

Università Ca' Foscari Venezia

Dottorato di ricerca in Studi sull'Asia orientale  
Scuola di dottorato in Lingue, Culture e Società 23° ciclo  
(A.A 2007/8 – 2009/10)

***Uno studio comparato sulla poesia in giapponese e in cinese nel  
Giappone del periodo Heian  
Il caso di Sugawara no Michizane e Ōe no Chisato***

Settore scientifico disciplinare di afferenza: L-OR/22  
Tesi di dottorato di Edoardo Gerlini, matricola 955516

**Direttore della Scuola di dottorato**

**Prof. Rosella Mamoli Zorzi**

**Tutore del dottorando**

**Prof. Bonaventura Ruperti**

## Sommario

Introduzione .....	7
Piano dell'opera .....	9
Avvertenze e convenzioni .....	12
Ringraziamenti .....	12
Parte I La letteratura del periodo Heian fino al X secolo .....	14
Capitolo I – Il primo periodo Heian .....	14
1. Quadro storico fino all'era Jōwa .....	14
1.1 Il nuovo corso nei regni di Saga e Junna .....	14
1.2 Il sistema <i>ritsuryō</i> e la struttura dello stato Heian. ....	15
1.3 Fare carriera a corte. La divisione in ranghi del periodo Heian. ....	16
1.4 Il <i>Daigakuryō</i> e gli esami statali .....	18
1.5 Differenze col modello cinese .....	19
1.6 Il periodo Heian e il <i>monjō hakase</i> .....	20
2. La letteratura dell'epoca buia dello stile nazionale .....	21
2.1 Premessa .....	21
2.2 Precisazioni sul termine .....	21
2.3 Le raccolte imperiali di <i>kanshi</i> delle ere Kōnin e Tenchō .....	23
2.4 La “letteratura per il governo del paese” e l'armonia tra sovrano e ministri .....	24
2.5 Il fallimento del <i>kunjinshōwa</i> in Giappone .....	26
Capitolo II – La seconda metà del IX secolo .....	27
1. I cambiamenti dell'era Jōwa .....	27
1.1 Quadro storico .....	27
1.2 L'incidente Jōwa .....	27
1.3 Il cambio generazionale .....	28
1.4 Il <i>Baishi wenji</i> in Giappone .....	29
2. La letteratura post-Jōwa .....	31
2.1 Verso il “nuovo stile” .....	31
2.2 Shimada no Tadaomi .....	32
2.3 Ki no Haseo .....	33
2.4 Miyako no Yoshika .....	34
Parte II Sugawara no Michizane .....	37
Capitolo III - Introduzione .....	38
1. Premessa .....	38
1.1 L'importanza di Michizane .....	38
1.2 La letteratura come specchio della storia .....	40
2. Le opere .....	41
2.1 il <i>Kanke bunsō</i> e <i>Kanke kōshū</i> .....	41
2.2 Michizane come storiografo .....	45
2.3 Lo <i>Shinsen Man'yōshū</i> .....	46
2.4 Michizane e il <i>waka</i> .....	47
Capitolo IV - La vita di Sugawara no Michizane .....	50
1. I Sugawara prima di Michizane .....	50
1.1 Una famiglia di letterati .....	50
1.2 Le origini della famiglia Sugawara .....	51

1.3 Sugawara no Kiyogimi.....	53
1.4 Sugawara no Koreyoshi.....	55
2. Michizane studente e i primi incarichi.....	57
2.1 La nascita di un poeta.....	57
2.2 Il consolidamento dello stile.....	60
2.3 Lo studente Michizane.....	61
2.4 La cetra.....	62
2.5 Il “poeta inutile”.....	63
3. La carriera da funzionario.....	64
3.1 Gli inizi.....	64
3.2 Le poesie di un funzionario della corte Heian.....	65
3.3 La promozione a <i>monjō hakase</i> .....	68
3.4 Il Kanke rōka.....	69
3.5 Le difficoltà di un <i>hakase</i> .....	70
3.6 L’uomo Michizane: in morte del figlio.....	70
4. Il governatorato a Sanuki.....	73
4.1 Il secondo Michizane.....	73
4.2 La poesia a Sanuki.....	75
4.3 Impegnato confuciano o incompetente letterato?.....	77
4.4 La poesia allegorica di Michizane.....	78
4.5 L’esempio di Bai Juyi.....	82
4.6 L’incoronazione di Uda.....	84
4.7 La Disputa sull’ <i>akō</i> .....	85
4.8 Le preoccupazioni di Michizane.....	86
5. L’ascesa e la caduta.....	86
5.1 Il ritorno alla capitale e il favore di Uda.....	86
5.2 Nuovo cambio di equilibri: il piano di Uda.....	87
5.3 Michizane favorito di Uda.....	88
5.4 Gloria e preoccupazioni.....	90
5.5 Il <i>gokusui no en</i> .....	91
5.6 Le poesie alla corte di Uda.....	92
5.7 Brina e crisantemo.....	93
5.8 La carriera di diplomatico e l’interruzione dei <i>kentōshi</i> .....	96
5.9 L’abdicazione di Uda e il preludio della tragedia.....	97
5.10 L’apice e il baratro.....	98
6. Morte e rinascita: il culto di Tenjin.....	100
6.1 La morte di Michizane.....	100
6.2 Il sostrato precedente.....	101
6.3 La nascita di Tenjin.....	101
Capitolo V - La poesia di Sugawara no Michizane.....	104
1. Introduzione.....	104
1.1 L’ultima poesia nella Capitale.....	104
2. La poesia in esilio: il <i>Kanke kōshū</i> .....	106
2.1 Le difficoltà dell’esilio.....	106
2.2 Il pensiero per la Capitale.....	110
2.3 Scoraggiamento: “Piantando i crisantemi”.....	112
2.4 Dialogo con la luna.....	113
2.5 La fede buddista.....	116
2.6 Il canto del cigno.....	117
3. Michizane e Bai Juyi.....	118
3.1 Una comparazione necessaria.....	118

3.2 Citazione sì, citazione no.....	119
3.3 Kanke bunsō e Baishi wenji .....	120
3.4 La lezione di Juyi: le note autografe .....	121
3.5 Scambi poetici e citazioni nell'«area della poesia di Bai Juyi».....	123
3.6 Uomo e natura.....	125
4. Michizane tra waka e kanshi.....	126
4.1 La coesistenza di due tradizioni.....	126
4.2 La gara dei crisantemi .....	126
4.3 <i>La visita imperiale a Miyataki</i> .....	127
4.4 Michizane tra Hitomaro, Yuan Zhen e Mitsune .....	152
4.5 Michizane tra Classico dei Riti e Tsurayuki.....	156
4.6 Il bivio tra <i>kanshi</i> e <i>waka</i> .....	157
5. Michizane, modello per l'ideale poetico di Ki no Tsurayuki?.....	159
5.1 Premessa .....	159
5.2 Michizane e Tsurayuki, Sugawara e Ki.....	162
5.3 La stima di Tsurayuki per Michizane.....	163
5.4 Un Michizane inevitabile.....	164
5.5 Michizane simbolo del <i>kanbun</i> .....	165
5.6 <i>Kokinshū</i> come “negazione” del <i>kanshi</i> .....	166
5.7 Chisato sì, <i>Kudai waka no</i> . Fino allo <i>Shin Kokinshū</i> .....	167
5.8 Conclusioni .....	169
Capitolo VI - La rielaborazione di Sugawara no Michizane nella letteratura Heian .....	172
1. Il <i>Wakanrōeishū</i> di Fujiwara no Kintō.....	172
1.1 Introduzione.....	172
1.2 Selezione e riuso .....	172
1.3 Il “tradimento” del <i>Kanke Kōshū</i> .....	175
2. Il <i>Genji monogatari</i> di Murasaki Shikibu .....	176
2.1 Introduzione.....	176
2.2 Citazione e riscrittura .....	176
2.3 Murasaki Shikibu esperta di <i>kanbun</i> .....	178
2.4 Conclusioni .....	179
Parte III Ōe no Chisato .....	181
Capitolo VII - Ōe no Chisato e la composizione a tema in Cina e Giappone.....	182
1. La vita di Ōe no Chisato.....	182
1.1 La famiglia Ōe, discendenti degli Haji.....	182
1.2 Chisato, poeta di <i>waka</i> e <i>kanshi</i> .....	183
2. Il <i>Chisatoshū</i> .....	184
2.1 Il <i>Chisatoshū</i> . Compilazione e struttura.....	184
2.2 Un mix di <i>waka</i> e <i>shi</i> .....	185
2.3 La suddivisione tematica: il <i>butate</i> .....	186
2.4 Il background sociale e letterario dietro al <i>Chisatoshū</i> .....	187
2.5 <i>Chisatoshū</i> tra pubblico e privato .....	188
2.6 Struttura dell'opera.....	190
2.7 Finalità dell'opera .....	191
3. <i>Kudai waka</i> e <i>kudai shi</i> .....	194
3.1 “Cogliendo lo spunto dagli oggetti di circostanza”: <i>eibutsu</i> , <i>daiei</i> , <i>kudai</i> .....	194
3.2 Il <i>kudaishi</i> in Cina: l'origine? .....	196
3.3 Il <i>kudai shi</i> in Giappone .....	197
3.4 Un'ulteriore distinzione: l' <i>eibutsu</i> .....	199
3.5 La formazione del <i>kudai waka</i> .....	202
3.6 Il <i>kudai waka</i> dopo Chisato .....	204

Capitolo VIII – La poesia di Ōe no Chisato .....	206
1. Le poesie del <i>Chisatoshū</i> .....	206
1.1 Premessa .....	206
1.2 L’equilibrio tra <i>shiku</i> e <i>waka</i> .....	206
1.3 Una precedente classificazione dei <i>kudai waka</i> di Chisato .....	208
1.4 Una nuova proposta di classificazione .....	211
1.5 Il poeta nella poesia .....	212
1.6 Il problema dell’autorialità dei <i>waka</i> di Chisato .....	213
1.7 La presenza dell’io poetico nel testo .....	215
1.8 L’uso del <i>mitate</i> dei <i>kudai waka</i> .....	217
1.9 La presenza umana nella scena: il poeta nella natura .....	221
1.10 La presenza umana nel testo: la voce poetante .....	223
1.11 Fisicità e idealizzazione .....	225
1.12 Apologia di se stesso: <i>jukkai</i> e <i>eikai</i> .....	226
1.13 Conclusioni .....	230
1.14 Utilità della nuova classificazione .....	232
1.15 Possibili applicazioni /1 – il <i>Kokinshū</i> .....	233
1.16 Possibili applicazioni /2 – le <i>koi no uta</i> .....	234
1.17 Possibili applicazioni /3 – le “liriche” del <i>Chisatoshū</i> .....	234
2. Appendice: Aspetti stilistici del <i>Chisatoshū</i> .....	236
2.1 Alcuni artifici retorici significativi .....	236
2.2 Traduzione o parafrasi? .....	236
2.3 Soluzioni di adattamento: <i>domo</i> e <i>ba</i> .....	237
2.4 Non solo parafrasi: il ribaltamento del <i>kudai</i> .....	239
Capitolo IX - La rete delle interrelazioni testuali del periodo Heian .....	242
1.1 Uno studio comparato .....	242
2. Ōe no Chisato e Bai Juyi .....	242
2.1 Una comparazione inevitabile .....	242
2.2 Da <i>shiku</i> a <i>waka</i> .....	243
2.3 Ricontestualizzazione e intertestualità esterna .....	247
2.4 Complementarità reciproca <i>shiku-waka</i> e “discendenza” .....	248
2.5 <i>Waka</i> e ipotesto: un confronto con l’ <i>honkadori</i> .....	249
3. Chisatoshū e <i>kudai shi</i> .....	252
3.1 <i>Kudai shi</i> – consapevolezza di un <i>unicum</i> giapponese .....	252
3.2 Il <i>kudai shi</i> della maturità: definizione .....	253
3.3 Il <i>Jukkai</i> nel <i>kudai shi</i> : il lirismo dietro al virtuosismo .....	256
3.4 Testo e ipotesto: I <i>gushi</i> .....	258
3.5 <i>Intertextual</i> e <i>intertopical</i> .....	259
3.6 La contrazione degli elementi del <i>dai</i> nel <i>kudai shi</i> tardo-Heian .....	261
3.7 Conclusioni .....	262
4. Chisatoshū e <i>Kokinshū</i> .....	263
4.1 Introduzione .....	263
4.2 Salici come fili .....	263
4.3 Fiori e vecchiaia .....	264
4.4 Primavera e <i>uguisu</i> .....	265
4.5 Pensieri d’autunno .....	266
4.6 Luce del sole, benevolenza imperiale .....	269
4.7 Luce e giustizia .....	271
4.8 <i>Momiji</i> , brina e rugiada .....	272
4.9 Onde e fiori .....	272
4.10 Una luna, tante lune .....	273

4.11 Lacrime e sangue.....	274
4.12 Vita umana come schiuma d'acqua.....	275
4.13 Sogno e amanti.....	278
5. Chisato e Michizane.....	280
5.1 Premessa .....	280
5.2 <i>Mitate</i> .....	281
5.3 I <i>kudai shi</i> di Michizane .....	283
5.4 Bai Juyi visto da Michizane, Bai Juyi visto da Chisato .....	287
5.5 Conclusioni .....	288
Conclusioni .....	291
APPENDICE: <i>Chisatoshū</i> traduzione integrale.....	295
Bibliografia .....	329
Fonti primarie .....	329
Fonti secondarie (giapponese).....	331
Fonti secondarie (altre lingue).....	342

## Introduzione

«Non si può negare che la letteratura [giapponese] dell'inizio del IX secolo abbia rappresentato un fondamentale punto di svolta, in quanto ha indirizzato e fissato i vari sviluppi della letteratura Heian successiva».<sup>1</sup> Nonostante questa perentoria affermazione di Suzuki Hideo risalga esattamente a vent'anni fa, ancora oggi nei più diffusi manuali di storia della letteratura giapponese sia occidentali che giapponesi,<sup>2</sup> il periodo cosiddetto di “ammirazione dello stile cinese” – che occupa grossomodo il IX secolo – viene ancora visto come una parentesi, un'appendice, o nel migliore dei casi un capitolo di una storia della letteratura “parallela” a quella “ufficiale”. Il motivo di questa posizione che, come vedremo, può nascondere addirittura dei risvolti ideologici, è senza dubbio da imputare alla qualità, l'essenza intrinseca della letteratura principale di questo periodo, e cioè il fatto che essa sia quasi interamente scritta in una lingua che, nonostante i secoli di convivenza, rimase pur sempre una lingua straniera: il cinese. Questo problema che, in altre culture che come il Giappone hanno conosciuto o conoscono tuttora fenomeni di bilinguismo porta generalmente a un dibattito su cosa sia la “letteratura nazionale” e cosa no, in Giappone, o meglio, in molti manuali di storia della letteratura giapponese passa generalmente in secondo piano, e questo avviene non a seguito di una risoluzione del dibattito che porta a considerare pienamente giapponese anche la letteratura scritta (da giapponesi) in cinese, ma quanto piuttosto a un accantonamento in toto, o quasi, di questo ramo della letteratura, e questo vale soprattutto per quanto riguarda la poesia.

Se guardiamo alla massiccia e costante presenza di testi in cinese – e di poesia in cinese – prodotti dai giapponesi durante tutto l'arco della loro storia, ci rendiamo evidentemente conto che lo spazio dedicato allo studio della letteratura giapponese in cinese è sensibilmente sottodimensionato rispetto a quello dedicato alla letteratura in giapponese. Il problema che voglio qui sollevare non è quello della rivendicazione di un ramo della ricerca che, per vari fattori, riscuote negli ultimi anni meno successo di un altro, ma è piuttosto il rischio che una sproporzione di questo tipo porti a dimenticare o non considerare l'altra metà – e forse la metà più abbondante! – della letteratura giapponese che, come cercherò di dimostrare, non costituisce una realtà altra, distaccata, indipendente da quella giapponese propriamente detta, ma è altresì legata indissolubilmente ad essa, costituendone quindi materiale non accessorio bensì indispensabile alla piena comprensione della letteratura giapponese nel suo insieme.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Suzuki H. 1990, p. 325. Parentesi quadre mie.

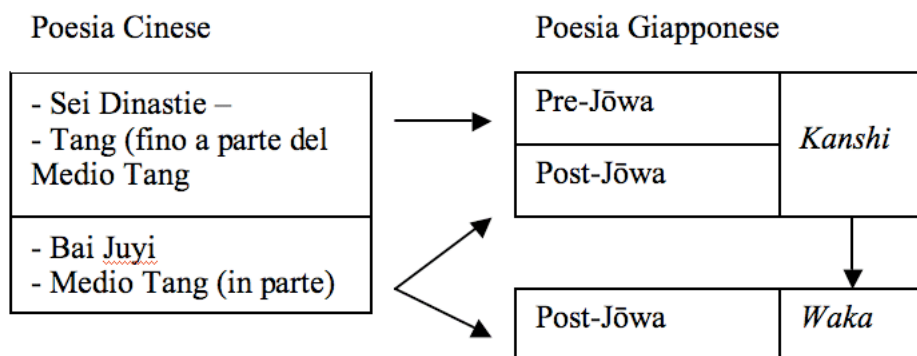
<sup>2</sup> Il testo occidentale che maggiormente tratta l'argomento è probabilmente *Seeds in the Heart*, di Donald Keene (1999), che comunque dedica a Sugawara no Michizane solo nove pagine (197-206) e agli scritti in cinese di questo periodo solo due paragrafi (2. *Writings in Chinese of the Nara Period* pp. 62-84; 4. *Poetry and Prose in Chinese of the Early Heian Period* pp. 181-218 e 8. *Late Heian Poetry and Prose in Chinese*, pp. 341-357) per un totale di appena 78 pagine su quasi 600, considerando solo la prima parte “*Early and Heian Literature*”. Sul versante giapponese, Katō, che pure tratta esaustivamente il tema dell'influenza cinese, soprattutto per quanto riguarda i sistemi filosofici e il buddismo, affronta la poesia in cinese assieme a quella in giapponese, presentando lo stesso Michizane come un semplice contraltare a Ki no Tsurayuki.

<sup>3</sup> Una semplice, quanto concreta dimostrazione dell'utilità del confronto fra letteratura in cinese e in giapponese, è data dall'esistenza stessa della collana *Wakan hikaku bungaku sōsho*, (Kyūko shoin, 1986-1994) che con i suoi 18

Questa convinzione è tanto più motivata quando, come oggetto di studio si voglia prendere il periodo Heian, e in particolare il IX secolo, che come noto fu un periodo chiave non solo nel quadro qui trattato della storia della letteratura, ma in un ben più vasto orizzonte che coinvolge il consolidamento stesso del pensiero e della cultura giapponese, dall'arte, alla religione, alla politica, alla struttura sociale, e che avrebbe lasciato le sue tracce indelebili nei secoli a venire, fino ai giorni nostri.

Nello specifico questa ricerca avrà come argomento il confronto tra la poesia cinese e giapponese, o meglio in cinese e in giapponese, prodotta o introdotta in Giappone tra i secoli IX e X, con particolare attenzione a quel particolare periodo a cavallo tra i due secoli, ovvero le ere Kanpyō (889-898), Shōtai (898-901) e Engi (901-923). Lo studio della poesia è, per questo periodo in particolare, un fondamentale punto di inizio per uno studio comparato tra *kanbun* (letteratura in cinese) e *wabun* (letteratura in giapponese), proprio perché fu la poesia più che altre forme di letteratura – come le storie, o vari trattati religiosi – a godere non solo della massima attenzione, ma anche della maggior partecipazione da parte dei letterati – se così vogliamo chiamare un po' semplicisticamente coloro che all'epoca scrivevano letteratura. Proprio sulla comparazione tra le poesie troviamo non a caso i primi, fondamentali studi sull'argomento *wakan hikaku*<sup>4</sup> (comparazione giapponese-cinese) risalenti alla metà del secolo scorso.<sup>5</sup>

È proprio dai risultati di uno di questi ormai datati studi che intendo partire, proprio per fornire fin da subito uno stato dell'arte e chiarire quale sia la direzione che intendo prendere nella presente ricerca.



Quello sopra riprodotto è riprodotto il significativo diagramma che Kojima Noriyuki presenta a conclusione della sua ricerca<sup>6</sup> sulle influenze della poesia in cinese pre-*Kokinshū* sulla poesia in giapponese, il *waka*. Questo diagramma riassume in maniera molto chiara e sintetica i flussi di influenza che hanno caratterizzato la poesia giapponese nel IX secolo, facendo un'importante distinzione tra la poesia in cinese composta in Cina, lo *shi*,<sup>7</sup> e la poesia in cinese composta in Giappone, che per comodità chiameremo *kanshi*.<sup>8</sup> Si noti per esempio come lo *shi* cinese precedente al periodo medio-Tang (766) – in particolare quella del periodo delle Sei Dinastie (212-606) –

volumi copre tutta la storia della letteratura giapponese dalle origini fino all'età moderna, comparando testi in cinese e in giapponese.

<sup>4</sup> 和漢比較. I termini *wa* e *kan* indicano in generale la distinzione tra elementi giapponesi e cinesi, anche se da un punto di vista cinese il termine *han* (*kan*) ha ovviamente un significato più specifico relativo appunto alla dinastia Han (202 a.C. – 220 d.C.).

<sup>5</sup> Primo fra tutti Kaneko Hikojiro, seguito da Kojima Noriyuki. Cfr. bibliografia.

<sup>6</sup> Kojima 1976, p. 320.

<sup>7</sup> 詩.

<sup>8</sup> Come ho già detto, l'utilizzo del prefisso *kan* deve essere preso in senso lato come sinonimo di (scrittura) cinese.



influenzi il *kanshi* giapponese prima dell'era Jōwa (834-848), mentre lo *shi* di medio e tardo Tang (766-907), in particolare del poeta cinese Bai Juyi<sup>9</sup> (772-846), influenzò il *kanshi* post Jōwa. Il *waka* subisce secondo Kojima l'influenza di tutto il *kanshi* giapponese, e dello *shi* di Bai Juyi, in maniera diretta e priva di intermediazioni. Questo diagramma rende molto bene l'idea di quella che Kojima definisce “letteratura dell'area della poesia di Bai Juyi”,<sup>10</sup> e l'esistenza di questi “flussi” di influenza da *shi* a *kanshi* e da *kanshi* a *waka* è una tesi che sarà poi confermata da numerosi studi comparativi sull'argomento.<sup>11</sup>

L'elaborazione di questo diagramma risale al 1976 e dimostra il grande intuito nonché il complesso lavoro di ricerca compiuto da Kojima; ciononostante, sebbene l'intuizione fosse del tutto corretta, la ricerca degli ultimi 50 anni, soprattutto dagli anni '90 ad oggi, dimostra quanto gli studi di Kojima siano ormai datati, e ci porta a riconoscere che questo diagramma, per quanto corretto, sia ancora incompleto. Quello che Kojima non considerò è la possibilità che non fosse solo la poesia cinese a influenzare quella giapponese, ma anche, viceversa, che lo *waka* potesse influenzare a sua volta il *kanshi* giapponese. I più recenti studi<sup>12</sup> hanno invece dimostrato che, al contrario, l'influenza del *waka*, e più in generale dello “stile” giapponese, qui inteso come complesso di scelte estetiche e di gusto, caratterizza in maniera determinante la poesia in cinese composta in Giappone.

Dunque, confermando la validità di tutto l'impianto di base, con questa ricerca voglio dimostrare la necessità di aggiungere al diagramma di Kojima un vettore di segno opposto a quello che indica l'influenza del *kanshi* sul *waka*. Voglio cioè dimostrare che sì, lo *shi* di Bai Juyi e il *kanshi* giapponese hanno influenzato il *waka* del IX e X secolo, ma che a sua volta il *waka*, con alcune sue tipiche immagini e caratteristiche abbia influenzato, tramite la sua “sotterranea”<sup>13</sup> esistenza, il *kanshi* giapponese, specialmente quello degli ultimissimi anni del IX secolo in poi. In altre parole, fermo restando l'esistenza di una “area di influenza di Bai Juyi” su tutta la letteratura e poesia (sia in cinese che in giapponese) del periodo, ritengo che ci siano validi motivi per teorizzare l'esistenza di un’“area di influenza del *waka*” sul *kanshi* giapponese.

## Piano dell'opera

La prima parte di questa tesi, corrispondente ai capitoli I e II, si pone l'obiettivo di fornire il quadro storico, politico e sociale del IX secolo necessario per capire le ripercussioni che i mutamenti a livello politico ebbero sulla letteratura; riassumendo i risultati dei principali studi di *wakan hikaku* dagli anni 50 ad oggi, cercherò di sopperire inoltre, seppur non in maniera esaustiva né tantomeno definitiva, alla scarsa conoscenza della letteratura del IX secolo, in particolare dal punto di vista del *kanbun*, sottolineando le ideologie alla base della letteratura di corte che fungeva – o voleva fungere – da strumento di governo per alcuni imperatori. Definirò a grandi linee il sistema di ranghi e il funzionamento del *Daigakuryō* (l'università imperiale) e di come questo complessa struttura legislativa e giuridica importata dalla Cina si fosse adattata alla fattispecie giapponese.

Dato che come impostazione a priori della presente ricerca ho deciso di dedicare una parte privilegiata all'analisi dei testi delle poesie, attraverso la quale rintracciare sì le ricorrenze e i riferimenti dall'una all'altra tradizione poetica, ma anche leggere in maniera più approfondita e al tempo stesso ampia l'ambiente sociale e la scena letteraria del periodo in esame, un primo problema è rappresentato dalla scelta dei testi da analizzare. La tradizione di studi precedenti inaugurati da Kaneko e Kojima hanno portato ad una esaustiva analisi della letteratura della prima metà del IX secolo<sup>14</sup> e dell'influenza della poesia di Bai Juyi<sup>15</sup> nella seconda metà del secolo. Questi studi e i

---

<sup>9</sup> 白居易.

<sup>10</sup> 白詩圈の文学.

<sup>11</sup> Uno su tutti: *Heianchō bungaku to kanbun sekai*, Watanabe 1991.

<sup>12</sup> Maeda 2006, Nakano 2005, solo per

<sup>13</sup> Il termine corretto sarebbe *ke*. Cfr. I-2.2.

<sup>14</sup> Kojima 1964, 1968, 1976.

successivi, mentre rappresentano una solida base soprattutto per quanto riguarda le metodologie comparative – del tutto peculiari fra l’altro – hanno del resto quasi esaurito l’argomento, almeno limitatamente a questi due settori (prima metà del IX secolo e Bai Juyi). La mia attenzione si è quindi concentrata sulla seconda metà del nono secolo e gli inizi del X,<sup>16</sup> e in particolare nelle figure di due poeti che possiamo ritenere apparentemente rappresentativi delle due tradizioni poetiche, Sugawara no Michizane per il *kanshi* e Ōe no Chisato per il *waka*. Dico apparentemente perché, come cercherò di dimostrare, sebbene innegabilmente questi due personaggi possano dirsi “appartenenti” l’uno al mondo della poesia in cinese e l’altro a quella in giapponese, facevano in realtà parte della medesima scena poetica, condividevano gli stessi valori e probabilmente gli stessi gusti, e conobbero anche esperienze di vita simili; ma soprattutto dimostreranno come, la definizione di “due mondi” per indicare una distinzione tra *waka* e *kanshi* sia, in quel preciso momento storico che ha il suo culmine nell’era Kanpyō (887-897) dell’imperatore Uda, estremamente labile se non addirittura pretenziosa. Tramite un’analisi prima individuale dell’opera dei due poeti, poi una comparata tra le loro opere e poi ancora tra queste e le principali opere del periodo – prima su tutte la prima antologia imperiale di *waka*, il *Kokin waka shū* (905) – cercherò di dimostrare come, alla fine del IX secolo la letteratura giapponese era sostanzialmente una letteratura bilingue, e che in molti casi tendeva più alla fusione e integrazione delle due nature piuttosto che ad un isolamento dell’una o dell’altra.

La scelta di Sugawara no Michizane (trattato nella parte II della tesi) è stata pressochè obbligata. Figlio di letterati esperti di letteratura cinese, ricoprì vari incarichi a corte prima di essere inviato nella provincia di Sanuki come governatore, dove provò sulla propria pelle la mancata realizzazione degli ideali confuciani di governo illuminato in cui credeva. Tornato alla capitale, guadagnandosi la protezione del giovane imperatore Uda scalerà i gradini della gerarchia di corte fino a diventare Ministro di Destra, per poi vedersi esiliato, vittima di una congiura, in un remoto angolo del Giappone. Dice di lui Katō «Per l’ampio respiro dell’argomento, per la vividezza della descrizione e in particolare per l’intensità del grido dolente che sale dal cuore, la poesia del *Kankekōshū*,<sup>17</sup> [...] non ebbe e non avrà rivali».<sup>18</sup> A parte il giudizio di gusto, è innegabile che per quanto riguarda alcuni temi trattati, Michizane sarà per buona parte un’eccezione mai più ripetuta, almeno nel periodo Heian. Taniguchi sottolinea un altro fondamentale aspetto di Michizane, e cioè che «il fatto che un insieme di opere, che registrano in maniera così dettagliata la vita di un funzionario letterato del periodo, sia giunto fino a noi in una tale quantità ha del miracoloso; è attraverso l’attenta lettura di quest’opera che emergono vividamente vari aspetti della politica del IX secolo, visti attraverso gli occhi di questo funzionario letterato».<sup>19</sup> L’obbligata scelta della poesia di Michizane come materiale di studio è data infatti prima di tutto dalla sopravvivenza della gran parte dei suoi scritti, addirittura compilati e ordinati dal poeta stesso mentre era ancora in vita. Partendo dalle nozioni generali sulle opere di Michizane (capitolo III), passerò ad un resoconto abbastanza dettagliato della vita di Michizane, vista attraverso il riferimento alle sue poesie – metodo questo mutuato da Robert Borgen<sup>20</sup> e Fujiwara Katsumi,<sup>21</sup> i maggiori studiosi di Michizane rispettivamente in occidente e in Giappone – nel capitolo IV, convinto del fatto che, sebbene la loro validità come documento storico sia argomento di un diverso tipo di ricerca – ricerca storica, o almeno di storia della letteratura – le poesie di Michizane forniscono comunque un vivido e verosimile quadro della vita di un funzionario poeta del IX secolo. Una analisi più dettagliata delle raccolte poetiche di Michizane, con un’ampia sezione sul problema dei suoi *waka* e dell’influenza sul *Kokinshū* occupa il capitolo

<sup>15</sup> Kaneko 1943, 1948, 1955, 1978. Faccio notare l’impressionante costanza negli studi durante la Seconda Guerra Mondiale.

<sup>16</sup> Per via dei miei precedenti studi, tra cui un confronto tra il *Kokin waka shū* e la poesia Tang.

<sup>17</sup> La raccolta poetica di Michizane.

<sup>18</sup> Katō 1987, p. 109.

<sup>19</sup> Taniguchi 2006, p. 5.

<sup>20</sup> Borgen 1986.

<sup>21</sup> Fujiwara 2001, 2002.

V. Nel capitolo VI invece affronto il problema del riutilizzo e della riscrittura di versi di Michizane in opere posteriori come il *Genji Monogatari* e il *Wakan rōeishū*.

Se la scelta di Michizane è stata come dicevo quasi obbligata,<sup>22</sup> ben più difficoltosa è stata invece la scelta del secondo termine di paragone (parte III della tesi), Ōe no Chisato. Sebbene di estrazione simile a Michizane, di Chisato si conosce ben poco, se non che era uno studioso e ottimo conoscitore di letteratura cinese ma che, per motivi che andrò ad analizzare, verrà ricordato principalmente come poeta di *waka*. A differenza di Michizane che ha sempre goduto di grossa fama e conseguente attenzione da parte degli studiosi, Chisato è stato oggetto di una sorta di delegittimazione, e quindi scarso interesse, forse a causa del fatto che la sua opera maggiore oggi esistente, il *Chisatoshū*, si presenta a una prima analisi come una mera traduzione in giapponese di versi cinesi. Come cercherò di dimostrare, il *Chisatoshū* nasconde invece una propria identità ben delineata, oltre ad essere un inestimabile documento per lo studio dei rapporti tra *waka* e *kanshi* e dell'introduzione di elementi cinesi nella poetica e nell'immaginario giapponese. Alla descrizione della vita e opera di Chisato (capitolo VII) ho incorporato un sunto commentato dei maggiori studi sulla composizione a tema prefissato, il *daiei*, che come vedremo rappresentava probabilmente la maggior parte delle composizioni sia in cinese che in giapponese, e che dimostra anch'essa il legame tra le due culture non solo per quanto riguarda la letteratura in quanto testo, ma anche in quanto attività sociale e di gruppo. Questo capitolo fornirà la premessa anche per il successivo confronto fra Chisato e Michizane, poiché come vedremo, entrambi composero numerosi *daiei*.

Un'analisi più specifica delle poesie del *Chisatoshū* basata sugli studi più recenti a riguardo<sup>23</sup> occupa il capitolo VIII, al termine della quale elaboro un sistema di classificazione della poesia giapponese basato sulla relazione uomo-natura e la presenza di questi elementi sul piano testuale e su quello tematico.

Nel capitolo IX affronto in maniera comparata il problema dei rapporti tra *wabun* e *kanbun* nel IX-X secolo (con una puntata sul *kudaishi* di XI e XII secolo) tenendo sempre come punto di riferimento l'opera di Chisato che si rivelerà essere un vero ponte tra cultura cinese e giapponese, in maniera simile ma per certi versi diversa e speculare a quella di Michizane, e nonostante ciò ancora poco studiata.

In definitiva, sebbene la concezione semplicistica di dividere in comparti stagni *waka*, *kanshi* e *monogatari* sia ormai da tempo superata, ritengo che anche nello studio specifico di uno solo di questi generi non si debba mai tralasciare un costante raffronto con gli altri generi dello stesso periodo, e dei periodi immediatamente precedenti e successivi e questo è vero soprattutto in un momento storico che è stato protagonista forse più di altri di una contaminazione e interscambio tra generi diversi, come il IX secolo. Per questo motivo, oltre allo studio e alla comparazione delle poesie di Michizane e Chisato, ho trovato opportuno aggiungere, talvolta sotto forma di appendice, il confronto con opere di un altro periodo, come il *Genji Monogatari* o il *kudaishi* di tardo Heian.

Ci tengo a precisare che un confronto specifico fra queste tre fonti principali (Michizane, Chisato, *Kokinshū*) appartenenti allo stesso periodo e allo stesso ambiente culturale, non è stato a mio parere ancora sufficientemente trattato, neppure dagli studiosi giapponesi, e dunque questa ricerca si prefigge lo scopo di evidenziare in maniera più chiara e decisa l'importanza dello studio comparato tra *wabun* e *kanbun* per la comprensione delle singole opere e dei singoli poeti, nonché nella corretta lettura delle macro-dinamiche che sottostanno a tutta la letteratura giapponese del periodo Heian e che ancora oggi rischiano di essere sottovalutate o travisate.

---

<sup>22</sup> Data anche l'assoluta assenza di studi su Michizane come poeta, in Italia.

<sup>23</sup> Kuranaka 2000, Hirano 2007. Quest'ultima ha curato la prima versione completamente annotata del *Chisatoshū* per la collana *Shikashū zenshaku sōsho* (vol. 36), Kazama shobō, 2007.

Come appendice di tutto il lavoro, includo inoltre la traduzione completa in italiano delle 125 poesie del *Chisatoshū* (e dei relativi versi in cinese), che rappresenta la prima traduzione completa di quest'opera in una lingua occidentale.

### Avvertenze e convenzioni

Per il giapponese si è utilizzato il metodo di traslitterazione Hepburn, per il cinese il *pinyin* senza le indicazioni tonali. I nomi propri di persona si utilizza la convenzione giapponese e cinese di anteporre il cognome al nome.

Per la trascrizione di termini dei *kanshi*, cioè poesie in cinese composte da giapponesi, si è in genere utilizzato il *pinyin*, sebbene come è noto i giapponesi avevano, fin dal periodo Heian, un loro modo di traslitterare i testi in cinese; l'utilizzo del *pinyin* è da intendersi sia come una convenzione per evitare di complicare la lettura, specialmente a studiosi dell'area cinese, sia perché pare<sup>24</sup> che al tempo di Michizane gli studenti del *Daigakuryō* studiassero la pronuncia cinese da dei madrelingua, e che lo stesso Michizane fosse in grado, se non di pronunciare perfettamente, almeno di leggere e scrivere "in cinese".

Come testo base per la numerazione delle poesie delle due raccolte trattate, e in generale per i testi delle stesse si è utilizzato come versione di riferimento per il *Kanke bunsō* e *Kanke kōshū*, il *Nihon koten bungaku taikai*, vol. 72, Iwanami Shoten 1966, con commenti a cura di Kawaguchi Hisao, (abbreviato KBKK, seguito dall'indicazione del libro in numeri romani o la dicitura "k" per il *Kanke kōshū* e il numero della poesia in cifre arabe), mentre per il *Chisatoshū* la ben più recente *Chisatoshū zenshaku*, in *Shikashū zenshaku sōsho*, vol. 36, Kazama shobō 2007, con commenti a cura di Hirano Yukiko e l'Associazione per la lettura a turni del *Chisatoshū* (*Chisatoshū rindokukai*) abbreviato con CS seguito dal numero della poesia. Riferimenti all'introduzione o alle note di questi due volumi sono indicati con la dicitura "Kawaguchi 1966" e "Hirano 2007".

I *kanji* delle poesie sono resi in genere secondo la semplificazione dei caratteri della tipografia giapponese moderna, ad esempio 処 e non 處 etc. Per quanto riguarda invece le poesie di autori cinesi si è dove possibile risaliti al carattere non semplificato (a parte il caso di citazioni da saggi di studiosi giapponesi).

Per la traduzione dei ranghi nobiliari, si è scelto di tradurre *shō* come "senior" e *ju* come "junior", e *jō* come "superiore" e *ge* come "inferiore". Quindi, per esempio, una persona del rango *jugoi ge* 従五位下 è tradotta come "quinto rango junior inferiore".

I testi giapponesi sono trascritti secondo il modello scelto da Sagiyama Ikuko in *Kokin waka shu – raccolta di poesie giapponesi antiche e moderne*, Ariele, Milano 2000. Le traduzioni delle poesie sono, salvo diversamente indicato in nota, tutte originali, a parte quelle del *Kokinshū* per le quali si è adottata la traduzione di Sagiyama del sopra citato volume, così come per la numerazione delle poesie, indicate con KKS seguito dal numero romano del libro e il numero arabo della poesia.

Per la numerazione delle poesie del *Baishi wenji*, data la trattazione contestuale al commento di altre ricerche, si è di volta in volta mantenuta la numerazione presente nei testi citati.

### Ringraziamenti

Questa tesi è frutto di un percorso iniziato all'Università di Firenze con la stesura della mia tesi di laurea, e continuato nel corso di dottorato all'Università "Ca' Foscari" di Venezia, passando per un lungo soggiorno di perfezionamento e ricerca presso l'Università di Tokyo. Vorrei esprimere la mia gratitudine a tutte le persone senza il cui sostegno questo lavoro non avrebbe mai visto la luce: prima di tutto il Prof. Bonaventura Ruperti per la grande disponibilità e fiducia dimostratami fin da prima del mio ingresso alla Scuola di Dottorato in Lingue, Culture e Società; il Prof. Fujiwara Katsumi che è stato un vero e proprio punto di riferimento non solo durante il mio soggiorno a

---

<sup>24</sup> Borgen 1986, pp. 97-98.

Tokyo ma anche successivamente, durante tutte le fasi di stesura della tesi, accordandomi sempre la massima disponibilità e chiarendo, nei limiti del possibile, ogni mio dubbio, senza pretendere di inculcarmi la propria visione della materia. Allo stesso modo desidero ringraziare il Prof. Watanabe Yasuaki dell'Università di Tokyo e il Prof. Satō Michio dell'Università Keio per i suggerimenti e l'incoraggiamento in momenti cruciali della mia ricerca. Un grazie anche ai miei compagni di dottorato Caterina Mazza, Giulia Baccini e Pierantonio Zanotti per i numerosi suggerimenti e le stimolanti discussioni fatte insieme. Infine un ringraziamento speciale alla mia famiglia che ha sopportato con pazienza la mia lunga lontananza da casa.

Dedico questo lavoro a Luca Stirpe e Ikuko Sagiyama, i quali per primi mi hanno avvicinato alla poesia cinese e giapponese, e senza il cui costante incoraggiamento questa ricerca non sarebbe mai neppure iniziata.

# Parte I

## La letteratura del periodo Heian fino al X secolo

### Capitolo I – Il primo periodo Heian

#### 1. Quadro storico fino all'era Jōwa

##### 1.1 Il nuovo corso nei regni di Saga e Junna

Dopo aver fondato nel 794 la nuova capitale, Heian-kyō, su modello della capitale cinese della dinastia Tang, Chang'an (odierna Xi'an), L'Imperatore Kanmu,<sup>1</sup> che già aveva fondato e subito abbandonato la precedente capitale Nagaoka-kyō, lascerà ai suoi successori il compito di consolidare il nuovo stato e portare a termine le riforme necessarie a rendere il Giappone uno stato buocratizzato e fortemente centralizzato, come era la Cina della dinastia Tang (618-907). Dopo Kanmu a salire al trono furono nell'ordine Heizei<sup>2</sup> (773-824), Saga,<sup>3</sup> (786-842), Junna<sup>4</sup> (786-840) e Ninmyō<sup>5</sup> (810-850), ma quello che più di tutti contribuirà alla sinizzazione delle istituzioni giapponesi, e a imprimere la propria volontà sul corso della storia fu Saga, fratello minore di Heizei il quale abdica a suo favore dopo soli quattro anni di governo.

L'Imperatore Saga, sul trono dall'809 al 823, amante in prima persona della cultura cinese e grande calligrafo e poeta lui stesso, si impegnerà ancor più del padre alla realizzazione di uno stato che ricalcava quello dei Tang non solo nella struttura politica amministrativa – processo già iniziato più di un secolo prima con l'adozione del codice *ritsuryo*<sup>6</sup> durante la Riforma Taika<sup>7</sup> (645) – ma perfino nei costumi, nelle usanze, nelle feste, e soprattutto nelle modalità di fruizione e creazione della letteratura. I riti, le cerimonie, i titoli dei funzionari, gli abiti dei cortigiani, le capigliature e persino i nomi delle porte della città: tutto fu rivisitato in chiave cinese, aprendo quello che in seguito venne comunemente definito come il “periodo dell'ammirazione dello stile cinese”. Questo periodo, che ha il suo apice proprio nei regni di Saga e Junna, cioè nella prima metà del IX secolo, avrà profonde ripercussioni sulla seconda metà del secolo, e successivamente su tutta la storia del Giappone, in particolare per quanto riguarda la letteratura.

Le riforme attuate da Saga non erano solo di carattere rituale o estetico, ma andavano infatti a minare alla base il potere delle antiche famiglie aristocratiche, avendo come fine ultimo l'ulteriore accentramento del potere nelle mani dell'imperatore. Fulcro di questa politica fu l'adozione del sistema cinese degli esami di stato (*kakyo*)<sup>8</sup> per la selezione dei burocrati, esami che, dando teoricamente a tutti i sudditi meritevoli la possibilità di entrare nel tessuto amministrativo, avevano lo scopo di fornire all'imperatore una schiera di funzionari fedelissimi, perché provenienti da un diverso sostrato sociale rispetto ai membri dell'alta aristocrazia, che erano invece mossi dal

---

<sup>1</sup> 桓武.

<sup>2</sup> 平城.

<sup>3</sup> 嵯峨.

<sup>4</sup> 淳和.

<sup>5</sup> 仁明.

<sup>6</sup> 律令.

<sup>7</sup> 大化改新.

<sup>8</sup> 科举.

familismo e dagli interessi privati, che spesso risultavano dannosi per il governo dello stato da parte del sovrano. Vedremo di seguito come questa nuova forma di governo non avrà lunga vita, tanto che, dopo le due parentesi rappresentate dai regni di Saga e successivamente di Uda, lascerà definitivamente il posto a quella politica che caratterizzerà gran parte del periodo Heian, ovvero la cosiddetta politica del *sekkan*<sup>9</sup> o reggente, associata all'egemonia della famiglia aristocratica Fujiwara.

## 1.2 Il sistema *ritsuryō* e la struttura dello stato Heian.

Pur non essendo questa una ricerca di carattere storico, si rende necessario, data la particolarità del periodo trattato, tracciare un quadro leggermente più accurato di quella che era la situazione storica nel Giappone del primo periodo Heian. Sono pochi infatti i periodi storici in cui la storia della letteratura si lega e si confonde con le vicende politiche, come nel Giappone del IX secolo. In questa prima parte intendo delineare come la letteratura sarà – o cercherà di essere – uno degli strumenti di governo di imperatori come Saga prima e Uda poi, ma per farlo è prima necessario definire con precisione quale fosse la struttura burocratica del Giappone di quel periodo.

In effetti, l'introduzione del sistema *ritsuryō* in Giappone non fu in realtà solamente un passaggio imposto dalla progressiva sinizzazione del paese – processo inevitabile viste le dimensioni e la centralità del fenomeno cinese in Asia – quanto piuttosto un tentativo degli imperatori giapponesi di accentrare ancora di più nelle proprie mani il potere politico. Nel VI secolo infatti, con l'acquisizione da parte della casa imperiale del titolo di legittimi sovrani di tutto il Giappone, si rendeva necessario integrare i vecchi clan rivali, che fino a quel momento si alternavano al governo, nel nuovo sistema con l'assegnazione di precisi ruoli burocratici. Si costituì un Consiglio di Stato (il *Daijōkan*<sup>10</sup>) i cui alti ufficiali (*kūgyō*<sup>11</sup>), erano sostanzialmente i rappresentanti dei vecchi clan, come gli Ōtomo,<sup>12</sup> che detenevano ancora un grosso potere politico, che limitava ovviamente la libertà d'azione del sovrano. In effetti più che di monarchia sarebbe più corretto parlare di oligarchia dell'alta nobiltà.<sup>13</sup> Nella pratica questa limitazione al potere del sovrano si palesava nel sistema di emanazione degli editti. Per far passare una sua decisione infatti, l'imperatore aveva bisogno del consenso di tutti i membri del *Daijōkan* per fatti di particolare ufficialità, come il cambiare il nome alle varie ere o nominare il suo successore. Per quanto riguardava questioni “minori” bastava invece l'appoggio di almeno un membro del Consiglio, nel ruolo di *chūnagon*<sup>14</sup> (consigliere di mezzo) o superiore. In nessun modo l'imperatore poteva deliberare in assoluta indipendenza.

Se questo sistema costituiva un freno all'azione dell'imperatore, è anche vero che di contro, un imperatore particolarmente scaltro poteva, con l'appoggio di un solo fidato funzionario, aggirare il veto del Consiglio di Stato, e limitare a sua volta il potere dell'alta nobiltà. Questo era vero soprattutto quando ad occupare il posto di *chūnagon* erano personaggi provenienti dalla media o bassa aristocrazia. Se infatti è vero che ogni posto governativo era ordinato all'interno della gerarchia, e il gradino più alto era rappresentato dal Ministro di Sinistra (*sadaijin*<sup>15</sup>), le sue mansioni non erano molto dissimili da quelle di un *chūnagon*, carica alla quale anche nobili di non altissimi natali potevano sperare di ambire. Questa contrapposizione tra alta aristocrazia da una parte e imperatore e bassi aristocratici dall'altra, è di primaria importanza per comprendere il

---

<sup>9</sup> 撰關.

<sup>10</sup> 太政官.

<sup>11</sup> 公卿.

<sup>12</sup> 大伴.

<sup>13</sup> Guardando alla storia del Giappone nel suo complesso, dal VI secolo ad oggi furono in effetti ben pochi e brevi i periodi in cui gli imperatori poterono esercitare il governo in maniera diretta e libera, visto che tale privilegio fu per molti secoli appannaggio esclusivo dei nobili prima e dei samurai poi.

<sup>14</sup> 中納言.

<sup>15</sup> 左大臣.

quadro storico del Giappone del IX secolo, e sarà una delle chiavi di lettura per le vicende trattate nella presente ricerca.

È interessante notare che a collaborare attivamente all'introduzione del *ritsuryō* fu proprio quella famiglia Fujiwara che in seguito ne avrebbe eluso l'efficacia col suo monopolio. Se guardiamo alle origini della famiglia scopriamo infatti che proprio in riconoscimento dell'impegno profuso da Nakatomi no Kamatari<sup>16</sup> (614-669) durante la Riforma Taika del 645 che l'Imperatore Tenji<sup>17</sup> (626-672) conferì per la prima volta il cognome Fujiwara ai discendenti di questi, tra i quali il figlio Fuhito<sup>18</sup> (659-720) che avrebbe in seguito massimizzato i vantaggi del favore ricevuto dando la propria figlia Miyako in sposa all'Imperatore Monmu<sup>19</sup> (683-707), dalla cui unione sarebbe poi nato il primo imperatore di madre Fujiwara, cioè Tenmu<sup>20</sup> (?-686).

A parte le strategie matrimoniali che caratterizzarono la storia della famiglia Fujiwara fin dalle sue primissime origini, il passaggio al sistema *ritsuryō* della Riforma Taika aveva come scopo quello di de-privatizzare i possedimenti dei clan rivali, e riorganizzare il tutto in una struttura burocratizzata che aveva come vertice il sovrano; i Fujiwara furono semplicemente tra i più veloci ad adattarsi al nuovo sistema, occupando subito posizioni strategiche, che sarebbero divenute ben presto ereditarie, in contrasto con lo spirito originale del *ritsuryō* stesso.<sup>21</sup>

Una presenza forte all'interno del *Daijōkan* comportava quindi la possibilità di influenzare ogni aspetto della vita politica ed economica del paese, dato che, salvo alcuni organi speciali come le Guardie dell'Imperatore, tutti i ministeri (*shō*<sup>22</sup>) erano sotto il diretto controllo del *Daijōkan*. Coloro che lavoravano per questa burocrazia erano divisi in ufficiali (*kanjin*<sup>23</sup>) e sottoposti (*zōnin*<sup>24</sup>), e gli ufficiali a loro volta divisi in amministrativi e specialisti. I vari ministeri erano poi divisi a loro volta in dipartimenti (*ryō*<sup>25</sup>), ad es. sotto il Ministero degli Affari Civili *Jibushō*<sup>26</sup> vi era il Dipartimento di Buddismo e Affari Esteri (*Gembaryō*<sup>27</sup>), mentre sotto il Ministero dei Cerimoniali (*Shikibushō*<sup>28</sup>) vi era il Dipartimento dell'Università (*Daigakuryō*<sup>29</sup>). Quest'ultimo dipartimento giocherà un ruolo di fondamentale importanza all'interno di quella contrapposizione tra imperatore e famiglie potenti di cui sopra, dato che forniva non solo al sistema i funzionari necessari al funzionamento dei meccanismi burocratici, ma anche all'imperatore quei fedeli collaboratori di relativamente bassa estrazione da porre come argine al dilagare dei clan come i Fujiwara. Non è un caso che sotto Saga avremo proprio un rafforzamento del *Daigakuryō*, e che i principali protagonisti di questa ricerca, come Sugawara no Michizane e Ōe no Chisato passeranno da lì.

### 1.3 Fare carriera a corte. La divisione in ranghi del periodo Heian.

Per comprendere con precisione su quali basi muovessero le strategie politiche di Saga (e mezzo secolo dopo di Uda) riguardo l'uso del *Daigakuryō* e degli esami statali come strumento di contenimento contro il potere delle famiglie nobili, è necessario avere ben chiaro il funzionamento del sistema di ranghi e promozioni che caratterizzano l'ordinamento *ritsuryō* alla corte Heian.

---

<sup>16</sup> 中臣鎌足.

<sup>17</sup> 天智.

<sup>18</sup> 藤原不比等.

<sup>19</sup> 文武.

<sup>20</sup> 天武.

<sup>21</sup> Cfr. Fujiwara 2002, p. 31.

<sup>22</sup> 省.

<sup>23</sup> 官人.

<sup>24</sup> 雑任.

<sup>25</sup> 寮.

<sup>26</sup> 治部省.

<sup>27</sup> 玄蕃寮.

<sup>28</sup> 式部省.

<sup>29</sup> 大学寮.



Essendo ormai numerosi i trattati sull'argomento<sup>30</sup>, mi limiterò qui a riassumerne i punti principali, ponendo particolare attenzione su quei passaggi fondamentali per il successivo sviluppo della ricerca.

All'inizio del nono secolo vi erano due sistemi principali che indicavano lo status di una persona a corte. Il primo e più antico era il *kabane*,<sup>31</sup> un lascito del periodo della corte Yamato, che interessava i componenti di tutta una famiglia (il kanji di *kabane* significa appunto "famiglia" o "cognome") e che suddivideva in un certo numero di titoli (inizialmente quasi una trentina) originariamente legati al ruolo che la famiglia o clan ricopriva. Col periodo Heian questa nomenclatura rimase sostanzialmente una mera onoreficenza priva di significato reale, che contraddistingueva una discendenza nobile, e raramente mutava nel tempo. Nonostante il suo valore prettamente simbolico, il *kabane* rimase in uso fino al periodo Meiji. La famiglia Sugawara della quale parleremo in seguito passò per esempio dallo status di *muraji*<sup>32</sup> del suo antenato a quello di *ason*<sup>33</sup> con Sugawara no Kiyogimi, e il titolo di *ason* rimarrà appannaggio di tutti i suoi discendenti, anche nel caso in cui a questi fossero privati gli altri titoli.<sup>34</sup>

Ben più importante del *kabane* era il *kurai*<sup>35</sup> (generalmente tradotto come "rango") concetto introdotto dal sistema *ritsuryō*, che ordinava in maniera rigida e univoca ogni persona ammessa a svolgere delle funzioni a corte, dal più alto funzionario all'ultimo degli inservienti. In questo modo era sempre possibile, qualunque fosse la mansione ricoperta da una certa persona, determinarne il rapporto di superiorità, uguaglianza o inferiorità rispetto ad un'altra.

I ranghi erano in tutto otto (più uno iniziale), dei quali il primo riservato alla famiglia imperiale, e l'ultimo, detto *soi* o *shoi*<sup>36</sup>, per i servitori, che non garantiva quasi nessun privilegio o distinzione rispetto al popolo comune. I primi tre ranghi erano divisi in senior (*shō*<sup>37</sup>) e junior (*ju*<sup>38</sup>), mentre dal quarto in giù vi era una ulteriore suddivisione in superiore (*jō*<sup>39</sup>) e inferiore (*ka*<sup>40</sup>). Si aveva così un totale di trenta ranghi, dal "primo rango senior" (*shōichi*<sup>41</sup>) all'"ottavo rango junior inferiore" (*juhachii ka*<sup>42</sup>).

Il conferimento di uno di questi ranghi precedeva e determinava il collocamento di un individuo all'interno del sistema burocratico, ed erano quindi la prima e più importante condizione per stabilire la sua importanza e il suo ruolo nella società cortese. Fra questi otto ranghi principali vi erano due grosse cesure, che dividevano tutta la società di corte in tre gruppi. Gli appartenenti al terzo rango o superiori erano gli unici considerati veri aristocratici (*ki*<sup>43</sup>), e comprendevano un numero molto ristretto di persone che in genere corrispondeva con i membri del Consiglio di Stato *Daijōkan* oltre ovviamente ai membri della famiglia imperiale. Gli appartenenti al quarto o quinto rango, circa un centinaio di individui, erano considerati basso-aristocratici, e occupavano posizioni di rilievo come burocrati e funzionari, mentre dal sesto rango in giù vi erano dei sottoposti, non aristocratici, che ricoprivano mansioni di minor importanza e il loro numero ammontava a circa

---

<sup>30</sup> Uno dei più recenti è Donald H. Shively e William H. McCullough, *Heian Japan*, Cambridge, New York Cambridge University Press, 1999.

<sup>31</sup> 姓.

<sup>32</sup> 連。

<sup>33</sup> 朝臣.

<sup>34</sup> Per esempio nel *Kokinshū*, Sugawara no Michizane, privato dei suoi ranghi e mandato in esilio, compare semplicemente come "*Sugawara no ason*". KKS V-272, IX-420.

<sup>35</sup> 位.

<sup>36</sup> 初位.

<sup>37</sup> 正.

<sup>38</sup> 従

<sup>39</sup> 上.

<sup>40</sup> 下.

<sup>41</sup> 正一位.

<sup>42</sup> 従八位下.

<sup>43</sup> 貴.

quattrocento. Oltre a questi circa 6.000 servitori occupavano il cosiddetto rango iniziale, o forse non erano neppure considerati nella gerarchia.

Un alto rango garantiva enormi privilegi, prima di tutto in termini economici. Se ad un ufficiale del sesto rango veniva corrisposto un salario annuale di 22 *koku* di riso (l'unità di misura con cui il governo pagava i suoi funzionari), un ufficiale del quinto rango ne prendeva ben 255, mentre un alto aristocratico del terzo rango riceveva ben 6.957 *koku*.<sup>44</sup> Questo evidenzia la grande cesura in termini di reddito, tra sesto e quinto, e tra quarto e terzo rango, che sarà importante tenere in considerazione quando osserveremo alcune promozioni chiave fatte da Saga o da Uda.

Oltre a questo, un alto rango assicurava importanti privilegi ereditari. Figli o nipoti di alti aristocratici (terzo rango in su) avevano il diritto per nascita allo status di aristocratici (generalmente il quinto junior), mentre figli di basso-aristocratici venivano insigniti a loro volta di un rango dal sesto all'ottavo.

Oltre a questo, i figli dell'alta aristocrazia avevano per diritto di nascita l'accesso al *Daigakuryō*, laddove quelli del ceto medio dovevano superare delle severe selezioni per essere ammessi. Inoltre, nonostante superassero lo stesso esame finale, i figli degli aristocratici venivano automaticamente promossi a ranghi più alti di quelli dei loro compagni, figli di ufficiali di minor rango. Anche i figli di servitori privi di rango potevano cercare di entrare a loro volta a corte come servitori, ma era estremamente difficile per loro ottenere poi un posto a corte.

La difficoltà nel superare il gradino del sesto rango che dava l'accesso, col quinto rango junior inferiore al mondo della (bassa) aristocrazia, era determinata dal fatto che a decidere di tale promozione era il *Daijōkan* stesso. Poiché i componenti di tale Consiglio erano scelti tra gli appartenenti al terzo rango, è chiaro quanto fossero avvantaggiati coloro che avevano parentele o legami con essi. Tutto questo portò di conseguenza a un modello di potere fortemente ereditario, basato ancora una volta sui legami con le famiglie potenti come avveniva prima dell'introduzione del *ritsuryō*, mentre il serio e costante impegno nella pratica delle proprie mansioni non garantiva affatto una promozione di status. Proprio in questo scenario, il successo ottenuto da singoli letterati attraverso l'impegno nello studio e il superamento degli esami era tutto sommato cosa rara, e proprio per questo indicativa di precise tendenze politiche, come vedremo. L'esempio più lampante è quello della famiglia Sugawara, che vedrà i suoi membri passare nel giro di un secolo dallo status di artigiani a quello di ministri.

In questo modo, il rapporto fra lo status determinato dal *kurai* e le cariche istituzionali assegnate diviene biunivoco. Solo gli appartenenti a un certo rango potevano ricoprire determinate mansioni, ma d'altra parte un'ascesa del prestigio di una determinata mansione – come succederà per esempio al *monjō hakase* durante il regno di Saga – comportava a sua volta una promozione di rango. È questo complicato sistema di pesi e contrappesi, di ostacoli e sbarramenti del ceto dominante su quelli sottostanti, e il contrasto tra il dilagare del monopolio Fujiwara e il desiderio dell'imperatore di amministrare il potere in maniera più diretta, che contraddistingue la politica del Giappone del IX secolo, e ogni aspetto della vita sociale e culturale di quel periodo sembra riflettere ed esplicitare questa contrapposizione di poteri. Come vedremo, l'alternanza tra *kanshi* e *waka* per il predominio della scena pubblica, si muoverà in maniera intimamente connaturata a questo background.

#### 1.4 Il *Daigakuryō* e gli esami statali

La connessione tra la politica e la cultura (in particolare la letteratura) trova espressione concreta nella principale istituzione statale adibita all'educazione e alla cultura, il *Daigakuryō*.

Come altri uffici e dipartimenti sotto il sistema *ritsuryō*, il *Daigakuryō* aveva al suo interno quattro livelli di ufficiali amministrativi, dei quali i due più bassi suddivisi a loro volta in senior e junior. Vi era un presidente (*kami*<sup>45</sup>) e il suo vice (*suke*<sup>46</sup>) e a capo di ogni "corso" di questa specie

---

<sup>44</sup> Borgen 1986, p. 14.

<sup>45</sup> 頭.

di università erano preposti degli specialisti, detti dottori (*hakase*), in pratica dei professori. Di tutti questi corsi, il più prestigioso, in quanto apriva la strada ai gradi più alti della burocrazia, era quello degli studi sui classici confuciani, il *myōgyō*,<sup>47</sup> la cui tradizione risaliva direttamente al momento stesso dell'introduzione della scrittura cinese in Giappone per mano di letterati coreani, in fuga dal regno di Paekche invaso dalle armate congiunte dei cinesi Tang e i coreani di Silla. L'istituzione del *Daigakuryō* risale probabilmente al 670, e non a caso i suoi primi *kami*, così come molti degli *hakase* di quel primo periodo portano per l'appunto cognomi coreani. La suddivisione degli studenti rifletteva d'altra parte questa preminenza data allo studio dei Classici rispetto ad altre materie: nel *Daigakuryō* vi erano 400 studenti dei classici a fronte di soli 30 studenti di matematica.

Con il Codice Taihō<sup>48</sup> del 701 si tendeva di estendere questo sistema educativo programmando l'apertura di succursali in ogni provincia dell'impero. A capo di ognuna doveva esservi un *hakase* che avrebbe insegnato a un numero di studenti tra i venti e i cinquanta, ma la difficoltà a trovare insegnanti nelle province oppure *hakase* dell'università centrale disposti a vivere lontano dalla capitale, costrinse a ridurre già dal 723 il numero di succursali da cinquantotto a tredici.

Nella stessa occasione viene stabilito il sistema degli esami statali precedentemente menzionato, imitazione anche questa del modello cinese dei Tang. In teoria, senza una promozione a questi esami non era possibile entrare nell'amministrazione pubblica, e pur trattandosi di due istituzioni diverse sottostanti a diversi ministeri, il *Daigakuryō* e il sistema degli esami funzionavano quindi in stretta connessione. Nella pratica, agli studenti più talentuosi del *Daigakuryō* veniva automaticamente garantito l'accesso agli esami, ma capitava spesso che la maggior parte, pur avendo frequentato l'università non fossero ammessi neppure a sostenerli.

Gli esami erano di quattro tipi in base al curriculum seguito, e conseguentemente alla difficoltà: *shūsai*<sup>49</sup> ("grande talento"), *myōgyō*<sup>50</sup> ("classici"), *shinshi*<sup>51</sup> ("letterato introdotto", l'equivalente cinese di *jinshi* che però comportava in Cina un maggiore guadagno in termini di carriera) e *myōbō*<sup>52</sup> ("legge"). Il primo conferiva l'accesso ai gradi più alti delle istituzioni. Il contenuto degli esami verteva quasi esclusivamente sulla conoscenza dei classici e della scrittura cinese, spesso con una spiccata attenzione per la capacità di memorizzazione dei testi. Di questi testi cinesi i più richiesti erano, oltre ai classici confuciani (ovvero i Cinque Classici e i Quattro Libri), le Storie (come lo *Shiji*<sup>53</sup> di Sima Qian) e il *Wenxuan*<sup>54</sup> (una delle più antiche raccolte di poesia cinese, compilata nel periodo delle Dinastie del Nord e del Sud). I quesiti posti agli esami vertevano su discussioni di filosofia, morale, storia, e richiedevano abbondanti e appropriate citazioni dai testi cinesi.

### 1.5 Differenze col modello cinese

C'è da notare che sia il sistema degli esami che la struttura dell'università erano una versione semplificata del modello cinese, sia per dimensione che per complessità<sup>55</sup>. Per esempio, l'esame più difficile, lo *shūsai*, richiedeva in Giappone il superamento di due prove scritte, ma in Cina il suo corrispettivo ne richiedeva ben cinque. Anche per quanto riguarda i contenuti degli insegnamenti, vi erano alcune differenze, ad es. in Giappone non si trattava il *Laozi*<sup>56</sup> (il testo base della tradizione taoista) mentre in Cina sì, e al contrario, negli esami giapponesi vi era una parte dedicata alla

---

<sup>46</sup> 助.

<sup>47</sup> 明経.

<sup>48</sup> 大宝律令.

<sup>49</sup> 秀才.

<sup>50</sup> 明経.

<sup>51</sup> 進士.

<sup>52</sup> 明法.

<sup>53</sup> 史記.

<sup>54</sup> 文選.

<sup>55</sup> Borgen 1986, p.76.

<sup>56</sup> 老子.

fonetica e pronuncia del cinese che i madrelingua cinesi (ovviamente) non avevano. Non scenderò ulteriormente in dettagli,<sup>57</sup> ma mi preme sottolineare che, anche nel caso del sistema educativo, i giapponesi imitarono sì il modello cinese ma apportandovi fin da subito modifiche e rinnovamenti affinché meglio si adattasse alla struttura del pensiero e società giapponesi. In seguito, specialmente dal X secolo, si venne sempre più enfatizzando l'aspetto aristocratico del sistema educativo, e la funzione del *Daigakuryō* venne limitata alla formazione ed educazione dei giovani membri della nobiltà, le cui posizioni nella burocrazia erano già decise per nascita, e dunque il superamento degli esami non comportava più sostanziali cambiamenti di status.

Borgen<sup>58</sup> sostiene che gli esami di stato in Giappone all'inizio dell'VIII secolo fossero in realtà più egualitari del loro modello cinese del primo-Tang (617-712), periodo caratterizzato da una forte ingerenza delle famiglie aristocratiche nella selezione dei funzionari statali; questa situazione cambierà proprio durante il periodo Tang, fino ad arrivare al periodo Song in cui la promozione agli esami rappresentò veramente la chiave del successo, una chance concessa non solo ai membri della nobiltà ma persino a figli di contadini. Da questo punto di vista quindi, Cina e Giappone seguirono tendenze di verso opposto.<sup>59</sup>

## 1.6 Il periodo Heian e il *monjō hakase*

Ma è con l'inizio del periodo Heian, dopo la parentesi del periodo Nara nella quale il buddismo, con personaggi quali il monaco Dōkyō,<sup>60</sup> aveva esteso la sua influenza sulle istituzioni laiche, spingendo Kanmu a spostare la capitale da Nara a Nagaoka, che si avrà un rafforzamento dei principi confuciani applicati al governo, e il conseguente rafforzamento del *Daigakuryō*. Il numero massimo di studenti (430) previsto dal codice *ritsuryō* venne finalmente raggiunto, e iniziarono al contrario severi processi di selezione per l'ammissione ai corsi. Furono aumentati i fondi per mantenere gli *hakase* e gli studenti meritevoli, e, cosa più importante, fu messo l'accento sull'importanza degli studi letterari. Fino a quel momento infatti, il primato assoluto era dato come si è detto agli studi confuciani, ma fin dall'istituzione del corso di letteratura (*monjō*<sup>61</sup>), il prestigio degli studi letterari (cioè non prettamente legati allo studio dei Classici, quanto piuttosto basati sulla composizione in cinese su modello del *Wenxuan*) vide una costante ascesa. Nel 728 e 730, sotto l'Imperatore Shōmu<sup>62</sup> (701-756), viene istituita la figura del *monjō hakase*,<sup>63</sup> il dottore in letteratura, con rango e importanza uguali a quelli di un professore di Classici. Sotto la sua guida vi erano venti studenti, due dei quali, detti *monjō tokugōshō*<sup>64</sup> (lett. studente speciale di letteratura, una specie di corrispettivo odierno del dottorando) venivano premiati con una borsa di studio.

Con l'arrivo di Saga (786-842) il corso di letteratura del *Daigakuryō* diviene fra tutti il più selettivo e difficile, in quanto, come vedremo, garantiva poi maggiori possibilità di promozione nella burocrazia. Per un breve periodo venne istituito anche un professore di Storia – ovviamente cinese – detto *kiden hakase*<sup>65</sup> che fu però sostituito<sup>66</sup> nell'834 da un ulteriore *monjō hakase* che veniva a sommarsi al primo,<sup>67</sup> e il corso di storia e letteratura divennero complementari l'uno

---

<sup>57</sup> Per i quali rimando a Murakami 2000 e Murakami 1994. Per un compatto sunto in inglese vedere Borgen 1986, p. 77.

<sup>58</sup> Ibid., p. 79.

<sup>59</sup> Maggiori informazioni sulla situazione cinese, relativo allo sviluppo della poesia, sono consultabili, oltre che in ibid., anche in *Tōshi*, sempre di Murakami Tetsumi (1998).

<sup>60</sup> 道鏡.

<sup>61</sup> 文章.

<sup>62</sup> 聖武.

<sup>63</sup> 文章博士.

<sup>64</sup> 文章得業生.

<sup>65</sup> 紀伝博士.

<sup>66</sup> In realtà sarà la dicitura *kiden hakase* a sostituire quella di *monjō hakase*, ma come spiega Fujiwara (2002, p. 67) nella storia della letteratura rimane di uso comune la dicitura *monjō hakase*.

<sup>67</sup> Fujiwara 2002, p. 67.

all'altro. La vecchia dicitura per coloro che passavano l'esame di stato, ovvero *shinshi*, venne ad indicare gli studenti del corso di letteratura, i *monjōshō*, mentre quella per chi passava il livello più alto degli esami, lo *shūsai*, fu usato per indicare i *monjō tokugōshō*, ovvero i due studenti più meritevoli del corso.

Anche con questa nuova enfasi e le effettive possibilità di collocamento nella burocrazia, considerata la concorrenza e le difficoltà per passare questi esami, la carriera accademica continuava a non essere conveniente per i figli dell'alta aristocrazia, che disponevano di altre vie per approdare a cariche burocratiche e governative più alte. Lo stretto sentiero verso il successo rappresentato dal *Daigakuryō* e dagli esami di stato era quindi territorio esclusivo delle famiglie della bassa aristocrazia, come i Sugawara o gli Ōe.

Comunque sia il *Daigakuryō* rimarrà sempre un'istituzione sottoposta al controllo diretto del governo, e il fatto che suoi *hakase* potessero essere spostati con facilità ad altri ministeri con mansioni completamente differenti ne è la prova. D'altra parte questo fatto, mentre dimostra la relativa subordinazione del sistema educativo a logiche di bilanciamenti di potere politico, poco legate alla cultura in senso stretto, riconosce anche il prestigio che, seppur per un breve tempo, fu associato alla figura del letterato nel primo periodo Heian.

## 2. La letteratura dell'epoca buia dello stile nazionale

### 2.1 Premessa

Sullo sfondo della struttura politico-istituzionale esaminata nei precedenti paragrafi, e il suo rapporto con la diffusione della cultura, si dipanano i destini dei protagonisti di questa ricerca, ovvero il *waka* (poesia giapponese) e il *kanshi* (poesia cinese).<sup>68</sup>

Il progressivo declino sulla scena pubblica della poesia giapponese a favore di quella cinese all'inizio del IX secolo, e poi il successivo ritorno della poesia giapponese alla fine dello stesso secolo, non è a mio parere un fenomeno parallelo e distinto rispetto agli sviluppi politici e alle riforme burocratiche del IX secolo, ma è direttamente correlato e anzi, strumentale alla formazione di uno stato che fin dalla fisionomia della sua capitale, costruita su modello della capitale cinese Chang'an, palesava in tutto l'intento di assimilazione di una cultura continentale che, per quanto vicina territorialmente, era profondamente diversa da quella autoctona dello stato Yamato.

La correlazione tra gli assetti politico e culturale, e ancor di più l'identificazione tra intento politico e gusto letterario, tocca l'apice durante il regno di Saga (809-823) nel cosiddetto "periodo d'ammirazione dello stile cinese" (*kanfū sanbi jidai*<sup>69</sup>) anche conosciuto come "periodo buio dello stile nazionale" (*kokufū ankoku jidai*<sup>70</sup>).

### 2.2 Precisazioni sul termine

Partiamo dall'analisi di questi termini. Il significato alla base di queste definizioni è che, mentre fino al periodo Nara la composizione di *waka* in occasioni ufficiali come banchetti o visite imperiali era una norma – della quale si ha prova nel *Man'yōshū*, ad esempio nell'opera di poeti "di corte"

---

<sup>68</sup> Per convenzione, utilizzerò il termine *waka* per indicare tutta la poesia giapponese scritta in giapponese, e prevalentemente nel metro cosiddetto *tanka*, cioè di 5-7-5-7-7 more; non affronterò quindi il problema dell'etimologia di *uta* (lett. canzone) per la poesia in giapponese e *shi* (poesia) per la poesia in cinese, una distinzione che è effettivamente fuorviante dato che lo *waka* nel IX secolo era già divenuto poesia scritta (o forse lo era sempre stato). L'utilizzo che poi faccio del termine *kanshi* (lett. poesia degli Han) è del tutto arbitrario ad indicare la poesia in cinese composta da giapponesi, per distinguerla dallo *shi*, intesa qui come poesia in cinese composta da cinesi.

<sup>69</sup> 漢風讚美時代.

<sup>70</sup> 國風暗黒時代. Kojima 1968, vol.2, pp. 598-608. A coniare il termine *Kokufū ankoku* è stato, secondo Kojima, Yoshizawa Yoshinori, che si sarebbe basato a sua volta su una suddivisione del primo periodo Heian definita da Fujioka Sakutarō in *Kokubungaku zenshi Heian-chō hen* (1905).

come Ōtomo no Yakamochi – progressivamente con l’inizio del periodo Heian, e più marcatamente con l’arrivo di Saga, il posto d’onore negli spazi pubblici fu occupato quasi esclusivamente dal *kanshi*<sup>71</sup>.

In verità, la definizione di “periodo buio” e la sua stessa delimitazione temporale sono controverse. Innanzitutto, l’etichetta “periodo buio” può portare a travisare quella che fu la condizione reale del *waka* in quegli anni. Non si trattò infatti di una scomparsa, quanto piuttosto di una delimitazione degli ambienti compositivi e di fruizione della poesia in giapponese, che si ridussero principalmente a una dimensione privata, “intima” (in giapponese *ke*<sup>72</sup>) contrapposta alla dimensione pubblica, “alla luce del sole” (*hare*<sup>73</sup>) assegnata al *kanshi*. Proprio nella sfera del privato, dell’intimo, teatro degli scambi di poesie – d’amore e non – tra i membri dell’aristocrazia Heian, il *waka* svilupperà in una sorta di “incubazione” alcune caratteristiche – spesso derivate dalla poesia cinese – che si paleseranno nel successivo stadio di sviluppo rappresentato dagli *utaawase* e dal *Kokinshū*.

Il *kanshi* giapponese d’altra parte, pur occupando interamente la scena pubblica, non penetrerà mai in maniera convincente – salvo alcune eccezioni come Michizane – la sfera del privato né tanto meno della poesia d’amore, limitandosi tutt’al più a descrizioni paesaggistiche di contemplazione naturale, oppure a composizione di carattere religioso.

È probabilmente per questo motivo che Kojima Noriyuki, già nel suo lungo compendio sulla letteratura del primo periodo Heian – nonostante lo intitolò *Kokufū ankoku jidai no bungaku*, (Letteratura del periodo buio dello stile nazionale) – conia il termine alternativo “periodo dell’ammirazione dello stile cinese” (*kanfū sanbi jidai*<sup>74</sup>), smorzando quell’accezione spiccatamente negativa del primo termine che pone in diretta contrapposizione *waka* e *kanshi*, come a volere l’uno la negazione dell’altro. In questo senso, non è superfluo aggiungere che la definizione “periodo buio dello stile nazionale” nasce proprio in un periodo – gli anni 30 – caratterizzato come è noto da un crescente nazionalismo, e un altrettanto forte sentimento di rivalsa sullo storico senso di subordinazione alla cultura cinese.<sup>75</sup>

Riguardo la delimitazione temporale del periodo, nello stesso Kojima possiamo riscontrare un leggero cambio di posizione, che ci dà l’idea di quanto questo periodo sia stato “buio” più per gli studiosi di letteratura che per il *waka* stesso. Mentre nel 1968 affermava<sup>76</sup> che il periodo corrispondeva a tutta la prima metà del IX sec., nel 1976 tende a indicarlo<sup>77</sup> come corrispondente al solo regno di Saga e Junna, e cioè gli anni 810-833. Questo dimostra come, proprio negli ultimi 50 anni sia cambiata sensibilmente la consapevolezza riguardo la letteratura giapponese di questo periodo.

In sostanza possiamo dire che questo periodo di forte imitazionismo e deliberata assimilazione della cultura e dello stile cinese – stimolato dalla diffusione del buddismo, ma non solo – si ha già a partire dal periodo Nara, con una forte impennata successiva alla fondazione della nuova capitale Heian-kyō nei primi decenni del IX secolo. A questo segue un progressivo o meglio una stabilizzazione dell’influenza cinese in Giappone – che non corrisponde come vedremo a una

---

<sup>71</sup> Ovviamente vi sono delle eccezioni, ad es. il *waka* composto dall’Imperatore Kanmu alla vigilia della partenza del *kentōshi* nell’803 «*Kono sake wa/ō ni wa arazu/tairaka ni/kaerikimase to/iwaitaru sake* (Questa coppa di sake non è grande, ma è un sake [offerto] in preghiera per il tuo sicuro ritorno)» (*Nihon kiryaku*, in *Kokushi Taikei*, vol. 10. Cit. in Borgen 1986, p. 33) ma questi sparuti esempi sembrano piuttosto confermare la regola per cui il *waka*, se anche veniva composto in occasioni ufficiali, non era considerato meritevole di menzione nelle registrazioni storiche.

<sup>72</sup> 褻.

<sup>73</sup> 晴.

<sup>74</sup> 漢風讚美時代 . Kojima 1976 p. 109.

<sup>75</sup> È del 1932 la proclamazione del Manciuoku (o *Manshūkoku*, o *Manzhouguo*), ovvero la colonia giapponese in Manciuria.

<sup>76</sup> «Il periodo buio dello stile nazionale è il periodo che va dal regno di Saga (era Kōnin) fino al regno di Montoku (era Ninju - Ten’an), corrispondente cioè a circa la prima metà del nono secolo». Kojima 1968 vol.2 p.601.

<sup>77</sup> «[...]trascorso il periodo di ammirazione dello stile cinese (810-833), ovvero il periodo dello slogan “la letteratura per il governo del paese”, che si concentra nei regni di Saga e Junna» Kojima 1976, p. 176. Cfr. Fujiwara 2002, p. 11.

scomparsa totale – a partire dalla seconda metà del IX secolo, causato per molti aspetti da mutamenti nell’assetto politico e sociale verificatisi già con l’era Jōwa (834-48).

È d’altra parte più corretto delineare in questo modo non categorico lo sviluppo di una corrente culturale come quella dell’imitazionismo cinese nel primo periodo Heian, lasciando così degli ampi margini entro i quali è possibile collocare l’avvicendamento tra poesia cinese e giapponese sulla scena pubblica. Se così non fosse, fenomeni come l’*Hokke-kō*,<sup>78</sup> tenutosi nella residenza del Ministro di Destra Fujiwara no Yoshifusa nell’851 durante il quale furono composti a piacimento sia *kanshi* che *waka*,<sup>79</sup> rimarrebbero di difficile interpretazione. Da non dimenticare poi che proprio gli strascichi di questo periodo di splendore della poesia cinese corrispondono al periodo di attività dei sei geni poetici del *waka*, i cosiddetti *Rokkasen*, indicati dai compilatori del *Kokinshū* come l’anello di congiunzione tra la tradizione del *Man’yōshū* e il *Kokinshū* stesso, ed essi stessi portatori di retorica e immagini di stampo cinese.<sup>80</sup>

Limitando adesso il discorso al periodo di ammirazione dello stile cinese in senso stretto, ovvero i regni di Saga e Junna, vorrei evidenziare l’intento programmatico da parte della classe dirigente e intellettuale di porre la letteratura in cinese, e in particolare la composizione di *shi* (poesia) come centro dell’attività letteraria. Prova di questa volontà è la compilazione delle *Chokusen kanshishū*,<sup>81</sup> ovvero le tre antologie di poesia in cinese, compilate – per la prima volta in Giappone – su esplicito ordine imperiale.

### 2.3 Le raccolte imperiali di *kanshi* delle ere Kōnin e Tenchō

La primissima antologia poetica compilata da giapponesi fu in realtà il *Kaifūsō*<sup>82</sup> (751) del precedente periodo Nara (710-794), che con 120 componimenti in cinese di 64 autori giapponesi anticipa di pochi anni la più antica – e ben più ampia, più di 4500 componimenti – antologia di poesia giapponese, il *Man’yōshū*. La comparsa di raccolte di poesia cinese per ordine di Saga (e del suo successore Junna) non appare quindi come un fulmine a ciel sereno, ma è bensì il frutto di una tradizione e una tendenza già presenti e consolidate, e anzi connaturate in maniera profonda con la nascita stessa della letteratura giapponese e la struttura della corte (tra gli autori del *Kaifūsō* spiccano principi, ministri e funzionari di vario rango). Anche l’idea comune di identificare le poesie del *Man’yōshū* con il “vero spirito autoctono giapponese” necessita essa stessa delle delimitazioni per quanto riguarda l’originalità di alcune immagini ed espressioni che, come è ormai dimostrato, sono chiaramente di origine cinese, come le numerose poesie su *Tanabata*, una festività oggi molto diffusa anche in Giappone, ma che ha le sue radici in una leggenda cinese.<sup>83</sup>

Quello che le tre antologie imperiali di *kanshi* sottolineano è però come, mentre nel periodo Nara si avesse ancora un sostanziale equilibrio tra poesia cinese e giapponese, con Saga si sancisca quella superiorità e ufficialità che la poesia cinese doveva avere su quella giapponese.

La prima delle tre raccolte imperiali, il *Ryōunshū*<sup>84</sup> (“Raccolta oltre le nuvole” dell’814, 1 libro), raccoglie 91 poesie di 24 poeti, scritte nel periodo tra il 782 e l’814, ovvero gli albori della letteratura in cinese del periodo Heian. Rispetto al *Kaifūsō* del periodo Nara nel quale prevalevano versi di cinque caratteri, si ha un aumento del verso a sette caratteri, probabilmente sotto l’influenza della poesia Tang alla quale proprio in quegli anni i giapponesi attingevano in maniera diretta

---

<sup>78</sup> 法華講.

<sup>79</sup> Kojima 1976, p. 110.

<sup>80</sup> Kojima 1976, p. 177. I *rokkasen* non furono impermeabili all’influenza delle lettere cinesi, anzi, secondo studi recenti lo stesso Ariwara no Narihira dimostra nelle sue poesie una conoscenza dei modelli cinesi e un suo tentativo di assimilazione. Vedi Miki 2001, pp. 19-37 e Ōtani Masao 2007, pp. 1-15.

<sup>81</sup> 勅撰漢詩集.

<sup>82</sup> 懷風藻. Edizione italiana a cura di Andrea Maurizi (2002), basata sull’edizione giapponese a cura di Kojima Noriyuki (1964).

<sup>83</sup> Su *Tanabata* tra *shi* e *kanshi* vedi Yoshikawa 1986 e 1992.

<sup>84</sup> 凌雲集.

attraverso le ambasciate ufficiali alla corte cinese, i *kentōshi*.<sup>85</sup> Dopo soli quattro anni, sempre per ordine di Saga, vede la luce il *Bunka shūreishū*<sup>86</sup> (“Raccolta del virtuoso florilegio letterario” dell’818, 3 libri), che riprende alcuni componimenti tralasciati dalla precedente raccolta aggiungendovi quelli nuovi composti nel frattempo. Le 148 poesie di 28 autori sono stavolta suddivise per argomenti quali escursioni, separazioni, elegie, amore.<sup>87</sup> Sempre per effetto dell’influenza della poesia Tang aumentano ulteriormente le composizioni lunghe e i versi a sette caratteri. Infine il *Keikokushū*<sup>88</sup> (“Raccolta per il governo dello stato” dell’827, 20 libri) ordinata dal successore di Saga, Junna – ma ovviamente frutto del volere dello stesso Saga, che ancora esercitava la sua influenza sulla corte – è la più estesa delle tre ed è quella che rappresenta in maniera più completa l’intento strumentale alla base di queste raccolte. Con più di mille composizioni di 178 letterati distribuite nei suoi 20 libri,<sup>89</sup> il *Keikokushū* copre 121 anni di storia del *kanbun* (letteratura in cinese) giapponese, dal 707 fino all’anno della compilazione.

Queste tre raccolte rappresentano il grande impegno profuso dagli intellettuali giapponesi per assorbire la cultura cinese non solo nei suoi aspetti pratici quali i regolamenti legislativi o le scienze tecniche, ma anche in quelli artistici ed estetici, proprio perché gli uni erano visti come direttamente conseguenti e imprescindibili dagli altri. Aggiungo infine, anticipando la prossima parte, che un apporto fondamentale alla compilazione delle tre raccolte fu dato dal nonno di Michizane, Sugawara no Kiyogimi, letterato formatosi al *Daigakuryō* sotto la protezione di Saga.

#### 2.4 La “letteratura per il governo del paese” e l’armonia tra sovrano e ministri.

La spinta di Saga verso la cultura cinese – in particolare la poesia –, non era dovuta esclusivamente a una predilezione personale e meramente di gusto, che pure era indubbiamente spiccata. La compilazione delle tre raccolte e la sottostante composizione di versi in cinese da parte dei cortigiani del primo periodo Heian faceva parte di un piano di amministrazione dello stato che vedeva nella cultura e nell’attività poetica di funzionari e sovrano un vero e proprio strumento di governo.

Nell’introduzione al *Bunka shūreishū* compare infatti la frase

君唱臣和

[quando] il sovrano canta, il suddito armonizza”

dalla quale deriva la parafrasi *kunjinshōwa*,<sup>90</sup> che sta ad indicare la pratica, importata dalla Cina, di comporre poesie in risposta a una poesia del sovrano, in una sorta di componimento a due (o più) nel quale aspetto fondamentale era l’armonia tra imperatore e ministro.

Grazie ai tre ministri che sotto Saga si trovavano al vertice della gerarchia politica, e quindi più vicini all’imperatore, ovvero Fujiwara no Fuyutsugu,<sup>91</sup> Yoshimine no Yasuyo,<sup>92</sup> e Ono no

<sup>85</sup> Un capitolo a parte meriterebbe l’enorme ruolo svolto dal buddismo, e in particolare dal monaco Kūkai nella formazione della consapevolezza e conoscenza della poesia cinese, e della sua applicazione nella vita degli intellettuali Heian. Vedi Fujiwara Katsumi, “*Heianchō no kanbungaku – Kūkai no shikaku kara*”, in Fujiwara 2001, pp. 333-343.

<sup>86</sup> 文華秀麗集.

<sup>87</sup> Per semplicità traduco come poesia d’amore il termine *enjō* 艶情, derivato direttamente dal lessico cinese. È questo un genere ben preciso di poesia, principalmente di corte, identificabile col tema del *guiyuan* 閨怨, ovvero della donna abbandonata dal suo uomo. Per un’analisi dello sviluppo di questo filone e della sua influenza sulla poesia giapponese si veda Kojima 1976 p.125 e successive.

<sup>88</sup> 経国集.

<sup>89</sup> Attualmente sopravvivono solo 6 libri.

<sup>90</sup> 君臣唱和. Sebbene il testo originale sia in cinese, ho qui adattato la traslitterazione alla parafrasi giapponese *kunjin shōwa*, facendo riferimento alle ricerche degli studiosi giapponesi qui riportate.

Vedi Kojima 1976, p. 110.

<sup>91</sup> 藤原冬嗣.

<sup>92</sup> 良岑安世.



Minemori,<sup>93</sup> questo ideale del *kunjinshōwa* trovò effettivamente realizzazione nel Giappone del primo periodo Heian, ma vedremo come in seguito, al variare dell'assetto politico – principalmente sotto la spinta monopolistica della famiglia Fujiwara – questo sistema di armonizzazione sovrano-ministro finalizzata al buon governo dello stato crollerà.

Non c'era motivo per cui il *kunjinshōwa* non si potesse applicare di regola anche alle composizioni in giapponese, ma in definitiva questa pratica fu circoscritta solo alla poesia in cinese.<sup>94</sup> Le cause sono senza dubbio da ricercare in quella spartizione delle aree di utilizzo che vedevano ormai il *waka* relegato alla sfera privata o agli scambi con l'altro sesso, e il *kanshi* destinato alle occasioni ufficiali, i “luoghi in cui si deve essere seri” (*mamenaru dokoro*).<sup>95</sup> Il fatto che il *Keikokushū* sia stata l'ultima delle raccolte imperiali di *kanshi* è già di per sé un indizio non tanto del declino della poesia in cinese – che continuerà ad avere la sua importanza anche dopo il “ritorno” del *waka* – quanto del fatto che non vi sarà più l'interesse a porre in concomitanza l'attività poetica con quella politica.

Il concetto fondamentale alla base delle tre raccolte di *kanshi*, e che vede il *kunjinshōwa* come metodo principale della sua applicazione, è infatti quello della “letteratura per il governo dello stato” *bunshō keikoku*,<sup>96</sup> slogan che dà il titolo alla terza raccolta, il *Keikokushū*. Nella prefazione della seconda raccolta imperiale, il *Ryōunshū*, troviamo la frase completa

文章經国之大業、不朽之盛事<sup>97</sup>

La letteratura ha il grande compito di amministrare lo stato, è un'opera imperitura

Si tratta della citazione di un passo del *Lunwen*<sup>98</sup> di Cao Pi<sup>99</sup> (187-226), cioè l'imperatore Wen dello stato cinese di Wei, nel quale si rispecchia l'ideale confuciano di fedeltà al sovrano applicato alla letteratura come strumento di governo. Questo ideale importato dalla Cina vedeva l'azione politica non solo improntata ai provvedimenti pratici, ma anche ad un aspetto teorico che si realizzava nella capacità di comporre *testi di provvedimento*,<sup>100</sup> ovvero composizioni nelle quali il contenuto dell'azione politica veniva reso in una forma elegante arricchita dal valore letterario. Alla ragione politica *suji*,<sup>101</sup> veniva aggiunta la forma poetica *aya*.<sup>102</sup> Il motivo di questa necessità viene spiegato nei versi successivi del *Lunwen*:

年壽有時而盡、榮樂止乎其身。二者必至之常期、未若文章之無窮

La vita umana è destinata a perire, e con essa la gloria si arresta. Entrambi hanno un periodo di vita limitato, che prima o poi si esaurisce. Ma a differenza loro, la letteratura non si esaurisce mai.<sup>103</sup>

Si sottintende cioè il fatto che la letteratura sia una pratica che gode di un primato persino sull'arte di governare, principio questo che si fonda, in Cina, su una tradizione confuciana che al tempo di Cao Pi era già pluricentenaria nonché già istituzionalizzata dalla dinastia Han (II sec. a.C.-II sec. d.C.). In sostanza secondo questa tradizione cinese, «chi si occupava di politica doveva anche essere un letterato dall'alta cultura in grado di comporre poesie». <sup>104</sup> Questa posizione si rafforzerà

---

<sup>93</sup> 小野岑守.

<sup>94</sup> Sull'impossibilità del *waka* di divenire *kunjinshōwa* vedere Kojima, *ibid*.

<sup>95</sup> まねなる所. Kojima 1968 vol. 2, p. 602.

<sup>96</sup> 文章經国.

<sup>97</sup> Cit. in Fujiwara 2002, pag. 66. Essendo contenuto nel *Wenxuan* doveva essere ben noto ai letterati Heian, dato che il *Wenxuan* era testo d'esame.

<sup>98</sup> 論文.

<sup>99</sup> 曹丕.

<sup>100</sup> 对策文.

<sup>101</sup> 理.

<sup>102</sup> 文. Dal *Wenxuan*, libro 52°. Cit. in Kojima 1976, p. 113.

<sup>103</sup> Kojima 1976 p. 111

<sup>104</sup> Fujiwara 2002, p. 11.

durante il periodo Tang e il successivo periodo Song, contemporaneamente al consolidamento del sistema degli esami di stato, mentre, contemporaneamente, in Giappone si assisterà alla nascita dell'oligarchia Fujiwara. In effetti, già al tempo di Saga si poneva il problema, di difficile soluzione, di come questa filosofia di governo si potesse applicare in un Giappone dove fino all'introduzione del sistema *ritsuryō* – e in ultima analisi anche in seguito – a spartirsi il potere politico erano i grandi clan nobiliari, di cui originariamente la famiglia imperiale stessa faceva parte.<sup>105</sup>

Secondo Kojima gli intellettuali della corte di Saga avevano già acquisito in qualche modo una base culturale e ideologica di stampo confuciano che gli permise di creare – seppur per un periodo limitato – una approssimativa imitazione di stato governato, per così dire, dalla letteratura, tramite la pratica del *kunshishōwa* presente nelle tre raccolte di *kanshi*.

## 2.5 Il fallimento del *kunjinshōwa* in Giappone.

Come fa però giustamente notare Fujiwara Katsumi, c'è una netta differenza tra l'applicazione di questo ideale nella Cina dei Tang e nel Giappone di Saga, se non nelle intenzioni, sicuramente nei contenuti.<sup>106</sup>

Osservando alcune delle poesie contenute nelle tre antologie infatti,<sup>107</sup> ci si trova di fronte a un assorbimento dei modelli estetici cinesi, della conoscenza dei classici e delle leggende, e ancora di elementi taoisti che portano alla creazione di un «mondo [immaginario] dei valori culturali»<sup>108</sup> e testimoniano il grandissimo interesse per la cultura cinese da parte dei cortigiani del primo periodo Heian, ma sotto questo strato di *aya*, di forma letteraria, è difficile individuare l'elemento politico o una qualche applicazione pratica del concetto di “letteratura per il governo del paese”. Fujiwara sembra insomma voler dire che sebbene sotto Saga si realizzi la pratica del *kunjinshōwa*, e negli intenti dell'Imperatore e della sua elite culturale vi fosse lo scopo dichiarato di aderire al modello cinese, all'interno delle poesie – anche quelle di Saga stesso – questo intento, almeno per quanto riguarda l'applicazione politica, sembra in qualche modo venir meno. In effetti difficilmente in Giappone troveremo l'atteggiamento critico e severo dei letterati su questioni di governo che troviamo invece in Cina, ad esempio nel grande modello di molti dei poeti del IX secolo, Bai Juyi. Questa “debolezza” rimarrà anche nei poeti giapponesi più vicini come ideali al modello cinese, ad esempio in Sugawara no Michizane.<sup>109</sup>

In definitiva, la struttura di stato retto da letterati-funzionari fedeli unicamente al sovrano e avulsi dagli interessi delle famiglie nobili, ovvero il sistema *ritsuryō*, se mai con Saga e in seguito con Uda avrà dei momenti favorevoli a una sua piena affermazione, non riuscirà mai a rappresentare nulla di più che un'impalcatura formale dietro la quale si muoveranno altre forze che rispondono ad altre leggi. Questo diverrà chiaro con l'avvento della politica dei reggenti della famiglia Fujiwara, che pone le sue fondamenta nel periodo successivo alla morte di Saga, cioè l'era Jōwa.

---

<sup>105</sup> Cfr. Borgen 1986, p. 9.

<sup>106</sup> Fujiwara 2002, p. 66.

<sup>107</sup> ad es. la *Poesia dell'altalena* (*Qiuqian pian* 鞦韆篇), di Saga, in *Keikokushū* libro 11. Cit. in Fujiwara 2002, pp. 58-64.

<sup>108</sup> Fujiwara 2002, p. 65.

<sup>109</sup> Fujiwara 2002, p. 95.

## Capitolo II – La seconda metà del IX secolo

### 1. I cambiamenti dell'era Jōwa

#### 1.1 Quadro storico

Come fa notare Borgen,<sup>1</sup> molti intellettuali della successiva era Jōwa (834-848) tenderanno a ritirarsi nella religione o nella letteratura abbandonando le faccende più prettamente politiche. Questo è uno degli effetti del brusco cambiamento degli equilibri raggiunti sotto il regno di Saga e Junna, che segnò conseguentemente la conclusione del “periodo d’ammirazione dello stile cinese” nonché la filosofia della “letteratura per il governo del paese”. L’era Jōwa rappresentò uno spartiacque talmente netto da essere percepito chiaramente perfino dai giapponesi del periodo Heian. Ōe no Koretoki<sup>2</sup> (888-963) scrive nell’introduzione al *Nikkanshū*:<sup>3</sup>

Un tempo nelle ere Kōnin e Tenchō [810-834], vi erano la Raccolta oltre le Nuvole e la Raccolta del virtuoso florilegio letterario. Dopo cento e più anni da allora [quella tradizione] s’è interrotta e non continua...<sup>4</sup>

I motivi storici sono molteplici: prima di tutto, una lotta per la successione imperiale, nota col nome di “incidente Jōwa” (*Jōwa no hen*<sup>5</sup>); poi il cambio generazionale degli alti funzionari e fedeli ministri di Saga con i rispettivi figli. Dal punto di vista della storia della letteratura poi, fondamentale importanza negli equilibri tra *waka* e *kanshi* e nell’elaborazione di una nuova poetica la ebbe l’arrivo in Giappone della raccolta di Bai Juyi (772-846), il *Baishi wenji*.<sup>6</sup>

#### 1.2 L’incidente Jōwa.

Nonostante i buoni rapporti tra Saga e il fratello minore suo successore Junna, tra i funzionari della corte si vengono a formare due fazioni contrapposte, una che supportava il figlio di Saga e una il figlio di Junna. Al momento dell’abdicazione di Junna per l’imperatore Ninmyō (figlio di Saga), la nomina di erede al trono passò a sua volta al Principe Tsunesada<sup>7</sup> (825-884), figlio di Junna, secondo una specie di avvicendamento della corona tra i due rami della famiglia imperiale. Ma nella corte Heian, dove la chiave del successo e del prestigio era la promozione a un grado superiore nella gerarchia, poter vantare una parentela con l’imperatore era il più ambito lasciapassare per il successo, e quindi la nomina di un principe o un altro cambiava sensibilmente il destino delle famiglie a questi legati da parentela. Da qui le dispute tra le varie fazioni per porre sul trono il principe col quale si avevano maggiori legami.

Dopo la morte di Junna (840) e di Saga (842), il Principe Tsunesada fu accusato di voler complottare contro l’Imperatore Ninmyō, e fu quindi depresso dalla carica di erede al trono, e i

---

<sup>1</sup> Borgen 1986, p. 57.

<sup>2</sup> 大江維時.

<sup>3</sup> 日觀集.

<sup>4</sup> Dal *Chōya gunsai* 朝野群載 libro I. Cit. in Kojima 1976 p. 176.

<sup>5</sup> 承和の変.

<sup>6</sup> 白氏文集.

<sup>7</sup> 恒貞親王.

funzionari della fazione di Junna che lo sostenevano esiliati. In realtà il complotto era tutta una messinscena del capo del ramo Hokke della famiglia Fujiwara, Yoshifusa<sup>8</sup> (804-972), architettata per sbarazzarsi degli avversari politici. A sostituire il figlio di Junna come erede al trono fu infatti il principe Michiyasu<sup>9</sup> (827-858), futuro Imperatore Montoku,<sup>10</sup> che altri non era se non il figlio della sorella minore di Yoshifusa, Junshi, consorte imperiale dell'Imperatore Ninmyō. In questo modo Fujiwara no Yoshifusa divenne oltre che fratello maggiore di una imperatrice, anche zio di un futuro imperatore (Montoku), aumentando così la sua influenza sulle successive scelte della casa imperiale riguardo i matrimoni e di conseguenza l'assegnazione di cariche e promozioni. Con il successivo matrimonio della figlia Akirakeiko<sup>11</sup> (829-900) con l'Imperatore Montoku, dalla cui unione nascerà il futuro Imperatore Seiwa<sup>12</sup> (850-881), Yoshifusa si troverà in una condizione di enorme influenza sui destini della corte. Inizia così, nell'era Jōwa, la politica dei matrimoni della famiglia Fujiwara, che porterà allo stradominio della famiglia nella corte Heian, e che durerà per oltre due secoli.

### 1.3 Il cambio generazionale

Contemporaneo a questo importante cambio negli equilibri politici è la progressiva scomparsa della vecchia generazione della classe dirigente e intellettuale. Nell'era Jōwa muoiono uno dopo l'altro tutti i personaggi che avevano contribuito a costruire il modello di stato retto dalla letteratura delle ere Kōnin e Tenchō. Nel primo anno dell'era Jōwa (834) muore il monaco Kūkai, nel settimo (840) Junna, due anni dopo (842) Saga e Sugawara no Kiyogimi (compilatore delle tre raccolte di *kanshi*) e infine nella successiva era Kashō muore anche l'Imperatore Ninmyō (850). Se si pensa che già alla fine dell'epoca Tenchō vennero a mancare i tre alti funzionari del *Daijōkan* che erano anche il vertice del gruppo di poeti-confuciani di Saga, e cioè Fujiwara no Fuyutsugu (826), Ono no Minemori e Yoshimine no Yasuyo (830), ci rendiamo conto di come, nel giro di una quindicina d'anni, la vecchia classe politica venga completamente sostituita dalla nuova.

Questa nuova generazione porterà un sensibile cambiamento negli assetti politici: mentre all'epoca di Saga, in sintonia con quel concetto di “armonia” alla base dell'ideologia confuciana delle ere Kōnin e Tenchō, gli attriti tra i vari funzionari e membri della nobiltà erano ridotti al minimo, in seguito all'incidente Jōwa, Fujiwara no Yoshifusa, figlio di Fuyutsugu, accentrando in sé il potere politico con la nuova carica di *sesshō*<sup>13</sup> (reggente), esautora di fatto dalla vita politica i figli di Yasuyo e Minemori, ovvero Yoshimine no Munesada e Ono no Takamura ai quali rimarrà sì lo spazio nel mondo della letteratura – Takamura sarà ricordato come poeta di *kanshi*, mentre Yoshimine prenderà i voti e diverrà uno dei sei *Rokkasen*, con il nome di monaco Henjō – ma senza che a questa attività intellettuale corrispondesse un vero potere politico.

La cosiddetta politica dei matrimoni o del reggente iniziata da Yoshifusa caratterizzerà gran parte del periodo Heian, e così gli intrighi per la successione al trono e le conseguenti epurazioni ed esili degli avversari politici saranno una costante destinata a ripetersi. Sugawara no Michizane, del quale tratteremo approfonditamente nella parte 2, rappresenterà, alla fine del IX secolo, l'ultimo esempio di poeta-funzionario che, col favore del sovrano (nel suo caso l'imperatore Uda) cercherà di mantenere (o ricostruire) quell'ideale di stato confuciano che si era realizzato – pur per un breve lasso di tempo – ai tempi di suo nonno Kiyogimi, e che finirà i suoi giorni in esilio.

Michizane – che nasce proprio nell'era Jōwa – può del resto essere visto anche come l'ultimo stadio di quel periodo d'ammirazione dello stile cinese iniziato con Saga, pur avendo in sé

---

<sup>8</sup> 良房.

<sup>9</sup> 道康親王.

<sup>10</sup> 文德.

<sup>11</sup> 明子.

<sup>12</sup> 清和.

<sup>13</sup> 摂政.

caratteristiche peculiari che lo differenziano dai poeti delle tre antologie di *kanshi*. Uno dei maggiori motivi di questa peculiarità della poesie di Michizane (e di molti suoi contemporanei) è senza dubbio l'influenza della poesia di Bai Juyi.

#### 1.4 Il *Baishi wenji* in Giappone

Sempre durante l'era Jōwa, si ha un avvenimento che, sebbene sia di scarsa rilevanza politica, sarebbe stato destinato a influenzare profondamente la letteratura giapponese nel suo insieme, ovvero l'arrivo in Giappone della raccolta degli scritti del poeta cinese Bai Juyi<sup>14</sup> (772-846), il *Baishi Wenji* (in giapponese *Hakushi bunshū*<sup>15</sup>). Non mi soffermerò qui sul valore storico di quest'evento, importantissimo dal punto di vista dello studio dei rapporti internazionali in Asia orientale, ma porterò qualche esempio di come elementi della poesia di Bai Juyi si possano riscontrare già nella letteratura del primo periodo Heian.

In particolare, benchè l'arrivo del *Baishi Wenji* sia databile intorno al quinto anno dell'era Jōwa (838), vi sono alcuni esempi che testimoniano una conoscenza delle poesie più famose di Bai Juyi già dall'era Kōnin. Nella seconda raccolta imperiale di *kanshi* ordinata da Saga, il *Bunka shūrei shū* nella poesia “*Armonizzando in risposta al [tema del] rancore nell'alcova di primavera*” compaiono i versi

空床春夜無人伴  
单寝寒衾誰共暖<sup>16</sup>

Nella stanza vuota della notte di primavera, senza alcuno per compagno,  
da sola dormo e la fredda coperta con chi la scalderei?

che richiamano due versi del famoso *Canto dell'Eterno Dolore* (*Chang hen ge* 長恨歌<sup>17</sup>) di Bai Juyi:

夜半無人私語時  
A mezzanotte non ho nessuno, nell'ora delle confidenze

e soprattutto

翡翠衾寒誰與共  
e sotto la coltre di piume, al freddo, con chi mi scalderei?

Essendo la compilazione del *Bunkashūreishū* risalente al nono anno dell'era Kōnin (818), risulta evidente da questo e da altri esempi<sup>18</sup> che i poeti del primo periodo Heian avevano già una certa conoscenza della poesia di Bai Juyi, ed erano inoltre del tutto pronti a riceverne l'influenza. In che modo i poeti giapponesi fossero entrati in contatto con queste poesie non è ancora chiaro, ma nel caso di opere particolarmente famose come il *Canto dell'Eterno Dolore* non è da escludersi una trasmissione orale – proprio in quanto “canzone” molto popolare in Cina – o una inclusione in qualche miscellanea di poesia cinese che sappiamo essere state le principali fonti per i giapponesi fino al periodo Heian. D'altra parte il succitato esempio dimostra che alla corte di Saga, Bai Juyi fosse già abbastanza noto tanto che una sua citazione venisse riconosciuta dagli altri letterati del

---

<sup>14</sup> 白居易.

<sup>15</sup> La lettura *Bunshū* si è affermata negli ultimi anni tra gli studiosi, sostituendo la più vecchia *Monjū*.

<sup>16</sup> 奉和春閨怨. *Bunka shūrei shū /enjō* 53. Cit. in Kojima 1976, p. 181.

<sup>17</sup> 長恨歌.

<sup>18</sup> Kojima 1976, pp. 181 e seguenti.

circolo di Saga.<sup>19</sup> Questa conoscenza e apprezzamento di Bai Juyi si rafforzerà con l'era Jōwa, e sarà forse, al contrario, questo immediato interesse a favorire il successivo arrivo della raccolta completa *Baishi wenji*.

A partire dall'era Jōwa si avrà non solo un semplice riutilizzo e riarrangiamento di alcune immagini o espressioni di Bai Juyi, ma una vera assimilazione di alcuni atteggiamenti caratteristici del poeta cinese, e in generale una conoscenza profonda della sua opera e un'imitazione del suo stile che mai aveva interessato altri poeti cinesi precedenti – e probabilmente neanche poeti successivi.

I primi esempi di un'imitazione di Bai Juyi nei poeti giapponesi si riscontrano, come dimostrato da Kojima,<sup>20</sup> nello scambio di poesie tra Ōno no Takamura e Korenaga Harumichi che ricalca stile e approccio della “poesia armonizzata” (*changhe shi*<sup>21</sup>) di Juyi con gli amici Yuan Zhen e Liu Yuxi. Lo scambio tra Takamura e Harumichi avviene negli anni 837-8, ovvero in un periodo in cui il poeta cinese era addirittura ancora in vita, e la sua opera omnia doveva ancora assumere la sua forma definitiva.

Ma sarà con i poeti post-Jōwa, come Shimada no Tadaomi, Ki no Haseo e soprattutto Sugawara no Michizane che questo vero e proprio amore dei giapponesi per lo stile di Bai Juyi si manifesterà pienamente e con risultati pregevoli dal punto di vista qualitativo. L'onda lunga di Bai Juyi influenzerà in realtà tutta la successiva letteratura Heian, dal *Kokinshū* al *Genji monogatari*,<sup>22</sup> e l'apprezzamento dei suoi versi è dimostrato anche dalla loro schiacciante prevalenza numerica rispetto a quelli di altri poeti – anche più famosi di Bai Juyi stesso, in Cina – in raccolte compilate da giapponesi, come il *Senzai kaku*<sup>23</sup> o il *Wakanrōeishū*.<sup>24</sup>

È quindi nella seconda metà del IX sec. che la penetrazione della poetica di Bai Juyi nella sensibilità dei poeti Heian porta al cambiamento netto con la poesia pre-Jōwa delle tre antologie imperiali o del *Kaifūsō*. Se infatti nell'era Jōwa assistiamo al declino della filosofia della “letteratura per il governo del paese”, dall'altra parte inizierà a svilupparsi un lirismo personale e intimo, che chiama in causa eventi della vita quotidiana dei singoli poeti. Ci si stacca progressivamente da quel carattere di ufficialità, da quella sorta di pedissequa imitazione del modello cinese che segnava le tre raccolte imperiali di *kanshi*, rendendole vulnerabili a critiche riguardo originalità e gusto, e che inducono il lettore moderno ad etichettarle come letteratura di secondo livello. Questo stadio successivo di sviluppo dei poeti giapponesi è dimostrato anche dal fatto che, mentre al tempo di Saga le immagini, i paesaggi, gli elementi poetici erano tutti esclusivamente di stampo cinese<sup>25</sup> – come frutto di quella tendenza sinofila del Giappone in vari campi della vita sociale e culturale – nella seconda metà del IX secolo il *kanshi* giapponese inizia a includere paesaggi giapponesi ed elementi quotidiani, vicini ai poeti stessi e questo, paradossalmente, proprio grazie allo stile semplice e diretto di Bai Juyi.

In particolare vedremo come, non solo la retorica e lo stile, ma anche il contenuto e l'atteggiamento verso il mondo di Bai Juyi influenzeranno in maniera determinante, forse più di

---

<sup>19</sup> Nel *Gōdanshō* 江談抄 si riporta la storia di come Ōe no Takamura elogiò una composizione di Saga che riprendeva la poesia “Fiume di Primavera” 春江 di Bai Juyi sostituendo il carattere “lontano” 遙 col carattere “vuoto” 空. Cit. in *ibid.*

<sup>20</sup> Kojima 1968, vol. 2, pp. 609 e seguenti.

<sup>21</sup> 唱和詩.

<sup>22</sup> Per quanto riguarda lo studio dell'influenza di Bai Juyi sul *Kokinshū*, fondamentale è l'opera di Watanabe Hideo, *Heianchō bungaku to kanbun sekai*, (Watanabe 1991) dove è riportata una esaustiva – seppur non completa – tavola delle citazioni al *kanshi* nelle poesie del *Kokinshū*. Oltre a questo, il volume 11 di *Wakan hikaku bungaku sōsho*, mentre il volume 12 della stessa collana raccoglie studi sul *kanbun* e il *Genji monogatari*. Per uno studio un po' più datato, ma comunque fonamentale, vedere Kaneko 1943.

<sup>23</sup> 千載佳句.

<sup>24</sup> 和漢朗詠集.

<sup>25</sup> Fujiwara 2002, p. 74.

quanto avesse fatto la precedente tradizione cinese, la sensibilità e la poetica degli autori giapponesi del periodo Heian.

Anzi, non è forse sbagliato dire che il *Baishi wenji* ha avuto da solo lo stesso peso e influenza che avevano avuto tutti gli altri libri cinesi importati in Giappone fino a quel momento, almeno per quanto riguarda la poesia in senso stretto, tanto che lo stesso Kojima indica col nome di “periodo dell’apprezzamento dello stile di Bai Juyi” quello che va dall’era Jōwa fino alla fine del nono secolo.<sup>26</sup>

## 2. La letteratura post-Jōwa

### 2.1 Verso il “nuovo stile”

Rimandando alla seconda parte l’analisi approfondita dell’influenza di Bai Juyi sul maggiore poeta di *kanshi* del IX secolo, Sugawara no Michizane, riporterò qualche esempio degli altri poeti giapponesi di *kanshi* post-jōwa, ovvero Miyako no Yoshika (834-879), Shimada no Tadaomi (828-892) e Ki no Haseo (845-912).

Innanzitutto nella raccolta privata di Miyako no Yoshika<sup>27</sup> (*Toshi bunshū*<sup>28</sup>) compare il poemetto *Elogio per Bai Letian*<sup>29</sup>, nel quale l’autore, con versi di quattro caratteri, riassume la vita e il carattere di Bai Juyi con riferimenti anche abbastanza dettagliati, tanto da far intendere che Yoshika avesse letto approfonditamente il *Baishi wenji* in tutta la sua interezza.<sup>30</sup> Lo stesso dicasi per Shimada no Tadaomi,<sup>31</sup> che in una nota autografa alla sua *Poesia cantando il funzionario Bai*<sup>32</sup> si rallegra di essere nato lo stesso anno (828) del figlio primogenito di Bai Juyi.

Per i letterati della seconda metà del IX secolo, il testo di riferimento non era quindi più il *Wenxuan* come fu per i loro predecessori delle raccolte imperiali di *kanshi*, bensì il *Baishi wenji*, e già si percepiva la differenza di stile tra i poeti cinesi presentati nei vecchi compendi e antologie (*ruisho*<sup>33</sup>), e quello “stile nuovo” (*shinfū*<sup>34</sup>) riconosciuto in Bai Juyi. Probabilmente fu proprio la freschezza e la relativa semplicità e immediatezza dei versi di Bai Juyi a determinarne il successo e la diffusione in Giappone. Da questo interesse spontaneo e genuino si sviluppa un assorbimento del modello Bai Juyi che, per la prima volta, veniva compreso nella sua interezza di individuo e di letterato, prima ancora che poeta, proprio grazie allo studio di un’opera dal valore per certi versi autobiografico come il *Baishi wenji*. A rafforzare la tesi per cui i giapponesi dell’epoca “scelsero” Bai Juyi come esempio supremo in mezzo a molti altri è il fatto che altri poeti cinesi precedenti a Bai Juyi, primo tra tutti Du Fu, considerato in Cina fin dal periodo Tang il “divino poeta”<sup>35</sup> e massima espressione della poesia classica cinese, non furono praticamente considerati in Giappone nel periodo Heian, tanto da non figurare nemmeno in raccolte fondamentali come il *Wakanrōeishū*.

Naturalmente l’aderire a questo “stile nuovo” da parte dei poeti Heian non significava necessariamente gettare via la tradizione della poesia delle Sei Dinastie e dei primi Tang che fino ad allora erano stati il punto di riferimento, tant’è vero che sia in Tadaomi che in Michizane sono

---

<sup>26</sup> «*Hakufū kyōju jidai*» (白風享受時代), utilizzato diffusamente in Kojima 1976.

<sup>27</sup> 都良香.

<sup>28</sup> 都氏文集.

<sup>29</sup> 白樂天讚. Pronuncia cinese del nome d’arte di Bai Juyi, in giapponese *Haku Rakuten*. Cfr. Kaneko, “*Sugawara no Michizane no kenkyū hen*”, in Kaneko 1948.

<sup>30</sup> Così afferma Kojima, 1976, pp. 188-189.

<sup>31</sup> 嶋田忠臣.

<sup>32</sup> In *Denshi kashū* 田氏家集, libro II. Cit. in Kojima 1976, p. 189.

<sup>33</sup> 類書.

<sup>34</sup> 新風.

<sup>35</sup> Du Fu è ritenuto massimo rappresentante dello *shi* fin dal periodo Song, come dimostra il brano di Su Dongbo sui generi letterari cinesi. Cit in Murakami 1998, p. 12.

ancora abbondanti le citazioni di *gushi*<sup>36</sup> (lett. “vecchie cose”, ovvero gli aneddoti e le leggende riportate nelle Storie e nei Classici cinesi) o le immagini ispirate al *Wenxuan*.

Per esempio, nella poesia di Tadaomi *Compongo un fu sul tessuto d'autunno*, Kojima<sup>37</sup> fa notare l'utilizzo di termini provenienti dal *Baishi wenji*,<sup>38</sup> sia di descrizioni tipiche di poeti delle Sei Dinastie, come nella quella di Xue Huilian contenuta sia nel *Wenxuan* che nel *Yutai xinyong*<sup>39</sup> (altra antica raccolta di poesie d'amore cinesi).

Nonostante questa commistione di fonti di ispirazione, cioè Bai Juyi e poesia cinese precedente, è evidente nei poeti giapponesi di questo periodo la tendenza a prediligere il primo alla seconda, forse anche per via di una maggiore e più approfondita conoscenza derivante dalle differenti modalità di fruizione: mentre la poesia cinese fino ad allora conosciuta appariva principalmente sotto forma di raccolte e miscellanee come il *Wenxuan*, eterogenee per autori e argomento, con il *Baishi wenji* ci si trovava innanzi per la prima volta a un *corpus* letterario compatto e omogeneo, e per di più compilato dall'autore stesso delle poesie, che dava di Bai Juyi un'immagine ben più viva e caratterizzata rispetto al confuso agglomerato delle altre raccolte.

## 2.2 Shimada no Tadaomi

Guardiamo più approfonditamente un altro esempio della poesia di Tadaomi ovvero *In un giorno d'autunno, bevendo con alcuni ospiti, componiamo poemetti sulle varie parti di un paravento*.<sup>40</sup> La pratica di comporre poesie partendo dall'osservazione degli scenari dipinti su dei paraventi era molto amata,<sup>41</sup> ma quello su cui è interessante soffermarsi è la terza stanza di questa poesia, che recita

雲叫雁声疑櫓動<sup>42</sup>

Tra le nuvole grida la voce dell'oca, mi chiedo se sia il [suono del] remo che muove

L'immagine della voce dell'oca d'autunno che viene scambiata per il suono del remo è direttamente ripresa dai seguenti versi di Bai Juyi

秋雁櫓声来

Oca d'autunno, del remo viene la voce

e

彩船櫓急寒雁声<sup>43</sup>

la barca vivace e il remo veloce, fredda dell'oca la voce

che, è importante notarlo, è un'associazione non presente nella poesia delle Sei Dinastie, e quindi originale di Juyi. Vedremo più avanti, con Michizane e soprattutto Chisato, come questo tipo di riutilizzo della retorica e immagini cinesi che interessava particolarmente Bai Juyi, riguardi non solo il *kanshi* giapponese, ma anche il *waka*. Per quanto riguarda la composizione in cinese ovviamente il passaggio era immediato, tanto che le citazioni dal *Baishi wenji* divengono, tra i poeti di *kanshi* come Tadaomi, Michizane e Ki no Haseo, espressioni condivise di uso comune,

---

<sup>36</sup> 故事.

<sup>37</sup> Kimpara Tadashi, “Engi zengo no kanshijin no hōhō – Shimada no Tadaomi no baai”, in *Chūko bungaku* vol. 4, 1969. Cit. in Kojima 1976, pp. 194-195.

<sup>38</sup> Come 不支 “non sostiene”.

<sup>39</sup> 玉台新詠.

<sup>40</sup> 秋日諸客会飲、賦屏風一物得舟.

<sup>41</sup> Non solo per quanto riguardo lo *shi*, ma anzi soprattutto per il *waka*, ad es. le *byōbu uta* di Ki no Tsurayuki. Vedi Watanabe 1991, pp. 103-133.

<sup>42</sup> Cit in Kojima 1976, p. 196.

<sup>43</sup> “Fermandomi al fiume, osservo il sereno” (河停晴望), BSWJ-VII e III. Cit in Kojima 1976, p. 196.



identificative di una elite culturale che si riconosceva negli stessi ideali estetici. A questo tipo di letteratura della seconda metà del IX secolo Kojima attribuisce il nome di “letteratura dell’area poetica di Bai Juyi” (*hakushi-ken no bungaku*<sup>44</sup>), proprio per indicarne il fondamentale debito verso il poeta cinese.

### 2.3 Ki no Haseo

Un altro autore che rientra senza dubbio nella definizione di Kojima è Ki no Haseo.<sup>45</sup> Coetaneo di Michizane ma nonostante ciò suo allievo nella scuola Sugawara, sarà protagonista col suo maestro e con Tadaomi, a sua volta maestro di gioventù di Michizane, di scambi di poesia simili per modalità e lessico a quelli tenuti da Bai Juyi e il suo compagno di poesia Yuan Zhen. Fra l’altro, proprio come Bai Juyi, vivrà più a lungo dell’amico, morendo dieci anni più tardi di Michizane, e ne piangerà la perdita. Dell’opera di Haseo è giunta a noi solo una minima parte, il che impedisce la formulazione di un giudizio generale e definitivo su questo personaggio, riconosciuto autore sia di poesia che di prosa, che qualcuno stima di poco inferiore a Michizane.

Kojima fornisce un esempio di come Ki no Haseo riutilizzasse elementi e lessico della poesia cinese classica attraverso la lezione di Bai Juyi. Nella poesia *Canto della misera donna*<sup>46</sup> infatti, Haseo riprende per contenuti uno dei *Dieci canti dal Qinzong*<sup>47</sup> di Bai Juyi, intitolato *Accordo matrimoniale*,<sup>48</sup> nel quale si mettevano a confronto una donna ricca e una povera. Nella poesia di Haseo vediamo invece una donna di famiglia ricca che alla morte dei genitori e abbandonata dal marito, finisce per consumare tutti i suoi averi nell’attesa del suo uomo, divenendo povera. Rispetto alla poesia di Juyi quindi il confronto non è fra due donne bensì fra il passato di ricchezza e il presente di povertà della stessa donna. Ad aver suggerito questa immagine di decadenza è, secondo Takahashi Kazuo,<sup>49</sup> l’osservazione della decadenza delle vecchie famiglie nobiliari esautorate dall’egemonia dei Fujiwara, le cui donne, perduti i protettori, si ritrovano a condurre una vita di stenti. Questo tema è fra l’altro uno dei più attentamente sviluppati nel *Genji monogatari* di un secolo dopo. Una di queste donne che avevano visto il crollo della loro posizione doveva essere proprio la moglie di Michizane, intimo amico di Haseo.

Da un punto di vista stilistico, secondo Kojima,<sup>50</sup> nel *Canto della misera donna* e nella descrizione della moglie abbandonata dal marito, rivive dal punto di vista contenutistico la tradizione della poesia d’amore delle Sei Dinastie, mentre da quello terminologico, con espressioni quali *shu zhushen*<sup>51</sup> (“annotare sulla cintura”, proverbio che indica il non dimenticare qualcosa), e *sihui*<sup>52</sup> (“la cenere morta” a simboleggiare il cuore della donna) si fa diretto uso del lessico di Bai Juyi.<sup>53</sup> Non solo: questo termine *sihui* ha una prima ricorrenza già nel *Zhuangzi*<sup>54</sup> nel verso

形若槁骸 心若死灰<sup>55</sup>

il corpo come secco scheletro, il cuore come morta cenere

---

<sup>44</sup> 白詩圈の文学.

<sup>45</sup> Per un’esaustiva bibliografia su Ki no Haseo, vedere Borgen 1986, nota 42 a p. 357.

<sup>46</sup> 貧女吟. Dello stesso titolo è, fra l’altro, una seguente poesia di Xue Feng (806-876), altro poeta del Medio Tang.

<sup>47</sup> Presente anche nella raccolta cinese *Caitiaoji* (才調集) del X sec. col titolo di “*Donna di una famiglia povera*” (貧家女). Kojima vuole forse suggerire che anche in Giappone la poesia suddetta fosse giunta con questo titolo, e così recepita da Ki no Haseo che ne ricalca così in parte il nome.

<sup>48</sup> 議婚.

<sup>49</sup> Takashi Kazuo, “*Genji monogatari: sore ga Hinjogin to naranai tame ni*”, in *Gunma Daigaku Kyōiku Gakubu kiyō – Jinbun-shakai gakubu hen*, vol. 33, 1983, pp. 1-30.

<sup>50</sup> Kojima 1976, p. 205.

<sup>51</sup> 書諸紳.

<sup>52</sup> 死灰.

<sup>53</sup> Cfr. Kojima, *ibid.*

<sup>54</sup> Fondamentale testo filosofico taoista cinese del periodo degli Stati Combattenti (403-221 a.C.).

<sup>55</sup> *Zhuangzi*, “*Zhi bei you pian*” 知北遊篇. Cit in Kojima 1976, p. 209.

Sebbene non sia da escludere che Ki no Haseo conoscesse questo passo, è senza dubbio più logico pensare che il collegamento diretto sia con Bai Juyi piuttosto che col *Zhuangzi*. Cioè Haseo riprende una tematica e del lessico già presenti nella tradizione cinese pre-Tang (la donna abbandonata e la “morta cenere”) filtrati secondo il modello di Bai Juyi, e vi aggiunge un taglio personale originale, ovvero il confronto fra l’antica ricchezza e la povertà presente.

## 2.4 Miyako no Yoshika

Un altro esempio riportato da Kojima è la “vecchia gru” *laohe*<sup>56</sup> di Miyako no Yoshika. Inizialmente una figura tipica di Bai Juyi,<sup>57</sup> questa immagine viene ripresa da Yoshika nel già citato *Elogio per Bai Letian*, esattamente nel verso

老鶴知音<sup>58</sup>

la vecchia gru conosce i suoni

che significa la vecchia gru è mia amica, perché conosce il significato dei suoni e della poesia. Sempre di Yoshika, dalla poesia *In tarda primavera, al monte Tendai*<sup>59</sup> con il verso

老鶴心閑緩緩眠<sup>60</sup>

La vecchia gru con cuore silente, quieta quieta dorme

Dopodiché compare in Ki no Haseo in *Ode d'autunno nella casa in montagna*

秋鶴老 暮猿啼<sup>61</sup>

D'autunno la gru invecchia, al crepuscolo la scimmia grida

nonché in Michizane

知音老鶴下雲間<sup>62</sup>

Conosce il suono, la vecchia gru, e scende tra mezzo a le nubi

Esempi di questo tipo sono numerosi,<sup>63</sup> ed è difficile a volte stabilire quale dei poeti giapponesi abbia introdotto per primo una certa espressione di Bai Juyi nel *kanshi* giapponese, e se a sua volta questi abbia influenzato altri poeti.

Più corretto dire che, come dimostrano questi esempi di Kojima, i letterati Heian della seconda metà del IX secolo attingendo direttamente alla poesia di Bai Juyi attraverso la lettura completa e approfondita del *Baishi wenji*, ne traevano liberamente termini ed espressioni che divenivano poi di uso comune nel *kanshi* giapponese: una sorta di dizionario poetico condiviso, riconosciuto e apprezzato da tutti. L’assimilazione del *Baishi wenji* non si limiterà fra l’altro – come succedeva ancora al tempo delle tre antologie imperiali di *kanshi* – al riutilizzo di certe immagini ed espressioni, ma andrà ben oltre, importando non solo nel *kanshi* ma perfino nel *waka* strutture

---

<sup>56</sup> 老鶴.

<sup>57</sup> Ad es. nel *Bai Xiangshan shiji* 白香山詩集. Cit in ibid.

<sup>58</sup> Cit. in ibid.

<sup>59</sup> 晚春題天台山.

<sup>60</sup> WKRS I, Gru. Cit. in ibid.

<sup>61</sup> 山家秋歌.

<sup>62</sup> KBKK VI-466.

<sup>63</sup> Vedi Kojima 1976, pp. 202-211.

sintattiche tipiche di Bai Juyi<sup>64</sup> e soprattutto un particolare atteggiamento estetico, una particolare sensibilità per il passaggio delle stagioni e la condizione umana, definita da Fujiwara Katsumi come una «sottile e sensibile ricettività».<sup>65</sup>

Questo lessico condiviso e questo stile caratteristico, una volta entrato nel patrimonio dei poeti giapponesi viene, nell'arco di poco più di cinquant'anni, velocemente assimilato tanto che, secondo Kojima,<sup>66</sup> la paternità di Bai Juyi su determinate espressioni e immagini viene addirittura "dimenticata". La poesia di Bai Juyi si lega cioè nell'intimo al lessico e allo stile della poesia giapponese – *kanshi* prima e *waka* poi – dal periodo Jōwa in avanti, soprattutto grazie all'opera di questi poeti dell'"area poetica di Bai Juyi" che fecero da tramite tra la cultura straniera e la loro, basandosi sul substrato culturale sedimentatosi durante i regni degli imperatori Saga e Junna.

---

<sup>64</sup> Ad esempio la celebre doppia negazione 不明不安朧朧月 che avrebbe influenzato oltre al 照りもせず曇りもはてぬ di Ōe no Chisato anche la poesia 起きもせず寝もせで di Ariwara no Narihira. Kojima 1976, pp. 212 e seguenti.

<sup>65</sup> Fujiwara 2002, p. 147.

<sup>66</sup> Kojima 1976, p. 217.



Parte II  
Sugawara no Michizane



Sugawara no Michizane in una versione dell'*Ogura hyakunin isshu* illustrata da Ishikawa Moronobu (1680)

## Capitolo III - Introduzione

### 1. Premessa

#### 1.1 L'importanza di Michizane

Il personaggio che più di ogni altro racchiude in sé il cambiamento – o stravolgimento – che la seconda metà del IX secolo portò nella società e quindi nella letteratura giapponese, è probabilmente Sugawara no Michizane (845-903). Generalmente ritenuto unanimamente un esempio di originalità e qualità poetica in mezzo allo sterile virtuosismo e ripetitività nei quali spesso cadeva la poesia in cinese del periodo Heian,<sup>1</sup> Michizane è una figura importante non solo per via della presunta qualità – parametro tutto sommato soggettivo – delle sue poesie. Oltre a essere infatti un famoso poeta nonché grande studioso e conoscitore della cultura cinese, Michizane era anche un valido funzionario, che godette del favore speciale dell'imperatore Uda soprattutto durante l'era Kanpyō (889-898), nonché l'ultimo rappresentante di quel genere di poeta-funzionario di corte, cioè quel modello – importato direttamente dalla Cina dei Tang durante gli anni di Saga e Junna (vedi prima parte) – di intellettuale e politico che coniuga alla sua fedeltà al sovrano e alla morale confuciana una sopraffina capacità poetica. Michizane vive sulla propria pelle la difficoltà di restare fedele a quel modello che già fu impersonato da suo nonno Kiyogimi alla corte di Saga, e la sua caduta e il suo esilio simboleggeranno proprio la fine di quel sistema politico e culturale. Quel modello di poeta-funzionario, finirà infatti per essere, in seguito agli stravolgimenti politici dell'era Jōwa e il conseguente avvento della politica del reggente di Yoshifusa, un notevole elemento di disturbo per l'affermazione del dominio Fujiwara, uno scampolo di un passato in cui sì, per un breve lasso di tempo si era davvero realizzato quell'ideale cinese della “letteratura per il governo dello stato”, ma che ormai, alle soglie del X secolo non poteva più sperare di sopravvivere.

Michizane, che non sarà mai disposto a tradire quei valori, neppure negli ultimi dolorosi anni di esilio e di umiliazione, rappresenta l'ennesimo esempio di eroe sconfitto che non scende a compromessi, che passando dalla gloria alla rovina, affronta con consapevolezza e coerenza la propria disfatta, e forse anche a questo si deve la sua fama postuma.

Fu infatti per questa sua integrità morale, nonché per gli insoliti avvenimenti verificatisi a corte dopo la sua morte,<sup>2</sup> che la sua figura venne recuperata e ristabilita col massimo degli onori da parte dell'oligarchia Fujiwara, fino a divenire addirittura deificata come divinità shintoista sotto l'appellativo di Tenjin, riverito non solo all'interno nella corte ma anche presso vasti strati della popolazione come dimostrano i numerosi templi a suo nome ancora oggi sparsi per il Giappone.<sup>3</sup>

In questa sede non affronteremo però lo studio di Michizane dal punto di vista del suo alter-ego Tenjin,<sup>4</sup> e neppure da quello del politico-cortigiano<sup>5</sup> bensì prima di tutto da quello di poeta, sia di

---

<sup>1</sup> Come sostengono Konishi (1965, pp. 899-902), Watson (1975 pp. 12-13), Katō (1975, pp. 115-118).

<sup>2</sup> Ovvero la morte di buona parte dei suoi avversari politici o di coloro che si erano resi responsabili del suo esilio, come Fujiwara no Tokihira o l'imperatore Daigo. Cfr. IV-6.

<sup>3</sup> Fujiwara ne fornisce un'ottima panoramica nell'appendice al suo libro del 2002.

<sup>4</sup> Argomento già trattato ampiamente sia in Giappone che all'estero. In italiano si segnala Kikuchi Makoto, “La leggenda di Tenjin nell'Ōkagami”, in *Atti del XXVIII convegno di Studi sul Giappone*, Milano, 2006 pp. 103-114.

*kanshi* che di *waka*, aspetto questo spesso lasciato talvolta in secondo piano rispetto a descrizioni più pittoresche e rappresentate, soprattutto in altri media come la pittura o il teatro.<sup>6</sup> Questo prima di tutto perché il presente lavoro è incentrato sulla letteratura Heian del IX secolo, ma anche perché, proprio nella sua opera poetica più che in qualunque altra forma di rappresentazione, possiamo osservare l'immagine più vivida e – forse – autentica di Michizane, possiamo, come afferma Kawaguchi, «davvero sentire il respiro stesso dell'autore, i suoi sospiri, quasi la sua viva voce».<sup>7</sup>

Dal corpus delle sue opere possiamo avere un accesso diretto non solo alla poetica di Michizane, ma disponiamo anche di un'eccezionale documento per lo studio dello scenario politico e soprattutto culturale del primo periodo Heian, alla vigilia di quella fondamentale – quanto simbolica, come vedremo – data del 905 nella quale la poesia in giapponese si riappropria del posto d'onore al centro della corte e della produzione letteraria con la compilazione della prima raccolta imperiale di *waka*, il *Kokin waka shū*. Certamente, non essendo questa una ricerca storica, non ci porremo il problema dell'autenticità o affidabilità delle notizie contenute nelle raccolte e poesie in esame, ma ci concentreremo invece sul fatto che Michizane le avesse comunque scritte in un preciso momento storico, e dunque, la punto di vista di storia della letteratura, hanno un enorme valore.

Se osserviamo infatti la frammentarietà con la quale altre opere simili del periodo sono giunte fino a noi, a cominciare dalle ben più autorevoli antologie imperiali di *kanshi* delle ere Kōnin e Tenchō, per non parlare delle raccolte private di altri poeti come Ki no Haseo o Shimada no Tadaomi, o anche degli stessi nonno e padre di Michizane, Sugawara no Kiyogimi e Koreyoshi, la conservazione integrale del *Kanke bunsō* e *Kanke kōshū* ha del miracoloso.<sup>8</sup>

La raccolta poetica di Michizane è un tassello fondamentale e irrinunciabile nello studio dei rapporti tra poesia cinese e giapponese in Giappone, come già dimostrato dallo spazio riservatogli in quasi ogni tipo di ricerca di letteratura classica comparata sino-giapponese.<sup>9</sup> Il suo riutilizzo delle forme e tematiche cinesi, e in particolare il suo rapporto con la poesia di Bai Juyi – poeta cinese dell'VIII-IX sec. – del quale Michizane sembra talvolta essere una controfigura, sono il più chiaro e significativo esempio di quell'atteggiamento che, come abbiamo visto nel precedente capitolo era una costante condivisa da molti altri poeti della sua epoca, da Shimada no Tadaomi a Ki no Haseo. A differenza di questi ultimi però, l'opera di Michizane ha goduto della fortuna di giungere fino a noi in forma quasi integrale, rappresentando in questo un documento inestimabile anche per quanto riguarda la struttura e i commenti contenuti.

È quindi doveroso che, all'interno di uno studio comparativo sulla poesia classica cinese e giapponese come quello che qui ci proponiamo, venga riservata a Sugawara no Michizane una posizione di rilievo – nonostante la sua produzione di *waka* sia numericamente irrilevante se confrontata con i suoi *kanshi* – proprio perché è attraverso quel periodo di “assimiliazione della poesia di Bai Juyi” indicato da Kojima, che i giapponesi imparano ed elaborano in maniera unica e personale un modello cinese che già da più di due secoli bussava alle porte del Sol Levante con la sua secolare, e per certi versi ingombrante tradizione.

---

Esaustiva è comunque la panoramica fornita da Borgen nella sua monografia, Borgen 1986, pp. 327-340. In giapponese, tra gli altri, si segnala Fujiwara Katsumi “*Tenjin shinkō o sasaeta mono*”, in Fujiwara 2001, pp. 385-404, mentre per un'analisi del rapporto tra il culto di Tenjin e l'associazione con la poesia, vedere Hayashiya Tatsuburō “*Tenjin shinkō no henreki*”, in *Tenjin shinkō*, 1983, pp. 225-239 e Ijichi Tetsuo “*Kitano shinkō to renga*”, in *Shoryōbukiyō*, n. 5, 1955.

<sup>5</sup> Come troviamo in Borgen 1986.

<sup>6</sup> Mi riferisco in particolare al *Kitano Tenjijō engi emaki* 北野天神縁起絵巻, un lungo *emaki* (rotolo di pitture) del XIII sec., o ancora l'opera teatrale *Sugawara denju tenarai kagami* 菅原伝授手習鑑 della metà del XVIII sec.

<sup>7</sup> Kawaguchi 1966, p. 24

<sup>8</sup> Come fa notare Borgen, due sono i motivi principali di questo “miracolo”. Uno è ovviamente la nascita del culto di Tenjin, ma l'altro è un innegabile riconoscimento del valore della poesia di Michizane da parte dei contemporanei. Borgen 1986, p. 224. Personalmente ritengo la prima spiegazione molto più credibile rispetto alla seconda.

<sup>9</sup> A partire da Kaneko, passando per Kojima, Watanabe e Fujiwara, Michizane è sempre protagonista di almeno una sezione, se non addirittura di intere monografie. La collana *Wakan hikaku bungaku sōsho* gli dedica addirittura un intero volume: AA.VV., *Sugawara no Michizane ronshū*, Bensey, 2003.

Alla fine del IX secolo i poeti giapponesi cercheranno in qualche modo di affrancarsi da questo senso di sottomissione che nel periodo di Saga aveva portato ad un imitazionismo quasi sfrenato, ma che al tempo stesso li aveva arricchiti di nuove immagini ed espressioni e soprattutto di una rinnovata coscienza poetica; questo tentativo è rappresentato dalla compilazione del *Kokinshū*. Qualunque giudizio si voglia dare all'esito di questo tentativo – per il quale rimando alle conclusioni – il “periodo di ammirazione dello stile cinese” è senza dubbio funzionale e essenziale alla formazione della “nuova” poesia giapponese, sia per quanto riguarda il *kanshi* che il *waka*.

Michizane rappresenta tutto questo, e la sua opera somma al prezioso documento storico un plusvalore poetico apprezzabile anche dal lettore moderno e che, una volta tanto, non deve chinare il capo di fronte al confronto col modello cinese, né tantomeno di fronte al *waka* che proprio ad esso deve gran parte del suo apparato retorico. Come afferma Fujiwara Katsumi in conclusione alla sua monografia su Michizane: «...la gloria e la rovina del poeta funzionario Sugawara no Michizane, che partecipa alla vita politica innalzando poesie all'imperatore, in una maniera che ricorda lo *hanlin xueshi* cinese, ci racconta veramente in maniera sintetica le tendenze storiche di quel Giappone del IX secolo».<sup>10</sup>

## 1.2 La letteratura come specchio della storia

In realtà Michizane non è il primo, e non sarà certo l'ultimo poeta attraverso la cui opera possiamo tracciare l'ascesa e la decadenza di un sistema politico o di una corrente culturale. Se la letteratura è in qualunque paese non solo espressione del patrimonio culturale, ma anche un importante documento della sua storia, questo è vero soprattutto in Giappone. Come afferma Katō Shuichi, «in ogni momento della loro storia i giapponesi hanno espresso le proprie idee non tanto in astratti assunti filosofici quanto in concrete opere letterarie»,<sup>11</sup> quindi in Giappone la letteratura ha il doppio ruolo di espressione del pensiero e di documento storico. Proprio con questo concetto base, ci accingiamo ad analizzare la figura di Sugawara no Michizane, e cioè come chiave di lettura di tutto un periodo che affonda le sue radici nei secoli VII e VIII.

Già dalla metà dell'VIII secolo, si assiste alla caduta di importanti tradizioni familiari come quella degli Ōtomo, che avevano legato il loro nome ad un vecchio sistema politico e culturale, quello cioè dell'antica corte Yamato; questo sistema di valori sarebbe stato da lì a poco spazzato via proprio dalla tendenza sinizzante iniziata già un secolo prima con la Riforma Taika, che preparò il terreno per la comparsa di uno stato ancor più simile al modello cinese, con gli imperatori Kanmu prima e Saga poi. Così come avverrà per Michizane, il declino degli Ōtomo sarà dovuto alla mancata capacità – o volontà – di adeguarsi alle nuove tendenze e correnti, anche culturali e perché no, estetiche. Ōtomo no Tabito e il di lui figlio Yakamochi segneranno la fine dell'era del *Man'yōshū*, e gli Ōtomo scompariranno gradualmente dalla scena pubblica, scalzati dalla nuova aristocrazia tra cui i Fujiwara.<sup>12</sup> Parallelo alla caduta degli Ōtomo è l'eclissarsi del *waka* di fronte alla dilagante poesia in cinese, ed è proprio questo tipo di dicotomia tra politica e letteratura che va tenuta presente nella ricerca che andremo ad affrontare. In altre parole, come sostiene Katō, in Giappone la letteratura riflette in modo particolarmente significativo alcuni cambiamenti della cultura e della società, la cui testimonianza in altri paesi viene generalmente affidata a forme storiografiche più tradizionali, che pure non mancarono in Giappone.<sup>13</sup> In almeno questi due momenti – l'inizio e la fine del IX secolo – cambiamenti ai vertici dell'élite politica e nella strategia di amministrazione

---

<sup>10</sup> Fujiwara 2001, p. 421.

<sup>11</sup> Katō 1987, p. 3.

<sup>12</sup> Curioso il fatto che, anche in quell'occasione ad approfittare del nuovo assetto politico e del declino degli Ōtomo furono gli stessi Fujiwara, che nel secolo dopo diverranno gli indiscussi protagonisti della scena politica. È da notare che, proprio in occasione della Riforma Taika (645), i Fujiwara ottengono il nuovo nome di famiglia dall'imperatore Tenji.

<sup>13</sup> La corte giapponese intraprenderà un continuo lavoro di registrazione dei fatti storici, col *Kojiki* prima e i *Rikkokushi* (Sei Storie Nazionali) dopo, ma queste non saranno in grado di dipingere altrettanto vividamente il pensiero dei giapponesi dell'epoca come avrebbero fatto opere come il *Genji monogatari* o, nel nostro caso, il *Kanke kōshū*.



dello stato giapponese portarono dirette conseguenze e ripercussioni sulla produzione culturale e letteraria del paese.

Per questo motivo lo studio di un'opera letteraria come la raccolta poetica di Sugawara Michizane, non è solo un'appendice più o meno utile ad una più vasta e canonica analisi storica, ma è essa stessa un punto di vista unico e privilegiato capace di penetrare nel profondo le dinamiche di un'epoca fondamentale e controversa come il secolo IX.

D'altra parte, la tendenza di alcuni yamatologi di sottostimare la produzione in cinese del periodo Heian, privilegiando unicamente la produzione in *kana* come il *Kokinshū* o il *Genji Monogatari*, rischia di falsare la corretta visione del periodo Heian limitandola alla – senza dubbio fondamentale – “femminile sensibilità” definita da Donald Keen,<sup>14</sup> dimentica dell'aspetto “mascolino”, come lo definisce Robert Borgen,<sup>15</sup> rappresentato dal *kanshi* e che, al contrario, occupava il segmento più vasto della vita culturale del periodo, almeno fino al X secolo – ma come vedremo, anche dopo.

Nella poesia di Michizane non vi sono infatti scambi d'amore – la moglie, più volte lasciata sola nella capitale, compare solo come personaggio secondario – se non nella ripresa di alcuni *cliche* della tradizione cinese, come quello della poesia di risentimento nell'alcova *guiyuanshi*.<sup>16</sup> Dalle sue poesie abbiamo invece un vivido ritratto della vita dei funzionari dell'epoca, e, per quanto una tale descrizione autobiografica sia ovviamente da valutare con la giusta distanza – Michizane si dipinge quale inflessibile confuciano, instancabile servitore dello stato, e funzionario sensibile ai problemi dei poveri – d'altro canto la spontaneità di alcuni passaggi particolarmente riusciti<sup>17</sup> difficilmente è accusabile di falsa ostentazione o artificialità.

## 2. Le opere

### 2.1 il *Kanke bunsō* e *Kanke kōshū*

#### 2.1.a L'opera in cinese di Michizane

Michizane fu poeta e autore estremamente prolifico, spaziando dalla poesia alla prosa, dagli scritti in cinese al giapponese, dalla storia alla letteratura. Senza dubbio la sua grande erudizione da una parte, e il suo ruolo di funzionario di corte dall'altra gli davano occasione – se non addirittura l'obbligo – di comporre poesie, introduzioni, lettere e poemetti in gran numero. Quello che è importante notare è che la gran parte degli scritti di Michizane sono giunti praticamente integri fino a noi.

Merito di questo è la trasmissione della raccolta che forma il nocciolo della produzione di Michizane, o meglio le due raccolte autografe *Kanke bunsō*<sup>18</sup> e il *Kanke kōshū*.<sup>19</sup> A formare il *Kanke bunsō* sono le precedenti raccolte di Michizane:

- 1) *Kōro zōtōshi*<sup>20</sup> (Scambio di poesie tra diplomatici), ovvero le poesie composte nell'883 in occasione dell'accoglienza dei delegati dallo stato di Parhae, inseriti nel secondo libro del *Bunsō*;
- 2) *Sanshū kakuchūshi*<sup>21</sup> (Poesie della permanenza a Sanuki), nel terzo e quarto libro;
- 3) *Shōtai shonen shinken bunsō*<sup>22</sup> (Scritti offerti nel primo anno dell'era Shōtai), ovvero le poesie scritte dopo l'ascesa al trono di Daigo, fino al 900;

---

<sup>14</sup> Donald Keene, *Landscapes and Portraits: Appreciations of Japanese Culture*, New York 1971, pp. 26-39. Cit. in Borgen 1986, p. 20.

<sup>15</sup> Borgen 1986, p. 20.

<sup>16</sup> 閨怨詩.

<sup>17</sup> Si veda per esempio la poesia *Sognando Amaro*, sulla morte del figlio di sette anni. Cfr. IV-3.6.

<sup>18</sup> 菅家文章.

<sup>19</sup> 菅家後集.

<sup>20</sup> 鴻臚贈答詩.

<sup>21</sup> 讚州客中詩.

<sup>22</sup> 昌泰初年進獻文章.

4) *Gangyōiō kōsō*<sup>23</sup> (Erbacce dall'era Gangyō), che raccoglie le poesie dei primi due libri del *Bunsō* e gran parte delle prose.<sup>24</sup>

Nel terzo anno dell'era Shōtai (900), Michizane, allora 55enne, Ministro di Destra e all'apice della carriera, dona al giovane imperatore Daigo le tre raccolte private della famiglia Sugawara, il *Kankeshū*<sup>25</sup> (6 libri) del nonno Kiyogimi, il *Kanshō kōshū*<sup>26</sup> (10 libri) del padre Koreyoshi e per ultima la sua, il *Kanke bunsō* ("Scritti della famiglia Sugawara" 12 libri), una selezione delle composizioni in rima e in prosa scritte da Michizane durante tutta una vita. L'imperatore elogerà la capacità poetica di Michizane senza riserbo, paragonandolo addirittura a Bai Juyi, ma nel febbraio dell'anno dopo, proprio per ordine di Daigo, Michizane verrà esiliato a Dazaifu nella parte settentrionale dell'isola di Kyūshū, dove morirà poco dopo all'età di 59 anni. I componimenti di questi ultimi anni in esilio verranno raccolti nel *Kanke kōshū* (Raccolta posteriore della famiglia Sugawara), che per la brevità e lo stretto legame con la prima raccolta viene considerata parte integrante e conclusione del *Kanke bunsō*. Il *Kanke kōshū*, composto da un solo libro, raccoglie quindi le poesie di Michizane successive al 900, e si dice che Michizane stesso lo ripose in una scatola, poche settimane prima di morire, e lo mandò all'amico Ki no Haseo rimasto alla capitale.

Nel 1131, quando il processo di divinizzazione di Michizane sarà compiuto e il culto di Tenjin sarà da tempo affermato, un anonimo funzionario<sup>27</sup> della famiglia Fujiwara (probabilmente Hirokane)<sup>28</sup> dona una sua copia degli scritti di Michizane, intitolata *Kanke kōsō* 菅家後草, al Santuario di Kitano, il principale tempio di Tenjin nella capitale. Questo manoscritto copiato sette anni prima comprendeva i 12 libri del *Kanke bunsō* e il libro del *Kanke kōshū*, integrandoli con alcune aggiunte assenti nella versione del 900. Tutte le copie a noi giunte degli scritti di Michizane derivano per lo più da questo originale.<sup>29</sup>

I 12 libri del *Kanke bunsō* sono divisi in due parti: i primi sei libri sono riservati alle poesie, gli altri alla prosa. Nelle composizioni in prosa – che in questa tesi non tratteremo se non superficialmente – sono incluse una varietà di scritti, da introduzioni a cerimonie o incontri di poesia (*jo*)<sup>30</sup> a resoconti e annotazioni (*ki*)<sup>31</sup>, elogi (*san*),<sup>32</sup> poemetti (*fu*),<sup>33</sup> o ancora risposte a interrogazioni imperiali (*sakumon*)<sup>34</sup> o preghiere buddiste (*gammon*),<sup>35</sup> che testimoniano la grande capacità e padronanza del cinese scritto di Michizane, nonché la sua versatilità nel rispondere a qualunque esigenza della burocrazia della corte.

### 2.1.b Struttura del *Kanke bunsō*

Di tutta l'opera attestata o presunta di Michizane quella di maggiore interesse letterario e quindi la più studiata sono senza dubbio i sei libri di poesie del *Kanke bunsō* e dal libro aggiuntivo *Kanke kōshū*. Le poesie del *Kanke bunsō* sono 468 mentre quelle del *Kanke kōshū* sono 46, per un totale di 514. Di queste, ben 400 presentano versi di sette caratteri, chiaro segno dell'influenza della poesia Tang, mentre le altre sono quasi tutte poesie con versi di cinque caratteri. Il numero dei versi

---

<sup>23</sup> 元慶以往藁草.

