



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea
magistrale

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

Tesi di Laurea

**La dialettica
“*wa-kan*” nel
medio
periodo
Heian**

Il caso del
Wakanrōishū di
Fujiwara no Kintō

Relatore

Dott. Edoardo Gerlini

Correlatore

Prof. Pierantonio Zanotti

Laureando

Enrico Bellavista

Matricola 874366

Anno Accademico

2023 / 2024

要旨

八十年代から欧米の研究で「和漢」という関係の境界は曖昧になり、中国文化が日本文化に単なる「影響」を与えたという論は非難された一方、日本の研究では原文に基づく「和」と「漢」の関係をより深く理解してきた。本稿ではおそらく十一世紀前期に編集され、漢詩も和歌も含める代表的な『和漢朗詠集』という詞華集におけるその「和漢」について考察してみる。

本稿には三章が含まれている。第一章で『和漢朗詠集』の編集者である藤原公任(966-1041)の閲歴と著作(特に歌学書)を検討する。藤原道長(966-1028)の破格な昇進により平安京の政界で出世ができないにもかかわらず、文壇の偉人になり、宮廷の歌合や宴会で大活躍する公任の著作に関しては後代に大影響を与えた『拾遺抄』や『三十六人撰』の件を挙げ、特に『新撰髓脳』と『和歌九品』という歌学書に示される意見を分析する。第二章で『和漢朗詠集』における漢家作者の採択と類似の書籍との関係に基づく漢文学との関係を検討し、漢文における日本風と中国に対するイメージの創作について述べる。漢家作者の中に古代日本で最も尊崇される白居易(772-846)の著作の享受を検討し、『懐風藻』や『凌雲集』という漢詩詞華集の序文を検討しながら「和における漢」(千野香織、2003)というアイデアを考察する。続いて『和漢朗詠集』と以後の漢詩集に影響を与えた『千載佳句』の関係を分析する。第三章で『和漢朗詠集』の構成と編集者の採択を分析し、書道と朗読との関係と『和漢朗詠集』における「和漢」という対立を検討する。三木雅博と寺田澄江の研究に基づく『和漢朗詠集』が作品として重視すべきではないだろうかという点を挙げ、「和漢」の対立が文学的視点だけでなく視覚芸術と音楽という視点からも存在することを明確にする。

中平安時代の「和漢」という対立の配慮が近代までの文芸作品の理解にとって非常に重要であると結論する。

Introduzione

UN'ANTOLOGIA POETICA "TRA DUE MONDI"

Lo studio della letteratura giapponese in *kanbun* 漢文¹ comporta, oltre alla necessità di apprendere quella che è a tutti gli effetti un'altra lingua, lo studio di opere marginali nei moderni curricula delle università giapponesi e di quelle dei Paesi euroamericani, quasi interamente focalizzati sulla letteratura in *wabun* 和文,² considerata come la "vera" letteratura giapponese. Questa impostazione ha profonde radici nella costituzione di una identità nazionale all'indomani dell'apertura ai contatti con i Paesi euroamericani, e in letteratura venne fatta traendo spunto dalle posizioni di esponenti della corrente culturale del *kokugaku* 国学 come Motoori Norinaga 本居宣長 (1730-1801) e spostando il modello di riferimento culturale esterno dalla letteratura cinese classica a quella europea.

Denecke³ fa molto acutamente il punto della situazione degli studi sul rapporto "wa-kan" 和漢 (dove *wa* indica ciò che è originario dell'arcipelago giapponese, mentre *kan* indica ciò che viene dal continente, con particolare riguardo alla letteratura e alle arti cinesi): dagli anni Ottanta fino ai primi anni Duemila ci sono state diverse pubblicazioni che, sotto diversi punti di vista (estetico, storico, letterario), hanno decostruito la visione essenzializzante della diade *wa-kan*, confutando la netta distinzione tra "proprio-indigeno-interno-autentico" (*wa*) e "altro-straniero-esterno-illusorio" (*kan*). Questa giustapposizione del "sé" e dello "altro", concepiti come entità monolitiche, porta al paradigma teoretico della "influenza cinese", concepita come una sorta di tirannia culturale, da cui la "vera" letteratura giapponese si sarebbe progressivamente liberata. Sempre Denecke ricorda che gli studi attuali rifuggono l'uso del termine "influenza", preferendo "appropriazione" o "negoiazione"; ciò pone l'accento sul fatto che la parte ricevente non sia passiva, ma partecipi attivamente alla creazione di ciò che è percepito come esterno, con quella che Denecke definisce "imitazione

¹ In giapponese il termine indica indifferentemente il cinese classico usato dagli autori cinesi e quello usato dagli autori giapponesi. Viene usato con particolare riferimento alla prosa, laddove la poesia in cinese classico è detta *kanshi* 漢詩. Nel corso di questa tesi mi riferirò alle opere scritte in cinese classico come *kanbun* o come "sinitico", seguendo quanto sostenuto da King e Laffin nella loro introduzione al volume MARESHI Saitō (edited by Ross King and Christina Laffin), *Kanbunmyaku. The Literary Sinitic Context and the Birth of Modern Japanese Language and Literature*, Leiden, Brill, 2020.

² Si tratta di testi scritti in giapponese utilizzando i sillabari *kana* e impiegando prevalentemente lessico di origine giapponese (*wago* 和語).

³ Cfr. Wiebke DENECKE, "Chinese Antiquity and Court Spectacle in Early Kanshi", *The Journal of Japanese Studies*, 30, 1, 2004, pp. 98-99.

creativa”.⁴ Negli studi presentati da Denecke e in quello della stessa Denecke si tende a sfumare i contorni dei due poli oppositivi, accentuando i fenomeni di ibridità, sintesi, continuità, descrivendo una sorta di magma culturale. Questo, pur con l’innegabile merito di mostrare la distanza tra la narrazione secondo cui il rapporto *wa-kan* sarebbe binario e irriducibile e la realtà storica, potrebbe forse portare a non comprendere pienamente il ruolo della distinzione *wa-kan*, che viene chiaramente affermata nelle fonti già dal periodo Heian. Mi sembra più utile in questo senso la posizione di Persiani: egli presenta innanzitutto le varie posizioni degli studi in giapponese e in inglese sulla questione *wa-kan*, rilevando che mentre gli studi in lingua inglese partono dal paradigma teorico secondo cui nazione, lingua nazionale e purezza etnica siano delle invenzioni moderne (e che dunque ogni distinzione tra “giapponese” e “cinese”, “indigeno” e “straniero”, “noi” e “loro” sia fuorviante e debba essere messa da parte), gli studi in lingua giapponese non hanno un assunto teorico di partenza, ma partono dallo studio dei testi antichi per cercare una migliore comprensione del rapporto tra la corte imperiale giapponese e l’impero cinese dal punto di vista culturale.⁵ Persiani arriva alla conclusione che siano da evitare sia la visione del *wa* che soppianta il *kan*, sia quella secondo cui vi sarebbe una profonda ibridazione di *wa* e *kan* ed essi rappresenterebbero un continuum indivisibile, ma che sia più fruttuoso riconoscere le diverse configurazioni di questo rapporto a seconda del periodo e dell’occasione: esclusione, ibridazione, gerarchizzazione ecc.⁶

La comprensione della natura del rapporto *wa-kan* risulta dunque essenziale per l’analisi delle opere letterarie prodotte in Giappone già dal periodo Heian. Nella mia tesi cercherò di capire come si configura questo rapporto all’interno di un’opera molto rappresentativa da questo punto di vista: il *Wakanrōeishū* (Raccolta di poesie giapponesi e cinesi da intonare), un’antologia poetica composta verosimilmente nella prima metà dell’XI secolo, che già dal titolo si presenta come un punto di incontro tra i due “mondi” del *wa* e del *kan*.

In questa tesi tratterò innanzitutto del suo autore, Fujiwara no Kintō, soffermandomi sulla sua posizione a corte e sulla sua poetica, poi passerò a discutere sul rapporto della produzione letteraria giapponese in sinico con il modello cinese, analizzerò il *Wakanrōeishū* dal punto di vista della struttura, del suo rapporto con le arti figurative e del confronto intertestuale, e

⁴ Cfr. DENECKE, “Chinese Antiquity and Court Spectacle...”, pp. 98-99.

⁵ Cfr. Gian Piero PERSIANI, “China as Self, China as Other: On Ki no Tsurayuki’s Use of the wakan Dichotomy”, *Sino-Japanese Studies*, 23, 2, 2016, p. 35-36. Persiani chiama l’approccio degli studi anglofoni “modernista” e quello degli autori giapponesi “pre-modernista”, pur affermando di usare tali termini solo per utilità descrittiva e non per dividere gli studiosi in categorie fisse.

⁶ Cfr. PERSIANI, “China as Self, China as Other...”, 2016, p. 38.

concluderò con un quadro d'insieme sul rapporto *wa-kan* così come emerge dal *Wakanrōeishū*.

Capitolo 1

IL “GENIO POETICO” DIETRO L’OPERA: FUJIWARA NO KINTŌ

Carriera politica e aneddoti biografici

Fujiwara no Kintō 藤原公任 (966-1041), noto con il suo titolo di *shijō dainagon* 四条大納言 (Gran Consigliere del Quarto Rione) appartiene alla più alta nobiltà di corte: rampollo di una sezione del ramo settentrionale del clan Fujiwara, gli Ononomiya 小野宮, è nipote del *kanpaku daijōdaijin* 関白太政大臣⁷ Fujiwara no Saneyori 藤原実頼 (900-970) e primo figlio maschio del *kanpaku daijōdaijin* Fujiwara no Yoritada 藤原頼忠 (924-989). Tra i figli di Kintō ci sono il poeta Fujiwara no Sadayori 藤原定頼 (995-1045) e una sua figlia va in moglie a Fujiwara no Norimichi 藤原教通 (996-1075). Sua sorella Junshi 遵子 (957-1017), che cresce la sua primogenita e forse anche il suo secondogenito, nel 982 diviene consorte imperiale, rendendo Kintō cognato dell’imperatore En’yū 円融 (959-991). Al tempo in cui visse Kintō il clan Fujiwara era all’apice del suo potere, detenendo importanti incarichi di corte, fornendo dalle proprie fila le consorti imperiali e controllando la politica per gran parte del periodo Heian; tuttavia, come si vedrà più avanti Kintō non trionfa nelle rivalità interne al clan, e si ritrova in una posizione politica inferiore rispetto a quella di suo padre e suo nonno. Alla sua introduzione a corte riceve un’accoglienza favorevole, e prosegue la sua carriera di funzionario di corte fino a quando l’agone politico tra i diversi rami del clan Fujiwara non ribalta le sue sorti: Fujiwara no Kaneie 藤原兼家 (929-990) nel 986 riesce a far abdicare l’imperatore Kazan 花山 (968-1008) in favore del giovanissimo Ichijō 一条 (980-1011), suo nipote, prende il potere come *sesshō* 摂政⁸ e procura al figlio Fujiwara no Michinaga 藤原道長 (966-1028), coetaneo di Kintō, un eccezionale avanzamento di grado facendogli cumulare le cariche di *chūnagon* 中納言⁹ e di *uemon no kami* 右衛門督;¹⁰ Kintō deve accontentarsi del posto di *kurōdo no tō* 藏人頭¹¹ e da allora la sua carriera a corte si arena. In quel periodo grazie ai rapporti con En’yū, Fujiwara no Sanesuke 藤原実資 (957-1046) e altri si avvicina a

⁷ Il *kanpaku* è un alto ufficiale con il compito di assistere un imperatore ormai adulto e tenere le redini del governo. Il *daijōdaijin* è il capo del *daijōkan* 太政官, il più alto organo amministrativo centrale insieme con il *jingikan* 神祇官.

