartengono ad autori che annoverano meno di dieci componimenti nelle ventuno antologie imperiali, dunque, si

¹ A quelle già indicate si potrebbero aggiungere ancora le poesie n. 9, 33 e 31: le prime due presentano sfumature di significato potenzialmente peculiari, mentre la terza testimonia la progressiva estensione del riferimento di uno *utamakura*; tuttavia, trattandosi di un elemento più marginale, sono state inserite in altre categorizzazioni.

potrebbe ipotizzare che Teika abbia consapevolmente selezionato questi versi anche da autori meno canonizzati, proprio perché rispondenti ad un preciso criterio lessicale. Alcuni studi, come quello di Yoshikai (2011b) mostrano come questo discorso sia ugualmente valido per il resto della raccolta, perciò si può legittimamente pensare che si tratti di un aspetto tenuto in particolare considerazione durante la strutturazione dell'antologia.

Un'altra caratteristica saliente dell'intera opera, già messa in luce nel capitolo precedente, è l'evidente preminenza che Teika dà, in termini quantitativi, alla stagione autunnale. Le poesie che egli ha estrapolato dai due *maki* a questa dedicati nel *Kokinshū* sono sei dei sedici presenti in totale nello *Hyakunin isshu* [Una poesia ciascuno da cento poeti, 1235]: n. 5, 17, 22, 23, 29 e 32². Esse saranno, dunque, analizzate in un secondo raggruppamento (4.2): a rappresentare la stagione sono soprattutto i temi del vento e delle foglie scarlatte, che fra le poesie tratte dalla prima antologia imperiale contano rispettivamente due³ (su tredici) e quattro⁴ (su sei) attestazioni. Come vedremo, è stato notato che i *momiji* sono sempre descritti come foglie *già cadute* e spesso associate alle divinità (per esempio i componimenti n. 17 e 24), nonché il fatto che ognuna delle poesie che li cita appartenga a poeti meno canonizzati (n. 5 e 32), sia un componimento relativamente ignorato all'interno della produzione del rispettivo autore (n. 17 e 24) e persino di dubbia attribuzione (ancora il n. 5). Si potrebbe pensare, dunque, che Teika abbia intenzionalmente ricercato componimenti che presentassero l'immagine delle foglie d'acero, talvolta anche rielaborando l'interpretazione più convenzionale data dai commentari del *Kokinshū* (si veda la poesia n. 5); una delle immagini tradizionalmente più diffuse della stagione autunnale, quella della luna, conta qui una sola attestazione (n. 23).

Proprio ai componimenti che presentano l'immagine della luna si è scelto di dedicare attenzione particolare (4.3). Questa è particolarmente presente in tutta la raccolta, con tredici attestazioni totali delle quali sei all'interno delle poesie del *Kokinshū*: n. 7, 21, 23, 30, 31, 36⁵. Nella luna Teika sembra ravvisare con particolare pregnanza il senso di bellezza eterea che chiama *yōen* e che è uno dei più importanti principi estetici della sua poetica. Si noti, altresì, che dei soli quattro componimenti d'amore fra quelli qui esaminati (n. 14, 18, 21, 30), gli ultimi due presentano uno scenario in cui compare la luna ed entrambe le volte si tratta della luna che indugia sul far dell'alba, unica compagna di chi spera invano in un incontro con l'amante; aggiungendo la poesia di Sosei 素性 (844-910), quest'immagine compare tre volte sui sei casi.

² Come vediamo, la n. 32 è già comparsa nel gruppo precedente, a cui si rimanda per il commento dettagliato.

³ n. 22 e 32.

⁴ n. 5, 17, 24 e 32.

⁵ Anche in questo caso abbiamo una sovrapposizione con gruppi precedenti, n. 23.

In ultimo, seppur non per importanza, è evidente che la raccolta sia permeata da un generale clima legato ad una visione buddhista, o dalle venature buddhiste, dello scorrere del tempo e dell'esistenza umana, con diverse variazioni sul tema del *mujō*, l'impermanenza e transitorietà delle cose di questo mondo: a tal proposito, si ricordi che sia Teika che Yoritsuna (1172-1259) sono monaci e in età avanzata al momento della compilazione dello *Hyakunin isshu*. Molte poesie della centuria sono leggibili in una simile ottica: n. 9, 12, 28, 33, 34 e 35, a cui si potrebbe aggiungere la n. 8 analizzata, tuttavia, nella prima sezione. Il concetto di *mujō* è declinato in svariate forme, dal lamento per la vanità della propria vita espresso da Ono no Komachi (attiva verso la metà del IX secolo), la n. 9, a immagini più marcatamente buddhiste come nel caso della poesia n. 12, del monaco Henjō 遍昭 (816-890), il quale, tuttavia, non aveva ancora preso i voti al momento della composizione dei versi. I numerosi casi di componimenti che richiamano un paesaggio montano (ben otto fra quelle prese in esame), tradizionalmente associato al ritiro in cui si chiudevano coloro che decidevano di abbandonare la vita mondana e dedicarsi alle pratiche religiose, contribuiscono a trasmettere un senso di distanza concettuale dalla civiltà di cui parla Jack Stoneman (si veda il commento alla poesia n. 28), particolarmente percettibile nelle poesie n. 8 e 28, legate rispettivamente alle immagini topiche della dimora isolata fra i monti e del villaggio di montagna, che vanno assumendo carattere marcatamente buddhista proprio a tra la fine del periodo Heian (794-1185) e il periodo dello *Shinkokinshū* (Nuova raccolta di poesie giapponesi antiche e moderne, ca. 1205) (Stoneman, 2008, pp. 42-47).

Si noti che il tema dell'impermanenza si lega strettamente alla stagione autunnale, tradizionalmente simbolo della caducità, e che anche l'immagine della luna, che in poesia è spesso associata, come abbiamo visto, sia alla solitudine, sia al momento del *satori*, il risveglio che consente la realizzazione dello stato di Buddha e la liberazione dalla sofferenza⁶. Ecco allora che alla luce dell'ottica buddhista si potrebbero collegare non solo i componimenti analizzati in questa sezione (4.4), ma anche quelli delle due precedenti, pur non dimenticando la rilevanza di tutte le sfumature e peculiarità evidenziate per le varie poesie.

Le tre poesie rimaste al di fuori delle precedenti suddivisioni (trattate nel paragrafo 4.5) sono la n. 14 di Minamoto no Tōru (822-895), la n. 15 dell'imperatore Kōkō (830-887, r. 884-887) e la n. 16 di Ariwara no Yukihira (818-893). Se la scelta del componimento del sovrano può essere giustificata dalla già menzionata (si veda il capitolo 3) particolare attenzione che Teika riserva alle figure di imperatori e alle interpretazioni ben augurali possibili per le loro poesie, il caso del componimento di

⁶ Non a caso essa è una delle immagini predilette del monaco poeta per eccellenza della storia letteraria giapponese, Saigyō (1118-1190).

Yukihira, poeta più famoso per la sua produzione di *kanshi*, lascia pensare che proprio questo suo legame con la poesia cinese sia una possibile motivazione dietro alla scelta di Teika (vedremo diversi altri casi le poesie sono fortemente influenzate dai modelli offerti dalle composizioni di poeti cinesi, o i loro autori sono affermati compositori di *kanshi*). Inoltre la parentela con il ben più noto Narihira (825-880), nonché la possibilità di una lettura in chiave romantica dei versi sono elementi da tenere in considerazione, sulla cui rilevanza all'interno dell'intera raccolta si è già discusso durante il precedente capitolo. Il componimento di Minamoto no Tōru, è un evidente richiamo allo *Ise monogatari* (Racconti di Ise, fine IX secolo): il tentativo di ricreare un'atmosfera da (*uta*) *monogatari* è riscontrabile anche in altre poesie qui presentate (n. 11, 17, 21, 22 e 35): se la n. 14 e la n. 21 sono componimenti d'amore che ricostruiscono le dinamiche relazionali su cui si articolava il rapporto fra uomo e donna in periodo Heian, casi come la poesia di Ono no Takamura 小野篁 (802-853), Ariwara no Narihira e Ki no Tsurayuki (872-945) si appoggiano al *kotobagaki* e alla conoscenza dei retroscena e degli avvenimenti che fanno da sfondo ai versi. Ecco allora che emerge un altro aspetto rilevante ad accomunare diverse poesie, vale a dire la tendenza a ricercare composizioni particolarmente adatte a descrivere le vicende delle vite degli autori (in quest'ottica si possono leggere anche le i componimenti n. 15 e 16). Naturalmente i riferimenti extratestuali (o forse sarebbe meglio definirli, a questo punto, intratestuali) erano più immediati per Teika e i suoi contemporanei, mentre per il lettore contemporaneo pongono un ostacolo alla completa fruizione del testo, da superare attraverso il ricorso a estesi commentari, proprio queste possibilità di lettura in profondità, questa componente multitestuale costituisce uno degli aspetti più affascinanti del *waka*. Se è vero che Teika ha tenuto in conto queste sfumature, potremmo ipotizzare, se non un mutamento, quanto meno un allentamento della rigidità con cui il poeta sembrava giudicare la qualità di una poesia, una delle maggiori critiche che Gotoba (1180-1239, r. 1183-1198) gli muove nel suo trattato *Gotoba in gokuden* 後鳥羽院御口伝 (Insegnamenti segreti del sovrano in ritiro Gotoba, 1225-1227), redatto durante il periodo di esilio sull'isola di Oki: a suo dire, Teika avrebbe mancato di considerazione proprio per la circostanza di composizione e le vicende dell'autore di un determinato componimento (Brower, 1972, pp. 28-29).

Infine, prima di passare ai commenti delle poesie di ogni gruppo, è opportuno discutere una delle questioni più interessanti che riguardano alcune di queste poesie, già accennata nel capitolo precedente. Non trattandosi di una peculiarità tematica o formale, bensì del tutto extra testuale, è bene tenerla presente lungo tutto il percorso di analisi: abbiamo visto che vi sono diversi casi in cui il compilatore opta per poesie o autori di minor rilievo rispetto a tutto il materiale a disposizione. In particolare, attenendoci ai criteri adottati da Yoshikai (si veda il capitolo 3), notiamo che vi sarebbero quattordici poesie sulle ventiquattro totali tratte dal *Kokinshū* in cui Teika avrebbe tralasciato

componimenti famosi e consacrati in favore di quelli da lui scelti⁷; tuttavia, i parametri e gli esiti dei giudizi dati dallo studioso appaiono talvolta difficilmente sostenibili. Ancora una volta viene chiamata in causa la nebulosa sfumatura che distinguerebbe le etichette di *daihyōka*, la poesia più celebre e rappresentativa di un determinato autore, e *shūka*, una poesia esemplare, dalle eccelse qualità formali e contenutistiche: è importante ricordare, infatti, che i due concetti, comunque difficilmente distinguibili, non sempre vanno di pari passo e che, soprattutto, possono cambiare a seconda sia della sensibilità del singolo, sia dei gusti estetici più dominanti in una determinata epoca. Sulla base di queste osservazioni, possiamo individuare almeno cinque casi in cui la posizione sostenuta da Yoshikai pare quanto meno opinabile. Si tratta dei componimenti n. 9, 21, 28, 29, 30. È vero, ad esempio, come nota lo studioso, che fra le poesie di Ono no Komachi il componimento n. 797 del *Kokinshū* sia antologizzato in un numero lievemente maggiore di antologie, tuttavia anche i versi scelti da Teika si trovano nei principali *shūkasen* e in tutte le raccolte che abbiamo qui adottato come elementi base di riferimento, il *Sanjūrokuninsen* (Selezione di trentasei poeti, data ignota) di Fujiwara no Kintō (966-1041), il *Kosanjūrokunin utaawase* (Agone poetico fra trentasei antichi poeti, data ignota) di Fujiwara no Shunzei (1114-1204) e il *Jidai fudō utaawase* (Agone poetico fra differenti epoche, 1234), dell'imperatore in ritiro Gotoba, a testimonianza, da una parte della sua durevole fama, dall'altra del mutare della coscienza estetica attraverso i secoli (si veda il commento n. 9). Analoghi ragionamenti sono possibili per gli altri componimenti elencati, ed è particolarmente interessante il caso del n. 30 di Mibu no Tadamine (860-920), fu uno dei compilatori del *Kokinshū*, dunque attivo a cavallo fra IX e X secolo), tralasciato da Kintō ma che Teika e Ietaka (1158-1237) sembravano considerare addirittura il migliore fra tutti quelli raccolti nel *Kokinshū*: è quindi difficile sostenere che egli abbia indirizzato la sua scelta verso una poesia meno rilevante⁸.

Restano comunque nove casi in cui effettivamente pare che Teika abbia incluso poesie relativamente meno considerate all'interno della tradizione poetica: per i componimenti n. 12, 17, 18, 33 e 35, Teika si allontana sia dal modello di Kintō che da quello di Shunzei; il n. 31 (ma anche il n. 30) si trovano invece solo nel *Kosanjūrokunin utaawase*, mentre il n. 29 compare esclusivamente nel

⁷ Per la precisione, le poesie n. 9, 12, 16, 17, 18, 21, 23, 24, 28, 29, 30, 31, 33, 35.

⁸ Altrettanto aperta è la questione delle attribuzioni dubbie (quattro in totale) e degli autori che contano meno di dieci poesie nelle antologie imperiali. Per quanto concerne il primo punto, si noti che in almeno due casi (n. 22 e 23) Teika sembrerebbe convinto della paternità dei versi da parte dei rispettivi autori che indica, perciò, pur essendovi legittimi dubbi, certamente egli non ha scelto i suddetti componimenti con piena consapevolezza del problema, mentre nel caso degli altri due (n. 5 e 7) è probabile che sapesse di aver operato un'attribuzione arbitraria; relativamente agli autori meno antologizzati, è vero che Kisen (date ignote, attivo nel IX secolo) e Fun'ya no Yasuhide (?- ca. 885) (rispettivamente n. 8 e 22) rientrano in questa classificazione, ma il loro semplice *status* di *rokkasen* rende impossibile considerarli poeti meno meritevoli di rientrare nella raccolta.

Sanjūrokuninsen. Un dato interessante relativo a queste poesie riguarda la presenza di *utamakura* al loro interno: ben cinque su otto presentano il nome di almeno una famosa località poetica; fra le poesie tratte dal *Kokinshū* sono nove in totale a mostrare questa caratteristica, per cui il numero è considerevole⁹. Lungi dall'affermare che Teika si sia necessariamente basato su questa discriminata nella sua selezione, sembra comunque un dato da tenere in considerazione. Nel capitolo 3 si è, infatti, già fatto cenno alla centralità che alcuni studiosi attribuiscono agli *utamakura* fra le caratteristiche dello *Hyakunin isshu* in considerazione delle possibili circostanze della sua genesi (per le quali si rimanda invece al capitolo 2)

⁹ n. 7, 8, 14, 16, 17, 18, 24, 31 e 34. Si noti altresì che la percentuale di attestazione di *utamakura* è in linea con le restanti settantasei poesie della raccolta.

4.1 Casi di *hikago*, espressioni inconsuete

n. 8 *Kisen hōshi*

Wa ga io wa / miyako no tatsumi / shika zo sumu / yo o Ujiyama to / hito wa iu nari.

(Sasaki, 1992, p. 368)

La mia capanna / è a sud-est della capitale / e così vivo sereno / ma pare che la gente chiami lo Ujiyama / monte di chi ha in odio il mondo.

Questa poesia del monaco Kisen, la n. 983 del *Kokinshū*, è la prima delle due presenti nello *Hyakunin isshu* che contengono un riferimento al villaggio di Uji¹⁰. L'autore è uno dei *rokkasen*, ma nessun'altra poesia a lui attribuibile con certezza è pervenuta fino a noi. Sulla sua vita si sa ben poco, anzi proprio questa poesia ci informa che si tratterebbe di un monaco vissuto a Ujiyama. Ogni altro dettaglio è ignoto, rendendolo una figura quasi leggendaria. Come ci si potrebbe aspettare in considerazione del fatto che l'autore sia un monaco, il componimento è fortemente connotato da elementi buddhisti, evidenti anche nell'immagine della semplice dimora (*io*) in cui il monaco afferma di trascorrere i suoi giorni. Come nota Jack Stoneman (2008, pp. 36-41), prima del periodo di attività di Saigyō il riferimento al proprio riparo fra i monti non era necessariamente associato alla vita di ritiro dei monaci, connotazione che acquisisce più marcatamente a partire proprio dal periodo Kamakura (1186-1333).

Dal punto di vista formale, il componimento offre diversi aspetti interessanti. In primo luogo, al secondo verso abbiamo l'espressione *miyako no tatsumi* (a sud-est della capitale): nonostante la presentazione del luogo della propria dimora fosse una pratica piuttosto diffusa nella tradizione poetica¹¹, nella maggioranza dei casi troviamo espresso il desiderio di essere visitati, mentre la sfumatura meramente descrittiva può essere considerata una particolarità della poesia di Kisen (Yoshikai, 2011b, pp. 39-40). Inoltre, nel *Man'yōshū* (Raccolta delle diecimila foglie, ca. 759) non vi sono componimenti al cui interno compaia la parola *miyako* legata a una direzione cardinale. Dunque, Kisen è probabilmente il primo a utilizzare simili espressioni, che cominciano a diffondersi proprio a

¹⁰ La seconda è la poesia n. 64, del *gonchūnagon* Fujiwara no Sadayori 藤原定頼 (995-1045). Essendo parte del *Senzaiwakashū* (Raccolta dei mille anni di poesia giapponese, 1188), non è oggetto di analisi in questa ricerca.

¹¹ A titolo d'esempio, il componimento (anonimo) n. 982 del *Kokinshū* recita: *Wa ga io wa / Miwa no yamamoto / koishiku wa / toburai komase / sugi tateru mon*; La mia capanna / è alle pendici del monte Miwa, / quando hai nostalgia / vieni a far visita / alla porta dove sorge il cedro (Ozawa, 1989, p. 365).

partire dal periodo dello *Shinkokinwakashū* (Nuova raccolta di poesie giapponesi antiche e moderne, ca. 1205) e, come si vede dagli esempi, quasi sempre si ascrivono a poeti della cerchia di Shunzei e Teika (pp. 40-42): *Aki wa mazu / miyako no nishi o / tazunureba / Sagano no hana zo / sakihajimekeru*¹²; *Koko mo mata / miyako no tatsumi / shika zo sumu / yama koso kaware / na wa Uji no sato*¹³.

Il terzo verso presenta due dei tre *kakekotoba*¹⁴ che attraversano la poesia. Il verbo *sumu* può, infatti, significare sia “abitare” (住む), sia a “rasserinarsi” (澄む); più complesso è il discorso riguardo l'altro doppio significato incluso nel verso, con la parola *shika* che può intendersi in senso avverbiale, con il significato di “così”, o come sostantivo, nel qual caso il significato è “cervo”¹⁵. Il primo a sostenere la possibilità di leggere il *kakekotoba* è stato Fujiwara no Norinaga 藤原教長 (1109-?) ma, come nota Inoue (2004, pp. 37-39) questa interpretazione è, almeno parzialmente smentita da Teika stesso nel *Kenchū mikkan* (Intuizioni segrete sui commenti di Kenshō, 1221). L'opera è un'implementazione e revisione del commentario al *Kokinshū* prodotto da Kenshō 顕昭 (1130-1210)¹⁶ e si può, quindi, supporre che Teika concordi con lui, dal momento che non presenta alcuna obiezione. Peraltro, sono poche le poesie che tradizionalmente legano il cervo al villaggio di Uji: pare che l'associazione si sia sviluppata solo a partire dalla fine del periodo Heian e lungo il periodo Kamakura (1186-1333), il che lascia comunque la possibilità che Teika sia stato almeno parzialmente influenzato da una simile lettura (pp. 40-43). Nello *Shūigusō* 拾遺愚草 (Spigolature di futili erbe), la raccolta personale del poeta, che egli ha revisionato varie volte a partire dal 1216, troviamo infatti i seguenti versi (n. 2519): *Kasugano ya / mamoru miyama no / shirushi to te / miyako no nishi mo / shika zo sumikeru*¹⁷. Si noti anche che il cervo viene citato all'interno del *maki* 46, *Ai piedi della quercia (Shiigamoto)* del *Genji monogatari* (dopo il 1008)¹⁸, seppur non venga fatto alcun riferimento esplicito al villaggio di Uji. Se è vero che il capolavoro di Murasaki Shikibu (973/78-ca. 1014?) non va preso in considerazione per

¹² Dapprima l'autunno / visita la capitale / a occidente, perciò / nei campi di Sagano i fiori / iniziano appena a sbocciare, *Chōshūeisō* 長秋詠藻 (Poesie recitate nel lungo autunno, 1178), n. 541, (Shinpen kokka taikan henshū iinkai [d'ora in avanti, per ragioni di spazio, SKTHI], 1987a, p. 630).

¹³ Orbene anche qui / a sud-est della capitale / dimora il cervo: / muta la montagna / e il suo nome è villaggio di Uji, *Saigyō hōshi shū* (Raccolta del monaco Saigyō, data ignota), n. 606, (SKTHI, 1987a, p. 610).