<sup>24</sup> Kawaguchi 1966, p. 44.

<sup>25</sup> 菅家集.

<sup>26</sup> 菅相公集.

<sup>27</sup> Per l'esattezza uno *shōnaiki*.

<sup>28</sup> Kawaguchi 1966, p. 45.

<sup>29</sup> Borgen 1986, p. 223. Cfr. Kawaguchi *ibid*.

<sup>30</sup> 序.

<sup>31</sup> 記.

<sup>32</sup> 贊.

<sup>33</sup> 賦.

<sup>34</sup> 策問.

<sup>35</sup> 願文.

varia da due a dieci, con una ventina di esempi di composizioni più lunghe (addirittura fino a duecento versi), ma la stragrande maggioranza è composta da otto versi, secondo i parametri del *lūshi*, la poesia regolata, che proprio nel periodo Tang raggiunge la sua maturità.

Dato che i libri e le composizioni del *Bunsō* sono ordinati cronologicamente – con il primo *shi* composto a undici anni ad aprire la raccolta, e l'ultimo, pochi giorni prima della morte, a conclusione del *Kōshū* – ci permettono di tracciare con chiarezza l'evoluzione dello stile di Michizane anche nel quadro più ampio del *kanshi* del IX secolo. Evidente è ad esempio la concentrazione nei primi libri di poesie a versi cinquenari, relativamente più semplici e legati alla tradizione più antica delle Sei Dinastie, mentre la percentuale di versi settenari aumenta nella seconda parte della raccolta.<sup>36</sup>

Kawaguchi, nella sua introduzione all'edizione commentata del *Kanke bunsō e kōshū*<sup>37</sup> divide i *kanshi* di Michizane in sette categorie principali in base al loro contenuto e specialmente al contesto compositivo. Queste categorie sono:

1. poesie su richiesta dell'imperatore (*ōsei*)<sup>38</sup> a banchetti e feste ufficiali come le ricorrenze annuali;
2. scambi di poesie, inviate ad altri o in risposta ad altre poesie ricevute, ad esempio quelle inviate a Shimada no Tadaomi o Ki no Haseo;
3. elegie o poesie di addio, come quella per la morte del figlioletto;
4. composizioni solitarie e libere su ispirazione personale riguardo la natura o i sentimenti umani, come quelle composte durante il governatorato a Sanuki;
5. composte prendendo come tema le pitture su paravento (*daiga-shi*)<sup>39</sup>;
6. poesie concatenate composte improvvisando sul momento;
7. poesie di ispirazione buddista.

Il primo gruppo riguarda quelle composizioni di carattere assolutamente ufficiale realizzate nelle cerimonie che si tenevano nei giorni di festa nazionale e nei relativi incontri di poesia e di scrittura (*shikai*<sup>40</sup> e *sakubunkai*<sup>41</sup>). Sono cioè le poesie che continuano la tradizione delle tre raccolte imperiali di *kanshi* del periodo Kōnin e Tenchō, che si allineano su quella tradizione di poesia “per il governo dello stato”. I gruppi 2, 3 e 4 rappresentano l'espressione più spontanea di Michizane come poeta e il punto più alto del suo lirismo. Sarà soprattutto su queste che si concentrerà l'analisi di questa tesi. Sono poesie generalmente composte in una dimensione privata, contrapposta a quella ufficiale e pubblica del primo gruppo. In particolare il gruppo 3 rappresenta il capolavoro di Michizane per quanto riguarda la lirica, ad es. le poesie per la morte del figlio o del padre. Il gruppo 4 contiene riflessioni sulla difficoltà del suo ruolo istituzionale, sui temi sociali, sulla poesia di Bai Juyi. Il gruppo 5, cioè le poesie composte su ispirazione di pitture su paravento, rappresenta un importante documento delle usanze compositive e degli ambiti di fruizione della poesia nel periodo Heian.<sup>42</sup> Stessa cosa dicasi per il gruppo 6, con poesie composte in occasione di incontri nei quali si doveva scrivere di getto un certo numero di poesie su di un determinato argomento, usanza già diffusa nella Cina dei Tang, e importante anticipazione di alcuni fenomeni in voga nel medioevo giapponese come gli *hyakushu uta*<sup>43</sup> e, ancora più successivamente, il *renga*. In ultimo vi sono infine preghiere e invocazioni buddiste, che danno alla figura di Michizane un'ulteriore connotazione per quanto riguarda la sua concezione del mondo e l'atteggiamento riguardo all'esistenza umana.

---

<sup>36</sup> Kawaguchi 1966, p. 47.

<sup>37</sup> Ibid.

<sup>38</sup> 応制.

<sup>39</sup> 題画詩.

<sup>40</sup> 詩会.

<sup>41</sup> 作文会.

<sup>42</sup> Sarebbe peraltro interessante un confronto fra il *kanshi* su paravento di Michizane e le *byōbu uta* di Ki no Tsurayuki, contenute fra l'altro anche nel *Kokinshū*, ma in questa sede ho preferito soprassedere.

<sup>43</sup> 百首歌.

Questa prima classificazione per contenuti, sebbene accettabile a grandi linee, non deve a parer mio essere intesa in maniera rigida, in quanto, in diverse occasioni, elementi di un gruppo compaiono in un altro. Ad es. la lunga elegia per il figlio Amaro, si chiude con una espressa invocazione buddista a Kannon, o ancora, in occasioni di poesia ufficiale come per il suo banchetto d'addio prima di andare a Sanuki, osserviamo dei sospiri lirici fuori luogo, perché troppo individualistici.

Oltre a questa distinzione per “generi”, Kawaguchi divide in generale la poetica di Michizane in due parti, quella di un mondo dalla «sgargiante bellezza», e quella invece di un mondo dalla «sobria tristezza». La prima corrisponde agli anni del successo di Michizane a corte, nella quale ci viene presentato «un mondo di una bellezza artistica sensuale, incastonata di citazioni dotte dai classici accompagnate da eccessivi abbellimenti», la seconda agli anni dell'allontanamento dalla corte, come governatore della provincia di Sanuki prima e come esiliato a Dazaifu poi, periodo nel quale appare «un mondo di bellezza della natura e della vita umana che cerca di raccontare direttamente la realtà in maniera chiara e diretta».<sup>44</sup>

Se nella prima posizione possiamo ritrovare l'applicazione della tradizione della poesia di corte delle Sei Dinastie e dei primi Tang, nella seconda, spogliata dagli artifici e virtuosismi tecnici ritroviamo secondo Kawaguchi «la bellezza del vero *shi* che si concentra nel *Kanke kōshū*» ed osserviamo che «il *kanshi* giapponese giunto a questo punto si accende per la prima volta della fiamma vitale della poesia lirica».<sup>45</sup> In effetti il *kanshi* giapponese prima di Michizane è spesso considerato una misera scopiazzatura della poesia cinese, senza grosse novità o personalizzazioni. Sebbene effettivamente le poesie in cinese del periodo Nara (*Kaifūsō*) o del primo periodo Heian possono essere accusate di pedanteria e vuoto virtuosismo, altrettanto non possiamo dire di Michizane e dei poeti suoi contemporanei. Fujiwara Katsumi, pur riconoscendo l'esistenza di queste due facce della poetica di Michizane indicate da Kawaguchi, e confermando la loro correlazione con gli eventi della vita del poeta, non concorda però sull'interpretazione antitetica che Kawaguchi tende a darne. Se è vero infatti che alla prima “faccia” corrisponde un largo uso della similitudine e della citazione dai classici, e alla seconda corrisponde un'espressività più lirica alleggerita dagli accessi retorici, da quanto è possibile osservare specialmente nel *Kanke kōshū*, il vero spirito del poeta si rivela nella fusione di entrambi questi aspetti, lirismo e retorica, in un «ricamato intreccio di parole dalle complesse sfumature».<sup>46</sup> Non è insomma possibile per Fujiwara scindere, specialmente nel Michizane della maturità, un aspetto dall'altro, essendo questi complementariamente legati tra loro, e a questo proposito citando lo studioso e poeta contemporaneo Ōoka Makoto concorda che «[Michizane ha] un intelletto passionale che è allo stesso tempo straziante e lucido, costruito dallo scambio vicendevole e ininterrotto tra l'emozione/passione e l'intelligenza/dottrina».<sup>47</sup> O ancora, per dirlo con le parole del poeta Hagiwara Sakutarō vi è in Michizane una «bellissima armonia all'interno della contraddizione»<sup>48</sup> tra l'espressione oggettiva, fredda, razionale dell'intellettuale, e il grido soggettivo, emotivo, appassionato del poeta.

### 2.1.c Sensibilità e intelletto

In effetti, quello che di più colpisce dalla lettura del *Kanke bunsō* e *kōshū*, è il modo in cui la figura di Michizane traspare vivida nella sua interezza, un personaggio a tutto tondo che mostra nelle varie occasioni diversi aspetti della sua personalità. Fra tutti questi aspetti il più caratteristico è quella «sottile e sensibile ricettività» indicata da Fujiwara,<sup>49</sup> dimostrata in particolare in poesie che

<sup>44</sup> Kawaguchi 1966, pp. 45-55. Cit. in Fujiwara 2001, p. 267.

<sup>45</sup> Ibid.

<sup>46</sup> Fujiwara 2001, p. 268.

<sup>47</sup> Ōoka Makoto, *Shijin Sugawara no Michizane – utsushi no bigaku*, Iwanami Shoten 1989. Cit. in Fujiwara 2001, p. 269.

<sup>48</sup> Sakutarō non si riferiva qui in realtà a Michizane in particolare ma ai grandi poeti in senso lato. Hagiwara Sakutarō, *Shi no genri* (Principi di poesia), 1929. Cit. in Fujiwara 2001, p. 269.

<sup>49</sup> Fujiwara 2002, p. 147.

toccano temi affrontati solo marginalmente dal *kanshi* giapponese – e quasi completamente ignorati dal *waka*, soprattutto dal *Kokinshū* in poi – come ad es. quelle sulle sofferenze della povera gente,<sup>50</sup> ma anche e soprattutto riguardo la descrizione di alcuni aspetti naturali, come l’attenzione per il passaggio delle stagioni, tema caro questo già a Bai Juyi e caratteristico poi del *Kokinshū*.

A questa sensibilità Michizane coniuga sempre una lucida coscienza intellettuale, apparentoci a un tempo severo e attento alla forma quanto appassionato e sentimentale. Questa sua integrità che traspare dalla sotterranea coerenza insita nelle sue poesie, era evidentemente tale anche per quanto riguardava la sua posizione politica, come dimostrano il suo atteggiamento e il suo rigore morale davanti a situazioni di crisi all’interno della corte.<sup>51</sup> Sebbene sia difficile giudicare l’operato politico di Michizane, dai documenti in nostro possesso possiamo perlomeno dire che fu fedele all’imperatore e al sistema di ideali rappresentato dal sistema *ritsuryō*, e pagò caro quella fedeltà. Come dice Fujiwara: «sia quando faceva il poeta che quando faceva il politico, [Michizane] mostrava sempre la medesima faccia»<sup>52</sup>

Per quanto riguarda le sue composizioni, in particolare quelle degli ultimi anni di esilio, ai profondi sentimenti veicolati Michizane non smette mai di associare l’elaborazione stilistica richiesta dalla composizione in cinese, e in particolare in forme poetiche quali il *lǔshī* e le poesie lunghe dimostra una capacità tecnica del tutto paragonabile a quella dei poeti cinesi.<sup>53</sup> È importante notare che gli *shī* di Michizane rispettano perfettamente tutte le regole del *jintishi*<sup>54</sup> come la contrapposizione dei versi, le rime e i pattern tonali, cosa questa ancor più sorprendente se pensiamo che cinese e giapponese, soprattutto da un punto di vista fonetico, sono, oggi come allora, due lingue profondamente diverse e che Michizane a differenza di suo nonno non uscirà mai dal territorio giapponese.

Quello che vorrei sottolineare, prima di immergermi nel dettaglio della vita di Michizane, è questa sua tendenza a lasciare intravedere, anche in composizioni in circostanze ufficiali, la propria personalità, i propri sentimenti e la propria visione del mondo, in controtendenza sia con la tradizione del *kanshi* del periodo di Saga, sia con buona parte del *waka* del *Kokinshū* la quale aveva come una delle condizioni principali l’espressione di sentimenti universali e condivisibili da tutti i membri dell’élite aristocratica. Il *kanshi* di Michizane sarà invece uno degli esempi di maggiore personalizzazione e caratterizzazione della poesia giapponese del periodo, e questa specie di egocentrismo rappresenterà il tratto distintivo di tutta la sua opera, che lo avvicina come vedremo in seguito a poeti come Ōe no Chisato.

## 2.2 Michizane come storiografo

Oltre agli scritti inclusi nel *Kanke bunsō* e *Kanke kōshū*, a Michizane vengono attribuite le compilazioni di due importanti opere storiche, il *Ruijū kokushi*<sup>55</sup> e il *Nihon sandai jitsuroku*,<sup>56</sup> che ne attesterebbero la profonda conoscenza e padronanza del modello cinese anche per quanto riguarda questo genere, considerato nell’ottica confuciana secondo per importanza solo ai Classici veri e propri. D’altra parte, l’interesse per la storia gli viene trasmesso dal padre Koreyoshi, che fra le altre cose tenne per ben sette anni una serie di lezioni al *Daigakuryō* sullo *Hou Hanshu*,<sup>57</sup> e collaborò alla stesura del *Montoku jitsuroku*,<sup>58</sup> la quinta Storia Nazionale giapponese; dunque anche la storia – il cui corso al *Daigakuryō* era già stato inglobato in quello di letteratura – farà parte della

<sup>50</sup> Ad es. KBKK IV-200-209. Cfr IV-4.4.

<sup>51</sup> Mi riferisco al suo intervento nel Disputa sull’*ako*, cfr. IV-4.7. Cfr. Fujiwara 2002, pp. 150-174.

<sup>52</sup> Fujiwara 2002, p. 172.

<sup>53</sup> Fujiwara 2002, p. 263.

<sup>54</sup> 近体詩.

<sup>55</sup> 類聚国史.

<sup>56</sup> 日本三代実録.

<sup>57</sup> 後漢書.

<sup>58</sup> 文德実録 o 日本文徳天皇実録.

“tradizione di famiglia” a cui Michizane si dimostra come vedremo molto attento e attaccato. La profonda conoscenza di Michizane delle storie cinesi emerge del resto anche nelle sue poesie, costituendo un sostrato culturale indivisibile da quello letterario (qualcosa che potremmo definire addirittura un “ipotesto”, cfr. IX-3.4).

La prima opera storica di Michizane, Il *Ruijū kokushi* 類聚国史, compilata su ordine dell'imperatore Uda e completata nel quarto anno dell'era Kanpyō (892)<sup>59</sup> è una raccolta di annotazioni storiche tratte dalle Sei Storie Nazionali (*Rikkokushi*),<sup>60</sup> ovvero gli annali ufficiali del Giappone, ma a differenza di questi ultimi l'ordine delle annotazioni non era cronologico bensì tematico, cioè basata sul contenuto. Formata da ben 200 libri (di cui 62 ancora conservati), più due di indice e tre per gli alberi genealogici della famiglia imperiale, era pensata come enciclopedia da consultare anche durante la composizione in cinese, ovvero uno dei cosiddetti *ruisho*,<sup>61</sup> come lo *Hanshu*<sup>62</sup> o lo *Shiji*<sup>63</sup>. Era suddiviso in circa 20 macro sezioni, a loro volta suddivise per sottogeneri, ad es. storie di dei, di imperatori, di imperatrici, musica, cerimonie, codice penale, funzionari, località, calamità, buddismo, costumi etc. Il riferimento a questa opera compare velatamente nel *jo* (Prefazione) al banchetto di poesia nella primavera del quinto anno dell'era Kanpyō (893):

Dopo che il Santo Signore [Uda] ordinò al piccolo funzionario [Michizane] di suddividere le vecchie storie in generi...<sup>64</sup>

ma oltre a questo e all'indicazione sul completamento e la paternità dell'opera, attribuita a Michizane dal suo discendente Sugawara no Nobutsune<sup>65</sup> autore del *Kanke godenki*,<sup>66</sup> le informazioni su data di compilazione e completamento sono incerte.

L'altra opera storica di Michizane, il *Nihon sandai jitsuroku* (Vero resoconto di tre generazioni del Giappone) è invece una delle Sei Storie Nazionali delle quali il *Ruijū kokushi* faceva un compendio. È stato completato nel 902, cioè un anno dopo l'esilio di Michizane, ma ciononostante condivide alcune sezioni col *Ruijū kokushi*, il che dimostrerebbe il contributo di Michizane stesso a quest'opera. Ci sono anche teorie per cui queste parti siano state un'aggiunta successiva al 902, ma la questione rimane non chiara. Da questi seppur incerti riferimenti risulta chiaro il grande impegno profuso da Michizane nello studio e nella compilazione di opere storiche, in sintonia con il suo ruolo di massimo intellettuale alla corte di Uda.

### 2.3 Lo *Shinsen Man'yōshū*

Sempre riferito al quinto anno dell'era Kanpyō (892) è anche questa annotazione del *Nihongi ryaku*<sup>67</sup> (altra opera storica, fine XI, inizio XII sec. c.a)

菅原朝臣、新撰万葉集二卷を撰進ス<sup>68</sup>

Il nobile<sup>69</sup> Sugawara offre [all'imperatore] i due libri dello *Shinsen Man'yōshū*

<sup>59</sup> Data riportata generalmente nelle enciclopedie moderne. Le date esatte di ordine, compilazione e completamento sono però incerte, come ricorda Fujiwara, che non si trova d'accordo con la data dell'892. Fujiwara 2002, p. 209.

<sup>60</sup> 六国史.

<sup>61</sup> 類書.

<sup>62</sup> 漢書.

<sup>63</sup> 史記.

<sup>64</sup> Cit. in Fujiwara 2002, pp. 208-209.

<sup>65</sup> 菅原陳経.

<sup>66</sup> 菅家御伝記.

<sup>67</sup> 日本紀略.

<sup>68</sup> *Nihongi ryaku*, Kanpyō 5/7/25. Cit. in Fujiwara 2002, p. 212.

<sup>69</sup> Traduco qui con “nobile” il titolo onorifico *ason*. Cfr. I-1.3.

che attribuirebbe a Michizane anche questa anomala antologia di *waka* e *kanshi*, conosciuta per altro sotto il nome di *Kanke Man'yōshū*.<sup>70</sup> La tradizionale attribuzione dell'opera a Michizane è sostenuta da molti studiosi,<sup>71</sup> ma non manca chi ne dubita, come Fujiwara,<sup>72</sup> che sottolinea come i *kanshi* ivi contenuti, che secondo la tradizione sarebbero opera di Michizane, non solo non mostrano caratteristiche riconducibili al suo stile, ma sono peraltro di discutibile qualità, quasi una mera parafrasi in cinese dei *waka* a cui sono associati.

A parte il problema della sua paternità, lo *Shinsen Man'yōshū* ha un grandissimo valore per gli studiosi: sebbene non possa essere considerata un'opera centrale nella produzione letteraria del periodo Heian – come dimostra lo scarso interesse che fino ad anni recenti gli è stato concesso<sup>73</sup> – è in verità una delle più evidenti prove di un cambiamento, un passaggio di testimoni tra *kanshi* e *waka*, nonché un tentativo di coesione tra le due tradizioni poetiche e anche tra le due lingue. Fra i *waka* dello *Shinsen Man'yōshū* vi sono poesie di molti poeti del *Kokinshū*, come Ki no Tsurayuki, e può essere quindi visto come un vero e proprio banco di prova sul quale sono arrangiati i più disparati pezzi (*waka*) nel tentativo di realizzare un'opera (o raccolta) mai vista prima.

In realtà questa raccolta è stata già confrontata da più studiosi al *Chisatoshū*, la raccolta di *kudai waka* di Ōe no Chisato oggetto della parte terza di questo studio; questo perché le due raccolte sono la prova di uno speculare processo di traduzione e adattamento poetico da cinese a giapponese e viceversa. Come afferma Akiyama Ken: «il *Kudai waka* di Ōe no Chisato scritto negli anni successivi [alla compilazione dello *Shinsen Man'yōshū*], presenta invece un rapporto invertito [di *waka* e *kanshi*], ma per quanto riguarda i processi del periodo di conversione di *kanshi* in *waka*, sono [entrambi] estremamente interessanti».<sup>74</sup> D'altra parte, sia nello *Shinsen Man'yōshū* offerto da Michizane all'imperatore, da sia nel *Kudai waka* ordinato da Uda a Chisato, appare chiara la volontà del sovrano di fondere le due culture, e il suo amore per entrambe. Dato però che la sua attribuzione a Michizane, più che incerta mi sembrerebbe opinabile, tratterò questa raccolta solo limitatamente a qualche esempio contestuale ai temi della ricerca.<sup>75</sup>

## 2.4 Michizane e il *waka*.

Nonostante Michizane privilegiasse senza alcun dubbio la poesia in cinese rispetto al *waka*, non significa che non scrivesse mai in giapponese, né che fosse totalmente disinteressato alla tradizione di poesia autoctona. Anche se il suo coinvolgimento nella compilazione dello *Shinsen Man'yōshū* è ambiguo, è importante ricordare che, anche come formazione, Michizane non era assolutamente ignorante di *waka*. In particolare, la madre di Michizane era originaria della famiglia dei Tomo, discendenti di quegli Ōtomo che, con esponenti quali Tabito o Yakamochi, rappresentarono l'ultimo periodo, nonché l'apice stilistico del *Man'yōshū*. L'influenza delle donne nell'andamento della letteratura giapponese attraverso l'influenza sull'educazione dei figli maschi è un terreno di difficile analisi che merita uno studio appropriato, ma credo che sia comunque importante sottolineare come in questo caso il background familiare di un poeta non solo dalla parte del padre, ma anche da quella della madre.<sup>76</sup>

---

<sup>70</sup> 菅家万葉集.

<sup>71</sup> A sostenere la paternità di Michizane sono Kawaguchi (*Heianchō Nihon Kanbungakushi no kenkyū*, 1964 pp. 282-291), Kyūsojin 1969 o in anni più recenti Izumi 1983 e 2002. Un sunto in lingua inglese del problema si trova in Borgen 1986, p. 221.

<sup>72</sup> Fujiwara 2002, pp. 212-214.

<sup>73</sup> Sono tutto sommato pochi gli studi dedicati a quest'opera. Una versione approfonditamente commentata la si avrà, limitatamente al primo libro, solo nel 2005: AA.VV., *Shinsen Man'yōshū chūshaku*, Izumi Shoin, Ōsaka, 2005.

<sup>74</sup> Akiyama & Ōoka 1992, p. 10.

<sup>75</sup> Una sintetica carrellata in relazione al tema “tristezza d'autunno” tra *kanshi* e *waka* la si può trovare in Suzuki H. 1990, pp. 355-357.

<sup>76</sup> Basti ricordare che a riconoscere per primi il valore del *Genji monogatari* quale letteratura “alta” furono Fujiwara no Shunzei e il figlio Teika, entrambi influenzati dalla la poetessa Gojō no Tsubone (?-1193), moglie del primo (e

Oltre a questa tradizione familiare, l'attività di Michizane come *kajin* (poeta di *waka*) è direttamente conseguente alla sua posizione di alto funzionario nella corte di Uda: sebbene stimasse profondamente il *kanshi*, Uda era anche un grande amante del *waka*, come dimostrano gli *utaawase* tenutisi sotto il suo regno, ad esempio il *Kanpyō no ontoki kisai no miya utaawase*<sup>77</sup> o il *Koresada no miko no ie utaawase*.<sup>78</sup> Essendo praticamente sempre presente in tutte le iniziative culturali – e non – di Uda, è logico pensare che anche Michizane avesse scritto – forse suo malgrado – numerosi *waka*.

A questo possiamo aggiungere il fatto che, nonostante nei propri *kanshi* dia volutamente un'immagine di sé stesso quale diligente e instancabile studioso e funzionario, oberato dagli impegni tanto da non aver neppure il tempo per stare con la moglie, a giudicare dal numero di figli che gli sono attribuiti (una quindicina)<sup>79</sup> si può giustamente supporre che avesse una vita privata quantomeno in linea con quella degli altri nobili o letterati del suo tempo. Anche volendo accettare la visione di un personaggio ligio alla morale confuciana (che vedeva l'amore come semplice ostacolo per il buon governo)<sup>80</sup> e fedele al vincolo matrimoniale (cosa già rara di per sé, nella società aristocratica Heian), è abbastanza difficile che tutti i suoi figli fossero nati dalla sua consorte ufficiale Nobukiko, e dunque è impossibile negare che avesse avuto relazioni con altre donne. Ora, secondo le consuetudini dell'epoca, nessun rapporto amoroso tra membri dell'aristocrazia poteva neanche iniziare senza una seppur minima corrispondenza – anche solo limitata alle formalità imposte dall'etichetta – in *wabun* (giapponese) tra l'uomo e la donna, ed elemento fondamentale di questa corrispondenza era lo scambio di *waka*. Ecco quindi che, almeno in minima parte, possiamo supporre che Michizane sia stato necessariamente protagonista di scambi di poesia d'amore.

Sfortunatamente, nessuna poesia d'amore di Michizane è però giunta fino a noi, e neppure si hanno *utagatari* che ne raccontino le vicende amorose alla stregua di alcuni suoi celebri contemporanei come Ariwara no Narihira (*Ise monogatari*) o Fujiwara no Tokihira (*Ōkagami*, “*Tokihira den*”), il che rende impossibile dimostrare l'esistenza di un Michizane quale “cortese amatore”.

La scarsità di poesie in giapponese giunte fino a noi, se da una parte rende difficile un'analisi esaustiva della sua attività come *kajin*, dall'altra ci suggerisce però una minore attenzione di Michizane nella trasmissione della sua produzione in giapponese rispetto a quella in cinese, testimoniata invece dalla presentazione delle tre raccolte della famiglia Sugawara all'imperatore Daigo, e dalla compilazione dell'ultimo libro, il *Kanke kōshū*, che sebbene scritto interamente durante i due anni di esilio a Dazaifu, fu inviato prima della morte al fidato amico Ki no Haseo, e da lì si diffuse e divenne noto a corte.<sup>81</sup>

Anche da questo sbilanciamento di testi disponibili deriva l'identificazione odierna di Michizane con la tradizione della poesia cinese, ma questo riflette una iniziale convinzione dell'autore stesso che fosse lo *shi* e null'altro, la vera specialità tipica della famiglia Sugawara, come dichiara egli stesso nella poesia *Abbandono lo studio della cetra cinese*.<sup>82</sup> Un'altra conferma della sua predilezione per il *kanshi* la avremo durante la Visita Imperiale a Miyataki (cfr. V-4.3), dove nonostante si trovasse in mezzo a poeti di *waka*, cerca ostinatamente di comporre in cinese.

---

madre del secondo), che era una grande amante del *Genji*. Da un commento di Fujiwara Katsumi durante una sua lezione all'Università di Tokyo nell'anno accademico 2008-9.

<sup>77</sup> 寛平御時后宮歌合.

<sup>78</sup> 是貞親王家歌合.

<sup>79</sup> Ma in alcune versioni anche più di venti. Cfr. Borgen 1986, pp. 144-145.

<sup>80</sup> Come dichiarò Confucio: «la lingua di una donna può cacciarti via; l'incontro con una donna ti può portare a morte. Quanto meglio andar libero e preservare i miei ultimi anni!», dallo *Shiji* di Sima Qian, Libro 27-17. Lanciotti 2000, p. 32.

<sup>81</sup> Come dimostrano i riferimenti a poesie del *Kanke kōshū* nella letteratura successiva, ad es. nel *Genji monogatari*. Cfr. VI-2.

<sup>82</sup> Cfr. IV-2.4.



In realtà le poesie in giapponese attribuite a Michizane non sono poche. Nel *Kanke godenki* (1106) nell'elenco delle raccolte compilate da Michizane compare scritto:

道真公所詠歌集曰菅家御集、有一卷<sup>83</sup>

La raccolta di *uta* [poesia giapponese] composte dal funzionario Michizane, cosiddetta *Kanke goshū*, ha un *maki*.

attestando quindi l'esistenza di una fantomatica raccolta di *waka* di Michizane compilata da lui stesso, detta *Kanke goshū*, della quale non abbiamo oggi traccia. Dato però che nel *Kitano Tenjin goden*<sup>84</sup> – una delle fonti più attendibili e complete sulla vita di Michizane compilato nella prima metà del X sec. da un nipote di Michizane – non vi è traccia di questa raccolta, Maeda Akihito<sup>85</sup> conclude che si tratti dell'ennesimo “falso” creato dai discendenti o dai discepoli di Michizane sull'onda del culto di Tenjin, dalla seconda metà del X sec. in poi. Come dimostra l'aumento delle poesie di Michizane nelle raccolte imperiali di *waka* successive al *Kokinshū*, il dilagare del culto di Tenjin (cioè la versione divinizzata dello spirito di Michizane) favorì non solo il riscatto della sua reputazione di funzionario, ma anche la diffusione delle sue poesie, nonché la nascita di “falsi” composti su ispirazione della vicenda di Michizane, in particolare relativi al suo esilio.

Le principali fonti di tutti questi *waka* attribuiti a Michizane sono le raccolte imperiali di *waka* (35 poesie), l'*Ōkagami* (20 poesie), e un numero eccezionale (ben 61) di raccolte private attribuite a Michizane stesso. Tutte queste raccolte e buona parte delle poesie incluse nelle raccolte imperiali sono ritenute non originali, come dimostra Maeda,<sup>86</sup> il quale riduce addirittura il numero di poesie che possiamo ritenere con certezza autentiche a solamente cinque. Queste cinque poesie sono quelle composte da Michizane prima del suo esilio, in occasione di due eventi pubblici ampiamente documentati e quindi filologicamente provati, ovvero il *Dairi kiku awase*<sup>87</sup> (tra l'890 e l'897) e il *Miyataki gokō*<sup>88</sup> (dell'898).

Per quanto poche, queste cinque poesie in giapponese di Michizane sono però a mio parere di grande importanza, e ne tratterò quindi più approfonditamente in seguito (cfr V-4). Ritengo infatti che queste cinque poesie siano un piccolo ma fondamentale esempio del passaggio e dell'interscambio (non univoco) tra poesia cinese e giapponese nel Giappone del IX secolo, esattamente come lo *Shinsen Man'yōshū* e il *Chisatoshū*. Un confronto fra tutte queste fonti, appartenenti allo stesso periodo e lo stesso ambiente culturale – la corte Heian della fine del IX secolo – non è stato a mio parere ancora sufficientemente trattato, neppure dagli studiosi giapponesi.

---

<sup>83</sup> Cit. in Maeda 2006, p. 40.

<sup>84</sup> 北野天神御伝.

<sup>85</sup> Ibid.

<sup>86</sup> Ibid. pp. 23-25.

<sup>87</sup> 内裏菊合.

<sup>88</sup> 宮滝御幸.

## **Capitolo IV - La vita di Sugawara no Michizane**

### **1. I Sugawara prima di Michizane**

#### **1.1 Una famiglia di letterati**

Per comprendere il personaggio di Michizane, come poeta e come politico, e soprattutto come questi abbia vissuto in prima persona il cambiamento, o meglio lo strappo con il precedente assetto sociale e culturale causato in buona parte dall'inarrestabile ascesa della famiglia Fujiwara e il conseguente sgretolamento del sistema *ritsuryō*, sul cui sfondo si compie il ritorno della poesia giapponese sulla scena pubblica rappresentato dal *Kokinshū*, è necessario delineare una breve storia della famiglia Sugawara, dalle sue origini fino alla nascita di Michizane, per inquadrarne ancor meglio la figura nel contesto storico del IX secolo. Il motivo chiave di questa premessa sarà quello di evidenziare come, fin dalle sue origini, il destino della famiglia Sugawara fosse stato prima di tutto legato alla cultura continentale in generale e alle lettere cinesi in particolare, e come i successi dei predecessori di Michizane fossero stati sempre determinati da una precisa volontà politica e favore dei vari imperatori.

Con Michizane la famiglia Sugawara – che come vedremo non poteva vantare una lunga e nobile tradizione, anzi – raggiungerà il culmine dal punto di vista del prestigio e potere politico (all'età di 55 anni viene promosso Ministro di Destra, la seconda carica più importante all'interno della gerarchia di corte, e l'anno dopo sarà promosso al secondo rango) ma allo stesso tempo si ritroverà sul punto di estinguersi. Successivamente a Michizane, i Sugawara si attesteranno come membri della media aristocrazia, emarginati come tutte le famiglie nobile a parte i Fujiwara dal sistema politico Heian, e divenendo una famiglia di accademici esperti negli studi cinesi. Nelle prime quattro generazioni di Sugawara (dal fondatore Furuhiro fino a Michizane) si assiste in maniera esemplare a quel tentativo da parte dell'imperatore di rafforzare la propria posizione politica rispetto alle famiglie dell'alta aristocrazia, servendosi dell'istituto del *Daigakuryō* per formare, e poi con gli esami di stato inserire nelle maglie del sistema, validi e capaci collaboratori fedeli a lui soltanto, poiché provenienti dalla bassa aristocrazia che non divideva gli stessi interessi economici dei grandi clan nobiliari.

Per quanto riguarda la storia della letteratura, il nome Sugawara rimarrà tradizionalmente legato come dicevamo allo studio della letteratura in cinese per tutti i secoli successivi, assieme all'altra famiglia tradizionalmente associata alle lettere cinesi e che divideva con i Sugawara le stesse origini, gli Ōe. Curioso notare che, dopo Michizane, l'autore più noto della famiglia Sugawara non sarà un uomo, bensì una donna, ovvero la figlia di Sugawara no Takasue, autrice del *Sarashina Nikki*, e quindi rappresentante della letteratura in giapponese piuttosto che di quella in cinese. Questa idea è d'altra parte condizionata dalla convinzione che dopo il IX secolo la produzione in cinese avesse esaurito la sua verve rispetto alle opere in giapponese. Sebbene trovi questa affermazione rischiosa – alla luce della quantità di opere in cinese che furono composte anche dopo il periodo Heian – si deve ammettere che effettivamente il *kanshi* non si potrà più considerare l'indiscusso protagonista della scena poetica e non, lasciandosi superare da altri generi che rappresentarono il filone principale della produzione classica giapponese, sia in poesia (le raccolte

imperiali di *waka*) che in prosa (*monogatari, nikki*).<sup>1</sup> D'altra parte la figlia di Takasue non sarà la sola autrice di *wabun* nata da una famiglia rinomata per le lettere cinesi, basti pensare alla Murasaki Shikibu (cfr. VI-2.3).

Come si è già detto però, per quanto riguarda i Sugawara e Michizane in particolare, il vero, principale strumento di espressione poetica nonché il più valido documento a noi disponibile per formulare un giudizio critico sulla sua opera, è la poesia in cinese, il *kanshi*. Michizane stesso ritiene il *kanshi*, più di qualunque altra cosa, l'attività che meglio contraddistingue la tradizione della famiglia Sugawara, tanto che nella poesia *Abbandono lo studio della cetra cinese*, ammette:

知音皆道空消日  
豈若家風便詠詩<sup>2</sup>

Quei che s'intendon dei suoni mi dicono tutti: "invano sprechi i tuoi giorni"  
Ahimè! Sarà dunque tradizione del mio casato il compor versi soltanto.

## 1.2 Le origini della famiglia Sugawara

Al tempo della nascita di Michizane (845) la famiglia Sugawara era in realtà una casata "giovane" in quanto fondata solo 64 anni prima da un ramo del clan Haji,<sup>3</sup> le cui radici dimostrano però legami con la cultura continentale fin dalla fine del VI secolo. Secondo la ricostruzione apocrifia riportata nel *Shoku Nihongi*, il patriarca della famiglia Haji, Nomi no Sukune,<sup>4</sup> fu direttamente coinvolto nella nascita dell'usanza delle statuette *haniwa*<sup>5</sup>

Nel settimo giorno del settimo mese del settimo anno del regno dell'imperatore Suinin, Sukune si offrì di "fabbricare delle immagini dalla forma di uomini, cavalli, e innumerevoli cose, prendendo dell'argilla"<sup>6</sup>

L'entrata in utilizzo delle statuette *haniwa* per i riti funebri pose fine all'usanza – ormai considerata crudele e immorale – di seppellire insieme ad ogni membro della famiglia imperiale che moriva i rispettivi servitori, ancora vivi. È in quell'occasione che Sukune ottenne il permesso dall'imperatore di cambiare il proprio nome in Haji no Omi 土師臣. La famiglia Haji era coinvolta, oltre che nella creazione di *haniwa*, anche in altre attività in qualche modo collegate con i riti funebri, come la costruzione dei tumuli funerari *kofun*,<sup>7</sup> le caratteristiche tombe a forma di buco di serratura che danno il nome al periodo (periodo *kofun* III-VII sec.). La costruzione di questi enormi tumuli richiedeva una conoscenza e una tecnica di evidente importazione straniera, cosa questa che, secondo Fujiwara,<sup>8</sup> dimostrerebbe i legami della famiglia con la cultura continentale. Conferma di questo legame si ha anche dall'utilizzo del carattere *shi*<sup>9</sup> (maestro, dottore), presente nel nome Haji, utilizzato proprio dalle famiglie che avevano un qualche tipo di contatto con la cultura continentale e dal fatto che la divinità a cui si vuol far risalire la genealogia degli Haji venga generalmente associata alla regione di Izumo, nell'estremità occidentale dell'Honshū (odierna prefettura di Shimane), una delle più vicine al continente.

---

<sup>1</sup> Ma qui di nuovo rischiamo di cadere in giudizi di gusto, che a ben vedere possono addirittura essere contaminati da patriottismo, e una precisa – e forse inconscia – volontà di affermare il valore della letteratura in giapponese su quella in cinese.

<sup>2</sup> KBKK I-38.

<sup>3</sup> 土師.

<sup>4</sup> 野見宿祢.

<sup>5</sup> 埴輪.

<sup>6</sup> *Shoku Nihongi*, Ten'ō 1&6/25. Cit. in Fujiwara 2002, p.39.

<sup>7</sup> 古墳.

<sup>8</sup> Fujiwara 2002, p. 41.

<sup>9</sup> 師.

Il cognome Haji rimarrà in uso fino al primo anno dell'era Tennō (781), quando il discendente di Haji Sukune, Furuhito,<sup>10</sup> ottenne il permesso dal neoeletto imperatore Kanmu di cambiare nuovamente il nome della famiglia, stavolta in Sugawara,<sup>11</sup> dal nome della zona in cui risiedevano. Anche questa richiesta di rettificazione del nome è riportata nel medesimo passo dello *Shoku Nihongi*, collegata alla precedente storia di Sukune:

L'antenato della famiglia Haji fu il dio Amenohohi, il cui discendente di quattordicesima generazione si chiamava Nomi no Sukune. In tempi antichi, quando l'imperatore Suinin regnava dal palazzo Tamaki a Makimuku, le usanze erano ancora primitive, e i riti funebri non erano propriamente condotti. Quando una persona moriva, i suoi servitori venivano sepolti vivi con essa. Ma quando l'Imperatrice Hibasuhime morì, la sua bara fu posta in un cortile, e l'imperatore chiese ai suoi ministri in assemblea: «Come dovremmo condurre i riti funebri dell'Imperatrice?». I ministri risposero «Dovremmo seguire il precedente [rito] del Principe Yamatohiko [i cui servitori sono stati sepolti vivi con lui]». Ma il nostro lontano antenato, Nomi no Sukune, offrì questo suggerimento: «Secondo la mia umile opinione, la pratica di seppellire vivi i servitori è assolutamente contraria ai principi di governo benevolo e non è la via per sviluppare lo stato e portare benessere al popolo». E di sua iniziativa, alla guida di più di trecento artigiani, prese dell'argilla e fece immagini di varie cose, che presentò all'imperatore. Quando l'imperatore vide queste immagini, fu molto contento e le utilizzò al posto dei servitori in carne e ossa. E proclamò «Questi oggetti saranno conosciuti con il nome di *haniwa*». La virtù di questo precedente imperatore e l'eredità del nostro antenato hanno portato benessere alle successive generazioni, sia della nostra famiglia che di tutto il popolo. Ma i nostri antenati si occupavano con eguale frequenza sia di occasioni fauste che di occasioni infauste, facendosi carico [dell'organizzazione] sia di tristi funerali che di gioiose festività. Così noi servivamo la corte, e tale era l'abituale corso degli eventi. Ora però, i costumi sono cambiati, e noi ci occupiamo solo di funerali. Questa non era l'intenzione del nostro antenato. Perciò noi chiediamo che il nostro nome di famiglia sia cambiato da Haji a Sugawara, il nome del luogo ove dimoriamo.<sup>12</sup>

Furuhito motiva cioè la rettifica del nome alla progressiva restrizione delle mansioni degli Haji alla sola sfera dei riti funebri, ma Borgen<sup>13</sup> spiega che non fu proprio così. Infatti anche nel periodo Nara gli Haji si occupavano non solo di funerali ma anche di una varietà di compiti, come ad esempio le relazioni diplomatiche con altri paesi dell'Asia orientale. Il vero motivo per cui Furuhito richiese un cambio di nome è secondo Borgen da imputare alle nuove regole burocratiche di stampo cinese che furono introdotte in Giappone nel periodo Nara. In particolare la creazione nel 728 di un nuovo rango della gerarchia denominato “esterno” *ge*<sup>14</sup> del quale venivano appuntati membri di famiglie secondarie, comportava che i discendenti di tali famiglie, una volta raggiunto il quinto rango junior inferiore non avessero più la possibilità di migliorare ulteriormente la loro posizione, trovandosi in pratica in un vicolo cieco. Gli Haji erano una di queste famiglie, e quindi in pratica chiunque portasse cognome Haji non poteva sperare di andare oltre il quinto rango junior inferiore. Per svincolarsi da questa infelice eredità, e quindi non a causa della diminuzione delle mansioni svolte, Furuhito ricorre, secondo Borgen, al cambio del cognome.

C'è qui da notare come Furuhito in questa e in altre occasioni ricevette sicuramente il favore e la protezione dell'imperatore Kanmu, salito al trono proprio in quell'anno (781). I motivi di un tale favoritismo sono da ricercare prima di tutto in un legame familiare con l'imperatore stesso, la cui nonna era una Haji, e nel fatto che, nel 785, Furuhito fu nominato *jidoku*,<sup>15</sup> ovvero insegnante

---

<sup>10</sup> 古人.

<sup>11</sup> 菅原

<sup>12</sup> *Shoku Nihongi*, Ten'ō 1/6/25 Cit. in Borgen 1986, pp.24-25. In parentesi quadra spiegazioni del sottoscritto. Una storia dettagliata della famiglia Haji si trova in Borgen, “*The Origins of the Sugawara: A History of the Haji Family*”, *Monumenta Nipponica* 30.4, 1975, pp. 405-422.

<sup>13</sup> Borgen 1986, pp. 25-29

<sup>14</sup> 外.

<sup>15</sup> 侍読.

personale dell'imperatore, quel Kanmu che da lì a pochi anni fonderà la nuova capitale Heian-kyō, accelerando il processo di sinizzazione del Giappone nel primo periodo Heian.

Questi due cambi di cognome – quello di Furuhiro storicamente dimostrato, l'altro di Sukune probabilmente agiografico – rappresentano allo stesso modo l'importanza dell'estrazione familiare, della tradizione e della gerarchia, e come tutti questi fattori potessero variare mano a mano che il paese sviluppava nuove e più moderne strategie di amministrazione del governo. Oltre a questo c'è da sottolineare l'identificazione di una linea familiare con una determinata attività (Haji = *haniwa*) dalla valenza a un tempo artistico/culturale e politico/amministrativa. In pratica Furuhiro riuscì a staccarsi da una tradizione in decadenza – simboleggiata se vogliamo dall'usanza degli *haniwa* e dei *kofun* della corte Yamato – reinventandosi un nuovo ruolo nella nuova capitale Heian-kyō, simbolo della sinizzazione guidata dall'alto, cosa che fecero fra l'altro anche i Fujiwara.

Possiamo anticipare qui che forse Michizane, in momenti di analogo stravolgimento politico, non seppe (o non volle) seguire l'esempio del suo antenato, riadattandosi ai nuovi equilibri e tendenze, finendo così per essere schiacciato, assieme alla tradizione del poeta confuciano, di fronte all'emergere del potere Fujiwara e del ritorno in auge del *waka*.

### 1.3 Sugawara no Kiyogimi

Nonostante Furuhiro godesse come abbiamo detto del favore dell'imperatore, non riuscì mai a ottenere alte cariche ufficiali, rimanendo sempre nel segmento inferiore del sistema di ranghi della corte Nara/Heian. Nonostante la nomina a presidente del *Daigakuryō* e il suo viaggio in Cina con uno dei *kentōshi*<sup>16</sup> (delegazioni ufficiali ai Tang), il massimo rango che otterrà sarà il quinto junior inferiore, con l'unico miglioramento di non essere più un *ge*, "esterno". Questo piccolo passo permise comunque ai suoi successori, ormai liberati anche dall'incombenza del nome Haji, di ambire a ruoli più alti. Sarà il quarto figlio di Furuhiro, nonché nonno di Michizane, Sugawara no Kiyogimi<sup>17</sup> (770-842), a superare di gran lunga la posizione del padre. Giovane promettente, fu scelto come compagno di giochi del principe Ate,<sup>18</sup> che successivamente sarebbe divenuto l'imperatore Heizei (774-824 r. 806-809), la qual cosa gli permise probabilmente in seguito di ricevere un sostegno economico per i suoi studi. Dopo un'infanzia difficile passata sui libri infatti, Kiyogimi supererà, non senza difficoltà, gli esami di accesso al *Daigakuryō*. Non essendo infatti figlio di aristocratici doveva sudarsi il suo diritto allo studio. Diviene così studente di letteratura (*monjōshō*)<sup>19</sup> a vent'anni, e poco dopo selezionato come studente speciale di letteratura (*monjūtokugōshō*),<sup>20</sup> ricevendo sostegno economico sotto forma di borsa di studio. Secondo Fujiwara questo supporto fu diretta conseguenza della vicinanza sua e di suo padre all'imperatore Kanmu e al principe Ate, più che del suo profitto negli studi. Al termine dei suoi studi sostenne e superò l'esame *hōryakushi*<sup>21</sup> nel 795, che apriva le porte dell'amministrazione pubblica ai letterati di umili origini come lui. C'è da notare che in verità, in un primo momento Kiyogimi non aveva superato l'esame, e fu solo dopo alcuni mesi che la sua prova venne rivalutata con esito positivo. In tutto questo, a prescindere dalle vere capacità di Kiyogimi, possiamo ipotizzare un intervento diretto di Kanmu, che – nel quadro più grande di riforma dello stato su modello cinese – era ben determinato a realizzare anche in Giappone quell'applicazione pratica del *ritsuryō* cinese che prevedeva l'inserimento nella burocrazia i cosiddetti *kanmon*,<sup>22</sup> cioè letterati discendenti di famiglie di basso rango e privi di una tradizione familiare forte. È curioso vedere come, proprio i discendenti

---

<sup>16</sup> 遣唐使.

<sup>17</sup> 菅原清公. Ci sono diverse varianti di lettura del nome, da Kiyokimi, Kiyogimi, Kiyotomo, Kiyotata, Kiyotada. Adotto qui la lettura proposta da Fujiwara Katsumi.

<sup>18</sup> 安殿親王.

<sup>19</sup> 文章生.

<sup>20</sup> 文章得業生.

<sup>21</sup> 方略試.

<sup>22</sup> 寒門.

di Kiyogimi come Michizane, costituiranno a loro volta assieme agli Ōe (anch'essi discendenti degli Haji), una elite quasi monopolistica degli studi in cinese: dal X secolo in poi i due *monjō tokugōshō* (cioè i “dottorandi” che ricevevano una borsa di studio) sarebbero stati scelti esclusivamente tra i membri di queste due famiglie.

Kiyogimi iniziò così la sua carriera come letterato e burocrate di corte, fino al giorno in cui gli venne ordinato di prendere parte, in qualità di ufficiale amministrativo (*hangan*), al successivo *kentōshi*, l'ambasceria ufficiale alla corte cinese dei Tang. Era questo un incarico di grande rischio – le tecniche di navigazione dell'epoca erano tali che solo una metà delle navi partite dal Giappone riuscivano a farvi poi ritorno – ma anche di grande onore, e per la quale Kiyogimi presentava il background ideale sia per i suoi studi al *Daigakuryō* che per la tradizione della famiglia Haji nei rapporti col continente. Questo *kentōshi* dell'803 ha un'importanza particolare per la storia della letteratura giapponese in quanto insieme a Kiyogimi si imbarcarono anche i monaci Saichō (767-822) e Kūkai (774-835) in seguito fondatori rispettivamente delle sette buddiste Tendai e Shingon, che avrebbero caratterizzato la vita religiosa, sociale e anche letteraria dal periodo Heian in avanti.

In Cina Kiyogimi perfezionò la sua conoscenza del cinese, anche dal punto di vista della lingua parlata – elemento importantissimo per la composizione di *lūshi*, che richiedevano familiarità con i toni e le rime – e una volta tornato in Giappone l'anno seguente ricevette, come era naturale, promozioni per l'opera compiuta. Già all'età di 36 anni raggiunse il rango più alto che il padre Furuhi avesse mai ottenuto (il quinto junior inferiore), e ottenne il posto di vice presidente (*suke*) del *Daigakuryō*.

Dopo pochi mesi però venne incaricato del ruolo di governatore di provincia, a Owari (odierna Nagoya) e allontanato dalla corte. Questa trasferta – che talvolta era vissuta dai funzionari Heian come un esilio – fu provvidenziale, in quanto tenne Kiyogimi lontano dalla capitale proprio in un momento in cui vari stravolgimenti e complotti,<sup>23</sup> successivi alla morte di Kanmu (806), scossero la corte coinvolgendo l'alta aristocrazia e indebolendo fortemente gli alto aristocratici come la famiglia Fujiwara. Ad approfittare di questa debolezza fu proprio l'imperatore Saga, che succedendo al breve regno dell'imperatore Heizei continuò con maggior enfasi quella politica di sinizzazione iniziata dal padre Kanmu, con riforme meno vistose ma egualmente efficaci. Come descritto nel capitolo I, Saga dominerà infatti la scena politica (e per certi versi, culturale) del primo periodo Heian fino alla sua morte nell'842.

Particolarmente importante nella politica di Saga fu la creazione di due nuove agenzie di governo, l'Ufficio del Ciambellano (*Kurōdo dokoro*)<sup>24</sup> e l'Ufficio di Polizia Imperiale *Kebiishichō*,<sup>25</sup> due istituzioni alle dirette dipendenze dell'imperatore. Il primo in particolare permetteva all'imperatore di far passare alcuni suoi editti bypassando alcuni passaggi burocratici, come la richiesta di approvazione da parte del Consiglio di Stato (*Daijōkan*). In pratica, con l'appoggio di un solo funzionario fidato posto in posizione strategica non necessariamente al vertice dell'oligarchia, l'imperatore poteva far approvare tutta una serie di provvedimenti come mai era successo prima.<sup>26</sup>

Kiyogimi fu proprio quel funzionario. Venne coinvolto in tutti i maggiori progetti di Saga, come la rettificazione dei nomi e dei costumi (cfr. I-1), nonché nella compilazione delle tre antologie imperiali di *kanshi*, alle quali contribuì direttamente con numerosi suoi scritti, tra poesie, poemetti e dissertazioni. A questa fedeltà al sovrano corrisposero ulteriori promozioni, cosicché, dopo essere stato nominato presidente del *Daigakuryō* e aver impartito lezioni riguardanti il *Wenxuan* e le Storie Cinesi a Saga e al futuro imperatore Ninmyō, a Kiyogimi fu assegnato il terzo rango junior, col titolo di Consigliere Onorario (*hisangi*).<sup>27</sup> In questo modo Kiyogimi entrava a far parte della stretta cerchia di persone che decidevano in prima persona, in sintonia con il sovrano, degli affari di politica più importanti dello stato. Si ha cioè con Kiyogimi la personificazione più vicina

---

<sup>23</sup> Ad es. l'Incidente Kusuko (*Kusuko no hen*), descritto in Borgen 1986, p. 38.

<sup>24</sup> 藏人所.

<sup>25</sup> 檢非違使庁.

<sup>26</sup> Non a caso, a questo ufficio sarà appuntato proprio Michizane, di ritorno da Sanuki alla corte di Uda. (cfr. IV-5.1)

<sup>27</sup> 非参議.

all'originale cinese dell'ideale del poeta confuciano, il politico letterato che, non per la forza del suo status nobiliare bensì per il valore della propria erudizione e integrità morale, aveva la possibilità di comunicare direttamente con l'imperatore godendo della sua fiducia. Una condizione simile si verificherà nuovamente – e solo temporaneamente – con Michizane alla corte dell'imperatore Uda, come vedremo nella parte II. Come sottolineato a più riprese da Fujiwara,<sup>28</sup> quando Michizane parla di *kōju-shijin*,<sup>29</sup> confuciano-poeta, l'immagine che doveva avere davanti agli occhi e ben impressa nella mente fino agli ultimi anni di vita è sicuramente quella del nonno Kiyogimi morto lo stesso anno di Saga (842) dopo una brillante carriera sia come funzionario e burocrate confuciano, che come poeta e letterato, e che aveva visto la propria posizione a corte passare dalla bassa aristocrazia fino al centro del potere politico-culturale.

Abbiamo visto nel capitolo I come il *Daigakuryō* e gli esami di stato fossero lo strumento utilizzato dagli imperatori, sia in Cina che in Giappone, per affermare il proprio potere e affrancarsi dall'incombenza delle famiglie aristocratiche. Approfittando del momento di debolezza dell'aristocrazia, Saga rafforzò ancor di più questo sistema, promuovendo nell'821 il rango associato al ruolo di *monjō hakase* dal settimo superiore a quinto inferiore. Abbiamo già detto (cfr. I-1.3) come, secondo le suddivisioni in ranghi della corte Heian, tra sesto senior e quinto junior vi fosse una cesura, una specie di linea di demarcazione tra la gente comune e i basso aristocratici. In pratica, un passaggio dal sesto al quinto rango comportava un aumento di prestigio e di poteri di molto maggiore rispetto ad un passaggio dal settimo al sesto. In particolare gli appartenenti dal quinto rango in su avevano il diritto di servire da vicino l'imperatore, privilegio negato a quelli di rango inferiore. In questo modo Saga aveva il preciso scopo di avvicinare a sé la figura del *monjō hakase* che in quel momento – non a caso – era proprio Kiyogimi. Se a questo aggiungiamo che in seguito Kiyogimi salirà addirittura al terzo rango junior, cioè un gradino immediatamente sotto alle più importanti figure della gerarchia di corte, il Ministro di Destra e il Ministro di Sinistra, ci appare chiaro come l'ideale di stato amministrato dal sovrano in sintonia con i letterati si realizzi – anche solo se momentaneamente e con minor rigore rispetto alla Cina – con Sugawara no Kiyogimi alla corte di Saga.

#### 1.4 Sugawara no Koreyoshi

Se Kiyogimi gode in genere di scarsa attenzione da parte degli studiosi,<sup>30</sup> ancora meno ne gode il figlio Koreyoshi<sup>31</sup> (812-880), padre di Michizane. Le cause sono certamente dovute alla quasi totale perdita della sua opera che sappiamo comunque essere stata cospicua per dimensioni e popolarità. Anche Fujiwara Katsumi, che pure si sofferma sulla similitudine tra Kiyogimi e Michizane,<sup>32</sup> menziona Koreyoshi solo di sfuggita quando questi compare nelle poesie di Michizane, e nei brevi cenni riguardo la Scuola Sugawara (*Kanke rōka* lett. “Corridoio Sugawara”) che questi fondò.<sup>33</sup>

Alla luce della descrizione che ne fa Borgen, anche Koreyoshi è meritevole però a mio avviso di una certa considerazione. Sebbene un giudizio sulla sua figura come poeta o sul contenuto dei suoi componimenti sia ardua (data la quasi totale assenza di materiale), da quel poco che possiamo ricostruire della sua vita e del suo carattere riusciamo a delineare un personaggio che per alcuni

---

<sup>28</sup> Usato diffusamente in Fujiwara 2002.

<sup>29</sup> 鴻儒詩人.

<sup>30</sup> Bibliografie su Kiyogimi: Iyanaga Teizō, “*Sugawara no Michizane no zenhansei*”, in *Nihon jimbutsumi taikēi*, Kawasaki Tsuneyuki 1963; Inoue Kaoru, “*Sugawara no Kiyogimi nidaï*”, in *Kodaishi no gunzō*, Sōgensha, Ōsaka 1980. Su Koreyoshi: Gotō Akio, “*Choku honchō monzuishō dai yon kai, Minami asōsanchō shōshi kaishi no jō*”, in *Ajia yūgaku* vol. 97, 2007.

<sup>31</sup> 菅原是善.

<sup>32</sup> Fujiwara 2002, pp. 36-38 e 67-69.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 102-3.

aspetti costituì un contraltare a quello del padre Kiyogimi, e per altri versi condizionò alcuni atteggiamenti del figlio Michizane.<sup>34</sup>

Ultimo dei quattro figli di Kiyogimi, Koreyoshi fu un bambino prodigio per quanto riguarda le sue capacità accademiche. Già a undici anni impressionava l'imperatore Saga con la sua capacità di leggere e comporre in cinese, e la sua carriera fu ancora più rapida di quella del padre. Dopo essere divenuto *monjōshō* e *monjōtokugōshō*, supera infatti l'esame di stato *hōryakushi* a soli ventisette anni.

Al contrario del padre, che ricoprì anche incarichi che richiedevano capacità pratiche di governo, per quanto ne sappiamo Koreyoshi svolse solo attività legate alla letteratura e all'educazione, prima all'interno del *Daigakuryō* e poi al Ministero degli Affari Centrali (*Nakatsukasashō*),<sup>35</sup> in seguito al quale ottenne a soli trentatré anni la promozione al quinto rango junior inferiore, più velocemente cioè di quanto aveva fatto Kiyogimi prima di lui.

La sua principale attività fu quindi quella di educatore, sia in qualità di *monjō hakase* del *Daigakuryō* (posizione che mantenne per ventidue anni) che di tutore del principe ereditario, il futuro imperatore Montoku (827-858 r.850-858) il quale una volta salito al trono lo premierà conferendogli il quinto rango senior inferiore.

Come letterato la sua più importante opera fu il *Tōgū setsuin*<sup>36</sup> (opera a noi non pervenuta), una specie di enorme dizionario poetico ordinato secondo la fonetica e le rime, che divenne una delle fonti principali per la composizione di *kanshi* nel periodo Heian, come testimoniato da numerosi riferimenti ad esso in altre opere.<sup>37</sup> Era composto riarrangiando materiale proveniente da ben tredici dizionari analoghi cinesi, riordinati in venti libri, e superava per lunghezza ogni altra opera del genere. Per ogni carattere cinese venivano riportate minuziose annotazioni per quanto riguardava la pronuncia e le definizioni, con particolare attenzione ai toni, fondamentali per la composizione di *jintishi* di stile Tang. Oltre a questo dizionario, Koreyoshi compilò altre opere di carattere educativo per facilitare la composizione in cinese.<sup>38</sup>

Koreyoshi è poi il fondatore di quella Scuola Sugawara che fungerà da supporto per gli studenti che intendevano entrare al *Daigakuryō* e sostenere gli esami statali. Già nel giro di una sola generazione, cioè con Michizane, il *Kanke rōka* divenne un centro di prima scelta nella formazione dei letterati.

Quello che è più interessante di Koreyoshi dal punto di vista del confronto col figlio Michizane, è la sua capacità di aver evitato coinvolgimenti nei numerosi complotti e scontri che avvennero all'interno della corte dopo la morte di Saga. Anche il padre Kiyogimi, che pure aveva finito i suoi giorni all'apice del successo, aveva conosciuto anche un periodo di allontanamento dalla capitale per via di un incarico secondario poco ambito, ma a Koreyoshi non successe mai nulla di questo. Come già visto nel capitolo II, il cambio generazionale avvenuto nell'era Jōwa (834-848) e la presa del potere da parte di Fujiwara no Yoshifusa, non fu assolutamente indolore, e coinvolse anche alcune persone vicine allo stesso Koreyoshi.<sup>39</sup> Ciononostante, la carriera di Koreyoshi non subì mai battute d'arresto e questo per una sua precisa decisione di non immischiarsi in faccende di politica se non quando assolutamente necessario.

Anche nei pochi casi in cui venne richiesto un suo parere su faccende di un certo peso politico, Koreyoshi si guardò bene dall'opporsi a Yoshifusa. Esempio in questo senso è il seguente episodio.<sup>40</sup> Nell'844, due anni dopo la morte di Saga, avvenne un certo fatto per cui, secondo le

---

<sup>34</sup> Per un confronto tra Michizane e suo padre cfr. Satō Makoto, "Michizane to Koreyoshi – kan ni o chūshin ni", in *Sugawara no Michizane ronshū (Wakan bungakukai hen)*.

<sup>35</sup> 中務省.

<sup>36</sup> 東宮切韻.

<sup>37</sup> Borgen 1986, p. 61.

<sup>38</sup> Come il *Shūin rissshi* 集韻律詩 o il *Kaibun ruishū* 會分類集.

<sup>39</sup> Mi riferisco a Tomo no Yoshio, della stessa famiglia di una delle mogli di Koreyoshi, e Ki no Natsui, un frequentatore della scuola Sugawara. Vedi Borgen 1986, pp. 62-63.

<sup>40</sup> Riportato in Borgen 1986, pp. 54-56.



tradizioni giapponesi, era opportuno ricorrere alle divinazioni operando in accordo al risultato delle stesse. Il problema era che nel suo testamento Saga aveva scritto: «A questo mondo, ogni strano accadimento è detto essere un messaggio dagli spiriti ancestrali. Questo non mi sembra essere ragionevole»<sup>41</sup> negando così l'affidabilità della divinazione, e cercando di allontanarla, come tradizione confuciana vuole,<sup>42</sup> dagli affari di politica. Koreyoshi, interrogato in merito da Yoshifusa, cioè se fosse opportuno seguire ciò che dicono gli spiriti o ciò che dice il testamento di Saga, risponde riportando alcuni esempi dal Classico dei Documenti, dagli Annali di Primavera e Autunni e da varie storie cinesi, con le quali dimostra come in effetti anche in Cina vi siano stati casi in cui la volontà del defunto cambia una volta che egli raggiunge l'altro mondo, ed è quindi corretto contravvenire al testamento di Saga laddove gli "spiriti" abbiano consigliato diversamente. In questa notevole prova di dottrina, Koreyoshi, assecondando Yoshifusa – al quale sicuramente dava fastidio l'interpretazione che Saga voleva imprimere al sistema *ritsurō* per limitare il potere dei grandi clan come i Fujiwara – fa un passo indietro, in una sorta di abiura di tutto quello che Saga e il suo gruppo di poeti-confuciani – tra cui il suo stesso padre Kiyogimi – avevano rappresentato e nel quale avevano creduto: la letteratura a governo dello stato. Questa posizione dettata più dallo spirito di sopravvivenza che dalla morale confuciana, appare in netto contrasto non solo con quella di Kiyogimi, ma anche e soprattutto con quella del figlio Michizane, che come vedremo, pagherà con l'esilio la sua ostinazione e coerenza a quel sistema di valori ormai caduti. Kantianamente potremmo anche dire che da questo punto di vista (cioè del doppio ruolo di poeta e di confuciano) Kiyogimi rappresenta una tesi di cui il figlio Koreyoshi è l'antitesi, mentre la sintesi, che dovrebbe arrivare col nipote Michizane, rimane negata e incompiuta, e in definitiva fallimentare.

Inoltre, questo tirarsi indietro dall'impegno politico ha a mio parere una diretta ripercussione sulla poesia di Koreyoshi, sebbene, come già detto, manchiamo del materiale per esprimere un giudizio approfondito. Le uniche due poesie<sup>43</sup> pervenuteci dell'autore sono infatti pervase di elementi taoisti e buddisti, come a voler suggerire una fuga da un mondo che non concedeva più spazio a una figura di letterato impegnato politicamente come era stato Kiyogimi. Elemento questo della "fuga dal mondo", che possiamo fra l'altro ritrovare non solo in alcune poesie di Michizane, ma anche, seppur in maniera diluita e non marcata, in altri poeti dell'era Jōwa, e successivamente anche in alcuni *waka* del *Kokinshū*. Credo sia giusto leggere in questo il risultato della pressione politica e sociale sull'attività culturale e letteraria.

È da questo punto di vista, cioè da una tendenza all'astrazione, al mondo della finzione poetica, che il legame tra Koreyoshi e Michizane si fa consistente, e forse in questi termini – all'interno cioè dell'atteggiamento poetico ed estetizzante – Michizane può rappresentare una sintesi tra l'impegno politico del nonno e il disimpegno artistico del padre. D'altra parte, nel commento funebre a Koreyoshi, attribuito alla mano di Michizane, si trova scritto «nel tranquillo isolamento, difese sé stesso».<sup>44</sup>

## 2. Michizane studente e i primi incarichi

### 2.1 La nascita di un poeta

Nel secondo anno dell'era Saikō (855), all'età di undici anni, Sugawara no Michizane (845-903), terzo figlio del *monjō hakase* Sugawara no Koreyoshi nonché nipote del Consigliere Onorario Kiyogimi, scrive il suo primo *kanshi* sotto la guida del padre e del proprio tutore, Shimada no Tadaomi.

---

<sup>41</sup> *Shoku Nihon kōki*, Jōwa 11/8/5. Cit. in Borgen 1986, ibid.

<sup>42</sup> Dai *Dialoghi* di Confucio, XI-12: 敢問死日未知生焉知死 《[Ji Lu] osò chiedere riguardo alla morte. Gli rispose – Non conosciamo la vita, come possiamo conoscere la morte?》.

<sup>43</sup> Presenti nel *Ruijū kudaishō*, in *Zoku gunsho ruijū* XIIa p. 16. Cit. in Borgen 1986, pp. 57-58.

<sup>44</sup> Cit. in Fujiwara 2001, p. 361. Cfr. Fujiwara 2002, p. 103.

月夜見梅花  
月耀如晴雪  
梅花似照星  
可憐金鏡轉  
庭上玉房馨<sup>45</sup>

Notte di luna, guardando i fiori di susino  
Il bagliore lunare come neve tersa appare  
e i fior di susino somiglianti a stelle brillanti.  
Che incanto! Lo specchio dorato che gira e  
su tutto il giardino, di ghirlande di gemme la fragranza

Sebbene non possa essere considerata un capolavoro per originalità – le similitudini e le immagini utilizzate erano già ampiamente diffuse all’epoca – questa prima poesia del giovanissimo Michizane presenta alcuni elementi che anticipano quello che sarà il suo gusto e stile della maturità. Innanzitutto osserviamo la tendenza a una descrizione naturale che ricrea un paesaggio fortemente estetizzato, in un certo senso staccato dalla realtà che pure viene supposta davanti agli occhi del poeta, un «mondo estetico di un’altra dimensione»<sup>46</sup> presentato attraverso l’artificio retorico della similitudine, in particolare “luna-come-neve” e “fior di susino-somigliare-stelle” poste in contrapposizione nei primi due versi. Questa similitudine era già diffusa nella poesia cinese, ad esempio nel *Poemetto sul fiore di crisantemo*<sup>47</sup> di Lu Chen<sup>48</sup> della dinastia Qin,<sup>49</sup> ed è evidente che, comparando nella poesia di un poeta undicenne – per quanto ragazzo prodigio – fosse già stata assorbita dai poeti giapponesi.

Non solo. È qui interessante notare come Michizane abbia sostituito al crisantemo il fiore di susino, preannunciando una sua personale predilezione per questo fiore, nonché la capacità di reinterpretare il modello cinese, caratteristica questa ancora fondamentale sconosciuta ai poeti del periodo di Saga e delle tre antologie di *kanshi*, che si limitarono a ricalcare immagini, modelli e paesaggi cinesi.

Inoltre, come sottolinea Fujiwara,<sup>50</sup> è già possibile notare delle somiglianze tra questo genere di similitudine, questo «scherzare con la logica» e il *mitate* del Kokinshū.<sup>51</sup>

La descrizione che fa apparire qualcosa per qualcos’altro, che crea una specie di mondo dell’illusione che si scontra con le leggi del buon senso e della logica, è in effetti riscontrabile in poesie del *Kokinshū* quali

ひさかたの雲の上にて見る菊は天つ星とぞあやまたれける  
I fiori di crisantemo visti in alto sopra le nubi sublimi mi abbagliano quali stelle nel cielo<sup>52</sup>

e il fatto che l’autore di questo *waka*, Fujiwara no Toshiyuki, fosse un contemporaneo e amico di Michizane, non è forse un caso. Ci si prospetta qui quello che è il rapporto tra *shi* cinese, *kanshi* giapponese e *waka* già teorizzato da Kojima Noriyuki, e che analizzeremo più approfonditamente in seguito, essendo il tema portante di questa tesi.

Da questo punto di vista è interessante far notare anche le differenze con la successiva tradizione del *waka* per quanto riguarda le immagini portanti preferite da Michizane. Sebbene tradizionalmente Michizane è dipinto come amante del fiore di susino, da uno studio dei titoli del

<sup>45</sup> KBKK I-1.

<sup>46</sup> Fujiwara 2002, p. 83.

<sup>47</sup> 菊花賦.

<sup>48</sup> 蘆諶.

<sup>49</sup> Cit. in ibid.

<sup>50</sup> Ibid. e Fujiwara 2001, p. 271

<sup>51</sup> Cfr. V-5.

<sup>52</sup> KKS II-269. Trad. Sagiyaama 2000, p. 204.

*Kanke Bunsō* vediamo che le poesie su questo fiore sono dodici, mentre quelle sul crisantemo addirittura ventidue. Immagini più tradizionali del *waka* come il fiore di ciliegio o le foglie d'autunno ricorrono con molta meno frequenza, con rispettivamente cinque e quattro esempi nei titoli delle poesie di Michizane, il che dimostra oltre al gusto del poeta, le tendenze e le mode della corte del IX secolo, laddove spesso i titoli delle composizioni erano fissati o ordinati dall'imperatore.<sup>53</sup>

Invertendo i termini, si potrebbe anzi dire che il favoritismo per il fiore di ciliegio del *Kokinshū*, fa parte di quel voluto tentativo di allontanamento dalle immagini stereotipate cinesi, e di ricerca di nuove immagini e elementi estetici – che ora noi definiamo “tipici” e “tradizionali” della cultura giapponese, come il ciliegio – in cui riconoscersi e differenziarsi. Ancora nel periodo del *Man'yōshū* infatti, alla parola “fiore” (*hana*) veniva associato il fiore di susino e non quello di ciliegio come avviene dal *Kokinshū* in poi.

Un altro punto che vorrei far notare in questa prima poesia è il perfetto rispetto delle complesse regole dello *shi*, in questo caso un verso tronco a cinque caratteri *wuyen jueju* (giapp. *gogon zekku*),<sup>54</sup> che dimostra oltre a un'indubbia propensione di Michizane per la poesia, anche il livello tecnico raggiunto dai poeti giapponesi dopo il lungo periodo di assimilazione della cultura cinese. Ovviamente queste capacità non erano alla portata di tutti, né erano facilmente padroneggiabili anche per chi, come Michizane, proveniva da una famiglia votata alle lettere – lo stesso Michizane nelle sue poesie racconterà una gioventù passata sui libri sacrificando ogni altro divertimento. Oltre al rispetto della rima – *yīng*<sup>55</sup> (stelle) *yīn*<sup>56</sup> (voce) – è da notare la perfetta contrapposizione tra primo e secondo verso – luna/susino, come/somigliare, tersa neve/brillanti stelle – che si ripete poi nel terzo e quarto verso con la sostituzione di “specchio dorato” per luna e “grappolo (di fiori) di gemme (gioielli) per il susino, prassi questa che ricorda vagamente il *kudai shi* di tardo periodo Heian (cfr. IX-3). Questa ripetizione/sostituzione degli elementi principali della poesia cioè luna e susino posti in posizione di chiasmo – primo e secondo carattere nei primi due versi e terzo e quarto carattere negli ultimi due – sottolinea anche la cesura tra secondo e terzo verso, anche questa caratteristica distintiva del *jintishi* a cinque caratteri.

È infine interessante notare, come osservato da Gotō Akio,<sup>57</sup> l'utilizzo nel *Kanke Bunsō* dell'annotazione autografa,<sup>58</sup> pratica ripresa direttamente dal *Baishi Wenji* di Bai Juyi. Nella nota a questa prima poesia, probabilmente aggiunta in un secondo momento, si legge:

于時年十一。嚴君、令田進士試之。予始言詩。故載篇首

[Scritta] all'età di undici anni. Su indicazione di mio padre e del monjōshō Shimada feci questo tentativo. Fu la prima volta che composi uno shi. Per questo, lo pongo all'inizio di questa raccolta.<sup>59</sup>

In realtà questa poesia non è probabilmente la primissima composta da Michizane, ma piuttosto la prima che lui ha ritenuto degna di essere posta come apertura della sua raccolta, simboleggiando l'inizio della sua attività poetica.

Chi era dunque questo Michizane che a soli 11 anni era già in grado di comporre in cinese? I documenti storici riguardo la nascita di Michizane sono scarsi, mentre sono molte le leggende agiografiche nate in seguito al diffondersi della credenza in Tenjin, la versione divinizzata di Michizane.<sup>60</sup> Il nome della madre, originaria della famiglia Tomo, è sconosciuto, probabilmente a

<sup>53</sup> Borgen 1986, pp. 89-91.

<sup>54</sup> 五言絶句.

<sup>55</sup> 星.

<sup>56</sup> 馨.

<sup>57</sup> Gotō 1993, p. 75-94.

<sup>58</sup> 自注.

<sup>59</sup> Sulle analogie compilative tra il *Kanke bunsō* e il *Baishi Wenji* vedi cap. V-3.

<sup>60</sup> Informazioni dettagliate in Borgen 1986, p. 64-65.

causa della caduta della famiglia Tomo dovuta allo scandalo che investì il clan in seguito agli intrighi dell'era Jōwa, a causa dei quali il capofamiglia, Tomo no Yoshio fu esiliato sotto l'accusa di aver appiccato il fuoco a una delle porte del palazzo imperiale.

Di certo sappiamo che Michizane era il terzo figlio di Koreyoshi, avuto da questi a 34 anni, ma siccome Michizane dichiara nei suoi scritti di essere figlio unico,<sup>61</sup> possiamo supporre che i suoi fratelli maggiori fossero morti in giovane età. Eventuali sorelle sono probabili ma non attestate, anche se c'è una tesi per la quale una delle concubine dell'imperatore Kōkō sarebbe stata proprio una delle sorelle di Michizane.<sup>62</sup>

## 2.2 Il consolidamento dello stile.

Nei tre anni successivi Michizane avrà senza dubbio fatto altri tentativi di composizione di *kanshi*, ma la seconda poesia inserita nel *Kanke bunsō* è la seguente, composta all'età di 14 anni.

臘月獨興  
玄冬律迫正堪嗟  
還喜向春不敢賒  
欲盡寒光休幾處  
將來暖氣宿誰家  
冰封水面聞無浪  
雪點林頭見有花  
可恨未知勤學業  
書齋窓下過年華<sup>63</sup>

Nell'ultima luna dell'anno, solitario sentire  
Cupo<sup>64</sup> l'inverno incalzante ci serra: ben vale un lamento;  
eppure, che gioia! Al volger della primavera non manca più molto.  
Va estinguendosi la gelida luce, dove andrà a riposarsi?  
Verrà presto il tiepido vento, ma in casa di chi ha dimorato finora?  
Il ghiaccio sigilla lo specchio dell'acqua, non s'odon le onde,  
la neve punteggia le cime degli alberi, son fiori allo sguardo.  
Che pena! Ancora non so dedicarmi ai miei studi  
e sotto la finestra di questo scrittoio, passano gli anni.

Questa poesia rappresenta la consolidazione dello stile giovanile di Michizane. Rispetto alla prima, c'è una maggiore libertà nell'uso del cinese per esprimere i propri pensieri e sensazioni. L'idea di non stare progredendo negli studi espressa nell'ultimo distico è evidentemente segno di eccessiva modestia, in quanto la carriera accademica di Michizane sarà più rapida anche di quella del padre, divenendo *monjōshō* a diciotto anni e *monjō tokugōshō* a ventitre. Inoltre proprio un distico di questa poesia (5° e 6° verso) viene successivamente incluso nell'importantissima raccolta di Fujiwara no Kintō,<sup>65</sup> il *Wakanrōeishū*,<sup>66</sup> il che dimostra la precoce capacità poetica di Michizane anche secondo il metro dei contemporanei. Non è un caso se, proprio in quei due versi troviamo di nuovo l'uso della similitudine “neve-fiori”, che ricorda un frequente *mitate* del *Kokinshū*, o quella dell'acqua ghiacciata che sciogliendosi forma delle onde che risuonano nell'aria, come nella poesia

<sup>61</sup> KBKK I-31.

<sup>62</sup> KBKK III-237. Cit. in Borgen 1986, p. 66.

<sup>63</sup> KBKK I-2.

<sup>64</sup> *Xuandong* 玄冬 appellativo dell'inverno secondo la Teoria dei Cinque Elementi (五行説) cinese. Il significato originale del termine 玄 è “nero”, mantenuto qui con “cupo” in quanto arricchisce semanticamente il componimento.

<sup>65</sup> 藤原公任.

<sup>66</sup> 和漢朗詠集.

谷風にとくる氷のひまごとのうち出づる波や春の初花

Al soffio del vento, nella valle il ghiaccio si scioglie e da ogni squarcio spumose germogliano le onde:  
son'esse i primi fiori di primavera?<sup>67</sup>

Anche la curiosità sull'inverno e la primavera che si scambiano di ruolo e che, a turno, si recano in un altro luogo, spostando la successione temporale (reale) su un piano di successione spaziale (immaginario) nei versi 3° e 4°, ricorda quell'atteggiamento di smentire la realtà attraverso la poesia tipico dei compilatori del *Kokinshū* come Ōshikōchi no Mitsune:

夏と秋と行き交ふ空の通ひ路はかたへ涼しき風や吹くらむ

Lungo la via celeste, ove s'incrociano l'estate che va e l'autunno che viene, solo da una parte, penso,  
soffia il fresco vento.<sup>68</sup>

Nell'associazione tra descrizione naturale e esistenza umana, Fujiwara<sup>69</sup> vede giustamente similitudini con Bai Juyi, che dimostra la sua influenza su Michizane fin da questi primissimi componimenti; lo stile di Bai Juyi è riscontrabile anche nella sensibilità verso il passaggio tra una stagione all'altra. Lo scenario descritto è ancora perfettamente invernale; la neve e il ghiaccio sono ancora ben saldi sulla superficie del lago e sulle cime degli alberi, eppure è la consapevolezza data dal calendario (siamo al dodicesimo mese, che secondo il calendario lunare corrisponde al nostro Febbraio) che fa immaginare l'arrivo della primavera imminente. Questa proiezione mentale che supera la fisicità del presente non era propria delle poesie sulle stagioni del *Man'yōshū*, che pure cantavano l'arrivo della nuova stagione, ma diviene invece caratteristica di quella elaborata descrizione mutuata dalla ragione, tipica del *Kokinshū*.

Il rimprovo che Michizane rivolge a se stesso nell'ultimo verso infine, ha una giustificazione. In quanto figlio di Koreyoshi e nipote di Kiyogimi, due illustri letterati, professori del *Daigakuryō* nonché fondatore il secondo della Scuola Sugawara, su Michizane, unico figlio rimasto, ricadevano grosse aspettative e responsabilità. La sua infanzia e gioventù, per quel che ci è dato sapere dalle sue poesie, non fu affatto spensierata ma anzi grave di pressioni psicologiche, laddove, dopo i fallimenti dello zio,<sup>70</sup> la continuazione della – seppur breve – tradizione familiare negli studi cinesi pesava interamente su di lui.

### 2.3 Lo studente Michizane

A seguirlo negli studi in questa giovane età fu Shimada no Tadaomi (cfr II-2.2), allievo di Koreyoshi e *monjōshō* del *Daigakuryō*. Oltre che primo insegnante, Tadaomi sarà anche intimo amico<sup>71</sup> nonché suocero di Michizane. Seppur più anziano di lui di diciassette anni, Tadaomi sarà ben presto superato in rango e prestigio da Michizane, forse per una oggettiva inferiore capacità poetica e di studioso, ma – direi soprattutto – perché non aveva alle spalle una famiglia altrettanto ben collocata nel settore dell'educazione quanto quella Sugawara. Pur entrando in un basso ufficio della burocrazia, e servendo in vari posti di provincia infatti, Tadaomi non supererà mai l'esame statale *horyakushi*.<sup>72</sup>

All'età di diciotto anni come dicevamo, Michizane supera l'esame di ingresso al *Daigakuryō*, divenendo *monjōshō*. Per la preparazione dell'esame, si avvale della guida del padre Koreyoshi, che ogni giorno gli richiedeva di comporre poesie su temi prefissati. Il sostegno di un esperto

<sup>67</sup> KKS I-12. Cit. in Fujiwara 2002, p. 85.

<sup>68</sup> KKS III-167. Cit. in ibid. Cfr. Fujiwara 2001, p.270-271.

<sup>69</sup> Fujiwara 2002, pp. 88-89.

<sup>70</sup> Borgen 1986, pp. 88-112.

<sup>71</sup> Come dimostra lo scambio di poesie tenuto fra i due fino alla morte di Shimada. Cfr. V-3.5.

<sup>72</sup> Per altre informazioni sulla biografia di Tadaomi, vedere Borgen 1986, pp. 91-93.

letterato come il padre fu senza dubbio determinante per il superamento di un esame che al tempo di Michizane era divenuto, per i non appartenenti all'alta aristocrazia, estremamente selettivo (solo 20 studenti venivano ammessi ogni anno), tanto che non erano rare le persone che riuscivano a superarlo solo a trenta o quarant'anni d'età. L'esame consisteva nella composizione di sei "elogi" (*san*),<sup>73</sup> genere di rima cinese a quattro caratteri, già utilizzato negli esami dei Tang.

Con l'ammissione al *Daigakuryō* e la dimostrazione delle sue innegabili capacità, Michizane si guadagnò una prima visibilità a corte, in cerimonie e banchetti in cui alcuni meritevoli studenti del *Daigakuryō* venivano invitati per comporre poesie, ad esempio nella Cerimonia Biennale del Memoriale a Confucio, al quale avrebbe poi partecipato per tutta la vita.<sup>74</sup>

Non è esattamente noto quali genere di letture e testi avesse studiato Michizane durante i suoi anni come studente, ma è certo che, oltre agli immancabili Classici e al *Wenxuan*, avesse ben note le Storie Cinesi – il padre dall'857 all'864 condusse delle lezioni sullo *Hou Han shu*, la storia ufficiale del secondo periodo Han – e soprattutto il *Baishi wenji*, già apprezzato dal padre e dalla generazione precedente di poeti, e che sarebbe diventato fonte inestimabile di ispirazione e di espressioni poetiche per tutti i poeti dal IX secolo il poi. Dal contenuto della sua prova d'esame dell'*hōryakushi* sappiamo anche che doveva avere una certa conoscenza della tradizione taoista e buddista.<sup>75</sup>

Riguardo l'educazione di Michizane, è importante notare che, secondo Borgen,<sup>76</sup> è plausibile credere che l'ordinamento del *Daigakuryō* al tempo di Michizane non fosse molto dissimile da quello originale dell'VIII secolo, incluso l'insegnamento della pronuncia cinese, che pare fosse tenuto da un madre lingua (forse di origine coreana) di nome Wang Tu. È quindi verosimile l'ipotesi che Michizane leggesse e scrivesse in cinese, avendo in mente la pronuncia e lettura originali, e non il *kundoku* che già si era diffuso all'epoca e che rappresentava una molto più semplice alternativa all'approccio della lingua cinese. Questa sua esperienza nella fonetica cinese fu forse uno dei motivi della sua grande capacità e relativa facilità nel comporre versi, anche estemporanei, rispettando regole tonali e rima dello *shi*.

## 2.4 La cetra

Dopo l'assegnazione del titolo di *monjō tokugōshō* nell'867, Michizane iniziò ad insegnare agli altri studenti del *Daigakuryō* in sostituzione del padre, che si era dimesso un mese dopo. Dopo un altro mese arrivò la sua promozione al sesto rango senior inferiore, e il relativo salario.

Negli anni in cui era *tokugōshō* sposa anche la figlia di Tadaomi, ma, come lamenta lui stesso, lo studio non gli lasciava molto tempo da dedicare alla famiglia o ai piaceri della vita, come la musica. In una poesia di quel periodo scrive infatti

停習彈琴  
偏信琴書學者資  
三餘窓下七條絲  
專心不利徒尋譜  
用手多迷數問師  
斷峽都無秋水韻  
寒鳥未有夜啼悲  
知音皆道空消日  
豈若家風便詠詩<sup>77</sup>

---

<sup>73</sup> 贊.

<sup>74</sup> Borgen 1986, p. 95.

<sup>75</sup> Borgen 1986, p. 99-101.

<sup>76</sup> Spiegare in Borgen 1986, pp. 97-98.

<sup>77</sup> KBKK I-38.

Abbandono lo studio della cetra cinese  
 Lo credo nel profondo, cetra e libri sono di ogni studioso il sostegno  
 In ogni momento propizio allo studio, sotto alla finestra su quelle sette corde  
 mi dedicavo senza profitto, invano scorrendo lo spartito  
 sbagliando spesso diteggiatura, più e più volte chiedevo al maestro  
 [Se suono] “Nelle tre gole scorre la sorgente”, mai risuona dell’acqua d’autunno la eco,  
 [se suono] “Il canto notturno del corvo”, ancor non so render la tristezza del suo grido di notte  
 Quei che s’intendon dei suoni mi dicono tutti: “invano sprechi i tuoi giorni”  
 Ah! Sarà dunque tradizione del mio casato il compor versi soltanto.

La cetra cinese a sette corde *kin* (da distinguere da quella giapponese *koto*) era uno strumento ritenuto capace di elevare la mente del *junzi*<sup>78</sup> (il “nobile signore”, l’uomo di alti principi) allo stesso modo della poesia. Anche in Giappone, il saper suonare la cetra era segno di distinzione aristocratica. Ai poteri della cetra cinese erano associate anche credenze di tipo magico, come quelle narrate nel primo *monogatari* lungo a noi noto, l’*Utsuho monogatari*<sup>79</sup> ma nel periodo Heian l’associazione della cetra con la poesia era dovuta soprattutto a Bai Juyi, che, assieme al vino li indicava come i “tre amici” (*sanyou*).<sup>80</sup> La non menzione in questa poesia del vino, come “terzo amico”, è una specie di anticipazione di una caratteristica del Michizane adulto, che riconoscerà di non apprezzare il vino,<sup>81</sup> forse per un’intolleranza fisica più che per una scelta morale, e si ritroverà veramente da solo con l’ultimo amico che non lo lascerà mai nemmeno il punto di morte, lo *shi*.<sup>82</sup>

Anche il nonno di Michizane, Kiyogimi, lamentò di non saper suonare la cetra, per questo forse Michizane decise ancora giovane di abbandonare lo studio dello strumento, ammettendo che la tradizione della sua famiglia risiedeva esclusivamente nella composizione di *shi* e in nient’altro.

In quest’ultima, sconsolata constatazione che l’attività di famiglia (*kashoku*<sup>83</sup> o *kagyō*<sup>84</sup>) fosse solo il comporre *shi*, è forse possibile leggere qualcosa di più che la semplice delusione per l’abbandono dello studio della cetra, dovuto anche al fatto che in quegli anni Michizane preferiva impegnarsi completamente nello studio al *Daigakuryō* in vista dell’esame di stato piuttosto che esercitarsi in un’arte dalla quale non avrebbe comunque potuto ricevere riconoscimenti concreti in termini di promozione di rango – e qui torna pressante l’aspetto politico e sociale della vita nel IX secolo.

## 2.5 Il “poeta inutile”

In quegli anni era infatti ormai dilagata la cosiddetta teoria del “poeta inutile” (*shijin muyō*<sup>85</sup>) propugnata da alcuni letterati confuciani, che negavano la necessità e l’utilità della composizione di poesie come strumento per l’armonia sovrano-sudditi, e quindi per il governo del paese. Questa critica ovviamente muoveva all’interno del più vasto movimento di ridiscussione dei principi e dei valori dichiarati dalle tre raccolte imperiali di *kanshi* alla corte di Saga, nell’ottica della crescente egemonia Fujiwara rappresentata da Yoshifusa, che interesserà Michizane in prima persona.

La figura del poeta funzionario era ormai messa in discussione, e quel sistema di *kunjin shōwa* che si era cercato di consolidare con Saga era ormai caduto in disuso. Ai letterati veniva ancora richiesto di comporre poesie in occasioni ufficiali, ma queste non erano direttamente correlate a faccende politiche e soprattutto il saper comporre poesie non era più una condizione necessaria per diventare un alto funzionario. In Michizane su può rintracciare forse una specie di nostalgia per un

<sup>78</sup> 君子.

<sup>79</sup> うつほ物語.

<sup>80</sup> 三友.

<sup>81</sup> KBKK III-196.

<sup>82</sup> Fujiwara 2002, p. 262.

<sup>83</sup> 家職.

<sup>84</sup> 家業. Fujiwara 2002, p. 94.

<sup>85</sup> 詩人無用.

periodo che comunque non aveva mai vissuto in prima persona (essendo nato due anni dopo la morte di Saga dell'842) ma allo stesso tempo è evidente una riaffermazione di quei valori che furono già di suo nonno Kiyogimi e che ora venivano abbandonati. Questo si nota dall'appellativo che egli userà per indicare sé stesso, ovvero *shijin*<sup>86</sup> (funzionario poeta) e dall'atteggiamento che come vedremo, manterrà per tutta la vita.

È però importante notare come, sebbene il modello di poeta confuciano che aveva in mente Michizane fosse probabilmente quello rappresentato da suo nonno (che comunque sia Michizane non aveva mai conosciuto, essendo morto lo stesso anno di Saga), o meglio quello rappresentato da Bai Juyi nel suo *Baishi wenji*, il suo atteggiamento come funzionario e come ministro fu ben diverso. Secondo il significato della poesia espresso dalla formula *meici fengjian*<sup>87</sup> nella Grande Prefazione al Classico delle Odi,<sup>88</sup> il bravo funzionario doveva, tramite la poesia, elogiare il sovrano quando questi operava nel bene, e criticarlo quando sbagliava. Così fece in effetti con grande coerenza Bai Juyi, che continuò a scrivere le sue critiche al potere e alla società anche nei momenti in cui si trovava all'apice del successo a corte, mentre l'atteggiamento di Michizane, come fa notare Fujiwara, «non si può negare che tendesse più spesso a un elogio dell'imperatore piuttosto che alla critica politica». A questa constatazione con cui concordo vorrei però aggiungere che il tempo in cui visse Michizane non era più quello di suo nonno, ed era quindi molto più difficile per lui – come vedremo – restare fedele a quel codice morale che in Cina poggiava su basi più profonde e sostanzialmente diverse. D'altra parte, a vivere questo conflitto erano anche altri letterati e funzionari che condividevano con Michizane la stessa formazione accademica e morale, come Shimada no Tadaomi.<sup>89</sup>

### 3. La carriera da funzionario

#### 3.1 Gli inizi

A ventisei anni (870) Michizane sostenne e superò – non senza difficoltà – l'esame statale *hōryakushi*, che lo introdusse a tutti gli effetti nella società di corte. La sua carriera dall'870 all'886 (anno in cui verrà nominato governatore di provincia) è divisa da Borgen<sup>90</sup> in due parti. La prima, fino all'877, fu del tutto analoga a quella di molti altri funzionari della bassa aristocrazia a cui apparteneva, mentre nella seconda gli furono assegnati degli incarichi all'interno del *Daigakuryō*.

Nell'871 ricevette il suo primo incarico come Assistente Direttore (*gemba no suke*) del Dipartimento per il Buddismo e Affari Stranieri (*Gembaryō*)<sup>91</sup> e dopo poco fu nominato *shōnaiki*<sup>92</sup> (segretario privato minore), un piccolo ufficio nel quale erano comunque richieste le sue capacità di scrittura in cinese, per esempio nei rapporti diplomatici con alcune delegazioni dal regno manciù di Parhae (in giapponese *Bokkai*<sup>93</sup>) con i quali, ovviamente, si comunicava esclusivamente in cinese, la lingua franca dell'estremo oriente.<sup>94</sup> A questo proposito, non è chiaro se la comunicazione con gli stranieri avvenisse esclusivamente per via scritta o anche per via orale, ma Akiyama<sup>95</sup> ritiene probabile che Michizane fosse più o meno in grado di parlare il cinese, come abbiamo accennato in precedenza.

---

<sup>86</sup> 詩臣.

<sup>87</sup> 美刺諷諫.

<sup>88</sup> Cit. in Fujiwara 2002, p. 95.

<sup>89</sup> Ibid. p. 94.

<sup>90</sup> Borgen 1986.

<sup>91</sup> 玄蕃寮.

<sup>92</sup> 小内記.

<sup>93</sup> 渤海.

<sup>94</sup> Fujiwara 2002, p. 96. Cfr. capitolo I.

<sup>95</sup> Akiyama & Ooka 1992, p. 15.



Nell'874 sia Michizane che suo padre ricevettero le loro rispettive promozioni: Koreyoshi divenne quarto rango senior, Michizane raggiunse – l'agognato – quinto rango junior inferiore, che lo identificava come membro della (bassa) aristocrazia. In realtà l'avanzamento di grado di Michizane fu lento se paragonato ad altri studenti del *Daigakuryō* figli di alto aristocratici che avevano superato l'esame insieme a lui. Alcuni di essi, in quanto figli dell'alta nobiltà, raggiungevano subito il quinto rango, fin da prima dei venti anni e senza neppure bisogno di superare alcun esame.

La famiglia Sugawara, nonostante avesse avuto un illustre predecessore come Kiyogimi, non era sufficientemente radicata nelle alte sfere della burocrazia. A Michizane furono perciò affidati incarichi se non di altissimo prestigio, di sicuro impegno pratico, come quello al Ministero della Guerra (*Hyōbushō*), nel quale, in qualità di Assistente del Ministro, rappresentava comunque la terza carica più importante del ministero. Dato che le cariche di ministro o di capo dei dipartimenti veniva data di preferenza a membri dell'alta aristocrazia, principalmente per garantire loro i redditi relativi, e non tanto per le loro capacità pratiche, il grosso del lavoro passava ai loro sottoposti, che al contrario erano scelti per effettive capacità, se non altro amministrative e burocratiche. E gli impegni aumentarono ancora quando fu nuovamente spostato a un altro ministero, quello degli Affari del Popolo (*Minbushō*<sup>96</sup>), un ingranaggio fondamentale del sistema in quanto deputato alla riscossione delle tasse in tutto il paese. Questo frequente cambio d'ufficio dimostra quanto fosse elastica e aperta (almeno orizzontalmente) la struttura degli organi amministrativi del Giappone Heian, e come persone evidentemente capaci come Michizane potessero lentamente e con prudenza vedere la loro posizione migliorare all'ombra di un'aristocrazia che manteneva comunque una netta distanza con le persone di rango inferiore, accaparrando per sé e per i propri figli i posti migliori e di maggior prestigio.

### 3.2 Le poesie di un funzionario della corte Heian

In questi primi sei anni successivi al suo ingresso in società, Michizane fu impegnato più col lavoro che con il *kanshi*, anche se questo non gli impedì di scrivere poesie di grande interesse, in quanto raccontano in maniera diretta i crucci e le fatiche del lavoro di burocrate di corte. La più esemplare è forse la seguente

雪中早衙  
風送宮鐘曉漏聞  
催行路上雪紛紛  
稱身著得裘三尺  
宜口溫來酒二分  
怪問寒童懷軟絮  
驚看疲馬踏浮雲  
衙頭未有須臾息  
呵手千迴著案文<sup>97</sup>

In mezzo alla neve corvè all'alba  
Il vento porta a palazzo il rintocco, dell'alba risuona l'ora  
Sulla via che conduce alle mie mansioni fiocca piano la neve  
Giusta per la mia statura indosso una pelliccia di tre cubiti<sup>98</sup>  
Buono per scaldarsi, in bocca due sorsi di vino  
Che strano, mi chiedo, la mia scorta nel freddo è avvolta forse da leggero cotone?  
Guardo sorpreso, lo stanco cavallo calpesta forse, fluttuando, le nubi?

---

<sup>96</sup> 民部省.

<sup>97</sup> KBKK I-73.

<sup>98</sup> In originale “tre *shaku*”. Lo *shaku* è un'unità di misura equivalente a 30,3 cm.

Come capo scrivano non ho neppure un attimo di respiro.  
Soffiando mille volte sulle mani infreddolite, vergo le carte ufficiali.

Lo *zaoya* (in giapponese *souga*<sup>99</sup>) è uno dei riti giornalieri dei funzionari, che, una volta recatisi al posto di lavoro (in questo caso il *Minbushō*) all'alba, dovevano porgere il loro saluto ai superiori. Il corrispettivo della sera era invece il *wanya* (giapp. *banga* 晩衙).

In questa poesia torna lo “scherzare con la logica”, con le retoriche domande se la neve sia forse cotone o nuvole, che contribuisce alla creazione di un paesaggio quasi irreali (il cavallo che cammina sulle nuvole), che contrasta fortemente con l'estrema aderenza al reale quotidiano del burocrate che si reca a lavoro. Nuovamente inoltre, da uno spaziare descrittivo/paesaggistico, si passa di colpo al chiuso dell'ufficio, accompagnato al diretto lamento sulla propria condizione. Fujiwara fa notare che l'inserimento di termini tecnici della burocrazia (e quindi del quotidiano) come appunto *zaoya* nelle poesie, è una tecnica tipica di Bai Juyi, assorbita anch'essa da Michizane.<sup>100</sup>

Come spiegato in precedenza, la carica che Michizane ricopriva in questo periodo era effettivamente gravosa di impegni, per cui il lamento di questa poesia non era un atteggiamento meramente di maniera. D'altra parte, molti degli scritti in prosa contenuti nel *Kanke bunsō* furono redatti proprio in questo periodo. In qualità di segretario Michizane aveva il dovere di redigere in una forma corretta e appropriata di cinese i documenti, le richieste, le petizioni, le invocazioni buddiste e talvolta anche editti imperiali, ordinatigli da funzionari e nobili di rango più alto, troppo impegnati in altri affari, ma anche non necessariamente abili quanto Michizane nella composizione in cinese. D'altra parte, sebbene spesso questi documenti fossero solo parte di una complessa – e superflua – etichetta, talvolta riguardavano questioni di importanza pratica e fondamentale, per cui un piccolo errore nell'uso dei termini poteva comportare spiacevoli conseguenze (per esempio l'incidente riguardo l'uso del termine *Ako*, vedi più avanti).

Dalla sua esperienza nella burocrazia, Michizane si rese conto di quanto la sua preparazione accademica non gli fornisse le conoscenze necessarie allo svolgimento delle nuove mansioni, per questo decise di compilare una raccolta di scritti e moduli che tornassero utili nella pratica del lavoro di burocrate e nella redazione di documenti, che chiamò provvisoriamente *Chiyō shakuen*<sup>101</sup> (Fondamentali di Governo)<sup>102</sup>. Sebbene l'opera non fu mai completata, questo tentativo ci fa capire due cose: primo, che Michizane era seriamente impegnato nello svolgimento dei suoi ruoli, in perfetta coerenza con la sua morale confuciana, e secondo che, effettivamente, la preparazione accademica del corso di letteratura del *Daigakuryō* che enfatizzava il valore della stessa, e in particolare del saper comporre poesie come elemento indispensabile e prioritario per il funzionamento dello stato, non forniva in realtà conoscenze veramente utili alla pratica degli uffici amministrativi e della burocrazia. Se la critica al “poeta inutile” era principalmente motivata da prese di posizione a priori, poteva sicuramente trovare riscontro in una innegabile inadeguatezza dei letterati puri nell'amministrazione dello stato. Lo stesso nonno di Michizane, Kiyogimi, fu sì un poeta, ma fu dall'altra parte anche un capace burocrate e funzionario, e questo non grazie ai suoi studi di letteratura.<sup>103</sup>

Da queste prime poesie contenute nei libri I e II del *Kanke bunsō*, possiamo quindi notare già alcuni aspetti del carattere di Michizane, che lo contraddistinguono da altri suoi contemporanei, e possiamo inoltre osservare delle prime evoluzioni del suo pensiero. Ad esempio è noto il fatto che Michizane non apprezzasse l'alcol, ma Borgen ricorda giustamente che da giovane, negli anni del *Daigakuryō*, non disdegnava di bere del vino recitando poesie nel suo studio in compagnia di alcuni amici, alla maniera dei sette saggi della foresta di bambù della tradizione taoista, persino in un

<sup>99</sup> 早衙.

<sup>100</sup> Fujiwara 2002, p. 94.

<sup>101</sup> 治要策苑.

<sup>102</sup> In KBKK VII-553 sopravvive la prefazione dell'opera. Kawaguchi 1966, p. 542 e Borgen 1986, p. 119.

<sup>103</sup> Ibid. p. 37.

periodo in cui, per via di alcuni disordini legati all'alcolismo, vi erano state delle restrizioni governative sul consumo degli alcolici.<sup>104</sup>

Al contrario nella seguente poesia di incoraggiamento inviata a Ki no Haseo – coetaneo, ma ciononostante allievo del precoce Michizane – sconsiglia all'allievo/amico di lasciarsi andare ai piaceri dell'alcol, troviamo già un Michizane adulto, maturato forse dalle responsabilità dell'esperienza lavorativa. Haseo da parte sua, non sembra accogliere il consiglio a giudicare dalla sua poesia *Quattro cose non sono come il vino*, nella quale esalta il sacro potere del vino che cancella tutti i dispiaceri.<sup>105</sup>

L'importanza di questa poesia comunque, risiede nella critica – che possiamo considerare fedele rappresentazione dei sentimenti di Michizane, a giudicare dal destinatario, suo grande amico oltre che allievo – ai sedicenti confuciani che sostenevano la teoria del “poeta inutile”. La poesia è datata nella nota autografa come «successiva all'era Gangyō» cioè all'877.

勸吟詩，寄紀秀才  
風情斷織壁池波  
更怪通儒四面多  
問事人嫌心轉石  
論經世貴口懸河  
應醒月下徒沉醉  
擬噤花前獨放歌  
他日不愁詩興少  
甚深王澤復如何<sup>106</sup>

Impegnati nella composizione dello *shi*, inviata al *monjō tokugōshō* Ki  
La stoffe intessute strappate<sup>107</sup> dai venti,<sup>108</sup> son [tante] come le onde del Laghetto di Bi<sup>109</sup>  
Eppur, che strano, di dotti confuciani, è pieno in ogni dove  
Quando c'è un problema, verrebbe da chiedersi se i loro cuori non sian solo sassi che rotolan [qua e là].  
Quando si discutono i Classici, il mondo venera chi fa della bocca un fiume in piena  
[Meglio] restar sobri, sotto la luna, che sprofondare inutilmente nell'ebbrezza  
[Meglio] tacere davanti ai fiori, che levare la voce in canto solitario  
Nei giorni a venire tu non temere che l'ispirazione poetica venga a mancare  
ché profonda è la virtù del nostro sire, come null'altro.

La poesia è ricca di riferimenti ai *gushi* (storie) cinesi, utilizzati per criticare la situazione contemporanea, tecnica questa in cui Michizane era sicuramente esperto grazie ai suoi anni di studi sui Classici e sulle Storie. Certo è che, senza la conoscenza di queste leggende, il senso della poesia diviene oscuro, ed è quindi ovvio pensare che anche Haseo avesse ben presente gli esempi che il suo amico e maestro gli forniva. È cioè un tipico scambio tra membri di un'élite intellettuale, che sarà sempre più caratterizzato dal riferimento a classici e leggende cinesi, come dimostrano risultati come il *kudai shi* di fine Heian (cfr. IX-3.4, 5).

<sup>104</sup> Borgen 1986, p. 101. In realtà vi sono altre poesie in cui Michizane afferma di aver bevuto con qualcuno, ad es. KBKK II-153 e 172.

<sup>105</sup> Kojima 1976, p. 203. Cfr. anche Hatooka 2005, p. 156.

<sup>106</sup> KBKK II-94.

<sup>107</sup> Il termine *duan zhi* 斷織, strappare e tessere fanno riferimento al *gushi* della madre di Mengzi (o Mencio, il più importante allievo di Confucio), tratta dal *Lie nü yun* 列女伝 (*Storie di una serie di donne*) di Liu Xiang (80-6 a.C.). Quando Mengzi, decidendo di abbandonare gli studi, fece ritorno al suo paese natale, la madre, strappando la veste che stava cucendo, lo ammonì dicendogli che se ora avesse lasciato lo studio sarebbe stato come quella veste, ovvero un'opera strappata prima del suo compimento. Il *gushi* è ricordato come proverbio a quattro caratteri: “la madre di Mengzi strappa il tessuto” 孟母斷機. Cit. in Kawaguchi 1966, p. 182.

<sup>108</sup> Il composto *fengqing* significa in cinese sia vento che sentimento. Si può ipotizzare un *kakekotoba* tra il vento e il sentimento della madre di Mengzi.

<sup>109</sup> *Bi Chi* 璧池 laghetto che si dice circondasse la scuola Biyong istituita dal Duca di Zhou. Kawaguchi 1966, p. 182.

Nei primi due versi, Michizane si dispiace del fatto che, nonostante quelli che abbandonano gli studi confuciani a metà, come pensò di fare lo stesso Mengzi, siano tanti quante le onde del Lago Bi, il mondo è comunque pieno di sedicenti saggi confuciani.<sup>110</sup> Nei due versi successivi, si riferisce con scherno all'atteggiamento di questi individui i quali quando gli viene posto un problema, non sanno prendere una decisione e i loro cuori sono incerti e inaffidabili, cambiando a seconda di chi è più forte, come sassi che rotolano di qua e di là. Riguardo alle discussioni sui Classici, parlano a sproposito senza sosta, invece che ponderare ogni parola come si confarrebbe all'argomento. I versi 5 e 6 sono quelli che più ci suggeriscono il carattere solitario di Michizane: nei momenti di contemplazione (da dedicare alla composizione di poesie) è meglio non ubriacarsi e non fare canti e schiamazzi. L'avvertimento del quinto verso, cioè di non affondare inutilmente nell'ebbrezza risulta diametralmente opposto alla filosofia di poeti cinesi come Li Bai (701-762), che facevano proprio dello *zui*, lo stato di ubriachezza, una condizione fisica e mentale particolarmente propizia alla composizione di versi,<sup>111</sup> eppure la contrapposizione tra privato e pubblico è a mio parere la stessa.

L'apposizione «sotto la luna» «davanti ai fiori», posta in posizione di *taiku* (contrapposizione) nei versi 5° e 6°, è una delle espressioni ricorrenti di Michizane, e secondo Hatooka Akira, riflette anche un determinato atteggiamento del poeta nelle varie circostanze compositive, pubbliche e private.<sup>112</sup> In questo caso però, questa espressione funge semplicemente da contrasto ai modi sguaiati e privi di stile che Michizane imputa a questi letterati.

Il timore che «l'ispirazione poetica venga a mancare» espresso nel penultimo verso, credo vada inteso come diretto riferimento alla teoria del “poeta inutile”, che criticava la componente poetica all'interno dell'attività pubblica dei funzionari. C'è ancora in Michizane, un costante – flebile – ottimismo di fondo.

Interessante anche la fiducia riposta nell'imperatore all'ultimo verso, come diretta contrapposizione al timore del verso precedente. È evidentemente ben chiara e radicata in Michizane, forse per via della sua storia familiare, l'idea del sovrano come garante dell'ideale poetico, come fu al tempo di Saga e suo nonno Kiyogimi. In realtà l'incoraggiamento di Michizane appare quantomeno anacronistico se non addirittura ingenuo, in un periodo in cui la situazione politica della corte non era certo cambiata rispetto al periodo di dominazione di Fujiwara no Yoshifusa. Il figlio di questi, Fujiwara no Mototsune, con la nomina a *kanpaku* (Gran Cancelliere), primo esempio nella storia giapponese, era ancor più del padre l'incontrastato dominatore della corte, sebbene a differenza di Yoshifusa non ebbe bisogno di utilizzare metodi particolarmente brutali per ottenere il potere.

L'ottimismo di Michizane per un futuro migliore verrà effettivamente ripagato – seppur in maniera transitoria – dopo la morte di Mototsune (891), con l'amministrazione diretta del potere da parte dell'imperatore Uda.

### 3.3 La promozione a *monjō hakase*

Ho già fatto notare come Michizane sentisse su di sé il peso e l'onore di essere figlio e nipote di Koreyoshi e Kiyogimi, e questo suo sentimento per la sua appartenenza alla famiglia di letterati Sugawara si era gonfiato ulteriormente quando, il quindicesimo giorno del primo mese del diciannovesimo anno dell'era Jōgan (877) venne spostato dal Ministero degli Affari Popolari al Ministero dei Cerimoniali al quale sottostava il dipartimento del *Daigakuryō*. Sebbene questo spostamento non comportasse di per sé un avanzamento di *kurai* (rango), era pur sempre un riavvicinamento a un ramo della burocrazia più consono alla sua formazione. La più grande

---

<sup>110</sup> Il termine *tōngrū* 通儒 indica gli studiosi confuciani che si intendono e parlano di qualunque argomento o materia. Kawaguchi 1966 p.182.

<sup>111</sup> Come dimostrato dalle numerose poesie di Li Bai sul vino, che gli valsero l'appellativo di “poeta del vino”, ad esempio la celebre “*Bevendo da solo sotto la luna*”. Li Bai non godrà però di grossa fama in Giappone durante il periodo Heian.

<sup>112</sup> Hatooka 2005, p. 146-163.

soddisfazione per Michizane arriverà però nel decimo mese dello stesso anno: come già era successo a suo nonno e a suo padre, sommò all'incarico di Assistente minore del Ministro (*shō*) quello di *hakase*<sup>113</sup> (professore) del *Daigakuryō*, a soli 33 anni di età. In una poesia composta in quell'occasione sottolinea di nuovo questo aspetto, dicendo che questi incarichi facevano parte dello "stile di famiglia" (*kafū*<sup>114</sup>) e dell'"attività dei suoi avi" (*sogyō*<sup>115</sup>) e pone a sua volta delle aspettative sul futuro di suo figlio che già all'età di quattro anni aveva iniziato a leggere.<sup>116</sup>

Nel raggiungimento da parte di Michizane di questo agognato posto, c'è secondo Borgen<sup>117</sup> la probabile influenza del padre Koreyoshi che in quegli anni occupava il posto di *sangi*, cioè consigliere del Consiglio di Stato (*Daijōkan*), posizione di indubbia influenza; comunque credo che fosse anche riconosciuto il merito di Michizane nel ricoprire quel ruolo in funzione della sua esperienza sia accademica che burocratica.<sup>118</sup>

### 3.4 Il Kanke rōka

Michizane divenne ben presto il più autorevole letterato della corte, soprattutto dopo la morte del padre nell'880, e fu attivamente impegnato nel miglioramento e rafforzamento del sistema educativo e del *Daigakuryō*, nonché nella riforma degli esami statali. In particolare con Michizane la Scuola Sugawara fondata da suo padre raggiunse l'apice del successo. Era questo un istituto privato presso il quale si recavano a studiare coloro che intendessero seriamente intraprendere la carriera di burocrate passando dal canale del *Daigakuryō* e degli esami. Come già accennato, i figli degli alto aristocratici non avevano generalmente bisogno di impegnarsi sui libri per approdare a un rango che garantisse un incarico ben retribuito: erano tutte cose che spettavano loro per diritto di nascita. Per di più i Fujiwara avevano una loro istituzione privata, il *Kangakuin*<sup>119</sup> (Istituto per l'incoraggiamento allo studio) alla quale potevano accedere solo i membri della famiglia Fujiwara, e che svolgeva funzioni di dormitorio e supporto allo studio per gli studenti universitari oltre che di scuola elementare. Ciononostante, la fama e la qualità della scuola Sugawara – che come suggerisce il nome *Kanke rōka*, "Corridorio della Famiglia Sugawara", in quanto gli studenti si radunavano nel corridoio fuori dall'ufficio del direttore, non disponeva di altrettante risorse finanziarie come quelle del *Kangakuin* – fu tale che anche alcuni Fujiwara la frequentarono. D'altra parte si dice che proprio sotto Michizane il numero degli studenti raggiunse qualche centinaio, e almeno un centinaio di questi ottenne l'accesso al *Daigakuryō*; successivamente quattro divennero consiglieri, e altri quattro passarono l'esame *hōryakushi*.<sup>120</sup>

Fin dalla sua fondazione per mano di Sugawara no Koreyoshi, la scuola funzionò come istituzione parallela e di supporto al *monjōin*,<sup>121</sup> il dormitorio ufficiale per i *monjōshō*, che si dice fosse stato istituito per volere dello stesso Kiyogimi, e la cui amministrazione si era poi divisa tra le famiglie Sugawara e Ōe. Al contrario il *Kangakuin* dei Fujiwara tendeva a duplicare alcune funzioni pubbliche del *monjōin*, manifestando in questo la sua natura sottilmente sovversiva al sistema *ritsuryō* – in sintonia con la politica dei Fujiwara.

Michizane sapeva bene che cosa significava per i non appartenenti all'aristocrazia l'esistenza di un'istituzione come il *Daigakuryō* e l'esame *hōryakushi* ad essa correlato: era l'unica possibilità di riscatto per i membri di famiglie non aristocratiche da una situazione di relegazione ai margini della

---

<sup>113</sup> 博士.

<sup>114</sup> 家風.

<sup>115</sup> 祖業. Cit. in Fujiwara 2002, p. 99.

<sup>116</sup> Cit. in Borgen 1986, p. 125.

<sup>117</sup> Borgen 1986, p. 125.

<sup>118</sup> Prova ne sono soprattutto i numerosi documenti ufficiali raccolti nel *Kanke bunsō* (libri dal 7 al 12) la cui compilazione era stata affidata a Michizane in quegli anni.

<sup>119</sup> 勸学院.

<sup>120</sup> Borgen 1986, p. 127.

<sup>121</sup> 文章院.

società cortese. Era ben consapevole che proprio grazie ai successi accademici al *Daigakuryō* e agli esami di stato, suo nonno e suo padre erano riusciti a guadagnarsi uno status aristocratico per loro e per i loro discendenti.

### 3.5 Le difficoltà di un *hakase*

Michizane propose così alcune modifiche da apportare al sistema degli esami, per diminuirne l'arbitrarietà e velocizzarne i processi, come il porre un limite alla lunghezza delle prove d'esame, e il correggere la scala di votazioni assegnata, affinché i privilegi accordati in seguito al superamento dell'esame fossero proporzionali e adeguati ai meriti degli studenti meritevoli.<sup>122</sup>

Per quanto riguarda una eventuale ingerenza di Michizane nello svolgimento degli esami – cioè un favoritismo per gli studenti provenienti dalla sua scuola – è plausibile che, in quanto illustre letterato e *hakase* del *Daigakuryō*, nonché funzionario del Ministero dei Cerimoniali che si occupava anche del funzionamento dell'esame *hōryakushi*, la sua parola possa aver avuto un qualche peso. D'altra parte, la selezione dei *monjō tokugōshō* (i due studenti più meritevoli tra i *monjōshō*, e che ricevevano uno stipendio) veniva effettuata direttamente dai due *monjō hakase*, e lo stesso Ki no Haseo fu in seguito (nell'884) raccomandato proprio da Michizane.<sup>123</sup> Per di più lo stesso Michizane nella sua carriera presiedette per quattro volte l'esame *hōryakushi*, e considerate le consuetudini del tempo, non è così scandaloso ipotizzare che abbia avuto un occhio di riguardo per i candidati a lui più vicini.<sup>124</sup> Borgen osserva però puntualmente che già al tempo di Michizane vi fossero prassi non scritte per limitare evidenti favoritismi: Michizane per esempio non presenziò mai gli esami di ingresso al *Daigakuryō*, dato che nella scuola Sugawara si preparavano gli studenti a superare proprio quell'esame.<sup>125</sup>

Questi buoni propositi e la fama della famiglia Sugawara – uniti forse ad un carattere schivo e niente affatto aperto<sup>126</sup> – non gli attirarono certo le simpatie di molti, e le critiche non tardarono ad arrivare. La posizione di *hakase* era di per sé molto ambita nell'ambiente degli intellettuali, il che la rendeva una «strada spinata» per le maldicenze e i sospetti degli altri letterati.<sup>127</sup>

In una poesia dell'881 intitolata *Le difficoltà dell'hakase*<sup>128</sup>, dopo aver ricordato l'avvertimento che gli aveva fatto suo padre,<sup>129</sup> morto l'anno prima, riguardo le fazioni all'interno del mondo accademico, si lamenta di come, solo dopo tre giorni dall'inizio delle sue lezioni come *hakase*, si fossero levate voci di protesta sulle sue capacità. Iniziano ad esservi attriti con alcuni membri della famiglia Fujiwara, come in occasione di una lettera anonima contenente critiche rivolte a Fujiwara no Fuyuo (808-890) – un superiore di Michizane negli anni del *Minbushō* – che fu subito attribuita a Michizane. L'*hakase* Sugawara smentirà con fermezza le accuse e risponderà sempre ad ogni critica con grande vigore, continuando parallelamente la lenta scalata della gerarchia di corte. A questo punto Michizane ha in qualche modo già preso, inconsapevolmente forse, la decisione di non seguire la via del padre che si guardò bene dall'immischiarsi in contese mondane «come se fosse dimentico del mondo», ritirandosi in uno stile di vita che nel «quieto ritiro difese sé stesso».<sup>130</sup>

### 3.6 L'uomo Michizane: in morte del figlio

---

<sup>122</sup> Borgen 1986, pp. 131-132.

<sup>123</sup> Cit. in Borgen 1986, p. 99.

<sup>124</sup> Per esempio nella differenza di trattamento tra Miyoshi no Kiyoyuki e Ki no Haseo, cfr Borgen 1986, pp. 135-36.

<sup>125</sup> Michizane afferma che esistono solo tre persone in grado di capirlo. Ibid. p. 131.

<sup>126</sup> KKBK n. 526. Cit. in Borgen 1986, pp. 134-5.

<sup>127</sup> Fujiwara 2002, p. 100.

<sup>128</sup> KKBK I-87. Cfr. Fujiwara 2002, p. 100. Cfr. Borgen 1986, p. 133.

<sup>129</sup> Sull'atteggiamento di Koreyoshi nei confronti delle dispute all'interno del mondo accademico, cfr. IV-1.4.

<sup>130</sup> Dal commento funebre a Koreyoshi, vedi ibid.

Come accennavo nell'introduzione, il grande valore del *Kanke Bunsō* risiede nel fatto che la figura di Michizane che ne esce non è soltanto quella del poeta di corte, o del leale confuciano, ma bensì quella di un uomo attaccato alla famiglia e al contempo appassionato poeta. Sebbene come già detto la vita sentimentale di Michizane non sia affatto documentata, non comparando nei suoi *kanshi*, proprio nelle poesie che Kawaguchi classifica nel terzo gruppo, «elegie e poesie d'addio»<sup>131</sup> possiamo osservare il Michizane più umano e sentimentale, come nell'elegia al figlioletto Amaro.

夢阿滿  
 阿滿亡來夜不眠  
 偶眠夢遇涕漣漣  
 身長去夏餘三尺  
 齒立今春可七年  
 從事請知人子道 5  
 讀書諳誦帝京篇  
 藥治沉痛纔旬日  
 風引遊魂是九泉  
 尔後怨神兼怨佛  
 當初無地又無天 10  
 看吾兩膝多嘲弄  
 悼汝同胞共葬鮮  
 萊誕含珠悲老蚌  
 莊周委蛻泣寒蟬  
 那堪小妹呼名覓 15  
 難忍阿孃滅性憐  
 始謂微微腸暫續  
 何因急急痛如煎  
 桑孤戶上加蓬矢  
 竹馬籬頭著葛鞭 20  
 庭駐戲栽花舊種  
 壁殘學點字傍邊  
 每思言笑雖如在  
 希見起居惣惘然  
 到處須彌迷百億 25  
 生時世界暗三千  
 南無觀自在菩薩  
 擁護吾兒坐大連<sup>132</sup>

Sognando Amaro

Oh, Amaro, da quando tu sei morto la notte più non dormo  
 e se dormo a volte ecco, in sogno t'incontro, e le lacrime come onde scorrono.  
 La scorsa estate eri alto di statura tre cubiti o poco più  
 Quest'anno a primavera compiresti sette anni.  
 Dedito allo studio, volevi conoscere la Via della pietà filiale  
 e leggevi e a mente recitavi il "Canto della Capitale"<sup>133</sup>.  
 Le medicine son riuscite solo ad alleviare il dolore per dieci miseri giorni  
 il vento del karma<sup>134</sup> ha strappato via la tua anima, ora sta nel regno dei morti.  
 Da quel giorno in poi io odio gli dei e con essi odio i budda.

5

<sup>131</sup> Kawaguchi 1966, p. 47. Vedi introduzione.

<sup>132</sup> KBKK II-117.

<sup>133</sup> Cioè il *Dijing pian* 「帝京篇」 di Luo Binwang 駱賓王 (640-684) poeta del primo-Tang.

<sup>134</sup> Nel commento di Kawaguchi è indicato come il *gōfū* 業風 cioè il vento che si dice soffi negli inferi. È un primo termine che richiama l'ideologia religiosa e buddista dei versi successivi. Kawaguchi 1966, p. 117.

Da allora per me non c'è più terra e non c'è più cielo. 10  
 Guardando le mie ginocchia vuote<sup>135</sup>, penso al destino beffardo  
 e agli altri due tuoi fratelli che uno dopo l'altro ti han seguito nella tomba.  
 Avevo una perla, come Wei Dan<sup>136</sup>, ma questa vecchia ostrica ora è in pena.  
 Disse il Maestro Zhuang, "la cicala al freddo piange il guscio abbandonato"<sup>137</sup>  
 Ma come resistere alla vista della sorellina che, chiamando il tuo nome, invano ti cerca? 15  
 E dura è nascondere la pena per tua madre che si consuma nel dolore.  
 All'inizio penso essere lieve, ma dall'addome sale  
 e, chissà perché, improvviso mi prende come di fiamma un dolore:<sup>138</sup>  
 sono l'arco di gelso sull'uscio appeso, e le frecce d'assenzio.<sup>139</sup>  
 Nel recinto ancora sta il tuo cavalluccio di bambù, e attaccato il frustino, 20  
 e nel giardino, piantati per gioco rimangono, steli di fiori secchi.<sup>140</sup>  
 Sulla parete restano i tuoi esercizi di scrittura, con le correzioni accanto.  
 Ogni qualvolta ripenso al tuo sorriso, è come se tu fossi lì ma,  
 quando alzo lo sguardo speranzoso, mi coglie nel profondo lo sconforto.  
 La tua meta è il Monte Shumi,<sup>141</sup> ma per un miliardo di vie ti starai ora smarrendo 25  
 Giunto il momento rinascerei infine, in uno dei tremila mondi che io ignoro.  
 Oh, ti prego, Kanjisai-bosatsu,<sup>142</sup>  
 proteggimi mio figlio, che egli possa sedere su un petalo del Grande Loto.<sup>143</sup>

La poesia è infarcita di citazioni dai *gushi* cinesi e dalla dottrina buddista, ma le descrizioni sono concretamente aderenti alla dimensione domestica e familiare di Michizane, e, visto il tema trattato, certamente non la si può tacciare di mero sfoggio di erudizione, né tanto meno di manierismo. Anzi, è proprio in poesie come questa che si realizza perfettamente quell'equilibrio che Fujiwara in altre

<sup>135</sup> Alle quali non è più attaccato o seduto Amaro, o gli altri due figlioletti.

<sup>136</sup> Leggenda dei due fratelli Wei Kang 韋康 e Wei Dan 韋誕, narrata in una glossa di Pei Songzhi (372-451) al libro di *Wei* del *Sanguoshi* 三国志 di Chen Shou (233-297). Secondo questa leggenda, Kong Rong 孔融, un lontano discendente di Confucio, disse un giorno al padre dei due talentuosi fratelli "Che stupore! Da una vecchia ostrica come te sono nate queste due perle!" da lì il proverbio "la vecchia ostrica fa nascere le perle 老蚌生珠. Il verso di Michizane vuole dire "nonostante io avessi una perla come fu Wei Dan, mi è stata tolta, e ne piango". Kawaguchi 1966, ibid.

<sup>137</sup> Citazione dal *Zhuangzi*, libro *Zhi bei you pian*, dove si dice che «i figli non sono cosa tua, ma sono come gusci di insetto/cicala che ti ha affidato il Cielo» (孫子汝非有) cioè non sono proprietà dei genitori ma appartengono al Cielo, e quindi un padre non ha motivo di piangerne la perdita. Una citazione allo stesso passo la troviamo anche in Bai Juyi, nella poesia *You gan sanshou* 有感三首 ("Tre poesie con sentimento"): 子孫非我有, 委蛻而已矣. Inoltre il *Zhi bei you pian* era già stato citato da Ki no Haseo nel *Canto di una misera donna*, (Cfr. II-2.3) il che dimostra ancora una volta la comunanza delle fonti e dell'educazione dei poeti della seconda metà del IX secolo.

<sup>138</sup> Michizane accuserà dolori all'addome per buona parte della sua vita, e forse anche per quello smetterà di bere alcolici.

<sup>139</sup> L'arco di gelso e la freccia di assenzio fanno parte di un rito nel quale, scoccando frecce nelle quattro direzioni cardinali, si augurava un futuro prospero al neonato. Kawaguchi 1966, ibid.

<sup>140</sup> Il verso può essere tradotto anche come «semi vecchi di fiori». Kawaguchi e Fujiwara concordano nel dire che il termine "semi" vada inteso come "steli di fiori secchi" che il bambino, per gioco, aveva piantato. Kawaguchi ibid. e Fujiwara 2002, p. 108-109.

<sup>141</sup> Ovvero il monte Sumeru 須弥山 (giap. *Shumi san*; cin. *Sumishan*) è la grande montagna al centro della cosmologia buddista, dove tutte le anime dopo la morte vanno per poi reincarnarsi di nuovo in uno dei tremila mondi citati nel verso successivo. Kawaguchi ibid.

<sup>142</sup> Pseudonimo del "dio" (talvolta indicato come dea) buddista della compassione Kannon 觀音, o più precisamente il bodhisattva Avalokiteśvara (sansc.). Kawaguchi, ibid. Ho preferito lasciare la nomenclatura giapponese così come per il Monte Shumi, poiché l'utilizzo di termini in sanscrito poteva dare l'impressione che Michizane conoscesse quella lingua (cosa pressoché impossibile per i giapponesi dell'epoca), e d'altra parte l'eventuale utilizzo della traslitterazione cinese al posto di quella giapponese, sebbene più rispettosa della fonetica originale del *kanshi*, avrebbe creato a mio parere qualche confusione, laddove nei testi occidentali i termini del buddismo giapponese vengono traslitterati generalmente seguendo la lettura giapponese. Lo stesso dicasi per *namu* all'inizio del verso che ho tradotto semplicemente come "ti prego".

<sup>143</sup> Riferimento al Grande Loto che si trova nel paradiso buddista, secondo la dottrina della Terra Pura (*gokuraku jōdo* 極樂淨土). Kawaguchi, ibid.



occasioni definisce come la «sottile sensibilità» coniugata a un «sensibile intelletto» tipico di Michizane.<sup>144</sup> Fra l'altro, come fa giustamente notare Borgen, questa lunga, struggente poesia, non si sarebbe potuta esprimere in giapponese visto che, già nella seconda metà del IX sec. la tradizione del *chōka*, poesia lunga, si era ormai quasi completamente perduta.<sup>145</sup>

La fusione tra elementi di diversa natura, taoismo (*Zhuangzi*), confucianesimo (*Sanguoshi*), shintoismo (l'arco e la freccia), e buddismo (Kannon e la cosmologia buddista), testimoniano come, nella classe intellettuale giapponese del IX secolo, le varie filosofie, religioni e correnti straniere venissero mescolate senza alcun senso di contraddizione sotto uno stesso universo ideologico.

In particolare l'elemento religioso ha una particolare importanza per Michizane, i cui genitori erano già ferventi buddisti. (cfr. V-2.5)

Poesie liriche di questo tipo non sono poche nell'opera di Michizane, e ci forniscono il contraltare alla figura del funzionario e dell'*hakase* ligio ai suoi doveri; le elegie in particolare si collocano in un filone già ben consolidato, sia nel *kanshi* che nel *waka*, ma queste composizioni di Michizane sono degne di nota in quanto utilizzano un linguaggio nuovo (il riferimento a oggetti della casa, molto personalizzati) coniugato a un'intensità del sentimento difficilmente riscontrabile nelle poesie delle Tre Antologie di *Kanshi*.

Interessante è notare anche che, sebbene Michizane esprima in questa poesia tutta la sua tristezza per la morte del figlio, quando in seguito sarà costretto ad allontanarsi da casa non mostrerà la medesima sensibilità per la moglie lasciata sola alla capitale. Il materiale a noi noto non ci permette di postulare ipotesi credibili al riguardo, ma mi sembra giusto ricordare che, se mai Michizane abbia scritto poesie indirizzate alla moglie, queste sarebbero state probabilmente scritte in *waka*, e dunque andate perdute.

## 4. Il governatorato a Sanuki

### 4.1 Il secondo Michizane

Dopo più di otto anni di servizio come *hakase* del *Daigakuryō*, nel primo mese del secondo anno dell'era Ninna (885), Michizane fu nominato Governatore (*kokushu*,<sup>146</sup> o *kuni no kami*) della provincia di Sanuki (odierna prefettura di Kagawa, nello Shikoku settentrionale) per un periodo di quattro anni.

La notizia sconvolse Michizane,<sup>147</sup> che fino a quel momento non si era mai allontanato dalla capitale se non per brevissimi periodi. A differenza di incarichi “numerari”, cioè relativi all'amministrazione di province per i quali però non era richiesta una vera presenza nella provincia assegnata – erano cioè nomine “di forma” per conferire uno stipendio agli aristocratici di corte – questo di Michizane era un incarico che richiedeva effettivamente il trasferimento nello Shikoku.

Questo genere di assegnazioni erano vissute a seconda dei casi in diversi modi. Sebbene da un lato l'allontanamento dalla corte rischiasse di rappresentare un'esclusione dagli sviluppi e le promozioni che venivano decise dal potere centrale, dall'altra parte il governatorato delle province poteva diventare, soprattutto nel caso di province molto ricche, una grossa fonte di guadagni, e talvolta i nobili di non altissimo rango preferivano condurre una vita agiata come piccoli monarchi

---

<sup>144</sup> Fujiwara 2002, p. 85, 172.

<sup>145</sup> Le poesie lunghe contenute nel libro *Zattai* (Varia forma) del *Kokinshū*, ne rappresentano in effetti gli ultimi scampoli, visto che di lì a poco questo metro che pure era stato molto importante nel *Man'yōshū* con poeti come Ōtomo no Yakamochi, sarebbe completamente caduto in disuso.

<sup>146</sup> 国主.

<sup>147</sup> Come racconta l'aneddoto sul banchetto di palazzo del primo mese, nel quale Michizane, dopo aver composto una poesia sulle danzatrici di palazzo che si concludeva con un verso di autocommiserazione per lui che doveva attraversare il mare e lasciare la capitale, si scioglie in lacrime di fronte al Gran Cancelliere Fujiwara no Mototsune che gli ricorda una poesia di Bai Juyi, forse col tentativo di consolarlo. Cit. in Borgen 1986, pp. 150-1.

di queste lontane regioni piuttosto che vivere ai margini della corte in relativa ristrettezza economica.<sup>148</sup>

Michizane non rientrava però nel secondo caso, e anzi, a rendere più gravoso per lui questo incarico era la convinzione che l'amministrazione delle province non facesse parte delle "mansioni dei suoi padri", e aveva anzi il timore che gli altri cortigiani pensassero che si trattasse invero di una specie di esilio. Fujiwara<sup>149</sup> fa notare come, a contribuire a questa convinzione, vi fosse il precedente del nonno Kiyogimi, che per un certo periodo fu deposto dalla posizione di *hakase* per occupare una posizione di amministratore provinciale fuori dalla capitale.

La seguente poesia, composta in occasione del banchetto d'addio al *Daigakuryō*, riassume bene lo stato d'animo di Michizane.

北堂餞宴  
我將南海飽風煙  
更妒他人道左遷  
倩憶分憂非祖業  
徘徊孔聖廟門前<sup>150</sup>

Festa d'addio al Padiglione Nord  
E io me ne vo, ai mari del sud, a saziarmi di vento e nubi  
Ma odiosa è inver la gente, che dice "è esilio"  
Mi calmo e penso, che governar province non fu mansione dei miei padri  
M'aggio e torno, davanti ai cancelli del santuario di Confucio.

Nonostante si tratti di una poesia composta in un'occasione pseudo-ufficiale – erano presenti gli studenti e i membri del *Daigakuryō* – Michizane non si trattiene dall'esternare tutto il suo dispiacere e sentimento. Il riferimento a Confucio non è casuale: in Michizane vi è spesso la tendenza a ricercare nei classici e nei poeti cinesi dei precedenti e degli esempi per affrontare le proprie vicissitudini, e probabilmente c'è un tentativo di immedesimarsi nel grande maestro cinese che condusse una vita raminga, nonostante fosse amato dai discepoli.

Ma possiamo approfondire la lettura. Nella sofferenza di lasciare la propria casa per adempiere ai propri doveri, si prospetta quella contraddizione cui abbiamo già accennato tra impegno politico (confucio) e ritiro estetico (poesia). Michizane sarà suo malgrado disposto a sacrificare il secondo per il primo, distinguendosi quindi dal padre Koreyoshi che come abbiamo visto scelse invece il secondo.

Se sul momento Michizane fu evidentemente dispiaciuto di dover abbandonare le sue mansioni di *hakase*, dalle quali per altro il padre Koreyoshi non si era mai staccato fino alla morte, d'altra parte fu proprio l'esperienza accumulata a Sanuki che, secondo alcuni studiosi,<sup>151</sup> permise a Michizane di dimostrare le sue capacità come politico, e ricevere quindi le successive promozioni.

Nello stesso anno (885), è da ricordare un altro avvenimento abbastanza importante relativo al conferimento dei ranghi e degli incarichi ufficiali: il figlio sedicenne del Gran Cancelliere Mototsune, Tokihira,<sup>152</sup> fa il suo ingresso nella società di corte con l'assegnazione del quinto rango senior inferiore. L'ingresso del figlio di un alto aristocratico direttamente ad un grado relativamente alto non è di per sé motivo di stupore, ma la cerimonia in questo caso fu tenuta direttamente al palazzo imperiale, e presieduta dallo stesso imperatore. Nessuno fino a quel momento aveva goduto di un tale privilegio, e Tokihira si apprestava quindi a diventare il degno successore di Mototsune che pochi anni prima (880) era riuscito a farsi nominare *kanpaku*. Questi due eventi, ovvero

<sup>148</sup> È ad esempio il caso del principe Nakai, costretto al contrario a ritornare alla capitale, dopo essersi costruito una specie di feudo nel Kyūshū. Cit. in Borgen 151-2.

<sup>149</sup> Fujiwara 2002, p. 113.

<sup>150</sup> KBKK III-187

<sup>151</sup> Abe 1990, pp. 201-202.

<sup>152</sup> 藤原時平.

l'ingresso di Tokihira a corte e l'allontanamento di Michizane a Sanuki, sebbene non siano direttamente collegati, hanno un valore quasi profetico alla luce della successiva e palese rivalità fra i due, che terminerà con l'esilio – stavolta vero e proprio – di Michizane a Dazaifu.

Certo, è ancora presto per leggere in questa assegnazione di Michizane a Sanuki un atto preventivo contro di lui. Nonostante pochi anni prima Mototsune avesse fatto abdicare il giovane imperatore Yōzei (884) che aveva dimostrato evidenti disturbi mentali,<sup>153</sup> in favore dell'anziano imperatore Kōkō (830-887 figlio di Nimmyō), e non potendo quindi più ricoprire la carica di *sesshō*<sup>154</sup> (reggente di un imperatore bambino), si era fatto nominare Gran Ministro (*Daijōdaijin*)<sup>155</sup> rimanendo comunque l'individuo più autorevole al centro della corte. Fra l'altro pare che i suoi rapporti personali con Michizane fossero tutt'altro che cattivi,<sup>156</sup> il che fa rientrare questo cambio di posizione di Michizane nell'ottica di una routine tutto sommato diffusa tra i basso aristocratici del periodo. La spiegazione in definitiva più plausibile è che, all'interno del numero limitato di posizioni ufficiali a corte, Michizane, non godendo di saldi appoggi o parentele influenti dal punto di vista politico – pur essendo un autorità in campo accademico – fu spostato per fare posto a persone maggiormente legate all'inaspettatamente neo-eletto imperatore Kōkō. Questi da parte sua, essendo stato scelto come successore sostanzialmente per volere di Mototsune, non poteva certo in alcun modo deporre dei membri della famiglia Fujiwara, anzi, fu costretto a relegare al rango di sudditi, sotto il cognome Minamoto, tutti i suoi ventinove figli e figlie, tra cui anche il principe Sadami, che inaspettatamente diverrà poi l'imperatore Uda.

## 4.2 La poesia a Sanuki

L'importanza del governatorato a Sanuki non riguarda solo la vita politica di Michizane, ma anzi e soprattutto la sua attività poetica. Sebbene infatti il ruolo di governatore non potesse esattamente dirsi libero da impegni, a giudicare dalla produzione poetica di Michizane – in soli quattro anni compose 134 poesie, un quarto della sua collezione – non si può negare che il soggiorno a Sanuki gli fu di ispirazione soprattutto nella composizione di poesie al di fuori delle occasioni ufficiali; libero dagli schemi della poesia formale, Michizane darà infatti sfogo al suo lirismo migliore, anche favorito da un ambiente nuovo e stimolante, sia dal punto di vista paesaggistico che sociale. Sarà dalla poesia degli anni di Sanuki che il paragone con Bai Juyi assumerà caratteri unici in Michizane rispetto a quasi tutti gli altri poeti Heian, ma, citando Borgen, «le poesie di Michizane scritte a Sanuki non riflettono semplicemente i precedenti cinesi; rivelano la provincia, la sua gente, e le gioie, o più spesso i dolori personali di Michizane».<sup>157</sup>

Sanuki non era in realtà una cattiva sistemazione per un cortigiano del rango di Michizane. Distava solo sei giorni di viaggio dalla capitale, ed era una provincia tra le più ricche, sia economicamente – le tasse erano tra le più alte di tutto il Giappone – che culturalmente – originario di Sanuki era per esempio il monaco Kūkai. Ciononostante, salvo alcuni, sparuti casi in cui Michizane trova piacere nella natura<sup>158</sup> e nella rispettosa compagnia degli anziani funzionari di provincia,<sup>159</sup> i suoi commenti e il suo umore durante questi quattro anni sono sempre di scontento e nostalgia per la capitale. In particolare come recita nella poesia *Autunno*,<sup>160</sup> dove, avendo abbandonato lo studio della cetra, e non bevendo il vino, si ritrova da solo a trascorrere in una lucida tristezza le lunghe notti.<sup>161</sup> È anche preoccupato per la sua famiglia e per l'educazione dei

---

<sup>153</sup> Ad es. per aver ucciso il figlio della propria balia. Borgen 1986, p. 154.

<sup>154</sup> 摂政.

<sup>155</sup> 太政大臣.

<sup>156</sup> Ibid.

<sup>157</sup> Borgen 1986, pp. 188-190.

<sup>158</sup> KBKK III-218. Cfr. Fujiwara 2002, pp. 129-131.

<sup>159</sup> KBKK III-214. Cfr. Borgen 1986, p. 162 e Fujiwara 2002, p. 126-128.

<sup>160</sup> KBKK III-196.

<sup>161</sup> Fujiwara 2002, pp. 115-116.

figli, sia quelli che lo avevano seguito a Sanuki che, lontani dai raffinati ambienti di corte, crescevano senza la giusta educazione, sia le figlie rimaste nella capitale per le quali non aveva avuto modo di organizzare propriamente la cerimonia della maggiore età.<sup>162</sup> La lontananza dalla capitale acuisce la solitudine di Michizane anche per l'impossibilità di incontrare e scambiare con facilità poesie con i suoi amici. Ad esempio nelle poesie sulla luna – immagine cara al Michizane dei momenti di più intimo lirismo – scritte a Sanuki, il tema più ricorrente sarà la nostalgia per la capitale e la mancanza di amici che comprendano il valore della poesia. Hatooka dà una lettura ancora più profonda di queste poesie, affermando che a Sanuki Michizane prenderà coscienza del fatto che, nonostante avesse “amici” che stimava come poeti – Ki no Haseo, Shimada no Tadaomi e altri – non aveva però un unico, insostituibile “migliore amico”, come poteva essere stato Yuan Zhen per Bai Juyi, e di essere quindi sostanzialmente «destinato ad essere un poeta solitario».<sup>163</sup>

Ma quello che in definitiva più manca a Michizane è il poter esprimersi nel suo ruolo ideale di “poeta ministro”, e il suo lamento di «non poter vedere i fiori [della capitale] che cadono, la prossima primavera» nella poesia al banchetto d'addio in suo onore, simboleggia il dolore per «aver perso il luogo principale in cui esprimersi»,<sup>164</sup> cioè la corte imperiale. Stando a Sanuki non poteva infatti più partecipare a feste, banchetti e cerimonie dove ancora la composizione in *kanshi* era richiesta e alle quali, fin dagli anni del *Daigakuryō*, Michizane aveva avuto il privilegio di partecipare in virtù delle sue eccezionali capacità poetiche, e dare quindi prova del suo valore.

Questa impossibilità si riflette nella poesia degli anni di Sanuki, in un abbandono di alcune immagini come la luna e i fiori in favore di un approccio alla natura più diretto e nuovo. Come dimostrato sempre da Hatooka,<sup>165</sup> la ricorrenza delle espressioni “davanti ai fiori” e “sotto la luna” si concentrano infatti nei libri del *Kanke bunsō* corrispondenti alla permanenza di Michizane alla capitale, mentre nei libri 3 e 4 relativi alle poesie composte a Sanuki, la comparsa delle medesime immagini è associata solamente, come accennato prima, a una nostalgia della capitale. È come se quelle immagini fissate dalla tradizione e utilizzate spesso in quel periodo come *dai*, cioè tema su cui comporre a corte, non possano essere riutilizzate se non ricordando quella dimensione cortigiana dalla quale Michizane era ora precluso. «Per Michizane “fiori e luna” [erano immagini che] fioriscono in tutto il loro splendore proprio perché [composte] a palazzo in occasione delle feste».<sup>166</sup>

È per questo che nelle poesie di Sanuki in cui compare la luna, il sentimento di fondo è quello della nostalgia e solitudine, e il poeta arriva ad affermare in *Luna del cielo d'autunno* che la luna d'autunno è la cosa che più di ogni altra intristisce l'uomo.

Questo volontario legare determinate immagini ed espressioni al contesto compositivo, è un'importantissima anticipazione della poetica del *Kokinshū*. Come è risaputo il *waka* del *Kokinshū* è caratterizzato prima di tutto da un'alto livello di codificazione delle immagini poetiche: i fiori di ciliegio devono essere quelli che si trovano nella piana di Hoshino, le foglie di quercia sono quelle del monte Saho, etc. Anche nel libro sui viaggi (*kiryo no uta*), più che la descrizione di nuovi luoghi e paesaggi incontrati lungo il viaggio, l'attenzione si concentra sul ricordo dei luoghi della capitale, o comunque consolidati dalla precedente tradizione. È questa secondo me una caratteristica che distingue il *waka* dallo *shi* cinese, e che in Michizane trova un'applicazione quasi schizofrenica. Da una parte (soprattutto nel primo anno a Sanuki) è forte il sentimento di nostalgia e quindi l'utilizzo di immagini codificate (luna e fiori), dall'altra c'è una viva curiosità nello scoprire nuovi paesaggi,

---

<sup>162</sup> Addirittura definisce i figli “stupidi” e le figlie “sgraziate”. Fujiwara 2002, p. 142.

<sup>163</sup> Hatooka 2005, p.208.

<sup>164</sup> Fujiwara 2002, p. 117.

<sup>165</sup> Hatooka 2005, p. 162.

<sup>166</sup> Ibid.

un atteggiamento che trova corrispettivi anche nella poesia cinese, per esempio in Xie Lingyun e nella poesia cosiddetta *shanshui*.<sup>167</sup>

Sebbene infatti l'incarico in remote province dell'impero e la relativa nostalgia di casa fosse un tema ben noto nella letteratura cinese, costituendo un filone anche antico nella sua tradizione poetica, in questo senso di attaccamento di Michizane all'ambiente della corte mi sembra di poter individuare una caratteristica tipicamente giapponese – soprattutto nel Giappone Heian – di forte centripetismo della cultura e dell'idea di “fulcro” della scena artistico-letteraria. Se infatti è vero che anche nella Cina dei Tang la capitale Chang'an e la corte imperiale svolgevano un ruolo primario nello sviluppo delle arti, questo è ancor più vero nel Giappone Heian. In particolare il netto divario della scena culturale di Heian-kyō con i vari territori di provincia, è rimarcato non solo all'interno di molte opere – *Tosa Nikki*, *Genji Monogatari* – ma anche da fatti storici, come l'assenza di succursali del *Daigakuryō* nella maggior parte delle cinquantotto province, o la concentrazione di centri culturali alternativi alla corte – come i templi – nei dintorni della capitale, o ancora il fatto che tutti gli intellettuali di origine provinciale – come Kūkai – prima o poi si trasferissero a Heian-kyō. D'altra parte, proprio la difficoltà nel trovare un adeguato inserimento nella corte della capitale per persone dal background non troppo solido, può essere stato il motivo della nascita di centri secondari di cultura, come sarà lo stesso Dazaifu con il culto di Michizane.<sup>168</sup>

Certo è che Michizane non era disposto a rinunciare alla scena letteraria e politica della capitale, come dimostrato da poesie come *Autunno*, dove «il vento [di fine estate] riporta alla mente la tristezza di essere lontano dalla capitale».<sup>169</sup> Al contrario, quando Michizane mette da parte i cliché delle immagini codificate dalla poesia di corte come luna e fiori, con stupore dello stesso poeta, Sanuki offre dei paesaggi vergini, mai cantati da altri, e proprio in questa natura Michizane scoprirà – brevi – momenti di serenità come nella poesia *Visitando il monte in un giorno di primavera*.<sup>170</sup>

### 4.3 Impegnato confuciano o incompetente letterato?

Sebbene i maggiori documenti riguardo Michizane come governatore di provincia siano quelli rappresentati dagli scritti lasciatici da lui stesso, possiamo supporre che, nello svolgimento delle sue mansioni a Sanuki abbia avuto grosso modo la stessa dedizione dimostrata nei suoi anni di ufficiale minore al *Minbukyō*. In particolare nella poesia *Ispedizione di primavera*,<sup>171</sup> Michizane entra in contatto con le difficoltà dell'amministrazione provinciale e la connaturata corruzione – definisce addirittura alcuni funzionari di provincia «sporche mosche»<sup>172</sup> – si rende conto della necessità di un rinnovamento del sistema *ritsuryō*. L'amministrazione provinciale era infatti divisa tra funzionari inviati dalla capitale per un periodo limitato, come Michizane, e funzionari originari di quelle province, i quali ovviamente potevano disporre di un controllo più capillare e radicato. Nonostante nominalmente dovessero infatti sottostare alle decisioni del governatore, in pratica l'azione reale di governo dipendeva in massima parte da loro.

Michizane saprà con sapienza mantenere buoni rapporti con questi funzionari locali, come dimostra il suo invito a bere con lui a loro rivolta,<sup>173</sup> e in definitiva, non abbiamo motivo per

---

<sup>167</sup> 山水.

<sup>168</sup> Il problema dei rapporti del centro culturale e delle periferie nel Giappone Heian è studiato nel recente volume *Heian Japan – Center and peripheries*, a cura di Mikael Adolphson, Edward Kamens, Stacie Matsumoto, University of Hawai'i Press, 2007.

<sup>169</sup> KBKK III-196. Cfr. Fujiwara 2002, p. 115.

<sup>170</sup> KBKK III-218.

<sup>171</sup> KBKK III-219. Cfr. Fujiwara 2002, p. 139.

<sup>172</sup> 汚染蠅.

<sup>173</sup> KBKK III-214. Cfr. Borgen 1986, p. 162. Fujiwara dà anche in questo caso una lettura meno cinica, vedendo questo invito a bere insieme un sincero tentativo di trovare degli amici (con cui magari scambiarsi poesie). Cfr. Fujiwara 2002, pp. 126-127

credere che non abbia svolto con dedizione il suo mandato quadriennale.<sup>174</sup> Inoltre, l'esperienza accumulata in questi quattro anni, non rimarrà isolata al periodo del suo mandato, ma gli tornerà utile una volta ritornato alla capitale, così come la sentita necessità di riforma del sistema politico che determinerà il suo atteggiamento alla corte di Uda.

C'è ovviamente in questa presa di coscienza critica verso la struttura burocratica, una contraddizione di fondo, ed è quella che vede da una parte un Michizane confuciano, sinceramente animato da quei valori di buon governo che ormai da due secoli i giapponesi cercavano di importare dalla Cina, e dall'altra il Michizane aristocratico, parte cioè di quella ristretta società basata più sui legami familiari e i diritti per nascita che non sulla meritocrazia. Michizane stesso, pur essendo stato senza dubbio un'intellettuale di spicco e dalle provate capacità, doveva molto del suo status di basso aristocratico ai ranghi conquistati dal nonno Kiyogimi prima e dal padre Koreyoshi poi. Se non fosse stato per loro, Michizane non avrebbe avuto forse neanche il modo di dimostrare le proprie qualità. Inoltre, anche Michizane aveva goduto in giovane età di uno stipendio dovuto all'assegnazione di un posto come funzionario di provincia *in absentia*.