⁸ Si tratta del ruolo di reggente del governo quando un imperatore non ha ancora raggiunto la maggiore età.

⁹ Funzionario del *daijōkan* con il compito di assistere il *daijin* nella gestione degli affari di governo.

¹⁰ Si tratta del capo dello *uemonfu* 右衛門府, una delle due sezioni del corpo di guardia del palazzo imperiale.

¹¹ Capo dell’organo preposto alla gestione degli affari privati dell’imperatore e della sua famiglia e all’approvvigionamento e vigilanza dei beni della corte, il *kurōdo dokoro* 藏人所.

Fujiwara no Michikane 藤原道兼 (961-995), figlio di Kaneie e fratello maggiore di Michinaga, e in una sua raccolta privata compare un *waka* declamato nella villa di montagna di Michikane ad Awata.

Mentre Kintō stringe queste nuove amicizie letterarie, l'ascesa di Michinaga pare inarrestabile: dopo che un'epidemia nel 995 ha ucciso i suoi fratelli maggiori Michitaka 藤原道隆 (953-995) e lo stesso Michikane, Michinaga prende il potere, eliminando politicamente il rivale Fujiwara no Korechika 藤原伊周 (974-1010)¹² e assumendo l'incarico di *udaijin* 右大臣¹³ prima e *sadaijin* 左大臣¹⁴ poi. Attraverso una accorta politica matrimoniale, Michinaga ottiene il dominio incontrastato sul mondo di corte: le sue tre figlie Shōshi, Kenshi e Ishi vanno in sposa rispettivamente agli imperatori Ichijō, Sanjō 三条 (976-1017) e Go-Ichijō 後一条 (1008-1036), rendendolo suocero di ben tre imperatori. Michinaga stringe anche un'alleanza con il ramo Seiwa Genji 清和源氏 del clan Minamoto 源, e il suo figlio maggiore Fujiwara no Yorimichi 藤原頼通 (992-1071) diviene *sesshō* dell'imperatore Go-Ichijō.

Lo strapotere di Michinaga giova almeno in parte anche a Kintō: nel 995 egli assume in contemporanea con il ruolo di *uemon no kami* quello di *kebiishi no bettō* 檢非違使別当.¹⁵ Da quel momento mostra un evidente atteggiamento di adulazione verso Michinaga, arrivando a disgustare il "collega" Sanesuke. Tuttavia, Kintō nel 1004 è sorpassato in grado dal suo subordinato Fujiwara no Tadanobu 藤原齊信 (967-1035) e perciò presenta richiesta di dimissioni. Le dimissioni non vengono accettate; ciononostante Kintō non si presenta a lavoro e persegue la tranquillità di spirito ritirandosi nella sua villa di Shirakawa, visitando il monaco Shōkū 性空 (910-1007) sul monte Shosha ecc. Nel 1005 presenta nuovamente le dimissioni, e nello stesso giorno riceve risposta: gli viene conferito il rango di *ju ni i* 従二位,¹⁶ e la situazione viene sistemata senza ledere il suo onore. In seguito, si avvicina sempre più a Michinaga, e prende a frequentare la residenza di quest'ultimo. Nel 1009 gli viene dato l'incarico di *gon dainagon* 権大納言,¹⁷ e nel 1011 dà in moglie la figlia maggiore al

¹² Korechika era il favorito dell'imperatore Ichijō, ma Michinaga grazie all'appoggio della sorella Senshi, moglie dell'imperatore, riesce a superarlo nella nomina per importanti cariche di governo.

¹³ Tradotto di solito come "ministro della Destra", è assistente del *sadaijin* e lo sostituisce in caso di necessità.

¹⁴ Tradotto di solito come "ministro della Sinistra", è il più alto rango all'interno del *daijōkan* dopo il *daijōdaijin* (quest'ultimo è comunque un ruolo non ricoperto in modo fisso) ed è coadiuvato dallo *udaijin*.

¹⁵ Capo del *kebiishi* 檢非違使, un organo con funzioni di polizia e giudiziarie.

¹⁶ Si tratta di un titolo onorifico dato a funzionari dalla lunga e distinta carriera.

¹⁷ Il *dainagon* è un sottosegretario del *daijōkan*, partecipa alla gestione del governo affiancando il *daijin* e in caso quest'ultimo sia assente lo sostituisce. Il *gon dainagon* è un *dainagon* aggiunto a quelli prestabiliti.

terzogenito di Michinaga, Norimichi, consolidando così il suo rapporto con la famiglia di Michinaga e anche la sua posizione politica; come politico alla fine Kintō non arriva mai al grado di *sesshō* o di *kanpaku*, ma conclude la sua carriera come *gon dainagon*. Nel 1023, dopo aver perso la figlia minore e la figlia maggiore andata in sposa a Norimichi, non svolge quasi più i suoi incarichi, nel 1025 va a Kitayama e l'anno dopo prende la tonsura e abbraccia la via religiosa come monaco buddhista. Tuttavia, presso Kintō, che è un personaggio di spicco del campo poetico giapponese e anche molto versato nella conoscenza delle regole della corte, c'è un incessante viavai di visitatori dalla capitale. Verso la fine del 1040 si ammala di scabbia, e l'anno successivo muore.

Sebbene fosse un raffinato poeta e stimato giudice nei circoli letterari della corte, Kintō dal punto di vista politico non assume mai un ruolo dominante, ma per proseguire nella sua carriera si trova a dover sottostare al potere del cugino Michinaga.

Kintō compare anche in diverse opere letterarie: viene menzionato più volte nel *Murasaki shikibu nikki* 紫式部日記 (Diario di Murasaki Shikibu, 1008-1010 ca.), e in uno di quei passaggi l'autrice descrivendo un evento a corte dice: “Mentre parlavamo sottovoce tra noi di quanto fosse importante non solo la qualità della poesia ma anche il modo in cui si recitava quando si era al cospetto del Gran Consigliere della Quarta Strada...”.¹⁸ Il fatto che le colte dame di corte fossero quasi in soggezione di fronte a Kintō, considerato peraltro molto esigente, dà una misura del suo ruolo di primo piano nel campo letterario di medio periodo Heian, e certamente giustifica quel viavai di visitatori dalla capitale al monastero in cui si ritira negli ultimi anni. Ma la sua presenza “letteraria” non si ferma qui: viene inserito da Fujiwara no Norikane 藤原範兼 (1107-1165) tra i poeti del *Nochinorokurokusen* 後六々撰 (Selezione posteriore di sessantasei poeti, fine periodo Heian-inizio periodo Kamakura),¹⁹ ed è presente nello *Hyakuninisshu* 百人一首 (Cento poesie per cento poeti, inizio periodo Kamakura) di Fujiwara no Teika 藤原定家 (1162-1241) con il seguente *waka*:

滝の音はたえて久しくなりぬれど名こそながれてなほ聞えけれ

taki no oto wa / taete hisashiku / narinure do / na koso nagarete / nao kikoekere

Il suono della cascata,

scomparso del tutto

¹⁸ *Diario di Murasaki Shikibu* [*Murasaki shikibu nikki*], tra. di Carolina Negri, Venezia, Marsilio, 2015, p. 59.

¹⁹ Nel *Nochinorokurokusen* viene inserito anche il figlio di Kintō Sadayori.

*dopo lungo tempo,
anche oggi è ben noto
grazie alla trasmissione della sua fama.²⁰*

Kintō è anche protagonista di un paio di aneddoti dello Ōkagami 大鏡 (Il grande specchio, 1119 ca.): nel primo si narra di un suo errore di fronte ad altri esponenti della corte, nel secondo viene raccontato il famoso episodio delle tre barche sul fiume Ōi (Ōigawa 大井川). Nel primo episodio si narra che Kintō, felice che la sorella Junshi fosse diventata consorte imperiale, mentre passava con il suo cavallo davanti alla residenza di una delle dame che erano state superate dalla sorella si chiese ad alta voce se sarebbe mai diventata consorte imperiale, offendendo la sua famiglia e venendo anche rimproverato dai membri della corte. Dopo che Senshi, all'ascesa al trono dell'imperatore Ichijō 一条 (980-1011), diviene imperatrice madre, viene dileggiato per il suo comportamento passato, ma reagisce in modo impeccabile riuscendo a dare un'ottima impressione nonostante l'errore commesso tempo prima:

この大納言殿、無心のこと一度ぞのたまへるや。御妹の四条宮の後にたちたまひて、初めて入内したまふに、洞院のぼりにおはしませば、東三条の前をわたらせたまふに、大入道殿も、故女院も胸痛く思し召しけるに、按察大納言は後の御せうとにて、御心地のよく思されけるままに、御馬をひかへて、「この女御は、いつか后にはたちたまふらむ」と、うち見入れてのたまへりけるを、殿(との)をはじめたてまつりて、その御族やすからず思しけれど、男宮おはしませば、たけくぞ。よその人々も、「益なくものたまふかな」と聞きたまふ。一条院、位につきたまへば、女御、後にたちたまひて入内したまふに、大納言、啓の将(すけ)につかまつりたまへるに、出車より扇をさし出だして、「やや、もの申さむ」と、女房の聞こえければ、「何事にか」とて、うち寄りたまへるに、進内侍、顔をさし出でて、「御妹の素腹の後は、いづくにかおはする」と聞こえかけたりけるに、「先年のことを思ひおかれたるなり。自らだいかがおぼえつることなれば、道理なり。なくなりぬる身にこそとおぼえしか」とこそそのたまひけれ。されど、人柄しよろづによくなりたまひぬれば、ことにふれて捨てられたまはず、かの内侍のとがなるにてやみにき。

²⁰ Traduzione dal giapponese mia.

Solo una volta accadde che questo *dainagon* [Kintō] pronunciò una frase fuori luogo. Al tempo in cui sua sorella Junshi della Quarta Strada divenne imperatrice e fece per la prima volta il suo ingresso a corte, dato che stava passando per la strada di Nishi no Tōin diretto a nord, quando passò davanti al palazzo di Tōsanjō, anche se sia Kaneie del palazzo di Ōnyōdō [Fujiwara no Kaneie, *n.d.t.*] sia Senshi [la figlia di Kaneie, *n.d.t.*] erano dispiaciuti per essere stati preceduti da Junshi per il seggio di imperatrice, il *dainagon* ispettore Kintō, per la grande felicità di essere fratello dell'imperatrice, fermato il cavallo davanti al cancello del Tōsanjō e sbirciando dentro il palazzo disse: “chissà quando la dama di Kaneie diverrà imperatrice!”. A seguito di ciò la famiglia della dama, a cominciare da Kaneie, fu infastidita, ma Senshi poiché era sposata con il principe imperiale Yasuhito si sentiva sicura. Anche i membri delle altre famiglie riguardo questo fatto presero a dire: “che cosa sciocca che ha detto”. Quando, salito al trono l'imperatore Ichijō, sua madre dama Senshi divenne imperatrice madre e fece il suo ingresso a corte, il *dainagon* Kintō la accompagnò in qualità di assistente della residenza dell'imperatrice madre e, poiché una dama indicandolo con il ventaglio gli disse: “scusate, vorrei dirvi una cosa” e lui dicendo: “cosa succede?” si affiancò al carro, allora Shin no Naishi [nome di una dama, *n.d.t.*] sporgendo il viso chiese: “dov'è vostra sorella, la regina infertile?”. Pare che Kintō il giorno successivo abbia detto: “Ah, si ricordano delle parole inopportune che dissi l'anno scorso davanti alla residenza di Kaneie. Dato che si tratta di una cosa per cui provo un profondo rimorso, non posso fare a meno di provare imbarazzo, stavo per morire”. Tuttavia, poiché la gente sapeva che fin dal principio lui aveva un carattere raffinato sotto tutti gli aspetti, non venne escluso, e la cosa si concluse dicendo che era stato un errore di Shin no Naishi.²¹

Il racconto inizia affermando chiaramente che questo è un evento isolato nella carriera a corte di Kintō; dunque, egli doveva essere noto per l'appropriatezza e raffinatezza dei modi. Inoltre, nella chiusura si può notare come Kintō fosse tenuto in grande considerazione presso la corte, tanto da non subire le conseguenze di un errore piuttosto grave, in cui erano coinvolti personaggi di spicco della corte e della stessa famiglia imperiale.