¹⁴ Letteralmente “parola perno”, il termine indica una parola che, giocando su significati multipli, arricchisce di risonanze i versi.

¹⁵ L'associazione del cervo con il monte Uji ne rafforza l'immagine di luogo di ritiro dal mondo (Yoshikai, 2012, p. 38).

¹⁶ Figlio adottivo di Fujiwara no Akisuke (1090-1155), esponente di spicco della scuola Rokujō.

¹⁷ A simbolo / dei bei monti / che circondano Kasugano / anche a occidente della capitale / dimora sereno il cervo SKTHI, 1987a, p. 823).

¹⁸ Questo capitolo fa parte dei cosiddetti “dieci capitoli di Uji”, dove l'azione è ambientata.

interpretare questo componimento in quanto parte del *Kokinshū* (che anticipa di circa un secolo il celebre romanzo), è d'altra parte vero che potrebbe aver indotto a leggervi un *kakekotoba* all'epoca dello *Hyakunin isshu* (Yoshikai, 2011b, p. 52), specialmente considerando l'importanza che il *Genji monogatari* aveva all'interno della tradizione della scuola Mikohidari.

Non è chiaro perché Teika abbia preferito Kisen a Ōtomo no Kuronushi (date ignote, inizio periodo Heian), l'unico dei *rokkasen* a essere escluso dall'antologia, ma forse ciò è dovuto proprio al legame che il monaco aveva con la località di Uji (Yoshikai, 1993, p. 38). Certo è che né Kintō, né Shunzei avevano avuto particolare considerazione per questa poesia, per cui è probabile che la fama di Kisen sia tutta dovuta al suo inserimento nei *rokkasen*, operato arbitrariamente da Ki no Tsurayuki¹⁹. Teika invece seleziona questa poesia nello *Hachidaishō* (Note sulle otto generazioni, ca. 1215), nello *Shūka daitai* (Generalità sull'eccellenza poetica, ca. 1227) e nel *Godai kan'yō* 五代簡要 (Breviario delle cinque generazioni, 1209). Possiamo quindi vedere, nella scelta di includerla anche in questa raccolta, l'emergere del gusto personale di Teika (pp. 38-39), forse legato alla novità dell'espressione presente in questo componimento e all'atmosfera di tranquilla serenità e distacco dal mondo che lo pervade.

n. 11 *Sangi Takamura*

Wata no hara / yasoshima kakete / kogiidenu to / hito ni wa tsugeyo / ama no tsuribune.

(Sasaki, 1992, p. 368)

Sulla distesa del mare / verso innumerevoli isole / sono salpato. / Informane la gente, / o barca dei pescatori.

Dal momento che non fa parte dei “Trentasei geni poetici”, non si può affermare con certezza che Ono no Takamura, indicato nella raccolta come *sangi*, in riferimento alla sua carica di “consigliere associato” fosse considerato un autore di *waka* eccelso, tanto che lo stesso Teika seleziona questa poesia esclusivamente nello *Hachidaishō* e nel *Godai Kan'yō*; semmai era certamente più affermato nel campo della composizione di versi in cinese. Tuttavia è una figura fondamentale del panorama letterario della sua epoca²⁰. Il rimando alla vita burrascosa dell'autore che, come vedremo, emerge dalla poesia, potrebbe essere una delle ragioni che hanno spinto Teika a includere questi versi nella

¹⁹ A questo proposito, alcuni studiosi sostengono che Kisen potesse essere un membro della famiglia Ki.

²⁰ Il padre, Minemori 岑守 (778-830), fu selettore del *Ryōunshū* 凌雲集 (Raccolta che supera le nuvole, 814), la prima antologia imperiale di poesia in cinese.

sua raccolta (Yoshikai, 1993, p. 49). Questo componimento era considerato rappresentativo del poeta già in periodo Heian: Tsurayuki lo inserisce anche nello *Shinsen waka* (Nuova selezione di poesia giapponese, 930-934), Kintō lo seleziona per il *Wakanrōeishū* 和漢朗詠集 (Raccolta di poesie da declamare in giapponese e cinese, ca. 1013), Shunzei lo cita nel *Koraifūteishō* (Note sullo stile poetico fino a oggi, 1197). A seguire, lo troviamo nel *Jidai fudō utaawase* e anche in raccolte di *setsuwa* come il *Konjaku monogatari shū* 今昔物語集 (Raccolta di racconti antichi e moderni, dopo il 1120) e il *Mizukagami* 水鏡 (Lo specchio d'acqua, ca. 1195) (p. 49).

I versi lasciano trasparire tutta la tristezza di un esule. Nell'834 Takamura avrebbe dovuto partire per la Cina come vice ambasciatore (*kentōfukushi*) ma rifiuta l'incarico a seguito di dissapori con Fujiwara no Tsunetsugu 藤原常嗣 (?-840)²¹ al momento dell'imbarco. Realizza, inoltre, una raccolta di *kanshi* satirici contro gli ambasciatori inviati sul continente, intitolata *Saidōyō* 西道謠 (Canti sulla via verso occidente, 838), che gli attira le ire dell'imperatore in ritiro Saga 嵯峨 (786-842, r. 809-823). Viene quindi esiliato sull'isola di Oki²². Pare che la poesia sia stata composta proprio al momento della partenza, come riportato nel *kotobagaki* del *Kokinshū* (n. 407). Oltre al tono tragico, l'atmosfera altisonante creata dal componimento trasmette l'orgoglio del poeta, che si sente accusato ingiustamente e, senza esprimere direttamente il proprio tormento, affida i propri sentimenti ad una barca di pescatori, dando così ancor più risalto al senso di solitudine che lo opprime (p. 48).

L'espressione *Wata no hara yasoshima* (innumerevoli isole sulla distesa del mare) è probabilmente una variante di *unabara o yasoshima* e *unabara no yashoshima* (di significato simile), che si trovano nel *Man'yōshū*; peraltro, fra tutte le antologie imperiali si contano solo sei casi, incluso questo, che è anche il più antico, in cui compare il sintagma *wata no hara* (Yoshikai, 2012, p. 45). L'accostamento *yasoshima kakete* compare invece esclusivamente una volta (*Senzaishū* n. 284) all'interno delle prime otto antologie imperiali e può perciò essere considerato un'espressione tipica di Takamura, al pari di *hito ni wa tsugeyo* (p. 46). Quest'ultima, infatti, si trova unicamente nella poesia n. 1155 del *Gyokuyōwakashū* 玉葉和歌集 (Collezione di preziose foglie della poesia giapponese, ca. 1313) e, anche contando tutti i casi di attestazione del sintagma *hito ni wa* (alla gente) seguito da una qualsiasi forma flessa del verbo *tsugu* (dire, far sapere), non ne abbiamo che altri tre, i componimenti n. 125 e 308 ancora del *Gyokuyōshū* e il n. 1710 dell'antologia successiva, lo *Shokuzenzaiwakashū* 続千載和歌集 (Seguito della raccolta di mille anni di poesia giapponese, ca. 1320).

²¹ Tsunetsugu è l'ultimo ambasciatore imperiale (*kentōtaishi*) inviato in Cina in periodo Heian.

²² Verrà poi riabilitato alla corte di Ninmyō 任妙 (808-850, r. 833-850), ottenendo persino il terzo grado della gerarchia di palazzo.

Riguardo l'identificazione del toponimo indicato da *yasoshima* (innumerevoli isole), si pensava che fosse un nome generico ma se ipotizziamo che possa essere la Yasoshima di Naniwa, allora non è detto che faccia riferimento alle isole in mare aperto²³. D'altra parte, è radicata un'interpretazione secondo cui la poesia sarebbe stata composta non a Naniwa (parte dell'odierna Ōsaka), bensì a Izumo, oggi prefettura di Shimane (p. 46).

Un'altra questione nasce intorno alla parola *hito* (persona), che potrebbe indicare i familiari rimasti alla capitale ma anche un'amante. Nel secondo caso avremmo quindi l'immagine di un amore tragico, di una separazione forzata che accomuna questa poesia al componimento numero 16 di Ariwara no Yukihiro e le conferisce un sapore da *monogatari* (Yoshikai, 1993, p. 50).

Un'ulteriore interpretazione, già proposta da Kawamura Kōsei (cit. in Inoue, 2004, p. 170), ipotizza che Teika possa aver selezionato questa poesia ripensando al destino dell'imperatore in ritiro Gotoba, anch'egli esiliato sull'isola di Oki dopo la rivolta Jōkyū del 1221. Come vedremo, i possibili rimandi al precedente sovrano tornano anche in altri componimenti della raccolta.

n. 18 Fujiwara no Toshiyuki *ason*

Suminoe no / kishi ni yoru nami / yoru sae ya / yume no kayoiji / hito me yokuramu.

(Sasaki, 1992, p. 369)

Come onde che sfiorano / la spiaggia di Suminoe / perfino di notte / sul sentiero del sogno / eviterai lo sguardo della gente?

Fujiwara no Toshiyuki 藤原敏行 (prima metà del X secolo) è considerato uno dei “Trentasei geni poetici”. È qui indicato con il titolo onorifico *ason*, riservato a chi avesse raggiunto almeno il quinto rango della gerarchia di corte. La sua poesia più celebrata pare essere la n. 169 del *Kokinshū*: *Aki kinu to / me ni wa sayaka ni / mienedomo / kaze no oto ni zo / odorokarenuru*²⁴. Essa, oltre ad aprire il primo *maki* autunnale, è presente in numerose raccolte successive, fra cui il *Sanjūrokuninsen*, il *Kosanjūrokunin utaawase* e il *Jidai fudō utaawase*. D'altra parte, Teika la inserisce esclusivamente nello *Hachidaishō*, dove sono presenti anche i versi qui riportati (*Kokinshū* n. 559), attestata, altresì,

²³ L'usuale percorso verso l'isola di Oki prevedeva la partenza da Naniwa, e il passaggio dal mare di Seto per poi affacciarsi sul mar del Giappone.

²⁴ L'arrivo dell'autunno / ancor non si vede / con chiarezza / eppure vengo sorpreso / dal fruscio del vento (Ozawa, 1989, p. 115).

nel *Godai kan'yō* e nel *Kindai shūka* (Poesie esemplari dei tempi moderni, ca. 1215-1222). Considerata la ragguardevole presenza di componimenti autunnali nell'antologia, non sarebbe stato strano se egli avesse scelto di includerla, anche perché, come evidenzia McCullough (1985, pp. 379-380), la maggior parte delle poesie dell'autore nel *Kokinshū* sono di tipo stagionale (otto, contro cinque d'amore) e questi sono tutti sull'autunno; eppure preferisce questo componimento a tema amoroso, caratterizzato, peraltro, dalla presenza dell'espressione *yume no kayoiji* (il sentiero del sogno) che conta un'attestazione ciascuno nel *Senzaishū* (n. 677) e nello *Shinkokinshū* (n. 1315): questa immagine, compresa la variante *yumeji*, si trova cinque volte nel *Kokinshū* e otto nel *Gosenwakashū* (Selezione posteriore di poesia giapponese, 951), ma scompare dalle antologie successive fino all'epoca di Shunzei e Teika. Ecco perché Yoshikai ipotizza che possa essere stata proprio l'inclusione della poesia di Toshiyuki nello *Hyakunin isshu* a riportarla alla luce nei periodi successivi (Yoshikai, 1993, pp. 69-70).

La critica si divide sull'interpretazione del soggetto del verbo *yoku* (evitare) all'ultimo verso: se assumiamo che sia l'uomo, dunque l'io poetante, allora la poesia diviene espressione del complesso conflitto di sentimenti dello stesso²⁵; se adottiamo il punto di vista femminile, i versi esprimono l'insoddisfazione e il risentimento dell'uomo che si vede negato l'incontro con l'amata. Tuttavia, lo stesso Yoshikai (p. 71) evidenzia che nello *Hyakunin isshu* abbiamo molti casi in cui gli autori (uomini) recitano ponendosi nella posizione della donna e propone di leggere, invece, i versi come espressione dei sentimenti della dama che non riceve visite dall'amante²⁶. Nondimeno, una simile interpretazione sarebbe più adatta ad un componimento relativo alla fase finale di una relazione amorosa, mentre la presente poesia si trova nel *maki 12* (Amore II) del *Kokinshū* e Teika ne mantiene il posizionamento nello *Hachidaishō*. Ecco perché nella traduzione qui presentata si è scelto il punto di vista dell'io poetante.

n. 24 **Kanke**

Kono tabi wa / nusa mo toriaezu / Tamukeyama / momiji no nishiki / kami no manimani.

(Sasaki, 1992, p. 369)

²⁵ Yoshikai (p. 71) nota che questa è probabilmente l'interpretazione corretta, evidenziando il fatto che la poesia provenga da un agone poetico, il *Kanpyō no on toki kisai no miya no utaawase* 寛平御時后宮歌合 (Agone poetico dell'era Kanpyō di Sua Altezza la consorte imperiale, 889), il cui patrocinio si deve a Hanshi 班子 (833-900), consorte dell'imperatore Kōkō.

²⁶ Anche Inoue (2004, p. 208) si attesta su questa posizione.

Per questo viaggio / non potei preparare offerte; / del Tamukeyama / vogliono i numi accettare / il broccato di foglie autunnali.

Sugawara no Michizane (845-903), detto Kanke dalla lettura cinese del nome della famiglia Sugawara, è fra le maggiori figure politiche del suo tempo e illustre autore di *kanshi*, poi morto nella lontana provincia di Chikuzen (oggi prefettura di Fukuoka), dove viene mandato a ricoprire incarichi amministrativi di scarsa rilevanza a causa di intrighi politici. In seguito al verificarsi di vari disastri naturali che si abbattano sulla capitale e che vengono attribuiti al suo spirito inquieto e desideroso di vendetta, viene fatto oggetto di culto e divinizzato (con il nome di Tenjin), nel tentativo di placarne la furia.

Nel *Kokinshū* (n. 420) questa poesia è preceduta dalle seguenti parole: *Composta sul monte delle offerte, quando l'imperatore in ritiro Suzaku²⁷ si recava a Nara* (Ozawa, 1989, p. 197). Non è ben chiaro a quale luogo specifico faccia riferimento la parola Tamukeyama (monte delle offerte), all'epoca utilizzato anche come nome comune: Gotō Shōko ipotizza che possa trattarsi del monte Tatsuta, famoso per la bellezza del suo paesaggio autunnale (cit. in Yoshikai, 1993, p. 87); Mostow (2001, pp. 213-214) sottolinea che esso non va confuso con il Tamukeyama nelle vicinanze del Tōdaiji ma si troverebbe fra le province di Yamashiro e Yamato (oggi parte delle prefetture di Kyōto e Nara, rispettivamente), mentre Shimazu Tadao suggerisce che la poesia sia stata composta durante uno *utaawase* tenutosi presso la sua villa di montagna nell'odierno distretto di Takaichi, parte della prefettura di Nara (Yoshikai, 1993, p. 87). L'espressione *tamukeyama* (o la forma scomposta *tamuke no yama*) compare molto raramente nelle antologie imperiali: all'interno delle prime otto abbiamo esclusivamente questa poesia di Michizane e un caso nel *Senzaishū* (n. 372)²⁸. È possibile che ciò sia dovuto al fatto che, essendo trattato come termine indicante un luogo generico, non si fosse ancora fissato come *utamakura*; tuttavia, nel *Meisho hyakushu* 名所百首 (Centuria di luoghi famosi, 1215), lo troviamo una dozzina di volte stabilizzato come nome facente riferimento ad una precisa zona della provincia di Yamato, come si vede dalla seguente poesia di Teika (*Shūigusō* n. 1207): *Tatsu arashi /*

²⁷ Si tratta dell'imperatore Uda (867-931, r. 887-897), che nell'898 intraprese un viaggio in visita alle cascate di Miyanotaki.

²⁸ Nelle successive se ne attestano invece ben dodici, due dallo *Shinchokusenwakashū* (Nuova antologia imperiale di poesia giapponese, 1234) n. 331 e 357, tre dallo *Shokugosenwakashū* (Seguito della selezione posteriore di poesia giapponese, 1251) n. 442, 453 e 507, una (n. 568) nello *Shokushūiwakashū* 続拾遺和歌集 (Seguito della raccolta di spigolature della poesia giapponese, ca. 1278), due dal *Gyokuyōshū* (n. 1167 e 1169), tre dallo *Shokuzenwakashū* (n. 144, 760 e 1139) e una (n. 145) dallo *Shinsenwakashū* 新千載和歌集 (Nuova raccolta di mille anni di poesia giapponese, 1359). Diverse fra queste sono *honkadori* del componimento di Michizane.

*izure no kami ni / Tamukeyama / hana no nishiki no / kata mo sadamezu*²⁹. Pertanto, come sostiene Yoshikai (2011b, pp. 65-67), è possibile che Michizane stesso lo abbia inteso come nome comune ma che Teika lo ritenesse un nome proprio di un determinato luogo.

L'immagine del broccato di foglie autunnali (*momiji no nishiki*) conta una sola attestazione nel *Man'yōshū*³⁰ e probabilmente si tratta di un accostamento di immagini di origine giapponese (Gerlini, 2015, p. 146). Meno inusuale l'idea di offrire le foglie autunnali agli dei, presente già nel periodo del *Kokinshū* e più volte sfruttata anche dallo stesso Teika. Proprio su questo punto emerge una similarità fra alcune delle poesie legate al paesaggio delle foglie scarlatte: la poesia n. 17 e questo componimento le associano alle divinità³¹. Il compilatore potrebbe quindi aver tenuto conto della divinizzazione di cui Michizane fu oggetto dopo la morte (Yoshikai, 1993, pp. 86-87).

Altra espressione meritevole di considerazione è quella dell'ultimo verso, *kami no mani mani* (letteralmente, "a discrezione delle divinità"). Essa compare solo quattro volte nelle antologie imperiali e il caso della poesia di Michizane è il più antico fra questi³²; di contro, la semplice forma *mani mani* compare ben trentasette volte nel *Manyōshū* e solamente sei nel *Kokinshū*, dove, peraltro, è legata alle divinità esclusivamente nella poesia qui presentata, dunque dev'essere divenuta desueta nella transizione fra le due raccolte (Yoshikai, pp. 75-79).

La critica è divisa anche sulle ragioni che avrebbero impedito a Michizane di predisporre un'offerta³³: secondo Mostow, è improbabile, come sembra, invece, credere anche Teika, che ciò fosse dovuto alla natura improvvisata del viaggio dell'imperatore Uda, dal momento che una simile circostanza avrebbe comunque richiesto lunghi e complessi preparativi³⁴; l'altra ipotesi è che, trattandosi di un'occasione ufficiale, Michizane non abbia avuto modo di presentare un'offerta privata (Mostow, 2001, p. 214).

²⁹ La tempesta che si leva / non decide / a quale divinità offrire / il broccato di fiori / sul monte Tamuke (SKTHI, 1987a, p. 801).

³⁰ *Tate mo naku / nuki mo sadamezu / otomera ga / oru momijiba ni / shimo na furi so ne* (Sulle foglie autunnali / tessute dalle fanciulle / senza ordito / e senza trama / non posarti, o brina, *Man'yōshū* n. 1512 (Kojima; Kinoshita; Satake, 1989, p. 328). Come messo in luce dai commentatori, il riferimento al broccato è indiretto nell'immagine della tessitura.

³¹ Ciò accade un'altra volta nella raccolta, con il componimento n. 26.

³² Gli altri tre sono: *Shūiwakashū* (Raccolta di spigolature della poesia giapponese, ca. 1005) n. 293, *Fūgawakashū* 風雅和歌集 (Raccolta dell'eleganza della poesia giapponese 1344-1346) n. 2112, *Shinsenzaishū* n. 2136.

³³ Il termine *nusa* indicava un'offerta alle divinità effettuata in occasione di viaggi e consistente in pezzi di stoffa di vari colori (Sagiyama, 2000, p. 218).

³⁴ Sia Yoshikai che Inoue parafrasano in giapponese moderno esplicitando la fretta con cui sarebbe stato organizzato il viaggio (Yoshikai, 2012 p. 79; Inoue, 2004, p. 210).

Teika include questa poesia nello *Hachidaishō*, nello *Hachidaishū shūitsu* 八代集秀逸 (Eccellenza dalle raccolte delle otto generazioni, 1234), nello *Shūkatei dairyaku* 秀歌体大略 (Sintesi sullo stile delle poesie esemplari, 1222) e nel *Godai kan'yō*. Kintō, d'altra parte sembra preferirgli i versi *Kochi fukaba / nioi okoseyo / ume no hana / aruji nashi to te / haru o wasuruna*³⁵, che l'autore avrebbe composto contemplando il giardino della propria villa nel momento in cui ricevette l'ordine di esilio (Gerlini, 2015, pp. 148-149), dunque risulta più legata al vissuto del poeta. Tuttavia, Teika include questo componimento soltanto nello *Hachidaishō*.

n. 32 Harumichi no Tsuraki

Yamagawa ni / kaze no kakataru / shigarami wa / nagare mo aenu / momiji narikeri.