È in questa mediazione fra il sincero ideale confuciano e il sostrato aristocratico che la figura di Michizane mostra le sue più interessanti sfaccettature. Un esempio lo aveva già dato qualche anno prima, in occasione della richiesta dell'imperatore Kōkō ai cinque *hakase* di dare un parere su quali dovessero essere le mansioni del Gran Ministro (in quel caso Mototsune), una carica che, secondo i codici cinesi doveva essere esclusivamente onoraria.<sup>175</sup> Mentre gli altri *hakase* ignorarono gli scritti cinesi, o li interpretarono sottolineando l'importanza della suddetta carica, Michizane ricostruì con precisione i precedenti cinesi riportando una inequivocabile glossa del *ritsuryo*,<sup>176</sup> affermando, in contrasto con i "collegi", che quel ruolo secondo l'esempio cinese non doveva avere alcun potere effettivo. Subito dopo però, aggiunse che «l'intento del codice giapponese è sensibilmente diverso da quello dei Tang» e che quindi il Gran Consigliere era comunque una figura di spicco all'interno del Consiglio di Stato.<sup>177</sup> Se da una parte è filologicamente corretto nell'interpretazione del modello cinese, dall'altra risulta al contrario permissivo nella sua rielaborazione, ma quello che è importante notare anche alla luce dei successivi sviluppi, è come la figura di Michizane si distinguesse nettamente dalle posizioni di altri letterati e confuciani.

#### 4.4 La poesia allegorica di Michizane

Una stessa combattuta natura si trova in quelle che possiamo definire poesie allegoriche di Michizane. Col termine "poesia allegorica" traduco qui il cinese *fengyushi* (giapp. *fūyushi*,<sup>178</sup> da alcuni tradotto come "poesie di ammonizione e istruzione"<sup>179</sup>) termine utilizzato in riferimento a una parte della produzione di Bai Juyi, che si concentra tra i suoi 35 e 45 anni di età, corrispondenti al suo periodo di incarico come funzionario di provincia. In quelle poesie Juyi mette in evidenza le contraddizioni e le ingiustizie insite nella società dell'epoca e nel sistema di governo, che

---

<sup>174</sup> Borgen è però più critico riguardo la capacità di Michizane di amministrare una provincia, riportando il commento di Fujiwara no Yasunori, che aveva preceduto Michizane al governo di Sanuki, il quale dice «il nuovo governatore è in effetti un grande letterato, la cui conoscenza è ben oltre la mia capacità di misurare. Ma guardiamo alle sue intenzioni! In realtà è un uomo pericoloso», da *Fujiwara Yasunori den*, cit. in Borgen 1986, p. 166. Fujiwara invece fa notare che, mentre all'epoca c'erano casi di funzionari che pur essendo stati assegnati alle province non vi andavano, Michizane adempì ai suoi doveri, effettuando nello stesso anno in cui arrivò il suo primo giro di ispezione, stabilito dal codice *ritsuryo* (Fujiwara 2002, p. 125) e dà quindi un giudizio tutto sommato positivo sull'operato di Michizane, affermando che «Michizane, nel periodo di Sanuki, osservò con attenzione la realtà del paese, e ne afferrò realmente la vera situazione», *ibid.* p. 134.

<sup>175</sup> *Ryō no gige*, p. 30; *Ryō no shūge*, p. 40-43. Cit. in Borgen 1986, p. 155 nota 12.

<sup>176</sup> *Lingyijie* 令義解. Fujiwara 2002, p. 159.

<sup>177</sup> Cit. in Borgen 1986, p. 155.

<sup>178</sup> 風諭詩.

<sup>179</sup> Smits 1997, p. 172.

professava la benevolenza e il benessere per tutti i sudditi, ma che si riduceva nell'impoverimento dei ceti più bassi a vantaggio dell'aristocrazia.

Rimando per il momento il confronto Bai Juyi e Michizane (cfr. V-3), ma voglio qui sottolineare come anche in questo caso Michizane, pur apparendo sinceramente toccato dalle sofferenze della povera gente, mantenga una specie di distacco aristocratico, confermato poi dal fatto che, una volta tornato alla capitale, non scriverà più poesie al riguardo, a differenza di Bai Juyi che continuerà a fare critica sociale anche dall'interno delle sale dorate della corte.<sup>180</sup>

Le più rappresentative composizioni di Michizane su questo tema, sono rappresentate dal gruppo col titolo *Dieci poesie sul primo freddo*,<sup>181</sup> collegate tra di loro da una comunanza oltre che tematica, anche lessicale e di forma: ogni poesia apre col verso «A chi per primo il vento freddo?» e i quattro caratteri “uomo”, “corpo”, “povertà” e “costantemente” alla fine dei versi pari. Ogni poesia descrive un personaggio degli strati bassi della popolazione: un bracciante che ha tentato la fuga in cerca di fortuna, un contadino rifugiatosi a Sanuki da un'altra provincia, un orfano, un raccoglitore d'erbe mediche, un marinaio, un venditore di sale, un legnaiolo, un vedovo, un attendente della stazione di posta, un pescatore.

寒早十首

何人寒氣早  
寒早走還人  
案戶無新口  
尋名占旧身  
地毛鄉土瘠  
天骨去來貧  
不以慈悲繁  
浮逃定可頻<sup>182</sup>

Dieci poesie sul primo freddo  
A chi per primo il vento freddo?  
Il freddo per primo al rimpatriato<sup>183</sup>  
Se cerchi nei registri non è stato censito<sup>184</sup>  
Gli chiedo il nome e indovino la provenienza<sup>185</sup>  
Le risorse della zona<sup>186</sup> e la terra del paese sono smunte  
Il destino di questa gente è andare e venire nella povertà  
Se la misericordia<sup>187</sup> di qualcuno non gli darà certezze  
Il loro vagare fuggiaschi<sup>188</sup> continuerà per certo.

何人寒氣早  
寒早浪來人  
欲避逋租客

<sup>180</sup> Cfr. Fujiwara 2002, pp. 144-5.

<sup>181</sup> 寒早十首. KBKK III-200-209.

<sup>182</sup> KBKK III-200.

<sup>183</sup> Letteralmente “fuggire/andare” e “tornare”.

<sup>184</sup> Cioè i registri del censimento. Quando qualcuno si spostava in un'altra regione, doveva fare richiesta e venire registrato come emigrato, ma essendo questi fuggito di nascosto, il suo nome non si trova nei registri.

<sup>185</sup> Non avendo notizie certe su di lui, chiedendogli il nome si cerca di capire dove abitasse.

<sup>186</sup> Kawaguchi fa notare che il termine *dimao* 地毛 (lett. peli della terra) può indicare anche le erbacce che infestano le terre povere, ma in questo caso è da intendersi come termine giapponese, ovvero “prodotti che nascono [come peli] dalla terra”. Kawaguchi 1966, p. 260.

<sup>187</sup> Si riferisce alla misericordia del *kokushi*, il governatore della provincia, che tramite la sua azione di governo può fare in modo che questa gente smetta di fuggire dalla povertà e riesca a legarsi a una zona.

<sup>188</sup> Letteralmente “vagabondare” e “disertare” (abbreviazione di *furō chōsan* 浮浪逃散) ovvero il fuggire dall'esazione delle tasse e dalle corvè obbligatorie. Kawaguchi 1966, p.260.

還為招責身  
鹿裘三尺弊  
蝸舍一間貧  
負子兼提婦  
行行乞丐頻<sup>189</sup>

A chi per primo il vento freddo?  
Il freddo per primo al vagabondo<sup>190</sup> che arriva  
Vorrebbe sottrarsi, fuggendo, alle tasse costui  
E invece al contrario chiamato è a risponderne anche qui  
Una pelle di cervo, di tre cubiti, a brandelli  
Un guscio di casa, una misera stanza  
I figli in groppa, e in più sorregge la moglie  
E va, va, mendicando elemosina, senza sosta.

Il personaggio della prima poesia è un uomo senza una sua terra da coltivare, che ha cercato di fuggire in un'altra provincia per uscire dalla povertà, ma che è poi stato rispedito indietro forzatamente, mentre quello della seconda è uno che al contrario, proveniente da una zona ancora più povera, è riuscito a passare. Il termine *zouhuan*<sup>191</sup> è direttamente ripreso dal codice *ritsurō*, e indica appunto quel fenomeno migratorio (che doveva essere ben diffuso specialmente in periodi di particolare povertà) che interessava le frontiere fra le province giapponesi. Questo fattore migratorio e il controllo delle frontiere era un problema al quale i governatori di provincia erano particolarmente sensibili, in quanto indice della bontà della loro politica nella provincia: se i poveri fuggivano questo era un segnale di mal governo.

Nella terza e quarta poesia del gruppo, sono rappresentate altre due categorie di “deboli”: il vecchio e l'orfano. Queste sono due figure chiave del patto sociale alla base del pensiero confuciano insito nel sistema *ritsurō*: la cura di vecchi, malati e orfani, di quelli cioè che non erano autosufficienti, era uno dei precetti esplicitamente indicato nel Classico dei Riti.<sup>192</sup> Ma a queste categorie base, estratte dai Classici confuciani, Michizane aggiunge di suo alcuni rappresentanti di mestieri particolarmente umili, come il raccoglitore d'erbe o il marinaio a giornata, ed è qui che il poeta si eleva al di sopra del confuciano: Michizane attinge infatti in maniera diretta a esperienze visive che non hanno referenti nei Classici o nella tradizione poetica cinese, ma si rapportano semplicemente alla realtà incontrata a Sanuki. È un mondo nuovo che si esprime sì attraverso il linguaggio ereditato da Bai Juyi e gli altri, ma che è al tempo stesso fortemente giapponese, vicinissimo al poeta stesso,<sup>193</sup> e questo rappresenta una profonda linea di demarcazione sia con i poeti pre-Jōwa delle tre Antologie Imperiali di *kanshi* che con quelli del *Kokinshū*.

Per trovare nel *waka* esempi di questo tipo, cioè l'inserimento di elementi umili che non facevano parte dello spettro di immagini tipiche consolidate dalla tradizione poetica, dobbiamo risalire a Yamanoue no Okura (660-733)<sup>194</sup> nel *Man'yōshū* o aspettare la fine del periodo Heian e il sorgere di nuovi generi poetici.

Vediamo un altro paio di queste poesie.

何人寒氣早  
寒早藁圃人

---

<sup>189</sup> KBKK III-201.

<sup>190</sup> Gente fuggita da un'altra provincia, quindi in sostanza, le stesse persone della prima poesia, viste però dal lato opposto.

<sup>191</sup> 走還.

<sup>192</sup> Cit. in Fujiwara 2002, p. 122.

<sup>193</sup> Le situazioni descritte sono infatti tipicamente giapponesi, e riconducibili alla situazione reale della gente di Sanuki. Borgen 1986, p. 189.

<sup>194</sup> Vedi Suzuki Hideo, “*Shi to uta to*”, *Kokubungaku kaishaku to kyōzai no kenkyū*, vol. 37 n. 12, 1992.



弁種君臣性  
充徭賦役身  
雖知時至採  
不療病來貧  
一草分銖缺  
難勝篋決頻<sup>195</sup>

A chi per primo il vento freddo?  
Il freddo per primo a lui che raccoglie l'erbe mediche<sup>196</sup>  
Ordinandole per genere, per natura e qualità  
Adempie ai suoi compiti, ai tributi e alle corvè<sup>197</sup>  
Quel che sa, è il momento giusto per coglierle  
Ma non può usarle come cura ai propri malanni nella miseria  
Se si scopre che ne manca anche solo una foglia  
Sarà dura resistere alle ripetute frustate.

何人寒氣早  
寒早壳塩人  
煮海雖隨手  
衝烟不顧身  
早天平儷賤  
風土未商貧  
欲訴豪民摧  
津頭謁吏頻<sup>198</sup>

A chi per primo il vento freddo?  
Il freddo per primo a chi vende il sale  
Bollire acqua marina può sembrar facile<sup>199</sup> ma  
Lavorando nel fumo non si cura della propria salute.  
Se il tempo si fa secco il prezzo del sale crolla<sup>200</sup>  
Grazie al clima della regione, gli affari non sarebbero miseri<sup>201</sup>  
Ma lui vorrebbe denunciare i ricchi mercanti che speculano [sul sale]<sup>202</sup>  
Al porto si rivolge ai funzionari<sup>203</sup>, incessantemente.

---

<sup>195</sup> KBKK III-204.

<sup>196</sup> Letteralmente, l'uomo dell'orto delle erbe mediche. Probabilmente si tratta degli addetti alla coltivazione delle erbe mediche amministrata dal Dipartimento dei Medicinali (*Tenryakuryō*).

<sup>197</sup> *Yao, fu, e yi* 徭賦役 sono termini del codice *ritsuryo* riguardo la tassazione dei prodotti e l'invio di tributi alla capitale. Evidentemente queste persone non erano proprietarie degli orti affidatigli, ma ne erano forse responsabili, e dovevano inviare quindi gran parte del raccolto al governo centrale come tributo senza poterne usufruire in prima persona.

<sup>198</sup> KBKK III-208.

<sup>199</sup> *Suishou* 隨手 lett. seguire la mano, cioè un lavoro che si fa con facilità di mano. Espressione presente in *Du Fu* o in *Bai Juyi*. Kawaguchi 1966, p. 264.

<sup>200</sup> *Ping jia jian* 平價賤 lett. "pareggia i prezzi al ribasso". Quando il clima è secco e il tempo sereno, l'estrazione del sale previa ebollizione dell'acqua marina e delle alghe è più rapida, il che comporta un aumento dell'offerta a cui consegue il calo dei prezzi. Michizane ha sicuramente osservato con attenzione le dinamiche di microeconomia di questi strati umili della popolazione.

<sup>201</sup> Il tratto di mare vicino a Sanuki è sempre stato una ricca zona di produzione del sale.

<sup>202</sup> *Hao min* 豪民, lett. "il popolo ricco" tiene il monopolio 摧, cioè la concessione della vendita di qualcosa.

<sup>203</sup> Cioè gli *zeikanri* 税関吏 gli esattori delle tasse. È una evidente rappresentazione della collusione tra polica e potenti mercanti che Michizane vuole denunciare.

Sempre di carattere allegorico è la poesia *Incontrando sulla via un vecchio canuto*,<sup>204</sup> nella quale descrive l'incontro – forse immaginario, senza dubbio allegorico – con un vecchio di novantotto anni che pur rimasto senza moglie e senza figli riesce a sopravvivere grazie alle fonti di sostentamento garantitegli dal buon governo del precedente *kokushi*. Anche in questo caso si ha una rappresentazione poetica dei valori confuciani che animavano l'azione politica di Michizane, rappresentati nelle Storie Cinesi come lo *Shiji*, lo *Hanshu* e lo *Hou Hanshu*. Dello stesso tenore sono altre poesie contenute nel terzo libro del *Kanke bunsō*, e questa insistente ricorrenza del tema del povero/debole che necessita le cure dello stato paternalistico, non è una semplice riflessione privata nata dalla sensibilità di Michizane, ma è invece parte della riflessione sui suoi “doveri” di confuciano-poeta, incaricato di amministrare quella provincia, e la prova di questa diretta associazione poesia-politica è data dall'uso di termini tratti direttamente dai codici *ritsurō*.<sup>205</sup>

Michizane anche in qualità di poeta non poteva assolutamente ignorare la base dei suoi principi. Non riusciva cioè a separare il lavoro dalla poesia, il pubblico dal privato in maniera netta. Le riflessioni del politico compenetrano i sentimenti del poeta. Come fa notare Fujiwara, «questo è dovuto al fatto che [questi problemi] avevano a che fare con il suo motivo d'esistenza come confuciano. Anzi, non solo in quanto confuciano. Poiché per lui l'essere confuciano e l'essere poeta erano una cosa sola, indivisibile, quello [quei problemi] riguardavano profondamente anche il suo motivo d'esistenza come poeta».<sup>206</sup> Anche se non lo esplicita, Fujiwara si riferisce evidentemente alla crisi dei valori vissuta da Michizane e rappresentata dalla critica al “poeta inutile” di una buona parte della burocrazia di corte. Più avanti afferma infatti «la cosa che più voglio sottolineare è che Michizane scriveva *kanshi* tenendo lo sguardo fisso sul proprio cuore, con questo tipo di sensibilità, riflettendovi la propria vita giorno per giorno».<sup>207</sup>

D'altra parte, proprio a Sanuki, insieme alla necessità di riforma del sistema *ritsurō*, pur risparmiandone i corretti principi confuciani alla base, Michizane sarà sicuramente stato preso da sconforto per via della propria effettiva impotenza nel risolvere questi problemi, per i motivi organizzativi sopra menzionati.

#### 4.5 L'esempio di Bai Juyi

Come dicevo all'inizio, queste composizioni di Michizane come le *Dieci poesie sul primo freddo* o la poesia *Incontrando sulla via un vecchio canuto*, riprendono modalità e tematiche della poesia di Bai Juyi, riadattandole. Per esempio il personaggio del vecchio canuto, descritto da Michizane nei versi

白頭如雪面猶紅  
 自說行年九十八  
 il capo bianco come neve e in più rosso in volto  
 dice di sé di avere novantotto anni<sup>208</sup>

e quello di Bai Juyi

新豐老翁八十八  
 頭鬢眉鬚皆似雪  
 Il vecchio del Xinfeng ha ottanta e otto anni

<sup>204</sup> KBKK III-221.

<sup>205</sup> Come ad esempio orfano 孤独, povero 貧窮, vecchio malato 老疾. Fujiwara 2002, p. 122. Come già accennato, l'utilizzo di termini legali o relativi alla sfera dell'amministrazione era una caratteristica di Bai Juyi che Michizane aveva già iniziato ad assorbire in gioventù.

<sup>206</sup> Fujiwara 2002, p. 138.

<sup>207</sup> Ibid. p. 143.

<sup>208</sup> KBKK III-221.

capelli, ciglia e barba tutti bianchi come neve<sup>209</sup>

sono evidentemente costruiti il primo sul modello del secondo. O ancora, nelle *Dieci poesie sul primo freddo* Michizane ricalca la struttura di un gruppo di poesie composte «per gioco»<sup>210</sup> da Bai Juyi e i suoi due amici di poesia Yuan Zhen e Liu Yuxi, che tramite la ripetizione dei caratteri “casa”, “fiore”, “carro”, “obliquo” alla fine dei versi pari, e la formula introduttiva «In quale luogo la primavera s’addentra? / La primavera s’addentra nella casa del...» descrivendo di volta in volta le case di alcune categorie di persone, come quella del funzionario, del letterato, della donna di lettere, dell’eremita, del pescatore, della cortigiana. A questa struttura Michizane associa un contenuto che non è affatto “giocosso”, ma della massima serietà, riconducibile sì a un Bai Juyi, ma non a quello dello scambio giocoso di poesie con gli amici, bensì all’impegnato poeta-funzionario che non risparmiava aspre critiche alla corruzione e alle contraddizioni del suo tempo. Come già accennato sopra però, sebbene il modello di Bai Juyi sia innegabilmente presente – in maniera cosciente e consapevole – in Michizane, permane una fondamentale differenza sostanziale che, a mio parere, deriva proprio dal substrato autoctono, nativo del carattere dei giapponesi del periodo Heian; una matrice che neppure i decenni di assimilazione ed entusiastica imitazione del modello cinese erano bastati a sopprimere.

D’altra parte le differenze tra Bai Juyi e Michizane come estrazione sociale sono evidenti. Sebbene entrambi si troveranno ai vertici del potere, in una posizione molto vicina all’imperatore e anzi, rappresenteranno in qualità di *monjō hakase* e del suo corrispettivo *hanlin xueshi* una specie di strumento dell’imperatore impiegato nel suo tentativo di governo diretto contro il potere delle famiglie nobili come i Fujiwara, le origini contadine di Bai Juyi sono pur sempre troppo distanti da quelle di Michizane, figlio di una famiglia di (basso) aristocratici e letterati. In questa differenza intravediamo quindi il solco che separa la Cina dal Giappone, e la differente applicazione ed efficacia del sistema degli esami di stato – volto al contenimento delle tendenze oligarchiche della corte tramite l’inserimento nel tessuto burocratico di (volenterosi) rappresentanti di altri segmenti della popolazione – è da vedersi non come causa, bensì come effetto di quella struttura gerarchico-oligarchica che, fin da tempi più antichi, contraddistingueva il regno di Yamato. Non è cioè il *ritsuryo* che, per difetti intrinseci del codice porta all’oligarchia e alla corruzione delle istituzioni (rappresentata dalla dittatura Fujiwara), ma è al contrario quella tendenza oserei dire archetipica dello stato giapponese che impedì la piena ed effettiva realizzazione di quel codice di leggi e degli ideali alla sua base.

Questo forte attrito tra due nature che, provenendo da tradizioni politiche e culturali totalmente diverse, si trovarono a scontrarsi con l’inevitabile declino di una delle due (in questo caso quella “straniera”) viene vissuto ed espresso da Michizane in queste poesie, da lì l’incommensurabile valore come documento storico oltre che letterario. Durante i suoi anni a Sanuki, Michizane inserirà nelle sue liriche l’elemento sociale, ma una volta tornato a palazzo “dimenticherà” ben presto queste tematiche, laddove Bai Juyi sia che fosse funzionario di provincia che *hanlin xueshi*, cioè vicino all’imperatore, non risparmiava critiche al sistema politico e sociale: è questo un altro esempio di come il principio della “letteratura per il governo del paese” fosse in Giappone nient’altro che uno slogan mai realmente applicato.

Oltre alla diversa tradizione culturale (in senso lato) dei due paesi, la differenza con Bai Juyi è come dicevo determinata anche dal fatto che, pur avendo raggiunto un altissimo status a corte grazie al successo negli esami di stato, Juyi continuava ad avere parenti e amici nella provincia, e il conseguente legame con il mondo del popolo e del contado non venne mai meno, esperienza questa sconosciuta a Michizane, cresciuto, seppur in una famiglia di basso rango, nella capitale, cuore dell’aristocrazia. Bai Juyi si sentirà talvolta in colpa per la sua ricchezza, invece Michizane la

---

<sup>209</sup> Cit. in Fujiwara 2002, p. 144.

<sup>210</sup> Fujiwara utilizza il termine *yūgi* 遊戯, Fujiwara 2002, p. 144.

considererà un legittimo privilegio<sup>211</sup> derivato dalle fatiche dei suoi padri, e non criticherà mai alle basi il sistema dell'ereditarietà dei ranghi, ma piuttosto un deviato abuso dei poteri derivanti da esso. Bai Juyi smetterà di scrivere le sue critiche poesie allegoriche solo quando verrà esiliato, e sarà cioè impossibilitato a far sentire la sua voce al sovrano, Michizane al contrario, proprio quando, di ritorno da Sanuki, si troverà vicinissimo all'imperatore, risulterà in definitiva più "docile" anche nei casi di disaccordo col sovrano.

L'atteggiamento di Michizane non può però essere liquidato con una semplice accusa di snobismo aristocratico e falso atteggiamento di pietà nei confronti dei deboli,<sup>212</sup> e neppure di debolezza e arrendevolezza al potere<sup>213</sup>; è bensì il risultato dell'applicazione di valori morali e poetici cinesi a una mentalità e cultura giapponesi: il risultato di un tale accostamento non può essere totalmente privo di contraddizioni, e Michizane ne è un esempio.

#### 4.6 L'incoronazione di Uda

L'integrità e l'impegno di Michizane per il buon funzionamento dello stato emergono in maniera evidente in occasione di un episodio che, seppure non abbia visto un suo diretto coinvolgimento, aveva come protagonisti persone a lui molto vicine, e da quanto possiamo capire dalle sue lettere lo preoccupò vivamente.<sup>214</sup>

Dopo quasi due anni di permanenza a Sanuki, nell'inverno dell'887 a Michizane fu permesso di tornare alla capitale per passare la fine dell'anno con la famiglia, e ricevere la promozione al quinto rango senior inferiore che gli spettava per via dell'impegno profuso nella provincia. Proprio nell'autunno di quell'anno però, l'imperatore Kōkō cadde mortalmente ammalato, dopo soli tre anni e mezzo dalla sua ascesa al trono – avvenuta quando aveva già 55 anni. Il problema era che in quel momento, probabilmente per l'esitazione di Mototsune e Kōkō di portare alla luce dei contrasti latenti nelle idee di successione, non era ancora stato nominato il *kōtaishi* (Principe ereditario) che sarebbe dovuto succedere al trono. Kōkō era consapevole di essere stato un semplice sostituto al precedente e incontrollabile imperatore Yōzei, e di non avere speranze di vedere uno dei suoi figli – che già erano stati estromessi dalla linea imperiale e ridotti a semplici sudditi con l'assegnazione del cognome Minamoto – succedergli sul trono, e con ogni probabilità la carica imperiale sarebbe dovuta tornare a uno dei principi imparentati con i Fujiwara. Inaspettatamente, ad essere nominato Principe ereditario fu il settimo figlio di Kōkō, principe Sadami (867-831), che divenne poi l'imperatore Uda (al trono 887-897). L'inaspettata nomina alla quale vengono date varie spiegazioni,<sup>215</sup> portò sul trono un giovane ed energico imperatore, amante delle arti e ancora inesperto delle cose di governo, che avrebbe però mano a mano mostrato una sua forte volontà di comandare, tramite un preciso recupero dei principi del *ritsuryō* come al tempo di Saga.

---

<sup>211</sup> Così lo definisce Fujiwara. Ibid. p. 145. Il problema induce a interessanti riflessioni sulle differenze tra Cina e Giappone in termini molto più ampi e senza limitazioni storiche. Per esempio il fatto che in Giappone la famiglia imperiale vanta una linea di successione ininterrotta, laddove in Cina il crollo di una dinastia e la nascita di una nuova che non aveva necessariamente legami di sangue con la precedente, è a mio parere un esempio emblematico di questa attitudine innata dei giapponesi di non demolire mai un vecchio sistema di valori, per quanto in crisi, ma di affiancarvene eventualmente uno nuovo. Così come all'introduzione col *ritsuryō* del sistema dei ranghi (*kurai*) non si sopprime il vecchio sistema dei titoli (*kabane*), anche con l'emergere dei *bakufu* non si depono l'imperatore e si lascia la struttura della corte inalterata ma priva di poteri.

<sup>212</sup> Di nuovo, Borgen è più severo di Fujiwara nel giudicare l'operato di Michizane, affermando che «non fece altro che scrivere poesie che descrivevano i poveri, ma fece poco per migliorare le loro condizioni». Borgen 1986, p. 196.

<sup>213</sup> Vedere la sua presa di posizione durante la Disputa sull'*akō* (IV-4.7).

<sup>214</sup> Poiché in relazione alla Disputa dell'*akō*, le considerazioni sull'azione di Michizane si limitano alla sua sfera politica, non avendo un riscontro diretto nella sua poesia, cercherò in questa sede di dare una descrizione generale della vicenda mettendo in risalto esclusivamente il ruolo di Michizane in prospettiva dei suoi sviluppi successivi di carriera. Informazioni più dettagliate si trovano sia in Borgen 1986, pp. 173-181 che in Fujiwara 2002, pp. 150-174.

<sup>215</sup> Ad esempio il fatto che la sorella di Mototsune aveva allevato Uda, o l'azione di Hiromi, insegnante del nuovo imperatore, o ancora il timore che, nuovamente, mettere sul trono un giovane imperatore poteva essere per Mototsune rischioso come dimostrò il tentativo fatto con Heizei.

Inizialmente Mototsune pensò evidentemente di poter manovrare il nuovo imperatore come aveva fatto con Kōkō, e del resto lo stesso Uda non era inizialmente ostile a Mototsune, apparendo ben disposto a fare affidamento su di lui come gli aveva consigliato il padre in punto di morte<sup>216</sup>.

Da parte sua Mototsune era un personaggio ben diverso dal padre Yoshifusa che aveva conquistato il potere politico ottenendo la nomina di reggente (*sesshō*), tramite una politica dei matrimoni coniugata a una epurazione degli avversari politici tramite complotti ed esili, ai quali seguivano misteriose morti. Fujiwara no Mototsune (836-891) era uomo amante delle lettere cinesi, e benevolo verso i letterati – si era addirittura mostrato compassionevole verso Michizane nel giorno della sua partenza per Sanuki<sup>217</sup> – ma non per questo meno determinato a mantenere saldo il controllo sulla corte. Fin dall'880 facendosi nominare *Daijō daijin* (Gran Ministro) e ottenendo poi la promozione al primo rango junior (subito sotto cioè allo status di imperatore) aveva assicurato la sua posizione al vertice della gerarchia di corte, superiore nella pratica anche a quella degli stessi imperatori che nominava e sostituiva a suo piacere.

#### 4.7 La Disputa sull'*akō*

Mototsune commesse però un errore di valutazione nel far eleggere Uda.

Non potendo mantenere la carica di *sesshō* – limitata a periodi in cui l'imperatore per motivi di salute o di età non era in grado di governare – Mototsune intendeva ottenere la nuova carica di *kanpaku*<sup>218</sup> ovvero Cancelliere, che gli avrebbe garantito gli stessi poteri anche con un imperatore adulto (Uda aveva già vent'anni), in una maniera più ufficiale e indiscussa di quella che gli garantiva il titolo di Gran Ministro che come abbiamo visto, lasciava spazio a dubbi sulla legittimità del suo potere effettivo. Questa nuova carica non era ovviamente prevista dal codice *ritsuryō*, e necessitava quindi di un'armonizzazione – almeno in linea teorica – con il sistema di ranghi e uffici burocratici, che continuava a guardare al modello cinese come fonte autorevole per le dispute in materia.

Uda ordinò così al Ciambellano di Destra (*sadaiben*) Tachibana no Hiromi di compilare l'editto per la nomina a *kanpaku* di Mototsune. Dopo cinque giorni dalla pubblicazione dell'editto, Mototsune declina la nomina non ritenendosi all'altezza, come era formalmente corretto in questi casi, e aspetta un nuovo editto (identico nei contenuti al precedente) al quale finalmente acconsentire.

Il secondo editto arrivò il giorno successivo, ma stavolta Hiromi sostituì per qualche motivo alla parola *kanpaku* il termine *akō*,<sup>219</sup> che era già stato usato in precedenza sotto il regno di Kōkō come conferimento dei pieni poteri a Mototsune. Se non che, il letterato Fujiwara no Sukeyo (847-897) fece notare che in Cina il termine *akō* aveva un semplice valore onorifico, e non comportava nessun potere effettivo. Si riprospettava cioè il dibattito avvenuto sul ruolo del Gran Ministro, e stavolta Mototsune decise di ritirarsi dai suoi uffici pubblici in una specie di sciopero finché Uda non lo avesse dichiarato a tutti gli effetti *kanpaku* cioè Cancelliere, correggendo il termine ambiguo *akō*, e riconoscendo quindi l'importanza di Mototsune nel governo. Il dibattito sulla validità del termine *akō* – una questione tutto sommato relegabile al mondo accademico – nascondeva in realtà il contrasto tra le aspirazioni egemoni dei Fujiwara e gli altri funzionari, come Hiromi, che cercavano di contrastarle. In quel momento lo status di Hiromi era per certi aspetti più vicino al potere imperiale rispetto allo stesso Mototsune, avendo influito sulla scelta dell'Erede al Trono ed essendo nonno di due principi imperiali. Ciononostante, il potere di Mototsune era così radicato nel tessuto burocratico che praticamente nessuno volle rischiare di contraddire i Fujiwara prendendo le difese di Hiromi, e il risultato fu che per quasi un anno tutti i ministeri e gli organi di governo smisero di

---

<sup>216</sup> Stralci della conversazione tra Kōkō, Uda e Mototsune, tratti dal diario di Uda sono riportati in Borgen 1986, pp. 174-175.

<sup>217</sup> Borgen 1986, p. 157 e Fujiwara 2002, p. 155.

<sup>218</sup> 関白.

<sup>219</sup> 阿衡.

funzionare, finché nel sesto mese dell'888 l'imperatore Uda dichiarò errato l'uso del termine *akō* da parte di Hiromi, e nominò Mototsune primo Cancelliere della storia giapponese.

Con questo braccio di ferro con Uda, privo di spargimenti di sangue – Hiromi riconosciuto meritevole di punizione e pronto all'esilio fu poi perdonato, una volta abbandonata ogni posizione di antagonismo – Mototsune dimostrò di essere l'uomo più influente di tutta la corte, dimostrando all'imperatore Uda che senza di lui non sarebbe stato in grado di governare il paese.

#### 4.8 Le preoccupazioni di Michizane

Sebbene lontano da ogni possibile coinvolgimento nella faccenda – il suo ritorno alla capitale fu solo di pochi giorni e già prima dell'inizio della disputa era tornato a Sanuki per completare il suo mandato – Michizane seguì con la massima attenzione la faccenda, sia perché i due principali protagonisti del dibattito, Hiromi e Sukeyo erano stati entrambi suoi compagni nonché allievi di suo padre, e sia perché, al culmine della disputa, praticamente tutti i letterati di corte si erano rivoltati contro Hiromi piegandosi all'evidente potere politico di Mototsune. Sono quelli che nella poesia *Leggo una lettera da casa e vi trovo di che dolermi*<sup>220</sup> scritta nell'estate dell'888 definisce «incalliti confuciani»<sup>221</sup> termine dispregiativo col quale indica quei letterati che, impegnati solo in vuote discussioni sui Classici si piegano in realtà alla legge del più forte. Oltre a questo, come fa notare Fujiwara,<sup>222</sup> il disprezzo per questi individui è dato soprattutto dal fatto che, a differenza di Michizane e dei suoi pochi amici, costoro non scrivevano *kanshi*, e rinnegavano quindi la natura di poeta-confuciano che era invece lucidamente perseguita da Michizane. D'altra parte il disprezzo per questo genere di letterati Michizane lo nutriva già dai tempi della critica al “poeta inutile”, come dimostrato dalla poesia in cui paragona i loro cuori a ciottoli che rotolano di qua e di là senza coerenza.<sup>223</sup>

La coerenza e il coraggio di Michizane sono dimostrati invece dalle lettere inviate a Mototsune nelle quali, a differenza di tutti gli altri letterati, prende le difese di Hiromi, criticando l'atteggiamento di Mototsune direttamente, ricordandogli che la dedizione che Hiromi aveva dimostrato nella cura dei riti e la sua figura di leale consigliere dell'imperatore erano maggiori di quelli di Mototsune.<sup>224</sup>

Tale coraggiosa franchezza è sicuramente da vedere nel quadro dello scambio privato – probabilmente Michizane non avrebbe mai criticato così apertamente in un proclama pubblico l'azione di Mototsune – ma ciononostante è indice di una ferma e coerente posizione che sarà causa a un tempo sia della successiva ascesa che della rovina di Michizane.

Anche in questo frangente Michizane dimostra comunque la sua aderenza a quel principio di poeta-confuciano che appariva sempre più inadeguato al sostrato politico e sociale della corte Heian, non solo per la presenza di Mototsune, quanto soprattutto per la mancanza di una salda opposizione tra i letterati.

Una volta sedatasi la Disputa dell'*akō*, a Michizane rimaneva ancora un anno da trascorrere a Sanuki, dove continuò la sua attività di governatore e di poeta, aspettando con ansia il giorno del suo ritorno alla capitale.

### 5. L'ascesa e la caduta

#### 5.1 Il ritorno alla capitale e il favore di Uda

---

<sup>220</sup> KBKK IV-261. Cfr. Fujiwara 2002, pp. 151-152.

<sup>221</sup> 通儒 *tsūju*.

<sup>222</sup> Fujiwara 2002, pp. 151-152.

<sup>223</sup> Cfr. IV-2.5.

<sup>224</sup> Borgen 1986, pp. 179-181.

Nel secondo anno dell'era Kanpyō (890), Michizane termina il suo mandato quadriennale a Sanuki e fa ritorno alla capitale. Inizia così il terzo periodo della sua carriera, che lo porterà ai vertici della gerarchia politica, ad un rango che nessun altro letterato prima di lui aveva raggiunto. Salirà infatti al secondo rango junior e otterrà la carica di Ministro di Destra, oltre al titolo di *taishi*<sup>225</sup> (Ambasciatore) del *kentōshi* (le ambasciate alla corte dei Tang) e altri vari titoli. A questo sommerà la sua attività di letterato, in particolare stavolta come storico, venendo coinvolto alla compilazione dell'ultima delle Sei Storie del Giappone (*Rikkokushi*), ovvero il *Nihon sandai jitsuroku* (Veri annali di tre regni del Giappone) e in una riscrittura di tutta la storia del paese, chiamata *Ruijū kokushi* (cfr. III-2.2).

In tutto questo l'attività poetica di Michizane ne risentirà un po', nel senso che progressivamente diminuiranno le poesie informali caratteristiche del periodo di Sanuki e ricomincerà la composizione di poesie formali nelle occasioni ufficiali quali banchetti e feste.

## 5.2 Nuovo cambio di equilibri: il piano di Uda

La statica situazione di predominio del ramo Hokke della famiglia Fujiwara iniziato da Yoshifusa e ereditato dal figlio Mototsune, si incrinò alla morte di quest'ultimo nell'891, a 56 anni di età. Il Cancelliere Mototsune lasciava al figlio ventenne Tokihira il pesante fardello della successione a capo della famiglia, e, nei suoi intenti, alla vetta della gerarchia di corte. Se però osserviamo i suoi progressi nell'ascesa di rango, ci rendiamo conto che il suo status al momento della morte del padre (terzo rango junior) rimarrà invariato per altri sei anni prima di passare al terzo senior, mentre nello stesso periodo il rango di Michizane passerà da quinto senior inferiore a terzo senior. Questa evidente disparità è riflesso diretto della volontà di Uda, ancora giovane – venticinque anni – ma non più un ragazzo, che, approfittando della scomparsa di Mototsune prenderà prontamente in mano il governo reale del paese, imponendo il suo volere in particolare su decisioni chiave quale il conferimento delle promozioni.

Era il momento che Uda aspettava per limitare il potere dei Fujiwara rinforzando quello della famiglia imperiale. Dei nuovi funzionari che Uda nominò come ministri, gran parte erano dei Minamoto – cioè principi e discendenti della famiglia imperiale – ad esempio uno dei fratelli di Uda il quale fu riammesso come membro della stirpe imperiale come già successo allo stesso Uda, divenendo quindi papabile di nomina a Principe Ereditario; al contrario i Fujiwara a cui fu concessa una promozione erano solo personaggi molto anziani ormai privi della capacità di influenzare concretamente le scelte di governo. Tokihira era sì in una posizione forte, ma nulla di paragonabile a quella del padre: con la morte di Mototsune la famiglia Fujiwara aveva perso gran parte della sua influenza. A conferma di questo cambio di regime, a solo sette giorni dalla morte di Mototsune, i due letterati che avevano sollevato la Disputa dell'*akō* in favore del futuro Cancelliere, cioè Sukeyo e Kiyoyuki, furono assegnati al governatorato in due province particolarmente lontane dalla capitale, ai due angoli opposti del Giappone: Mutsu (nel Tohoku) e Higo (l'attuale Kumamoto, nel Kyūshū) ed estromessi quindi dalla vita politica della corte: praticamente in esilio.

Oltre a promuovere persone vicine alla famiglia imperiale, Uda promosse e funse da patron per una categoria di uomini di talento a cui veniva riconosciuto un valore non tanto come eredi di importanti famiglie quanto per le loro effettive capacità politiche o per il loro sapere: i più importanti sono Minamoto no Yoshiari (845-897) figlio dell'imperatore Montoku nonché esperto burocrate – fu nominato *sangi* già nell'872 a soli ventotto anni – e Fujiwara no Yasunori, anziano funzionario proveniente da un ramo secondario della famiglia Fujiwara, predecessore di Michizane nel governatorato a Sanuki ed elogiato da questi nelle sue poesie allegoriche quale esemplare funzionario.<sup>226</sup>

---

<sup>225</sup> 大使.

<sup>226</sup> KBKK III-221.

Entrambi avevano buoni rapporti con Michizane: la madre di Yoshiari era della famiglia Tomo, la stessa della madre di Michizane, mentre Yasunori era un ex allievo del padre di Michizane.

Colui che però più di tutti ottenne vantaggi dalla nuova linea politica di Uda fu proprio Michizane.

### 5.3 Michizane favorito di Uda

La carriera di Michizane nei successivi dieci anni fu in effetti sorprendentemente fulminea, e interamente dovuta alla protezione di Uda, che riconobbe in lui – probabilmente per la sua ammirevole coerenza dimostrata nella Disputa sull'*akō*, dove aveva difeso il favorito di Uda, Tachibana no Hiromi – il modello di funzionario avulso dagli intrighi di potere delle famiglie nobili, votato ai principi morali del confucianesimo e capace di realizzare fedelmente il volere del sovrano, come si prospettava dalla vera applicazione del sistema *ritsuryō* e in particolare dal sistema degli esami statali e del conferimento di nomine in base alle capacità accademiche. Quello di Uda era infatti un palese tentativo di riprendere la linea politica del suo antenato Saga, e in questi termini si riprospetta proprio quell'*ensemble* che aveva visto come protagonista il nonno di Michizane, Kiyogimi e l'imperatore Saga.

Le similitudini in questo senso non si limitano all'uso dei letterati – sui quali Michizane, in quanto capo della Scuola Sugawara e ex *hakase* esercitava comunque una certa influenza – in funzione anti-fujiwara, ma anche nell'apprezzamento della letteratura dimostrato da Uda. Sotto il suo regno tornarono in auge *waka* e *kanshi* come espressione della cultura cortese, come dimostrano i numerosi incontri di poesia e *utaawase* tenuti sotto il suo regno. Fu forse anche per un riconoscimento delle sue doti poetiche che Michizane poté avvicinare l'imperatore Uda, fornendogli lezioni su testi cinesi riguardo il buon governo, e consigliandolo privatamente su varie delicate questioni. I legami vennero poi resi più stretti da alcuni matrimoni delle figlie di Michizane con membri della casa imperiale, tra cui lo stesso Uda e uno dei suoi figli, il principe Tokiyo (886-927). Era la prima volta che la famiglia Sugawara poteva vantare dei legami così stretti con la famiglia imperiale.

Ma è dall'analisi delle poesie di quel periodo che possiamo capire quanto i motivi di vicinanza tra Uda e Michizane fossero se vogliamo ancora più profondi, più intimi, quasi un segno del «destino».<sup>227</sup>

La nuova carriera di Michizane non ripartirà dal suo vecchio posto nel *Daigakuryō* – come *hakase* né tanto meno come *kami* (presidente) – bensì con la sua assegnazione a Capo Ciambellano (*kurōdo no tō*) dell'Ufficio dei Ciambellani (*kurōdo dokoro*). Era questo uno degli uffici semi-indipendenti (cioè non direttamente sottoposti al controllo del Consiglio di Stato *Daijōkan*) fondati proprio da Saga nell'810, e che permettevano una comunicazione diretta con l'imperatore, godendo di un reale e importante potere esecutivo: una specie di segreteria personale dell'imperatore. Nonostante i suoi membri non fossero di rango altissimo (quinto o quarto) e fossero al di fuori del Consiglio di Stato, avevano il potere di promulgare alcuni editti imperiali aggirando il veto del Consiglio. Si può pensare che «l'imperatore Uda volesse fare asse con il *kurōdodokoro* per riorganizzare l'originario sistema burocratico del *ritsuryō* in un organo burocratico maggiormente sovrano-centrico».<sup>228</sup>

Era una grande svolta per Michizane che fino a poco tempo prima temeva di dover passare il resto della sua vita come funzionario di provincia. Dopo soli due mesi riacquisterà la sua vecchia posizione di *shō* nel Ministero dei Cerimoniali (del quale faceva parte il *Daigakuryō*), e vi aggiungerà poi altre cariche nel giro di pochi anni come quella di Ambasciatore presso i Tang. A quarantanove anni aveva già raggiunto una posizione più alta di quella raggiunta da tutti i suoi antenati, compreso il padre e il nonno (quest'ultimo divenne *hisangi*, consigliere straordinario, solo all'età di settant'anni) e nell'894 era detentore contemporaneamente di sei incarichi sovrapposti e relativi titoli, indice della sua statura all'interno della corte.<sup>229</sup> Nell'897 la nomina di Michizane a

<sup>227</sup> Da lì il titolo del libro di Fujiwara Katsumi, "Il destino del poeta" (*Shijin no unmei*). Fujiwara 2002, p. 198.

<sup>228</sup> Fujiwara 2002, p. 194.

<sup>229</sup> KBKK 601, cit. in Borgen 206.



Consigliere Maggiore e Generale delle Guardie Imperiali di Destra (*Ukon'e no taishō*), avviene in contemporanea a quella di Tokihira a Consigliere Maggiore e Generale delle Guardie Imperiali di Sinistra (*Sakon'e no taishō*), e nello stesso anno entrambi raggiungono il medesimo terzo rango senior. Sebbene come erede di Mototsune, Tokihira rappresentasse ancora il potere dei Fujiwara, nella pratica Michizane, che già l'anno prima era divenuto Ministro degli Affari del Popolo (il *Minbushō* nel quale da giovane aveva prestato servizio) lo aveva ormai superato come uomo più influente a corte. D'altra parte dall'anno in cui Michizane entrò nel *Daijōkan* come Consigliere di Mezzo (*chūnagon*), i decreti approvati a suo nome erano il doppio di quelli di tutti gli altri consiglieri messi insieme, cosa questa che lo identificava come principale punto di riferimento del governo di Uda.

Il suo rapporto di fiducia con Uda è dimostrato dal fatto che Uda prendesse importanti decisioni consultando il solo Michizane, ad esempio nella nomina dell'Erede al trono nell'893, come dimostrato dal suo testamento in cui dice:

L'anno scorso, nel giorno della nomina del Tōgū [Principe Ereditario] ho deciso la cosa solo col nobile Sugawara. A quel tempo, a discutere con noi non c'era nessun altro.<sup>230</sup>

Come risultato della Disputa sull'*akō*, Mototsune aveva ottenuto che sua figlia fosse accettata come consorte imperiale di Uda, sottintendendo il fatto che il figlio da lei partorito sarebbe stato nominato Principe Ereditario. Destino volle che a nascere fosse una femmina, e poiché Mototsune era già morto qualche mese prima, Uda era in qualche modo libero di scegliere il proprio erede a suo piacimento. Il suo favorito era il principe Tokiyo, nipote da parte di madre di Tachibana no Hiromi, il letterato fedele a Uda nella Disputa dell'*akō*, ma alla fine, per evitare di scatenare le ire del ramo Hokke dei Fujiwara, fu scelto il primogenito Atsugimi (885-930, futuro imperatore Daigo), la cui madre era sì una Fujiwara degli Hokke, ma non direttamente imparentata con Tokihira. Tanto più che lo stesso Michizane pare abbia fatto da tutore al principe Atsugimi come dimostrano alcune poesie scritte da lui su ordine del giovane erede al trono.<sup>231</sup>

In effetti in quel periodo i rapporti tra Michizane e Tokihira erano tutt'altro che aspri, come dimostra uno scambio di poesie privato avvenuto nell'autunno dell'anno prima (892), nel quale i due si scambiarono – attraverso il lessico poetico – commenti riguardo il ruolo di ministro. Nella sua poesia Michizane dice che «la buona medicina è amara alla bocca»<sup>232</sup> riferendosi esplicitamente al dovere del ministro di redarguire anche con durezza il proprio sovrano, nel caso in cui questo sbagli. Ci sarebbe da notare che Michizane non fu poi molto duro con Uda, anzi piuttosto accondiscendente ai suoi voleri, ad esempio in occasione dell'abdicazione di quest'ultimo, come vedremo in seguito.

Comunque sia Uda teneva in gran riguardo Michizane, e sebbene cercasse di non creare frattura con la pur sempre potente fazione Fujiwara, la sua preferenza doveva risultare evidente agli occhi di tutti, come possiamo capire dal confronto impari che fa nel suo testamento; dopo aver descritto Tokihira e Michizane come entrambi meritevoli del posto a loro assegnato dicendo che

Il generale di sinistra, il nobile Fujiwara [Tokihira], è il discendente di meritevoli ufficiali. Sebbene giovane, è già avvezzo ai principi di governo.

Il generale di destra, il nobile Sugawara, è un letterato di grandissima erudizione che ha anche una profonda conoscenza delle cose di governo.

aggiunge in elogio al solo Michizane che

---

<sup>230</sup> *Kanpyō no goyūikai*. Cit in Fujiwara 2002, p.215.

<sup>231</sup> KBKK V-391 - 400. Le circostanze dettagliate sono in Borgen 1986, p. 211.

<sup>232</sup> In originale 分藥莫嫌為口苦, KBKK V-353. Cit in Fujiwara 2002, pp. 202-203.

Il nobile Sugawara non è soltanto il mio leale consigliere, ma dovrebbe essere accettato come meritevole consigliere anche dal nuovo imperatore. Il suo contributo non deve essere dimenticato.<sup>233</sup>

Tra le righe si capisce che Tokihira abbia il diritto a occupare un posto di prestigio esclusivamente per via della sua discendenza e del suo ruolo di capofamiglia dei Fujiwara, ma il vero ministro su cui Daigo – almeno nei consigli di Uda – dovrebbe fare affidamento è senza dubbio Michizane.

Come vedremo le cose finiranno per andare in maniera diversa e disastrosa per Michizane, e forse una delle cause è proprio questa predilezione ricevuta da Uda, che doveva evidentemente umiliare e preoccupare moltissimo Tokihira.

#### 5.4 Gloria e preoccupazioni

Poco prima del suo ritorno alla capitale, Michizane esprime in una poesia dubbi sui risultati del suo governatorato a Sanuki, temendo che questo incarico potesse rappresentare la conclusione della sua carriera politica. In effetti, per un anno dopo il suo ritorno a Heian-kyō, Michizane non fu assegnato a nessun ufficio, e questo per via del fatto che le registrazioni riguardanti l'opera di un governatore di provincia richiedevano del tempo per essere compilate e valutate. Questo gli diede il tempo di dedicarsi alla poesia, continuando nello stile allegorico che aveva caratterizzato parte della sua produzione a Sanuki. Ad esempio la poesia *Giorno di primavera, mi commuovo alla vecchia casa del defunto Ministro di Destra*,<sup>234</sup> attraverso la descrizione della casa abbandonata di Minamoto no Masaru, morto due anni prima, muove una critica alla volubilità e incostanza delle relazioni sociali, nonché la caducità del prestigio politico. Quando infatti Masaru era in vita, in qualità di Ministro di Destra era un personaggio molto in vista, e la sua casa era sempre piena di ospiti che si recavano a fargli visita per porgergli le loro richieste e omaggi. Ora che era morto, gli unici a far visita alla vecchia casa erano i fiori che continuavano indisturbati a fiorire a primavera. Più che una critica, possiamo leggere questa poesia come una riflessione di Michizane, in un momento in cui ancora non aveva nessuna sicurezza sul suo futuro. Per Fujiwara Katsumi la possiamo anche accostare a un episodio dello *Shiji* (il modello delle Storie cinesi) di Sima Qian, nel quale si trova scritto che «di fronte alla morte si riconosce la vera amicizia»,<sup>235</sup> episodio questo sicuramente noto a Michizane.

Una volta riprese le sue funzioni come burocrate nell'891, la produzione poetica di Michizane subisce un netto cambiamento rappresentato dal ritorno della poesia d'occasione cortese e la progressiva scomparsa delle poesie informali. Delle 153 poesie composte negli anni tra il ritorno da Sanuki e il suo successivo esilio, nel 901, più della metà sono composizioni in risposta a un ordine imperiale di Uda o di Daigo, oppure indirizzate in maniera formale a questi, o ancora componimenti in occasioni ufficiali come riti o feste. Sebbene queste poesie mostrino un livello tecnico e un virtuosismo linguistico impeccabili, la libertà dei temi e il lirismo degli anni di Sanuki è quasi totalmente sparito salvo alcune eccezioni, come la poesia sulla morte dell'amico e suocero Tadaomi.<sup>236</sup>

Borgen<sup>237</sup> spiega questo sbilanciamento con la effettiva mancanza di tempo libero di Michizane in quegli anni, spiegazione avvalorata dalla poesia *Scrivendo la nostalgia in un momento di riposo*,<sup>238</sup> nella quale, descrivendo una giornata di licenza dagli impegni burocratici, pensa alla figlia data in sposa a Fujiwara no Sukeyo, finita insieme al marito nella lontana provincia di Mutsu.

---

<sup>233</sup> *Kanpyō no goyuikai*, p. 107-108, 294. Cit. in Borgen 1986, p. 215. Cfr. Fujiwara 2002, p. 192.

<sup>234</sup> KBKK IV-323. Fujiwara 2002, pp. 175-177.

<sup>235</sup> Sima Qian, *Shiji*, cit. in Fujiwara 2002, p. 179.

<sup>236</sup> KBKK V-347.

<sup>237</sup> Borgen 1986, pp. 225-226.

<sup>238</sup> KBKK V-360. Cfr. Fujiwara 2002, pp. 203-207.

Oltre che nei suoi uffici burocratici, Michizane era impegnato in quegli anni anche nella compilazione delle storie ufficiali ordinate da Uda, e delle antologie poetiche della famiglia Sugawara, di suo padre e di suo nonno, e il *Kanke bunsō*, che avrebbe poi offerto in dono a Daigo, ricevendone il plauso; è quindi un Michizane estremamente impegnato, che non ha più il tempo per addentrarsi sulla montagna per godere della natura come poteva fare a Sanuki. Come già detto nell'introduzione, la carriera politica di Michizane si riflette direttamente sulla sua opera poetica.

### 5.5 Il *gokusui no en*

D'altra parte lo stesso Michizane valutava ben più nobili e meritevoli di attenzione le sue poesie in risposta agli ordini imperiali, piuttosto che i suoi privati sfoghi lirici, e a buon ragione. La composizione in occasioni ufficiali faceva proprio parte di quel progetto di Uda di recuperare l'usanza del *kunjin-shōwa* del periodo di Saga e Junna, cosa che coincideva con l'ideale di poeta-confuciano di Michizane.

Una prima occasione si ha al *Gokusui no en*<sup>239</sup> (Banchetto dell'acqua che gira) tenutosi al palazzo imperiale quando Mototsune era ancora in vita e Michizane ancora in attesa di un nuovo incarico, dopo Sanuki. Era anche questa un'usanza di origine cinese: in Cina fin da tempi molto antichi, si usava fare dei riti di purificazione sulla riva di un fiume nel giorno della festa dello Shangsi. A partire dalle Sei Dinastie, il giorno del rito si fissò nel terzo giorno del terzo mese, e si sviluppò l'usanza del comporre poesie durante il banchetto. Questa usanza passa in Giappone già nel periodo della dinastia Ōmi (667-672) anche se il *Nihon shoki*, nel quale troviamo il più antico riferimento ad essa, la vorrebbe far risalire al 485.<sup>240</sup> All'inizio del periodo Heian, dopo la morte di Kanmu, l'usanza venne abbandonata, ma fu poi ripresa appunto da Uda nella seconda metà del IX secolo.<sup>241</sup>

Al banchetto (letteralmente "bevuta") parteciparono, oltre a Mototsune, alcuni talentuosi letterati, come Tachibana no Hiromi, Shimada no Tadaomi, alcuni sottoufficiali dell'Ufficio dei Ciambellani e naturalmente Michizane. Nella pratica, la festa consisteva nel far sedere i poeti attorno a un fiume o piccolo corso d'acqua, sulla quale veniva fatto galleggiare un bicchiere con del vino. Ogni poeta doveva comporre una poesia prima che il bicchiere arrivasse a lui, quindi berne il vino contenuto e poi riempire nuovamente il bicchiere e farlo scorrere di nuovo.<sup>242</sup>

Michizane, nella poesia composta in quell'occasione, felicitandosi di essere di nuovo a corte, prega l'imperatore di non assegnarlo più a incarichi di provincia, ma di tenerlo vicino a sé come poeta-funzionario, rimarcando l'indivisibilità di queste due facce della sua natura. Richiede cioè che gli sia concessa la possibilità di realizzare quell'ideale di armonia tra sovrano e suddito attraverso la letteratura che Michizane – essendo cresciuto in un periodo in cui Fujiwara no Yoshifusa era al potere – non aveva mai avuto modo di sperimentare veramente.

Come abbiamo visto, Uda realizzerà ben presto – seppur per un breve periodo – il sogno del suo suddito, ma quello che è interessante notare è come, sebbene da una parte si assista ad un ritorno dei valori e delle usanze della prima metà del IX secolo (cioè del "periodo dell'ammirazione dello stile cinese") dall'altra è proprio in questi anni che la poesia in giapponese vedrà spuntare i germogli della sua rinascita. Se infatti in questa occasione il *kanshi* si ripresenta come strumento di armonizzazione tra sovrano e sudditi, secondo le modalità ad esso proprie, cioè la citazione e l'utilizzo di aneddoti e *gushi* cinesi – Michizane utilizza nella sua poesia al banchetto termini tratti dal *Wenxuan* – dall'altra proprio in quei primi anni dell'era Kanpyō si avrà, sempre sotto il patronato di Uda, il famoso *Kanpyō no ōntoki kisai no miya no utaawase*,<sup>243</sup> dal quale attingeranno abbondantemente i compilatori del *Kokinshū* per la compilazione della prima raccolta imperiale.

---

<sup>239</sup> 曲水の宴 o anche *Gokusui no en* 曲水の飲.

<sup>240</sup> Ozawa 1952, p. 18.

<sup>241</sup> Ibid.

<sup>242</sup> L'episodio è raccontato nel diario di Uda, il *Kanpyō gyōki*, cit. in Fujiwara 2002, pp. 185-187.

<sup>243</sup> 寛平御時后宮歌合.

Sotto Uda abbiamo quindi un certo bilanciamento tra *kanshi* e *waka* sulla scena pubblica, a differenza di quanto – a giudicare dai documenti in nostro possesso – succedeva nelle ere Kōnin e Tenchō con Saga. Anzi, secondo Akiyama,<sup>244</sup> una delle opere più emblematiche della fusione tra *kanshi* e *waka*, cioè lo *Shinsen Man'yōshū*, nasce proprio grazie alla promozione degli *utaawase* da parte di Uda, e quindi da una precisa volontà prima di tutto artistica dell'imperatore dell'era Kanpyō.

Ciononostante, il paragone dell'idea di letteratura e politica di Uda con quella di Saga non è a mio parere mai troppo azzardato, a giudicare anche da piccoli dettagli come ad esempio il fatto che Uda avesse fatto dipingere gli *shōji* (porte in carta di riso) dei suoi appartamenti (dove fra l'altro si tenne il *gokusui no en*) con ritratti di famosi poeti confuciani dall'era Kōnin in poi: fra questi, inutile dirlo, compariva naturalmente il nonno di Michizane, Sugawara no Kiyogimi.

## 5.6 Le poesie alla corte di Uda

Negli anni successivi, parallelamente all'ascesa di Michizane nella gerarchia pubblica, aumenta anche la stima dimostrata per lui da Uda, non solo come consigliere politico, ma anche come poeta. A dimostrarlo è la sua costante presenza negli incontri e banchetti di poesia che Uda teneva con notevole frequenza; a differenza di feste pubbliche in grandi occasioni, queste erano dei ricevimenti privati, riservati a una strettissima cerchia di letterati e ministri vicini a Uda, e dimostrano il suo vivo interesse verso la poesia e la letteratura non solo in funzione di governo ma proprio secondo una predilezione personale. In ogni caso questi incontri denominati *mitsuen*<sup>245</sup> (lett. banchetti segreti, privati) nelle cronache ufficiali, non erano delle semplici occasioni mondane, anzi, erano un vero e proprio laboratorio della coniugazione tra politica e letteratura. Le composizioni erano sempre delle *ōsei*,<sup>246</sup> cioè composte in risposta a un ordine dell'imperatore, e questi ordini contenevano indicazioni come «esprimete la via del pensiero politico del sovrano», oppure «esprimete il sentimento attraverso il quale si realizza la devozione del ministro». Sebbene queste composizioni, sia *shi* che *fu* (poemetto), contenessero descrizioni naturali, non erano infatti delle mere distrazioni poetiche o esempi di lirismo, ma dovevano rappresentare invece l'espressione, la trascrizione tangibile di quell'idea generale di governo che sottostava inizialmente al sistema *ritsuryō*, e che per troppo tempo era rimasta relegata a uno sterile argomento di dibattito accademico privo di ripercussioni sulla politica reale del Giappone del IX secolo.

È qui che capiamo il perché, guardando la produzione poetica di Michizane dell'era Kanpyō, queste poesie occupino un posto predominante rispetto alle composizioni private e informali. Quest'ultime infatti non erano altro che sfoghi dell'animo di Michizane che, sebbene avessero il loro valore e dignità come espressione poetica – tanto da essere comunque incluse nel *Kanke bunsō* ed offerte in seguito all'imperatore Daigo – non potevano adempiere a quella funzione di strumento di governo riconosciuta invece all'*ōsei* dalla tradizione cinese della “letteratura per il governo del paese”; erano in pratica troppo personali e private, e questa dimensione non aveva teoricamente il diritto di rubare spazio al cospetto del sovrano.

Ad un lettore moderno queste poesie formali possono certamente sembrare di minor valore, dato lo scarso lirismo concesso dalle regole della poesia d'occasione, e dalla ingombrante presenza di citazioni e riferimenti a classici e storie cinesi incomprensibili senza un corposo commento e parafrasi, ma alla elite culturale dell'epoca un tale sfoggio misurato di erudizione era degno del plauso di tutti, e in generale giudicato superiore al secondo tipo, come dimostrato dalla preponderanza di questo tipo di poesie nel complesso della poesia in cinese composta dai Giapponesi a noi pervenuto.

---

<sup>244</sup> Akiyama & Ōoka 1992, p. 10.

<sup>245</sup> 密宴.

<sup>246</sup> 応制.

## 5.7 Brina e crisantemo

Osserviamo più nel dettaglio una poesia composta in occasione di un *mitsuen*.

Nel nono mese del secondo anno dell'era Kanpyō (890), Uda convoca dodici letterati tra cui Michizane, e gli dà l'ordine di comporre *fu* e *shi* sui temi di etica della politica e fedeltà dei ministri come visto sopra. In particolare per lo *shi* dà esplicitamente l'ordine di comporre usando l'immagine della "fredda brina" e del "tardo crisantemo".<sup>247</sup> Michizane, oltre a scrivere lo *shijo* cioè la prefazione a tutto il *mitsuen*, spiegando tramite il riferimento alla tradizione cinese l'ordine dell'imperatore di comporre su questi temi, scrive anche il seguente *shi*.

霜菊詩  
肅氣凝菊堰  
烈朶帶寒霜  
結取三危色  
韜將五美香  
逼簾金碎鍊  
依砌麝穿囊  
時報豐山警  
風傳麗水芳  
似星籠薄霧  
同粉映殘粧  
戴白知貞節  
深秋不畏涼<sup>248</sup>

Poesia di brina e crisantemo

L'aria stringente si concentra sul cumulo del crisantemo  
Lo stelo erto si cinge di brina gelata  
Lega a sé i colori del monte Sanwei<sup>249</sup>  
Avvince i cinque profumi della Virtù  
D'appresso alla finestra [il crisantemo] è di oro levigato  
Accanto alla sponda, come aroma di muschio trapassa il sacco<sup>250</sup>  
Ed ecco risuonano le campane del monte Feng<sup>251</sup>  
Il vento ci porta dal fiume Lishui<sup>252</sup> l'aroma  
Simile a stella nascosta nella sottile nebbia  
Come traccia di trucco ancora impressa su di un viso incipriato  
Col biancore ricevuto [dalla rugiada] fa conoscere la sua devozione  
Dell'autunno inoltrato non teme il freddo.

Innanzitutto, l'elemento "politico" richiesto dall'introduzione dell'incontro, e cioè «esprimi il sentimento attraverso il quale si realizza la devozione del ministro» viene risolto soltanto negli ultimi due versi, con il termine *zhenjie*<sup>253</sup> che significa devoto, ma anche casto e puro, riferito sia al

---

<sup>247</sup> 寒霜晚菊.

<sup>248</sup> KBKK IV-332.

<sup>249</sup> *Sanwei* 三危 è nome di una montagna in Cina dove si dice vivessero tre uccelli azzurri dai bellissimi colori.

<sup>250</sup> Verso di difficile interpretazione. Siamo qui in una dimensione che mano a mano si distacca dalla realtà, dunque il riferimento al profumo del muschio che perfora il sacco potrebbe essere qualcosa di mutuato dalla poesia cinese, ma Kawaguchi non ne fa menzione, e personalmente credo si possa soprassedere su quello che al massimo si rivelerà essere un ulteriore esempio della profonda conoscenza di Michizane per le lettere cinesi.

<sup>251</sup> *Feng shan* 豐山: toponimo riportato nel *Shanhai jing* 山海經 (antico testo di geografia) secondo il quale sul Monte Feng vi sarebbero nove campane, che risuonano spontaneamente quando si posa la brina notturna. Kawaguchi 1966.

<sup>252</sup> Lishui 麗水 è il nome di un fiume nella regione cinese dello Zhejiang, dal quale si dice si ricavasse l'oro, e nella cui valle pare crescessero dei crisantemi miracolosi. Kawaguchi 1966, *ibid*.

<sup>253</sup> 貞節.

puro biancore del crisantemo coperto di brina, sia alla castità della dama alla cui bellezza il fiore viene paragonato, sia alla devozione del funzionario – che è infine il tema reale della poesia. I primi dieci versi non sono in nessun modo correlati al tema della fedeltà del ministro al sovrano, ma riportano solamente una serie di riferimenti e citazioni a *gushi* e immagini cinesi relativi al crisantemo. È probabilmente questo scompenso tra il contenuto politico – o forse sarebbe più corretto dire morale, comunque sia di carattere confuciano – e la descrizione estetica fine a se stessa, che costò a questo genere di poesie la critica di “poesia inutile” da parte dei confuciani non-poeti criticati da Michizane. Ma come fa notare Fujiwara,<sup>254</sup> l’aspetto più puramente estetico della poesia di Michizane è un qualcosa di assolutamente imprescindibile dall’impegno politico – che sappiamo essere stato, a differenza di quello del padre Koreyoshi, ben concreto – che pure viene rappresentato in percentuale così ridotta – solo due versi – in questa e altre poesie.

La lettura di Fujiwara è probabilmente corretta, ma io vorrei far notare come questo stile di Michizane di risolvere negli ultimi versi il senso portante della poesia, non sia una caratteristica esclusiva di questo poeta. Anzi proprio in poeti cinesi come Bai Juyi o Meng Haoran possiamo trovare esempi simili:

酬夢得暮秋晴夜對月相憶

霽月光如練  
 盈庭復滿池  
 秋深無熱後  
 夜淺未寒時  
 露葉團荒菊  
 風枝落病梨  
 相思懶相訪  
 應是各年衰<sup>255</sup>

Nostalgia di una sera d’autunno, guardando la luna in seguito a un sogno.  
 Passata la pioggia, la luce lunare è simile a seta,  
 inonda il giardino, di nuovo riempie lo stagno.  
 È autunno avanzato, passata è la calura;  
 giovane la notte, non infreddolisce ancora.  
 La rugiada sulle foglie, imperla crisantemi appassiti,  
 il vento tra i rami, stacca pere marcite.  
 Va a te il pensiero, ma manco della forza per seguirlo,  
 forse è perché entrambi, ci segnano gli anni.

夏日南亭懷辛大

山光忽西落  
 池月漸東上  
 散髮乘夜涼  
 開軒臥閑敞  
 荷風送香氣  
 竹露滴清響  
 欲取鳴琴彈  
 恨無知音賞  
 感此懷故人  
 中宵勞夢想<sup>256</sup>

<sup>254</sup> Fujiwara 2002, p. 196.

<sup>255</sup> QTS 457.

Un giorno d'estate al padiglione del sud, pensando a Xin  
 Il giorno è scomparso ad un tratto a l'ovest, sul monte.  
 Lentamente la luna si leva a l'est, dallo stagno.  
 I capelli sciolti offro alla brezza della sera,  
 nella veranda aperta riposo libero nella vastità.  
 Dai fiori di loto il vento viene, alito profumato,  
 fra i bambù la rugiada odo stillare distinta.  
 Del liuto vorrei suscitare le corde,  
 ma, ah, mi manca chi intende il senso dei suoni.  
 E si desta ora la nostalgia dell'amico di un tempo,  
 nella notte pensiero angoscioso del sogno.<sup>257</sup>

Nella poesia di Bai Juyi la descrizione dell'autunno che avanza fa da introduzione – verrebbe quasi da dire *jo*, proprio nel senso della retorica *waka* – al pensiero dell'amico lontano e della vecchiaia. Nella poesia di Meng Haoran invece, l'iniziale descrizione della quiete serale e il conseguente rilassamento dalle fatiche della giornata, viene contraddetta, smentita quasi dall'effetto che porta, e cioè il pensiero dell'amico e della solitudine negli ultimi quattro versi.

È noto come Michizane e i suoi contemporanei avessero una buona conoscenza dei poeti del medio-Tang – come Meng Haoran<sup>258</sup> – e in particolare una perfetta conoscenza e profondo amore per Bai Juyi, e non penso sia sbagliato supporre che questo stile di Michizane rifletta l'esempio cinese. Comunque sia, questa attenzione per l'estetica della parola è una costante di Michizane anche nelle sue poesie allegoriche più esplicitamente connesse all'argomento politico e sociale, composte al di fuori degli incontri di poesia a corte. È un comportamento che, come dice Fujiwara,<sup>259</sup> rappresenta una “abitudine” del poeta Michizane senza la quale non avrebbe modo di esprimersi. Una specie di lucida e profonda sensibilità espressa dall'uso della similitudine che, presenta molti punti in comune con le poesie del *Kokinshū*.

Questa doppia natura quasi contrapposta del carattere di Michizane, cioè la morale del confuciano e l'estetica del poeta, hanno, sempre secondo Fujiwara, la loro corrispondenza anche in Uda, il quale sebbene da un lato sarà come abbiamo visto animato da un sincero desiderio di realizzare il buon governo dettato dall'etica confuciana, dall'altro sarà molto attratto da una vita libera dalle noie burocratiche e dedicata alla contemplazione della natura e la fruizione delle arti come la poesia; tendenza questa che prenderà poi corpo – con disastrose conseguenze per Michizane – da lì a pochi anni con la sua abdicazione.

È però questa profonda somiglianza tra il sovrano e il suo ministro e la condivisione degli stessi valori – o dolori – che, più di ogni altro motivo più pratico e contingente, cementò questo legame di amicizia e fiducia che stava mettendo a rischio il predominio Fujiwara durato quasi mezzo secolo.

Questa armonia di gusto è riscontrabile non solo nella presenza di Michizane ai banchetti di poesia di Uda, ma anche nel suo presunto coinvolgimento nella redazione in quegli anni dello *Shinsen Man'yōshū*,<sup>260</sup> una raccolta in cui a ogni *waka* viene associato un *kanshi* di contenuto simile (cfr. III-2.3). Sebbene la vera paternità di Michizane a quest'opera sia del tutto discutibile, il fatto che in fonti autorevoli (e nella stessa introduzione del libro) venga indicato come il compilatore, ci fa capire che nel periodo Heian la figura di Michizane non era così univocamente associata al *kanshi* come per certi versi avviene oggi, e risulta coerente con quella nuova corrente culturale che prende corpo sotto il regno di Uda.

<sup>256</sup> QTS 159. Meng Haoran.

<sup>257</sup> Traduzione di Martin Benedicter. TSSBS 19.

<sup>258</sup> Riguardo la conoscenza di questo poeta in Giappone abbiamo comunque scarsi studi, visto che la maggior parte degli studiosi si è finora concentrata sul solo Bai Juyi.

<sup>259</sup> Ibid.

<sup>260</sup> Secondo una annotazione del *Nihon kiryaku*, nel venticinquesimo giorno del nono mese del quinto anno dell'era Kanpyō: «Il nobile Sugawara presenta [all'imperatore] i due volumi dello *Shinsen Man'yōshū*». Cit. in Fujiwara 2002, p. 212.

A giudicare dal tipo di manifestazioni e celebrazioni – pubbliche e private – tenute nella corte giapponese del IX secolo, notiamo infatti una profonda differenza tra l’inizio del secolo e la fine dello stesso. Se infatti al tempo di Saga il modello unico da imitare – per quanto riguardava costumi, feste, stile e poesia – era quello cinese, nel regno di Uda lo si riprende e continua sì, ma aggiungendovi elementi squisitamente giapponesi. Come si osserva dal fiorire di *utaawase* durante gli ultimi due decenni del IX secolo, il *waka* stava riprendendo pian piano il suo ruolo pubblico, condividendo lo spazio a corte con il *kanshi*.

### 5.8 La carriera di diplomatico e l’interruzione dei *kentōshi*

Il ribilanciamento tra *kanshi* e *waka*, cioè la fine della schiacciante supremazia a livello pubblico della cultura cinese su quella giapponese, può essere rappresentato anche da un fatto simbolicamente molto importante, e cioè l’interruzione delle ambasciate alla corte cinese dei Tang, i *kentōshi*, nell’894.

Michizane aveva già avuto modo di lavorare come diplomatico responsabile dell’accoglienza e comunicazione con le delegazioni dal continente, in particolare quella dal regno di Parhae dell’882-883. La corte giapponese teneva in gran conto queste delegazioni, non solo per i vantaggi pratici portati da eventuali accordi commerciali, o dalle informazioni sugli sviluppi politici in Cina (la notizia dei disordini di An Lushan (755-763) arrivò rapidamente in Giappone proprio attraverso i messi di Parhae) ma anche per dimostrare ai vicini alleati – e anche a sé stessi – il proprio sviluppo e la propria identità culturale all’interno di un mondo-Asia che aveva come unico e inevitabile termine di paragone e baricentro la Cina dei Tang. La comunicazione – ovviamente in cinese – aveva come elemento essenziale la composizione di *shi*, che diveniva parte integrante dell’insieme di rituali e cerimonie che accompagnavano il gesto (più simbolico che altro) di scambio di doni e di saluti tra l’ambasciatore e l’imperatore.

Nell’894 Michizane viene nominato Ambasciatore presso i Tang (*kentō taishi*) ma nello stesso anno presenta domanda al Consiglio di Stato perché i *kentōshi* venissero sospesi a tempo indefinito. In realtà erano già passati più di cinquant’anni dall’invio dell’ultima delegazione della corte giapponese in Cina, e questa “interruzione” di Michizane non ebbe in realtà conseguenze reali sui rapporti tra i due paesi che, già dall’era Jōwa in poi erano venuti mutando. Per Michizane l’assegnazione di questo titolo aveva soprattutto un significato onorifico, ed è probabilmente da intendere come un tentativo di Uda di aggiungere al suo ministro prediletto un ulteriore riconoscimento con un titolo che comunque sanciva il primato di Michizane nella cultura cinese di corte. Una vecchia interpretazione che vuole l’assegnazione di Michizane ad Ambasciatore dei Tang – con la conseguente possibilità di un suo allontanamento dalla corte con un rischioso viaggio in Cina – come un complotto da parte dei Fujiwara, non è oggi attendibile, in quanto nel’894, con Uda al potere, i rapporti tra Michizane e Tokihira erano, se non fraterni, comunque buoni, come già dimostrato dallo scambio di poesie già citato. Al contrario, l’incarico di Ambasciatore è un fatto tutt’altro che imprevisto: come abbiamo visto, il nonno di Michizane, Kiyogimi, vide una svolta importante nella sua carriera proprio grazie alla sua partecipazione al *kentōshi* dell’804 (insieme a Kūkai e Saichō), e nell’838 il fratello maggiore di Koreyoshi aveva accompagnato l’ultimo *kentōshi*, cinquant’anni prima. La carriera diplomatica era quindi per Michizane per certi versi parte di quelle “mansioni di famiglia” per le quali aveva sempre dimostrato grande attaccamento, ma stavolta, ironicamente, era lui a chiedere la sospensione di queste delegazioni, una sospensione che sarebbe durata per diversi secoli, fino allo shogunato Ashikaga.<sup>261</sup>

In un quadro più ampio quindi, l’interruzione dei *kentōshi* – motivata da ragioni economiche e politiche – rappresenta, se non un cambio di tendenza, un consolidamento di quel processo di autocoscienza, autocollocazione del Giappone e della sua letteratura nella cornice asiatica. Se negli anni di Michizane, problemi di sicurezza quali le incursioni corsare e i disordini precedenti il crollo

---

<sup>261</sup> Borgen 1986, p. 253.



della dinastia Tang (907) potevano rappresentare un impedimento reale e una giustificazione all'interruzione dei rischiosi viaggi diplomatici, la mancata ripresa di queste delegazioni verso la corte della successiva dinastia Song testimonia il definitivo sfumare dell'interesse dei giapponesi non tanto nella cultura cinese – i rapporti commerciali e lo scambio culturale di monaci non avrà mai una vera e propria interruzione – quanto nelle relazioni internazionali all'interno delle quali il Giappone difficilmente riusciva a nascondere la propria perifericità e relativa inferiorità. È cioè un ulteriore tassello per la comprensione degli sviluppi culturali e sociali del primo periodo Heian, che fungono da sfondo all'avvicinarsi del *waka* al *kanshi* nelle occasioni formali e alla nascita del nuovo stile poetico del *Kokinshū*.

Nell'assegnazione del titolo di *kentō taishi* a Michizane, Uda intendeva forse riprendere realmente i rapporti con la Cina, nell'ottica del recupero della politica del suo antenato Saga come ipotizzato da Borgen,<sup>262</sup> ma il periodo dell'imitazionismo cinese era ormai definitivamente passato e la corte non aveva più motivo di finanziare progetti costosi e dalla dubbia utilità come i *kentōshi*. Non è quindi l'interruzione delle delegazioni che comportò la rinascita dello stile nazionale, ma casomai al contrario i due fenomeni sono la conseguenza di un processo già iniziato in sordina nell'era Jōwa. Casualmente Michizane rappresentò anche in questa occasione la chiusura di un'epoca.

### 5.9 L'abdicazione di Uda e il preludio della tragedia

Già due anni dopo la nomina del Principe Ereditario (futuro imperatore Daigo), Uda aveva consultato Michizane in segreto, chiedendogli consiglio sulla sua intenzione di abdicare, ed era stato da questi segretamente ammonito sulla inopportunità di una tale prematura decisione.<sup>263</sup> Dietro questa intenzione di Uda di abdicare dopo soli otto anni di governo, vi è un duplice e apparentemente contraddittorio motivo. Da un lato, vi era l'intento di continuare a governare realmente sotto forma di imperatore abdicatario come già aveva fatto prima di lui il suo modello, l'imperatore Saga, imponendo la sua volontà su scelte decisive della corte quali le promozioni e l'assegnazione di incarichi, cosa che effettivamente riuscì a fare nei primi cinque anni di regno del suo successore Daigo. Dall'altra parte vi era quell'attrazione di Uda per le arti e la letteratura, e il desiderio di liberarsi dalle incombenze e i lunghi cerimoniali che lo status di imperatore imponeva. In effetti come dimostra la Visita Imperiale alle Cascate della Capitale (*Miyako no taki no gokō*) dell'898, Uda riuscì a soddisfare il suo desiderio di ricerca dei piaceri artistici, tra cui la poesia e in particolare il *waka* (cfr. V-4.3).<sup>264</sup>

Uda pensava quindi di poter ottenere entrambi abdicando finché il figlio Daigo era ancora giovane, ma Michizane, se da una parte agiva nell'interesse del suo sovrano, si sentiva ovviamente a disagio nella prospettiva di un tale, seppur pianificato, passaggio di poteri; preoccupazione questa che il fedele funzionario non manca di dimostrare, seppur velatamente, anche in occasioni ufficiali, ad esempio nello *shijo* (introduzione, prefazione) alla festa di poesia nel secondo mese del settimo anno dell'era Kanpyō (895), quando già era a conoscenza degli intenti di Uda. Il tema della festa era il fiore di ciliegio, ma nello *shijo* Michizane canta non il ciliegio bensì il pino e il bambù piantati intorno ad esso, ai quali nessuno prestava attenzione, ma che – a differenza dei fiori di ciliegio – non cadono al primo soffio di vento, e sono durevoli e costanti, esplicita metafora per la fedeltà e l'umile devozione del ministro (Michizane stesso) verso il sovrano.<sup>265</sup>

Queste paure di Michizane si rivelarono in un primo momento eccessive, visto che, anche dopo l'abdicazione di Uda nell'897 la sua posizione a corte continuò a migliorare, grazie al continuo supporto di Uda stesso che, seppur come imperatore abdicatario, esercitava comunque una forte influenza sul conferimento delle cariche e le promozioni di rango.

---

<sup>262</sup> Ibid. p. 247

<sup>263</sup> *Kanpyō no goikai*, cit. in Fujiwara 2002, p. 221.

<sup>264</sup> Una trattazione più approfondita dei motivi dell'abdicazione di Uda si ha in Taniguchi Kōsuke, “*Kokinshū e no michi*” (1992) e “*Sugawara no Michizane to Uda Tennō*” (2006).

<sup>265</sup> Fujiwara 2002, pp. 222-223. Sull'origine del pino come simbolo di fedeltà vedere anche Denecke 2007, pp. 74-75.

I problemi però non tardarono ad arrivare, perché la rapida ascesa di un letterato dalle non nobilissime origini ai vertici della gerarchia aveva destato le invidie di molti altri nobili che erano stati scalzati da Michizane. Per stabilizzare la posizione di Michizane Uda cercò addirittura di nominarlo Cancelliere, ma questi rifiutò, non ritenendosi degno di tale incarico, o più probabilmente per timore che questo fomentasse ancor di più le gelosie dell'alta nobiltà.

Tradizionalmente Tokihira viene dipinto come l'arcirivale di Michizane, ma in realtà non vi sono in questo periodo atteggiamenti specifici che dimostrino una particolare inimizia tra i due, e per la verità neanche in seguito. In effetti, dopo le rispettive nomine a ministri e l'avvento di Daigo, l'asse dell'attività burocratica del *Daijōkan* si era spostato su Tokihira, almeno a giudicare dal numero di editti a sua firma – ventuno – rispetto a quelli emendati da Michizane – solo nove durante i due anni precedenti all'esilio di Michizane. Fatto sta che oltre alla minaccia vera o presunta di un'aspirazione assolutistica di Michizane, vi era la minaccia concreta che la famiglia Sugawara scalzasse i Fujiwara nei legami con la famiglia imperiale. Sebbene non paragonabile a quanto fatto da Yoshifusa o Mototsune a loro tempo, Michizane era riuscito a far sposare una delle sue figlie a Uda, e un'altra al Principe Tokiyo (il favorito di Uda). Inoltre aveva un'altra figlia che aveva ottenuto la carica più alta per una donna a corte, mentre per quanto riguarda il tessuto burocratico pare che almeno metà dei nuovi funzionari fossero originari della Scuola Sugawara, e quindi di conseguenza allievi di Michizane. Sebbene nelle parole e negli atti Michizane si guardasse bene dal provocare Tokihira, era indubbio che la condizione della famiglia Sugawara era migliorata moltissimo in soli dieci anni – olte al consolidamento della loro tradizionale posizione nel *Daigakuryō*, la cui presidenza fu spesso occupata da figli di Michizane – e non era da escludersi che in futuro uno dei nipoti di Michizane potesse essere anche nominato imperatore.

### 5.10 L'apice e il baratro

Alla fine del 900, Michizane riceve una lettera da Miyoshi no Kiyoyuki, il quale, riportando dettagliatamente spiegazioni da un recente manuale di divinazioni cinese, il *Kaiyuan jing*,<sup>266</sup> lo informa su come il prossimo anno avrebbe portato sventura, e sarebbe stato meglio per lui se si fosse ritirato dalla vita politica dedicandosi per il resto della sua vita alla poesia, come Michizane stesso aveva talvolta dichiarato in occasione delle sue promozioni. In particolare lo invita a «sapersi accontentare», mancanza questa indicata nelle accuse successive. Kiyoyuki era una vecchia conoscenza di Michizane, in quanto era stato il suo esaminatore all'esame imperiale, giudicandolo fra l'altro insufficiente, motivo di probabile disappunto tra i due.

Dopo dieci giorni, Kiyoyuki esporrà il contenuto delle sue divinazioni a corte, affermando che nel secondo mese del nuovo anno ci sarebbe stato il rischio di una «rivoluzione» nel senso confuciano del termine, ossia una revoca del “Mandato del Cielo”; in altre parole una interruzione nella successione imperiale a causa di qualcuno che complottava all'interno della corte. Questo offrirà la motivazione per l'allontanamento di Michizane che era ormai malvisto da buona parte della corte e da quasi tutta l'aristocrazia.

Nonostante la profezia, nel primo mese del 901 sia Michizane che Tokihira riceveranno la promozione al secondo rango, status accordato solo a personaggi di grande statura, come reggenti o cancellieri, e tutto sembra quindi continuare come prima. Se non che, dopo poco più di due settimane viene emesso improvvisamente il seguente editto dell'imperatore Daigo.

Negli ultimi cinque anni da quando Noi siamo diventati imperatore, il Ministro di Sinistra Fujiwara [Tokihira] e altri ci hanno assistito negli affari di governo, secondo le istruzioni del precedente imperatore. Ma il Ministro di Destra Sugawara, che da un'umile famiglia è improvvisamente salito alla posizione di grande ministro, non conosce soddisfazione e aspira a dominare la corte. Ha raggirato il precedente imperatore con l'adulazione, e ora intende distruggere la successione imperiale. Vuole

---

<sup>266</sup> 開元經 *Classico dell'era Kaiyuan*, corrispondente alla prima parte del regno del famoso imperatore Xuanzong, cioè 713-742.

frantumare il sentimento di benevolenza tra padre e figlio e distruggere l'amore tra fratello maggiore e minore. La sua bocca è obbediente, ma il suo cuore ribelle. Questo è noto a tutti nel paese. Non è una persona che merita di servire come gran ministro, e merita una punizione secondo legge. Comunque, in speciale riconoscimento della sua posizione, ci limiteremo a rimuoverlo dal suo presente ufficio e a nominarlo Governatore Supernumerario di Dazaifu. Il *dainagon* Minamoto no Hikaru sarà nominato al suo posto, e saranno presentate offerte per placare gli spiriti dei nostri antenati.

L'editto colse tutti alla sprovvista, soprattutto Uda che cercò inutilmente e più volte di incontrare Daigo per chiedere spiegazioni. La strada gli fu sbarrata da Fujiwara no Sugane (855-908), e a nulla valsero le lunghe ore di attesa davanti alle stanze dell'imperatore.

Il primo giorno del secondo mese, Michizane venne scortato fuori dalla capitale da delle guardie incaricate per l'occasione di controllare che nel suo viaggio fino al Kyūshū non gli venissero concessi cibo e cavalli alle stazioni di posta. I figli maggiori di Michizane vennero anch'essi esiliati in province del paese lontane tra di loro, mentre quelli piccoli seguirono il padre nel Kyūshū. Moglie e figlie rimasero invece nella capitale. Contemporaneamente altri nove personaggi evidentemente vicini a Michizane furono esiliati. Il viaggio verso Dazaifu fu molto difficile e durò circa un mese, ma la permanenza nella remota provincia fu ancor più dura. Sebbene in riconoscimento del suo precedente status a Michizane fosse stata assegnata la carica di Governatore Supernumerario (*Dazai gon no sochi*<sup>267</sup>), pare che a questa non corrispondesse nessuno stipendio, e così Michizane si lamenterà nelle sue poesie della miseria in cui era precipitato. Dopo due anni di una vita ai limiti della povertà, agli arresti domiciliari e senza più la speranza di rimettere piede nella capitale, Michizane morì a Dazaifu il quindicesimo giorno del quinto mese del terzo anno dell'era Engi (903), a cinquantanove anni.

Il movente e i mandanti dell'esilio di Michizane non sono del tutto chiari, sebbene i sospetti ricadano ovviamente su coloro che ne trassero i maggiori benefici, come Tokihira. Dopo l'espulsione di Michizane fu in effetti il dominatore della scena politica, e già fonti antiche come l'*Ōkagami* lo indicavano come la mente principale dietro questa macchinazione, ma in effetti le prove storiche in questo senso sono ben poche.<sup>268</sup> Secondo un'altra tesi Michizane stava invece realmente complottando contro la corte, o meglio, era stato coinvolto in un complotto escogitato da qualcuno a lui vicino. Questa versione che vede un Michizane colpevole è però smentita dal fatto che, a soli ventidue anni dall'ordine di esilio, la posizione di Michizane venne ristabilita – seppur postumamente – e tutte le registrazioni riguardo questo caso venissero distrutte, come a voler cancellare l'errore dell'imperatore.<sup>269</sup> Sebbene un perdono imperiale poteva sempre arrivare, a prescindere dalla colpevolezza o meno dell'imputato, la distruzione dei registri rappresenta un palese *mea culpa* di Daigo nei confronti dell'innocente Michizane.

Il ruolo di Daigo stesso è in effetti non ben definito, e difficilmente possiamo ritenerlo l'artefice di un progetto che sfidava così apertamente il potere del pur sempre temuto padre, Uda. Più probabile pensare che Daigo avesse assecondato questo complotto elaborato da altri, ma che avrebbe finito per affrancarlo dall'ingombrante ingerenza del vecchio imperatore. Per quanto Daigo rispettasse Michizane anche come poeta – leggendo il *Kanke bunsō* ricevuto da Michizane nel 900 dichiarò «Sugawara supera lo stile di Bai Juyi»<sup>270</sup> – la differenza di ben 40 anni di età si faceva probabilmente sentire, e portava Daigo ad essere comunque più in sintonia con un Tokihira ancora trentenne; è possibile infine che Daigo fosse attratto dalla sorella minore di Tokihira il cui ingresso tra le file delle consorti imperiali era stato ostacolato da Uda.

Alla luce di tutto questo, le accuse che erano state rivolte a Michizane, ovvero di voler dominare la corte e di rompere il legame padre-figlio (di Uda e Daigo) nascondevano problemi e tensioni che riguardavano solo in parte Michizane, e che avevano come veri protagonisti Uda, Daigo e Tokihira,

---

<sup>267</sup> 太宰権師.

<sup>268</sup> Vedi Borgen 1986, pp. 284-285.

<sup>269</sup> *Nihon kiryaku*, Enchō 1/4/20; *Seiji yōryaku*, p. 4; *Gukanshō* pp. 154-155. Cit. in *ibid.*

<sup>270</sup> Fujiwara 2002, p.246.

nonché la corte nel suo insieme. Del resto l'accusa di voler dominare la corte doveva risultare forzata persino agli occhi dei contemporanei, visto che Michizane al momento della nomina a Ministro di Destra, chiese per tre volte di essere dimesso da quell'incarico gravoso appena ottenuto, rifiutò poi la nomina a Cancelliere, e cercò di dimettersi almeno da alcune nomine secondarie che aveva accumulato nel tempo,<sup>271</sup> tutti comportamenti che andavano ben oltre la cortese formalità di rifiutare un alto incarico.

Ironicamente la profezia della rottura di un legame si avvererà, ma quel legame non sarà tanto quello padre-figlio tra Uda e Daigo, bensì quello di sovrano-ministro tra Uda e Michizane, e non per colpa di quest'ultimo: Uda non si dimostrò infatti in grado di difendere il suo fedele servitore.

Michizane non fu lo sconfitto sfidante nel confronto con la sua controparte politica Tokihira, quanto piuttosto la vittima della contrapposizione tra potere imperiale – Uda – e la corte in qualità di entità oligarchica fortemente radicata nei principi nobiliari delle famiglie aristocratiche piuttosto che negli ideali del sistema *ritsuryō*. Già al tempo della Disputa sull'*akō*, nel braccio di ferro fra Uda e Mototsune, i vari funzionari, burocrati e confuciani si erano schierati dalla parte del più forte che aveva garantito loro i privilegi e i ranghi di cui godevano, cioè i Fujiwara: nell'analogo confronto fra il successore di Mototsune e un letterato originario della bassa aristocrazia come Michizane, sostenuto solo dal favore di un imperatore abdicatario, la corte aveva deciso nuovamente per i Fujiwara.

Uda da parte sua aveva sopravvalutato il suo potere di influenzare la corte una volta sceso dal trono, e pensava – forse ingenuamente – di poter proteggere Michizane dalle invidie e rivalità delle famiglie nobili conferendogli sempre maggiori gradi e privilegi. Questo sortì l'effetto contrario, come Michizane aveva preventivamente temuto, e il risultato fu che il tentativo di ripristinare l'efficacia del sistema *ritsuryō* con l'aiuto di un valido politico-letterato privo di solidi appoggi familiari, si tradusse in un fallimento e nel conseguente dominio dei Fujiwara.

Come già accennato il Giappone dimostra in questo la sua diversità dal modello cinese al quale, evidentemente, non vi era la reale volontà di aderire completamente, non solo da parte dei discendenti di quella aristocrazia che, anche con Uda, aveva visto restringersi il proprio margine di arricchimento nelle province a causa della nuova e più efficiente burocrazia, ma anche da parte della classe intellettuale dei letterati dalla quale i Sugawara stessi provenivano, alla quale di contro non era dato sufficiente appoggio politico e economico come invece avveniva in Cina dai Tang in poi.

La fine di Michizane era in un certo qual modo predestinata, e la sua vicenda è emblematica di un'epoca in cui il Giappone prende coscienza non solo della propria differenza e indipendenza culturale dal gigante cinese, ma anche della inapplicabilità di alcune parti fondamentali di quel modello straniero al tessuto politico, sociale e culturale autoctoni.

## 6. Morte e rinascita: il culto di Tenjin

### 6.1 La morte di Michizane

Dopo poche settimane dalla composizione dell'ultima poesia del *Kanke kōshū*, il venticinquesimo giorno del secondo mese del terzo anno dell'era Engi, Michizane muore in esilio a Dazaifu, all'età di 59 anni. Come anticipato nell'introduzione, non mi occuperò in questa sede di Sugawara no Michizane dal punto di vista del suo alter ego Tenjin, la divinità shintoista nella quale la tradizione lo vuole trasfigurato dopo la morte, in quanto questo aspetto interessa fenomeni più di carattere storico, religioso, o anche sociale piuttosto che relativi alla storia della letteratura.

D'altra parte sarà proprio grazie alla nascita di questo culto per Michizane, che ha uno dei suoi primissimi centri al santuario Tenmangū di Dazaifu e successivamente al santuario di Kitano (a nord di Kyōto), che l'opera di Michizane è giunta ai giorni nostri in una forma incredibilmente

---

<sup>271</sup> Borgen 1986, pp-273-275. Dello stesso parere è Fujiwara, 2002, p. 241.

completa per una raccolta privata. Mi limiterò quindi a dare dei brevi accenni sulla nascita e lo sviluppo del culto di Tenjin, per dare completezza a questa biografia, rimandando gli approfondimenti ai numerosi studi sull'argomento.<sup>272</sup>

## 6.2 Il sostrato precedente

La nascita di un culto così fortemente radicato sia a livello di aristocrazia che di popolo, non può essere spiegato se non si ricorda quale tipo di credenze fosse diffuso all'epoca, e quali precedenti interessarono la corte giapponese in situazioni analoghe.

Fujiwara<sup>273</sup> fa risalire il tutto alle superstizioni e credenze che determinarono lo spostamento della effimera capitale Nagaoka-kyō alla successiva Heian-kyō. Nagaoka fu capitale del Giappone dal 784 al 794, fondata e poi abbandonata dall'imperatore Kanmu, lo stesso che poi avrebbe fondato Heian-kyō. Al suo istantaneo abbandono sono date varie spiegazioni: una sfavorevole posizione secondo i principi della geomanzia, e la facilità di alluvioni, ma secondo Fujiwara c'è un altro motivo, ed è quello relativo alle misteriose morti tra i membri della famiglia imperiale di quegli anni: nell'arco di tre anni muoiono infatti una delle mogli di Kanmu e la madre di quest'ultimo, l'imperatrice, madre di quest'ultimo. Dopo di loro muore l'imperatrice Otomuro (di famiglia Fujiwara), mentre l'erede al trono, il Principe Ate,<sup>274</sup> cade gravemente ammalato.

Pian piano si diffuse la convinzione che a causare tutte queste disgrazie fosse niente meno che lo spirito vendicativo (*enkon*<sup>275</sup>) del Principe Sawara<sup>276</sup> (750-785), precedente erede al trono, depresso e sostituito da Ate in seguito all'accusa di un complotto conseguente alla morte di un alto funzionario, Fujiwara no Kanetsugu. Un primo punto da evidenziare è che Sawara muore in esilio, e che quindi secondo le credenze dell'epoca il suo *enkon* (per l'esattezza, lo spirito di qualcuno che subisce una ingiusta morte in seguito a una falsa accusa) si sarebbe trasformato in un *tatarigami*<sup>277</sup> (dio della maledizione) e stesse perseguitando i responsabili della sua morte.

Il secondo punto è che anche in quel caso, la disputa nasce dal tentativo (riuscito) della famiglia Fujiwara di stringere i propri legami di parentela con la casa imperiale, tramite matrimoni e soprattutto la nomina di un figlio di madre Fujiwara a Principe Ereditario. Fino alla generazione precedente a Kanmu infatti il Principe Ereditario veniva tassativamente scelto dalla linea genealogica dell'imperatore Tenmu<sup>278</sup> (631-686): l'imperatore Kōnin<sup>279</sup> (709-782), padre di Kanmu, fu il primo ad interrompere questa continuità, essendo lui discendente dell'imperatore Tenji; c'è da aggiungere poi che sua madre (così come quella di Kanmu) fosse di origine coreana (proveniente dal regno di Kudara).

Per rappacificare gli spiriti di Sawara e di altri morti nelle stesse circostanze, fu per la prima volta indetto un ciclo di riti chiamato *goryōe*<sup>280</sup> durante i quali si leggevano sutra e si eseguivano danze e balli in onore degli spiriti.

## 6.3 La nascita di Tenjin

Nel 909, colui che tradizionalmente viene dipinto come il responsabile dell'esilio di Michizane e suo acerrimo nemico, Fujiwara no Tokihira, muore improvvisamente a soli 39 anni, e dopo tredici

---

<sup>272</sup> Un buon sunto della formazione del culto di Tenjin e le leggende a esso associate si trova in Borgen 1986. Contributi più recenti si trovano nei vari lavori di Takei Akio *Tenjin sinkō hennen shiryō shūsei* (2003) e *Kitano Tenjin* (2008).

<sup>273</sup> Fujiwara 2002, pp. 43-49.

<sup>274</sup> 安殿親王.

<sup>275</sup> 冤魂.

<sup>276</sup> 早良親王.

<sup>277</sup> 崇神.

<sup>278</sup> 天武天皇.

<sup>279</sup> 光仁天皇.

<sup>280</sup> 御霊会.

anni muore anche suo nipote, figlio di Daigo e della sorella, che era stato nominato Principe Ereditario dopo l'esilio di Michizane. Immediatamente si pensa che sia opera dello spirito vendicativo di Michizane, e così l'anno dopo gli fu accordato il perdono postumo. Questo non pose però fine alle sventure che continuarono a colpire i discendenti di Tokihira: un altro dei suoi nipoti fu nominato Erede al Trono, ma morì nel 925 a soli cinque anni. Nel 930 vi fu una grossa siccità, e subito dopo un'enorme temporale si abbattè sulla capitale, fulmini caddero sul palazzo imperiale uccidendo quattro cortigiani. Dopodichè anche l'imperatore Daigo si ammalò e dopo tre mesi morì. Di nuovo, fu ritenuto responsabile Michizane che tramutatosi in dio del fulmine si sarebbe scatenato sulla corte.

In seguito molti altri discendenti di Tokihira morirono in giovane età, ma solo il secondo figlio di Tokihira ebbe una vita tranquilla e ottenne un certo successo a corte perché, si dice, venerò lo spirito di Michizane con offerte giornaliere.

Ben presto, nel 947, un tempio situato a Kitano, a nord della capitale, fu dedicato a Michizane, ora venerato come "Tenman Tenjin".<sup>281</sup>

In realtà, sebbene come abbiamo visto fin dalla morte di Tokihira si era prefigurata l'ipotesi che dietro queste disgrazie si celasse lo spirito di Michizane, fu probabilmente in seguito alla riammissione dei figli di Michizane a corte che il culto di Tenjin trovò attivi promotori, senza considerare che ancora molti piccoli funzionari dell'epoca erano stati allievi, o persone vicine a Michizane.

Col passare degli anni aumentarono le ricostruzioni agiografiche sulla vita e la morte di Michizane, ma non mi dilungherò qui ad elencarle.<sup>282</sup> È però interessante ricordare che il culto di Tenjin mescola elementi shintoisti e buddisti, e si diffonde non solo nella società aristocratica ma anche presso i ceti bassi della popolazione dell'epoca. In questo è forse possibile vedere nella figura del giusto funzionario cacciato dalla corte, il simbolo dell'anti-assolutismo, dell'anti-aristocrazia, cioè dell'opposizione a quel sistema (corrotto) che come abbiamo visto<sup>283</sup> vessava soprattutto gli strati bassi della popolazione. In un certo senso Michizane, durante il suo periodo alla corte di Uda, fu davvero un funzionario esemplare impegnato al miglioramento dello stato e opposto allo strapotere dell'oligarchia aristocratica: su questa base di realtà la coscienza popolare e di massa costruì evidentemente il suo eroe.

Quello di Michizane non sarà del resto l'unico esempio di poeta o intellettuale che assurge allo status di divinità: a metà del periodo Heian, nel 1118, si teneva già il primo *Hitomaro eigū*, ovvero una festa nella quale si celebra (o sarebbe più corretto dire "evoca") lo spirito del grande poeta Kakinomoto no Hitomaro (?-708), e si beve e si compongono *waka* in suo onore,<sup>284</sup> mentre le credenze intorno allo status divino del principe Shōtoku Taishi erano già affermate.<sup>285</sup>

Sebbene le successive ricostruzioni della vita di Michizane più che chiarire la realtà storica del personaggio finiscano per confonderne ancor di più le vicende, mescolandovi elementi fantastici – come le leggende sulla sua nascita<sup>286</sup> – che tradiscono la contaminazione con altre tradizioni, il culto di Michizane ha sicuramente contribuito alla conservazione dei suoi scritti, come il *Kanke bunsō*, così come di opere a lui attribuite, come lo *Shinsen Man'yōshū*. Sul fenomeno di

---

<sup>281</sup> Per una esaustiva guida ai maggiori templi giapponesi dedicati a Tenjin si veda l'appendice a Fujiwara 2002, pp. 283-306.

<sup>282</sup> Un buon sunto in lingua inglese è dato da Borgen 1986, pp. 307-336.

<sup>283</sup> Cfr. IV-4.

<sup>284</sup> Sulla nascita e modalità dell'*Hitomaro eigū* vedere Watanabe Y. 2009, pp. 192-201.

<sup>285</sup> Vedi Takada Ryōshin, *Shōtoku Taishi no shōgai to shinkō* (1995) Gamaike Seishi, *Taishi shinkō* (1999),

Ultimamente è aperto il dibattito sulla reale esistenza storica di Shōtoku Taishi. Vedi "*Shōtoku taishi wa jitsuzai shita ka*" (Ōyama 1999).

<sup>286</sup> Una particolarmente antica è quella che vuole un Michizane bambino comparire da chissà dove al cospetto di Koreyoshi, e chiedergli di fargli da padre. *Tenjin kegenki*, p. 81, cit. in Borgen 1986, p. 64. Per uno studio più approfondito si veda Makabe Toshinobu, "*Tenjin engi ni okeru Michizane kegen dan no seiritsu*", *Kokugakuin zasshi*, 1968, oppure Mashimo Goichi, *Sugawara no Michizane seitanchi no kenkyū*, Fūma shoin, 1972.

mantenimento e trasmissione e rielaborazione dei versi di Michizane nella letteratura successiva, rimando al capitolo VI.

L'interesse del personaggio di Michizane/Tenjin è come noto dimostrato dalle numerose opere a lui dedicate, come il *Kitano Tenjin engi emaki*,<sup>287</sup> un lungo *emaki* (rotolo di pitture) il cui più antico esemplare esistente risale al XIII sec., o l'opera di teatro kabuki *Sugawara denju tenarai kagami*<sup>288</sup> della metà del XVIII sec., che contribuirono a mantenere vivo l'interesse e il culto per per questa figura nell'arco di parecchi secoli.

---

<sup>287</sup> 北野天神縁起絵巻.

<sup>288</sup> 菅原伝授手習鑑.

## Capitolo V - La poesia di Sugawara no Michizane

### 1. Introduzione

Ho già avuto modo di analizzare le poesie di Michizane durante il racconto delle sue vicissitudini, proprio perché, come ho detto nell'introduzione, è dalla sua poesia che otteniamo a presa diretta le informazioni sul suo pensiero oltre che sui suoi stati d'animo. Sebbene l'utilizzo di una raccolta poetica come fonte storica può ovviamente peccare di attendibilità, ritengo che questa esposizione sia estremamente efficace e funzionale laddove il nostro scopo sia non tanto quello di ricostruire i fatti storici attorno a questo personaggio, ma osservarne e studiarne appunto il pensiero e la letteratura.

Vorrei passare ora ad un'analisi più approfondita della raccolta poetica di Michizane in maniera più approfondita e non vincolata dall'esposizione cronologica e biografica della precedente sezione.

#### 1.1 L'ultima poesia nella Capitale

Una delle poesie che a mio parere rappresenta al meglio tutta la poesia di Michizane è quella scritta nell'inverno del 900, un mese prima di essere esiliato, indirizzata a uno dei figli.

È quindi una poesia di carattere privato nella quale emerge con chiarezza quelle che Fujiwara definisce «espressioni allegoriche che veicolano i sentimenti»,<sup>1</sup> e che in ultima analisi rappresentano il tratto distintivo di Michizane rispetto agli altri poeti del suo tempo.

冬日感庭前紅葉，示秀才淳茂  
山幕寒雲水結冰  
在家一樹敢難勝  
茅菟霜染憐無限  
刀刃風裁惜不能  
孤立如逢衣錦客  
四分疑伴散花僧  
菊枯蘭敗梅猶懶  
詩興當追落葉凝<sup>2</sup>

Un giorno d'inverno, commosso dalle foglie rosse davanti al giardino, presentata al *monjōtokugōshō*<sup>3</sup> Atsumochi<sup>4</sup>

La montagna rivestita di gelide nubi, l'acqua legata in ghiaccio  
Nel giardino di casa un albero, [alla cui vista] è dura resistere

---

<sup>1</sup> In originale: 比興的寓意感託表現 Fujiwara 2001, p. 288. *Hi* e *kyō* sono corrispondono a due dei sei *sama* o stili di poesia citati da Tsurayuki nel *Kanao*, ovvero la similitudine e l'allegoria. Fujiwara li utilizza sottintendendo le 寄物陳思 "espressione dei sentimenti a partire da un oggetto" del *Man'yōshū*.

<sup>2</sup> KBKK k-475.

<sup>3</sup> *Xiucai* termine cinese per *monjōtokugōshō*, cioè i due migliori studenti *monjōshō* del *Daigakuryō*. Lett. "straordinario talento".

<sup>4</sup> Atsumochi era il quarto figlio di Michizane, con l'esilio del padre viene cacciato anche lui dalla capitale e mandato a Harima (odierna prefettura di Hyōgo). In seguito alla revoca delle accuse a Michizane viene richiamato alla capitale e diviene *kami* del *Daigakuryō* e *monjō hakase*. Alcune sue poesie sono raccolte nell'*Honchō monzui* 本朝文粹.



L'erba di robbia,<sup>5</sup> tinge la brina, un'emozione senza fine  
 Come lama d'un coltello il vento miete, una pena a cui non reggo  
 Solitario in piedi, come ad incontrare un viaggiatore vestito di broccato.<sup>6</sup>  
 Gettate ai quattro venti, ti diresti in compagnia d'un prete che sparge i fiori<sup>7</sup>  
 Il crisantemo è secco e il loto spezzato, il susino ancora malinconico  
 Di poetico in tutto questo, vi è solo il cadere delle foglie.

Kawaguchi interpreta questa poesia, inviata al figlio che al tempo era studente di letteratura al *Daigakuryō*, come un incoraggiamento nella composizione dello *shi*, attività che come abbiamo visto veniva spesso dimenticata da altri – la maggiorparte? – letterati del periodo, che privilegiavano discussioni più “pratiche” – per Michizane sterili – sui Classici. In questa giusta lettura possiamo osservare l'attenzione di Michizane per l'educazione dei propri figli, secondo quello spirito di orgoglio di appartenenza a una famiglia di letterati più volte dichiarato dallo stesso nelle sue poesie.

Ma questa poesia è anche un'istantanea dello stato d'animo di Michizane a poche settimane dalla sua improvvisa espulsione dalla capitale. Come abbiamo detto, Michizane era una persona perspicace oltre che accorta: sebbene assecondare i progetti di Uda, che lo voleva chiaramente porre in una posizione di spicco nella corte, stimolava il genuino orgoglio di Michizane come politico e letterato, si rendeva benissimo conto che la posizione in cui era lo rendeva il facile bersaglio di critiche da buona parte della corte, e in particolare dall'alta aristocrazia. Questa poesia può essere quindi letta come una sorta di avvertimento per il figlio, alla stregua di quanto doveva aver fatto Koreyoshi per Michizane a suo tempo.<sup>8</sup>

Senza dubbio il paesaggio descritto e i sentimenti veicolati, seppur consoni al momento stagionale, ci delineano uno stato d'animo non esattamente lieto e sereno. Al contrario, i crisantemi, una delle passioni botaniche di Michizane, e il susino, spesso associato al poeta, sono secchi e privi di fiori, e per quanto possa sembrare un'interpretazione a posteriori dettata dai successivi sviluppi a noi noti, non possiamo fare a meno di vedere in questa poesia il presagio di una caduta. Tanto più che, trattandosi di un componimento inviato al figlio, e quindi privo delle restrizioni della poesia formale, abbiamo un motivo in più per intenderlo come un sincero riflesso delle preoccupazioni e stati d'animo di Michizane in quel momento critico.

Da un punto di vista stilistico, è da sottolineare l'uso di similitudini tra mondo naturale e mondo umano, legati tra loro da una comune sensibilità; è quello che Fujiwara<sup>9</sup> indica con la definizione «espressioni di insolita allegoria veicolante il sentimento», intendendo il risultato di fusione tra le metafore “insolite” (noi diremmo allegoriche) già presenti nel Classico delle Odi o nelle Arie di Chu – come l'associazione nubi = falsa accusa – con il lamento delle sventure dell'esistenza umana, tecnica già adottata da Bai Juyi (ad es. in *Nove scritti indirizzati a Yuan Zhen*<sup>10</sup>). Anche Michizane in molte sue poesie non si limita alla mera contemplazione della natura ma coglie in essa lo spunto

<sup>5</sup> *Maosou*: secondo Kawaguchi (1966, p. 475) corrisponde alla giapponese *akanegusa*, ovvero la *rubia argyi* (sinonimo *rubia akane*), sottospecie della *rubia cordifolia*, un'erba diffusa in Asia, Europa e Africa e utilizzata come materia prima per la produzione del colore rosso. Iwatsuki Kunio, Yamazaki Takashi, David E. Boufford e Ōba Hideaki, *Flora of Japan* IIIa, 1993 p. 232. In italiano corrisponde alla robbia (detta anche *rubia tinctorum* o *rubia maior*). Il problema è che la robbia di per sé non ha foglie rosse, ma, al limite, solo le radici (utilizzate per l'estrazione dell'alizarina, un colorante rosso). In questa poesia quindi non si indica la presenza della pianta di robbia, bensì si paragona le foglie d'autunno al colore della robbia. Si gioca inoltre sull'ambiguità della brina che – congelando le foglie ne accelera l'ingiallimento – e delle foglie rosse che al contrario tingono la brina.

<sup>6</sup> Si riferisce ovviamente all'albero dalle foglie rosse. Il termine “abito di broccato” è presente in Li Bai, nella poesia 越中懷古詩: 越王勾踐破諛婦、義士還家盡錦衣. Cit. in Kawaguchi 1966, p. 476. Per l'associazione foglie autunnali-broccato cfr. V-4.3.a.

<sup>7</sup> In giapp. *sangesō*, lett. monaco che sparge i fiori. Monaci erranti che spargono dei fiori per la strada recitando preghiere al budda.

<sup>8</sup> KBKK I-87.

<sup>9</sup> Fujiwara 2001, p. 288.

<sup>10</sup> *Baishi wenji*, XXVIII-1486. Cit in *ibid*.

per una riflessione di carattere diverso, sia esso politico (come in *Poesia di brina e crisantemo* dove vi si associa il concetto di fedeltà, cfr. IV-5.7), sociale (le poesie allegoriche a Sanuki, dove si associa la compassione per i poveri, cfr. IV.4.4), che religioso (*Risposta in vece della luna* dove vi si associa l'idea di una rassegnazione dettata da leggi cosmiche, cfr. V-2.4). Anzi, sembra quasi che gli elementi naturali siano lo strumento per esprimere, in una perfetta coniugazione di forma e sentimento, il messaggio portante della poesia.

Non voglio qui affermare che in ogni poesia di Michizane si debba ricercare un secondo significato, alla stregua di certa letteratura allegorica del medioevo europeo, e d'altra parte lo stesso Fujiwara è molto prudente su questo punto. Innegabile è però che, alla luce di un confronto col *waka* del *Kokinshū*, il legame tra mondo naturale e mondo umano nello *shi* di Michizane, che condivide col *waka* alcune espressioni e lessico, risulti però di natura diversa, per certi versi più esplicita, sicuramente più funzionale a un'idea ragionata di poesia; nonostante abbia da una parte una fondamentale vena di lirismo, dall'altra si basa su una visione quasi strumentale della letteratura come esercizio delle funzioni intellettuali in senso lato, e come applicazione della cultura a campi come la politica e l'amministrazione dello stato – cioè quell'idea di letteratura “attiva” che ha origine nell'ideale di «letteratura per il governo del paese» ma soprattutto nell'esempio di poesia allegorica di Bai Juyi.

In particolare, il verso “il crisantemo è secco e il loto spezzato, il susino ancora malinconico” per Fujiwara «è chiaro che mentre descrive il paesaggio invernale, sottointenda la condizione di fallimento dell'intenzione di fedeltà del poeta»,<sup>11</sup> e l'albero rimasto solo nel giardino, colpito dal vento e dalle intemperie simboleggi lo stesso Michizane che, dopo l'abdicazione di Uda è rimasto sempre più isolato nel mondo politico. Questa lettura prettamente allegorica della poesia, potrebbe sembrare azzardata se riferita ad altri poeti giapponesi, ma in Michizane risulta perfettamente accettabile, considerate sia le vicende di vita che l'evoluzione dello stile personale del poeta – dalle poesie in cui racconta le prime difficoltà come funzionario, a quelle in cui allegorizza le sofferenze del popolo a Sanuki – e soprattutto il fatto che ciascuno di questi atteggiamenti abbia il suo precedente in Bai Juyi.

Per certi aspetti possiamo dire che Michizane, pur nella sua rielaborazione degli elementi poetici e delle espressioni in chiave giapponese – alcune poesie del periodo di Sanuki mostrano riferimenti inequivocabili alle fattispecie dell'arcipelgo – risulta essere più autenticamente vicino al modello cinese (in particolare di Bai Juyi, ma non solo) di quanto non lo fossero i poeti della prima metà del IX secolo (cioè quelli delle tre antologie di *kanshi*), con il loro pedissequo ricalcare le forme dello *shi* cinese. Quello che ad esempio mancava nelle poesie dell'imperatore Saga, che propugnava l'ideale di letteratura per il governo dello stato, si ritrova invece concretamente realizzato in Michizane, con una nuova e critica – seppur penosa e sconsolata – constatazione che tale ideale in Giappone non avesse sostanzialmente modo di attecchire stabilmente: mi riferisco alla critica sociale, l'ammonimento morale, e la convinzione di fondo che, *shi* o *fu* che sia, ogni verso ed ogni carattere di una poesia non doveva limitarsi ad essere un mero isolamento nella letteratura, ma doveva bensì avere un riscontro e una funzione nel mondo reale.<sup>12</sup>

Vedremo come, fino alle ultime poesie di Michizane, questo atteggiamento e convinzione non abbandoneranno mai il poeta, sebbene si possa osservare una specie di catarsi coniugata a una maggiore presenza di elementi religiosi, che pure non rinnega gli antichi valori.

## 2. La poesia in esilio: il *Kanke kōshū*

### 2.1 Le difficoltà dell'esilio

---

<sup>11</sup> Fujiwara 2002, p. 252.

<sup>12</sup> Ibid.

Come già detto, a Dazaifu Michizane comporrà altre 46 poesie<sup>13</sup> che raccoglierà sotto il titolo di *Kanke kōshū* ed invierà all'amico Ki no Haseo, rimasto alla capitale. Questa seconda, relativamente breve raccolta, rappresenterà il risultato più alto raggiunto dal poeta sia da un punto di vista stilistico che lirico.

Da un punto di vista meramente tecnico, è da citare la lunghissima *Esprimo le mie idee in cento rime*<sup>14</sup> che riassume le ultime disastrose esperienze di vita di Michizane in ben 200 versi di cinque caratteri, e rappresenta probabilmente la più lunga poesia scritta fino a quel momento da un giapponese. Già la lunghezza della composizione di per sé costituisce un'eccezione nella poesia Heian, ma il fatto che si trattasse di un *pailü*,<sup>15</sup> distici regolati (anche detti *changlü*,<sup>16</sup> poesia lunga regolata) ovvero un tipo di metro facente parte del *jintishi* cioè la poesia "in stile moderno" del periodo Tang, imponeva tutte le regole della poesia regolata, ovvero: la stessa rima sul verso pari di tutto il componimento, la contrapposizione tra verso superiore e inferiore di ogni distico a parte il primo e l'ultimo, il rispetto del pattern tonale etc. Anche questo genere di poesia è frutto dell'influenza del *Baishi wenji*, infatti anche Bai Juyi e Yuan Zhen, quando furono esiliati, si scambiarono due poesie lunghe sotto questa forma.

Dal punto di vista del contenuto, Michizane attraverso il ricorso ai *gushi* cinesi, ricerca nella tradizione personaggi che come lui erano stati ingiustamente esiliati, nei cui esempi trovava un seppur triste conforto al suo destino di leale funzionario vittima di una congiura.

Il lirismo del *Kanke kōshū*, la cui autenticità del sentimento è stavolta innegabile date le vicende biografiche del poeta, è coniugato quindi a un misurato ed estremo tecnicismo, levigato negli anni passati sui libri, e nella composizione di poesia formale a corte, ma che, libero suo malgrado dai vincoli di quella poesia di occasione, esprime con piena forza e sentimento lo stile unico e peculiare di Michizane, in quelle che vengono generalmente ricordate come i più notevoli *kanshi* non solo di questo poeta, ma di tutta la produzione in cinese del periodo Heian.<sup>17</sup>

Nel *Kanke kōshū* abbiamo il ritorno di quello stile molto personale che caratterizzò la poesia di Michizane a Sanuki, come l'allegoria, o la nostalgia per la capitale. A differenza di Sanuki, dove, dopo un primo anno di nostalgia per la capitale, Michizane riuscì anche a godere liberamente delle bellezze della natura di un paesaggio nuovo e stimolante, la sua permanenza a Daizafu, sebbene libera da impegni di lavoro, mancherà di qualsivoglia piacere rappresentato dall'immersione nella natura: l'eventuale descrizione naturale di contemplazione estetica sarà sempre accompagnata dal gusto amaro del risentimento per un esilio considerato ingiusto, dalla vergogna per essere stato scacciato dalla capitale come un criminale e un traditore, dall'ardente desiderio di ritorno, nonché le concrete difficoltà e ristrettezze economiche. Vediamo come descrive l'esilio a Dazaifu nelle sue poesie.

自詠  
離家三四月  
淚落百千行  
萬事皆如夢  
時時仰彼蒼<sup>18</sup>

Composizione solitaria  
Separato da casa, già tre o quattro mesi

<sup>13</sup> Sette delle quali verranno aggiunte in seguito alla sua morte. Kawaguchi 1966, pp. 46

<sup>14</sup> KBKK k-484.

<sup>15</sup> 排律.

<sup>16</sup> 長律.

<sup>17</sup> Mi rendo conto che anche questa affermazione, sebbene condivisa da molti studiosi, sia influenzata dal giudizio di gusto della critica moderna, laddove già nel tardo periodo Heian il riconoscimento di Michizane quale massimo esponente della poesia cinese avrebbe potuto lasciare adito a dubbi come dimostra il numero di poesie incluse nel *Wakanrōeishū*, di molto inferiori a quelle di suo nipote Sugawara no Fumitoki (899-981).

<sup>18</sup> KBKK k-476.

Le lacrime versate, a cento, a mille vanno  
Le diecimila cose, son tutte come un sogno<sup>19</sup>  
Di attimo in attimo, fisso l'azzurro oltre<sup>20</sup>

In questa poesia che apre la versione più vecchia – e quindi più verosimilmente vicina all'originale redatto dall'autore<sup>21</sup> – del *Kanke kōshū* vediamo un Michizane che, a pochi mesi dal suo arrivo a Dazaifu, ancora incredulo per ciò che gli è accaduto, attende speranzoso che la giustizia del Cielo lo riconduca alla capitale.

Già in questa prima poesia c'è il riutilizzo di un'espressione di Bai Juyi, ma è nella seconda, dal titolo *Leggo la poesia "I tre amici della finestra del nord" di Letian*<sup>22</sup> che Michizane fa riferimento diretto al suo "maestro". Bai Letian (o meglio, Haku Rakuten in giapponese) è l'appellativo con cui Bai Juyi era noto in Giappone, e "*i tre amici della finestra del nord*" è una poesia del *Baishi wenji* nella quale Bai Juyi dichiara che, nella solitudine, solo tre amici gli sono rimasti: la cetra, il vino e la poesia. Come abbiamo visto Michizane non sapeva suonare la cetra, e neppure beveva il vino, dunque l'unico amico che gli rimaneva era appunto lo *shi*. Nella poesia successiva, *Non varco la soglia*,<sup>23</sup> racconta come, seppure non sia fisicamente costretto agli arresti domiciliari, non abbia alcuna voglia di uscire e preferisca invece rimanere in casa a rimuginare sui tempi andati.

Un'altra celebre scena ritratta anche nel *Kitano Tenjin engi emaki* è quella di Michizane che piange sull'abito regalatogli solo un anno prima dall'imperatore Daigo in occasione di un incontro di poesia a palazzo, nella quale ai poeti fu richiesto di comporre sul tema «pensieri d'autunno» *aki no omoi*. La poesia dell'anno precedente recitava:

九日後朝、同賦「秋思」、応制  
丞相度年幾樂思  
今宵觸物自然悲  
聲寒絡緯風吹処  
葉落梧桐雨打時  
君富春秋臣漸老  
恩無涯岸報猶遲  
不知此意何安慰  
飲酒聽琴又詠詩<sup>24</sup>

Questo consigliere, al passare degli anni, quante gioie ha conosciuto  
Eppure stanotte ogni cosa è pura e semplice tristezza  
La fredda voce del grillo che il vento soffia fin qua  
Le foglie che cadono dalla paulonia cinese, dalla pioggia colpite  
Il nostro signore è nel fiore degli anni, mentre questo ministro invecchia  
La sua generosità è senza fine, i miei meriti lenti  
Io non so questo cuore, in che modo lo possa io placare  
Bevo vino, ascolto la cetra e di nuovo recito versi.

È evidente l'atteggiamento "recitativo" di questa poesia, nella quale Michizane si attiene alle immagini canoniche della poesia sull'autunno, inserendo il riferimento ai "tre amici", vino, cetra e poesia. Ma allo stesso tempo, considerate le circostanze di composizione, non possiamo negare che

<sup>19</sup> Secondo Kawaguchi si tratta di una citazione dal *Bashi wenji*: 廻思往事紛如夢 ("Mi giro e penso, vanno le cose, confondendosi come un sogno"). Kawaguchi 1966, p. 477.

<sup>20</sup> Letteralmente «l'azzurro al di là». Secondo Kawaguchi Michizane si riferisce al Cielo (*Tian*), come l'entità superiore, citata spesso anche da Confucio.

<sup>21</sup> Cfr. Kawaguchi 1966, p. 477.

<sup>22</sup> KBKK k-477.

<sup>23</sup> KBKK k-478.

<sup>24</sup> KBKK k-473.

Michizane fosse veramente preoccupato per la piega che stavano lentamente prendendo gli eventi, e la distanza di età che vi era fra lui e il giovane sovrano.

In quell'occasione Daigo fu talmente toccato da questa poesia da donare al poeta questa veste, che un anno dopo, di nuovo in autunno ma stavolta in esilio a Dazaifu, Michizane venera quasi fosse un feticcio dell'imperatore, al quale non può più rivolgere poesie:

九月十日  
去年今夜侍清涼  
秋思詩篇獨斷腸  
恩賜御衣今在此  
捧持每日拌餘香<sup>25</sup>

Nono mese decimo giorno  
L'anno scorso in questa notte, di servizio a palazzo  
Sul poema "Pensieri d'autunno", io solo mi crucciavo<sup>26</sup>  
La nobile veste dell'augusto omaggio, ora sta qui  
La levo in alto ogni giorno, mi inchino al suo lieve profumo

A differenza di altri aneddoti inseriti nella leggenda del culto di Tenjin, questo episodio gode di sufficiente attendibilità storica, ed è interessante per due motivi. Il primo è che dimostra la devozione di Michizane per Daigo nonostante l'editto di esilio, il secondo è che, almeno fino al nono mese del 900, Michizane godeva della stima e del rispetto del giovane imperatore. Questo rende se non impossibile, improbabile un coinvolgimento di Daigo come mente pensante dietro all'epurazione di Michizane di pochi mesi dopo, e testimonia il fatto che Michizane non ritenesse Daigo responsabile di una tale ingiustizia. D'altra parte, Michizane era ben consapevole per la sua diretta esperienza quanto il potere di un imperatore fosse in realtà limitato e subordinato a quello del *Daijōkan*, salvo rari periodi di eccezione come il regno di Uda dopo la morte di Mototsune.

Con l'espressione «io solo mi crucciavo» Michizane intendeva probabilmente che in quell'occasione a parte lui non vi erano altri poeti che comprendevano veramente il significato delle parole "pensieri d'autunno", termine poetico frequente nella poesia cinese, ad esempio in Wang Jian

十五夜望月寄杜郎中  
中庭地白樹棲鴉，  
冷露無聲濕桂花。  
今夜月明人盡望，  
不知秋思在誰家。

Mirando la luna della quindicesima notte, dedicata al direttore Du.  
Candido è il suolo nel mezzo al giardino, l'alberi danno ai corvi dimora  
e la brina gelata silente si posa sul lauro e i suoi fiori.  
La luna stanotte risplende su quei che l'osservan da lungi,  
ma v'è forse chi, in casa già accoglie pensieri d'autunno.

All'affermazione di Michizane "solo io mi crucciavo" possiamo dare quindi una duplice lettura. Prima di tutto la possiamo intendere come una critica al basso livello degli altri poeti del suo tempo, verso i quali Michizane non aveva mai risparmiato giudizi severi, basti pensare alla sua affermazione che di poeti in grado di comprendere la sua poesia ve ne erano pochi, e pochi erano i

---

<sup>25</sup> KBKK k-482.

<sup>26</sup> Letteralmente «spezzare l'intestino», espressione utilizzata quando si prova una profonda tristezza, paragonabile a un taglio all'addome.

suoi veri amici – per l'esattezza Shimada no Tadaomi e Ki no Haseo. Ma se consideriamo il particolare periodo in cui fu scritta, ovvero la fine del terzo anno dell'era Shōtai (900), momento cioè in cui Michizane era ormai consapevole della sempre maggiore instabilità della sua posizione a corte – aveva già fatto richiesta per essere dimesso da alcuni suoi incarichi per esempio – possiamo vedere nei suoi “pensieri” motivi ben più seri e personali della semplice empatia per i poeti cinesi per essere triste e preoccupato. Non possiamo dire se il sedicenne Daigo comprendesse veramente il cruccio del suo funzionario, ma sicuramente dimostrava per Michizane una particolare attenzione, come dimostrato anche dalle numerose poesie che in più occasioni gli chiese espressamente di comporre per lui.

La misera vita condotta da Michizane a Dazaifu è resa con estrema efficacia nella seguente poesia.

風雨  
朝朝風氣勁  
夜夜雨聲寒  
老僕要綿切  
荒村買炭難  
不愁茅屋破  
偏惜菊花殘  
自有年豐稔  
都無叶口餐<sup>27</sup>

Vento e pioggia  
Di mattino in mattino, il vento rinforza  
Di notte in notte, la pioggia ha voce fredda  
Vecchio son io, quanto vorrei del cotone addosso  
Nel borgo desolato, è dura comprar del carbone  
Non m'importa di questo tetto in rovina  
Solo mi danno pena i crisantemi rimasti  
Mi dicono che quest'anno vi è stato un buon raccolto  
Ma nessun cibo si confà al mio palato

È difficile credere che il fragile e vecchio Michizane che ci appare in queste poesie sia lo stesso potente ministro di corte che dominava la scena politica solo pochi anni prima. È vero che arrivato a Dazaifu Michizane aveva già cinquantasette anni – che per i parametri dell'epoca rappresentava già una vecchiaia avanzata – ma senza dubbio il passaggio dal tenore di vita come altissimo ministro a quello di esiliato in provincia doveva aver sortito i suoi effetti. Inoltre, come dice lui stesso, non riesce (o non vuole) apprezzare il cibo, la cui cosa sicuramente portò a un peggioramento delle sue condizioni di salute.

## 2.2 Il pensiero per la Capitale

Comunque sia, quello che continuava maggiormente a tormentare Michizane più delle privazioni fisiche era l'offesa ricevuta, e i successivi sviluppi nella capitale sui quali continuava a tenersi informato. La seguente elegia dedicata a Ono no Yoshiki,<sup>28</sup> un letterato di non particolare fama oggi, ma riconosciuto maestro calligrafo all'epoca, ne è un esempio.

傷野大夫  
我今遠傷野大夫  
不親不疎不門徒

---

<sup>27</sup> KBKK k-507.

<sup>28</sup> 小野美材.

聞昔老農歎農廢  
詩人亦歎道荒蕪  
沈思雖非入神妙  
如大夫者二三無  
紀相公忘煩劇務  
自餘時輩忽鴻儒  
況復真行草書勢  
絕而不繼痛哉乎<sup>29</sup>

Addolorato per il *daifu* Ono

Io ora, da lungi m'addoloro per il *daifu*<sup>30</sup> Ono  
Non mi fosti caro, né odiato, e neppure fosti mio discepolo.  
Un tempo sentii vecchi contadini lamentarsi pei loro campi inariditi  
Il poeta<sup>31</sup> si lamenta [ora] per la Via divenuta selvaggia<sup>32</sup>  
A pensarci a fondo, [la tua opera] non rientra tra i capolavori divini<sup>33</sup>  
Ma di persone come il *daifu* non ce ne sono né due né tre.  
Il Consigliere Ki<sup>34</sup> è l'unico<sup>35</sup> oberato dalle sue mansioni  
E tutti gli altri di questi tempi fanno solo i confuciani  
E la forza del tuo [di Ono] tratto, nei tre stili di scrittura<sup>36</sup>  
Si spezzerà, senza che nessuno lo continui, ahimè, che dolore!

Non è chiaro perché Michizane scriva questa poesia per la morte di una persona che, come dichiara lui stesso, non gli era né parente né amico. Probabilmente colse l'occasione per evidenziare come ormai a corte, a parte Ki no Haseo, non fosse rimasto nessun vero poeta, laddove «tutti gli altri di questi tempi fanno solo i confuciani», non sono cioè dei confuciani-poeti (*kōju shijin*<sup>37</sup>). Anche in esilio, Michizane non modifica il suo pensiero politico, anzi, possiamo dire che l'ingiustizia subita ne rinforzi la convinzione che solo in un rapporto di *kunjin shōwa*, cioè di armonia tra sovrano e ministro – ottenuta attraverso la poesia – il leale funzionario venisse premiato, e il buon governo perseguito. Di nuovo, il carattere di poesia privata, non composta cioè in un'occasione formale, di questo componimento gli conferisce una certa autorità per quanto riguarda l'autenticità del sentimento del poeta. D'altronde, il problema della decadenza della poesia – almeno nei termini con cui la intendeva Michizane – e la realizzazione del modello di poeta-confuciano idealizzato da Michizane è uno dei punti chiave per comprenderne il personaggio nel suo insieme, e questa poesia ne è un ottimo esempio.<sup>38</sup>

Hatooka, commentando le poesie sulla luna relative al periodo precedente a Sanuki, afferma che «l'impopolarità [di Michizane] presso gli altri letterati [che abbracciavano la tesi del “poeta

<sup>29</sup> KBKK k-502. Incluso anche in *Honchō monzui* I-16.

<sup>30</sup> *Daifu* è un titolo onorifico cinese, utilizzato in Giappone per indicare generalmente il quinto rango e vari uffici relativi, in questo caso Yoshiki era un *dainaiiki*. In giapponese la pronuncia può cambiare da *daibu* a *taifu*, con variazioni nell'uso, per questo qui ho preferito lasciare la pronuncia cinese *daifu*, a scanso di equivoci.

<sup>31</sup> Con l'appellativo “poeta” (*shijin*) Michizane era solito indicare sé stesso.

<sup>32</sup> Letteralmente «la via ricoperta di erbe selvatiche e sterpaglie». “Via” sottintende l'arte della calligrafia della quale Yoshiki pare essere stato un maestro. Il concetto di via della poesia abbandonata compare anche nella poesia di Bai Juyi indirizzata all'amico Yuan Zhen, cit. in Kawaguchi 1966, p. 737.

<sup>33</sup> *Shén miào*, lett. meraviglia divina; termine che compare spesso nel *Wenxuan* e nel *Baishi wenji* per indicare l'opera di grandi poeti.

<sup>34</sup> Ovvero Ki no Haseo. *xiangong* 相公 è il nome cinese per *sangi* 參議.

<sup>35</sup> *Ying* 応: secondo una citazione dall'*Engi ikō no shijo* 延喜以後詩序 presente nel *Monzui* 文粹 «il carattere *ying* costituisce il carattere *du* (solitario)» 「応字作独字」. Kawaguchi 1966, p. 517.

<sup>36</sup> I tre stili di calligrafia *shin*, *gyō* e *sō*.

<sup>37</sup> 鴻儒詩人.

<sup>38</sup> Tanto che Fujiwara, nel suo libro di carattere divulgativo *Sugawara no Michizane – shijin no unmei*, lo pone ad apertura dell'introduzione. Fujiwara 2002, p. 9.

inutile”] era per Michizane una costante preoccupazione, ma proprio alle calunnie e diffamazioni lui rispondeva con lo *shi*, e in quella difficoltà andava mostrando con sempre maggior forza l’orgoglio di essere un poeta». <sup>39</sup> Questa affermazione è a mio vedere tanto più vera ed evidente nelle composizioni a Dazaifu.

### 2.3 Scoraggiamento: “Piantando i crisantemi”

Se le sue idee politiche non cambiano, la sua fiducia nella realizzazione di queste, e in una sua riammissione a corte viene mano a mano a mancare. Se confrontiamo infatti due poesie dal tema simile, e cioè il crisantemo, scritte una a Sanuki e una a Daizafu, ci rendiamo conto di questa differenza.

官舍前播菊苗  
少年愛菊老逾加  
公館堂前數畝斜  
去歲占黃移野種  
此春問白乞僧家  
乾枯便蔭庭中樹  
令潤爭堆雨後沙  
珍重秋風無缺損  
如何灤水岸頭花<sup>40</sup>

Davanti alla residenza ufficiale, pianto germogli di crisantemo  
In tenera età amavo il crisantemo, ma invecchiando (lo amo) sempre più  
Davanti al padiglione della Residenza Ufficiale,<sup>41</sup> vari solchi<sup>42</sup> di terreno arato  
L’anno scorso, di una varietà gialla ne piantai una specie selvatica  
Questa primavera, volendone di bianchi, ne ho chiesti un po’ a dei monaci  
Perché non secchino [al sole] li affido all’ombra degli alberi in mezzo al giardino  
Per paura del troppo umido, li rialzo, dopo la pioggia, con della ghiaia  
Se avrò fortuna<sup>43</sup> il vento d’autunno non gli farà danno  
E saranno come i fiori sulla riva delle acque di Li.<sup>44</sup>

種菊  
青膚小葉白牙根  
茅屋前頭近逼軒

---

<sup>39</sup> Hatooka 2005, p. 197.

<sup>40</sup> KBKK IV-288.

<sup>41</sup> Cioè la residenza del governatore, l’abitazione di Michizane a Sanuki. Cfr. mappa di Sanuki in Kawaguchi 1966, p. 92.

<sup>42</sup> Il carattere *se* 畝 oltre al significato di solco nel terreno, può essere anche un’unità di misura corrispondente a 30 tsubo, cioè 99,174 mq., ma in questo caso mi è sembrato improbabile che, per quanto Michizane amasse i crisantemi, ne piantasse davanti a casa “alcuni ettari”.

<sup>43</sup> 珍重 è un termine del cinese volgare di periodo Tang. È possibile che Michizane l’abbia imparato da suo padre che l’aveva sentito a sua volta da Kiyogimi, che come abbiamo detto era stato in Cina con la delegazione *kentōshi* e aveva probabilmente imparato il cinese parlato. Oppure Michizane può averlo sentito dal suo insegnante madrelingua del *Daigakuryō*. Comunque sia è un termine che difficilmente sarebbe stato concesso nell’ambito della poesia formale, non essendo presente nel lessico della poesia classica di corte.

<sup>44</sup> *Li shui* 灤水 riferimento alla leggenda cinese secondo cui nella provincia di Nanyang nello Henan, vi è una valle detta Gangu, famosa per i crisantemi bianchi che vi crescono che rendendo miracolosa l’acqua che scorre sotto di essi, tanto che, i membri delle trenta famiglie che abitano la zona, bevendone, godono di una vita particolarmente lunga, in media di cento anni. Un riferimento alla stessa storia compare con il termine “fiori dell’acqua della valle” 谷水花 in un distico contenuto nella sezione sull’autunno del *Wakanrōeishū*. Kawaguchi 1965, n. 264.



將布買來孀婦宅  
與書要得老僧園  
未曾種處思元亮  
為是花時供世尊  
不計悲愁何日死  
堆沙作堰荻編垣<sup>45</sup>

#### Piantando i crisantemi

I verdi germogli e le piccole foglie, e le radici come denti bianchi  
Davanti alla mia capanna, vicino alla grondaia [le pianto]  
In cambio di tessuti vi ho comprato, dalla casa di una vedova  
Donando degli scritti vi ho ottenuto, dal giardino di un monaco  
Non già vi ho piantati qui pensando a Yuanliang<sup>46</sup>  
Ma bensì per offrirvi, al momento della fioritura, al budda Shakamuni.<sup>47</sup>  
Non so predire in quale giorno, io morirò per la tristezza  
Ammucchiando ciottoli costruisco muretti, intrecciando piante di lespedeza, una siepe

Leggendo le due poesie in parallelo, appare chiara una ripresa degli stessi temi, ma con una sensibile differenza che riflette la caduta di ceto sociale di Michizane: mentre a Sanuki la sua residenza era il palazzo ufficiale del governatore, a Dazaifu non è altro che una capanna; in passato gli bastò chiedere i semi a dei monaci, adesso sottolinea che li ha permutati con delle stoffe e ottenuti in cambio dei suoi servizi come scriba. Cambia anche il senso simbolico della coltivazione dei fiori: mentre a Sanuki è chiaro l'intento puramente estetico di raggiungere il modello cinese – spera che i suoi fiori diverranno belli come quelli leggendari della valle di Gangu – nella seconda i fiori saranno un'offerta al budda Shakamuni, quindi costituiscono una sorta di voto religioso. A un Michizane sostanzialmente ottimista, la cui più grossa preoccupazione pare essere il vento d'autunno che potrebbe rovinare i fiori, si sostituisce un Michizane rassegnato ad attendere la morte in esilio, continuando con costanza a costruire siepi e muretti per il suo giardino.

Il ricorso alla fede buddista in momenti di sconforto è una caratteristica che Michizane dimostra già in gioventù, come nella poesia sulla morte del figlioletto *Sognando Amaro*, ed è quindi imputabile più che a una sua personale vocazione, all'educazione familiare – il padre Koreyoshi e la madre di Michizane erano buddisti ferventi, tanto da aver finanziato la costruzione di un tempio come voto per la guarigione del figlio<sup>48</sup> – e alla generale tendenza degli aristocratici Heian che aderirono con interesse alle nuove correnti religiose iniziate da Kūkai e Saichō di ritorno dalla Cina all'inizio del IX secolo.

## 2.4 Dialogo con la luna

Il riarrangiamento di elementi buddisti all'interno delle poesie, e l'integrazione di essi con immagini di altra natura (come quelle dai classici cinesi) è un'altra delle caratteristiche di Michizane. Vediamone un tipico esempio.

問秋月  
度春度夏只今秋  
如鏡如環本是鉤

<sup>45</sup> KBKK k-497. I versi 5 e 6 sono contenuti anche nella sezione *Senzai* (“piantare i fiori” 前栽) del *Wakanrōeishū*. WRS I-298.

<sup>46</sup> Yuanliang: nome di corte di Tao Qian o Tao Yuanming (365-427), famoso poeta pre-Tang, amante dei fiori.

<sup>47</sup> *Shizun*, in giapponese *seson*, è uno degli appellativi di *Shakamuni*, 釈迦牟尼世尊 (sanscr. Sakyamuni Lokanatha) ovvero il cosiddetto budda storico, Siddharta.

<sup>48</sup> Cfr. Borgen 1986, p. 66.

為問未曾告終始  
被浮雲掩向西流<sup>49</sup>

Chiedo alla luna d'autunno  
Passata la primavera, passata l'estate, solo ora è l'Autunno,  
tonda come specchio, come ruota, ma in principio [sottile] come un amo eri.  
Perciò ti chiedo, se finora mai tu hai posto "fine" o "inizio" [al tuo moto],  
perché allora, coperta dalle nubi sospese, scorri via verso occidente?

L'espressione «nuvole fluttuanti che coprono» il sole o la luna è un'antica metafora cinese – i primi esempi sono nel *Chuci*<sup>50</sup> – che simboleggia l'offuscamento della virtù del sovrano per colpa dell'ingiustizia. L'immagine era già entrata anche nel *waka*, ad esempio nella poesia della monaca Kyōshin

おほぞらをてりゆく月しきよければ雲かくせどもひかり消なくに<sup>51</sup>  
Il chiaro di luna che solca splendente il cielo infinito è sì limpido, che, seppure le nubi l'adombrano,  
mai si spegne la fulgida luce

scritta, secondo il *kotobagaki* del *Kokinshū*, in occasione della revoca dell'ingiusto ordine di destituzione dell'allora sacerdotessa del santuario di Kamo, la principessa Akirakeiko. La personificazione del sovrano con il sole che sorge si ha invece in un'altra poesia di Fujiwara no Yoruka, figlia di Kyōshin

峯たかきかすかの山にいづる日はくもる時なくてらすべらなり<sup>52</sup>  
Il sole che sorge sul monte Kasuga dalla vetta suprema, illuminerà il mondo senza mai rannuvolarsi.

Michizane aveva già fatto uso di questa allegoria in precedenza<sup>53</sup> e il riferimento a questa immagine di origine cinese è palese. Nella poesia *Chiedo alla luna* d'autunno però sovrappone a questa immagine allegorica di nubi/ingiustizia l'immagine dello "scorrere" della luna nel cielo con il proprio "scorrere" (sia in giapponese che in cinese la parola "esilio" è composta dal carattere liú/ryū,<sup>54</sup> cioè scorrere) in esilio verso occidente (quindi verso Dazaifu). Sebbene sia difficile stabilire una dipendenza diretta tra le poesie di cui sopra – la poesia di Kyōshin, composta probabilmente sotto il regno dell'imperatore Montoku (850-858), è fra l'altro precedente a quella di Michizane – queste poesie sono la dimostrazione dell'interscambio di immagini ed espressioni tra *waka* e *kanshi* già dall'inizio della seconda metà del IX secolo; a proposito di questi due *waka*, se consideriamo il fatto che le autrici sono donne, e quindi in quanto tali teoricamente escluse dallo studio del cinese, ci rendiamo conto di quanto determinate espressioni poetiche fossero ormai di uso e conoscenza comune, e non solo accessibili ai letterati più eruditi.<sup>55</sup>

<sup>49</sup> KBKK k-510.

<sup>50</sup> Per quanto riguarda il sole, il *Gu yangliu xing* 古楊柳行 con il verso 讒邪害公正浮雲翳白日 ("Le calunnie offendono la verità, le nubi fluttuanti offuscano il bianco sole") Kawaguchi 1966, p. 739; per la luna vedere il commento di Wang Wan al *Chuci caojū* 楚辭草句: 妨遮忠良, 害仁賢也。夫浮雲行則蔽月之光, 讒佞進則忠良壅也。 Cfr. Gotō 1983.

<sup>51</sup> KKS XVII-885. Sulla personificazione del sovrano con la luna vi è invece la precedente KKS XVII-885 di Ariwara no Narihira. Nella poesia Tang un esempio di personificazione nella luna lo si trova in Li Bai, nell'elegia dedicata a Abe no Nakamaro *Pianto per Chao Heng* 哭晁卿衡.

<sup>52</sup> KKS VII-364.

<sup>53</sup> KBKK II-119, 雲生不放寒蟾素 «se escono le nubi, più non irradia, la fredda luna d'inverno, il suo candore». Cfr. Hatooka 2005, p.198.

<sup>54</sup> 流.

<sup>55</sup> Sull'eccezione alla regola delle "donne ignoranti sulle cose cinesi" ci sono vari studi, che affronto brevemente in VI-2.

Anche il concetto di “scorrere” associato all’esilio è di origine cinese, per esempio in uno *yuefu* di Cao Zhi<sup>56</sup> (192-232), celebre poeta esiliato, si legge

光景馳西流  
nel paesaggio, scorro veloce verso occidentale

ma Michizane non si limita ad immedesimarsi nella luna, bensì la personifica e la rende senziente, instaurando con essa un dialogo, che continua nella poesia successiva che scrive in vece della luna.

代月答  
莫發桂香半且円  
三千世界一周天  
天廻玄鑑雲將霽  
唯是西行不左遷<sup>57</sup>

Risposta in vece della luna

L’erba almanacca<sup>58</sup> fiorisce, e il lauro<sup>59</sup> profuma, da mezza ch’io ero eccomi tonda.  
Per i Tremila Mondi<sup>60</sup> attraverso il cielo,  
E il cielo mi ruota, specchio misterioso,<sup>61</sup> e le nuvole presto svaniranno.  
Semplicemente è un andare, il mio, verso occidentale: esilio non è.

Secondo Kawaguchi, Michizane delega alla luna la propria dichiarazione di innocenza<sup>62</sup> riaffermando quindi ancora una volta la centralità del tema dell’ingiustizia in queste poesie, ma personalmente mi trovo più d’accordo con Hatooka nel riconoscere nelle ultime cinque poesie di Michizane un netto cambio di atteggiamento anche rispetto alle altre composizioni del *Kanke kōshū*. In queste due poesie Michizane «smette di piangere alla luna, e desiste anche dal denunciare alla luna [l’ingiustizia], e ad assimilarsi ad essa». <sup>63</sup> Dunque, sebbene il riferimento alla propria condizione permane, non c’è più il rimarcare di quell’ingiustizia, tanto che, quelle nubi che coprono la luna non sono, a detta della luna stessa, in grado di bloccarne per molto tempo la luce.

È possibile che Michizane, ormai da più di un anno a Dazaifu, malato, avesse iniziato a sentire avvicinarsi la sua fine, e dunque possiamo rintracciare in queste poesie un ulteriore passo verso la rassegnazione all’acceptare un destino ineluttabile. Il ruolo dell’elemento naturale come la luna o i fiori (nella poesia *Piantando i crisantemi*) passa quindi secondo Hatooka dall’oggetto che desta la tristezza – tramite i ricordi del tempo in cui contemplava quegli stessi luna e fiori alla capitale – in una pessimistica depressione, all’oggetto di una specie di sublimazione artistica delle sofferenze. In

---

<sup>56</sup> 曹植.

<sup>57</sup> KBKK k-511.

<sup>58</sup> L’erba *ming*, in giapponese *koyomigusa*, era una pianta che si dice crescesse nel giardino del leggendario imperatore Yao (2358-2258 a.C.). In concomitanza con le fasi lunari, da questa pianta sbocciava un petalo (o foglia) al giorno per i primi quindici giorni, e poi ne cadeva una al giorno per i restanti quindici. Al momento del plenilunio quindi era in piena fioritura. Kawaguchi 1966, p. 522.

<sup>59</sup> Altra immagine tradizionalmente associata alla luna per via di diversi *gushi* cinesi. Per esempio, quello che dentro la luna cresceva un albero di lauro alto cinquecento *zhang* (1 *zhang* = 3 metri). Secondo altre leggende pare che fiorisse nel plenilunio d’autunno. Compare in alcune poesie del *Kokinshū*, IV-194, X-463, nonché nel *Baishi wenji* (61), nella *Poesia del lauro sul Monte Lu* 廬山桂詩.

Secondo Hatooka queste ultime poesie di Michizane riprendono nella forma il modello di Bai Juyi in *Tre versi tronchi per privato diletto* 自戲三絕句. Hatooka 2005, pp. 186.

<sup>60</sup> Abbreviazione del termine 三千大千世界, ovvero i Tremila Mondi della cosmologia buddista, vedi nota alla poesia *Sognando Amaro* KBKK II-117.

<sup>61</sup> Il termine *xuan jian* 玄鑑 (lett. “specchio nero”) racchiude secondo Kawaguchi tre significati: specchio misterioso, spirito divino, volere celeste. Kawaguchi 1966, p. 522.

<sup>62</sup> Kawaguchi 1966, p. 523.

<sup>63</sup> Hatooka 2005, pp.218-219.

questo, l'influenza della fede buddista è a mio parere determinante, e anche intrusiva nell'impianto lessicale delle poesie stesse: la luna che attraversa i «tremila mondi» ne è un esempio.

## 2.5 La fede buddista

L'aderenza alla fede religiosa risalta non solo in queste ultime poesie nelle quali viene descritto un mondo che esula dalla logica razionale tramite espedienti letterari quali il dialogo con la luna, ma anche in precedenti componimenti strettamente aderenti al mondo reale, potremmo dire marcati di un certo realismo, come la poesia intitolata *Leggendo una lettera da casa*.<sup>64</sup> In questa poesia nella quale Michizane, oltre a dimostrare compassione per la moglie e le figlie rimaste alla capitale senza più un protettore – e che quindi dovevano senza dubbio star soffrendo la povertà e la fame – e interesse per agli avvenimenti della capitale, racconta di come, insieme alla lettera ha ricevuto delle alghe *kombu*, da utilizzare per il *saikai*<sup>65</sup> cioè i riti di purificazione buddista.<sup>66</sup> Questi riferimenti estremamente reali, familiari, diremmo quasi casalinghi, della vita di Michizane, si associano all'elemento buddista, cosa già presente nel primo Michizane, ad esempio nella poesia sulla morte del figlio, nella quale il climax del dolore del padre sfocia nella esplicita invocazione a Kannon. Per certi aspetti quindi, il reale quotidiano è paradossalmente associato alla fede buddista, laddove in poesie maggiormente formali il riferimento religioso è meno marcato.