Nell'altro aneddoto si racconta che Michinaga organizza un “gioco delle barche” (*fune asobi* 船遊び) lungo il fiume Ōi. Il gioco consiste nel predisporre tre barche, una della composizione di *kanshi* 漢詩 (poesia “alla cinese”), una di musica e una di composizione di *waka* 和歌 (poesia “alla giapponese”). Tra i partecipanti c'è anche Kintō, che decide di salire sulla barca del *waka* e declama una poesia molto apprezzata. Egli, pur pentendosi di non

²¹ TACHIBANA Kenji *hen*, *Ōkagami*, “Nihon koten bungaku zenshū”, 20, Tōkyō, Shōgakukan, 1974, pp. 128-129, traduzione dal giapponese mia.

essere salito sulla barca del *kanshi* e non avere così ottenuto una gloria maggiore, viene nondimeno considerato molto abile in entrambi gli stili poetici:

ひととせ、入道殿の大井川に逍遥せさせたまひしに作文の船・管絃の船・和歌の船と分たせたまひて、その道にたへたる人々を乗せさせたまひしに、この大納言のまゐりたまへるを、入道殿、「かの大納言、いづれの船にか乗らるべき」とのたまはすれば、「和歌の船に乗りはべらむ」とのたまひて、よみたまへるぞかし、

をぐら山あらしの風のさむければもみちの錦きぬ人ぞなき
申しうけたまへるかひありてあそばしたりな。御みづからも、のたまふなるは、
「作文のにぞ乗るべかりける。さてかばかりの詩をつくりたらましかば、名のあがらむこともまさりなまし。口惜しかりけるわざかな。さても、殿の、「いづれにかと思ふ」とのたまはせしになむ、われながら心おごりせられし」とのたまふなる。一事のすぐるだにあるに、かくいづれの道もぬけ出でたまひけむは、いにしへも侍らぬことなり。

Un certo anno Michinaga tenne dei giochi poetici presso il fiume Ōi, decise di dividerli in tre barche, quella della composizione di *kanshi*, quella di musica e quella della composizione di *waka*, e fece salire su ciascuna barca coloro che erano virtuosi in quel campo. Poiché Michinaga, quando vide che partecipava il *dainagon* Kintō, disse: “chissà su quale barca salirà Kintō?”, Kintō affermò: “saliamo sulla barca del *waka*”, salì sulla barca e intonò questi versi:

Quando spira l'aspro vento che scende dal monte Ogura e dal monte Arashi, le foglie rosse cadono sulle vesti della gente, e sembra che tutti indossino vesti di broccato.

Scelse da solo la barca su cui salire e diede una notevole prova di abilità nella declamazione. Quando ciò gli venne detto, lui stesso disse: “Sarebbe stato meglio se fossi salito sulla barca del *kanshi*! Se avessi composto un *kanshi* del livello di questo *waka*, avrei aumentato la mia fama ancor di più. Che peccato! Però, quando Michinaga mi ha chiesto su quale barca volessi salire, non ho potuto fare a meno di essere orgoglioso”. Poiché non è facile eccellere anche solo in un'arte, a maggior ragione una cosa come il fatto che egli era eccellente in qualunque arte non si era mai vista.²²

²² TACHIBANA Kenji hen, *Ōkagami*, “Nihon koten bungaku zenshū”, 20, Tōkyō, Shōgakukan, 1974, pp. 129-130, traduzione dal giapponese mia.

Questa descrizione ben testimonia che la sua abilità come poeta era considerata straordinaria. Interessante è inoltre il fatto che qui Kintō viene presentato come abile compositore di *waka* oltre che di *kanshi*.

Anche se la validità storica di questa cronaca è tutt'altro che certa, questi passaggi delineano il personaggio di Kintō come rispettato uomo di corte dalla spiccata abilità letteraria. Il secondo brano sembra dipingerlo come il perfetto compilatore per il *Wakanrōeishū*: un letterato di alto rango versato sia nel *wabun* che nel *kanbun*. Nella risposta di Kintō ai complimenti ricevuti si legge la gerarchia di canonizzazione tipica del tempo, secondo cui il *kanbun* fosse socialmente e politicamente superiore al *wabun*; cionondimeno, la scelta di comporre un *waka* mostra il livello di consacrazione che questa forma poetica raggiunse durante il periodo Heian.

Kintō poeta: partecipazione ai circoli di corte e produzione letteraria

Fin dalla tenera età Kintō ha modo di conoscere poeti in vista della corte ai ricevimenti tenuti dal padre Yoritada nella villa di famiglia e fin da giovane la sua abilità poetica viene notata: nel 982 partecipa a un convivio poetico tenuto nella residenza del principe ereditario, il futuro imperatore Kazan 花山 (968-1008) e nel 985 partecipa a uno *uta awase* 歌合 nel palazzo imperiale insieme con poeti come Fujiwara no Korenari 藤原惟成 (953-989) e Fujiwara no Nagatō 藤原長能 (949-1009) ed è messo in coppia con l'imperatore Kazan. Anche l'anno successivo partecipa a uno *uta awase* al palazzo imperiale. Dopo essersi avvicinato a Michinaga, aumenta la sua attività poetica pubblica, con la presentazione di un *waka* in occasione della cerimonia di vestizione di Shōshi 彰子 (988-1074), la figlia di Michinaga, la presentazione di un *byōbu uta* 屏風歌²³ nello stesso anno per l'ingresso a corte di Shōshi, la presentazione di un altro *byōbu uta* per i quarant'anni di Senshi 詮子 (962-1002), la sorella di Michinaga, nel 1001. Avendo raggiunto una certa autorevolezza in materia poetica, nel 1003 fa da giudice in uno *uta awase* a casa di Michinaga.

Le opere di Kintō pervenuteci sono il *Kingyokushū* 金玉集 (Raccolta dei tesori, 1004-1012), una raccolta privata di *waka* in unico volume, il *Sakinojūgobanutaawase* 前十五番歌合 (Quindicesimo *uta awase* anteriore, 1008-1009 ca.), uno *uta awase* in unico volume, il *Sanjūrokuninsen* 三十六人撰 (Selezione di trentasei geni poetici, 1009-1012 ca.), raccolta di *waka* esemplari, il *Wakanrōeishū* 和漢朗詠集, lo *Hokuzanshō* 北山抄 (Selezione dei monti

²³ Si tratta di un *waka* il cui tema è scelto in base al dipinto di un paravento.

settentrionali 1012-1017), un trattato su usi e costumi, e due trattati di poetica, lo *Shinsenzuinō* 新撰髓脳 (Nuove essenze della poesia) e il *Wakakuhon* 和歌九品 (Nove graduatorie del *waka*). Gli sono anche attribuiti senza che vi sia certezza lo *Shūishō* 拾遺抄 (Selezione di poesie sparse, 996-997 ca.), una raccolta privata di *waka* in dieci volumi, il *Nyoihōshū* 如意宝集 (Raccolta del *Chintamani*, 996), una raccolta privata di *waka* in otto volumi giuntaci in modo frammentario, il *Nochinojūgobanutaawase* 後十五番歌合 (Quindicesimo *uta awase* posteriore, 1008-1009 ca.), lo *Shinsōhisshō* 深窓秘抄 (Selezione da un luogo appartato), una raccolta privata di *waka*, e il *Daihannyakijōishō* 大般若經字抄 (Commento sui caratteri del Grande Sutra della Perfetta Saggezza), un commentario buddhista. Tralasciando il *Wakanrōeishū*, di cui si parlerà nei capitoli successivi, risultano di particolare interesse, per diverse ragioni, lo *Shūishō*, il *Sanjūrokuninsen*, lo *Shinsenzuinō* e il *Wakakuhon*.

Lo *Shūishō*, attribuito tradizionalmente a Kintō per somiglianze con le opere tramandate come sue, secondo l'ipotesi oggi più accettata sarebbe precedente alla terza antologia imperiale redatta probabilmente dall'imperatore Kazan, lo *Shūiwakashū* 拾遺和歌集 (Raccolta di spigolature, abbreviato spesso in *Shūishū* 拾遺集), e ne costituirebbe la base.²⁴ Infatti, la somiglianza non sta solo nel titolo: tutte le poesie dello *Shūishō* sono inserite nello *Shūiwakashū*, e le due raccolte hanno una struttura delle sezioni tematiche molto simile. Nelle fonti letterarie accade anche che le due opere vengano confuse (nel *Murasaki Shikibu nikki* quando si parla molto probabilmente dello *Shūishū* lo si chiama *Shūishō*) e dato che nel *Fukurozōshi* 袋草紙 (Note della sacca), un trattato di poetica di Fujiwara no Kiyosuke 藤原清輔 (1104-1177), entrambe le opere vengono presentate come antologie imperiali volute da Kazan, anche considerando lo *Shūishō* come una raccolta privata di Kintō si può ragionevolmente affermare la sua connessione con Kazan e lo *Shūiwakashū*.²⁵ Le sezioni in cui è diviso lo *Shūishō* sono: primavera, estate, autunno, inverno, felicitazioni (*ga* 賀), separazioni (*betsu* 別), due sezioni sull'amore (*koi* 恋), due sezioni su temi vari (*zatsu* 雑). Il numero di poesie a seconda dei manoscritti varia da 571 a 584 a 590. I poeti sono, in ordine di presenza nella raccolta: Ki no Tsurayuki 紀貫之 (54 poesie), Ōshikōchi no Mitsune 凡河内躬恒 (24 poesie), Ōnakatomi no Yoshinobu 大中臣能宣 (23 poesie), Taira no Kanemori

²⁴ Secondo la tesi più diffusa in Giappone nel periodo medievale e premoderno, sarebbe stato lo *Shūishō* a essere un estratto dello *Shūiwakashū*, ma studi moderni hanno permesso di datare lo *Shūishō* come precedente.

²⁵ Cfr. *Nihonkotenbungakudaijiten* (Grande dizionario della letteratura giapponese classica, d'ora in avanti abbreviato in NKBDJ), Tōkyō, Iwanami shoten, 1983-1985, vol 3, p. 267.

平兼盛 e Kiyohara no Motosuke 清原元輔 (19 poesie ciascuno), Ise 伊勢 (17 poesie), Egyō 恵慶 (16 poesie), Fujiwara no Sukemi 藤原輔相 (10 poesie), Kakinomoto no Hitomaro 柿本人麻呂 e Nakastukasa 中務 (9 poesie ciascuno) ecc. Nella scelta dei poeti si possono vedere somiglianze con il *Kingyokushū*, e i poeti con più poesie compaiono nel *Sanjūrokuninsen*. Nello *Shūishō* si nota una predilezione per i poeti del *Kokinwakashū* 古今和歌集 (Raccolta di poesie giapponesi antiche e moderne, 905 ca.), la prima antologia imperiale, mentre nello *Shūiwakashū*, fatta eccezione per Tsurayuki, vengono preferiti i poeti della seconda antologia imperiale, il *Gosenwakashū* 後撰和歌集 (Raccolta successiva di poesie giapponesi, metà X secolo ca.), come Hitomaro. Mentre lo *Shūiwakashū* è caratterizzato da un maggior numero di poesie d'amore, lo *Shūishō* contiene più poesie stagionali e molti *byōbuuta*. Un'altra differenza importante tra lo *Shūishō* e la terza antologia imperiale è il fatto che, mentre il primo è visibile come una semplice selezione di poesie eccellenti, la seconda ha un impianto costitutivo che la rende una vera e propria opera a sé stante; infatti, tra le poesie del *Shūiwakashū* non presenti nello *Shūishō*, molte svolgono la funzione di collegamento con le altre categorie tematiche, dando un impianto più organico.²⁶ La raccolta si apre con il waka di Mibu no Tadamine inserito da Kintō nella categoria “superiore del superiore” nel *Wakakuhon*:

春たつといふばかりにやみ吉野の山も霞みて今朝は見ゆらむ

Haru tatsu to / iu bakari ni ya / Miyoshino no / yama mo kasumite / kesa wa miyuran

È arrivata la primavera

e solo per questo, forse,

anche il monte Yoshino

oggi appare

sì vago nella foschia?