(Sasaki, 1992, p. 369)

Al fiume di montagna / il vento ha disposto / una barriera: / a bloccare la corrente / sono le foglie autunnali.

Harumichi no Tsuraki (?-920) conta esclusivamente cinque poesie in tutte le antologie imperiali, tre nel *Kokinshū* e due nel *Gosenshū* e non esiste neppure un'antologia privata a lui attribuita. Non si può quindi dire che fosse un poeta particolarmente affermato. Tuttavia, almeno questo componimento sembra aver incontrato il gusto di Teika, che lo include nello *Hachidaishō*, nello *Shūkatei dairyaku* e nel *Godai kan'yō* (Yoshikai, 1993, p.108).

Il brevissimo *kotobagaki* della poesia (*Kokinshū* n. 303) recita: *composto al passo di montagna di Shiga* (Ozawa, 1989, p. 155), una parte dell'itinerario che portava da Heiankyō a Ōtsu, al termine del quale si trovava il Sūfukuji, un tempio forse fondato dall'imperatore Tenji (626-672, r. 661-672) e meta di pellegrinaggi specialmente da parte di donne; tuttavia esso era in rovina già a quell'epoca, ragion per cui il passo si è fissato nella tradizione, a partire dal *Goshūiwakashū* (Selezione posteriore di spigolature della poesia giapponese, 1086), solo come *utamakura* (Inoue, 2004, p. 74), spesso legato alla fioritura in primavera (Yoshikai, 1993, p. 108). Tuttavia, Yoshikai stesso nota successivamente che nel *Kokinshū* le poesie che richiamano il passo di Shiga (*Shiga no yamakoe*), cinque in totale ed esclusivamente nel *kotobagaki*, menzionano sì la presenza di pellegrini, ma non sembrano concentrarsi in una singola stagione: l'associazione con le foglie autunnali compare solo in

³⁵ Se soffia il vento da oriente / mandatemi il vostro profumo, / fiori di susino! / Pur privi di padrone / non scordate la primavera (*Shūishū* n. 1006, SKTHI, 1985, p. 85).

questo componimento e lo stesso vale per la fioritura dei ciliegi, il cui unico esempio è il componimento n. 115, *Azusayumi / haru no yamabe o / koekureba / michi mo sariaezu / hana zo chirikeru*³⁶. Invece egli sottolinea che ben due componimenti che citano il passo siano attribuiti a Ki no Tsurayuki, mentre la successiva associazione con la primavera si sarebbe sviluppata con la stesura dello *Eikyū hyakushu* (Centuria dell'era Eikyū, 1116) e il *Ropyyakuban utaawase* (Agone poetico in seicento turni, 1193), per influenza dell'importanza che la scuola Mikohidari, e Shunzei in particolare, attribuiva alla figura di Tsurayuki; tuttavia non si tratta di una regola fissa (Yoshikai, 2011b, pp. 98-104).

Nello *Ōeishō* (Note dell'era Ōei, 1406) leggiamo inoltre: [*Questo*] è il primo caso in cui compare “*kaze no kaketaru shigarami*” (cit. in Yoshikai, 1993, pp. 108-109, virgolette mie). La novità dell'espressione e la struttura esplicativa dello *shimo no ku* (emistichio inferiore) potrebbero aver attirato l'interesse di Teika; secondo Inoue, potrebbe essere anche il contrasto visivo fra l'acqua limpida del fiume e le foglie che ne bloccano il corso ad aver colpito il compilatore (Inoue, 2004, p. 75). Si veda il seguente componimento dello *Shūigū* (n. 1355): *Ko no ha mote / kaze no kaketaru / shigarami wa / 60atem o yodomanu / aki no kure kana*³⁷ (Yoshikai, 1993, p. 109).

La critica si divide sull'interpretazione della parola *shigarami* (barriera): secondo lo *Ōeishō* indicherebbe le foglie cadute in tale quantità da ricoprire il fiume. Stando a Keichū (1640-1701), invece, indicherebbe che le foglie hanno bloccato solo una parte del corso del fiume (cit. in Mostow, 2001, p. 238)³⁸.

Yoshikai (1993, p. 110) evidenzia, inoltre, che i *momiji* qui descritti sono, come negli altri casi in cui li troviamo nello *Hyakunin isshu*, foglie già cadute. Stando allo studioso, durante il periodo Kamakura esse erano, però, intese in senso puramente estetico e come immagine standardizzata, non in prospettiva realistica, a differenza di quanto poteva avvenire all'epoca del *Kokinshū*. Inoltre, l'immagine delle foglie cadute rimanda ancora una volta al tema dell'impermanenza e fragilità dell'esistenza.

³⁶ Come arco di catalpa / si tende la primavera fra i monti / e superatili / la via è nascosta / dai fiori caduti (Ozawa, 1989, p. 97).

³⁷ Per mezzo di foglie / il vento ha disposto / una barriera, / pur non trova ostacolo / il tramonto autunnale, SKTHI, 1987a, p. 803); Inoue (2004, p. 75) cita la stessa poesia ma con delle varianti: *Ko no ha mote / kaze no kaketaru / shigarami ni / sate mo yodomanu / aki no iro kana* (Neppure alla barriera / disposta dal vento / per mezzo di foglie, / trovano ostacolo / i colori autunnali).

³⁸ Mostow (p. 238) nota anche che quest'ultima interpretazione è stata poco accolta nelle numerose rappresentazioni grafiche dello *Hyakunin isshu*.

4.2 Le poesie autunnali

n. 5 Sarumaru Dayū

Okuyama ni / momiji fumiwake / naku shika no / koe kiku toki zo / aki wa kanashiki.

(Sasaki, 1992, p. 368)

Nei recessi di montagna / al calpestio delle foglie scarlatte / quando odo / il lamento del cervo / quanto è triste l'autunno.

Sarumaru Dayū (vissuto, forse, a cavallo fra il periodo Nara (710-784) e il periodo Heian) è una figura semilegendaria e, nonostante sia considerato uno dei “Trentasei geni poetici”, non rimane alcun componimento che gli sia attribuibile con certezza, né se ne trovano in alcuna antologia imperiale. Ne segue, naturalmente, che anche l'attribuzione di questa poesia sia arbitraria: già nel *Kanpyō no on toki kisai no miya no utaawase* (Agone poetico dell'era Kanpyō di Sua Altezza la consorte imperiale, 889) compare come di autore incerto e nel *Kokinshū* (n. 215) accompagnata dalla dicitura *dai shirazu* (tema sconosciuto) e *yomibito shirazu* (autore sconosciuto). Non è ben chiaro quando la poesia sia finita all'interno del *Sarumaru Dayū shū* (Raccolta di Sarumaru Dayū, data ignota)³⁹ ma è certo che la sua attribuzione a Sarumaru nel *Sanjūrokuninsen* da parte di Fujiwara no Kintō abbia contribuito a farne la poesia rappresentativa del leggendario poeta. Teika, assiduo ricopiante del *Kokinshū*, era certamente a conoscenza del fatto che la poesia non gli fosse attribuita nell'antologia imperiale, tuttavia sceglie di seguire Kintō (Yoshikai, 1993, p. 29)⁴⁰. Il suo apprezzamento per questi versi è peraltro evidente: oltre che nello *Hyakunin isshu*, la si trova anche nello *Hachidaishō*, nella variante del *Kindai shūka* nota come 自筆本近代秀歌 (Poesie superiori dei nostri tempi, manoscritto autografo, ca. 1215-1222) e nello *Shūkatei dairyaku*. Nella prefazione in cinese (*manajo*) del *Kokinshū* il componimento viene attribuito a Ōtomo no Kuronushi o a Sarumaru. Kuronushi è elencato fra i "Sei geni poetici", per cui è possibile che Teika abbia dato un certo peso anche al riverbero che il nome del grande poeta, assente dallo *Hyakunin isshu*, lasciava nella poesia (p. 30).

³⁹ La forma della poesia è però diversa all'interno di questa raccolta: / *Akiyama no / momiji fumiwake / naku shika no / koe kiku toki zo / mono wa kanashiki* (Calpestando le foglie ingiallite / della montagna d'autunno / quando odo / il lamento del cervo / mi pervade la tristezza, SKTHI, 1987a, p. 21).

⁴⁰ Anche Shunzei la ascrive a Sarumaru nel *Kosanjūrokunin utaawase*.

Stando al posizionamento della poesia nel *Kokinshū*, le foglie qui citate sembrano essere quelle di *hagi* (lespedeza), caratteristiche dell'inizio dell'autunno⁴¹, mentre solitamente con la parola *momiji* ci si riferisce alle foglie di acero (*kaede*), tipiche dell'autunno inoltrato (Inoue, 2004, p. 30). Proprio questo vocabolo pone un secondo dilemma di interpretazione: Yoshikai (1993, p. 30) nota che nello *Shinsen man'yōshū* (Nuova selezione dalla raccolta delle diecimila foglie, 893-913) troviamo la parola *momiji* scritta con i caratteri 黄葉, dove il primo significa "giallo"; successivamente abbiamo, invece, 紅葉, con il primo ideogramma a indicare il colore rosso scarlatto, caratteristico dell'acero.

Il problema interpretativo centrale riguarda, tuttavia, il soggetto agente della poesia: è il cervo (*shika*) a calpestare le foglie d'acero cadute, oppure si tratta dell'uomo (cioè l'autore)? Lo *Shinsen man'yōshū*, sembra propendere per quest'ultima lettura (p. 30). Kagawa Kageki 香川景樹 (1768-1843), al contrario, nello *Haykushu iken* 百首異見 (Obiezioni sulla centuria poetica, 1815), sostiene l'interpretazione che vede come soggetto il cervo, lettura, a suo dire, suffragata dalla presenza del locativo *ni* del primo verso (cit. in p. 30). Questa posizione è sostenuta anche dalla critica successiva, ma nel *Sanjūrokuninsen* e nel *Sarumarū Dayū shū* (Raccolta di Sarumarū Dayū, data ignota) troviamo rispettivamente le varianti *Okuyama no* e *Akiyama no*, che quindi la privano della sua giustificazione.

Il componimento è oggetto di *honkadōri* da parte di Teika stesso, che lo riprende nella seguente poesia inserita nello *Shūigūso ingai* 拾遺愚草員外 (Appendice allo *Shūigūso*): *Akiyama wa / momiji fumiwake / tou hito mo / koe kiku shika no / ne ni zo nakinuru*⁴². Questo fa pensare che anche Teika credesse che a calpestare le foglie fosse la persona e non l'animale (Inoue, 2004, p. 31). Allo stesso modo, d'altra parte, il suo contemporaneo Asukai no Masatsune 飛鳥井雅経 (1170-1221) compone i seguenti versi che troviamo nello *Asukai shū* 明日香井集 (Raccolta di Asukai, 1221) al n. 972: *Sa o shika no / momiji fumiwake / Tatsutayama / iku aki kaze ni / hitori nakuran*⁴³.

Un altro possibile *honkadōri* da parte di Teika è il seguente componimento, il n. 352 della sua raccolta privata, lo *Shūigūso*: *Tatsutayama / momiji fumiwake / tazunureba / yūtsuke tori no / koe nomi zo suru*⁴⁴. Il verbo *tazunureba* (far visita) lascia intendere che anche qui sia un uomo a calpestare le foglie (Yoshikai, 2011b, p. 31); Fujiwara no Ietaka pare nutrire una particolare predilezione per

⁴¹ Le nove poesie successive, dalla n. 216 alla 224, citano tutte questa pianta.

⁴² Sulla montagna autunnale / calpestando le foglie scarlatte / anche il visitatore / a udire la voce del cervo / leva il suo lamento, *Shūigūso ingai* n. 541, (SKTHI, 1987a, p. 838).

⁴³ Il cervo / calpestando le foglie scarlatte / sul monte Tatsuta / starà piangendo, solo, / col forte vento d'autunno (SKTHI, 1986, p. 95). Il soggetto è qui chiaramente il cervo (Yoshikai, 2011b, p. 31).

⁴⁴ Quando visito / il monte Tatsuta / calpestando le foglie autunnali / si ode soltanto la voce / degli uccelli sul far del tramonto (SKTHI, 1987a, p. 791).

l'espressione *momiji fumiwake*. Tra i suoi tanti componimenti sul tema, citiamo il seguente: *Chiri tsumoru / momiji fumiwake / waga yado no / shika yori hoka ni / tou hito mo nashi*⁴⁵, dove le immagini dell'uomo e del cervo che camminano sulle foglie cadute sembrano sovrapporsi e coesistere (Inoue, 2004, p. 32).

È evidente che all'epoca di Teika fossero accettate entrambe le interpretazioni, tuttavia, Yoshikai nota una differenza fra il componimento attribuito a Sarumaru e i successivi *honkadori* che abbiamo presentato anche qui: nel primo caso, la persona è, probabilmente, l'autore stesso (o l'io poetante)⁴⁶, mentre negli *honkadori* abbiamo spesso un visitatore che si reca (o che *non* si reca) dal poeta. Il punto non è, quindi, se sia il cervo o l'uomo a calpestare i *momiji* ma se l'uomo sia l'autore o un altro individuo: in questa sfumatura troviamo la maggior differenza interpretativa tra il periodo del *Kokinshū* e quello di Teika. L'interpretazione che vede un visitatore (*tou hito*) è in qualche modo filtrata nella lettura della poesia attribuita a Sarumaru (Yoshikai, 2011b, pp. 33-34).

n. 17 Ariwara no Narihira

Chihayaburu / kami yo mo kikazu / Tatsutagawa / karakurenai ni / mizu kuguru to wa.

(Sasaki, 1992, p. 369)

Inaudito persino / al tempo dei possenti numi: / le acque del fiume Tatsuta / scorrono al di sotto / di un manto scarlatto.

Fra le poesie di Ariwara no Narihira, Teika avrebbe indubbiamente potuto sceglierne una più nota. Tra esse, le più celebri sono certamente la n. 53⁴⁷ e la n. 747⁴⁸ del *Kokinshū*, entrambe citate in

⁴⁵ Non vi è alcuno / oltre al cervo / che visiti la mia dimora / calpestando le foglie / sparsesi a terra copiose (*Mini shū* 壬二集 [Raccolta di Fujiwara no Ietaka, 1245], n. 1597, SKTHI, 1987a, p. 763).

⁴⁶ Si tenga presente che, come sottolineato da Mostow (1992, p. 328), una delle caratteristiche distintive delle poesie destinate a decorare paraventi (*byōbu uta*) è proprio l'identificazione del poeta con una figura presente all'interno del paesaggio descritto nel componimento, il che renderebbe questi versi particolarmente adatti allo *Hyakunin isshu*, nato proprio per scopi decorativi.

⁴⁷ *Yo no naka ni / taete sakura no / nakariseba / haru no kokoro wa / nodokekaramashi* (Se in questo mondo / non vi fossero affatto / i fiori di ciliegio / in primavera l'animo / sarebbe sereno (Ozawa, 1989, p. 79).

⁴⁸ *Tsuki ya aranu / haru ya mukashi no / haru naranu / wa ga mi hitotsu wa / moto no mi ni shite* (Non è forse la luna, / non è forse la primavera / la stessa d'un tempo? / io soltanto rimango / quello del passato (Ozawa, 1989, p. 292). Questo componimento compare anche nello *Ise monogatari*, oltre ad aprire il quinto e ultimo *maki* dedicato alle poesie d'amore della prima antologia imperiale.

numerose altre opere. Naturalmente, il fatto che non abbia inserito alcuna di queste nello *Hyakunin isshu* non significa che non le apprezzasse: l'ignoto autore dello *Eigashō* 栄雅抄 (Note sull'eleganza, tardo periodo Muromachi) scrive, a proposito della n. 747: *sia il sire Shunzei, sia il sire Teika, non si stancavano mai di elogiare questa poesia* (Sagiyaama, 2000, p. 460). Pare che originariamente proprio quest'ultima fosse la composizione più rappresentativa dell'autore, scalzata poi dall'altra all'epoca di Kintō e successivamente tornata in auge al tempo di Shunzei Yoshikai, 1993, p. 66).

La presente poesia, invece, pur comparando nel *Kokinshū* (n. 294, all'interno del *maki* 5, il secondo dedicato alle poesie autunnali), nello *Ise monogatari* e nel *Koraifūteishō*, viene scartata sia da Kintō che da Shunzei per il *Sanjūrokuninsen* e il *Kosanjūrokunin utaawase*, nonché da Gotoba, che non la riporta nel *Jidai fudō utaawase*. D'altra parte, Teika la inserisce nello *Hachidaishō*, nello *Shūkatei dairiyaku* e nel *Godai kan'yō*. La sua presenza nello *Hyakunin isshu* potrebbe essere legata al fatto che l'immagine delle foglie autunnali si prestasse bene alla decorazione degli *shōji* della villa di Ogura⁴⁹; o ancora, Teika potrebbe aver inteso l'espressione *kami yo* (l'era degli dei) come metafora del passato rapporto d'amore fra Narihira e Fujiwara no Takako 藤原高子 (o Kōshi, 842-910) consorte dell'imperatore Seiwa 清和 (850-881, r. 858-876), anche nota come Nijō no kisaki (imperatrice del secondo viale). Vi avrebbe dunque visto riflessa la vita stessa di Narihira (p. 66). Il *kotobagaki* del *Kokinshū*, che riprende quello della poesia precedente, ci dice infatti: *composta sul tema foglie autunnali che scorrono sul fiume Tatsuta, dipinte su un paravento dell'imperatrice del Secondo Viale al tempo in cui era nota come consorte imperiale e madre del principe ereditario* (Ozawa, 1989, p. 152); d'altro canto, nello *Ise monogatari* (*dan* 106) essi vengono composti durante una passeggiata lungo il fiume Tatsuta (Katagiri et al. 1972, p. 223), dunque con lo scenario reale davanti agli occhi, ma è altamente probabile che si tratti di un rimaneggiamento successivo (Nakano, 2011, p. 5). Tuttavia, sappiamo ancora dallo *Ise monogatari* (*dan* 6) che Narihira tentò una fuga d'amore, poi fallita, con Takako, per cui il sottotesto amoroso va probabilmente tenuto in considerazione (Tani, 2013, pp. 109-110).

Nel *Kyōgoku chūnagon sōgo* 京極中納言相語 (Massime del consigliere di mezzo di Kyōgoku, medio periodo Kamakura) leggiamo: *per comporre poesie d'amore, abbandono la mia mediocre persona, penso a ciò che potrebbe fare Narihira, divento io stesso Narihira e recito i versi* (cit. in Yoshikai, 1993, pp. 66-67). È probabile che Teika associasse il famoso poeta ai componimenti d'amore, il che potrebbe spiegare almeno l'esclusione della poesia [*Yo no naka ni*], legata esclusivamente alla stagione primaverile (la troviamo nel *maki* 1 del *Kokinshū*); i versi da lui scelti

⁴⁹ Esse sono richiamate in sei componimenti della centuria.

per lo *Hyakunin isshu*, oltre a essere anch'essi tratti dalla prima antologia imperiale (e dallo *Ise monogatari*, di cui Narihira è tradizionalmente considerato il protagonista) possono anche essere letti, come abbiamo visto, alla luce di una vicenda personale dell'autore. Quest'ultima caratteristica potrebbe aver interessato Teika spingendolo a selezionare il componimento.

Venendo a questioni interpretative, il maggior nodo su cui si dibatte è il verbo del quinto verso, che potrebbe leggersi *kuguru* (passare sotto, attraversare) o *kukuru* (tingere). Kamo no Mabuchi 賀茂真淵 (1697-1769) e Motoori Norinaga (1730-1801) propendono per quest'ultima lettura, che si è affermata da allora in avanti⁵⁰; tuttavia pare che Teika la pensasse diversamente. Nel *Kenchū mikkan* si legge: *[la poesia] sembra voler dire che l'acqua scorre al di sotto delle foglie scarlatte* (cit. in Yoshikai, 1993, p. 68). I commentari più antichi, almeno fino a Keichū, riportano, in effetti, la lettura *kuguru* (p. 68).

Sono state rilevate (pp. 68-69) diverse poesie composte dallo stesso Teika che richiamano i versi qui presentati di Narihira. Si vedano ad esempio le seguenti: *Tatsutagawa / iwa ne no tsutsuji / kage miete / nao mizu kuguru / haru no kurenai*⁵¹; *Kasumi tatsu / mine no sakura no / asaborake / kurenai kuguru / ama no kawanami*⁵²; *Yūgure wa / yamakage suzushi / Tatsutagawa / midori no kage o / kuguru shiranami*⁵³; *Kawanami no / kuguru mo mienu / kurenai o / ika ni chire to ka / mine no kogarashi*⁵⁴. Si noti che, per la seconda delle poesie qui riportate, alcuni studiosi, come Inoue (che segue Kubota Jun), adotta la forma *kukuru*, perciò la questione del significato del verbo rimane aperta. D'altra parte, Inoue analizza alcuni fra i principali *honkadōri* del periodo dello *Shinkokinshū* e da essi risulta prevalente proprio la seconda lettura (Inoue, 2004, pp. 53-54).