Se risaliamo ancora più indietro negli anni, vediamo che l'associazione di buddismo e luna non è nuova al Michizane del primo periodo, come dimostra la poesia *Luna nell'acqua*,<sup>67</sup> dove il termine *shui yue*<sup>68</sup> è tratto direttamente dal lessico del buddismo mahayana.<sup>69</sup> Anche in questo caso però abbiamo una mediazione di Bai Juyi, che utilizza lo stesso termine,<sup>70</sup> e che quindi ne riduce il valore religioso a mero contorno rispetto al significato prettamente poetico che ne dà Michizane. Sebbene infatti nelle sue poesie compaiano indizi della fede buddista, questo aspetto rimane generalmente sullo sfondo, e non si può certo etichettare le liriche di Michizane come “poesia religiosa”. Hatooka mette giustamente in guardia sul dare troppo peso alla componente buddista di alcune poesie di Michizane affermando che essa «viene utilizzata semplicemente per rafforzare il senso di purezza e nobiltà della luce lunare».<sup>71</sup> Personalmente direi piuttosto che, essendo la religione un aspetto importante nella vita quotidiana dell'aristocrazia Heian, nel momento in cui le poesie iniziano a spaziare in quella dimensione vicina alla vita del poeta descrivendone vari momenti privati è naturale che anche la religione faccia spontaneamente la sua comparsa.

Con questo non si nega il fatto che in queste ultime poesie vi sia come dicevamo un cambio di tendenza – anche dal punto di vista formale, le ultime cinque poesie siano tutte *juejū*, versi tronchi – e la luna, da mero oggetto di contemplazione, o interlocutore delle notti solitarie, assurga allo status di corpo meta-fisico, che viaggia tra i tremila mondi della cosmologia buddista, in una dimensione nettamente staccata dal reale.

D'altra parte la luna nella poesia sia cinese che giapponese è spesso associata a una dimensione privata, intima, e suggerisce ricordi di un tempo andato – come la celebre *tsuki ya aranu, haru ya mukashi no haru naranu* (“Non è forse la luna, non è forse la primavera, quella di un tempo...”) di Narihira<sup>72</sup> – o al pensiero dell'amico lontano,<sup>73</sup> tutti temi toccati da Michizane durante l'intero arco della vita, ma riassumibile in questi ultimi componimenti

---

<sup>64</sup> KBKK k-488.

<sup>65</sup> 齋戒.

<sup>66</sup> Fujiwara 2002, p. 271.

<sup>67</sup> KBKK II-116.

<sup>68</sup> 水月.

<sup>69</sup> Ad esempio in Kūkai o nel *Dainichikyō*. Cfr. Hatooka 2005, p. 199.

<sup>70</sup> BSWJ 3130.

<sup>71</sup> Hatooka 2005, p. 212.

<sup>72</sup> KKS XV-747.

<sup>73</sup> Una più esaustiva comparazione di *waka* e *shi* sul tema della luna si trova nella mia precedente tesi, *Lune riflesse: un confronto fra la poesia classica cinese e giapponese sul tema della luna*, Università di Firenze, 2006.

## 2.6 Il canto del cigno

Quello che Hatooka indica come un «chiaro mutamento del confine poetico di Michizane»,<sup>74</sup> risulta chiaro dall'ultima poesia del *Kanke kōshū*. Questa poesia, scritta pochi giorni prima della morte di Michizane, sembra nascondere una specie di ottimismo sul suo ritorno alla capitale, segno forse della fiducia che ancora riponeva nella giustizia di Daigo, ma quello che è importante notare è il ritorno ad una poesia di astrazione che fa della similitudine e della rivisitazione dei *gushi* cinesi il suo aspetto più caratteristico.

謫居春雪  
盈城溢郭幾梅花  
猶是風光早歲華  
雁足粘將疑繫帛  
烏頭点著思歸家<sup>75</sup>

In esilio, neve di primavera  
Ricolmano il forte, sommergono le mura, oh quanti, i fiori di susino!  
Eppur non son'altro che vento e luce, [che appaiono] come fiori di inizio anno.  
Alla zampa dell'oca<sup>76</sup> legata dal gelo vi è forse la seta d'una lettera?  
Il capo corvino punteggiato di bianco,<sup>77</sup> ed ecco un pensiero: ritorno a casa.

Innanzitutto, c'è un'evidente somiglianza di immagini con la primissima poesia del *Kanke bunsō*, con la quale condivide l'uso del *mitate* fiori di susino-neve. Dopodiché Michizane suggerisce, attraverso il ricorso a due celebri *gushi*, quello di Sun Wu e del Principe Dan (vedi note), il suo desiderio e la sua speranza di fare ritorno a casa. Il *mitate* del distico superiore serve da guida per decifrare quelli – meno evidenti – del distico inferiore integrati con i *gushi*. Se nei primi due versi abbiamo infatti l'esplicita citazione dell'oggetto del *mitate*, ovvero della luce e vento che sembrano fiori di susino, nei versi 3 e 4 il secondo termine di paragone (la neve) è omissso. In effetti, quello che sembra essere un pezzo di seta legato alla zampa dell'oca e quello che fa sembrare punteggiata di bianco – come nella leggenda di Dan – la testa del corvo, è ovviamente la neve che compare solo nel titolo. Se nel titolo non si fosse cioè esplicitata la presenza della neve di primavera quindi, la poesia non sarebbe risultata chiara – il fiore di susino è sì *kigo*<sup>78</sup> dell'inizio di primavera, ma non necessariamente e univocamente associato alla neve. Oltre ai due *gushi* di cui sopra, è da notare il disinvolto utilizzo di due termini del poeta cinese Xie Tiao<sup>79</sup> (464-499, presente anche nel *Wenxuan*) ovvero *suihua* «i fiori di inizio anno» e *guangfeng* «vento e luce» entrambi associati ai fiori.<sup>80</sup>

Quindi, anche in quest'ultima poesia Michizane coniuga la sua profonda conoscenza della letteratura cinese e la sua capacità tecnica ad un personalissimo quanto autentico gusto e afflato

<sup>74</sup> Cfr. Hatooka 2005, p. 219.

<sup>75</sup> KBKK k-514.

<sup>76</sup> Riferimento al *gushi* di Sun Wu 蘇武 contenuto nello *Han shu*. Sun Wu era un funzionario del periodo Han, che catturato dai barbari Xiong-nu (gli Unni) invia messaggi scritti su pezzetti di seta legati alle zampe delle oche sperando di essere liberato. Casualmente l'imperatore abbattendo una di queste oche legge il messaggio del suo suddito, e saputo che era ancora vivo, lo va a salvare. Kawaguchi 1966, p. 523.

<sup>77</sup> Riferimento al *gushi* del Principe Dan di Yan 燕太子丹 del periodo degli Stati Combattenti. Il principe Dan viene catturato dal re di Chin che dichiarò che lo avrebbe liberato solo quando la testa del corvo fosse divenuta bianca e al cavallo fossero spuntate le corna, cosa che miracolosamente accadde. Michizane sfrutta questo esempio giocando sul fatto che la neve caduta sui corvi ne imbianca la testa. Ibid.

<sup>78</sup> Termini poetici prefissati quali nomi di fiori o di uccelli o insetti che con la loro presenza collocano implicitamente il componimento in un preciso momento dell'anno.

<sup>79</sup> 謝朓.

<sup>80</sup> Kawaguchi 1966, p. 739.

emotivo. La dicotomia – o contrapposizione – tra le preoccupazioni del mondo terreno e la fuga verso una dimensione estetizzante, idealizzata, che caratterizza tutta l’opera del poeta fin dagli inizi (ad esempio nella poesia *Corvè all’alba nella neve*<sup>81</sup>) raggiunge qui il suo perfetto equilibrio: la cura della forma, l’*aya*,<sup>82</sup> non falsa il contenuto lirico, che a sua volta non sovrasta la compostezza formale e la ricercatezza del linguaggio. Non vi è al tempo stesso un mero rifugiarsi nel mondo idealizzato della letteratura per fuggire le pene della vita terrena: sebbene la descrizione dell’ambiente sia senza dubbio fittizia, o addirittura artefatta, il riferimento al reale c’è ed è evidente. Anzi è attraverso la pratica poetica che Michizane supera, sublima<sup>83</sup> l’esperienza terrena in un costruita eppure lucida e bilanciata trasfigurazione della realtà personale, resa universale dalla chiamata in causa di elementi condivisi – e quindi non più esclusivi di Michizane – della tradizione poetica, come i *mitate* di fiori e neve, e i *gushi*.

La contrapposizione tra mondo reale del quotidiano e mondo idealizzato della poesia sarà una caratteristica di buona parte della letteratura del periodo Heian, ma il raggiungimento di un altrettanto equilibrato risultato sarà prerogativa di pochi. Se restringiamo poi il campo al *kanshi*, possiamo dire che la traccia segnata da Michizane sarà fondamentale alla successiva letteratura giapponese almeno quanto l’elaborazione del *Kanajo* del *Kokinshū* stesso. La menzione del *Kokinshū* non è qui casuale, soprattutto per quanto riguarda queste ultime poesie. Nel commento alla prima poesia di Michizane, confrontandola con quella di Ōshikouchi no Mitsune, Fujiwara afferma che mentre la poesia del *Kokinshū* «forma un’immagine puramente poetica che non può esistere nella realtà, ed è in questo che si affranca dall’influenza del *kanshi* [...] lo *shi* di Michizane non arriva così lontano».<sup>84</sup> Sebbene queste parole fossero riferite alla prima, abbozzata poesia di un Michizane undicenne, in linea di massima questo concetto è applicabile a tutta la produzione di Michizane, fino a questi ultimi esempi della vecchiaia. Curiosamente, trovo che proprio in queste ultime poesie, nelle quali come dice Hatooka l’elemento del «risentimento e malinconia» passa in secondo piano rispetto alla visione poetica – illusoria? – e al raggiungimento di un nuovo «confine poetico», risalti persistente la più volte citata «bellissima armonia nella contraddizione» teorizzata da Hagiwara Sakutarō,<sup>85</sup> proprio in quest’ultima poesia Michizane si adopera nella creazione di un mondo di illusione mediante la similitudine neve-fiori di susino e al tempo stesso fa riferimento alla condizione dell’esilio tramite la citazione dei *gushi*. Da questo punto di vista l’opera di Michizane appare incredibilmente coesa e coerente, e, come spero di aver dimostrato con questo excursus, il suo stile subisce un continuo e costante perfezionamento che si risolve in queste ultime poesie.

Il paragone col *waka* del *Kokinshū* è complementare alla comprensione del valore di Michizane nella letteratura Heian, e in questo capitolo vorrei fornire qualche esempio concreto di questo rapporto di influenze e interdipendenze.

### 3. Michizane e Bai Juyi

#### 3.1 Una comparazione necessaria

Come risulta evidente da quanto osservato nelle precedenti sezioni, l’influenza della poesia di Bai Juyi su Sugawara no Michizane non è circoscrivibile a un’unica tipologia di poesie, né ad un solo aspetto dello stile del poeta giapponese, ma è piuttosto un’indispensabile sostegno, un fondamentale punto di partenza, la linfa vitale della quale in maniera costante Michizane si nutre durante tutto l’arco della sua vita. Non vi è ipoteticamente nessuna composizione di Michizane nella quale non

<sup>81</sup> KBKK I-73.

<sup>82</sup> 文.

<sup>83</sup> Fujiwara riutilizza termini di Henri Bergson, da *La perception du changement*, 1911 e da *La pensée et le mouvant*, 1934 e sottolinea la distinzione tra attaccamento (*attachement*) e distacco (*se détacher*). Cfr. VI-1. Cit. in Fujiwara 2001, p. 296.

<sup>84</sup> Ibid, pp. 270-271.

<sup>85</sup> Cit. in Fujiwara 2001, p. 269.

sia possibile rintracciare, seppur in minima parte, un'influenza del poeta cinese, e d'altra parte abbiamo già osservato come il modello di Bai Juyi sia stato determinante per la consolidazione dello stile di Michizane fin dalle primissime poesie, come quella composta a soli quattordici anni, *Nella dodicesima luna, solitario sentire*,<sup>86</sup> che ha in comune con Juyi la sensibilità per il passaggio tra una stagione e l'altra e l'attesa per l'arrivo della primavera – elemento che, ancora sotterraneo ai tempi del *Man'yōshū* diverrà manifesto nel *Kokinshū*.

Il confronto fra Juyi e Michizane richiederebbe uno studio unico e approfondito, e ben più esteso di quello che possiamo affrontare in questa sede, dunque rimando ai peraltro validi e numerosi studi sull'argomento.<sup>87</sup> Ho preferito quindi ho preferito disciogliere nel testo i numerosi riferimenti a Bai Juyi, mano a mano che essi comparivano nelle poesie di Michizane, proprio perché è difficile scindere l'influenza del poeta cinese sul *Kanke bunsō*, o ignorarne la presenza.

Alcuni aspetti peculiari nel confronto fra i due poeti meritano però un discorso a sé, proprio nell'ottica dell'evolversi del rapporto tra *shi* e *waka*, tema portante di questa tesi. Questi aspetti sono le somiglianze strutturali tra il *Kanke bunsō* e il *Baishi wenji*, l'introduzione dell'annotazione autografa, l'imitazione e il riutilizzo di specifiche immagini e lessico in determinati contesti, e il concetto di *kunjin shōwa*.

Cercherò qui di affrontare questi problemi tenendo presente le direttrici della presente tesi, in particolare il successivo studio sul *kudai waka* della terza parte.

### 3.2 Citazione sì, citazione no.

Un primo problema è quello del riconoscimento delle citazioni o riferimenti alla poesia di Bai Juyi nel *kanshi* e nello *waka* giapponesi. Come abbiamo visto nel capitolo II, la raccolta completa degli scritti di Bai Juyi, il *Baishi Wenji*, giunge in Giappone in più tranches, intorno all'era Jōwa (834-848), in un momento in cui i poeti giapponesi era già abituati a riprendere espressioni, immagini, *gushi* dalla tradizione cinese, principalmente attraverso antologie poetiche quali il *Wenxuan* o lo *Yutai xinyong*, dalle quali ovviamente traeva spunto e ispirazione lo stesso Bai Juyi. Risulta quindi difficile (e per certi versi sterile) capire se una determinata immagine nella poesia giapponese post-Jōwa fosse ripresa dal *Baishi wenji* o da altre antologie precedenti. Certo è che immagini ed espressioni originali di Bai Juyi compaiono abbondantemente nella letteratura in *kanbun* del IX secolo, cosicché la conoscenza profonda del *Wenji* pare non fosse prerogativa di pochi, almeno tra i letterati come Michizane.

Hatooka<sup>88</sup> fa però giustamente notare che è necessario fare attenzione nell'individuare in termini analoghi tra il *kanshi* giapponese e la poesia di Bai Juyi un rapporto di dipendenza e influenza dirette. Nel tutto sommato circoscritto mondo degli elementi naturali adottati dalla poesia classica cinese e giapponese, la ricorrenza di una medesima espressione o associazione di immagini non è condizione sufficiente per dichiarare che un tale poeta si fosse ispirato esplicitamente a una certa poesia cinese.

Per esempio, il tritico neve-luna-fiori *xue-yue-hua* che compare in Bai Juyi, è uno dei casi più spesso citati per indicare quanto fosse alta la popolarità del poeta cinese anche presso le dame di palazzo – celebre è l'episodio narrato nel *Makura no sōshi* dell'imperatore Murakami che chiede di comporre una poesia su quel tema, con specifico riferimento a Bai Juyi – ma altri esempi di poesie in cui questi tre elementi naturali compaiono insieme, ad es. poesie del *Man'yōshū* come

雪の上に照れる月夜に梅の花折りて贈らむ愛しき子もがも<sup>89</sup>

---

<sup>86</sup> KBKK I-2.

<sup>87</sup> Fondamentale è il già citato contributo di Kaneko Hikojiro, del 1948. Un altro buon testo di riferimento, oltre a Fujiwara 2001, è il recente Shizunaga Takeshi, *Kanseki denrai*, (2010). Infine la collana *Hakushi kenkyū kōza* curata da (a cura di) Ōta Tsugio, Benseisha, 1993-1998.

<sup>88</sup> Hatooka 2005, p. 186.

<sup>89</sup> MYS XVIII-4134.

Nella notte di luna che brilla sulla neve, spezzo un ramo di susino per donarlo alla fanciulla che amo,  
se ve ne fosse una.

che, pur presentando contemporaneamente i tre elementi, luna, neve e fiori, non li pongono come immagine composta neve-luna-fiori, come in Bai Juyi, e sono quindi da leggere come risultato di un semplice accostamento e combinazione di immagini naturali proprie del paesaggio giapponese, accomunati dalla proprietà fisica del colore bianco. Del resto, come conferma del fatto che l'associazione di questi tre elementi in Giappone sia avulsa dal riferimento a Bai Juyi, possiamo notare che nell'ultima sezione del *Wakanrōeishu* dedicata al “bianco” compare il seguente *waka*

しらしらしらけたるとし月光に雪かきわけて梅の花をる<sup>90</sup>

Bianchissimo, dei capelli canuti l'età, alla luce della luna mi fò largo nella neve e colgo fior di susino.

al quale Kawaguchi<sup>91</sup> nel commento alla raccolta, non associa nessun riferimento diretto a una specifica poesia cinese. Fra l'altro, la suddetta poesia di Bai Juyi non compare in questa sezione sul “bianco”, e viene invece posta nella sezione sull'amicizia, mantenendo così intatto il significato originale al quale era associata. Anzi, nella sezione “bianco” a chiusura del *Wakanrōeishū* non figura neanche una poesia di Bai Juyi, che pure è il poeta più rappresentato della raccolta.

Per quanto riguarda Michizane, Hatooka dimostra che, sebbene vi siano un paio di poesie con neve luna e fiori,<sup>92</sup> in nessuna delle poesie a noi pervenute questi tre caratteri compaiono in fila come *rengō*<sup>93</sup> cioè composto lessicale, e dunque queste poesie sono da porre sulla linea della tradizione giapponese piuttosto che come risultato dell'influenza di Bai Juyi.<sup>94</sup>

La difficoltà nel riconoscere con la massima certezza una data immagine o espressione come debito o citazione di una poesia cinese o di Bai Juyi è d'altra parte testimone del livello di elaborazione e assimilazione raggiunto dal *kanshi* giapponese ai tempi di Michizane.

### 3.3 Kanke bunsō e Baishi wenji

Al termine del suo saggio su “Sugawara Michizane e Bai Juyi – le note alle poesie e la compilazione del *Kanke bunsō*”,<sup>95</sup> Gotō Akio afferma che «Anche per quanto riguarda la suddivisione in poesia nella prima, e prosa nella seconda parte, il *Baishi wenji* e il *Kanke bunsō* presentano la stessa forma. Cioè, anche in questi punti Michizane ha preso come modello il *Baishi wenji*». I punti di cui parla Gotō sono quelli della suddivisione e struttura delle due raccolte: quella di Bai Juyi è divisa in tre parti: *qianji*,<sup>96</sup> *houji*,<sup>97</sup> e *xuhouji*<sup>98</sup> mentre quella di Michizane in due, *bunsō*<sup>99</sup> e *kōshū*,<sup>100</sup> ma ognuna di queste parti (a parte il *Kanke kōshū* che contiene solo poesie), è organizzata in modo che per la prima metà vi siano solo poesie, e nella seconda metà prose.

Questa imitazione del modello cinese da parte di Michizane è forse il primo esempio per quanto riguarda una raccolta privata, ma non è da imputare alla sola smisurata ammirazione per Bai Juyi, quanto, secondo me, da inquadrare in quel processo di assimilazione della cultura cinese – in particolare della letteratura in senso lato – che non si era mai arrestato fin dalla compilazione del *Kojiki*. È in questo senso utile ricordare che Michizane sarà impegnato per buona parte della sua

<sup>90</sup> WRES II-804.

<sup>91</sup> Kawaguchi 1982,

<sup>92</sup> KBKK I-1 e V-241.

<sup>93</sup> 連語.

<sup>94</sup> Hatooka 2005, p. 150.

<sup>95</sup> Gotō Akio, “Sugawara no Michizane to Haku Kyoji – shi no chūki to Kanke bunsō”, in *Nihon ni okeru Haku Kyoji no kenkyū* (*Haku Kyoji kenkyū kōza*), vol. 7, 1998, pp. 75-94.

<sup>96</sup> 前集.

<sup>97</sup> 後集.

<sup>98</sup> 續後集.

<sup>99</sup> 文章.

<sup>100</sup> 後集.



vita di letterato – anche negli anni della sua scalata al successo sotto Uda – alla compilazione di opere storiche come il *Ruijū kokushi* e il *Nihon sandai jitsuroku* (alle quali possiamo aggiungere con la facoltà del dubbio la raccolta poetica *Shinsen Man'yōshū*), ovvero grandi esempi di assimilazione dello stile compilativo dei cinesi, e non c'è dunque da stupirsi se come modello della propria raccolta poetica Michizane abbia ricalcato la struttura della raccolta poetica di riferimento assoluto del periodo, il *Baishi wenji*.

È comunque importante ricordare ancora come Michizane fosse parte di quel mondo letterario giapponese, influenzato sì dalla poesia cinese e da Bai Juyi in particolare, ma che aveva ormai in sé un'autocoscienza che lo portava ad uno sviluppo ed evoluzione non più vincolati al modello cinese, ma anzi sempre più spesso portatori di valori e modalità originali. Un piccolo esempio può essere rappresentato dall'utilizzo del carattere *jia* (giapp. *ke/ka* = casa, famiglia),<sup>101</sup> all'interno dei titoli delle raccolte, il cui primo esempio a noi noto compare nella raccolta di Shimada no Tadaomi, *Denshi kashū*,<sup>102</sup> e ripreso da altri poeti – tra cui lo stesso Michizane col *Kanke bunsō* – e diffusosi poi in Giappone nella seconda metà del IX sec. come indicato da Harries.<sup>103</sup> Questo piccolo dettaglio può essere un indizio del senso di appartenenza familiare dei giapponesi dell'epoca già discusso a proposito di Michizane, e che è probabilmente meno evidente e marcato tra i poeti cinesi. D'altra parte, specialmente dal periodo Tang in poi, molti dei maggiori poeti – come lo stesso Bai Juyi o Li Bai – non provenivano da famiglie nobili o di letterati ed è dunque lecito pensare che piuttosto che la tradizione familiare tendessero a sottolineare la personalità e individualità delle loro raccolte.

### 3.4 La lezione di Juyi: le note autografe

L'altro punto di fondamentale somiglianza, e di innegabile debito del *Kanke Bunsō* nei confronti del *Baishi Wenji* è rappresentato dall'uso delle note autografe.

Queste possono essere fondamentalmente di due tipi, ovvero scritte al momento della composizione della poesia, oppure in un momento successivo, al momento della compilazione della raccolta. Per esempio, la nota alla primissima poesia del *Kanke bunsō* che ci informa sull'età di Michizane e sul perché venga posta proprio in testa alla raccolta, è con tutta probabilità aggiunta al momento della compilazione, poiché vi si legge chiaro l'intento di dare organicità alla successione delle poesie.

Gotō<sup>104</sup> classifica le annotazioni in cinque categorie, ovvero:

- 1- note riguardo il momento della composizione
- 2- note riguardo il luogo della composizione
- 3- note che completano le informazioni riguardo le circostanze della composizione
- 4- note esplicative sulla lettura
- 5- note aggiunte al momento della compilazione riguardo la struttura dell'opera

Non sempre però una nota ricade in un'unica categoria, ad esempio la nota alla poesia *Rispondo con una poesia alla lettera del vecchio amico*,<sup>105</sup> riporta

以下卅四首、到州之作

le seguenti trentaquattro poesie, sono composte successivamente all'arrivo in provincia

indicando l'inizio delle poesie scritte dopo l'arrivo a Sanuki, e quindi indicando il tempo, il luogo, e un certo criterio di compilazione (cioè il mettere insieme un certo numero di poesie).

---

<sup>101</sup> 家.

<sup>102</sup> 田氏家集.

<sup>103</sup> Harries 1980, p. 305.

<sup>104</sup> Ibid. pp. 77-78.

<sup>105</sup> KBKK III-190.

Osservando altre raccolte private di poesie di questo periodo, possiamo affermare che il *Kanke bunsō* sia l'unico esempio dell'uso di annotazioni in maniera così marcata e integrata col testo della raccolta. La similitudine col *Baishi wenji* è evidente:

自此後詩、到江州作<sup>106</sup>

Da questa poesia in avanti, composizioni all'arrivo nel Jiangzhou

自此後作、到杭州後作<sup>107</sup>

Da questa composizione in avanti, composizioni successive all'arrivo nello Hangzhou

自此後、在東都作<sup>108</sup>

Da qui in poi, composizioni a Dongdu

Questo genere di annotazioni diverranno frequenti nelle raccolte del periodo Heian, non solo per quanto riguarda il *kanshi*, ma anche nel *waka* come dimostrano i *kotobagaki* del *Kokinshū*. Un esempio sono le poesie precedute dalla dicitura

寛平御時きさいの宮の哥合のうた<sup>109</sup>

poesia [composta] all'*utaawase* dell'Imperatrice dell'era Kanpyō

Sempre del *Kokinshū* è caratteristico fare piccoli gruppi di poesie su uno stesso tema, ad esempio le foglie di quercia (KKS V-281 – V-305) o il crisantemo (KKS V-268 – V-280), cosa che può ricordare lo stile compilativo di Michizane.

Sebbene Gotō non si addentri nel confronto con le raccolte di *waka*, trovo che un'influenza di Michizane, e più in generale del *kanshi* anche in questo riguardo non sia quindi da escludersi, e che tecniche compilative tipiche di Bai Juyi fossero penetrate in Giappone anche e soprattutto grazie a Michizane. Certo, Michizane non fu il solo a imitare Bai Juyi: il primo giapponese ad utilizzare delle note nelle poesie non fu infatti Michizane, bensì il suo maestro d'infanzia, amico e suocero, Shimada no Tadaomi, ad esempio nella nota alla prima poesia della sua raccolta privata, il *Denshi kashū* dove riporta l'età in cui la compose:

干時年十六

A quel tempo [avevo] sedici anni<sup>110</sup>

È probabile che Michizane abbia seguito direttamente l'esempio di Shimada (più vecchio di lui di 17 anni), ma per entrambi il modello originale era senza dubbio il *Baishi wenji*.

Nel confronto tra Shimada che in Michizane è interessante la presenza di *onchū*,<sup>111</sup> ovvero notazioni che spiegano il suono e la lettura di un determinato carattere. Insieme alle note utilizzate per indicare la fonte cinese dalla quale una determinata espressione è tratta, rappresentano un documento importante per lo studio della conoscenza della cultura cinese da parte dei giapponesi dell'epoca.

Le somiglianze tra queste raccolte testimonia l'attivo interscambio presente tra poeti e membri dell'élite letteraria, e di quella che Kojima definisce «area della poesia di Bai Juyi». In particolare Shimada no Tadaomi, per quanto ritenuto un poeta minore in confronto a Michizane, dimostra precocemente alcuni tratti di assorbimento del modello cinese che saranno poi sviluppati da Michizane, ad esempio riguardo l'usanza della festa della poesia sul plenilunio d'autunno, che in

<sup>106</sup> BSWJ I-59.

<sup>107</sup> BSWJ VIII-355.

<sup>108</sup> BSWJ VIII-379. Per altri esempi: Gotō 1993, pp. 89-90.

<sup>109</sup> In varie poesie, per esempio KKS I-46.

<sup>110</sup> *Denshi kashū* n.1. Cit. in Gotō 1998, p. 82.

<sup>111</sup> 音注.

Cina ha il suo più antico esempio in Du Fu,<sup>112</sup> ma che in Giappone compare per la prima volta proprio in Shimada,<sup>113</sup> prima di essere poi celebrata ufficialmente a corte nel nono anno dell'era Kanpyō (897), sotto l'imperatore Daigo.

### 3.5 Scambi poetici e citazioni nell'«area della poesia di Bai Juyi»

Shimada no Tadaomi sarà, insieme a Ki no Haseo, un importante interlocutore poetico di Michizane, del quale il poeta lamenterà con sincero rammarico la morte. Anche in quel caso Michizane si immedesimerà in Bai Juyi che aveva perso l'amico Yuan Zhen.

Dal confronto delle poesie di Michizane con quelle di Tadaomi risulta evidente ciò che si è detto nel capitolo II, e cioè che i poeti giapponesi della seconda metà del IX secolo condividevano un linguaggio comune ripreso dal *Baishi wenji*, e paragonavano il loro rapporto di amicizia poetica a quello di Bai Juyi, Yuan Zhen e Liu Yuxi.

Un esempio è l'utilizzo del termine *shixian*,<sup>114</sup> generalmente tradotto con “immortale della poesia”. Questo appellativo tradizionalmente associato a Li Bai, era già utilizzato da Bai Juyi e Yuan Zhen per indicare gli amici poeti,<sup>115</sup> ad esempio in una poesia di Bai Juyi inviata a Yuan Zhen<sup>116</sup> si legge

詩仙歸洞裏

酒病滯人間

l'immortale della poesia ritorna dentro alla grotta  
il malato di vino rimane tra gli uomini

La poesia fu scritta nell'822 quando Yuan Zhen venne ammesso come *hanlin xueshi* (il corrispettivo del *monjō hakase* giapponese) prima di Bai Juyi. Il termine *shixian* indica qui Yuan Zhen che entra nel *sancta sanctorum* di letterati, mentre il malato di vino (*jiubing*) indica Juyi che rimane fuori, nel mondo della gente comune.

Il termine *shixian* viene ripreso da Michizane nell'ultimo verso di una poesia composta durante un banchetto dopo il suo ritorno alla capitale da Sanuki nell'891,

將含鷄舌伴詩仙<sup>117</sup>

Con incenso<sup>118</sup> accompagno gli immortali della poesia

A questo banchetto partecipò anche Shimada no Tadaomi, e il termine “immortali della poesia” è qui da intendersi come riferito a tutti i partecipanti alla festa.<sup>119</sup>

Shimma Kazuyoshi fa notare come in questa poesia, nel passaggio da Bai Juyi a Michizane, le circostanze dell'utilizzo del termine passino dallo scambio privato di poesia (Bai Juyi) alla risposta formale a un ordine imperiale, in questo caso di Uda, di comporre una poesia sul “ramo fiorito” (Michizane). Shimma spiega così: «trattandosi di un banchetto indetto dall'imperatore, il luogo [del banchetto] viene preso come luogo ove vivono gli immortali»<sup>120</sup> imputando cioè la “licenza poetica” dell'utilizzo di un termine non tradizionale, come *shixian*, che proviene dal lessico della

<sup>112</sup> *Due poesie sulla quindicesima notte dell'ottavo mese* 八月十五夜 二首. Cit. in Hatooka 2005, p. 186.

<sup>113</sup> 八月十五夜宴月, 八月十五夜惜月, 八月十五夜宴各言志探一字得停. Cfr. *ibid.*

<sup>114</sup> 詩仙.

<sup>115</sup> Uno studio più completo si ha in Shimma 1996.

<sup>116</sup> BSWJ 1225. Cit. in Shimma 1996, p. 45.

<sup>117</sup> KBKK item 341.

<sup>118</sup> Lett. “lingua di gallo”, indica un profumo da bruciare la cui forma ricorda quella della lingua di un gallo. Ho tradotto con incenso per evitare ambiguità.

<sup>119</sup> Shimma 1996, p. 46.

<sup>120</sup> *Ibid.* p. 47.

poesia privata, al desiderio di Michizane di elevare quell'ambiente a uno status degno della presenza dell'imperatore, secondo il suo ideale di poeta-ministro.

Sebbene la spiegazione sia sostanzialmente condivisibile – Michizane è senza dubbio intenzionato a rispettare la solennità dell'occasione – questa poesia va secondo me letta sullo sfondo dei rapporti tra Uda e Michizane nell'era Kanpyō,<sup>121</sup> ovvero di quel sentimento di stima, fiducia e amicizia che porterà negli anni successivi questo funzionario di rango medio-basso al vertice della gerarchia di corte. Come leggiamo dalla nota autografa alla poesia, proprio in quel momento Michizane aveva iniziato ad accumulare cariche, ovvero quella di Capo Ciambellano (*kurōdo no tō*), di Assistente del Ministro dei Cerimoniali (*shikibu no shō*) e di Controllore Mediano di Sinistra (*sachūben*), e come abbiamo visto nella biografia di Michizane relativa a quegli anni,<sup>122</sup> è proprio tramite questi incontri di poesia che Michizane si fece notare agli occhi di Uda.

Con queste premesse e con la conoscenza a posteriori di quello che sarà il legame tra Uda e Michizane, è logico ipotizzare che l'utilizzo del termine “immortali della poesia” non sia solo un tentativo di elevare poeticamente la circostanza dell'incontro, bensì, quasi al contrario, sia un accenno all'amicizia sincera tra poeti – e potenzialmente con l'imperatore – sulla falsariga di quella di Bai Juyi e Yuan Zhen, cioè un deliberato inserimento di un termine “privato” in un contesto “ufficiale”. Michizane non era del resto nuovo a queste “deviazioni di stile”, basti pensare allo sfogo nell'ultimo verso della poesia composta durante il banchetto di capodanno dell'886, dopo che gli era stato notificato l'incarico a Sanuki: dopo aver elogiato come richiesto la bellezza delle danzatrici di palazzo, alla fine si lamenta così

餘音縱在微臣聽  
最歎孤行海上沙<sup>123</sup>

sebbene il dolce suono risuoni a lungo nell'orecchio di quest'umile servo  
massima pena è dover andare solo per mare, su di una riva sabbiosa

rammaricandosi pubblicamente del suo sgradito compito. Allo stesso modo quindi, di ritorno da Sanuki, esprime la sua privata gioia nel trovarsi di nuovo in mezzo a gente che comprende il valore della poesia, dei veri “immortali”.

Shimma tralascia anche di dire che lo *shijo* di questo banchetto dell'era Kanpyō fu scritto da Shimada no Tadaomi, e il *dai*, cioè il tema dato, derivava da una poesia del *Baishi wenji* ovvero *Presso il ramo fiorito*, all'interno della quale compare il verso

就花枝、移酒梅<sup>124</sup>

Presso il ramo fiorito, porto vino e fior di susino

dunque la poesia di Michizane può essere vista come una risposta a un verso di Bai Juyi con la citazione di un altro verso dello stesso poeta. Data la profonda conoscenza del *Baishi wenji* dimostrata da Michizane, l'utilizzo del termine “immortali della poesia” sottintende, a mio parere, a quella dimensione ideale di scambio poetico condivisa in quel periodo da personaggi quali Michizane, Tadaomi e lo stesso Uda. L'identificazione dei poeti giapponesi con Bai Juyi e Yuan Zhen non è una deduzione critica a posteriori, ma era una condizione consapevole nei poeti stessi, e gli *shōwashi*<sup>125</sup> (poesie armonizzate) tra Michizane e Tadaomi ne sono una prova.<sup>126</sup>

Da parte di Michizane poi, dobbiamo ricordare la già citata poesia lunga<sup>127</sup> composta al suo arrivo a Dazaifu, nel cui lessico ed espressioni riprende le due poesie lunghe di Bai Juyi e Yuan Zhen in

<sup>121</sup> Cfr. IV-5.

<sup>122</sup> Cfr. IV-4.1.

<sup>123</sup> KBKK III-183

<sup>124</sup> Kawaguchi 1966, p. 703.

<sup>125</sup> 唱和詩.

<sup>126</sup> Shimma 1996, pp. 48-49. Per approfondimenti, dello stesso autore *Heianchō bungaku to kanshibun* (2003).

<sup>127</sup> KBKK k-484.

esilio, e ancora dello stesso ultimo periodo l'esplicito riferimento a Juyi con il *kanshi* *Leggo la poesia "I tre amici della finestra del nord" di Letian*<sup>128</sup> nella quale si rammarica di non saper suonare la cetra e di non poter bere il vino, tutti esempi di un dichiarato rifarsi al poeta cinese.

### 3.6 Uomo e natura

Sempre nel confronto tra Michizane e Bai Juyi, è interessante la personificazione dell'elemento naturale. Ad esempio, le poesie *Chiedendo alla luna d'autunno* e *Risposta in vece della luna* di Michizane, ricordano il Bai Juyi che apostrofa la primavera, il vento, i fiori, gli uccelli, in poesie come *In quale luogo per prima giunge la primavera*<sup>129</sup> (cfr. IV-4.2). Ma questi non sono i soli esempi, come fa notare Hatooka, c'è chiaramente uno stretto legame in molte delle espressioni di Juyi e Michizane da questo punto di vista, come in «addio, fiori ed alberi!» del primo,<sup>130</sup> e l'«addio, usignoli e fiori!» del secondo.<sup>131</sup>

La diffusione e la fama del *Baishi wenji* alla corte Heian erano tali da rendere i versi di Bai Juyi pane quotidiano per i poeti di tutti i livelli – da lì la definizione di Kojima “area della poesia di Bai Juyi” – ma Michizane doveva apparire in particolare un maestro nell'arte di citare e rielaborare questi versi anche agli occhi dei suoi contemporanei: nella sezione dell'*Ōkagami* dedicata a Tokihira,<sup>132</sup> viene riportato insieme alla poesia di Michizane *Non varco la soglia*<sup>133</sup> il riferimento alla poesia di Bai Juyi<sup>134</sup> dalla quale questa trae spunto, elogiando l'abilità del poeta.<sup>135</sup>

Insomma in Michizane è evidentissima, più che in altri poeti, l'influenza di Bai Juyi, ma è allo stesso tempo evidente l'attiva rielaborazione del tema cinese sotto un'ottica tipicamente giapponese dalla quale Michizane non sembra volersi staccare, ignorando, come facevano i poeti del circolo di Saga, gli elementi tradizionali giapponesi e l'aderenza al reale quotidiano. Michizane, pur in una lingua straniera, e pur riutilizzando immagini tratte dalla tradizione di una cultura estera, per di più già vecchia di parecchi secoli – cioè quella della poesia cinese pre-Tang – riesce a raccontare la sua vita e il suo tempo in maniera unica e personale, con uno stile che, pur sovrapponendosi in più punti a quello del suo grande modello Bai Juyi, allo stesso tempo se ne distacca proprio in quegli aspetti che più lo identificano come poeta giapponese: l'accondiscendenza verso il sovrano e il costante senso di orgoglio e appartenenza a una stirpe di letterati i cui privilegi non si vergogna di ricevere, e uno stile che tende all'astrazione estetica.

Michizane sarà nelle sue poesie allegoriche meno critico e duro di Bai Juyi, ma paradossalmente il primo morirà in esilio, il secondo – dopo un periodo di esilio – finirà i suoi giorni come Prefetto. Anche in questo relativamente secondario aspetto del confronto fra i due poeti possiamo rintracciare le differenze sostanziali alla base di due paesi tanto vicini quanto profondamente diversi come struttura e storia, la Cina e il Giappone. Paradossalmente, nonostante questo lato nipponico del carattere di Michizane, sarà proprio il lato cinese della sua morale a condurlo alla rovina, e cioè il voler impersonare in Giappone quello che Bai Juyi fu in Cina, ovvero lo *hanlin xueshi*, l'alto letterato, intimissimo consigliere dell'imperatore che aveva voce in capitolo sia su faccende culturali che politiche: figura questa che non poteva durare a lungo in Giappone.

Comunque sia, da un punto di vista strettamente poetico, l'imitazione della poetica di Bai Juyi può dirsi compiuta, in Michizane, con ottimi risultati. Citando Fujiwara: «Michizane, attraverso la ricezione della completa influenza della poesia di Bai Juyi, realizza la sua originale formazione di

<sup>128</sup> KBKK k-477.

<sup>129</sup> 何処春先到 BSWJ VII-0289. Cit. in Fujiwara 2001, p. 287.

<sup>130</sup> BSWJ XVIII-1178. Cit. in Hatooka 2005, pp. 186 e seguenti.

<sup>131</sup> KBKK IV-251.

<sup>132</sup> *Ōkagami, Tokihira den*. Cit. in Fujiwara 2002, p. 266.

<sup>133</sup> KBKK k-478.

<sup>134</sup> Ovvero *Yiaishi zhong yizhen ting* 遺愛寺鐘欹枕聽. Cfr. Kako Riichiro, “*Haku Kyoï no «Yiaishi zhong yizhen ting» ni tsuite*”, *Chōfu nihon bunka*, n. 8, 1998.

<sup>135</sup> Il terzo e quarto verso di questa poesia compaiono anche nel *Wakanrōishū* (II-620), a conferma del riconosciuto valore della composizione.

poeta»,<sup>136</sup> e questo avviene tramite il costante uso della perfezione tecnica applicata a una spontaneità del sentimento, coniugazione tipica, se vogliamo generalizzare, di tutti i grandi artisti.

## 4. Michizane tra waka e kanshi.

### 4.1 La coesistenza di due tradizioni

Michizane simboleggia con la sua ascesa e la sua caduta, non solo il tentativo fallimentare di ristabilire un governo diretto dell'imperatore secondo i principi del *ritsuryō*, ma anche la definitiva subordinazione del *kanshi* e della cultura cinese al *waka* e alla cultura autoctona, almeno da un punto di vista dell'ambiente ufficiale della corte Heian. Senza soffermarmi ulteriormente sulle complicate vicende politiche e storiche che fanno da sfondo all'esilio di Michizane,<sup>137</sup> mi preme sottolineare la non casuale correlazione tra il relativo fallimento di una politica straniera – il sistema *ritsuryō* – e l'ancor più relativo declino di una forma poetica straniera – lo *shi* – applicate in Giappone. Dico “relativo” in quanto sia il *ritsuryō* per la politica che lo *shi* per la letteratura diverranno elementi integranti e formanti della coscienza e del pensiero giapponesi dal settimo secolo in poi – sia il sistema dei ranghi che la composizione in cinese rimarranno in uso fino al periodo moderno.

L'era Kanpyō, (889-898) corrispondente al periodo di regno diretto di Uda, nonché all'ascesa di Michizane, rappresenta uno dei pochi momenti di perfetto equilibrio tra l'adozione di un pensiero straniero e la conservazione dello spirito autoctono giapponese, emblematico nella coesistenza a corte di *kanshi* e *waka*.

### 4.2 La gara dei crisantemi

Un episodio particolarmente emblematico è il *Kanpyō Dairi kiku awase*<sup>138</sup> (la Gara dei crisantemi di Palazzo), tenutasi in un momento non ben precisato tra il secondo e l'ultimo anno dell'era Kanpyō (890-898),<sup>139</sup> al quale parteciparono oltre a Michizane e altri poeti, Ki no Tomonori<sup>140</sup> (850-904), e Sosei<sup>141</sup> (816-910), rispettivamente compilatore e poeta rappresentativo del *Kokinshū*. Non è un caso che proprio nel secondo libro sull'Autunno del *Kokinshū* troviamo quattro poesie sul crisantemo, scritte in occasione di questa gara.

Lo scopo della gara era costruire due giardini artificiali, con isole di sabbia nelle quali venivano piantati dei crisantemi, e decidere quale delle due squadre, destra o sinistra, avessero fatto il lavoro migliore. Si trattava di un *mono awase*,<sup>142</sup> ovvero una gara basata sul confronto della bellezza di una disposizione di determinati oggetti, e, sebbene alla fine ogni squadra componesse dieci *waka* ciascuna, non si trattava ancora di un vero e proprio *utaawase*, in quanto oggetto della sfida e del giudizio non erano le poesie. Secondo Maeda però, questo tipo di gara preannunciava il gusto per gli *utaawase*, che saranno tanto determinanti per la composizione di molte delle poesie del *Kokinshū* e dell'ideale poetico del restante periodo Heian.<sup>143</sup> Secondo il *jomon*<sup>144</sup> (prefazione) alla

---

<sup>136</sup> Fujiwara 2001, p. 293.

<sup>137</sup> Dal punto di vista storico, la vicenda di Michizane è un interessante e documentato esempio delle strategie di potere all'interno della corte Heian. Vedi Borgen 1986, pp. 270-289.

<sup>138</sup> 寛平内裏菊合.

<sup>139</sup> Se vogliamo restringere l'arco di tempo nel quale è possibile collocare questo evento, possiamo ricordare che l'inizio della nuova carriera politica di Michizane all'ombra di Uda muove dalla morte di Fujiwara no Mototsune nel terzo anno dell'era Kanpyō (891), in seguito alla quale Michizane divenne Capo Ciambellano (*kurōdo no tō*), posizione che evidenzia una sua vicinanza all'imperatore.

<sup>140</sup> 紀友則.

<sup>141</sup> 素性.

<sup>142</sup> 物合.

<sup>143</sup> Maeda, 2006, p. 26.

<sup>144</sup> 序文.

gara infatti, la squadra di sinistra ricostruì spiagge famose del territorio giapponese cantandone i toponimi nelle poesie, la squadra di destra invece costruì una grossa isola basandosi su alcuni *setsuwa* e leggende richiamate nelle poesie.

La poesia di Michizane, che apparteneva alla squadra di sinistra recita

秋風の吹きあげにたてる白菊は花かあらぬか浪のよするか<sup>145</sup>

I bianchi crisantemi sulla spiaggia di Fukiage, ove si leva il vento d'autunno, sono fiori oppure onde increspate?

*Fukiage no hama*, la Spiaggia di Fukiage, è un luogo famoso (situato nell'attuale prefettura di Wakayama) che funge da *utakotoba*<sup>146</sup> (parola poetica, uno degli artifici retorici più antichi del *waka*<sup>147</sup>), e fa parte della strategia della squadra di sinistra di cantare gli «*omoshiroki tokorodokoro*», i luoghi famosi e d'interesse. Ma quello che è più interessante e caratteristico dello stile di Michizane in questa poesia, è l'utilizzo del *mitate* (similitudine) tra fiore e onda, sorretto dal deliberato uso del verbo *tateru* (innalzarsi) che può indicare il fiore che sta ritto conficcato nella sabbia, e le onde che si alzano sulla spiaggia. Secondo Kaneko<sup>148</sup> l'idea proviene dal verso del *Baishi wenji*

風翻白浪花千片

Il vento rivolge le bianche onde, mille petali di fiori.

e anche nel *Kokinshū* non sono pochi i *waka* che riprendono questo paragone onde-fiori, ad esempio

谷風にとくるこほりのひまごとにうちいづる浪や春のはつ花

Al soffio del vento, nella valle il ghiaccio si schiude e da ogni squarcio spumose germogliano le onde: son'esse i primi fiori di primavera?

ma la particolarità di Michizane sta, secondo Maeda,<sup>149</sup> nella bidirezionalità del vettore del *mitate*: cioè non solo il fiore viene paragonato alle onde, o viceversa, le onde vengono paragonate ai fiori, ma i due paragoni si sovrappongono bidirezionalmente in uno “scherzare” come lo definirebbe Fujiwara<sup>150</sup> nel quale non si capisce più cosa sia reale e cosa immaginario. Secondo Maeda cioè, il punto di vista del poeta entra all'interno del mondo artificiale rappresentato dal giardino di sabbia, e trasferitosi nella spiaggia di Fukiage, vede le onde e le paragona al crisantemo, ma il poeta nella realtà si trova invece di fronte a un crisantemo che viene paragonato alle onde (che non esistono, essendo questo un giardino artificiale). È una corretta lettura, che conferma non solo l'unicità dello stile di Michizane nel Giappone pre-*Kokinshū*, ma anticipa anzi alcune caratteristiche tipiche dello *waka*, come la «recitazione» (*engi*, ma io sarei tentato di tradurre con “recitatività”), sulla quale insiste Watanabe Yasuaki nel suo recente saggio<sup>151</sup> del quale parlerò più sotto.

### 4.3 La visita imperiale a Miyataki

---

<sup>145</sup> KKS V-272.

<sup>146</sup> 歌詞.

<sup>147</sup> Un recente, esaustivo sunto della retorica del *waka* lo si trova in Watanabe Yasuaki, *Waka to wa nani ka*, Iwanami Shinsho, 2009.

<sup>148</sup> Kaneko 1955, cit. in Maeda, 2006, p.26.

<sup>149</sup> Maeda 2006, p. 27.

<sup>150</sup> Fujiwara 2002, p. 86.

<sup>151</sup> Watanabe Y. 2009.

Gli altri quattro *waka* scritti da Michizane prima dell'esilio, sono tutti composti in occasione della Visita imperiale alle Cascate di Palazzo<sup>152</sup> (*Miyataki no gokō*), un viaggio di piacere di ben undici giorni organizzato da Uda nel decimo mese del primo anno dell'era Shōtai (898).

In quell'anno Uda aveva già abdicato a favore di Daigo, e questa escursione rappresenta uno degli scopi di quell'abdicazione: finalmente libero dalle impellenze della burocrazia di corte, poteva dedicarsi a piaceri “mondani”,<sup>153</sup> quali la caccia col falcone, la visita di luoghi e templi famosi e la composizione di poesie. Il viaggio in questione toccò varie località – che oggi chiameremmo turistiche: le cascate di Miyataki nella provincia di Yamato, il monte Tatsuta della provincia di Kawachi e Sumiyoshi nella provincia di Settsu. Ad accompagnare Uda vi era naturalmente Michizane, ormai già arrivato al terzo rango, e poeti come Ki no Haseo, ma la maggior parte erano membri dell'alta aristocrazia o discendenti della famiglia imperiale. Poiché a partire dal secondo giorno Michizane tenne un diario degli avvenimenti,<sup>154</sup> abbiamo un prezioso documento sulla vita della nobiltà Heian fuori dalla corte e dalle celebrazioni ufficiali, e sappiamo così in che modo la compagnia trascorse le varie giornate, dalla caccia col falcone, alla giornata trascorsa a bere, ai vari incontri e composizioni di poesie.

Per composizione di poesie, è qui fondamentale notare che si intende quasi esclusivamente *waka*. I motivi sono molteplici: la distanza dalla corte e l'occasione non ufficiale – sebbene si fosse alla presenza di un imperatore abdicatario, il viaggio «fu un elegante *asobi* [divertimento] in un'atmosfera veramente rilassata»<sup>155</sup> – esulava i partecipanti dallo scrivere poesia eccessivamente formale (tantomeno in cinese), ma è soprattutto la composizione della comitiva che doveva contribuire a fare del *waka* il protagonista principale. Oltre a Michizane infatti a prendere parte al viaggio furono: il Principe Sadakazu, Minamoto no Noboru (nipote dell'imperatore Saga), Fujiwara no Kiyotsune (fratello minore di Mototsune), Ariwara no Tomoyuki<sup>156</sup> (figlio di Yukihiro e nipote dell'imperatore Heizei), Minamoto no Yoshi,<sup>157</sup> Fujiwara no Haruhito,<sup>158</sup> Fujiwara no Tsunesuke,<sup>159</sup> Fujiwara no Yoshimichi,<sup>160</sup> e Minamoto no Toshimi.<sup>161</sup> Si trattava cioè in gran parte di membri dell'alta aristocrazia – i Fujiwara – e discendenti di principi imperiali – i Minamoto. Come abbiamo già detto, questi personaggi avevano per diritto di nascita l'accesso alle gerarchie di corte, e non avevano quindi bisogno di “perdere tempo” sui libri per superare gli esami statali per diventare poi cortigiani. Quindi in definitiva il risultato è che in quella circostanza solo Michizane poteva dirsi letterato in senso stretto, in grado cioè di comporre *kanshi* sul momento. Sebbene questi paleserà il desiderio di scrivere anche in cinese, non c'era nessuno in grado – o con la sufficiente sicurezza in se stesso – da armonizzare con lui: l'unico che avrebbe potuto fargli da interlocutore era Haseo, che sfortunatamente era dovuto ritornare alla capitale al secondo giorno di viaggio, a causa di un infortunio.

Michizane si adeguò quindi a comporre in giapponese, anche stimolato, come tutti del resto, dalla presenza del monaco Sosei, famoso poeta di *waka* – incluso in seguito da Ki no Tsurayuki tra i Sei Geni Poetici, *rokkasen*, che li accompagnò per un certo tratto del percorso.

---

<sup>152</sup> 宮滝御幸.

<sup>153</sup> Per “mondani” si intende attività non direttamente legate alla politica. In realtà questa ricerca della bellezza si risolverà in un ritiro dalla vita pubblica e un avvicinamento alla religione.

<sup>154</sup> Cioè il *Miyataki no gokō ki*, 宮滝御幸記 riportato come appendice in KBKK 680.

<sup>155</sup> Maeda 2006, p. 28.

<sup>156</sup> 在原友于

<sup>157</sup> 源善.

<sup>158</sup> 藤原春仁.

<sup>159</sup> 藤原恒佐.

<sup>160</sup> 藤原如道.

<sup>161</sup> 源敏相



Ed è proprio con la presenza di Sosei e Michizane che la contrapposizione tra *waka* e *kanshi* si trasforma in una simbiosi, quasi priva di stonature. Come afferma Shizunaga,<sup>162</sup> questa Augusta Visita verrà più volte citata dalla letteratura successiva a Michizane, inoltre, come vedremo, i due *waka* di Sosei e di Michizane sono nel *Kokinshū* presentati in successione.

Secondo il diario tenuto da Michizane, le occasioni in cui si composero *waka* furono sette,<sup>163</sup> ma con molta probabilità furono riportate solo le più importanti e significative: è probabile che negli undici giorni di viaggio vi furono ben più di sette occasioni nelle quali si compose poesia.

#### 4.3.a. Foglie e broccato.

Vediamo una per una le composizioni in giapponese di Michizane.

朱雀院のならにおはしましたりけづ時にたむけ山にてよみける

Composto sul monte ove si fecero offerte alla divinità del viaggio, mentre l'imperatore abdicario Suzakuin si recava a Nara

このたびは幣もとりあへず手向山紅葉錦神のまにまに<sup>164</sup>

Per questo viaggio i nastri votivi non ebbi tempo di preparare; e dunque sulla collina della sacra offerta sia volontà divina accettare il broccato delle foglie autunnali.

Kaneko indica anche qui, come fonte di ispirazione di questa poesia, Bai Juyi

貧無好物堪為信

雙榼雖輕意不輕

願奉謝公池上酌

丹心綠酒一時傾<sup>165</sup>

Povero son io, senza oggetti di valore buoni abbastanza da donare

Queste due coppe [che offro] sono sì leggere, ma leggero non è il mio cuore

Ve le offro perché possiate berne sopra al lago

del mio cuore assieme al vino, in un sol momento

la quale condividerebbe col *waka* di Michizane il sentimento di inadeguatezza del dono. Personalmente non trovo così stretta la relazione tra queste due poesie, laddove schernire la propria insufficienza era, nel Giappone Heian, una consuetudine che molto doveva all'etichetta più che a un autentico sentimento di inadeguatezza. Oltretutto l'idea base della poesia non è tanto la propria incapacità di offrire un dono adeguato, quanto l'esaltazione della bellezza del «broccato di foglie autunnali» alla quale non c'è cosa che si possa paragonare. L'utilizzo del topos poetico *Tamukeyama*, letteralmente il “monte su cui si congiungono le mani” cioè si prega, implicitamente per il buon esito del viaggio, nonché l'utilizzo di *kakekotoba* come *kono tabi* (“questo viaggio” e “questa volta”) e *toriaezu* (“preparare in anticipo” e “subito”) pongono saldamente questa poesia nel campo del *waka*, senza particolari elementi di origine cinese, e dimostra la perfetta capacità di Michizane di adattarsi a un contesto di poesia giapponese. L'inserimento di questa poesia (così come quella vista sopra sul crisantemo) nel *Kokinshū* è una prova di quanto fosse perfettamente in linea con l'ideale poetico delle successive raccolte imperiali di *waka*, anzi, come cercherò qui di dimostrare, sarà proprio Michizane, sia col *waka* che col *kanshi*, a contribuire in parte alla costituzione della poetica stessa del *Kokinshū*.

---

<sup>162</sup> Shizunaga 2010, p. 140. Shizunaga analizza il passaggio della rappresentazione grafemica di *momiji* da 黄葉 a 紅葉, verificatasi sia in Cina che in Giappone durante il nono secolo, e indica proprio questa Visita Imperiale come un punto fondamentale di questa svolta.

<sup>163</sup> KBKK 680, cit. in ibid. pp. 28-29.

<sup>164</sup> KKS IX-420. Trad. Sagiyama 2000, p. 285. Presente anche nell'*Ogura Hyakunin isshu*.

<sup>165</sup> BSWJ LVII-2780, Kaneko 1955, cit. in Maeda 2006, p. 29.

Innanzitutto l'immagine delle foglie-brocato viene ripresa da Sosei che compone nella stessa occasione (probabilmente subito dopo Michizane) la seguente poesia

たむけにはつづりの袖もきるべきにもみぢに飽ける神や返さむ

Invece dei nastri votivi, dovrei tagliarmi, per farne offerta, le maniche della tonaca rappezzata; ma il dio me le renderebbe, sazio dello splendore delle foglie autunnali<sup>166</sup>

È una diretta risposta – o almeno così è stata intesa anche dai compilatori del *Kokinshū*, che hanno posto le due poesie una di seguito all'altra – al *waka* di Michizane, e evidenzia come anche nel *waka* il concetto dello *shōwa* (armonizzazione) tipico del *kanshi* d'occasione, era perfettamente applicabile. Si potrebbe certo obiettare che lo scambio di poesia – e la relativa armonizzazione dei contenuti e dei vocaboli tra due poeti – fosse già elemento tradizionale del *waka* del *Man'yōshū*, essendo in qualche modo accumulabile alle *zōtōka*, così come la composizione in occasioni ufficiali su di un tema prefissato, e voler rintracciare in questo una qualche influenza dello *shi* può risultare una forzatura. Anche tralasciando il problema di un'influenza diretta però, è palese secondo me la somiglianza di modalità compositiva e fruitiva tra *shi* e *waka*, in occasioni come questa, e questo soprattutto quando a comporre dei *waka* erano esperti *shijin* (poeti di *shi*) come Michizane.

Oltre al succitato aspetto di condivisione dello spazio poetico con altre persone, questo *waka* di Michizane è correttamente inquadrato nella tradizione della poesia giapponese anche dal punto di vista delle immagini utilizzate, in particolare la già citata similitudine foglie-brocato (per l'esattezza *momiji-nishiki*) che come giustamente fa notare Maeda<sup>167</sup> prima di diventare un'immagine standard del *Kokinshū* (presente in ben sei poesie: V-291, 296, 297, VI-314, IX-420) era già comparsa nel *Man'yōshū* con l'immagine dell'*oru momiji*, le “foglie rosse intessute” ad esempio in

経てもなく緯も定めず娘子らが織るもみち葉に霜な降りそね<sup>168</sup>

Sulle foglie rosse d'autunno, intessute dalle fanciulle senza trama né ordito, oh brina, non ti posare!

del Principe Ōtsu; e sempre dello stesso autore è un *kanshi* del *Kaifūsō* che utilizza la stessa immagine nel verso

山機霜杼葉錦を織る

Il monte è un telaio, la brina una spola, e intessono foglie di broccato

L'associazione autunno e tristezza, o caduta delle foglie e passaggio di stagione, era già presente in Cina, ma è proprio con questi esempi del *Man'yōshū* che compare la contemplazione delle foglie d'autunno, il *kōyō* o *momiji*, come risultato dell'elaborazione poetica giapponese. Inoltre, il broccato (*nishiki*) che in Cina veniva tradizionalmente associato alla distesa dei fiori primaverili, viene per la prima volta associato alle foglie autunnali proprio nel *Man'yōshū*, standardizzandosi poi nell'era Kanpyō di Uda.<sup>169</sup> Anzi, per Shizunaga è proprio questa Visita alle Cascate di Palazzo che darà un grosso contributo all'affermarsi di quest'immagine.<sup>170</sup>

Osservando la sezione *kōyō* del *Wakanrōeishū*, possiamo farci un'idea immediata dei diversi approcci a questa immagine da parte di cinesi e giapponesi. Intanto, qualcosa di simile alla contemplazione delle foglie d'autunno si ha con Bai Juyi

<sup>166</sup> KKS IX-421. Trad. Sagiyama 2000, p. 285.

<sup>167</sup> Maeda 2006, p. 30.

<sup>168</sup> MYS VIII-1512.

<sup>169</sup> Lo studio più dettagliato del *mitate* broccato-foglie autunnali si ha in Suzuki 2000, pp. 40-64; cfr. Shizunaga 2010, pp. 123-157; o ancora Nakano 2005, pp. 48-50.

<sup>170</sup> Shizunaga 20120, pp. 140.

不堪紅葉青苔地

又是涼風暮雨天<sup>171</sup>

Non resisto all'emozione per le rosse foglie sul verde muschio in terra  
E ancora al fresco vento e la pioggia serale nel cielo

così come il riferimento alla colorazione delle foglie e dei tessuti, sempre di Juyi:

黃纈纈林寒有葉

碧瑠璃水淨無風<sup>172</sup>

Di giallo tinta a chiazze<sup>173</sup> la foresta, nel freddo ancora alcune foglie.  
Di azzurri e lapislazzuli l'acque, calme e senza vento.

ma il contrasto netto lo si avverte con i successivi due *ren* tratti da *kanshi* di Yoshishige no Yasutani (?-1002) e Ōe no Mochikoto (?-1010)

洞中清淺瑠璃水

庭上蕭條錦繡林<sup>174</sup>

Dentro alla grotta, limpida e poco fonda, di lapis lazuli l'acqua  
Sul giardino posato, un bosco di broccato ricamato

外物獨醒松澗色

余波合力錦江聲<sup>175</sup>

L'unico a star sobrio in mezzo agli altri, è il color del pino nella roggia  
E il vento unisce all'onde la forza, che sembran le voci sul Fiume di Broccato

dove in modo più o meno esplicito si configura il paragone foglie=broccato. Sul versante cinese però Shizunaga<sup>176</sup> cita un *ren* da una poesia di Shi Zhixuan<sup>177</sup> dei Sui (581-618) la cui parte centrale recita

野紅知草凍

春來鳥自傳

樹錦無機織

猿鳴詎假弦<sup>178</sup>

Nei campi vermigli conosco l'erba ghiacciata  
Primavera viene, e l'uccello solitario canta  
Un broccato sull'alberi da nessun telaio ordito  
E il grido della scimmia, quale breve accordo.

In effetti in questo caso non sembrerebbe trattarsi di foglie autunnali, dato che nel verso precedente compare la primavera, ma comunque il verso "un broccato sull'alberi da nessun telaio ordito" ricorda fin troppo direttamente sia la poesia di Michizane che quella del principe Ōtsu.

---

<sup>171</sup> WKRS I-301.

<sup>172</sup> WKRS I-302.

<sup>173</sup> *Kōketsu*, ovvero in giapponese *shiborizome*, un popolare tipo di tintura delle stoffe che si ottiene arrotolando e strizzando (*shiboru*) la stoffa. Il risultato caratteristico è una colorazione a chiazze più chiare e più scure, che Bai Juyi paragona alle poche foglie gialle rimaste sui rami degli alberi del bosco.

<sup>174</sup> WKRS I-303.

<sup>175</sup> WKRS I-304.

<sup>176</sup> Shizunaga 2010, p. 155, nota 16.

<sup>177</sup> 稜智炫.

<sup>178</sup> 遊三学山詩. Cit. in *ibid.*

Dunque, la conclusione di molti studiosi è che sebbene l'immagine alberi-broccato-telaio compaia anche in Cina, l'associazione foglie autunnali-broccato-telaio sia un'immagine tipicamente giapponese. Personalmente, osservo alcune somiglianze come quella della poesia di Shi Zhixuan, mi sentirei più prudente, pur ammettendo che la comparsa in Giappone di questo *mitate* è precoce – periodo del *Kaifūsō* – e tutto sommato contro tendenza rispetto alle similitudini della poesia cinese dell'epoca,<sup>179</sup> nonché precedente alla poesia di Bai Juyi che pure avrebbe influenzato questo genere di immagini ad esempio nel passaggio del *momiji* da giallo a rosso.<sup>180</sup>

Michizane non fa altro che riprendere e adattare quest'immagine sia nell'ultima poesia prima dell'esilio in cui paragona l'albero del suo giardino a un viaggiatore vestito di broccato,<sup>181</sup> sia nello *waka* di cui sopra. L'originalità di questo *waka* di Michizane risiede dunque non solo nell'immagine foglie=broccato, quanto nell'aggiungere a quel *mitate* l'immagine dei nastri votivi (*nusa*) attraverso l'artificio retorico dell'*engo* (parole legate) che vedrà proprio col *Kokinshū* il suo momento di maturità. È in questa coniugazione di retorica e sensibilità verso la bellezza naturale che identifichiamo anche nel *waka* il talento poetico di Michizane e il suo stile peculiare: quello che Maeda afferma riguardo questa poesia e cioè che «davvero attraverso l'intelletto si ottiene una poesia di grande abilità tecnica e magnificenza»<sup>182</sup> fa da eco alla definizione generale di Fujiwara sullo stile di Michizane che coniuga una «sottile sensibilità» ad un «virtuosismo eccezionale».<sup>183</sup> Da questo possiamo affermare che Michizane, almeno da una parte, e cioè nell'ambito della poesia d'occasione (in particolare nelle poesie in risposta a un ordine imperiale) è estremamente coerente, e la sua produzione in *waka* risulta in un certo modo coesa a quella in *kanshi*.

Dico “solo in parte”, perché, come vedremo tra poco, è nel *kanshi* che Michizane libera tutto il suo lirismo, staccandosi per certi versi dal *waka* del suo periodo che iniziava a legarsi sempre più alla composizione in occasioni mondane e pubbliche.

#### 4.3.b. L'acqua come vesti

Il venticinquesimo giorno del decimo mese, l'augusta comitiva giunge infine alla tappa che diede il nome a tutto il viaggio: le Cascate di Palazzo, Miyataki. Anche in quell'occasione, di fronte al grandioso scenario naturale che si prospettava, ai partecipanti fu chiesto di comporre *waka*.

La poesia di Michizane, contenuta stavolta nella seconda antologia imperiale, il *Gosen wakashū*, recita

水ひきのしらいとはへておるはたは旅の衣にたちやかさねん<sup>184</sup>

I fili bianchi tirati dall'acqua, stendiamoli e intessiamoli finché non diverranno vesti da viaggio da indossare un' sull'altra

Anche in questo caso, abbondante uso di *mitate* e *kakekotoba*: i fili d'acqua (*mizuhiki*) paragonati a fili per la tessitura (*shiraito*), e la cascata paragonata a una veste (*koromo*), sorretti dal verbo *tatsu* che ha duplice significato di “tagliare/confezionare un vestito”<sup>185</sup> e “partire per un viaggio”,<sup>186</sup> sono tutte immagini ampiamente presenti nel *Kokinshū*<sup>187</sup> e di nuovo è difficile stabilire chi, tra i giapponesi, l'abbia adottata per primo. Certo è che il paragone cascata-tessuto fosse già noto in

<sup>179</sup> Per maggiori approfondimenti su quest'immagine è fondamentale Suzuki Hiroko, “*Kōyō to nishiki no mitate kō*”, in Suzuki 2000. Sull'immagine di broccato a primavera vedere anche Mizutani Takashi, “*Haru no nishiki kō*” (2006), pp. 167-178.

<sup>180</sup> Come evidenziato da Shizunaga 2010, ibid.

<sup>181</sup> KBKK k-475.

<sup>182</sup> Maeda 2006, p. 30.

<sup>183</sup> Fujiwara 2002, pp. 263-264 e 147.

<sup>184</sup> GSS XIX-1356.

<sup>185</sup> 裁つ.

<sup>186</sup> 旅たつ.

<sup>187</sup> Come elencato da Maeda, e cioè la XVII-924, 925, 926. Maeda 2006, p. 31.

Cina, tanto che sia in cinese moderno che in cinese classico “cascata” si dice *pubu*<sup>188</sup> (lett. tessuto di scroscio di pioggia), e sono numerose le poesie che insistono su questo paragone, ad es. la poesia *la sorgente della cascata*<sup>189</sup> di Liu Yuxi (772-842), l’altro grande amico di Bai Juyi dopo Yuan Zhen, contenuto nel *Senzai kaku* e quindi ben noto ai giapponesi del periodo Heian:

晴日碧空雲脚斷  
一條如練掛山尖<sup>190</sup>

Il sole chiaro e il cielo verdegiada, tagliano le gambe alle nuvole<sup>191</sup>  
Un filo come seta appeso alla cima del monte.

Citato secondo Watanabe<sup>192</sup> dalla poesia di Sōku del *Kokinshū*

誰がために引きてさらせる布なれや世を経て見れどとる人もなき

Per chi è stesa nell’acqua a sbiancare questa vaporosa tela? Da anni e anni la vedo, ma nessuno viene a ritirla<sup>193</sup>

Forse meno puntuale, ma comunque degno di nota è in Bai Juyi il paragone della seta con la luce della luna, la cui analogia rientra nell’ordine del colore bianco (luna e acqua della cascata)

霽月光如練

Passata la pioggia, la luce lunare è simile a seta<sup>194</sup>

Insomma, anche in questo caso abbiamo vari elementi comuni tra *shi* e *waka*, ma la peculiarità di Michizane secondo Maeda è nel sovrapporre, attraverso l’*engo*, i diversi *mitate* e *kakekotoba* che in altre poesie appaiono slegati, in un unico componimento il cui equilibrio e coesione interna è dato proprio dall’*engo* piuttosto che dalla coerenza del contenuto: così come nella poesia sul crisantemo o sulle foglie d’autunno, il rapporto tra un elemento e l’altro non si basa su una relazione reale e diretta tra i due, bensì sulla idealizzazione, sull’inganno fantasioso, sulla creazione di un nuovo piano di esistenza delle cose, legato alla realtà esclusivamente dalla retorica degli *engo* e dei *kakekotoba*. C’è qui da aggiungere che l’*engo* rappresenta uno dei più complicati artifici retorici dello *waka*, anche nella sua stessa identificazione e definizione,<sup>195</sup> e quindi è notevole come Michizane padroneggi con la massima sicurezza non solo le complicate regole retoriche dello *shi*, ma anche le peculiari – e relativamente nuove, l’*engo* non è presente nelle poesie del *Man’yōshū*<sup>196</sup> – tecniche retoriche del *waka*. L’ipotesi – di cui parlerò nel seguente paragrafo – è al contrario che sia proprio Michizane uno dei contribuenti (forse inconsapevole) alla formazione del *waka* come è inteso nel *Kokinshū*, e cioè non un puro sfogo lirico, ma un ragionato componimento che fa della retorica il suo fulcro nonché caratteristica peculiare. Con tutta probabilità, se di Michizane ci fosse giunta una produzione in *waka* più consistente, la sua importanza all’interno della storia della letteratura giapponese non verrebbe forse relegata alla sola sfera del *kanshi*.

---

<sup>188</sup> 瀑布.

<sup>189</sup> 瀑布泉.

<sup>190</sup> *Senzai kaku*, cit. in Watanabe 1991, pp. 208-209.

<sup>191</sup> Verso di difficile interpretazione. Il composto 雲脚 lett. piedi/gambe delle nuvole, compare spesso dalla poesia Tang in poi, spesso associato col vento che “spezza” 斷, cioè spazza via la parte bassa delle nuvole, a volte da identificarsi sulla pioggia. Vedere Takahashi 2007, pp. 140-145.

<sup>192</sup> Watanabe 1991, pp. 208-209.

<sup>193</sup> KKS XVII-924. Trad. Sagiyama 2000, p. 552.

<sup>194</sup> BSWJ 457-54.

<sup>195</sup> Come evidenziato del resto da Watanabe Yasuaki nel capitolo “*Engo*, difficoltà di una definizione”. In Watanabe Y. 2009, p. 79 e seguenti.

<sup>196</sup> Watanabe Y. 2009, p. 86.

### 4.3.c. Il contrasto applicato al *waka*

Ancora del *Gosenshū* è un'altra poesia composta da Michizane durante questo viaggio.

道まかりけるついでに、ひぐらしの山をまかり侍りて

Dopo aver seguito la strada, arrivati al monte Higurashi.

ひぐらしの山路を暗み小夜ふけて木の末ごとに紅葉照らせる

Il sentiero sul monte Higurashi è buio, e a notte fonda, dalla punta d'ogni ramo risplendono vermiglie le foglie

Il toponimo Higurashi è incerto, ma probabilmente si tratta di un monte situato vicino alle cascate di Miyataki, come riportato nel *kotobagaki* di una poesia di Minamoto no Noboru composta nella stessa circostanza e sullo stesso tema.<sup>197</sup> La poesia gioca sull'*engo* dell'oscurità aperto dal toponimo/*kakekotoba* «*Higurashi no yama*», letteralmente “il monte in cui il sole si oscura/cala” (oppure “durante tutto il giorno”), rinforzato da *kurami* (buio), *sayo* (notte fonda) e il sentiero di montagna in mezzo agli alberi. Ma la vera originalità della poesia risiede tutta nell'ultimo verso, *momiji teraseru* (fa splendere le foglie rosse), che contrasta fortemente con il paesaggio di oscurità costruito nella prima parte della poesia.

Questo verbo *teraseru* (*teru* = splendere + ausiliare causativo *su* + ausiliare di spontaneità *ru*) è di difficile traduzione perché sottintende un soggetto che “fa splendere” le foglie, complemento oggetto. È chiaro che il soggetto sottinteso in questione sia la luna, ma qua è ancor più importante notare che, di nuovo, Michizane gioca con la possibilità di indicare la transitività o intransitività di un verbo, come *teru*, per sottintendere l'azione o la presenza di un altro agente, in questo caso la luna, come già visto nella poesia su *ko no ha* e *shigure*: cosa questa sostanzialmente impossibile da fare in cinese, che come già detto è privo di apparati grammaticali che permettano distinzioni di questo tipo.

Poesie che descrivono un paesaggio autunnale notturno, e cantano la bellezza delle foglie rosse illuminate dalla luna, sono presenti anche nel *Kokinshū*, ad esempio

さほ山の柞のみぢ散りぬべみ夜さへ見よと照らす月かげ

Le fulve foglie di quercia del monte Saho presto cadranno, e il chiaro di luna ci invita ad ammirarle pure di notte.

oppure

秋の月山辺さやかに照らせるは落つるもみぢの数を見よとか

La luna d'autunno illumina limpida i declivi della montagna, per mostrarci, forse, il numero delle foglie autunnali che cadono?<sup>198</sup>

e medesimo è l'uso della luce della luna come soggetto che illumina (transitivamente) le foglie con il verbo *teru* declinato nelle forme *terasu* e *teraseru*.

L'immagine delle foglie autunnali avvolte nell'oscurità del monte compare invece sempre nel *Kokinshū* in poesie come

わが来つる方もしられずくらふ山木々の木のはのちるとまがふに

Non so distinguere neppure da che parte venni, ché sul Monte Oscuro il turbine delle foglie cadenti vela ogni direzione.<sup>199</sup>

con il toponimo *Kurabu yama* utilizzato appunto per introdurre il tema dell'oscurità. Quest'ultima

<sup>197</sup> Maeda 2006, p. 32.

<sup>198</sup> KKS V-281, 289, trad. Sagiyama 2000, pp. 210, 216.

<sup>199</sup> KKS V-295, trad. Sagiyama 2000, p. 217.

poesia di Fujiwara no Toshiyuki fu composta al celebre *utaawase* presso la residenza del Principe Koresada, nell'893, ovvero sei anni prima del viaggio a *Miyataki* e della relativa poesia di Michizane, mentre le altre due, essendo di anonimo, sono probabilmente collocabili in un periodo ancora precedente.

Come possiamo dedurre da queste poesie quindi, l'associazione foglie autunnali-oscurità e foglie autunnali-luce lunare, era già presente nel *waka*, ma un'associazione così esplicita di oscurità-foglie-luna è probabilmente una trovata di Michizane che ancora mescola e sovrappone elementi precedenti con estrema maestria. Nelle due poesie del *Kokinshū* sopra citate infatti, non viene enfatizzata l'oscurità notturna, ma solo la luce della luna che si riflette sulle foglie, mentre nella terza non vi è un riferimento alla luce lunare, e le foglie divengono invisibili nell'oscurità. Michizane fonde quindi questi due aspetti in maniera originale.

In particolare, due sono gli aspetti da evidenziare: uno è il gioco di contrasti tra l'oscurità e il brillare delle foglie, che risolve nell'ultimo verso la tensione creata nel resto del componimento. Se la contrapposizione è uno degli artifici retorici più basilari dello *shi*, e ne possiamo rintracciare l'influenza in maniera diffusa nel *waka*, questa tecnica di stupire il lettore con un repentino cambio di scena o di tenore nell'ultimo verso è a mio parere una delle tecniche personali di Michizane che mi sembra essere un'istintiva scelta stilistica del poeta: un medesimo uso si ha infatti nella seconda poesia del *Kanke bunsō*, scritta a soli quattordici anni,<sup>200</sup> dove una lunga e suggestiva descrizione naturale si chiude con un "ahimè" – quasi fuori luogo – su quanto sia difficile per Michizane concentrarsi debitamente sullo studio.<sup>201</sup>

L'altro aspetto, dovutamente evidenziato da Maeda,<sup>202</sup> è quello dell'omissione di uno degli elementi chiave della poesia, cioè la luna, la cui presenza è solo dedotta dal ragionamento secondo il cui a notte fonda non è possibile che le foglie emettano luce propria, e l'origine del loro brillare implica quindi l'esistenza di qualcosa che non può essere altro se non la luna. Sottolineo qui la parola ragionamento, proprio ad indicare l'azione intellettuale, ragionata, apparentemente contraria all'impulso poetico, che al contrario rende coerente il componimento, e che abbiamo visto essere caratteristica principale del *kanshi* di Michizane.

Maeda<sup>203</sup> ipotizza anche che il *dai* cioè il tema di questa poesia fosse proprio "luna e foglie autunnali", ipotesi del tutto accettabile se consideriamo che anche in altri momenti del viaggio è riportato che Uda ordinò di comporre su un tema preciso, ad esempio di fronte alle Cascate di Palazzo o in occasione della separazione da Sosei.<sup>204</sup> Ma mentre Maeda insiste su come l'immagine poetica di fiori o foglie immersi nell'oscurità fosse di origine cinese, e fosse già stata adottata da Michizane in alcuni suoi *kanshi*,<sup>205</sup> mi sembra importante sottolineare un piccolo dettaglio riguardo al *dai* (il "tema" della poesia) giustamente ipotizzato da Maeda.

#### 4.3.d. Contesto, *dai* e *détacher*.

Prima di tutto, nella comprensione di qualunque poesia di Michizane è fondamentale avere bene chiaro il contesto nel quale la poesia viene scritta, e in particolare distinguere se la poesia sia frutto di uno sfogo lirico privato (come le elegie per il figlio o per l'amico Tadaomi, o ancora le ultime poesie dell'esilio), oppure una risposta a un ordine imperiale (come le poesie composte durante feste e cerimonie a palazzo, o quelle richieste dal giovane imperatore Daigo).

---

<sup>200</sup> KBKK I-2, cfr. IV-2.2.

<sup>201</sup> Cfr. KBKK IV-332. Si potrebbe anche azzardare un'ipotesi per cui, questa tendenza allo "stupire", basata su un rapido e inaspettato cambiamento di scena o di tono, sia uno dei motivi costanti della poesia giapponese, e può ricordare lontanamente il concetto di movimento insito nella poesia *haikai* di periodo Edo, ad esempio il «suono d'acqua» della rana (o rane?) che balza nel celebre *furuike* (vecchio laghetto) di Matsuo Bashō.

<sup>202</sup> Maeda 2006, p. 32.

<sup>203</sup> Ibid.

<sup>204</sup> Ad esempio, di fronte alle cascate: 有勅曰。勝地不可空過。以觀宮滝為題。各獻和歌云云 in KBKK 680.

<sup>205</sup> Come in KBKK IV-262 e IV-328. Cfr. Maeda 2006, pp. 32-33.

La presenza o meno di un *dai*, è quindi un primo fattore che, sebbene non sia determinante nel distinguo fra componimento pubblico e privato, è comunque un buon indizio dell'atteggiamento assunto da Michizane nella poesia in questione. Questo è vero tanto più nel caso del *waka*, dove la presenza o meno di un *dai* caratterizza in maniera distintiva il componimento, come dimostrerò nella seconda parte di questa ricerca, con l'analisi del *Chisatoshū*. Quello che mi preme ora sottolineare è il fatto che Michizane fosse, anche in un contesto di poesia giapponese, perfettamente integrato e al passo – anzi all'avanguardia – coi tempi, per quanto riguarda l'uso e l'invenzione della retorica.

Un secondo aspetto, molto caratterizzante di Michizane ma al tempo stesso emblematico di tutta la poesia Heian, sia *kanshi* ma soprattutto *waka*, è quello della “distanza”, o forse sarebbe più corretto dire il “distanziamento voluto” della poesia dalla realtà contestuale. Ragionando sul perché il *waka* risulti lontano e difficile a un lettore moderno, Watanabe Yasuaki afferma che «la percezione di lontananza [lett. legame lontano (*entooi*)] col *waka* era predominante anche in tempi antichi [e non solo ai lettori moderni]» «poiché è ritenuto degno di rispetto, risulta lontano. È forse possibile vedere in questa percezione la fonte di forza che ha permesso al *waka* di continuare [per secoli]». <sup>206</sup> Sebbene Watanabe si riferisse prettamente al *waka*, e le sue affermazioni trovino riscontro del resto negli *waka* di Michizane qui osservati, ad esempio quello rivolto agli dei del monte Tamuke, trovo che lo stesso atteggiamento di “distacco” sia riscontrabile in alcuni suoi *kanshi*. Per di più, questa “distanza” indicata da Watanabe per il *waka*, mi sembra estremamente simile a quella che Fujiwara, parafrasando – o distorcendo, come ammette egli stesso <sup>207</sup> – il pensiero filosofico di Henri Bergson, attribuisce alla poesia di Michizane, e cioè l'atteggiamento attraverso il quale il poeta, tramite l'esercizio retorico, si “distacca” (*se détacher*) dalle proprie sofferenze di vita sublimandole nella composizione artistica. <sup>208</sup>

Nel suo studio Fujiwara limita principalmente il discorso al *kanshi* di Michizane, senza prenderne in considerazione il *waka*, ma trovo che le deduzioni fatte da Maeda, lette attraverso l'inquadratura generale di Watanabe, siano perfettamente compatibili e coerenti al personaggio di Sugawara no Michizane delineato da Fujiwara. Possiamo anzi dire di più, e cioè che il *waka* è in generale più “distaccato” non solo del *kanshi* giapponese e dello *shi* cinese, ma anche di altri tipi di poesia di altri paesi. Insomma, il *waka* di Michizane (per lo meno quello di cui possiamo accertare l'autenticità), è un'importante tassello non solo per l'analisi dei rapporti tra *kanshi* e *waka* del IX secolo, ma anche nella comprensione approfondita del *kanshi* stesso.

#### 4.3.e. Ribaltamento e ambiguità

Gli *waka* di Michizane inclusi nelle raccolte imperiali successive al *Gosenshū* sono, come abbiamo detto, di dubbia autenticità per via del consolidarsi del culto di Tenjin, seguito agli strani eventi degli anni 40 del X secolo e la conseguente fondazione del santuario di Kitano. Queste poesie sono incentrate principalmente sul tema dell'esilio, e compaiono in opere successive alla morte del poeta che mescolano fatti biografici storicamente attestati a leggende nate dal culto di Tenjin. Una sola eccezione è data dalla poesia contenuta nello *Shin shūi wakashū*, la diciannovesima raccolta imperiale di *waka* (1363), la cui autenticità è dimostrata dall'incrocio dei *kotobagaki* di altre poesie che attestano la veridicità della situazione narrata. <sup>209</sup>

Anche questa è infatti una poesia composta durante il viaggio alle Cascate di Palazzo

---

<sup>206</sup> Watanabe Y. 2009, p. 2.

<sup>207</sup> Interrogato a proposito dallo scrivente.

<sup>208</sup> Da notare che Bergson non si riferisce prettamente ai poeti, bensì agli artisti in generale. Inoltre ciò che afferma Bergson non riguarda esattamente il distacco dal “dolore”, quanto una visione “distaccata” del mondo, che gli permette di comprenderlo in maniera più complessiva e quindi autentica. Fujiwara 2001, p. 292 e nota 25 p. 296.

<sup>209</sup> In particolare il fatto che nel momento in cui furono composte questa e altre poesie, una di Sosei e una di Uda, iniziò a cadere una leggera pioggia, riportata nei *kotobagaki* e nelle poesie stesse. Cfr. Maeda 2006, p. 33.



紅にぬれつけふやにほふらんこのはうつりておつるしぐれは<sup>210</sup>

Bagnate di rosso a fondo, sarà oggi il giorno in cui appariranno bellissime le foglie degli alberi, tinte dalla lieve pioggia che cade.

La pioggia d'autunno che tinge di rosso le foglie è una consuetudine poetica in auge fin dal *Man'yōshū* e ben rappresentata anche nel *Kokinshū*, ma secondo Maeda «in questa poesia di Michizane, questo viene completamente rovesciato. [omissis] Cioè, sono le foglie autunnali che fanno cambiare il colore alla pioggia, tingendola di rosso». Senza dubbio è questo il tratto saliente di questo *waka*, e Maeda lo ha ben evidenziato, ma mi sentirei di aggiungere una correzione al suo commento, rendendolo meno categorico.

La stanza inferiore *ko no ha utsurite otsuru shigure wa*, più che imporre un ribaltamento del rapporto pioggia-tingere-foglie nell'ordine inverso foglie-tingere-pioggia, lascia secondo me volutamente aperta una doppia interpretazione: poiché il *waka* del periodo del *Kokinshū* è caratterizzato da un libero uso dei suffissi ausiliari e delle particelle, nonché dell'ordine sintattico delle frasi, trovo che la parafrasi «le foglie tingono la pioggia» sia altrettanto valida che «la pioggia tinge le foglie»; quello che è a mio parere evidente è cioè la volontà di lasciare ambigua l'interpretazione della poesia, per certi versi in maniera simile a quanto visto nel primo *waka* sul crisantemo, dove questa ambiguità veniva esplicitata dalla domanda «sono fiori, oppure onde increspate?» retta dal *kakekotoba* «*tateru*» (innalzarsi/ergersi). La convinzione di Maeda nella lettura “rovesciata” è forse data dalla particella *wa* alla fine dell'ultimo verso, che, se intesa come marcatore del soggetto rovescerebbe in effetti con l'ultimissimo carattere il significato di tutta la poesia, tecnica questa che, come abbiamo visto in precedenza, non appare così inusuale in Michizane, ma come dicevo, nello *waka* l'utilizzo delle particelle gode di una certa libertà e di un certo margine di approssimazione, se mi è consentito, dunque più che sottilizzare sull'interpretazione grammaticale credo si debba evidenziare l'effetto conferito dalla lettura della poesia, ovvero una specularità soggetto-oggetto tra *ko no ha* e *shigure* data da questo gioco di anastrofe. Mi sembra anche giusto far notare, riguardo la “novità” delle strutture sintattiche utilizzate da Michizane, che proprio lo *shigure wa* dell'ultimo verso ricorda molto il *taigendome*<sup>211</sup> (chiusura in sostantivo), un artificio tipico del periodo dello *Shin Kokinshū*, che consiste appunto nel far finire con un sostantivo un verso, in particolare l'ultimo. L'effetto del *taigendome* è ottimamente riassunto da Zanotti in questo modo:

L'artificio del *taigendome* sfrutta la struttura prolettica tipica della lingua giapponese anticipando gli attributi di un particolare oggetto che viene rivelato solo all'ultimo momento. In questo modo si esalta il potere evocativo delle immagini, la cui epifania (nel senso più letterale del termine) è rimandata di verso in verso. In alcuni casi la poesia stessa sembra dotata di una propria interna teleologia: ogni singolo elemento sembra finalizzato a definire e determinare l'ultima parola. Questa contiene già in sé tutto ciò che la precede: spetta al poeta di dipanare analiticamente questo contenuto nel miglior modo possibile, rispettando la difficile ed esigua misura delle trentun sillabe.<sup>212</sup>

Sempre Zanotti afferma che il *taigendome* sia «una delle innovazioni stilistiche rilevanti del periodo post-classico»,<sup>213</sup> facendo notare che nel *Kokinshū* solo 52 poesie terminavano in sostantivo, contro le 456 dello *Shin Kokinshū*, ma più che di innovazione direi che si tratti più propriamente dell'improvviso successo di un artificio retorico già presente nel *Kokinshū* e che, nella sua natura di ribaltamento della struttura sintattica S-O-V in S-V-O non può non essere messo in relazione alla struttura della frase cinese.

<sup>210</sup> SSIS XVI-1385. Cit. in Maeda 2006, p. 33.

<sup>211</sup> 体現止め.

<sup>212</sup> Zanotti 2006, pp. 32-33.

<sup>213</sup> Ibid.

Tornando a Michizane, la brina che tinge le foglie compare anche nel *kanshi*, nella già vista poesia composta alla vigilia dell'esilio

茅蒐霜染憐無限

刀刃風裁惜不能<sup>214</sup>

L'erba di robbia, tinge la brina, un'emozione senza fine

Come lama d'un coltello il vento miete, una pena a cui non reggo

Considerando entrambi i versi del *lian* (distico, giap. *ren*), i termini *maosou* (l'erba robbia) e *daoren* (lama di coltello) sono posti in contrapposizione, e così *shuang* (brina) e *feng* (vento) e i relativi verbi *ran* (tingere), e *cai* (tagliare). Ma nella successione robbia-brina-tingere e lama-vento-tagliare, ci sono alcune sostanziali differenze: mentre nella seconda, il vento (realtà oggettiva) è paragonato alla lama (oggetto immaginario) nella prima sia robbia che brina sono elementi realmente presenti (o comunque non fuori luogo) nel paesaggio; oltre a questo, mentre il verbo tagliare ha come evidente soggetto il vento-lama che agisce sull'oggetto sottinteso (le foglie) nel verso superiore al verbo tingere può essere dato anche senso intransitivo, cioè "tingersi". Il problema in questo secondo caso è dato proprio dalla mancanza nella lingua cinese (e in particolare in cinese classico) di morfemi che indichino la transitività o intransitività di un verbo, che quindi si determina esclusivamente in base alla sintassi. Questo aspetto è già stato studiato da Ōtani riguardo l'utilizzo del verbo "soffiare" del vento, utilizzato generalmente in senso transitivo nella poesia cinese – il vento *soffia* le nubi, *soffia* le foglie etc. – laddove in Giappone prevale, sia nel *waka* che nel *kanshi*, l'uso intransitivo.<sup>215</sup> Vi è quindi un "utilizzo scorretto" di determinati vocaboli nel passaggio da Cina a Giappone, e nello stesso Michizane, nonostante la sua profonda conoscenza del cinese, possiamo forse riscontrare questa tendenza.

Proprio riguardo all'uso della locuzione "il vento soffia", possiamo ricordare la già vista poesia sul "pensiero d'autunno" scritta alla corte di Daigo qualche mese prima dell'esilio, tra i cui versi leggiamo

声寒絡緯風吹处

葉落梧桐雨打時<sup>216</sup>

Fredda la voce del grillo che il vento soffia fin qua

Cadono foglie dalla paulonia cinese, quando la pioggia è battente

Anche qui osserviamo un'inversione dell'ordine di agente e oggetto: *voce del grillo-vento-soffiare-luogo* e *foglie cadenti-pioggia-battere*. In questo caso, il soffiare del vento può avere senso transitivo retroattivo sulla voce del grillo. Allo stesso modo il battere della pioggia, generalmente transitivo, non può avere altro oggetto che le foglie della prima parte del verso. Come ho accennato in precedenza, nel *kanshi* giapponese si assistono ad "errori" grammaticali nell'utilizzo di verbi transitivi in senso intransitivo, e *fuku* (soffiare) è proprio uno di questi, ma in questo caso, considerato anche il verso successivo che mette in contrapposizione a *vento-soffiare-luogo* i caratteri *pioggia-battere-tempo*, risulta chiaro che il luogo non possa fare (o almeno è difficile che sia) oggetto del verbo soffiare come in "il vento soffia/spazza questo luogo" – a meno che non si voglia interpretare la seconda costruzione come "la pioggia batte il tempo", suggestiva immagine ma un po' troppo azzardata. Questa locuzione è comunque sicuramente ripresa dal *Canto dell'Eterno Dolore* di Bai Juyi, nel verso

秋雨梧桐葉落時<sup>217</sup>

---

<sup>214</sup> KBKK k-475.

<sup>215</sup> Per questa conclusione è stata determinante l'analisi di Ōtani sul diverso (erroneo?) utilizzo del verbo "soffiare" (del vento) in Cina e Giappone. Ōtani 2008, pp. 55-78.

<sup>216</sup> KBKK k-473.

Pioggia d'autunno sulla paulonia, nel tempo in cui cadono le foglie

Tornando all'ultima poesia di Michizane alla capitale, troviamo nuovamente questo approccio laddove nel verso “erba di robbia-brina-tingere”, non è solo la brina (o la pioggia d'autunno) che tinge (transitivo) le foglie, ma è possibile anche immaginare una brina che si tinge (intransitivo) per via del rosso delle foglie su cui si posa; c'è quindi una lettura speculare che, questa la mia ipotesi, è se non direttamente generata dalla pratica compositiva in giapponese, per lo meno influenzata da questa differente proprietà linguistica, dimostrando forti similarità col *waka* di Michizane “*ko no ha utsurite otsuru shigure wa*” il quale gioca a mio parere sulla bidirezionalità del rapporto verbo – sostantivo.

A questo riguardo, è interessante un altro commento di Maeda proprio a questo *waka*: «in queste gocce [di pioggia] si riflettono le foglie tinte di rosso, che fanno in modo che le gocce stesse appaiano rosse. Eppure a ben vedere, tutto questo è solo immaginazione, e se lo si prova a guardare immaginandolo in questo modo, sicuramente apparirà un mondo di questo tipo [cioè un mondo in cui le foglie tingono la pioggia], in altre parole si tratta di una poesia illusoria».<sup>218</sup> Sebbene l'elemento immaginifico di Michizane sia sicuramente presente, trovo che al contrario di altre poesie, ad esempio i due *kanshi* di dialogo con la luna, o anche la primissima poesia su luna e fiori di susino, dove i *mitate* “fior di susino=stelle” e “luna=neve” ponevano il paesaggio in una dimensione chiaramente fantastica e illusoria, in questo *waka* è possibile osservare al contrario un acuto realismo, quasi contrapposto alla “finzione” del *mitate*. L'idea tradizionale per cui la pioggia d'autunno tinge di rosso le foglie, seppure sia basata su un fenomeno naturale reale (l'acqua gelida accelera la morte e quindi l'ingiallimento delle foglie) gioca comunque su una convenzione immaginaria, cioè che qualcosa di incolore come la pioggia possa “tingere” le foglie. Al contrario, il fatto che le foglie già rosse, per via del loro riflesso tinguano a loro volta di rosso le gocce di pioggia, non è una descrizione paradossalmente più “realistica” di quella tradizionale?

La differenza è senza dubbio minima, e questa precisazione può apparire pedante, ma alla luce del confronto con i *kanshi* di Michizane in cui ad una spinta immaginifica verso una dimensione fantastica e irreali, viene coniugato uno sguardo acuto e oggettivo, quasi minuzioso del mondo naturale, questa piccola correzione non può dirsi priva di fondamento.

Riassumendo, trovo che non sia superfluo far notare che entrambi i due *kanshi* nei quali ho enucleato questa anastrofe sono composizioni del 900, successivi cioè al *Miyataki no gokō*, e ai rispettivi *waka*. È forse troppo poco per stabilire una corrispondenza diretta, e cioè un'influenza del *waka* sul *kanshi*, ma è innegabile che in quel periodo le occasioni compositive, i temi e le immagini, nonché gli artifici retorici arrivassero a toccarsi e sovrapporsi in più punti.

#### 4.3.f. Due *kanshi* fuori luogo

Un'ulteriore tassello del quadro delle interrelazioni tra *waka* e *kanshi*, è dato dalle due poesie in cinese che Michizane comporrà proprio in quel famoso viaggio a Miyataki. Come già accennato, durante questa visita alle Cascate di Palazzo, Michizane non resisterà infatti alla tentazione di comporre dei versi in cinese. Purtroppo, la compagnia con cui si trovava non era in grado (o non voleva) raccogliere l'invito alla composizione. Nessuno rispose per esempio alla sua domanda

不定前途何处宿

白雲紅樹旅人家<sup>219</sup>

Incerta la via innanzi, in che luogo pernotteremo?

Candide nubi e rami vermigli, son la casa del viaggiatore.

---

<sup>217</sup> Cit. in Kawaguchi 1966, p. 474.

<sup>218</sup> Maeda 2006, p. 34.

<sup>219</sup> KBKK 680.

E di nuovo nessuno replicò al *lüshi*

満山紅葉破心機

況過浮雲足下飛

寒樹不知何処去

雨中衣錦故郷帰<sup>220</sup>

Pieno il monte di foglie vermiglie, dal telaio del cuore strappate

E ancor di più le nubi fluttuanti, sotto i piedi volano

L'albero al freddo, ignota è la meta

In mezzo alla pioggia vestito di broccato, ritorno alla terra natale.

Le poesie sono accomunate dall'uso delle medesime immagini – nuvole e alberi – che accennano alla dimensione del viaggio, esplicitata dai termini *su*<sup>221</sup> (pernottare), *luren*<sup>222</sup> (viaggiatore), *guxiang gui*<sup>223</sup> (al villaggio natale ritornare). Mentre la prima però è una chiara domanda aperta alla quale forse Michizane si aspettava una risposta, la seconda è una composizione solitaria, fra l'altro di difficile interpretazione. Nel secondo distico infatti è difficile stabilire quale sia il soggetto. Borgen traduce in questo modo:

The mountain covered with crimson leaves breaks the loom of my heart.

All the more so when I meet the drifting clouds that seem to leap from my feet.

The cold trees do not know where I am going.

In the rain, wearing brocade, I am returning home. <sup>224</sup>

e invece Maeda

山いっぱい広がる紅葉（の錦）は、ちっぽけな機で織った衣なんぞは破ってしてしまう。  
／それほどの大きな山であるから、ましてやちぎれた浮雲は足元に飛んでいるのかに見える  
のは、当然だろう。／紅葉した冬木立は、その浮雲がどこへ飛んで行くのか知らない。／雨  
の中、錦を着て故郷へ帰ろう

[Il broccato del]le foglie rosse che si allargano per tutta la montagna, son come una veste tessuta da un piccolo telaio, che finisce strappata. / Essendo una così grande montagna, è naturale a maggior ragione che le nubi fluttuanti come lembi sembrino volare sotto i piedi. / Gli alberi d'inverno dalle foglie rosse, non sanno dove vadano quelle nubi fluttuanti. / In mezzo alla pioggia, indossando il broccato, ritornerò a casa.]

Innanzitutto Maeda traduce con «piccolo telaio» (*chippokena hata*)<sup>225</sup> gli ultimi due caratteri del primo verso, rifacendosi in questo al testo presentato sul *Nihon koten bungaku taikei* (che anche in questa tesi è preso come riferimento). Nella mia traduzione mi trovo però d'accordo con Borgen che traduce «loom of my heart», sostenendo che il termine *xiao ji*<sup>226</sup> (piccolo telaio) presente nel testo adottato da Kawaguchi, compare invece nel *Kokushi taikei* come *xin ji*<sup>227</sup> (telaio del cuore), aggiungendo che questo avrebbe più senso dato che in cinese il composto *xin ji* significa, anche in lingua classica, semplicemente “cuore”.<sup>228</sup>

<sup>220</sup> Ibid.

<sup>221</sup> 宿.

<sup>222</sup> 旅人.

<sup>223</sup> 故郷帰.

<sup>224</sup> Borgen 1986, p. 267.

<sup>225</sup> Medesima lettura si trova in Suzuki 2000, p. 60.

<sup>226</sup> 小機.

<sup>227</sup> 心機.

<sup>228</sup> Ibid. pp. 368-369, nota 14.

A conferma di questa tesi, che vorrebbe quindi un'errore di trascrizione del carattere di “cuore” nel carattere “piccolo” (effettivamente abbastanza simili) possiamo confrontare il pattern tonale di questa poesia, per stabilire quale delle due versioni è la più corretta dal punto di vista delle regole del *lüshi*. In cinese moderno *xiǎo* e *xīn* sono rispettivamente terzo tono e primo tono, che corrispondono – almeno in teoria – in cinese classico al tono obliquo (*ze*<sup>229</sup>) e al tono piano (*ping*<sup>230</sup>).<sup>231</sup> Il *lüshi* a sette sillabe ha due pattern principali per l'andamento dei toni all'interno del componimento, che sono riassumibili nelle seguenti rappresentazioni grafiche:

□○□●●○○◎  
 □●□○○●◎  
 □●□○○●●  
 □○○●●○○◎

per i versi a “rima piana e attacco piano”,<sup>232</sup> e

□●□○○●◎ (□●□○○●●)  
 □○○●●○○◎  
 □○○●○○●  
 □●□○○●◎

per i versi a “rima piana e attacco obliquo”,<sup>233</sup> dove ○ rappresenta il tono piano, ● il tono obliquo, □ uno qualunque dei due toni,<sup>234</sup> e ◎ il tono piano che deve essere anche in rima (nei versi uno, due e quattro). Se traduciamo secondo questi simboli la poesia di Michizane in questione, otteniamo il seguente schema

○○○●●◇◎  
 ●●○○○●◎  
 ○●●○○●●  
 ●○○●●○○◎

che è evidentemente appartenente alla prima tipologia, cioè “rima piana ad attacco piano”, il che obbliga il nostro carattere ambiguo 心/小 (indicato nello schema con ◇) ad essere un tono piano ○, e quindi giustifica, o meglio obbliga all'utilizzo del carattere “cuore” (*xīn*, 1° tono quindi piano) anziché “piccolo” (*xiǎo*, 3° tono quindi obliquo).

Anche se la questione è aperta a uno studio calligrafico dei testi originali, possiamo affermare che, da un punto di vista di rispetto delle regole tonali, la versione più corretta è *xīn ji* “telaio del cuore”.

È importante osservare comunque come questo termine fosse già presente nella poesia Tang, in poeti come Zhang Ji<sup>235</sup> e soprattutto Bai Juyi.<sup>236</sup> L'utilizzo che viene fatto nei Tang non è però

<sup>229</sup> 仄.

<sup>230</sup> 平.

<sup>231</sup> In realtà i toni nel cinese di periodo Tang sono quattro, e cioè piano 平, levante 上, uscente 去, entrante 入, ma poiché in poesia la differenza tonale è solo tra toni piani e obliqui (che comprendono gli altri tre), non ho voluto appesantire il testo con ulteriori dettagli ininfluenti al problema che qui affonto.

<sup>232</sup> 平起平声韻.

<sup>233</sup> 仄起平声韻.

<sup>234</sup> In realtà queste posizioni “aperte” sono a loro volta regolate in un determinato modo, ma tralascio spiegazioni superflue al problema in questione. Per maggiori approfondimenti sulle regole del *lüshi*, vedere Murakami 1998.

<sup>235</sup> Nel verso 官閑自覺省心機. QTS 385.

<sup>236</sup> Nel verso 三略役心機. QTS 425.

strettamente legato all'immagine del telaio in senso stretto, anzi, come già citato, *xinji* è solo un composto per indicare il cuore, ed è qui che risulta interessante l'operazione di Michizane, che riutilizza un termine dalla poesia cinese associandovi, o meglio accavallandovi un altro significato, e cioè quello etimologico di telaio che tesse il broccato (=le foglie autunnali). Potremmo quasi definirlo un *kakekotoba* in cinese. Da notare che, come esaustivamente analizzato da Suzuki,<sup>237</sup> l'associazione broccato-foglie autunnali, tanto diffusa dal *Kokinshū* in poi, non trova quasi corrispettivo in Cina – e nel *kanshi* del periodo di Saga – dove invece è frequente l'associazione broccato-fiori. L'elemento “telaio” che in entrambe le tradizioni si associa naturalmente col broccato o con preziosi e variopinti tessuti, rispecchia questa differenza tra Cina e Giappone, per cui abbiamo anche nei Tang esempi come Li He<sup>238</sup> (791-817)

淚眼看花機<sup>239</sup>

Con le lacrime agl'occhi vedo un telaio di fiori

染絲上春機<sup>240</sup>

Tingendo la seta sul telaio di primavera

Laddove invece in Giappone, già dal *Man'yōshū* abbiamo poesie che paragonano le foglie d'autunno al broccato, delle quali la capostipite è la già citata poesia del Principe Ōtsu, autore anche della analoga poesia in cinese nel *Kaifūsō* della quale Maurizi fornisce la seguente traduzione in italiano

述志

天紙風筆畫雲鶴

山機霜杼織葉錦

Far parlare il proprio cuore

Sulla carta del cielo il pennello del vento disegna nuvole e gru.

Sul telaio dei monti la spola della rugiada tesse broccati di foglie.

Michizane fonde quindi il tutto, ovvero Bai Juyi, *Man'yōshū* e *kanshi* pre-Jōwa.

Ma questo non è il solo esempio di lessico poetico Tang utilizzato da Michizane. Il composto *hanshu* (freddo albero) era già presente in numerose poesie cinesi, ad esempio Yuan Zhen e Liu Yuxi:

寒樹風難靜

霜郊夜更閑<sup>241</sup>

Gli alberi freddi al vento raramente s'acquietano

La brina sui campi di notte è ancor più silente

寒樹鳥初動

霜橋人未行<sup>242</sup>

Tra gli alberi al freddo l'uccello inizia a muoversi

Sul ponte di brina l'uomo ancor non s'incammina

Da notare in entrambi la contrapposizione tra *han* (freddo) e *shuang* (brina), elemento questo spesso responsabile dell'ingiallirsi delle foglie, come appunto nella poesia del Principe Ōtsu. Ma è

<sup>237</sup> Suzuki 2000, pp. 40-48.

<sup>238</sup> 李賀.

<sup>239</sup> QTS 392.

<sup>240</sup> QTS 393.

<sup>241</sup> QTS 403.

<sup>242</sup> QTS 357.

nei seguenti versi di due poeti Tang, Li Shanfu<sup>243</sup> e Li Xianyong,<sup>244</sup> che la somiglianza con la poesia di Michizane si configura come qualcosa di più di una semplice coincidenza

紅葉去寒樹  
碧峰來曉窗<sup>245</sup>

Foglie vermiglie vanno, alberi al freddo.  
Dal picco verde-giada viene, l'alba alla finestra.

雨中寒樹愁鷗立  
江上殘陽瘦馬嘶<sup>246</sup>

In mezzo alla pioggia al freddo tra gli alberi, malinconico il gufo si erge.  
Sopra al fiume il sole crudele, smunto il cavallo sbuffa.

Mentre nella prima poesia di Li Shanfu il terzo verso *hongye qu hanshu* (rosse-foglie-andare-freddo-alberi) raccoglie ben tre dei caratteri della poesia di Michizane, che in un paesaggio di foglie rosse se ne va chissà dove tra gli alberi freddi, nella seconda poesia di Li Xianyong abbiamo i quattro versi *yuzhong hanshu* (pioggia-in mezzo-freddo-alberi) che ritroviamo in posizione di *duiju* nei versi 3 e 4 della poesia di Michizane.

Forse è poco per parlare di un'influenza diretta – questi due poeti non sono altro che poeti “minori” se confrontati a Yuan Zhen e Bai Juyi – ma se non altro testimoniano un utilizzo comune di varie immagini che risultano così vagamente concatenate: alberi freddi, brina, foglie, broccato, telaio.

Infine i versi “non so dove sto andando” e “vestito di broccato ritorno al villaggio natale” sono stavolta probabili citazioni. La prima in Yuan Zhen – del quale abbiamo la quasi totale certezza che Michizane avesse letto l'intera raccolta poetica:

未死不知何處去  
此身終向此原歸<sup>247</sup>

Non ancora morto, non so dove andrò  
Questo corpo in fine si volgerà alle origini, al ritorno.

Il tema della poesia verte sulla vecchiaia e il pensiero della morte, discostandosi quindi un poco da quella di Michizane, ma la mestizia della descrizione, e soprattutto il tema del “ritorno” nell'ultimo carattere dell'ultimo verso, oltre ai cinque caratteri identici nel penultimo, fanno veramente pensare a una citazione. Certo, questa costruzione non compare solo in questi due casi, ma comunque in tutto il *Qian Tang Shi* se ne contano appena una decina (tra cui la famosa poesia di Tsui Hu Il

casolare a sud della capitale” *Ti doucheng nan zhuangi*)<sup>248</sup>

La seconda citazione, già individuata da Nakano,<sup>249</sup> è quella del *gushi* di Zhu Maichen,<sup>250</sup> narrato nel capitolo di Xiang Yu dello *Hanshu*.<sup>251</sup> Il passo esatto è

---

<sup>243</sup> 李山甫.

<sup>244</sup> 李咸用.

<sup>245</sup> QTS 643.

<sup>246</sup> QTS 646.

<sup>247</sup> Ultimi due versi di 別孫村老人寒食日. QTS 403.

<sup>248</sup> 題都城南庄.

<sup>249</sup> Nakano 2005, pp. 48-49.

<sup>250</sup> 朱買臣.

<sup>251</sup> 漢書, 項羽伝.

富貴不歸故鄉  
如衣錦夜行<sup>252</sup>

Da ricco e nobile non tornare al villaggio natale,  
è come andar nella notte vestito di broccato.

e fu pronunciato a proposito di Zhu Maichen che, nato povero, era divenuto una persona importante grazie al suo impegno nello studio, dunque, il non tornare al suo villaggio natale dove tutti lo ricordavano come un uomo povero e dimostrare quanta strada avesse fatto, era un'assurdità come il vestirsi di abiti sontuosi (broccato) per viaggiare di notte quando nessuno li può vedere.

Nella poesia di Michizane abbiamo una sorta di ironia nel citare questa poesia, in quanto sì, in quegli anni aveva acquisito un'altissima posizione a corte, ma a giudicare dallo stato d'animo che traspare dalle sue poesie dell'era Shōtai (898-901) a questo non corrispondeva una grande soddisfazione, bensì molte preoccupazioni.

Sebbene il senso della metafora del viaggio in questa poesia sia più o meno chiaro – Michizane si interroga sul suo futuro – non lo è altrettanto il soggetto della seconda parte: sia Borgen che Maeda traducono *han shu* (freddo-albero) con un plurale, “alberi freddi”, e li rendono soggetto di *bu zhi* (non-sapere), ma mentre Borgen pone come soggetto dell’“andare” (*qu*)<sup>253</sup> il poeta («where I am going»), in Maeda sono le nubi del verso precedente che “vanno” in un luogo che gli alberi non conoscono. Se intendiamo le nubi come metafora del poeta, le due traduzioni non differiscono molto, ma trovo che una traduzione leggermente più aperta all'interpretazione, come quella di Maeda, sia più fedele all'originale cinese, e quindi preferibile.

Personalmente vorrei però proporre un'altra lettura ancora. Prima di tutto, ho scelto di rendere *han shu* (freddo-albero) al singolare, «l'albero al freddo» e di lasciare vago il soggetto di “non-sapere” e “dove-andare”, con la formula «ignota è la meta». In questo modo la poesia è ulteriormente vaga e aperta a varie interpretazioni, e questo non è uno stratagemma per evitare scelte di traduzione specifiche, ma piuttosto per una maggiore fedeltà all'originale cinese, laddove trovo che la stessa “indefinibilità” sia riscontrabile nella poesia di Michizane.

A condizionare questa scelta è ancora il confronto con la già vista ultima poesia<sup>254</sup> di Michizane nella capitale, che riporto interamente qui per comodità di lettura

山霧寒雲水結冰  
在家一樹敢難勝  
茅蒐霜染憐無限  
刀刃風裁惜不能  
孤立如逢衣錦客  
四分疑伴散花僧  
菊枯蘭敗梅猶嬾  
詩興當追落葉凝<sup>255</sup>

Un giorno d'inverno, commosso dalle foglie rosse davanti al giardino, presentata al *monjōtokugōshō*  
Atsumochi

La montagna rivestita di gelide nubi, l'acqua legata in ghiaccio  
Nel giardino di casa un albero, [alla cui vista] è dura resistere  
L'erba di robbia, tinge la brina, un'emozione senza fine  
Come lama d'un coltello il vento miete, una pena a cui non reggo  
Solitario in piedi, come ad incontrare un viaggiatore vestito di broccato.  
Gettate ai quattro venti, ti diresti in compagnia d'un prete che sparge i fiori  
Il crisantemo è secco e il loto spezzato, il susino ancora malinconico

<sup>252</sup> Cit. in Nakano 2005, ibid.

<sup>253</sup> 去.

<sup>254</sup> Fujiwara 2002, pp. 250-252.

<sup>255</sup> KBKK k-475.



Di poetico in tutto questo, vi è solo il cadere delle foglie.

Come interpreta anche Fujiwara,<sup>256</sup> in questo caso l'albero che sta «solitario in piedi» nel giardino di Michizane è, probabilmente, uno solo, ma vorrei porre l'attenzione sull'immagine del «viaggiatore vestito di broccato», cioè l'albero dalle foglie rosse. È evidentemente la stessa metafora vista nella poesia fuori raccolta composta alle Cascate di Palazzo, nel verso «Pieno il monte di foglie vermiglie, dal telaio del cuore strappate». Anche l'espressione del sentimento di chi vede le foglie rosse, «emozione senza fine» e «una pena a cui non reggo» possono ricordare il primo verso della poesia dell'898, se si accetta la versione di Borgen «breaks the loom of my heart».

Quindi per più di un motivo, quella poesia composta durante il viaggio alle Cascate di Palazzo può sembrare un abbozzo, un appunto per la seconda, composta a casa con maggiore tranquillità e poi inclusa nel *Bunsō*; la prima poesia invece, non solo non è inclusa nel *Kanke bunsō* presentato a Daigo due anni dopo, ma neppure nel successivo *Kanke kōshū*, come a significare che fosse stata scartata da Michizane.<sup>257</sup> Secondo Borgen il tratto saliente della poesia a Miyataki risiede nell'utilizzo di una convenzione giapponese (le foglie come velluto) in una composizione in cinese.<sup>258</sup> In realtà, come dimostrato da Maeda,<sup>259</sup> già dai tempi del *Kaifūsō* questa immagine era passata nel *kanshi*, e lo stesso Michizane l'aveva utilizzata in precedenza. Certo, questa composizione messa in relazione con i *waka* finora visti, sottolinea il rapporto tra poesia cinese e giapponese insito in Michizane, apparendo quasi come uno “*waka* scritto in cinese”, il che ci riporta alla mente il già citato esempio dello *Shinsen Man'yōshū*.

Dall'altro lato, i *waka* di Michizane e i suoi *kanshi* composti nella medesima occasione, evidenziano un'atteggiamento e un “umore” totalmente diverso, che non è imputabile unicamente al differente media linguistico (cinese/giapponese). Come sottolineato da Maeda, l'aspetto più interessante di questo *Miyataki no gokō* è questo:<sup>260</sup> mentre lo *waka* di Michizane risulta se non proprio allegro, quanto meno rilassato, sereno, privo di tensioni, rispecchiando quell'atmosfera di gioco e divertimento che doveva contraddistinguere questa visita imperiale, i due *kanshi* scritti nella stessa occasione mostrano un animo inquieto, malinconico, e senza dubbio solitario. Il fatto che in questo viaggio Michizane fosse circondato da membri dell'alta aristocrazia che in linea di massima non lo vedevano di buon occhio e che potevano anche essere suoi avversari politici, è probabilmente un fattore importante, ma come già discusso in IV-5.9, è tutto il periodo successivo all'abdicazione di Uda che vede la preoccupazione di Michizane per la propria posizione salire continuamente, preoccupazioni che, per la verità erano iniziate già diversi anni prima, come possiamo evincere dalla seguente poesia composta l'ottavo anno dell'era Kanpyō (896)

北堂『文選』竟宴、各詠史、句、得「乘月弄潺湲」  
文選三十卷  
古詩一五言  
五言何秀句  
乘月弄潺湲  
半百行年老  
尚書庶務繁  
雖思樂風月  
不放到丘園  
非唯無所樂

<sup>256</sup> Fujiwara 2002, ibid.

<sup>257</sup> In realtà anche la k-475 compare solo in una copia del *Kanke kōshū* meno diffusa delle altre, la *Jōkyō Sakamoto shubun* 貞享坂本首部. Cfr. Kawaguchi 1966, pp. 471, 477.

<sup>258</sup> «A more important feature is that Michizane seems to have employed a native Japanese literary convention in this Chinese-language poem, a practice he normally shunned», Borgen 1986, p. 267.

<sup>259</sup> Maeda 2006, p. 29-30.

<sup>260</sup> Ibid. p. 37.

悠悠有所煩  
水空觸眼逝  
月暗過頭奔  
惣為貪名利  
亦依憂子孫  
此時玩斯集  
如避世喧喧<sup>261</sup>

Al Padiglione Settentrionale, durante la festa di chiusura del corso sul *Wenxuan*, quando ognuno sceglie un verso cinese come titolo della propria poesia, io scelgo “Col favore della luna io canto il mormorar del ruscello”.

Il *Wenxuan* ha trenta libri  
E i poemi antichi han cinque suoni,  
Cinque suoni! E qual'è il miglior verso?  
È “Col favore della luna io canto il mormorar del ruscello”.  
Or che mezzo secolo ha passato la mia vecchiaia  
sempre sono preso dal lavoro e da' documenti<sup>262</sup>  
anche s'io vorrei godermi vento e luna  
non m'è concesso d'arrivar sul colle, al prato,  
E non è soltanto ch'io non ho di che godere;  
ahimè, è vero invece che ho sì di che penare!<sup>263</sup>  
L'acqua vana scorre e con gli occhi sol la sfioro  
La luna, cupa, passa via sopra'l mio capo.  
E tutto ciò lo devo solo alla brama mia di gloria  
e ancora, all'ansia per la prole.  
Ma ecco in quest'istante, se sfoglio la raccolta  
è come s'io sfuggissi del mondo il gran baccano

In quell'anno Michizane, dopo aver raggiunto come rango e ruoli ufficiali il livello di Fujiwara no Tokihira, l'aveva già per molti versi superato, avendo fra l'altro ottenuto per la figlia la posizione di *nyōgo*,<sup>264</sup> cioè concubina imperiale. Nonostante questo, aveva già chiarissimo come, agli occhi della maggioranza dei cortigiani, la sua repentina ascesa rappresentasse un abuso e quasi un'offesa al rigido ordine costituito.

In questa poesia ci troviamo infatti di fronte a una schietta rappresentazione dello stato d'animo di Michizane, combattuto tra il richiamo delle bellezze naturali che non può godere per via del lavoro,<sup>265</sup> e le preoccupazioni per la famiglia, per i figli e per quella tradizione di letterati e funzionari alla cui conservazione aveva già sacrificato gli anni di gioventù. Vi è addirittura una specie di esame di coscienza, quando riconosce che a trattenerlo dal ritirarsi dalla vita politica è anche la sua «brama di gloria», ma a conclusione di tutto rimane una sorta di rifugiarsi nella letteratura, attraverso la quale riesce a sfuggire dalle difficoltà e le pene del mondo. Sebbene leggervi un approccio buddista è forse eccessivo, è comunque indubbia la presenza di una tendenza al distacco che, per quel poco che ci è dato di sapere, fu già tipica del padre Koreyoshi.

Funzionale al nostro discorso è comunque rimarcare come nel *kanshi*, anche di carattere pubblico come questo – scritto in occasione del banchetto per la chiusura del ciclo di lezioni sul *Wenxuan* al

---

<sup>261</sup> KBKK VI-437.

<sup>262</sup> *Shangshu* 尚書, può significare sia il Classico dei Documenti (generalmente detto *Shujing* 書經) che il posto di alti ufficiali nella Cina dei Tang. Qui si intende il lavoro di ufficio di Michizane in generale.

<sup>263</sup> *Youyou* 悠悠: in giapponese vi si associa un senso di pacato e rilassato distacco dagli affanni del mondo, ma nei Classici cinesi il suo uso è legato più a un senso di tristezza ambigua sulle cose del mondo. Ad es. nel Classico delle Odi 悠々我思 (mestamente io penso). Cit. in Fujiwara 2002, p. 236.

<sup>264</sup> 女御.

<sup>265</sup> Per un'analisi del rapporto tra Michizane e la contemplazione naturale, e il suo rammarico di non poter godere, vedere Hatooka 2005, p. 161.

*Daigakuryō* – Michizane non manchi di esternare i propri sentimenti e le proprie preoccupazioni con diretto riferimento alle proprie esperienze di vita, cosa questa totalmente assente nei suoi *waka* visti sopra.

La domanda quindi sul «dove pernottare», e l'inquietudine di non sapere «dove andare» dei due *kanshi* nel *Miyataki no gokō* rispecchia senza dubbio la parte più intima di Michizane, che viene fuori non nel *waka*, ma bensì nel *kanshi*. Paragonati a questi *kanshi*, i *waka* di Michizane composti in quest'occasione appaiono infatti, al contrario, estremamente “formali”, nel senso che si confanno alla situazione e allo spirito dei suoi compagni di viaggio, in maniera misurata, non rinunciando a trovate originali (per quanto riguarda retorica e associazione di immagini) ma senza mostrare particolare personalità nell'espressione delle proprie preoccupazioni.

In questo ritengo fondamentale l'influenza di ciò che Maeda indica come *ba*<sup>266</sup> (lett. luogo) del componimento: «in questo *luogo* della presentazione di poesie, sia Michizane che Sosei presentano una comune conoscenza e ispirazione come la preghiera per la sicurezza del viaggio al dio di Tamukeyama, il paragone di foglie rosse e broccato, la bellezza delle foglie d'autunno».<sup>267</sup> Maeda continua sostenendo che anche nel *waka* emerge l'individualità (*ko*<sup>268</sup>) di Michizane, ma su questo punto trovo che sia necessario fare una piccola correzione alla luce di quanto visto finora. È certo innegabile che la sovrapposizione e combinazione di diverse immagini precedenti (come il broccato e i nastri votivi alle foglie d'autunno) in una originale soluzione compositiva siano caratteristiche di Michizane, e vi si possa riconoscere la sua mano (o meglio il suo “sensibile intelletto”) per quanto riguarda ad esempio lo sviluppo di artifici retorici nuovi come l'*engo*; ma al momento in cui li confrontiamo al *kanshi*, anche limitatamente alle due abbozzate poesie composte nella stessa occasione, ci rendiamo conto che è proprio nella composizione in cinese che Michizane “parla” di sé stesso, che è più autentico e sincero, che fa emergere appunto la sua “individualità”. È come se nel *waka* Michizane riconoscesse la necessità di adeguare il tenore e contenuto dei propri versi a quella «conoscenza e ispirazione» comuni agli altri partecipanti del viaggio. Nel momento in cui decide di cantare le sue preoccupazioni, è chiaro che non trovi nessuno disposto a condividerle, dal momento che queste derivavano da una sua personalissima condizione individuale – l'isolamento politico e sociale, derivato dalle invidie della corte: come dice Maeda «dentro a quel cuore gli altri non potevano intromettersi».<sup>269</sup>

Dal mio punto di vista quindi, sì, Michizane è a tutti gli effetti *shijin* (poeta di *kanshi*) e *kajin* (poeta di *waka*) ma la faccia mostrata dal secondo sembra quasi una maschera su quella del primo. Una maschera indossata con perfetta maestria – virtuosismo retorico – e in sintonia con la scenografia circostante – il *ba* della Visita imperiale – ma che non lascia intravedere la sofferenza del viso sottostante. Nel Michizane *shijin* e nel Michizane *kajin* mi sembra quindi di poter ancora osservare in maniera nettissima quell'«armonica contraddizione» indicata da Sakutarō, e dimostrata in altri aspetti di questo personaggio, in quello del confuciano-poeta, del politico-letterato, e della ragione applicata alle passioni. Potremmo ipotizzare che se Michizane fosse nato qualche decennio prima sarebbe stato un grande poeta di *kanshi*, se fosse nato qualche decennio dopo sarebbe stato un grande poeta di *waka*; nascendo nell'era Jōwa la sua stessa esistenza come poeta si trova ad essere spezzata tra due mondi tanto vicini quanto contrapposti.

#### 4.3.g. Descrizione e lirismo

Questa contraddizione – o sarebbe meglio dire contrasto – interno al personaggio di Sugawara no Michizane, ci dà in effetti un appiglio per afferrare il cambiamento ormai compiutosi nel *waka* di fine IX secolo; un cambiamento che attendeva ormai solo l'investitura e il riconoscimento ufficiale che arriverà con la compilazione del *Kokinshū* nel 905, e cioè il ritorno del *waka* sulla scena

<sup>266</sup> 場.

<sup>267</sup> Maeda 2006, p. 39.

<sup>268</sup> 個.

<sup>269</sup> Ibid.

ufficiale come strumento non solo di comunicazione cortese tra i membri dell'élite aristocratica, ma anche come pratica compositiva atta all'armonizzazione del sentimento poetico e del gusto estetico della corte Heian, per ottenere il quale era evidentemente necessario sacrificare certi lineamenti troppo personali e caratteristici ancora propri di un certo tipo di *kanshi*, come quello di Michizane: il *waka*, come è inteso dai compilatori del *Kokinshū*, deve anelare all'universalità, tendere a quel sentimento condiviso e condivisibile di contemplazione, sia esso indirizzato alle stagioni o all'amore. Nel *waka* del *Kokinshū* non vi sarà più posto per gli oggetti umili e il tema di critica sociale come in Yamanoue no Okura o nei *kanshi* allegorici di Michizane a Sanuki.

Oltre a questo, Michizane rappresenta a mio parere una mediazione tra altri due parametri che caratterizzano la poesia giapponese rispetto a quella cinese ovvero la descrizione naturale (*jokei*)<sup>270</sup> e la descrizione del sentimento (*jojō*)<sup>271</sup> nelle poesie. Suzuki afferma che il *kanshi* presenta delle descrizioni naturali più «nitide» (*senmei*)<sup>272</sup> rispetto al *waka*, e soprattutto che «pure nell'uso di espressioni metaforiche, queste sono sempre distinte dall'oggetto reale», mentre al contrario il *waka* «sembra quasi che confonda il fiore di ciliegio con l'uomo [...] non vi è la distinzione tra metafora e oggetto reale, e anche la concretezza del piano dell'esistenza umana sullo sfondo del fiore di ciliegio, non è nitida».<sup>273</sup> Suzuki, per dimostrare questa differenza, porta principalmente esempi dal *kanshi* giapponese, ma trovo che non sia difficile notare questa caratteristica anche nello *shi* cinese, ad esempio nelle seguenti poesie di Li Yi e Wang Jian.

夜上受降城聞笛  
回樂峰前沙似雪  
受降城外月如霜  
不知何處吹蘆管  
一夜征人盡望鄉

Al suono di un fischietto tartaro, salendo a notte le mura di Shouxiang  
Davanti alla cima di Huile la sabbia è come neve:  
sulle mura di Shouxiang la luna è come brina.  
Chi sa dove suona la canna tartara.  
Tutta notte i soldati languono di nostalgia.<sup>274</sup>

十五夜望月寄杜郎中  
中庭地白樹棲鴉  
冷露無聲濕桂花  
今夜月明人盡望  
不知秋思在誰家<sup>275</sup>

Mirando la luna della quindicesima notte, dedicata al direttore Du  
Candido è il suolo nel mezzo al giardino, l'alberi danno ai corvi dimora  
e la brina gelata silente si posa sul lauro e i suoi fiori.  
La luna stanotte risplende su quei che l'osservan da lungi,  
ma v'è forse chi, in casa già accoglie pensieri d'autunno.

La descrizione naturale introduce, coerentemente all'atmosfera della poesia, il sentimento umano – nostalgia e tristezza per l'autunno – ma senza soppiantarli o sostituirli come invece avviene in *waka* quali

<sup>270</sup> 叙景

<sup>271</sup> 叙情.

<sup>272</sup> 鮮明.

<sup>273</sup> Suzuki 1992, pp. 36-37.

<sup>274</sup> Li Yi, TSSBS 251.

<sup>275</sup> QTS 301.

しるしなき音をもなくかなうぐひすの今年のみちる花ならなくに  
Invano si lamenta con sconcolato canto l'usignolo: non solo quest'anno cadono i fiori.<sup>276</sup>

nella quale il canto dell'usignolo agisce come sostituto – e non come mero elemento ispiratore – della voce del poeta e della sua tristezza per la caduta dei fiori, fenomeno che a sua volta nasconde il pensiero sulla caducità della vita umana. L'aspetto naturale e umano sono quindi fusi insieme, e come dice Suzuki «in questo tipo di associatività di parole, si supera la quotidianità del reale e si costruisce il tessuto tipico del *waka*».<sup>277</sup>

In questa distizione a grandi linee, Michizane rappresenta un'eccezione. Se infatti accettiamo l'interpretazione di Maeda riguardo alle composizioni della Visita alle Cascate di Palazzo, dobbiamo intendere il *waka* di Michizane come puro *jokei*, cioè descrizione naturale, e i suoi due *kanshi* come *jojō*, cioè espressione del sentimento.<sup>278</sup> Se a questa constatazione – a mio parere corretta – sovrapponiamo la definizione generale data da Suzuki, ci rendiamo conto che Michizane ha in qualche modo rovesciato il rapporto *waka-kanshi*. O meglio, ha scritto dei *kanshi* (soprattutto il secondo) alla maniera dei *waka*, cioè fondendo – e non contrapponendo o giustapponendo – l'elemento umano a quello naturale. Per esempio, nel *lüshi* a *Miyataki* il «ritorno alla terra natale» allude direttamente al viaggiatore e quindi alla dimensione umana, distinguendosi dalla descrizione naturale dei primi tre versi dove manca la “presenza” umana; ma a ben vedere, proprio nella descrizione degli elementi naturali, in particolare «l'albero al freddo» (o gli «alberi freddi» secondo la traduzione di Borgen e Maeda) e le nubi che vanno chissà dove, abbiamo un chiaro riferimento, o sostituzione simbolica della condizione umana in generale, e quella contingente di Michizane in particolare, che poi si risolve esplicitamente nell'ultimo verso. Stesso tipo di identificazione umano-naturale si ha nella nota poesia al figlio Atsumochi,<sup>279</sup> con l'albero solitario che come un «viaggiatore vestito di broccato» o un «monaco che sparge i fiori» se ne sta ritto nel giardino di Michizane. Anzi, in questo caso non si usano elementi naturali per rappresentare l'umano, ma al contrario si utilizzano immagini del mondo umano – il viaggiatore, il vestito, il monaco – per rappresentare un paesaggio naturale, ma che a sua volta nasconde alla radice un preciso riferimento alla condizione umana. Una sorta di doppio *trasfert* uomo-natura-uomo che ha come risultato la perfetta sovrapposizione dei due piani (umano e naturale appunto), risultato vicino, seppur diverso a quello riscontrabile nel *waka* del *Kokinshū* che ne codifica le forme attraverso artifici retorici quali l'*engo*, basato appunto su un legame di significati sovrastestuali.<sup>280</sup>

Un altro esempio può essere la già vista poesia sul crisantemo,<sup>281</sup> sul tema della fedeltà al sovrano:

Poesia di brina e crisantemo  
L'aria stringente si concentra sul cumulo del crisantemo  
Lo stelo erto si cinge di brina gelata  
Lega a sé i colori del monte Sanwei  
Avvince i cinque profumi della Virtù  
D'appresso alla finestra [il crisantemo] è di oro levigato  
Accanto alla sponda, come aroma di muschio trapassa il sacco  
Ed ecco risuonano le campane del monte Feng  
Il vento ci porta dal fiume Lishui l'aroma  
Simile a stella nascosta nella sottile nebbia  
Come traccia di trucco ancora impressa su di un viso incipriato  
Col biancore ricevuto [dalla rugiada] fa conoscere la sua devozione

<sup>276</sup> Ōshikōshi no Mitsune. KKS II-110.

<sup>277</sup> Suzuki 1992, p. 37.

<sup>278</sup> Maeda 2006, pp. 38-39.

<sup>279</sup> KBKK k-475.

<sup>280</sup> Cfr. Watanabe Y. 2009, pp. 80-81.

<sup>281</sup> KBKK IV-332.

Dell'autunno inoltrato non teme il freddo.

Anche in questo caso, sebbene la maggior parte della poesia si limiti a una descrizione – anche con accenni fantastici, ai *gushi* cinesi – del crisantemo, negli ultimi due versi con l'espressione «devozione» si risolve quello che era il tema della poesia (a noi noto grazie all'introduzione più che dall'analisi della poesia stessa) che impone una lettura in chiave simbolica, rapportata alla dimensione umana. Dimensione che però è tutt'altro che esplicita e distinta da quella naturale del fiore, e che vi si sovrappone, vi si fonde in maniera difficilmente scindibile. Ecco, è in questa fusione che io trovo somiglianze tra il *waka* del *Kokinshū* e il *kanshi* di Michizane. Certo, le differenze di forma ci sono – per quanto simbolici i *jokei* (decrizioni) di Michizane sono sempre «nitidi» come dice Suzuki – ma l'approccio di base mi sembra lo stesso.

Fujiwara in particolare confronta questa poesia sul crisantemo a un *waka* di Ōshikōshi no Mitsune sullo stesso tema, contenuta nel *Kokinshū*

心あてに折らばや折らむ初霜の置きまどはせる白菊の花

Se mai coglierò il candido cristantemo, mi affiderò al caso: la prima brina lo nasconde sotto il suo velo<sup>282</sup>

facendo notare come dal punto di vista della similitudine e del *mitate* le due poesie rappresentino un qualcosa di “illogico”, cioè il paragone del crisantemo con qualcosa di totalmente diverso, come le stelle o la cipria rimasta sul volto di una bella donna (Michizane) o la brina (Mitsune). Il paragone non è quindi basato su una «descrizione realistica del paesaggio» bensì sulla trasposizione della realtà in un «mondo dell'estetica in un'altra dimensione». <sup>283</sup> Dunque, nella tecnica della similitudine, tra il *kanshi* di Michizane e il *waka* del *Kokinshū* vi è a detta di Fujiwara una stretta parentela. <sup>284</sup> Sempre Fujiwara afferma che «i compilatori del *Kokin wakashū* e Michizane vissero esattamente nello stesso periodo. E nei loro *waka* e nei *kanshi* di Michizane, superata quella differenza tra *waka* e *kanshi*, si trovano moltissimi punti in comune per quanto riguarda temi e idee/espressioni, ma soprattutto è in quello “scherzare con la logica” [di Michizane] e il *mitate* [del *Kokinshū*] che si trova la fonte della poetica che accomuna nel profondo le due [poesie]». <sup>285</sup>

Il fatto che nella Visita alle Cascate di Palazzo nessuno armonizzi ai *kanshi* di Michizane, quando invece i suoi *waka* vengono riconosciuti come esemplari – tanto da essere inclusi nel *Kokinshū* – è dovuto, secondo Maeda, <sup>286</sup> al fatto che in questi *jojōshi* (poesie liriche) di Michizane erano riversati sentimenti troppo personali che gli altri compagni di viaggio non potevano (o non riuscivano a) condividere, a differenza di poesie che cantano sentimenti universali come l'ansia per la caduta dei fiori di ciliegio, che infatti sono le protagoniste del *Kokinshū*. Questa affermazione sembra in contrasto con quella – generale – di Fujiwara che dice che «dopo il periodo Jōwa, il mondo del *kanshi* e del *waka*, sia riguardo a contenuti quale il lirismo che scaturiva dalla vita privata [dei poeti], sia riguardo le espressioni adottate, si stavano avvicinando l'uno all'altro». <sup>287</sup> In effetti, questo avvicinamento è innegabile, e la compilazione di opere come lo *Shinsen Man'yōshū* o il *Chisatoshū* ne è la prova, ma ancora in Michizane trovo che vi sia una profonda differenza nell'idea stessa di *waka* e *kanshi*. Certo, nel caso specifico del *Miyataki no gokō*, trovo che non fosse tanto l'espressione eccessivamente “personale” delle poesie a frenare gli altri dalla composizione, quanto il fatto che si trattasse di poesia in cinese, e quindi, come ho già detto, di difficile composizione soprattutto in una situazione di quasi improvvisazione come doveva essere questa. D'altra parte, in un ottica più generale, mi sembra che l'affermazione di Fujiwara sia attestabile anche da un'altra

<sup>282</sup> KKS V-277. Trad. Sagiyama 2000, p. 208.

<sup>283</sup> Fujiwara 2002, pp. 197-198.

<sup>284</sup> Ibid.

<sup>285</sup> Fujiwara 2002, p. 86.

<sup>286</sup> Maeda 2006, p. 39.

<sup>287</sup> Fujiwara 2001, p. 160.

tendenza del *waka*. Sebbene infatti nel *Kokinshū* sia innegabilmente forte la spinta a una “indipendenza” o “universalità” delle liriche rispetto alle vicende personali dei poeti, vi è parallelamente una contapposta attenzione alla “personalità” delle poesie – l’interesse per le condizioni che hanno portato alla composizione di una certa poesia, la segnalazione degli autori delle poesie etc. Dunque anche in questo aspetto, il *waka* può essere visto come influenzato dal *kanshi*, almeno da quello di Michizane.

#### 4.3.h. *Mitate* e similitudine

Insistendo sulle somiglianze tra *waka* e *kanshi* infatti, Fujiwara fornisce un altro esempio nel quale poesia cinese e giapponese condividono il medesimo approccio alla similitudine; ad esempio le seguenti poesie, una di Michizane e l’altra di Tsurayuki.

秋夜〈九月十五日〉  
 黄萎顔色白霜頭  
 況復千餘里外投  
 昔被榮花簪組縛  
 今為貶謫草萊囚  
 月光似鏡無明罪  
 風氣如刀不破愁  
 随見随聞皆慘慄  
 此秋独作我身秋<sup>288</sup>

Notte d’autunno (il quindicesimo giorno del nono mese)  
 Il viso ingiallito e il capo come brina bianco  
 e in più cacciato, a mille miglia dalla mia terra  
 Un tempo la gloria mi coronava il capo  
 ma ora l’esilio è una prigione di rovi  
 Luce lunare, sembri uno specchio ma non fai luce sui torti  
 soffio di vento, sei come una lama ma non tagli via il rancore.  
 Ciò che vedo e ciò che sento mi spaurisce il cuore  
 Quest’autunno è davvero, autunno per le mie membra soltanto.

ゆく水に風の吹き入るる桜花消えず流るる雪かとぞ見る<sup>289</sup>  
 Nella corrente gettati dal vento i fior di ciliegio. Li guardo, son forse neve che scorre senza sciogliersi?

Nel *kanshi* di Michizane, la similitudine vento = lama viene negata dal fatto che il vento non taglia via il rancore, mentre nel *waka* di Tsurayuki il *mitate* fiori = neve è smentito dal fatto che questi, al contatto con l’acqua non si sciolgono. L’equazione è quindi, secondo Fujiwara, la stessa, e cioè  $P = Q / p \neq q$  (vento = lama / vento  $\neq$  tagliare; fiori = neve / fiori  $\neq$  sciogliersi).<sup>290</sup> Fujiwara si limita a dire che questo «giocare con la logica»<sup>291</sup> è caratteristica comune a molti *mitate* del *Kokinshū*, ma credo sia importante far notare che è proprio questo “giocare con la logica” alla base anche del *waka* di Michizane, ad esempio il già visto

紅にぬれつつけふやにほふらんこのはうつりておつるしぐれは<sup>292</sup>  
 Bagnate di rosso a fondo, sarà oggi il giorno in cui appariranno bellissime le foglie degli alberi, tinte dalla lieve pioggia che cade.

<sup>288</sup> KBKK k-485.

<sup>289</sup> Tsurayuki *shū*, cit. in *ibid.*

<sup>290</sup> Fujiwara 2002, pp. 269-270. Cfr. Fujiwara 2001, p. 159.

<sup>291</sup> *Hairi to no tawamure* 背理との戯れ.

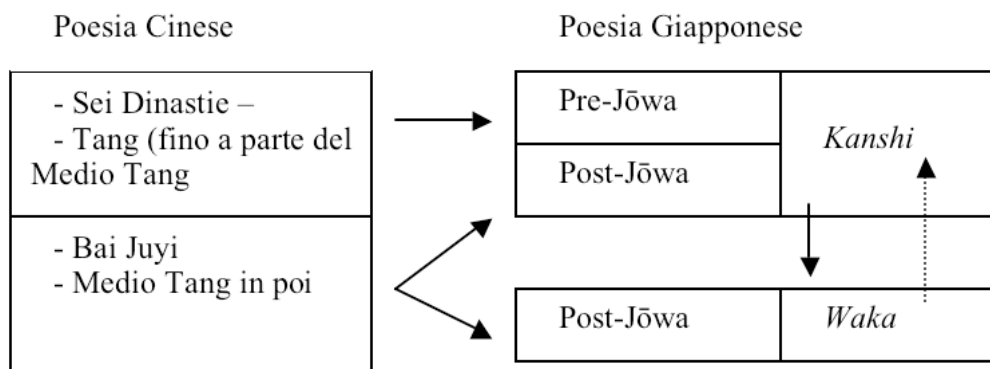
<sup>292</sup> SSIS XVI-1385. Cit. in Maeda 2006, p. 33.

dove i versi *ko no ha* (le foglie degli alberi) *utsurite otsuru* (scolorendo cadono) *shigure* (pioggia d'autunno) ricordano molto la poesia di Tsurayuki *sakura hana* (fior di ciliegio) *kiezu nagaruru* (senza sciogliersi scorrono) *yuki* (neve): l'unica differenza sta nell'uso della negazione, ma entrambe le poesie giocano sulla proprietà attributiva della sintassi giapponese, per cui i verbi "cadere" e "scorrere" sono senza dubbio riferiti a "pioggia" e "neve" (essendo in *rentaikei*, forma attributiva), ma sono preceduti da due verbi che possono essere sia legati alla parte seguente (intendendo il *-te* e lo *-zu* come congiunzioni in *renyōkei*, e non cesure) che ai due nomi precedenti, cioè foglie e fiori.

#### 4.3.i. Nuovo diagramma delle influenze kanshi-waka

Possiamo quindi dire che oltre a un mero interscambio di immagini e di artifici retorici, si ha nel Michizane *shijin* e nel Michizane *kajin* la comunanza del rapporto uomo-natura che siamo soliti pensare come tipica caratteristica del *waka*, ma la cui formazione deve molto proprio ai poeti di *kanshi* come Michizane; a lui in particolare si deve poi riconoscere un'importanza primaria nell'analisi di qualunque rapporto tra *kanshi* giapponese e *waka*. Michizane è in altre parole l'esempio di come per un certo periodo il contesto compositivo di *waka* e *kanshi* si fosse sovrapposto, e come gli stessi poeti componessero indiscriminatamente sia in cinese che in giapponese, adeguando lo stile all'occasione e alle regole formali, ma permettendosi sperimentazioni contaminando sì il *waka* con elementi di *kanshi* – fatto ormai ben riconosciuto e studiato, da Kaneko e Kojima in poi – ma anche il contrario, come dimostrano le poesie di Michizane successiva al *Miyataki no gokō*.

È per questo motivo che, come già, ritengo necessario correggere il diagramma di Kojima (cfr. introduzione) sui rapporti di influenza tra *shi*, *kanshi* e *waka*, aggiungendo un canale di influenza dal *waka* al *kanshi* giapponese. Il risultato sarà quindi:



in cui la freccia tratteggiata dal *waka* al *kanshi* rappresenta la più grande novità negli studi comparati *wakan* dai tempi di Kojima in poi, sulla quale gli studi degli ultimi dieci anni (Nakano Masako o Suzuki Hiroko) si sono concentrati.

#### 4.4. Michizane tra Hitomaro, Yuan Zhen e Mitsune<sup>293</sup>

Porterò ora altri esempi, mutuati da studi precedenti ma da me approfonditi, riguardo il rapporto tra *kanshi* giapponese e *waka*, soprattutto per quanto riguarda la necessità del primo nei confronti dell'evoluzione e consolidamento del secondo.

<sup>293</sup> Parte di questo paragrafo è stata alla base del mio intervento all'annuale Convegno Aistugia 2010, presso l'Università "L'Orientale" di Napoli.



Nel primo libro sulla Primavera del *Kokinshū* compare la seguente poesia di Ōshikōchi no Mitsune (ca. 859- ca. 925), poeta e compilatore della stessa raccolta.

月夜にはそれとも見えず梅の花香をたづねてぞ知るべかりける<sup>294</sup>

Nella notte di luna non si vede nel suo candore il fiore di susino; ma sulla scia del profumo ecco, lo riconosco.

Questa poesia è, insieme ad altre due che la accompagnano nel *Kokinshū*, il primo esempio di *waka* nel quale si canta il profumo del fiore di susino di notte. Nel *Man'yōshū* vi sono infatti esempi di poesie sulla bellezza del fiore di susino che sboccia nella notte di luna, ma non compare l'idea del profumo. Sul versante cinese, sin dal periodo delle Sei Dinastie (220-589) sono abbondanti le poesie sul profumo del fiore di susino,<sup>295</sup> ma nessuna di queste presenta uno scenario notturno. L'unione delle tre immagini, profumo, notte/oscurità e susino compare in Cina verso la metà del periodo Tang, con Bai Juyi e il suo amico Yuan Zhen, per esempio in una poesia di quest'ultimo:

風柳結柔援  
露梅飄暗香<sup>296</sup>

Vento tra i salici legati in flessuoso sipario  
Di rugiada il susino diffonde nel buio il profumo

Secondo Kojima Noriyuki,<sup>297</sup> è a questi due poeti che Mitsune si ispirò per la composizione del suo *waka*, ma a questo proposito Fujiwara Katsumi fa notare come l'associazione profumo/susino/notte fosse già diffusa nell'ambiente del *kanshi* giapponese, ed ovviamente presente in Michizane ad esempio nella già vista prima poesia del *Kanke bunsō* composta a soli 11 anni (855) che riporto qui per comodità di lettura.

月夜見梅花  
月耀如晴雪  
梅花似照星  
可憐金鏡轉  
庭上玉房馨<sup>298</sup>

Notte di luna, guardando i fiori di susino  
Il bagliore lunare come neve tersa appare  
e i fior di susino somiglianti a stelle brillanti.  
Che incanto! Lo specchio dorato che gira e  
su tutto il giardino, di ghirlande di gemme la fragranza

Sebbene in entrambe le poesie non compaia la formula “profumo nell'oscurità” la somiglianza con i versi di Yuan Zhen sono evidenti in entrambe. Se a questo aggiungiamo che la poesia di quest'ultimo è intitolata “Luna di Primavera”, ci rendiamo conto di quanto probabile divenga il riferimento. Se consideriamo la data di composizione della poesia di Michizane (856) rispetto a quella di Mitsune, sicuramente successiva – le indicazioni biografiche di Mitsune sono incerte, ma sicuramente era un contemporaneo di Ki no Tsurayuki, dunque attivo a cavallo di IX e X sec. – non

---

<sup>294</sup> KKS I-40. Ho qui sostanzialmente ricalcato la traduzione di Sagiyama Ikuko (Sagiyama 2000) con l'unica variazione dell'ultimo verso, che ho voluto tradurre più fedelmente all'originale con “ecco lo riconosco” piuttosto che “eccolo apparire” utilizzato da Sagiyama. Il motivo di questa scelta è che in giapponese non è chiaro se il fiore effettivamente è visibile, oppure viene solo riconosciuto per via del suo profumo nell'oscurità.

<sup>295</sup> 梅香. Come è noto questo composto andrà poi ad indicare semplicemente il fiore di susino.

<sup>296</sup> 春月 (*Chun yue*), in *Qian Tang Shi*.

<sup>297</sup> Kojima 1976, p. 324.

<sup>298</sup> KBKK I-1.

possiamo che concordare con Fujiwara che pone il primo (Michizane) come probabile precedente del secondo (Mitsune), per quanto riguarda l'adozione di questa immagine del profumo del susino di notte.

Fermo restando la validità della tesi di Fujiwara, vorrei qui far notare un aspetto che dimostra in maniera abbastanza evidente le differenze di stile tra il primo Michizane e il *waka* del *Kokinshū*. Mentre in Michizane, oltre alla percezione del profumo, si ha un contatto visivo diretto con i fiori di susino paragonati a stelle brillanti, per via dell'effetto della luce lunare su di essi, nel *waka* di Mitsune si ha una sorta di negazione di quel contatto visivo con l'espressione *sore to mo miezu*, lasciando la percezione dell'esistenza del fiore esclusivamente alla sfera olfattiva. Nella sua poesia, Yuan Zhen, pur titolando "Luna di Primavera" e descrivendo un paesaggio notturno tutt'altro che oscuro (la poesia si apre col verso "*La luna di Primavera, ecco, giunge luminosa*", e fanno la loro comparsa i termini *xue* "neve", *shuang* "brina" e *guang* "luce"), pone, con la formula "profumo nell'oscurità" *anxiang*, il fiore di susino nell'oscurità lasciandone percepire la presenza solo dal profumo, cosa che può essere intesa come una negazione, o almeno una mancanza del contatto visivo, in maniera analoga al *waka* di Mitsune. Dunque da questo punto di vista, mentre la poesia di Michizane ricorda lo *shi* di Yuan Zhen nella descrizione di un paesaggio notturno, ma quasi abbagliante (luna, bagliore, neve, fiori, stelle, specchio, oro), Mitsune sembrerebbe focalizzarsi esclusivamente sul profumo nell'oscurità: il fiore si sente ma non si vede.