[Mibu no Tadamine, *Shūishū*, I-1]²⁷

²⁶ Cfr. TERADA Sumie, “Danpen toshite no shū - ‘Wakanrōeishū’ o megutte-” (Raccolte in frammenti: sul Wakanrōeishū), in KOKUBUNGAKUKENKYŪSHIRYŌKAN, COLLÈGE DE FRANCE NIHONGAKUKŌTŌKENKYŪSHO *hen*, *Shū to Danpen: ruiju to hensan no nihonbunka* (Raccolta e frammenti: la cultura giapponese della classificazione e della compilazione), Tōkyō, Benseishuppan, 2014, pp. 24-25.

²⁷ La trascrizione in caratteri latini, la traduzione e il suo inserimento nelle raccolte imperiali sono tratti da Ikuko SAGIYAMA, “Poetica di Fujiwara no Kintō: Shinzen Zuinō e Waka Kuhon”, in Patrizia Carioti (a cura di), *Il Giappone Studi e Ricerche Volume 1*, Napoli, Università degli Studi di Napoli “L’Orientale”, 2020, pp. 129-148.

Lo *Shūishō* mostra delle caratteristiche che si ritrovano in altre sue opere, come la predilezione per i poeti del *Kokinwakashū* e l'attenzione riservata alle poesie stagionali. Il *Nyoihōshū* è attribuito a Kintō proprio per le forti somiglianze con lo *Shūishō*, e si pensa che possa esserne stato la base; dunque, ciò farebbe pensare a una evoluzione che partendo dal *Nyoihōshū* e passando dallo *Shūishō* sarebbe giunta fino alla terza antologia imperiale; ciò mostra la tipica corralità nella produzione poetica di periodo Heian.

Il *Sanjūrokuninsen*, forse l'opera di Kintō che ebbe più influenza sui posteri oltre al *Wakanrōeishū*, è una raccolta di *waka* esemplari dei trentasei migliori poeti, coloro la cui fama valse loro il nome di “trentasei immortali della poesia” (*sanjūrokkasen* 三十六歌仙). Questo appellativo mostra la grande considerazione che quest'opera ebbe presso i posteri. I primi quattro poeti (Kakinomoto no Hitomaro, Ki no Tsurayuki, Ōshikōchi no Mitsune e Ise) e gli ultimi due (Taira no Kanemori e Nakatsukasa) sono presenti con dieci poesie ciascuno, mentre i restanti trenta (Ōtomo no Yakamochi 大伴家持, Yamabe no Akahito 山部赤人, Ariwara no Narihira 在原業平, Henjō 遍昭, Sōsei 素性, Ki no Tomonori 紀友則, Sarumaru no Taifu 猿丸大夫, Ono no Komachi 小野小町, Fujiwara no Kanesuke 藤原兼輔, Fujiwara no Asatada 藤原朝忠, Fujiwara no Atsutada 藤原敦忠, Fujiwara no Takamitsu 藤原高光, Minamoto no Kintada 源公忠, Mibu no Tadamine 壬生忠岑, Saigu no Nyōgo 齋宮女御, Ōnakatomi no Yoritomo 大中臣頼基, Fujiwara no Toshiyuki 藤原敏行, Minamoto no Shigeyuki 源重之, Minamoto no Muneyuki 源宗于, Minamoto no Saneakira 源信明, Fujiwara no Kiyotada 藤原清正, Minamoto no Shitagō 源順, Fujiwara no Okikaze 藤原興風, Fujiwara no Motosuke 藤原元輔, Sakanoue no Korenori 坂上是則, Fujiwara no Motozane 藤原元真, Koōkimi 小大君, Fujiwara no Nakafumi 藤原中文, Ōnakatomi no Yoshinobu 大中臣能宣, Mibu no Tadami 壬生忠見) sono presenti con tre poesie ciascuno. Si tramanda che l'occasione per la composizione di questa raccolta fu una discussione con il principe Tomohira Shinnō 具平親王 (964-1009) su chi fosse superiore tra Hitomaro e Tsurayuki, e che sarebbe la versione rivista e ampliata di un perduto *Sanjūninsen* 三十人撰.²⁸ Oltre a documentare le predilezioni di Kintō, quest'opera è importante come modello per molte altre selezioni successive.

Kintō pare dunque essere un raffinato estimatore e compilatore di *waka*; gli ideali poetici che

²⁸ Cfr. NKBDJ, vol. 3, p.115.

lo ispirano sono descritti nei due trattati dello *Shinsenjuinō* e del *Wakakuhon*. Questi testi meritano un'analisi più approfondita.

L'ideale poetico di Kintō sul *waka*: lo *Shinsenjuinō* e il *Wakakuhon*

Se non sappiamo con certezza le idee poetiche di Kintō riguardo il *kanshi*, ci sono pervenuti due trattati di poetica sul *waka* da lui scritti: lo *Shinsenjuinō* e il *Wakakuhon*. Il primo è articolato in vari argomenti (gli ideali stilistici del *waka*, gli esempi di poesie eccellenti, i difetti da evitare, gli accorgimenti lessicali, l'ispirazione dalle opere antiche, l'uso di forme particolari e degli *utamakura* 歌枕), mentre il secondo classifica le poesie in tre categorie principali (superiore, medio e inferiore), ciascuna a sua volta suddivisa in tre gruppi, per un totale di nove categorie di merito. Sagiya²⁹ nota la dipendenza di Kintō dal *Kanajo* 仮名序 (Prefazione in *kana*) del *Kokinshū*, attribuita a Ki no Tsurayuki: Kintō dimostra molto rispetto per la prima antologia imperiale, prende da lì la maggior parte degli esempi per i suoi trattati e cita Tsurayuki ben tre volte nello *Shinsenjuinō*, definendolo un maestro del suo tempo. Un'innovazione apportata da Kintō rispetto alla teoria di Tsurayuki è il concetto di *sugata* 姿, cioè la “forma”, l’“aspetto” che la poesia presenta nel suo insieme. Nello *Shinsenjuinō* afferma che una poesia eccellente dovrebbe avere un “cuore profondo” (*kokoro fukaku* 心深く) e una “forma tersa” (*sugata kiyoge* 姿清げ), aggiungendo che vi debba anche essere un qualcosa di interessante “nelle idee” (*kokoro ni* 心に). Si può notare l'uso del termine *kokoro* con due accezioni diverse: nel primo caso, sarebbe non l'emozione provata dal poeta (secondo il pensiero di Tsurayuki), ma il “contenuto emotivo racchiuso in un componimento”, e in tal senso si ritrova anche nel *Wakakuhon* come caratteristica di eccellenza; nel secondo caso si tratta delle trovate espressive che rendono la poesia avvincente, e anch'essi sono un parametro per giudicare la bellezza delle poesie, seppur di minor importanza. Il *sugata* deve essere *kiyoge*, cioè, deve possedere una bellezza fine e pura, consistente secondo Kintō nella fluidità del componimento, che non dovrebbe presentare artifici retorici intricati; in generale, per lui sembra essere fondamentale l'effetto della poesia considerata come insieme unitario, che trascende le singole parole.³⁰ Un'altra caratteristica della poetica di Kintō è l'importanza attribuita alla musicalità dei versi; l'attenzione all'effetto sonoro dei componimenti è dovuta all'usanza degli *utaawase*, certami poetici in cui i versi venivano declamati, cui Kintō partecipa abitualmente. Le sue idee si sviluppano in

²⁹ Cfr. SAGIYAMA, “Poetica di Fujiwara no Kintō...”, Napoli, 2020, pp. 130-131.

³⁰ Cfr. SAGIYAMA, “Poetica di Fujiwara no Kintō...”, Napoli, 2020, p. 132.

questo contesto aurale che diede un notevole impulso all'evoluzione del *waka*, ma esse risultano ancorate all'aspetto della ricezione. Kintō, anticipando gli ideali poetici medievali, dà grande risalto alle risonanze suggestive, riprendendo il concetto dello *amari no kokoro* (あまりの心, il “cuore che eccede”), già usato da Tsurayuki nel Kanajo, considerandolo il requisito per rientrare nelle due categorie più elevate del *Wakakuhon*. In ciò si discosta da Tsurayuki, che invece sosteneva che *kokoro* e *kotoba* dovevano essere perfettamente bilanciati, e criticava Ariwara no Narihira proprio per il “cuore in eccesso” dei suoi componimenti, considerandolo un difetto.³¹

I nove gradi del *Wakakuhon* sono:

- Superiore del superiore: “Le parole sono sublimi ed effondono persino le risonanze”.
- Medio del superiore: “I versi sono forbiti e dotati di risonanze”.
- Inferiore del superiore: “Il cuore non è profondo, ma l'idea è avvincente (*omoshiroki tokoro aru*)”.
- Superiore del medio: “Il cuore e le parole si snodano fluidi e sono avvincenti”.
- Medio del medio: “Non ci sono tocchi eccellenti (*suguretaru*) né quelli riprovevoli (*waroki*), dando prova della coscienza degli stili adeguati (*arubekisama*)”.
- Inferiore del medio: “C'è traccia di qualche idea elaborata (*omoitaru tokoro*)”.
- Superiore dell'inferiore: “C'è traccia di qualche idea elaborata (*omoitaru tokoro*)”.
- Medio dell'inferiore: “Non si è completamente ignari delle sostanze dei soggetti (*koto no kokoro*)”.
- Inferiore dell'inferiore: “Le parole non scorrono fluide e non vi è tratto interessante”.³²

Risulta interessante osservare nel dettaglio quali poesie sono citate come esempi da Kintō nei suoi trattati e metterle a confronto con quelle presenti nel *Wakanrōeishū* per comprendere come la sua poetica si sia riflessa nell'antologia.

Nello *Shinsenjuinō* sono portati come esempi componimenti tratti da due antologie imperiali di *waka*, il *Kokinshū* e lo *Shūishū*: si tratta perciò di componimenti ben noti a chi leggeva il

³¹ Cfr. SAGIYAMA, “Poetica di Fujiwara no Kintō...”, Napoli, 2020, p.133.

³² Per la traduzione in italiano, cfr. SAGIYAMA, “Poetica di Fujiwara no Kintō...”, Napoli, 2020.

trattato di Kintō. Di questi, come ci si aspetta, la maggioranza è composta da *tanka* 短歌 dal metro 5-7-5-7-7, ma con l'importante eccezione di tre componimenti da sei versi:³³

うちわたす遠方人にももの申すわれそのそこに白く咲けるは何の花ぞも (15)

Uchiwatasu / ochikatabito ni / mono mousu ware / sono soko ni / shiroku sakeru wa / nan no hana zo mo

A voi, che vedo là

in lontananza

vorrei rivolgere una domanda:

quel fiore bianco, lì

sbocciato, ecco, vicino a voi

che fiore è?

[Anonimo, *Kokinshū*, IXX-1007]³⁴

ます鏡そなる影に向ひみて見るときにこそ知らぬ翁に逢ふ心地すれ (17)

Masukagami / soko naru kage ni / mukai ite / miru toki ni koso / shiranu okina ni / au kokochi sure

Nello specchio limpido

al suo fondo

quando guardo

la mia immagine,

mi sembra di incontrare

un vecchio sconosciuto.