⁵⁰ Inoue Muneo e Ariyoshi Tamotsu accettano questa interpretazione (Inoue, 2004, pp. 50-52). Nakano (2011, pp. 4-5) aggiunge che sarebbe il fiume stesso, quasi personificato, a operare la tintura; Anche il *Kokinshū* presenta questa lettura; Tani (2013, p. 110) sostiene che Narihira abbia pensato al verbo *kukuru* e che *kuguru* sia la probabile interpretazione di Teika.

⁵¹ Sul fiume Tatsuta / si riflette il colore / dell'azalea sulle rocce, / l'acqua scorre sotto / lo scarlatto primaverile, *Shūigūsō* n. 2192, (SKTHI, 1987a, p. 817).

⁵² Fra i ciliegi / sulla vetta coperta di foschia / rischiarata l'alba / e ammantate di scarlatto scendono / le acque del fiume celeste, *Shūigūsō* n. 604, (SKTHI, 1987a, p. 793).

⁵³ Al tramonto / è fresca l'ombra dei monti. / Del fiume Tatsuta / le acque spumose scendono / sotto un manto d'ombre verdi, *Shūigūsō* n. 2222, (SKTHI, 1987a, p. 818).

⁵⁴ Il manto scarlatto / che cela alla vista lo scorrere / delle acque / in qual modo sarà dissipato / o freddo vento di montagna?, *Shūigūsō* n. 2381, (SKTHI, 1987a, p. 820).

n. 22 Fun'ya no Yasuhide

Fuku kara ni / aki no kusaki no / shiorureba / mube yamakaze o / arashi to iuramu.

(Sasaki, 1992, p. 369)

Al suo soffiare / le erbe e gli alberi d'autunno / si piegano; / ecco perché il vento di montagna / deve chiamarsi tempesta.

Fun'ya no Yasuhide è uno dei "Sei geni poetici" ma nelle antologie imperiali si contano solo sei poesie a lui attribuite, senza considerare che potrebbero essere anche meno se, come abbiamo accennato (vedere capitolo 3), il componimento qui tradotto fosse stato davvero composto dal figlio Asayasu (date ignote), come oggi si tende a pensare. Certamente, vista la scarsità di materiale disponibile, resta poco chiaro come mai egli sia stato menzionato da Tsurayuki nella prefazione del *Kokinshū*, tuttavia, la fama dei *rokkasen* è tale da rendere difficile considerarlo alla stregua di altri autori meno canonizzati presenti nello *Hyakunin isshu*.

A proposito della presunta attribuzione ad Asayasu, non sappiamo se Teika fosse a conoscenza di questa possibilità, dal momento che tutte le copie del *Kokinshū* a lui riconducibili riportano il nome di Yasuhide. Inoltre, abbiamo già visto per i casi di Ono no Komachi (n. 9) e Henjō (n. 12) che Teika sembra attribuire molta credibilità al giudizio che Tsurayuki esprime dei *rokkasen* (Yoshikai 1993, p. 80).

La presente poesia è imperniata sul gioco di parole fra il sostantivo *arashi* (tempesta) e il verbo *arasu* (devastare), nonché sul sinogramma con cui è scritta la parola *arashi* 嵐, composto dai caratteri di montagna e vento. Mostow (2001, p. 207) sottolinea che l'avversione ai giochi di parole legati ai sinogrammi che caratterizza l'estetica del periodo successivo a quello di Yasuhide avrebbe portato i primi commentatori (e forse Teika stesso) a leggere *arashi* come semplice forma sostantivata del verbo *arasu*.

Né Kintō, né Shunzei hanno preso in considerazione questo componimento (*Kokinshū* n. 249) nei loro *shūkasen*. Tradizionalmente esso è stato considerato una sorta di virtuosismo lessicale, influenzato dallo stile poetico cinese delle Sei dinastie. Il fatto che si trovi incluso nello *Shinsen man'yōshū* fa pensare che si trattasse di un tipo di poesia di moda in quel periodo (Yoshikai, 1993, p. 81). La rivalutazione di Teika, il quale lo inserisce nello *Hachidaishō*, nello *Shūkatei dairyaku* e nel *Godai kan'yō*, potrebbe essere dovuta all'efficace suggestione dell'immagine presentata, il vento che devasta il paesaggio naturale. La novità nella rilettura della poesia in periodo Kamakura, operata in particolare da Teika, sta forse proprio nello scorgervi l'essenza della natura e del trascorrere delle

stagioni e, forse, un'influenza dal *maki* 1 del *Genji monogatari*, *Il padiglione della paulonia* (*Kiritsubo*), con a sua descrizione dei campi autunnali (p. 81).

Si noti, infine, che esistono varianti di questa poesia che presentano il secondo verso come *nobe no kusaki no* (le erbe e gli alberi dei campi) oppure *yomo no kusaki no* (ovunque, le erbe e gli alberi) (p. 82).

n. 23 Ōe no Chisato

Tsuki mireba / chiji ni mono koso / kanashikere / wa ga mi hitotsu no / aki ni wa aranedo.

(Sasaki, 1992, p. 369)

Quando guardo la luna / mille pensieri / mi rattristano / eppure non è autunno / per me soltanto.

Sulla vita di Ōe no Chisato non si hanno date certe ma sappiamo che fu attivo a cavallo tra la fine del IX e l'inizio del X secolo. Questa poesia (*Kokinshū* n. 193), dalla struttura estremamente semplice e lineare, è costruita sulla contrapposizione fra *tsuki* (luna) e *wa ga mi* (che indica il soggetto poetante, dunque “io”) e fra *chiji* (migliaia) e *hitotsu* (uno, anch'esso riferito all'io poetante). Questa costruzione parallela, che attraversa tutto il componimento, è tipica del *kanshi*, la poesia in cinese (Yoshikai, 1993, p. 82)⁵⁵. Fin dal periodo Muromachi (1336-1373) emerge l'idea che questi versi siano ispirati, se non del tutto adattati, da un componimento dell'eminente poeta cinese Bai Juyi 白居易 (772-846) presente anche nel *Wakanrōeishū*: lo *Yonezawashō* (Appunti di Yonezawa, periodo Muromachi), lo *Yūsaishō* (Annotazioni di Yūsai, 1596) e lo *Hyakunin isshu kaikanshō* (o semplicemente *Kaikanshō*, Estratti di nuove visioni sullo *Hyakunin isshu*, 1688), presentano tutti questa possibilità, accettata anche da studiosi moderni come Shimazu Tadao (Inoue, 2004, p. 122).

Nella tradizione poetica giapponese, la luna è emblematica della tristezza che la stagione autunnale porta con sé, immagine anch'essa mutuata dalla poesia cinese (p. 123). Tuttavia, nello *Hyakunin isshu* abbiamo solo due casi di associazione diretta fra i due elementi, questa poesia e la n. 79, un numero esiguo sul totale di dodici componimenti in cui compare la luna e i sedici autunnali. Teika sembra preferire il vento come simbolo dell'autunno.

⁵⁵ Lo studioso (1993, p. 83) sottolinea, inoltre, il possibile rimando ad un componimento già citato di Ariwara no Narihira (*Kokinshū* n. 747, vedere nota 48 di questo capitolo).

Al di là della tematica del componimento, l'elemento di maggior dibattito è costituito dalla sua attribuzione a Chisato: esso infatti non compare nello *Ōe no Chisato shū* 大江千里集 (Raccolta di Ōe no Chisato, primo periodo Heian) e nel *Koresada shinnō no ie no utaawase* 是貞親王家歌 (Agone poetico presso la dimora del principe Koresada, 893), durante il quale sarebbe stato composto, lo troviamo indicato come di autore incerto. Nello stesso agone ritroviamo anche le poesie n. 5 (di Sarumaru Dayū) e n. 22, attribuita a Fun'ya no Yasuhide (Yoshikai, 1993, p. 84), sulla cui dubbia paternità abbiamo già avuto occasione di discutere. Inoltre, questi versi non compaiono in alcuno *shūkasen* di Kintō e fino alla sua inclusione nel *Koraifūteishō*, non la si trova quasi altrove dopo il *Kokinshū*. Ecco perchè Yoshikai (p. 85) indica come *daihyōka* di Chhisato un altro componimento, il n. 55 dello *Shinkokinshū*: *Teri mo sezu / kumori mo hatenu / haru no yo no / oborozukiyo ni / shiku mono zo naki*⁵⁶; McCullough (1985, p. 379) cita invece la poesia n. 859 del *Kokinshū* come la migliore dell'autore fra quelle della raccolta: *Momijiba o / kaze ni makasete / miru yori mo / hakanaki mono wa / inochi narikeri*⁵⁷.

Teika seleziona, invece, i versi qui presentati anche nello *Hachidaishō*, nel *Jihitsubon Kindai shūka*, nello *Shūcatei dairyaku*, nel *Godai kan'yō* e nel *Teika jittei* 定家十体 (I dieci stili di Teika, 1207-1213). Inoltre, nello *Shūigusō* troviamo la seguente poesia (n. 1049): *Iku aki o / chiji ni kudakete / suginuran / wa ga mi hitotsu o / tsuki ni urehete*⁵⁸; nonostante la sua semplicità formale, pare, dunque, che Teika ne apprezzasse la ricchezza emotiva (Yoshikai, 1993, p. 84).

n. 29 Ōshikōchi no Mitsune

Kokoro ate ni / oraba ya oramu / hatsushimo no / okimadowaseru / shiragiku no hana.

(Sasaki, 1992, p. 369)

Affidandomi alla sorte / coglierò forse / il bianco crisantemo / coperto dalla prima brina / che, posandosi, lo confonde.

⁵⁶ Né splendente / né oscurata dalle nubi / la luna velata / di una notte di primavera / non ha paragoni (Minemura, 1989, p. 53).

⁵⁷ Più delle foglie scarlatte / che osservo / ondeggiare al vento / è cosa effimera / la vita umana (Ozawa, 1989, p. 327).

⁵⁸ Fulgido autunno, / sei davvero trascorso / diviso in mille frammenti? / Io solo mi dolgo / alla vista della luna... (SKTHI, 1987a, p. 799).

Ōshikōchi no Mitsune (859-925) è certamente fra i maggiori poeti della storia giapponese: è uno dei selettori del *Kokinshū* e può vantare ben centonovantasei poesie in tutte le antologie imperiali, oltre a essere stato indicato come uno dei *sanjūrokkasen*.

Questo particolare componimento (*Kokinshū* n. 277) sembra essere stato molto apprezzato fin dal periodo Heian: Kintō lo include non soltanto nel *Sanjūrokuninsen*, ma anche nel *Kingyokushū*, (Raccolta di gioielli di poesia giapponese, 1007-1011) nello *Shinsō hishō* 深窓秘抄 (Appunti segreti dal profondo crinale, 1008) e nel *Wakanrōeishū*⁵⁹. Tuttavia, nota Yoshikai, nel *Saki no jūgoban utaawase* 前十五番歌合 (Precedente agone poetico in quindici turni, ca. 1008) inserisce la poesia *Wa ga yado no / hanamigatera ni / kuru hito wa / chirinamu nochi zo / koishikarubeki*⁶⁰; non è quindi certo che considerasse il componimento [*Kokoroate ni*] come il più rappresentativo di Mitsune. In effetti, anche Shunzei lo include nel *Koraifūteishō* ma non nel *Kosanjūrokunin utaawase*, mentre Teika lo inserisce nello *Hachidaishō*, nello *Shūcatei dairyaku* e nel *Godai kan'yō*. (Yoshikai 1993, p. 98).

La poesia non descrive un paesaggio reale bensì sfrutta la confusione fra il colore del fiore e quello della brina, una tipica forma di *mitate*, figura di pensiero che gioca sulla confusione sensoriale fra due elementi (per esempio, i petali scambiati per fiocchi di neve). Si veda, ad esempio, un altro componimento dell'autore, ancora sull'immagine del crisantemo, tratto dal *Mitsuneshū* 躬恒集 (Raccolta di Mitsune, medio periodo Heian), n. 137: *Tsukikage ni / iro wakigataki / shiragiku wa / oritemo oranu / kokochi koso sure*⁶¹. L'accostamento della brina e del fiore di crisantemo esprimerebbe *yōen*, quel senso di eterea bellezza alla base del gusto estetico di Teika (Yoshikai, 1993, p. 99). Lo studioso nota, peraltro, che il fiore in questione sarebbe di origine cinese: ciò spiegherebbe la sua assenza nella poesia del periodo del *Man'yōshū* e la sua comparsa a partire dal *kanshi* del primo periodo Heian (p. 100).

L'espressione *kokoroate ni*, al primo verso, è tradizionalmente interpretata con il significato di “affidarsi al caso” (si veda, ad esempio, Sagiyaama, 2000, p. 208), ma Tokuhara Shigemi ha proposto la lettura “con attenzione”, nata probabilmente dal senso di fascinazione suscitato la bellezza del fiore (cit. in Inoue, 2004, p. 214). Inoltre, c'è chi, come Oda Shōkichi, vede il verso *okimadowaseru* come

⁵⁹ Si trova inoltre nello *Shinsen waka* di Tsurayuki e nel *Kokinrokujō* 古今和歌六帖 (Sei quaderni di poesia giapponese antica e moderna, 970-984).

⁶⁰ Della persona giunta / ad ammirare i ciliegi in fiore / della mia dimora, / quando essi saranno caduti, / avvertirò la mancanza (Ozawa, 1989, p. 83). Essa è presente anche in tutte le altre raccolte dell'autore sopra citate.

⁶¹ Alla luce della luna / difficile distinguere il colore / del bianco crisantemo; / se pure tentassi, ho l'impressione / che non lo coglierei (SKTHI, 1987a, p. 33).

un rimando all'isola di Oki, luogo d'esilio dell'imperatore Gotoba (cit. in Yoshikai, 1993, p. 100)⁶². Si tratta di sfumature che, sebbene forse anche un po' forzate e certamente estranee al *Kokinshū*, vanno quanto meno tenute in conto in quanto potenziali letture peculiari interne allo *Hyakunin isshu* (p. 100).

⁶² Si ricordi, inoltre, che il crisantemo è il simbolo della casa imperiale.

4.3 Immagini di luna

n. 7 Abe no Nakamaro

Ama no hara / furisakemireba / Kasuga naru / Mikasa no yama ni / ideshi tsuki kamo.

(Sasaki, 1992, p. 368)

Vagando con lo sguardo / sulla piana celese, / è forse la luna / che sorse sul monte Mikasa / nei pressi di Kasuga?

La poesia compare nel *maki* 9 del *Kokinshū* (n. 406), il cui *kotobagaki* ci dice esclusivamente che essa sarebbe stata composta in Cina. Tuttavia, il commento (*sachū*) riporta un breve aneddoto, stando al quale, Abe no Nakamaro (ca. 698-770), sarebbe partito per studiare in Cina nel primo anno dell'era Yōrō (717), come membro di un'ambasceria. Nel quinto anno dell'era Tenpyō shōhō (753), quando aveva ormai cinquantasei anni, avrebbe deciso di tornare in patria, aggregandosi alla spedizione di Fujiwara no Kiyokawa 藤原清河 (?-778). Venne allora organizzato un banchetto d'addio e la sera, alla vista della luna, Nakamaro avrebbe recitato questi versi (Inoue, 2004, p. 164). Egli non sarebbe poi riuscito a rientrare in Giappone per via di una tempesta e avrebbe concluso i suoi giorni alla corte dei Tang.

Dal punto di vista formale, le espressioni utilizzate sono molto comuni nel *Man'yōshū*: *Ama no hara* è un *makurakotoba*⁶³ spesso legato al verbo (composto) *furisakemireba* e la forma *kamo* dell'ultimo verso conferisce un sapore arcaico alla poesia. Tuttavia, l'associazione con lo stile del *Man'yōshū* non è così immediata. Nell'imponente antologia, l'espressione *Ama no hara* è impiegata in senso spaziale, mentre nella poesia di Nakamaro è possibile una lettura in senso temporale. La luna si troverebbe al di là dell'orizzonte, in direzione del Giappone. Inoltre, seppur a livello melodico ricordi la poesia antica, questo componimento ha un'eleganza che incontra il gusto della corte di Heian (Yoshikai, 2012, pp. 34-35), tanto che lo troviamo anche nel *Wakanrōeishū*.

⁶³ Letteralmente “parola cuscino”, è una specie di epiteto, in genere di cinque sillabe, che introduce determinati termini o locuzioni (Sagiyama, 2000, pp. 23-24).

È già stato notato (Yoshikai, 1993, p. 36) quanto, a giudicare dal suo posizionamento nel *Kokinshū*, sia difficile credere che sia stata composta durante un banchetto d'addio⁶⁴. Piuttosto, il paragone fra la luna passata e quella presente (e di conseguenza il parallelismo Giappone / Cina) esprime la nostalgia di un girovago verso il paese natio, rendendo la poesia particolarmente adatta a descrivere la storia di Nakamaro, impossibilitato a rientrare in Giappone. Ecco perché lo studioso propone, invece, che possa essere stata realizzata dopo il fallito tentativo di rientro in patria da parte del poeta. In questo modo, la nostalgia espressa si carica del riverbero dei sentimenti di tutti gli ambasciatori morti sul continente, lontani dalla terra natia (Yoshikai, 2012, pp. 33-34). Inoltre, sappiamo dallo *Shoku nihongi* 続日本紀 (Seguito delle Cronache del Giappone, ca. 797), che il monte Mikasa era il luogo in cui gli ambasciatori si recavano a pregare prima di lasciare il Paese. Si tratta, perciò, di un luogo dalla valenza simbolica per tutti coloro che ricoprivano il ruolo di Nakamaro, più che essere la terra natia del poeta (p. 34)⁶⁵.

Questo componimento viene richiamato da Ki no Tsurayuki all'interno del *Tosa nikki* 土佐日記 (Diario di Tosa, ca. 935) in un momento in cui, di rientro verso la capitale al termine del suo mandato come governatore della provincia di Tosa, le cattive condizioni atmosferiche gli impediscono di proseguire il viaggio⁶⁶. Il primo verso risulta, tuttavia, alterato: *Aounabara / furisake mireba / kasuga naru / Mikasa no yama ni / ideshi tsuki kamo*⁶⁷. Essendo stato uno dei selettori del *Kokinshū*, dobbiamo supporre che abbia consapevolmente modificato la poesia, forse per adattarla alla propria situazione (Inoue, 2004, p. 166).

Non è noto, tuttavia, come la poesia sia giunta in Giappone. Se è stata riportata da qualcuno di coloro che riuscirono successivamente a rientrare nell'arcipelago, non sappiamo chi possa essere stato; né è chiaro perché essa non sia stata inserita nel *Man'yōshū* o come sia stata tramandata fino all'inizio del decimo secolo. Potrebbe trattarsi di una poesia composta da qualcuno in periodo Heian e poi inserita nel *Kokinshū* a nome di Nakamaro oppure di una traduzione posteriore dell'originale in cinese di quest'ultimo (Yoshikai, 2012, p. 35). Dietro queste vicende potrebbe celarsi proprio Ki no

⁶⁴ Il *maki* 9 è quello delle poesie di viaggio (*kiryo*), mentre per una poesia recitata durante un banchetto di commiato sarebbe stato forse più opportuno quello precedente, all'interno del quale sono raccolti i componimenti legati a momenti di separazione (*ribetsu*).

⁶⁵ Naturalmente, non bisogna trascurare il fatto che in quella regione si trovasse il tempio presso il quale era venerato lo *ujigami*, la divinità tutelare, della famiglia Abe (p. 34).

⁶⁶ Stando a Tsurayuki, i versi vennero largamente elogiati da tutti i invitati (cit. in Inoue, 2004, p. 165).

⁶⁷ Vagando con lo sguardo / sulla piana marina / è forse la luna / che sorse sul monte Mikasa / nei pressi di Kasuga? (Matsumura; Kimura; Imuta, 1989, p. 47).

Tsurayuki, essendo stato sia compilatore del *Kokinshū* che autore del *Tosa nikki*, in cui, come abbiamo visto, viene riportato l'aneddoto riguardante Nakamaro e la rivisitazione della sua poesia (p. 35).

Teika, che fu anche copiatore del *Tosa nikki*, fu forse attirato dal fatto che la poesia fosse stata apprezzata anche da persone che non comprendevano la lingua giapponese. Inoue sostiene che la sua scelta potrebbe essere stata dettata anche da un certo gusto per l'esotico e il romantico che Teika avrebbe condiviso con il padre, Shunzei (Inoue, 2004, p. 166).

Oltre che nello *Hyakunin issyu*, Teika include questi versi anche nello *Hachidaishō* e nel *Godai kan'yō*, mentre Shunzei li cita nel suo trattato *Korai fūteishō*, e Kintō seleziona il componimento per il *Kingyokushū*, lo *Shinsō hishō* e lo *Shinsen zuinō* (Nuova selezione di essenziali poetici, data ignota) e il *Wakanrōeishū*; come poeta, Nakamaro è invece del tutto assente dal *Sanjūrokuninsen*, dal *Kosanjūrokunin utaawase* e dal *Jidai fudō utaawase* (Yoshikai, 1993, p. 37). È chiaro, dunque, che, pur non rientrando in alcune importanti antologie, questa poesia godesse di un notevole apprezzamento anche all'epoca di Teika.

n. 21 *Sosei hōshi*

Ima komu to / iishi bakari ni / nagatsuki no / ariake no tsuki o / machiidetsuru kana.