Questa lettura del fiore nell'oscurità è però errata. In realtà anche il *waka* di Mitsune ricalca il modello cinese e di Michizane nel porre lo scenario non nell'oscurità, bensì in un'abbagliante luce. Prima di tutto la luminosità è indicata da "notte di luna" (*tsukiyo*) nel primo verso – luna e che implicitamente è anche una luna di Primavera, in quanto questo *waka* è contenuto nel primo libro del *Kokinshū*. Come conferma il commento alla poesia di Mitsune nel *Nihon koten bungaku zenshū* «Il colore dei fiori bianchi si mescola a quello della luce lunare, e non si capisce quale sia il fiore»<sup>299</sup>. Quindi in questo caso, il non-apparire (*miezu*) del fiore, non è causato dall'oscurità, bensì al contrario dalla luce lunare, che confonde il fiore di susino (bianco) e lo rende indistinguibile, o meglio non identificabile nell'abbagliante paesaggio notturno. Il *sore to mo* non è quindi da leggersi semplicemente come "quello" ma piuttosto come "per quello che è". I fiori di susino non "appaiono per quello che sono" ma sembrano "qualcos'altro". È solo attraverso il profumo che ecco, *shirubekarikeru*, cioè li si "conoscono" o meglio "riconoscono" come fiori di susino. Questa lettura apparentemente complicata è supportata dal seguente appunto. Il principio base del *mitate* del *Kokinshū* è, come è noto, quello della sorpresa nello scoprire che ciò che si pensava essere A (ad es. fiore etc.) è in realtà B (ad es. neve); ed in questo caso, proprio perché l'autore è Mitsune cioè uno dei compilatori del *Kokinshū*, tenere presente questo aspetto può diventare la chiave di lettura di tutta la poesia.<sup>300</sup> Quindi, ricostruendo il processo logico, il poeta vede qualcosa di bianco e splendente alla luce lunare, ma solo attraverso il profumo che emana, ecco, capisce che si tratta di fiori di susino. Vi è quindi qui quello che vorrei denominare "*mitate* ellittico", cioè un *mitate* nel quale uno dei due termini, A o B, viene omissivo, sottinteso. Il fiore di susino agli occhi di Mitsune "sembrava qualcos'altro", senza specificare cosa questo "qualcos'altro fosse". Per quale motivo Mitsune non utilizza un comune *mitate*, ma lascia aperta e ambigua l'interpretazione di questa scena (tanto che qualcuno potrebbe fraintenderla come "fiori di susino nell'oscurità")? Il motivo credo sia da ricercare nel tentativo di rinnovamento retorico di compilatori del *Kokinshū* che come è noto ha nella codificazione la sua chiave di volta. Andiamo per gradi.

Come abbiamo detto in precedenza, i numerosi *mitate* presenti nella poesia di Michizane, erano già abbastanza diffusi nel *kanshi* giapponese tanto da essere utilizzati da un poeta undicenne alla sua prima esperienza compositiva. Questo ci porta a considerare che, in quanto a novità, per i poeti come Mitsune non doveva apparire molto interessante limitarsi ad un *mitate* che era già in voga da mezzo secolo, tanto da rendere evidentemente scontato che, se in una poesia si osservano dei fiori di susino in una notte di luna, ecco che la prima cosa che viene in mente è di paragonarli a qualcosa

<sup>299</sup> NKBZ, vol. 11, p. 44.

<sup>300</sup> Mitsune riutilizza questo espediente anche nella KKS IV-277, sul fiore di crisantemo.

di luminoso, stelle, neve, brina o quant'altro. L'origine di questa associazione susino-neve, e la trovata del non poter distinguere i fiori per via della neve è d'altra parte molto antica, comparando addirittura in una poesia del *Man'yōshū* e in una del *Kokinshū* attribuita a Hitomaro.

梅花それとも見えず久方の天霧る雪のなべて降れば

Il fiore di susino distinguerlo non posso, ché, offuscando il cielo, la neve avvolge tutto in un bianco velo.<sup>301</sup>

梅の花それとも見えず降る雪のいちしろけむな間使遣らば<sup>302</sup>

Il fiore di susino non appare per quel che è. Come la neve è chiaro, dice il servitore che mando [a vedere]

Per quanto riguarda la prima poesia, l'attribuzione a Hitomaro è incerta, ma secondo il commento del NKBZ<sup>303</sup> si tratta comunque di una poesia piuttosto antica. Le due poesie condividono fra l'altro con quella di Mitsune la formula *sore to mo miezu* attribuita a *ume no hana*, e volendo l'ultima ricorda il *tazuneru* (cercare, andare a vedere) di Mitsune nell'ultimo verso “inviare il servitore [a controllare]”. L'ultima poesia è parafrasata nel NKBZ come “è difficile distinguere quali siano i fiori di susino, tanto la neve che cade attira l'occhio umano, se invio un servitore [a vedere]”, ma nella traduzione in italiano continuo a preferire la formula più letterale “non appare per quel che è”.

Passando al periodo dei Rokkasen troviamo in generale il *mitate* di neve e fiore (di susino) con la poesia di Sosei

春たてば花とや見らむ白雪のかかれる枝に鶯ぞ鳴く<sup>304</sup>

Il giorno varca la soglia di primavera e sul ramo innevato leva il suo canto un usignolo: forse al suo occhio la candida neve è divenuta fiore?

Nel periodo dei compilatori e anche in seguito, come è dimostrato dai numerosi esempi di susino e neve o fiori e neve che compaiono nello *Tsurayukishū* o nel *Mitsuneshū*, si rafforza e si elabora ancora di più questo legame, tutto giocato sul “confondere” (*magau*) il fiore con la neve e viceversa, per esempio in Tsurayuki

降る雪に色はまがへばうちつけに梅を見るさへ寒くざりける<sup>305</sup>

Della neve che cade confonde il colore, e solo a vederlo, il fior di susino, ecco ne sento il freddo.

che, in un momento in cui il freddo si era mitigato (nonostante fossimo ancora, secondo il *kotobagaki*, nel dodicesimo mese), vedendo i fiori di susino gli sembra di sentire il freddo della neve. Anche di questa similitudine possiamo trovare un corrispettivo in Michizane, ad esempio nella sua seconda poesia composta a quattordici anni, col verso

雪点林頭見有花<sup>306</sup>

La neve punteggia le cime degli alberi, son fiori allo sguardo.

che presenta un perfetto *mitate* in stile *Kokinshū* mezzo secolo prima del *Kokinshū* stesso. Con questi esempi credo di aver dimostrato come, all'inizio del X secolo questa immagine fosse più che nota, direi addirittura usurata.

---

<sup>301</sup> KKS VI-334

<sup>302</sup> MYS 10/2344

<sup>303</sup> NKBZ, vol. 11, p. 144.

<sup>304</sup> KKS I-6.

<sup>305</sup> TS 160.

<sup>306</sup> KBKK I-2.

Venendo quindi alla mia spiegazione sul perché Mitsune abbia omesso un termine del *mitate* nella sua poesia, penso di poter dire che il poeta, per superare una convenzione già largamente diffusa nel secolo precedente, ricorra ad uno stratagemma che, dando per scontato, per universalmente noto il *mitate* di cui sopra, lo omette spostando l'attenzione su di un'altra sfera sensoriale, quella olfattiva. Mitsune dà cioè per scontato che in una notte di luna il fiore di susino sia obbligatoriamente ben irradiato dalla luce lunare da apparire come neve, o stelle o quant'altro, come stabilito dalla tradizione precedente. Invece di ricalcare questa immagine ormai scontata, Mitsune elabora uno stratagemma, che non è quello di porre il susino al buio – cosa che avrebbe stonato, rotto in maniera troppo forte con la tradizione – ma aggiungere un elemento “nuovo” – il profumo – come soluzione di questo *mitate*. La sorpresa, elemento chiave del *mitate*, è data non tanto dal confondere il susino con qualcos'altro, quanto nello “scoprire” la realtà grazie al profumo.

Si raggiunge qui un livello di codificazione altissimo, per apprezzare il quale è necessaria non solo la conoscenza della tradizione del *waka* rappresentata dal *Man'yōshū*, ma anche la conoscenza del *kanbun* sia cinese che giapponese. A differenza del *waka* infatti, il *kanshi* dispone, per via della sua maggiore lunghezza, di un maggiore spazio descrittivo, e dunque nella poesia di Michizane possono tranquillamente trovare posto, in soli quattro versi, numerosi elementi come susino, luna, stelle, profumo, specchio, oro etc. Nel *waka* questo spazio non c'è, ma è sufficiente menzionare un fiore di susino per richiamare alla mente del lettore le associazioni pre-testuali che invece troviamo esplicite nel *kanshi*.

In conclusione è solo attraverso la comparazione trasversale di queste tre tradizioni poetiche, ovvero *shi* cinese, *kanshi* giapponese e *waka* che possiamo comprendere appieno il valore di questa poesia del *Kokinshū*, e questo dimostra l'importanza del *kanshi* giapponese non solo come corridoio di passaggio delle immagini cinesi nel *waka*, ma come vero e proprio laboratorio poetico, base fondamentale almeno quanto il *Man'yōshū*, per la successiva tradizione di *waka*. Sebbene infatti il paragone neve-fiore di susino basato sul colore bianco fosse già presente nel *Man'yōshū*, l'inserimento della luce lunare e dello scenario notturno sono invece originari dello *shi*. Come ho già accennato, nonostante Michizane sia da considerare un caso particolare per quanto riguarda la precocità con la quale risulta ricettivo all'importazione della nuova poesia cinese di Bai Juyi e Yuan Zhen – la raccolta completa di Bai Juyi, il *Baishi Wenji* fa la sua comparsa in Giappone durante l'era Jōwa (834-848) – i versi che abbiamo analizzato sono pur sempre il prodotto di un giovane alle prime armi nella composizione della poesia in cinese. Per quanto secondo Fujiwara Katsumi si possano già rintracciare alcune tendenze caratteristiche fin da questi due primissimi componimenti, è comunque lecito pensare che le immagini scelte da Michizane in queste poesie fossero abbastanza diffuse e note ai poeti giapponesi dell'epoca: con tutta probabilità lo stesso padre di Michizane, Sugawara no Koreyoshi, della cui opera purtroppo non rimangono che pochi frammenti, era già avvezzo a questo genere di similitudini e ne aveva trasmesso lo stile al figlio. Ma è proprio nella probabile non-originalità di queste prime poesie di Michizane che questi esempi hanno al contrario maggior valore, poiché dimostrano come determinati *mitate* o elementi poetici che saranno in seguito caratteristici del *waka* fossero ampiamente diffusi nel *kanshi* giapponese tanto da essere utilizzati da un principiante – per quanto dotato e ben addestrato.

Con questo credo di aver fornito ulteriore dimostrazione all'intuizione di Fujiwara che vuole la poesia di Michizane come ispiratrice di Mitsune, e di aver evidenziato non solo il passaggio di immagini da *shi* a *waka* ma soprattutto la rielaborazione, la libera associazione e la ri-costruzione di associazioni (metaforiche o semantiche) all'interno di queste poesie le quali non azzerano la tradizione precedente utilizzando immagini del tutto nuove, bensì riutilizzano al punto da rendere al contrario necessaria la conoscenza della tradizione, o meglio, di entrambe le tradizioni, per la comprensione del nuovo prodotto poetico.

#### 4.5 Michizane tra Classico dei Riti e Tsurayuki

Un altro, più semplice esempio dell'intermediazione tra lo *shi* cinese e il *waka* si ha in un *kanshi* composto da Michizane intorno all'887, mentre si trovava nella provincia di Sanuki in qualità di Governatore (*kami no tsukasa*). Il titolo è “Stando in provincia, con il Borsello del Pesce d'Argento, inviata al Ministro dei Cerimoniali”, e nel quinto e sesto verso leggiamo

不潛南海重波下  
將躍東風解凍初<sup>307</sup>

Non t'immerger nel mare del sud, sott'all'onde incessanti  
Poiché guizzerai al primo vento d'oriente che scioglierà il ghiaccio

alla quale fa eco la seconda poesia del *Kokinshū*, a firma di Ki no Tsurayuki:

袖ひちてむすびし水の凍れるを春立つけふの風やとくらむ<sup>308</sup>

Con le maniche bagnate attinsi dell'acqua che, poi, si chiuse nel gelo. Oggi, primo giorno di primavera, il vento lo starà sciogliendo

Entrambe le poesie fanno riferimento, secondo Watanabe Hideo,<sup>309</sup> a un noto passo del Classico dei Riti cinese, il *Li Ji*, che recita

孟春之月、東風解凍

Nella prima luna di primavera, il vento d'oriente scioglie il ghiaccio.

I Cinque Classici erano, insieme ad altri *kanseki* (libri in cinese) come il *Wenxuan* di Zhaoming Taizi o lo *Shiji* di Sima Qian, parte integrante dell'educazione dei letterati e funzionari del periodo Heian, ed è quindi molto probabile che Tsurayuki conoscesse l'originale cinese dal quale Michizane aveva preso in prestito l'espressione “il vento d'oriente scioglie il ghiaccio”. Nakano Masako<sup>310</sup> cita anche un'altra poesia di Tsurayuki composta nel 943

吹く風に氷とけたる池の魚は千代まで松の陰にかくれん<sup>311</sup>

Pesce dello stagno il cui ghiaccio si scioglie al soffio del vento, che tu possa nasconderti all'ombra del pino per altre mille generazioni

la quale, oltre al vento che scioglie il ghiaccio, utilizza l'immagine del pesce già utilizzata da Michizane nella sua poesia. Di per sé “Borsello del Pesce”,<sup>312</sup> termine che indica la borsa d'ordinanza dei funzionari statali, non è un'invenzione di Michizane ma compare anche in Bai Juyi e dunque, anche in questo caso, non si può escludere che Tsurayuki si fosse ispirato direttamente al secondo piuttosto che al primo. Se però consideriamo il contemporaneo utilizzo di due immagini così peculiari nella medesima poesia, tenendo presente l'anno di composizione delle stesse – il *kanshi* di Michizane è molto probabilmente precedente a entrambi gli *waka* di Tsurayuki – e l'ambiente di condivisione poetica e culturale in cui vissero Tsurayuki e Michizane possiamo concordare con Nakano nel vedere in questo *kanshi* di Michizane non un semplice e casuale precedente, ma una probabile fonte di ispirazione per Tsurayuki.

#### 4.6 Il bivio tra *kanshi* e *waka*

<sup>307</sup> 在州以銀魚袋贈吏部第一郎中. KBKK III-212.

<sup>308</sup> KKS I-2.

<sup>309</sup> Watanabe 1991, p. 179.

<sup>310</sup> Nakano 2005, pp. 28-30.

<sup>311</sup> TS 700.

<sup>312</sup> 魚袋.

Il nuovo diagramma delle influenze *kanshi-waka* riassume e getta nuova luce sui problemi del rapporto tra queste due tradizioni i cui confini sono sempre stati vaghi fin dal principio. Lo stesso Michizane personifica questa ambiguità di fondo, in parte risolvendola, in parte no. Come giustamente afferma Ōoka, «il suo ideale di poesia, il suo ideale di poeta non risiedevano in Giappone, bensì in Cina».<sup>313</sup> Eppure Michizane è anche intimamente e profondamente giapponese.

Sugawara no Michizane si pone sul bivio tra il *Kokinshū* e un'altra letteratura che non fu, "sacrificata" in nome di differenti valori estetici e poetici. È ancora attaccato a un certo ideale di poesia – e di governo – tipicamente cinese, ma ha in sé tutte le caratteristiche e la sensibilità tipiche dei poeti del *Kokinshū*: è sia l'uno che l'altro. D'altra parte, come fa acutamente notare Fujiwara,<sup>314</sup> c'è un filo di congiunzione tra il *kanshi* dell'era Kōnin delle Tre Antologie Imperiali (periodo di Saga) e il *waka* della società aristocratica da *Kokinshū* in poi, e non è tanto l'utilizzo di espressioni più o meno mutuata dalla Cina, o più o meno fedeli alla tradizione giapponese, bensì la caratteristica di "condivisione" del gusto e della conoscenza: «il mondo della condivisione dello spazio linguistico tra sovrano e suddito [...] e il modello della cooperazione dell'illusione dell'estetica e dell'*aware* del *waka*».<sup>315</sup> Michizane si pone esattamente nel mezzo tra questi due periodi, e ne è senza dubbio protagonista.

A parte questo legame indicato da Fujiwara però, le differenze tra il *waka* del *Kokinshū* e il *kanshi* pre-*kokinshū* sono innegabili almeno quanto le loro somiglianze. Tralasciando l'evidente differenza linguistica, e le conseguenze più strettamente connesse ad essa, vi è un approccio al reale sostanzialmente diverso. Per quanto Fujiwara sostenga – a ragione – che l'origine della tendenza all'astrazione, o meglio alla codificazione delle immagini (che quindi corrisponde ad un distacco dalla realtà), tipica del *Kokinshū*, sia da ricercare proprio nel periodo di Saga e nelle tre antologie di *kanshi*, permane una sostanziale differenza tra il *kanshi* di Michizane e il *waka* del *Kokinshū*, ed è quella che il *waka* è, almeno nella sua modalità "ufficiale" rappresentata dal *Kokinshū*, in ultima analisi una *fiction* della realtà; come affermano Ōoka e Akiyama a proposito delle *byōbu uta* (poesie su paravento): «[il *waka*] si compone immedesimandosi nel cuore della persona ritratta sul paravento. Si prova a diventare donna, a diventare uomo».<sup>316</sup> Certo, anche nello *shi* cinese vi sono non pochi esempi di questa "fictionality", come la trasmigrazione del soggetto, o l'immedesimazione in donna (ad esempio nel genere della poesia di risentimento nell'alcova, il *guiyuan shi*<sup>317</sup> delle Sei Dinastie, dal quale non a caso lo stesso Tsurayuki attinge a piene mani),<sup>318</sup> ed è proprio a quello che per primo si rifecero i poeti del circolo di Saga, ma i giapponesi vanno a mio parere ben oltre sul binario dell'astrazione, della decontestualizzazione, e questo si riflette immediatamente sulle descrizioni paesaggistiche (e non) del *waka*; come afferma il già citato Suzuki, «paragonato alle espressioni del *waka*, appare ancor più chiaro quanto il *kanshi* dipinga uno scenario concreto e vivido».<sup>319</sup> Per Akiyama, «la poesia [*uta*] è la tecnica per assicurare la collettività umana su un livello di non ordinarietà che supera il quotidiano», e in questo processo sembra che sia necessario sacrificare quella concretezza e vividezza individuata da Suzuki nel *kanshi*, e che abbiamo visto in molte poesie di Michizane.

Se infatti osserviamo i successivi punti di contatto fra poesia cinese e giapponese in Giappone, ad esempio il *Wakanrōeishū* di Fujiwara no Kintō – opera ibrida che giustappone versi cinesi a poesie giapponesi – notiamo certamente la prosecuzione della simbiosi linguistico-poetica di Cina e Giappone, ma ci troviamo comunque di fronte ad un'opera prettamente giapponese nei suoi intenti e nella sua posizione intellettuale, nonché nel gusto, che sembra giusto porre più nella tradizione del *Kokinshū* che su quello della poesia allegorica di Michizane a Sanuki, o anche della successiva

---

<sup>313</sup> Ōoka & Akiyama 1992, p. 14.

<sup>314</sup> Fujiwara 2001, p. 157.

<sup>315</sup> Ibid.

<sup>316</sup> Ōoka & Akiyama 1992, p. 24.

<sup>317</sup> 閨怨詩.

<sup>318</sup> Vedere Nakano 2005, pp. 117-174.

<sup>319</sup> Suzuki 1992, p. 35.

“sintesi” rappresentata dal *Kanke kōshū*. Non a caso nel *Wakanrōeishu*, anche per quanto riguarda la selezione dei versi di poeti cinesi, viene privilegiata la descrizione naturale rispetto al “reale umano” della quotidianità, e non si trova traccia del tema politico, la critica sociale o l’allegoria che pure avevano interessato una parte della produzione di Michizane.<sup>320</sup>

Alla luce di queste considerazioni, credo si possano individuare nel *waka* due tendenze, due nature apparentemente contrapposte: una la possiamo definire “decontestualizzante”, nel senso che si stacca dal contesto privato e quotidiano e tende all’universalizzazione (e quindi alla piena condivisibilità) del significato e del sentimento, che sia questo la contemplazione della bellezza naturale, le pene d’amore, il pensiero della caducità della vita; l’altra è invece “contestualizzante”, laddove in molti casi la conoscenza del contesto compositivo influenza sensibilmente la nostra interpretazione della poesia, come la già citata poesia 885 del *Kokinshū* sulla luna che riemerge dalle nubi, come metafora di un fatto reale – lo scandalo che coinvolse la principessa Akirakeiko – esplicitato nel *kotobagaki*. Nel *Kokinshū* vi è proprio una simbiosi di queste due tendenze, apparentemente contrapposte, laddove il generale tentativo di “collettivizzare” il momento poetico trova una specie di controbilanciamento nella “personalizzazione” delle poesie, dimostrata dalla annotazione dei nomi dei poeti (specialmente di quelli contemporanei ai compilatori), alla descrizione delle circostanze di compilazione riportate nel *kotobagaki* (fenomeno che si evidenzierà nel *Gosenshū* e che sarà strettamente legato al genere degli *utamonogatari*), e anche nell’analisi dello stile dei poeti del *Man’yōshū* o dei *rokkasen* nel *Kanajo*, personaggi questi ultimi idealizzati sì, ma ai quali si cerca di dare una caratterizzazione e personalizzazione specifica.

Per la verità, anche nel *Kanke bunsō* e *kōshū* di Michizane credo che si possano riscontrare entrambi questi aspetti. Come sottolinea Fujiwara nel commento alla primissima poesia di Michizane, «in questa poesia [Michizane] non dipinge realisticamente il paesaggio del giardino di notte nella realtà. Trasmuta gli elementi naturali verso un mondo estetico di un’altra dimensione rispetto alla realtà».<sup>321</sup> È dunque “trascendente”, “decontestualizzante” in questo caso, ma al tempo stesso, tramite una nota alla poesia che ce la indica come suo primo componimento all’età di undici anni sotto la guida del padre Koreyoshi e del maestro Tadaomi, “contestuale” alla vita privata del poeta. Come abbiamo già visto, questa dicotomia permane e si perfeziona negli ultimissimi componimenti di Michizane a Dazaifu, nei quali al paesaggio idealizzato coniuga desideri personali come quello di ritornare a casa o di vedere riparata l’ingiustizia subita.

Quello che invece lo separa dal *waka*, è proprio quella concretezza dello scenario di alcune poesie – come la dettagliata descrizione dei suoi crisantemi<sup>322</sup> – e quella convinzione di fondo che la poesia abbia in sé intrinseco e irrinunciabile valore morale – evidente nelle poesie allegoriche di Sanuki.

Anticipando le conclusioni, possiamo dire che nonostante Michizane non sia stato l’unico poeta di *kanshi* giapponese a cantare nella sua poesia le proprie vicissitudini quotidiane, probabilmente nessuno dopo di lui riuscirà a rappresentare meglio la spaccatura e la fusione, l’attrazione e il distacco, “l’armonica contraddizione” tra cultura cinese e “spirito yamato” che, concentrandosi nella seconda metà del IX secolo, costituisce un fondamentale punto di svolta nella storia della letteratura giapponese.

## 5. Michizane, modello per l’ideale poetico di Ki no Tsurayuki?

### 5.1 Premessa

Le considerazioni sopra esposte sulla possibile influenza del *kanshi* di Michizane sul *waka* del *Kokinshū*, e oltre a questo la dicotomia interna a Sugawara no Michizane, quell’armonica contraddizione definita da Ōoka come «un intelletto passionale che è allo stesso tempo straziante e

<sup>320</sup> Per il tema dei versi di Michizane nel *Wakanrōeishū* cfr. VI-1.

<sup>321</sup> Fujiwara 2002, p. 83.

<sup>322</sup> KBKK k-497.

lucido, costruito dallo scambio vicendevole e ininterrotto tra l'emozione/passione e l'intelligenza/dottrina»,<sup>323</sup> mi spinge ad avanzare un'ipotesi di collocazione della figura di Sugawara no Michizane nel quadro della letteratura Heian del IX secolo.

Come si è visto, i rapporti tra *kanshi* e *waka*, e in particolare tra alcune poesie del *Kokinshū* e altre di Michizane sono molteplici e si riscontrano a più livelli: retorico, sintattico, lessicale etc. Ma c'è secondo me un'ulteriore e più razionale, o per meglio dire cosciente, tendenza – che oserei chiamare tentativo – di assimilazione della poetica del *kanshi* post-Jōwa, rappresentato da Michizane, da parte dei compilatori del *Kokinshū*; il più importante documento di questa tendenza sono le due prefazioni, il *Manajo* di Ki no Yoshimochi e il *Kanajo*, di Ki no Tsurayuki, che rappresentano l'archetipo della critica giapponese sul *waka*.

In un recente saggio del 2008 Nihei Michiaki dimostra<sup>324</sup> in maniera convincente come proprio la concezione di *waka* espressa nelle due introduzioni si appoggi in maniera profonda e al tempo stesso si contrapponga alla concezione di *shi* nella corte Heian del IX secolo: come è noto sia il *Manajo* che il *Kanajo* ricalcano alcuni passaggi fondamentali della Grande Prefazione dello *Shijing*, il Classico delle Odi cinese, ma anche di altri libri alla base del sapere cinese in Giappone, come il *Chuxueji*<sup>325</sup> (giapp. *Shogakki*) o lo *Yiwen leiju*<sup>326</sup> (giapp. *Geimonruijū*).

Nihei dimostra anche, elencando le numerose feste pubbliche a palazzo durante il regno di Daigo, che la compilazione del *Kokinshū* fu sì uno spartiacque tra il periodo di predominanza del *kanshi* e quello del ritorno del *waka*, ma che la popolarità del *kanshi* come poesia di corte non subì affatto una battuta d'arresto, quanto piuttosto si assistette a un progressivo – e lento – cambio di tendenze, laddove per tutto il regno di Daigo, cioè per altri 25 anni, le composizioni di *fu* e *shi* continuarono ad occupare la maggior parte delle occasioni pubbliche, progressivamente affiancate da un aumentare degli *utaawase*.<sup>327</sup>

Supportato da questo valido e recente studio, vorrei avanzare qui le mie ipotesi di un più diretto rapporto-influenza tra Michizane e i compilatori del *Kokinshū*, in particolare Tsurayuki. Anche Katō Shūichi, nella sua “Storia della letteratura giapponese”, configura se non una contrapposizione, una dicotomia tra Tsurayuki e Michizane: «Uno dei tratti distintivi del IX secolo in campo sciale fu che l'*élite* burocratica, rimasta isolata nell'VIII secolo [...] cominciò a formare dei gruppi. In particolare tra l'aristocrazia emarginata dallo strapotere dei Fujiwara ne emerse uno che aveva tra i suoi maggiori rappresentanti Ki no Tsurayuki, [...]. Un secondo era formato non già da aristocratici ma da studiosi di stampo confuciano appartenenti ai ceti inferiori, che avevano raggiunto un certo grado nel sistema burocratico. Un rappresentante di questo gruppo fu Sugawara no Michizane [...]. Tsurayuki scrisse in giapponese facendo uso del *kana*, mentre Michizane scrisse poesia in cinese classico». Le somiglianze tra i due non si limitano però certo alla dimensione sociale di membri dell'intelligenza, e d'altra parte, come già anticipavo nell'introduzione, Katō, così come i maggiori manuali di storia della letteratura giapponese, tende se non a minimizzare il fenomeno del *kanshi*, a non porlo come necessario, diretto, connaturato elemento allo sviluppo del *waka* e soprattutto della poetica o meglio ideologia della poesia autoctona dal X secolo in poi. Riconosciuta quindi la somiglianza e attinenza di questi due personaggi condurrò ora una più attenta comparazione, supportata anche questa da un'analisi testuale.

Prima di tutto, la più volte citata definizione di Ōoka della poesia di Michizane, cioè di un'espressione del sentimento attraverso un uso attento e misurato della retorica, il confluire dell'emozione poetica in una forma fissata e – almeno per la complessità delle regole da rispettare – rigida, ricorda per certi aspetti la critica di *Kanajo* e *Manajo* ai cosiddetti Sei Geni Poetici (*rokkasen*). Elencando e analizzando (brevemente) lo stile poetico di questi sei personaggi infatti,

---

<sup>323</sup> Ōoka Makoto, *Shijin Sugawara no Michizane – utsushi no bigaku*, Iwanami Shoten 1989. Cit. in Fujiwara 2001, p. 269.

<sup>324</sup> Nihei 2008, p. 372-405.

<sup>325</sup> 初学記.

<sup>326</sup> 芸文類聚.

<sup>327</sup> Nihei 2008, pp. 400-402.



Tsurayuki e Yoshimochi, pur esprimendo ammirazione e indicandone le qualità peculiari, li accusano chi più e chi meno di una mancata realizzazione di quell'equilibrio tra *kokoro* (cuore, sentimento) e *kotoba* (parola, forma) necessario perché uno *waka* sia considerato perfetto. Questi due parametri devono essere coniugati infatti secondo un preciso equilibrio estetico, non solo poetico, che spazia dall'aspetto naturale (libri sulle stagioni) a quello umano (libri sull'amore), equilibrio necessario a che il *waka* esprima in maniera completa e appropriata il proprio innato valore di «foglie di parola che nascono dal cuore umano», e anche il suo ruolo di “armonizzazione tra sovrano e suddito”, come avveniva ai tempi di Kakinomoto no Hitomaro e Yamabe no Akahito.

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. [...] Quanto ad Ariwara no Narihira, ha il cuore in eccesso, ma gli mancano le parole. È come un fiore appassito che ha perso il colore e di cui resta la fragranza. [...] Funya no Yasuhide è abile nell'uso delle parole, ma il suo stile non si addice alla sua personalità. È come se, per così dire, un mercante indossasse un abito magnifico. [...] La poesia di Kisen, monaco del monte Uji, è composta con un linguaggio sottile e la concordanza fra l'inizio e la fine è incerta. È come se, per così dire, mentre si guarda la luna autunnale, le nubi dell'alba la velassero. [...] Ono no Komachi è sul filone della principessa Sotoori dell'antichità. Il suo tono è toccante, ma delicato. Assomiglia, per così dire, ad una nobildonna che soffre di qualche male. L'assenza del vigore è probabilmente dovuta alla natura della poesia femminile. [...] Lo stile di Ōtomo no Kuronushi è volgare. È come, per così dire, un montanaro carico di legna che si riposa sotto un albero in fiore.<sup>328</sup>

A parte Yasuhide e Kuronushi, liquidati per motivi legati al loro incerto status sociale più che per il valore delle loro liriche, la critica verte sempre sulla mancanza di equilibrio, ovvero un eccesso di afflato emotivo da una parte (Narihira) o un eccesso di retorica dall'altra che ne rende oscuro il significato (Kisen, Komachi).<sup>329</sup>

Nella ricostruzione storica presentata nel *Kanajo*, l'evoluzione del *waka* nel *Man'yōshū* raggiunge il suo apice con Hitomaro e Akahito, dopodiché sprofonda, continuando in maniera sconnessa con i Rokkasen, fino ad arrivare, col periodo dei compilatori, al ritorno del *waka* per volere dell'augusto imperatore Daigo. Sebbene i compilatori si dichiarino indegni di continuare la tradizione di Hitomaro, sono comunque onorati di assistere al periodo della rinascita del *waka*. Da un punto di vista moderno, possiamo però certamente dire che le poesie del periodo dei compilatori rappresentino il risultato finale di una evoluzione ininterrotta che portò all'affermazione di uno standard che si sarebbe poi mantenuto – e alla lunga cristallizzato – nella forma dettata proprio dal *Kokinshū*.

Quello che è importante sottolineare è che questa “maturità” del *waka* non sarebbe pensabile, o spiegabile, senza l'apporto e l'influenza della poesia cinese e in particolare del *kanshi* giapponese, che veicola e “digeriva” vocaboli, espressioni e immagini cinesi, dallo *Shi jing* a Bai Juyi, e le passava al *waka*.<sup>330</sup>

I riferimenti – malcelati – alla poesia cinese nel *Kanajo* sono molti, tanto da far apparire questo tentativo di autocritica di Tsurayuki come l'ennesimo riadattamento di parametri cinesi a un oggetto di studio (il *waka*) che apparteneva ad un altro ordine di valori estetici e culturali.<sup>331</sup>

---

<sup>328</sup> Dal *Kanajo*. Trad. in Sagiyama 2000, pp. 55-56.

<sup>329</sup> La critica di Tsurayuki a Ono no Komachi non risulta chiara dal *Kanajo*, ma lo è invece nella collocazione della sua poesia “*hito ni awamu/ tsuki no naki ni wa / omoi okite / mune hashiribi ni / kokoro yakeori*” nel libro XIX, *Zattai* (poesie in varia forma), che raccoglie le poesie “scorrette” (come le *haikai*) del *Kokinshū*. Probabilmente ad escludere questa poesia dai libri sull'amore è proprio la sua mancanza di equilibrio, laddove si ha un abuso della retorica del *kakekotoba*: *tsuki* (luna/occasione d'incontro), *okite* (stando sveglio/brace), *munehashiribi* (petto che sussulta/fuoco crepitante).

<sup>330</sup> Lo *Tsurayukishū* è la dimostrazione di come il *waka* del X sec. posasse più sulla tradizione del *kanshi* che su quella del *Man'yōshū*. Vedi Nakano 2005.

<sup>331</sup> Mi riferisco per esempio alla suddivisione nei sei stili (*sama*) di poesia, copiati dal *kanshi* e difficilmente applicabili al *waka*.

Ovviamente il *waka* del *Kokinshū*, nonostante le sue numerose citazioni e “debiti” nei confronti della poesia cinese,<sup>332</sup> rappresenta realmente la novità e unicità della poesia giapponese rispetto alla controparte continentale, ma, in qualità di primissima antologia imperiale di *waka*, comparsa più di mezzo secolo dopo l’ultima antologia imperiale di *kanshi*, rendeva pressante sui compilatori l’ingombrante presenza e il confronto col *kanshi*, dal quale si cercava in qualche modo di affrancarsi, come vedremo.

Non bisogna inoltre dimenticare che l’autore del *Manajo*, Ki no Yoshimochi, che influenzò evidentemente Tsurayuki nella stesura del *Kanajo* che ne appare in più punti una traduzione in giapponese, non era altri che il figlio di Ki no Haseo, l’allievo e grande amico nonché genero di Michizane. Mi sembra quindi giusto partire proprio dallo studio dei rapporti sociali fra questi personaggi.

## 5.2 Michizane e Tsurayuki, Sugawara e Ki.

Per stabilire quanto la poesia e la figura di Michizane abbiano condizionato la compilazione del *Kokinshū*, può essere utile delineare brevemente la figura di Ki no Tsurayuki, personaggio di testa del team di compilatori a cui Daigo affidò – probabilmente su incoraggiamento di Tokihira – la compilazione del *Kokinshū*.

Come evidenzia Mezaki Tokue,<sup>333</sup> le famiglie Sugawara e Ki hanno in comune quattro aspetti principali: primo, i fondatori di entrambe le famiglie servivano alla corte Yamato da prima della Riforma Taika; secondo, tra l’VIII e il IX secolo hanno visto migliorare sensibilmente la loro posizione a corte; terzo, sia Michizane che Tsurayuki sono stati protagonisti di grandi attività culturali e letterarie; quarto, dal X secolo in poi hanno conosciuto un tramonto del prestigio e una relegazione a ranghi bassi della gerarchia.

In un certo senso, Ki no Tsurayuki e Sugawara no Michizane rappresentano due diversi, ma tutto sommato simili risultati degli sviluppi politico-culturali tra IX e X secolo: l’ascesa del *waka* e della famiglia Fujiwara, e i relativi ridimensionamento del *kanshi* e l’abbandono definitivo (almeno nella pratica) del sistema *ritsuryō*.

Certo, Tsurayuki sarà il rappresentante di quel movimento di rinascita del *waka*, quindi in ascesa, mentre Michizane rappresenta, anche con le sue disgrazie personali, la chiusura di un’epoca e di un certo modo di pensare la letteratura applicata all’impegno politico, ormai in caduta libera.<sup>334</sup> Il “disimpegno” del *waka* non valse d’altra parte a Tsurayuki grande fama in vita: solo nel 917 (12 anni dopo la compilazione del *Kokinshū*) otterrà la promozione a quinto rango junior inferiore, che come abbiamo visto rappresentava il gradino più basso dell’aristocrazia di corte, aspettando poi altri 26 anni prima della successiva nomina al quinto junior superiore. Se confrontiamo la sua carriera a quella del nonno di Michizane, Sugawara no Kiyogimi, che aveva scalato partendo quasi dal nulla tutta la gerarchia di corte fino all’impressionante terzo rango, o anche allo stesso Michizane, che lo superò giungendo – seppur per un breve periodo – al secondo rango, ci rendiamo conto che la compilazione del *Kokinshū*, e quindi l’attività culturale e letteraria dall’era Engi (901-923) in poi, non ricevette la stessa remunerazione e riconoscimento accordati ai Sugawara per la compilazione delle tre raccolte imperiali sotto Saga, e il supporto a tutta l’attività culturale di Uda. Con Tokihira – o meglio, con l’abdicazione di Uda – si era ormai chiusa l’epoca in cui un letterato privo di un background familiare saldo poteva fare successo a corte in virtù delle sue doti intellettuali.

Oserei dire di più: fu forse proprio il precedente di Michizane ad impedire l’ascesa di intellettuali puri nelle epoche successive. La spregiudicata politica di favoritismo di Uda per Michizane aveva causato le ire dell’aristocrazia, e le aveva mostrato la pericolosità dell’ascesa al potere di un

---

<sup>332</sup> Vedi tabella di Watanabe Hideo, in Watanabe 1991, pp. 179 e successive.

<sup>333</sup> Mezaki 1992.

<sup>334</sup> Curioso notare come Katō esprima esattamente un parere contrario, considerando in ascesa i Sugawara e in discesa i Ki, affermazione dovuta probabilmente al fatto che, dopo il ristabilimento di Michizane, la famiglia Sugawara tornerà ad essere tra le protagoniste della letteratura in *kanbun*. Cfr. Katō 1987, p. 104.

outsider portatore di sovversivi ideali di rinnovamento e rettitudine morale, o meglio, di rafforzamento dell'autorità e indipendenza del sovrano rispetto alle famiglie potenti. Da questo momento in poi, per i successivi duecento anni, la famiglia Fujiwara mantenne saldo il potere politico precludendo ad ogni possibile avversario l'accesso alle alte sfere della burocrazia, e la relegazione di letterati privi di agganci familiari efficaci alle zone basse della gerarchia ne è una diretta conseguenza. I binari della politica e della letteratura tornarono a correre paralleli e non più sovrapposti come era avvenuto con Saga prima e con Uda poi.

Tornando a Tsurayuki, le sue somiglianze con Michizane non si fermano all'aver vissuto, da un lato diverso della barricata, lo "scontro" tra *waka* e *kanshi*, ma anche da caratteristiche personali, come una precoce e innata propensione alla poesia. Abbiamo visto come Michizane fosse già in grado a undici anni di scrivere correttamente una poesia in cinese, ma anche Tsurayuki, che sarà incluso, all'età di soli vent'anni, tra i poeti di *waka* dello *Shinsen Man'yōshū*,<sup>335</sup> doveva evidentemente essere stato un talento precoce; un altro aspetto che suggerisce il legame tra i due è proprio lo *Shinsen Man'yōshū*, alla compilazione del quale, sembra che Michizane stesso avesse in qualche modo partecipato, come sostiene Akiyama: «Michizane era tenuto di gran conto come il funzionario letterato in assoluto più vicino all'imperatore Uda, ed è impensabile che non abbia avuto nessun coinvolgimento nella compilazione di questa raccolta profondamente legata al *Kanpyō ōtoki kisai no miya utaawase* che rifletteva fortemente la volontà dell'imperatore».<sup>336</sup>

Proprio a questo *utaawase* partecipa anche il cugino di Tsurayuki, Tomonori, e numerose sue poesie composte in quest'occasione furono poi raccolte nel *Kokinshū*. Questo genere di *utaawase* costituirono in effetti una delle fonti principali per la compilazione delle antologie imperiali, e anche dello *Shinsen Man'yōshū*. Il contatto o la conoscenza tra Tsurayuki e Michizane sono, se non strettamente dimostrabili, quantomeno plausibili.

### 5.3 La stima di Tsurayuki per Michizane.

D'altro canto è difficile stabilire con esattezza quanto Tsurayuki stimasse Michizane, e quanto fosse quindi stato influenzato dalla sua poetica durante l'elaborazione della teoria alla base del *Kanajo* e della compilazione del *Kokinshū*. Le citazioni e somiglianze evidenziate da Watanabe Hideo e Nakano Masako tra il *waka* di Tsurayuki col *kanshi* di Michizane<sup>337</sup> sono senza dubbio evidenti, ma questo non è forse sufficiente a dire che Tsurayuki si ispirasse direttamente a Michizane. Le dirette citazioni a Michizane non sono molte – oltre alla già vista poesia sul lago ghiacciato e il borsello del pesce, forse un altro paio<sup>338</sup> – e dunque il discorso che porterò avanti in questo paragrafo non si baserà su una tradizionale analisi e ricerca delle citazioni o elementi comuni nelle rispettive poesie, quanto piuttosto su una visione più ampia, ben collocata nel quadro storico che ho delineato nella prima parte della presente tesi.

Dunque, messi da parte i riferimenti diretti alle poesie di Michizane, per quanto riguarda i suoi eventuali rapporti con i criteri di compilazione del *Kokinshū*, possiamo fare alcune ipotesi, che muovono prima di tutto dalla presenza degli *waka* di Michizane nelle raccolte imperiali.

Come abbiamo visto, solo due poesie di Michizane sono incluse nel *Kokinshū* (905), e tre nel *Gosenshū* (951). Dopo di che, con il diffondersi del culto di Tenjin e il ristabilimento postumo del suo status a corte con la cancellazione delle registrazioni relative al suo esilio, il numero di *waka* nelle raccolte imperiali aumenta, fino ad arrivare alle 12 poesie incluse nello *Shin Kokinshū*. Come abbiamo visto, tutte le poesie successive al *Gosenshū*, e in particolare quelle che hanno in qualche modo un legame col tema dell'esilio, sono di dubbia autenticità, proprio per via dell'influenza del culto di Tenjin che contribuì alla nascita di leggende apocrife e con esse raccolte e poesie chiaramente prodotte da posterì, come confermano Ōoka e Akiyama: «si finisce per pensare che [le

<sup>335</sup> Ōoka & Akiyama 1992, p. 18.

<sup>336</sup> Ōoka & Akiyama 1992, p. 10.

<sup>337</sup> Watanabe Hideo 1991, p. 131.

<sup>338</sup> Vedere Nakano 2005, p. 47-52.

poesie di Michizane dello *Shin Kokinshū* poiché sono composizioni a tema [*daiei*]<sup>339</sup>, siano *waka* composti da posteri, adattati alla leggenda di Michizane, e poi tramandati [come suoi]». <sup>340</sup>

Il fatto che le poesie di Michizane vadano grosso modo aumentando col susseguirsi delle antologie, e che il *Kokinshū* sia in pratica quella che ne contiene di meno, è a mio parere degno di nota, e può dare vita a una particolare riflessione che muove dalla domanda: per quale motivo Michizane è sì presente nel *Kokinshū*, ma solo con due poesie? A questa domanda possiamo dare due spiegazioni immediate: una è che effettivamente Michizane non avesse scritto molti *waka*, l'altra è che non avesse scritto *waka* degni di nota, o considerati consoni ai toni della raccolta. La prima spiegazione non può essere negata con certezza, ma appare quanto meno improbabile, considerata la partecipazione di Michizane a incontri di *waka* e *utaawase* come il *Kanpyō ōntoki kiku awase* (alla quale compose il *waka* “*Akikaze no fukiage ni...*”). La supposta esistenza di una raccolta di *waka* di Michizane ora perduta, il *Kanke goshū* può essere un indizio di questo tipo di produzione poetica, e dunque appare strano che Michizane non abbia scritto anche un numero rispettabile di *waka*.

Anche la seconda spiegazione, cioè che non fosse ritenuto dai compilatori un poeta sufficientemente capace, non sembra accettabile secondo quanto visto dall'analisi sui suoi *waka* in occasione del Viaggio alle Cascate di Palazzo. Seppur esigui in numero, i componimenti in giapponese di Michizane risultano perfettamente in linea con i canoni del *Kokinshū* – anzi, in alcuni casi costituenti ad essi – e pare lecito pensare che non si trattasse di eccezioni. Anzi, come sostiene Maeda «nella testa di quel Michizane erano accumulati un'enorme quantità di vocaboli [cinesi]. [...] Quella massa di vocaboli potevano essere tirati fuori all'istante e sublimati come lessico dei suoi *shi*. [...] Piuttosto che trasportare l'ispirazione del *kanshi* nel *waka*, trascinava quelle 31 sillabe [del *waka*] nel mondo del suo *kanshi*». <sup>341</sup> Se avesse voluto, Michizane avrebbe potuto comporre con semplicità altri *waka* come i due contenuti nel *Kokinshū*, e in effetti quelli contenuti nel *Gosenshū* lo dimostrano.

#### 5.4 Un Michizane inevitabile

Il problema va quindi visto sotto un'altra inquadratura, e cioè quella che, a parte l'intrinseca qualità delle sue poesie, Michizane non sia stato trattato dai compilatori del *Kokinshū* alla stregua degli altri poeti, e questo a causa non delle sue qualità come poeta, quanto piuttosto alle sue vicissitudini e secondariamente al valore simbolico che un personaggio come Michizane incarnava durante l'era Engi (901-923).

Prima di tutto c'è da evidenziare una piccola contraddizione.

Come abbiamo visto la compilazione del *Kokinshū* segue di soli due anni (905) la morte di Michizane, avvenuta in esilio dopo un clamoroso ed esemplare episodio di epurazione che aveva scosso la struttura della corte – insieme a Michizane furono esiliati i suoi figli e un certo numero di funzionari a lui vicini – rimanendo come probabile ben impresso nella coscienza collettiva. Sebbene i mandanti materiali dell'esilio – il cui ordine partì da Daigo – non sono del tutto chiari, si può imputarne la responsabilità all'alta aristocrazia in generale, che aveva il suo “legittimo” rappresentante in Fujiwara no Tokihira.

Dopodiché lo stesso Daigo, su probabile spinta di Tokihira, ordina la compilazione del *Kokinshū*, simbolo del nuovo gusto cortese per la poesia autoctona, i cui contenuti disimpegnati – cioè privi delle implicazioni morali e politiche imposte dall'idea utilitaristica della poesia in chiave confuciana, o meglio, privi di alcuna critica sociale o politica – erano perfettamente in linea con il nuovo assetto oligarchico-autoritario della corte fujiwaracentrica.

---

<sup>339</sup> 題詠.

<sup>340</sup> Ōoka & Akiyama 1992, p. 9. Una dissertazione più approfondita la si può trovare di nuovo in Mezaki Tokue, 1992.

<sup>341</sup> Maeda 2006, p. 36.

Quindi il grande nesso tra poesia e politica, e i conseguenti attriti tra intellettuali e aristocratici, si concentrano tutti nella figura del *monjō hakase*, o meglio, nel tentativo di imitazione del suo corrispettivo cinese, lo *hanlin xueshi*, cioè il letterato-ministro svincolato da legami di sangue con l'alta aristocrazia – e talvolta proveniente dalla classe contadina, come fu per Bai Juyi – a cui venivano conferiti grandi poteri decisionali in svariati campi, con il preciso scopo di limitare il potere della nobiltà. La famiglia Fujiwara non era a priori ostile nei confronti della cultura cinese o del *kanshi*, essendo stati essi stessi promotori dell'introduzione del sistema *ritsurō* e della sinizzazione delle istituzioni giapponesi già dall'era Taika in poi, ma erano evidentemente contrari a questa integrazione tra il mondo dei letterati e quello dei funzionari statali; come puntualmente evidenzia Fujiwara Katsumi, «se questo portava una tendenza di rinforzamento dell'autocrazia dell'imperatore grazie a letterati-ministri alla maniera dello *hanlin xueshi*, è superfluo dire che questo, per la famiglia Fujiwara, rappresentava una situazione che metteva a rischio alla radice loro stessa esistenza in quanto casata nobiliare».<sup>342</sup>

Michizane era, in Giappone, il simbolo e la realizzazione di questo ideale così come fu suo nonno Kiyogimi alla corte di Saga, e, dal punto di vista politico fu forse proprio quello il motivo della sua caduta e del suo esilio. Ora, questa caduta sul piano politico, deve necessariamente aver comportato una sua “caduta” anche nel mondo della letteratura ufficiale, o almeno della sua immagine di poeta di corte. Inserire nel *Kokinshū*, che era il “manifesto” del nuovo *waka* e della cultura cortese-aristocratica, un contingente numero di poesie di quello che al tempo era considerato alla stregua di un criminale golpista (come era stato accusato nell'editto imperiale), doveva essere senza dubbio inaccettabile, e per la verità, già la presenza di due poesie di Michizane è una scelta che appare quanto meno azzardata, decisamente oscura, ma sicuramente densa di significato: in una parola, una scelta contraddittoria rispetto allo spirito dietro alle quinte della compilazione di questa prima raccolta imperiale.

Anche Maeda concorda in questo: «inserire o meno nella prima delle raccolte imperiali di *waka* le poesie di Michizane che era morto in esilio, dev'essere stato per i compilatori del *Kokinshū* motivo di molte riflessioni. Eppure, le poesie di Michizane composte in questa maniera, per i compilatori di quel *Kokinshū* che sviluppava la critica del *waka* ricalcando quella del *kanshi*, e ancora, per quel *Kokinshū* che aveva lo scopo di conquistare il primo posto nella letteratura cortese fino ad allora tenuto dal *kanshi*, questa era forse una necessità irrinunciabile».<sup>343</sup>

Maeda sembra voler risolvere questa contraddizione supponendo una specie di dovere morale dei compilatori verso un poeta che, come era evidente anche ai contemporanei, aveva contribuito molto allo sviluppo della retorica, nel *kanshi* prima, e per trasposto nel *waka*. I compilatori non potevano cioè fare a meno di inserirlo, seppur in modesta percentuale.

### 5.5 Michizane simbolo del *kanbun*.

La spiegazione di Maeda è senza dubbio convincente, motivando l'inserimento delle due poesie di Michizane come una specie di compromesso tra il timore di offendere il committente della raccolta (Daigo, ma più probabilmente l'alta aristocrazia e Tokihira in particolare), e l'integrità intellettuale di ammettere Michizane nel pantheon dei poeti *waka* da imitare, ma fornisce lo spunto per una chiave di lettura più profonda e meno evidente, che non tiene conto degli aspetti politici e “di forma” della raccolta, bensì si concentra sul significato simbolico della compilazione del *Kokinshū*. Il *Kokinshū* era la risposta della cultura autoctona giapponese a una pressione da parte di una cultura straniera che durava ormai da diversi secoli. Michizane era, nonostante le sue escursioni nel *waka*, il risultato ultimo dell'applicazione di quella cultura straniera in Giappone, attraverso il *kanshi* e non solo; era una sorta di prova vivente del debito verso la cultura cinese, dell'influenza

---

<sup>342</sup> Fujiwara 2002, p. 77.

<sup>343</sup> Maeda 2006, p. 36.

che questa aveva esercitato sul Giappone, condizionando e plasmandone la struttura sociale, politica, economica e soprattutto culturale.

Agli occhi di un lettore dell'epoca, inserire un numero consistente di *waka* di Michizane che effetto poteva destare? Sicuramente nessuno avrebbe pensato che il più grande poeta di *kanshi* del periodo preferisse in fondo il *waka* alla poesia in cinese; piuttosto sarebbe stato evidente che Michizane non solo era un grande *shijin* ma anche un valido *kajin*, e questo poteva essere inteso come una riabilitazione di quel “periodo buio dello stile nazionale” iniziato con Saga che, come appare chiaro dalla semplice lettura del *Kanajo* si cercava non solo di superare, ma addirittura, per certi versi, di dimenticare.<sup>344</sup>

## 5.6 *Kokinshū* come “negazione” del *kanshi*

Questa lettura, cioè una deliberata esclusione di Michizane in quanto simbolo del *kanshi*, può apparire un po' forzata, ma si deve tenere conto di alcuni fatti concreti. Primo, il diverso sostrato e la differente ossatura alla base di *waka* e *kanshi* a cavallo tra i secoli IX e X: il *kanshi* era in buona parte – almeno in teoria – esercizio retorico della morale confuciana, e di conseguenza aveva innato al suo interno un germe di discussione dell'autorità, di ammonimento morale che, per quanto assopito nel *kanshi* giapponese, poteva comunque lasciare spazio alla nascita di poesie di critica sociale, come quelle allegoriche di Michizane a Sanuki. Il *waka* dal canto suo, non aveva mai preso in considerazione in termini pratici gli affari di governo, e in particolare nel IX secolo si era ridotto a un mero passatempo cortese, del tutto inoffensivo. Fra l'altro, data la brevissima metrica del *waka*, era difficile strutturare un articolato discorso che coinvolgesse la sfera politica o sociale, cosa invece possibile per esempio nel *lūshi*. È secondo me questo aspetto, oltre a un particolare gusto estetico e una spinta alla rivalutazione della cultura autoctona – alla quale può aver contribuito anche la simbolica interruzione dei *kentōshi* (le ambascerie alla corte cinese) – da tenere in considerazione quando osserviamo il passaggio di testimoni tra *kanshi* e *waka* che Michizane visse sulla sua pelle.

Il *Kokinshū* era in un certo senso il simbolo di tutto questo, e in ogni sua parte osserviamo un desiderio di superamento, se non talvolta di negazione, di un modello cinese dal quale ancora era sostanzialmente impossibile staccarsi.<sup>345</sup> Mi riferisco prima di tutto al *Kanajo*, il quale pur ricalcando nei punti essenziali la Grande Prefazione dello *Shijing* non fa che un minimo, vago accenno alla poesia cinese, come fosse qualcosa di lontano e vago che nulla ha a che fare col *waka*:

そもそもうたのさまむつなり、からのうたにもかくぞあるべき

Dunque, ci sono sei stili della poesia. Anche la poesia cinese dovrebbe averne altrettanti.<sup>346</sup>

Come a dire che sì, vi sono delle similitudini con la poesia cinese, ma queste sembrano un fatto secondario, irrilevante, quasi casuale. La contraddizione appare ancora più eclatante nella prefazione in cinese al *Kokinshū*, ovvero il *Manajo*, dove si elencano questi famigerati «sei stili della poesia»; laddove il *Kanajo* traduceva i termini cinesi corredandoli con esempi in *waka*, il *Manajo* riprende direttamente i termini della *Daxu*,<sup>347</sup> (la Grande Prefazione dello *Shijing*): *feng*<sup>348</sup> (giap. *fū*), *fu* (giap. *fu*<sup>349</sup>), *bi*<sup>350</sup> (giap. *hi*), *xing*<sup>351</sup> (giap. *kyō*), *ya*<sup>352</sup> (giap. *ga*) e *song*<sup>353</sup> (giap. *shō*).

<sup>344</sup> A questo proposito è interessante notare che le tre antologie imperiali di *kanshi* del regno di Saga e Junna non sono giunte a noi integre, a differenza ad esempio del *Kokinshū* o anche del *Man'yōshū* che pur avendo una storia totalmente diversa, era pur sempre una raccolta privata.

<sup>345</sup> Come dimostrano gli studi sulle citazioni a poesie cinesi nel *Kokinshū*, primi fra tutti Kojima 1976 e Watanabe 1992.

<sup>346</sup> *Kanajo*, trad. Sagiyama 2000, p. 43.

<sup>347</sup> 大序.

<sup>348</sup> 風.

<sup>349</sup> 賦.

Tralasciando il dibattito ancora aperto sulla reale applicazione di questi sei stili alla poesia giapponese, voglio qui solamente sottolineare come sia spudorato il tentativo di camuffare un plagio che doveva risultare senza dubbio palese a chiunque avesse una minima conoscenza dei Classici cinesi. Una sorta di *tatema*<sup>354</sup> dei compilatori di fronte a un *honne*<sup>355</sup> innegabile.

Sempre nel *Manajo* è interessante il rapido accenno al Principe Ōtsu – che abbiamo già visto protagonista della rielaborazione dell’immagine delle foglie autunnali e broccato – indicato addirittura come il primo giapponese ad aver composto in cinese, e il riferimento al periodo di elogio dello stile cinese:

Da quando il principe Ōtsu compose poesie cinesi per la prima volta in Giappone, i poeti e i letterati adorarono il suo stile e dettero un seguito alla sua impresa. Introdussero le lettere della Cina e ne fecero una consuetudine del nostro paese; dunque la cultura del popolo giapponese mutò e la poesia giapponese gradualmente declinò.<sup>356</sup>

Dopodichè si passa all’elogio di Kakinomoto no Hitomaro, Yamabe no Akahito e i *Rokkasen*.

Delle tre antologie imperiali del periodo di Saga, delle quali il *Kokinshū* è per molti aspetti, anche solo in qualità di raccolta imperiale, il prosecutore, non si fa che questo vago accenno. Sebbene non vi sia una negazione marcata come nel *Kanajo*, appare evidente l’intenzione di abbandonare quella «consuetudine» che aveva portato al “declino” del *waka*. Sottolineo la parola “declino”: i compilatori del *Kokinshū* sono i primi a configurare, nelle prefazioni, una contrapposizione tra *waka* e *kanshi*; se l’uno sale, l’altro declina, e vice versa. Non solo le ere Kōnin e Tenchō sono dimenticate, ma pure l’era Kanpyō alla corte di Uda, durante la quale sia *waka* che *kanshi* godevano del loro spazio a corte, sembra essere superata, con lo schiacciante predominio del *waka*.

Questa contrapposizione che ha origine proprio nelle prefazioni al *Kokinshū* è riassunta da Nihei così: «è qui [nel *Kanajo* e *Manajo*] che è visibile l’intenzione di dare valore [al *waka*] come “arte della scena pubblica” allo stesso modo in cui veniva valutato pubblicamente lo *shi* e i libri e gli studi in cinese. Dobbiamo pensare che vi fosse un chiaro senso di resistenza nei confronti dello *shi*».

## 5.7 Chisato sì, *Kudai waka no*. Fino allo *Shin Kokinshū*

Ma non è solo nelle introduzioni che il *Kokinshū* tradisce la sua natura di costruito “anti-*kanshi*”: anche nella selezione delle poesie si tende a escludere quelle che troppo manifestamente tradiscono il loro debito verso la poesia cinese. Esempio è la quasi totale assenza nel *Kokinshū* dei *kudai waka* (poesie giapponesi composte a partire da un verso cinese) di Ōe no Chisato, contemporaneo di Michizane e rappresentante dell’altra famiglia – oltre ai Sugawara – tradizionalmente associata agli studi cinesi e al *kanshi*. In effetti Chisato compare nel *Kokinshū* con dieci poesie, ma solo una di queste è contenuta nella sua raccolta, il *Chisatoshū*, compilata su richiesta di Uda, e composta esclusivamente da *kudai waka*. La poesia è la seguente:

蘆鶴のひとりをくれてなく声は雲のうへまで聞え継がなむ

La fievole voce della gru che canta nel canneto, lasciata indietro dalle sue compagne, spero che giunga fin sopra le nuvole.<sup>357</sup>

---

<sup>350</sup> 比.

<sup>351</sup> 興.

<sup>352</sup> 雅.

<sup>353</sup> 頌.

<sup>354</sup> Facciata, posizione esteriore.

<sup>355</sup> Vera voce, realtà non detta.

<sup>356</sup> *Manajo*, trad. Sagiyama 2000, p. 665.

<sup>357</sup> KDW 120, KKS XVIII-998

Rimandando una più approfondita analisi della poesia di Ōe no Chisato alla parte III di questa tesi, vorrei qui riflettere sul perché nessuno dei *kudai waka* inclusi nel *Chisatoshū* sia stato inserita nel *Kokinshū*. L'unica eccezione è la seguente poesia, che però come vedremo, non è un *kudai waka* nonostante fosse inclusa nel *Chisatoshū*. Anche in questo caso comunque, ci troviamo di fronte a una citazione dello *Shi jing* nella sezione “Grido della gru” con il verso

鶴鳴九臯声聞天<sup>358</sup>

Grida la gru nell'acquitrinio, la sua voce si ode in cielo.

Considerata anche la fama di Chisato e della sua raccolta, compilata sotto ordine imperiale di Uda, quasi come anticipo del *Kokinshū*,<sup>359</sup> credo si possa escludere che questa esclusione sia casuale. È logico invece pensare che i compilatori del *Kokinshū* avessero programmaticamente deciso di non includere nella raccolta i *kudai waka*, ed una spiegazione è perché il *kudai waka* palesa nel suo essere il legame/debito con la poesia cinese, apparendo talvolta poco più che traduzioni in giapponese dei versi cinesi, come la seguente, famosissima poesia di Chisato

照りもせず曇りもはてぬ春の夜の朧月夜にしくものぞなき<sup>360</sup>

Splendente non è, ma coperta di nubi nemmeno, la luna velata della notte di primavera, ecco, nulla vi è che la eguagli

esplicito riferimento alla poesia di Bai Juyi *Pensieri notturni a Jialing* in cui compare il verso

不明不暗朧朧月<sup>361</sup>

Non splende né è scura la luna diafana

Da notare che questa stessa poesia viene per la prima volta inserita in un'antologia imperiale con lo *Shin Kokinshū* di circa tre secoli dopo. Questo può essere un ulteriore indizio sui parametri seguiti dai compilatori nel *Kokinshū* riguardo la trattazione della componente cinese del *waka*. Lo *Shin Kokinshū* è infatti anche la raccolta imperiale che contiene in assoluto più componimenti di Michizane (ben 12). Questi due fatti possono avere una correlazione? Il motivo di un così alto numero di poesie di Michizane nello *Shin Kokinshū* in proporzione alle altre *Hachidaishū* (le prime otto raccolte imperiali) è senza dubbio da ricercare nella consolidazione del culto di Tenjin – per il quale già si erano visti aumentare gli *waka* di Michizane dallo *Shūishū* (1006) in poi – e in particolare nel favore dimostrato dall'imperatore Gotoba<sup>362</sup> (1180-1239), patron dello *Shin Kokinshū*, per il personaggio di Michizane. Ma questa coincidenza tra la rivalutazione di Chisato e Michizane nello *Shin Kokinshū*, può essere la dimostrazione di quanto detto prima, ovvero l'identificazione del personaggio di Michizane come simbolo del *kanshi*?

Il *Kokinshū* nasceva al termine di un'epoca in cui la poesia cinese occupava la quasi totalità degli spazi pubblici, ed era riconosciuta come forma suprema di poesia, più “nobile” e superiore rispetto alla poesia in giapponese; la prima preoccupazione di Tsurayuki e dei compilatori era quindi quella di dimostrare l'autorevolezza e la non subordinazione del *waka* alla letteratura cinese.<sup>363</sup> Tre secoli e sette antologie di *waka* dopo, all'inizio del periodo Kamakura lo *Shin Kokinshū* non avrà più quest'esigenza di allontanarsi dalla poesia cinese, e anzi potrà permettersi di elogiare poesie come

<sup>358</sup> Hirano 2007, p. 263.

<sup>359</sup> Sempre Nihei evidenzia delle similitudini tra le introduzioni di *Kokinshū* e *Chisatoshū* riguardo la descrizione della situazione del *waka* nel IX secolo. Nihei 2008, pp. 373-374.

<sup>360</sup> KDW 71, SKKS I-55.

<sup>361</sup> QTS 437.

<sup>362</sup> 後鳥羽天皇.

<sup>363</sup> Nihei focalizza l'attenzione sull'utilizzo del termine *ga* o *gaku* 楽, (tradotto da Sagiyama con “gioia”) come contraltare dello *shi*. Nihei 2008, pp. 382 in poi.



quella di Chisato, palesemente ispirata a uno *shi* cinese, e dedicare più spazio alla figura di Michizane che da sempre era il simbolo degli studi cinesi e del *kanshi* in Giappone.

Il *waka* di Michizane è insomma stato vittima a mio parere di una correlazione di eventi che ne hanno determinato la perdita, non ultimo il fatto che, alla stregua dei *kudai waka* di Chisato, dimostravano o rappresentavano la connessione – o il debito – del *waka* verso il *kanshi*, che i compilatori del *Kokinshū* volevano, se non negare, almeno ridimensionare e nascondere.<sup>364</sup>

Considerato tutto questo, il fatto che nonostante tutto due poesie di Michizane siano state inserite nel *Kokinshū* non è una smentita bensì una conferma di questa tesi: se infatti Michizane, oltre ad essere stato un reietto della politica fosse stato anche un mediocre poeta, non si sarebbe posto probabilmente il problema di inserirlo per puro decoro nella raccolta.

Dal breve excursus del capitolo V abbiamo visto come il *waka* di Michizane fosse tutt'altro che maldestro o banale, e la comparsa dei suoi *waka* nella prima raccolta imperiale nel libro dedicato ai viaggi – se non proprio tra i libri fondamentali della raccolta, quelli su stagioni e amore, comunque neanche in uno dei libri “accessori” come *zattai* (poesia di varia forma)<sup>365</sup> – dimostra che godesse dell'apprezzamento dei poeti contemporanei, e in particolare dei compilatori come Tsurayuki.

Certo, affermare che i compilatori del *Kokinshū* avessero come modello Michizane, è effettivamente azzardato, non tanto perché Michizane non fosse un influente poeta, quanto perché a contribuire alla formazione dello stile poetico del *Kokinshū* concorsero vari fattori oltre all'influenza, certo fondamentale, del *kanshi*. Per di più, sebbene Michizane fosse senza dubbio un poeta di spicco nel periodo, non era certo l'unico all'interno di quella diffusa condivisione della cultura cinese definita da Kojima “l'area della poesia di Bai Juyi” (*hakushiken*)<sup>366</sup> che influenzò direttamente i poeti del *Kokinshū*. Ciononostante, come dimostrano le ricerche di Watanabe Hideo sul *Kokinshū*<sup>367</sup> e di Fujiwara Katsumi sul *Genji Monogatari* (cfr. VI-2), la figura di Michizane come leale funzionario esiliato ingiustamente, e sensibile poeta, era senza dubbio vivida e presente nelle menti sia dei contemporanei che dei posteri, almeno fino a un secolo dopo la sua morte: lo stesso protagonista del *Genji Monogatari* erediterà infatti alcuni tratti caratteristici di questo poeta.

## 5.8 Conclusioni

Alla luce delle precedenti considerazioni possiamo quindi dire che la critica di Tsurayuki ai *rokkasen* e certe tendenze del *waka* di fine IX secolo – che si era ridotto secondo lui a un mero gioco tra aristocratici – finalizzata principalmente a conferire al *waka* una autorità e dignità sufficienti a fargli riprendere il posto d'onore nelle occasioni ufficiali, aveva come termine di paragone proprio quello *shi* che gli aveva rubato il posto; questo “rifarsi allo *shi*” si ritrova sia nella teoria poetica – l'imitazione della Grande Prefazione dello *Shijing* – sia nella pratica compositiva e stile – le influenze da *kanshi* e Bai Juyi.

La “negazione” della poesia cinese che si ritrova alla base della compilazione del *Kokinshū*, nasce da un evidente, quanto ben motivato sentimento di inferiorità: lo *shi* cinese si presentava ai giapponesi dell'epoca sotto la forma del *lūshi* di periodo Tang, ovvero lo stadio ultimo di una lunghissima evoluzione durata quindici secoli: per controbattere a un “nemico” così autorevole si ricorre all'imitazione della prefazione dello *Shijing*, e la sua contemporanea – e ingenua, per certi versi – negazione.

Dato che questa presenza schiacciante della tradizione cinese era resa al tempo stesso più vicina (e quindi più incumbente) ma anche più familiare (e quindi più accessibile) proprio dal *kanshi* giapponese, era logico che anche quest'ultimo subisse direttamente il processo di “svilimento” finalizzato alla rivalutazione del *waka*. Ecco, la scomparsa dei *waka* di Michizane è secondo me da

---

<sup>364</sup> Per un approfondimento sul parallelo tra Michizane e Chisato cfr. IX-5.

<sup>365</sup> Dove sono ospitate per esempio le *haikai*, “poesie pazze”, cioè esempi di poesie che non rispettano le regole del *waka* stabilite dai compilatori. Cfr. Watanabe 1991 pp. 215-232.

<sup>366</sup> Kojima 1976, p. 175 e successive.

<sup>367</sup> Watanabe 1991 e Fujiwara 2001. Cfr. prossimo capitolo.

inquadrare in questo preciso contesto, essendo egli l'indiscusso rappresentante della poesia in cinese del IX secolo in Giappone, come l'iperbolico riconoscimento accordatogli da Daigo, che dichiarò la sua poesia essere superiore addirittura a quella di Bai Juyi, dimostra. Ed è in questo quadro, storico, sociale e letterario che si devono a mio parere leggere non solo le poesie del *Kokinshū*, ma anche quelle del *Kanke kōshū*. Sebbene i compilatori configurassero, per una sorta di esigenza contingente, il rapporto *waka-kanshi* come conflittuale, non bisogna mai scindere il contesto del *waka* da quello del *kanshi* che, come abbiamo visto erano sovrapposti e integrati l'uno all'altro. Se da una parte, anche a un'analisi moderna, possiamo quindi porre le poesie del *Kanke kōshū* come il risultato ultimo della piena maturità del *kanshi* giapponese del primo periodo Heian, in particolare nel loro straordinario equilibrio tra forma e contenuto, dall'altra accostarvi l'idea di *waka* del *Kokinshū*, come risultato di un'evoluzione iniziata con le più antiche poesie del *Man'yōshū* e sfociata nell'equilibrio tra *kokoro* e *kotoba* teorizzato da Tsurayuki non è così insensato. L'esplicito tentativo dei compilatori del *Kokinshū* era infatti quello di portare il *waka* a un nuovo standard qualitativo, a una nuova maturità tramite proprio lo sviluppo dell'artificio retorico e di una maggiore coesione interna: risultato raggiunto dal *waka* del cosiddetto "periodo dei compilatori", con la reinvenzione delle similitudini del *mitate* e la sovrapposizione di livelli di significato dell'*engo*. Tutti questi elementi retorici devono la loro nascita, o il loro rinnovamento all'influsso e alla lezione della poesia cinese, mediata dal *kanshi* giapponese post-jōwa.

Se poi a questo aggiungiamo che contemporaneamente alla compilazione del *Kokinshū* abbiamo anche nel *kanshi* un'evoluzione verso una "poesia per la poesia", e cioè un progressivo abbandono dell'intento politico o confuciano propugnato dallo stesso Michizane, ci rendiamo conto che *kanshi* e *waka* del X secolo non sono altro che due facce della stessa medaglia, tanto da poter coesistere all'interno dello stesso testo come dimostrato dal *Wakanrōeishū*.

Fujii Sadakazu<sup>368</sup> individua a questo proposito un passaggio fondamentale tra Michizane e il suo unico vero amico poeta Ki no Haseo che, pur ricollegandosi al mondo del *Kanke Kōshū*, fa un ulteriore passo avanti verso la rivendicazione del sentimento indipendente dal valore politico o morale della poesia. Nell'introduzione alla sua seconda raccolta poetica, ovvero l'*Engi igo shijo*,<sup>369</sup> Haseo afferma riguardo la poesia

隨時思動、任志所之、不勞敢沈吟。応響而和、甚於宿構焉

A seconda del momento, il pensiero [poetico] è affidato al luogo in cui va il sentimento, senza affannarsi in profondi ragionamenti. Armonizzare rispondendo alle risonanze, piuttosto che riutilizzare costrutti precedenti.

Cioè, secondo Fujii «[Ki no Haseo] nel momento in cui apre un mondo della poesia in cui il punto focale è "guardare al vero sentimento" e "il pensiero dell'attimo" negando l'idea comune di poesia come "*yan shi*",<sup>370</sup> si rendeva benissimo conto della tradizione del pensiero che passava dal *Kanke Kōshū*».<sup>371</sup> Senza dubbio, come già abbiamo visto, compare nel *Kanke Kōshū* un atteggiamento distaccato, un affidarsi all'estetica della poesia come unico riscatto dalle delusioni della vita (politica e non), ma come ho avuto modo di spiegare, anche nel Michizane dell'ultimissima ora, il riferimento al problema politico, o meglio, all'integrità morale del poeta-confuciano, non viene mai meno – e mi riferisco ai *gushi* citati nell'ultima poesia *In esilio, neve di primavera*. Se accettiamo la lettura di Fujii, in Haseo assistiamo nuovamente a quel rifugiarsi nella letteratura da parte di chi non aveva più spazio per esprimere le proprie idee politiche – e il fatto che Haseo non abbia subito la sorte di Michizane e di altri ma sia rimasto alla capitale è già di per sé prova del fatto che, se non altro, non si fosse posto in netta opposizione al potere centrale rappresentato da Fujiwara no Tokihira. Dico "nuovamente" perché come abbiamo già visto lo stesso padre di Michizane,

<sup>368</sup> Fujii 2010.

<sup>369</sup> 延喜以後詩序.

<sup>370</sup> 言詩. Dire poesia, nel senso di comporre focalizzandosi sulla parola piuttosto che sul sentimento.

<sup>371</sup> Fujii 2010, p. 155.

Koreyoshi, aveva condotto una vita ricca di successi in campo accademico proprio in virtù della sua non-ingerenza in questioni politiche. Per quanto riguarda Haseo, rimando un giudizio definitivo ad uno studio specifico e più approfondito. Comunque sia, l'esilio di Michizane e il *Kanke Kōshū*, la "svolta" di Ki no Haseo sostenuta da Fujii, e la compilazione del *Kokinshū* e il suo implicito sostegno al regime centrale, sono certamente figli dello stesso periodo e degli stessi cambiamenti culturali, politici e sociali. E in definitiva se l'influenza del *kanshi* di fine IX secolo è stata tale da caratterizzare così profondamente la retorica delle poesie del *Kokinshū*, non è insensato dire che nella formulazione della sua teoria poetica nel *Kanajo* Tsurayuki fosse stato influenzato dalla poetica del *kanshi* giapponese del quale aveva conosciuto di persona i protagonisti, come Michizane, e che quindi quest'ultimo abbia contribuito in maniera indiretta sì, ma consistente, al consolidamento della poetica del *waka*.

## Capitolo VI - La rielaborazione di Sugawara no Michizane nella successiva letteratura Heian

### 1. Il *Wakanrōeishū* di Fujiwara no Kintō<sup>1</sup>

#### 1.1 Introduzione

Come abbiamo visto finora, la notorietà e l'influenza della poesia di Michizane nel periodo Heian sono innegabili e considerevoli, ed è quindi logico aspettarsi che, anche indipendentemente dall'influenza esercitata dal culto di Tenjin – che abbiamo detto ufficializzarsi stabilmente alla fine del X secolo – che la poesia di Michizane ricorra e compaia in opere successive. Le modalità in cui i versi e la figura di Michizane fanno capolino tra le pagine di altre opere è però a mio vedere significativa proprio dell'approccio alla poesia cinese da parte dei giapponesi, e di quel cambio di ideali – estetici e poetici, ma anche politici e morali – al quale si assistette durante il cosiddetto periodo cosiddetto dei *sekkon* (governo dei Reggenti e Cancellieri) ovvero lo stradominio della famiglia Fujiwara a corte.

Uno degli esempi più chiari di quanto autori successivi a Michizane, pur facendo diretto riferimento e citazione dei suoi versi, reinterpretassero nel significato la sua poetica è il *Wakanrōeishū*.

Compilato nel 1018 da Fujiwara no Kintō, il *Wakanrōeishū* è una raccolta ibrida di *waka* e *shiku* (versi cinesi). È nella sua novità un'opera di primaria importanza nello studio comparato *wakan*, poiché pone esattamente sullo stesso piano, senza soluzione di continuità, poesia giapponese e cinese (sia di poeti cinesi che giapponesi), ordinando il tutto secondo criteri che ricordano il *Kokinshū* per quanto riguarda il primo libro – con un *butate*<sup>2</sup> basato sulle quattro stagioni – e vari *keibutsu* (immagini naturali) quali vento, bambù, montagna, scimmia, erba etc. nel secondo.<sup>3</sup>

I versi di Michizane compaiono nella raccolta per ben 38 volte, e questo lo rende il terzo poeta più rappresentato nella raccolta, dopo Bai Juyi (135) e Sugawara no Fumitoki (44), nipote quest'ultimo di Michizane. Con una tale ricorrenza di versi, e trattandosi di un'antologia, saremmo portati naturalmente a credere che, dalle pagine del *Wakanrōeishū*, possiamo trarre, se non una completa conoscenza di Michizane, almeno un estratto di quelle che sono le caratteristiche fondamentali della sua poesia, un soddisfacente sunto di quel corpus poetico che è il *Kanke Bunsō*. Niente di più fuorviante.

#### 1.2 Selezione e riuso

Dimostrerò ora con alcuni esempi come la selezione dei versi effettuata da Fujiwara no Kintō non rifletta assolutamente la personalità o particolarità di Michizane che possiamo invece dedurre dalle sue raccolte originali, e anzi, vedremo come il *Wakanrōeishū*, pur rievocando lo “spirito” di Michizane tramite una citazione diretta e fedele dei suoi versi, ne tradisce in definitiva il vero significato, facendo ad esempio sfumare nel nulla tutta l'amarrezza riversata nelle poesie dell'esilio, o la critica al sistema politico delle poesie allegoriche.

---

<sup>1</sup> Il contenuto di questo paragrafo è parte del mio intervento al workshop internazionale “Theorizing Japanese literature: memories, evocations, ghosts”, Tallinn University, 9-11 Settembre 2010.

<sup>2</sup> 部立て. Composizione, struttura, divisione in “parti” (*bu*) di un'antologia.

<sup>3</sup> Per approfondimenti in inglese su questa raccolta vedere Smits 2000.

Nella sezione “brina” (*shimo*) del *Wakanōeishū*, troviamo i seguenti versi di Michizane

君子夜深音不警  
老翁年晚鬢相驚<sup>4</sup>

La nobile gru, quando cala la notte, non emette alcun suono  
L’anziano, invecchiando, trasale al color dei suoi capelli

che, giocando sulla similitudine tra il piumaggio della gru e i capelli del vecchio, entrambi bianchi, richiama il tema della sezione – la brina, anch’essa bianca. Volendo trovare un significato più profondo, non possiamo ipotizzare altro che la riflessione sulla vecchiaia, sul tempo che scorre, sullo stupore dell’uomo contrapposto (tramite *duiju*) con il silenzio della gru, simbolo in Giappone della longevità.

Ma se andiamo a analizzare la poesia originale di Michizane, ci accorgiamo che il senso era sensibilmente diverso. Nell’ultimo *ren* della poesia leggiamo

寒心旅客雖樗散  
含得後凋欲守貞

Freddo il cuore del viaggiatore, come rami secchi caduti eppure  
Cela in sè, come sempre-verde pino, un desio: preservare la sua lealtà

che, come spesso accade in Michizane, ci rivela – o stravolge – il senso di tutto il componimento. Michizane compone questa poesia nell’ultimo anno della sua permanenza a Sanuki, in un periodo in cui temeva che non sarebbe mai più stato richiamato alla capitale. Ciononostante dichiara, con confuciano rigore, la sua lealtà al sovrano, che pare essersi dimenticato di lui come di rami secchi sparsi sulla via. Il *Kanke Bunsō* ci racconta direttamente delle preoccupazioni private di Michizane, cosa che il *Wakanrōeishū* non fa.

Un altro esempio, nella sezione “oche” (*gan*)

碧玉装箏斜立柱  
青苔色紙数行書<sup>5</sup>

Come un *sitar* decorato in madre-perla con il ponte piantato obliquo  
Come su carta di muschio azzurro numerose linee tracciate

ci fornisce una suggestiva descrizione delle oche che attraversano oblique il cielo azzurro, ma nulla di più. Ma la poesia originale si chiude con i versi

賓雁莫教人意動  
向前旅思欲何如

Oca selvatica, perchè insegni al cuore dell’uomo la commozione?  
Pensando al prossimo viaggio, quale sarà la meta?

che introduce nella scena l’uomo e i suoi sentimenti. L’ultimo verso poi allude a un “prossimo viaggio”, che è tutt’altro che metaforico. Come si evince dal titolo della poesia,<sup>6</sup> questa fu composta nel sesto anno dell’era Kanpyō (894) durante la Festa del Sole (*Chōyō no sechi*)<sup>7</sup> cioè il nono giorno del nono mese. Proprio in quell’anno Michizane fu nominato Ambasciatore presso i Tang (*Kentō Taishi*), il che significava che molto probabilmente avrebbe dovuto intraprendere un lungo e rischioso viaggio in Cina. Solo sei giorni dopo il *Chōyō no sechi*, cioè nel quattordicesimo giorno

<sup>4</sup> *Wakanrōeishū* (da qui in poi WRS) 370 e KBKK IV-304.

<sup>5</sup> WRS 322. KBKK V-379.

<sup>6</sup> 重陽節待宴、同賦天淨識賓鴻、應製。

<sup>7</sup> 重陽節。

del nono mese del sesto anno dell'era Kanpyō, Michizane emise la sua famosa proposta<sup>8</sup> di abbandonare le ambascerie verso la corte dei Tang, per via dei recenti disordini che stavano portando alla fine della dinastia – che avrebbe resistito ancora per poco più di un decennio. Questa poesia che parla delle preoccupazioni per un futuro viaggio, scritta appena una settimana prima di questa decisiva, e dal punto di vista delle relazioni tra Cina e Giappone storica svolta, appare non una semplice reiterazione di un topos poetico, bensì un riflesso di uno specifico stato d'animo e situazione reale del poeta. Di tutto questo nel *Wakanrōeishū* non c'è traccia.

Ancora un altro esempio dalla sezione “strumenti musicali e danzatrici” (*kangen tsuketari maihime*).

落梅曲旧唇吹雪  
折柳声新手掬煙<sup>9</sup>

Il vecchio canto del Caduco Susino, e dalle labbra [dei suonatori di flauto] soffiata è la neve  
La nuova aria Spezzando il Salice, e le mani [dei suonatori di cetra] stringono la nebbia

In questi versi Michizane descrive, con ricchezza di suggestioni e similitudini – fiori di susino e neve, rami dei salici e fili di nebbia – un concerto organizzato dall'imperatore Uda. Vediamo però anche qui come si conclude la poesia:

君王欲得移風術  
非敢慙歎喚管絃

Il nostro Signore intende muovere [il cuore dei suoi sudditi] attraverso arie e danze  
Ma c'era bisogno di chiamare una così toccante orchestra?

In questi ultimi versi, a parte l'appello diretto all'imperatore, elogiato per la sua grande virtù, vi è un più sottile riferimento all'ideologia alla base del pensiero politico di Michizane, ovvero la necessità del sovrano di “commuovere” i propri sudditi attraverso l'uso delle arti come musica e danza, per creare con essi una sorta di legame. Questa non è altro che la teoria della “letteratura per il governo del paese” ereditata dal periodo di Saga, e volutamente ripresa da Uda e sostenuta dal suo fedele servitore Michizane. Dunque anche qui, nel *Wakanrōeishū* perdiamo il vero senso della poesia originale e ci troviamo di fronte a una semplice, seppur suggestiva, descrizione di una scena.

Questa deliberata operazione di “estrazione” dei versi di Michizane dal contesto originale, diviene ancor più evidente se osserviamo quali versi delle poesie composte a Sanuki siano presenti nel *Wakanrōeishū*. Come abbiamo detto a Sanuki Michizane conosce uno dei periodi più prolifici per la sua produzione poetica, soprattutto nella trattazione di tematiche del tutto anomale per la tradizione poetica giapponese quali la critica sociale veicolata dalle cosiddette poesie allegoriche (*fūyushi*).

Secondo il nostro concetto di “antologia”, ci aspetteremmo che Fujiwara no Kintō selezionasse proprio quei versi che riassumevano questo caratteristico approccio e uso di Michizane della poesia, ad esempio qualche verso dalle *Dieci poesie sul primo freddo*, e invece tutto quello che abbiamo sono versi come questo:

生衣欲待家人着  
宿釀当招邑老酣<sup>10</sup>

Il vestito di seta debbo aspettare, che la gente di casa me lo invii  
Il vino vecchio sarà presto pronto, e inviterò i vecchi del villaggio a bere.

---

<sup>8</sup> KBKK 601.

<sup>9</sup> WRS 467. KBKK VI-434.

<sup>10</sup> WRS 195. KBKK IV-251.

ovvero uno dei pochi esempi di un Michizane che riesce per un attimo addirittura a mettere da parte la sua tristezza per la lontananza da casa (non particolarmente enfatizzata dall’attesa dei vestiti inviati dalla moglie) e a divertirsi e bere insieme ai vecchi funzionari di provincia.

Anche nel caso di poesie più nostalgiche, non abbiamo in nessun modo accenni alle tematiche politiche o sociali. Per esempio

今年異例腸先断

不是蟬悲客意悲

Quest’anno più di altri io provo una fitta in vita

Non è per la tristezza delle cicale, bensì è la tristezza del mio cuor di viaggiatore

Questa assenza di qualunque riferimento alle poesie allegoriche di Michizane mi sembra abbastanza clamoroso.

### 1.3 Il “tradimento” del *Kanke Kōshū*

Osserviamo ora quali citazioni dal *Kanke Kōshū*, ovvero la raccolta delle poesie composte da Michizane negli ultimi due anni di vita, durante il suo esilio a Dazaifu. Considerato il personaggio, la sua notorietà, e quello che conseguì – almeno secondo le credenze del tempo – al suo esilio, ovvero la serie di calamità cadute sulla corte per colpa del suo spirito vendicativo, e considerato anche che, ovviamente, tutto il *Kanke Kōshū* insiste sul tema dell’esilio, del funzionario ingiustamente accusato etc. sembrerebbe impossibile che queste tematiche non vengano riprese almeno parzialmente da Kintō. E invece, anche nel citare poesie che hanno forti e diretti riferimenti all’esilio del poeta, Kintō riesce ad estrapolare i versi e ricollocarli in un tessuto “narrativo” totalmente diverso.

Ad esempio in

都府楼纔看瓦色

觀音寺只聽鐘声<sup>11</sup>

Sul tetto della torre un poco vedo il color delle tegole

Del tempio di Kannon soltanto sento la voce delle campane

abbiamo una descrizione che ben si addice al titolo della sezione, “vita in tranquillità” (*kankyō*),<sup>12</sup> ma a giudicare dal resto della poesia, il cui titolo è *Non varco la soglia*, e in particolare gli ultimi due versi

此地雖身無檢繫

何為寸步出門行

Pur se il corpo a questo luogo non è costretto nè legato

A quale scopo fare un passo e uscir da questa porta?

che, se contestualizzata alla situazione di ristrettezza economica e isolamento dalla società cortese nella quale si trovava Michizane, appare tutto meno che una descrizione di serena “vita in tranquillità”. La poesia è infatti composta a pochi mesi dall’arrivo di Michizane a Dazaifu, ed è preceduta dalla già vista poesia *Composizione solitaria*,<sup>13</sup> nella quale compare il verso “Separato da casa, già tre o quattro mesi / Le lacrime versate, a cento, a mille vanno”.

Fujiwara no Kintō ha quindi deliberatamente e consapevolmente – essendo uno dei massimi esperti di *kanbun* del suo periodo – rielaborato, riciclato, riadattato i versi di Michizane, pur citati senza variazioni nel testo, a uso e funzione di un’opera quale il *Wakanrōishū* il cui scopo non era

<sup>11</sup> WRS 620. KBKK k-478.

<sup>12</sup> 閑居.

<sup>13</sup> KBKK k-476

fornire un sunto esaustivo e fedele della poesia di vari famosi poeti, bensì il rielaborare i versi di questi poeti secondo una precisa poetica ed estetica che è senza dubbio alcuna figlia anch'essa del periodo del *Kokinshū*. Nel suo evitare temi politici o di critica sociale e focalizzarsi sui *keibutsu*, il *Wakanrōeishū* si identifica in un'opera intimamente giapponese, pur nel suo bilinguismo. Gli *shiku* raccolti sono generalmente *keiren* o *ganren*, cioè i distici intermedi del *lūshi* che spesso – come osservabile anche in Michizane – fungevano da introduzione per il concetto chiave della poesia rivelato nell'ultimo distico.

In questo senso possiamo dire che il *Wakanrōeishū* non sia un'antologia nell'accezione moderna del termine<sup>14</sup> bensì una raccolta di versi con un preciso scopo, del tutto differente da quello dei componimenti originali, e che non rispecchiano per nulla, o quasi, le caratteristiche peculiari dei vari autori. In questo dimostra tutta la sua natura “giapponese” di rilettura e riscrittura della tradizione.

## 2. Il *Genji monogatari* di Murasaki Shikibu

### 2.1 Introduzione

Un processo simile, ma ad una più attenta analisi profondamente diverso, a quello appena visto nel *Wakanrōeishū* si ha nel capolavoro in prosa del periodo Heian, il *Genji Monogatari*.

Tra Sugawara no Michizane (845-903) e Murasaki Shikibu (973-1014), l'uno simbolo della poesia in cinese, l'altra eroina della letteratura in *kana*, e in particolare della prosa in giapponese con il *Genji monogatari*, non ci si aspetterebbero grosse somiglianze o punti di contatto, al di là di una ovvia conoscenza della seconda per il primo, pur sempre famoso personaggio politico di un recente passato. Niente di più sbagliato. Come afferma Fujiwara in relazione alle citazioni dei *kanshi* di Michizane nel *Genji monogatari*, questi «non si fermano assolutamente a citazioni superficiali di puro ornamento, ma è il *Genji monogatari* stesso in quanto racconto [in originale *monogatari*] ad essere un'opera intrecciata e armonizzata profondamente con la letteratura in *kanbun*»<sup>15</sup>

### 2.2 Citazione e riscrittura

Le citazioni dirette a due poesie del *Kanke kōshū* nel *Genji monogatari* compaiono in due passi del *maki* “*Suma*”

その夜、上のいととなつかしう昔物語などしたまひし御さまの、院に似たてまつりたまへりしも、恋しく思ひ出できこえたまひて、「恩賜の御衣は今ここに在り」と誦じつつ入りたまひぬ。御衣はまことに身放たず、かたはらに置きたまへり。<sup>16</sup>

Quella notte ricordò con nostalgia il tempo in cui lui e l'imperatore [Suzaku] si raccontarono l'un l'altro storie, e dopo aver recitato i versi «la nobile veste dell'augusto omaggio, ora sta qui», entrò nella stanza. Non si staccò veramente mai da quella veste, tenendola sempre al suo fianco.

入り方の月影すごく見ゆるに、(光源氏は)「ただこれ西に行くなり」とひとりごちたまひて「いつかたの雲路にわれもまよひなむ月の見るらむこともはづかし」<sup>17</sup>

Poiché la luce della luna stava penetrando nella stanza, pronunciò tra sé le parole «è solo ch'io vado, verso occidente» [e poi compose la poesia] “In quale via tra le nubi finirò per smarrirmi? Se penso che la luna ora mi osserva, io provo vergogna”.

<sup>14</sup> «raccolta di passi dei migliori autori di una letteratura o di un periodo, o scelta di pagine dell'opera di un solo scrittore, condotta secondo criteri storico-critici o per usi didattici». Devoto Oli, Giacomo Giancarlo *Il dizionario della lingua italiana*, Firenze, Le Monnier, 1995.

<sup>15</sup> Fujiwara 2002, p. 184.

<sup>16</sup> GM, Suma.

<sup>17</sup> GM, Suma cit. in Fujiwara 2002, pp. 279-280.



Si tratta cioè di riferimenti diretti ai versi «la nobile veste dell’augusto omaggio, ora sta qui» tratto dalla poesia *Nono mese decimo giorno*, e «semplicemente è un andare, il mio, verso occidente» dalla poesia *Risposta in vece della luna*<sup>18</sup> scritte da Michizane nel suo esilio a Dazaifu. Nella prima poesia Michizane ripensa che solo un anno prima era ministro a corte, e partecipava a tu per tu con l’imperatore Daigo a cerimonie e banchetti, durante uno dei quali aveva ricevuto come segno di apprezzamento dal sovrano una veste; nella seconda invece paragona il suo esilio col moto lunare.

Anche il protagonista del *Genji monogatari* nella scena riportata sopra si trova in esilio, a Suma, e ripensa con nostalgia all’imperatore Suzaku, suo fratellastro. Le somiglianze tra Hikaru Genji e Michizane non si fermano però all’esperienza dell’esilio e a queste due citazioni, ma riguardano la caratterizzazione del personaggio in maniera più trasversale e profonda; a partire dalle deduzioni fatte da Fujiwara e altri<sup>19</sup> penso si possa affermare che il protagonista del *Genji* sia infatti per buona parte costruito sulla falsariga di Michizane.

Facciamo qualche esempio.

Prima di tutto, sia Michizane che Genji sono abili poeti di *kanshi* e conoscitori del *kanbun*, e entrambi sottolineano l’importanza dell’educazione nelle lettere cinesi, Michizane in qualità di direttore della Scuola Michizane (cfr. IV-3.4), e Genji in qualità di padre, nel discorso in cui motiva la sua volontà di mandare il figlio Yūgiri al *Daigakuryō*.<sup>20</sup> Hikaru Genji si porta con sé in esilio a Suma il *Baishi wenji* (l’opera omnia di Bai Juyi) e la cetra. A differenza di Michizane che ne abbandona lo studio, Genji è infatti un abilissimo suonatore – secondo il canovaccio del protagonista “perfetto” dal quale muove il *monogatari* – nonché abile calligrafo. La cetra e la calligrafia sono tutte arti per le quali Michizane dimostrava il massimo rispetto, come testimoniano le poesie *Abbandono lo studio della cetra cinese* e *Addolorato per il daifu Ono*,<sup>21</sup> nonostante la sua capacità come calligrafo sia oggetto di dibattito.<sup>22</sup>

Le vicende che portarono all’esilio i due furono simili: la perdita del protettore (per Michizane l’imperatore Uda, ritiratosi, per Genji la morte del padre, il Precedente imperatore) che porta un cambio di equilibri politici, e l’allontanamento (forzato per Michizane, spontaneo per Genji) causato dalle gelosie e le invidie dei membri della corte per questi due personaggi che godevano di favori superiori a quanto gli spettava (e questo vale soprattutto per Michizane). È quello che Fujiwara definisce «le comuni difficoltà sulla via»<sup>23</sup> di Michizane e Genji.

Di ritorno da Sanuki, nella poesia *Giorno di primavera, mi commuovo alla vecchia casa del defunto Ministro di Destra*,<sup>24</sup> composta osservando la dimora dell’ex ministro Minamoto no Masaru, un tempo assediata dalle carrozze di chi gli chiedeva favori ed ora desolata e abbandonata, Michizane riflette sul fatto che nella società dell’epoca non vi era sincerità e continuità nei sentimenti: chi una volta si rivolgeva con riverenza al potente ministro, ora non traeva più nessun vantaggio pratico a mantenere i propri rapporti di cortesia con gli abitanti di quella casa. Esattamente lo stesso pensiero è espresso da Genji in un passo del *maki Yomogiu*

人の心ばへを見たまふに、あはれに思し知ることさまざまなり

Vedendo quali fossero i veri sentimenti delle persone, capì perfettamente e con dispiacere che questi erano vari e diversi.

<sup>18</sup> KBKK k-482 e k-511.

<sup>19</sup> Tema affrontato diffusamente nella sua monografia del 2001.

<sup>20</sup> Cfr. Fujiwara 2002, pp. 182-183.

<sup>21</sup> KBKK I-38 e KBKK k-502. Cfr. IV-2.4 e V-2.2.

<sup>22</sup> Per quanto riguarda la presunta maestria di Michizane come calligrafo, secondo Borgen si tratta anch’essa di un’esagerazione dovuta al successivo culto di Tenjin, dato che nei documenti dell’epoca di Michizane mai si fa riferimento a una sua particolare abilità col pennello. Borgen 1986.

<sup>23</sup> In originale «*Kōdōnan*» (交道難). Fujiwara 2002, p. 180 e seguenti.

<sup>24</sup> KBKK IV-323. Fujiwara 2002, pp. 175-177.

Secondo Fujiwara<sup>25</sup> questi riferimenti a Michizane rientrano in un preciso ragionamento di Murasaki Shikibu sullo studio delle lettere cinesi e sulla definizione di «spirito giapponese» (o spirito yamato, *yamatodamashii*) termine che vede proprio nel *Genji monogatari* la sua prima ricorrenza.

Addirittura in *Genji* possiamo rintracciare in qualche modo il Michizane delle poesie allegoriche di Sanuki, se non nella critica della società, per lo meno nella sensibilità verso le classi più deboli. Sempre nel capitolo di Suma, nella scena in cui Tō no Chūjō fa visita all'amico esiliato, alcuni pescatori vengono a vendere la loro merce, e *Genji* si interessa alle loro condizioni di vita:

海人ども漁りして、貝つ物持て参れるを、召し出でて御覧ず。浦に年経るさまなど問はせたまふに、さまざま安げなき身の愁へを申す。そこはかたなくさへづるも、「心の行方は同じこと。何か異なる」と、あはれに見たまふ。

Arrivarono dei pescatori, che portavano con sè dei crostacei. [*Genji*] li fece chiamare e li osservò.

Quando li interrogò su come fosse la loro vita in quella baia, questi risposero che era piena di preoccupazioni e difficoltà. Mentre questi continuavano a parlare senza sosta, [*Genji*] pensò “Abbiamo lo stesso genere di preoccupazioni. Cosa c'è di diverso [tra me e loro]?”, e li guardò con tristezza.

Di nuovo, prima di partire per Suma *Genji* dice: «Io vado a una riva dove le spirali di fumo delle fornaci di sale mi ricorderanno il fumo che lento si alzava dalla sua pira»,<sup>26</sup> riferimento, questo al fumo dei venditori di sale, che troviamo anche in una delle *Poesie sul primo freddo* di Michizane.

Questi episodi da solo singolarmente presi non sono forse sufficienti a suggerire un parallelismo tra *Genji* e Michizane, ma considerato il capitolo Suma nel suo complesso, e soprattutto premesse le due dirette – e innegabili – citazioni al *Kanke Kōshū*, ecco che questa può senza dubbio dirsi un'ulteriore pennellata al personaggio di *Genji* nel quale rivive l'eroe sconfitto – figura tradizionalmente cara ai giapponesi – di un secolo prima, Sugawara no Michizane.

### 2.3 Murasaki Shikibu esperta di *kanbun*

La credibilità di un tale rapporto tra Murasaki e Michizane è supportata dalla convinzione – ormai consolidata tra gli studiosi – che Murasaki Shikibu avesse una conoscenza del *kanbungaku* tutt'altro che superficiale. Per riassumere i principali contributi a questa tesi possiamo citare Murakami Tetsumi<sup>27</sup> che, ponendo a confronto l'autrice del *Genji monogatari* con Sei Shōnagon, tradizionalmente ritenuta avvezzata al *kanbun* per via delle numerose citazioni (ben 24) a poesie cinesi nella sua opera in *kana* dello stesso periodo, il *Makura no sōshi*, evidenzia con acuta perspicacia una sottile differenza di background familiare tra le due autrici. Sebbene le radici della famiglia di Sei Shōnagon, cioè i Kiyohara, risalissero infatti a un'antica tradizione di esperti di *kanbun* iniziata col Principe Toneri<sup>28</sup> (676-735) – supervisore alla compilazione del *Nihon shoki*, la prima delle Sei Storie Nazionali (*Rikkokushi*) redatte in cinese – sia il padre, Kiyohara no Motosuke (908-990), compilatore del *Gosen waka shū*, che il nonno, Kiyohara no Fukayabu (IX-X sec.), poeta del *Kokinshū*, erano letterati la cui formazione (o almeno la cui produzione) è associata soprattutto al *waka*. Al contrario, il padre di Murasaki Shikibu, Fujiwara no Tametoki (949?-1009?), del ramo Hokke dei Fujiwara era stato in qualità di *monjōshō* al *Daigakuryō* allievo niente meno che di Sugawara no Fumitoki (899-981), nipote di Michizane nonché massimo esperto di *kanbun* del periodo (compilatore fra le altre cose dell'*Honchō reisō*<sup>29</sup>).

---

<sup>25</sup> Fujiwara 2002, pp. 182-184.

<sup>26</sup> Ibid.

<sup>27</sup> Murakami 1994, pp. 138-147.

<sup>28</sup> 舍人親王.

<sup>29</sup> 本朝麗藻.

Secondo Kawaguchi,<sup>30</sup> nel *Makura no Sōshi* vi sono alcune supposte dirette citazioni a Michizane:

「明けはてぬなり、歸りなん」とて、露は別の涙なるべしといふことを、頭中将うち出し給へれば、源中將もろともに、いとをかしう誦じたるに、「いそぎたる七夕かな」といふ<sup>31</sup>  
Quando Tō no Chūjō, dicendo “Si è fatto giorno, me ne vado”, pronunciò [il verso] «la rugiada sono le lacrime dell’addio», Gen no Chūjō levò la voce insieme a lui in una maniera estremamente toccante, e disse “Questo Tanabata è passato troppo in fretta”.

L’originale di Michizane si trova anche nel *Wakanrōeishū*:

露応別涙珠空落  
雲是残粧鬢未成<sup>32</sup>

La rugiada sono invero le lacrime dell’addio, come perle cadute invano  
Le nuvole sono i resti di cipria, come su capelli non pettinati

e si tratta di una poesia composta, per l’appunto, il settimo giorno del settimo mese, cioè a Tanabata.

Come possiamo osservare, c’è un’approccio abbastanza simile a quello di Fujiwara no Kintō, per quanto riguarda il riutilizzo e il reinserimento di versi di Michizane all’interno di una trama di un’opera di diverso genere (in questo caso un diario), ma la differenza sta nel fatto che Sei Shōnagon si limita a riportare una scena alla quale ha probabilmente assistito. Quindi, sebbene le numerose citazioni a poesie cinesi contenute nel *Makura no sōshi* possono far supporre una certa conoscenza del *kanbun* da parte dell’autrice, secondo Murakami l’approccio di Sei Shōnagon alla poesia cinese passava esclusivamente o quasi attraverso le cosiddette *shūkushū*,<sup>33</sup> ossia “raccolte di versi famosi”. Queste antologie (tra le quali possiamo anche inserire lo stesso *Wakanrōeishū*) erano redatte appositamente per consentire una facile e diretta fruizione della poesia cinese anche da parte di chi (come le donne, o i rampolli dell’alta aristocrazia) non disponesse del complesso bagaglio culturale necessario a districarsi nella giungla dei testi originali cinesi.

Senza dubbio, questo passo del *Makura no Sōshi* ci dimostra come i versi di Michizane fossero ben noti tra gli aristocratici e i letterati di corte, e avvalora quindi la tesi che Kintō, parte di quest’elite letteraria, fosse perfettamente a conoscenza delle versioni originali delle poesie di Michizane.

Tornando a Murasaki Shikibu, sempre secondo Murakami, in virtù dell’educazione maschile ricevuta assieme al fratello minore con la complicità del padre– a quei tempi se non esattamente proibito, era considerato sconveniente che una donna studiasse il cinese – ella sarebbe stata in grado di accedere direttamente agli originali in cinese, e possiamo supporre che tra questi vi fosse il *Kanke kōshū* o il *Baishi wenji*, e non a semplici riedizioni o raccolte di “seconda mano”; questo trova dimostrazione nelle numerose citazioni sparse nel *Genji monogatari*.

## 2.4 Conclusioni

Chiudendo qui la parentesi su Murasaki Shikibu voglio sottolineare in conclusione due punti fondamentali. Il primo, è che il personaggio di Michizane fosse, nell’immaginazione dei giapponesi di almeno un secolo dopo, il simbolo più tipico e noto del leale funzionario esiliato ingiustamente, e contemporaneamente del poeta che trova riscatto alle pene dei suoi ultimi anni solo attraverso la sua poesia. Il secondo è la progressiva e continua compenetrazione di elementi della cultura cinese nella letteratura giapponese, non solo delimitata alla poesia ma anche in generi come il *monogatari*, e

<sup>30</sup> Kawaguchi Hisao (a cusa di), *Wakanrōeishū*, Kōdansha, 1982, p. 166.

<sup>31</sup> *Makura no sōshi*, 163.

<sup>32</sup> WRS 212. KBKK V-346.

<sup>33</sup> 秀句集.

ancora, le modalità di questo processo: se per Michizane la luna che se ne va «verso occidente» era un'immagine originaria della poesia cinese, ecco che agli occhi di Murasaki Shikibu la fonte diviene Michizane, e non la più antica o distante tradizione dei *gushi* cinesi. A circa un secolo dalla morte di Michizane, gli elementi di novità che egli aveva introdotto in Giappone con la sua poesia sono assimilati e divenuti parte del bagaglio culturale giapponese. È per questo che, mano a mano che ci spingiamo più avanti nel periodo Heian, nel momento in cui si riscontrano somiglianze tra uno *waka* giapponese e uno *shi* cinese, diviene difficile stabilire con certezza se effettivamente quel *waka* sia stato scritto in riferimento a quello *shi* in particolare, o quanto piuttosto sia da associare a un intermedio *kanshi* giapponese che a sua volta citava l'originale cinese.

Questo processo di fusione e assimilazione ha uno stadio fondamentale nella compilazione del *Kokinwakashū*, le cui poesie, pur essendo ricche di elementi originari dello *shi*, si fa portavoce di una velata “negazione” del *kanshi* – e mi riferisco al “plagio” dello *Shijing* nel *Kanajo* e alla scomparsa dei *kudaiwaka* – che porta progressivamente alla perdita di consapevolezza che quelle immagini poetiche fossero inizialmente cinesi e non giapponesi

Parte III  
Ōe no Chisato



Ōe no Chisato in una versione dell'*Ogura hyakunin isshu*  
illustrata da Ishikawa Moronobu (1680)

## Capitolo VII - Ōe no Chisato e la composizione a tema in Cina e Giappone

### 1. La vita di Ōe no Chisato

#### 1.1 La famiglia Ōe, discendenti degli Haji

I Fujiwara, e in seguito i Sugawara, non furono le uniche famiglie ad aver tratto vantaggio dalla progressiva caduta dei vecchi clan aristocratici del periodo più antico, come gli Ōtomo, conseguente all'introduzione del sistema *ritsuryō* e dal relativo accentramento del potere nelle mani dell'imperatore e nella corte. Da un diverso ramo di quello stesso clan Haji dal quale per primo il bis-nonno di Michizane, Sugawara no Furuhiito si era staccato scegliendo il cognome Sugawara (cfr. IV-1.2), nasce un'altra famiglia che vedrà la propria affermazione a corte costantemente legata all'acquisizione, detenzione e diffusione della cultura, gli Ōe.<sup>1</sup>

In maniera del tutto analoga a quella della famiglia Sugawara, la famiglia Ōe diverrà dalla seconda metà del IX secolo in poi, sinonimo di cultura cinese e *kanbun*, e se i Sugawara anche dopo la morte di Michizane manterranno il loro nome di famiglia di lettere con personaggi del calibro di Sugawara no Fumitoki (899-981), gli Ōe non saranno da meno, dando i natali a grandi studiosi e poeti come Koretoki<sup>2</sup> (888-963) precettore degli imperatori Daigo, Suzaku e Murakami e compilatore del *Senzai kaku*,<sup>3</sup> o Masafusa,<sup>4</sup> studioso la cui precocità e conoscenza erano al tempo senza precedenti.

Ōe no Otondo<sup>5</sup> (811?-877) fu per gli Ōe quello che Furuhiito fu per i Sugawara, cioè il capostipite che portò il proprio ramo degli Haji, da semplici artigiani – come rivela la prima trascrizione del nome Ōe, cioè, “grande tecnica”<sup>6</sup> – a famiglia di studiosi e uomini di lettere. Otondo fu non a caso discepolo di Sugawara no Kiyogimi, nonno di Michizane, e considerato a posteriori il fatto che da un certo momento in poi i due *monjō tokugōshō*, cioè gli studenti speciali del corso di letteratura del *Daigakuryō* fruitori di borsa di studio, venissero regolarmente estratti dalle famiglie Ōe e Sugawara, può far pensare che tra i due clan vi fossero buoni rapporti e vicendevole rispetto.

Otondo era nato nel secondo anno dell'era Kōnin, corrispondente al regno dell'imperatore Saga (cfr. I-1), e il fatto che alla fine della sua carriera avesse raggiunto il terzo rango junior, con l'incarico di consigliere (*sangi*) è una conferma del quadro che abbiamo delineato nel primo capitolo, cioè quello di una corte dove, limitatamente forse alle ere Kōnin e Tenchō fosse effettivamente possibile per individui di ceto medio-basso raggiungere una posizione che li metteva direttamente in contatto con il vertice del potere, cioè l'imperatore, solo sulla base della loro capacità intellettuale; questo dettaglio sarà particolarmente importante quando parleremo del suo discendente Chisato, ma per ora mi limito a ricordare che anche il maestro di Otondo, Sugawara no Kiyogimi, aveva raggiunto il terzo rango junior col ruolo di consigliere straordinario (*hisangi*). Otondo, parteciperà poi alla compilazione del *Montoku jitsuroku*, terza delle Sei Storie Imperiali, al

---

<sup>1</sup> 大江.

<sup>2</sup> 大江維時.

<sup>3</sup> 千載佳句.

<sup>4</sup> 大江匡房.

<sup>5</sup> 大江音人.

<sup>6</sup> 大技.

fianco di Sugawara no Koreyoshi, figlio di Kiyogimi e padre di Michizane, il che conferma la sua capacità – e il rispetto di cui godeva – come letterato. Il fatto che durante l’ascesa dei Fujiwara in particolare con Mototsune, a differenza di altri politici-letterati non sia stato dimesso o mandato in province lontane ci può far sospettare che, alla stregua di Sugawara no Koreyoshi, non si fosse opposto alla spinta monopolista dei Fujiwara.

Nel quadro della corte Heian del IX secolo, sia sul piano storico che su quello letterario, le famiglie Sugawara e Ōe sono un esempio che non si può tralasciare, e per le loro similitudini e differenze trovo lecito, se non necessario, trattare qui il personaggio di Ōe no Chisato sul rodovetro di quello di Michizane, già ampiamente trattato nella prima parte della tesi.

## 1.2 Chisato, poeta di *waka* e *kanshi*

Incluso da Fujiwara no Norikane tra i “Trentasei Genii Poetici del periodo classico”,<sup>7</sup> Ōe no Chisato<sup>8</sup> rimane un personaggio dalle vaghe notizie bibliografiche. Sconosciute sono la data di nascita e morte, ma essendo fratello maggiore di Ōe no Chifuru<sup>9</sup> (866-924) e figlio di Otondo, possiamo collocarlo come nato tra l’850 e l’inizio del regno dell’imperatore Montoku, e vissuto almeno fino al 903, anno in cui secondo il *Kokin wakashū mokuroku* sarebbe stato investito del ruolo di *daijō*, un incarico minore all’interno del Ministero della Guerra:<sup>10</sup> è quindi un perfetto contemporaneo se non addirittura coetaneo di Sugawara no Michizane.

La sua carriera politica non è particolarmente brillante, non andando mai sopra il quinto rango junior superiore,<sup>11</sup> e di conseguenza anche dal punto di vista degli incarichi di governo Chisato ricoprirà semplici incarichi di segretario, passando dal ministero degli affari centrali a quello della guerra, appunto. Nel successo a corte verrà addirittura superato dal fratello minore Chifuru, che raggiungerà il quarto rango; questo fallimento nella vita pubblica, come avremo modo di vedere dall’analisi della sua raccolta, sarà fonte di rammarico per Chisato, e caratterizzerà fortemente le sue poesie.

Per quanto riguarda il suo successo come poeta, proprio grazie alla sua inclusione nei Trentasei Genii Poetici di Norikane viene sempre ricordato come poeta di *waka* (*kajin*), ma in quanto figlio di Otondo e membro della famiglia Ōe è lecito pensare che sia stato anche autore di testi e poesie in cinese. Il problema è che quasi nulla della sua produzione in cinese è giunto fino a noi: se escludiamo l’introduzione al *Chisatoshū*, rimangono soltanto il *jo* in cinese di un incontro di *waka* contenuto nel *Fusō kobunshū*<sup>12</sup> e un *ku* contenuto nel *Wakan kensakushū*.<sup>13</sup> In particolare, come sottolinea Kuranaka, l’inclusione in questa seconda opera è importante in quanto lo *Wakan kensakushū*, compilato intorno alla fine del XIII sec., era una raccolta di versi in cinese e poesie in giapponese di poeti che «erano in grado di comporre sia *waka* che *kanshi*».<sup>14</sup> Il che significa che almeno fino alla fine del XIII secolo, opere in *kanbun* di Chisato circolavano ed erano ritenute di valore, e soprattutto che per tutto il periodo Heian Chisato fosse considerato poeta sia di *waka* che di *kanshi*.

Lo *wakajo*<sup>15</sup> contenuto invece nel *Fusō kobunshū* oltre ad essere secondo Gotō<sup>16</sup> uno dei più antichi esempi di *wakajo* oggi pervenuti, è anche l’unico esempio di testo in prosa in cinese di

---

<sup>7</sup> 中古三十六歌仙.

<sup>8</sup> 大江千里.

<sup>9</sup> 大江千古.

<sup>10</sup> Cit. in Hirano 2007, p. 19.

<sup>11</sup> Ibid. p. 20.

<sup>12</sup> 扶桑古文集.

<sup>13</sup> 和漢兼作集.

<sup>14</sup> Kuranaka 2000, pp. 116-117. Il saggio di Kuranaka dal titolo “Riguardo le opere in *kanbun* di Chisato” riassume esaustivamente i pochi documenti in cinese di Ōe no Chisato.

<sup>15</sup> Dal titolo 三月三日吏部王池亭会序.

<sup>16</sup> Gotō 1990.

Chisato, a parte l'introduzione del *Chisatoshū*, ed estremamente interessante: in questo testo infatti troviamo un Chisato che, con abile utilizzo della tecnica dello *tsuiku* (contrapposizione), descrive l'ambiente in cui si tenne un incontro di *waka* nel terzo giorno del terzo mese – non sappiamo l'anno – sulla riva del laghetto nella residenza del principe del cerimoniale (*rihō-ō*), ovvero probabilmente un *gokusui no en*, che proprio con Uda vide un ritorno in auge a corte (cfr. IV-5.5). Questo “principe del cerimoniale” doveva essere il personaggio che durante quegli anni ricopriva la carica di Ministro del Cerimoniale, e secondo Kuranaka si tratterebbe con molta probabilità del principe Motoyasu, figlio dell'imperatore Ninmyō; di conseguenza la festa in questione si sarebbe tenuta tra le ere Gangyō e Engi (877-901).

Sempre Kuranaka<sup>17</sup> fa notare come lo stile e il gusto compositivo di questo *jo* rifletta quello del *Chisatoshū*, ma di questo tratteremo in seguito nell'analisi della raccolta.<sup>18</sup> Basti qui nuovamente sottolineare come, per aver ricevuto l'incarico di scrivere lo *wakajo* di questa occasione semi-ufficiale (il *gokusui no en* nasce come festa privata della nobiltà Heian, ma assume una sua ufficialità venendo elencato tra le feste annuali della corte, vedi Watanabe H. 1991, p. 155 e seguenti) dovesse necessariamente godere di un certo rispetto e stima da parte dei contemporanei come autore di *kanbun*, probabilmente più per meriti effettivi che per via della sua estrazione – gli Ōe erano ancora una famiglia dalle origini troppo recenti per esercitare una certa autorità sull'ambiente letterario. Se d'altra parte consideriamo l'arco di tempo in cui Kuranaka colloca questa festa, Chisato doveva essere già in là con gli anni, dunque doveva aver dato già prova delle sue capacità.

In definitiva, non abbiamo documenti che ci attestino quanto fosse consistente l'opera in cinese di Chisato, e quale fosse esattamente la fama che godesse presso i contemporanei, ma sicuramente non era un estraneo al mondo del *kanbun*, al quale, nell'introduzione al *Chisatoshū*, afferma di appartenere. Gli altri suoi stralci di componimenti in cinese sopravvissuti, due distici a sette caratteri, dimostrano una sua integrazione nella società letteraria dell'epoca. Il destinatario di uno di questi era infatti un altro poeta che ricopriva la carica di *Taishō*, forse addirittura lo stesso Michizane.<sup>19</sup>

Sul rapporto tra le due figure protagoniste della presente tesi tornerò più avanti. Basti qui dire che, nonostante la sua fama come poeta di *waka*, Chisato era bene versato nelle lettere cinesi, e ne sono dimostrazione non solo questi pochi testi in *kanbun* rimasti, ma soprattutto la sua opera più importante, il *Chisatoshū*.

## 2. Il *Chisatoshū*

### 2.1 Il *Chisatoshū*. Compilazione e struttura

Nell'introduzione del *Chisatoshū* leggiamo che il decimo giorno del secondo mese del sesto anno dell'era Kanpyō (894), Ōe no Chisato riceve l'ordine dall'imperatore Uda di “presentargli un certo numero di *waka* antichi e moderni”. A questo ordine Chisato, che è anche autore dell'introduzione, risponde offrendo, dopo due mesi e dieci giorni di lavoro, il *Chisatoshū*, giustificandosi nell'introduzione che, essendo lui nato in una famiglia di confuciani ed avendo avuto davanti agli occhi fin da piccolo soltanto poesie in cinese, non ha mai studiato la poesia giapponese, né ha esattamente idea della tecnica corretta da utilizzare per adempiere all'ordine affidatogli. Con molta umiltà decide quindi di selezionare versi in cinese di poeti (cinesi) del passato e comporre su questi degli *waka*, sperando con questo di non scontentare il sovrano.

Il *Chisatoshū* è quindi una insolita raccolta dalla forma del tutto inedita per quel tempo. Consta di 125 *waka*, i primi 115 dei quali costruiti a partire da un verso cinese – come vedremo nell'80% dei

---

<sup>17</sup> Kuranaka 2000, p. 124.

<sup>18</sup> Una trascrizione e commento del suddetto *wakajo* è consultabile proprio in Kuranaka 2000, pp. 119-122.

<sup>19</sup> Ibid. p. 126.



casi di Bai Juyi – mentre gli ultimi dieci, raccolti nella sezione *eikai*,<sup>20</sup> (“composizione del sentimento, della nostalgia”) sono personali sfoghi del poeta privi di un *dai*, cioè tema, ma che come osserveremo esprimono con estrema efficacia la situazione contingente di Chisato, un vecchio letterato lasciato indietro nella scalata al successo politico.

Le copie del *Chisatoshū* oggi esistenti non riportano perfettamente tutti i *kudai* (verso a tema), relativi ai *waka*. Un attento lavoro filologico – culminato con la recente pubblicazione del *Chisatoshū zenshaku* a cura di Hirano Yukiko e l’Associazione Chisatoshū rindoku, nel 2007 – ha portato all’individuazione delle fonti di quasi tutti i *kudai* (98 su 110),<sup>21</sup> mentre per l’individuazione delle poesie da cui questi *kudai* sono stati tratti è stato possibile stabilire nella maggior parte dei casi che si trattano di poesie di Bai Juyi e Yuan Zhen. Per l’origine dei *kudai* non identificati, è sì possibile come dice Hirano che si tratti di *kudai* inventati da Chisato, ma a giudicare dagli altri versi selezionati, mi sembra più probabile che si tratti di poesie in cinese che non sono giunte fino a noi.

Il lavoro di Hirano ha anche evidenziato come il *Chisatoshū* fosse stato scambiato e mescolato con la raccolta poetica del famoso poeta del *Man’yōshū* Yamabe no Akahito, l’*Akahito shū*,<sup>22</sup> non mi soffermerò qui sui metodi utilizzati per questa verifica dell’autorialità delle poesie – prendiamo per buono come testo base l’edizione curata da Hirano – ma mi sembra importante sottolineare come, anche per quanto riguarda la sopravvivenza e l’integrità dei suoi scritti, Chisato abbia goduto di meno fortuna rispetto al suo contemporaneo Michizane. Questo avvalorava le tesi da me espresse riguardo l’importanza del culto di Tenjin per il mantenimento dell’opera di Sugawara no Michizane.

## 2.2 Un mix di *waka* e *shi*.

Per sua stessa ammissione nell’introduzione della raccolta, Chisato non si ritiene in grado di selezionare degli *waka* “antichi e moderni” così come gli era stato richiesto dall’imperatore, e inventa quindi una soluzione che, come ho già detto, risulta originale per una raccolta di quel periodo: selezionare un verso di una più o meno famosa poesia in cinese – principalmente di 5 o 7 caratteri – e comporre su di essa una poesia in giapponese, in un processo che si avvicina molto alla parafrasi ma che come vedremo la supera in molti aspetti.

In questa scelta, anche per certi versi azzardata nel “disubbidire” a un diretto ordine imperiale, possiamo trovare numerosi spunti di riflessione, e un ottimo esempio per focalizzare nell’analisi di una sola opera, tutto quell’ambiente, quell’atmosfera di diffusa mescolanza tra letteratura in cinese e in giapponese che, proprio nell’era Kanpyō dell’imperatore Uda aveva visto il suo momento di massima sperimentazione, rinnovamento e svolta – è superfluo ricordare nuovamente l’Augusta Visita a Miyataki alla quale partecipò anche Michizane.

Intanto, il fatto che Uda chieda a Chisato di

古今和調、多少献上

offrire a Sua Maestà un certo numero di poesie giapponesi antiche e moderne

cioè quel *kokin waka*, “poesie giapponesi antiche e moderne” non può non ricordare il titolo della prima raccolta imperiale di poesia giapponese che sarebbe stata compilata da lì a 10 anni, seppur non per ordine di Uda ma del suo successore Daigo. È evidente come proprio alla vigilia della compilazione del *Kokinshū* fosse in fermento, sia tra i poeti che tra i membri della classe dirigente, l’idea di un recupero del *waka* che rivalorizzasse le sue manifestazioni più antiche così come quelle moderne e contemporanee. Il *Chisatoshū* è a tutti gli effetti il risultato di questo laboratorio creativo,

---

<sup>20</sup> 詠懷.

<sup>21</sup> Le poesie dalla 46 alla 50 non hanno *kudai* e sono assenti in alcuni manoscritti: secondo Hirano possono essere un’aggiunta di posterì, un’inserimento dall’*Akahitoshū*, raccolta con la quale il *Chisatoshū* era stato mescolato (vedi Hirano 2007, pp. 5-7) oppure dei tentativi di poesie di Chisato sugli stessi temi della 45 e 51, ovvero insetti e uccelli.

<sup>22</sup> Idea già affrontata da Gotō T. 1950.

del tentativo di coniugare, nel vero senso della parola, la dialettica del *kanshi* alla lingua giapponese e alla sua tradizionale forma poetica.

### 2.3 La suddivisione tematica: il *butate*

Emblematica è anche la divisione in *butate*<sup>23</sup> della raccolta. Alle sezioni sulle quattro stagioni, primavera, estate, autunno e inverno seguono una sezione su vento e luna (*fūgetsu*<sup>24</sup>), escursioni (*yūran*<sup>25</sup>), separazioni (*ribetsu*<sup>26</sup>), e *jukkai*,<sup>27</sup> termine di difficile traduzione – letteralmente “esprimere il sentimento/nostalgia” – sul quale torneremo in seguito, e che per il momento lasceremo in giapponese. Infine l’ultima sezione con poesie senza *dai*, detta *eikai*<sup>28</sup> (composizioni liriche, canti sentimentali) che merita una menzione a parte. Già ad un primo raffronto grossolano notiamo delle somiglianze con il *butate* del *Kokinshū*: una prima parte dedicata alla poesia di stagione, una sezione sulle separazioni e una su escursioni/viaggi (nel *Kokinshū* le *kiryo no uta*<sup>29</sup>). Ma ben più evidente è la principale differenza tra le due raccolte, ovvero l’assenza nel *Chisatoshū* di una sezione sulle poesie d’amore che invece costituiscono la seconda colonna portante del *Kokinshū* dopo le stagioni. A questa “mancanza” sono state portate varie spiegazioni, tra le quali una possibile incompiutezza dell’opera di Chisato (alla quale pare abbia lavorato negli anni della vecchiaia); si potrebbe anche pensare che Chisato non fosse particolarmente interessato alla poesia d’amore forse perché ancora considerata il frutto o veicolo della cultura cortigiana più prettamente “femminile”, contrapposta, almeno esteriormente, a quella cultura dei letterati e dei confuciani tradizionalmente “maschile” in quanto figlia del *kanbun*. Gli Ōe, così come i Sugawara, e come ammesso dallo stesso Chisato nell’introduzione alla raccolta, sono una famiglia di studiosi confuciani, dove più che lo *waka* era lo *shi* ad essere di casa. Se questa fosse poi una posizione di principio piuttosto che una reale mancanza di tradizione e capacità compositive, non ci è dato di saperlo, se non attraverso lo studio delle poesie della raccolta.

Ma proprio dall’analisi della seconda parte della raccolta ci accorgeremo che, sebbene esattamente di poesie d’amore non si possa parlare – se non con qualche eccezione nella sezione *separazioni* – il sentimento e la lirica occupano un posto molto importante nella raccolta, che, come allude Kuranaka,<sup>30</sup> prendono il posto della poesia d’amore, in particolare le ultime due sezioni, *jukkai* e *eikai*. Nell’ultima sezione soprattutto, Chisato si rivolge direttamente, seppur velatamente, all’imperatore per denunciare l’insoddisfazione per la propria posizione a corte.

Mi preme però sottolineare come in Chisato sia sì chiara, soprattutto attraverso l’introduzione, questo fine “strumentale” dell’opera – cioè un tentativo di riscattare la sua posizione marginale all’interno della corte – quanto una precisa posizione estetica e poetica – in particolare nelle poesie sulle stagioni e il loro riadattamento del modello cinese, che è ad un tempo coerente con il nuovo stile poetico propugnato da Michizane e gli altri *shijin* della fine del IX secolo, e precursore di alcuni aspetti estetico-formali del *Kokinshū*.

Interessante è anche la presenza nel *Chisatoshū* di una sezione intitolata “Vento e luna”, che ospita appunto componimenti relativi – e in alternanza – a questi due elementi particolari, dopo aver trattato le quattro stagioni primavera, estate, autunno e inverno. Questa categorizzazione secondo Hirano<sup>31</sup> non ha precedenti né nelle enciclopedie poetiche come lo *Yiwen leiju* o nelle raccolte

---

<sup>23</sup> 部立て.

<sup>24</sup> 風月.

<sup>25</sup> 遊覧.

<sup>26</sup> 離別.

<sup>27</sup> 述懷.

<sup>28</sup> 詠懷.

<sup>29</sup> 羈旅歌.

<sup>30</sup> Kuranaka 2000, p. 94.

<sup>31</sup> Hirano 2007, pp. 169-170.

imperiali di *kanshi* precedenti al *Chisatoshū*. Come abbiamo discusso nel capitolo II, la seconda metà del IX secolo è un periodo fondamentale per l'elaborazione dei criteri di compilazione delle poesie private sia di *kanshi* che di *waka*, e la strutturazione in *butate* riflette nella pratica la classificazione cerebrale dei temi e delle immagini poetiche secondo il gusto e le esigenze dei giapponesi del periodo Heian. Il *Kokinshū* non riprende questa particolare sezione del *Chisatoshū*, ma ne riprende e rielabora altre come quella sulle escursioni/viaggi, o sulle separazioni e dunque anche in questo si manifesta il legame e il rapporto tra questi tre fattori, *shi* cinese, *kanshi* giapponese e *waka*.

## 2.4 Il background sociale e letterario dietro al *Chisatoshū*

Come accennato nel precedente paragrafo, il *Chisatoshū* si configura quindi come un'opera nuova, per intenti e per composizione, eppure al tempo stesso ben radicata nel background culturale della corte Heian di fine IX secolo, simboleggiandone allo stesso tempo le nuove spinte e tendenze in maniera molto più evidente e dichiarata di altre opere del periodo come lo stesso *Kanke bunsō* – ad eccezione forse dello *Shinsen Man'yōshū* di cui parleremo più avanti.

Come già largamente spiegato nel capitolo I, la corte Heian della seconda metà del IX secolo, o per la precisione dall'era Jōwa in poi, vide una decisa svolta nella concezione della letteratura, dei suoi usi, scopi, e conseguentemente degli spazi compositivi. Quello che a volte è difficile inquadrare quando si tenta di presentare una panoramica sulla letteratura di questo periodo, è proprio l'equilibrio tra letteratura in cinese e in giapponese, finendo di solito per classificare un po' rigidamente il nono secolo come “periodo buio dello stile nazionale” e decimo secolo come rinascita del *waka* a corte. In realtà la coesistenza fra *kanshi* e *waka* fu meno conflittuale di quanto si possa pensare, e soprattutto lo scambio del testimone come protagonista della scena pubblica tra *kanshi* e *waka* con la compilazione del *Kokinshū* fu tutt'altro che evidente e brusco.

Per comprendere meglio questo complesso periodo ritengo necessario fare una breve precisazione su quali fossero i luoghi di composizione e fruizione delle poesie, specialmente di quelle destinate ad essere offerte all'imperatore, come quelle composte da Chisato nel *Chisatoshū*.

Per prima cosa è necessario stabilire che cosa intendiamo per corte e letteratura cortese, termini questi che hanno iniziato a comparire sempre più spesso negli studi degli ultimi anni.<sup>32</sup> In senso lato, possiamo chiamare “corte” quel luogo virtuale di incontro e scambio, o almeno di comunicazione tra un certo numero di membri dell'aristocrazia (che in buona misura coincidevano o includevano al loro interno un non ben definito sottogruppo di intellettuali o letterati) che ruotava attorno all'imperatore in linea teorica, e attorno ai salotti di reggenti e persone di potere che comunque erano necessariamente vicini alla famiglia imperiale e ai centri di potere. La corte non era quindi semplicemente il luogo di detenzione del potere, ma anche l'ambiente all'interno del quale si ricercavano e raffinavano principi e valori estetici.

Questo luogo virtuale detto “corte” aveva ovviamente i suoi corrispettivi fisici, che in buona parte corrispondevano al palazzo dell'imperatore e ai suoi quartieri privati (*dairi*<sup>33</sup>) ma che spesso ne fuoriuscivano come giustamente fa notare Shinma Kazuyoshi<sup>34</sup> che indica come parte della corte ad esempio il Suzaku-in, ovvero il palazzo degli imperatori in ritiro (fisicamente “fuori” dalla corte in senso stretto, in quanto situato nel secondo rione della capitale) e addirittura i luoghi delle visite imperiali: l'Augusta Visita a Miyataki fu a tutti gli effetti una deformazione dello spazio della corte al di fuori della capitale, laddove le attività, i personaggi, la situazione e la letteratura prodotta erano tutti assolutamente “cortesi”. La corte corrispondeva inoltre con l'ambiente pubblico, il così detto

---

<sup>32</sup> Uno degli ultimi e più importanti tentativi di fornire un panorama complessivo della letteratura di corte dell'Asia orientale è il volume a cura di Nihei Michiaki dal titolo *Ōchō bungaku to higashi Ajia no kyūtei bungaku* (La letteratura del periodo Heian e la letteratura di corte dell'Asia orientale), Chikurinsha, 2008.

<sup>33</sup> 内裏.

<sup>34</sup> Shinma 2008, p. 346.

*hare*,<sup>35</sup> tra le maglie del quale si costituivano dei sotto ambienti privati, quelli cioè più vicini alla dimensione personale dei poeti e dei membri della corte, sui quali si basava ad esempio la produzione di poesia d'amore prima del *Kokinshū*. Con la prima raccolta imperiale di *waka* abbiamo infatti una esposizione, o elevazione del *waka* privato – principalmente d'amore – a tema ufficiale, o almeno pubblico, degna cioè di essere presentata «negli ambienti seri, come il fiore di eulalia che si schiude»<sup>36</sup>

## 2.5 *Chisatoshū* tra pubblico e privato

Una caratteristica abbastanza unica del *Chisatoshū* è proprio la sua natura ibrida di raccolta privata e pubblica. In quanto raccolta delle poesie di Ōe no Chisato è senza dubbio una *shikashū*<sup>37</sup> (raccolta privata, cioè di poesie di un solo autore) ma se la consideriamo anche una selezione di versi cinesi di altri autori è anche una *shisenshū*<sup>38</sup> (antologia privata, cioè compilata privatamente utilizzando poesie di altri autori), ma sopra a queste due nature risalta prepotente il fatto che sia stata ordinata esplicitamente dall'imperatore Uda, e quindi sia, almeno in teoria, una *chokusenshū*<sup>39</sup> (antologia composta su ordine imperiale): da questo punto di vista possiamo considerarla un diretto precedente al *Kokinshū*. Per la precisione, anche Michizane aveva offerto il *Kanke bunsō* insieme alle raccolte private del padre e del nonno all'imperatore Daigo, ma, non essendoci stato un ordine ufficiale da parte dell'imperatore – sicuramente non per quanto riguarda la loro compilazione – non possiamo certo considerarle *chokusenshū*. Certo, è possibile che, data la vicinanza di Daigo a Michizane prima dell'esilio, vi fosse stata una richiesta informale da parte del sovrano – che in seguito elogia le poesie di Michizane come superiori a quelle di Bai Juyi (cfr. III-2) – ma comunque sia il *Chisatoshū* può fregiarsi del titolo di raccolta composta su ordine imperiale, cosa che, oltre a innalzarne implicitamente il valore – agli occhi dei contemporanei così come ai nostri – ribadisce e sostiene l'ipotesi che la fama di Chisato fosse tutt'altro che misera.

Dunque, a buon ragione credo che possiamo ritenere il *Chisatoshū* una delle prime, se non addirittura la prima raccolta di *waka* ordinata da un imperatore – il *Man'yōshū* era sempre stata una raccolta privata, per quanto nota. Questo le conferisce da una parte un'aura di rispetto e nobiltà, dall'altra una inevitabile natura pubblica che, come vedremo nell'analisi delle poesie, porterà ad una necessaria aderenza a certe “regole” formali, o anche solo a un preciso atteggiamento.

Sempre riguardo la contrapposizione, o meglio il dualismo tra poesia privata e pubblica insito nel *Chisatoshū*, soprattutto dal punto di vista di una lettura ad ampio raggio del periodo pre-*Kokinshū*, trovo che sia molto utile e chiarificatrice la lista compilata da Nihei Michiaki<sup>40</sup> che, basandosi sulle cronache del *Nihon kiryaku*<sup>41</sup> elenca tutte le feste e occasioni “ufficiali” (il capodanno, *Tanabata*,<sup>42</sup> *Jōshi*,<sup>43</sup> *Chōyō*,<sup>44</sup> etc) a corte dalla fine dell'era Kanpyō (897) fino alla compilazione del *Kokinshū* (905) e dopo, segnalando per ciascuna se vi fossero stati incontri di *kanshi* o di *waka*. Nihei conta così che dall'897 al 905, in ben 23 delle 25 occasioni registrate si composero dei *kanshi*, mentre solo in due o forse tre, si composero *waka*. Questo almeno stando alle cronache ufficiali, e limitatamente alle occasioni e feste pubbliche tenutesi al palazzo imperiale. Come anche Nihei fa

---

<sup>35</sup> 晴れ.

<sup>36</sup> Ki no Tsurayuki, *Kanajo*. Cit. in Sagiyama 2000, p. 48.

<sup>37</sup> 私家集. Cfr.

<sup>38</sup> 私撰集.

<sup>39</sup> 勅撰集.

<sup>40</sup> Nihei 2008, pp. 375-377.

<sup>41</sup> 日本紀略. Compilato nel 1036, raccoglie tutta la storia giapponese dall'età degli dei al regno dell'imperatore Goichijō (1016-36).

<sup>42</sup> 七夕.

<sup>43</sup> 上巳.

<sup>44</sup> 重陽.

notare, è possibile che in qualche occasione si tenessero pure composizioni di *waka*, senza però che queste venissero registrate nelle cronache ufficiali. Il dato interessante che fornisce Nihei<sup>45</sup> è che pure dopo la compilazione del *Kokinshū* e fino al 929 cioè per tutto il regno di Daigo e oltre, di 42 feste ufficiali solo 2 secondo il *Nihon kiriyaku* videro la composizione di *waka*.

Il che significa che non solo prima, ma anche dopo la compilazione del *Kokinshū* lo spazio cosiddetto *hare*, cioè pubblico della corte, era ancora saldamente occupato dalla poesia in cinese. Da questo punto di vista e tenendo presente questo background che col senno di poi viene talvolta dimenticato nel ripercorrere lo sviluppo del *waka*, il *Chisatoshū* sottolinea ulteriormente la propria unicità e originalità, e soprattutto la propria importanza come anticipatore del *Kokinshū*. Se osserviamo al passo nel *Kanajo* in cui Tsurayuki descrive l'ordine impartito da Daigo per la compilazione del *Kokinshū*

いにしへのことをもわすれじ、ふりにしことをもおこしたまふとて、

[...] affinché non si dimentichino le cose antiche e rinascano le cose abbandonate

いまでもそなはし、のちの世にもつたはれとて、

e perché Sua Maestà stessa si degni di guardarle adesso ed esse si tramandino alle future generazioni

延喜五年四月 十八日に

il diciottesimo giorno del quarto mese del quinto anno dell'era Engi

大内記きのともりの、御書のところのあづかりきのつらゆき、さきのかひのさう官おほし

かふちのみつね、右衛門の府生みぶのただみねらにおほせられて、

dando l'ordine solenne al cancelliere superiore del Ministero degli Affari Imperiali Ki no Tomonori, al

sovrintendente dell'Archivio di Corte Ki no Tsurayuki, al già funzionario della provincia di Kai

Ōshikōshi no Mitsune e al caporale presso il Comando di Destra della Guardia di Corte Mibu no

Tadamine,

万えふしふにいらぬふるきうたみづからのをもたてまつらしめたまひてなむ

fece loro presentare delle poesie non raccolte nel *Man'yōshū*, nonché quelle composte da essi stessi.

ci rendiamo conto che le somiglianze con l'ordine di compilazione del *Chisatoshū* sono evidenti. In un certo senso sembra quasi che il *Chisatoshū* sia stato un primo tentativo – fallito? – di creare una raccolta imperiale di *waka*. Ogni disquisizione sull'effettivo livello di dettaglio dell'ordine imperiale – il numero richiesto di poesie, i temi trattati – non può basarsi esclusivamente sulle prefazioni delle due raccolte, e richiede una ricerca delle fonti più approfondita, che rimando ad altra sede; credo però che, nella corte pre-*Kokinshū*, l'ordine di compilazione del *Chisatoshū* sia da intendersi come passo fondamentale e cartina al tornasole di quel progressivo mutamento di usanze relative alla composizione e fruizione del *waka*, così come altre opere chiave quali lo *Shinsen Man'yōshū*. Del fatto che solo due poesie dal *Chisatoshū* siano state incluse nel *Kokinshū* ho già parlato (cfr. V-5.7), ma anche questo dato può essere importante nell'inquadrare lo sviluppo, l'emancipazione del *waka* dal *kanshi*. Sempre Nihei afferma che nel *Kokinshū* «è lecito pensare che vi fosse una chiara coscienza antagonista nei confronti dello *shi*»,<sup>46</sup> concordando con le mie precedenti supposizioni; il *Chisatoshū*, opera di un sedicente confuciano, più avvezzo alla poesia in cinese che a quella giapponese della quale “ignora le tecniche compositive” (*Chisatoshū*, introduzione), è uno dei primi tentativi di cosciente coniugazione e inserimento della poesia giapponese nel contesto della poesia cinese. All'ordine imperiale di raccogliere poesie “antiche e moderne” Chisato risponde raccogliendo *shi* antichi a cui aggiunge *waka* moderni. In un certo senso sembra quasi “dimenticare” la tradizione del *Man'yōshū* che, forse non a caso, viene con forza valorizzata dal *Kanajo* del *Kokinshū* e addirittura esplicitamente menzionato nell'ordine imperiale di Daigo (vedi sopra). Chisato pone lo *waka* come diretta continuazione dello *shi* – e per di più come vedremo, non del *kanshi* delle antologie imperiali di Saga e Junna, bensì dello *shi* di Bai Juyi e Yuan Zhen – come una traduzione in giapponese della tradizione cinese. Questo dichiarato intento

<sup>45</sup> Nihei 2008, pp. 395-400.

<sup>46</sup> Ibid.

e caratteristica ha fatto storcere il naso non solo agli studiosi moderni che etichettarono il *Chisatoshū* come mera parafrasi di versi cinesi, ma forse anche ai suoi contemporanei come Ki no Tsurayuki, se prendiamo la deliberata esclusione dei *kudai waka* dal *Kokinshū* come una scelta voluta e ragionata.

Considerato il background familiare e culturale di Chisato, era del resto impossibile che questi ignorasse del tutto la sua formazione di letterato, e tanto più l'apprezzamento del *Baishi wenji* che come abbiamo ampiamente trattato, aveva caratterizzato e stravolto tutta la poetica della seconda metà del IX secolo, con la cosiddetta “area d’influenza della poesia di Bai Juyi” (Kojima).<sup>47</sup>

Il passaggio e le differenze tra *Chisatoshū* e *Kokinshū* rivelano, così come fanno il *Kanke bunsō* e il *Kanke kōshū*, un cambiamento che pure ai contemporanei non doveva apparire così evidente – come abbiamo visto il rapporto di presenza dello *shi* e del *waka* a corte non era molto cambiato sia prima che dopo la compilazione del *Kokinshū* – eppure in opere come queste la tensione era ben tangibile e quantificabile. Potremmo dire che le opere letterarie di quel periodo restituiscono un’immagine molto chiara dei cambiamenti che stavano avvenendo a livello sociale e anche politico nella corte Heian.

## 2.6 Struttura dell’opera.

Lasciando da parte le differenze tra *Chisatoshū* e *Kokinshū* per quanto riguarda il piano storico e sociologico, vorrei qui soffermarmi sulle loro somiglianze per quanto riguarda la struttura interna e composizione.

Come già accennato nel precedente paragrafo, quello che Chisato opera nella stesura del *Chisatoshū* è un doppio lavoro, di compilazione dei versi cinesi – quella che comunemente viene chiamata *kakushū*,<sup>48</sup> “raccolta di versi pregiati” – e di parafrasi e rilettura di questi versi in giapponese secondo la metrica del *waka*. Come afferma anche Kuranaka, si tratta di un «tentativo di una nuova forma di *waka*»<sup>49</sup> che si inserisce come vedremo nel filone della poesia a tema, il *daiei*.<sup>50</sup>

Oltre a questo, una caratteristica che anticipa il *Kokinshū* è, come già accennato, la sua struttura, il cosiddetto *butate*. Il *Chisatoshū* è composto da 125 poesie suddivise nelle seguenti sezioni (in parentesi il numero delle poesie per ciascuna sezione):

primavera (21)  
estate (12)  
autunno (22)  
inverno (12)  
vento e luna (11)  
escursioni (13)  
separazioni (12)  
*jukkai* (12)  
*eikai* (10).<sup>51</sup>

Come abbiamo già detto, a parte la sezione mancante sulle poesie d’amore, il *Chisatoshū* anticipa il *butate* del *Kokinshū* presentando prima di tutto quattro sezioni sulle quattro stagioni, e poi alcune

---

<sup>47</sup> Ibid.

<sup>48</sup> 佳句集. Gli esempi più noti saranno poi il *Senzai kaku* e il *Wakanrōeishū*.

<sup>49</sup> Kuranaka 2000, p. 93.

<sup>50</sup> 題詠.

<sup>51</sup> Le ultime due sezioni *jukkai* e *eikai* utilizzano lo stesso carattere *kai* 懷, e a una traduzione letterale si differenziano in “esprimere la nostalgia” e “cantare/comporre versi sulla nostalgia”; la traduzione italiana in “nostalgia” non mi soddisfa, in quanto ad una lettura delle poesie in questione non si parla esattamente di una nostalgia, cioè il ricordo di qualcosa che è passato, bensì principalmente del senso di impermanenza (permeato dal *mujō* buddhista, con l’immagine di legni galleggianti e schiuma d’acqua e sogno) e della mancanza di una soddisfazione alle fatiche di una vita.

sottosezioni che in forma leggermente variata ritroveremo nella prima raccolta imperiale, come “viaggi” e “separazioni”. In realtà, già un’altra importante raccolta del periodo, lo *Shinsen Man’yōshū*, (cfr. III-2.3) presentava un *butate* suddiviso tra le quattro stagioni e l’amore, mentre se per quanto riguarda le sezioni “separazioni” ed “escursioni”, si tratta di temi già ben presenti nel *kanshi* giapponese: per esempio nella seconda raccolta imperiale di *kanshi*, il *Bunka shūreishū* già abbiamo le sezioni *yūran* (escursioni) e *jukkai* (rievocazioni) che addirittura mantengono la stessa dicitura nel *Chisatoshū*.

Kuranaka<sup>52</sup> fa notare come il *Kokinshū* rappresenti un’ulteriore sviluppo in tendenze estetiche quale la predilezione per primavera e autunno solo abbozzate del *Chisatoshū* – le poesie di estate e inverno occupano rispettivamente il 10% del totale, mentre nel *Kokinshū* la loro percentuale scende addirittura al 3%. Ma dall’altra parte il dato più significativo di queste percentuali è che il 28% di tutta la raccolta di Chisato, ovvero le ultime tre sezioni, raccolgono poesie che secondo Kuranaka<sup>53</sup> «pongono come tema principale il sentimento», e non la contemplazione della natura come nelle prime quattro sezioni. In “separazioni”, “rievocazioni” e “liriche” il tema è infatti il sentimento del poeta, poco importa se mutuato a partire da un verso cinese di diverso autore. Nel confronto col *Kokinshū*, se escludiamo le *koi no uta* (poesie d’amore), le sezioni che hanno come tema il sentimento umano in quanto tale si riducono a “separazioni” ed “elegie” per un totale di 75 poesie equivalenti appena al 7% del totale, laddove nel *Chisatoshū* queste occupavano il 28%. Secondo Kuranaka «Pur non potendo perfettamente paragonare la suddivisione in sezioni [di *Kokinshū* e *Chisatoshū*] per via del differente contenuto delle poesie, se guardiamo il *Chisatoshū* dal punto di vista di numero delle poesie e struttura del *butate*, vediamo che gli *waka* che esprimono il sentimento del poeta – principalmente la sua vecchiaia e il suo sentirsi inadeguato – occupano un quarto della raccolta [di Chisato]», e aggiunge che «il carattere delle due raccolte, e l’intento compositivo dei compilatori o degli autori sono chiaramente del tutto differenti».<sup>54</sup> Effettivamente, se escludiamo la sezione sull’amore, il *Kokinshū* presenta in proporzione meno poesie che riflettono o prendono come tema il sentimento del poeta rispetto al *Chisatoshū* e che effettivamente, come avremo modo di dimostrare, la raccolta di Chisato sia molto più “personale” e “privata” rispetto alla prima raccolta imperiale.

Questa affermazione può apparire certo un’ovvietà se pensiamo alle modalità di compilazione e composizione delle poesie, nel caso del *Chisatoshū* interamente opera di una sola persona, mentre nel *Kokinshū* di quattro compilatori e decine di poeti, eppure non è affatto scontata. Chisato avrebbe potuto presentare a Uda, come richiestogli, una raccolta di poesie giapponesi antiche e moderne, composte da lui e da altri autori. Avrebbe potuto poi limitarsi alle poesie sulle stagioni, oppure alle “escursioni”, a poesie cioè di mera contemplazione estetica, universali in quanto prive di riferimenti al reale quotidiano, e quindi più facilmente apprezzabili in un contesto pubblico, come sono del resto la maggiorparte delle poesie del *Kokinshū*.

## 2.7 Finalità dell’opera

Ma Chisato si comporta diversamente. Partendo sì da una collezione di poesie sulle stagioni – e qui non è fondamentale il fatto che siano *kudai*, cioè poesie con un verso cinese come tema – tutte ed esclusivamente scritte di suo pugno, sembra voler innanzitutto mostrare la propria capacità di poeta e la propria conoscenza dello *shi* cinese all’imperatore. La successione delle poesie, che come nel *Kokinshū*, segue il succedersi delle stagioni e delle mezze stagioni – con particolare attenzione al passaggio di stagione, caratteristica già tipica di Bai Juyi – passando dal canto dell’usignolo delle prime liriche come

---

<sup>52</sup> Kuranaka 2000, p. 95.

<sup>53</sup> Ibid., p. 94.

<sup>54</sup> Ibid. pp.94-95.

咽霧山鶯啼尚少

Soffocato dalla nebbia, l'usignolo sul monte canta solo a tratti

やまたかみふりくる霧にむすればやなくうぐひすのこゑまれらなる

Forse perché soffocato dalla nebbia che dall'alta montagna vien giù, la voce dell'usignolo che piange si sente solo di rado.<sup>55</sup>

al pianto degli insetti d'autunno

啼秋唧唧虫

Piangon d'Autunno senza sosta l'insetti

秋のよさむみなきつるむしのねはわがやどにこそあまたきこゆれ

Nella fredda notte d'Autunno piangono infine gl'insetti, e nella mia dimora, ecco, le loro voci forti risuonano.<sup>56</sup>

Ma quasi senza soluzione di continuità si passa nella sezione inverno a parlare con più insistenza della condizione umana, come in

抱膝燈前影対身

Abbracciando le ginocchia di fronte alla lanterna, l'ombra fronteggia il corpo

ひとりゐてもゆるほのほにむかへばやかくおともなきみとぞなりぬる

Seduto da solo, forse perché rivolto alla fiamma che brucia, senza alcun suono se ne sta il mio corpo<sup>57</sup>

la cui atmosfera di solitudine ben si coniugano alle lacrime della poesia di separazione della seconda parte della raccolta

涙霑雙袖血成文

Le lacrime versate più volte sulle maniche, come uno scritto di sangue

なくなみだこふるたもにかかりてはくれなゐふかきあやとこそみれ

Le lacrime d'amore versate sulle mie maniche, ecco paiono arabeschi di un intenso vermiglio<sup>58</sup>

che a sua volta, con un simile umore si “trasformano” nella schiuma, simbolo dell'effimera esistenza umana, della sezione *jukkai*

浮生水上漚

Fluttuante vita, schiuma sull'acqua

かりそめにしばしうかべるたましひのみづのあわともたとへられつつ

L'anima che galleggia per un attimo fuggevole, la si può ben paragonare alla schiuma dell'acqua<sup>59</sup>

per giungere infine, nell'ultima sezione “liriche”, al lamento privato e personale del poeta, con un costante ripetersi della formula *wa ga mi* (il mio corpo) come in

しらなみのたちかへりくるかずよりもわが身をなげくことはまされり

Più del numero dell'onde che bianche s'alzano e tornano, son numerosi i lamenti che emette questo mio corpo<sup>60</sup>

oppure

---

<sup>55</sup> CS 1. Le traduzioni in italiano dal *Chisatoshū* sono tutte originali.

<sup>56</sup> CS 45.

<sup>57</sup> CS 66.

<sup>58</sup> CS 92.

<sup>59</sup> CS 112.

<sup>60</sup> CS 19.