[Anonimo, *Shūishū*, IX-565]

かの岡に草刈るをのこしかな刈りそありつゝも君が来まさむみ馬草にせむ (18)

Kano oka ni / kusa karu onoko / shika na kariso / aritsutsu mo / kimi ga kimasamu / mimakusa ni sen

Su quel colle

uomo che falcia le erbe,

³³ In particolare, il (15) ha lo schema metrico dei *sedōka* 旋頭歌 5-7-7-5-7-7, derivante dai canti popolari, il (17) segue lo schema dei *bussokusekika* 仏足石歌, poesie incise ai piedi della statua del Buddha dello Yakushiji a Nara, dal metro 5-7-5-7-7-7, mentre il (18) presenta lo schema 5-7-6-5-7-7. cfr. SAGIYAMA, "Poetica di Fujiwara no Kintō...", Napoli, 2020, pp. 139-141.

³⁴ In questo paragrafo, laddove non diversamente specificato, le trascrizioni in caratteri latini, le traduzioni in italiano e l'inserimento nelle raccolte imperiali dei *waka* sono tratti da SAGIYAMA, "Poetica di Fujiwara no Kintō...", Napoli, 2020.

*non falciarle sì tanto:
lasciando così come sono,
quando viene il mio amato,
le farò mangiare al suo cavallo.*

[Kakinomoto no Hitomaro, *Shūishū*, IX-567]

Vi sono poi due poesie di Ki no Tsurayuki e Ōshikōchi no Mitsune annoverate tra le “poesie esemplari dell’antichità”:

思ひかね妹がりゆけば冬の夜の川風寒み千鳥鳴くなり (7)

Omoikane / imo gari yukeba / fuyu no yo no / kawakaze samumi / chidori naku nari

Sopraffatto dall’ansia amorosa,

mi reco dalla mia adorata,

quando, nella notte d’inverno,

sì freddo il vento sul fiume,

lamentarsi sento i pivieri.

[Ki no Tsurayuki, *Shūishū*, IV-224]

わが宿の花見がてらにくる人は散りなむのちぞ恋しかるべき (8)

Wa ga yado no / hanami gatera ni / kuru hito wa / chirinan nochi zo / koishikarubeki

L’ospite che viene attratto

dal fiore di ciliegio

del mio giardino,

quando questo sarà caduto,

mi mancherà di cuore.

[Ōshikōchi no Mitsune, *Kokinshū*, I-67]

Non stupisce dunque che proprio questi due poeti, considerati maestri del loro tempo, siano quelli più rappresentati nel *Wakanrōeishū* come poeti di *waka*.

Facendo un confronto tra le poesie citate nello *Shinsenzuinō* e i *waka* inseriti nel *Wakanrōeishū*, si ottengono le seguenti corrispondenze:

- *Shinsenzuinō* (4) = *Wakanrōeishū*, 795
- *Shinsenzuinō* (5) = *Wakanrōeishū*, 258
- *Shinsenzuinō* (6) = *Wakanrōeishū*, 648

- *Shinsenzuinō* (7) = *Wakanrōeishū*, 358
- *Shinsenzuinō* (8) = *Wakanrōeishū*, 124
- *Shinsenzuinō* (9) = *Wakanrōeishū*, 396
- *Shinsenzuinō* (13) = *Wakanrōeishū*, 392
- *Shinsenzuinō* (17) = *Wakanrōeishū*, 731
- *Shinsenzuinō* (18) = *Wakanrōeishū*, 440³⁵

Dei diciotto componimenti citati nello *Shinsenzuinō*, la metà sono inseriti nel *Wakanrōeishū*, degli altri nove non inseriti, quattro sono presentati come esempi di difetti da evitare, in particolare della reiterazione sotto vari aspetti; dunque, sembra naturale che Kintō non li abbia inseriti nella sua antologia. Si tratta del già citato componimento (15) da sei versi e dei seguenti *waka*:

もかり船いまぞ渚に寄するなるみぎはの田鶴の声騒ぐなり (11)

Mokaribune / ima zo nagisa ni / kiyosunaru / migiwa no tazu no / koe sawagunari

La barca che trasporta le alghe raccolte

ora sta arrivando

alla spiaggia, sembra:

le grida di gru sulla riva

risuonano alte.

[Anonimo, *Shūishū*, VIII-465]

みさぶらひ御笠と申せ宮城野の木のした露は雨にまされり (12)

Misaburai / mikasa to mōse / Miyagino no / ko no shita tsuyu wa / ame ni masareri

Signori di seguito, suggerite

al vostro Sire di indossare il copricapo:

qui, nella landa di Miyagi,

la rugiada sotto gli alberi

stilla giù più fitta della pioggia.

[Anonimo, *Kokinshū*, XX-1091]

³⁵ Per questa lista la numerazione delle poesie del *Wakanrōeishū* è tratta da FUJIWARA no Kintō, *Wakanrōeishū: Raccolta di poesie giapponesi e cinesi da intonare*, trad. di Andrea Maurizi e Ikuko Sagiyama, Milano, Edizioni Ariele, 2016.

散りぬればのちは芥になる花を思ひしらずもまどふ蝶かな (14)
Chirinureba / nochi wa akuta to / naru hana o / omoishirazu mo / madou chō kana
*Quando sarà caduto,
l'incanto svanirà
in un pugno di polvere,
ma, folle e ignara,
del fiore è infatuata la farfalla.*
[Henjō, *Kokinshū*, X-435]

Le prime tre poesie citate nel trattato, non inserite nel *Wakanrōeishū*, sono presentate come componimenti considerati buoni modelli da altri poeti venuti prima di Kintō (Ki no Tsurayuki, Ise, Kiyohara no Fukayabu 清原深養父):

風吹けば沖つしらなみ龍田山よはにや君がひとりこゆらむ (1)
Kaze fukeba / okitsu shiranami / Tatsutayama / yowa ni ya kimi ga / hitori koyuran
*Appena soffia il vento
al largo le bianche onde
si sollevano; così erto si pure
il monte Tatsuta, che tu valichi,
temo, solitario nella notte fonda.*
[Anonimo, *Kokinshū* XVIII-994/*Ise monogatari* cap. 23]

難波なる長柄の橋もつくるなり今はわが身を何にたとへむ (2)
Naniwa naru / Nagara no hashi mo / tsukurunari / ima wa wa ga mi o / nani ni tatoen
*Anche il vecchio ponte
di Nagara a Naniwa
sarà ricostruito, dicono;
ormai a che potrei paragonare
questa mia logora persona?*
[Ise, *Kokinshū*, IXX-1051]

恋せじとみたらし川にせしみそぎ神はうけずもなりにけるかな (3)
Koi seji to / mitarashigawa ni / seshi misogi / kami wa ukezu mo / narinikeru kana
*Per liberarmi dalla brama amorosa
feci al fiume presso un santuario
il rito di purificazione,*

ma, ahimè, alla divinità

non è rimasto accetto.

[Anonimo, *Kokinshū*, XI-501/*Ise monogatari* cap. 65]

mentre ve ne sono altre due riportate come esempi in cui la reiterazione, benché presente, è giustificata da altre caratteristiche (la diversa accezione nella prima, la musicalità nella seconda):

深山には松の雪だに消えなくにみやこは野べの若菜つみけり (10)

Miyama ni wa / matsu no yuki dani / kienaku ni / miyako wa nobe no / wakana tsumikeri

Nei recessi della montagna

neppure sugli aghi di pino

la neve s'è sciolta,

mentre nella capitale, dei campi

già raccolgono le tenere erbe.

[Anonimo, *Kokinshū*, I-19]

ひさかたのあまの川原のわたし守君わたりなば梶かくしてよ (16)

Hisakata no / ama no kawara no / watashimori / kimi watarinaba / kaji kakushite yo

O barcaiolo

sulla riva del Fiume Celeste,

non appena il mio amato

sia giunto a questa sponda,

nascondi i remi!

[Anonimo, *Kokinshū*, IV-174]

Ben cinque delle nove poesie non inserite nel *Wakanrōeishū* sono dunque considerate, a vari livelli, tutto sommato dei buoni componimenti; tuttavia, evidentemente non soddisfano i gusti di Kintō al punto da inserirli nella sua antologia.

Dei nove componimenti inseriti nel *Wakanrōeishū*, tre sono considerate “poesie esemplari dell’antichità”:

世の中を何にたとへむあさぼらけ漕ぎゆく船のあとの白浪 (4)

Yo no naka o / nani ni tatoen / asaborake / kogiyuku fune no / ato no shiranami

A che paragonerei

questo mondo?
È come, al vago chiarore dell'alba,
sulla scia di una barca a remi
le bianche creste d'onda.
[Monaco Mansei, *Shūishū*, XX-1327]

天の原ふりさけ見れば春日なる三笠の山に出でし月かも (5)
Ama no hara / furisake mireba / Kasuga naru / Mikasa no yama ni / ideshi tsuki kamo
Nell'infinita pianura celeste,
se guardo lontano,
ecco la stessa luna
che vidi sorta sul monte Mikasa
della terra di Kasuga!
[Abe no Nakamaro, *Kokinshū*, IX-406]

わたの原八十島かけて漕ぎ出でぬと人にはつげよあまの釣ぶね (6)
Wata no hara / yasohima kakete / kogiidenu to / hito ni wa tsugeyo / ama no tsuribune
O barca di pescatori
di' ai miei cari
che, nella sconfinata pianura marina,
verso innumerevoli isole
la mia barca fu spinta a remi!
[Ono no Takamura, *Kokinshū*, IX-407]

mentre altre tre sono riportate come esempi di “stili poetici ammirevoli”, quindi sono considerate da Kintō sicuramente di buona levatura. Si tratta delle già citate poesie (7) e (8) e della seguente:

かぞふればわが身につもる年月を送り迎ふと何いそぐらむ (9)
Kazoueba / wa ga mi ni tsumoru / toshitsuki o / okuri mukau to / nani isoguran
Se provo a contare,
gli anni si accumulano
sulla mia persona;
perché allora tanta frenesia
di salutarne la partenza e l'arrivo?
[Taira no Kanemori, *Shūishū*, IV-261]

Vi è poi una poesia che, benché presenti una reiterazione, viene ben considerata perché presenta “tratti eccellenti”; infatti, oltre a essere inserita nel *Wakanrōeishū* è presente nel *Wakakuhon* nella categoria “medio del superiore”:

み山には霰降るらし外山なるまさ木のかづら色づきにけり (13)
Miyama ni wa / arare fururashi / toyama naru / masaki no kazura / irozukinikeri
*Nella fonda montagna
pare che grandini:
sul colle vicino al borgo
i rampicanti verdi, ecco,
sono tinte del colore d'autunno.*
[Anonimo, *Kokinshū*, XX-1077]

Le poesie (17) e (18), infine, vengono presentate come esempi di componimenti da sei versi. Interessante notare che, sebbene Kintō in genere critichi chi si rifà a poesie antiche, nel *Wakanrōeishū* inserisce componimenti che ricalcano, con alcune variazioni metriche, l'antico stile dei *sedōka*.

Persiani nel suo studio sul *waka* nel medio periodo Heian³⁶ si dedica all'analisi del *Wakakuhon*, notando che le poesie dei gradi più elevati, quelli *Jōbon*, sono tutte poesie paesaggistiche e che, tranne la (22), sembrano tutte avere una connessione con la spiritualità e il divino:

- *Jōbon no jō* 上品上 (Superiore del superiore)

春たつといふばかりにやみ吉野の山も霞みて今朝は見ゆらむ (19)
Haru tatsu to / iu bakari ni ya / Miyoshino no / yama mo kasumite / kesa wa miyuran
*È arrivata la primavera
e solo per questo, forse,
anche il monte Yoshino
oggi appare
sì vago nella foschia?*
[Mibu no Tadamine, *Shūishū*, I-1]

³⁶ cfr. Gian Piero PERSIANI, *Waka After the Kokinshū: Anatomy of a Cultural Phenomenon*, Columbia University, 2013.