(Sasaki, 1992, p. 369)

Verrò subito, / dicesti, e perciò / nel lungo nono mese / ho atteso fino al sorgere / della luna dell'alba.

Il monaco (*hōshi*) Sosei, nome religioso assunto da Yoshimine no Harutoshi 良岑玄利, è annoverato, insieme al padre Henjō (poesia n. 12), fra i "Trentasei geni poetici". Come poeta gode di altissima considerazione sia presso Kintō, sia presso Shunzei. Entrambi inseriscono questo componimento nei rispettivi *shūkasen*, ed esso si ritrova anche nel *Jidai fudō utaawase*; da parte sua, Teika seleziona la poesia per lo *Hachidaishō*, il *Jihitsubon Kindai shūka*, lo *Shūkatei dairiyaku* e il *Godai kan'yō*, segno che essa rimase ampiamente apprezzata nel corso dei secoli. Si noti, invece, che Shunzei scarta dalla sua selezione il componimento n. 56 del *Kokinshū*: *Miwataseba / yanagizakura o / kokomazete / miyako zo haru no / nishiki narikeru*⁶⁸, che Yoshikai (2016, p. 130) sembra considerare *daihyōka* di Sosei. Ciò che è interessante, e che divide tutt'ora la critica, è la differente interpretazione che Teika sembra dare al terzo verso rispetto a quanto tradizionalmente proposto. Fermo restando che si tratta di una composizione in cui Sosei assume il punto di vista femminile,

⁶⁸ Ovunque guardi / salici e ciliegi / s'intrecciano: / la capitale è divenuta / broccato di primavera (Ozawa, 1989 p. 80).

ascrivibile all'archetipo della donna in attesa del suo amante (*matsu onna*)⁶⁹, il nodo centrale riguarda la durata di tale attesa. L'interpretazione tradizionale, sostenuta fra gli altri da Kenshō, vorrebbe che essa fosse di una sola notte (*hitoyo setsu*): la dama attende vanamente il suo amante fino a scorgere la luna all'alba; Teika, al contrario, correggendo Kenshō nel *Kenchū mikkan*, legge *nagatsuki* (lungo mese, che indicava la nona lunazione dell'antico calendario lunisolare) come se la donna avesse passato interi giorni in attesa (*tsukigoro setsu*)⁷⁰. Il *Sōgishō* (Annotazioni di Sōgi, ca. 1478) e altri testi della scuola Nijō tramandano quest'ultima lezione, mentre la prima è sostenuta dagli esponenti della scuola Reizei (Yoshikai, 1993, p. 78). Come sottolinea Watanabe (2013, p. 89), tale interpretazione enfatizza la sofferenza della dama, che si consuma nell'attesa, affidandosi alla promessa dell'amante.

Particolarmente illuminante è l'opinione di Keichū, il quale si schiera nuovamente a favore della prima lettura, evidenziando che la poesia si trova, nell'antologia imperiale, all'interno del *maki* 4 delle poesie d'amore in un gruppo di componimenti legati sì all'attesa dell'amante, ma non un'attesa di lunga durata. I versi di quest'ultima tipologia sono invece raccolti nel *maki* successivo. A sostegno della seconda ipotesi, la poesia di Sosei potrebbe ricalcare il seguente componimento di Henjo (Yoshikai, 2012, p. 73), che si trova proprio nel *maki* 5 (n. 771): *Ima komu to / iite wakareshi / ashita yori / omoikurashi no / ne o nomi zo suru*⁷¹. Potrebbe essersi trattato di una svista di Teika, poco attento al posizionamento della poesia nel *Kokinshū* (Yoshikai, 1993, pp. 78-79), o di una sua consapevole rilettura: si veda, a titolo d'esempio, il seguente *honkadōri* (*Shūigusō ingai* n. 38) evidenziato da Watanabe (2013, p. 90): *Nagatsuki no / ariake no tsuki no / anata made / kokoro wa fukuru / hoshi ai no sora*⁷². Sta di fatto che ai tempi dello *Shinkokinshū* pare fosse più diffusa l'interpretazione di Teika, che, seppur forse “scorretta”, è quella che probabilmente propone nello *Hyakunin isshu*⁷³. Essa dà ai versi un'atmosfera da *monogatari*, particolarmente in linea con i gusti di Teika (Yoshikai, 1993, p.

⁶⁹ A questo proposito, Mostow (2001, pp. 204-205) fa notare che nelle raffigurazioni della poesia compare, invece, sempre l'autore intento a contemplare la luna (che è spesso una luna piena).

⁷⁰ Nel nono mese, caratterizzato da lunghe notti, il sorgere della luna è sempre più tardo ed essa rimane, talvolta visibile anche al mattino.

⁷¹ Tornerò subito / dicesti lasciandomi / e dal giorno dopo / ti penso e par di cicala / il mio lamento (Ozawa, 1989, p. 299). Se invece si accetta la prima posizione, il quesito successivo riguarda il momento in cui l'uomo avrebbe promesso all'amata di tornare da lei, se al mattino successivo all'incontro d'amore oppure la sera precedente.

⁷² Ancora al di là / della luna albeggiante / del lungo nono mese / si protende l'animo: / il cielo ove le stelle s'incontrano (SKTHI, 1987, p. 831).

⁷³ Anche Inoue Muneo (2004, pp. 62-63) tiene ben distinte le possibilità di lettura. Già Mostow (2001, p. 204) traduce attenendosi a questo principio; al contrario, la traduzione italiana (si veda Muccioli, 1950, p. 29) rispetta l'interpretazione tradizionale del *Kokinshū*.

79). Forse è per questo che egli la sceglie, nonostante, come nota McCullough, la produzione di Sosei, così come quella del padre Henjō, fosse maggiormente legata a poesie incentrate su immagini stagionali (McCullough, 1985, p. 371). Si noti che entrambi sono rappresentati da poesie che non provengono da *maki* stagionali.

n. 30 Mibu no Tadamine

Ariake no / tsurenaku mieshi / wakare yori / akatsuki bakari / uki mono wa nashi.

(Sasaki, 1992, p. 369)

Da quando mi congedai / e vidi la luna, crudele, / nel cielo albeggiante / nulla è doloroso / più dell'aurora.

Mibu no Tadamine fu uno dei compilatori della prima antologia imperiale, nonché esponente dei “Trentasei geni poetici”.

Per quanto concerne la scelta di questa poesia (*Kokinshū* n. 625), si noti che Kintō non la include nel *Sanjūrokuninsen*, dove, apparentemente, preferisce dare spazio a poesie da lui stesso selezionate per lo *Shūishō* (Note sulle spigolature, 996-999) In particolare, secondo Yoshikai (1993, p. 101), potrebbe aver individuato il componimento più rappresentativo di Tadamine nei seguenti versi, che pone in apertura proprio della suddetta raccolta: *Haru tatsu to / iu bakari ni ya / Mi Yoshino no / yama mo kasumite / kesa wa miyuramu*⁷⁴. Ad attribuire maggior valore ai versi qui presentati, nota ancora lo studioso, sembra essere stato Shunzei, che li include nel *Sanjūrokunin utaawase*. Tuttavia, egli mantiene anche la poesia *Haru tatsu to*, che quindi potremmo considerare più emblematica.

Teika invece seleziona questa poesia in un gran numero di antologie, fra cui lo *Hachidaishō*, lo *Hachidaishū shūitsu*, il *Jihitsubon Kindai shūka*, lo *Shūkatei dairyaku* e il *Godai kan 'yō*. La troviamo, inoltre, nel *Jidai fudō utaawase*. Nel *Kenchū mikkan* possiamo leggere la seguente annotazione di Teika: *non è possibile superare questi versi, composti con superbo splendore. Qualora creassi una sola poesia di tale livello, rimarrà a ricordo di questa vita* (cit. in p. 102). Nel *Kokinshū ryōdo kikigaku* 古今和歌集兩度聞書 (Annotazioni di cose riascoltate sul *Kokinwakashū*, ca. 1471) si dice ancora: *al tempo dell'imperatore in ritiro Gotoba, quando [egli] chiese a Teika e Ietaka quale fosse la miglior poesia del Kokinshū, si dice che entrambi indicarono questo componimento* (cit in p. 102).

⁷⁴ Sarà solo perché si dice / “s'è levata la primavera” / che al maestoso Yoshino / questa mattina si vedono / i monti coperti di foschia? (SKTHI, 1985, p. 94).

Al di là dell'attendibilità di simili aneddoti, è evidente che a cavallo tra la fine del periodo Heian e il primo periodo Kamakura, o quanto meno agli occhi di Teika, questa lirica ottiene grandissimo riconoscimento rispetto a quanto avvenuto in passato.

La principale problematica interpretativa riguarda chi sia stato freddo nei confronti dell'autore (*tsurenaku mieshi*), se la luna o la donna (o entrambe). Già durante il *Ropyakuban utaawase* i due schieramenti dibattono su quale fosse l'interpretazione corretta: Shunzei, giudice dell'agone, propende per la seconda ipotesi; d'altra parte Teika nel *Kenchū mikkan* prende posizione contraria, già sostenuta da Kenshō: *[la poesia] vuol dire che al momento di far ritorno dalla dimora della donna, mi affrettai pensando che fosse l'aurora e la luna dell'alba mi parve crudele, ignara del sorgere del sole* (cit. in p. 103). Teika contrappone l'elemento umano (la tristezza della separazione all'alba) a quello naturale, in cui vede forse incarnato l'ideale estetico dello *yōen* (p. 103). Così facendo e si allontana dalla lettura che dei versi dà il *Kokinshū*, la quale sottintende forse la presenza del *kakekotoba* che lega *tsurenaku* sia alla luna che all'amata (la poesia è inserita nel *maki* 3 delle poesie d'amore, all'interno di un gruppo sul tema dell'impossibilità di incontro con l'amata). Come suggerisce Inoue (2004, pp. 63-65), in questo caso l'incontro avviene e la crudeltà della luna sta nell'aver indugiato sul far del giorno, quando il poeta è invece penosamente costretto ad allontanarsi dalla donna⁷⁵. Lo studioso segnala, inoltre, che nello *Hyakunin isshu* vi sono diverse poesie del *Kokinshū* nel caso dei quali l'interpretazione può non essere quella tradizionale, cita esplicitamente le seguenti, n. 35, n. 36 e n. 37, ma abbiamo appena visto che questo è anche il caso della n. 21).

n. 31 Sakanoue no Korenori

Asaborake / ariake no tsuki to / miru made ni / Yoshino no sato ni / fureru shirayuki.

(Sasaki, 1992, p. 369)

Sul far dell'alba / fino a far credere che / la luna indugi nel cielo / sul villaggio di Yoshino / s'è posata la candida neve.

Sakanoue no Korenori 坂上是則 (vissuto probabilmente tra la seconda metà del IX e l'inizio del X secolo) su cui si hanno poche notizie, è anch'egli incluso fra i *sanjūrokkasen*. Stando al numero di antologie in cui compare, Yoshikai (1993, p. 104) assume che la sua poesia più nota sia la n. 325 del

⁷⁵ Tani (2013, p. 113) sostiene che l'incontro non sia avvenuto e che sia la luna ad apparire crudele agli occhi dell'io poetante.

Kokinshū, la quale recita: *Mi Yoshino no / yama no shirayuki / tsumorurashi / furusato samuku / narimasarunari*⁷⁶. Essa è, infatti, raccolta nel *Saki no jūgoban utaawase*, nel *Sanjūrokuninsen*, nel *Wakanrōeishū*, nel *Kingyokushū* e nello *Shinsō hishō*; inoltre, nel *Kosanjūrokunin* di Shunzei e nel *Jidai fudō utaawase* di Gotoba⁷⁷. Da parte sua, Teika la inserisce esclusivamente nello *Hachidaishō*, dove abbiamo anche il componimento che sceglie per lo *Hyakunin issu* (*Kokinshū* n. 332), il quale, tuttavia si trova altresì nello *Shūkatei dairyaku*, nel *Jihitsubon Kindai shūka*, nello *Hachidaishō shūjitsu* e nel *Godai kan'yō*. Lo studioso ipotizza che ciò possa essere dovuto alla particolare predilezione di Teika per l'immagine della luna, pur nell'illusorietà del *mitate* qui presentato (Yoshikai, 1993, p. 105). Entrambi i componimenti, peraltro, citano la famosa località di Yoshino, uno degli *utamakura* più diffusi nella tradizione poetica, sede di una delle dimore secondarie della famiglia imperiale. Yoshikai evidenzia, inoltre, che l'associazione fra la neve e il villaggio (non il monte) di Yoshino costituisce un elemento di novità introdotto da questo componimento, una sorta di espansione dello *utamakura* (p. 106). Si potrebbe pensare che proprio il paragone fittizio avvicini la poesia ai componimenti a tema fisso e non necessariamente basati su esperienze reali che divennero usuali in periodo Kamakura⁷⁸.

Ancora Yoshikai, accogliendo un'osservazione di Tokuhara Shgemi, evidenzia che anticamente, la parola *asaborake* veniva associata ad una luce piuttosto intensa, perciò, poeti come Kintō potrebbero averla trovata poco espressiva, mentre la lettura che ne dà Teika, come di una luce tenue e soffusa, aggiunge nuova suggestione ai versi (p. 107).

n. 36 Kiyohara no Fukayabu

Natsu no yo wa / mada yoi nagara / akenuru o / kumo no izuko ni / tsuki yadoruramu.

(Sasaki, 1992, p. 370)

Nella notte d'estate / pare ancora sera / ma già albeggia; / dove, fra le nubi, / avrò trovato riparo la luna?

⁷⁶ Sui maestosi monti / di Yoshino si sarà posata / la neve; / all'antica capitale, dicono, / il freddo s'è fatto più acuto (Ozawa, 1989, p. 162).

⁷⁷ In queste ultime due troviamo anche il componimento [*Asaborake*].

⁷⁸ Esiste comunque la possibilità che gli antenati dei Sakanoue fossero originari della provincia di Yamato e sappiamo che Korenori stesso vi svolse incarichi, perciò, non è impossibile che veduto realmente lo scenario dipinto in questi versi (p. 106).

Sulla vita di Kiyohara no Fukayabu 清原深養父 non si hanno estremi precisi: sappiamo che è il padre di Motosuke (908-990) e nonno di Sei Shōnagon (ca. 966-1025), entrambi presenti nello *Hyakunin isshu* (rispettivamente alla poesia n. 42 e n. 62).

Questa poesia (*Kokinshū* n. 166) è raccolta anche nello *Shinsen waka* e nel *Kokinrokujō*, mentre Kintō non inserisce neppure l'autore nel *Sanjūrokuninsen*. Yoshikai sostiene che ciò possa essere dovuto al tentativo di allontanamento dal *Kokinshū* messo in atto da Kintō o al suo disinteresse verso poesie più “intellettuali” (Yoshikai 1993, p. 119); Shunzei, invece, inserisce il componimento nel *Koraifūteishō*, mentre Teika lo seleziona per lo *Hachidaishō* e il *Kindai shūka*⁷⁹. Anche l'imperatore in ritiro Gotoba lo include nel *Jidai fudō utaawase*, a dimostrazione di un riguadagnato prestigio durante l'epoca Kamakura, testimoniato anche dall'elevato numero di *honkadori*, tra cui citiamo il seguente di Teika (*Shūigusō* n. 1033): *Natsu no tsuki wa / mada yoi no ma to / nagametsutsu / nuru ya kawabe no / shinonome no sora*⁸⁰.

Il principale nodo interpretativo della poesia di Fukayabu riguarda la presenza o assenza della luna nel cielo: secondo lo *Ōeishō*, essa non si trova davanti agli occhi del poeta ma è già sparita; di contro, Kagawa Kageki sostiene che la poesia sia stata composta osservando fisicamente la luna (cit. in Yoshikai 1993, p. 120), in accordo con quanto leggiamo nel *kotobagaki* del *Kokinshū*: *composta sul far dell'alba di una notte in cui vi era una splendida luna* (Ozawa, 1989, p. 113). Mostow (2001, p. 250) nota che la maggior parte delle rappresentazioni pittoriche del componimento mostrano chiaramente la luna, per cui pare che l'ambiente artistico e quello letterario abbiano seguito binari opposti.

Yoshikai suggerisce una lettura che veda la luna come metafora della donna che saluta l'amante che lascia la sua dimora quando è ancora sera. Secondo lo studioso, quest'interpretazione darebbe una sfumatura di bellezza eterea (*yōen*) ai versi; così si potrebbe leggere anche il secondo componimento di Teika (si veda nota n. 109), altro esempio di poesia che lega elemento umano ed elemento naturale (Yoshikai, 1993, p. 120). Peraltro, il verbo *yadoru* (dimorare) personifica la luna (Ozawa, 1989, p. 113), avvicinandola ancor di più al suo osservatore dal punto di vista psicologico.

⁷⁹ In diversi casi i testi presentano delle varianti, anche fra antologie del medesimo autore.

⁸⁰ La luna estiva, / mentre ancora, di sera, / la contemplo / si è forse bagnata nel cielo / albeggiante sulla riva del fiume?; un'altra possibilità interpretativa è la seguente: Mentre ancora, di sera, / contemplo / la luna estiva / s'è forse bagnato nella riva del fiume / il cielo albeggiante (SKTHI, 1987, p. 799).

4.4 L'influenza del buddhismo

n. 9 Ono no Komachi

Hana no iro wa / utsurinikeri na / itazura ni / wa ga mi yo ni furu / nagame seshi ma ni.

(Sasaki, 1992, p. 368)

Il colore dei fiori / è sbiadito / mentre invano / ho vissuto contemplando / le lunghe piogge, persa nei pensieri.

Ono no Komachi, inclusa sia fra i *rokkasen* che fra i *sanjūrokkasen*, è anche una delle poetesse più rappresentative della prima antologia imperiale, con ben diciotto componimenti ivi contenuti, seconda solo a Ise (ca. 875- ca. 938), che ne conta 22. Nonostante la sua grande fama, nulla si sa della sua vita, ad eccezione del fatto che sia nata nella famiglia Ono. Neppure le date di nascita e morte sono certe. È probabile che abbia servito alla corte dell'imperatore Ninmyō. La mancanza di notizie ha permesso la nascita di numerose leggende attorno alla sua figura, tramandate in svariati *setsuwa*.

Teika seleziona questo componimento (*Kokinshū* n. 113) ma sappiamo che nella prefazione dell'antologia Tsurayuki cita la poesia n. 797 del *Kokinshū*: *Iro miede / utsurou mono wa / yo no naka no / hito no kokoro no / hana ni zo arikeru*⁸¹. Lo stesso componimento compare nello *Shinsen waka*, nel *Kokinrokujō*, nel *Sanjūninsen* 三十人撰 (Selezione di trenta poeti, data ignota) e nello *Saki no jūgoban utaawase* di Fujiwara no Kintō. Probabilmente, dal tempo di Tsurayuki questa era considerata la poesia più emblematica di Komachi. Ciò non vuol dire che la poesia [*Hana no iro wa*] fosse ignorata, come dimostra la sua successiva inclusione sia nel *Sanjūrokuninsen* dello stesso Kintō, sia nel *Kosanjūrokunin utaawase* di Shunzei. Al tempo di Teika, invece, questa sembra essere divenuta la poesia per antonomasia dell'autrice, inclusa nello *Hachidaishō*, nel *Jihitsubon Kindai shūka*, nello *Shūkatei dairyaku* e nel *Godai kan'yō* (Yoshikai, 2012, pp. 39-40). Inoltre, produce diversi *honkadori*, fra i quali il seguente (*Shūigusō* n. 1408): *Tazune miru / hana no tokoro mo / kawarikeri / mi wa itazura no / nagame seshi ma ni*⁸².

⁸¹ A sbiadire / senza che se ne veda / il colore / è il fiore del cuore / delle persone di questo mondo (Ozawa, 1989, p. 306).

⁸² Anche il luogo in cui / mi reco a osservare i fiori / è mutato / mentre contemplavo le vane / lunghe piogge, perso nei pensieri (SKTHI, 1987, p. 804).