あまぐもや身をかくすらん日のひかりわが身てらせどみるよしもなき

Le nubi del cielo staranno forse nascondendo la mia persona? La luce del sole m'illumina, ma non c'è modo ch'io sia notato<sup>61</sup>

Insomma, stando ovviamente attenti a non cadere nella dietrologia, a partire dall'introduzione per poi passare per la struttura e il contenuto della raccolta, il *Chisatoshū* appare molto compatto e bilanciato e soprattutto finalizzato ad un preciso scopo, e cioè attirare l'attenzione dell'imperatore sulla propria situazione.

Non appare qui fuori luogo ricordare alcune peculiarità della poesia di Michizane viste in precedenza, per esempio nella “Poesia di brina e crisantemo”, nella quale dopo aver descritto con ricchezza di particolari e riferimenti ai testi cinesi le qualità del fiore di crisantemo, finisce dicendo

戴白知貞節

深秋不畏涼<sup>62</sup>

Col biancore ricevuto [dalla brina] fa conoscere la sua devozione  
Dell'autunno inoltrato non teme il freddo.

che come ho avuto modo di spiegare nasconde l'affermazione di un valore morale – le devozione – rappresentando al tempo stesso una dichiarazione di fedeltà personale del poeta al sovrano.

Un altro esempio può essere la poesia, riportata anche nel *Wakanrōeishū*, dove Michizane descrive come in un sogno un concerto di flauto e cetra organizzato dall'imperatore, concludendolo con i versi

君王欲得移風術

非敢慙懃喚管絃<sup>63</sup>

Il nostro Signore intende muovere [il cuore dei suoi sudditi] attraverso arie e danze  
Ma c'era bisogno di chiamare una così toccante orchestra?

che rivelano la vera intenzione e senso finali della poesia – l'elogio del sovrano. Se pensiamo al *Chisatoshū* come ad un'opera estremamente personale – o meglio “personalizzata” – di un poeta come Ōe no Chisato che viveva esattamente negli stessi anni e nella stessa corte di Sugawara no Michizane, sembra doveroso per lo meno tenere in seria considerazione la possibilità che, così come le poesie pubbliche di Michizane celavano quasi sempre un secondo livello sotto alla patina di poesia di occasione e contemplazione della natura, anche il *Chisatoshū* nel suo insieme nasconde un'intenzione, fra l'altro ben dichiarata nelle ultime dieci poesie. D'altra parte anche Kuranaka concorda che «il fatto che nel *Chisatoshū* siano incluse molte poesie che hanno come tema i sentimenti dell'autore [...] ha una motivazione nell'ambiente in cui si trovava Chisato in qualità di funzionario».<sup>64</sup>

Il *butate* del *Chisatoshū* è quindi parte integrante di questo progetto che, come epilogo ha dieci poesie – le cosiddette *eikai* o “liriche” che non a caso non sono *kudai waka*, ma semplici e diretti sfoghi personali dell'autore. È come se, alla fine, venissero messi da parte Bai Juyi e la poesia cinese, per interpellare direttamente, in giapponese, il committente cioè l'imperatore Uda. Ponendo alla fine di una raccolta che ancora oggi molti chiamano col nome di “*Kudai waka*”<sup>65</sup>, dieci poesie che non sono *kudai*, Chisato sembra voler attirare su di esse l'attenzione del lettore, sottolineare la sua autorialità in contrasto con quel processo di parafrasi/traduzione/ricostruzione delle sezioni

---

<sup>61</sup> CS 121.

<sup>62</sup> KBKK IV-332.

<sup>63</sup> KBKK VI-434.

<sup>64</sup> Kuranaka 2000 p. 100.

<sup>65</sup> 句題和歌.

precedenti. Nelle “liriche” è Chisato che parla a proprio nome, e, come vedremo anche dall’analisi dettagliata delle poesie, è chiaro a chi si stesse rivolgendo. Citando ancora Kuranaka la sezione “liriche” «è stata aggiunta portando il pensiero peculiare di Chisato».<sup>66</sup>

### 3. Kudai waka e kudai shi

#### 3.1 “Cogliendo lo spunto dagli oggetti di circostanza”: *eibutsu, daiei, kudai*.

Come ho già accennato, l’approccio di Chisato alla compilazione delle sua raccolta segue uno stile e modalità certamente nuove per quanto riguarda la compilazione di una raccolta poetica, ma il concetto alla base del *kudai waka* – poesia giapponese che ha per tema (*dai*) un verso (*ku*) cinese – non era certo una novità assoluta, in quanto come abbiamo già visto fin dal *Man’yōshū* si assiste a un costante e complesso processo di prestiti, influenze e ispirazioni alla poesia cinese da parte dei giapponesi.<sup>67</sup>

D’altra parte è difficile stabilire con certezza che la poesia a tema provenga esclusivamente dalla Cina, e non avesse invece una sua radice autoctona, come sostiene il *Kanajo*

Gli imperatori delle ere antiche, ogni mattina di primavera in fiore, ogni sera di luna in autunno, convocavano i cortigiani e ordinavano loro, cogliendo lo spunto dagli oggetti di circostanza, di comporre poesie.<sup>68</sup>

Quindi la composizione su un tema prefissato era probabilmente la modalità compositiva in assoluto più frequente nel tardo IX secolo – e non solo, come vedremo – almeno nelle occasioni pubbliche come gli *shien* (incontri di poesia), gli *utaawase* o le feste, come dimostra l’ottimo lavoro compilativo di Watanabe Hideo, che elenca una serie di feste pubbliche nelle quali si composero poesie su di un tema, le cosiddette *daiei*<sup>69</sup> (composizione su *dai*) partendo dal decimo anno dell’era Tenchō (833) fino ad arrivare al settimo anno dell’era Jōhei (937). Alcuni esempi di *dai* sono i seguenti:

早春華月

Inizio di primavera, fiori e luna  
(Primo anno era Jōwa – 834)

落花無数雪

Cadono i fiori, innumerevoli [fiocchi di] neve  
(Ottavo anno era Jōgan – 866)

雨中花

Fiori nella pioggia  
(Quarto anno era Gangyō – 880)

春夜桜花

Notte di primavera, fior di ciliegio  
(Terzo anno era Kanpyō – 891)

---

<sup>66</sup> Ibid. 102.

<sup>67</sup> Hanzawa 2000, p. 200.

<sup>68</sup> Ki no Tsurayuki, *Kanajo*. Cit. in Sagiyama 2000, p. 49. Sottolineatura mia.

<sup>69</sup> 題詠.

Watanabe fa notare che la maggiorparte di questi *dai* sono derivati da poesie cinesi, riprendendo spesso immagini o espressioni di una poesia in particolare, come “fiori nella pioggia” termine prestatato da Bai Juyi.<sup>70</sup> Laddove a fare da *dai* non sono solo delle singole espressioni, bensì un intero verso, come in

秋鴈櫓声来

Oche d'autunno, un suono di remi giunge  
(Nono anno era Kanpyō - 897)

tratto dal distico di Baijuyi

晴虹橋影出

秋鴈櫓声来

Il limpido arcobaleno, come un ponte gettato.

Oche d'autunno, e un suono di remi giunge<sup>71</sup>

probabilmente ispirato alla leggenda del mandriano e della tessitrice,<sup>72</sup> si dovrebbe parlare appunto di *kudai*, cioè di *dai* composto da un intero verso cinese. Ciononostante come vedremo, la definizione di *kudaishi* che ha preso piede negli ultimi anni limita questa nomenclatura ad uno stile particolare di composizione che si consoliderà solo a partire dal tardo X secolo, e dunque c'è una certa confusione nella distinzione tra *eibutsu* (composizione su cose, probabilmente lo stile più antico), *daiei* (composizione su un tema, non necessariamente legato a oggetti presenti al momento della composizione) e *kudai* (composizione su versi). Cercherò quindi prima di tutto, ripercorrendo la bibliografia degli ultimi 50-60 anni, di definire ciascuno di questi stili, prima di passare ad uno studio specifico dei *kudai waka* di Chisato.

Quello che è però importante anticipare è che il “comporre su un argomento specifico” e non a tema libero, è probabilmente la modalità compositiva più comune nella poesia di corte, sia cinese che giapponese, percorrendo per intero la storia del *waka* e dello *shi*: prendiamo per esempio il filone della poesia su paravento (*byōbu uta*) che prendeva come *dai* proprio l'immagine dipinta – montagne, cascate, fiori. Lo stesso Tsurayuki ne fu un grande compositore, e anche nel *Kokinshū* ne compaiono ben nove.<sup>73</sup> D'altra parte, se guardiamo alle raccolte imperiali, e cioè a *waka* per definizione “pubblici”, o per lo meno contestualizzati come poesia pubblica, è chiaro che una poesia di questo tipo, che come vedremo ha le sue radici proprio nel concetto stesso di letteratura di corte, prenda sempre più piede. Comporre un *waka* partendo, e confacendosi a un “tema” in senso lato, era infatti oltre che la norma, una capacità di tutto rispetto, o forse addirittura il primo parametro da considerare nella valutazione di una composizione. L'*ori*,<sup>74</sup> cioè l'occasione in cui una poesia veniva composta, è parte determinante non solo del processo compositivo, ma anche di quello ricettivo del lettore, come dimostrerà la diffusione degli *utamonogatari* dal X secolo in poi. La capacità del poeta si esprime e viene apprezzata anche – o soprattutto – per il suo adattarsi perfettamente a questa occasione, e questo fin da tempi più antichi. Dunque la presenza del tema si rende costantemente necessaria, anche nelle poesie del *Kokinshū* come Watanabe evidenzia: «anche nel *waka* [del *Kokinshū*] è chiaro quell'atteggiamento per cui assolutamente doveva comparire la segnalazione del *dai* e dell'autore, non potevano mancare, anche al punto da scrivere ad ogni poesia [che non avesse queste indicazioni] “titolo sconosciuto” e “autore anonimo”».<sup>75</sup>

<sup>70</sup> 和雨中花詩. BSWJ 52. Cit. in Watanabe 1991, p. 161.

<sup>71</sup> 河亭晴望. BSWJ 54. Cit. in ibid.

<sup>72</sup> In Giappone Tanabata, festa che cadeva appunto in autunno.

<sup>73</sup> Come evinciamo dai *kotobagaki* di KKS 293, 305, 351, 352, 357, 802, 930, 931, 932. Nella terza raccolta imperiale, lo *Shūi wakashū* se ne contano addirittura più di un centinaio.

<sup>74</sup> 折り.

<sup>75</sup> Watanabe 1991, p. 155.

Possiamo quindi già dire che la tendenza alla composizione su temi, che fossero il fiore di ciliegio oppure il pensiero della propria amata, fossero sempre state presenti nella poesia giapponese, ma che col passare del tempo divenne sempre più strutturata e definita – fino a giungere al *kudaishi* di tardo periodo Heian. Di questo processo il *Chisatoshū* fu senza dubbio un importante punto di svolta.

Come penso si sia capito, questa svolta non può essere compresa senza valutare con attenzione l'influenza del *kanbun* e del *daiei* in cinese in Giappone, ed è proprio quello il senso dello studio di Watanabe sui *dai* degli *shien* del IX-X secolo, posto in relazione allo sviluppo del *waka*.

Infine, è bene ricordare che lo stesso Sugwara no Michizane fu più volte chiamato, soprattutto nel periodo Kanpyō, a fare da *daisha*,<sup>76</sup> cioè selezionatore (o compositore) del *dai*, e questo dimostra l'importanza di effettuare questo tipo di studi in maniera comparata.

Si rende qui necessario delineare una breve storia del *daiei* e del *kudai* in Giappone e, ovviamente trattandosi di letteratura del primo periodo Heian, non possiamo non risalire almeno momentaneamente in Cina. Nell'ottimo volume curato da Satō Michio<sup>77</sup> vengono trattate approfonditamente le peculiarità del *kudai shi*, la sua applicazione, le sue regole compositive, la sua storia, e molti sono gli studi che pongono *kudai shi* e *kudai waka* sul tavolo della comparazione. Poiché la storia dell'una e dell'altra modalità compositiva sono interlacciate, è necessario trattarle unitamente e con un occhio aperto su entrambe.

### 3.2 Il *kudaishi* in Cina: l'origine?

Iniziamo come è ovvio dalla Cina. Anche in Cina, e specialmente nel periodo delle Sei Dinastie e nel primo periodo Tang, la composizione a tema era frequente, e il riutilizzo di versi antichi, i cui singoli caratteri venivano ripresi nella nuova poesia, era già una tecnica molto diffusa. L'ambiente cortese e la filosofia del *kunjin shōwa* di cui abbiamo parlato nel capitolo I, favorivano la composizione di poesie a partire da un tema prefissato, e la cultura confuciana che proprio in quei secoli si coniugava sempre più all'attività letteraria in generale e poetica in particolare, portava a selezionare versi da poesie antiche o dai classici, i cosiddetti *guju* (giapp. *koku*,<sup>78</sup> lett. verso antico) e ripresentarne composti ed espressioni all'interno dei nuovi componimenti. Già negli anni 50 Ozawa<sup>79</sup> indicava l'origine del *kudaishi* in Cina, terzo secolo dopo Cristi, nel cosiddetto *nigushi*<sup>80</sup> o "poesia arcaicizzante" (lett. poesia che imita l'antico) delle corti delle dinastie Wei e Jin. Nel *nigushi* si riprendeva infatti un verso – generalmente il primo – di una poesia antica, (cosiddetta *gushi*)<sup>81</sup> generalmente risalente al periodo Han, e lo si riproponeva invariato – o con variazioni minime – nella nuova poesia, mantenendo così sia lessico che contenuti dell'originale.

Sul finire del periodo delle Sei Dinastie, si afferma sempre secondo Ozawa una forma poetica che differiva dal *nigushi* perché, pur riprendendo un verso di una poesia antica, non ne riutilizzava in toto il contenuto, la retorica e il lessico, ma la riutilizzava invece per creare qualcosa di totalmente diverso, soprattutto nel contenuto, pur appoggiandosi su una parte di testo – il *kudai* appunto – comune.

Anche in anni più recenti altri studiosi come Jiang Yiqiao<sup>82</sup> sottolineano che in poeti del tardo periodo delle Sei Dinastie e del primo Tang come Li Jiao (645-714) sono presenti alcune basi del *kudai shi* cosiddetto maturo (cioè del secondo periodo Heian), come la suddivisione del

---

<sup>76</sup> 題者.

<sup>77</sup> AA.VV., *Kudaishi kenkyuu – Kodai Nihon no bungaku ni mirareru kokoro to kotoba*, a cura di Satō Michio, Keio University CIRM, 2007.

<sup>78</sup> 古句.

<sup>79</sup> Ozawa 1952, p. 11.

<sup>80</sup> 擬古詩. Giapp. *gikoshi*.

<sup>81</sup> 古詩.

<sup>82</sup> Jiang 2005, pp. 35-49.

componimento in quattro parti: *daimoku*, *honbun*, *hadai*, *jukkai* (vedi più avanti) e nel riutilizzo tramite sostituzione del *dai* della poesia in ciascuna di queste quattro parti.<sup>83</sup> Anche Satō Michio<sup>84</sup> conferma e anzi puntualizza che la formazione di componenti quali *daimoku*, *hadai* e *honbun* sono in un certo modo già presenti in poeti precedenti come Xie Huilian (397-433).<sup>85</sup>

Sul conferimento del titolo di *kudaishi* a questo genere di poesia delle Sei Dinastie gli studiosi non sono come dicevo unanimi, in quanto il *kudai shi* comunemente detto, e cioè quello che si affermerà nel medio Heian, presenta caratteristiche – riassumibili in un complesso ed elaboratissimo regolamento compositivo – effettivamente uniche e non riscontrabili nel proto-*kudaishi* (definizione mia) cinese.

L'estrema importanza data alla retorica e alle strutture di ornamento e artificiosità delle poesie durante il periodo delle Sei Dinastie, avrebbe portato probabilmente ad un'ulteriore elaborazione dello stile compositivo dei *nigushi* e un suo avvicinamento alle regole che poi avrebbero caratterizzato il *kudai shi* giapponese, ma con l'arrivo dell'Alto Tang questa tradizione si interruppe. Questo probabilmente a causa del cambio delle condizioni sociali e di produzione poetica: più che alle occasioni pubbliche, la poesia cinese si sviluppò negli incontri privati, nei raduni e gli scambi che i vari poeti avevano con i loro amici al di fuori della corte. In questo modo come dice Wiebke Denecke, la poesia cinese subì una enorme mutazione, passando da “letteratura cortese” a “letteratura extra-cortese”.<sup>86</sup> Conseguentemente a questo, il *daiei* e la composizione su *kudai* venne progressivamente abbandonato in favore di un più libero approccio all'espressione poetica e lirica, nel senso di espressione soggettiva di sentimenti e affetti del poeta.

### 3.3 Il *kudai shi* in Giappone

Può essere interessante notare come le affermazioni di Denecke sulla delimitazione della corte del precedente paragrafo contrastino apparentemente con quelle di Shinma,<sup>87</sup> che ritiene i confini della corte – intesa come spazio non fisico – ben più labili e intersecanti con quelli della dimensione (e composizione) privata. Questo rivela in realtà che una contraddizione, una profonda differenza strutturale tra la società poetica dell'Alto Tang e del Medio Heian. Denecke continua infatti dicendo che, nel caso del Giappone, ci troviamo di fronte ad una «letteratura cortese assoluta»,<sup>88</sup> nel senso che dal periodo in cui era in auge il *kunjin shōwa* (di origine cinese), si passa a codificare e fissare le regole compositive del *kudaishi*, cioè l'evoluzione di quello stile cinese che in Cina non raggiungerà mai questi livelli di complessità.

Sull'influenza del *kudai* cinese su quello giapponese dicevamo, gli studiosi non sono completamente concordi nel ritenere il secondo come diretta emanazione e evoluzione del primo. Ozawa Masao, ritiene che il *kudaishi* abbia la sua origine nelle poesie arcaicizzanti e si sviluppi poi in un maturo *kudaishi* sulla fine delle Sei Dinastie,<sup>89</sup> ma altri studiosi, come Ono Yasuhide<sup>90</sup> o Jiang Yiqiao<sup>91</sup> sottolineando le differenze nella pratica e nei metodi compositivi, indicano il *kudaishi* come prodotto peculiare della cultura giapponese. Senza scendere nel contenzioso, mi limito riferire e sostenere la visione di Denecke che armonizza le teorie sopra citate: «se anche solo per scherzo proviamo a immaginarci una Storia ipotetica, potremmo dire che il *kudaishi* giapponese è l'erede legittimo dello *shi* cortese delle Sei Dinastie e del Primo Tang, di come sarebbe dovuto essere se non vi fosse poi stata la rivoluzione poetica dell'Alto Tang, e anzi è divenuto proprio

---

<sup>83</sup> Esattamente nella poesia *Yu* (pioggia) inclusa nel *Baierishi yong* 百二十詠. Cit. in Satō 2007a, p. 32.

<sup>84</sup> Satō 2007a, pp. 33-34.

<sup>85</sup> Come nel poemetto *Xue fu* (Poemetto sulla neve) incluso nel *Wenxuan*. Ibid.

<sup>86</sup> In originale: *chōtei bungaku* 朝廷文学 e *chō-chōtei bungaku* 超朝廷文学. Denecke 2007, p. 48.

<sup>87</sup> Shinma 2008, p. 346. Cfr. III-2.4.

<sup>88</sup> Denecke 2007, p. 48.

<sup>89</sup> Cfr. Ozawa 1976, p. 277. Per un esempio di *nugushi* vedere Ozawa 1952, p. 12 nota 3.

<sup>90</sup> Ono 1994.

<sup>91</sup> Jiang 2005.

quello che lo *shi* cinese non è divenuto»,<sup>92</sup> che, per quanto basata su un assurdo storico, è un'affermazione che riassume perfettamente il rapporto tra la poesia cinese e giapponese in questo contesto.

D'altra parte, è proprio la letteratura delle Sei Dinastie del Primo Tang che, come abbiamo ampiamente trattato nel primo capitolo, influenza per prima, assieme a quella delle Sei Dinastie, la letteratura giapponese del periodo Heian, ed è quindi ovvio che l'usanza del *kudai* iniziata in Cina si diffondesse e attecchisse profondamente anche in un Giappone come quello dell'imperatore Saga che aveva fatto della corte Tang il proprio modello assoluto. Addirittura, come già dimostrato da Kaneko<sup>93</sup> le prime tracce di *daiei* nel *kanshi* giapponese risalgono al periodo Nara, mentre il primo riferimento bibliografico vero e proprio è nel *Ryōunshū* del periodo di Saga.<sup>94</sup>

Secondo Ozawa<sup>95</sup> la scarsità di *kudai shi* nel primo periodo Heian rispetto ai semplici *eibutsu* – cioè poesie su particolari e spesso singoli oggetti del mondo naturale, quelle cioè di cui probabilmente parlava Tsurayuki nel *Kanajo* – non è da ricercare in un mancato sviluppo del *kudai shi* in Cina, che, sempre secondo Ozawa, avrebbe raggiunto la sua perfezione durante la dinastia Chen<sup>96</sup> (557-589) con poeti come Zhang Zhengjian<sup>97</sup> o Jiang Zong<sup>98</sup> le cui opere fra l'altro sarebbero effettivamente giunte in Giappone nel primo periodo Heian come testimonia il *Nihonkoku kenzaisho mokuroku*.<sup>99</sup> Piuttosto, secondo Ozawa sarebbe stata la grande popolarità del *Wenxuan*, e quindi della composizione secondo *eibutsu* a determinare una scarsa diffusione del *daiei* e quindi il mancato (o incompleto) sviluppo del *kudai shi*. Nonostante anche Ozawa ammetta che i primitivi *kudai shi* del primo periodo Heian fossero ancora troppo vicini ai *nigushi* cinesi per essere definiti *kudai shi* a tutti gli effetti, insiste sul fatto che comunque per queste poesie si può parlare già di *daiei* basati su di un verso cinese.

Lasciando da parte le diatribe sul riconoscimento dello status di *kudai shi* a questi *kanshi* che avevano effettivamente come *dai* un verso cinese, è un dato di fatto che fino alla seconda metà del nono secolo non si abbiano in Giappone *daiei* paragonabili a quelli della fine delle Sei Dinastie in Cina (fine VI secolo). Sarà infatti solo dalla metà del nono secolo in poi – quello che possiamo indicare come periodo dell'influenza della poesia di Bai Juyi (cfr. II-1.4) – che il *kudai shi* in Giappone inizia a prendere determinate caratteristiche che poi si concretizzeranno nei primi esempi attestati della metà del X secolo.

Purtroppo gli esempi di *kudai shi* di questo primo periodo a cavallo dei secoli IX e X sono pochi, dunque è sostanzialmente impossibile stabilire con certezza l'origine in Giappone del *kudai shi* vero e proprio, o indicare un certo poeta come l'iniziatore di questo nuovo stile. Certamente non si possono ignorare i precedenti indicati da Ozawa, ma è anche vero però che la modalità compositiva codificata del *kudai shi* giapponese – un sistema estremamente complesso di regole da rispettare durante la composizione, che si sommano alle già complesse regole del *lüshi* – è sostanzialmente sconosciuta in Cina, dunque è logico domandarsi quale sia stato il primo poeta giapponese ad aver composto un *kudaishi* “perfetto”. Sebbene come ho detto per mancanza di fonti non possiamo dare una risposta precisa, per quando è possibile stabilire dai documenti in nostro possesso il più antico candidato è Sugawara no Fumitoki<sup>100</sup> (899-981) nipote di Michizane, nei cui scritti, sia in poesia (raccolti in opere come lo *Wakanrōeishū*) che in prosa (come le introduzioni agli incontri di poesia

<sup>92</sup> Denecke 2007, p. 48.

<sup>93</sup> Kaneko 1955, pp. 62 e seguenti.

<sup>94</sup> Ovvero la poesia dell'imperatore Saga contenuta nel *Ryōunshū*, che riprende come *dai* un verso di Wang Wei: 三秋大有年. Ozawa 1952, p. 13.

<sup>95</sup> Ibid.

<sup>96</sup> 陣.

<sup>97</sup> 張正見.

<sup>98</sup> 江總.

<sup>99</sup> 日本国見在書目録. Catalogo di libri cinesi presenti in Giappone, compilato da Fujiwara no Sukeyo circa nell'891. È un testo fondamentale per l'analisi dei *kanseki* (libri in cinese) presenti in Giappone e a disposizione dei giapponesi del periodo Heian.

<sup>100</sup> 菅原文時.

raccolti nell'*Honchō monzui*) ritroviamo l'applicazione di quelle regole del *kudaishi* di cui parlavamo prima.<sup>101</sup> Il dato più importante per identificarlo come iniziatore del genere è la gara di poesia tenutasi nel terzo anno dell'era Tentoku (959): dei quattro maggiori poeti che vi presero parte infatti, solo le poesie di Fumitoki rispettano le regole del *kudai shi* (per dovere di cronaca, gli altri partecipanti erano esperti di *kanshi* del calibro di Ōe no Koretoki, Tachibana no Naomoto, Minamoto no Shitagō).<sup>102</sup> Ma secondo Satō, Fumitoki aveva già analizzato e messo a punto la tecnica compositiva del *kudai shi* in un periodo precedente, come dimostra il suo poemetto *Xian yue fu* (poemetto sulla luna tessitrice)<sup>103</sup> che apre il primo libro dell'*Honchō monzui*, risalente intorno al 941. Sempre secondo Satō, sarebbe stato poi proprio Fumitoki, in qualità di personaggio di spicco della comunità poetica del X secolo – come dimostra l'ampia presenza dei suoi versi nel *Wakanrōeishū*, secondi per numero solo a quelli di Bai Juyi – a spingere per la diffusione di questo nuovo genere poetico a corte.

Dunque secondo gli studi più recenti,<sup>104</sup> una prima corretta forma di *kudaishi*, non ancora evidentemente affermata e diffusa universalmente come sarebbe poi avvenuto nel secolo successivo, può essere fatta risalire fino alla prima metà del decimo secolo, almeno mezzo secolo dopo la compilazione del *Chisatoshū*. Il collegamento con la Cina torna, poiché proprio i letterati confuciani come Fumitoki avevano ancora nel *Wenxuan* – nel quale sono contenute fra le altre le poesie del già citato Xie Huilian – uno dei loro testi base. Il collegamento fra *daiei* cinese e giapponese risulta quindi evidente, e mi sembra ormai impossibile negare una totale indipendenza dello sviluppo del *daiei* giapponese rispetto al *kanbun* e alla tradizione cinese.

Dopo Fumitoki il *kudai shi* si svilupperà e si firmerà completamente come pratica poetica durante l'XI secolo, come dimostrano gli *shien* promossi da alcuni imperatori, come Shirakawa (1053-1129),<sup>105</sup> ma in questa sede si è voluto solo fornire una panoramica il più possibile completa dello sviluppo del *daiei* e del *kudai* del periodo Heian. Questo per collocare con la maggiore precisione possibile il *Chisatoshū* all'interno di una corrente che si interseca, ma non coincide completamente con quella del *waka* – dal *Man'yōshū* al *Kokinshū* – né con quella del *kanshi* – dalle tre raccolte imperiali di *kanshi* a Michizane.

### 3.4 Un'ulteriore distinzione: l'*eibutsu*

Proprio una panoramica più estesa cronologicamente ci permette, se non di analizzare nel dettaglio i testi, almeno di confrontare e delineare con più precisione i vari stili compositivi di cui abbiamo trattato nel precedente paragrafo.

Per quanto ormai non più recentissima, la distinzione fatta a suo tempo da Ozawa<sup>106</sup> è secondo me ancora qui valida e utile; cioè il fatto che la “composizione su cose” *eibutsu*,<sup>107</sup> non fosse esattamente coincidente con la “composizione su temi” *daiei*.<sup>108</sup> Utile perché, questa prima distinzione che evidenzia una tendenza già presente almeno nella prima metà del nono secolo, ha un'importanza particolare nel delineare i processi e lo sviluppo sia del *kudai waka* che del *kudai shi*.

Abbiamo detto che il *daiei* è un tipo di composizione basata su di un *dai* (tema, da non confondere col “titolo”), del quale il *kudai* rappresenta un sottogenere, ovvero quel tema composto dal verso

---

<sup>101</sup> Taniguchi 1993, p. 105-107. Satō e gli studi più recenti concordano con lui.

<sup>102</sup> Cfr. Satō 2007a, p. 31.

<sup>103</sup> 織月賦.

<sup>104</sup> Gli studi sul *kudai shi* sono ancora relativamente limitati. Per studi recenti si intende qui sostanzialmente il volume *Kudaishi kenkyū* del 2008, curato da Satō Michio.

<sup>105</sup> Cfr. III-3.

<sup>106</sup> Ozawa 1952, p. 10.

<sup>107</sup> 詠物.

<sup>108</sup> 題詠.

completo di un'altra poesia. Secondo Ozawa<sup>109</sup> l'*eibutsu* è invece qualcosa di abbastanza vicino a quello che in cinese si chiama *shuhuai*<sup>110</sup> (lettura cinese del già visto *jukkai*) e che comprende alcuni sottogeneri come la poesia di paesaggio, di escursioni, di feste, di corrispondenza, ma anche le “liriche” nel senso più stretto. È un *eibutsu* per esempio il “comporre sui fiori”, “comporre sulla luna” etc. La differenza può apparire in effetti poco chiara, e questo è dovuto alla sovrapposizione tra questi due generi, e anzi al fatto che probabilmente il *daiei* si sia sviluppato a partire dall'*eibutsu*.

Il problema è che la differenza, secondo Ozawa, non è insita e palese nel componimento finale, ma è invece legata all'occasione e al processo compositivo. Ozawa ritiene cioè che *eibutsu* sia il comporre su fiori, luna e piante che si hanno davanti agli occhi – per esempio nel giardino del nobile o nel padiglione del palazzo imperiale nel quale si teneva l'incontro di poesia. Sono per esempio *eibutsu* le poesie composte in concomitanza con i *monoawase*, poiché i poeti avevano davanti agli occhi gli elementi da utilizzare nella poesia, come per esempio lo *waka* di Michizane

秋風の吹きあげにたてる白菊は花かあらぬか浪のよするか<sup>111</sup>

I bianchi crisantemi sulla spiaggia di Fukiage, ove si leva il vento d'autunno, sono fiori oppure onde increspate?

composto appunto durante il *Dairi kiku awase* dell'era Kanpyō (cfr. V-4.2). In quel caso, i crisantemi erano veramente presenti davanti agli occhi dei poeti.

A differenza di questo il *daiei* non ha bisogno di un oggetto fisico (*mono*) ma si accontenta della sua codificazione in *dai*, a prescindere che poi questa corrisponda con gli elementi che pure già comparivano nell'*eibutsu*. Sia che fossero *dai* prefissati in precedenza (*kendai* oppure *kenjitsudai*)<sup>112</sup> oppure scelti (*tandai*)<sup>113</sup> o improvvisati (*sokudai*)<sup>114</sup> al momento dell'incontro poetico, non cambia il fatto che questi «erano oggetti idealizzati scritti (?) sulla carta»,<sup>115</sup> e quindi la composizione che ne nasceva poteva portare sì a risultati simili – se il *dai* scelto era il fiore di susino e se l'albero piantato nel giardino del banchetto era un fiore di susino le poesie risultanti saranno ovviamente simili – ma partendo da situazioni compositive e quindi da un atteggiamento, totalmente diverso.

Certo rimane il problema che, almeno all'inizio, questa distinzione non fosse probabilmente così netta, e pure Ozawa non chiarisce fino a che punto si debba parlare di *eibutsu* e quando invece si passa la *daiei*. Comunque sia questa distinzione – seppure approssimativa – può aiutare a individuare il generale andamento verso l'idealizzazione degli elementi poetici che come noto è caratteristica tipica del passaggio dalla poesia del *Man'yōshū* al periodo del *Kokinshū*.

Un esempio di *daiei* può sicuramente essere la già vista “Poesia su brina e crisantemo” di Michizane, che riporto qui per comodità di lettura.

霜菊詩  
肅氣凝菊堰  
烈朶帶寒霜  
結取三危色  
韜將五美香  
逼簾金碎鍊  
依砌麝穿囊

---

<sup>109</sup> Ibid.

<sup>110</sup> 述懷.

<sup>111</sup> KKS V-272.

<sup>112</sup> 兼題, 兼日題.

<sup>113</sup> 探題.

<sup>114</sup> 即題.

<sup>115</sup> Ozawa 1952, p. 11. Parentesi tonde e punto interrogativo nel testo originale indicano che Ozawa non è sicuro se il *dai* venisse effettivamente scritto o meno.



時報豐山警  
風傳麗水芳  
似星籠薄霧  
同粉映殘粧  
戴白知貞節  
深秋不畏涼<sup>116</sup>

Poesia di brina e crisantemo

L'aria stringente si concentra sul cumulo del crisantemo  
Lo stelo erto si cinge di brina gelata  
Lega a sé i colori del monte Sanwei  
Avvince i cinque profumi della Virtù  
D'appresso alla finestra [il crisantemo] è di oro levigato  
Accanto alla sponda, come aroma di muschio trapassa il sacco  
Ed ecco risuonano le campane del monte Feng  
Il vento ci porta dal fiume Lishui l'aroma  
Simile a stella nascosta nella sottile nebbia  
Come traccia di trucco ancora impressa su di un viso incipriato  
Col biancore ricevuto [dalla brina] fa conoscere la sua devozione  
Dell'autunno inoltrato non teme il freddo.

Come già visto nel capitolo V, questa poesia fu composta ad un banchetto privato (*mitsuen*) dell'imperatore Uda, tenutosi il ventinovesimo giorno del nono mese del secondo anno dell'era Kanpyō. A questo banchetto al quale parteciparono Michizane e i più fedeli servitori di Uda, l'imperatore diede l'ordine di comporre poesie sul tema “la brina al freddo e il tardo crisantemo”.<sup>117</sup> Sebbene non si tratti di un *kudai* – non sono note poesie cinesi che presentino in questo ordine questi quattro sinogrammi – è con molta probabilità da intendere come *dai*, e non come semplice *eibutsu*, sia per la compositività della figura di brina e crisantemo, ma anche e soprattutto per il contesto particolare in cui viene composta. Come già discusso questi *mitsuen* non erano solo degli incontri finalizzati alla produzione letteraria, ma erano un preciso strumento politico di Uda per il rafforzamento del suo legame personale con i suoi funzionari e quindi della sua posizione politica.<sup>118</sup> Sono dunque questo tipo di componimenti, fortemente influenzati dallo *eibutsu* ma già indirizzati verso il *daiei*, cioè una intellettualizzazione dell'oggetto naturale e della sua trattazione, che Ozawa individua come origine del *kudaishi* in Giappone, nonostante come abbiamo detto l'esempio più antico di vero *kudaishi* si abbia solo mezzo secolo dopo con Fumitoki.

D'altra parte anche la distinzione tra pubblico e privato sotto il regno di Uda appare per certi versi meno netta, almeno riguardo i temi trattati. Solo poche settimane prima di questo *mitsuen* infatti si era tenuto a corte un altro incontro di poesia il cui *dai* era proprio “brina e crisantemo”.<sup>119</sup> Non mi addenterò nell'analisi delle poesie di questi due incontri, così ravvicinati sia nel tempo che nei temi, per quanto sarebbe un interessante argomento per l'analisi delle differenze tra poesia pubblica e semi pubblica (come ritengo sia corretto definire i *mitsuen* alla corte di Uda); mi limito a far notare ancora una volta questa commistione che, così come la separazione tra *kanshi* e *waka*, non era sempre così netta come si finisce a volte per credere. È per noi fondamentale notare inoltre che proprio nella stessa corte dello stesso periodo Kanpyō, e solo quattro anni dopo (sesto anno dell'era Kanpyō) Ōe no Chisato riceve da Uda l'ordine di compilare il *Chisatoshū*, un'opera che, come dicevamo presenta caratteristiche di raccolta imperiale ma anche di raccolta privata.

<sup>116</sup> KBKK IV-332.

<sup>117</sup> 寒霜晚菊.

<sup>118</sup> Cfr. Fujiwara 2002, pp. 190-198.

<sup>119</sup> 寛平二年九月一二日、殿上賦詩; dal *Nihon kiryaku*. Cit. in Watanabe 1991, p. 162.

Risulta quindi non accessorio, ma bensì necessario affrontare testuale e storico-sociale sia dal lato del *waka* che da quello del *kanshi*, per avere una più completa e corretta visione della letteratura del tardo IX secolo in Giappone. Come infatti abbiamo avuto modo di osservare nello studio delle escursioni di Michizane nel *waka*,<sup>120</sup> è quasi impossibile, e anzi rischioso analizzare un solo aspetto ignorandone l'altro, solo per una categorizzazione linguistica tra cinese e giapponese che rischia di porre dei confini tra *wabun* e *kanbun* che in realtà erano estremamente malleabili e vicendevolmente permeabili.

Inoltre, il fatto che mezzo secolo prima del primissimo esempio di *kudai shi* “perfetto” (cioè Fumitoki) abbiamo nel *waka* un'opera come il *Chisatoshū*, non può non essere inserito funzionalmente nella panoramica che stiamo facendo, o al contrario, non possiamo studiare il *Chisatoshū* senza collocarlo all'interno di questo quadro, letterario-linguistico.

Anticipando le conclusioni, possiamo certamente dire che Chisato opera per primo – per quanto ci è dato di sapere, e in queste dimensioni – una originale pratica di traduzione del verso cinese in *waka*, facendo fare un ulteriore passo al *daiei*, che come abbiamo visto passa dalla composizione su di un semplice e singolare oggetto, a quella su di una combinazione di oggetti, poi al comporre prendendo come *dai* il verso di un'altra poesia, ed infine – nel *kudaishi* del tardo Heian – nell'avere come *dai* un verso costruito per l'occasione, lo *shindai*.<sup>121</sup>

### 3.5 La formazione del *kudai waka*

Guardiamo più in profondità il *daiei* nel *waka*, prima e dopo Chisato.

«Il *kudai* è un tipo di *dai*, e il *kudai waka* è un tipo di *daiei*». <sup>122</sup> Questa precisazione è un importante punto di riferimento per collocare il *kudai* nella cornice delle modalità compositive della poesia Heian del IX secolo. Come abbiamo detto, fin da tempi antichi – periodo Nara almeno – il prendere come modello degli *shi* per la composizione di *waka* era una pratica non solo diffusa, ma anche facilmente spiegabile. L'introduzione della scrittura cinese portava inevitabilmente con sé anche i contenuti particolari di quella cultura, e dunque pure lo *waka* fu da subito sottoposto all'influenza della letteratura cinese, non solo di opere poetiche, ma anche di altro genere come i Classici, le Storie, o anche i sutra buddhisti. Forme poetiche come lo *eishi waka*<sup>123</sup> (*waka* storico) sono senza dubbio il risultato di questa influenza.<sup>124</sup>

Già Kaneko<sup>125</sup> individuava quattro stili di riutilizzo di versi cinesi nel *waka* pre-*Chisatoshū*:

1) riprendere una espressione all'interno di un verso cinese e tradurla in giapponese, ad esempio *chun wu*<sup>126</sup> in *haru no mono*<sup>127</sup> (casi abbastanza rari)

2) riprendere un verso di cinque o sette caratteri e tradurne per quanto possibile termini (*shigo*<sup>128</sup>) e poetica (*shisō*<sup>129</sup>)

3) riprendere un distico o un'intera poesia cinese e riassumerli in un *waka* riutilizzandone termini e contenuti.

4) mischiare *shiku* propri e di altri e poi trasportarli in uno *waka*

---

<sup>120</sup> Cfr. V-4.3.

<sup>121</sup> 新題.

<sup>122</sup> Ozawa 1952, p. 15.

<sup>123</sup> 詠史和歌.

<sup>124</sup> Ibid. p. 16.

<sup>125</sup> Kaneko 1955, p. 124.

<sup>126</sup> 春物.

<sup>127</sup> はるのもの.

<sup>128</sup> 詩語.

<sup>129</sup> 詩想.

È evidente che, se vogliamo cercare in questo periodo dei precedenti per il *kudai waka* in stile *Chisatoshū*, la scelta debba ricadere sul secondo gruppo, ma Ozawa<sup>130</sup> sostiene che i *waka* presi in esame da Kaneko non si possano definire *kudai waka*, e neppure *daiei*, perché le parti di *shi* a cui fanno riferimento non sono *kudai* ma solo *shutten*<sup>131</sup> (riferimenti originali, fonti), ad esempio la poesia di Michizane

秋風の吹きあげにたてる白菊は花かあらぬか浪のよするか<sup>132</sup>

I bianchi crisantemi sulla spiaggia di Fukiage, ove si leva il vento d'autunno, sono fiori oppure onde increspate?

che per Kaneko deriva come abbiamo già detto<sup>133</sup> dal verso di Bai Juyi

風翻白浪花千片

Il vento rivolge le bianche onde, mille petali di fiori.

riprende sì una similitudine (onde-fiori sotto al vento) abbastanza originale e quindi riconoscibile, e se posta in concomitanza col verso cinese, potrebbe facilmente essere scambiata come *kudai waka*, ma in quel contesto – il *monoawase* – il fatto di citare Bai Juyi non era fondamentale o richiesto, e per di più, sebbene i sospetti siano leciti, non abbiamo la certezza che Michizane volesse richiamare alla mente degli altri il verso di Bai Juyi. Dunque Ozawa non riconosce in questa poesia di Michizane un *kudai waka*, ma solo il riutilizzo di uno *shutten* cinese in una composizione in giapponese, manca cioè il costrutto ipotestuale, o meglio l'enfatizzazione di quel rapporto tra *waka* e verso cinese che invece, come vedremo, caratterizza l'opera di Chisato.

Riguardo dunque l'origine del *kudai waka* non c'è concordia tra gli studiosi, chi dice che sia derivato dal *kanshi* del primo periodo Heian, e chi lo vuole originario del *Man'yōshū* e quindi autoctono. Per Ozawa, i primi esempi di veri *daiei* in Giappone a noi noti sono gli *waka* composti al banchetto per il completamento del *Nihongi* dell'882, mentre una consapevolezza del *dai* non è riscontrabile prima del periodo dei compilatori del *Kokinshū* come Tsurayuki. Nello *Tsurayuki shū* leggiamo infatti *kotobagaki* come il seguente

昔人の家に酒のみ遊びけるに桜のちるさかりにて人人花を題にて歌よみし次に  
散るが上に散るも迷ふか桜花かくしてこそは春も過ぎしか<sup>134</sup>

Una volta, quando ci si diletta bevendo nella casa di una persona, essendo quello il momento di massima caduta dei fiori di ciliegio, dopo che tutti avevano composto poesie prendendo come *dai* i fiori, [io composi]

che dimostrano la presa di coscienza da parte dei poeti dell'esistenza stessa del *dai* e del fatto che determinati *dai* provenissero da versi cinesi.

Dunque, sempre secondo Ozawa il *daiei* nel *waka* si formerebbe verso la fine del IX secolo, sull'onda del ritorno in auge del *daiei* nel *kanshi* del periodo di Uda e del più diffuso interesse e compenetrazione di elementi cinesi nel *waka* dello stesso periodo. Personalmente trovo rischioso, se non addirittura sterile voler cercare l'origine di qualcosa che è talmente fuso, eppure diverso dalla tradizione precedente come il *kudai waka* con il *daiei* e il *kudai shi*. Basti sapere che, proprio nell'era Kanpyō, e nell'ambiente culturale o meglio bi-culturale della corte di Uda compare

<sup>130</sup> Ozawa 1952, p. 16.

<sup>131</sup> 出典.

<sup>132</sup> KKS V-272.

<sup>133</sup> Cfr. V-4.2

<sup>134</sup> TS 7. Cit. in Ozawa 1952, p. 16.

un'opera che nella sua interezza dimostra la perfetta coscienza del concetto di *kudai waka* e che appare come risultato di una speculazione precedente su questo tema, come il *Chisatoshū*.

### 3.6 Il *kudai waka* dopo Chisato

Abbiamo più volte detto che è quasi impossibile comprendere in maniera accurata le modalità e gli sviluppi del *waka* o del *kanshi* nel periodo Heian, specialmente in forme particolari come il *daiei*, senza un'approccio comparativo che consenta una visione globale di tutta la letteratura del periodo.<sup>135</sup> Anche nell'analisi del *Chisatoshū* mi sembra quindi utile se non addirittura necessario fare qualche esempio di *kudai* dei secoli successivi, laddove vi siano rapporti evidenti con l'opera in oggetto.

A pochi anni dalla compilazione del *Chisatoshū* abbiamo innanzitutto due importanti occasioni in cui il *kudai waka* fa la sua comparsa. La prima è il cosiddetto *Yayoi mika Ki no shishō gokusui no en waka*,<sup>136</sup> un *gokusui no en* (Banchetto dell'acqua tortuosa, come quello a cui partecipò Michizane al suo ritorno da Sanuki, cfr. IV-5.5), tenutosi tra l'898 e il 901 nella residenza privata di Ki no Tsurayuki.<sup>137</sup> Anziché comporre in cinese come era solito in questa occasione, si composero dei *kudai waka*, e il dato temporale – appena qualche anno prima della compilazione del *Kokinshū* – e soprattutto quello spaziale – la residenza della figura più di spicco tra i compilatori della prima raccolta imperiale, Ki no Tsurayuki – pongono questo *gokusui no en* e i suoi *kudai waka* come un importantissimo precedente, o meglio alternativa alla poesia del *Kokinshū*. Come ho già fatto notare<sup>138</sup> nel *Kokinshū* viene inclusa solo una poesia del *Chisatoshū*, e questa non è neppure un *kudai waka* (cfr. VII-2). Possiamo ipotizzare quindi che nei compilatori fosse forte la consapevolezza della differenza non solo tra *waka* e *kanshi*, ma anche tra *kudai waka* e *waka* composti in altre circostanze, come gli *utaawase*, che compaiono invece abbondantemente nella raccolta.

D'altra parte anche negli *utaawase* troviamo esempi di *kudai waka*, come lo *Hyōesa Sadafumi ason utaawase*<sup>139</sup> tenutosi nel 906 quindi subito successivo al *Kokinshū*, durante il quale pare che una parte delle poesie fosse composta a partire da 12 *kudai* creati per l'occasione.<sup>140</sup> Ozawa pone questi due episodi come diretta prosecuzione del *Chisatoshū*, e citando Kaneko fa notare come, proprio nel periodo immediatamente precedente si assista a una ripresa del *kudai shi* proprio in occasione dei *gokusui no en*, per la precisione in quelli dell'891 e 894 – esattamente lo stesso anno di compilazione del *Chisatoshū*.

Mettendo da parte un attimo la più precisa e più moderna definizione di *kudai shi* fornita da Satō, che non riconosce alle poesie indicate da Kaneko lo status di *kudai shi*, posticipandone la comparsa a Sugawara no Fumitoki, è senza dubbio innegabile l'estrema vicinanza o addirittura sovrapposizione degli ambienti e modalità compositive di *waka* e *kanshi*, e il simultaneo sviluppo verso forme sempre più complesse di *daiei*.

Ciononostante la quasi totale assenza di *kudai waka* nel *Kokinshū* dimostra l'altra tendenza, cioè quella da me ipotizzata del distacco consapevole – e consapevolmente mascherato – del *waka* dal *kanshi*. D'altra parte, se osserviamo gli ulteriori sviluppi del *kudai waka*, ci rendiamo conto che questo genere inizia e finisce – quasi – con il *Chisatoshū*, rimanendo un raro diversivo e sottogenere del *daiei*, che anzi si consoliderà dal *Kokinshū* in poi in *dai* di tre o quattro caratteri. Il *Chisatoshū* rappresenta quindi, per dimensione e composizione e selezione dei *kudai* (quasi tutti *koku*, cioè di

---

<sup>135</sup> E sarebbe in effetti opportuno aggiungere alla comparazione anche opere in prosa, e non solo in poesia, vista l'influenza che numerosi studi comparati hanno dimostrato esserci tra racconti in cinese e poesia giapponese, per non parlare poi dell'avvento dei *monogatari*. Per ovvi motivi di spazio sono però qui costretto a rimandare questa parte.

<sup>136</sup> 三月三日紀師匠家曲水宴和歌.

<sup>137</sup> Ozawa 1952, p. 18.

<sup>138</sup> Cfr. V-5.7.

<sup>139</sup> 兵衛佐平定文朝臣歌合. “Certame poetico nella residenza del nobile Sadafumi, capitano delle guardie”.

<sup>140</sup> Ibid.

poesie preesistenti) un unicum, sia rispetto al *waka* che rispetto al *kudai shi* cinese, nel quale erano molto rari i *kudai* a sette caratteri che invece rappresentano la maggior parte di quelli della raccolta di Chisato. Non a caso stiamo parlando di quel particolare periodo che è l'era Kanpyō durante la quale *waka* e *kanshi* si trovarono a condividere come mai avvenuto prima, gli stessi autori e gli stessi spazi, un momentaneo punto di equilibrio prima dell'avvento delle antologie imperiali di *waka* e della comparsa del *kudai shi* maturo.

In realtà, anche in epoche successive il *kudai waka* fa la sua comparsa, ad esempio in Fujiwara no Takatō (949-1013), Jien (1155-1225) o Fujiwara no Teika (1162-1241), ma se questi esempi sarebbero da mettere in relazione più con il *kudai shi* del tardo Heian piuttosto che con il *Chisatoshū*, dunque ne rimando la trattazione a successivi studi.

## Capitolo VIII – La poesia di Ōe no Chisato

### 1. Le poesie del *Chisatoshū*

#### 1.1 Premessa

In questa sezione passerò ad analizzare alcuni aspetti testuali dei *kudai waka* di Chisato, e le principali caratteristiche strutturali del *Chisatoshū*. Questa analisi muoverà dai risultati di ricerche precedenti, in particolare quella di Kuranaka Sayaka – probabilmente il più importante contributo monografico sull'argomento negli ultimi anni – commentandole e, eventualmente, criticandole.

#### 1.2 L'equilibrio tra *shiku* e *waka*.

Come ho ipotizzato nel capitolo V (V-5.7), la quasi completa esclusione dei *kudai waka* di Chisato dal *Kokinshū* può essere frutto della «chiara coscienza antagonista nei confronti dello *shi*»<sup>1</sup> al quale invece Chisato dichiaratamente si rifaceva, ma non si deve per questo credere che per i contemporanei le poesie del *Chisatoshū* apparissero prive di fascino perché troppo simili agli originali cinesi. Anzi, il fatto di saper tradurre un verso cinese, le sue immagini e la sua estetica della natura, in giapponese e in una forma poetica che, sebbene meno regolamentata di un *lūshi* aveva comunque una sua metrica e caratteristiche ben precise, era ed è sicuramente prova di un notevole talento. Il più volte citato *Shinsen Man'yōshū* è proprio dimostrazione di questo interesse che io definirei per la “traduzione” in senso esteso, cioè il passaggio di modalità compositive, retorica, tematiche e immagini da una tradizione linguistica all'altra. La differenza sostanziale tra il *Chisatoshū* e lo *Shinsen Man'yōshū* è che il primo può, se vuole, tradurre completamente il contenuto del verso cinese nel *waka* finale, mantenendo un certo equilibrio tra i due, mentre il secondo, traducendo ogni *waka* in due versi (un *ren* e quindi, nella sua interezza, uno *jueju*, verso tronco) cinesi di sette caratteri porta necessariamente un eccesso di “spazio” a disposizione della poesia “tradotta”, che generalmente riporta ed esaurisce il contenuto del *waka* nel primo verso, e cerca di completare o ampliare nel secondo verso il contenuto del *waka*, spesso con dubbi risultati. Testualmente questo risulta in un sostanziale disequilibrio lessicale e semantico tra *waka* e *kanshi*, anche rispetto al *Chisatoshū*.

Un attento studio di Hanzawa<sup>2</sup> rivela infatti che in un *waka* del *Chisatoshū* ci siano in media otto parole, il che significa una parola in più rispetto a un verso cinese di sette caratteri, e ben tre parole in più rispetto a uno di cinque caratteri, dunque, nel caso in cui Chisato avesse voluto limitarsi a una traduzione diretta, lo *waka* gliene avrebbe data la possibilità. In effetti, sempre Hanzawa<sup>3</sup> fa notare che ben 56 poesie della raccolta (il 48,7% del totale) traducono in giapponese tutti i caratteri del verso originale, mentre l'altra metà progressivamente tralascia dalla traduzione uno o più caratteri del *kudai*.

Vediamo qualche esempio.

送故辞春両恨多

---

<sup>1</sup> Nihei 2008, p. 384

<sup>2</sup> Hanzawa 2000, p. 186.

<sup>3</sup> Ibid. p.187.

Separarsi da un amico e il finir della primavera, per entrambi il rammarico è tanto.

人おくるともにはるさへすぎぬればこれがうらみはあまるなりけり

Quando al vedere una persona partire, si aggiunge che pure la primavera è passata, è questo proprio il colmo del rammarico<sup>4</sup>

In questo caso notiamo come ciascuno dei sette caratteri del *kudai* venga tradotto in giapponese con minime variazioni: i primi due caratteri che nella versione del *Chisatoshū* utilizzata come testo base da Hirano, e cioè il *Den Jakuren hitsubon*,<sup>5</sup> sono *song* “inviare” (ma anche salutare la partenza) e *gu* “vecchio” (parte del composto cinese *guren*, la vecchia persona ovvero l’amico), ma nel *Quan Tangshi*, dove compare la poesia di Bai Juyi da cui evidentemente è tratto questo verso, troviamo invece i caratteri *bie* “separarsi” e *ren* “persona”. Sebbene non possiamo dire con certezza quale versione circolasse in Giappone ai tempi di Chisato, lo *waka* da esso prodotto mantiene da un punto di vista lessicale entrambe le varianti (*okuru*=salutare la partenza e *hito*=persona). O ancora

涙霑雙袖血成文

Le lacrime bagnano più volte le maniche, come scritte di sangue

なくなみだこふるたもにかかりてはくれなゐふかきあやとこそみれ

Le lacrime d’amore versate sulle maniche, ecco paiono arabeschi di un intenso vermiglio<sup>6</sup>

Qui abbiamo una lieve variazione del verbo che accompagna le lacrime, ovvero *zhan* (bagnare, inumidire) e *naku* (piangere, versar lacrime) e la metonimia di *xie* (sangue) per *kurenai* (rosso vermiglio), ovvero un primo esempio di come, anche nelle poesie che più fedelmente riportano il senso originale del *ku*, Chisato operi un adattamento ben studiato che tiene presente fra le altre cose la terminologia del *waka* che come è noto, specialmente dal *Kokinshū* in poi è caratterizzata da una forte codificazione e delimitazione del vocabolario; per esempio, pur esistendo in giapponese classico il verbo “bagnare” *nuru*, si preferisce associare a *namida* verbi come *kou* (amare) e *naku* (piangere).

落尽閑花不見人

Cadono esaurendosi silenziosi i fiori, la gente non li vede.

あとたえてしづけき山にさく花のちりはつるまでみる人もなし

Nel sentiero sperduto, i fiori sbocciati sulla montagna silenziosa, prima che siano tutti caduti non ci sarà chi li osserva<sup>7</sup>

Come osserviamo qui, pur avendo tradotto tutti e sette i sinogrammi del *kudai* (*la-chiri* = cadere; *jin-hatsuru* = esaurirsi, finire completamente; *xian-shizukeki* = silenzioso; *hua-hana* = fiori; *bu-nashi* = non, negazione; *jian-miru* = vedere; *ren-hito* = persona) lo *waka* arricchisce la scena con altri elementi: *ato taete* = le orme (delle persone) si interrompono (qui tradotto “sentiero sperduto”), *saku* = sbocciare, *yama* = montagna. Dunque è qui facilmente dimostrata la validità dell’affermazione Hanzawa per la quale lo *waka* avrebbe più “spazio” a disposizione rispetto a un *ku* di sette caratteri.

Un altro esempio di *kudai* a sette caratteri:

今宵織女渡天河

Stanotte la Tessitrice attraversa il fiume del cielo

ひととせにただこよひこそたなばたのあまのかはらをわたるといふなれ

Ecco, è solo una volta all’anno, in questa stessa notte che, si dice, la Tessitrice può attraversare il Fiume del Cielo<sup>8</sup>

<sup>4</sup> CS 100.

<sup>5</sup> 伝寂蓮筆本.

<sup>6</sup> CS 92.

<sup>7</sup> CS 11.

La leggenda di *Tanabata*, di attestata origine cinese, e già ampiamente rappresentata nel *Man'yōshū*, e non manca di fare la sua comparsa anche nel *Chisatoshū*. Anche in questo caso lo *waka* non solo include tutte le parole del verso cinese – semplificato in questo dai due composti bisillabici *jinxiao* (stanotte) e *zhinü* (tessitrice) e dalla presenza di un solo verbo *du*, attraversare – ma amplia ed estende la descrizione aggiungendo dettagli provenienti dalla leggenda originale, come *hitotose ni* = (una sola volta) in un anno – la Tessitrice e il Mandriano potevano incontrarsi secondo la leggenda solo una volta all'anno – e ribadendo con la chiusura *iunare* (dire + *nari*, ausiliare che indica un'informazione ricevuta per sentito dire) che si tratta di una leggenda di cui si ha solo sentito parlare, aggiungendovi quella profondità e distacco temporali tipici del *waka* e generalmente assenti, o meglio meno marcati per ovvi motivi grammaticali e sintattici, nel cinese.

A maggior ragione questa operazione di “completamento” da parte di Chisato si ha nel caso di *kudai* a cinque caratteri.

枝空華落稀

Il ramo spoglio, rari fiori che cadono

ふく風にえだもむなしくなりゆけばおつるはなこそまれにみえけれ

Dal ramo divenuto spoglio per il soffio del vento, è ormai raro vedere anche un sol fiore cadere.<sup>9</sup>

In questo caso viene innanzitutto fornita una causa diretta – il vento che soffia – alla mancanza di foglie sul ramo; poi con il composto *nariyukeba*, “poiché va facendosi (spoglio/vuoto)” si aggiunge un senso di movimento temporale che nell'originale cinese manca, e che accentua l'ansia per la completa caduta delle foglie che segnerà il definitivo arrivo dell'inverno.

鳥思殘花枝

L'uccello pensa ai fiori rimasti sul ramo

なくとりのこゑふかくのみきこゆるはのこれるはなのえだをこふるか

Si sente ancor profondo il pianto dell'uccello, sta forse pensando agli ultimi fiori rimasti sul ramo?<sup>10</sup>

Anche qui il cinese *niao si* “il pensiero dell'uccello” viene ampliato da Chisato in *naku tori ... kouru* “l'uccello che piange/canta ... pensa/anela”, si aggiunge una velata presenza del poeta che sente (*kikoyuru*) il pianto/canto profondo e si domanda se questi stia languendo per i fiori sul ramo.

Dunque Chisato aggiunge deliberatamente una serie di apparati sintattici estranei al verso originale, e che non sono richiesti da esigenze traduttive o di rispetto del testo originale, bensì chiaramente da precise scelte di gusto e di stile, sia personali che “locali”, cioè appartenenti al *waka* del periodo del *Kokinshū*.

### 1.3 Una precedente classificazione dei *kudai waka* di Chisato.

Un esempio di come questo stile e gusto personali si coniughino nel testo poetico, è proprio la precedente poesia CS 30 e l'atteggiamento, e la “velata presenza” all'interno dello scenario naturale. Kuranaka suddivide le poesie del *Chisatoshū* in tre categorie, ordinate in base ai temi veicolati, e inserisce questo componimento tra le «poesie che hanno come fulcro la composizione stagionale e la descrizione del paesaggio» (gruppo B) distinguendole dalle «poesie che si possono definire limitatamente ad una scena pittorica»<sup>11</sup> (gruppo A) come per esempio la precedente CS 29. Kuranaka spiega la differenza tra i due gruppi di poesie in questo modo: per le poesie del gruppo A come la CS 29 «vi è un preciso senso del colore nell'oggetto poetico, nel quale si può scorgere una

<sup>8</sup> CS 38.

<sup>9</sup> CS 29.

<sup>10</sup> CS 30.

<sup>11</sup> Kuranaka 2000, p. 96.



compositività pittorica»<sup>12</sup> mentre in quelle del gruppo B come la CS 30 «non vi è uno spazio, una situazione delimitata che accompagna una precisa colorazione come nel gruppo A, ma il tema principale sono gli elementi naturali»,<sup>13</sup> e a questo aggiunge che «possiamo definire i *waka* compresi in questo gruppo come [di natura] comune sia nel *waka* che nel *kanshi*, oppure come parafrasi diretta dell'estetica universale della natura e del paesaggio ripresa e consolidata dalla Cina, e che emerge dal *kudai*».<sup>14</sup>

Sebbene la classificazione di Kuranaka sia condivisibile, trovo che la differenza fra le due poesie sopracitate non sia solo relativa alla delimitazione ad una precisa scena o alla sua “composizione” più o meno pittorica, ma riguarda anche – forse implicitamente – il coinvolgimento del poeta/protagonista della poesia. Il *kikoyuru* o la domanda sul perché l'uccello stia piangendo della CS 30 precipita il punto di vista dell'io del poeta all'interno della scena dipinta, a prescindere, a mio avviso, dall'universalità o specificità della scena stessa. Sebbene sia nella CS 29 che nella CS 30 siano presenti due verbi molto simili per natura grammaticale in quanto fondamentalmente impersonali cioè *miyu* (si vede, appare) e *kikoyu* (si sente), è riscontrabile una certa discrepanza nel rapporto soggetto-verbo. Il soggetto di *miyu* (apparire) è *hana* (i fiori), e sebbene implicitamente questo supponga una presenza umana che vede attivamente quei fiori, da un punto di vista sintattico e della scena descritta la presenza umana non è necessaria: i fiori *appaiono* in quel modo sia che ci sia qualcuno che li osserva che no. Anche nella CS 30, sebbene il verbo *kikoyu* di cui *koe* (la voce) è soggetto che non necessita un agente umano che ascolti, la presenza del poeta che *sente* la voce dell'uccello è anche qui in qualche modo implicita. Certo, in questo caso l'io del poeta si fa estremamente presente alla domanda finale “*eda o kouru ka = (l'uccello) anela al ramo?*”, in una maniera sensibilmente diversa da quella della CS 29.

Quindi, quella che Kuranaka distingue come una differenza compositiva (nel senso di composizione pittorica, costruzione della scena descritta), o meglio di temi – la CS 29 è una poesia sugli ultimi fiori di primavera, la CS 30 è una poesia sulla tristezza della fine della primavera – è in realtà a mio parere più che altro una differenza nella posizione del poeta, un suo maggiore o minore coinvolgimento nel tessuto testuale della poesia. Sembra poi che Kuranaka, con il suo insistere sul “senso del colore” e “pittoricità”<sup>15</sup> voglia separare l'input visivo da quello uditivo, ritenendo il primo più concreto e definito del secondo. In realtà, se alla CS 30 togliessimo l'ultimo verso che contiene la domanda del poeta, otterremmo una poesia di natura del tutto simile alla CS 29. Certo, gli elementi naturali sono due (uccello e fiori) invece che solo i fiori, e la “scena” prevede una componente sonora, ma nell'estetica del *waka* che cosa significa questo? Sono forse meno “colorati” i fiori della CS 30 solo perché accompagnati dal canto dell'uccello? È la scena meno concreta o definita rispetto alla CS 29? Non credo. Prendiamo per esempio

鶯語澁漸稀

Dell'usignol la favella, al fine sobria e rarefatta

うぐひすはときならねばやなくこゑのいまはまれらになりぬべらなる

Dell'usignolo, forse perchè non è più stagione, il canto ecco s'è fatto più raro.<sup>16</sup>

poesia inserita nel gruppo B. Certo, in questo caso abbiamo pochissimi elementi, e nessuno visivo – l'usignolo si sente ma non si vede – eppure di per sé la scena è del tutto oggettiva e reale, accompagnata semplicemente dalla supposizione che “non è più stagione”. Dunque ritengo che la classificazione di Kuranaka confonda – o meglio non tenga in considerazione – due diversi aspetti,

<sup>12</sup> Ibid. Kuranaka indica questo gruppo come “gruppo A”.

<sup>13</sup> Ibid. p. 100. Parentesi quadre mie.

<sup>14</sup> Ibid. Parentesi quadre mie.

<sup>15</sup> Ibid.

<sup>16</sup> CS 25.

entrambi presenti e classificabili ma non necessariamente coincidenti, ovvero il piano della struttura compositiva della scena, e il livello di presenza dell'io poetico.

Il dubbio che nasce osservando la classificazione di Kuranaka è cioè relativo al piano su cui si effettua questo confronto. Vediamo perché. Il terzo gruppo (gruppo C) che Kuranaka individua è quello delle «poesie che hanno come tema il *jukkai* [espressione del sentimento]»<sup>17</sup> e raggruppa in questo ben 69 componimenti suddivisibili a loro volta nei seguenti argomenti: lamento per l'inadeguatezza della propria persona, lamenti per la vecchiaia, rievocazioni legate a fatti o cose, dispiacere per le stagioni, felicità per le stagioni, caducità del corpo, senso di solitudine, pensiero del paese natio.<sup>18</sup> Ora, se confrontiamo la definizione di questo gruppo con quelle del gruppo A e gruppo B, notiamo una lieve discrepanza nella valutazione. Sebbene il criterio della suddivisione sia dichiaratamente contenutistico,<sup>19</sup> volendo individuare quale sia il “centro” o il “tema principale” delle varie poesie, per l'identificazione dei primi due gruppi si chiama in causa la circoscrivibilità della scena, per esempio gli ultimi fiori sul ramo, contro una più generale descrizione del paesaggio stagionale non delimitato e legato a determinati elementi. Questa distinzione è certamente possibile, e una classificazione su questa base è quindi perfettamente accettabile, ma se a questa avviciniamo la definizione del gruppo C, ci troviamo a mio parere di fronte a una ambiguità dei parametri classificatori: d'improvviso non è più la scena descritta e le modalità con cui le immagini (naturali o non) sono trattate a fare da discriminante, ma il coinvolgimento emotivo del poeta, essendo queste «poesie che hanno come tema il *jukkai*» cioè la nostalgia o in generale il sentimento; si mescola lo studio – anche compositivo – della scena, con la presenza o meno del sentimento del poeta.

Sembra cioè che Kuranaka voglia creare una categoria completamente diversa dai primi due gruppi: il gruppo A e il gruppo B hanno entrambi come tema le stagioni, solo che il gruppo A fornisce una descrizione delimitata e circoscritta a una sola scena, il gruppo B no. Il gruppo C invece dovrebbe avere come “tema” il sentimento del poeta, ma continua ad utilizzare indiscriminatamente le immagini delle poesie stagionali, come uccelli e fiori, che invece determinavano i primi due gruppi. Inoltre come abbiamo visto nella CS 30 sul pianto dell'uccello per gli ultimi fiori sul ramo, è opinabile anche il giudizio di non-coinvolgimento del poeta: il fatto che Chisato si chieda se l'uccello stia piangendo per gli ultimi fiori, nasconde e veicola ovviamente l'umano disappunto per la fine della primavera.

Kuranaka inserisce inoltre nel gruppo C poesie come

尋花不問春深淺

Cerco i fiori e non mi chiedo se la primavera sia tarda oppure no

花をのみたづねこしまに春はまだふかさあささもしられざりけり

Mentre cercavo nient'altro che i fiori, non mi curavo se la primavera fosse ancor giovane, oppure già fonda.<sup>20</sup>

狂風吹送毎年春

Il vento pazzo soffiando sospinge ogni anno la primavera

はかなくてそらなる風のとしをへて春ふきおくることぞあやしき

Effimero nel cielo il vento, eppure che ogni anno soffiando ci porti la primavera, questa è cosa ben curiosa.<sup>21</sup>

---

<sup>17</sup> Ibid, p. 96.

<sup>18</sup> Ibid. p. 100-101.

<sup>19</sup> «[...] l'intera raccolta è suddivisibile in base al contenuto delle composizioni». Ibid. p. 96.

<sup>20</sup> CS 8.

<sup>21</sup> CS 9.

che evidentemente ruotano non sulla descrizione di una scena, bensì sul sentimento di smarrimento e sulla riflessione che la primavera torna ogni anno portata dal vento, e questo può essere condivisibile. Eppure la seguente

花下忘帰因美景

Sotto i fiori dimentico di far ritorno, per la bellezza di cotal visione

花をみてかへらむことのわするは色こきはなによりてなりけり

Guardando i fiori, dimenticar di rincasare è colpa sì di quegli stessi fiori, della loro splendida vista.<sup>22</sup>

viene invece inserita nel gruppo A, quello della descrizione diretta di una scena. Probabilmente Kuranaka vede come fulcro della poesia la bellezza dei fiori che hanno come conseguenza la dimenticanza del poeta, piuttosto che il sentimento del poeta stesso, ma mi sembra comunque che questa classificazione rimanga in certi casi arbitraria.

#### 1.4 Una nuova proposta di classificazione

Vorrei quindi cercare di proporre una classificazione e suddivisione delle poesie del *Chisatoshū*, che pur tenendo presente gli aspetti enucleati da Kuranaka, utilizzi come discriminante un altro parametro e che è quella “presenza dell’io poetico” di cui parlavo prima. Questo perché problemi come l’autorialità, l’aderenza alla realtà circostante o al contrario la codificazione di immagini poetiche non necessariamente presenti agli occhi del poeta – il *daiei* discusso nel capitolo VII-3 – sono problemi fondamentali della critica della poesia giapponese, specialmente riguardo il periodo del *Kokinshū* e soprattutto nel caso del *kudai waka*. Credo che analizzare il *Chisatoshū* da questo punto di vista ci possa portare ad un più consapevole riconoscimento delle sue novità e della sua influenza sulla poesia successiva come il *Kokinshū*, o dall’altro lato, la ricezione dell’influenza della poesia cinese.

A questo riguardo per esempio, la sottile differenza tra *kiku* (sentire, attivo) e *kikoyu* (si sente, indipendente dal soggetto) alla quale ho già accennato, è un interessante indizio a procedere in questa direzione. Come è noto infatti una tale differenza di utilizzo del sinogramma *wen*<sup>23</sup> non esiste in lingua cinese, dove oltre a non esserci quasi modo di coniugare, flettere, e dare modalità ai verbi (non esiste una vera e propria forma passata) non è neppure possibile fare una netta distinzione tra verbi passivi e attivi, transitivi e intransitivi, e l’unico appiglio per l’interpretazione e la traduzione è costituito spesso dalla posizione delle parole nella frase.

Per esempio nel *kudai* della seguente poesia

春盡啼鳥廻

Finita la primavera, piange l’uccello ancora

かぎりとはるのすぎにし時よりぞなくとりのねのいたくきこゆる

Da quando è passata la primavera ecco si sente più forte il canto dell’uccello che grida “è finita!”.<sup>24</sup>

il verbo *ti* (piangere, gridare, fare il verso) non è esplicitamente accompagnato da verbi come “sentire” o “si sente”, mentre nel *waka* di Chisato *kikoyuru* (si sente) si somma a *naku* (piangere, gridare) e *ne* (voce), ovvero una ridondanza di informazioni sonore, che alla resa finale non enfatizzano una qualche presenza umana e in sostanza rendono lo stesso effetto del verso cinese. Chisato decide cioè in questo caso di inserire nella sua “parafrasi” del *kudai waka* un verbo come *kikoyu*, e non *kiku*, la forma attiva di “sentire”. L’utilizzo di *kiku* nel *waka*, per esempio nel *Kokinshū*, sta spesso ad indicare un ascolto più attivo, per esempio relativo alle dicerie e ai discorsi della gente, come in

---

<sup>22</sup> CS 13.

<sup>23</sup> 聞.

<sup>24</sup> CS 27.

あひ見ずはこひしきこともなからましおとにぞ人をきくべかりける

Non avessi avuto un convegno! Non mi tormenterebbe questa brama ardente. Avrei dovuto restare solo a sentire la fama della mia adorata.<sup>25</sup>

oppure nello stesso Chisato

のちまきのおくれておふるなへなれどあだにはならぬたのみとぞきく

È una piantina che, seminata tardi, rimane indietro nella crescita; eppure, dicono, mai tradisce la fiducia nella messe.<sup>26</sup>

Sebbene per quanto riguarda verbi *kikoyu* e *kiku* ci sia questa fondamentale tendenza ad utilizzare il primo per l'ascolto dei suoni della natura e il secondo per i discorsi umani, vi sono anche eccezioni come

おく山に紅葉ふみわけなく鹿のこゑきく時ぞ秋は悲しき

Nella montagna fonda, calpestando le foglie ingiallite si lamenta il cervo, e, quando sento la sua voce, mi pervade la tristezza dell'autunno.<sup>27</sup>

che attestano la possibilità di utilizzare *kiku* anche per l'ascolto dei versi degli animali, ma anche in questo caso trovo che la scelta per l'uno o l'altro non sia dettata da mere esigenze metriche, poichè in fondo in giapponese è facile correggere la lunghezza del verso tramite l'utilizzo di particelle enfatiche o ausiliari; piuttosto anche qui si vuole sottolineare la presenza attiva del poeta che "sente" la voce del cervo. Dunque quella che opera Chisato è una scelta consapevole che gioca su questa sottile differenza della lingua giapponese che in cinese non abbiamo.

## 1.5 Il poeta nella poesia

Per quanto riguarda i versi cinesi del *Chisatoshū*, laddove il poeta – o meglio la voce poetante – fa il suo ingresso sulla scena, anche nei rispettivi *waka* la sua presenza è più definita e individuabile rispetto agli esempi visti finora come la CS 30. Per esempio

寒鴈飛急覚秋盡

Nel freddo l'oca selvatica vola rapida, ed io comprendo che è il finire dell'Autunno

ゆくかりのとぶ事はやくみえしよりあきはかぎりとおもひなりにき

Il volare dell'oca che se ne va m'è parso veloce ed ecco li ho compreso che è la fine dell'Autunno<sup>28</sup>

oppure

鶯声誘引来花下

La voce dell'usignolo, invitandomi m'attira, e i' vengo sotto ai fiori.

うぐひすのなきつる声にさそはれて花のもとにぞ我はきにける

Invitato dal canto dell'usignolo, eccomi, al luogo dei fiori io son giunto.<sup>29</sup>

花枝看即落紛紛

---

<sup>25</sup> KKS XIV-678.

<sup>26</sup> KKS X-467.

<sup>27</sup> KKS IV-215.

<sup>28</sup> CS 53.

<sup>29</sup> CS 2.

Un ramo fiorito, lo guardo ed ecco, subito cadono volteggiando [i fiori]

花のえだをりつるからにちりまがふにほひのあかずおもほゆるかな

Non appena ho colto il ramo di fiori, ecco essi cadon, svanendo, eppur la mia brama ancor non è sazia del loro splendore.<sup>30</sup>

dove rispettivamente i sinogrammi *jiao* e *lai*<sup>31</sup> (comprendere, rendersi conto, e venire) richiedono implicitamente una presenza umana, soggetto dell'azione, più chiara e definita del semplice “si sente il canto dell'uccello”.

D'altra parte, quando non abbiamo elementi come questi che tracciano con chiarezza la presenza umana/del poeta, al contrario ci troviamo davvero di fronte a nude descrizioni della scena naturale, presentata nella sua autonomia, nel suo essere “pittorico” e uditivo, senza sottolineare (quasi) mai l'agente del “vedere” e del “sentire”.

緑糸条弱不勝鶯

Fili verdi e deboli rami, non avvincon l'usignolo

こづたいひてみどりの糸のよはければうぐひすとむるちからだになし

Di ramo in ramo, i verdi filamenti son sì deboli, che neanche hanno forza d'arrestar l'usignolo.<sup>32</sup>

風翻白浪花千片

Il vento soffia le bianche onde come fiori a mille lembi

おきべよりふきくる風はしらなみのはなのみこそみえわたりけれ

Nel vento che viene soffiando dai marosi le bianche onde ecco sembrano proprio una distesa di fiori.<sup>33</sup>

È a mio parere questa dimensione di non-presenza dell'io poetico all'interno della scena che Chisato – ma non solo lui, certo – traduce in giapponese con i verbi *kikoyu* anziché *kiku*, e *miyu* anziché *miru*, mediando però in questo una propria sensibilità del rapportarsi alla natura non esplicita nel testo cinese, e che può essere anche considerata caratteristica di tutta la poesia giapponese del periodo, in particolare dal *Kokinshū* in poi.

## 1.6 Il problema dell'autorialità dei *waka* di Chisato

Ma come dicevamo all'inizio, una caratteristica del *Chisatoshū* è proprio la sua personalità, la sua autorialità, che emerge appunto nel caso in cui i *kudai* siano estremamente oggettivi, come i seguenti:

不明不暗朧々月

Non luminosa, né buia la luna diáfana

てりもせずくもりもはてぬ春のよのおぼろ月よぞめでたかりける

Lucente non è ma coperta nemmeno, la luna diáfana della notte di primavera, ecco io l'adoro<sup>34</sup>

非暖非寒漫々風

Non caldo né freddo, un dolce, dolce vento

あつからずさむくもあらずよき程にふきくるかぜはやまずもあらなん

Caldo non è ma freddo neppure, il vento che soffia e viene dolcemente, mai vorrei che smettesse<sup>35</sup>

Ai due *ku* cinesi che descrivono in maniera oggettiva la luna e il vento, Chisato aggiunge un ultimo

<sup>30</sup> CS 4.

<sup>31</sup> 覚 e 来.

<sup>32</sup> CS 7.

<sup>33</sup> CS 68.

<sup>34</sup> CS 71.

<sup>35</sup> CS 74.

verso estremamente personale: un giudizio di gusto nella prima, e un desiderio nella seconda poesia. Nuovamente ci troviamo a una forte concretizzazione del punto di vista e quindi della presenza del poeta all'interno del tessuto testuale delle poesie.

È importante qui precisare che, la “maggiore personalità e presenza” del poeta di cui stiamo parlando è unicamente relativa ai versi cinesi presentati sotto questa forma estrapolata dal contesto originale: negli *shi* originali la presenza umana è forse ancor più definita e costante: per esempio i precedenti versi sono tratti dalla seguente poesia di Bai Juyi.

嘉陵夜有懷  
露濕牆花春意深  
西廊月上半床陰  
憐君獨臥無言語  
唯我知君此夜心  
不明不暗朧朧月  
不暖不寒慢慢風  
獨臥空床好天氣  
平明閒事到心中

#### Pensieri notturni a Jialing

Madidi i fiori di rugiada sul muro,  
denso è il sentire della primavera,  
nel corridoio ad ovest la luna si leva  
e illumina solo la metà del tuo letto.  
Tu giaci da solo, amico, non dici parola,  
che io solo conosco il tuo cuore stanotte.  
Non chiara né spenta la diafana luna,  
non caldo né freddo un filo di vento.  
Da solo nell'alcova a godere del clima,  
un'alba di quiete fin dentro al cuore.

Come è facile osservare, nella poesia originale la presenza umana è assolutamente concreta – basterebbero le due parole *wo* (io) e *jun* (tu) nel quarto verso a dimostrarlo – e dunque la descrizione della luna e del vento fa da semplice contrappunto alla dimensione umana. La scelta di versi cinesi per i *kudai* ricade quasi sempre in Giappone su quei versi relativi alla descrizione o contemplazione degli elementi naturali, ma come vedremo i *kudai* del *Chisatoshū* sono leggermente controtendenza, seppure abbondanti siano sicuramente le descrizioni meramente naturali.

Anche nel caso di queste delle due poesie di Chisato i cui *kudai* sono tratti da “Pensieri notturni a Jialing”, Kuranaka nella sua classificazione privilegia un aspetto visivo rispetto, a mio parere, al tema della poesia: la CS 71 viene inserita nel gruppo B (poesie che hanno come tema la natura e il paesaggio) mentre le CS 74 è inserita nel gruppo C (poesie sul sentimento umano). La discriminante pare essere quindi la presenza della luna (descrizione visiva, “colorata” secondo la terminologia di Kuranaka) nella prima poesia, e quella del vento (intangibile e soprattutto invisibile) nella seconda, dato che per quanto riguarda il “sentimento” del poeta, questo è espresso sia nella prima “ecco io l'adoro” che nella seconda “mai vorrei che smettesse”.

Fermo restando che la classificazione di Kuranaka ha comunque una sua validità, se ragioniamo in base alla “scena” descritta è però difficile capire perché Kuranaka abbia messo queste due poesie in gruppi diversi, tanto più che, dal confronto con l'originale di Bai Juyi vediamo che i *kudai* sono parte di un unico distico, perfettamente coeso dalla contrapposizione tra tutti gli elementi. La scena descritta, nei versi cinesi è come dicevamo estremamente oggettiva, mentre nei due *waka* Chisato fa presente al lettore il suo gusto e il suo desiderio. Fra l'altro sarebbe da notare come, *medetakarikeru* (è adorabile, bellissima) dell'ultimo verso della CS 71 si trasformi nella versione di questa poesia presente nello *Shin Kokinshū* in *shikumono zo naki* (non c'è nulla che la eguagli), con un sensibile

rafforzamento dell'opinione espressa riguardo alla bellezza della luna di primavera rispetto alle altre.

A parte questo entrambe le poesie manifestano la personalità di Chisato, e sebbene fisicamente il poeta non appaia nella poesia, questo può essere considerato già un secondo stadio di penetrazione dell'io poetico nel testo, se paragonato a poesie come la CS 7 (“Di ramo in ramo, i verdi filamenti son sì deboli, che neanche hanno forza d’arrestar l’usignolo”).

### 1.7 La presenza dell'io poetico nel testo

Continuando con la teorizzazione di una nuova classificazione, possiamo individuare in definitiva tre gruppi, a seconda del livello di coinvolgimento del poeta. Un primo gruppo, in cui il poeta non fornisce altro che una mera descrizione “oggettiva” della natura, e non segnala la propria presenza né nella scena, né nel testo. Questo gruppo include gran parte delle poesie del gruppo A di Kuranaka, per esempio:

鶯多過春語

L’usignolo più volte, annuncia la primavera trascorsa

うぐひすはすぎにし春をおしみつつなくこゑおほきころにぞありける

Ecco questo è il momento che l’usignolo fa sentire incessante il suo pianto per la primavera ormai passata.<sup>36</sup>

鶯語洪漸稀

Dell’usignol la favella, al fine sobria e rarefatta

うぐひすはときならねばやなくこゑのいまはまれらになりぬべらなる

Dell’usignolo, poiché non è più stagione, il canto ecco s’è fatto più raro.<sup>37</sup>

餘華葉裏稀

Tra gli spiragli i fiori, rari dietro alle foglie

ちりまがふ花はこのはにかくされてまれにほへる色ぞともなき

I fiori che cadono sperdendosi, nascosti per di più dalle foglie degl’alberi non appaiono più splendidi nel loro colore.<sup>38</sup>

蓮開水上紅

Il loto s’apre sopra all’acqua scarlatta

あきちかくはちすひらくる水のうへはくれなゐふかき色にぞありける

Sopra l’acqua ove s’apre il loto all’autunno che viene, ecco è il color d’un profondo vermiglio.<sup>39</sup>

枝空華落稀

Il ramo spoglio, rari fiori che cadono

ふく風にえだもむなしくなりゆけばおつるはなこそまれにみえけれ

Dal ramo divenuto spoglio per il soffio del vento, è ormai raro vedere anche un sol fiore cadere.<sup>40</sup>

霜草欲枯虫思急

La brina sull’erba, sul punto di seccare, gli insetti pensano all’improvviso

おくしもにくさのかれゆくときよりぞなくむしのねもたかくきこゆる

Da quando la brina s’è posata sull’erba che va seccando, ecco, la voce degl’insetti s’è fatta più forte.<sup>41</sup>

---

<sup>36</sup> CS 23.

<sup>37</sup> CS 25.

<sup>38</sup> CS 26.

<sup>39</sup> CS 28.

<sup>40</sup> CS 29.

<sup>41</sup> CS 37.

鳥栖紅葉樹

Il nido d'uccello è l'albero dalle foglie vermiglie

あきすぎばかりなん物をなく鳥のまづもみちばのえだにしもすむ

L'autunno è passato, e nonostante sian cadute le foglie, proprio su quel ramo dimora l'uccello che canta.<sup>42</sup>

霜軽未殺萋々草

La brina leggera ancor non uccide l'erba fitta fitta

よひよひにまだおく霜のかろければくさばをだにぞからせざりける

Di sera in sera la brina posata è così leggera che non basta a seccare neppur le foglie d'erba.<sup>43</sup>

Faccio notare che a differenza del gruppo A di Kuranaka, inserisco poesie quali la 23, la 25, la 65, (inserite da Kuranaka nel gruppo B) caratterizzate da una descrizione che non si limita alla sfera visiva, ma coinvolge anche altri sensi come l'udito, senza per questo però implicare un maggiore coinvolgimento del poeta o una maggiore soggettività.

È il caso questo invece del secondo gruppo, con poesie in cui la voce del poeta si fa sentire con domande, opinioni, giudizi di gusto etc. In questo gruppo sono numerose le poesie con domande retoriche, tanto tipiche della poetica del *Kokinshū*.

紅樹欲無蟬

L'albero vermiglio ormai senza cicale

もみぢつつ色くれなゐにみゆる日はなくせみさへやなくはなりぬる

Nel giorno in cui, tingendosi, le foglie saranno di vermiglio color, persino la cicala che piange finirà per scomparire?<sup>44</sup>

蟬噪野風秋

Cicale friniscono d'autunno il vento nei campi

なくせみのこゑたかくのみこきゆるはのにふくかぜの秋ぞしるらし

Il sentir la voce ancor più forte delle cicale che piangono, certo dev'esser perché il vento che soffia mi porta l'Autunno.<sup>45</sup>

迎春先有好風光

Aspettando la Primavera, preceduta da un lieto clima

いつしかと春をむかふるあしたからまづよきかぜのふくぞうれしき

Da stamane penso a quando arriverà la Primavera, ché intanto un dolce vento soffia e mi rallegra.<sup>46</sup>

中霄似有春風至

In mezzo alla notte pare come se il vento di primavera fosse giunto

さよふけて猶ねられねばはる風のふきくるかともおもほゆるかな

Nella notte fonda quando non riesco a dormire ecco mi sembra che arrivi soffiando di primavera il vento.<sup>47</sup>

一年冬至夜偏長

Uno all'anno il solstizio d'inverno, e la notte si fa lunga

ひととせにふゆることはいまぞしるふしおきすれどあかしがたきに

---

<sup>42</sup> CS 51.

<sup>43</sup> CS 65.

<sup>44</sup> CS 44.

<sup>45</sup> CS 55.

<sup>46</sup> CS 56.

<sup>47</sup> CS 57.



Ora sì lo riconosco, l'inverno che viene una volta all'anno; e mi corico e mi alzo ma ancor non schiude al giorno.<sup>48</sup>

ふくかぜのおとたかくのみきこゆればおくつゆさへもさむくもあるかな

Non v'è mai un momento che cessi il suono alto del vento che soffia, tanto che la stessa rugiada che s'è posata starà patendo il freddo.<sup>49</sup>

ゆくかりのあきすぎがたにひとりしもともにおくれてなきわたるらむ

L'oca che vola, sul finir dell'Autunno, sola, lasciata indietro dalle altre, starà ora attraversando, piangendo, il cielo.<sup>50</sup>

L'ultima poesia merita una riflessione particolare. La scena descritta è infatti da una parte estremamente realistica, ma l'ausiliare di congettura presente *ramu* (“ora, in questo momento starà forse...”) alla fine del verso sposta sensibilmente la scena da un piano di realtà ad uno immaginario. La differenza è in effetti sottile, ma a mio parere sostanziale e meritevole di attenzione. Nel caso di questa poesia il *kudai* è sconosciuto, ma in genere nel cinese classico mancano, come già faceva notare Ōtani,<sup>51</sup> quella quantità di ausiliari e particelle modali che abbondano e caratterizzano il giapponese classico. *Ramu* è una di queste, e sebbene si tratti di una congettura, che quindi richiederebbe un agente, un narratore “pensante”, nel *waka* si sorregge da sola, sembra quasi una proprietà del verbo o dell'oggetto stesso a cui è riferita. Non è tanto il poeta che esercita un processo mentale ipotizzando il volo dell'oca, ma è il volo dell'oca stesso che è dubbioso, vago, porta la gente a fare supposizioni sulla sua esistenza, quasi questa vaghezza fosse un modo del verbo al pari di una forma passata o ipotetica. Dunque in questo tentativo di suddivisione basato sulla “presenza” umana, questo genere di poesie si pone a cavallo tra la descrizione oggettiva e la riflessione umana vera e propria, e per questo le pongo nel secondo gruppo.

## 1.8 L'uso del *mitate* dei *kudai waka*

Uno stesso dubbio lo si può muovere alle poesie che ruotano attorno a un *mitate*. Per esempio

月照平砂夏夜霜

La luna illumina la piana di sabbia, brina d'una notte d'estate

月かげになべてまさごのてりぬればなつのよふかくしもかとぞみる

Dalla luce lunare tutta illuminata è la sabbia, tanto da sembrare brina in una fonda notte d'estate.<sup>52</sup>

鶺鴒飛山月曙

La gazza vola, monte, luna, alba

かささぎのみねとびこえてなきゆけばみやまかくるる月かとぞみる

La gazza che passa volando il picco e piangendo si muove, mi sembra quasi la luna che si nasconde tra le profonde montagne.<sup>53</sup>

泉落青山出白雲

Dalla sorgente cadon, dal monte azzurro escono, bianche nubi

ゆくみづのあをき山よりおちくればしらくもかとぞみえまがひつる

L'acqua corrente quando cade dall'azzurra montagna ecco si confonde e appare come bianche nubi.<sup>54</sup>

---

<sup>48</sup> CS 58.

<sup>49</sup> CS 47.

<sup>50</sup> CS 46.

<sup>51</sup> Ōtani 2007, introduzione.

<sup>52</sup> CS 31.

<sup>53</sup> CS 72.

<sup>54</sup> CS 82.

Certamente, si tratta di descrizioni di una precisa scena, ma il “sembrare” e l’apparire sono da intendersi come connaturati all’oggetto descritto, o invece conseguenti alla sensibilità e all’occhio del poeta? È la luce lunare che per sua natura, quando batte sulla sabbia appare come brina, o è il poeta che attua un processo mentale soggettivo?

Credo che l’intervento, e quindi la “presenza”, del poeta nel testo – e non nella scena! – di questa poesia siano determinanti e caratterizzanti, laddove se la luce lunare sulla sabbia (CS 31) potrebbe effettivamente ingannare l’occhio di chiunque, nello scambiare una gazza per la luna (CS 72) assistiamo ad una precisa sublimazione del paesaggio reale in una dimensione immaginaria e fra l’altro molto specifica: il legame tra la luna e la gazza si basa sul loro comportamento (il nascondersi dietro alle montagne, il volare nel cielo notturno) piuttosto che su di una somiglianza fisica, dato che gli oggetti in questione sono evidentemente di natura e apparenza totalmente diversa. Non ci troviamo di fronte, per esempio a un *mitate* come quello di Tsurayuki della già vista poesia dello *Tsurayuki shū* su neve e fiore di susino:

降る雪に色はまがへばうちつけに梅を見るさへ寒くざりける<sup>55</sup>

Nella neve che cade confonde il colore, ma ad un tratto lo vedo: il fior di susino! Tale era il freddo.

In questo caso gli oggetti scambiati sono oggettivamente simili e confondibili, sicuramente più di quanto si possa confondere una gazza con la luna, e come già abbiamo osservato l’interesse poetico del *mitate* di Tsurayuki si concentra sullo stupore nel capire che ciò che a prima vista sembrava A, è invece B. In qualche modo questo tipo di stupore si rintraccia anche nel *Chisatoshū*, per esempio in

野曠白雲浮

Sui campi vuoti, bianche nuvole galleggiano

かぎりとのべのはるかにみえつればたつしらくももふかくぞありける

Fino al limitare dei campi getto lo sguardo lontano, ma quelle sono invero bianche nuvole che s’alzano sì fitte.<sup>56</sup>

dove il poeta confonde le nuvole bianche con il limitare del campo (cioè l’orizzonte). Solo quando *mietsureba*, cioè (le nuvole) appaiono in tutto il loro essere (*miyu* + *tsu* particella che indica un cambiamento compiuto), allora ecco che il poeta capisce che si tratta in verità di *tatsu shiragumo*, bianche nuvole che si innalzano, ma talmente *fukaku* (fitte, dense, profonde) da non lasciar intravedere il paesaggio oltrestante, venendo scambiate così come il limitare dell’orizzonte. Come risulta comunque evidente dal confronto con i rispettivi *kudai*, il *mitate* del *Chisatoshū* è sostanzialmente mutuato dalle similitudini dello *shi*. Kuranaka arriva addirittura a dire che «le composizioni di Chisato mettono il *kanbun kundoku* in forma di *waka*».<sup>57</sup>

È qui fondamentale notare anche la somiglianza tra questo tipo di *mitate*, e quello già largamente osservato in Michizane, per esempio nella sua prima poesia

月夜見梅花

月耀如晴雪

梅花似照星

可憐金鏡轉

庭上玉房馨<sup>58</sup>

---

<sup>55</sup> TS 160.

<sup>56</sup> CS 89.

<sup>57</sup> Kuranaka 2000, p. 98.

<sup>58</sup> KBKK I-1.

Notte di luna, guardando i fiori di susino  
Il bagliore lunare come neve tersa appare  
e i fior di susino somiglianti a stelle brillanti.  
Che incanto! Lo specchio dorato che gira e  
su tutto il giardino, di ghirlande di gemme la fragranza

dove si paragonano i fiori alle stelle e la luna a uno specchio, in una dimensione che secondo Fujiwara Katsumi «non fa una descrizione realistica del paesaggio del giardino di notte nella realtà. Cambia gli elementi stagionali verso un mondo estetico di un'altra dimensione staccata dalla realtà». Credo che la stessa cosa si possa dire per il confronto della gazza con la luna nella poesia di Chisato, e questa somiglianza è ovviamente rilevante per l'identità degli attori in scena, Michizane e Chisato, rappresentanti di quel gusto poetico che, seppur non disdegnasse apertamente lo *waka*, riteneva superiore lo *shi* al cui mondo sentiva di appartenere.

D'altra parte anche osservando i *kudai* relativi, è evidente l'operazione di adattamento dettata dal gusto estetico di Chisato, che esplica e sottolinea alcuni atteggiamenti che nei versi cinesi rimangono più o meno sottesi, in particolare nelle poesie CS 72 e CS 89. Il *kudai* della prima per esempio recita “La gazza vola, monte, luna, alba”, con un succedersi di sostantivi dalla grande forza immaginifica, rappresentando ciascuno un elemento naturale di una certa rilevanza nel dizionario poetico, accompagnati dall'unico verbo *fei* (volare). Non c'è quindi nel verso cinese una esplicita similitudine, casomai c'è quello che potremmo chiamare “carrellata di immagini”, cioè il susseguirsi di sostantivi relativi a elementi naturali, non intervallato o esplicito da verbi o avverbi, e che smorzano l'aspetto narrativo della poesia evidenziandone quello immaginifico, come una serie di *slide* fotografiche.

Se andiamo però ad analizzare il rapporto tra gazza e luna nella poesia cinese, scopriamo che queste hanno un rapporto profondo e ben accertato, tanto che nello *Yiwen leiju*,<sup>59</sup> l'enciclopedia poetica del primo periodo Tang, sotto alla categoria “gazza”, compaiono i versi di una poesia inclusa anche nel *Wenxuan*:

月明星稀  
鳥鵲南飛<sup>60</sup>  
Luna splendente e stelle rare  
Uccelli e gazze a meridione volano

Dunque in Cina la similitudine, o almeno l'associazione tra gazza e luna è da considerarsi una regola abbastanza nota da essere inclusa in un dizionario poetico, e Chisato senza alcun dubbio ne era consapevole. Quella che lui compie è però un'operazione di fusione di questi elementi in un unico processo mentale fondato sul *mitate*, che crea un rapporto non tanto visivo quanto mentale, intellettuale tra gazza-monte e luna-monte: la comunanza è data dal fatto che sia la luna che la gazza si nascondono dietro al monte. Nella poesia originale cinese, il verso in questione è posto in contrapposizione con il seguente

鵲飛山月曙  
蟬噪野風秋<sup>61</sup>  
La gazza vola, monti, luna, alba.  
La cicala frinisce, campi, vento, autunno.

che anche in italiano potrebbe essere tradotto in maniera più articolata, per esempio: “la gazza vola sui monti sotto la luna all'alba/ la cicala frinisce nei campi sotto al vento d'autunno”. Un'altra

---

<sup>59</sup> 芸文類聚.

<sup>60</sup> *Wenxuan* libro 27; *Yiwen leiju* libro degli uccelli, sezione 91. Cfr. Hirano 2007, p. 73.

<sup>61</sup> 入朝洛堤步月, Shang Guanyi 上官儀 QTS 40.

possibile traduzione potrebbe essere inserire un “come” nella cesura tra secondo e terzo verso, rendendo “la gazza vola, come luna sui monti all’alba/ le cicale friniscono, come [un suono] di vento sui campi in autunno”, ottenendo un risultato abbastanza simile a quello di Chisato. Preferisco però mantenere una certa ermeticità e sinteticità della poesia, perché più aderente al verso originale e meno “rischiosa”. In questo modo credo anche di poter evidenziare la differenza d’approccio tra il *kudai* e la sua “parafrasi” in giapponese operata da Chisato.

Chisato ha in qualche modo “spiegato” o “interpretato” lo stringato verso cinese secondo la propria sensibilità e, ciò che è più importante, secondo il gusto per il *mitate* che proprio in quegli anni si stava levigando, come è possibile osservare in Michizane e poi nel *Kokinshū*.

Anche la CS 89 e le *shiragumo* (nuvole bianche) che interrompono la vista in fondo ai campi sono un elemento riscontrabile nello *shi*, dove questo identificare le nuvole con l’orizzonte è già presente,<sup>62</sup> e lo stesso possiamo dire per praticamente tutte le altre similitudini che troviamo nel *Chisatoshū*

涙霑雙袖血成文

Le lacrime versate più volte sulle maniche, come uno scritto sangue

なくなみだこふるたもとかかりてはくれなゐふかきあやとこそみれ

Le lacrime d’amore versate sulle maniche, ecco paiono arabeschi di un intenso vermiglio.<sup>63</sup>

素鬢俄傾変春華

Al bianco i capelli d’improvviso tendono, diventano come fiori a primavera

くろかみのしらくにはかになりぬればはるのはなとぞみえわたりける

I neri capelli son diventati bianchi tutt’a un tratto, tanto che sembra di vedere una distesa di fiori a primavera.<sup>64</sup>

秋霜似鬢年空長

La brina d’autunno somiglia ai capelli sulle mie tempie, nell’aumentar vano dell’anni

秋のよのしもにたとへてわががみはとしのはかなくおいしつもれば

La brina della notte d’autunno, puoi paragonarla ai miei capelli, ché i miei anni vanamente invecchiando s’accumulano.<sup>65</sup>

Il problema che si pone di solito agli studiosi di letteratura comparata *wakan*, e cioè di individuare le fonti cinesi dalle quali uno *waka* trae ispirazione, è el caso del *Chisatoshū* risolto in partenza, in quanto la fonte da cui Chisato trae ispirazione è dichiarata nel *kudai*. Quindi in questo caso non solo possiamo stabilire che determinate espressioni del *waka* (il broccato per i fiori, le stelle e il crisantemo etc.) hanno precedenti e quindi sono ispirate dallo *shi*, ma sapendo con certezza che lo *waka* in oggetto deve essere paragonato ad un solo e preciso verso cinese, possiamo avanzare speculazioni che in altre situazioni perderebbero di consistenza. Possiamo ad esempio valutare non solo gli elementi del verso cinese che vengono mantenuti e riutilizzati nel *waka*, ma anche e soprattutto quelli che non vengono mantenuti, che vengono scartati, ingorati oppure sostituiti nel processo di adattamento. Si può quindi studiare il processo di assimilazione nel suo divenire, ma anche nel suo non divenire.

Per insistere su una poesia già vista, nella CS 72

鶺鴒飛山月曙

La gazza vola, monte, luna, alba

かさきぎのみねとびこえてなきゆけばみやまかくるる月かとぞみる

---

<sup>62</sup> Cfr. Ōtani 1994.

<sup>63</sup> CS 92.

<sup>64</sup> CS 113.

<sup>65</sup> CS 35.

La gazza che passa volando il picco e piangendo si muove, mi sembra quasi la luna che si nasconde tra le profonde montagne.<sup>66</sup>

L'elemento *shu* "alba" viene deliberatamente abbandonato, nonostante anche nella poesia giapponese *akebono* (alba) sia un termine e un elemento del tutto presente e accettabile, e anzi spesso associato alla luna che si attarda nel cielo (numerose le poesie sulla luna della ventesima notte, nel *Kokinshū*). Chisato compie qui una scelta, preferendo tralasciare questo ultimo elemento e descrivere invece con maggior enfasi il volo di una gazza che non si limita a volare (*fei*) come nel verso cinese, ma volando (*tobi*) oltrepassa (*koete*) il picco (*mine*) e gridando/piangendo (*naki*) se ne va (*yukeba*). Come già notato da Hanzawa<sup>67</sup> quindi, non è per una mancanza di spazio nel *waka* che Chisato compie una cernita, ma bensì per un preciso criterio compositivo e creativo.

### 1.9 La presenza umana nella scena: il poeta nella natura

Tornerò sui *mitate* del *Chisatoshū* più avanti, comparandoli con la poesia di Michizane e del *Kokinshū*. Ritornando invece alla nostra classificazione, dopo un primo gruppo di poesie in cui la descrizione naturale è per quanto possibile oggettiva e priva di inserimenti della voce del poeta, e un secondo gruppo nel quale l'io del poeta avanza delle domande, fa delle supposizioni, insomma si rende più presente nel testo, abbiamo un altro gruppo di poesie nelle quali la presenza umana si concretizza non solo nel tessuto testuale, ma anche nella scena descritta.

鶯声誘引来花下

La voce dell'usignolo, invitandomi m'attira, e i' vengo sotto ai fiori.  
うぐひすのなきつる声にさそはれて花のもとにぞ我はきにける  
Invitato dal canto dell'usignolo, eccomi, al luogo dei fiori io son giunto.<sup>68</sup>

啼秋唧唧虫

Piangon d'Autunno senza sosta l'insetti  
秋のよさむみなきつるむしのねはわがやどにこそあまたきこゆれ  
Nella fredda notte d'Autunno piangono infine gl'insetti, e nella mia dimora, ecco, le loro voci forti risuonano.<sup>69</sup>

In queste due poesie il poeta non fa supposizioni, non esprime esplicitamente pareri di gusto o giudizi, non fa domande; compare però come attore della scena, recandosi sotto ai fiori nella CS 2 oppure, implicitamente, portando in scena la propria casa visitata dalle voci degli insetti. In questo caso la componente umana è presente come "oggetto" della scena, ma non è "soggetto" parlante. È in un certo senso vista dall'esterno, e in questo l'atteggiamento non sembra molto diverso da una poesia come

鳥栖紅葉樹

Il nido d'uccello è l'albero dalle foglie vermiglie  
あきすぎばかりなん物をなく鳥のまつもみぢばのえだにしもすむ  
L'autunno è passato, e nonostante sian cadute le foglie, proprio su quel ramo dimora l'uccello che canta.<sup>70</sup>

dove non vi è l'ombra di una presenza umana, ma che nell'uccello che continua a cantare nonostante sia ormai inverno, si sovrappone evidentemente la sensibilità del poeta – il non voler

<sup>66</sup> CS 72.

<sup>67</sup> Hanzawa 2000, pp. 186-188.

<sup>68</sup> CS 2.

<sup>69</sup> CS 45.

<sup>70</sup> CS 51.

accettare il passaggio del tempo, l'inizio dell'inverno etc. Tra questo uccello che continua a cantare e il poeta che viene sotto ai fiori invitato dalla voce dell'usignolo non c'è in fondo una grande differenza di tematiche – entrambi ruotano sul sentimento delle stagioni – ma sono diversi gli attori in campo, e l'uomo, di per sé, non può essere considerato “elemento naturale” al pari di un fiore o un uccello.

Si pongono qui alcuni problemi di carattere speculativo: innanzitutto la necessità di definire il concetto di “presenza umana”. Su questo punto credo che possiamo indicare come elemento umano tutto ciò che, nel testo, richiama direttamente a elementi del mondo umano, cioè non strettamente relativo a boschi, monti, uccelli e fiori. Saranno elementi umani quindi “la mia dimora” della CS 45, oppure il “villaggio” della seguente

不見洛陽華

Non vedrò i fiori di Luoyang

神さびてふりぬるさにすむ人はみやこにほふはなをだにみず

Chi vive in quel villaggio, antico come gli dei, non può neppur vedere i fiori che splendono nella capitale.<sup>71</sup>

L'elemento umano può anche comparire *in absentia*, come negazione dello stesso, ad esempio

落尽閑花不見人

Cadono esaurendosi silenziosi i fiori, e la gente non li vede

あとたえてしづけき山にさく花のちりはつるまでみる人もなし

Nel sentiero sperduto, i fiori sbocciati sulla montagna silenziosa, prima che siano tutti caduti non ci sarà chi li osserva.<sup>72</sup>

L'uomo non compare nella scena, ma compare nel testo (*hito*); viene cioè messa in scena “l'assenza” dell'uomo, secondo la pratica di rendere presente qualcosa negandolo, e richiamando quindi il suo ricordo enfatizzandone la mancanza.

Un altro punto, non privo di problematiche linguistiche, è quello dell'identificazione della posizione della voce del poeta, se sia da identificare con la persona rappresentata (in prima persona) o se è da considerare come esterno (in terza persona).

老眼花前暗

L'occhio del vecchio davanti ai fiori è cupo

としふかくおいぬる人のかなしきはさけるはなさへおとろふなりけり

Per chi invecchia sotto il peso degli anni la cosa più triste è invero il vedere che persino i fiori sbocciati sono infine appassiti.<sup>73</sup>

寒雁聲静客想至

Dell'ocche al freddo la voce si cheta, il viaggiatore sprofonda nei pensieri

なくかりのこゑだにたえてきこえねばたびなる人は思まさりぬ

Persino il grido dell'ocche s'e' spezzato e più non s'ode, e 'l viaggiator il pensiero assale.<sup>74</sup>

In entrambe le poesie ho scelto di tradurre utilizzando la terza persona, ma come è noto in giapponese, e specialmente in poesia, la determinazione della persona del verbo è sempre molto vaga e affidata al contesto – generalmente supposta come prima persona – ma il fatto che né il verbo, né talvolta il contesto diano indicazioni specifiche in questo senso, è di per sé caratteristica del *waka* del periodo Heian.

<sup>71</sup> CS 5.

<sup>72</sup> CS 11.

<sup>73</sup> CS 12.

<sup>74</sup> CS 54.

Se rapportiamo a questo le acute osservazioni di Watanabe Yasuaki<sup>75</sup> riguardo le caratteristiche del *waka*, capiamo che domandarsi se il “viaggiatore” o la “persona” che compaiono nella poesia siano da intendere come “io” o come terza persona, ha forse poco significato. Watanabe prende come esempio una poesia di Minamoto no Sanetomo, terzo shōgun di Kamakura, che durante un pellegrinaggio<sup>76</sup> con i suoi sottoposti giunge in vista del mare di Izu, e recita:

箱根路をわれ越え来れば伊豆の海や沖の小島に波の寄る見ゆ<sup>77</sup>

Valicando la via di Hakone io sono giunto a Izu, a vedere l'avvicinarsi dell'onde alle piccole isole al largo.

In questo caso, il pronome personale *ware* (io) è da intendersi secondo Watanabe come *wareware* o *warera* (noi): «questo *ware* non è da intendersi assolutamente come “io Sanetomo”. Qui penetra il pensiero di Sanetomo di dover rappresentare di tutto il bakufu Kamakura. [...] Anche il punto di vista che si concentra sulle piccole isole al largo, non rappresenta lo sguardo solitario del solo Sanetomo, ma cerca di raccogliere in un unico fascio gli sguardi di tutti gli uomini del bakufu».<sup>78</sup>

Quindi il poeta non parla per se stesso, ma cerca una certa universalità e identificazione con il lettore/ricettore della poesia. E ancora, parlando di poesia su paravento, Watanabe dice «la poesia che ritrae uno scenario da un punto di vista originale che utilizza similitudini etc. e che per di più cerca di recitare come se ci si trovasse dentro a quello spazio, è una tendenza complessiva del *waka* del periodo del *Kokinshū*. Non è limitato alla sola poesia su paravento. La poesia su paravento è solo un risultato estremo di questa caratteristica».<sup>79</sup>

Dunque, sebbene i riferimenti siano diversi, Watanabe individua nel *waka* del periodo del *Kokinshū* una tendenza ad immedesimarsi e identificarsi nella scena descritta, come se si entrasse dentro il paesaggio rappresentato in un paravento. Questo, e la tendenza alla coralità, al comprendere nel momento artistico anche il lettore che non è certamente prerogativa esclusiva di Sanetomo, sono due elementi che invalidano in buona parte una disquisizione sul “protagonismo” o meno del poeta in un poesia.

### 1.10 La presenza umana nel testo: la voce poetante

Ciononostante ritengo che negli *waka* di Chisato finora visti, e nel *waka* del periodo del *Kokinshū* in generale, sia possibile effettuare questa suddivisione a livelli di compenetrazione poeta-poesia. Proviamo a fare un ulteriore passo.

花枝看即落紛紛

Un ramo fiorito, lo guardo ed ecco, subito cadono volteggiando [i fiori]

花のえだをりつるからにちりまがふにほひのあかずおもほゆるかな

Non appena ho colto il ramo di fiori, ecco essi cadon, svanendo, eppur la mia brama ancor non è sazia del loro splendore.<sup>80</sup>

晚帰多是見花廻

A sera tornando, più volte ammirando i fiori io vago

いまははやかへりきなましみちなりしはなをみしまにほどぞへにける

Meglio sarebbe stato s'io al più presto avessi fatto ritorno, che mentre guardavo i fiori lungo la strada, ecco il tempo è già passato!<sup>81</sup>

<sup>75</sup> Watanabe Y. 2009, pp. 6-11, 180.

<sup>76</sup> Il famoso *nisho mōde* 二所詣で.

<sup>77</sup> *Kinkai wakashū* 金槐和歌集 639. Cit. in Watanabe Y. 2009, p. 9.

<sup>78</sup> Watanabe Y. 2009, p. 11.

<sup>79</sup> Ibid. p. 180.

<sup>80</sup> CS 4.

<sup>81</sup> CS 6.

尋花不問春深淺

Cerco i fiori e non mi chiedo se la primavera sia tarda oppure no

花をのみたづねこしまに春はまだふかさあささもしられざりけり

Mentre cercavo nient'altro che i fiori, non mi curavo se la primavera fosse ancor giovane, oppure già fonda.<sup>82</sup>

In queste tre poesie la presenza dell'io come attore della scena, si mescola ad un preciso e intimo pensiero, ispirato sì dall'esterno, ma comunque personale, cioè non attribuibile agli oggetti naturali stessi. Nella CS 4 all'azione del cogliere un ramo del poeta/personaggio, i fiori reagiscono cadendo (interazione uomo-natura), e questo porta il poeta a dichiararsi non sazio della loro visione (interazione natura-uomo). Nella CS la scena è quella di fiori sulla strada, e del poeta che vi si attarda rapito, ma il testo della poesia si apre con un auto rimprovero del poeta, un pensiero che ovviamente cela la riflessione sullo scorrere del tempo. Nella CS 8 la scena – estremamente idealizzata, questo sì – di un uomo che cerca i fiori viene accompagnata da una riflessione o meglio una descrizione dello stato d'animo del poeta.

Credo che sia chiara la differenza per esempio con la CS 2, “La voce dell'usignolo, invitandomi m'attira, e i' vengo sotto ai fiori”, dove nulla è manifesto, a livello testuale, di quale sia il pensiero del personaggio/poeta che compare sulla scena.

È chiaro che questi due aspetti, presenza nella scena e voce nel testo, si attraggano e tendano a sovrapporsi, e in effetti le ultime due sezioni del libro, *jukkai* (rievocazioni) e *eikai* (liriche, versi nostalgici) sono occupate prevalentemente da poesie in cui addirittura, la “scena” diviene più vaga e perde di fisicità, in risposta al tema della poesia che si sposta dall'ammirazione per la natura e l'espressione del sentimento attraverso gli elementi naturali, ad un lirismo più diretto e una rimarcazione dell'unica fisicità che al poeta interessa, quel *wagami* (il mio corpo) che ritorna con insistenza proprio nelle ultime poesie.

Nella sezione *jukkai* (rievocazioni) abbiamo per esempio poesie come

自静其心延寿命

La propria tranquillità, di quel cuore allunga la vita

さだめなきこころひとつをなしつるぞいのちをのぶるものにぞありける

A quel cuore che non ha mai quiete, il poterliene dare un po' ecco è questo che gli allunga la vita.<sup>83</sup>

心更老於身

Il cuore ancor di più invecchia rispetto al corpo

世中をおもひしりぬるこころこそ身よりはすぎておいまさりけれ

È invero il cuore, che ha conosciuto e provato [le pene di] questo mondo, che di gran lunga più del corpo, sente il peso degli anni.<sup>84</sup>

憂喜皆心灰

Tristezze e gioie, tutte ceneri del cuore

かなしきもうれしきこともおほかるをこころひとつぞなたつかりける

Sia di tristezza che di gioia i momenti son tanti, eppure non son altro che i cambiamenti di un unico cuore.<sup>85</sup>

dove la scena cede totalmente il passo all'introspezione, o meglio alla riflessione sull'esistenza umana con espressioni quali *yo no naka* (il mondo degli uomini) o *kokoro* (il cuore, l'anima), e poesie come

---

<sup>82</sup> CS 8.

<sup>83</sup> CS 104.

<sup>84</sup> CS 105.

<sup>85</sup> CS 109.



心似虚舟浮水上

Il cuore come barca vuota fluttua sull'acqua

こころをしあまのうきぎになしつればながるるみづにこころまされり

È perché del cuore ho fatto un legno galleggiante nel cielo, che nell'acqua corrente quel cuore s'è rinforzato.<sup>86</sup>

浮生水上漚

Fluttuante vita, schiuma sull'acqua

かりそめにしばしうかべるたましひのみづのあわともたとへられつつ

L'anima che galleggia per un attimo fuggevole, la si può ben paragonare alla schiuma dell'acqua.<sup>87</sup>

身覚浮雲無所着

Il corpo lo sento come nube fluttuante, privo di un punto d'arrivo

わがみをばうかべるくもになせればぞゆくかたもなくはかなかりける

È proprio questo mio corpo che fattosi come nube galleggiante, ecco senza più alcuna meta è sì effimero.<sup>88</sup>

dove l'elemento naturale (in senso lato, schiuma dell'acqua, nuvole, legno galleggiante) ricorre solo come contraltare del sentimento, vero centro della poesia. Sembra cioè un processo speculare a quello che troviamo in poesie come

蕭条秋思苦

Ramo d'assenzio, d'autunno il pensiero penoso

かすかなるときのみみゆるあきのよはものおもふことぞくるしかりける

Proprio nei momenti in cui pare vaga la notte d'Autunno i miei pensieri ecco si fanno penosi.<sup>89</sup>

悲秋縁欲老

La tristezza d'Autunno è legata alla vecchiaia<sup>90</sup>

すぎてゆく秋のかなしくみえつるはおいなむことをおもふなりけり

A veder passare l'Autunno che tristemente scorre e se ne va, ecco mi sarà perchè sto invecchiando.<sup>91</sup>

秋霜似鬢年空長

La brina d'autunno somiglia ai capelli sulle mie tempie, nell'aumentar vano dell'anni

秋のよのしもにたとへてわががみほとしのはかなくおいしつもれば

La brina della notte d'autunno, puoi paragonarla ai miei capelli, ché i miei anni vanamente invecchiando s'accumulano.<sup>92</sup>

dove lo scenario naturale – anche solo abbozzato – è antecedente, e talvolta causa dello stato d'animo stesso del poeta (l'autunno passa – mi viene da pensare), oppure spunto per una riflessione (la brina d'autunno – mi ricorda i miei capelli bianchi).

## 1.11 Fisicità e idealizzazione

---

<sup>86</sup> CS 106.

<sup>87</sup> CS 112.

<sup>88</sup> CS 110.

<sup>89</sup> CS 42.

<sup>90</sup> Il carattere *yu* 欲 è problematico. Spesso utilizzato da Bai Juyi con il senso di “essere sul punto di” e talvolta “ormai”. Raramente mantiene il significato etimologico di “volere”. In questo caso la traduzione letterale dovrebbe essere “il pensiero di autunno è legato al momento in cui si sta per invecchiare” o forse “si inizia ad invecchiare”.

<sup>91</sup> CS 43.

<sup>92</sup> CS 35.

La differenza può sembrare sottile, tanto che, per esempio, Kuranaka pone tutte queste poesie sotto la categoria generale di “poesie che hanno come tema la rievocazione del sentimento” (gruppo C), e in effetti il tema, cioè quello di cui il poeta sembra voler parlare, è la condizione umana – e potremmo anche dire nel caso di Chisato, personale. Quello che volevo far notare però è la differenza di approccio tra questi due tipi di poesie. Il centro della poesia è senza dubbio il lamento del poeta, ma è come questo viene evocato che cambia. C’è cioè un progressivo (non in relazione all’ordine della raccolta però) allontanarsi dal piano del “reale” o forse sarebbe meglio dire, “naturale” per concentrarsi sulla sensazione umana, anzi, sullo stesso corpo e cuore dell’uomo. Che poi elementi della natura compaiano anche in poesie incentrate sul pensiero dell’esistenza umana, è probabilmente inevitabile nella poesia giapponese. D’altra parte anche il rapporto del corpo del poeta con la natura è meritevole di studio. Nelle seguenti poesie Chisato paragona direttamente il proprio corpo a degli elementi naturali:

蟬不待秋鳴

La cicale non aspettano l’autunno per piangere

うつせみの身としなりぬる我なればあきをまたでぞなきぬべらなる

Poiché il mio corpo è divenuto cicale, ecco io piango nell’attesa finché non sarà l’autunno.<sup>93</sup>

身覺浮雲無所着

Il corpo lo sento come nube fluttuante, privo di un punto d’arrivo

わがみをぼうかべるくもになせればぞゆくかたもなくはかなかりける

È proprio questo mio corpo che fattosi come nube galleggiante, ecco senza più alcuna meta è sì effimero.<sup>94</sup>

但能心静即身涼

Se il cuore è quieto, subito il corpo rinfresca

わがこころしづけきときはふく風の身にはあらねどすずしかりけり

Quando il mio cuore è quieto, anche se il mio corpo non è un vento che soffia, ecco che questi è fresco<sup>95</sup>

Una distinzione tra corpo (*mi*) e cuore (*kokoro*) è apparentemente semplice (l’uno rappresenta la fisicità, l’altro lo spirito e la coscienza), ma in realtà i due elementi si mescolano specialmente nelle ultime poesie, dove per esempio a fluttuare senza meta né appiglio nel cielo non è solo il corpo della CS 110, ma anche il cuore nella seguente

浮生短於夢

Fluttuante vita breve quanto un sogno

よるべなくそらにうかべるころこそゆめみるよりもはかなかりけれ

È il cuore, fluttuante nel cielo senza un appiglio, che ecco è ben più effimero d’un sogno.<sup>96</sup>

e pare quindi che i confini tra cuore e corpo siano poco marcati, o forse inesistenti.

L’importanza insomma cade sulle tematiche, la vita come sogno, il cuore come legno o nube alla deriva, il corpo che invecchia; Ma questo genere di liriche si concentra nella seconda parte della raccolta, dando un preciso senso all’equilibrio generale. Si passa cioè dalla natura ammirata di per sé, alla sofferenza umana e, come vedremo, al lamento personale e privato di Chisato, poeta bistrattato – almeno a suo dire – alla corte di Uda.

## 1.12 Apologia di se stesso: *jukkai* e *eikai*.

<sup>93</sup> CS 24.

<sup>94</sup> CS 110.

<sup>95</sup> CS 32.

<sup>96</sup> CS 108.

Per concludere quindi questo tentativo di classificazione delle poesie del *Chisatoshū* secondo parametri tematici sì, ma soprattutto costruttivi, basati sulla compenetrazione e “personalità” delle liriche e della raccolta che, come abbiamo già detto tradisce in tutto la sua natura ibrida di raccolta personale (privato) compilata su ordine imperiale (pubblico), passiamo a parlare dell’ultima sezione del *Chisatoshū*, la più particolare e interessante da un punto di vista storico e sociologico.

Innanzitutto, le ultime dieci poesie della raccolta, incluse nella sezione *eikai* (versi nostalgici, liriche) che somigliano per tenore e temi trattati (l’abbandono, il deperire del corpo etc.) alla penultima sezione *jukkai* (espressioni del sentimento), si distinguono dalle altre poesie della raccolta in quanto non sono *kudai waka*, ma semplici *waka*, o forse è qui giusto dire mutuando dal *kanshi*, *mudai waka* (cioè *waka* senza un *kudai*).

Secondo lo studio di Hirano,<sup>97</sup> si tratta delle dieci poesie che, unitamente all’introduzione della raccolta vengono offerte all’imperatore come aggiunta al *Chisatoshū*, e per questo non si tratta di *kudai waka*. Chisato riversa in queste poesie, ancor più che in quelle della sezione precedente “rievocazioni”, tutta la sua insoddisfazione per una vita che non gli ha portato i riconoscimenti sperati – Chisato rimarrà fermo al quinto rango junior superiore (cfr. I-1.3). L’ordine dell’imperatore Uda di compilare questa raccolta è per lui un’occasione imperdibile per mostrare il suo talento, ribadire – quasi contravvenendo alle disposizioni di fare un’antologia di *waka* antichi e moderni – la propria predisposizione ed erudizione più nella poesia in cinese che in quella in giapponese, e lamentare la lentezza nella quale gli venivano accordate le doverose promozioni.

Come dicevo all’inizio del capitolo, tutto il *Chisatoshū* è votato a questa causa, e quindi questa ultima sezione è, se non la più importante da un punto di vista letterario, la più densa di significato dal punto di vista del riscontro con la vita del poeta.

Pur non trattandosi di *kudai waka* e non essendoci quindi un verso cinese a cui sottostare, le *eikai* del *Chisatoshū* prendono in prestito alcune immagini ed espressioni dalla poesia cinese, come quella dell’oca lasciata indietro dalle compagne, o delle nubi che oscurano il giusto, o l’allegoria della gloria del sovrano con la luce del sole e dei sudditi con l’erba.

Considerato il background culturale di Chisato e soprattutto il genere di raccolta che stava presentando, non c’è da stupirsi se anche in *waka* “puri” si trovino forti contaminazioni dello *shi*. Quello che può essere interessante è che, il fatto di aggiungere dieci *waka* senza *kudai*, con il dichiarato scopo di denunciare la propria misera condizione, ricorda abbastanza la pratica del *kunjin shōwa*, cioè la comunicazione armonica attraverso la poesia tra suddito e sovrano che siamo soliti trovare nel *kanshi*. In questo caso, Uda non aveva fornito una poesia di partenza o un tema, ma il fatto che avesse dato un ordine rappresenta di per sé l’inizio di una comunicazione con il poeta. Alla richiesta di Uda Chisato risponde con la compilazione di una raccolta molto *sui generis* come il *Chisatoshū*, e per di più vi aggiunge dieci poesie che parlano direttamente<sup>98</sup> all’imperatore, e il cui oggetto è inequivocabile.

Da un punto di vista delle immagini ed elementi veicolati, possiamo osservare un certo ritorno dei motivi principali della raccolta in queste ultime dieci poesie e in particolare della la primavera che compare in sei (se consideriamo l’usignolo della CS 123 come *kigo*) delle dieci *eikai*; anche nel resto della raccolta, a parte la sezione sulla primavera stessa, questa compare con il termine *haru* ben 12 volte nelle altre sezioni: estate 3 (CS 22, 23, 27), inverno 2 (CS 56, 57), vento e luna 2 (CS 71, 78), escursioni 1 (CS 86), separazioni 1 (CS 100), *jukkai* 3 (CS 111, 113, 114), senza contare poi le poesie in cui tramite gli elementi come *fiori* o *uccelli* la primavera è in qualche modo sottintesa.

---

<sup>97</sup> Hirano 2007, pp. 25-29.

<sup>98</sup> In realtà a Chisato non era consentito di presentarsi al cospetto dell’imperatore, proprio per via del suo basso rango, e l’ordine gli venne comunicato da qualche altro alto funzionario, forse lo stesso Michizane, cfr. IX-5.

Kuranaka<sup>99</sup> faceva notare a questo proposito come già nella sezione precedente, *jukkai*, Chisato si soffermasse con particolare insistenza sulla primavera, ma nell'ultima sezione del *Chisatoshū* l'utilizzo del termine primavera assume un preciso significato, sostanzialmente avulso dalla contemplazione naturale e dai canoni della poesia sulle stagioni. L'enfasi è infatti posta sul finire della primavera e sul vano scorrere degli anni, come in

はるごとにあひてもあはぬわが身かなはなのゆきのみふりまがひつつ

Anche se ogni anno continuo a incontrarla, ahimè, questo mio corpo più non la incontra, la primavera, mentre i fiori continuano a cadere, disperdendosi.<sup>100</sup>

としごとにはるあきとのみかぞへつつ身はひとときにあふよしもなし

Ogni anno non fa che contare le primavere e gli autunni che passano questo mio corpo, senza mai la speranza di un fugace incontro.<sup>101</sup>

O nell'ultimissima poesia della raccolta

ほととぎすさつきまたずぞなきにけるはかなくはるをすぐしきぬれば

Il cuculo, senza aspettare il quinto mese, ha già iniziato a cantare. Ah, è perché, vanamente, la primavera è già scorsa.<sup>102</sup>

dove è palese un sentimento di rammarico per la fine della primavera che, se rapportato alla vita di Chisato e inquadrato nell'ottica del *Chisatoshū* come appello all'imperatore Uda, non può non essere interpretato come un chiaro lamento del cortigiano Ōe no Chisato.

Lo stesso sentimento lo ritroviamo inequivocabile nell'immagine dell'oca solitaria lasciata indietro dalle compagne

あしたづのひとりおくれてなくこゑはくものうへまできこえつがなん

La voce della gru lasciata indietro da sola, si sentirà forse anche al di là delle nubi?<sup>103</sup>

Questa poesia, oltre ad essere l'unica poesia del *Chisatoshū* inclusa nel *Kokinshū*,<sup>104</sup> riprende un tema (quello dell'oca solitaria) molto diffuso in Cina, ma lo riutilizza senza alcun riferimento preciso a una determinata poesia cinese. Siamo cioè di fronte alla compiuta assimilazione e riutilizzo di un'immagine cinese nel *waka*. È sicuramente da sottolineare come anche in queste ultime dieci poesie che dichiaratamente non sono *kudai waka* Chisato torni ad attingere alle fonti cinesi, facendo intendere che il confine tra il mondo del *kanshi* e quello del *waka* è per lui estremamente sottile. Anche il paragone della reggia imperiale con "sopra le nubi" era del resto già presente nel *kanshi* giapponese, per esempio nel *Ryōunshū*.<sup>105</sup>

Un'altra immagine che ritorna è quella delle onde, già comparse come semplice *mitate* dei fiori nella CS 68.

風翻白浪花千片

Il vento soffia le bianche onde come fiori a mille lembi

おきべよりふきくる風はしらなみのはなとのみこそみえわたりけれ

---

<sup>99</sup> Kuranaka 2000 p. 103.

<sup>100</sup> CS 117.

<sup>101</sup> CS 122.

<sup>102</sup> CS 125.

<sup>103</sup> CS 120.

<sup>104</sup> KKSXVIII-998.

<sup>105</sup> Nella poesia 三月三日侍宴, nei versi 露晞心已肅、雲上慶還申.

Nel vento che viene soffiando dai marosi le bianche onde ecco sembrano proprio una distesa di fiori.<sup>106</sup>

ma stavolta il tema non è il *mitate* o le stagioni, bensì le sofferenze del poeta

しらなみのたちかへりくるかずよりもわが身をなげくことはまされり  
Più del numero dell'onde che bianche s'alzano e tornano, son numerosi i lamenti che emette questo mio corpo.<sup>107</sup>

e la sua mancata ascesa nelle gerarchie di corte

みやこまでなみたちくともきかなくにしぼしだになど身のしづむらん  
Nonostante non si sia mai sentito che l'onde alzandosi siano giunte fino alla capitale, perché mai il mio corpo sta ora affondando senza ritorno?<sup>108</sup>

sottolineate come dicevamo dalla presenza del sintagma *wa ga mi* (il mio corpo). In particolare nella seconda si fa un diretto riferimento alla capitale (*miyako*), e quindi alla corte in senso stretto, laddove invece nella CS 120 la corte era indicata solo tramite analogia, cioè “*sopra le nubi*”.

Da una parte vi è quindi un più forte riferimento alla realtà (il mio corpo, la capitale) attraverso una “trovata” fantasiosa come quella delle onde che raggiungono la capitale e sommergono il poeta.

È qui interessante notare che pure se non si tratta esattamente di un *mitate*, compare in questa poesia il “ragionamento per assurdo” tipico della poesia di Tsurayuki e di Michizane già visto più volte: il fiore di ciliegio sembra neve ma non si scioglie nell'acqua, il vento sembra una lama ma non taglia il rancore. Nel caso di Chisato i termini sono invertiti: le onde alla capitale non arrivano, eppure io affondo. In Tsurayuki e Michizane la realtà smentisce l'illusione – nonostante i fiori somiglino a neve e il vento a una lama, il fatto che i primi non si sciolgono nell'acqua e il secondo non taglia, smentisce questa similitudine – mentre in Chisato è proprio la realtà (affondare e non progredire nei ranghi di corte – che porta a credere e giustifica l'illusione che le onde siano giunte alla capitale. Senza voler qui cercare un rapporto diretto tra le poesie e i poeti in questione, mi limito a far notare come, in termini e modalità diversi, poeti contemporanei si trovino a condividere strutture retoriche molto simili.

Fra l'altro, l'idea del venir sommerso dalle onde o sprofondare nel mare come allegoria del fallire nella vita politica, si era già affacciata in Michizane in una poesia dell'887, a Sanuki, mentre temeva di finire la sua esistenza senza poter mai più tornare alla capitale:

不潜南海重波下  
將躍東風解凍初<sup>109</sup>  
Non t'immerger nel mare del sud, sott'all'onde incessanti  
Poiché guizzerai al primo vento d'oriente che scioglierà il ghiaccio

la poesia sul cosiddetto “borsello del pesce”, termine che simboleggia il lavoro di burocrate, è influenzata, secondo Nakano,<sup>110</sup> da Bai Juyi, e dunque nuovamente si prospetta una figura piramidale tra il poeta cinese, Michizane e Chisato.

Un'altra allegoria che abbiamo già incontrato e che non poteva certo mancare nelle ultime poesie del *Chisatoshū* è la metafora luce solare e grazia dell'imperatore.

あまぐもや身をかくすらん日のひかりわが身てらせどみるよしもなき

---

<sup>106</sup> CS 68.

<sup>107</sup> CS 119.

<sup>108</sup> CS 124.

<sup>109</sup> 在州以銀魚袋贈吏部第一郎中. KBKK III-212.

<sup>110</sup> Nakano 2005, pp. 28-30.

Le nubi del cielo staranno forse nascondendo la mia persona? La luce del sole m'illumina, ma non c'è modo ch'io sia notato<sup>111</sup>

Questa similitudine era già comparsa nella sezione “*jukkai*”, in

恩光春景去

Nell'augusta luce il paesaggio di primavera sen va

我が君も春のひかりにひとしくはくさきなる身と知りぬべらなり

Se il mio signore è come luce di primavera, allora noi sapremo d'essere per lui erba ed alberi<sup>112</sup>

che ne testimonia l'origine cinese – sebbene di fonte sconosciuta. L'idea della luce del sole su fiori e piante intesa come favore imperiale sui sudditi, si consolida nel *Kokinshū* con poesie come le seguenti di Kiyohara no Fukayabu e Furu no Imamichi

光なき谷には春もよそなれば咲きてとく散る物思もなし

In questa valle ove non filtra la luce, è estranea pure la primavera, e dunque non esiste ansia per i fiori che cadono appena sbocciati<sup>113</sup>

日のひかり藪し分かねば礒の神ふりにしさとに花も咲きけり

I generosi raggi del sole non disdegnano la landa cespugliosa, e dunque nell'antico paese di Isonokami, ecco, son sbocciati i fiori<sup>114</sup>

nei cui rispettivi *kotobagaki* si fa riferimento al contesto compilativo legato a promozioni o fallimenti a corte dei destinatari. Sempre su questa immagine insiste Chisato:

はるのみやはなはさくらんたにさむみうづもるくさはひかりをもせず

Palazzo di primavera, ora i tuoi fiori saranno sbocciati, ma nel freddo della valle, sepolta, l'erba non fa alcuna luce<sup>115</sup>

che non necessita di ulteriori spiegazioni. Sulle singole immagini del *Chisatoshū* e sul confronto col *Kokinshū* torneremo in seguito (cfr. IX-4), ma per quanto riguarda l'analisi della raccolta di per sé, mi fermo qui.

### 1.13 Conclusioni

In conclusione, si ha quindi nel *Chisatoshū* una strutturalità e finalità ben precise e dichiarate, sia nell'introduzione che nella progressione delle sezioni, dalle stagioni e gli elementi naturali alle separazioni e pensieri, fino al finale appello all'imperatore che riutilizza in maniera più diretta e funzionale, gli elementi e gli artifici retorici del *waka* e dello *shi*. Chisato ricorre al *kunjin shōwa* in una delle poche – se non l'unica – occasioni in cui gli era stata data la possibilità di farlo. Non avendo raggiunto il terzo rango e non essendo impiegato in uffici speciali quali il *Kurōdodokoro* non aveva altro modo di raggiungere o rivolgersi direttamente all'imperatore, e dunque era inevitabile che volesse sfruttare al meglio questa possibilità. Il *Chisatoshū* risulta quindi, come abbiamo già detto, molto più personale dello *Shinsen Man'yōshū*, compilato un anno prima (893) e nato sotto la medesima benedizione imperiale e lo stesso interesse per la commistione tra poesia cinese e giapponese di Uda.

---

<sup>111</sup> CS 121.

<sup>112</sup> CS 114.

<sup>113</sup> KKS XVIII-967.

<sup>114</sup> KKS XVII-870.

<sup>115</sup> CS 118.

In questo suo carattere personale il *Chisatoshū* evidenzia e mette a nudo alcuni vettori fondamentali della poesia giapponese, presenti anche nel *Kokinshū* ma non altrettanto palesi. Mi riferisco appunto alla tendenza al lirismo personale, che nel caso del *Kokinshū* è smorzata dal contesto e dalla cornice che da una parte decontestualizza volutamente le poesie: anche nel caso della stessa poesia KKS 998/CS 120 di Chisato sull'oca solitaria, il fatto che questa sia ricondotta e irreggimentata all'interno di un preciso canone che si propone come universale e soprattutto "ufficiale", le fa perdere in qualche modo la sua forza espressiva, e soprattutto il suo senso più "critico" che era anche la natura più vera e originale del *kunjin shōwa*. Nel *kotobagaki* del *Kokinshū* prima di questa poesia leggiamo soltanto

寛平御時哥たてまつりけるついでにたてまつりける

Presentato all'imperatore in aggiunta agli altri suoi componimenti durante l'era Kanpyō.

senza alcuna particolare menzione all'umile status di Chisato. In realtà, il doppio significato, cioè l'allusione alla propria umile posizione a corte, era già stato indicato dai commentari antichi, come il *Bishamondō chū*.<sup>116</sup>

歌ノ心ハ、我イマダ殿上ヲモユルサレズシテ、御遊ノ会衆ニモルルヲ、ヒトリヲクル、ト伝也。サレドモ、歌ニ召ルレバ、雲ノ上マデ名ハ聴ヘ付ラムト読リ。<sup>117</sup>

Il significato della poesia è "Io, non avendo ancora il permesso di presentarmi a palazzo, non sono accettato nella società degli incontri di poesia, e da solo sono abbandonato indietro". In questo modo, va letta come il volere di far umilmente sentire il proprio nome sopra le nubi, attraverso la poesia.

Ma Takeoka sostiene che questa sia una lettura sbagliata, in quanto un personaggio come Chisato non avrebbe mai osato fare una lamentela talmente sfrontata all'imperatore, e che quindi questa poesia vada unicamente intesa come un saluto all'imperatore con la consueta formula di scherno per le proprie misere capacità, richiesta dall'etichetta di corte. L'interpretazione è ben motivata, quindi impossibile da smentire con certezza, ma personalmente trovo che, ma dallo studio del *Chisatoshū* e in particolare della sezione "*eikai*", l'interpretazione per cui quello che Chisato veramente intendeva era che a "giunga fin sopra le nuvole" non sono tanto le sue poesie, quanto la sua richiesta di ricevere un riconoscimento in termini di promozione, mi pare più fondata. Al momento in cui Takeoka scriveva (1976), il *Chisatoshū* era del resto ancora poco studiato – e anzi era forte l'opinione che si trattasse di una mera opera di traduzione di versi cinesi – e dunque la sua opinione può essere stata influenzata in questo senso. D'altra parte Takeoka<sup>118</sup> cita correttamente lo *Shijing* come origine dell'immagine dell'oca nel canneto, ma non fa riferimenti ad altre poesie del *Chisatoshū*, che possono aiutare l'interpretazione di questa, ad esempio quella subito precedente

しらなみのたちかへりくるかずよりもわが身をなげくことはまされり

Più del numero dell'onde che bianche s'alzano e tornano, son numerosi i lamenti che emette questo mio corpo<sup>119</sup>

oppure quella subito successiva

あまぐもや身をかくすらん日のひかりわが身てらせどみるよしもなき

Le nubi del cielo staranno forse nascondendo la mia persona? La luce del sole m'illumina, ma non c'è modo ch'io sia notato<sup>120</sup>

<sup>116</sup> 毘沙門堂注.

<sup>117</sup> Cit. in Takeoka 1976, vol. 2, p. 906.

<sup>118</sup> Ibid. p. 907.

<sup>119</sup> CS 19.

<sup>120</sup> CS 121.

che, come vedremo anche dalla analisi delle singole immagini sono un'inequivocabile riferimento allo status del poeta.

### 1.14 Utilità della nuova classificazione

Concludendo questa prima parte di analisi del *Chisatoshū*, riassumerei quindi il tentativo di classificazione delle poesie contenute in base proprio ai parametri di “personalità” e “presenza umana” discussi fin qui.

Nel *Chisatoshū* sono individuabili due macrogruppi, ciascuno suddivisibile in due gruppi. Il macrogruppo A è quello che ha come tema gli elementi naturali, fiori, stagioni, animali etc., a sua volta suddiviso in un gruppo A1 in cui non si hanno interferenze umane di alcun tipo, e un gruppo A2 in cui l'uomo compare sulla scena ma senza per questo esprimere direttamente una propria opinione o sentimento. Il macrogruppo B è quello che ha invece per tema l'uomo, il sentimento umano, o riflessioni più prettamente legate alla dimensione umana quale lo scorrere del tempo o l'invecchiamento, oppure le insoddisfazioni di una vita di insuccessi; il sottogruppo B1 ha come oggetto elementi esterni all'uomo, come quelli naturali, ma la chiave della poesia è la riflessione umana, mentre il sottogruppo B2 ha sia per oggetto che per tema l'uomo e i suoi sentimenti. In realtà la classificazione non è univoca e definita, per cui più che di gruppi trovo che sia corretto parlare di vettori, che aumentano o diminuiscono una delle due variabili, cioè quella della maggiore o minore presenza dell'uomo in proporzione alla natura, e quella della maggiore o minore intrusione della voce poetante e della riflessione sull'esistenza umana.

Un possibile diagramma sarà quindi quello indicato in figura 1, dove alcune poesie come la seguente

素鬢俄傾変春華

Al bianco i capelli d'improvviso tendono, diventano come fiori a primavera

くろかみのしらくにはかになりぬればはるのはなとぞみえわたりける

I neri capelli son diventati banchi tutt'a un tratto, tanto che sembra di vedere una distesa di fiori a primavera.<sup>121</sup>

si collocano senza dubbio nel gruppo B, ma a metà tra l'area B1 (oggetto i fiori) e B2 (oggetto i capelli umani), mentre una poesia come

花枝看即落紛紛

Un ramo fiorito, lo guardo ed ecco, subito cadono volteggiando [i fiori]

花のえだをりつるからにちりまがふにほひのあかずおもほゆるかな

Non appena ho colto il ramo di fiori, ecco essi cadon, svanendo, eppur la mia brama ancor non è sazia del loro splendore.<sup>122</sup>

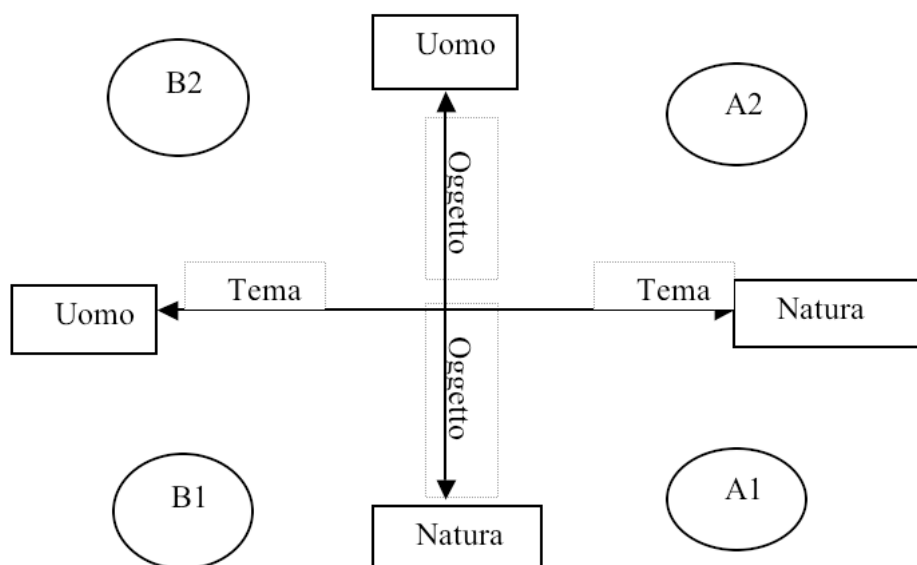
ha sicuramente per tema la natura (gruppo A) ma come oggetto della scena sia i fiori (area A1) che l'uomo (A2) dunque si pone a cavallo di questi due vettori.

---

<sup>121</sup> CS 113.

<sup>122</sup> CS 4.





### 1.15 Possibili applicazioni /1 – il *Kokinshū*

La schematizzazione di cui sopra deve essere presa come un tentativo di affrontare il problema del “tema” e della “scena” sollevato da Kuranaka, e che a mio parere è un elemento caratteristico nella poesia giapponese, non solo riguardo il *Chisatoshū* ma anche in generale.

Facciamo una prova applicando questa schematizzazione in maniera comparata a *Chisatoshū* e *Kokinshū*. Proviamo cioè ad individuare se vi sia una variazione nell’utilizzo di elementi naturali in poesie che hanno come temi dei sentimenti umani, come l’amore o le elegie. Cerchiamo per esempio tutte le poesie che possono rientrare nell’area B2, cioè poesie che non presentano riferimenti a stagioni o elementi naturali in senso stretto come fiori uccelli e luna,<sup>123</sup> ma solo descrizioni dell’uomo e degli oggetti del mondo umano (il numero in parentesi indica il numero delle singole poesie nelle due raccolte).

#### *Kokinshū*

Felicitazioni: 4 (346, 347, 353, 354) su 22 (18,1%)

Separazioni: 11 (372, 373, 377, 381, 387, 388, 389, 399, 400, 401, 405) su 41 (26,8%)

Elegie 6 (833, 834, 835, 838, 858, 861) su 34 (17,6%)

Nomi di cose 8 (425, 429, 433, 434, 443, 449, 454, 455), su 47 (17%)

#### *Chisatoshū*

Separazioni 11 (92, 93, 94, 95, 96, 97, 99, 101-103) su 12 (91,6%)

*Jukkai* 6 (104, 105, 107, 109, 111, 115) su 12 (50%)

*Eikai* 0 su 10 (0%)

Secondo Kuranaka, le sezioni del *Kokinshū* e del *Chisatoshū* che possono essere confrontate tra loro per quanto riguarda i contenuti sono Separazioni e Elegie del *Kokinshū* e Separazioni, *Jukkai* e *Eikai* del *Chisatoshū*. Facendo un veloce calcolo

<sup>123</sup> Ovviamente per motivi di spazio non scenderò troppo nel dettaglio nella classificazione degli elementi, che risulta in alcuni casi tutt’altro che facile. Se per esempio un cuscino rientra nella sfera umana in quanto artefatto il cui unico utilizzo è legato a una attività umana, come trattare invece il sentiero di montagna o la strada, che fanno parte del paesaggio ma sono a ben vedere creazioni dell’uomo?

KKS Separazioni+elegie = 22,6%  
CS Separazioni+rievocazioni+liriche = 50%

osserviamo come, secondo questo assunto, il *Chisatoshū* utilizza in genere meno elementi naturali nelle sezioni adibite alla descrizione dei sentimenti umani che non il *Kokinshū*. Questo è già di per sé un dato interessante, ma se osserviamo con più attenzione ogni sezione, vediamo un grosso squilibrio tra le sezioni del *Chisatoshū*. Mentre la percentuale di poesie che non contengono riferimenti al mondo naturale nella sezione Separazioni raggiunge addirittura il 91,6%, non si trova traccia di questo genere di poesie nell'ultima sezione, Liriche (0%). Abbiamo detto che l'ultima sezione del *Chisatoshū* è una specie di aggiunta fuori raccolta che accompagnò l'offerta della raccolta stessa a Uda, dunque può avere un senso escluderla dal conteggio lasciando solo le sezioni Separazioni e Rievocazioni, ottenendo così una percentuale ancora più alta (70,8%) che si stacca ancor più sensibilmente da quella del *Kokinshū*.

Il risultato è che, tramite l'applicazione di questa suddivisione, il *kudai waka* di Chisato, nei casi in cui prenda come tema l'umano (in senso ampio) presenta in misura minore la necessità di ricorrere a fiori, luna ed elementi naturali, come invece continua a fare il *Kokinshū*.

### 1.16 Possibili applicazioni /2 – le *koi no uta*

Kuranaka considera – a ragione – la sezione Amore come una prerogativa del *Kokinshū* del tutto assente nel *Chisatoshū*, ma trattandosi per definizione di un tipo di poesia che prende come tema dichiarato il sentimento umano può comunque essere interessante applicare la categorizzazione che ho proposto. Cercando sempre le poesie che non presentano coinvolgimento di elementi del mondo naturale (stagioni, fiori, animali, luoghi famosi) otteniamo le seguenti percentuali.

Amore I: 23 poesie (476, 477, 480, 501, 502, 503, 504, 507, 508, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 523, 524, 525, 526, 528, 540, 541) su 82 (28%)

Amore II: 25 (552, 553, 554, 556, 568-572, 575, 576, 593, 598, 599, 603, 605, 606, 608-611, 613, 614) su 64 (39%)

Amore III: 12 (619, 620, 630, 631, 644-647, 655, 656, 667, 670) su 61 (19,6%)

Amore IV: 17 (678, 681, 685, 697, 698, 700, 706, 712, 713, 717, 718, 729, 730, 734, 738, 744, 746) su 70 (24,2%)

Amore V: 16 (750, 752, 767, 774, 786, 796, 805, 806, 808, 809, 810, 811, 812, 813, 814, 815) su 82 (19,5%)

A parte il secondo libro sull'amore, tutti gli alti si attestano tra il 19% e il 28%. Il dato ottenuto è che meno di un terzo delle poesie d'amore del *Kokinshū* non fanno uso diretto di elementi naturali, o meglio, che più di due terzi di queste poesie necessitano o fanno ricorso alla natura e ai suoi elementi quali piante, fiumi, monti, per esplicitare il sentimento umano per eccellenza. Può forse essere un dato scontato, ma credo che una categorizzazione di questo tipo possa fornire spunti interessanti in un contesto comparativo.

Se infatti consideriamo l'amore come una delle emozioni umani contemplate dalla poesia, possiamo senza dubbio fare un confronto fra i libri sull'amore del *Kokinshū* e quelli su separazioni, rievocazioni e liriche del *Chisatoshū*, e dunque osserviamo come Chisato avesse la tendenza a trattare l'argomento senza un eccessivo ricorso alla natura.

### 1.17 Possibili applicazioni /3 – le “liriche” del *Chisatoshū*

Dall'altra parte abbiamo nelle ultime 10 poesie della raccolta di Chisato un costante utilizzo di immagini naturali – seppure ben codificate come le oche o la luce solare – proprio in quelle poesie che meno di tutte possono essere considerate come mere contemplazioni della natura.

Come abbiamo più volte detto, le “liriche” di Chisato sono un diretto ed esplicito appello a Uda, ma allora perché Chisato ricorre costantemente a immagini naturali ed espressioni quali la metafora o l’allegoria piuttosto che esprimere direttamente il sentimento umano tramite elementi umani come ha dimostrato di poter fare nella sezione “Separazioni”? È solo una coincidenza il fatto che sia le poesie d’amore del *Kokinshū* che le “liriche” del *Chisatoshū* ricorrano con insistenza all’elemento naturale per spiegare un sentimento umano? Sebbene sia meglio evitare forzature su questo confronto che per altro presenta un ovvio squilibrio quantitativo tra i termini di paragone (le “liriche” di Chisato sono solo dieci, le poesie d’amore del *Kokinshū* sono qualche centinaio), penso si possa individuare un comune atteggiamento nella trattazione di certi temi attraverso la poesia. È noto che la poesia giapponese – e anche cinese – faccia dell’elemento naturale una delle sue colonne portanti, dunque il fatto che esistano poesie che non vi ricorrano dimostra non solo la possibilità di fare *waka* senza necessariamente mettere in scena fiori o stagioni, ma anche che, laddove si faccia ricorso agli elementi naturali, o laddove non lo si faccia, si tratta di una libera scelta del poeta. Chisato, al momento di rivolgersi direttamente all’imperatore Uda, sceglie di abbellire, o meglio ammorbidire le sue lamentele con ornamenti retorici e elogi della virtù del sovrano (l’allegoria della luce solare), in maniera non troppo dissimile a quanto fa un poeta del *Kokinshū* che indirizza una poesia alla sua amata arricchendola di similitudini tra il suo sentimento e gli elementi del mondo naturale.

Dato interessante possono essere le poesie di Chisato incluse nei libri Amore e Elegie del *Kokinshū*, e non presenti nel *Chisatoshū* (quindi teoricamente non dovrebbero essere *kudai waka*).