ほのぼのとあかしの浦の朝霧に島がくれ行く船をしぞ思ふ (20)

Honobono to / Akashi no ura no / asagiri ni / shimagakure yuku / fune o shi zo omou

Nella vaga penombra dell'alba

sulla baia di Akashi,

avvolta nella foschia mattutina,

una barca va a nascondersi dietro un'isola.

E a quella barca si volge il mio pensiero.

[Anonimo, *Kokinshū*, IX-409]

● ***Jōbon no chū*** 上品中 (Medio del superiore)

み山には霰降るらし外山なるまさ木のかづら色づきにけり (13)

Miyama ni wa / arare fururashi / toyama naru / masaki no kazura / irozukinikeri

Nella fonda montagna

pare che grandini:

sul colle vicino al borgo

i rampicanti verdi, ecco,

sono tinti del colore d'autunno.

[Anonimo, *Kokinshū*, XX-1077]

逢坂の関の清水に影見えて今や引くらむ望月のこま (21)

Ōsaka no / seki no shimizu ni / kage miete / ima ya hikuran / Mochizuki no koma

Presso la barriera di Pendio

d'Incontro, sull'acqua sorgiva

riflettendo l'immagine,

ora staranno conducendo

i cavalli dal pascolo di Plenilunio?

[Ki no Tsurayuki, *Shūishū*, III-170]

● ***Jōbon no ge*** 上品下

世の中に絶えて桜のなかりせば春の心はのどけからまし (22)

Yo no naka ni / taete sakura no / nakariseba / haru no kokoro wa / nodokekaramashi

Se in questo mondo

non esistesse affatto

*il fiore di ciliegio,
l'anima in primavera
sarebbe serena.*

[Ariwara no Narihira, *Kokinshū*, I-53/*Ise monogatari*, cap. 82]

望月の駒引きわたす音すなり瀬田の長道橋もとどろに (23)

Mochizuki no / hikiwatasu / oto sunari / Seta no nakamichi / hashi mo todomo ni

I cavalli dal pascolo di Plenilunio

ora sono condotti koma

sul lungo ponte di Seta:

si sente il rumore

di passi rombanti.

[Taira no Kenemori, *Shinsōhishō*, Autunno, n. 39]

la poesia (19) è un *kagura uta* 神楽歌,³⁷ (21) e (23) descrivono offerte rituali all'imperatore con immagini tipiche dello *shintō* 神道, e tutte tranne la (22) menzionano località associate all'imperatore e alla sua autorità. “Questo”, dice Persiani, “suggerisce che lo *amari no kokoro* di Kintō si riferisce a un *kokoro* non solamente difficile da cogliere, ma che ha connotazioni divine e soprannaturali, come lo *yūgen* del discorso poetico successivo”.³⁸ Come detto prima dunque Kintō sembra anticipare gli ideali poetici medievali quando parla dello *amari no kokoro*, e mostra originalità rispetto alla poetica precedente come quella del *Kanajo* del *Kokinshū*. Persiani trae come conclusione che la poetica espressa nel *Wakakuhon* affermi il primato della poesia paesaggistica, e che le poesie che si limitano a descrivere i sentimenti siano giudicate inferiori. Inoltre, Kintō sembra prediligere le descrizioni connesse in qualche modo con una realtà soprannaturale, divina, come nelle descrizioni di riti annuali connessi alla figura dell'imperatore e l'uso di immagini tipiche dello *shintō*.³⁹

Tralasciando la poesia (13), di cui si era già parlato per lo *Shinsenjuinō*, ricercando le corrispondenze con il *Wakanrōeishū* si ottiene:

- *Wakakuhon* (19) = *Wakanrōeishū*, 8
- *Wakakuhon* (20) = *Wakanrōeishū*, 647

³⁷ Poesia connessa ai riti *shintō*.

³⁸ PERSIANI, *Waka After the Kokinshū...*, 2013, p. 232, traduzione dall'inglese mia. Il termine *yūgen* 入幽 indica un concetto centrale nella poetica giapponese medievale, indicante “la profondità e il mistero” del significato della poesia.

³⁹ Cfr. PERSIANI, *Waka After the Kokinshū...*, 2013, pp. 234-235.

- *Wakakuhon* (22) = *Wakanrōeishū*, 123
- *Wakakuhon* (27) = *Wakanrōeishū*, 93

Le poesie (19), (20) e (22) appartengono alle sezioni più elevate; perciò, sembra naturale che Kintō le ritenga degne di far parte della sua antologia. La (27)

いにし年根こじて植ゑし我宿の若木の梅ははな咲きにけり (27)

Inishi toshi / nekojite ueshi / waga yado no / wakaki no ume wa / hana sakinikeri

In un anno passato

dalla radice trapiantati

nel mio giardino

un giovane albero di susino

che, ecco, ora ha schiuso i fiori.

[Abe no Hironiwa, *Shūishū*, XVI-1008]

è piazzata esattamente a metà della classifica (“Medio del medio”), dove le poesie presentano le seguenti caratteristiche: “Non ci sono tocchi eccellenti né quelli riprovevoli, dando prova della coscienza degli stili adeguati”;⁴⁰ una poesia dunque considerata perfettamente nella media, ma comunque fatta correttamente. Considerando che la poesia (13) è inserita nel “medio del superiore”, almeno una poesia di ciascuno dei primi tre gradi è inserita nel *Wakanrōeishū*. Ci si potrebbe chiedere perché Kintō non abbia inserito poesie dalla categoria di “Superiore del medio” all’interno della sua raccolta: si tratta di due poesie di Ōshikōchi no Mitsune, poeta molto presente nel *Wakanrōeishū* (è il secondo autore di *waka* dopo Ki no Tsurayuki). Forse Kintō riteneva di avere scelto le migliori opere di questo autore, quelle che idealmente sarebbero state inserite nelle categorie superiori.

Sebbene la data di compilazione dei due trattati di Kintō non sia certa, si può certamente rilevare coerenza tra ciò che egli teorizza nello *Shinsenjuinō* e nel *Wakakuhon* e ciò che mette in pratica nella scelta dei *waka* inseriti nel *Wakanrōeishū*.

⁴⁰ SAGIYAMA, “Poetica di Fujiwara no Kintō...”, Napoli, 2020, p. 144.

Capitolo 2

IL *WAKANRŌEISHŪ* E IL RAPPORTO CON IL MODELLO CINESE

Il *Wakanrōeishū* 和漢朗詠集 è un'antologia poetica in due volumi redatta da Fujiwara no Kintō. La grande diffusione dell'opera è testimoniata innanzitutto dalla varietà di titoli con cui è noto: *Wakanrōeishū*, *Wakanrōeishō* 和漢朗詠抄, i titoli abbreviati di *Wakanshō* 和漢抄, *Wakanrōei* 和漢朗詠, *Rōeishō* 朗詠抄, *Rōeishū* 朗詠集 e *Rōei* 朗詠, oppure i nomi che fanno riferimento al compilatore quali *Shijōdainagonrōeishū* 四条大納言朗詠集, *Shijōdainagonrōeishō* 四条大納言朗詠抄 e *Kintōrōei* 公任朗詠. L'opera risulta estremamente interessante per via di una caratteristica: il fatto di essere di fatto bilingue, cioè, contenere componimenti⁴¹ in *kanbun*, scritti sia da autori cinesi che da autori giapponesi, e poesie in giapponese. Come notato da Smits⁴² il *Wakanrōeishū* non è interamente una novità, dato che ci sono almeno due opere simili che lo precedono: lo *Shinsenman'yōshū* 新撰万葉集 (Nuova compilazione della raccolta delle diecimila foglie), tradizionalmente attribuito a Sugawara no Michizane 菅原道真 (845-903), dove nel primo dei due libri a ciascun *waka* trascritto in man'yōgana segue una traduzione in *kanbun* nella forma metrica dello *zekku* 絶句,⁴³ e il *Kudaiwaka* 句題和歌 (*Waka* su argomenti prefissati), una serie di *waka* di Ōe no Chisato 大江千里 (?-?) composti ciascuno sulla base di una poesia o anche un solo verso di una poesia cinese esistente. A differenza di queste due opere però, il *Wakanrōeishū* è a tutti gli effetti una antologia di poesie già esistenti e in questo risiede la novità, vale a dire nella capacità di accostare componimenti provenienti da tradizioni letterarie differenti (la tradizione poetica cinese, quella del *kanbun* giapponese e quella del *waka*) e scritte in lingue differenti, armonizzando secondo categorie preesistenti.

Riguardo il momento e l'occasione della composizione esistono tradizioni differenti: secondo la più diffusa, riportata nel *Goshūishōchū* 後拾遺抄注 (Commento alla Raccolta di spigolature posteriore) di Kenshō 顯昭 (1130-1209), l'opera sarebbe un dono di nozze per il

⁴¹ Come si vedrà successivamente, in verità le opere in *kanbun* presenti nel *Wakanrōeishū* sono sia poesie propriamente dette (*shi* 詩) sia distici paralleli estrapolati da *fu* 賦, introduzioni alle poesie e frammenti di testi degli esami per le cariche di funzionario. Per tale motivo, qualora non sia necessario specificare, impiego semplicemente il termine "componimento".

⁴² Ivo SMITS, "Song as Cultural History: Reading Wakan Rōeishū (Texts)", *Monumenta Nipponica*, 55, 2, 2000, pp. 233-234.

⁴³ Si tratta di un metro della poesia classica cinese composto da quattro versi, che possono essere da cinque o sette caratteri.

genero Fujiwara no Norimichi 藤原教通 (996-1075) composta, fatta scrivere in bella copia dal calligrafo Fujiwara no Yukinari 藤原行成 (972-1028) e consegnata in occasione del matrimonio con la figlia maggiore. Questa storia, che pare fosse molto accreditata e tramandata nel periodo medievale, ci permette di datare con buona precisione la stesura dell'opera; infatti, sappiamo che questo matrimonio avvenne nel 1012, e si può dunque pensare che l'opera sia stata composta tra il 1011 e il 1012.⁴⁴ Un'altra teoria molto popolare in periodo Edo vuole che la composizione fosse avvenuta non in occasione del matrimonio ma dopo il ritiro di Kintō a Nagatani nel 1025, a seguito dell'incendio della sua residenza nella capitale e della prematura morte della figlia. Nelle enciclopedie toponomastiche di periodo Edo si dice che gli abitanti di quel luogo chiamino la valle lungo il fiume Nagatani Rōeidani 朗詠谷 proprio perché lì fu composto il *Wakanrōeishū*. Nel *Kokonchomonjū* 古今著聞集 (Raccolta di racconti notevoli vecchi e nuovi, 1254) viene raccontata un'altra storia che potrebbe essere collegata a quest'opera: Fujiwara no Yoshimichi 藤原能通 fece produrre al maestro Yoshichika una serie di duecento paraventi, tra cui alcuni del “*Wakanshō*”, e che nella parte superiore erano raffigurati *karae* 唐絵 (dipinti in stile cinese), mentre nella parte inferiore erano raffigurati *yamatoe* 大和絵 (dipinti in stile giapponese). Kawaguchi Hisao partendo da questo aneddoto propone la teoria secondo cui le poesie contenute nel *Wakanrōeishū* in origine sarebbero state selezionate da Kintō proprio come poesie per le calligrafie dei paraventi, e che dunque l'opera sarebbe stata consegnata per la prima volta a Fujiwara no Norimichi in occasione dell'ingresso a corte della consorte imperiale (sorella di Norimichi), nel 1018. Questa teoria non è però molto accreditata dagli altri studiosi.⁴⁵ Il *Wakanrōeishū* ebbe un notevole impatto sul campo letterario dei secoli successivi: alla fine del periodo Heian Fujiwara no Mototoshi 藤原基俊 (1060-1142), spinto dal senso di ammirazione verso Kintō, compilò con la stessa identica struttura lo *Shinsenrōeishū* 新選朗詠集 (Nuova selezione di poesie da intonare) in due volumi. Nello *Honchōshojakumokuroku* 本朝書籍目録 comparivano uno *Shūirōei* 拾遺朗詠 (Spigolature di poesie da intonare) e un *Wakanshūirōei* 和漢拾遺朗詠 (Spigolature di poesie giapponesi e cinesi da intonare), entrambi in due volumi, ma sono andati perduti. In periodo Edo furono pubblicati lo

⁴⁴ Sia Rimer che Smits sembrano accogliere questa tradizione, pur rilevando come la questione non sia certa. Vedi Thomas RIMER, “introduction”, in FUJIWARA no Kintō, *Japanese and Chinese Poems to Sing: The Wakan rōei shū*, translated by J. Thomas Rimer and Jonathan Chaves, New York, Columbia University Press, 1997, e Ivo SMITS, “Song as Cultural History: Reading Wakan Rōeishū (Texts)”, *Monumenta Nipponica*, 55, 2, 2000, pp. 225-256.