Nell'antologia imperiale questa poesia è inserita all'interno del *maki* 2 (Primavera II), perciò l'interpretazione "stagionale" sembrerebbe la più corretta⁸³. Probabilmente, i selettori del *Kokinshū* non leggevano il primo verso come facente riferimento ad un lamento di Komachi per il decadimento del proprio aspetto fisico: questa sfumatura non compare, infatti, in alcun commentario antico, mentre era probabilmente diffusa al tempo di Teika (Tani, 2013, p. 112). Ōtsuka Hideko (2011, pp. 33-34) nota, che nel *kanshi*, la parola *kashoku* (il colore dei fiori) era utilizzata per esprimere la bellezza della donna dal punto di vista maschile. Ecco perché verrebbe spontaneo intendere il colore dei fiori come rappresentazione astratta della bellezza di Komachi. Inoltre, nel giapponese di periodo Heian il verbo *utsuru* aveva il significato del moderno *chiru* (disperdersi), mentre la sfumatura di "sbiadire" (*aseru*) era espressa dal verbo *utsurou*. Peraltro, il ciliegio era noto per la breve durata della sua fioritura, mentre non ci si poneva il problema del suo sbiadirsi. Proprio per questo nel *Kokinshū* il componimento di Komachi è inserito in una sequenza di poesie sul disperdersi dei fiori appassiti, ma quasi nessun commentario spiega in questo modo i primi due versi. Peraltro, il fiore cui fa riferimento la poesia è considerato il ciliegio (già nel *Kokinshū*) ma potrebbe anche trattarsi del pruno o del pesco. Se così fosse, si potrebbe anche considerare la sfumatura di *utsurou* come una particolarità dello *Hyakunin isshu* (Yoshikai, 1993, pp. 42-43). La possibile allusione al decadimento dell'aspetto fisico e l'immagine dei fiori che sbiadiscono evocano con forza il senso di caducità e vanità delle cose terrene, esplicitato dall'avverbio centrale *itazura ni* (invano).

Dal punto di vista formale, la poesia è estremamente complessa, imperniata su una serie di *kakekotoba* che comincia al primo verso: la parola *iro* (colore) può, infatti sottintendere anche i significati, in parte già visti, di bellezza e passione amorosa; l'avverbio *itazura ni* del terzo verso potrebbe legarsi sia al verso precedente, sia a quelli successivi. Come nota Ōtsuka (2011, p. 34), nel *Man'yōshū*, in più del quaranta per cento dei casi in cui compare è riferito allo sbocciare e disperdersi dei fiori (in questo caso, sarebbe quindi legato al secondo verso): il posizionamento al terzo verso fa sì che esso leghi il *jokotoba*⁸⁴ iniziale allo *shimo no ku*. Il *kakekotoba* più complesso è il verbo *furu* del quarto verso. In primo luogo, costituisce *engo*⁸⁵ con *nagame* e indica il cadere della pioggia (降

⁸³ Molti commentari allo *Hyakunin isshu* di periodo "medievale" danno, invece, maggior peso all'interpretazione di tipo *jukkai* (Inoue 2004, pp. 45-46). Nel *Kokinshū*, tuttavia, non troviamo alcun componimento che leghi il colore dei fiori alla bellezza (Yoshikai, 2012, p. 40). Appoggiando l'idea proposta da Shimazu Tadao, Inoue sostiene che il posizionamento di questa poesia nel *Kokinshū* possa essere dovuto al fatto che Komachi fosse l'unica fra i *rokkasen* a non annoverare componimenti stagionali (Inoue 2004, p. 46).

⁸⁴ Il *jōkotoba* (parola introduttiva) è un'espressione, che può articolarsi in uno o più versi, che introduce un successivo elemento della poesia.

⁸⁵ Il termine indica parole legate fra loro dal punto di vista semantico.

る); legato a *wa ga mi* (io) suggerisce l'invecchiamento (古る), mentre legato a *yo* (mondo) indica lo scorrere dell'esistenza (経る) (p. 35).

Le numerose leggende nate intorno alla figura e alla vita di Komachi potrebbero aver influito sulla lettura che è stata data delle sue poesie, le quali, a loro volta, hanno contribuito ad alimentare tali leggende. Allo stesso modo può aver influito la valutazione che Tsurayuki ne dà nella prefazione del *Kokinshū*: *il suo stile è toccante ma delicato. Assomiglia, per così dire, ad una nobildonna che soffre di qualche male* (Sagiyama 2000, p. 56)⁸⁶. La poesia sarebbe quindi esemplificativa dell'immagine di una bellissima donna afflitta dalla sofferenza. Abbiamo qui un caso di reinterpretazione rispetto al modello del *Kokinshū* (Yoshikai, 2012, p. 41).

n. 12 *Sōjō Henjō*

Amatsu kaze / kumo no kayoiji / fukitoji yo / otome no sugata / shibashi todomemu.

(Sasaki, 1992, p. 368)

Vento celeste / il sentiero fra le nubi / chiudi col tuo soffio; / trattieni per un poco / il profilo delle fanciulle.

L'abate (*sōjō*) Henjō, padre del monaco Sosei (n. 21), fa parte sia dei "Sei geni poetici" sia dei successivi "Trentasei geni poetici". Ben trentacinque delle sue poesie sono inserite in antologie imperiali; tuttavia, il presente componimento non compare né nel *Sanjūrokuninsen*, né nel *Kosanjūrokunin utaawase*. Shunzei lo seleziona, tuttavia, per il *Koraifūteishō*, mentre anche Gotoba non lo inserisce nel *Jidai fudō utaawase*. Come evidenziato da Yoshikai (1993, pp. 50-51), Kintō sembra infatti preferire la poesia *Sue no tsuyu / moto no shizuku ya / yo no naka no / okure sakidatsu / tameshi naruramu*⁸⁷, antologizzata successivamente nello *Shinkokinshū* (n. 757)⁸⁸. Si noti, però, che essa non è attestata nello *Shūishō*, tradizionalmente attribuito a Kintō; di contro, la troviamo nel

⁸⁶ Nel *Teika jittei* l'autore classifica questi versi come esempio di *yūgen*, probabilmente proprio legandoli agli aneddoti sulla vita di Komachi (Yoshikai, 1993, pp. 44-45).

⁸⁷ La rugiada sulle foglie / e le gocce presso le radici / sembrano prova / che a questo mondo / alcuni se ne vanno prima d'altri (Minemura, 1989, p. 239).

⁸⁸ Essa si trova anche all'interno delle seguenti raccolte: *Kokinrokujō*, *Sanjūninsen*, *Saki no jūgoban utaawase* e *Shinsō hishō*. Potrebbe, dunque, essere legittimamente considerata la poesia più rappresentativa di Henjō.

Wakanrōeishū (anch'esso redatto da Kintō)⁸⁹. Teika, al contrario, seleziona questi versi non solo nello *Hachidaishō*, ma anche nel *Jihitsubon Kindai shūka* e nel *Godai kan'yō*. Nelle prime due abbiamo anche il componimento *Sue no tsuyu*, che si trova, inoltre, nello *Shūkatei dairyaku*. D'altra parte, sappiamo che i selettori dello *Shinkokinshū*, nessuno escluso, optarono per l'inserimento della sopracitata poesia n. 757, collocata, peraltro, in apertura di *maki*. È chiaro, dunque, che anche Teika ne avesse un'elevata opinione (p. 51). Yoshikai propone che la selezione del componimento [*Amatsu kaze*] possa essere legata a un particolare gusto estetico di Teika sviluppatosi nei suoi ultimi anni e mette in luce l'elevato numero di componimenti che presentano l'immagine del vento all'interno dello *Hyakunin isshu*, e ipotizza che il compilatore possa aver ricercato una poesia che si attenesse alla descrizione che Tsurayuki dà di Henjō nella prefazione del *Kokinshū* (p. 51), dove leggiamo: [...] *l'abate Henjō, pur avendo padronanza degli stili, ha poca autenticità nei sentimenti. È come se, guardando il ritratto di una donna, si turbasse vanamente* (Sagiyama, 2000, p. 55).

Teika stesso cita questi versi nel componimento n. 795 dello *Shūigusō*: *Amatsu kaze / sawarishi kumo wa / fukitojitsu / otome no sugata / hana ni nioite*⁹⁰ e utilizza più volte l'espressione *otome no sugata* nelle sue poesie. Yoshikai (1993, p. 52) evidenzia anche la contrapposizione fra i versi di Henjō e quelli precedenti di Ono no Takamura, che presentano rispettivamente gli elementi di vento e mare celesti al primo verso e che includono una forma imperativa (*fukitoji yo* e *tsuge yo*).

Questo componimento risale a prima che Henjō prendesse i voti buddhisti (prima dei trentacinque anni), quando era ancora noto con il nome di Yoshimine no Munesada⁹¹. Stando alla prefazione del *Kokinshū* (n. 872) sarebbe stato composto alla vista delle danze del *gosechi*⁹²: l'autore lamenta quindi il termine delle stesse, durante le quali doveva essere rimasto incantato da una danzatrice. Il richiamo alle leggendarie danze delle *tennyo*, fanciulle celesti di incomparabile bellezza e grazia che, secondo la mitologia, discendono talvolta nel mondo umano, è ovviamente iperbolico, tuttavia, capovolgendo l'interpretazione del *Sōgishō*, stando al quale la poesia si potrebbe leggere come semplice lode all'abilità della fanciulla, è possibile che sia espressione di infatuazione verso la medesima (Yoshikai, 2012, p. 48).

⁸⁹ Yoshikai (1993, p. 51) ipotizza che ciò possa essere dovuto al fatto che il *Wakanrōeishū* non è un vero e proprio *shūkasen*.

⁹⁰ Vento celeste / le nubi intralcianti / si son chiuse al tuo soffio; / il profilo delle fanciulle / appare nei fiori (SKTHI, 1987, p. 795).

⁹¹ La poesia è registrata sotto questo nome nell'antologia imperiale. Inoue sostiene che i versi possano essere una sorta di commemorazione ai giorni di gioventù del poeta (Inoue, 2004, p. 206)

⁹² Danze eseguite alla presenza del sovrano da giovani scelte ogni anno fra l'aristocrazia: introdotta dalla Cina forse verso la fine del VII secolo, era officiata in occasione delle cerimonie più importanti (Orsi, 2015, p. 1414).

Se l'esagerazione del paragone con le danze delle *tennyo* può essere indicativa della poca autenticità di sentimenti dell'autore, d'altra parte, il verso *shibashi todomenu* si potrebbe intendere come realizzazione dell'inarrestabile scorrere dell'esistenza umana (Yoshikai, 1993, p. 52).

n. 28 **Minamoto no Muneyuki** *ason*

Yamazato wa / fuyu zo sabishisa / masarikeru / hito me mo kusa mo / karenu to omoeba.

(Sasaki, 1992, p. 369)

Al villaggio di montagna, / ancor più d'inverno, la solitudine / s'acuisce al pensiero / che come piante appassite / si diradano le visite.

Minamoto no Muneyuki 源宗于 (?-983) è selezionato fra i "Trentasei geni poetici" ed è nipote dell'imperatore Kōkō (poesia n. 15). Questo suo componimento (*Kokinshū* n. 315) si trova anche nel *Sanjūrokuninsen* e nel *Kosanjūrokunin utaawase*; Gotoba, tuttavia, non lo considera per il *Jidai fudō utaawase*, mentre fra le raccolte di Teika è antologizzato solamente nello *Hachidaishō* e nel *Godai kan'yō* (Yoshikai, 1993, p. 96).

La poesia gioca sul *kakekotoba* generato dal doppio significato del verbo dell'ultimo verso, *karenu* ("appassire", ma anche "allontanarsi"), che è quindi legato sia a *kusa* (piante, erbe), sia a *hito me* (letteralmente, "lo sguardo della gente", che qui implica la possibilità di incontrare altre persone). Tuttavia, l'artificio retorico passa quasi in secondo piano rispetto all'atmosfera generale del componimento, il quale, pur essendo caratterizzato da una costruzione semplice, presenta una struttura tipica della poesia del *Kokinshū*, con lo *shimo no ku* che scioglie il nodo centrale presentato nel *kami no ku* (Inoue, 2004, p. 213).

È stato notato che il topos del villaggio di montagna (*yamazato*) è assente nel *Man'yōshū* ed è probabilmente uno sviluppo della poesia di periodo Heian, influenzata in questo dalla letteratura di romitaggio di matrice cinese (Yoshikai, 1993, pp. 96-97; Itoi, 1998, p. 144). Il villaggio isolato fra i monti si configura come luogo ideale di distacco dal mondo e perciò diviene parte del panorama poetico dell'epoca (Sagiyama, 2000, p. 71)⁹³. Come scrive Stoneman (2008, pp. 45-47):

⁹³ A livello interpretativo, Yoshikai (1993, p. 97) segnala la possibilità di leggere il componimento in chiave amorosa, sottolineando che nello *Hyakunin shūka* (Poesie esemplari da cento poeti, 1234?-1236?), questi versi precedono quelli del monaco Sosei (rispettivamente alle posizioni n. 21 e n. 22): il tema sarebbe, dunque, quello della (vana) attesa della persona amata, in un'atmosfera da *Genji monogatari*.

Sato alone could mean both a village and a residence, usually a residence outside the capital. The addition of *yama* placed the village or dwelling at a conceptual distance from civilization. [...] Thus the word *yamazato* may refer to a village, albeit a village usually sparsely populated. Nevertheless, it is just as likely that *yamazato* indicated a dwelling, whether that dwelling was part of a group of dwellings or completely isolated. [...] During the first half of the Heian period, mountain homes in prose and poetry were isolated and gloomy, the antithesis of the bustling capital. By the end of the Heian period, these "unattractive" characteristics made *yamazato* desirable for recluses.

Nel *Koresada shinnō no ie no utaawase* troviamo il seguente componimento di Fujiwara no Okikaze 藤原興風 (attivo all'inizio del X secolo): *Aki kureba / mushi to tomo ni zo / nakarenuru / hito mo kusaba mo / karenu to omoeba*⁹⁴. Se supponiamo che Muneyuki abbia preso a modello questi versi (Yoshikai, 1993, p. 96), abbiamo un perfetto esempio di *honkarodri*: il cambiamento del tema rispetto alla poesia d'origine (in questo caso, il passaggio dalla stagione autunnale a quella invernale) è, infatti, uno dei cardini attorno a cui Teika codifica la citazione di componimenti più antichi. Tradizionalmente è la stagione autunnale a suscitare sentimenti di tristezza, ancor più che quella invernale, sebbene l'associazione fra questa stagione e l'immagine del borgo sperduto fra i monti sia sempre più forte a partire dal *Senzaishū* (Yoshikai, 2012, p. 90)⁹⁵; questo elemento di novità potrebbe aver affascinato di Teika, spingendolo a selezionare la poesia, senza rinunciare, al contempo, ad omaggiare un componimento apprezzato anche da altri autori di importanti *shūkasen* precedenti.

n. 33 **Ki no Tomonori**

Hisakata no / hikari nodokeki / haru no hi ni / shizugokoro naku / hana no chiruramu.

(Sasaki, 1992, p. 369)

Nei sereni / giorni di primavera / dalla luce eterna / perché mai senza pace / si disperdono i fiori?

Ki no Tomonori (ca. 850- ca. 904), oltre ad essere uno dei "Trentasei geni poetici", fu anch'egli compilatore della prima antologia imperiale. Tuttavia questa poesia non compare nello *Shinsen waka* di Tsurayuki, né in alcuno *shūkasen* di Kintō o Shunzei. Il primo sembra prediligere la poesia n. 238

⁹⁴ Quando viene l'autunno / in accordo al lamento degli insetti / non posso che piangere / al pensiero che le visite / si faran rade come erbe e foglie (SKTHI, 1987b, p. 22).

⁹⁵ Katagiri Yōichi (1999, pp. 434-435) suggerisce, il seguente componimento (*Kokinshū* n. 328) di Mibu no Tadamine, già associato a sentimenti di solitudine: *Shirayuki no / furite tsumoreru / yamazato wa / sumu hito sae ya / omoi kiyuramu*; Al villaggio di montagna / dove la neve / è caduta copiosa / forse anche in chi lo abita / è spenta la fiamma dei sentimenti (Ozawa, 1989, p. 163).

dello *Shūishū* (Yoshikai, 1993, p. 111), *Yūsareba / sao no kawara no / kawagiri ni / tomo madowaseru / chidori nakunari*⁹⁶, che inserisce in un gran numero di antologie: *Shūishū*, *Sanjūninsen*, *Sanjūrokuninsen*, *Kingyokushū*, *Saki no jūgoban utaawase* e *Shinsō hishō*; di contro, né Shunzei, né Teika sembrano darvi particolare rilevanza e infatti non compare in nessuna selezione dei due, anzi, è proprio con Teika che il componimento [*Hisakata no*] assurge allo stato di poesia rappresentativa di Tomonori (Yoshikai, 1993, p. 111), comparando nello *Hachidaishō*, nello *Shūka daitai*, *Shūkatei dairyaku*, *Jihitsubon Kindai shūka* e nel *Godai kan'yo*⁹⁷. Nello *Shūigusō* (n. 212) troviamo, inoltre, il seguente *honkadōri* di Teika: *Ika ni shite / shizugokoro naku / chiru hana no / nodokeki haru no / iro to miyuran*⁹⁸. Dal momento che anche il *Jidai fudō utaawase* esclude il componimento di Tomonori, non si può che pensare a una particolare predilezione di Teika per questi versi (Yoshikai, 1993, p. 111).

La poesia ha dato luogo a diversi dibattiti circa la sua interpretazione. Yoshikai (p. 113) nota che il *makurakotoba hisakata no*, di origine incerta e di difficile traduzione, non è normalmente associato alla parola *hikari* (luce) ma che potrebbe trattarsi, in questo caso, di una forma abbreviata per *hisakata no hi no hikari* (*hi*, “giorno” è fra i vocaboli cui si trova più spesso legata l'espressione sopra citata ed è richiamato per omofonia dalla stessa parola *hikari*). Suzuki Hideo, intende invece il verso *shizugokoro naku* (qui tradotto come “senza pace”, più letteralmente, “con animo turbato”) come causa del suffisso di congettura *ramu*, dell'ultimo verso: in altre parole, i fiori, come in preda all'ansia, si disperdono (cit in p. 112). Questa lettura, che quasi personifica l'elemento naturale, è forse quella accolta anche da Marcello Muccioli (1950, p. 41) nella sua traduzione. Takahashi Kazuo, ancora, vede il termine *nodokeki* (sereno) come riferito non alla serenità data dai raggi del sole ma dall'assenza di venti: nonostante la calma, i fiori cadono; in essi e nel loro decorso vitale, si riflette, così, la vanità dell'esistenza umana, ulteriore variazione sul tema del *mujō* (cit. in Yoshikai, 1993, p. 112), un singolo meraviglioso evento che affiora nell'eterno scorrere del tempo, catturato in una poesia che lascia trasparire tutta l'eleganza del mondo della corte di Heian (Inoue, 2004, p. 124). Yoshikai ipotizza che Teika possa essere stato affascinato dal mistero del cambiamento, dal silenzioso disperdersi dei fiori che traspare attraverso la melodia delle parole; proprio questo senso di caducità, che sublima il declino del paesaggio primaverile, si avverte tutta la malinconia dell'esistenza, elemento chiave della rilettura del *Kokinshū* in periodo Kamakura (Yoshikai, 2012, p. 104).

⁹⁶ Sul far della sera / lungo il greto del fiume Sao / fra la nebbia, / smarriti i compagni, / si lamenta il piviere (SKTHI, 1985, p. 70).

⁹⁷ Forse è proprio la tendenza a leggere la storia a ritroso a portare McCullough (1985, p. 401) ad affermare che la poesia selezionata da Teika sia probabilmente la migliore creazione di Tomonori.

⁹⁸ In qual modo / apparirà il colore / di una tranquilla primavera / i cui fiori cadono / senza pace? (SKTHI, 1987, p. 789).

n. 34 Fujiwara no Okikaze

Tare o ka mo / shiru hito ni semu / Takasago no / matsu mo mukashi no / tomo naranaku ni.

(Sasaki, 1992, p. 370)

Chi, dunque, / potrò dire mio compagno? / Anche i pini / di Takasago non son certo / gli amici di un tempo.

In questo componimento (*Kokinshū* n. 909) di Fujiwara no Okikaze, poeta, inserito fra i *sanjūrokkasen*, e funzionario vissuto fra la fine del IX e l'inizio del X secolo, l'io poetante lamenta la condizione di solitudine cui è condannato ora che tutti i suoi amici sono morti e richiama i pini, simbolo di longevità, per cui era famosa la località di Takasago, nella provincia di Harima (odierna prefettura di Hyōgo). Pur vetusti come l'autore, essi, semplici alberi, non possono in alcun modo colmare il vuoto lasciato dai compagni di una vita⁹⁹. Nella prefazione in *kana* del *Kokinshū* leggiamo che [...] *i pini di Takasago e Suminoe paiono coloro con cui si è cresciuti (Takasago, Suminoe no matsu mo aoi no yō ni oboe*, Ozawa, 1989, p. 55), probabilmente in riferimento proprio alla poesia di Okikaze¹⁰⁰. In questo senso, tuttavia, i versi potrebbero quasi leggersi come un capovolgimento di tale percezione: il poeta cerca conforto dagli antichi alberi ma si rende conto che essi *non* sono le persone a lui care. Come sostiene anche Yoshikai (1993, p. 115), dunque, i famosi pini contribuiscono in questo caso ad acuire la pena del poeta.