ねになきてひちにしかども春さめにぬれにし袖ととはばこたへむ

Lacrime disperate hanno intriso le mie maniche; eppure, se mi si chiederà, risponderò che fu la pioggia primaverile.<sup>124</sup>

今朝はしもおきけむ方も知らざりつ思ひいづるぞきえてかなしき

Questa mattina non capivo neppure come mi alzassi. Ora il ricordo mi strugge, quasi come brina che svanisce al sorgere del sole.<sup>125</sup>

もみちばを風にまかせて見るよりもはかなき物はいのちなりけり

Più delle foglie d’autunno alla mercè del vento, tremanti davanti ai miei occhi, fragile è invero, ahimé, la vita umana.<sup>126</sup>

In tutte e tre compaiono elementi del mondo naturale, con i *mitate* lacrime-pioggia, pensiero-brina, foglie-vita umana. In particolare l’ultima, inclusa nel libro elegie, è secondo il *kotobagaki* scritta da Chisato e indirizzata a se stesso, nel periodo in cui, ammalato, pensò di essere sul punto di morire. Probabilmente è la stessa malattia della quale si lamenta nell’introduzione al *Chisatoshū*:

奉命以後、魂神不安。臥重病、延以至今<sup>127</sup>

Dopo aver ricevuto l’augusto ordine, il mio spirito era inquieto. Costretto a letto da un grave malanno, mi son così attardato fino ad ora.

Per quanto riguarda i tre *waka* di cui sopra, sebbene non compaiano nella lista di Watanabe Hideo<sup>128</sup> delle poesie del *Kokinshū* in cui sono riscontrabili elementi del *kanbun*, trattandosi di poesie di Chisato viene spontaneo da chiedersi se non vi sia una qualche influenza cinese. In effetti alcune espressioni, come il “giacere nel letto ammalato” o la “pioggia di primavera” si trovano in Bai Juyi, per esempio nel primo distico della seguente

<sup>124</sup> KKS XII-577.

<sup>125</sup> KKS XIII-643.

<sup>126</sup> KKS XVI-859.

<sup>127</sup> SKSZS pp. 45-46.

<sup>128</sup> Watanabe 1991, p. 179 e successive.

寒食臥病  
病逢佳節長嘆息  
春雨蒙蒙榆柳色<sup>129</sup>

Un pasto al freddo, nel letto ammalato  
Incontrare il malanno, nella bella stagione, è un lungo sospiro di lamenti  
Nella pioggia primaverile è dolce il color degli olmi e dei salici

ma è certamente troppo poco per stabilire un rapporto diretto, dunque possiamo parlare solo di *sankō* (poesia di confronto, riferimento). L'elegia di Chisato ricorda anche l'ultima poesia di Michizane alla capitale,

刀刃風裁惜不能  
孤立如逢衣錦客  
Come lama d'un coltello il vento miete, una pena a cui non reggo  
Solitario in piedi, come ad incontrare un viaggiatore vestito di broccato.<sup>130</sup>

dove l'albero autunnale sbattuto dal vento è paragonato al viaggiatore – e di conseguenza al poeta. Anche in questo caso non possiamo parlare di influenza diretta (è difficile stabilire quale delle due poesie sia stata scritta prima) quanto piuttosto di un comune uso delle immagini naturali per l'espressione dei sentimenti.

## 2. Appendice: Aspetti stilistici del *Chisatoshū*.

### 2.1 Alcuni artifici retorici significativi

Prima di passare ad una comparazione dell'opera di Chisato con altre opere del periodo, vorrei aggiungere alcune osservazioni riguardo alle tecniche utilizzate da Chisato nella composizione e compilazione di questa raccolta, osservando più in profondità le particolarità lessicali e sintattiche del *Chisatoshū*, ed evidenziando il particolare utilizzo che Chisato fa dei termini tipici del *waka*, di verbi, aggettivi, ausiliari, e di come adatti al giapponese determinate strutture cinesi. Ovviamente l'accento sarà posto proprio sul rapporto con la poesia cinese, argomento generale del presente studio, visto dal punto di vista privilegiato di un poeta di *kanshi* che scriveva anche *waka*.

### 2.2 Traduzione o parafrasi?

Per prima cosa vorrei analizzare il rapporto dei *kudai* con i *waka*, e in che modo Chisato li adatti alle proprie esigenze. Dallo studio di Hanzawa,<sup>131</sup> deduciamo che già in Chisato vi è quella tendenza, che si consoliderà dal *Kokinshū* in poi, di ricorrere a forme ed espressioni fissate, associazioni tra nomi e verbi codificate. Per esempio quando nel *kudai* cinese compaiono i caratteri vento e brina, questi vengono spesso accompagnati nel *waka* dai verbi *fuku* (soffiare) e *oku* (posarsi).

Particolarmente indicativo è l'utilizzo del verbo *miyu* (apparire, si vede) che compare ben 10 volte nella raccolta (quindi in poco meno del 10% delle poesie) ma mai per tradurre il verbo cinese *jian*, con il quale condivide lo stesso sinogramma 見.

---

<sup>129</sup> QTS Bai Juyi 13.

<sup>130</sup> KBKK k-475.

<sup>131</sup> Hanzawa 2000, pp. 191-193.

In particolare, Hanzawa evidenzia come siano molte di più le espressioni giapponesi che non trovano un corrispettivo nel verso cinese, che non il contrario, il che ci porta a prendere atto che i *waka* di Chisato sono in genere più articolati dei versi cinesi da cui derivano. Dunque, una parte del verso cinese, in genere i sostantivi, rimane, e a questi si aggiungono e adattano avverbi e verbi tipicamente giapponesi, come appunto *miyu*.

Nell'uso particolare dell'aggettivo da parte di Chisato, Kuranaka osserva come questi siano in particolare legati ai sentimenti e alle sensazioni personali del poeta.<sup>132</sup> Al tempo stesso però fa notare come, in confronto al *Kokinshū*, l'uso degli aggettivi nel *Chisatoshū* sia limitato, e alcuni importanti aggettivi come *ushi* o *wabishi* non compaiano affatto.<sup>133</sup>

Questo può essere senza dubbio una conseguenza della natura di *kudai* della raccolta, in quanto soprattutto nel confronto con i versi cinesi selezionati da Chisato scarseggiano gli aggettivi a favore di una più diretta esposizione di sostantivi come ho spiegato a riguardo del verso “la gazza vola, monte, luna, alba”<sup>134</sup>.

Allo stesso modo l'inevitabile, o quasi, scelta nell'uso degli ausiliari come *keri*, che compare ben 46 volte. Come è noto, l'ausiliare *keri* è un costrutto tipico del *waka*, e difficilmente rapportabile a qualcosa di simile nel *kanshi*. Era certo possibile per Chisato evitare l'uso di questi ausiliari e particelle, limitandosi a tradurre il verso cinese in giapponese, come una specie di «mettere in forma di *waka* un *kanshi kundoku*»,<sup>135</sup> ma non è solo questo. Ancora una volta ci troviamo di fronte alla scelta deliberata di non solo tradurre, ma naturalizzare, fare proprio e “rendere giapponese” il *kudai*.

### 2.3 Soluzioni di adattamento: *domo* e *ba*.

Un altro aspetto caratteristico dei *waka* del *Chisatoshū* e del loro rapporto col relativo verso cinese è la soluzione adottata da Chisato per risolvere la cesura tra secondo e terzo verso nei *kudai* a cinque caratteri e la cesura tra quarto e quinto in quelli a sette caratteri. Questa cesura è una delle regole della poesia regolata cinese, genere al quale appartiene la quasi totalità dei versi selezionati nella raccolta, e, in generale, può corrispondere alla divisione in stanze del *waka*, superiore (5-7-5) e inferiore (7-7), sebbene nel *waka* questa cesura non sia così tassativa e netta.

Nella struttura cinese però, la cesura non assume alcun altro valore se non quello di un divisorio, a volte semantico, a volte sintattico, tra la prima e la seconda parte del verso, che può enfatizzare per certi aspetti un'altra regola fondamentale del *lūshi*, cioè la contrapposizione tra i versi intermedi.

Questo secondo artificio si basa principalmente sulla regolarità del verso cinese, che mantiene la stessa lunghezza per tutta la poesia, e quindi permette una lettura non solo verticale, ma anche orizzontale (nel caso della lettura all'orientale, da destra verso sinistra e dall'altro verso il basso), cosa quasi impossibile con lo *waka*, i cui versi presentano un'alternanza di cinque e sette sillabe, e che generalmente vengono trascritti su di una sola riga.

A questa discrepanza Chisato risponde con un utilizzo privilegiato delle particelle congiuntive *ba* e *do* o *domo*, poste principalmente a congiunzione delle due stanze.

Vediamo qualche esempio:

惆悵春歸不留得

I' piango e rimpiango la primavera che va, e non può restare

なげきつつすぎゆく春ををしめどもあまつそらからふりすててゆく

Se ne va tra i lamenti la primavera, e anche s'io la bramo, dall'alto cielo ecco è spazzata via.<sup>136</sup>

<sup>132</sup> Kuranaka 2000, p. 108.

<sup>133</sup> Ibid. p. 111.

<sup>134</sup> CS 72.

<sup>135</sup> Kuranaka 2000, p. 98.

<sup>136</sup> CS 20.

両処春光同日尽

In ogni dove la luce di primavera, nello stesso giorno s'estingue

はるをのみここもかしこもをしめどもみなおなじときつきぬるがうさ

Ove che sia, la primavera, sia qua che là tutti la bramano, ma che sia ormai finita in ogni luogo, questo è crudele.<sup>137</sup>

野曠白雲浮

Sui campi vuoti, bianche nuvole galleggiano

かぎりとのべのはるかにみえつればたつしらくももふかくぞありける

Fino al limitare dei campi getto lo sguardo lontano, ma quelle sono invero bianche nuvole che s'alzano sì fitte.<sup>138</sup>

È evidente che pure nel verso cinese il rapporto tra i due termini (prima e seconda parte del verso) è quello sui cui gioca il poeta, variando a seconda delle evenienze – e probabilmente le necessità tonali del verso – ma quello che Chisato compie è una, forse inevitabile, esplicitazione di questo rapporto. Per esempio nella seguente

春翁酒易悲

A primavera il vecchio col vino è facile alla tristezza

はるばるにあひておいぬる身なればやゑひになみだのあかれざるらむ

Sarà colpa di questo corpo che invecchiando ha visto primavere su primavere, che, nell'ebbrezza, le lacrime non si stancano di scendere.

il verso cinese non configura di suo una particolare relazione sintattica tra i primi due caratteri e gli altri, facendo sembrare per la verità il verso abbastanza unito, ma nel *waka* Chisato imputa il pianto del vecchio ubriaco al fatto che ha visto molte primavere.

In effetti l'ausiliare congiuntivo *ba* (suffissa alla forma *izenkei* di verbi o aggettivi) nelle sue varie sfumature, suddivisibili in un rapporto di necessarietà (*hitsuzenteki kankei*), di casualità (*gūzenteki kankei*), di costanza (*kōjōteki kankei*) tra le due frasi, ha sempre in teoria insito un rapporto di successione o conseguenza, tanto da essere tradotto in giapponese moderno con le congiunzioni *node* o *kara* (poiché), *to* o *tokoro* (sul punto di, quando), *to itsumo* (ogni volta che). Nella traduzione del *Chisatoshū*, data l'abbondanza di *ba*, ho preferito trovare soluzioni alternative per non appesantire la lettura soprattutto in sequenza, come nella seguente

寒雁聲静客想至

Dell'ocche al freddo la voce si cheta, il viaggiatore sprofonda nei pensieri

なくかりのこゑだにたえてきこえねばたびなる人は思まさりぬ

Persino il grido dell'ocche s'è spezzato e più non s'ode, e 'l viaggiator il pensiero assale.<sup>139</sup>

lasciando come unica congiunzione una “e”, che comunque lascia intendere la consequenzialità dei due termini, la voce dell'occa e il pensiero del viaggiatore.

Quello che comunque vorrei far notare è come, nella gran parte dei versi cinesi queste particelle di caso manchino, non tanto per una reale assenza di corrispettivi in cinese (la forma avversativa può essere resa con *er*,<sup>140</sup> o il genitivo con *zhi*<sup>141</sup> per esempio), ma più per motivi di vocabolario poetico

<sup>137</sup> CS 17.

<sup>138</sup> CS 89.

<sup>139</sup> CS 54.

<sup>140</sup> 而.

<sup>141</sup> 之.

e struttura dello *shi*. Anche nei casi in cui lo *waka* segue fedelmente il verso cinese come nella precedente poesia, Chisato fa quindi una parafrasi di tipo attivo.

Un esempio abbastanza evidente è l'inversione dei termini sintattici congiunti dalla particella *ba*, posta a fine componimento.

可憐虚度好春朝

Che pena! Passa via vana, nel mattino la bella primavera

あはれともわが身のみこそおもほゆれはかなきはるをすぐしきぬれば

Ah che pena proprio questo mio corpo! Ora che la primavera, vana, se ne va.<sup>142</sup>

秋霜似鬢年空長

La brina d'autunno somiglia ai capelli sulle mie tempie, nell'aumentar vano dell'anni

秋のよのしもにたとへてわががみはとしのはかなくおいしつもれば

La brina della notte d'autunno, puoi paragonarla ai miei capelli, ché i miei anni vanamente invecchiando s'accumulano.<sup>143</sup>

可憐春風老

Che pena invecchiare al vento di primavera

をしてみてもとめまほしきをはるかぜのふきすぎがたくなりぬとおもへば

Mi rattrista il pensiero che, nonostante io voglia trattenerla, della primavera il vento difficilmente soffierà senza spazzarla via.<sup>144</sup>

ほととぎすさつきまたずぞなきにけるはかなくはるをすぐしきぬれば

Il cuculo, senza aspettare il quinto mese, ha già iniziato a cantare. Ah, è perché, vanamente, la primavera è già scorsa.<sup>145</sup>

In realtà l'uso del *ba* finale è già presente nelle poesie del *Man'yōshū*, e si mantiene abbondante nel *Kokinshū*, per esempio

梅花それとも見えず久方のあまぎる雪のなべてふれれば

Il fiore di susino distinguerlo non posso, ché, offuscando il cielo, la neve avvolge tutto in un bianco velo.<sup>146</sup>

È soprattutto interessante notare che Chisato sovrappone questo artificio del *waka* alla struttura del verso cinese, mantenendo cioè inalterato l'ordine di comparsa degli elementi. Per esempio nella CS 35 nel verso cinese abbiamo: autunno-brina-somigliare-capelli/anno-vuoto-lungo; nel *waka* abbiamo: autunno-notte-brina-paragonare-miei-capelli/anni-vuoto-invecchiare-accumularsi. A parte l'inserimento di nuovi termini come "notte" e "miei", e la sostituzione allungare-invecchiare (che comunque anche in cinese porta lo stesso significato), gli elementi del verso cinese, e soprattutto il rapporto tra prima e seconda parte del verso rimangono immutati nel *waka*. Quel rapporto di consequenzialità che nel verso cinese è sottinteso – la brina somiglia ai miei capelli [PERCHÉ] sono invecchiato – nel *waka* si esplica e si palesa grazie al *ba* finale, e in questo modo Chisato fornisce la sua lettura del verso cinese.

## 2.4 Non solo parafrasi: il ribaltamento del *kudai*

---

<sup>142</sup> CS 19.

<sup>143</sup> CS 35.

<sup>144</sup> CS 78.

<sup>145</sup> CS 125.

<sup>146</sup> KKS VI-334.

Sebbene molte delle poesie del *Chisatoshū* possano essere considerate, se non delle traduzioni letterali, almeno delle parafrasi che ricalcano molto fedelmente il verso cinese, vi sono alcuni esempi in cui non solo questo non avviene, ma addirittura lo *waka* sembra contraddire o contrastare il verso cinese, in quella che secondo me è un'ennesima trovata di Chisato che potrebbe essere vista come un anticipo di artifici retorici più complessi di periodi successivi.

Osserviamo i seguenti casi.

山雲初晴水色新

Monti e nubi, al primo sereno il color dell'acqua si rinnova

雲もなくたには山さへはれゆけばみづのいろこそあらたなりけれ

Nella valle senza nubi, quando persino il monte rasserena, ecco dell'acque stesse si rinnova il colore.<sup>147</sup>

素鬢俄頃変春華

Al bianco i capelli d'improvviso tendono, diventano come fiori a primavera

くろかみのしらくにはかになりぬればはるのはなとぞみえわたりける

I neri capelli son diventati bianchi tutt'a un tratto, tanto che sembra di vedere una distesa di fiori a primavera.<sup>148</sup>

天高暮山遠

Il cielo alto s'oscura, lontana la montagna

あまつそらちかくみえつつはえつるはくれゆく山のふもとなりけり

L'alto cielo pare così vicino e nel suo riflesso vanno oscurandosi le pendici del monte.<sup>149</sup>

Nella CS 79 il verso cinese si apre con i caratteri *shan yun* (monti e nuvole), portando entrambi gli elementi all'occhio del lettore. Nel *waka* però, la presenza delle nubi è negata (*kumo mo naku*) e il punto di vista viene collocato con precisione nella vallata, dalla quale, se sulle montagne le nubi si diradano, è possibile vedere di nuovo il colore dell'acqua (del fiume o del torrente presumibilmente). In realtà, con il carattere *qing* (diradarsi, rischiararsi, rasserenarsi) anche il verso cinese nega, o meglio fa sparire dalla scena le nuvole di inizio verso, e dunque la scena descritta è in sostanza la stessa, ma l'impatto visivo che viene dato è a mio parere opposto, nel momento in cui osserviamo i due componimenti in maniera incrociata: “le nuvole sulla montagna...” e “senza nuvole la valle”.

Lo stesso, ma ancora più evidente nella CS113. In cinese *su bin* (bianco-capelli) e in giapponese *kuro kami* (nero-capelli) a inizio componimento contrastano in maniera abbastanza netta, sebbene poi il significato si riveli lo stesso: i capelli che da neri diventano bianchi. *Kurokami* poi può fungere semplicemente da sinonimo di *kami* certo, ma nella lettura consecutiva del verso cinese e della poesia giapponese, colpisce l'occhio.

Così come la CS 88, dove l'alto cielo (*tian gao*) e il monte lontano (*shan yuan*) contrastano con il “vicino” (*chikaku*) del *waka*. In questo caso non abbiamo solo un apparente contrasto basato sulla disposizione delle parole, ma una vera variazione semantica, seppure non sostanziale. Volendo tentare una lettura più approfondita, potremmo supporre che Chisato lasci deliberatamente non tradotto il termine “lontano”, e lo richiami per dissonanza con il termine *chikaku* senza però creare una contraddizione, e risolvendo il tutto in una descrizione omogenea tramite il seguente filo logico: poiché le montagne sono lontane (*kudai*), il cielo appare vicino (*waka*). Essendo questo l'unico esempio di questo tipo nel *Chisatoshū* non è un sufficiente elemento di analisi, ma è quanto meno da notare che questo tipo di completamento semantico tra *shiku* e *waka*, ricorda alcune forme più evolute della retorica giapponese, come l'*honkadori* dello *Shin Kokinshū*.

---

<sup>147</sup> CS 79.

<sup>148</sup> CS 113.

<sup>149</sup> CS 88.



Un'altra poesia che reinterpreta – e quasi fraintende – il verso cinese è la seguente

風景属閑人

Il paesaggio appartiene all'eremita

さだめなくふきくるかぜはかきわけてなどかしげきに人につくらん

Il vento che vien soffiando senza tregua, perché mai incalza l'uomo in continuazione?

dove del *kudai* vengono mantenuti apparentemente solo un paio di elementi (il vento e l'uomo) ricollocati in uno scenario semantico totalmente diverso, ben lontano da un vero e proprio processo traduttivo. Fra l'altro, il composto *feng jing* già in cinese classico assume il significato di paesaggio, dunque si assiste a una sorta di – voluto? – fraintendimento lessicale, dove Chisato mantiene solo l'elemento “vento” utilizzandolo nell'accezione originale, e per di più caricandolo di un tono negativo, laddove nel verso cinese il composto *xian ren* richiama più ad uno stato di pacato ritiro dal mondo dell'uomo in oggetto.

Simile cambio di punto di vista si ha nella CS 80.

猶愛雲泉多在山

Ancor io amo nubi e sorgenti, e spesso sto tra i monti

しらくものなかをわけつつゆふぐれのめでたき事はやまにぞありける

La sera che avanza in mezzo alle nubi, è sì cosa meravigliosa, proprio perché essa stava [nascosta dentro] al monte

Dove il carattere *ai* (amare, essere attaccato a) rende implicita la presenza della voce poetante, che può divenire soggetto di *zai* (stare) della seconda parte del verso – sebbene un'interpretazione “nubi e sorgenti, abbondanti stanno tra i monti” è sempre possibile. Nel *waka*, sebbene il verbo *medetaki* corrisponda allo *ai* del *kudai*, non comporta necessariamente la presenza di una voce poetante che “ami”, poiché può fungere come semplice attributo di *koto*, nel senso di “cosa adorabile, amabile, meravigliosa”. L'altro problema è dato dall'interpretazione di *yama ni zo arikeru*, dove il verbo *ni ari* può essere uno stato in luogo così come un verbo essere, e dunque l'altra lettura possibile è “la cosa meravigliosa della sera, ecco è la montagna, che taglia a metà le bianche nubi”.

Qualunque sia la lettura, è chiara la distanza dal verso cinese, e la piuttosto libera reinterpretazione di Chisato nel *waka*.

## Capitolo IX - La rete delle interrelazioni testuali del periodo Heian

### 1.1 Uno studio comparato

L'analisi della struttura dell'opera e di alcune caratteristiche testuali appena compiuta, dimostra l'assoluta necessità di confrontare il *Chisatoshū* con altri testi di riferimento del periodo. Questi, come è logico, sono prima di tutto il *Baishi wenji* di Bai Juyi, parte integrante e vero ipotesto della raccolta, e poi il *Kokinshū*, che è possibile considerare in parte come evoluzione di alcune caratteristiche del *Chisatoshū* come il *butate*. Inoltre, per i motivi storici evidenziati all'inizio di questa parte, Chisato condivise con Sugawara no Michizane una medesima cultura, status e, in linea di massima, visione del mondo, in quanto membro di una famiglia che come i Sugawara faceva della cultura cinese la propria carta d'identità; dunque mi sembra utile, e anzi necessario per dare unità a questa ricerca che inizia proprio col *kanshi* di Michizane, confrontare l'opera dei due poeti con una particolare attenzione all'ambiente culturale e i legami dei singoli componimenti con questo background che, ormai è superfluo ricordare, è costituito in gran parte dalla letteratura cinese.

Ma proprio in questo tentativo di inquadrare e definire, tramite la comparazione, le opere in oggetto d'esame, trovo interessante confrontare il risultato e il passo compiuto nell'integrazione di *kanshi* e *waka* del *Chisatoshū*, e in particolare il suo collocamento nella storia dello sviluppo del *daiei* (poesia a tema), con quella che sarebbe divenuta la modalità compositiva principale a partire dalla metà del periodo Heian, ovviamente per quanto riguarda la poesia in cinese, ovvero il *kudai shi* del quale abbiamo per questo motivo delineato caratteristiche e storia nel capitolo VII (cfr. VII-3).

Prima di tutto penso che sia necessario fornire ancora qualche nozione sulle strategie compositive messe in campo da Chisato, in particolare nella rielaborazione del suo maggiore modello, Bai Juyi. Nella seguente sezione analizzerò quindi da quali tipi di *shi* Chisato abbia tratto i suoi *kudai*, e in che modo gli *waka* da lui composti si avvicinarono o scostarono dall'originale cinese.

## 2. Ōe no Chisato e Bai Juyi

### 2.1 Una comparazione inevitabile

Nel panorama letterario della seconda metà del IX secolo delineato nel primo capitolo, emerge come inevitabile punto di riferimento l'influenza dell'opera del poeta del medio Tang, Bai Juyi (772-846), sulla letteratura giapponese, a partire dal *kanshi* fino ad arrivare al *waka* e ad altre forme come il *monogatari*. Basterebbe quindi la sola collocazione biografica di Ōe no Chisato in quel periodo per rendere obbligatorio un confronto della sua opera con il *Baishi wenji*, e un'analisi del *Chisatoshū* sulla base della poesia di Juyi. Ma forse ancor più di altri autori del periodo, e forse ancor più dello stesso Sugawara no Michizane, la cui poesia fu segnata fin dagli inizi e fino alla fine dalla lezione del poeta cinese, in Chisato vediamo che Bai Juyi occupa non solo a livello di influenza, ma addirittura a livello testuale, una parte consistente dell'opera del poeta giapponese.

Con ben 74 versi di Bai Juyi inclusi come *kudai* nel *Chisatoshū*, questa raccolta può a ben ragione essere considerata anche una mini antologia di Bai Juyi, una selezione di *kaku* (versi eccellenti) del più apprezzato poeta cinese dell'epoca. Da questo punto vista non è errato pensare al *Chisatoshū* come a un antecedente di più famose antologie di versi cinesi come il *Senzai kaku* di Ōe no

Koretoki (metà del X secolo) o lo stesso *wakanrōeishū* di Fujiwara no Kintō (inizi XI secolo), cosa che generalmente viene tenuta in scarsa considerazione forse per via della dicitura *kudai waka* che pone l'accento sull'aspetto compositivo in giapponese della raccolta. L'ipotesi che una tale selezione di versi fosse usanza già affermata nel momento in cui Chisato compone i suoi *waka*, o al contrario il dimostrare che Chisato per primo adottò questa tecnica è senza dubbio un interessante argomento di studio che però non tratterò in questa sede. Quello che voglio sottolineare è l'importanza nel suddividere i processi compilativo e compositivo insiti nel *Chisatoshū*, al fine di comprendere le eventuali interrelazioni tra i due, e cioè se già nel processo di selezione dei versi cinesi Chisato tenesse presente la successiva fase della versificazione in *waka*.

Come abbiamo avuto modo di osservare infatti, nel *Chisatoshū* sono esposte varie tipologie e tematiche, mutate sì dalla poesia cinese (*jukkai*, *yūran* etc.) ma anche ben rappresentative della tradizione giapponese (la poesia sulle stagioni). Al contrario, alcune caratteristiche della poesia cinese e di Bai Juyi, che pure fanno la loro comparsa nel *kanshi* giapponese, come ad esempio in Michizane – mi riferisco ad esempio alla poesia allegorica, o la poesia politica – non appaiano nel *Chisatoshū*, nonostante questa raccolta avesse tra i suoi fini non solo quello di dilettere l'imperatore con una selezione di bei versi, ma anche – e soprattutto – quello di riscattare la sedicente posizione bistrattata del poeta. Sebbene sia difficile ricostruire quali criteri avessero mosso Chisato nella sua selezione, penso non si debba trascurare il fatto che non tutte le espressioni – e di conseguenza le tematiche – dello *shi* erano facilmente riproducibili in giapponese, soprattutto in una forma poetica come il *waka* a 31 sillabe. Fin dal *Man'yōshū*, e sempre più man mano che ci si avvicina al *Kokinshū* infatti, il *waka* trovò la propria identità prima di tutto in una tendenza alla codificazione e fissazione del vocabolario poetico, e contemporaneamente un monopolio della metrica cosiddetta *tanka* cioè poesia breve, composta appunto da 5-7-5-7-7 caratteri-sillabe: questa combinazione rendeva complessa – se non impossibile – la trattazione di determinati temi in giapponese. Come dimostrato dallo studio di Hanzawa<sup>1</sup> questa difficoltà di “traduzione” non si riscontrava soltanto nel passaggio da *shi* in *waka*, ma era altrettanto difficile fare il contrario, cioè tradurre un *waka* nella forma del *lūshi* cinese, come avviene nello *Shinsen Man'yōshū*, prima di tutto per una profonda e sostanziale differenza linguistica, sia lessicale che grammaticale.

## 2.2 Da shiku a waka

Vediamo alcuni esempi di poesie di Bai Juyi che nel passaggio in *waka* hanno perso o mantenuto il loro significato originale:

鶯多過春語

L'usignolo più volte, annuncia la primavera trascorsa

うぐひすはすぎにし春をおしみつつなくこゑおほきころにぞありける

Ecco questo è il momento che l'usignolo fa sentire incessante il suo pianto per la primavera ormai passata.<sup>2</sup>

La seconda poesia della sezione sull'estate si concentra in realtà sul pensiero della primavera trascorsa, piuttosto che sulla nuova stagione estiva, a sottolineare l'interesse per primavera e autunno che possiamo dire universale nel *waka* classico, ma particolarmente importante alla vigilia del *Kokinshū*. Come fa notare Kuranaka,<sup>3</sup> la percentuale di poesie su estate e inverno del *Chisatoshū* è superiore a quella del *Kokinshū*, ma se osserviamo poesie come queste ci rendiamo conto che sì, dal punto di vista del calendario si tratta di poesie scritte – o immaginate – in estate, ma il cui tema e pensiero fondamentale è comunque la primavera trascorsa, o al contrario l'arrivo dell'autunno. Delle 12 poesie della sezione “estate”, ben 7 (CS 22, 23, 25-27, 29, 30) si riferiscono

<sup>1</sup> Hanzawa 2000, pp.197-200.

<sup>2</sup> CS 23.

<sup>3</sup> Kuranaka 2000, p. 95.

alla primavera, tramite il canto dell'usignolo che si acquieta o osservando i rami ormai privi di fiori; altre due (CS 24, 33) richiamano l'attesa o l'arrivo dell'autunno, e solo una (CS 31) utilizza la parola *natsu* (estate).

Dunque la poesia di cui sopra, seppur collocata nella sezione estate, ha come tema la primavera trascorsa, e dunque conferisce dinamismo soprattutto in una lettura in sequenza, dalla sezione "primavera" a quella "estate"; possiamo dire che questo *waka* abbia come tema lo scorrere del tempo/stagioni, contestualizzato al passaggio tra primavera ed estate.

Nella poesia originale di Bai Juyi leggiamo invece

病中書事  
三載臥山城  
閑知節物情  
鶯多過春語  
蟬不待秋鳴  
氣嗽因寒發  
風痰欲雨生  
病身無所用  
唯解卜陰晴<sup>4</sup>

Una composizione in malattia  
Nei tre anni vissuti in questa rocca di montagna<sup>5</sup>  
Nella quiete ho imparato a sentire<sup>6</sup> le stagioni  
Che l'usignolo più volte annuncia la primavera trascorsa  
Che le cicale non aspettano l'autunno per piangere  
Per l'aria gelida scaturisce la tosse  
Col vento piovoso si forma il catarro  
Un corpo ammalato che non serve a nulla  
Se non a predire le nubi o il sereno.

L'autore come da titolo, scrive questa poesia durante una malattia che lo colse a 53 anni, dopo tre anni che gli era stato assegnato un incarico governativo a Hangzhou. Il lamento della voce poetante – che è bene sottolinearlo, coincide in questo caso esattamente col poeta stesso – dell'essersi ridotta a un corpo inutile, si attenua in qualche modo nel riconoscere di aver imparato a capire il passaggio delle stagioni, in particolare da primavera a estate (usignolo) e da estate ad autunno (cicale).

Il tema della poesia è dunque anche in questo caso il passaggio delle stagioni/tempo, sebbene non sia limitato alla primavera come nel *waka* di Chisato. In realtà, il verso successivo è ripreso come *kudai* dalla successiva CS 24:

蟬不待秋鳴  
La cicale non aspettan l'autunno per piangere  
うつせみの身としなりぬる我なればあきをまたでぞなきぬべらなる  
Poiché il mio corpo è divenuto cicale, ecco io piango nell'attesa finché non sarà l'autunno.<sup>7</sup>

Le due poesie sono quindi legate sia nei *kudai*, tratti dalla medesima poesia e consecutivi tra di loro, che nell'ordine in cui compaiono nel *Chisatoshū*. Si crea un evidente rapporto metatestuale, in cui i singoli *waka* con i rispettivi *kudai* rappresentano ciascuno una parte, un fotogramma della

<sup>4</sup> BSWJ 2339.

<sup>5</sup> *Shan cheng* (lett. monte-castello) indica in questo caso la città di Hangzhou, nella provincia del Zhejiang.

<sup>6</sup> Problema di traduzione del sinogramma *qing* (emozione, provare emozione, sentimento) in italiano. Questo termine viene spesso usato da Bai Juyi in relazione alle stagioni, che in italiano può essere reso solo col termine "sentire", laddove in inglese per esempio ha un più preciso corrispettivo nel verbo *to feel*.

<sup>7</sup> CS 24.

narrazione che si dipana lungo la raccolta, o almeno lungo parti di essa. È interessante notare che soprattutto nella seconda poesia, l'aggiunta di Chisato al verso cinese, ovvero l'identificazione del corpo con la cicala, e la concreta presenza dell'io poetante (*ware*) sono in realtà in linea con la poesia originale di Bai Juyi, e addirittura potremmo sovrapporre il corpo ammalato del poeta cinese con quello divenuto cicala di Chisato. Se da una parte cioè abbiamo un'estrapolazione del verso cinese, e una sua ricollocazione in un tessuto compilativo del tutto diverso, basato sulla suddivisione in stagioni, dall'altra abbiamo una sorta di secondo livello di lettura in cui sembra – e sottolineo sembra – che Chisato stia ammiccando a quanti conoscano la poesia originale.

In effetti sono molti i casi in cui Chisato riprende due o più versi dalla stessa poesia. Vediamo un altro esempio

冬至夜  
老去襟懷常濩落  
病來鬢鬢轉蒼浪  
心灰不及爐中火  
鬢雪多於砌下霜  
三峽南賓城最遠  
一年冬至夜偏長  
今宵始覺房櫳冷  
坐索寒衣詎孟光<sup>8</sup>

Solstizio d'inverno

Invecchiando vado e in fondo al petto un costante vuoto  
Viene il malanno, e i capelli e la barba cambiansi in candide onde  
La cenere del cuore non è al pari del fuoco nel bracere  
La neve sui capelli s'è posata abbondante, come brina sotto al sasso  
Delle tre gole, Nanbin<sup>9</sup> è dalla capitale la più remota  
Uno all'anno il solstizio d'inverno, e la notte si fa lunga  
Stasera per la prima volta sento delle mie stanze il freddo  
Fisso seduto, chiedo alla mia Meng Guang<sup>10</sup> di cercare i vestiti invernali.

L'oggetto della poesia è senza dubbio il poeta e la sua vecchiaia. Le similitudini utilizzate seguono la direzione umano > naturale (capelli-onde, cuore-fuoco) ma il tema non è certo la natura, bensì la solitudine del poeta unita al lamento sulla vecchiaia. Il riferimento alla lontananza dalla capitale, e l'identificare la propria moglie con Meng Guang, e quindi di conseguenza se stesso con il misero eremita Liang Hong descritto nello *Hou Hanshu* nell'ultimo verso puntano proprio a questa tematica.

Da questa poesia Chisato trae ben tre *kudai*.

心灰不及爐中火  
La cenere del cuore non è al pari del fuoco nel bracere  
ものを思ころははひとくたぐれどあつきおきにはおよばざりけり  
Il cuore assorto nei pensieri si sbriciola come cenere eppur non è al pari della brace ardente.<sup>11</sup>

鬢雪多於砌下霜  
Sui capelli la neve abbondante posatasi, come brina sul lastricato  
わがかみのみなしらゆきとなりゆけばおけるしもにもおとらざりけり

<sup>8</sup> BSWJ XVII 1147 冬至夜.

<sup>9</sup> Vecchio nome dell'attuale Zhongzhou, nella Cina centrale

<sup>10</sup> Meng Guang 孟光. La moglie astuta dell'eremita Liang Hong, *gushi* dello *Hou Hanshu*. In questo caso Bai Juyi si riferisce alla propria moglie, paragonandola a Meng Guang. Okamura 1990, p. 175.

<sup>11</sup> CS 60.

I miei capelli tutti, divenuti bianchi come neve, non sfigurano nemmeno di fronte alla brina posata<sup>12</sup>

一年冬至夜偏長

Uno all'anno il solstizio d'inverno, e la notte si fa lunga

ひととせにふゆくことはいまぞしるふしおきすれどあかしがたきに

Ora sì lo riconosco, l'inverno che viene una volta all'anno; e mi corico e mi alzo ma ancor non schiude al giorno.<sup>13</sup>

Sebbene tutte e tre le poesie rispecchino grossomodo il senso dei versi originali, non è facilmente riscontrabile un riferimento alla tematica della solitudine della poesia di Bai Juyi, almeno non in modo così palese. Anzi, abbiamo una specie di scomposizione delle “scene” dello *shi*, con dei lievi accorgimenti originali: nella prima, alla similitudine cuore-cenere viene associato il termine *mono o omou*, cioè lo sprofondare nei pensieri, e un certo senso di sconforto dall'immagine del cuore che si spegne. Nella seconda, il tema dell'invecchiamento è presentato esclusivamente dal punto di vista estetico, quasi con l'ironica soddisfazione nel vedere i propri capelli più bianchi della brina. Nella terza il tema è la lunghezza della notte d'inverno, tematica già cara al *waka*, specialmente in ambito di poesia d'amore. Le tre poesie possono ovviamente essere lette come legate da un unico filo, ma è interessante notare il loro posizionamento nella raccolta: CS 60, 61 e 58; si ha cioè una piccola inversione e distacco delle prime due dalla terza, che le anticipa di poco. Se diamo per vero che Chisato avesse letto come altri suoi contemporanei il *Baishi wenji* e quindi conoscesse questa poesia nella sua forma originale, c'è da chiedersi il perché di questa inversione nell'ordine. Evidentemente la logica compositiva di Chisato segue un altro filo, un altro percorso rispetto a quella della poesia di Juyi. In effetti se osserviamo la poesia CS 59 che “spezza” questi tre versi, notiamo che il filo conduttore è quello della “lunga notte d'inverno”:

新想多待夜長来

Nuove ansie numerose attendono, nella notte lunga vengono

あたらしきうれへはおほくさむきよのながきよりこそはじめなりけれ

Nuove ansie, dolorose si sommano, e si nascon proprio dalla lunghezza di questa fredda notte<sup>14</sup>

Che si lega non solo alla precedente CS 58, ma anche alla CS 57, tramite il tema della lunga notte insonne:

中霄似有春風至

In mezzo alla notte pare come se il vento di primavera fosse giunto

さよふけて猶ねられねばはる風のふきくるかともおもほゆるかな

Nella notte fonda quando non riesco a dormire ecco mi sembra che arrivi soffiando di primavera il vento.<sup>15</sup>

E ancora, volendo continuare, la CS 56 si lega alla CS 57 per via del vento di primavera che arriva soffiando:

迎春先有好風光

Aspettando la Primavera, preceduta da un lieto clima

いつしかと春をむかふるあしたからまづよきかぜのふくぞうれしき

Da stamane penso a quando arriverà la Primavera, ché intanto un dolce vento soffia e mi rallegra.<sup>16</sup>

---

<sup>12</sup> CS 61.

<sup>13</sup> CS 58.

<sup>14</sup> CS 59.

<sup>15</sup> CS 57.

<sup>16</sup> CS 56.

Stavolta però si perde nel passaggio l'immagine della notte, che accumuna e riunisce così le tre poesie CS 57-59. Anche nelle altre poesie della sezione inverno successive alla CS 60 e 61 troviamo non solo una comunanza, ma uno svolgersi di tematiche e immagini simili: la vecchiaia, la notte, la brina. Quello che fa Chisato è quindi non solo un lavoro di parafrasi e riscrittura dei versi cinesi, ma anche una sorta di montaggio di questi versi secondo un suo proprio filo logico. Se leggiamo in sequenza gli *waka* della sezione inverno, troviamo una omogeneità e compattezza che richiamano la poesia “La notte del solstizio d’inverno” di Bai Juyi, non solo nella parafrasi di tre suoi versi, ma anche in quella sorta di narrazione, di movimento che il susseguirsi di elementi primavera-vento-notte-freddo-brina-capelli-vecchiaia nei vari *waka* comporta. Sarebbe qui troppo azzardato tirare nella discussione forme ben più recenti di poesia come il *renga*, ma senza dubbio dal punto di vista del rapporto extratestuale – o sarebbe più corretto dire intertestuale – tra le poesie, una seppur rudimentale somiglianza è innegabile.

Tornando alle tre poesie tratte da “Notte del solstizio d’inverno”, Kawamura<sup>17</sup> evidenzia come soprattutto nelle prime due, benchè si tratti di poesie poste nella sezione “inverno” del *Chisatoshū*, vi sia una spiccata natura “ lirica” (*jukkai sei*<sup>18</sup>) che le avvicina appunto alle sezioni *jukkai* o *eikai* della raccolta. Questo è senza dubbio vero nella sezione inverno, dove più frequenti compaiono locuzioni che indicano la presenza umana o come oggetto sulla scena o come voce poetante, ad es. *wa ga...* (il mio...), ma personalmente trovo che anche in altre parti della raccolta si trovino esempi di lirismo (qui inteso nel senso di *jukkai* o *eikai*), e cioè un riferimento – più o meno sottile – alla situazione personale e contingente del poeta. E questo si aggiunge, o meglio motiva o sostiene la costruzione intertestuale di cui parlavo sopra. Tutta la raccolta è funzionale e funzionante secondo una precisa finalità che sono il lamento e la denuncia della propria posizione all'imperatore.

Questa forte presenza del “lirismo” in questo senso, è una caratteristica che avvicina Chisato a Bai Juyi o anche allo stesso Sugawara no Michizane, piuttosto che ai compilatori del *Kokinshū* i quali, per quanto personalizzino implicitamente la prima raccolta imperiale – le loro poesie occupano quasi un quarto della raccolta – non la strumentalizzano come fa Chisato, perseguendo evidentemente altri obiettivi.

### 2.3 Ricontestualizzazione e intertestualità esterna

Fin qui credo di aver enucleato una delle proprietà compilative del *Chisatoshū* che ho definito come “intertestualità interna” (perché interna al testo complessivo della raccolta). Ma vi è un'altra proprietà importante nel processo compositivo di Ōe no Chisato, per certi versi contrario a quella intertestualità interna discussa sopra.

Mi riferisco a un processo del quale ho già trattato nel capitolo VI (cfr. VI-1) a proposito dell'inserimento dei versi di Michizane nel *Wakanrōishū*, di come questi venissero ricontestualizzati in una struttura antologica totalmente nuova che spinge il lettore ad immaginare retroscena del tutto diversi e talvolta anche contrari a quelli che erano nell'originale, come ad esempio il suggerire una serena vita ritirata al posto di un doloroso esilio.<sup>19</sup>

Nel *Chisatoshū* abbiamo un primo passo in questa direzione, poiché i versi cinesi non sono solo estrapolati e ricontestualizzati secondo una nuova finalità, ma pure “tradotti” in *waka* e quindi in una dimensione totalmente diversa, non solo sul piano linguistico, ma soprattutto su quello contenutistico. Di fronte ai versi cinesi del *Senzai kaku* o del *Wakanrōishū* è infatti sempre possibile per lo studioso – e forse per un lettore colto dell'epoca – risalire alla poesia originale e verificare quanto quel verso in particolare sia rappresentativo di tutto il componimento; la consapevolezza stessa che ci si trovi di fronte a *shiku* (versi di uno *shi*) e non a poesie complete, ci

---

<sup>17</sup> Kawamura 1993, p. 187.

<sup>18</sup> 述懷性.

<sup>19</sup> Vedi sezione *kankyo* (vita ritirata) del *Wakanrōishū*. Cfr. VI-1.3.

porta ad immaginare una parte del testo e quindi del contenuto complementare, che va oltre e anzi è precedente alla selezione di quei singoli versi lì riportati. Al contrario, i *waka* del *Chisatoshū* (ma anche quelli del *Wakanrōeishū*) sono l'intero componimento, ed hanno quindi implicitamente una unità e completezza che gli *shiku* non possono, per definizione, avere. Definirei questa caratteristica “interezza” o “completezza testuale”, in contrapposizione alla frammentarietà e parzialità dei singoli *shiku*.

Abbiamo quindi nel *Chisatoshū* una serie di microtesti (i singoli *waka*) strutturati e legati tra loro (a volte solo per elementi poetici, come il vento o i fiori, a volte per contenuto, come la solitudine) a formare un macrotesto che è a sua volta completo e integro nella sua struttura e finalità. Nulla impedisce poi di prendere uno di questi microtesti e ricontestualizzarli in un nuovo macrotesto, come avviene alla già vista poesia

あしたづのひとりおくれてなくこゑはくものうへまできこえつがなん

La voce della gru lasciata indietro da sola, si sentirà forse anche al di là delle nubi?<sup>20</sup>

inserita nel *Kokinshū* tra le “poesie varie”. Senza dubbio, questa duplice natura non è caratteristica esclusiva del *Chisatoshū*, ma osservando altre antologie e raccolte del periodo, dal *Man'yōshū* alle antologie di *kanshi* delle epoche Tenchō e Kōnin, o anche le raccolte private di poeti come Michizane, possiamo dire che il *Chisatoshū* sia uno dei primi esempi in cui la disposizione delle poesie svolge un ruolo così importante nella ricezione e comprensione stessa del testo, influenzando probabilmente successive raccolte come lo stesso *Kokinshū*.

La differenza sostanziale tra gli *shiku* (quindi i *kudai*) del *Chisatoshū* e i relativi *waka*, è che i primi difficilmente riescono a emanciparsi dalla loro natura di “parti” di un insieme, e diventare essi stessi “componimenti” apprezzabili di per sé. Non è forse un caso che, nello *Shinsen Man'yōshū*, la raccolta che più volte abbiamo indicato come speculare del *Chisatoshū* in quanto “traduce” degli *waka* in cinese, il risultato finale non sono dei singoli versi cinesi, bensì dei distici, già più vicini a una forma diffusa in Cina come il *jueju* (quartine, versi tronchi). Al contrario gli *waka* composti da Chisato presentano sì una macrostruttura trasversale e sotterranea, ma sono comunque di per sé componimenti indipendenti. Di nuovo non è un caso che, anche in opere come il *Senzai kaku* che raccolgono questi frammenti di *shi*, questi vengono ripresentati sotto una intelaiatura formale che li tiene insieme.

## 2.4 Complementarità reciproca *shiku-waka* e “discendenza”.

Se guardiamo il rapporto *waka-shiku* del *Chisatoshū* ci rendiamo conto anche di un altro possibile fenomeno, e cioè che in un certo senso il *Chisatoshū* conferisce indipendenza e completezza ai versi cinesi tramite la traduzione e comparazione con i rispettivi *waka*. Se leggendo uno dei versi cinesi del *Chisatoshū* sentiamo chiaramente in molti casi la parzialità del testo, sia da un punto di vista sintattico, ma soprattutto logico, quando leggiamo gli *waka* che da essi sono “tratti” ecco che questa tensione e senso di sospensione si risolve, anche tramite le costruzioni complementari e suppletive di Chisato, come l'aggiunta di forme verbali, o esplicative (ad es. la formula A *wa* B *mieru* = A appare come B).

Il rapporto che si crea quindi tra *shiku* (o *kudai*) e *waka* non è tanto di dipendenza, quanto più di “discendenza”. Sappiamo per dato acquisito che lo *waka* è costruito a partire dal verso cinese, ma ad una pura analisi testuale lo *waka* appare spesso più completo e bilanciato dello *shiku*. Dunque, al contrario, si direbbe che sono i versi cinesi ad avere bisogno dello *waka* per essere compresi ed acquisire completezza. Vediamo qualche esempio.

蟬噪野風秋

<sup>20</sup> CS 120, KKS XVIII-998.



Cicale friniscono d'autunno il vento nei campi

なくせみのこゑたかくのみこきゆるはのにふくかぜの秋ぞしるらし

Il sentir la voce ancor più forte delle cicale che piangono, certo dev'esser perché il vento che soffia mi porta l'Autunno.<sup>21</sup>

心更老於身

Il cuore ancor di più invecchia rispetto al corpo

世中をおもひしりぬるころこそ身よりはすぎておいまさりけれ

È invero il cuore, che ha conosciuto e provato [le pene di] questo mondo, che di gran lunga più del corpo, sente il peso degli anni.<sup>22</sup>

恩光春景去

Nell'augusta luce il paesaggio di primavera sen va

我が君も春のひかりにひとしくはくさきなる身と知りぬべらなり

Se il mio signore è come luce di primavera, allora noi sapremo d'essere per lui erba ed alberi<sup>23</sup>

夢中歎笑又勝愁

Nel sogno vedere il riso, può comunque vincere la pena

夢にてもうれしきことをみるときはただにうれふる身にはまされり

Se anche solo in sogno io vedo la felicità, è pur sempre meglio di questo corpo in cui non cessa mai il lamento<sup>24</sup>

Credo che sia evidente come, nel migliore dei casi, i versi cinesi suonino più come frammenti, dal significato tutt'altro che chiaro rispetto ai *waka*.

## 2.5 *Waka* e ipotesto: un confronto con l'*honkadori*.

Un altro rapporto che vorrei ipotizzare e discutere è quello – certamente tutto da dimostrare – tra lo *waka* (risultato finale) e la parte ipotestuale (o forse cotestuale?) dello *shiku* relativo, cioè il resto della poesia originale. La domanda è la seguente: è possibile teorizzare un parallelismo o sovrapposizione tra il testo del *waka* e il cotesto dello *shi*, non solo in fase compositiva – evidente – ma anche in fase ricettiva e fruitiva? È cioè in atto, per il lettore dell'epoca che si avvicinava alla raccolta, un processo di richiamo dello *shi* originale, evocato tramite il *kudai*, che fa da sottofondo, oppure da contraltare al *waka* relativo?

Cercando di evitare comparazioni approssimative, ritengo che ci siano nel *kudai waka* alcuni sintomi che lo rendono, se non assimilabile, per lo meno avvicinabile a uno degli artifici retorici più noti del *waka* cioè lo *honkadori*<sup>25</sup> del periodo dello *Shinkokinshū*, il quale, come è noto, è tutto basato sulla presenza di un ipotesto di questo genere.<sup>26</sup>

Watanabe Yasuaki, nella sua panoramica sullo *waka* e le sue principali caratteristiche retoriche, definisce efficacemente la pratica dello *honkadori*: «Dopo aver reso chiaro al lettore di aver utilizzato una espressione tratta da una specificata koka [vecchia poesia], compone una poesia in modo da far percepire ancora di più la sua novità».<sup>27</sup> In particolare Watanabe sottolinea la differenza con altre forme e modalità di “prestito” testuale da poesie precedenti, che non sono però sufficienti a rendere l'effetto dell'*honkadori*, e cioè la “poesia di genere” e la “poesia di riferimento”. Per

---

<sup>21</sup> CS 55.

<sup>22</sup> CS 105.

<sup>23</sup> CS 114.

<sup>24</sup> CS 115.

<sup>25</sup> 本歌取り.

<sup>26</sup> Zanotti 2006, p. 36.

<sup>27</sup> Watanabe Y. 2009, p. 102. Parentesi mie, sottolineatura nel testo.

poesia di genere, o *ruika*<sup>28</sup> Watanabe intende «il comporre una nuova poesia utilizzando le stesse espressioni di poesie del passato»,<sup>29</sup> mentre per poesia di riferimento, o *sankōka*,<sup>30</sup> intende «il comporre una nuova poesia basandosi su un'espressione di uno specifico waka».<sup>31</sup> La differenza è presto detta: qualunque poesia composta utilizzando l'espressione *sakura no hana* (il fiore di ciliegio) è una poesia di genere, in quanto già dal *Kokinshū* sono numerose le poesie che la utilizzano. Riutilizzando un'espressione come questa non si fa specifico riferimento a nessuna poesia in particolare. Se invece l'espressione scelta è al contrario talmente particolare da essere stata utilizzata solo una volta, o quasi, stiamo parlando di “poesia di riferimento”: la nuova poesia si riferisce cioè a una e sola poesia precedente, per esempio la seguente di Fujiwara no Teika

春の夜の夢のうき橋とだえして峰にわかるゝ横雲の空

Nella notte di primavera il ponte sospeso dei sogni si spezza: ecco il cielo, in cui una fila di nubi dalle vette si separa.<sup>32</sup>

che riprende l'insolita espressione *yokogumo no sora* (il cielo delle file di nubi) coniata da Fujiwara no Ietaka in una poesia composta pochi anni prima e subito precedente a questa nello *Shinkokinshū*.

La differenza tra la “poesia di riferimento” e uno *honkadōri* è che nel secondo caso la poesia da cui si trae l'espressione deve essere nota al lettore, cioè deve trattarsi di una poesia sufficientemente famosa da tornare immediatamente alla mente una volta richiamata da una espressione particolare che la identifichi in maniera sostanzialmente univoca.

Non voglio qui certamente affermare che nel *Chisatoshū* si trovi una forma primitiva di *honkadōri*, ma senza dubbio il problema di creare qualcosa di nuovo partendo da un'espressione (un verso) precedente, è presente anche nella raccolta di Chisato. Inoltre, delle tre tipologie definite da Watanabe, la seconda, ovvero la “poesia di riferimento” è grossomodo coincidente con il concetto base di *kudai waka*: si prende un verso che identifica univocamente una poesia cinese, e vi si costruisce sopra un nuovo *waka*. Anche le proporzioni con cui si opera sulla poesia vecchia sono quantomeno paragonabili: nella *sankōka* (e anche nell'*honkadōri*) si riprende una breve espressione generalmente di cinque o sette sillabe (come *yokogumo no sora*) di un *waka*, nel *kudai waka* si riprende un intero verso (o parti di esso) di una poesia cinese.

Credo quindi che a ragione possiamo definire il *kudai waka* come un tipo o forse un sottogenere di *sankōka* o poesia di riferimento, in quanto rispetta le condizioni indicate da Watanabe pur attuandole attraverso un passaggio linguistico e formale da cinese a giapponese.

È forse possibile dire di più? Ciò che distingue l'*honkadōri* dalla *sankōka* è in fondo esclusivamente il fatto che l'*honkadōri* deve essere riconoscibile dal lettore, quindi deve trattarsi una poesia molto nota, generalmente inclusa nelle prime tre antologie imperiali di *waka*. Ma questo pone un evidente problema di carattere socio-letterario, se non addirittura storico. Abbiamo cioè bisogno di sapere quali poesie fossero considerate famose e di conoscenza comune nel periodo Heian, ovvero quale fosse il ventaglio di candidati tra i quali un poeta poteva scegliere la sua *honka*. Per quanto riguarda il periodo dello *Shinkokinshū* e lo *waka*, ovviamente erano da considerare tali le poesie delle prime raccolte imperiali, ma nel caso della corte di Uda di fine IX secolo, cosa veniva considerato “di patrimonio comune”? E soprattutto, cosa cambia quando includiamo nel ventaglio delle fonti la poesia in cinese?

Come esposto nel primo capitolo, se esiste un autore e una raccolta poetica che possiamo dire essere universalmente conosciuti, anche in maniera approfondita da tutti i letterati di un certo livello, quelli sono certamente Bai Juyi e il suo *Baishi wenji*. È certo difficile e rischioso cercare di stabilire quanto questa conoscenza, senza dubbio consistente e attestata, del *Baishi wenji* potesse consentire

<sup>28</sup> 類歌.

<sup>29</sup> Watanabe Y. 2009, p. 97. Sottolineatura nel testo. Cfr. Giordano 2010, p. 241.

<sup>30</sup> 参考歌.

<sup>31</sup> Ibid. p. 99.

<sup>32</sup> SKKS 38.

– e a quante persone poi – di riconoscere al volo una certa poesia partendo da un semplice verso (o peggio, da una sua parafrasi in giapponese) e ricordare sul momento, almeno in maniera approssimativa il contenuto di tutto il componimento originale. Certo è che almeno poeti del calibro di Michizane erano molto probabilmente in grado di farlo (cfr. V-3.5) e questo può rappresentare un presupposto per sostenere che un poeta come Chisato abbia cercato di sfruttare questa “conoscenza comune” nella fase compositiva dei suoi *kudai waka*.

Tirando le somme, è quindi se non indispensabile, almeno possibile considerare il fatto che Chisato fosse consapevole che scrivendo un *kudai waka*, avrebbe possibilmente richiamato alla memoria del lettore la poesia originale. Come osservato nell’analisi delle poesie tratte da “Notte del solstizio d’inverno” di Bai Juyi, la presenza di un ipotesto rappresentato dallo *shi* originale non è sicuramente ignorato da Chisato, per lo meno nella fase compositiva. Anche Kawamura a proposito della poesia CS 63

十分一盞暖於人

Sufficiente una coppa di vino a scaldar l’uomo

あくまでにみてるさけにぞさむきよは人の身までにあたたまりける

Di vino riempito a sazietà, nella fredda notte, dell’uomo scalda perfino le membra

fa notare che «lo *waka* di per sé non contiene tinte particolarmente *liriche* [*jukkai*], ma se osserviamo la poesia originale di questo *kudai* [...] ecco che parla della solitudine di un vecchio nella notte d’inverno». <sup>33</sup> La poesia originale, per inciso è

戲答皇甫監

寒宵勸酒君須飲

君是孤眠七十身

莫道非人身不暖

十分一盞暖於人 <sup>34</sup>

Scherzosamente rispondo a Huang Fujian

La notte ti offre il suo vino, orsù tu, bevi!

Tu sei solo a dormire, col tuo corpo di settant’anni

ma non dire che senza qualcun’altro nel letto, non c’è modo di scaldare il corpo.

Sufficiente è una coppa di vino, a scaldar l’uomo.

Risulta evidente che Chisato avesse bene in mente la poesia originale al momento della composizione di un *kudai waka*, sebbene poi, all’occorrenza cambiasse secondo il suo gusto o necessità, contenuti e toni: per esempio, in questo caso la “comicità” della poesia di Bai Juyi si riduce a una riflessione sulla solitudine nella vecchiaia, ben poco comica.

Il problema che voglio però porre è quanto questa consapevolezza, e quindi questo ipotesto, fossero subito presenti e accessibili anche ai lettori/fruitori. È chiaro che per rispondere a questa domanda dobbiamo addentrarci in campi che hanno a che fare più con la storia – analizzando i testi che componevano l’educazione della nobiltà Heian – piuttosto che con l’analisi testuale, ma in via provvisoria possiamo ricordare che, l’accesso approfondito ad un’opera come il *Baishi wenji*, non era certo alla portata di persone che non fossero specificatamente addestrate nelle lettere cinesi – per esempio gli studenti del corso di letteratura del *Daigakuryō*. La presenza di riferimenti a Bai Juyi in opere come il *Genji monogatari* o il *Makura no sōshi*, se da una parte dimostrano una certa diffusione dei versi del poeta cinese anche presso altre categorie di persone, come le donne, va secondo me visto come un’eccezione più che una regola, tantopiù che quei riferimenti e citazioni assumono maggior valore proprio perché presenti in autrici femminili vissute circa un secolo dopo Chisato. Se portiamo indietro di un secolo queste considerazioni, ci troviamo più portati a credere

<sup>33</sup> Kawamura 1993, p. 187.

<sup>34</sup> BSWJ 56-2709.

che la maggior parte dei lettori di Chisato non conoscessero a memoria tutte le poesie da cui sono tratti i suoi *kudai*, dunque, nuovamente, sembrerebbe eccessivo o erroneo parlare di *honkadori* poiché non si soddisfano tutte le sue condizioni, in particolare quella di «aver reso chiaro al lettore di aver utilizzato una espressione tratta da una specific *koka*». <sup>35</sup> I *kudai waka* di Chisato sono quindi a tutti gli effetti delle *sankōka* – o meglio, le poesie originali sono le *sankōshi* – la cui provenienza è dichiarata, ma la cui piena conoscenza, cioè la conoscenza di tutto il componimento cinese, non è richiesta per la fruizione della raccolta.

Rimane quindi da chiedersi se in qualche modo il *kudai waka* possa aver influenzato l'*honkadori*, ma considerato anche il lasso di tempo che li separa – circa trecento anni – mi sembra una comparazione troppo azzardata da affrontare, almeno in questa sede.

### 3. Chisatoshū e kudai shi

#### 3.1 Kudai shi – consapevolezza di un *unicum* giapponese

Ben più sensata e giustificata è invece una comparazione tra *kudaishi* e *kudai waka*, come già dagli anni cinquanta studiosi come Ozawa Masao, <sup>36</sup> o in anni più recenti Yanagisawa <sup>37</sup> hanno fatto.

In effetti, se il *Chisatoshū* rappresenta il primo tentativo dichiarato e strutturato di *kudai waka*, e proprio nello stesso periodo abbiamo una ripresa del *kudai shi*, che andrà poi sempre più codificandosi ed evolvendosi raggiungendo la maturità con Sugawara no Fumitoki, circa mezzo secolo dopo, trovo giustificato il tentativo di una comparazione tra il *Chisatoshū* e il *kudai shi* del X-XI secolo che affronterò in questa sezione.

Innanzitutto credo che sia importante riportare quanto osservato da Denecke riguardo la consapevolezza dei giapponesi di quell'epoca sulla particolarità del proprio stile di *kudaishi*. Nel *Sakumon daitai*, manuale per la composizione di *shi*, scritto a metà del periodo Heian, leggiamo

唐家詩隨物言志、曾無句題。我朝又貞觀以往多以如此。而中古以來好句題。句題五言七言詩中、取叶時宜句。又出新題也<sup>38</sup>

La poesia della dinastia Tang esprime l'intenzione seguendo gli oggetti, non c'è mai stato il *kudai*. Anche nel nostro paese, dal periodo Jōgan [859-877] in molti casi è stato così. Ciononostante fin dal periodo medio-antico si apprezzano i *kudai*. *Kudai* significa prendere, da uno *shi* di cinque o sette caratteri, un verso appropriato all'occasione. Inoltre [nel nostro paese] si pone un nuovo *dai*.

Denecke, dopo aver puntualizzato che anche in Cina vi era come abbiamo già detto una abbozzata forma di *kudaishi*, il *nigushi*, che cade sostanzialmente in disuso con l'arrivo dei grandi poeti dell'Alto Tang, fa notare un aspetto molto interessante di questo passo, e cioè la distinzione tra il *kanbun* giapponese e il *kanbun* cinese. Secondo Denecke, sono molte le opere che hanno posto l'accento sulla differenza e contrapposizione tra *wa* (giapponese) e *kan* (cinese), come le introduzioni del *Kokinshū*, lo *Shinsen Man'yōshū*, il *Chisatoshū*, lo *Wakanrōeishū*, ma molto raramente troviamo esposta una contrapposizione tra *kan* cinese (ovvero la letteratura in cinese scritta in Cina) e *kan* giapponese (la letteratura sempre in cinese ma scritta in Giappone da giapponesi).

È questa un'affermazione molto interessante, soprattutto alla luce del nostro confronto tra poesia cinese e giapponese. In effetti nel *Wakanrōeishū* compaiono fianco a fianco versi in cinese di poeti cinesi e giapponesi, senza alcuna possibilità di riconoscerne l'origine se non attraverso il nome e la biografia degli autori, ed è pure possibile che tra i *kudai* di cui si ignora l'origine del *Chisatoshū* vi

<sup>35</sup> Ibid.

<sup>36</sup> Ozawa 1952.

<sup>37</sup> Yanagisawa 1994.

<sup>38</sup> *Gunsho ruijū*, sez. 9, p. 362. Cit. in Denecke 2007, p. 47. Cfr. Ozawa 1952 p. 10.

siano versi di poeti giapponesi. Pure nelle introduzioni del *Kokinshū* si fa riferimento alla Cina e alla letteratura cinese, senza però darne alcuna connotazione precisa e senza prestare particolare attenzione a distinguerla dalla poesia in cinese composta da giapponesi.

そもそもうたのさまむつなり、からのうたにもかくぞあるべき

Dunque, ci sono sei stili della poesia. Anche la poesia cinese dovrebbe averne altrettanti.<sup>39</sup>

In realtà, questo atteggiamento di assimilazione del *kan* giapponese al *kan* cinese è solo apparentemente spontaneo, e nasconde a mio parere una precisa volontà di conformarsi al grande esempio cinese, non solo nella letteratura ma anche nella politica o nell'arte (cfr. I-1). Di contro abbiamo comunque in Giappone, e non solo in opere come il *Sakumon daitai* o lo *Honchō monzui*<sup>40</sup> (Florilegio del nostro paese, raccolta di brani e poesie in *kanbun* di giapponesi, compilato nell'XI sec.) la sottesa consapevolezza di una profonda diversità anche culturale rispetto alla Cina, quando questo faceva comodo. Anche lo stesso Michizane, chiamato dall'imperatore Kōkō a giudicare il provvedimento riguardante i ruoli della carica di Gran Ministro (cfr. IV-4.3) rivendica l'indipendenza e le fattispecie dello stato giapponese da quello dei Tang, riconoscendone le diverse caratteristiche.

### 3.2 Il *kudai shi* della maturità: definizione.

Abbiamo visto all'inizio del capitolo come la formazione e lo sviluppo del *kudai waka* in Giappone si intrecci a quello del *kudai shi*, e di come sia possibile inserire nella stessa corrente il *daiei* in cinese e in giapponese, e lo sviluppo del *kudai* in Cina e in Giappone.

Il tentativo che ora vorrei fare è di confrontare il *Chisatoshū*, che rappresenta – per dimensioni e struttura – l'unica opera di quel periodo interamente dedicata al *kudai waka*,<sup>41</sup> con il *kudai shi* della maturità, cioè dell'XI secolo.

Innanzitutto si rende necessaria una spiegazione di cosa si intende per *kudai shi* dal punto di vista dell'analisi testuale. Ho già trattato nel capitolo VII-3 l'evoluzione e il consolidamento, a partire dalla metà del X secolo, di un particolare metodo compositivo su temi, *daiei*, che si fissa nella forma del verso regolato a sette caratteri (*shichigon risshi*,<sup>42</sup> cin. *qiyān lūshi*) e in una serie di precise regole mirate alla ripetizione lungo tutta la poesia dei caratteri e degli elementi del *kudai*. La lunghezza del *kudai* si fisserà ben presto in quella di un verso a cinque caratteri, contenente generalmente non più di due o tre elementi naturali (pino, stagno, luna, vento etc.), e in un secondo momento si prenderà sempre di più a comporre su versi creati per l'occasione (*shindai*) e quindi non appartenenti realmente a poesie precedenti.<sup>43</sup>

Per meglio comprendere questo particolare metodo compositivo, che Satō ritiene rappresentare dalla metà del periodo Heian in poi «il filone principale dello *shi*, composto in abbondanza sia negli incontri di poesia che accompagnavano le feste annuali, sia pubbliche che private»<sup>44</sup> vediamo nel dettaglio uno particolarmente significativo, cioè quello di Fujiwara no Akihira<sup>45</sup> (989?-1066), composto ad un incontro di poesia presieduto dal principe Takahito (il futuro imperatore Gosanjō) nel 1062.

松竹有清風  
青松翠竹幾成林

<sup>39</sup> Kanajo, trad. Sagiyama 2000, p. 43.

<sup>40</sup> 本朝文粹.

<sup>41</sup> Cfr. VII-3.6.

<sup>42</sup> 七言律詩.

<sup>43</sup> Cfr. Denecke 2007.

<sup>44</sup> Satō 2007a, p. 10.

<sup>45</sup> 藤原明衡.

自有清風催詠吟  
響爽夜吹丁固夢  
韻幽曉扇子猷襟  
淇園迎夏忘炎景  
奏嶺當晴學雨音  
適對此叢偷作導  
可憐澗底獨掩沈<sup>46</sup>

Pini e bambù, ecco il fresco vento  
Pini verdi e verdeggianti bambù, tanti da fare un bosco  
E di suo ecco un fresco vento: orsù componiam versi!  
Risuona chiaro della notte il soffio, nel sogno di Ding Gu  
Rima leggiadro dell'alba il ventaglio, sul bavero di Zi You  
I giardini di Qi accolgono l'estate, dimentichi dell'afa  
Il picco di Qin seppur sereno conosce della pioggia il suono  
E giusto ora in questa macchia, furtivamente oso proferir verso:  
Ahimè, nel fondo d'un torrente, io solo segretamente affondo.

Nello *shuren*<sup>47</sup> (primo e secondo verso) abbiamo la ripetizione di tutti e cinque i caratteri del *dai* così come sono: pino, bambù, avere/essererci, fresco, vento. Nel testo di critica poetica di periodo Kamakura, l'*Ōjakufukatsu shō*<sup>48</sup> (indicato da Satō come importante punto di riferimento per la fissazione delle regole del *kudai shi*),<sup>49</sup> questo primo distico è detto *daimoku*<sup>50</sup> (titolo, argomento, tema. Per distinguerlo dal *dai* vero e proprio si utilizzerà da qui in poi il termine “tema” per distinguerlo dal “titolo” inteso come *dai*).

Nell'ultimo distico, o *biren*,<sup>51</sup> abbiamo quello che, sempre nell'*Ōjakufukatsu shō* viene definito *jukkai*, cioè l'unico spazio in cui il poeta può esprimere il proprio pensiero o fare riferimenti alla propria situazione, ciononostante anche qui si deve in qualche modo, attraverso una associazione di idee, richiamare gli elementi del *dai*. Nell'esempio di cui sopra il poeta confronta se stesso ad un pino che cresce solitario e ignorato da tutti nella valle. Tornerò su questa ultima parte dello *shidai* più avanti.

La parte del *kudaishi* sulla quale si pone maggiore attenzione, perché rivelatrice della bravura del poeta è quella centrale, infatti nel secondo distico, o *ganren*<sup>52</sup> e nel terzo distico, *keiren*<sup>53</sup>, abbiamo per regola l'utilizzo dell'artificio retorico più caratteristico e complesso del *kudaishi*, cioè lo *hadai*<sup>54</sup> (lett. tema strappato, tagliare il tema). In breve, si tratta di sostituire tutti i sinogrammi del *dai* con espressioni che li richiamino inequivocamente. Questa sostituzione può anche basarsi su semplici sinonimi, oppure su associazioni più articolate fondate sulle proprietà caratteristiche dell'elemento del *dai*. Nel nostro esempio i caratteri “avere-fresco-vento” sono sostituiti da “risuona rinfrescante il soffio della notte” nel terzo verso, e “riecheggia leggiadro il ventaglio dell'alba” nel quarto verso. Lo *hadai* può verificarsi anche con la negazione dell'opposto dell'elemento del *dai* come nel quinto verso: “dell'estate dimentico l'afa” per via del fresco vento che soffia; elemento questo che, come fa prontamente notare Satō, era già presente in Bai Juyi.<sup>55</sup> Nel sesto verso, di nuovo, “col tempo sereno [il vento soffia e] sembra il suono della pioggia” si sottintende l'elemento vento tramite l'utilizzo di elementi del tutto diversi come il suono della pioggia.

<sup>46</sup> 中右記部類紙背漢詩集 cit. in Satō 2008a, pp. 10-11.

<sup>47</sup> 首聯.

<sup>48</sup> 王沢不渴鈔. L'argomento è trattato anche in Ōishi 2000.

<sup>49</sup> Satō 2007a, p. 4. Vedi anche Honma 1992.

<sup>50</sup> 題目.

<sup>51</sup> 尾聯.

<sup>52</sup> 頷聯.

<sup>53</sup> 頸聯.

<sup>54</sup> 破題.

<sup>55</sup> Satō 2008a, p. 13-14.

Ma nello *hadai* vi è una sottocategoria ancora più particolare detta *honbun*<sup>56</sup> (testo originale, originario) e che consiste sì nella sostituzione degli elementi del *dai* con altri senza la ripetizione degli stessi caratteri, ma il criterio associativo non è più basato sulle qualità intrinseche di questi elementi, o su generali associazioni di idee o negazioni come “non fa più caldo=soffia il vento fresco”; il tutto è giocato sulla conoscenza dei *gushi*, le leggende e gli aneddoti contenuti nei classici e nelle storie cinesi. Nella poesia di Akihira compaiono i due personaggi Ding Gu e Zi You: Ding Gu era un funzionario della dinastia Wu, al quale in sogno cresce dalla pancia un pino che assume la forma dei caratteri *shiba gong* (diciotto-ministro);<sup>57</sup> chiedendo spiegazioni, gli viene detto trattarsi di un sogno premonitore e che dopo diciotto anni avrebbe raggiunto lo status di ministro (*sangong*),<sup>58</sup> e così avvenne. Zi You, altrimenti conosciuto come Wang Huizhi della dinastia Jin, era famoso per aver piantato nel suo giardino solamente piante di bambù. Quindi, nonostante nel testo non compaiano i caratteri di pino e bambù, attraverso un richiamo che si basa solo ed esclusivamente sulla conoscenza delle biografie cinesi – nel nostro caso contenute nel *Mengqiu*<sup>59</sup> e nel *Jin shu*<sup>60</sup> - vengono richiamati i due elementi uno nel verso superiore e uno in quello inferiore del secondo distico.

Sempre nello *hadai* è possibile trovare soluzioni come quella che vediamo nel *keiren*, (versi 4 e 5), dove dei toponimi sostituiscono i soliti due elementi di pino e bambù: *Qi yuan* nel quinto verso si riferisce a un famoso giardino nello stato di Wei,<sup>61</sup> noto per i suoi bambù, mentre *Qin ling* ovvero il monte *Tai shan*<sup>62</sup> è dove si trovava il pino sotto al quale il Primo Imperatore di Qin si rifugiò per ripararsi da pioggia e vento, e al cui pino in seguito l'imperatore conferì il quinto grado nobiliare in ringraziamento del riparo offertogli.<sup>63</sup>

Quindi, tramite le suddette regole si doveva ripetere lungo tutto il componimento il contenuto del *dai*: in forma diretta nel primo distico con il *daimoku*; in forma velata, sostituendo parola per parola il *dai* con altre espressioni con lo *hadai* del secondo e terzo distico, i cui versi fra l'altro dovevano anche essere costruiti secondo la regola del contrasto (*duiju*) visto che si tratta di *lūshi*; di questi due distici centrali almeno uno doveva contenere uno *honbun*, cioè un riferimento a personaggi o storie dei classici e degli annali cinesi, che richiamassero di nuovo gli elementi del *dai*; mentre nell'ultimo distico, detto *jukkai* si reiterava nuovamente il *dai*, stavolta aggiungendovi riferimenti personali, cioè in altre parole la parte che possiamo definire lirica.

Risulta chiaro come questo tipo di poesia estremamente codificata, era caratterizzata da espressioni che, come giustamente osservato da Satō, «andavano via via stereotipandosi e fissandosi sempre più[...] Per questo motivo negli incontri di poesia furono escogitate strategie per abbattere questo rischio». È quindi una spirale verso un sempre più elevato livello di codificazione, cioè si cercava di superare la monotonia e il manierismo creando altre regole da seguire, ad esempio l'inserimento di elementi composti (*sōkango*<sup>64</sup>) come nella poesia di Akihira in cui *song-zhu* (pino-bambù) costituisce una unica entità scomposta e espansa nello svolgimento del *kudai shi*.

Queste, a grandi linee, le caratteristiche del *kudai shi* che si fissarono nell'XI secolo, ma che già comparivano in un pioniere come Sugawara no Fumitoki, nipote di Michizane, sin dalla metà del X secolo. Si tratta ovviamente di un genere poetico che oggi giorno può apparire estremamente di maniera, inutilmente elaborato e povero di slancio lirico, soprattutto se paragonato alle poesie di Michizane nelle quali il poeta riversava – anche in contesti pubblici! – la propria condizione

<sup>56</sup> 本文.

<sup>57</sup> 十八公.

<sup>58</sup> 三公.

<sup>59</sup> 蒙求. “*Ding Gu sheng song*” 214. Cit. in Satō 2007a, p.12.

<sup>60</sup> 晉書. “*Wang Huizhi yun*”. Cit. in ibid.

<sup>61</sup> 衛.

<sup>62</sup> 泰山.

<sup>63</sup> Dal *Qin Shihuangdi benji* dello *Shiji*. Cit. in ibid. p. 13.

<sup>64</sup> 双貫語. Cfr Satō 2007a, pp. 9-14.

personale e le proprie preoccupazioni.<sup>65</sup> Senza dubbio ci troviamo di fronte ad una poesia estremamente codificata, che faceva del virtuosismo e della dimostrazione di erudizione il suo punto di forza, evidente frutto di una società di intellettuali la cui identità dipendeva e corrispondeva alla conoscenza delle lettere cinesi. Dall'altra parte, come giustamente fa notare Denecke, la somiglianza tra il *kudai shi* del tardo Heian e il *waka* per quanto riguarda la stereotipizzazione degli elementi, espressioni e vocaboli poetici lascia il campo a interessanti sviluppi nello studio comparato *wakan*, non solo nei rapporti del *waka* con lo *shi* cinese nel IX secolo – che si configura prevalentemente come un rapporto unidirezionale Cina > Giappone – ma anche nella relazione tra *waka* e *kudai shi*: «si può credere che il *kudaishi* di tipo *shindai* [nuovo *dai*] del tardo periodo Heian abbia un rapporto più profondo col *waka* dello stesso periodo piuttosto che con lo *shi* cinese».<sup>66</sup> Dunque, anticipando una prima conclusione possiamo dire che il risultato raggiunto dopo svariati secoli di convivenza non sia quello di un allontanamento tra *kanshi* e *waka*, bensì quello di una coesistenza che, aggiungo io, ha in opere come il *Chisatoshū* o lo *Shinsen Man'yōshū* il suo punto di svolta.

### 3.3 Il *Jukkai* nel *kudai shi*: il lirismo dietro al virtuosismo

Passerò ora a tentare una comparazione tra il *kudai shi*, del quale ho tracciato una essenziale descrizione nel paragrafo precedente, con il *waka* e il *kanshi* pre-*Kokinshū*, nella fattispecie il *Chisatoshū* e il *Kanke bunsō/ Kanke kōshū*, che ho già analizzato singolarmente nei capitoli precedenti.

L'elemento che più di ogni altro richiama alla mente il *kudai waka* di Ōe no Chisato, a parte ovviamente la definizione di *kudai*, è il termine *jukkai*. Nel *Chisatoshū* con *jukkai* si indica la penultima sezione, i cui temi variano dalla riflessione sulla vecchiaia alla caducità della vita, dall'incostanza del cuore alla solitudine etc. In una parola le *jukkai* hanno come tema il sentimento umano, ed è proprio in questo senso che dovrebbe essere tradotto alla lettera il termine *jutsu* (esprimere) + *kai* (sentimento, nostalgia). Sebbene si tratti di *kudai waka*, e quindi di poesie costruite sulla base di un verso cinese, al cui tenore ed argomento il nuovo *waka* si confà, non è certamente da dimenticare la situazione personale di Chisato e il suo uso strumentale della raccolta che ho indicato nel capitolo VII, così come non è da dimenticare che subito dopo la sezione *jukkai* abbiamo, fin dalla stesura iniziale – come dimostrato dal *jo* autografo di Chisato che sottolinea di aver aggiunto 10 poesie alla fine della raccolta – la sezione *eikai*, che potremmo tradurre letteralmente come “composizioni liriche” o ancora “cantare il sentimento”. La sezione *jukkai* funge in effetti da cesura e collegamento tra la raccolta vera e propria, della quale rispetta lo stile compositivo – il *kudai waka* – e l'ultima sezione di soli *waka* con i quali condivide invece il tema, come evidente dal carattere *kai* comune nei due titoli.

Nel *kudai shi* il *jukkai* corrisponde al *biren*, cioè l'ultimo distico, ed è l'unico spazio nella poesia in cui «al poeta è permesso per la prima volta di esprimere liberamente il proprio pensiero».<sup>67</sup> Vediamo più nel dettaglio questo *jukkai* nell'esempio di Fujiwara no Akihira di cui sopra.

適对此叢偷作導  
可憐澗底独掩沈

E giusto ora in questa macchia, furtivamente oso proferir verso:  
Ahimé, nel fondo d'un torrente, io solo segretamente affondo.

Sia a livello formale che di contenuto, questo distico ricorda molto alcune poesie del *Chisatoshū*, ad

<sup>65</sup> KBKK VI-437. Cfr. V-4.3.f.

<sup>66</sup> Denecke 2007, p. 82.

<sup>67</sup> Satō 2007a, p. 7.



esempio l'espressione *kelian* (che pena, ahimé) probabilmente appresa da Bai Juyi, o l'immagine del ruscello di montagna, associata al vento, come in

澗路甚清涼

La via lungo il torrente così fresco e limpido

山たかみたにをわけつつゆくみづはふきくるかぜぞすずしかりける

Tra l'alte montagne, l'acqua scorrendo divide la vallata, e pare più fredda ancor del vento che vien soffiando<sup>68</sup>

anch'essa originaria di Bai Juyi<sup>69</sup> ma per esempio assente nelle poesie di Michizane. Ma quello che più ricorda Chisato è il termine affondare, che ritroviamo nella la penultima delle *eikai*:

みやこまでなみたちくともきかなくにしばしだになど身のしづむらん

Nonostante non si sia mai sentito che l'onde alzandosi siano giunte fino alla capitale, perché mai il mio corpo sta ora affondando senza ritorno?<sup>70</sup>

Sappiamo che dietro questa poesia di Chisato c'è l'esplicito appello all'imperatore per vedere riconosciuto il proprio valore – cosa che non accadrà visto che Chisato non supererà mai il quinto rango. Nel caso di Akihira invece, la poesia viene composta come abbiamo detto nel 1062, quattro anni prima della sua morte, quando ormai la sua posizione come *monjō hakase* prima e *daigaku no kami* era ormai affermata – Akihira raggiungerà il quarto rango junior inferiore. È difficile comunque stabilire se questo *jukkai* di Akihira corrispondesse a un reale stato d'animo del poeta, o fosse semplicemente l'adozione di un topos, visto che in gioventù Akihira aveva sperimentato sulla propria pelle l'amarrezza di non riuscire ad emergere nella società dei letterati, passando l'esame per diventare studente speciale di lettere (*monjō tokugōshō*) solo a quarant'anni. Per quanto di cognome Fujiwara, Akihira non era infatti figlio di una famiglia di confuciani come gli Ōe o i Sugawara, e dunque doveva essere stato difficile per lui vedere riconosciuti i propri meriti in campo accademico. È comunque chiaro che lo stato d'animo dietro a questo *kudai shi*, sia che fosse realmente legato ad esperienze reali sia che si trattasse di una posa poetica, è quello del lamento per l'insuccesso nella vita, dove l'affondare in fondo al ruscello è del tutto analogo all'affondare sotto le onde del mare di Chisato.

Sarebbe qui rischioso affermare che Akihira si fosse ispirato direttamente a Chisato per l'adozione di questa immagine, affermazione per la quale non sarebbe forse neppure sufficiente uno studio sull'utilizzo di quest'espressione in Bai Juyi e nel *kanshi* giapponese del X e XI secolo; per motivi di spazio non tratterò questo argomento, e mi limiterò a proporre la seguente conclusione. Sia nel *kudai shi* di Akihira (XI secolo) che nel *kudai waka*, lo spazio riservato all'espressione del sentimento del poeta vero e proprio utilizza comunque elementi naturali come le onde o il ruscello, oppure fiori e piante, come in

恩光春景去

Nell'augusta luce il paesaggio di primavera sen va

我が君も春のひかりにひとしくはくさきなる身と知りぬべらなり

Se il mio signore è come luce di primavera, allora noi sapremo d'essere per lui erba ed alberi<sup>71</sup>

Interessante è anche il rapporto tra *jukkai* e *eikai* del *Chisatoshū*, alla luce dell'*eikai* del *kudai shi* di tardo Heian. Laddove le 12 *jukkai* derivate dai *kudai* cinesi possono interessare la dimensione umana nella sua universalità – la caducità del corpo e l'insicurezza dell'anima etc. – nelle *eikai*, pur

<sup>68</sup> CS 33.

<sup>69</sup> BSWJ 64-3132, 早夏遊平原廻.

<sup>70</sup> CS 124.

<sup>71</sup> CS 114.

reiterando espressioni poetiche legate alla natura – la gru solitaria, i fiori che cadono – ci si concentra in maniera inequivocabile sul tema centrale della raccolta, cioè il lamento di Chisato per il suo mancato successo nella società. Lo stesso atteggiamento lo troviamo nel *kudai shi* di Akihira – che come abbiamo visto ha motivi biografici che lo rendono simile a Chisato – e in generale nei *jukkai* dei *kudai shi*, dove spesso si faceva riferimento all’occasione e all’incontro di poesia durante il quale si stava componendo la stessa, per esempio sono frequenti elogi all’imperatore o all’organizzatore della festa.<sup>72</sup> Vi è insomma la stessa sovrapposizione di elemento naturale e umano che, in altre parti del *kudai shi* non necessariamente compare, esattamente come nelle poesie sulle stagioni del *Chisatoshū*.

Per la verità, rileggendo il *kudai shi* di Akihira alla luce della spiegazione del *jukkai*, viene il sospetto che la scelta di due *gushi* come quello di Ding Ge e del monte Tai non siano casuali. In entrambi infatti viene toccato il tema del passaggio di grado nella gerarchia di corte – Ding Ge viene promosso diciotto anni dopo aver avuto il suo sogno, e il pino ai piedi del monte Tai viene investito di un rango nobile dall’imperatore a cui aveva prestato riparo dalla pioggia. Considerato il livello di complessità del *kudai shi* di tardo periodo Heian, e soprattutto il sistema di rimandi giocato con l’artificio dello *hadai*, il sospetto che Akihira, rispettando tutte le regole del *kudai shi* avesse voluto confezionare in una cornice ricca di ornamenti retorici il suo lamento per una vita non soddisfacente, diventa più che plausibile. Da questo punto di vista, rifacendoci a quanto già detto riguardo alla struttura intratestuale – cioè tra *waka* e *waka* – del *Chisatoshū*, e di come tutta la raccolta, partendo dalla canonica poesia sulle stagioni passi progressivamente verso una trattazione del sentimento umano che tende e culmina nelle ultime dieci poesie *eikai* di lamento del poeta verso l’imperatore, possiamo individuare delle analogie nel macrotesto del *Chisatoshū* e nel microtesto del *kudai shi* di Akihira, ovvero la successione natura-umano-personale che si articola nella raccolta di Chisato nelle sezioni stagioni-luna e vento-paesaggi (natura), separazioni-rievocazioni (umano), liriche (personale), e nel *kudai shi* nelle sottosezioni *daimoku* (natura), *hadai* (umano), *jukkai* (personale).

Di nuovo, quello che si vuole suggerire non è una diretta influenza di Chisato su Akihira o sul *kudai shi*, quanto delle somiglianze, delle tendenze che accomunano le due modalità compositive soprattutto se confrontati a un diverso tipo di poesia come quella di Michizane a Sanuki, che rappresenta non a caso l’allontanamento dalla corte e dalla capitale di un membro dell’élite culturale.

### 3.4 Testo e ipotesto: I *gushi*.

Abbiamo già discusso la presenza, innegabile, di un pre-testo, o ipotesto, nel *Chisatoshū* ma se lo confrontiamo con quanto appena detto riguardo al *kudai shi* più evoluto del tardo Heian risulta evidente una profonda differenza. Nonostante ogni poesia del *Chisatoshū* si basi su di un verso cinese infatti, siano estremamente pochi i riferimenti veri e propri a *gushi* cinesi, e in particolare non compaiono mai toponimi o nomi propri di personaggi. L’unica eccezione è la seguente

不見洛陽華

Non vedrò i fiori di Luoyang

神さびてふりぬるさとにすむ人はみやこにほふはなをだにみず

Chi vive in quel villaggio, antico come gli dei, non può neppur vedere i fiori che splendono nella capitale.<sup>73</sup>

dove però Luoyang, la capitale dei Sui, non è veicolo testuale per il riferimento a una storia particolare, ma assume solo il senso di “capitale”. Allo stesso modo, il riferimento alle leggende della tessitrice e del palazzo della luna nelle due seguenti poesie non può essere considerata alla stregua di un *gushi* vero e proprio, in quanto parte di un sapere diffuso che diremmo quasi popolare,

<sup>72</sup> Per esempio in Ōe no Masafusa (Satō 2007a, p. 2) o Sugawara no Fumitoki (Denecke 2007, p. 54).

<sup>73</sup> CS 5.

folkloristico, e che quindi non può assurgere al ruolo di *honbun* inteso come nel *kudai shi*, data anche la mancanza di un testo specifico e univoco a cui risalire, come invece succedeva alle storie di Ding Ge e Zi You nella poesia di Akihira – direttamente riconducibili a due passi dello *Shiji* e del *Mengqiu*.

今宵織女渡天河

Stanotte la Tessitrice attraversa il fiume del cielo

ひととせにただこよひこそたなばたのあまのかはらをわたるといふなれ

Ecco, è solo una volta all'anno, in questa stessa notte che, si dice, la Tessitrice può attraversare il Fiume del Cielo.<sup>74</sup>

月宮有路無恩人

Per il Palazzo della Luna esiste una via, ma non vi è alcuno che la conosca

てる月の都ばかりはありといへどたづねてゆかむ程ぞしられぬ

Dicon che esista davvero la capitale della splendente luna, ma s'io provo ad andarci, ecco nessuno sa come fare.<sup>75</sup>

Anche le poche eccezioni come

秋鴈過盡無書到

Le oche d'autunno son tutte passate, ma nessuna lettera è giunta

秋のよをかりはなきつつすぐれどもまつことづてはみゆるよもなし

Anche se l'ocche hanno tutte attraversato gridando la notte d'Autunno, non s'è vista traccia del messaggio che attendo.<sup>76</sup>

che si riferisce al *gushi* di Sun Wu (comparso anche in Michizane, KBKK-k 514, cfr. V-2.6) non esplicitano in modo particolare la storia cinese originale, richiamando ad es. le circostanze del personaggio etc., ma si limitano a utilizzare un topos, oche=lettere, che era già probabilmente convenzionale ai tempi di Chisato.

Con questo, possiamo dire che nel *Chisatoshū* la componente di erudizione – importante per Michizane, e ancor di più per i poeti confuciani che componevano *kudai shi* nella seconda metà del periodo Heian – passa totalmente in secondo piano già nella selezione dei versi cinesi, per poi perdersi quasi completamente nella parafrasi in giapponese. Non è necessario conoscere le poesie originali dei *kudai* o i *gushi* cinesi per poter usufruire della raccolta di Chisato. Certo, la conoscenza della poesia cinese può dare un ulteriore spessore alle liriche, tramite l'effetto simil-*honkadori* di cui ho parlato in precedenza (cfr. IX-2.5), ma non è una condizione necessaria come è invece la conoscenza dei *gushi* nella poesia di Michizane su brina e crisantemo o nel *kudai shi* di Akihira. Possiamo dire senza dubbio che da questo punto di vista il *kudai waka* di Chisato sia notevolmente meno elaborato e cerebrale del *kudai shi* di Akihira o Masafusa, e questo può rappresentare di per sé un fatto degno di nota.

### 3.5 *Intertextual e intertopical.*

Vorrei aggiungere in conclusione alcune osservazioni riguardo la comparazione di *kudai waka* e *kudai shi* qui delineata.

Denecke definisce il rapporto tra *kudai shi* e *shi* cinese del primo periodo Heian come intertestuale (*intertextual*) mentre il rapporto tra *kudai shi* e *waka* nella seconda metà del periodo

---

<sup>74</sup> CS 38.

<sup>75</sup> CS 77.

<sup>76</sup> CS 52.

Heian come intertopico o intertematico (*intertopical*).<sup>77</sup> Per intertestuale, Denecke intende il rapporto che abbiamo sopra discusso tra la poesia nuova e il suo *koku*, cioè la poesia originale, rapporto che io ho definito ipotestuale o cotestuale (fra l'altro anche Denecke concorda con me sul fatto che «il rapporto intertestuale somiglia allo *honkadori*»<sup>78</sup>). Con intertopico Denecke intende invece «il rapporto tra poesie [sia *waka* che *kanshi*] composte sullo stesso tema principale».<sup>79</sup> Del rapporto di intertestualità – o ipotestualità – abbiamo già parlato, quindi citerò solo un esempio di intertopicità sull'immagine del “pino” evidenziato da Denecke.<sup>80</sup> Dopo aver tracciato l'utilizzo del pino nella tradizione cinese Denecke afferma che «il collegamento tra pino e concetto di lunga vita, fedeltà del suddito, ascetismo presente nella letteratura Heian può essere stato influenzato dallo *shi* cinese, ma nello *shi* cinese è abbastanza difficile vedere questi elementi legati insieme in un compendio ed esposti [nel medesimo componimento]». <sup>81</sup> Quello che si crea cioè in Giappone è un «dinamico compendio associativo»<sup>82</sup> fondato sull'immagine del *matsu* (pino) che accentra dentro di sé questi tre elementi. Questo tipo di “compendio associativo” penetra nel *waka* e si consolida nella seconda parte del periodo Heian: tra le *Ga no uta* (felicitazioni) delle antologie imperiali, le poesie che presentano questa caratteristica passano da un unico esempio del *Kokinshū* a 7 nel *Senzai wakashū*, e poi a 12 nello *Shin Kokinshū*. «Nel caso in cui il pino, al quale originariamente è propria la qualità di avere una lunga vita e di essere un albero sempreverde, venisse utilizzato come *shudai* [tema principale] o *daizai* [elemento tematico], la maggior parte dei poeti facevano una associazione a partire dal tema principale (o l'elemento tematico) [il pino], ponendo come argomento principale la fusione dei tre singoli elementi, ovvero la preghiera per la lunga vita dell'imperatore [...], il desiderio di protezione da parte dell'imperatore [...], e il paragone della corte e della reggia con il mondo degli asceti immortali [...]».<sup>83</sup>

Denecke afferma cioè che nel *waka*, e successivamente nel *kudai shi* vero e proprio (seconda metà del periodo Heian) sia forte una componente di intertopicità, cioè di associazioni non più basate sul testo e sulle singole espressioni, bensì su una conoscenza comune precedente al testo. Inoltre queste relazioni tra testo e pretesto non sono più univoche, cioè relative a una sola poesia precedente come avviene nello *honkadori* – che ritengo simile a questo rapporto di intertestualità, dato che funziona solo se la *honka* è identificabile in una sola e unica poesia – ma basate bensì su di una serie definita di associazioni condivise e riconosciute dai membri dell'élite letteraria. Come esempio di realizzazione in poesia di questo rapporto di intertopicità, Denecke riporta il seguente *kudai waka* di Sugawara no Ariyoshi<sup>84</sup> (1043-1122)

松樹臨池水

きしちかくおひくるまつのみどりこそ いけにちとせのかげはとどむれ<sup>85</sup>

Alberi di pino appresso all'acqua del lago

È il verde del pino che cresce sulla riva che lascia sul lago la sua ombra millenaria

nel quale l'apparente contraddizione di *kage* (ombra) che dura *chitose* (mille anni), viene risolta dal fatto che quella è l'ombra del pino che, come premessa extratestuale rappresenta la protezione del sovrano verso il suddito. Vi è cioè secondo Denecke una relazione trasversale tra le varie allegorie di ombra-pino che gioca non sul piano testuale, ma su quello extratestuale. Da notare che, pur essendo un *kudai waka*, agli elementi del *dai* (pino-albero-presso-lago-acqua) si aggiunge quello di *kage* (ombra); se consideriamo pino-albero e lago-acqua come sinonimi o parole composte e il

<sup>77</sup> Denecke 2007, p. 52 e seguenti e p. 83 nota 7.

<sup>78</sup> Ibid.

<sup>79</sup> Ibid.

<sup>80</sup> Ibid. pp. 80-81.

<sup>81</sup> Ibid. p. 77.

<sup>82</sup> 連想体系. Ibid. p. 78.

<sup>83</sup> Ibid. p. 79.

<sup>84</sup> 菅原在良

<sup>85</sup> *Ariyoshi shū* 29, in *Shikashū taisei chūko* II. Cit. in *ibid.*, pp. 80-81.

carattere *lin* una particella sintattica, con l'aggiunta di “ombra” i *daizai* (elementi tematici) in questione divengono tre: pino, lago e ombra.

### 3.6 La contrazione degli elementi del *dai* nel *kudai shi* tardo-Heian.

Sempre Denecke afferma che nel passaggio del *kudai* da *koku* a *shindai* cioè dal *kudai shi* della prima metà del periodo Heian e quello vero e proprio della seconda metà, si assiste a una contrazione negli elementi del *dai* che vengono limitati per regola a due soltanto, e questo comporta un appiattimento e stereotipizzazione del *kudai* di tipo *shindai* rispetto al *koku*, come i *kudai* del *Chisatoshū*. Se infatti confrontiamo i *kudai* della più importante raccolta di *kudai shi* del tardo periodo Heian, ovvero il *Chūyūki burui shihai kanshishū*,<sup>86</sup> (da qui in avanti solo *Kanshishū*) con quelli del *Chisatoshū* la differenza appare evidente. Intanto nel *Kanshishū* ben il 60% dei *kudai* condivide più di due caratteri su cinque con altri *kudai* della stessa raccolta. Gli elementi presentati sono estremamente limitati, con una forte prevalenza di pino, bambù, fiori – ma solo di crisantemo, di pino o di pesco. Alcuni esempi di *kudai* del *Kanshishū* sono i seguenti

落葉浮酒盃

Le foglie cadute galleggiano sulla coppa di vino

松樹有涼風

Tra gli alberi di pino vi è un fresco vento

松竹不知秋

Pini e bambù non conoscono l'autunno

松間風度秋

Tra i pini il vento porta l'autunno

Mentre il *Chisatoshū*, anche limitatamente ai *kudai* di cinque caratteri, fornisce paesaggi ben più variegati, come

春盡啼鳥廻

Finita la primavera, piange l'uccello ancora

蓮開水上紅

Il loto s'apre sopra all'acqua scarlatto

啼秋唧唧虫

Piangon d'Autunno senza sosta l'insetti

鵲飛山月曙

La gazza vola, monte, luna, alba

Per di più gli *shindai* del *Kanshishū* abbondano di “caratteri vuoti” cioè quei caratteri come le negazioni, gli avverbi, le parole “sopra” e “sotto”, che da soli non rappresentano una entità concreta ma si legano ad altri. Secondo Denecke questa è una diretta conseguenza della limitazione dei *daizai* imposta dalle regole del *kudai shi*.<sup>87</sup>

Quello che mi sembra qui importante sottolineare in questo confronto è che il *Chisatoshū* non presenta solo una maggiore ricchezza di elementi nei *kudai*, ma anche negli *waka*. Come già

<sup>86</sup> 中右記部類紙背間詩集. In *Toshoryōsōkan Heian Kamakura makkan shishū*, Meiji Shoin 1975. Cit. in *ibid.* p. 87.

<sup>87</sup> *Ibid.* p. 70.

osservato nel capitolo VIII e confermato dagli studi più recenti come quello di Kuranaka o Hanzawa infatti, i *kudai waka* di Chisato non sono mere traduzioni dei versi cinesi, ma composizioni nuove fatte a partire da una selezione degli elementi del *kudai*. Per esempio nella poesia

蟬不待秋鳴

La cicale non aspettan l'autunno per piangere

うつせみの身としなりぬる我なればあきをまたでぞなきぬべらなる

Poiché il mio corpo è divenuto cicale, ecco io piango nell'attesa finché non sarà l'autunno.<sup>88</sup>

si aggiunge l'elemento personale *ware* (io) alla descrizione naturale del *kudai*, oppure in

鵲飛山月曙

La gazza vola, monte, luna, alba

かささぎのみねとびこえてなきゆけばみやまかくるる月かとぞみる

La gazza che passa volando il picco e piangendo si muove, mi sembra quasi la luna che si nasconde tra le profonde montagne.<sup>89</sup>

si esclude un'elemento del *kudai*, l'alba. Chisato d'altra parte, non limita in maniera particolare il numero di elementi del *kudai*, come nella seguente

風翻白浪花千片

Il vento soffia le bianche onde come fiori a mille lembi

おきべよりふきくる風はしらなみのはなとのみこそみえわたりけれ

Nel vento che viene soffiando dai marosi le bianche onde ecco sembrano proprio una distesa di fiori.<sup>90</sup>

dove a vento, onde e fiori, viene aggiunta l'immagine dell'alto mare (*oki*). Da questo punto di vista, la pratica compositiva da *kudai* a *waka* non è molto dissimile tra Chisato e Ariyoshi, il quale aggiunge deliberatamente l'immagine dell'ombra a quella dei pini sul lago.

In generale comunque, nonostante come dimostrato da Hanzawa<sup>91</sup> fosse possibile per Chisato mantenere nello *waka* tutti gli elementi del *kanshi* originale, i *kudai waka* del *Chisatoshū* presentano delle sensibili differenze con i rispettivi *kudai*, esattamente come i *kudai shi* e i *kudai waka* della seconda metà del periodo Heian, e la motivazione per questo tipo di processo appare la stessa, ovvero limitando il tema, lasciare maggiore spazio creativo al momento della composizione della poesia. Questa motivazione si esplica nel *Chisatoshū* con l'aggiunta della voce poetante in paesaggi meramente naturali, come in

花枝看即落紛紛

Un ramo fiorito, lo guardo ed ecco, subito cadono volteggiando [i fiori]

花のえだをりつるからにちりまがふにほひのあかずおもほゆるかな

Non appena ho colto il ramo di fiori, ecco essi cadon, svanendo, eppur la mia brama ancor non è sazia del loro splendore.<sup>92</sup>

### 3.7 Conclusioni

---

<sup>88</sup> CS 24.

<sup>89</sup> CS 72.

<sup>90</sup> CS 68.

<sup>91</sup> Hanzawa 2000, p. 187.

<sup>92</sup> CS 4.

Dal confronto tra *kudai waka* e *kudai shi* di questo capitolo possiamo concludere che, sebbene con modalità ed intensità diverse, i *kudai waka* di Chisato e i *kudai shi* del tardo Heian siano mossi da un medesimo atteggiamento teso alla rielaborazione, e non semplice ripetizione dell'originale, e che determinate caratteristiche del *kudai shi*, come la limitazione degli elementi utilizzati, la sovrapposizione dell'elemento umano a quello naturale, una tensione che dalla natura e il generale va verso l'umano e il personale (le *jukkai* e le *eikai*) fossero già presenti in maniera molto simile in Chisato.

Certo si può obiettare che l'ambivalenza uomo natura sia una caratteristica generalmente riscontrabile in tutta la poesia giapponese, fin dal *Man'yōshū*, e poi nel *Kokinshū*, come in

百千鳥さへづる春は物ごとにあらたまれども我ぞふりゆく

Mille uccelli cinguettano in primavera, stagione in cui tutto si rinnova, mentre io vado invecchiando<sup>93</sup>

ma difficilmente riscontriamo nel *waka* del periodo Nara o del primo periodo Heian una così forte componente tecnica applicata all'intertestualità e alla referenza a specifiche poesie precedenti, in maniera altrettanto specifica per quanto riguarda le finalità. È vero che nel *Kokinshū*, così come nelle successive raccolte imperiali, è forte e ben definito l'impegno e lo "scopo" dei compilatori, ma questo – salvo alcune eccezioni di rito, come le *ga no uta* – non interferisce e non motiva la scelta delle singole poesie e la struttura dell'intera raccolta. Le poesie di stagione del *Kokinshū* non sono una mera introduzione alle poesie della seconda parte della raccolta, come le *koi no uta* o le *ribetsu*, come avviene nel *Chisatoshū*, ma sono una entità a sé stante, che controbilancia come un polo di segno opposto i sei libri sull'amore. Nel *Chisatoshū*, soprattutto ad una lettura sequenziale delle poesie, emerge una teleologia sottesa, tutta mirata all'appello all'imperatore.

## 4. Chisatoshū e Kokinshū

### 4.1 Introduzione

In questa sezione vorrei tornare ancora una volta a confrontare il *Chisatoshū* con il *Kokinshū*, concentrandomi stavolta sull'utilizzo di immagini particolari, *mitate* e associazioni, che possono fornire un'ulteriore prova dell'importanza del *Chisatoshū* come raccolta precedente al *Kokinshū*.

### 4.2 Salici come fili

緑糸条弱不勝鶯

Fili verdi e deboli rami, non avvincon l'usignolo

こづたいひてみどりの糸のよはければうぐひすとむるちからだになし

Di ramo in ramo, i verdi filamenti son sì deboli, che neanche hanno forza d'arrestar l'usignolo.<sup>94</sup>

In questa poesia Chisato presenta l'immagine di morbidi fili verdi, e dell'usignolo. È quasi superfluo ricorrere alla poesia originale di Bai Juyi intitolata "Otto poesie sui rami di salci e salici"<sup>95</sup> per capire che questi *midori no ito* sono i sottili rami del salice. Nel *Kokinshū*, il salice (*aoyagi* o *yanagi*) compare, oltre che nel *Kanajo* come metafora di una lunga tradizione che non si spezza, in quattro poesie:

青柳のいとよりかくる春しもぞみだれて花のほころびにける

---

<sup>93</sup> KKS I-28.

<sup>94</sup> CS 7.

<sup>95</sup> BSWJ 14-3140 楊柳枝詞八首.

Il verde salice intreccia e ordisce i suoi fili; ma proprio ora, in primavera, il drappo si disfa ed ecco, si schiudono i boccioli.<sup>96</sup>

青柳を片糸によりてうぐひすの縫ふてふ笠は梅のはながさ

Intrecciando i fili del verde salice, l'usignolo, dicono, cuce un copricapo: eccolo, il cappello del fior di susino!<sup>97</sup>

見わたせば柳さくらをこきまぜて宮こそ春の錦なりける

A perdita d'occhio fili di salice e fiori di ciliegio intrecciati: ecco, proprio la capitale è un broccato di primavera.<sup>98</sup>

浅緑糸よりかけて白露を珠にもぬける春の柳か

Di verde chiaro intreccia e ordisce i fili e la candida rugiada infilza come gemme, ecco, il salice di primavera!<sup>99</sup>

Mentre la seconda poesia, contenuta nel ventesimo libro del *Kokinshū* tra i “Canti liturgici tramandati presso l'Ufficio dei Canti” (*Ōtadokoro no ōmuuta*<sup>100</sup>) condivide entrambi gli elementi di salice e usignolo della poesia di Chisato – e quindi di Bai Juyi – la prima poesia di Ki no Tsurayuki e la terza di Sosei utilizzano solo l'immagine del salice giocando su una serie di *engo* legati alla tessitura – *ito* (filo), *yoru* (da *yoru*, intrecciare), *kakuru* (da *kaku*, appendere), *midarete* (da *midaru*, scompigliarsi) e *hokorobinikeri* (da *hokorobu*, scuotersi e schiudersi) la prima, e su il *mitate* fiori-broccato la seconda. La poesia di anonimo del ventesimo libro del *Kokinshū*, riprende secondo Takeoka una similitudine (salice-filo) già diffusa nel *kanshi*,<sup>101</sup> ma che troviamo certamente presente anche nelle altre due; in più, mantiene la presenza dell'usignolo, uccello che annuncia la primavera, così come compare nel verso di Bai Juyi. Potendo supporre questi Canti liturgici come poesie più vecchie di quelle del periodo dei compilatori – e probabilmente anche dei Rokkasen – sembrerebbe che i tre poeti deliberatamente abbandonino l'elemento “usignolo” per concentrarsi unicamente sul salice, giocando tutti sull'ambiguità rami del salice-fili di tessuto. Per la verità, la poesia di Sosei è anche l'unico esempio nel *Kokinshū* di associazione fiori-broccato, di nota origine cinese,<sup>102</sup> ripresa anche dallo stesso Chisato:

山花緒錦時聊看

I monti fioriti, intessuti di broccato, a volte scorrendo li guardo.

山ごとにはなのにしきをおればぞみゆるところのやすきそらなき

Su ogni montagna il broccato dei fiori sembra una stoffa intessuta, ed è per questo che il cuore non ha un attimo di pace [e teme continuamente la loro caduta]<sup>103</sup>

che poi in Giappone si evolverà nella tradizionale similitudine foglie d'autunno-broccato, ma quello che qui voglio sottolineare è il restringimento di elementi – verrebbe da dire *daizai*, elementi del *dai* – da un periodo più antico (canti liturgici) o da un ambiente più legato al *kanbun* (*Chisatoshū*) rispetto a un *waka* dalle tematiche e immagini più tipizzate e circoscritte, come quelli di Henjō o Tsurayuki.

### 4.3 Fiori e vecchiaia

<sup>96</sup> KKS I-26.

<sup>97</sup> KKS XX-1081.

<sup>98</sup> KKS I-56.

<sup>99</sup> KKS I-27

<sup>100</sup> 大歌所御歌.

<sup>101</sup> Takeoka 1976, p. 1154. Cfr. Watanabe 1991, p. 181.

<sup>102</sup> Fin dalla dinastia Liang. Watanabe 1991, p. 183.

<sup>103</sup> CS 90.



Un altro elemento sul quale è utile soffermarsi è il contrasto tra i fiori di primavera e la vecchiaia dell'uomo. In generale, nel *Chisatoshū* la visione dei fiori, associata alla constatazione della propria vecchiaia, conduce un sentimento di tristezza e sconforto, come in

老眼花前暗

L'occhio del vecchio davanti ai fiori è cupo

としふかくおいぬる人のかなしきはさけるはなさへおとろふなりけり

Per chi invecchia sotto il peso degli anni la cosa più triste è invero il vedere che persino i fiori sbocciati sono infine appassiti.<sup>104</sup>

che differisce sensibilmente da poesie come

年ふればよはひは老いぬしかはあれど花をし見れば物思もなし

Con gli anni trascorsi sono invecchiato; ciononostante ora che guardo il fiore si dilegua ogni pensiero.<sup>105</sup>

nella quale al contrario è proprio la visione dei fiori che porta sollievo alla vecchiaia. In questo caso Sagiyama<sup>106</sup> fa notare che questa poesia fu composta da Fujiwara no Yoshifusa quando vide la propria figlia, la Principessa Akirakeiko, andare consorte all'Imperatore Montoku, e che quindi i fiori simboleggiano la gloria della figlia. Comunque sia le due poesie condividono, seppure con esiti diversi, la stessa similitudine fiori-gloria (o successo a corte), ed è quindi naturale che, al di fuori delle poesie prettamente di stagione, l'immagine dei fiori nel *Chisatoshū* sia di stampo melanconico e occasione di rammarico, come in

はるごとにあひてもあはぬわが身かなはなのゆきのみふりまがひつつ

Anche se ogni anno continuo a incontrarla, ahimè, questo mio corpo più non la incontra, la primavera, mentre i fiori continuano a cadere, disperdendosi.<sup>107</sup>

Questo evidentemente rientra nell'umore e nelle prerogative della raccolta di Chisato, nella quale come abbiamo più volte detto si nasconde un secondo livello di allegoria, estremamente personale.

#### 4.4 Primavera e *uguisu*

Del tutto simile è invece l'identificazione del poeta con l'usignolo, sia in Chisato

春盡啼鳥廻

Finita la primavera, piange l'uccello ancora

かぎりとはるのすぎにし時よりぞなくとりのねのいたくきこゆる

Da quando è passata la primavera ecco si sente più forte il canto dell'uccello che grida "è finita!".<sup>108</sup>

鳥思残花枝

L'uccello pensa ai fiori rimasti sul ramo

なくとりのこゑふかくのみきこゆるはのこれるはなのえだをこふるか

Si sente ancor profondo il pianto dell'uccello, sta forse pensando agli ultimi fiori rimasti sul ramo?<sup>109</sup>

che nel *Kokinshū*

<sup>104</sup> CS 12.

<sup>105</sup> KKS I-52. Fujiwara no Yoshifusa.

<sup>106</sup> Sagiyama 2000, p. 89.

<sup>107</sup> CS 117.

<sup>108</sup> CS 27.

<sup>109</sup> CS 30.

花のちることやわびしきはるかすみたつたの山のうぐひすの声

Sarà la caduta dei fiori a render malinconici? Sul monte Tatsuta ove sale la foschia primaverile, ecco il lamento dell'usignolo.<sup>110</sup>

木伝へばをのは羽風にちる花をたれに負ほせてここらなくらん

Saltellando tra gli alberi, lo sventolio delle sue ali fa cadere i fiori: eppure accusando chissà chi, alto si lamenta l'usignolo.<sup>111</sup>

dove si spiega il canto dell'usignolo su di un piano umano, come il lamento per la fine della primavera. Nella ricerca delle fonti cinesi della poesia sul monte Tatsuta, Watanabe<sup>112</sup> indica come tale il verso di Bai Juyi

晚来林鳥語殷勤

似惜風光説向人<sup>113</sup>

Viene la sera, l'uccello dal bosco parla intimamente

Come se avesse caro il clima, racconta rivolto agli uomini

ma esattamente nella stessa poesia compare anche il verso che fa da *kudai* alla seguente poesia del *Chisatoshū*

一歳唯残半日春

In quest'anno solo è rimasta, un mezza giornata di primavera

ひととせにまたふたたびもこじものをただひるなかぞはるはのこれる

Due volte nello stesso anno non verrà la primavera, e solo in questo mezza giornata ne rimane picciol traccia.<sup>114</sup>

Tutte e tre le poesie sono legate dal medesimo sentire – il rammarico per la fine della primavera – comune anche a molte altre poesie di Chisato che nel capitolo VIII ho indicato come poesie sulla natura in cui compare l'elemento umano, come voce poetante nella poesia del *Kokinshū* che pone la domanda “sarà la caduta dei fiori a render malinconici?”.

#### 4.5 Pensieri d'autunno

Un altro interessante tema di paragone sono le poesie sulla tristezza d'autunno. Nel *Kokinshū* le poesie con questo tema sono raggruppate insieme all'interno del IV libro. Eccone alcuni esempi

おほかたの秋くるからにわが身こそかなしき物と思ひ知りぬれ

Al giunger dell'autunno che pervade l'anima di tutti, intesi veramente la profonda tristezza della mia sorte.<sup>115</sup>

わがためにくる秋にしもあらなくに無視の音きけばまづぞかなしき

L'autunno non viene per me solo: eppure, come sento il canto degli insetti, la tristezza mi assale.<sup>116</sup>

月見れば千々にもものこそかなしけれわが身ひとつの秋にはあらねど

<sup>110</sup> KKS II-108. Fujiwara no Nochikage.

<sup>111</sup> KKS II-109. Sosei.

<sup>112</sup> Watanabe 1991, p. 185.

<sup>113</sup> 三月晦日、日晚聞鳥聲 BSWJ 64-3131.

<sup>114</sup> CS 21.

<sup>115</sup> KKS IV-185. Anonimo.

<sup>116</sup> KKS IV-186. Anonimo.

Quando vedo la luna, mi assalgono mille pensieri tristi, benchè lo so, l'autunno non appartenga a me solo.<sup>117</sup>

Da notare che l'ultima poesia è di Chisato, ma non compare nel *Chisatoshū* dove compare invece la seguente

秋来轉覺此身衰

L'autunno viene e sempre più capisco che questo corpo deperisce

おほかたのあきくるからに我身こそかなしきものとおもひしりぬれ

L'autunno vien per tutti allo stesso tempo, eppure ecco, se ci penso, solo il mio corpo ne è rattristato.<sup>118</sup>

La poesia di Bai Juyi dalla quale è tratto il *kudai*, e cioè “Il nuovo autunno è giunto presto, con malinconia penso al sottosegretario Yuan”<sup>119</sup> – ovviamente dedicata all'amico Yuan Zhen – è indicata da Kaneko<sup>120</sup> come fonte della 185 del *Kokinshū*, “*Ōkata no aki...*”, mentre Watanabe indica la successiva 186 come influenzata da due versi tratti dalle “Dieci poesie su sciogliere l'Autunno”<sup>121</sup> di Yuan Zhen

春不我独春

秋非我独秋

La primavera non è primavera per me solo

L'autunno non è autunno per me solo

a loro volta ripresi – e smentiti – direttamente da Michizane nella seguente poesia del *Kanke kōshū*

秋夜〈九月十五日〉

黄萎顔色白霜頭

況復千餘里外投

昔被榮花簪組縛

今為貶謫草萊囚

月光似鏡無明罪

風氣如刀不破愁

隨見隨聞皆慘慄

此秋独作我身秋<sup>122</sup>

Notte d'autunno (il quindicesimo giorno del nono mese)

Il viso ingiallito e il capo come brina bianco

e in più cacciato, a mille miglia dalla mia terra

Un tempo la gloria mi coronava il capo

ma ora l'esilio è una prigione di rovi

Luce lunare, sembri uno specchio ma non fai luce sui torti

soffio di vento, sei come una lama ma non tagli via il rancore.

Ciò che vedo e ciò che sento mi spaurisce il cuore

Quest'autunno è davvero, autunno per le mie membra soltanto.

<sup>117</sup> KKS IV-193. Ōe no Chisato.

<sup>118</sup> CS 36.

<sup>119</sup> BSWJ 19-1243 新秋早起、有懷元少君.

<sup>120</sup> Cit. in Watanabe 1991, p. 189.

<sup>121</sup> 解秋十首. Cit. in ibid.

<sup>122</sup> KBKK k-485.

Risulta qui evidentissimo il rapporto tra *shi*, *kanshi* e *waka* nel periodo precedente alla compilazione del *Kokinshū*, e cercare di stabilire una diretta influenza di Chisato e Michizane sulle poesie del *Kokinshū* – sulla cui data di composizione non abbiamo dati certi – è oltre che rischioso superfluo.

Ben più interessante è a mio parere sottolineare una caratteristica delle poesie del *Kokinshū* che può lasciare intravedere l'intenzione dei compilatori, e cioè la scelta di una poesia di Chisato piuttosto che un'altra. Innanzitutto osserviamo che entrambi gli *waka*, sia la 193 del *Kokinshū* che la 36 del *Chisatoshū* sono dei *kudai waka*. Anche la 193 infatti deriva secondo Mizuno e Kaneko,<sup>123</sup> o anche Suzuki<sup>124</sup> dalla poesia “La Torre delle Rondini” di Bai Juyi

燕子樓  
滿窗明月滿帘霜  
被冷燈殘拂臥床  
燕子樓中霜月夜  
秋來只為一人長<sup>125</sup>

La Torre delle Rondini

Piena la finestra di luna brillante, piena la tenda di brina  
Dal freddo la lampada è sul punto di spegnersi, mi corico rigirandomi nel letto  
Nella Torre delle Rondini è notte di brina e di luna  
L'autunno viene, e per una persona soltanto, è lungo

Sempre Suzuki<sup>126</sup> fa notare che la tristezza d'autunno era assente in Giappone, dove anzi l'autunno, essendo la stagione dei raccolti, rappresentava un periodo festoso per la cultura contadina, e questa derivava proprio dalla poesia dei poeti funzionari cinesi, distaccati dal mondo rurale e che erano quindi più portati a leggere nell'arrivo dell'autunno l'arrivo della fine della vita (politica e non), magari associato a temi come l'esilio o la lontananza da casa. In Giappone questo tipo di poesia entra per la prima volta con le antologie di Saga,<sup>127</sup> ma in seguito questa immagine perderà i riferimenti alla vita privata del poeta che si avevano in Cina, e si consoliderà nel *Kokinshū* in uno dei *dai* su cui comporre in occasioni pubbliche. Sempre secondo Suzuki “La caratteristica delle espressioni del *waka* del periodo del *Kokinshū* non permetteva la semplice espressione di se stesso”.<sup>128</sup>

Non a caso, anche questa poesia di Chisato del *Kokinshū* è stata scritta, secondo il *kotobagaki*,<sup>129</sup> durante un *utaawase* nella residenza del principe Koresada, nell'893. Trattandosi di una festa privata, non compare nell'elenco di Watanabe sopra citato, ma possiamo supporre che il tema della gara fosse appunto l'autunno, o forse proprio l'*aki no omoi*, i pensieri d'autunno.

L'unica differenza che quindi possiamo cogliere tra le due poesie, la cui data di composizione è evidentemente vicina (il *Chisatoshū* viene presentato nell'894) e la cui esistenza era evidentemente nota ai compilatori – visto che un'altra poesia del *Chisatoshū* viene inclusa nel *Kokinshū* (KKS 998, CS 120) – è nel contenuto. Rivediamole.

Quando vedo la luna, mi assalgono mille pensieri tristi, benchè lo so, l'autunno non appartenga a me solo. (KKS 193)

L'autunno vien per tutti allo stesso tempo, eppure ecco, se ci penso, solo il mio corpo ne è rattristato. (CS 36)

<sup>123</sup> Cit. in Watanabe 1991, ibid.

<sup>124</sup> Suzuki 1990, p. 347.

<sup>125</sup> 燕子樓. BSWJ 15. Cit. in ibid.

<sup>126</sup> Suzuki 1990, p. 349.

<sup>127</sup> Ibid. p. 350.

<sup>128</sup> Suzuki 1990, p. 357.

<sup>129</sup> Sagiyama 2000, p. 164.

La differenza è sottile, ma in realtà le due poesie si contraddicono. La prima afferma che “l’autunno non appartiene a me solo” mentre la seconda, al contrario, che “solo il mio corpo ne è rattristato”. È la stessa differenza che corre tra la KKS 186

L’autunno non viene per me solo: eppure, come sento il canto degli insetti, la tristezza mi assale.

e la “Torre delle rondini” di Bai Juyi indicata giustamente da Kaneko e Mizuno<sup>130</sup> come sua ispiratrice, che dice

L’autunno viene, e per una persona soltanto, è lungo

Considerato anche il commento di Suzuki, una possibile spiegazione può essere proprio che nella concezione dei compilatori del *Kokinshū*, più che lo sfogo personale e il riferimento alla situazione individuale di ogni poeta, fosse importante trasmettere il senso di condivisione del medesimo sentimento – in questo caso la tristezza d’autunno – e dunque, piuttosto che mettere l’accento sull’individualità di quel sentimento, come nella poesia di Bai Juyi o in quella del *Chisatoshū*, è stato preferibile esaltarne la componente comune e condivisa.

Sappiamo per altro che, dietro alla poesia del *Chisatoshū* si cela il rammarico di Chisato per la sua personale condizione sociale, e dunque, se non un diniego, una critica o almeno una stonatura in quell’armonioso quadro costruito dai compilatori del *Kokinshū*, anche loro ben attenti ad adempiere al compito non solo artistico ma anche e soprattutto politico – l’elogio della grandezza dell’Imperatore Daigo, committente della raccolta. Se a questo aggiungiamo che proprio un personaggio come Michizane, in una sua poesia in esilio a Dazaifu, condivide con Chisato lo stesso identico sentimento con la stessa forma e lo stesso riferimento al modello cinese nel verso

Quest’autunno è davvero, autunno per le mie membra soltanto.

non può non rafforzare questa tesi.

In altre parole il *Kokinshū* riprende e assorbe sì un modello cinese che era già stato ripreso in tutta la sua profondità, non solo linguistica e formale ma anche contenutistica – come ipotesto, cfr. IX-3.4 – dal mondo del *kanshi*, come Michizane, e in piccola parte dal *waka* di personaggi come Chisato, epurandolo di ogni lontano riferimento a possibili critiche, oppure agli ormai vecchi valori del *kunjin shōwa* che, con il crescente predominio dei reggenti Fujiwara, era ormai – o si voleva che fosse – caduto in disuso.

Credo che in questo sia possibile intravedere l’aspetto strumentale e politico – che non possiamo certo dire predominante, ma comunque presente – insito nella prima antologia imperiale di *waka*, ma ancora di più devo sottolineare ancora una volta il valore del *Chisatoshū* come documento prima di tutto storico del passaggio e della trasformazione delle modalità compositive e degli scopi della letteratura tra IX e X secolo.

#### 4.6 Luce del sole, benevolenza imperiale

Un altro esempio è la già citata immagine della “luce del sole (o della luna)” identificata con l’imperatore, o in generale con la grazia imperiale. Nel *Chisatoshū* abbiamo già visto

恩光春景去

Nell’augusta luce il paesaggio di primavera sen va

我が君も春のひかりにひとしくはくさきなる身と知りぬべらなり

---

<sup>130</sup> Cit. in Watanabe 1991, p. 190.

Se il mio signore è come luce di primavera, allora noi sapremo d'essere per lui erba ed alberi<sup>131</sup> \*nota: variazione sul tema imperatore=vento sudditi=erba

mentre nel *Kokinshū* troviamo le seguenti:

春の日の光にあたる我なれど頭の雪となるぞわびしき  
Del sole di primavera la benevole luce mi avvolge; eppure il capo si copre di neve canuta: che tristezza!<sup>132</sup>

che paragona il sole di primavera all'imperatrice<sup>133</sup> madre dell'Imperatore Yōzei;

峰たかきかすがの山にいつる日はくもる時なく照らすべらなり  
Il Sole che sorge sul monte Kasuga dalla vetta suprema, illuminerà il mondo senza mai rannuvolarsi.<sup>134</sup>

paragone sole-principe ereditario Yasuakira;

草ふかき霞の谷にかげかくし照る日のくれし今日にやはあらぬ  
Non era oggi che, nella valle avvolta di foschia, ove folta cresce l'erba, nascondendo la luce, si è oscurato il Sole splendente?<sup>135</sup>

composta nell'anniversario della morte dell'imperatore Ninmyō; e

奥山の岩垣もみぢちりぬべし照る日のひかりみる時なくて  
Nella montagna fonda, le foglie cremisi tra le rupi presto cadranno, senza mai godere della vista del sole che risplende.<sup>136</sup>

che aggiunge al paragone imperatore-sole, quello poeta-foglie, quando l'autore, Fujiwara no Sekio, era lontano dalla capitale. Questa similitudine, originaria addirittura dello *Shijing*,<sup>137</sup> passa facilmente dal *kanbun* al *waka* di carattere pubblico, e il *Chisatoshū*, considerato anche le circostanze di compilazione – l'ordine imperiale – non poteva non contemplarlo. Da notare però che la maggior parte delle poesie del *Kokinshū* sopra riportate esaltano con gratitudine la luce del sole-imperatore, mentre in *Chisato* prevale un sentimento di sconforto, di dubbio. In particolare il condizionale della seconda poesia “Se il mio signore è come luce di primavera...” che in giapponese è reso con *hitoshiku wa* (se è uguale) afferma sì la magnanimità dell'imperatore, ma pur sempre con una declinazione condizionale. Hirano commenta: «poiché in “*ku wa*” si aggiunge al *mizenkei* dell'aggettivo il suffisso *ku* e la particella ausiliare *wa*, la condizione esposta è fondamentalemente certa, ma esprimendola come ipotesi si rafforza il contenuto della frase successiva».<sup>138</sup> Pur essendo fondamentalemente d'accordo con Hirano, mi sembra giusto leggere anche in questa poesia una sottile lamentela per la propria posizione, in particolare la particella *mo* (anche) suffissa a *kimi* (il mio signore) può anche essere letta come un confronto fra l'attuale imperatore (Uda) e gli esempi di nobili imperatori del passato già comparati alla luce del sole nella tradizione precedente, sia cinese che giapponese.

<sup>131</sup> CS 114.

<sup>132</sup> KKS I-8. Fun'ya no Yasuhide.

<sup>133</sup> Dal *kotobagaki*. Sagiyaama 2000, p. 67.

<sup>134</sup> KKS VII-364. Fujiwara no Yoruka.

<sup>135</sup> KKS XVI-846. Fun'ya no Yasuhide.

<sup>136</sup> KKS V-282. Fujiwara no Sekio.

<sup>137</sup> Nel verso 日月喻国君与夫人也. Cit. in Watanabe 1991, p. 180.

<sup>138</sup> Hirano 2007, p. 255.

Hirano<sup>139</sup> cita nel commento a questo *kudai waka* due poesie del *Kokinshū*, ovvero

日のひかり藪し分かねば礬の神ふりにしきとに花も咲きけり

I generosi raggi del Sole non disdegnano la landa cespugliosa, e dunque nell'antico paese di Isonokami, ecco, son sbocciati i fiori.<sup>140</sup>

光なき谷には春もよそなれば咲きてとく散る物思もなし

In questa valle ove non filtra la luce, è estranea pure la primavera, e dunque non esiste ansia per i fiori che cadono appena sbocciati.<sup>141</sup>

che senza dubbio utilizzano l'immagine di *hikari* (luce) come metafora della benevolenza dell'imperatore, ma – come scopriamo dai *kotobagaki* – mentre la prima si rallegra per la promozione al quinto rango di un tale Isonokami no Namumatsu e la seconda rappresenta una riflessione sulla propria condizione «senza motivo di lamento né gioia»,<sup>142</sup> in entrambe le poesie di Chisato possiamo individuare la traccia del suo scontento. Maggiori somiglianze con Chisato si hanno quindi secondo me nella già citata poesia di Fujiwara no Sekio, che nega ormai di poter vedere la luce del sole – cioè di tornare alla capitale.

#### 4.7 Luce e giustizia

Immagine simile, e altrettanto presente in Cina, è quella della luce=giustizia, nubi=ingiustizia, come nelle *eikai* del *Chisatoshū*

あまぐもや身をかかすらん日のひかりわが身てらせどみるよしもなき

Le nubi del cielo staranno forse nascondendo la mia persona? La luce del sole m'illumina, ma non c'è modo ch'io sia notato<sup>143</sup>

che Hirano fa risalire addirittura al *Man'yōshū*.<sup>144</sup> Nel *Kokinshū* abbiamo invece

おほぞらを照り行月し清ければ雲かくせどもひかり消なくに

Il chiaro di luna che solca splendente il cielo infinito è sì limpido, che, seppure le nubi l'adombrino, mai si spegne la fulgida luce.<sup>145</sup>

In questo caso, l'esito positivo della vicenda legata a questa poesia – il *kotobagaki* riporta: “Durante il regno dell'Imperatore di Tamura, si parlò di destituire la principessa Akirakeiko dalla carica di Sacerdotessa del santuario di Kamo, a causa di una colpa imputata a sua madre, ma la disposizione venne revocata”<sup>146</sup> – contrasta con quello della poesia di Chisato, che addirittura, per quanto illuminato dal sole – cioè per quanto presente, in maniera forse marginale, a corte – non viene notato. La poesia del *Kokinshū* è sicuramente precedente a quella di Chisato (il regno dell'imperatore di Tamura, cioè Montoku, va dall'850 all'858) e questo implica casomai un ribaltamento, da parte di Chisato di questa immagine. Ribaltamento che, per la verità, troviamo in seguito anche nel Michizane dell'esilio, con il verso

月光似鏡無明罪

<sup>139</sup> Ibid. 255-256.

<sup>140</sup> KKS XVII-870. Furu no Imamichi.

<sup>141</sup> KKS XVIII-967. Kiyohara no Fukayabu.

<sup>142</sup> Sagiyama 2000, p. 575.

<sup>143</sup> CS 121.

<sup>144</sup> Hirano 2007, p. 264.

<sup>145</sup> KKS XVII-885. Kyōshin.

<sup>146</sup> Sagiyama 2000, p. 533.

風氣如刀不破愁<sup>147</sup>

Luce lunare, sembri uno specchio ma non fai luce sui torti  
soffio di vento, sei come una lama ma non tagli via il rancore.

della più volte citata “Notte autunnale”. Ancora, possiamo osservare delle somiglianze tra i due poeti.

#### 4.8 Momiji, brina e rugiada

Numerosi sono comunque i casi in cui *Chisatoshū* e *Kokinshū* condividono il medesimo approccio estetico, per esempio nel paragonare i capelli bianchi a neve o brina (KKS 8, 460; CS 35, 62) o nell’immagine della brina o della rugiada che colora le foglie autunnali (CS 41, 48; KKS 257, 258, 259, 260, 261, 263, 291). Entrambe le immagini sono di dimostrata provenienza cinese,<sup>148</sup> ma il *Chisatoshū* ce ne indica con precisione, tramite i *kudai* della CS 41

樹葉霜紅日

Foglie degli alberi, nel dì in cui la brina è rossa

la ricorrenza nel *Baishi wenji*.<sup>149</sup> Da notare che in questa associazione con le foglie autunnali è nel *Kokinshū* più frequente *tsuyu* (rugiada) che non *shimo* (brina), mentre Chisato non utilizza mai *tsuyu* per motivare la colorazione degli alberi. In questo sicuramente possiamo rintracciare una maggiore aderenza di Chisato al modello di Bai Juyi nel *kudai*.

#### 4.9 Onde e fiori

Lo stesso vale per l’analogia fiori-onde presente nel *Kokinshū*, oltre che nel famoso *waka* di Michizane

秋風の吹きあげにたてる白菊は花かあらぬか浪のよするか<sup>150</sup>

I bianchi crisantemi sulla spiaggia di Fukiage, ove si leva il vento d’autunno, sono fiori oppure onde increspate?

in diverse poesie (KKS 12, 250, 272, 459). Anche qui, il modello di Bai Juyi, già peraltro individuato da Watanabe,<sup>151</sup> è palesato dal *Chisatoshū*

風翻白浪花千片

Il vento soffia le bianche onde come fiori a mille lembi

おきべよりふきくる風はしらなみのはなとのみこそみえわたりけれ

Nel vento che viene soffiando dai marosi le bianche onde ecco sembrano proprio una distesa di fiori.

<sup>152</sup>

In questo modo la raccolta di Chisato rappresenta un inestimabile documento per la ricerca delle fonti cinesi nel *waka*. Certo, nel caso di immagini molto diffuse, come capelli-neve, foglie-brina etc., il *Chisatoshū* non può che rappresentare un passo, una fase forse non indispensabile del processo di assorbimento della poetica cinese da parte del *waka*, fenomeno che si stava verificando soprattutto nell’ambito del *daiei*.

<sup>147</sup> KBKK k-485.

<sup>148</sup> Watanabe 1991, pp. 191-192.

<sup>149</sup> 答夢得秋日書懷見寄. BSWJ 64-3097.

<sup>150</sup> KKS V-272.

<sup>151</sup> Watanabe 1991, p. 180.

<sup>152</sup> CS 68.



#### 4.10 Una luna, tante lune

Sono invece le poesie che ruotano intorno a un'immagine o una trovata originale, che possono essere collegate in maniera univoca con maggiore sicurezza. È il caso per esempio della seguente poesia di Ki no Tsurayuki, composta guardando la luna sul lago

ふたつなき物と思ひしをみなそこに山のはならでいづる月かけ  
Non dovrebbe esistere un'altra, pensavo; eppure, dal fondo dell'acqua, non dalla cresta del monte,  
ecco, sorge diafana la luna.<sup>153</sup>

che anche Hirano pone in relazione con la seguente del *Chisatoshū*

残月照山明  
La luna tarda illumina, il monte risplende  
ふたつともみえぬを月の山ごとにてりわたりつつあきらけきかな  
Non se ne dovrebbero vedere due, di lune, eppure su ciascuna montagna brillano splendenti<sup>154</sup>

Anche solo dalla traduzione si notano le somiglianze, soprattutto nel giocare sulla sorpresa del poeta nel vedere qualcosa che non può esistere. L'esatta interpretazione delle due poesie è però semplice. Per quanto riguarda la poesia di Tsurayuki, Takeoka fa notare che il poeta aveva già utilizzato una trovata simile nel *Tosa Nikki*, primo mese ventesimo giorno

<sup>155</sup>二十日の夜の月出でにけり。山の端もなくて、海の中よりぞ出で来る。  
Uscì la luna della ventesima notte. Non dalla cresta del monte, ma da mezzo al mare, venne fuori.<sup>156</sup>

sottolineando che, per un abitante di Heian-kyō la luna sorge sempre dai monti, e dunque la vista della luna che esce dal mare era motivo di meraviglia. Nel caso della poesia del *Kokinshū*, lo stupore è dato anche dal fatto che «nonostante la luna fosse uscita anche dalla cresta del monte, nello stesso momento vi era una luna uscita dal fondo dell'acqua».<sup>157</sup> Takeoka definisce questa poesia come una “poesia sull'illusione della luce lunare”.<sup>158</sup>

Nel caso di Chisato, l'interpretazione è più complessa. Il senso generale può essere che la luna, illuminando ciascuna montagna, è come se si frammentasse o moltiplicasse per il bagliore che rifrange su ciascuna di esse. L'espressione *futatsu* + [negativo] è abbastanza curiosa, tanto da indurre Hirano a pensare che sia proprio la poesia di Tsurayuki a fare qui da fonte.<sup>159</sup> È vero che la poesia originale dalla quale è tratto il *kudai* non è nota, ma personalmente trovo difficile che, posto che la poesia di Tsurayuki sia precedente all'804, Chisato abbia preso un *waka* come modello di un *kudai* da ritradurre poi di nuovo in *waka*. Più probabile invece che sia Tsurayuki che Chisato si fossero rifatti – o avessero composto nella stessa occasione – allo stesso verso cinese di cui l'originale non ci è giunto. Tra Tsurayuki e il *kudai* in questione vi è infatti un altro – sottile – legame, e cioè il sopra citato passo del *Tosa nikki*, nel quale si parla di “luna della ventesima notte” traduzione giapponese di *zangetsu* (cin. *canyue*) cioè la luna che “rimane” nel cielo dopo l'alba, presente nel *kudai*. Dunque, data l'eccezionalità dell'immagine, può dirsi accertato il rimando – limitatamente a Tsurayuki – tra la luna che rimane nel cielo e la luna che si riflette sull'acqua, e quindi è pensabile che sia il *waka* di Chisato che quello di Tsurayuki derivassero dallo stesso *kudai*. Il legame tra i due *waka* è poi rafforzato dal fatto che la poesia di Chisato è più vicina a quella di

<sup>153</sup> KKS XVII-881. Ki no Tsurayuki.

<sup>154</sup> CS 75.

<sup>155</sup>

<sup>156</sup> *Tosa nikki* 1/20. Cit. in Takeoka 1976, vol. 2, p. 688.

<sup>157</sup> Ibid.

<sup>158</sup> *Gekkō gensō kyoku*. Ibid.

<sup>159</sup> Hirano 2007, p. 182.

Tsurayuki che non al proprio *kudai*: sebbene infatti gli elementi luna-illuminare-monte-brillante ci siano tutti, il motivo centrale della “moltiplicazione delle lune” non compare nel verso cinese.

#### 4.11 Lacrime e sangue

Altra immagine decisamente caratteristica è quella mostrata nella poesia d’apertura della sezione Separazioni del *Chisatoshū*:

涙霑雙袖血成文

Le lacrime versate più volte sulle maniche, come uno scritto di sangue

なくなみだこふるたもとかかりてはくれなみふかきあやとこそみれ

Le lacrime versate sulle maniche di chi ama, ecco paiono arabeschi di un intenso vermiglio.<sup>160</sup>

decisamente rassomigliante alla seguente poesia di Tsurayuki dal secondo libro “Amore” del *Kokinshū*.

紅の振りいでつつ泣く涙には袂のみこそ色まさりけれ

Le lacrime che mi sgorgano dal cuore sanguinante, come tinta cremisi, impregnano soltanto le mie maniche di un colore sempre più intenso.<sup>161</sup>

Anche qui l’origine cinese dell’immagine è palesata dal *Chisatoshū* – in questo caso Yuan Zhen – e stavolta ancora più che nella poesia sulla doppia luna, sembra evidente il riferimento di Tsurayuki proprio a questo verso di Yuan Zhen, del quale riprende almeno cinque dei sette caratteri, traducendoli o parafrasandoli per metonimia: lacrime (*lei - namida*), versare (*zhan - naku/furiide*), ancora (*shuang - tsutsu*), maniche (*xiu - tamoto*) e sangue/cremisi (*xie - kurenai*). Chisato fa di più, mantenendo anche gli ultimi due caratteri, lo scritto/arabesco (*chengwen - aya*), traducibili anche singolarmente come “sangue a formare una scritta”.

Oltre ad una oggettiva somiglianza del contenuto del testo, a destare ulteriori dubbi sul rapporto tra le due poesie vi è la scelta degli *wago* (termini giapponesi) utilizzati. Prima di tutto, il verbo *naku* nel composto *naku namida* è in entrambe le poesie superfluo dal punto di vista semantico, poiché già incluso in *furiide* (escono fuori, sgorgano) di Tsurayuki e *kakarite* (cadono su, escono) di Chisato. *Naku* diviene una sorta di *makura kotoba* di *namida* e sebbene non sia esclusivo di queste due poesie, è comunque un aspetto comune degno di nota. L’altro, è la scelta di tradurre *xiu* (maniche) con *tamoto* anziché *sode*, che sarebbe in verità la lettura giapponese più diffusa del carattere *xiu*.<sup>162</sup> Entrambi i termini sono frequenti nel *Kokinshū*, ma *sode* compare più spesso, ed è curioso che sia Chisato che Tsurayuki abbiano entrambi deciso di tradurre in questo modo questo carattere. Tra le poesie del *Man’yōshū* in cui compare il termine “lacrime” (*namida*) in due casi (MYS 0460 e MYS 3324) compare anche il termine “maniche” con il carattere *sode*<sup>163</sup> (cin. *xiu*) ma mai il carattere *tamoto*<sup>164</sup> (cin. *mei*), e comunque sia, mai in concomitanza di *kurenai* o qualche altra metonimia che possa richiamare il sangue o il suo colore. Possiamo quindi dire che nel periodo del *Man’yōshū* questa immagine non facesse ancora parte del vocabolario poetico del *waka*.

Nel *Kokinshū* invece, oltre alla poesia di Tsurayuki, abbiamo anche la seguente di Ōshikōchi no Mitsune

神無月時雨に濡るるもみち葉ばただわび人の袂なりけり

<sup>160</sup> CS 92.

<sup>161</sup> KKS XII-598. Ki no Tsurayuki.

<sup>162</sup> Ma questo non basta a fornire una base a questa teoria, dato che i riferimenti grafici utilizzati al tempo di Chisato e Tsurayuki non sono del tutto chiari, c’è per esempio la possibilità che il carattere 袖 venisse letto in tutti e due i modi.

<sup>163</sup> 袖.

<sup>164</sup> 袂.

Le foglie d'autunno bagnate dalla pioggia sottile del primo inverno sono, ecco, le maniche di un uomo immerso nel dolore.<sup>165</sup>

inserita nel libro “Elegie”, e scritta alla morte della madre. Nel testo non compaiono i termini *kurenai* o *namida*, ma come giustamente interpreta Takeoka «le rosse foglie d'autunno che nel tardo autunno bagnate dalla pioggia che silenziosamente e tristemente senza neppure il suono di un piovigginio cade su di esse, erano finora viste come un semplice elemento del mondo naturale “altro”, ma una volta sprofondato nel dispiacere per la morte della madre, ecco che la pioggia d'autunno è riconosciuta essere le proprie lacrime, e le foglie d'autunno le proprie maniche, esprimendo così senza l'utilizzo di espressioni come “rosso” o “lacrime di sangue” il sentimento sincero di questa elegia».<sup>166</sup> Mitsune dà cioè per scontato, secondo Takeoka, il fatto che un profondo dispiacere si esprima con la formula “lacrime di sangue” oppure “lacrime cremisi”, ed effettua un ulteriore passo semantico richiamando questi elementi tramite le metonimie di *shigure* (pioggia autunnale) e *momiji* (foglie rosse d'autunno). Oltre a dimostrare la grande capacità retorica di Mitsune – intesa da Takeoka come prova della sincerità del sentimento del poeta – questa poesia testimonia l'affermarsi di una associazione, lacrime-sangue, evidentemente ben nota ai poeti del tempo. Senza infatti la premessa di lacrime-rosso-sangue, diviene più ambigua l'interpretazione della poesia, che manca di un importante nesso logico. O meglio, quello che sembra un'associazione casuale maniche – casualmente rosse – bagnate di lacrime, diviene invece un sapiente e fresco riutilizzo di un'immagine poetica consolidata: le maniche diventano rosse per via delle lacrime, che secondo la tradizione sono rosse.

Se cerchiamo l'origine di questa immagine in Cina, dobbiamo risalire addirittura al periodo degli Stati Combattenti, nello *Han Fei zi*,<sup>167</sup> di Han Fei (? - 233 a. C.) e alle Sei Dinastie nello *Shiyi ji*<sup>168</sup> di Wang Jia (? - 390),<sup>169</sup> due trattati storico e filosofici che poco hanno a che fare con la poesia.

Dunque questa immagine che non era presente nel *Man'yōshū*, è invece presente e forse anche scontata – tanto da permettere a Mitsune di giocare su questa associazione in maniera ancor più complessa. Non possiamo avere la certezza totale che Mitsune e Tsurayuki abbiano preso ispirazione da Chisato, ma certo è che il *Chisatoshū* si pone nell'intervallo fra *Man'yōshū* e *Kokinshū*, e introduce un'immagine molto particolare originaria della Cina del III sec. a. C. e mutuata dalla poesia del medio Tang.

#### 4.12 Vita umana come schiuma d'acqua

Espressione del pensiero sull'impermanenza della vita umana, di chiara derivazione buddista, è l'immagine della schiuma d'acqua, o schiuma sull'acqua, qualcosa la cui durata è sorprendentemente breve, così come la vita dell'uomo.

浮生水上漚

Fluttuante vita, schiuma sull'acqua

かりそめにしばしうかべるたましひのみづのあわともたとへられつつ

L'anima che galleggia per un attimo fuggevole, la si può ben paragonare alla schiuma dell'acqua<sup>170</sup>

水の泡のきえでうき身といひながら流て猶もたのまるるかな

Quasi schiuma d'acqua, vana resta a galla questa vita penosa; nondimeno, affidandomi alle onde, non riesco a cessare di sperare.<sup>171</sup>

<sup>165</sup> KKS XVI-840. Ōshikōchi no Mitsune.

<sup>166</sup> Takeoka 1976, vol.2, p. 589.

<sup>167</sup> 韓非子.

<sup>168</sup> 拾遺記.

<sup>169</sup> Cfr. Watanabe 1991, pp. 204-205.

<sup>170</sup> CS 112.

Già Watanabe<sup>172</sup> faceva notare la somiglianza tra queste due poesie, la prima del *Chisatoshū* e la seconda del *Kokinshū*, mentre Andō Teruyo<sup>173</sup> aveva già accostato la seconda al medesimo verso di Bai Juyi, parte del seguente distico:

幻世春来夢 浮生水上漚  
Mondo d'illusioni, la primavera viene in sogno

che il cui verso superiore fa anche da *kudai* alla CS111

幻世春来夢  
Mondo d'illusioni, la primavera viene in sogno  
まぼろしのよとしりぬるころにははるくるゆめとおもほゆるかな  
Al cuore che pur conosce questo mondo di illusioni, viene sempre da pensare che sia un sogno in cui giunge la primavera<sup>174</sup>

Sempre nel *Kokinshū* sulla stessa immagine abbiamo un'altra poesia di Ki no Tomonori

うきながらけぬる泡ともなりななむながれてとだに頼まれぬ身は  
Potessi diventare schiuma, e, galleggiando nella pena, svanire, ché, neppure affidandomi alle onde, troverò una speranza.<sup>175</sup>

che già Sagiyaama indicava come una specie di smentita della KKS 792: nella prima il poeta non può fare a meno di continuare a sperare, nella seconda ormai non spera più.

Quest'immagine gode in effetti di un certo successo; sempre nel *Kokinshū* abbiamo di anonimo

わたつ海の沖つ潮合にうかぶ泡のきえぬ物からよる方もなし  
Nell'oceano sconfinato, al largo ove convergono le correnti marine, la schiuma galleggiante, seppure non svanisce, non ha porto in cui rifugiarsi.<sup>176</sup>

Nessuno finora ha però fatto notare che un'immagine molto simile compare anche in una poesia<sup>177</sup> del *Kanke bunsō*, scritta a Sanuki:

泡影身浮修道念  
煙嵐耳冷讀經聲<sup>178</sup>  
Come schiuma, come ombra effimera il corpo galleggia, praticando la sua fede  
Tra nebbia e bufera giunge freddo all'orecchio il suo salmodiare

poesia che ha come tema un eremita studioso che probabilmente viveva sui monti a sud di Sanuki.<sup>179</sup> Il lessico è qui dichiaratamente buddista, derivando dallo *Hokkekyō*,<sup>180</sup> dove già viene associato al *kagerō* (luce che si spegne, ombra, effimera).

---

<sup>171</sup> KKS XV-792. Ki no Tomonori.

<sup>172</sup> Watanabe 1991, p. 204.

<sup>173</sup> Andō 1956. Cit. in ibid.

<sup>174</sup> CS 111.

<sup>175</sup> KKS XV-827.

<sup>176</sup> KKS XVII-910.

<sup>177</sup> In realtà il termine “schiuma d'acqua” (*dan shui*) compare anche nella KBKK II-106, ma in questo caso non ci sono analogie con la vita umana. Per Kawaguchi si tratta solo della schiuma del fiume Horikawa. (Kawaguchi 1966, p. 192.)

<sup>178</sup> KBKK IV-258.

<sup>179</sup> Kawaguchi 1966, p. 306.

Dunque, a quando risale l'introduzione di questa immagine in Giappone?

Se ricerchiamo nel *Man'yōshū* il termine *awa* (schiuma) sotto forma di *kana* e nelle due rappresentazioni grafiche più comuni cioè 泡 (cin. *pao*) e 淡 (cin. *dan*), gli unici risultati sono dati dal composto di *Awaji*<sup>181</sup> (nome di una provincia giapponese), dunque non pertinente alla nostra ricerca. Se cerchiamo però il termine *minawa*<sup>182</sup> (o *minaawa*, schiuma sull'acqua) ecco che otteniamo sei poesie (MYS V-0902, VI-0912, VII-1269, VII-1382, XI-2734 e XVIII-4106). In particolare

潮満てば水泡に浮かぶ砂にも我は生けるか恋ひは死なずて<sup>183</sup>

Come la sabbia che galleggia nella schiuma d'acqua quando gonfia la marea, vivrò forse io, senza morire d'amore.

che presenta la trasformazione dell'io poetante nella sabbia che galleggia sulla schiuma d'acqua, ma soprattutto la seguente

巻向の山辺とよみて行く水の水沫のごとし世人我等は<sup>184</sup>

Come la schiuma dell'acqua che scorre risuonando sul monte Makimuku, siamo noi, uomini di questo mondo.

dove addirittura si paragona “noi uomini di questo mondo” (*yo hito warera wa*) che ricorda anche graficamente (con il carattere *yo*, mondo) il verso di Bai Juyi che presenta lo stesso carattere (*shi*, mondo), paragonandolo alla schiuma d'acqua. In effetti Kawaguchi indica i versi di Michizane sopra citati come *washū* (let. apprendimento giapponese) cioè versi ispirati, o comunque di stile giapponese, ma non ne specifica l'origine, riferendosi forse genericamente a queste poesie del *Man'yōshū*.

Dunque, la comparsa di questa immagine nel settimo libro del *Man'yōshū*, attribuita per altro nell'*atogaki* della raccolta, nientemeno che a Kakinomoto no Hitomaro, ne fa risalire l'introduzione in Giappone almeno alla fine del VII secolo.