⁴⁵ Cfr. NKBDJ, vol. 6, p. 344.

Shokugorōeishū 続後朗詠集 (Continuazione della raccolta di poesie da intonare, di Yawatei Hakuni 夜話亭白尼, 1758, due volumi), Il *Wakanrenjurōei* 和漢連珠朗詠 (Poesie giapponesi e cinesi da intonare per il renju, Nagao Ryū 長尾竜, 1825, due volumi) ecc. Come opera di simile tipologia c'è il *Wakankensakushū* 和漢兼作集 (raccolta di opere giapponesi e anche cinesi) di medio periodo Kamakura in venti volumi. Nella letteratura in *kanbun* dal periodo degli imperatori in ritiro (tardo periodo Heian) in poi diede occasione di sviluppo a diverse opere, e viene spesso citato anche nella letteratura in *wabun* dal periodo antico al periodo medievale. Anche nei testi dei canti da banchetto e delle ballate popolari è ampiamente citato. Questo successo è sicuramente connesso con il fatto che per secoli l'antologia è stata impiegata come manuale per l'apprendimento del *kanbun*. Faceva infatti parte dei cosiddetti *shibu no dokusho* 四部ノ読書, cioè i quattro testi base che introducevano i giovani rampolli delle famiglie aristocratiche alla lingua e cultura dalla Cina: essi sono il *Mengqiu* 蒙求 (giap. *Mōgyū*, una raccolta di circa seicento brevi biografie di personaggi famosi in Cina disposte in coppie), il *Qianzi Wen* 千字文 (Classico dei mille caratteri, giap. *Senjimon*. Un lungo testo poetico per l'istruzione elementare che contiene mille caratteri ciascuno usato una sola volta), il *Baiyong* 百詠 (Cento cantiche, giap. *Hyakuei*, una raccolta di più di cento poesie di Li Jiao 李嶠 su vari argomenti) e, ovviamente, il *Wakanrōeishū*.⁴⁶ L'antologia poetica di Kintō è l'unico testo fra i quattro a essere stato prodotto nell'arcipelago giapponese: ciò contribuì verosimilmente alla sua canonizzazione nel campo letterario giapponese, e spiega in parte la lunga tradizione di studi che portò alla stesura di diversi commentari. Dallo *Imakagami* 今鏡 (Il nuovo specchio, seconda metà XII secolo) sappiamo che Ōe no Masafusa 大江匡房 (1041-1111) fu incaricato dall'imperatore Shirakawa di ritrovare il resto dei distici e di ricostruire i versi originali, e che sempre Masafusa scrisse un *Rōeigōchū* 朗詠江註 (Commentario di Ōe) in cui riportava le circostanze di composizione e altre informazioni.⁴⁷ Alla fine del Periodo Heian il monaco Shingyū 信救 (oppure Kakumyō 覚明 o Shin'a 信阿⁴⁸) scrisse il *Wakanrōeishūshichū* 和漢朗詠集私注 (Comento privato alla Raccolta di poesie giapponesi e cinesi da intonare), un

⁴⁶ Cfr. SMITS, "Song as Cultural History" (text)..., p. 240.

⁴⁷ Si riteneva che questo commentario fosse perduto, e anche gli autori del *Nihonkotenbungakudaijiten* lo considerano tale. Tuttavia, Smits afferma che alcune copie dell'opera sono sopravvissute e siano state ritrovate a metà degli anni Ottanta: ciò spiega questa differenza di informazioni riguardo la conservazione dell'opera. Cfr. SMITS, "Song as Cultural History" (text)..., p. 241 e nota 59 e NKBDJ, vol 6, p. 345.

⁴⁸ Smits, rifacendosi a studi precedenti, afferma che i tre nomi cui viene attribuito il commentario indicano in realtà la stessa persona. Cfr. SMITS, "Song as Cultural History" (text)..., p. 242.

commentario da cui sono esclusi i *waka*. Nel periodo Muromachi vennero scritti altri commentari, come il *Wakanrōeishūshō* 倭漢朗詠集鈔 (Annotazioni sulla Raccolta di poesie giapponesi e cinesi da intonare) di Gen'e 玄恵 (1269-1350), il *Wakanrōeishūshō* 和漢朗詠集抄 (Annotazioni sulla Raccolta di poesie giapponesi e cinesi da intonare) di Nissen 日詮 (?-1576), il *Wakanrōeishūchū* 和漢朗詠集註 (Commento alla Raccolta di poesie giapponesi e cinesi da intonare) di Eisai 永濟 (inizio periodo Kamakura), tutti derivanti dallo *shichū* di Shingyū. Nel periodo Edo Kitamura Kigin 北村季吟, partendo dall'opera di Eisai, aggiunse annotazioni ai *waka* pubblicando il suo *Wakanrōeishūchū* 和漢朗詠集註 (Commento alla Raccolta di poesie giapponesi e cinesi da intonare), che fu ben accolto dal pubblico. Vi furono anche altre pubblicazioni di periodo Edo, ma nessuna raggiunse il successo del commentario di Kitamura.⁴⁹ In periodo moderno non sono mancati gli studi: il *Wakanrōeishūshinshaku* 和漢朗詠集新釈 (Nuova interpretazione della Raccolta di poesie giapponesi e cinesi da intonare, 1910) di Kaneko Motoomi 金子元臣 e Emi Seifū 江見清風 e il *Wakanrōeishūkōshō* 和漢朗詠集考証 (Studio sulla Raccolta di poesie giapponesi e cinesi da intonare, 1926) di Kakimura Shigematsu 柿村重松 e, più recentemente, le edizioni critiche di Kawaguchi Hisao 川口久雄 e Shida Nobuyoshi 志田延義 (1967) e di Sugano Hiroyuki 菅野禮行 (1999). Proprio la lunga tradizione di commenti e annotazioni e la sua canonizzazione come “classico” nello studio della letteratura in *kanbun* rendono il *Wakanrōeishū* una raccolta molto interessante come finestra sull'approccio dei letterati giapponesi alla letteratura sinetica.

Il “kan” del *Wakanrōeishū*: i componenti degli autori cinesi⁵⁰

Fin dall'avvento della scrittura nell'arcipelago giapponese, i letterati giapponesi si sono confrontati con la tradizione letteraria cinese: i monaci buddhisti provenienti dalla penisola coreana portano nell'arcipelago alcuni classici della letteratura cinese, e ben presto i letterati giapponesi cominciano a scrivere sia in cinese che in giapponese in modo simile a come in Europa occidentale veniva usato il latino e, a volte, il greco. Quando Kintō compila il

⁴⁹ Cfr. NKBDJ, vol 6, p. 345.

⁵⁰ In questo paragrafo riporto, con integrazioni e correzioni, le informazioni contenute nel saggio di Chaves nella traduzione inglese del *Wakanrōeishū*, cfr. Jonathan CHAVES, “Chinese Poets in the Wakan rōei shū”, in FUJIWARA no Kintō, *Japanese and Chinese Poems to Sing: The Wakan rōei shū*, translated by J. Thomas Rimer and Jonathan Chaves, New York, Columbia University Press, 1997.

Wakanrōeishū i giapponesi hanno già sviluppato un sofisticato gusto riguardo la poesia e in generale la letteratura cinese. Così Kintō è in grado di inserire nella sua raccolta tre tipi di poesia: poesie di autori cinesi, poesie scritte in *kanbun* da giapponesi, e *waka*, il tipico metro della poesia giapponese classica. Chaves si concentra sullo studio della conoscenza da parte dei giapponesi del canone cinese e dei loro gusti in materia così come emergono dal *Wakanrōeishū* e da altre opere coeve.

La principale fonte di informazioni riguardo quali opere cinesi fosse conosciuto in Giappone è il *Nihonkoku genzaisho mokuroku* 日本国見在書目録 (Catalogo dei libri attualmente esistenti in Giappone), compilato da Fujiwara no Sukeyo 藤原佐世 (847-898) attorno all'891. Esso risulta essere un elenco molto completo di opere consultabili dai membri dell'aristocrazia di corte, tra cui lo stesso Kintō. Sukeyo divide i 1579 titoli in quaranta categorie, corrispondenti alle categorie bibliografiche cinesi. Innanzitutto, vi sono i classici confuciani e i commentari a essi dedicati, tra cui lo *Shijing* 詩經 (Classico delle Odi, giap. *shikyō*) la più antica antologia poetica dell'Asia orientale e fondamento di tutta la poesia cinese successiva. Vi sono poi le storie ufficiali delle dinastie, altre storie, testi sugli incarichi e le strutture amministrativi, leggi e pene, opere filosofiche, tra cui un grande numero di scritti taoisti, opere filosofiche classiche come lo *Zhuangzi* 莊子 (Scritti del maestro Zhuang, giap. *Sōshi*) e libri sull'alchimia e la ricerca dell'immortalità, manuali militari, studi sul calendario e sulla medicina, e infine le categorie di *besshū* 別集 (antologie poetiche di un unico autore) e di *sōshū* 総集 (antologie poetiche di più autori). I poeti presenti nel *Wakanrōeishū* le cui opere sono inserite nel *Nihonkoku genzaisho mokuroku* sono, nell'ordine in cui compaiono: Xie Yan 謝偃 (?-643), Song Zhiwen 宋之問 (656?-712), Helan Sui 賀蘭遂 (?-?, dinastia Tang), Wang Wei 王維 (701-761), Wei Chengqing 韋承慶 (640-706), Zhuo 張鷟 (660-740), Bai Juyi 白居易 (772-846), Yuan Zhen 元稹 (779-831), Liu Yuxi 劉禹錫 (772-842). Risulta istruttivo confrontare il catalogo di Sukeyo con lo *Yiwenzhi* 藝文志 (Monografie sulla Letteratura) delle storie dinastiche cinesi, che elenca tutte le opere prodotte in ogni dinastia dividendole secondo le stesse categorie impiegate nel *Nihonkoku genzaisho mokuroku*, ma è ancora più utile farlo con lo *Sui chu tang shu mu* 遂初堂書目 (Catalogo dei libri nella Sala della Ricerca delle Origini) compilato da uno dei migliori bibliotecari della dinastia Song, You Mao 尤袤 (1124-1193). You inserisce nella categorie dei *besshū* ben 608 titoli: in confronto i circa 150 titoli elencati da Sukeyo sembrano poca cosa, ma se si considera che più di trecento delle antologie elencate nel *Sui chu tang shu mu* sono di scrittori