Secondo alcuni studiosi, fra i quali si annoverano Hosokawa Yūsai (1534-1610) e Kamo no Mabuchi, *takasago* sarebbe invece da intendere come un nome comune indicante una generica collina di pini (cit. in Mostow, 2001, p. 244). L'origine del nome Takasago come *utamakura*, dunque riferito alla precisa località situata nella provincia di Suma (odierna prefettura di Hyōgo), sembrerebbe essere proprio la prefazione dell'antologia imperiale, data la sua assenza nella poesia del *Man'yōshū*, ma la prima volta che compare all'interno di un *tanka* di una *chokusenshū* è con la seguente poesia di Fujiwara no Yoshisada (date ignote), n. 985 del *Goshūishū*: *Ware nomi to / omoikoshikado / Takasago*

⁹⁹ Itoi (1998, p. 150) evidenzia altre due possibili interpretazioni degli ultimi versi: il poeta, comparandosi ai longevi pini, si sente comunque troppo "giovane" per poter ottenere conforto da loro, oppure, al contrario, il paragone con essi serve a enfatizzare che persino i pini non potrebbero comprendere la sua situazione.

¹⁰⁰ Mostow (2001, p. 243) sottolinea che in epoca Kamakura l'espressione *aoi* (crescere insieme) era riferita a due pini specifici, uno situato proprio a Takasago e l'altro a Suminoe, che formavano una coppia.

*no / onoe no matsu mo / mada taterikeri*¹⁰¹ (Yoshikai, 2011b, pp. 111-112). Yoshikai nota che il pino di Takasago potrebbe essere specificamente legato a poesie che lamentano il trascorrere dell'esistenza, per lo meno per quanto concerne l'epoca del *Kokinshū* e l'estetica di Ki no Tsurayuki; a titolo d'esempio, si vedano i seguenti componimenti (p. 122), n. 908 del *Kokinshū: Kaku shitsutsu / yo o ya tsukusamu / Takasago no / onoe ni tateru / matsu naranaku ni*¹⁰²; n. 839 del *Tsurayuki shū* 貫之集 (Raccolta di Tsurayuki, ca. metà del X secolo): *Takasago no / mine no matsu to ya / yo no naka o / mamoru hito to ya / ware wa narinan*¹⁰³.

Questa poesia si trova nel *Sanjūrokuninsen*, nel *Kosanjūrokunin utaawase* e in numerose altre raccolte; Teika la include nello *Hachidaishō* e nel *Godai kan'yō*. Secondo Yoshikai (1993, p. 114), egli avrebbe apprezzato appieno questi versi soltanto negli ultimi anni della sua vita, quando, ormai anziano anche lui, avrebbe provato maggior empatia con i sentimenti qui espressi. Inoltre, nota ancora lo studioso, sia questa poesia, sia la seguente di Tsurayuki condividono il riferimento al passato (*mukashi*) e la contrapposizione dell'elemento umano e di quello naturale, evidentemente apprezzata da Teika (p. 115).

n. 35 Ki no Tsurayuki

Hito wa isa / kokoro mo shirazu / furusato wa / hana zo mukashi no / ka ni nioikeru.

(Sasaki, 1992, p. 370)

Degli uomini, ahimè, / non conosco l'animo / ma all'antico villaggio / lo stesso d'un tempo / è il profumo dei fiori.

La rilevanza della figura di Ki no Tsurayuki all'interno della tradizione poetica e letteraria nipponica è fuori discussione, perciò la sua inclusione nello *Hyakunin isshu* è del tutto naturale. Tuttavia, la poesia qui presentata non sembra aver goduto di particolare attenzione prima di essere rivalutata da Teika, fermo restando che la sua inclusione nel *Kokinshū* (dove Tsurayuki, compilatore e autore della prefazione in giapponese, è il poeta più rappresentato, con ben centodue componimenti) rende impossibile dire che si tratti di una poesia del tutto ignorata. Essa non compare né nel *Sanjūrokuninsen*,

¹⁰¹ Io solo / pensavo d'esser rimasto / eppure anche il pino / sulla vetta di Takasago / ancora si erge (SKTHI, 1985, p. 133).

¹⁰² In questo modo / dovrò forse vivere? / eppur non sono / il pino che si erge / sulla vetta di Takasago (Ozawa, 1989, p. 343).

¹⁰³ Come il pino / sulla vetta di Takasago / diverrò forse / qualcuno che veglia / sulle vite degli uomini? (SKTHI, 1987, p. 72).

né nel *Kosanjūrokunin utaawase*, tanto meno la vediamo nel *Jidai fudō utaawase* e l'autore stesso non la seleziona per il suo *Shinsen waka*: proprio per questo Yoshikai (1993, p. 116) suggerisce che al tempo di Kintō la poesia più emblematica dell'autore fosse la n. 64 dello *Shūishū*: *Sakura chiru / ko no shita kaze wa / samukarade / sora ni shirarenu / yuki zo furikeru*¹⁰⁴: dal canto suo, Teika include nello *Hachidaishō*, nello *Shūkatei dairyaku* e nel *Godai kan'yō*, mentre, nota ancora lo studioso, sembra indifferente ai versi appena citati

La circostanza cui sono legati questi versi è illustrata dettagliatamente nel *kotobagaki* del *Kokinshū* (n. 42):

Quando tornò, dopo una lunga assenza, alla dimora di una persona presso cui si fermava ogni volta che si recava in pellegrinaggio ad Hatsuse, poiché il padrone della casa disse mestamente: “per voi v'è una dimora tanto affidabile...”, allora, staccato un ramo di un susino che si ergeva lì vicino, recitò questi versi (Ozawa, 1989, p. 75).

Tsurayuki contrappone la mutevolezza del cuore umano all'immutabilità della natura (Tanaka, 2011, p. 11): il profumo dei fiori è rimasto identico ma lo stesso non si può dire con certezza dell'animo del padrone della dimora. È stato ipotizzato (Inoue, 2004, p. 173) che il destinatario della poesia possa essere una donna, poiché il verbo composto *ii idasu* (qui reso semplicemente con “dire”) implica che il parlante si trovi all'interno della casa, nel caso specifico dietro alle cortine di bambù (*sudare*). Certamente l'inusuale lunghezza del *kotobagaki* conferisce alla poesia un'atmosfera da *monogatari* che potrebbe aver suscitato l'interesse di Teika (Itoi; Yoshida, 1989, p. 129). Di contro, Yoshikai, che interpreta i versi come ulteriore espressione dell'impermanenza della vita umana che emerge proprio dalla contrapposizione tra uomo e natura, suggerisce che Teika avrebbe forse letto la poesia isolandola dalla contestualizzazione in prosa. A sostegno di questa idea, cita alcuni componimenti del *Tsurayuki shū* composti dal poeta per decorare dei paraventi (dunque, *daiei uta*), per esempio il seguente (*Tsurayuki shū* n. 222): *Furusato o / kyō kitemireba / adanaredo / hana no iro nomi / mukashi narikeri* (Yoshikai, 1993, p. 117)¹⁰⁵.

Il significato della parola *furusato* che chiude il *kami no ku* è oggetto di dibattito: tradizionalmente è stata interpretata come facente riferimento ad un luogo che il poeta aveva caro e frequentava da lungo tempo, sulla base delle informazioni fornite dal *kotobagaki*; tuttavia, è stata anche avanzata l'ipotesi che possa trattarsi dell'antica capitale di Nara (Itoi; Yoshida, 1989, p. 129), che abbiamo già visto indicata con il termine *furusato* (si veda il commento della poesia n. 31). Effettivamente,

¹⁰⁴ Al di sotto degli alberi / da cui cadono i fiori / non è freddo il vento / e porta una neve / sconosciuta al cielo (SKTHI, 1985, p. 66).

¹⁰⁵ Al paese natio / oggi ho fatto ritorno. / Pur effimero, / solo il colore dei fiori / è identico al passato (SKTHI, 1987, p. 62).

sebbene l'introduzione affermi che Tsurayuki si stesse recando in pellegrinaggio ad Hatsuse, da nessuna parte si dice che il luogo dove alloggiava fosse il villaggio stesso. Inoltre, come nota Yoshikai, non vi sono altre fonti che evidenzino frequenti pellegrinaggi di Tsurayuki ad Hatsuse¹⁰⁶; d'altra parte, sottolinea lo studioso, è lo stesso *Kokinshū* a offrirci testimonianza del fatto che Nara fosse punto di sosta lungo il percorso verso il tempio di Hatsuse (Yoshikai, 2011b, pp. 131-132)¹⁰⁷, come si vede dal seguente componimento (*Kokinshū* n. 986), il cui *kotobagaki* riporta: *Recitato quando sostò presso l'antica capitale di Nara mentre si recava in pellegrinaggio al tempio di Hatsuse.*

*Hito furusu / sato o itoite / koshikadomo / Nara no miyako mo / uki na narikeri*¹⁰⁸.

Alcune fonti sulla vita di Tsurayuki affermano, peraltro, che Hatsuse sia il luogo in cui il poeta sarebbe nato e cresciuto (si veda Yoshikai, 1993, p. 118). La nascita di simili storie, certamente dovuta alla scarsità di informazioni attendibili di cui disponiamo, contribuisce a dare ai versi un sapore di *monogatari* che li rendono particolarmente indicati come *daihyōka* dell'autore (p. 118).

¹⁰⁶ Oggi la località è parte della città di Sakurai, nella prefettura di Nara.

¹⁰⁷ Katagiri (1999, p. 374) sembra invece attribuire scarsa rilevanza alla prossimità fra Hatsuse e Nara nel caso dell'interpretazione di questi versi.

¹⁰⁸ Lasciato il villaggio / dimentico degli uomini, / son giunta, eppure / anche Nara, antica capitale, / porta un nome odioso (Ozawa, 1989, pp. 366-367).

4.5 Altre poesie

n. 14 *Kawara no sadaijin*

Michinoku no / shinobu moizuri / tare yue ni / midaresomenishi / ware naranaku ni.

(Sasaki, 1992, p. 368)

Come intricati motivi / della tintura di Shinobu / nel Michinoku /per chi mai son così in subbuglio
/ se non è per causa mia?

Minamoto no Tōru, che nello *Hyakunin isshu* viene registrato con l'appellativo di “ministro della sinistra di Kawara” (Kawara no sadaijin), deve tale nome alla villa Kawarain, lungo il sesto viale (*rokujō*) della capitale, da lui fatta edificare¹⁰⁹. Come poeta non è molto accreditato, con sole quattro poesie nelle antologie imperiali. Tuttavia, vi sono svariati *honkadori* di Teika su questi versi, per esempio (*Shūigusō* n. 2130): *Kasugano no / kasumi no koromo / yamakaze ni / shinobu moizuri / midarete zo yuku*¹¹⁰.

Un primo problema legato a questi versi nasce dall'espressione *shinobu moizuri* del secondo verso, che qui compare per la prima volta (Yoshikai, 2012, p. 52): tradizionalmente si è pensato che facesse riferimento alla *shinobugusa*, un tipo di felce utilizzata per la tintura detta *moizuri*, spesso associata alle poesie che rispecchiano fasi iniziali di un rapporto d'amore per via del rimando al verbo *shinobu*, che indica un sentimento tenuto nascosto; con il *Toshiyori zuinō* (Essenziali di poesia di Toshiyori, ca. 1113) subentra poi l'interpretazione che lega il verso al distretto di Shinobu (nei pressi dell'odierna Fukushima) e, stando al *Kenchū mikkan*, Teika avrebbe appoggiato questa lettura (Inoue, 1998, p. 130).

¹⁰⁹ Essa è anche teatro degli accadimenti narrati nel *dan* 81 dello *Ise monogatari* e la soggetto della poesia n. 47 dello *Hyakunin isshu*, composta dal monaco Egyō (date ignote). Nel *Konjaku monogatari* si dice, inoltre, che Tōru facesse trasportare acqua dal mare di Naniwa ogni giorno per riprodurre lo scenario delle fornaci del Tōhoku in cui veniva prodotto il sale attraverso l'essiccamento delle alghe. Pare che allora la provincia del Michinoku fosse guardata come esempio di buon funzionamento del sistema *ritsuryō*, forse proprio per merito delle attività di Minamoto no Tōru (Inoue, 2004, pp. 47-48).

¹¹⁰ La veste di foschia / dei campi di Kasuga / al vento di montagna / va sfilacciandosi simile / a intricati motivi della tintura di Shinobu (SKTHI, 1987, p. 816).

Un secondo nodo riguarda il quarto verso: se ne trovano infatti due versioni, *midare somenishi* e *midaren to omou*. La seconda lezione è quella proposta dal *Kokinshū*, o perlomeno, da tutti i suoi manoscritti che si possano far risalire al ramo di quello di Teika. Allo stesso modo, lo *Hyakunin shūka*, lo *Hachidaishō* e il *Godai kan'yō* presentano questa variante; d'altro canto, lo *Ise monogatari*, il *Kokinrokujō*, il *Toshiyori zuinō* e il *Koraifūteishō* riportano *midare somenishi*: Yoshikai (1993, pp.56-57), ipotizza che possa trattarsi di una revisione da parte di Teika avvenuta nella transizione dallo *Hyakunin shūka* allo *Hyakunin isshu*¹¹¹: il componimento è inserito nel quarto *maki* dedicato alle poesie d'amore e rispecchia, dunque, una fase tarda dell'ideale decorso di una relazione¹¹²; dal momento che, stando al *Kaikanshō*, la forma verbale *some* 染め richiama per omofonia 初め, che ha il significato di “inizio”, non è adatta a una simile collocazione, motivo per il quale Teika potrebbe aver scelto di inserire nel suo manoscritto del *Kokinshū* la variante *midaren to omou*, che non genera questa incongruenza.

Nello *Ise monogatari* questa poesia viene ripresa attraverso il componimento *Kasugano no / wakamurasaki no / surigoromo / shinobu no midare / kagiri shirarezu*¹¹³, riferito, invece, ad una fase iniziale della vicenda amorosa. Tuttavia anche i principali manoscritti dello *Ise monogatari* si devono a Teika, perciò non è impossibile che siano state apportate correzioni successive. Peraltro, nello *Hachidaishō* Teika colloca il componimento nel primo *maki* delle poesie d'amore, sovvertendo quindi il posizionamento visto nel *Kokinshū* e, di conseguenza, l'interpretazione dei versi. Come suggerisce Yoshikai (1993, pp. 57-58), possiamo quindi vedere riflesso il processo che ha, probabilmente, portato Teika a distanziarsi dal *Kokinshū*, la cui interpretazione è invece accolta nello *Hyakunin shūka*, probabilmente nel tentativo di ricreare un'atmosfera da *Ise monogatari* anche nello *Hyakunin isshu*. L'utilizzo dell'immagine di una regione così lontana come il Michinoku deve, inoltre, aver esercitato un certo fascino sui nobili di Heiankyō (Inoue, 2004, p. 48).

n. 15 **Kōkō tennō**

Kimi ga tame / haru no no ni idete / wakana tsumu / wa ga koromode ni / yuki wa furitsutsu.

(Sasaki, 1992, p. 368)

¹¹¹ Anche lo Ihon *Hyakunin isshu* riporta la variante *midare somenishi*.

¹¹² In questo caso, il poeta, accusato di infedeltà, si giustifica con l'amata.

¹¹³ Come intricati motivi / delle vesti tinte col giovane migliarino / di Kasugano / a Shinobu, il mio tumulto / non conosce limiti (*Ise monogatari dan 1*, Katagiri et al., 1989, p. 133).

Per te / vado fra i campi primaverili / e colgo le giovani erbe. / Sulle maniche della mia veste / cade incessante la neve.

Questa poesia (*Kokinshū* n. 21) dell'imperatore (*tennō*) Kōkō si trova anche nello *Shinsen waka*, nel *Kokinrokujō* e nello *Shinsen rōeishū* 新撰朗詠集 (Raccolta di poesie da intonare, nuova selezione, tardo periodo Heian), tuttavia Kintō e Shunzei la ignorano (il sovrano non compare neppure nel *Sanjūrokuninsen*). Dal canto suo, Teika inserisce questi versi nello *Hachidaishō*, nello *Shūka daitai*, *Shūkatei dairyaku* e *Godai kan'yō*. Tra i suoi componimenti (*Shūigusō* n. 1106) abbiamo poi il seguente *honkadori*: *Ta ga tame to / mada asa shimo no / kenu ga ue ni / sode furahaete / wakana tsumuran*¹¹⁴.

Il *kotobagaki* presente nell'antologia imperiale recita: *un componimento dell'imperatore dell'era Ninna inviato, al tempo in cui era ancora principe, ad una persona insieme ad un dono di giovani erbe* (Ozawa, 1989, p. 69). Sull'identità del *kimi* (tu) del primo verso sono state fatte diverse ipotesi, anche perché si tratta di una forma inusuale da parte di un sovrano (*kimi* ha anche il significato di “signore”): si è pensato potesse indicare l'imperatore Yōzei (869-949, r. 876-884), ma anche alla possibilità che si riferisca a un'amante¹¹⁵. Secondo Inoue, il fatto che si tratti di una giornata di neve rafforza la sincerità dei sentimenti espressi (Inoue, 2004, p. 49). Yoshikai sottolinea che raccogliere le erbe era compito delle donne e suggerisce che potrebbe trattarsi di un componimento recitato dal punto di vista femminile (Yoshikai, 1993, p. 60). Le giovani erbe (*wakana*) venivano offerte e mangiate durante un rituale di buon auspicio all'inizio dell'anno. La poesia è stata quindi spesso interpretata in chiave metaforica a suggerire l'idea di un sovrano empatico nei confronti del soggetto (cioè, il destinatario) dei versi (Mostow, 2001, p. 187).

Nell'immagine dell'imperatore che raccoglie le erbe è possibile anche riflettere la vicenda personale del sovrano, il quale salì al trono in età molto avanzata, esclusivamente grazie all'improvvisa abdicazione (o deposizione) di Yōzei. Visto il ruolo fondamentale giocato da Fujiwara no Motozane, padre della consorte di Kōkō, nell'avvicendamento politico, Yoshikai ipotizza che *kimi* possa essere stato identificato proprio in lui, sebbene sia improbabile che Teika abbia interpretato così a fondo i versi (Yoshikai, 1993, p. 61).

¹¹⁴ Per chi mai / quando ancora indugia / la brina mattutina / raccoglierà le giovani erbe / facendo ondeggiare le maniche? (SKTHI, 1971, p. 799).

¹¹⁵ Si noti che quest'ultima interpretazione non trova alcun riscontro nelle rappresentazioni della poesia (Mostow, 2001, pp. 187-188).

n. 16 *Chūnagon* Yukihiro

Tachiwakare / inaba no yama no / mine ni ouru / matsu to shi kikaba / ima kaerikon.

(Sasaki, 1992, p. 369)

Anche se ora parto / per i monti di Inaba / ricoperti di pini / se udirò che mi aspetti / tornerò immediatamente.

Questa poesia di Ariwara no Yukihiro (818-893), indicato con il titolo di “consigliere di mezzo”, compare, oltre che nel *Kokinshū* (n. 365), anche nello *Shinsen waka*, nel *Kokinrokujō* e nel *Koraifūteishō*. Tuttavia, è con Teika che il componimento ottiene maggior apprezzamento. Egli infatti lo inserisce in molte sue antologie e lo cita attraverso alcuni propri versi (Yoshikai, 1993, p. 63), per esempio (*Shūigusō* n. 2547, *Shinkokinshū* n. 2680): *Wasurenan / matsu to na tsuge so / nakanaka ni / Inaba no yama no / mine no akikaze*¹¹⁶.

Il componimento è imperniato sul *kakekotoba* costituito dalla parola *matsu* (“pino”, ma anche “aspettare”), il quale lega insieme il *jokotoba* iniziale (che abbraccia tutto il *kami no ku*) e i due versi finali. Nello *Ōeishō* viene detto che il verso *ima kaerikomu* è espressione di *yūgen* (cit. in Yoshikai, 1993, p. 63).

A proposito del monte Inaba vi sono due interpretazioni: secondo lo *Yūsaishō*, potrebbe riferirsi sia ai monti dell'omonima provincia, sia ai monti della provincia di Mino. Pare che Sōgi (1421-1502) fosse a favore della seconda possibilità, mentre Hosokawa Yūsai stesso si schiera dalla parte opposta (cit. in p. 64). Poiché sappiamo che nell'885 Yukihiro fu designato governatore della provincia di Inaba, oggi si tende a pensare che i monti qui citati siano quelli di questa località. Kagawa Kageki propone che si tratti, nello specifico, di un monte detto Inabayama, ma pare che Teika, assumendo che lo *utamakura* fosse riferito alla provincia di Inaba, non abbia dato peso a quale specifica montagna fosse chiamata in causa, quanto meno stando al *Kenchū mikkan* (cit. in pp. 64-65)¹¹⁷.

¹¹⁶ Voglio dimenticare! / non dirmi / che mi attendono / o vento autunnale dei picchi / dei monti di Inaba (SKTHI, 1987, p. 825).

¹¹⁷ Si noti che il nome della provincia e quello del monte sono scritti con caratteri differenti, rispettivamente 因幡 e 稻羽.