Il problema che qui realmente si pone, o che si dovrebbe porre non è però secondo me la ricerca di una datazione e degli spostamenti di questa immagine tra *waka* e *kanshi*, quanto piuttosto il sottolineare, o meglio inquadrare come, fin dal *Man'yōshū* penetrano nel *waka* immagini che con tutta probabilità hanno un'origine cinese – come giustamente indica Kawaguchi, in questo caso lo *Hokkekyō* – ma che dopo due secoli hanno ormai perso la loro riconoscibilità come espressioni cinesi, soprattutto agli occhi dei poeti del *Kokinshū*, e addirittura a quelli degli studiosi – lo stesso Kawaguchi indica infatti quest'immagine nella poesia di Michizane come derivati dalla tradizione giapponese.

D'altra parte, se volessimo comunque fornire una cronologia alla comparsa di questa immagine ci troveremmo in difficoltà. Prendiamo per esempio le poesie del *Kokinshū* e quella di Michizane: le date di composizione delle tre poesie del *Kokinshū* sopra menzionate non sono chiare; una è di anonimo e l'altra di Ki no Tomonori, del quale sappiamo solo che fu compilatore del *Kokinshū* e che partecipò al *Kanpyō dairi kiku awase* (precedente al 891) e il *Koresada no miko no ie no utawase* (893), dove per altro questa poesia non compare.<sup>185</sup> Possiamo ipotizzare quindi la data della composizione come risalente almeno fino agli inizi dell'era Kanpyō, ma in maniera molto approssimativa. Dallo studio delle poesie successive e precedenti alla poesia di Michizane nel *Kanke bunsō*, possiamo dire che sia sicuramente precedente al secondo anno dell'era Kanpyō (890),

---

<sup>180</sup> Ibid. p. 688 nota 358-1.

<sup>181</sup> 淡路.

<sup>182</sup> 水沫.

<sup>183</sup> MYS XI-2734.

<sup>184</sup> MYS VII-1269.

<sup>185</sup> Come si deduce da una verifica con lo SKT.

anno in cui il poeta fece definitivamente ritorno alla capitale, ma basta questo per dire che Michizane abbia preceduto il *waka*, o che Tomonori si fosse ispirato a lui? Fra l'altro, considerato il fatto che Michizane era un fervido buddista (cfr. V-2.5), la sopracitata indicazione di Kawaguchi per il sutra è senza dubbio appropriata, ma appare curioso che Kawaguchi tralasci completamente il riferimento a Bai Juyi che, alla luce delle considerazioni su Michizane del secondo capitolo, è un candidato ancor più verosimile come fonte diretta di questa immagine.

Tralascio volutamente il discorso sul *Man'yōshū*, cioè da quale fonte Hitomaro (o chi per lui) si fosse rifatto per quest'immagine che, comunque la si veda, è permeata di *mujō*, la filosofia (o forse meglio dire sentimento) di impermanenza della vita umana su questo mondo: è dunque possibilissima l'influenza cinese dell'*Hokkekyō*, mentre decisamente più improbabile quella di Bai Juyi.

Ma il punto sul quale vorrei focalizzarmi è proprio questo, cioè che in casi come questo non possiamo fare altro che annotare una serie di ricorrenze, cercare di stabilirne un ordine di precedenza, e lasciare aperta la possibilità che ci sia una specifica correlazione tra le due. L'importante è però delineare il complesso, e se vogliamo caotico ambiente di interrelazioni, riferimenti, mescolanza di elementi e cultura cinese e giapponese che era quello in cui vivevano i poeti del *Kokinshū*, inclusi Michizane e Chisato. Credo cioè che più di riferimenti diretti a specifici versi, poesie, e classici cinesi, nella seconda metà del nono secolo si assista alla realizzazione di una vera e propria rete di interrelazioni testuali che coinvolgevano in ultima analisi ogni tipo di prodotto letterario, e perché no, culturale, che fossero questi *waka*, *kanshi*, annali, diari e più avanti, *monogatari*. La panoramica che ci danno studiosi come Watanabe<sup>186</sup> è senza dubbio molto utile a ricostruire certe tracce e percorsi delle espressioni poetiche, ma non è sufficiente, e anzi può addirittura essere fuorviante se intendiamo questi percorsi come obbligatori e univoci, dando per scontata la conoscenza di determinate fonti da parte dei poeti, e ignorando gli ovvi passaggi intermedi, come una trasmissione orale – dimostrata per esempio dai riferimenti al *kanbun* nel *Matura no sōshi* (cfr. VI-2).

#### 4.13 Sogno e amanti

Sebbene come abbiamo già notato, nel *Chisatoshū* manchi una sezione dedicata alle *koi no uta* (poesie d'amore) vere e proprie, nella sezione *ribetsu* (separazioni) abbiamo esempi di poesie che possiamo a buon ragione indicare come poesia d'amore. La stessa poesia sulle lacrime di sangue vista nel precedente paragrafo, con il termine *kooru* (che ama, *rentaikei* del verbo *kou*) riferito a maniche, pone il contesto in quello della poesia d'amore, della quale parte importantissima rivestiva già dal *Man'yōshū* il momento del distacco tra gli amanti.

A voler essere prudenti, non tutte le poesie contenute nella sezione *ribetsu* del *Chisatoshū* possono dirsi poesie d'amore, dato che, specialmente sotto l'influenza cinese, molte di queste possono essere interpretate come separazione dalle persone care in generale, specialmente dagli amici come in

送故辞春両恨多

Separarsi da un amico e il finir della primavera, per entrambi il rammarico è tanto.

人おくるともにはるさへすぎぬればこれがうらみはあまるなりけり

Quando al vedere una persona partire, si aggiunge che pure la primavera è passata, è questo proprio il colmo del rammarico<sup>187</sup>

Il termine *gu* che sta qui a significare *gu ren* (la vecchia persona, cioè il vecchio amico) è tradotto nel *waka* col semplice *hito* (persona), cosa che, forse volutamente, permette di leggere anche questa

<sup>186</sup> Watanabe 1991, pp. 179-212.

<sup>187</sup> CS 100.

poesia come separazione tra gli amanti. Con maggior sicurezza possiamo considerare poesia d'amore la seguente

別後相思夢魂遠

Dopo l'addio, ci siamo pensati e in sogno, quanto erano distanti i nostri spiriti

わかれにしきみをおもひてたづねればゆめのたましひはるけかりけり

A te, dalla quale mi separai, ho pensato, e venuto a cercarti in sogno il tuo spirito era in un luogo remoto<sup>188</sup>

che riprende il motivo dell'incontro nel sogno, presente nel *Kokinshū* per esempio in Ono no Komachi

思つつ寝ればや人の見えつらむ夢としりせば覚めざらましを

Forse perché mi corico sospirando per lui, mi è apparso nel sonno? Avessi saputo che era un sogno, mai mi sarei svegliata.<sup>189</sup>

うたたねに恋しき人を見てしより夢てふ物は頼みそめてき

Da quando vidi nel sonno leggero il mio adorato, cominciai a confidare nel sogno fuggevole.<sup>190</sup>

Anche nel caso dell'incontro nel sogno il *Chisatoshū* testimonia una similitudine con la tradizione cinese, della quale però è difficile stabilire a mio parere un sicuro primato su quella giapponese. Le fonti cinesi a riguardo comunque non mancano, a partire dallo *Yutai xinyong*,<sup>191</sup> raccolta di poesie d'amore per eccellenza, come dimostrano gli studi di Zhen Mingzi,<sup>192</sup> Ōta Mizuho,<sup>193</sup> Yamaguchi Hiroshi.<sup>194</sup> In particolare Ōta già negli anni 50 associava la poesia di Komachi alla leggenda del monte Wu che potrebbe essere il *gushi* all'origine del *kudai* del *Chisatoshū*. Secondo questa leggenda, riassunta dall'espressione “nubi e pioggia sul monte Wu”, il re dello stato di Chu si recò in una zona montuosa e stancatosi per il viaggio, si addormentò. In sogno gli apparve una bellissima sacerdotessa/strega, e i due si amarono appassionatamente. Al momento del commiato, lei gli disse di non poter vivere con lui, perché la sua residenza era il monte Wu, e che alla mattina si sarebbe trasformata in nube e la sera in pioggia. Da allora con il termine *Wushan yunyu*<sup>195</sup> ovvero “nubi e pioggia sul monte Wu” in Cina ci si riferisce al rapporto amoroso tra uomo e donna.<sup>196</sup>

La poesia di Chisato, salvo per il tema dell'incontro del sogno, non è particolarmente vicina a questo *gushi*, che se vogliamo ricorda di più la seguente

白雲一片随君去

Di nubi bianche una tesa, seguendoti se ne vanno

しらくものわかるるごとにたちぬれどきみともにこそゆきかくれぬれ

Come le bianche nubi che si separano noi ci levammo, ma è insieme a te che sono andato a nascondermi<sup>197</sup>

soprattutto nel verso cinese, dove l'amata e le nubi si dileguano insieme. Curiosamente, nel *waka*

---

<sup>188</sup> CS 95.

<sup>189</sup> KKS XII-552. Ono no Komachi.

<sup>190</sup> KKS XII-553. Ono no Komachi.

<sup>191</sup> 玉台新詠.

<sup>192</sup> Zhen 2004.

<sup>193</sup> “Quello che ha accompagnato la diffusione della leggenda del monte Wu presso gli uomini di cultura”, in Ōta M. 1949.

<sup>194</sup> Yamaguchi 1979, p. 168.

<sup>195</sup> 巫山雲雨. O anche 雲雨巫山.

<sup>196</sup> Dal *Gaotangfu* 高唐賦 di Song Yu 宋玉, poeta del periodo del *Chuci*. *Wenxuan* libro 19.

<sup>197</sup> CS 98.

Chisato sembra contraddire il *kudai*, anche se non è chiaro se a sparire *kimi tomo ni* (insieme a te) sia il poeta, o solo le nubi. Nel primo caso il poeta sembra esser rimasto insieme alla donna nonostante l'arrivo del giorno, mentre nella seconda lettura, in armonia con il *gushi*, è solo la donna che, come avvolta di nubi, se ne va. In entrambi i casi, il fatto che si parli di separazione da una donna, porta il tempo della scena immancabilmente al momento dell'alba, il che quantomeno ricorda la leggenda secondo la quale la donna al mattino si trasforma in nube. D'altra parte in un contesto di poesia d'amore giapponese il fatto che sia la donna ad andarsene e non l'uomo è abbastanza insolito, viste le usanze di corteggiamento del periodo Heian, sebbene talvolta non manchino dame che sfuggono alle braccia degli uomini come Utsusemi del *Genji monogatari*.

Se volessimo trovare traccia di questa leggenda nel *Kokinshū* dovremmo indicare più che le precedenti poesie di Komachi, la seguente di Mibu no Tadamine:

風ふけば峰にわかるる白雲の絶えてつれなき君が心か

Quando soffia il vento, sulla vetta si squarcia la bianca nuvola: così distaccato e crudele è pure, ahimé il tuo cuore.<sup>198</sup>

La poesia, inserita tra i componimenti sull'amore non più corrisposto, si adatta perfettamente alla leggenda cinese, con la quale condivide l'immagine delle nubi, della montagna e della separazione. Come commenta Takeoka, i primi tre versi della poesia fanno da *jokotoba* a *kimi ga kokoro*, dove *tsurenaki* è *kakekotoba* col doppio valore di “(le nuvole) non accompagnano (la vetta)” e “indifferente” attribuito al cuore della donna.<sup>199</sup>

Mi sembra interessante notare che sia Tadamine che Mitsune, autore dell'elegia in morte della madre, sono entrambi compilatori del *Kokinshū* come Tsurayuki, del quale abbiamo più volte mostrato l'evidente conoscenza e utilizzo delle fonti e immagini cinesi. Dunque, se riteniamo plausibile una condivisione di medesimi principi estetici e poetici tra i vari compilatori, teorizzare una possibile vicinanza al *kanbun* da parte di ciascuno di essi non è a mio parere fuori luogo.

## 5. Chisato e Michizane

### 5.1 Premessa

Nell'analisi del *Chisatoshū* finora svolta ho citato più volte Michizane come contrappunto e riferimento del *kanshi* della fine del IX secolo, evidenziandone similitudini e differenze. In questo ultimo capitolo vorrei, come chiusura di tutto il lavoro qui presente – che ha visto come protagonisti Sugawara no Michizane e Ōe no Chisato – accostare queste due figure in un ultimo confronto, tenendo presente tutti i punti emersi fino ad ora dalle analisi testuali delle singole raccolte. Come terzo termine di paragone citerò ovviamente il *Kokinshū*, che come dimostrato nel precedente capitolo riprende, seleziona e codifica le espressioni, immagini e tematiche della poesia della seconda metà del IX secolo, non solo nell'ambito del *waka* ma anche in quello del *kanshi*.

Innanzitutto, nella attenta architettura del *Chisatoshū* costruita ad arte per nascondere, o meglio veicolare lo scontento e la richiesta di considerazione di Chisato a Uda, mi sembra si possa proprio riscontrare quella «sottile sensibilità» e «sensibile intelletto» che Fujiwara Katsumi imputa a Michizane,<sup>200</sup> e che consente a questi poeti di mantenere costantemente un grande equilibrio tra l'espressione dei loro sentimenti, in particolare di sconforto e disperazione, e l'aderenza a regole formali e stilistiche indispensabili per l'accettazione delle loro poesie nell'ambiente cortese. Non è del resto un caso che, come abbiamo più volte sottolineato, Chisato fosse membro di quella stessa corte che vide proprio l'ascesa e la caduta di Sugawara no Michizane, e non è qui fuori luogo

<sup>198</sup> KKS XII-601. Mibu no Tadamine.

<sup>199</sup> Takeoka 1976, vol. 2, p. 200.

<sup>200</sup> Fujiwara 2002, p. 85, 172.



ricordare che alcuni studiosi<sup>201</sup> indicano proprio Michizane come il funzionario attraverso il quale, secondo il *jo* del *Chisatoshū*, Ōe no Chisato avrebbe ricevuto l'ordine imperiale di compilazione:

臣千里謹言、去二月十日、参議朝臣傳勅曰<sup>202</sup>

Il suddito Chisato umilmente dice che, lo scorso dieci del secondo mese, il nobile consigliere gli riferì le auguste parole di Sua Altezza [...]

Non ci sono fonti sufficienti per affermare che si trattasse veramente di Michizane, ma tra tutti e nove i consiglieri che nel sesto anno dell'era Kanpyō prestavano servizio a corte, Michizane era sicuramente il più vicino a Uda,<sup>203</sup> e soprattutto quello maggiormente coinvolto nell'attività poetica e culturale attorno all'imperatore (cfr. IV-5.3). Se poi aggiungiamo a questo il suo probabile coinvolgimento alla compilazione dello *Shinsen Man'yōshū*, opera "speculare" al *Chisatoshū*, gli indizi possono iniziare a costituire una prova.

Ad uno sguardo più ampio vi è nel *Chisatoshū* così come nelle poesie di Michizane, un fondamentale stadio della storia della letteratura giapponese che è anello di congiunzione tra il precedente periodo delle antologie imperiali di *kanshi* e del successivo periodo del *Kokinshū*.

## 5.2 Mitate

Ad esempio nell'uso del *mitate*, che abbiamo detto tutto sommato limitato, nel *Chisatoshū* rintracciamo punti in comune con Michizane, sia nella scelta delle immagini, mutate dall'esempio cinese, sia nell'applicazione tecnica e retorica utilizzata. Un chiaro esempio lo troviamo nella poesia

心灰不及爐中火

La cenere del cuore non è al pari del fuoco nel bracere

ものを思ころははひとくたぐれどあつきおきにはおよぼざりけり

Il cuore assorto nei pensieri si sbriciola come cenere eppur non è al pari della brace ardente.<sup>204</sup>

Non è tanto l'utilizzo delle immagini cuore-cenere, direttamente riprese da Bai Juyi in altre due poesie del *Chisatoshū* (CS 39 e CS 109), quanto la costruzione sintattica e soprattutto logica a ricordare Michizane: il *cuore* si sbriciola come cenere MA non è come un braciere. In formula: A = B ma A ≠ b, dove A è il cuore, B è la cenere e "b" è il braciere. B e b condividono almeno in teoria la stessa natura (l'essere caldi, ardere) ma nella poesia questa equivalenza viene smentita. È esattamente la stessa disequivalenza teorizzata da Fujiwara<sup>205</sup> in relazione alle poesie di Michizane e Tsurayuki e cioè P = Q / p ≠ q (vento = lama / vento ≠ tagliare; fiori = neve / fiori ≠ sciogliersi). Il cuore è divenuto cenere ma non arde come un braciere.

A ben vedere, questa disequivalenza sembra già abbozzata nel verso originale di Bai Juyi del quale in effetti lo *waka* di Chisato è una parafrasi piuttosto fedele, ma se osserviamo la poesia originale di Juyi, "La notte del solstizio d'inverno", il distico diviene

心灰不及爐中火

鬢雪多於砌下霜<sup>206</sup>

La cenere del cuore non è al pari del fuoco nel bracere

La neve sui capelli posatasi abbondante, come brina sotto al sasso

<sup>201</sup> Kawaguchi (1959), Kigoshi (1985) e Yanagisawa (1994).

<sup>202</sup> Dall'introduzione del *Chisatoshū*, SKSZS pp. 44-45.

<sup>203</sup> Hirano 2007, p. 45.

<sup>204</sup> CS 60.

<sup>205</sup> Fujiwara 2002, pp. 269-270. Cfr. Fujiwara 2001, p. 159. Cfr. V-4.3.h.

<sup>206</sup> BSWJ XVII 1147 冬至夜.

L'accento è senza dubbio posto sul pensiero della vecchiaia, con il cuore ormai ridotto a cenere dopo le passioni di una vita, e a contrasto la neve dei capelli bianchi, abbondante come la brina nel giardino. Inoltre la disequazione di cui sopra è riscontrabile forse solo nel primo verso, e non particolarmente enfatizzata come invece succedeva in Michizane:

月光似鏡無明罪  
風氣如刀不破愁<sup>207</sup>

Luce lunare, sembri uno specchio ma non fai luce sui torti  
soffio di vento, sei come una lama ma non tagli via il rancore.

D'altra parte la sopra citata poesia di Bai Juyi è con tutta probabilità<sup>208</sup> la fonte di ispirazione della seguente poesia di Michizane nella quale compare l'espressione *xinhui* (cuore e cenere, o cenere del cuore) così come il paragone capelli-neve.

海上春意  
蹉跎鬢雪與心灰  
不覺春光何處來  
染筆友頤閑計會  
山花遙向浪花開<sup>209</sup>

Sul mare, aria di primavera  
Tra vecchiaia e fallimenti, capelli come neve e cuore come cenere  
Non so spiegarmi da dove mai venga la luce di primavera  
Intingo il pennello, e col mento tra le mani, silenziosamente segno il calendario  
I fior di montagna lontani riflettono i fiori dell'onde, e sbocciano.

Questa poesia è la sesta di un gruppo di poesie per gli *shōji* (muri di carta di riso) del palazzo Kon'in nel secondo rione, residenza di Minamoto no Yoshiari (figlio dell'imperatore Montoku), che pare avesse avuto un legame di amicizia con Michizane (cfr. IV-5.2). Anche il paragone fiori di montagna – fiori delle onde, dovrebbe suonare familiare: nella sezione “Vento e luna” Chisato parafrasa così il verso di Bai Juyi

風翻白浪花千片  
Il vento soffia le bianche onde come fiori a mille lembi  
おきべよりふきくる風はしらなみのはなとのみこそみえわたりけれ  
Nel vento che viene soffiando dai marosi le bianche onde ecco sembrano proprio una distesa di fiori.<sup>210</sup>

mentre in uno dei *waka* di Michizane abbiamo

秋風の吹きあげにたてる白菊は花かあらぬか浪のよするか<sup>211</sup>  
I bianchi crisantemi sulla spiaggia di Fukiage, ove si leva il vento d'autunno, sono fiori oppure onde increspate?

Questo stesso *waka* di Michizane, composto durante un *monoawase* in un momento non ben precisato dell'era Kanpyō (ma precedente all'891), è evidentemente ispirato dal verso di Bai Juyi,

---

<sup>207</sup> KBKK k-485.

<sup>208</sup> Kawaguchi 1966, p. 468.

<sup>209</sup> KBKK VI-467.

<sup>210</sup> CS 68.

<sup>211</sup> KKS V-272.

ma rispetto al *kudai waka* di Chisato è ancor più “originale”, in quanto, pur mantenendo l’oggetto del *mitate*, vi aggiunge elementi peculiari dell’occasione in cui la poesia viene scritta – Fukiage è una nota spiaggia scelta come tema della gara (cfr. V-4.2) – e elementi stagionali più definiti, i crisantemi e l’autunno. Non possiamo dire se sia giusto considerare anche lo *waka* di Michizane un *kudai waka*,<sup>212</sup> certo è che Michizane conoscesse questa famosa poesia di Bai Juyi e che dunque la volesse utilizzare come spunto in una occasione adeguata. Il fatto che poi sia stata inclusa nel *Kokinshū*, avvalora la teoria per cui le influenze dal *kanshi* non fossero di per sé mal viste dai compilatori, e certamente anche in seguito una certa consapevolezza dell’origine di questa immagine doveva essere diffusa, come dimostra la sua inclusione nella sezione “Paesaggi” (*chōbō*)<sup>213</sup> del *Wakanrōishū* di Fujiwara no Kintō

風翻白浪花千片

雁点清天字一行

Il vento soffia le bianche onde come fiori a mille lembi

Le oche punteggiano l’azzurro cielo, come d’ideogrammi una riga

Dunque, è attestato che questa immagine passi, anche attraverso Chisato e Michizane, nel *waka*, e quello che è interessante è che, come abbiamo visto, molti casi sono rapportabili proprio alla *daiei* e alla poesia di occasione, come quella di Michizane sugli *shōji* del palazzo Kon’in o quella di Chisato.

### 5.3 I *kudai shi* di Michizane

Infatti, se lasciamo un attimo da parte la definizione più recente di *kudai shi* che riconosce come tale solo il *kudai shi* dall’XI secolo in poi, anche Michizane fu poeta di *kudai shi*, dato che per due lunghi periodi (intervallati dal governatorato a Sanuki) fu presente a corte come poeta e politico, e chiamato quindi a comporre poesia d’occasione e *daiei*. Guardiamo ad esempio il già citato *daiei* sul *Wenxuan*:

北堂『文選』竟宴、各詠史、句、得「乘月弄潺湲」

文選三十卷

古詩一五言

五言何秀句

乘月弄潺湲

半百行年老

尚書庶務繁

雖思樂風月

不放到丘園

非唯無所樂

悠悠有所煩

水空觸眼逝

月暗過頭奔

惣為貪名利

亦依憂子孫

此時玩斯集

如避世喧喧<sup>214</sup>

<sup>212</sup> Cfr. V-4.3.

<sup>213</sup> 眺望.

<sup>214</sup> KBKK VI-437.

Al Padiglione Settentrionale, durante la festa di chiusura del corso sul *Wenxuan*, quando ognuno sceglie un verso cinese come titolo della propria poesia, io scelgo “Col favore della luna io canto il mormorar del ruscello”.

Il *Wenxuan* ha trenta libri

E i poemi antichi han cinque suoni,

Cinque suoni! E qual'è il miglior verso?

È “Col favore della luna io canto il mormorar del ruscello”.

Or che mezzo secolo ha passato la mia vecchiaia

sempre sono preso dal lavoro e dai documenti

anche s'io vorrei godermi vento e luna

non m'è concesso d'arrivar sul colle, al prato,

E non è soltanto ch'io non ho di che godere;

ahimè, è vero invece che ho sì di che penare!

L'acqua vana scorre e con gli occhi sol la sfioro

La luna, cupa, passa via sopra'l mio capo.

E tutto ciò lo devo solo alla brama mia di gloria

e ancora, all'ansia per la prole.

Ma ecco in quest'istante, se sfoglio la raccolta

è come s'io sfuggissi del mondo il gran baccano.

Questa poesia fu composta durante la festa di chiusura del ciclo di lezioni di Ki no Haseo sul *Wenxuan*, tenutasi nel Padiglione Nord, cioè quello corrispondente alle aule del *Daigakuryō*. Come evinciamo dal *dai*, si tratta di un *kudai shi* in senso lato, in quanto Michizane dichiara di aver scelto come *dai* il verso “col favore della luna io canto il mormorar del ruscello” di Xie Lingyun, contenuto appunto nell'antologia cinese del periodo delle Sei Dinastie.

Nonostante l'occasione fosse pubblica, Michizane già dal quinto verso inizia a lamentarsi della sua vita di funzionario che non gli permette di godere delle bellezze della natura come la luna e l'acqua. Siamo nell'896, e sappiamo dalle fonti storiche<sup>215</sup> che Michizane in quegli anni era in una situazione che stava iniziando a diventare critica, per via della rivalità con Tokihira e gli interessi delle fazioni di cortigiani ad essa collegate. La contrapposizione tra lo stress della vita pubblica e il piacere della vita privata non è però certo una prerogativa di Michizane, anzi compare nello stesso Bai Juyi della vecchiaia, in poesie come “La quiete e gli affanni”,<sup>216</sup> dunque si potrebbe anche vedere l'atteggiamento di Michizane come un adeguarsi e un imitare quello del suo modello, ma come discusso nel secondo capitolo, in linea generale è lecito riconoscere a queste poesie una diretta relazione con il vissuto personale di Michizane. Oltre a questo, la nota autografa del *Kanke bunsō* recita

先君句を詠じ、得「樵隱俱在山」

Il precedente sire, nel comporre versi [nella medesima occasione], scelse “il tagliaboschi e l'eremita insieme stan tra i monti”

古調、多叙所懷

In stile antico, con ricchezza d'espressioni emotive.

予、今習先君体、寄詩言志

Io ora, imparando dal precedente sire, attraverso lo *shi* esprimo il mio animo.

Il “precedente sire” non è altri che il padre di Michizane, Koreyoshi, già *hakase* del *Daigakuryō*, che pare avesse scelto anche lui, in una medesima occasione, un verso di Xie Lingyun. Importante è la precisazione che fa Michizane: “con ricchezza d'espressioni emotive”, come a voler giustificare il proprio componimento che, in effetti come abbiamo detto, è più simile a uno sfogo personale che non ad un *daiei* su di un verso antico.

<sup>215</sup> Cfr. VII-5.4.

<sup>216</sup> 閑忙, BSWJ 2845. Cfr. Satō 2008a, pp. 13-14.

Anzi, Michizane effettua qui un'operazione di distacco, una specie di fuori tema, poiché come ho detto non reitera semplicemente gli elementi presenti nel *kudai*, bensì lo ricontestualizza inquadrandolo in un universo presente e personale, e per di più estremamente concreto e quotidiano: il suo lavoro nell'ufficio, e il suo sfogliare la raccolta desiderando un po' di pace. Il tema della poesia non sono più la luna e l'acqua che scorre, ma è l'affanno della vita del burocrate, e il piacere per la letteratura e l'attrazione per una vita ritirata. Non è un caso che Michizane, ormai ben inserito negli ingranaggi della macchina burocratica cortese, richiami in nota il padre, che a suo tempo lo ammonì di non immischiarsi troppo negli affari di politica, e dedicarsi come aveva fatto lui esclusivamente alla letteratura – il tagliaboschi e l'eremita, di nuovo non compaiono a caso.

Ragionando dal punto di vista del rapporto tra la nuova poesia e il *kudai*, dobbiamo considerare che Xie Lingyun (385–433), poeta simbolo delle Sei Dinastie e del *Wenxuan*, era noto per essere un devoto buddhista, specializzato nella poesia cosiddetta *shanshui* (lett. monti-acque) che richiama ad una vita ritirata piuttosto che all'attiva presenza negli affari di mondo. Dunque Michizane scegliendo quel verso che tutti i presenti evidentemente conoscevano e presentandolo in forma negativa – i caratteri di negazione *bu, fei, wu* nei versi 7 e 8 saltano all'occhio – e personale anziché generale e condivisibile come tendenzialmente era la poesia di paesaggio – che è un'altra traduzione del termine *shanshui* – sottolinea un contrasto tra quello che è e quello che vorrebbe essere il poeta. È quindi evidente lo squilibrio in questa poesia della componente non solo umana, ma pure individuale del poeta: laddove ci si sarebbe aspettati per prima cosa una rivisitazione degli elementi del *kudai*, magari con qualche citazione a dei *gushi* cinesi, abbiamo sì la presenza di acqua e luna, ma solo funzionali al lamento di non poterne godere.

Il contrasto è ancor più evidente se andiamo a leggere la poesia originale di Xie Lingyun, nel *Wenxuan*. Si tratta di una poesia che descrive la visita – o sarebbe meglio dire, il pellegrinaggio – di Xie Lingyun sulla montagna dove pare avesse vissuto anni prima l'eremita Huazi Qi.<sup>217</sup> Dopo un percorso difficoltoso tra le montagne, che somiglia più ad un rito di purificazione – il poeta sente come di stare arrampicandosi sulle nubi – giunto finalmente alla vetta più alta, non trova più alcuna traccia del passaggio di Huazi Qi, né dei suoi scritti né della sua voce, e là Xie Lingyun dice

且申獨往意 乘月弄潺湲

Per rafforzare il mio cuore da eremita

Col favore della luna godo del mormorar [dell'acqua]

dove il termine *duwang*, (lett. andare da solo) identifica il poeta come “seguace” dell'eremita Huazi Qi. Il metodo per rafforzare (lett. estendere, *shen*) il proprio cuore, è abbandonarsi al piacere del suono dell'acqua sotto la luce lunare.<sup>218</sup>

Nella poesia di Xie Lingyun non vi è quindi nessun riferimento diretto alla società umana, ma solo un perdersi dentro alla natura sulle orme di questo fantomatico immortale taoista, ed è qui che la poesia di Michizane gioca il suo contrasto: a Michizane che non può godere del suono dell'acqua sotto la luna, non è data la possibilità di rafforzare il proprio cuore da eremita. D'altra parte egli stesso si addossa la colpa di tale situazione, per la sua “brama di gloria” e “ansia per la prole”, e come unica soluzione, non potendo egli seguire le orme di Xie Lingyun scalando una montagna, ha quella di seguirlo mentalmente tramite la lettura del *Wenxuan*. E proprio negli ultimi due versi, che in Lingyun suonano

恒充俄頃用

豈為古今然<sup>219</sup>

E così son venuto, per riempirmi di questa visione,  
e non per le cose del mondo antiche e nuove

<sup>217</sup> 華子期.

<sup>218</sup> *Wenxuan*, pp. 438-439.

<sup>219</sup> *Ibid.*

e in Michizane

Ma ecco in quest'istante, se sfoglio la raccolta  
è come s'io sfuggissi del mondo il gran baccano.

le due poesie si sovrappongono, non nella scena descritta – Xie Lingyun è in cima a un monte, Michizane è nel suo ufficio – ma nel risultato emotivo del distacco dal mondo degli uomini e le sue preoccupazioni.

La poesia di Michizane viene certo composta in un momento particolare per il poeta, e dunque si può obiettare che non sia un *daiei* abbastanza rappresentativo dello stile di Michizane. Se torniamo indietro di qualche anno però, ad esempio nella già citata poesia su brina e crisantemo composta durante il *mitsuen* dell'890, troviamo invece una maggiore aderenza ai principi del *daiei*, e addirittura qualche abbozzo di regole del *kudai shi* del tardo periodo Heian.

霜菊詩  
肅氣凝菊堰  
烈朶帶寒霜  
結取三危色  
韜將五美香  
逼簾金碎鍊  
依砌麝穿囊  
時報豐山警  
風傳麗水芳  
似星籠薄霧  
同粉映殘粧  
戴白知貞節  
深秋不畏涼<sup>220</sup>

Poesia di brina e crisantemo

L'aria stringente si concentra sul cumulo del crisantemo  
Lo stelo erto si cinge di brina gelata  
Lega a sé i colori del monte Sanwei  
Avvince i cinque profumi della Virtù  
D'appresso alla finestra [il crisantemo] è di oro levigato  
Accanto alla sponda, come aroma di muschio trapassa il sacco  
Ed ecco risuonano le campane del monte Feng  
Il vento ci porta dal fiume Lishui l'aroma  
Simile a stella nascosta nella sottile nebbia  
Come traccia di trucco ancora impressa su di un viso incipriato  
Col biancore ricevuto [dalla brina] fa conoscere la sua devozione  
Dell'autunno inoltrato non teme il freddo.

La caratteristica che maggiormente ricorda il *kudai shi* vero e proprio è la ripetizione di tre dei quattro caratteri del *dai* freddo-brina-crisantemo nel primo distico, una sorta di *daimoku* abbozzato. L'immagine del crisantemo e della brina percorre la poesia nella sua interezza, ma senza mai ripetere i caratteri del *dai* al di fuori dei primi due versi. Il crisantemo e la brina subiscono una vera e propria sostituzione in espressioni come “è di oro levigato” o “come traccia di trucco” e “viso incipriato” in una maniera che ricorda lo *hadai* del *kudai shi*. Ancora più eclatante è lo *honbun* per usare il lessico del *kudai shi* – rappresentato dal “fiume Lishui”, che Kawaguchi<sup>221</sup> spiega essere un

<sup>220</sup> KBKK IV-332.

<sup>221</sup> Kawaguchi 1966, *ibid.*

riferimento a un fiume nella regione cinese dello Zhejiang, dal quale secondo la leggenda si dice si ricavasse dell'oro, e nella cui valle pare crescessero dei crisantemi miracolosi. Anche gli altri toponimi e riferimenti a *gushi* possono richiamare in qualche modo il crisantemo e la brina, e quindi mi sembra corretto considerare questa poesia un precursore del *kudai shi* vero e proprio che Satō fa iniziare con il nipote di Michizane, Fumitoki, almeno mezzo secolo dopo.

Sebbene la società intellettuale alla quale si rivolgeva Fumitoki era già sensibilmente cambiata rispetto a quella di cui fu rappresentante Michizane, alcuni elementi come la condivisione di un sapere comune necessario alla comprensione e all'accesso alla pratica compositiva, e il riutilizzo di espressioni ed elementi non necessariamente provenienti dalla Cina, ma anche possibilmente vicini al poeta e ai suoi ascoltatori, sono evidentemente una costante tra questi due secoli.

#### 5.4 Bai Juyi visto da Michizane, Bai Juyi visto da Chisato

Comunque sia, il miglior modo per confrontare gli stili e la poetica di Chisato e Michizane – seppur con la premessa che parliamo di due tipi di poesia diverse, lo *waka* e il *kanshi* – è ovviamente quello di confrontare le poesie che si ispirano allo stesso *kudai*. Le seguenti due poesie

鶯声誘引来花下

La voce dell'usignolo, invitandomi m'attira, e i' vengo sotto ai fiori.

うぐひすのなきつる声にさそはれて花のもとにぞ我はきにける

Invitato dal canto dell'usignolo, eccomi, al luogo dei fiori io son giunto.<sup>222</sup>

詩友會飲，同賦鶯聲誘引來花下 勒花車遮賒斜家。

鳥聲人意兩嬌奢

處處相尋在在花

身已遷喬來背翼

道如求友趁迴車

風溫好被綿蠻喚

景麗宜哉繡羽遮

閑計新巢紅樹近

苦思舊谷白雲賒

千般舌下聞專一

五出顏前見未斜

大底詩情多誘引

每年春月不居家<sup>223</sup>

Alla festa degli amici della poesia, sullo stesso *fu* “La voce dell'usignolo, invitandomi m'attira, e i' vengo sotto ai fiori” e l'augusto ordine [di utilizzare alla fine dei versi pari i caratteri] *hua-ju-zhe-she-xie-jia*.

Il canto dell'uccello e il cuore dell'uomo, entrambi allegri  
qua e là cercando questo e quel fiore.

Il corpo librato già alto, viene spiegando le ali

Sulla via giunge, come a cercare un amico, girando attorno al carro.

Nel vento tiepido, si sublime il richiamo armonioso del suo canto

Nel bel paesaggio, si splendide le piume come intessute a intervallarlo

Silenzioso costruisce il nuovo nido, vicino al rosso albero

Ripensa alla valle, dove solea abitare, tra le lontane nubi

Sotto ai mille fraseggi della sua lingua ascolto rapito

<sup>222</sup> CS 2.

<sup>223</sup> KBKK VI-433.

Davanti ai volti [dei fiori] dai cinque petali guardo fissamente  
Dal profondo la poesia fortemente m'invita e attira  
E ogni anno nei mesi di primavera, ecco non posso restarmene a casa.

Sulla poesia di Chisato ho già fatto notare (cfr. VIII-1.9) l'importanza della componente umana, presente nel testo col verbo *lai* (venire). Nella poesia di Michizane questa presenza è ancor più evidenziata – anche in maniera forzata – dagli elementi del mondo umano come “carro” e “casa”, oltre che dapensieri e opinioni tipicamente umani che investono la scena e in particolare la figura dell'usignolo a più livelli: l'apprezzamento personale della scena nel 5° e 6° verso (bellissimo, sublime), o la personalizzazione – o addirittura personificazione – dell'usignolo che “ripensa alla valle” dove aveva abitato fino a quel momento. Ma questa poesia, composta a un banchetto nell'ottavo anno dell'era Kanpyō (896), riprende tema e immagini del verso di Bai Juyi in vari modi. Innanzitutto, alla stregua del *kudai waka* di Chisato (e in maniera per certi versi simile al *kudai shi* del tardo Heian) ripete tutti i caratteri del *kudai* salvo l'iniziale *ying* (usignolo) sostituito col più generico *niao* (uccello). Non solo il concetto di “sotto ai fiori”, scomposto nel 9° e 10° verso in *she xia* (sotto la lingua) e *yan qian* (davanti al volto). Non possiamo certo parlare di *kudai shi* allo stesso livello di quelli del tardo Heian visti in precedenza, ma questa tendenza alla sostituzione e ripetizione del *dai* lungo tutto il componimento è secondo me notevole.

Così come notevole è anche l'immagine dell'uccello che fa il nido sull'albero rosso-scarlatta, che compare nel *kudai* della seguente poesia del *Chisatoshū*

鳥栖紅葉樹

Il nido d'uccello è l'albero dalle foglie vermiglie

あきすぎばちりなん物をなく鳥のまづもみぢばのえだにしもすむ

L'autunno è passato, e nonostante sian cadute le foglie, proprio su quel ramo dimora l'uccello che canta.<sup>224</sup>

questo *kudai* proviene dalla poesia “Pensieri d'autunno”<sup>225</sup> di Bai Juyi, e dunque è evidente la differenza dell'oggetto “reale” della poesia di Michizane sulla primavera: in Bai Juyi il rosso sono le foglie autunnali, in Michizane sono i fiori dell'albero a primavera, ma entrambi utilizzano *hong shu* (alberi rossi). Questa “confusione” di utilizzo dello stesso termine per oggetti profondamente diversi, è ancor più interessante se lo mettiamo in relazione al passaggio tutto giapponese del “broccato” da metafora dei fiori di primavera (Cina) a metafora delle foglie d'autunno (Giappone).

Chisato in tutto questo si dimostra molto più fedele e aderente al modello di Bai Juyi rispetto a Michizane, nonostante l'enorme passaggio linguistico e metrico da *shi* a *waka*. Il *kudai waka* sulla voce dell'usignolo è sostanzialmente una traduzione carattere per carattere del *kudai* di Juyi, mentre nella poesia sull'autunno, fa cadere le foglie all'albero senza però cambiare la stagione o aggiungere particolari elementi oltre alla voce dell'uccello.

## 5.5 Conclusioni

In conclusione, negli esempi citati sembrerebbe che Michizane sperimenti di più, e introduca addirittura elementi considerati tradizionalmente giapponesi come le foglie d'autunno-broccato o la schiuma dell'acqua-vita umana, nei suoi *kanshi*. Al contrario Chisato, pur effettuando il grosso salto linguistico di “traduzione” da cinese a giapponese è estremamente aderente al modello cinese; è quindi ancora più interessante il fatto che buona parte delle immagini da lui introdotte nei *kudai waka* ricompaiono e si stabilizzino nel *Kokinshū*. Fermo restando che non è possibile stabilire con assoluta certezza che proprio dal *Chisatoshū* i poeti e compilatori del *Kokinshū* avessero tratto ispirazione per la “vena cinese” dei loro *waka*, senza dubbio in molti casi Chisato precede, o

<sup>224</sup> CS 51.

<sup>225</sup> BSWJ 14-0752. 秋思.



almeno è contemporaneo alle composizioni del *Kokinshū* che presentano queste caratteristiche e questo ne fa senza alcun dubbio un importantissimo precursore e rappresentante di quel periodo chiave della storia giapponese che in questa tesi abbiamo preso in esame.

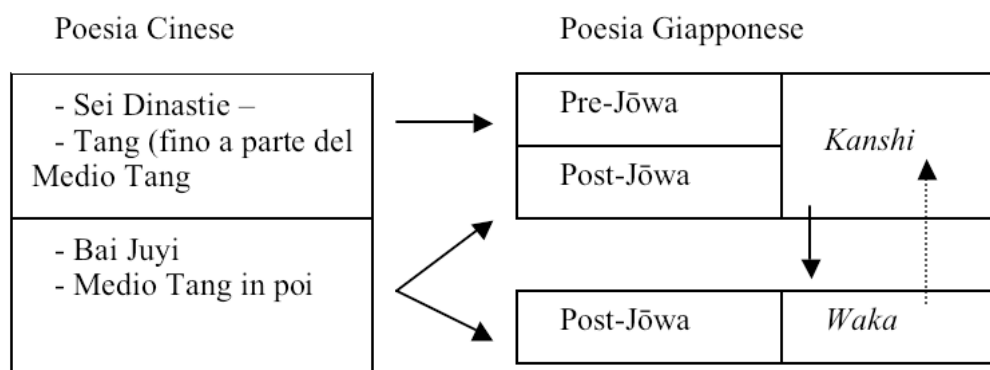
Per quanto riguarda Michizane, da più punti di vista – retorico, sintattico, lessicale, contenutistico – questo confronto dimostra l’interazione tra *shi* cinese, *kanshi* e *waka* giapponesi, essendo lui stesso autore sia di *waka* che utilizzano immagini cinesi (fiori e onde) che di *kanshi* che utilizzano immagini prettamente giapponesi (vita come schiuma d’acqua, foglie d’autunno come broccato). Da punti di vista diversi e per certi versi speculari, entrambi i poeti sono protagonisti di quel processo di sinizzazione della cultura cinese e al tempo stesso di nipponizzazione della cultura cinese, che prese atto nella seconda metà del IX secolo; furono poeti come Michizane o Chisato che impartirono una vera “lezione di stile” ai compilatori del *Kokinshū*.



## Conclusioni

Con una analisi approfondita delle maggiori opere dei suddetti autori – *Kanke bunsō* e *Kanke kōshū*, e *Chisatoshū* – un’analisi comparata di questi due poeti, e infine l’analisi delle ripercussioni – o possibili rapporti di dipendenza – di questi sul *Kokinshū*, fondamento e canone dello *waka* dal X secolo in poi, credo di aver fornito una più chiara prospettiva dei rapporti tra poesia in cinese e poesia in giapponese nella prima metà del periodo Heian, e aver dimostrato l’assoluta necessità di includere il *kanbun* in qualunque studio approfondito riguardante la letteratura del periodo Heian, in quanto parte non accessoria bensì fondamentale dell’identità culturale giapponese, e in particolare del linguaggio e del discorso estetico della corte giapponese dei secoli IX e X.

L’introduzione di libri e cultura dalla Cina che solo apparentemente si interrompe nell’894 con la sospensione dei *kentōshi*, l’adozione di formule compositive cinesi non solo da un punto di vista testuale – la metrica e lo stile – ma anche sociale e culturale – gli incontri di poesia e il *daiei* – sono tutti argomenti che dovrebbero convincere chiunque della fondamentale importanza dello studio di questa componente, che proprio ad uno studio comparato dimostra la sua efficacia e utilità nel definire più precisamente l’ambiente letterario e la cultura Heian che possiamo a buon titolo definire bilingue o anche biculturale. Per riprendere il diagramma di Kojima mostrato nell’introduzione, la nuova rappresentazione grafica dovrà essere



in cui la freccia tratteggiata dal *waka* al *kanshi* rappresenta appunto il nuovo vettore da tenere a mio parere in considerazione. Non è più cioè il problema “chi influenza chi” bensì in quale modo e in quali diversi termini i poeti – che erano spesso come Michizane e Chisato sia *shijin* che *kajin* – componevano *kanshi* e *waka* sugli stessi temi e con le stesse espressioni.

I testi affrontati dimostrano e testimoniano anche un cambiamento politico e sociale che si riflette in maniera particolarmente vivida nella poesia dei due poeti – le poesie di Michizane in esilio o le *liriche* di Chisato – e che è senza dubbio caratteristico di quell’epoca di grande fermento sociale, politico e culturale che fu la fine del IX secolo, anche a confronto di altri periodi caratterizzati da una maggiore elaborazione, ma anche maggiore ripiegamento su se stesso del discorso poetico e letterario – il tardo Heian e il virtuosismo del *kudai shi*.

Ricapitolando punto per punto le conclusioni della presente ricerca possiamo dire che:

- nella prima parte (capitoli I e II), ripercorrendo le principali tappe dello sviluppo del pensiero del *kunjin shōwa* e della letteratura per il governo dello stato, ho evidenziato la diretta relazione tra politica e letteratura nel IX secolo, e come i mutamenti degli assetti politici influenzassero direttamente e pesantemente la produzione letteraria e in particolare poetica;

- nella seconda parte, ho prima approfondito il discorso della prima prendendo come esempio la vita di Sugawara no Michizane (capitolo III), evidenziandone, attraverso la lettura delle poesie, l’assoluta identificazione del poeta con il funzionario, due anime che per Michizane erano indissolubili. Con la descrizione della vita di Michizane credo di aver compilato un bilanciato sunto

di quello che significava essere un funzionario – certo un po' sui generis – nella seconda metà del IX secolo, evidenziando lo stretto rapporto di funzionalità e “utilità” della letteratura nel sistema *ritsurō*. Un rapporto senza dubbio conflittuale e problematico proprio perché portava ad uno scontro ideologico che in ultima analisi, si configura come quello tra una natura autoctona – il potere dell'oligarchia nobiliare – e una forma di pensiero straniera – il governo dei letterati e degli intellettuali. Michizane stesso rappresenta il fallimento del secondo rispetto al primo, sia nelle sue vicissitudini politiche che nella sua poesia, che come visto rappresenterà un esempio unico per tematiche trattate. Implicitamente credo quindi di aver dimostrato la necessità di studiare parallelamente la storia e la letteratura da diverse prospettive, le quali prese singolarmente non possono portare a una soddisfacente, e oserei dire corretta interpretazione di ciascuno di questi aspetti, dall'analisi testuale allo studio delle convenzioni sociali, dato che entrambi gli aspetti sono intrinsecamente legati come il testo delle poesie composte a un *mitsuen* sono legate al contesto e allo spazio in cui esse venivano composte. (cfr. IV-5);

- ho poi dimostrato, o meglio suggerito l'ipotesi sostenuta però dai fatti, che il culto di Tenjin e quindi la religione abbia giocato un ruolo fondamentale nella perfetta conservazione degli scritti di Michizane, cosa che per l'appunto non avvenne per Ōe no Chisato la cui opera in *kanbun* è andata quasi completamente perduta nonostante egli stesso si dichiarasse poeta di *kanshi* e non di *waka*.

- nel capitolo sulla poesia di Michizane (cap. V) ho dimostrato come fosse possibile, per un poeta della fine del IX secolo, comporre poesia che oggi potremmo definire “ lirica”, cioè diretta espressione del sentimento, influenzato in questo sì dal modello di Bai Juyi, ma perfettamente assorbito, assimilato e quindi modificato dalla personale sensibilità di Michizane. Quella sensibilità che veniva bilanciata e sostenuta da una struttura formale e retorica impeccabili, come già sottolineato da Fujiwara o Ōoka;

- ho poi riportato esempi di come, l'assorbimento di alcune tecniche e espedienti nella compilazione delle raccolte come la nota autografa passino da Bai Juyi al *kanshi* giapponese, e di lì influenzi la fisionomia delle raccolte di *waka* del X secolo. Sul problema della struttura delle raccolte, fondamentale è poi stato il raffronto col *butate* del *Chisatoshū* (cfr. VII-2), che precede per alcuni aspetti quello del *Kokinshū*;

- ho dimostrato come lo studio dell'origine di certe espressioni del *waka* non possa assolutamente esulare da un raffronto attento e dettagliato con il *kanshi*, e solo dopo con lo *shi* o la letteratura cinese in generale. Le precisazioni ad alcuni studi precedenti del capitolo V-4 dimostra come, anche in Giappone, questo argomento sia ancora lungi dall'essersi esaurito;

- tramite l'analisi di alcune espressioni del *Kokinshū* comuni a Michizane ho dimostrato che nella composizione di *waka* i poeti del periodo dei compilatori tenevano presente, o davano per scontate alcune associazioni di idee che, almeno a giudicare dai documenti in nostro possesso comparivano esclusivamente nel *kanshi*, o che comunque erano comparse prima nel *kanshi* che nel *waka*, e che queste associazioni erano sì derivate da poesie cinesi, ma per buona parte rielaborate e assimilate dal *kanshi* giapponese. Per esempio la poesia di Mitsune sul profumo del fiore di susino di notte non è perfettamente comprensibile se non si conosce il pre-testo del *kanshi*, cioè l'associazione tra fiori e stelle o fiori e luce lunare, esplicito per esempio nella poesia di Michizane KBKK I-2. (cfr. V-4.4);

- nel caso della similitudine foglie broccato (cfr. V-4.3.a), dopo aver ripercorso gli studi di Suzuki (2000, pp. 40-64), Shizunaga (2010, pp. 123-157) o ancora Nakano (2005, pp. 48-50) o Maeda (2006, p. 30) che concordano sulla conclusione che l'immagine “foglie rosse” = “broccato” degli alberi sia di origine giapponese (o meglio, che sia una composizione di diverse immagini cinesi in una nuova immagine combinata che ha il suo primo esempio nelle poesie del principe Ōtsu nel *Man'yōshū* e nel *Kaifūsō*, faccio notare che un'immagine estremamente simile (paesaggio d'autunno, broccato degli alberi, telaio) fa la sua comparsa in Shi Zhixuan, poeta della dinastia Sui (581-618) con il verso

che dimostra come quest'immagine fosse già presente in Cina ben prima del periodo del *Kaifūsō* e del *Man'yōshū*. La conclusione è quindi, ancora, che una pedissequa ricerca delle fonti cinesi o dei riferimenti del *kanshi* nel *waka* (o viceversa) non è sufficiente a spiegare la formazione, e soprattutto l'uso e applicazione di determinate espressioni poetiche nel periodo Heian, sebbene costituisca comunque una base documentaristica certamente importante. Ben più importante è però collocare questi interscambi di elementi poetici nel quadro più ampio dello sviluppo della poesia giapponese;

- nella sezione V-5 ho così avanzato l'ipotesi che, nell'elaborazione della nuova poetica del *Kokinshū* contenuta nelle due prefazioni, Tsurayuki e i compilatori avessero sì presente la letteratura cinese propriamente detta, ma avessero ancor più presente e familiare la letteratura in *kanshi* a loro contemporanea, e in particolare l'esempio di Sugawara no Michizane che, nonostante fosse morto come esiliato politico, viene inserito nella prima raccolta imperiale con due poesie. In questo credo si debba leggere una necessarietà anche formale, una coerenza quasi deontologica nel riconoscere a Michizane un valore poetico assolutamente avulso dal suo rango – che al momento della compilazione del *Kokinshū* aveva perso – e il contributo alla formazione dell'estetica del *Kokinshū*;

- questo riconoscimento non è scontato in quanto, come ho mostrato nel capitolo VI, la rielaborazione e citazione delle poesie di Michizane in due importanti autori del medio Heian come Fujiwara no Kintō e Murasaki Shikibu ha portato nel primo caso a una sorta di “tradimento” dello spirito del poeta, epurandone ogni riferimento a temi scomodi, quali l'esilio o la critica sociale, ed esaltandone esclusivamente l'aspetto formale e “contemplativo”, mentre nel caso di Murasaki a una vera resurrezione dello spirito e della figura del poeta trasfigurato nel personaggio di Hikaru Genji, in maniera del tutto opposta a quanto fatto da Kintō. In questo credo che si possa osservare una delle più trasversali e costanti caratteristiche della letteratura giapponese, ovvero la sua tendenza alla riscrittura di testi precedenti;

- l'analisi dell'opera di Ōe no Chisato (capitolo VII) ha portato a riconsiderare il problema della poesia d'occasione, e il suo ruolo nella società, includendo un excursus sulla formazione del *daiei* e del *kudai* in Cina e in Giappone, che ha evidenziato somiglianze e differenze delle due tradizioni; per esempio il fatto che la tendenza all'individualismo e la personalizzazione dei poeti del periodo Tang abbia portato in Cina alla quasi scomparsa della composizione su temi, che sopravvisse e fiorì invece in Giappone dove, non a caso, dal X secolo in poi non era più possibile comporre poesie dalla forte personalità come quelle di Michizane – e forse anche di Chisato, negli *eikai* – tendenza che avrebbe portato infatti al consolidamento del *kudaishi*, esempio di virtuosismo e tecnicismo portato agli eccessi;

- nel capitolo VIII, tramite una dettagliata analisi delle poesie del *Chisatoshū*, e muovendo dagli ultimi studi in materia, in particolare quello di Kuranaka e Hirano, elaboro una nuova proposta di classificazione delle poesie basata su parametri quali l'inferenza umana nella scena o la presenza del sentimento umano (*jō*) come tema delle stesse. Questa nuova classificazione può essere applicata in maniera abbastanza semplice anche ad altre opere come il *Kokinshū* (cfr. VIII-1.15, 16) col risultato di visualizzare con una certa chiarezza quanto una certa raccolta o certe sezioni di una raccolta si concentrino più su uno o sull'altro aspetto, e in che misura utilizzino diretti inserimenti della voce poetante nel paesaggio descritto. Ho inoltre ho enucleato come, alcuni artifici retorici e soluzioni sintattiche o lessicali entrino nel *waka* per la prima volta con Chisato (VIII-2);

- nell'ultimo capitolo – parallelo per alcuni versi al capitolo V e VI della seconda parte relativa a Michizane – ho affrontato la comparazione del *Chisatoshū* con l'ipotesto del *Baishi wenji*, con i successivi sviluppi del *kudaishi*, e con lo *waka* del *Kokinshū*. Nel primo caso ho dimostrato come, l'approccio e la riscrittura – che a questo punto non possiamo semplicemente chiamare “traduzione” considerato il processo di rielaborazione che molti dei versi di Juyi subiscono sotto il pennello di Chisato – porti ad un arricchimento del lessico e della retorica del *waka*, nonché ad un'espansione

delle espressioni utilizzate, ma la più importante conclusione è che, in alcuni casi come la sequenza di poesie sulla notte d'autunno dimostra, esista un rapporto intertestuale tra le varie poesie sorretto, o comunque riscontrabile nell'ipotesto originale di Bai Juyi. Il giudizio se questo rapporto fosse stato pensato in maniera strumentale da Chisato, cioè in maniera simile a quanto avviene nel *kudaishi*, è rischioso, ma senza dubbio la lettura in sequenza del *Chisatoshū* palesa un'omogeneità che supera la semplice distinzione tra parti del *butate*, e può essere altresì letto come costruito sequenziale così volutamente strutturato. Dal confronto col *kudaishi* troviamo che questa caratteristica del *Chisatoshū* di rapportarsi all'ipotesto viene ripresa ed ampliata, o forse sarebbe meglio dire costretta in un rigido sistema di regole formali, dai poeti di *kanshi* del tardo periodo Heian. D'altra parte, il confronto con le poesie del *Kokinshū* dimostra tutta la complessità del rapporto tra poesia cinese, *kanshi* e *waka* a cavallo dei due secoli. Particolarmente fruttuose sono state alcune conclusioni (IX-4.11 e IX-4.12), dove, attraverso una ricerca “vecchio stile” – cioè seguendo la metodologia inaugurata da Kojima – delle espressioni nel *waka* e nello *shi* precedenti, sono giunti alla conclusione che per alcune immagini è molto difficile stabilire un'origine, e addirittura, laddove si trovino immagini simili ad esempio in testi cinesi pre-Han, questo comporta sempre il rischio di una erronea interpretazione di quello che i poeti conoscevano, in questo confermando le conclusioni del capitolo V su Michizane. Il migliore esempio è l'immagine della “schiuma d'acqua” come metafora della vita umana (IX-4.12): nonostante Watanabe e altri la indichino come originaria di Bai Juyi, la sua presenza nel Man'yōshū dimostra un'origine ben più antica. Il che non significa però necessariamente che fosse un'immagine giapponese come suggerisce Kawaguchi, ma semplicemente che, al tempo di Chisato e Michizane, questa aveva dei precedenti sia in Cina che in Giappone. Pretendere di risalire alla vera origine di questa espressione ha in definitiva poco senso, dato che probabilmente per gli stessi poeti del tardo IX secolo questa distinzione era di secondaria importanza, o ne erano addirittura inconsapevoli. Può darsi per esempio che Michizane e Chisato non conoscessero perfettamente tutte le poesie del Man'yōshū, e dunque, mentre è dimostrabile che nelle loro poesie si rifacessero direttamente a Bai Juyi, non possiamo sapere se fossero consapevoli del fatto che la stessa immagine era già comparsa nel *waka*. Questo ci dimostra come, più che l'assidua ricerca delle fonti più antiche di un'immagine, il lavoro dello studioso sia quello di contestualizzare, ricostruire a seconda del periodo, l'utilizzo di una determinata immagine e sottolineare poi le eventuali nuove associazioni che vi venivano sommate.

Infine, nell'ultima parte dell'ultimo capitolo affronto brevemente il confronto fra Michizane e Chisato, sia da un punto di vista dell'utilizzo di artifici retorici come il *mitate* che come è noto sono principalmente frutto della lezione cinese, che dal punto di vista della poesia su temi, sottolineandone la costante presenza all'interno della vita di corte, e i diversi o simili approcci dei due poeti al loro modello per eccellenza, Bai Juyi, al termine del quale posso senza dubbio dire che Michizane e Chisato presentano caratteristiche comuni che vanno ben oltre il semplice rifarsi alla tradizione cinese – cosa riscontrabile un po' in tutti i poeti del periodo – e che si possono riassumere in una medesima attenzione nello studio dell'originale, e in una libera quanto personale reinterpretazione e rilettura del modello secondo parametri e scopi del tutto personali, che hanno nella poesia lirica, intesa come sincera e spontanea espressione del pensiero e sentimento, la loro risoluzione ultima che li distingue e li eleva, o se non altro li differenzia, dalla poesia di tutto il resto del periodo Heian. Con questo credo di aver dimostrato l'utilità di un confronto fra questi due poeti, e la loro centralità e importanza nello sviluppo della poetica e della retorica che nel successivo X secolo sarà fissata e consacrata da opere come il *Kokinshū* che, senza il “periodo buio” del IX secolo mai avrebbe visto la luce, almeno nella forma che conosciamo. Spero che questa ricerca abbia contribuito a rendere un po' meno “buio” questo periodo che, forse, è tale più per gli studiosi che non per i poeti che lo vissero.

## **APPENDICE**

Traduzione integrale di *Ōe no Chisato shū* 大江千里集

a cura di Edoardo Gerlini

**Avvertenza:** traduzione condotta sul testo riportato in SKT (*Shikashūhen* I), e confrontata con la traduzione integrale commentata in giapponese moderno di Hirano Yukiko in SKSZS vol. 36, nonché le traduzioni di Kuranaka Sayaka (Kuranaka 2000) e altri contenute in vari saggi. La traduzione si intende complementare alla lettura della tesi, e ha come scopo principale la comprensione delle poesie in maniera il più possibile aderente all'originale, anche a discapito della forma. Si è cercato comunque di mantenere una certa uniformità con il lessico adottato da Sagiyama Ikuko nella traduzione italiana del *Kokinshū* (Sagiyama 2000). In nota sono riportati, per ogni *kudai*, il riferimento alle relative raccolte cinesi: BSWJ = *Baishi wenji* (*Hakushi monjū*) la raccolta di poesie di Bai Juyi, YSS = *Yuanshi zhangqingji* (*Genshi chōkeishū*) la raccolta di poesie di Yuan Zhen, QTS = *Qian Tang shi* (*Zentōshi*) la raccolta di quasi tutte le poesie di periodo Tang e il CXJ = *Chuxueji* (*Shogakki*) un libro di testo per l'educazione dei giovani letterati, diffuso anche in Giappone.

## 大江千里集

### *Ōe no Chisato shū*

#### Prefazione

臣千里謹言、去二月十日、參議朝臣傳勅曰、古今和歌、多少献上。奉命以後、魂神不安。卧重病、延以至今。臣儒門餘孽側聽言詩、未習艷辭、不知所為。今臣纔古句、構成新調。別亦加自詠十首、惣百廿首、悚恐震（攝）、謹以舉進。豈求駭目、只欲解頤。千里誠謹言。<sup>1</sup>

Il suddito Chisato umilmente proferisce che, lo scorso dieci del secondo mese, il nobile Consigliere gli riferì le auguste parole di Sua Altezza: / “Presentatemi un certo numero di *waka*, [composti] dai tempi antichi fino ad oggi”. Questo suddito [Chisato], dal giorno in cui ha ricevuto l’ordine, per via delle preoccupazioni del suo animo / è caduto gravemente ammalato, in questo modo protraendosi [nell’esecuzione dell’ordine] fino ad oggi. Poiché questo suddito, proveniente da una famiglia di confuciani, ha sempre avuto accanto a sé persone che componevano in cinese, / non ha mai imparato le eleganti parole [della composizione in giapponese], perciò ne ignora le tecniche compositive. Dunque questo suddito, prendendo dei versi antichi di grandi poeti, ne ha composto nuove poesie [giapponesi, *uta*]. / Inoltre a queste ha aggiunto dieci liriche personali, per un totale di centoventi poesie, che con tremante timore e riverenza si accinge ad offrire [a Sua Maestà]. Senza il minimo desiderio di attirare l’attenzione di chicchessia, spera soltanto di far sciogliere la bocca al riso. Chisato, con la massima umiltà, ha così proferito.

---

<sup>1</sup> La prefazione al *Chisatoshū* porta la data del venticinquesimo giorno del quarto mese del sesto anno dell’era Kanpyō (894).



春  
Primavera

1

咽霧山鶯啼尚少<sup>2</sup>

Soffocato dalla nebbia, l'usignolo sul monte canta solo a tratti

やまたかみふりくる霧にむすればやなくうぐひすのこゑまれらなる

Forse perché soffocato dalla nebbia che dall'alta montagna vien giù, la voce dell'usignolo che piange si sente solo di rado

2

鶯声誘引来花下<sup>3</sup>

La voce dell'usignolo, invitandomi m'attira, e io vengo sotto ai fiori.

うぐひすのなきつる声にさそはれて花のもとにぞ我はきにける

Invitato dal canto dell'usignolo, eccomi, al luogo dei fiori io son giunto

3

偷閑何処共尋春<sup>4</sup>

Nella quiete, in quale luogo sarà? Orsù insieme cerchiamo la primavera

しづかなるときをもとめていづこにか花のありかをともにたづねむ

Nei momenti di quiete, li cerco, in quale luogo si trovano i fiori? Insieme andiamo a trovarli!

4

花枝看即落紛紛<sup>5</sup>

Un ramo fiorito, lo guardo ed ecco, subito cadono volteggian volteggiando.

花のえだをりつるからにちりまがふにほひのあかずおもほゆるかな

Non appena ho colto il ramo di fiori, ecco essi cadono, svanendo, eppur la mia brama ancor non è sazia del loro splendore

---

<sup>2</sup> YSS 18.

<sup>3</sup> BSWJ 18-1159.

<sup>4</sup> BSWJ 20-1389.

<sup>5</sup> BSWJ 13-0703

## 5

不見洛陽華<sup>6</sup>

Non vedrò i fiori di Luoyang

神さびてふりぬるさとにすむ人はみやこにほふはなをだにみず

Chi vive in quel villaggio, antico come gli dei, non può neppur vedere i fiori che splendono nella capitale

## 6

晩帰多是見花廻<sup>7</sup>

A sera tornando, più volte ammirando i fiori io vago

いまははやかへりきなましみちなりしはなをみしまにほどぞへにける

Meglio sarebbe stato s'io al più presto avessi fatto ritorno, che mentre guardavo i fiori lungo la strada, ecco il tempo è già passato!

## 7

緑糸条弱不勝鶯<sup>8</sup>

Fili verdi e deboli rami, non avvincono l'usignolo

こづたいひてみどりの糸のよはければうぐひすとむるちからだになし

Di ramo in ramo, i verdi filamenti son sì deboli, che neanche hanno forza d'arrestare l'usignolo

## 8

尋花不問春深淺<sup>9</sup>

Cerco i fiori e non mi chiedo se la primavera sia tarda oppure no

花をのみたづねこしまに春はまだふかさあささもしられざりけり

Mentre cercavo nient'altro che i fiori, non mi curavo se la primavera fosse già fonda oppure ancor giovane.

## 9

狂風吹送毎年春<sup>10</sup>

Un vento pazzo soffiando sospinge ogni anno la primavera

はかなくてそらなる風のとしをへて春ふきおくることぞあやしき

Effimero nel cielo il vento, eppure che ogni anno soffiando ci porti la primavera, questa è cosa ben curiosa

---

<sup>6</sup> BSWJ 58-2813.

<sup>7</sup> BSWJ 58-2814.

<sup>8</sup> BSWJ 14-3140.

<sup>9</sup> QTS 514.

<sup>10</sup> YSS 16.

10

春暖山華処々開<sup>11</sup>

Mite primavera, i fiori sui monti in ogni dove s'aprono

あたたけき春の山辺の花のみぞところもわかずさきみだれける

Solo i fiori sui monti nella mite primavera, sbocciano in ogni dove, in abbondanza

11

落尽閑花不見人<sup>12</sup>

Cadono esaurendosi silenziosi i fiori, e la gente non li vede

あとたえてしづけき山にさく花のちりはつるまでみる人もなし

Nel sentiero sperduto, i fiori sbocciati sulla montagna silenziosa, prima che siano tutti caduti non ci sarà chi li osserva

12

老眼花前暗<sup>13</sup>

L'occhio del vecchio davanti ai fiori è cupo

としふかくおいぬる人のかなしきはさけるはなさへおとろふなりけり

Per chi invecchia sotto il peso degli anni la cosa più triste è invero il vedere che persino i fiori sbocciati sono infine appassiti

13

花下忘帰因美景<sup>14</sup>

Sotto i fiori dimentico di far ritorno, per la bellezza di cotal visione

花をみてかへらむことのわするるは色こきはなによりてなりけり

Guardando i fiori, dimenticar di rincasare è colpa sì di quegli stessi fiori, della loro splendida vista

14

歳時春猶少<sup>15</sup>

Ogni anno il tempo della primavera è davvero scarso

とし月にまさるとしなしと思へばやはるしもつねにすくなかるらむ

Forse perché penso che pur passando gli anni mai ne arrivi uno che la possa allungare, che, ecco, sempre troppo breve è per me la primavera

---

<sup>11</sup> Origine sconosciuta.

<sup>12</sup> YSS 16.

<sup>13</sup> BSWJ 58-2831.

<sup>14</sup> BSWJ 13-616

<sup>15</sup> BSWJ 16-921.

## 15

送春那得不慙懃<sup>16</sup>

La primavera se ne va via, possibile ch'io non la rimpianga?

あかでのみすぎゆく春をいかでかはこころをいれてをしまざるべき

La primavera che scorre senza ch'io me ne sazi, sarà mai possibile che non la brami dal profondo del cuore?

## 16

春光只是有明朝<sup>17</sup>

Della luce della primavera solo questo ancora abbiamo, il mattino di domani

かねてよりわがをしみこし春はただあけむあしたぞかぎりなるべき

La primavera ch'io da tempo bramavo, ecco non ne rimane altro che un giorno, quel domani che si schiude all'alba

## 17

兩処春光同日尽<sup>18</sup>

In ogni dove la luce di primavera, nello stesso giorno s'estingue

はるをのみここもかしこもをしめどもみなおなじときつきぬるがうさ

Ove che sia, la primavera, sia qua che là tutti la bramano, ma che sia ormai finita in ogni luogo, questo è crudele

## 18

春翁酒易悲<sup>19</sup>

A primavera il vecchio col vino è facile alla tristezza

はるばるにあひておいぬる身なればやゑひになみだのあかれざるらむ

Sarà colpa di questo corpo che invecchiando ha visto primavere su primavere, che, nell'ebbrezza, le lacrime non si stancano di scendere.

---

<sup>16</sup> BSWJ 17-1022.

<sup>17</sup> Origine sconosciuta.

<sup>18</sup> BSWJ 14-0767.

<sup>19</sup> BSWJ 616-3261

19

可憐虚度好春朝<sup>20</sup>

Che pena! Passa via vana, nel mattino la bella primavera

あはれともわが身のみこそおもほゆれはかなきはるをすぐしきぬれば

Ah che pena proprio questo mio corpo! Ora che la primavera, vana, se ne va.

20

惆悵春帰不留得<sup>21</sup>

Io piango e rimpiango la primavera che va, e non può restare

なげきつつすぎゆく春ををしめどもあまつそらからふりすててゆく

Se ne va tra i lamenti la primavera, e anche s'io la bramo, dall'alto cielo ecco è spazzata via.

21

一歳唯残半日春<sup>22</sup>

In quest'anno solo è rimasta, un mezza giornata di primavera

ひととせにまたふたたびもこじものをただひるなかぞはるはこのれる

Due volte nello stesso anno non verrà la primavera, e solo in questa mezza giornata ne rimane  
piccol traccia

---

<sup>20</sup> YSS 21.

<sup>21</sup> BSWJ 13-631.

<sup>22</sup> BSWJ 64-3131.

夏  
Estate

22

春條長足夏陰盛<sup>23</sup>

I rami di primavera dai lunghi piedi, l'ombra d'estate rinvigoriscono  
このめはるさかえこしえだなればなつのかげとぞなりまさりける  
È perché germogliati nel rigoglio di primavera che i rami degli alberi crescono ancor ora  
diventando ombra d'estate

23

鶯多過春語<sup>24</sup>

L'usignolo più volte, annuncia la primavera trascorsa  
うぐひすはすぎにし春をおしみつつなくこゑおほきころにぞありける  
Ecco questo è il momento che l'usignolo fa sentire incessante il suo pianto per la primavera  
ormai passata ma sempre desiderata

24

蟬不待秋鳴<sup>25</sup>

La cicale non aspettan l'autunno per piangere  
うつせみの身としなりぬる我なればあきをまたでぞなきぬべらなる  
Poiché il mio corpo è divenuto cicala, ecco io piango nell'attesa finché non sarà l'autunno

25

鶯語洪漸稀<sup>26</sup>

Dell'usignol la favella, al fine sobria e rarefatta  
うぐひすはときならねばやなくこゑのいまはまれらになりぬべらなる  
Dell'usignolo, poiché non è più stagione, il canto ecco s'è fatto più raro

---

<sup>23</sup> BSWJ 20-1370.

<sup>24</sup> BSWJ 53-2339.

<sup>25</sup> BSWJ 53-2339.

<sup>26</sup> BSWJ 18-0934.

26

餘華葉裏稀<sup>27</sup>

Tra gli spiragli i fiori, rari dietro alle foglie

ちりまがふ花はこのはにかくされてまれにほへる色ぞともなき

I fiori che cadono sperdendosi, nascosti poi dalle foglie degl'alberi non appaiono ormai più splendidi nel loro colore

27

春盡啼鳥廻<sup>28</sup>

Finita la primavera, piange l'uccello ancora

かぎりとはるのすぎにし時よりぞなくとりのねのいたくきこゆる

Da quando è passata la primavera ecco si sente più forte il canto dell'uccello che grida "è finita!"

28

蓮開水上紅<sup>29</sup>

Il loto s'apre sopra all'acqua vermiglio

あきちかくはちすひらくる水のうへはくれなるふかき色にぞありける

Sopra l'acqua ove s'apre il loto all'autunno che viene, ecco è il color d'un profondo vermiglio.

29

枝空華落稀<sup>30</sup>

Il ramo spoglio, rari fiori che cadono

ふく風にえだもむなしくなりゆけばおつるはなこそまれにみえけれ

Dal ramo divenuto spoglio per il soffio del vento, è ormai raro vedere anche un sol fiore cadere

---

<sup>27</sup> Origine sconosciuta.

<sup>28</sup> Origine sconosciuta.

<sup>29</sup> CXJ 6.

<sup>30</sup> Origine sconosciuta.

30

鳥思残花枝<sup>31</sup>

L'uccello pensa ai fiori rimasti sul ramo

なくとりのこゑふかくのみきこゆるはのこれるはなのえだをこふるか

Si sente ancor profondo il pianto dell'uccello, che stia forse pensando agli ultimi fiori rimasti sul ramo?

31

月照平砂夏夜霜<sup>32</sup>

La luna illumina la piana di sabbia, brina d'una notte d'estate

月かげになべてまさごのてりぬればなつによふかくしもかとぞみる

Dalla luce lunare tutta illuminata è la sabbia, tanto da sembrare brina in una fonda notte d'estate

32

但能心静即身涼<sup>33</sup>

Se il cuore è quieto, subito il corpo rinfresca

わがこころしづけきときはふく風の身にはあらねどすずしかりけり

Quando il mio cuore è quieto, anche se il mio corpo non è un vento che soffia, ecco che questi è fresco

33

澗路甚清涼<sup>34</sup>

La via lungo il torrente così fresco e limpido

山たかみたにをわけつつゆくみづはふきくるかぜぞすずしかりける

Tra l'alte montagne, l'acqua scorrendo divide la vallata, e pare più fredda ancor del vento che vien soffiando

---

<sup>31</sup> BSWJ 5-0178.

<sup>32</sup> BSWJ 20-1374.

<sup>33</sup> BSWJ 15-0852.

<sup>34</sup> BSWJ 64-3132.



秋  
Autunno

34

天満迢迢不可期<sup>35</sup>

Il cielo ricolmo e remoto, non può attendere

あまの河ほどのはるかになりゆけばあひみむ事のさだめなきかな

Se divenissi distante quanto il fiume del cielo non avrei certezza d'un nuovo nostro incontro

35

秋霜似鬢年空長<sup>36</sup>

La brina d'autunno somiglia ai capelli sulle mie tempie, nell'aumentar vano dell'anni

秋のよのしもにたとへてわががみはとしのはかなくおいしつもれば

La brina della notte d'autunno, puoi paragonarla ai miei capelli, ch  i miei anni vanamente invecchiando s'accumulano

36

秋来轉覚此身衰<sup>37</sup>

L'autunno viene e sempre pi  capisco che questo corpo deperisce

おほかたのあきくるからに我身こそかなしきものとおもひしりぬれ

L'autunno viene per tutti allo stesso tempo, eppure ecco, se ci penso, solo il mio corpo ne   rattristato

37

霜草欲枯虫思急<sup>38</sup>

La brina sta per seccare l'erba, gli insetti pensano all'improvviso

おくしもにくさのかれゆくときよりぞなくむしのねもたかくきこゆる

Da quando la brina s'  posata sull'erba che va seccando, ecco, la voce degl'insetti s'  fatta pi  forte

---

<sup>35</sup> Origine sconosciuta.

<sup>36</sup> BSWJ 13-0617.

<sup>37</sup> BSWJ 19-1243.

<sup>38</sup> BSWJ 86-3287.

38

今宵織女渡天河<sup>39</sup>

Stanotte la Tessitrice attraverserà il fiume del cielo

ひととせにただこよひこそたなばたのあまのかはらをわたるといふなれ

Ecco, è solo una volta all'anno, in questa stessa notte che, si dice, la Tessitrice può attraversare il Fiume del Cielo

39

心情逢秋一似灰<sup>40</sup>

Il cuore incontra l'Autunno e subito s'assomiglia a cenere

ものをおもふ心のあきになりぬればすべてはひとぞみえわたりける

Quando arriva l'Autunno in questo mio cuore inquieto, tutto m'appare d'intorno come fosse cenere

40

悲秋不到貴人心<sup>41</sup>

La tristezza d'autunno non raggiunge il cuore del nobile uomo.

おほかたのあきをかなしとみることにあてなる人はしらずありける

Nel mondo chiunque vede la tristezza nell'autunno, ma al contrario il nobile uomo può permettersi d'ignorarlo

41

樹葉霜紅日<sup>42</sup>

Foglie degli alberi, nel dì in cui la brina è rossa

つねよりも秋のこのはにおくしものくれなるふかくみゆるころかな

Ah, ora più di sempre pare scuro il rosso della brina posata sulle foglie degli alberi d'autunno

---

<sup>39</sup> Il verso compare nello *Shinsen rōeishū* 新撰朗詠集 (sorta di seguito del *Wakanrōeishū*) come poesia di Bai Juyi, ma nelle versioni a noi note del *Baishi wenji* non risulta.

<sup>40</sup> BSWJ 19-0949.

<sup>41</sup> BSWJ 68-3471.

<sup>42</sup> BSWJ 64-3097.

42

蕭条秋思苦<sup>43</sup>

Ramo d'assenzio, d'autunno il pensiero penoso

かすかなるときのみみゆるあきのよはものおもふことぞくるしかりける

Proprio nei momenti in cui pare vaga la notte d'Autunno i miei pensieri ecco si fanno penosi

43

悲秋縁欲老<sup>44</sup>

La tristezza d'Autunno è legata alla vecchiaia

すぎてゆく秋のかなしくみえつるはおいなむことをおもふなりけり

Mi pare che sia triste, nel suo passare e andarsene, l'autunno; sarà forse perché sto invecchiando

44

紅樹欲無蟬

L'albero vermiglio, presto senza più cicale.

もみぢつつ色くれなゐにみゆる日はなくせみさへやなくはなりぬる

Nel giorno in cui, tingendosi, le foglie saranno di vermiglio color, persino la cicala che piange finirà per scomparire?

45

啼秋唧唧虫<sup>45</sup>

Frisicon d'autunno senza sosta gli insetti

秋のよさむみなきつるむしのねはわがやどにこそあまたきこゆれ

Nella fredda notte d'Autunno piangono infine gli insetti, e nella mia dimora, ecco, le loro voci forti risuonano

---

<sup>43</sup> BSWJ 13-0654.

<sup>44</sup> BSWJ 64-3097.

<sup>45</sup> BSWJ 15-873.

46<sup>46</sup>

ゆくかりのあきすぎがたにひとりしもともにおくれてなきわたるらむ

L'oca che vola, sul finir dell'autunno, sola, lasciata indietro dalle altre, starà ora attraversando piangendo il cielo

47

ふくかぜのおとたかくのみきこゆればおくつゆさへもさむくもあるかな

Non v'è mai un momento che cessi il suono alto del vento che soffia, tanto che la stessa rugiada che s'è posata starà patendo il freddo.

48

このはみなからくれなゐにしぐるとてしものさらにもおきまさるかな

Le foglie dell'alberi tutte di vermiglio screziato, tinte dalla pioggia, e la brina ancora posandosi, ah che incomprabile visione

49

あきの上をさむみなきつつゆくかりのしをしのぎてゆきかへるらん

Nella fredda notte d'autunno con lamento continuo volano l'ocche, e resistendo alla brina saranno ora sulla via del ritorno.

---

<sup>46</sup> Le poesie dalla 46 alla 50 non hanno *kudai* e sono assenti in alcune versioni del *Chisatoshū*: è possibile che si tratti di una aggiunta di autori posteri, di un errato inserimento dall'*Akahitoshū*, oppure di bozze fatte dallo stesso Chisato come alternativa alle poesie 45 e 51 con le quali infatti condividono il tema, uccelli e insetti. Fra l'altro, sottraendo queste cinque poesie dalla raccolta, si giunge al totale di 120 poesie indicato nella prefazione.

## 50

しののめに秋おく露のさむければただひとりしもむしのなくなる  
 All'alba d'autunno la rugiada si posa così fredda che mi par d'udire a me solo il pianto  
 degl'insetti

## 51

鳥栖紅葉樹<sup>47</sup>

Il nido d'uccello è l'albero dalle foglie vermiglie  
 あきすぎばちりなん物をなく鳥のまづもみぢばのえだにしもすむ  
 L'autunno è passato, e nonostante sian cadute le foglie, proprio su quel ramo dimora l'uccello  
 che canta

## 52

秋鴈過盡無書到<sup>48</sup>

Le oche d'autunno son tutte passate, ma nessuna lettera è giunta  
 秋のよをかりはなきつつすぐれどもまつことづてはみゆるよもなし  
 Anche se l'oche hanno tutte attraversato gridando la notte d'autunno, non s'è vista traccia del  
 messaggio che attendo.

## 53

寒鴈飛急覚秋盡<sup>49</sup>

Nel freddo l'oca selvatica vola rapida, ed io comprendo che è il finire dell'autunno  
 ゆくかりのとぶ事はやくみえしよりあきはかぎりとおもひなりにき  
 Il volare dell'oca che se ne va m'è parso sì veloce ed ecco ho compreso essere la fine  
 dell'autunno

---

<sup>47</sup> BSWJ 14-0752.

<sup>48</sup> BSWJ 14-0775.

<sup>49</sup> BSWJ 14-0742.

寒雁聲静客想至<sup>50</sup>

Dell'ocche al freddo la voce si cheta, il viaggiatore sprofonda nei pensieri

なくかりのこゑだにたえてきこえねばたびなる人は思まさりぬ

Persino il grido dell'ocche s'è spezzato e più non s'ode, e 'l viaggiator il pensiero assale.

蟬噪野風秋<sup>51</sup>

Cicale friniscono d'autunno il vento nei campi

なくせみのこゑたかくのみこきゆるはのにふくかぜの秋ぞしるらし

Il sentir la voce ancor più forte delle cicale che piangono, certo dev'esser perché il vento che soffia mi porta l'autunno

---

<sup>50</sup> Origine sconosciuta.

<sup>51</sup> QTS 40.

冬  
Inverno

56

迎春先有好風光<sup>52</sup>

Aspettando la primavera, preceduta da un lieto clima

いつしかと春をむかふるあしたからまづよきかぜのふくぞうれしき

Da stamane penso a quando arriverà la primavera, ché intanto un dolce vento soffia e mi rallegra

57

中霄似有春風至

In mezzo alla notte pare come se il vento di primavera fosse giunto

さよふけて猶ねられねばはる風のふきくるかともおもほゆるかな

Nella notte fonda quando non riesco a dormire ecco mi sembra che arrivi soffiando di primavera il vento

58

一年冬至夜偏長<sup>53</sup>

Uno all'anno il solstizio d'inverno, e la notte si fa lunga

ひととせにふゆくることはいまぞしるふしおきすれどあかしがたきに

Ora sì lo riconosco, l'inverno che viene una volta all'anno; e mi corico e mi alzo ma ancor non schiude al giorno

59

新想多待夜長来<sup>54</sup>

Nuove ansie numerose attendono, nella notte lunga vengono

あたらしきうれへはおほくさむきよのながきよりこそはじめなりけれ

Nuove ansie, dolorose si sommano, e si nascon proprio dalla lunghezza di questa fredda notte

---

<sup>52</sup> BSWJ 20-1339.

<sup>53</sup> BSWJ 18-1147.

<sup>54</sup> BSWJ 17-1053.

## 60

心灰不及爐中火<sup>55</sup>

La cenere del cuore non è al pari del fuoco nel bracere

ものを思ころははひとくたぐれどあつきおきにはおよばざりけり

Il cuore assorto nei pensieri si sbriciola come cenere eppur non è al pari della brace ardente

## 61

鬢雪多於砌下霜<sup>56</sup>

Sui capelli la neve abbondante posatasi, come brina sul lastricato

わがかみのみなしらゆきとなりゆけばおけるしもにもおとらざりけり

I miei capelli tutti divenuti bianchi come neve, non sfigurano nemmeno di fronte alla brina posata

## 62

年々只是人空老<sup>57</sup>

Anni ed anni, è solo questo: l'uomo vanamente invecchia

としとしかずへこしまにはかなくて人はおいぬるものにぞありける

Anni ed anni; mentre conta il loro passaggio, vanamente, ecco, l'uomo invecchia

## 63

十分一盞暖於人<sup>58</sup>

Sufficiente una coppa di vino a scaldar l'uomo

あくまでにみてるさけにぞさむきよは人の身までにあたたまりける

Di vino riempito a sazietà, nella fredda notte, dell'uomo scalda perfino le membra

---

<sup>55</sup> BSWJ 18-1147.

<sup>56</sup> BSWJ 18-1147.

<sup>57</sup> BSWJ 20-1388.

<sup>58</sup> BSWJ 56-2709.



64

老眠早覚常残夜<sup>59</sup>

Gli occhi del vecchio si svegliano presto, ogni giorno quando ancora è notte  
おいてぬるめははやさめてとこしなへよはにすぐればねでのみぞふる

L'occhio del vecchio presto si desta, e, senza eccezione, passata la mezzanotte non prende più sonno

65

霜軽未殺萋々草<sup>60</sup>

La brina leggera ancor non uccide l'erba fitta fitta

よひよひにまだおく霜のかるければくさばをだにぞからせざりける

Di sera in sera la brina posata è così leggera che non basta a seccare neppur le foglie d'erba

66

抱膝燈前影対身<sup>61</sup>

Abbracciando le ginocchia di fronte alla lanterna, l'ombra fronteggia il corpo

ひとりゐてもゆるほのほにむかへばやかくおともなきみとぞなりぬる

Seduto da solo, forse perché rivolto alla fiamma che brucia, senza alcun suono se ne sta il mio corpo

67

長年都不惜光陰<sup>62</sup>

In tarda età non mi rattristo affatto per la luce o per l'ombra

かくばかりおいぬとおもへばいまさらにひかりのすぐる事もをします

Se penso che sono invecchiato a questo modo, ormai a che serve rattristarsi per la luce che scorre via?

---

<sup>59</sup> BSWJ 58-2911.

<sup>60</sup> BSWJ 20-1386.

<sup>61</sup> BSWJ 13-0660.

<sup>62</sup> BSWJ 15-0898.

風月  
Vento e Luna

68

風翻白浪花千片<sup>63</sup>

Il vento soffia le bianche onde come fiori a mille lembi

おきべよりふきくる風はしらなみのはなとのみこそみえわたりけれ

Nel vento che viene soffiando dai marosi, le bianche onde ecco sembran proprio una distesa di fiori

69

月照波心一顆珠<sup>64</sup>

La luna illumina il cuore dell'onde, un'unica perla

てる月はなみのところにひかされてひとつかたにもみえわたるかな

La luna splendente sembra che tenda tutta a una direzione sola, attratta dal cuore profondo dell'onde

70

柴扉日暮随風掩<sup>65</sup>

Portone di legno al morir del giorno è solo il vento che preme

わびてふるやどにひかりのくれゆけばふくかぜのみぞとざしなりける

Nella dimora ove solitaria si consuma la luce del giorno, è solo e soltanto il vento che sbatte il portone

71

不明不暗朧々月<sup>66</sup>

Non luminosa, né buia la luna diàfana

てりもせずくもりもはてぬ春のよのおぼろ月よぞめでたかりける

Lucente non è ma coperta nemmeno, la luna diàfana della notte di primavera, ecco io l'adoro

---

<sup>63</sup> BSWJ 20-1378.

<sup>64</sup> BSWJ 53-2331.

<sup>65</sup> YSS 16.

<sup>66</sup> BSWJ 14-0764.

72

鵲飛山月曙<sup>67</sup>

La gazza vola, monti, luna, alba

かささぎのみねとびこえてなきゆけばみやまかくるる月かとぞみる

La gazza che passa volando il picco e gridando se ne va, mi sembra quasi la luna che si nasconde tra le profonde montagne

73

清景難逢宜愛惜<sup>68</sup>

Nel chiaro paesaggio è dura incontrare, piacere, amore, affetti

雲はれてよき月かげもつねならずあらんかぎりはをしみこそせめ

Anche la bella luce della luna che dissipa le nubi non è immortale, e finchè dura, orsù ammiriamola tutti

74

非暖非寒漫々風

Non caldo né freddo, un dolce, dolce vento

あつからずさむくもあらずよき程にふきくるかぜはやまずもあらなん

Non è caldo ma neppure freddo, il vento che soffia e viene dolcemente, mai vorrei che smettesse

75

残月照山明

La luna tarda illumina, il monte risplende

ふたつともみえぬを月の山ごとにてりわたりつつあきらけきかな

Non se ne dovrebbero vedere due di lune, eppure su ciascuna montagna esse brillano splendenti

---

<sup>67</sup> QTS 40.

<sup>68</sup> BSWJ 65-3182.

76

風景属閑人<sup>69</sup>

Il paesaggio appartiene all'eremita

さだめなくふきくるかぜはかきわけてなどかしげきに人につくらん

Il vento che vien soffiando senza tregua, perché mai incalza l'uomo in continuazione?

77

月宮有路無恩人<sup>70</sup>

Per il Palazzo della Luna esiste una via, ma non vi è alcuno che la conosca

てる月の都ばかりはありといへどたづねてゆかむ程ぞしられぬ

Dicon che esista davvero la capitale della splendente luna, ma s'io provo ad andarci, ecco nessuno sa come fare

78

可憐春風老<sup>71</sup>

Che pena invecchiare al vento di primavera

をしみてもとめまほしきをはるかぜのふきすぎがたくなりぬとおもへば

Mi rattrista il pensiero che, nonostante io voglia trattenere la primavera, il vento difficilmente soffierà senza spazzarla via.

---

<sup>69</sup> BSWJ 66-3263.

<sup>70</sup> Origine sconosciuta.

<sup>71</sup> BSWJ 20-1360.

遊覽  
Vedute

79

山雲初晴水色新<sup>72</sup>

Monti e nubi, al primo sereno il color dell'acqua si rinnova

雲もなくたには山さへはれゆけばみづのいろこそあらたなりけれ

Nella valle senza nubi, quando persino il monte rasserena, ecco dell'acque stesse si rinnova il colore

80

猶愛雲泉多在山<sup>73</sup>

Solo io amo nubi e sorgenti, che numerose stanno sui monti

しらくものなかをわけつつゆふぐれのめでたき事はやまにぞありける

La sera che avanza in mezzo alle nubi, è sì cosa meravigliosa, proprio perché essa stava [nascosta dentro] al monte

81

惜問青山何処高<sup>74</sup>

Mi rattristo e chiedo, delle montagne azzurre quale è la più alta?

とひしりてくものかけはしとひゆかんいづれのかたか山はさがしき

Chiederò indicazioni per il ponte delle nuvole, chiederò e andrò, cercando quale fra tutti è il monte più alto

82

泉落青山出白雲<sup>75</sup>

Dalla sorgente cadono, dal monte azzurro escono, bianche nubi

ゆくみづのあをき山よりおちくればしらくもかとぞみえまがひつる

L'acqua corrente, quando cade dall'azzurra montagna ecco si confonde e pare come bianche nubi.

---

<sup>72</sup> BSWJ 16-0911.

<sup>73</sup> BSWJ 13-0663.

<sup>74</sup> Origine sconosciuta.

<sup>75</sup> BSWJ 17-1029.

83

遥見人家花便入<sup>76</sup>

Da lontano vedo, case e abitazioni, e tra i fiori m'inoltro  
よそにても花をあはれとみる程にしらぬやまにぞ我はきにける  
Per quanto lontani, ho ammirato con trasporto questi fiori, e così eccomi giunto a una  
montagna sconosciuta

84

可憐幽静地<sup>77</sup>

Che incanto! Un luogo silenzioso e tranquillo  
さしわけてふかくあはれとみえつるははれてしづけきところなりけり  
Quel che mi pare particolarmente toccante è un luogo sereno e in tranquillità

85

林下水辺無厭日<sup>78</sup>

Sotto gli alberi appresso all'acqua, non odio il giorno  
かげしげきみづのあたりはとしをへてすぎきぬれどもあかずぞありける  
Passando gli anni nei paraggi dell'acqua ove le fronde son fitte, per quanto tempo vi trascorra  
ancor non mi han stancato

86

欲偷風景暫遊春<sup>79</sup>

Furtivo il vento alla vista, a tratti gioca con la primavera  
ふくかぜのひかりをとめんとおもへばぞしばしもはるにあそぶべらなる  
Soffia il vento come a voler fermare la luce, ed ecco per un istante mi pare che stia giocando  
con la primavera

---

<sup>76</sup> BSWJ 66-3244.

<sup>77</sup> BSWJ 16-0925.

<sup>78</sup> BSWJ 57-2735.

<sup>79</sup> BSWJ 66-3308

87

長作獨遊人<sup>80</sup>

In lunga opera, un uomo che gioca da solo

あやなくもとしのをながくひとりしてあくがれわたる身とやなりなん

Pare assurdo ma, col filo dei miei anni ancora lungo, mi ritroverò forse io da solo in un corpo dal quale il mio spirito continuerà a vagare lontano?

88

天高暮山遠<sup>81</sup>

Il cielo alto s'oscura, lontana la montagna

あまつそらちかくみえつつはえつるはくれゆく山のふもとなりけり

L'alto cielo pare così vicino e nel suo riflesso vanno oscurandosi le pendici del monte

89

野曠白雲浮<sup>82</sup>

Sui campi vuoti, bianche nuvole galleggiano

かぎりとのべのはるかにみえつればたつしらくももふかくぞありける

Fino al limitare dei campi getto lo sguardo lontano, ma quelle sono invero bianche nuvole che s'alzano sì fitte

90

山花緒錦時聊看<sup>83</sup>

I monti fioriti, intessuti di broccato, a volte discorrendo li guardo

山ごとにはなのにしきをおればぞみゆるところのやすきそらなき

Su ogni montagna il broccato dei fiori sembra una stoffa intessuta, ed è per questo che il cuore non ha un attimo di pace [e teme continuamente la loro caduta]

---

<sup>80</sup> BSWJ 66-3079.

<sup>81</sup> Origine sconosciuta.

<sup>82</sup> Origine sconosciuta..

<sup>83</sup> QTS 506.

瀾水弹琴不暇聴<sup>84</sup>

L'acqua del ruscello un suono di cetra, l'ascolto senza sosta

たにみづのことのねたえずきこゆればときのまをだにへだてずぞみる

Il suono della cetra d'acqua della valle giunge all'orecchio ininterrotto, e senza por tempo in mezzo, subito io guardo.

---

<sup>84</sup> QTS 506.



離別  
Separazioni

92

涙霑雙袖血成文<sup>85</sup>

Le lacrime versate più volte sulle maniche, come uno scritto di sangue

なくなみだこふるたもにかかりてはくれなるふかきあやとこそみれ

Le lacrime d'amore versate sulle maniche, ecco paiono arabeschi di un intenso vermiglio

93

別無遠近皆難見<sup>86</sup>

Separarsi, non importa la distanza, per tutti appare difficile

わかるとしいひつるときははるけきをちかきをみぬぞこひしかりける

Nel momento in cui dico "ci separiamo", sia che lo dica a chi è vicino che a chi è lontano, ecco per tutti io provo nostalgia

94

悠々一別已三年<sup>87</sup>

Senza accorgercene, una volta lasciati, già son passati tre anni

ちかからぬときにひとたびわかるればとしのみとせぞへだたりにける

Nel momento in cui non eravamo vicini, una volta divisi ben tre anni abbiamo passato separati

95

別後相思夢魂遠

Dopo l'addio, ci siamo pensati e in sogno, quanto erano distanti i nostri spiriti

わかれにしきみをおもひてたづねればゆめのたましひはるけかりけり

A te, dalla quale mi separai, ho pensato, e venuto a cercarti nel sogno il tuo spirito era sì remoto

---

<sup>85</sup> YSS 18.

<sup>86</sup> YSS 22.

<sup>87</sup> BSWJ 18-1206.

96

朝結故郷念<sup>88</sup>

Al mattino si lega, il pensiero del suolo natio

あさごとにむすぼほれつつすぐしつるふりにしさとをこふるころは

Ad ogni mattino si lega, consumato al pensiero della dimora di un tempo, il cuore

97

別後愛惜容華改<sup>89</sup>

Dopo l'addio l'affetto, tenuto in un fiore che muta

わかれにし君にみせずていたづらにかたちのかはる身こそつらけれ

Da te, dal quale mi separai, senza farmi vedere sprecai il mio tempo, soffrendo in questo mio corpo che muta nell'aspetto

98

白雲一片随君去<sup>90</sup>

Di nubi bianche una tesa, seguendoti se ne vanno

しらくものわかるるごとにたちぬれどきみともにこそゆきかくれぬれ

Come le bianche nubi che si separano noi ci levammo, ma è insieme a te che sono andato a nascondermi

99

後時相見是何時<sup>91</sup>

Dopo l'addio un nuovo incontro, sì ma quando?

わかれてののちもきみみんと思へどもこれをいづれのときとかはしる

Anche dopo l'addio, ho pensato che t'avrei rivista, ma come potrei sapere in quale momento avverrà?

---

<sup>88</sup> YSS 7.

<sup>89</sup> Origine sconosciuta.

<sup>90</sup> Origine sconosciuta..

<sup>91</sup> Origine sconosciuta..

## 100

送故辞春両恨多<sup>92</sup>

Separarsi da un amico e il finir della primavera, per entrambi il rammarico è tanto.

人おくとともにはるさへすぎぬればこれがうらみはあまるなりけり

Quando al vedere una persona partire, si aggiunge che pure la primavera è passata, è questo proprio il colmo del rammarico

## 101

万里経年別<sup>93</sup>

A diecimila leghe trascorro gli anni separato

ちかからずはるけき程にとしをへてひとりある人はくるしかりけり

Quando trascorre gli anni in luogo non vicino, anzi remoto, colui che è da solo si ne soffre

## 102

不知何日又相逢<sup>94</sup>

Non so in che giorno, di nuovo ci incontreremo

わかれてののちはしらぬをいかならんときにかまたはあはんとすらん

Dopo l'addio, che ne sarà di noi non ci è dato sapere; ci incontreremo forse di nuovo un giorno?

## 103

沈吟離別情<sup>95</sup>

Sprofonda nei pensieri, il sentimento dell'addio

そこひなくものをぞおもふあかでのみわかるることをおもふわが身は

Un'inquietudine senza fondo, lasciarsi senza averne avuto abbastanza, a questo pensa il corpo mio

---

<sup>92</sup> QTS 883.<sup>93</sup> BSWJ 13-0681.<sup>94</sup> QTS 413.<sup>95</sup> QTS 400.

述懷  
Esternazioni liriche

104

自静其心延寿命<sup>96</sup>

La propria tranquillità, di quel cuore allunga la vita

さだめなきこころひとつをなしつるぞいのちをのぶるものにぞありける

A quel cuore che non ha mai quiete, il potergliene dare un po' ecco è questo che gli allunga la vita

105

心更老於身<sup>97</sup>

Il cuore ancor di più invecchia rispetto al corpo

世中をおもひしりぬるこころこそ身よりはすぎておいまさりけれ

È invero il cuore, che ha conosciuto e provato [le pene di] questo mondo, che di gran lunga più del corpo, sente il peso degli anni

106

心似虚舟浮水上<sup>98</sup>

Il cuore come barca vuota fluttua sull'acqua

こころをしあまのうきぎになしつればながるるみづにこころまされり

È perché del cuore ho fatto un legno galleggiante nel cielo, che nell'acqua corrente quel cuore s'è rinforzato

107

何獨朝々暮々閑<sup>99</sup>

Che solitudine? Di mattina in mattina, di sera in sera, la tranquillità

はかなくていつも我身のひとりしてあしたゆふべにしづかなるらむ

Sempre vanamente il mio corpo è da solo, la mattina e la sera dovrebbe esser tranquillo

---

<sup>96</sup> BSWJ 57-2749.

<sup>97</sup> BSWJ 14-0792.

<sup>98</sup> BSWJ 65-3232.

<sup>99</sup> BSWJ 13-0665.

108

浮生短於夢<sup>100</sup>

Fluttuante vita breve quanto un sogno

よるべなくそらにうかべるこころこそゆめみるよりもはかなかりけれ

È il cuore, fluttuante nel cielo senza un appiglio, che ecco è ben più effimero d'un sogno

109

憂喜皆心灰<sup>101</sup>

Tristezze e gioie, tutte ceneri del cuore

かなしきもうれしきこともおほかるをこころひとつぞなたつかりける

Sia di tristezza che di gioia i momenti son tanti, eppure non son altro che i cambiamenti di un unico cuore

110

身覚浮雲無所着<sup>102</sup>

Il corpo lo sento come nube fluttuante, privo di un punto d'arrivo

わがみをばうかべるくもになせればぞゆくかたもなくはかなかりける

È proprio questo mio corpo che fattosi come nube galleggiante, ecco senza più alcuna meta è sì effimero

111

幻世春来夢<sup>103</sup>

Mondo d'illusioni, la primavera viene in sogno

まぼろしのよとしりぬるころにははるくるゆめとおもほゆるかな

Al cuore che pur conosce questo mondo di illusioni, viene sempre da pensare che sia tutto un sogno in cui giunge la primavera

---

<sup>100</sup> BSWJ 18-1162.

<sup>101</sup> BSWJ 18-1158.

<sup>102</sup> BSWJ 17-1067.

<sup>103</sup> BSWJ 57-2717.

## 112

浮生水上漚<sup>104</sup>

Fluttuante vita, schiuma sull'acqua

かりそめにしばしうかべるたましひのみづのあわともたとへられつつ

L'anima che galleggia per un attimo fuggevole, la si può ben paragonare alla schiuma dell'acqua

## 113

素鬢俄頃変春華<sup>105</sup>

Al bianco i capelli d'improvviso tendono, diventano come fiori a primavera

くろかみのしらくにはかになりぬればはるのはなとぞみえわたりける

I neri capelli son diventati banchi tutt'a un tratto, tanto che sembra di vedere una distesa di fiori a primavera

## 114

恩光春景去<sup>106</sup>

Nell'augusta luce il paesaggio di primavera se ne va

我が君も春のひかりにひとしくはくさきなる身と知りぬべらなり

Se il mio signore è come luce di primavera, allora noi sapremo d'essere per lui erba ed alberi

## 115

夢中歡笑又勝愁<sup>107</sup>

Nel sogno vedere il riso, può comunque vincere la pena

夢にてもうれしきことをみるときはただにうれふる身にはまされり

Se anche solo in sogno io vedo la felicità, è pur sempre meglio di questo corpo in cui non cessa mai il lamento

---

<sup>104</sup> BSWJ 57-2717.

<sup>105</sup> CXJ 30.

<sup>106</sup> Origine sconosciuta.

<sup>107</sup> BSWJ 54-2469.

詠懐  
**Composizioni liriche**

116

くもわけてみやこたづねにくる雁も春にあひてぞとびかへりける

Anche le oche che vengono a far visita alla capitale solcando le nubi, son tornate apposta per incontrar la primavera

117

はるごとにあひてもあはぬわが身かなはなのゆきのみふりまがひつつ

Anche se ogni anno continuo a incontrarla, ahimè, questo mio corpo più non la incontra, la primavera, mentre i fiori continuano a cadere, disperdendosi

118

はるのみやはなはさくらんたにさむみうづもるくさはひかりをもせず

Palazzo di primavera, ora i tuoi fiori saranno sbocciati, ma nel freddo della valle, sepolta, l'erba non fa alcuna luce

119

しらなみのたちかへりくるかずよりもわが身をなげくことはまされり

Più del numero dell'onde che bianche s'alzano e tornano, son numerosi i lamenti che emette questo mio corpo

120

あしたづのひとりおくれてなくこゑはくものうへまできこえつがなん

La voce della gru lasciata indietro da sola, si sentirà forse anche al di là delle nubi?

121

あまぐもや身をかくすらん日のひかりわが身てらせどみるよしもなき

Le nubi del cielo staranno forse nascondendo la mia persona? La luce del sole m'illumina, ma non c'è modo ch'io sia notato

122

としごとにはるあきとのみかぞへつつ身はひとときにあふよしもなし

Ogni anno non fa che contare le primavere e gli autunni che passano, questo mio corpo, senza mai la speranza di un fugace incontro

123

おもふことなくうぐひすにつけたればいろもかはらぬわれひとりてへ

Se potessi affidare un messaggio all'usignolo che canta, gli direi che "io sono il solo a non aver cambiato colore"

124

みやこまでなみたちくともきかなくにしばしだになど身のしづむらん

Nonostante non si sia mai sentito che l'onde alzandosi siano giunte fino alla capitale, perché mai il mio corpo sta ora affondando senza ritorno?

125

ほととぎすさつきまたずぞなきにけるはかなくはるをすぐしきぬれば

Il cuculo, senza aspettare il quinto mese, ha già iniziato a cantare. Ah, è perché, vanamente, la primavera è già trascorsa.



## Bibliografia

Per i libri in giapponese, dove non diversamente indicato, si sottintende che il luogo di pubblicazione sia Tokyo. I libri pubblicati in Cina seguono la trascrizione *pinyin*, così come i nomi di persona cinesi in pubblicazioni giapponesi.

### Fonti primarie

(il nome dell'autore è sostituito da quello del curatore):

KBKK *Kanke bunsō Kanke kōshū*

Kawaguchi Hisao, *Kanke bunsō Kanke kōshū*, (*Nihon kotenbungaku taikei* vol. 72), 1966.

川口久雄『菅家文草菅家後集』（日本古典文学大系72）岩波書店，1966.

CS *Chisatoshū*

Hirano Yukiko & Chisatoshū rindokukai, *Chisatoshū zenshaku*, (*Shikashū zenshaku sōsho* vol. 36), Kazama shobō, 2007.

平野由紀子, 千里集輪読会『千里集全釈』（私家集全釈叢書 36）, 風間書房, 2007.

*Baishi wenji*

BSWJ *Baishi wenji* (giapp. *Hakushi bunshū/monjū*)

Hiraoka Takeo & Imai Kiyoshi, *Hakushi monjū*, Dōhōsha, Kyoto 1989.

平岡武夫, 今井清『白氏文集歌詩索引』京都: 同朋舎, 1989

Okamura

Okamura Shigeru, *Hakushi monjū*, (*Shinshaku kanbun taikei* vol. 95-105, 108, 117), Meiji shoin 1988-2010.

岡村繁『白氏文集』（新釈漢文大系95-105, 108, 117）明治書院 1988-2010.

Saku 1978

Saku Misao, *Hakurakuten zenshishū*, (*Zoku Kokuyaku kanbun taisei*), Nihon tosho center, 1978.

佐久節『白楽天全詩集』日本図書センター, 1978.

*Kokinshū*

KKS *Kokinshū*

Sagiyama Ikuko (a cura di), *Kokin waka shū-raccolta di poesie giapponesi antiche e moderne*, Ariete, Milano 2000.

Takeoka 1976

Takeoka Masao, *Kokin waka shū zenhyōshaku: kochūsichishu shūsei*』, 2 vol., Yubun shoin, 1976.

竹岡正夫『古今和歌集全評釈：古注七種集成』上, 下, 右文書院, 1976.

CXJ *Chuxueji* (giapp. *Shogakki*)

*Chuxueji*, Chūbun shuppansha, 1978.

『初学記』中文出版社, 1978.

*Honchō monzui*

Kakimoto Shigematsu, *Honchō monzui chūshaku*, 2 vol., Fukuyamabō, 1968.

柿村重松『本朝文粹註釋』上, 下, 富山房, 1968.

*Shoku nihongi*

Kuroita Katsumi, *Shokunihongi*, (*Kokushi taikei* vol. 2), Yoshikawa Kō bunkan, 2000.

黑板勝美『續日本紀』(國史大系2)吉川弘文館, 2000.

*Nihonkoku genzaisho mokuroku*

Yajima Genryō, *Nihonkoku genzaisho mokuroku: shūchū to kenkyū*, Kyūko shoin, 1984.

矢島玄亮『日本国見在書目録：集証と研究』汲古書院, 1984.

*Nihongi ryaku*

Kuroita Katsumi, *Nihongi ryaku*, (*Kokushi taikei* vol. 10), Yoshikawa Kō bunkan, 2000.

黑板勝美『日本紀略』(國史大系10)吉川弘文館, 2000.

QTS *Qian Tang Shi* (giapp. *Zentōshi*)

*Qian Tang shi* (*Zentōshi*), Chūka shokyoku, 1985.

『全唐詩』中華書局, 1985.

Qian Qianyi, Ji Zhenyi, *Qian Tang Shi gaoben (Qing)*, vol. 1-71, (*Lianjing chuban sheye gongsi*), Mingqing weikangao huibian, 1979.

錢謙益, 季振宜遞輯; 屈萬里, 劉兆祐主編『全唐詩稿本 / (清)』1-71 (明清未刊稿彙編), 聯經出版事業公司, 台北 1979.

SDTK

*Sugawara denju tenarai kagami*, (*Kokuritsu gekijō enshiryō shū*), Nihon geijutsu bunka shinkōkai, 2004.

『菅原伝授手習鑑』(国立劇場上演資料集)日本芸術文化振興会2004.

SKSZS *Shikashū zenshaku sōsho*

*Shikashū zenshaku sōsho kankōkai*, *Shikashū zenshaku sōsho*, Kazama shobō, 1986 -

私家集全積叢書刊行会『私家集全積叢書』風間書房, 1986 -

SKT *Shinpen Kokka Taikan*

*Shinpen Kokka Taikan* henshū iinkai, *Shinpen Kokka Taikan*, Version CD-ROM, Kadokawa shoten 2003.

「新編国歌大観」編集委員会『新編国歌大観』CD-ROM版2, 角川書店2003.

SSMYS *Shinsen Man'yōshū*

Shinsen Man'yōshū kenkyūkai, *Shinsen Man'yōshū chūshaku*, Izumi Shoin, Ōsaka, 2005.

新撰万葉集研究会『新撰万葉集注釈』大阪：和泉書院, 2005.

TS *Tsurayuki shū*

Nakano Masako, *Heian zenki kago no wakan hikaku bungaku teki kenkyū*, Kasama shoin, 2005.

中野方子『平安前期歌語の和漢比較文学的研究』笠間書院, 2005.

TSSBS *Tanghi sanbaishou* (giapp. *Tōshi sanbyakushu*)

Martin Benedicter, *Le Trecento Poesie Tang*, Mondadori, Milano 1972.

YSS *Yuanshi zhangqingji* (giapp. *Genshi chōkeishū*)

*Yuanshi zhangqingji*, in *Sibu beiyao*, Taipei 1966.

『元氏長慶集』- 臺一版. - 臺北：臺灣中華書局, 1966.3. - (四部備要；集部). - 1966.

*Wenxuan* (giapp. *Monzen*)

AA.VV., *Wenxuan (shihen)*, (*Shinshaku Kanbun taikai* vol. 15), Meiji shoin, 1963.

『文選（詩編）』新釈漢文大系15, 明治書院1963.

WRS *Wakanrōeishū*

Kawaguchi Hisao, *Wakanrōeishū*, (*Nihon kotenbungaku taikai* vol. 73), 1965.

川口久雄『和漢朗詠集』（日本古典文学大系73）岩波書店, 1965.

## Fonti secondarie (giapponese)

AA.VV. 2003

Centro di ricerche culturali Dazaifu Tenmangu, *Sugawara no Michizane to Dazaifu Tenmangū*, Yoshikawa Kō bunkan, 1975.

太宰府天満宮文化研究所編『菅原道真と太宰府天満宮』上, 下, 吉川弘文館, 1975

AA.VV. 2003

Wakan hikaku bungakukai, *Sugawara no Michizane ronshū*, Bensey, 2003.

和漢比較文学会『菅原道真論集』勉誠出版刊、2003

AA.VV. 2005

Shinsen Man'yōshū kenkyūkai, *Shinsen Man'yōshū chūshaku*, Izumi Shoin, Ōsaka, 2005

新撰万葉集研究会『新撰万葉集注釈』卷上1, 卷上2. - 大阪：和泉書院, 2005.

AA.VV. 2007

Satō Michio (a cura di), *Kudaishi kenkyuu – Kodai Nihon no bungaku ni mirareru kokoro to kotoba*, Keio University CIRM, 2007.

佐藤道生編『句題詩研究：古代日本の文学に見られる心と言葉』, 慶應義塾大学21世紀COE心の統合的研究センター, 2007

Abe 2010

Abe Takeshi, *Heian zenki seijishi no kenkyū*, Nihonshi shiryō kenkyūkai kakubu, Saitama 2010

阿部猛『平安前期政治史の研究』日本史史料研究会企画部, 埼玉 2010

Akiyama 1965

Akiyama Ken, *Heianchō bungakushi*, Meiji shoin, 1965.

秋山虔『平安朝文学史』明治書院, 1984.

Akiyama 1984

Akiyama Ken, *Ōchō bungaku shi*, Tokyo Daigaku shuppankai, 1984.

秋山虔『王朝文学史』東京大学出版会, 1984.

Akiyama & Ōoka 1992.

Akiyama Ken, Ōoka makoto, “(Taidan) Shi no shisō, shi no hihyō – Sugawara no Michizane to Ki no Tsurayuki”, in *Kokubungaku*, no. 37-12, 1992

大岡信 秋山虔 「〈対談〉 詩の思想・詩の批評—菅原道真と紀貫之」 国文学37-12, 1992

Andō 1956

Andō Teruyo, “Kokinshū kafū no seiritsu ni oyoboseru kanshibun no eikyō ni tsuite”, in *Tokyo Joshi Daigaku Nihon bungaku*, no. 3-6, 1956

安藤テルヨ「古今集歌風の成立に及ぼせる漢詩文の影響について」『東京女子大学日本文学』3-6, 1956

Andō T. 1983

Andō Tarō, *Heian jidai shikashū kajin no kenkyū*, Ōfūsha, 1982.

安藤太郎『平安時代私家集歌人の研究』桜楓社, 1982.

Chen 2006

Chen Feining, “Ōe no Chisatoshū no jobun kara mita «uchi» to «soto»”, in *Kokusai Nihon bungaku kenkyū shūkai kaigiron*, no. 29, 2006

陳斐寧「『大江千里集』の序文から見た「内」と「外」」国際日本文学研究集会会議29, 2006

Chen Y. 1995

Chen Yin, “Ōe no Chisatoshū no kudai genkyo fumei ut ani tsuite”, in *Aichi Shukutoku Daigaku kokugo kokubun*, no. 18, 1995.

陳茵「『大江千里集』の句題原拠不明歌について」愛知淑徳大学国語国文18, 1995.

Denecke 2007

Wiebke Denecke, “Kudaishi no tentai – kan-shi kara wa-shi e”, in *Kudaishikenkyū*, 2007.

ヴィーブケ・デーネーケ「句題詩の展開—「漢一詩」から「和一詩」へ」句題詩研究2007.

Fujii 2010

Fujii Sadakazu, “Shigaku no tame ni 2 – shii to tekusuto”, in *Shiron e*, vol. 2, Shuto Daigaku Tōkyō, 2010.

藤井貞和「詩学の為に2—思惟とテクスト」『詩論』第2巻、首都大学東京, 2010.

Fujii 2010

Fujii Sadakazu, *Genji monogatari no shigen to genzai*, Iwanami shoten, 2010.

藤井貞和著『源氏物語の始原と現在』岩波書店, 2010

Fujioka 1905

Fujioka Sakutarō, *Kokubungaku zenshi*, Tokyo Kaiseikan, 1905  
藤岡作太郎『國文學全史』東京開成館, 1905

Fujiwara 2001

Fujiwara Katsumi, *Sugawara no Michizane to Heian chō kanbungaku*, Tokyo Daigaku shuppankai, 2001.

藤原克己『菅原道真と平安朝漢文学』東京大学出版会, 2001

Fujiwara 2002

Fujiwara Katsumi, *Sugawara no Michizane: shijin no unmei*, Wedge, 2002.

菅原道真：詩人の運命 / 藤原克己著. - 東京：ウェッジ, 2002

Gamaike 1999

Gamaike Seishi, *Taishi shinkō*, Yuzankaku, 1999.

蒲池勢至『太子信仰』雄山閣, 1999.

Gotō 1983

Gotō Akio, “Kokinshū jidai no shi to uta”, in *Kokugo to kokubungaku*, no. 60-5, 1983.

後藤昭雄「古今集時代の詩と歌」『国語と国文学』60-5, 1983.

Gotō 1990

Gotō Akio, *Heian chō kanbungaku ronkō*, Bensey, 2005.

後藤昭雄『平安朝漢文学論考』勉誠, 2005.

Gotō 1990a

Gotō Akio, “Waka Manato kō”, in *Wakashi no kōsō*, no.18, 1990.

後藤昭雄「和歌真名序考」『和歌史の構想』18, 1990.

Gotō 1993

Gotō Akio, “Sugawara no Michizane to Haku Kyoī – shi no chūki to *Kanke bunsō* no hensan”, in *Haku Kyoī kenkyū kōza*, no. 3, 1993.

後藤昭雄「菅原道真と白居易一詩の注記と『菅家文草』の編纂」『白居易研究講座』3, 1993.

Gotō 1993a

Gotō Akio, *Heianchō bunjinshi*, Yoshikawa Kō bunkan, 1993.

後藤昭雄『平安朝文人志』吉川弘文館, 1993.

Gotō T. 1950

Gotō Toshio, “Akahito oyobi Chisato ryōshū no kenkyū”, in *Yamagata Daigaku kiyō Jinbun kagaku*, no. 2, 1950.

後藤利雄「赤人及び千里両集の研究」『山形大学紀要：人文科学』2, 1950.

Haga 2003

Haga Norio, *Man'yōshū ni okeru Chūgoku bungaku no juyō*, Hanawa shobō, 2003.

芳賀紀雄『萬葉集における中國文學の受容』塙書房, 2003.

Hagiwara 1929

Hagiwara Sakutarō, *Shi no genri*, Daiichi shobō 1929.

萩原朔太郎『詩の原理』第一書房, 1929.

Hanzawa 2000

Hanzawa Kan'ichi, "Ōe no Chisato *Kudaiwaka* ni okeru waka- sono hyōka no minaoshi no tameni", in *Dentō to hen'yō*, Pelican 2000.

半沢幹一 「大江千里『句題和歌』における和歌—その評価の見直しのために」 『伝統と変容』ペリカン社, 2000.

Hatooka 2005

Hatooka Akira, *Kyūtei shijin Sugawara no Michizane–Kankebunsō Kankekōshū no sekai*, Kasama shoin, 2005.

波戸岡旭『宮廷詩人菅原道真：『菅家本草』・『菅家後集』の世界』笠間書院, 2005.

Hayashiya 1983

Hayashiya Tatsuburō "Tenjin shinkō no henreki", in *Tenjin shinkō*, 1983

林屋辰三郎 「天神信仰の遍歴」 『天神信仰』（民衆宗教史叢書4）, 1983

Hirano 2007

Hirano Yukiko & Chisatoshū rindokukai, *Chisatoshū zenshaku*, Kazama shobō, 2007.

平野由紀子, 千里集輪読会『千里集全釈』風間書房, 2007.

Hirano 2007a

Hirano Yukiko, "Heian kizoku shakai to waka – uta no chikara", in *Waka to kizoku no sekai*, Hanawa shobō, 2007.

平野由紀子 「平安貴族社会と和歌—歌のちから」 『和歌と貴族の世界』塙書房, 2007.

Hisaki 1968

Hisaki Yukio, *Daigakuryō to kodai jukyō: Nihon kodai kyōikushi kenkyū*, Saimaru, 1968.

久木幸男 『大学寮と古代儒教：日本古代教育史研究』サイマル出版会, 1968.

Honma 1992

Honma Yōichi, "Kudaiwaka no sekai", in *Waka bungaku no sekai*, no. 15, 1992.

本間洋一 「句題和歌の世界」 『和歌文学の世界』15, 1992.

Honma 2002

Honma Yōichi, *Ōchō kanbungaku hyōgen ronkō*, Izumi shoin, 2002.

本間洋一『王朝漢文学表現論考』（研究叢書；280）, 和泉書院 2002.

Ijichi 1955

Ijichi Tetsuo, "Kitano shinkō to renga", in *Shoryōbukiyō*, no. 5, 1955.

伊地知鉄男 「北野信仰と連歌」書陵部紀要 5, 1955.

Inoue 1980

Inoue Kaoru, "Sugawara no Kiyogimi nidai", in *Kodaishi no gunzō*, Sōgensha, Ōsaka 1980.

井上薫 「菅原清公二代」 『古代史の群像』大阪：創元社 1980.

Iyanaga 1963

Iyanaga Teizō, "Sugawara no Michizane no zenhansei", in *Nihon jinbutsushi taikei*, Kawasaki Tsuneyuki 1963.

Izumi 2002

Izumi Noriko, “*Shinsen Man’yoshū no sekai – sono bamensei to kōtsūsei*”, in *Ōchō bungaku no honshitsu to hen’yō inbun hen*, Izumi shoin 2001

泉紀子 「『新撰万葉集』の世界—その場面性と口誦性」 『王朝文学の本質と変容：韻文編』 大阪：和泉書院，2001

Izumi 1983

Izumi Noriko, “*Shinsen Man’yoshū seiritsu ni tsuite no shiron*”, in *Joshi Daigaku (kokubunhen)*, no. 34, 1983.

泉紀子 「『新撰万葉集』成立についての試論」 『女子大文学（国文篇）』 34, 1983.

Jiang 2005

Jiang Yiqiao, “*Eibutsushi kara kudaishi e – kudaishi eihō no seisei o megutte*”, in *Wakan hikaku bungaku*, no. 35, 2005.

蒋義喬 「詠物詩から句題詩へ—句題詩詠法の生成をめぐる」 『和漢比較文学』 35, 2005.

Kako 1998

Kako Riichiro, “*Haku Kyoï no «Yiaishi zhong yizhen ting» ni tsuite*”, *Chōfu nihon bunka*, no. 8, 1998.

加固理一郎 「白居易の「遺愛寺鐘欹枕聴」について」 『調布日本文化』 8, 1998.

Kaneko 1943

Kaneko Hikojirō, *Heian jidai bungaku to Hakushi monjū; Kudai waka, Senzai kaku kenkyū hen*, Baifūkan 1943.

金子彦二郎 『平安時代文学と白氏文集；句題和歌・千載佳句研究篇』 培風館，1943.

Kaneko 1948

Kaneko Hikojirō, *Heian jidai bungaku to Hakushi monjū; Michizane no bungaku kenkyūhen*, Kōdansha 1948.

金子彦二郎 『平安時代文学と白氏文集；道真の文学研究編』 講談社，1948.

Kaneko 1955

Kaneko Hikojirō, *Heian jidai bungaku to Hakushi monjū; Kudai waka, Senzai kaku kenkyū hen – zōhoban*, Baifūkan 1955.

金子彦二郎 『平安時代文学と白氏文集 句題和歌・千載佳句研究篇 - 増補版』 培風館，1955.

Kawaguchi 1959

Kawaguchi Hisao, *Heianchō Nihon kanbungakushi no kenkyū*, 2 vol., Meiji shoin 1959.

川口久雄 『平安朝日本漢文學史の研究』 上, 下, 明治書院，1959

Kawaguchi 1964

Kawaguchi Hisao, *Heianchō Nihon Kanbungakushi no kenkyū – zōhogōsatsu saiban*, Meiji shoin 1964

川口久雄 『平安朝日本漢文學史の研究- 増補合冊再版』 明治書院，1964.

Kawamura 1993

Kawamura Teruo, “*Kudaiwaka to Hakushi bunshū*”, in *Haku Kyoï kenkyū kōza*, vol. 3, 1993.

川村晃生 『句題和歌と白氏文集』 白居易研究講座 3, 1993.

Kinpara 1969

Kimpara Tadashi, “Engi zengo no kanshijin no hōhō – Shimada no Tadaomi no baai”, in *Chūko bungaku*, no. 4, 1969.

金原理「延喜前後の漢詩人の方法—島田忠臣の場合」『中古文学』4, 1969.

Kinpara 2000

Kinpara Tadashi, *Shiika no hyōgen: Heian chō inbun kō*, Kyūshū Daigaku shuppankai, Fukuoka 2000.

金原理『詩歌の表現：平安朝韻文攷』福岡：九州大学出版会，2000.

Kohei 2005

Kohei Hei, “Sugawara no Michizane no kōyū to Minamoto no Yoshiari”, in *Wakan hikaku bungaku*, no. 35, 2005.

高兵兵「菅原道真の交友と源能有」『和漢比較文学』35, 2005.

Kojima 1962-1965

Kojima Noriyuki, *Jōdai Nihon bungaku to Chūgoku bungaku*, 3 vol., Hanawa shobō, 1962-65.

小島憲之『上代日本文學と中國文學：出典論を中心とする比較文學的考察』上, 中, 下, 塙書房, 1962-1965

Kojima 1964

Kojima Noriyuki, *Kaifūsō, Bunka shūreishū, Honchō monzui*, in KBTK vol. 69, Iwanami Shoten, 1964.

小島憲之『懷風藻；文華秀麗集；本朝文粹』岩波書店, 1964

Kojima 1968

Kojima Noriyuki, *Kokufū ankoku jidai; hohen*, Hanawa shobō, 1968.

小島憲之『國風暗黒時代の文學 補篇』塙書房, 1968.

Kojima 1976

Kojima Noriyuki, *Kokinshū izen: shi to uta no kōryū*, Hanawa shobō, 1976.

小島憲之『古今集以前：詩と歌の交流』塙書房, 1976.

Konishi 1965

Konishi Kan'ichi, “Kanbungaku”, in *Heianchō bungakushi*, Meiji shoin 1965.

小西甚一「平安朝文学史」『平安朝文学史』明治書院, 1965.

Kudō 1993

Kudō Shigenori, *Heian chō ritsuryō shakai no bungaku*, Pelican, 1993.

工藤重矩『平安朝律令社会の文学』ぺりかん社, 1993.

Kumagaya 1976

Kumagaya Naoharu, “*Shinsen Man'yōshū no seiritu (jō)*”, in *Kokubungaku kenkyū* (Waseda Daigaku) no. 60, 1976.

熊谷直春「新撰万葉集の成立（上）」『国文学研究（早稲田大学）』60, 1976.

Kumagaya 1977

Kumagaya Naoharu, “*Shinsen Man'yōshū no seiritu (ge)*”, in *Kokubungaku kenkyū* (Waseda Daigaku) no. 61, 1977.

熊谷直春「新撰万葉集の成立（下）」『国文学研究（早稲田大学）』61, 1977.



Kuranaka 2000

Kuranaka Sayaka, *Daiei ni kansuru honbun no kenkyū: Chisato shū-Waka ichijishō*, Ōfū, 2000.  
藏中さやか『題詠に関する本文の研究：大江千里集・和歌一字抄』おうふう, 2000.

Kyūsojin 1969

Kyūsojin Hitaku, “Gensenbon *Shinsen Man'yōshū* no honbun hiyō”, in *Aichi Daigaku bungaku ronsō*, no. 37, 1969,  
久曾神昇「原撰本新撰万葉集の本文批評」『愛知大学文学論叢』37, 1969,

Maeda 2006

Maeda Akihito, “Shijin no eika – Sugawara no Michizane no baai”, in *Seikei kokubun*, n. 39, 2006.  
前田明史「詩人の詠歌—菅原道真の場合」成蹊国文 39, 2006.

Makabe 1968

Makabe Toshinobu, “Tenjin engi ni okeru Michizane kegen dan no seiritsu”, in *Kokugakuin zasshi*, 69-7, 1968  
真壁俊信「天神縁起における道真化現段の成立」『国学院雑誌』69-7, 1968

Mashimo 1972

Mashimo Goichi, *Sugawara no Michizane seitanchi no kenkyū*, Fūma shoin, 1972.

Mezaki 1992

Mezaki Tokue, “Kanke yondai to Kishi ichizoku”, in *Kokubungaku kaishaku to kenkyū*, 37-12, 1992.  
目崎徳衛「菅家四代と紀氏一族」『国文学』37-12, 1992.

Mezaki 1992a

Mezaki Tokue, “Michizane waka no kyojitsu”, *Kokubungaku kaishaku to kenkyū*, vol. 37, n. 12, 1992.  
目崎徳衛「道真和歌の虚実」『国文学』37-12, 1992.

Mezaki 1995

Mezaki Tokue, *Kizokushakai to koten bunka*, Yoshikawa Kō bunkan, 1995  
目崎徳衛『貴族社会と古典文化』吉川弘文館, 1995.

Miki 2001

Miki Masahiro, “Shimada no Tadaomi to Ariwara no Narihira – Kanshi ga waka wo ishiki shihajimeta koro”, in *Ōchō bungaku no honshitsu to henyō inbun hen*, 2001.  
三木雅博「島田忠臣と在原業平—漢詩が和歌を意識し始めた頃」『王朝文学の本質と変容韻文編』2001.

Mizutani 2006

Mizutani Takashi, “Haru no nishiki kō”, in *Nihon bunka gaku*, n. 28, 2006

Morita 2005

Morita Tei  
森田悌『王朝政治と在地社会』吉川弘文館, 2005.

Murakami 1994

Murakami Tetsumi, *Kanshi to nihonjin*, Kōdansha, 1994.

村上哲見『漢詩と日本人』講談社, 1994

Murakami 1998

Murakami Tetsumi, *Tōshi*, Kōdansha, 1998.

村上哲見『唐詩』講談社, 1998.

Murakami 2000

Murakami Tetsumi, *Kakyo no hanashi: shiken seido to bunjin kanryō*, Kōdansha, 2000.

村上哲見『科挙の話：試験制度と文人官僚』講談社, 2000

Nakashima 1981

Nakashima Nobutarō, *Sugawara no Michizane: sono hito to bungaku*, Taiyō shuppan, Kobe 1981.

中島信太郎『菅原道真：その人と文学』太陽出版, 1981.1

Nakano 2005

Nakano Masako, *Heian zenki kago no wakan hikaku bungaku teki kenkyū*, Kasama shoin, 2005.

中野方子『平安前期歌語の和漢比較文学的研究』笠間書院, 2005

Nihei 2008

Nihei Michiaki, “Kyūtei bungaku to shite no waka – Kokinwakashū jo to gaku” in *Ōchō bungaku to higashi Ajia no kyūtei bungaku*, Chikurinsha, 2008.

仁平道明「宮廷文学としての和歌—『古今和歌集』序と「楽」」『王朝文学と東アジアの宮廷文学』（平安文学と隣接諸学5）2008.

Ōishi 2000

Ōishi Naokatsu, “Ōzawafukatsushō sakusha kō: Bunkyōhifuron to no kankei o megutte”, *Gobun kenkyū*, no. 90, 2000.

大石有克「王澤不渴鈔作者考：文鏡秘府論との関聯をめぐって」『語文研究』90, 2000

Okamura

Okamura Ken’u, “Dokuyūjin – Ōe no Chisato *Kudai waka* ni tsuite”, in *Kayō*, 5, 1988.

奥村憲右「独遊人—大江千里「句題和歌」について」『花葉』5, 1988.

Ono 1998

Ono Yasuhide, “Ōe no Chisatoshū eikai bu to sohuru uta – sono hyōgento shudai ni tsuite”, in *Waka bungaku kenkyū*, no. 76, 1998.

小野泰央「『大江千里集』「詠懐」部と「添ふる歌」—その表現と主題について」『和歌文学研究』76, 1998.

Ono 1994

Ono Yasuhide, “Heian chō kudaishi no seiyaku – daiji o hakku ni noseru koto”, in *Wakan hikaku bungaku*, no. 12, 1994.

小野泰央「平安朝句題詩の制約—題字を発句に載せること」『和漢比較文学』12, 1994.

Ōoka 1989

Ōoka Makoto, *Shijin Sugawara no Michizane – utsushi no bigaku*, Iwanami Shoten 1989.

大岡信『詩人・菅原道真：うつしの美学』岩波書店, 2008.

Ōta 1993

Ōta Tsugio, *Nihon ni okeru juyō*, Benseisha, 1993.

太田次男 『日本における受容』 勉誠社 1993.

Ōta M. 1949

Ōta Mizuho, “Fuzan no un’u no koji no ippan bunkajin ryūkō ni tomonatta mono”, in *Nihon waka shiron*, Iwanami shoten 1949-1945.

太田水穂 「巫山行雨の故事の一般文化人流行に伴ったもの」 『日本和歌史論 上代篇, 中世篇』 岩波書店, 1949-1954

Ōta Y. 2000

Ōta Yoshiyuki, “Ōe no Chisatoshū no kagaku”, in *Gakugei kokugo bungaku*, no. 32, 2000.

太田善之 「『大江千里集』の歌学」 『学芸国語国文学』 32, 2000.

Ōtani 1994

Ōtani Masao, “Shiragumo – kago to shigo”, in *Kokugo kokubun*, no. 63-5, 1994.

大谷雅夫 「白雲—歌語と詩語」 『国語国文』 63-5, 1994.

Ōtani 2007

Ōtani Masao, “Tōbeni ni mizu kukuru to wa – Narihira no wakon kansai”, in *Kyōto Daigaku kokubungaku rōsō*, 17, 2007.

大谷雅夫 「唐紅に水くくるとは—業平の和魂漢才」 『京都大学国文学論叢』 17, 2007.

Ōtani 2008

Ōtani Masao, *Uta to shi no aida: wakan hikaku bungaku ronkō*, Iwanami shoten, 2008.

大谷雅夫著 『歌と詩のあいだ：和漢比較文学論攷』 岩波書店, 2008.

Ōyama 1999

Ōyama Seiichi, “Shōtoku Taishi wa jitsuzai shita ka?”, in *Hongō*, no. 21, 1999.

大山誠一 「〈聖徳太子〉は実在したか？」 『本郷』 21, 1999.

Ozawa 1952

Ozawa Masao, “Kudaishi to kudaiwaka”, in *Kokugo to kokubungaku*, no. 29-11, 1952.

小沢正夫 「句題詩と句題和歌」 『国語と国文学』 29-11, 1952.

Ozawa 1976

Ozawa Masao, *Kokinshū no sekai*, Hanawa shobō, 1976.

小沢正夫 『古今集の世界』 塙書房 1976.

Satō 2003

Satō Michio, *Heian kōki Nihon kanbungaku no kenkyū*, Kasama shoin 2003.

佐藤道生 『平安後期日本漢文学の研究』 笠間書院, 2003.

Satō 2007a

Satō Michio, “Kudaishi gaisetsu”, in *Kudaishi kenkyū*, 2007.

佐藤道生 「句題詩概説」 『句題詩研究』 2007

Satō S. 2003

Satō Shin’ichi, “Michizane to Koreyoshi – kan ni o chūshin ni”, in *Sugawara no Michizane ronshū (Wakan bungakukai hen)*. 2003.

佐藤信 「道真と是善—巻二を中心に」 『菅原道真論集』 2003.

Shimada 1993

Shimada Shin'ichirō, *Densi kashū*, Kyūko shoin, 1993.

中村璋八, 島田伸一郎『田氏家集全釋』汲古書院, 1993

Shinma 1996.

Shinma Kazuyoshi, “Haku Kyoī no shijin ishiki to Kanke bunsō, Kokinjo – shima, shisen, waka no hijiri”, *Wakan hikaku bungaku*, vol. 17, 1996.

Shinma 2003

Kazuyoshi *Heianchō bungaku to kanshibun* (2003) 平安朝文学と漢詩文 / 新聞一美著. - 大阪 : 和泉書院, 2003

Shinma 2008

Sinma Kazuyoshi, “Kyūtei bungaku to shite no kanshi – Heianchō ni okeru Yūsankutsu no juyō o chūshin ni”, in *Ōchō bungaku to higashi Ajia no kyūtei bungaku*, 2008.

新聞一美 「宮廷文学としての漢詩—平安朝における遊仙窟の受容を中心に」 『王朝文学と東アジアの宮廷文学』 2008.

Shizunaga 2010

Shizunaga Takeshi, *Kanseki denrai – Haku Rakuten no shiika to Nihon*, Bensey, 2010.

静永健、『漢籍伝来—白楽天の詩歌と日本』 勉誠出版、2010.

Sugano 1988

Sugano Hiroyuki, *Heian shoki ni okeru nihon kanshi no hikaku bungaku teki kenkyū*, Taishūkan shoten, 1988.

菅野禮行『平安初期における日本漢詩の比較文学的研究』 大修館書店, 1988.

Suzuki 2000

Suzuki Hiroko, *Kokinwakashū hyōgenron*, Kasama Shoin, 2000.

鈴木宏子『古今和歌集表現論』 笠間書院, 2000.

Suzuki H. 1990

Suzuki Hideo, *Kodai waka shiron*, Tokyo Daigaku shuppankai, 1990.

鈴木日出男『古代和歌史論』 東京大学出版会, 1990.

Suzuki H. 1992

Suzuki Hideo, “*Bungakushi no kyū seiki - Shi to uta to*”, in *Kokubungaku kaishaku to kyōzai no kenkyū*, no. 37-12, 1992.

鈴木日出男 「文学史の九世紀 詩と歌と」 『国文学』 1992.

Takada 1995

Takada Ryōshin, *Shōtoku Taishi no shōgai to shinkō*, Shōgakukan, 1995

高田良信『聖徳太子の生涯と信仰』 小学館, 1991

Takagi 1999

Takagi Masakazu, *Rikuchō Tōshi ronkō*, Sobunsha, 1999.

高木正一『六朝唐詩論考』 創文社, 1999

Takahashi 2007

Takahashi Tadahiko, “Unkyaku, shukumen, suikon saikō – sadō no yōgo to shigo no kakawari”, in *Tokyo Gakugei Daigaku kiyō jinbun shakai kagakukei*, 1-58, 2007.

高橋忠彦「《雲脚・粥面・水痕》再考 —茶書の用語と詩語の関わり」 『東京学芸大学紀要人文社会科学系』 1-58, 2007.

Takahashi 1983

Takashi Kazuo, “Genji monogatari: sore ga Hinjogin to naranai tame ni”, in *Gunma Daigaku Kyōiku Gakubu kiyō – Jinbun-shakai gakubu hen*, no. 33, 1983.

高橋和夫「源氏物語：それが貧女吟とならないために」 『群馬大学教育学部紀要 人文・社会科学編』 33, 1-30, 1983.

Takehara 1987

Takehara Takao, “Ōe no Chisato Kudaiwaka no seiritu – ketsudaika no shori ni tsuite”, in *Bungaku*, no. 55-2, 1987.

竹原崇雄「大江千里『句題和歌』の成立—欠題歌の処理について」 『文学』 55-2, 1987.

Takei 2003

Takei Akio, *Tenjin shinkō hen nenshiryō shūsei Heian jidai-Kamakura jidai zenki hen*, Kokusho kankōkai, 2003.

竹居明男編著『天神信仰編年史料集成 平安時代・鎌倉時代前期篇』 国書刊行会 2003.

Takei 2008

Takei Akio, *Kitano Tenjin enki o yomu*, Yoshikawa Kō bunkan, 2008.

竹居明男『北野天神縁起を読む』 吉川弘文館, 2008.

Takigawa 2002

Takigawa Kōji, “Uda chō no bundan”, in *Nara Daigaku Kiyō*, no. 30, 2002.

滝川幸司「宇多朝の文壇」 奈良大学紀要 30, 2002.

Taniguchi 1992

Taniguchi Kōsuke, “Kokinshū e no michi – Udain to Sugawara no Michizane”, in *Kokinshū to kanbungaku (Wakan hikaku bungaku sōsho*, vol. 11), Kyūko Shoin, 1992

谷口孝介「古今集への道—宇多院と菅原道真」 『古今集と漢文学』（和漢比較文学叢書 11), 汲古書院 1992.

Taniguchi 1993

Taniguchi Kōsuke, “Tenryaku ki no shijin to hakushi – kudaishi no seisei”, in *Haku Kyoji kenkyū kōza*, vol. 3, 1993.

谷口孝介「天曆期の詩人と白詩—句題詩の生成」 『白居易研究講座』 3, 1993.

Taniguchi 2006

Taniguchi Kōsuke, *Sugawara no Michizane no shi to gakumon*, Hanawa shobō, 2006.

谷口孝介『菅原道真の詩と学問』 塙書房 2006.

Yamada 1948

Yamada Yoshio, “Ki no shishō gokusui no en waka ni tsuite”, in *Kokugo kokubun*, no. 17-2, 1948.

山田孝雄「紀師匠曲水宴和歌に就いて」 『国語国文』 17-2, 1948.

Yamaguchi 1979

Yamaguchi Hiroshi, *Keien no shijin Ono no Komachi*, Sanshōdō senso, 1979.  
山口博『閨怨の詩人小野小町』三省堂選書 1979.

Yanagawa 2005

Tanagawa Junko, “Ōe no Chisato ni okeru *Kudaiwaka* seisaku no ito”, in *Hiroshima Joshi Daigaku kokusai bunka gakubu kiyō*, no. 13, 2005.

柳川順子「大江千里における「句題和歌」製作の意図」『広島女子大学国際文化学部紀要』13, 2005.

Yanagisawa 1994

Yanagisawa Ryōichi, “(Hikaku bungaku no shiten) kudai waka o rei to shite *Kudai waka to kudaishi – kudai waka seiritsu no haikai*”, in *Kokubungaku*, 39-13, 1994.

柳沢良一「〈比較文学の視点〉句題和歌を例として 『句題和歌』と句題詩—句題和歌成立の背景」『国文学』39-13, 1994.

Yoshikawa 1986

Yoshikawa Eiji, “*Heian chō Tanabata kōsetsu – shi to uta no aida*”, in *Wakan hikaku sōsho* vol. 3, 1986

吉川栄治「平安朝七夕考説—詩と歌のあいだ」『和漢比較文学叢書』1986.

Yoshikawa K. 1974

Yoshikawa Kōjiro, *Chūgoku bungakushi*, Iwanami shoten, 1974.

吉川幸次郎述；黒川洋一『中国文学史』岩波書店, 1974.

Watanabe 1991

Watanabe Hideo, *Heianchō bungaku to kanbun sekai*, Bensey, 1991.

平安朝文学と漢文世界 / 渡辺秀夫著. - 東京：勉誠社 1991.

Watanabe Y. 2009

Watanabe Yasuaki, *Waka to wa nanika*, Iwanami shoten, 2009.

渡部泰明『和歌とは何か』岩波書店, 2009

Zhen 2004

Zhen Minzi, “*Nicchi ryōkoku no bungaku ni okeru risōkyō – Tōdai denki to Genji monogatari o chūshin ni shite*”, in *Kōsaku suru kodai*, 2004

陳明姿「日中両国の文学における理想境—唐代伝奇と『源氏物語』を中心にして」『交錯する古代』2004.

## Fonti secondarie (altre lingue)

AA.VV 2007

Mikael Adolphson, Edward Kamens, Stacie Matsumoto (a cura di), *Heian Japan – Center and peripheries*, University of Hawai‘i Press, Honolulu 2007.

AA.VV. 1999

Donald H. Shively e William H. McCullough, *Heian Japan*, New York Cambridge University Press, Cambridge 1999.

AA.VV. 1993

Iwatsuki Kunio, Yamazaki Takashi, David E. Boufford e Ōba Hideaki, *Flora of Japan*, vol. 3, Kodansha 1993.

Bergson 1934

Henri Bergson, *La pensée et le mouvant*, Librairie Felix Alcan, Paris 1934.

Borgen 1975,

Robert Borgen, “The Origins of the Sugawara: A History of the Haji Family”, in *Monumenta Nipponica*, vol. 30-4, 1975.

Borgen 1986

Robert Borgen, *Sugawara no Michizane and the Early Heian Court*, Harvard University Press, London 1986.

Giordano 2010

Giuseppe Giordano, “Il *Kokinshū* nelle poesie stagionali dello *Shinkokinshū*. Uno studio sulla *honkadōri*”, in *Annali di Ca' Foscari*, XLIX, 3, Venezia 2010.

Katō 1987

Katō Shūichi, Adriana Boscaro (a cura di), *Storia della letteratura giapponese* (ed. originale 1975), Marsilio, Venezia 1987.

Keene 1971

Donald Keene, *Landscapes and Portraits: Appreciations of Japanese Culture*, Kodansha International, Tokyo 1971.

Keene 1999

Donald Keene, *Seeds in the heart : Japanese literature from earliest times to the late sixteenth century*, Columbia university press, New York 1999

Kikuchi 2006

Kikuchi Makoto, “La leggenda di Tenjin nell’*Ōkagami*”, in *Atti del XXVIII convegno di Studi sul Giappone*, Milano, 2006.

Harries 1980

Phillip T. Harries, “Personal Poetry Collections. Their Origin and Development Through the Heian Period”, in *Monumenta Nipponica*, Vol. 35, No. 3, 1980.

Lanciotti 2000

Lionello Lanciotti (a cura di), *Confucio – I dialoghi*, Bur, 2000.

Ruperti 1996

Bonaventura Ruperti, “La poetica della citazione nella trattatistica dello waka: lo honkadōri dalle origini a Teika”, in *Asiatica Venetiana*, no. 1, 1996.

Maurizi 2002

Andrea Maurizi (a cura di). *Il Kaifuso: il più antico testo poetico del Giappone*, supplemento al vol. 75 della *Rivista degli Studi Orientali*, Bardi, 2002.

Sagiyama 2000

Sagiyama Ikuko (a cura di), *Kokin waka shū-raccolta di poesie giapponesi antiche e moderne*, Ariete, Milano 2000.

Smits 2000

Ivo Smits, “Song as cultural History-reading (Wakanrōeishū) (Interpretation)”, in *Monumenta Nipponica*, n. 55-3, 2000.

Smits 1997

Ivo SMITS, “Reading the New Ballads: Late Heian kanshi poets and Bo Juyi”, *Wasser-Spuren: Festschrift für Wolfram Naumann zum 65. Geburtstag*, ed. Stanca Scholz-Cionca, Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1997.

Burton Watson, *Japanese literature in Chinese*, Columbia University Press, New York 1975.

Zanotti 2006

Pierantonio Zanotti (a cura di) *Fujiwara no Teika - Il ponte sospeso dei sogni*, Ariete, Milano 2006.



## Estratto per riassunto della tesi di dottorato

Studiante: EDOARDO GERLINI matricola 955516

Dottorato: STUDI SULL'ASIA ORIENTALE

Ciclo: XXIII

Titolo della tesi: Uno studio comparato sulla poesia in giapponese e in cinese nel Giappone del periodo Heian: il caso di Sugawara no Michizane e Ōe no Chisato

Cap. I: Quadro storico del primo periodo Heian.

Cap. II: La seconda metà del IX secolo e i cambiamenti nell'assetto culturale.

Cap. III: Le opere letterarie di Sugawara no Michizane.

Cap. IV: La vita di Sugawara no Michizane attraverso alcune delle sue poesie.

Cap. V: La poesia di Sugawara no Michizane, analisi nel dettaglio dei rapporti con Bai Juyi e il *waka*, l'influenza sul *Kokinshū* e altre opere del periodo Heian.

Cap. VII: Vita e opere di Ōe no Chisato e il *daiei* tema in Cina e Giappone.

Cap. VIII: La poesia di Ōe no Chisato, analisi delle poesie e aspetti stilistici.

Cap. IX: La rete delle interrelazioni testuali del periodo Heian, tra Chisato, Michizane, *Kokinshū* e Bai Juyi.

Title of dissertation: *A comparative study on poetry in Japanese and in Chinese in Heian period Japan: the case of Sugawara no Michizane and Ōe no Chisato.*

Chap. I: Historical background of early Heian period.

Chap. II: The second half of ninth century and the cultural assets changes.

Chap. III: The literary works of Sugawara no Michizane.

Chap. IV: Life of Sugawara no Michizane from the point of view of his poems.

Chap. V: Poetry of Sugawara no Michizane, detailed analysis of the relationship with Bai Juyi, *waka*, and the influence on *Kokinshū* and other works of Heian period.

Cap. VII: Life and works of Ōe no Chisato and the *daiei* poetry in China and Japan.

Cap. VIII: Ōe no Chisato's poetry: poems analysis and style.

Cap. IX: Intertextual network during Heian period: Michizane, *Kokinshū* and Bai Juyi.

Firma dello studente

---

## **DEPOSITO ELETTRONICO DELLA TESI DI DOTTORATO**

### **DICHIARAZIONE SOSTITUTIVA DELL'ATTO DI NOTORIETA'**

(Art. 47 D.P.R. 445 del 28/12/2000 e relative modifiche)

**Io sottoscritto EDOARDO GERLINI nato a FIRENZE (prov. FI) l' 11 Giugno 1980  
residente a Firenze in Via Giovanni Baldasseroni n. 25**

**Matricola 955516 Autore della tesi di dottorato dal titolo:** Uno studio comparato sulla poesia in giapponese e in cinese nel Giappone del periodo Heian: il caso di Sugawara no Michizane e Oe no Chisato

**Dottorato di ricerca in Studi sull'Asia orientale**

**Ciclo XXIII**

**Anno di conseguimento del titolo 2011.**

### **DICHIARO**

di essere a conoscenza:

- 1) del fatto che in caso di dichiarazioni mendaci, oltre alle sanzioni previste dal codice penale e dalle Leggi speciali per l'ipotesi di falsità in atti ed uso di atti falsi, decado fin dall'inizio e senza necessità di nessuna formalità dai benefici conseguenti al provvedimento emanato sulla base di tali dichiarazioni;
- 2) dell'obbligo per l'Università di provvedere, per via telematica, al deposito di legge delle tesi di dottorato presso le Biblioteche Nazionali Centrali di Roma e di Firenze al fine di assicurarne la conservazione e la consultabilità da parte di terzi;
- 3) che l'Università si riserva i diritti di riproduzione per scopi didattici, con citazione della fonte;
- 4) del fatto che il testo integrale della tesi di dottorato di cui alla presente dichiarazione viene archiviato e reso consultabile via Internet attraverso l'Archivio Istituzionale ad Accesso Aperto dell'Università Ca' Foscari, oltre che attraverso i cataloghi delle Biblioteche Nazionali Centrali di Roma e Firenze;
- 5) del fatto che, ai sensi e per gli effetti di cui al D.Lgs. n. 196/2003, i dati personali raccolti saranno trattati, anche con strumenti informatici, esclusivamente nell'ambito del procedimento per il quale la presentazione viene resa;
- 6) del fatto che la copia della tesi in formato elettronico depositato su supporto digitale presso la segreteria didattica del dipartimento di riferimento del corso di dottorato in due copie di cui una da trasmettere alle Biblioteche Nazionali Centrali di Roma e Firenze, è del tutto corrispondente alla tesi in formato cartaceo, controfirmata dal tutor, consegnata presso la segreteria didattica del dipartimento di riferimento del corso di dottorato ai fini del deposito presso l'Archivio di Ateneo, e che di conseguenza va esclusa qualsiasi responsabilità dell'Ateneo stesso per quanto riguarda eventuali errori, imprecisioni o omissioni nei contenuti della tesi;
- 7) del fatto che la copia consegnata in formato cartaceo, controfirmata dal tutor, depositata nell'Archivio di Ateneo, è l'unica alla quale farà riferimento l'Università per rilasciare, a richiesta, la dichiarazione di conformità di eventuali copie;

**Data** \_\_\_\_\_

**Firma** \_\_\_\_\_