La critica si divide anche sul fatto che il componimento possa essere stato scritto come saluto al momento della partenza per il periodo di governatorato a Inaba o al termine dello stesso¹¹⁸. La prima possibilità appare più probabile, poiché sarebbe strano che l'autore menzioni esplicitamente il nome di Inaba rivolgendosi alla gente del luogo, mentre è più adatto come *utamakura* se pensato per essere udito o letto da abitanti della capitale; inoltre, questo permetterebbe anche un secondo *kakekotoba* con il verbo *inu* (andar via), senza contare che l'onere dell'incarico ricevuto avrebbe effettivamente reso difficile per l'autore ritornare a corte, enfatizzando così la tristezza dell'addio. Yukihiro fu, per altro, esiliato a Suma ed è possibile che Teika abbia considerato un componimento del genere, intriso d'ansia e solitudine, particolarmente adatto a rispecchiare la vita stessa del suo autore (p. 65). Vi sono diverse teorie anche riguardo il destinatario dei versi: secondo Keichū, si tratterebbe della consorte o di un'amante lasciata alla capitale; lo *Yonezawashō*, suggerisce, invece, che possa essere la madre del poeta; infine, non è da escludere che si tratti di un amico andato a congedarsi al momento della partenza (Yoshikai, 2012, p. 59)¹¹⁹. Tutte le interpretazioni sono state accolte dai numerosi illustratori che hanno rappresentato la scena di questo componimento nel corso dei secoli (Mostow, 2001, p. 191), perciò le raffigurazioni non possono aiutarci a dissipare i dubbi.

¹¹⁸ I commentari antichi propendono per la seconda ipotesi, mentre la prima emerge a partire da Kamo no Mabuchi (p. 65).

¹¹⁹ Inoue (2004, p. 103) sostiene che si tratti non di una sola persona ma di tutti coloro che si sarebbero radunati ad assistere all'avvenimento.

CONCLUSIONI

Come abbiamo visto nel corso di questa ricerca, il problema della collocazione rispetto alla tradizione poetica era particolarmente sentito da Teika (1162-1241) e i suoi contemporanei, una tradizione codificata in special modo all'interno delle antologie imperiali, in particolare il *Kokinwakashū* (*Raccolta di poesie giapponesi antiche e moderne*, ca. 905). Ci si è dunque domandati che cosa il noto poeta abbia ricercato all'interno di essa, o meglio delle sue poesie, nel momento in cui ha dovuto redigere lo *Hyakunin isshu* (*Una poesia ciascuno da cento poeti*, 1235).

Per cercare di far luce su questo interrogativo abbiamo innanzitutto analizzato i dati in nostro possesso e le fonti attraverso cui sia possibile trarre informazioni sulla breve antologia, dalle più antiche copie rimasteci e dai commentari al testo, alle notizie che ci arrivano dallo stesso Teika e dal suo diario, alquanto scarse, forse perché si tratta di un'opera dal carattere marcatamente privato e dunque non degna di eccessiva attenzione. La mancanza di manoscritti è controbilanciata da una smisurata produzione di commentari a partire dal periodo Muromachi (1336-1373) a testimonianza della grande fortuna conosciuta dall'opera, che raggiunse l'apice durante il periodo Edo (1600-1867). Le fonti sono risultate talvolta contrastanti, anche a causa delle lotte per l'autorità letteraria fra i discendenti di Tameie (1198-1275), figlio di Teika, facenti capo alle famiglie Nijō e Reizei, originatesi dalla Mikohidari: di conseguenza permangono tuttora aspetti oscuri relativamente alla genesi della centuria, tuttavia è oggi comunemente accettata l'idea che Teika ne sia stato il selettore e Utsunomiya no Yoritsuna (1172-1259) il committente.

A seguire abbiamo esaminato la struttura interna dello *Hyakunin isshu* nel suo complesso, in particolare rispetto ai più autorevoli modelli di *hyakushu uta* e *shūkasen* e concentrando comunque l'attenzione verso le poesie del *Kokinshū*: quello che è emerso è innanzitutto una certa difficoltà a classificare l'opera di Teika secondo uno o l'altro formato, data la sua natura composita e fortemente “storicizzata”, nel senso che sia l'arco di tempo della storia letteraria giapponese abbracciato, di circa quattro secoli, sia l'arrangiamento dei vari componimenti, e di conseguenza dei poeti, all'interno della raccolta, che segue un ordine a grandi linee cronologico, ne fanno una cristallizzazione del vasto panorama poetico dal periodo Nara (710-784) al primo periodo Kamakura (1186-1333). Se è vero che il rapporto con la tradizione è uno dei cardini attorno a cui ruota la produzione (meta)letteraria del periodo dello *Shinkokinshū* (*Nuova raccolta di poesie giapponesi antiche e moderne*, ca. 1205), allora la dimensione storica dell'antologia va presa attentamente in esame nella sua totalità al fine di poterne analizzare una parte. Proprio questa estesa prospettiva storica ha permesso che lo *Hyakunin*

isshu fosse utilizzato per molto tempo, e per certi versi tutt'oggi, come materiale didattico introduttivo alla letteratura e alla lingua classiche per i giovani, e ancor di più le giovani, giapponesi.

Infine, nell'ultima sezione di questo elaborato, attraverso traduzione e commento delle ventiquattro poesie della centuria che Teika ha estrapolato dalla prima antologia su commissione imperiale, ne abbiamo esaminato le singole peculiarità, scegliendo, tuttavia, di presentarle non nell'ordine numerico deciso dal compilatore, bensì per raggruppamenti “tematici”. Se, da una parte, questo ha disperso quella macrostruttura storica di cui si è parlato sopra, comunque messa ampiamente in luce nel terzo capitolo, dall'altra ci ha consentito di visualizzare più chiaramente gli elementi in comune fra le varie poesie e dunque le possibili linee guida seguite da Teika nel processo di selezione, scopo ultimo di questa tesi. Fra queste, di particolare interesse è l'apparente attenzione di Teika per componimenti contenenti espressioni non comuni (*hikago*, “lessico non poetico”) o utilizzate con sfumature inusuali; non meno degno di nota è il trattamento che egli riserva al *Kokinshū* nella selezione delle tematiche delle varie poesie: se nella raccolta abbiamo complessivamente quarantatré componimenti d'amore, soltanto quattro derivano dal *Kokinshū*, ancorché ve ne siano alcuni leggibili alla luce di un sottotesto sentimentale, comunque non sempre certo: mi pare altresì rilevante che nel caso delle poesie n. 18 e 21 si tratti di *daiei uta*, composizioni su tema fisso, mentre la mancanza di informazioni sulla circostanza che riguarda la poesia n. 30 non permette di prendere una posizione certa sulla questione; la poesia n. 14, che compare per la prima volta nello *Ise monogatari* (Rconti di Ise, fine IX secolo), è comunque legata ad un'opera letteraria e dunque, almeno in parte, fittizia. In ogni caso il rimando al celebre *uta monogatari* colloca il componimento in una dimensione idealizzata. I versi d'amore scelti dal *Kokinshū* rientrano, apparentemente, in un immaginario rarefatto e non reale.

D'altro canto, molto più spazio è stato concesso ai componimenti a tema stagionale, sebbene le immagini a esse associate non siano necessariamente le più comuni nella tradizione poetica nipponica. Tuttavia, anche in questo caso, il *Kokinshū* pare aver ricevuto un trattamento per certi versi in controtendenza rispetto dell'antologia, poiché la netta preferenza che Teika riserva all'autunno, pur messa in luce e marcata dal punto di vista tematico, diventa comunque numericamente meno evidente fra le poesie che sceglie dalla prima antologia imperiale, specialmente rispetto alla primavera. È interessante evidenziare che in alcuni casi, per esempio le poesie n. 9 e 18, il compilatore abbia selezionato i componimenti allontanandosi da quelle che sono le tendenze stilistiche che caratterizzano i corrispettivi autori: se Ono no Komachi (attiva verso la metà del IX secolo) è tradizionalmente legata alla poesia d'amore, nello *Hyakunin isshu* ne troviamo una stagionale, l'unica fra le sue nel *Kokinshū*; se Fujiwara no Toshiyuki (prima metà del X secolo) è più noto per i suoi versi autunnali, Teika scarta la poesia d'apertura del quarto *maki* della prima antologia imperiale in favore di una poesia d'amore. Condiviso con il resto della raccolta è, invece, un generale sostrato buddhista,

particolarmente nell'enfasi su tematiche quali il *mujō*, la caducità delle cose del mondo, e in generale lo scorrere inesorabile del tempo. È stata, infatti, notata per alcune poesie l'insistenza sulla parola *mukashi* (passato) e diversi componimenti dipingono, più o meno direttamente, la figura del poeta anziano che rievoca un tempo lontano. Questo tipo di sensibilità doveva essere ormai connaturato in Teika, entrato a vita religiosa e ormai molto avanti con gli anni.

Va peraltro evidenziato come sia emersa la tendenza di Teika ad allontanarsi senza troppi scrupoli dall'interpretazione che di queste poesie si dà tradizionalmente quando le si legge in quanto parte della prima antologia imperiale. È fondamentale tenere conto di simili discrepanze nel momento in cui ci si avvicina allo *Hyakunin isshu* come antologia autonoma e si cerca di guardarla per come il suo autore l'ha pensata.

Naturalmente, quanto qui riportato è strettamente attinente a una sola parte della raccolta, per cui future ricerche potranno metterne in luce nuove sfumature e sfaccettature. Altre indagini sulle poesie tratte da ogni singola antologia imperiale, potrebbero aiutarci a ricostruire lo sguardo di Teika su ognuna di esse, non solo per ciò che concerne l'autorevolezza attribuita a ciascuna, già evidente nelle proporzioni numeriche fra i componimenti, ma anche e soprattutto per quanto riguarda la distribuzione delle tematiche: a questo proposito, un confronto con la sistematizzazione che Teika dà di queste poesie all'interno di altri *shūkasen*, che è stato proposto anche qui quando rilevante, può rivelare eventuali slittamenti nella lettura dei versi, dal momento che l'organizzazione dei *maki* segue generalmente un decorso ben preciso (dalle fasi iniziali della primavera alla fine dell'inverno per le stagioni, o attraverso tutto lo sviluppo di una relazione per le poesie d'amore).

Anche studi più incentrati su aspetti lessicali o grammaticali, come quelli avviati da Yoshikai, Itoi e Yoshida, sono ancora relativamente inesplorati e possono offrire stimolanti spunti di riflessione nell'analisi della coscienza poetica di Teika. Nel corso di questa ricerca abbiamo inoltre rilevato diversi casi di espressioni entrate in auge proprio a partire dal componimento dello *Hyakunin isshu*: un'indagine inversa, mirante a evidenziare l'influenza della centuria sulla produzione poetica successiva, da condurre attraverso l'analisi degli *honkadōri* e dell'incidenza di certe forme lessicali potrebbe essere utile a chiarire meglio la posizione dello *Hyakunin isshu* nel canone poetico nipponico. La natura poliedrica dell'antologia continua a sfidare gli studiosi dal almeno sei secoli a questa parte e l'impressione è che, nonostante tutto, vi siano ancora vie da esplorare fino in fondo.

BIBLIOGRAFIA GENERALE

ARIYOSHI Tamotsu, 2013, “Hyakunin issu no miryoku: koi uta o shujiku toshite”, *Yuriika*, 44, 16, pp. 8-15.

BIALOCK, David, 1994, “Voice, Text, and The Question of Poetic Borrowing in Late Classical Japanese Poetry”, *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 54, 1, pp. 181-231.

BROWER, Robert, 1972, ““Ex-Emperor Go-Toba's Secret Teachings”: Go-Toba no in Gokuden”, *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 32, pp. 5-70.

BROWER, Robert, 1976, “Fujiwara Teika's *Hundred-Poem Sequence of the Shōji Era* (Part 1)”, *Monumenta Nipponica*, 31, 3, pp. 223-249.

BUNDY, Roselee, 1990, “Poetic Apprenticeship: Fujiwara Teika's Shogaku Hyakushu”, *Monumenta Nipponica*, 45, 2, pp. 157-188.

GERLINI, Edoardo (a cura di), 2015, *Sugawara no Michizane: Poesie scelte*, in “Collana di studi giapponesi Il canto”, Roma, Aracne.

GOMI Fumihiko, 2013, “Hyakunin issu ni miru waka no chikara: Hyakunin issu ni miru rekishiteki ichi”, *Yuriika*, 44, 16, pp. 101-105.

HUEY, Robert, 1990, “The Medievalization of Poetic Practice”, *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 50, 2, pp. 651-668.

HUEY, Robert, 2012 (prima ed. 2002), *The Making of Shinkokinshū*, Cambridge (Massachusetts); Londra, Harvard University Asia Center; Harvard University Press.

INOUE Muneo, 2004, *Hyakunin issu: ōchō waka kara chūsei waka e*, Tōkyō, Kasama Shoin.

ITO, Setsuko, 1982, “The Muse in Competition: Uta-awase through the Ages”, *Monumenta Nipponica*, 37, 2, pp. 201-222.

ITOI Michihiro (a cura di), 1998, *Ogura hyakunin issu o manabu hito no tame ni*, Kyōto, Sekai Shisōsha.

ITOI Michihiro; YOSHIDA Kiwamu (a cura di), 1989, *Ogura hyakunin issu no gengo kūkan: waka hyōgenshiron no kōzō*, “Sekai shisō seminar”, Kyōto, Sekai Shisōsha.

- KANEKICHI Nobuyuki; NAGOYA Akira, 2013, “Ogura shikishi to Hyakunin isshu: Fujiwara no Teika no nazo ni semaru”, *Yuriika*, 44, 16, pp. 137-151.
- KATAGIRI Yōichi, 1999, *Utamakura utakotoba jiten zōteiban*, Tōkyō, Kasama Shoin.
- KATAGIRI Yōichi; FUKUI Teisuke; SHIMIZU Yoshiko; TAKAHASHI Shoji, 1989 (prima ed. 1972), *Taketori monogatari; Ise monogatari; Yamato monogatari; Heichū monogatari*, in “Nihon koten bungaku zenshū”, vol. 8, Tōkyō, Shōkagukan.
- KOJIMA Noriyuki; KINOSHITA Masatoshi; SATAKE Akihiro, 1989 (prima ed. 1972), *Man'yōshū 2*, in “Nihon koten bungaku zenshū”, vol. 3, Tōkyō, Shōkagukan.
- MATSUMURA Seiichi; KIMURA Masanori, IMUTA Tsunehisa, 1989 (prima ed. 1973), *Tosa nikki; Kagerō nikki*, in “Nihon koten bungaku zenshū”, vol. 9, Tōkyō, Shōkagukan.
- McCULLOUGH, Helen Craig, 1985, *Brocade by night: “Kokin wakashū” and the court style in Japanese classical poetry*, Stanford, Stanford University Press.
- MINEMURA Fumito, 1989 (prima ed. 1974), *Shinkokinwakashū*, in “Nihon koten bungaku zenshū”, vol. 26, Tōkyō, Shōkagukan.
- MOSTOW, Joshua, 1992, “Painted Poems, Forgotten Words. Poem-Pictures and Classical Japanese Literature”, *Monumenta Nipponica*, 47, 3, pp. 323-346.
- MOSTOW, Joshua, 2001 (prima ed. 1996), *Pictures of the Heart: The Hyakunin Isshu in Word and Image*, Honolulu, University of Hawai'i Press.
- MUCCIOLI, Marcello, 1950, *La centuria poetica (Hyaku-nin Is-shu)*, Firenze, Sansoni.
- MURAO Seiichi, 2011, *Fujiwara Teika*, “Collection nihon kajinsen”, 011, Tōkyō, Kasama Shoin.
- NAKANO Masako, 2014 (prima ed. 2011), *Ariwara no Narihira*, “Collection nihon kajinsen”, vol. 004, Tōkyō, Kasama Shoin.
- ORSI, Maria Teresa (a cura di), 2015 (prima ed. 2012), *La storia di Genji*, Torino, Einaudi.
- ŌTSUKA Eiko, 2011, *Ono no Komachi*, “Collection nihon kajinsen”, 003, Tōkyō, Kasama Shoin.
- OZAWA Masao, 1989 (prima ed. 1971), *Kokinwakashū*, in “Nihon koten bungaku zenshū”, 7, Tōkyō, Shogakukan.
- ROYSTON, Clifton, 1968, “The Poetic Ideals of Fujiwara Shunzei”, *The Journal-Newsletter of the Association of Teachers of Japanese*, 5, 2, pp. 1-8.

- RUPERTI, Bonaventura, 1996, “La poetica della citazione nella trattatistica dello *waka*: lo *honkadōri* dalle origini a Teika”, *Asiatica Venetiana*, 1, pp. 141-160.
- RUPERTI, Bonaventura, 1997, “Alcune considerazioni sullo *honkadōri* nella poetica di Fujiwara no Shunzei e Fujiwara no Teika”, *Asiatica Venetiana*, 2, pp. 161-176.
- SAGIYAMA Ikuko (a cura di), 2000, *Kokin Waka shū: Raccolta di poesie giapponesi antiche e moderne*, Milano, Ariele.
- SASAKI Nobutsuna (a cura di), 1990 (prima ed. 1956), *Nihon kagaku taikai*, in “Nihon kagaku taikai” vol. 2, Tōkyō, Kazama Shobō.
- SASAKI Nobutsuna (a cura di), 1991 (prima ed. 1958), *Nihon kagaku taikai*, in “Nihon kagaku taikai” vol. 1, Tōkyō, Kazama Shobō.
- SASAKI Nobutsuna (a cura di), 1992 (prima ed. 1956), *Nihon kagaku taikai*, in “Nihon kagaku taikai”, vol. 3, Tōkyō, Kazama Shobō.
- SHINPEN KOKKA TAIKAN HENSHŪ IINKAI (a cura di), 1985 (prima ed. 1983), *Shinpen kokka taikan: chokuseshū hen kashū*, in “Shinpen kokka taikan”, vol. 1, Tōkyō, Kadokawa Shoten.
- SHINPEN KOKKA TAIKAN HENSHŪ IINKAI (a cura di), 1986, *Shinpen kokka taikan: shikashū hen II kashū*, in “Shinpen kokka taikan”, vol. 4, Tōkyō, Kadokawa Shoten.
- SHINPEN KOKKA TAIKAN HENSHŪ IINKAI (a cura di), 1987a (prima ed. 1985), *Shinpen kokka taikan: shikashū hen I kashū*, in “Shinpen kokka taikan”, vol. 3, Tōkyō, Kadokawa Shoten.
- SHINPEN KOKKA TAIKAN HENSHŪ IINKAI (a cura di), 1987b, *Shinpen kokka taikan: Utaawase hen; kagakusho; monogatari; nikki nado shurokuka hen kashū*, in “Shinpen kokka taikan”, vol. 5, Tōkyō, Kadokawa Shoten.
- SHIRANE, Haruo, 1990, “Lyricism and Intertextuality: An Approach to Shunzei's Poetics”, *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 50, 1, pp. 71-85.
- SHIRANE, Haruo; SUZUKI, Tomi; LURIE, David, 2016, *The Cambridge History of Japanese Literature*, Cambridge University Press.
- SMITS, Ivo, 1998, “The Poet and the Politician. Teika and the Compilation of the Shinchokusenshu”, *Monumenta Nipponica*, 53, 4, pp. 427-472.
- SMITS, Ivo, 2004, “Teika and the Others: Poetics, Poetry, and Politics in Early Medieval Japan”, *Monumenta Nipponica*, 59, 3, pp. 359-389.

- STONEMAN, Jack, 2008, “So Deep in the Mountains: Saigyō's *Yama fukami* Poems and Reclusion in Medieval Japanese Poetry”, *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 68, 2, pp. 33-75.
- TAKAHASHI Mutsuo, 2013, “Ōchō no haka: hyakunin issu no kōzō”, *Yuriika*, 44, 16, pp. 152-158.
- TANAKA Noboru, 2011, *Ki no Tsurayuki*, “Collection nihon kajinsen”, 005, Tōkyō, Kasama Shoin.
- TANI Tomoko, 2013, “Hyakunin issu no miryoku”, *Yuriika*, 44, 16, pp. 106-115.
- WATANABE Yasuaki, 2013, “Hyakunin issu senka no nazo”, *Yuriika*, 44, 16, pp. 81-90.
- YOSHIKAI Naoto, 1993, *Hyakunin issu no shinkōsatsu: Teika no senka ishiki o saguru*, in “Sekai shisō seminar”, Kyōto, Sekai Shisōsha.
- YOSHIKAI Naoto, 2011a, *Dare mo shiranakatta Hyakunin issu*, Tōkyō, Chikuma Shobō.
- YOSHIKAI Naoto, 2011b, *Hyakunin issu o yominaosu: hidentōteki hyōgen ni chūmoku shite*, in “Shintensha sensho”, 41, Tōkyō, Shintensha.
- YOSHIKAI Naoto, 2012, *Hyakunin issu de yomitoku Heian jidai*, in “Kadokawa Sensho”, 516, Tōkyō, Kadokawa.
- YOSHIKAI Naoto, 2016, *Hyakunin issu no shōtai*, Tōkyō, Kadokawa Sophia Bunko.
- ZANOTTI, Pierantonio, 2006, *Il ponte sospeso dei sogni: 46 poesie dallo Shinkokinshū*, Milano, Ariele.
- ZANOTTI, Pierantonio, 2012, *Introduzione alla storia della poesia giapponese: dalle origini all'Ottocento*, Venezia, Marsilio.