della dinastia Song (che non potevano essere inclusi nel *Nihonkoku genzaisho mokuroku* per motivi prettamente temporali), si può ragionevolmente affermare che i lettori di inizio periodo Heian avevano accesso a circa la metà delle opere disponibili nelle migliori biblioteche cinesi. Guardando la presenza di ciascun poeta cinese all'interno del *Nihonkoku genzaisho mokuroku*, si nota subito la grande presenza di Bai Juyi, il poeta cinese prediletto dai giapponesi, con ben novantanove capitoli, e anche l'inserimento di una raccolta del grande amico di Bai Juyi, Yuan Zhen e di una antologia che raccoglie lo scambio poetico tra Bai Juyi e un altro amico, Liu Yuxi. Risultano totalmente in secondo piano i grandi maestri di inizio periodo Tang: Sukeyo inserisce una raccolta delle poesie di Wang Wei in venti capitoli, solamente tre capitoli della poesia del grande poeta Li Bai 李白 (701-762) e, incredibilmente, nessuna opera di Du Fu 杜甫 (712-770),⁵¹ considerato oggi generalmente come uno dei più grandi poeti cinesi. Alla luce di ciò, non sorprende il fatto che nel *Wakanrōeishū* è presente un solo distico di Wang Wei e nessuno di Li Bai e Du Fu. Sarebbe comunque astorico dire che ai giapponesi semplicemente non piacesse Du Fu, perché ciò ignorerebbe il fatto che tra il IX e il X secolo le opere di Du Fu erano diffuse in modo frammentario, e solo nel 1039 lo studioso Wang Mo 王沫 (997-1057) riesce a produrre la prima edizione completa dell'opera di Du Fu, che ha una grande circolazione e fornisce la base per tutte le altre edizioni. Il poeta Su Shunqin 蘇舜欽 (1008-1048) tre anni prima che venisse pubblicata la raccolta, nel 1036, prova con mezzi decisamente più scarsi a produrre un'edizione dell'opera di Du Fu, aggiungendo un'appendice in cui lamentava il fatto di aver perduto più di metà dei versi del grande poeta. Non stupisce dunque che all'epoca della stesura del *Wakanrōeishū* i giapponesi non avessero accesso alla poesia di Du Fu. Ma il successo di Bai Juyi non è spiegabile solo come mera questione di accessibilità delle fonti: è probabile che gli inviati in Cina avessero richiesto esplicitamente l'edizione più completa dell'opera di Bai Juyi, e così il *Nihonkoku genzaisho mokuroku* può elencare ben novantanove volumi. La questione è di grande interesse perché la posizione di Bai Juyi nel campo letterario cinese è discussa, anche se ebbe sempre ammiratori. Pare qui opportuno fornire qualche dato storico riguardo il medio periodo Tang: tradizionalmente la letteratura del medio periodo Tang è considerata quella prodotta nell'arco dei circa sessant'anni che vanno dal 766 all'826 (tra la fine del periodo Nara e l'inizio del periodo Heian in Giappone), un periodo caratterizzato dal declino del potere dell'aristocrazia e dalla graduale ascesa dei

⁵¹ Cfr. anche ŌTA Tsugio, “‘Senzaikaku’ kara ‘Wakanrōeishū’ e -hakushi o chūshin to shite-” (Dal *Senzaikaku* al *Wakanrōeishū*: il caso delle poesie di Bai Juyi), *Wakan hikakubungaku sōsho*, 4, 1987, p. 221-222.

funzionari imperiali di medio rango, soprattutto dopo la ribellione di An Lushan (755-763).⁵² Dal punto di vista della storia della letteratura cinese, il medio periodo Tang è considerato una fase di progressivo declino rispetto al periodo di maggiore fioritura della letteratura Tang.⁵³ Bai Juyi appartiene dunque a una generazione successiva rispetto a quella dei poeti di periodo Tang più consacrati. Inoltre, in patria a Bai Juyi si rimprovera di essere “troppo facile”: il suo stile è considerato quasi triviale, povero di sottigliezze retoriche e allusioni dotte. In effetti lo stesso Bai Juyi nella prefazione ai suoi *Xinyuefu* 新樂府 (Nuove Ballate, giap. *Shingafu*) afferma di voler impiegare una dizione tale che possa essere compresa facilmente dai lettori, e di usare un lessico diretto e incisivo in modo che gli ammonimenti in essi contenuti siano ben acquisiti. I *Xinyuefu*, pur essendo una parte importante della letteratura cinese, sono stati ampiamente ignorati dalla critica cinese successiva; le ragioni sono probabilmente la dizione troppo semplice per i gusti della critica tradizionale, che preferisce uno stile più elaborato, e il fatto che in certi periodi storici alcuni argomenti politici erano inaccettabili. Ad esempio, nell’antologia *Tangshi sanbai shou* 唐詩三百首 (Trecento poesie Tang, 1763 ca.) non è incluso nessuno degli *Xinyuefu*. Presso i membri della corte Heian invece i *Xinyuefu* hanno così tanto successo che Kintō include passi da ben otto di questi componimenti. Spesso è stata avanzata l’ipotesi che i giapponesi apprezzassero Bai Juyi, e in particolare i *Xinyuefu*, per via della “facilità” del suo linguaggio, sottintendendo che i cortigiani a Heian non avessero una grande padronanza del sinitico letterario e scegliessero perciò opere che potessero comprendere più facilmente. Invece, questo è uno dei casi in cui i giapponesi hanno esercitato il loro gusto estetico in relazione alle opere provenienti dal continente; in Giappone nei secoli si forma una lunga tradizione di negoziazione con la tradizione letteraria cinese, come testimoniano le prefazioni alle antologie imperiali di *kanshi* (di questo argomento si tratterà nel paragrafo successivo). Troviamo un esempio della passione per la poesia di Bai Juyi nel *Murasaki shikibu nikki*, dove l’autrice afferma di aver ricevuto dall’imperatrice la richiesta di leggere per lei alcuni passi dai *Xinyuefu*,⁵⁴ ma ancora più interessante risulta un passo dello *Eiga monogatari* 栄花物語 (Racconto delle glorie, tra XI e XII secolo), dove viene descritto un evento in cui, dopo aver partecipato a un rito funebre, un gruppo di donne si intrattiene declamando versi tratti dall’antologia poetica di Bai

⁵² Si tratta di una guerra civile scoppiata in seguito alla ribellione del generale An Lushan. Il fronte ribelle venne infine sconfitto dai Tang e dai loro alleati, ma la guerra indebolì la dinastia Tang.

⁵³ Cfr. ŌTA, “‘Senzaikaku’ kara ‘Wakanrōeishū’ e -hakushi o chūshin to shite-” ..., 1987, p. 220.

⁵⁴ Cfr. Carolina NEGRI (a cura di), *Diario di Murasaki Shikibu*, Venezia, Marsilio, 2015, p. 108 e nota 86.

Juyi.⁵⁵ In questo passaggio si notano due cose: innanzitutto il fatto che i passaggi intonati degli *Xinyuefu*, che originariamente hanno per scopo l'ammonimento morale e la critica sociale, vengono qui usati con tono umoristico senza che questo fosse considerato una cosa scandalosa, mostrando l'alto grado di familiarità con il testo, poi il fatto che ci si riferisce alla raccolta di poesie di Bai Juyi semplicemente come "Opere scelte", senza altre aggiunte (un modo molto diffuso di nominare la raccolta negli scritti Heian) testimonia la sua preponderanza nell'immaginario poetico del periodo. Dalle cronache del tempo sappiamo anche che le poesie di Bai Juyi erano spesso argomento dei certami poetici di corte, quindi una parte importante della vita sociale. Sarebbe comunque una semplificazione affermare che i giapponesi seguissero solamente i propri gusti nella loro predilezione per Bai Juyi: la situazione poetica nella Cina del tempo era piuttosto complessa, e vi erano almeno tre scuole poetiche principali. Secondo la distinzione dello studioso della tarda dinastia Song e inizio dinastia Yuan, Fang Hui 方回 (1227-1306), le principali scuole poetiche all'inizio della dinastia Song sono: la "Scuola di Bai Juyi", la "Scuola *Xikun* 西崑" e la "Scuola del tardo Tang". La seconda di queste scuole poetiche, basata sullo stile del poeta della tarda dinastia Tang Li Shangyin 李商隐 (813?-858), è all'esatto opposto dello stile di Bai Juyi: impiega la dizione più difficile, ermetica e allusiva di tutta la letteratura cinese, e nessuna poesia di questo stile si trova né nel *Wakanrōeishū* né in nessun'altra opera giapponese. Le altre due scuole sono invece ben rappresentate all'interno del *Wakanrōeishū*. Nonostante la disapprovazione dello stile "volgare" di Bai Juyi da parte della critica ortodossa, vi sono suoi estimatori ed emulatori tra i poeti dell'inizio della dinastia Song: primo fra tutti è Wang Yucheng 王禹偁 (954-1001), la cui opera deve molto allo stile di Bai Juyi.

Oltre a Bai Juyi e ad altri due poeti a lui molto legati, Yuan Zhen e Liu Yuxi, gli altri poeti cinesi della raccolta sono in gran parte figure minori ma tra loro ci sono parecchi che appartengono alla cosiddetta "Scuola del tardo Tang": Xu Hun 許渾 (791-854), presente nel *Wakanrōeishū* con dieci distici, e Du Xunhe 杜荀鹤 (846-907), presente con quattro distici, sono i principali poeti ispiratori di questa scuola poetica. La "Scuola del tardo Tang" come intesa da Fang Hui si caratterizza per poesie che descrivono ameni paesaggi naturali con distici solo apparentemente semplici, ma in realtà attentamente elaborati. Si tratta di poesie sottoposte a un accurato lavoro di lima, che dovettero piacere ai giapponesi in virtù del gusto

⁵⁵ Cfr. William H. McCULLOUGH e Helen Craig McCULLOUGH (a cura di), *A Tale of Flowering Fortunes: Annals of Japanese Aristocratic Life in the Heian Period*, vol. 2, Stanford, Stanford University Press, 1980.

estetico per la semplicità e il sotteso combinato con l'apprezzamento dei più comuni dettagli della natura. Il fatto che l'accurata scelta di parole venga espressa in modo semplice e naturale contribuisce a spiegare perché le poesie di questa scuola vengono inserite nel *Wakanrōeishū*.

Si può dire dunque che fra le tre scuole, la “Scuola di Bai Juyi”, la “Scuola del tardo Tang” e la “Scuola *Xikun*”, il gusto dei giapponesi, così come emerge dal *Wakanrōeishū*, è orientato verso le caratteristiche delle prime due e completamente disinteressato a quelle dell'ultima. Non ci sono prove che i giapponesi conoscessero questa distinzione in scuole, ma sembrano essere stati semplicemente attratti verso certe tendenze stilistiche piuttosto che altre.

Nel *Wakanrōeishū* sono presenti in maggioranza poesie *shi* 詩, con versi dello stesso numero di caratteri (cinque o sette; nella raccolta si nota una preferenza per i versi da sette caratteri), ma tranne qualche caso sono presenti quasi solo distici estrapolati. Ciò vale sia per i *kanshi* di autori cinesi che per quelli di autori giapponesi. Come si spiega questa predilezione per i distici isolati? Per affrontare la questione bisogna considerare la tradizione cinese degli *shi hua* 詩話 (commenti sulle poesie, giap. *shiwa*), che costituisce una parte importante della critica letteraria cinese; di solito in essi l'autore elogia il poeta in questione e dopo riporta alcuni versi (sempre in coppia) da una poesia più lunga. La maggior parte degli *shi hua* è successiva al *Wakanrōeishū*: il primo di essi è considerato il *Liu-yi shi hua* 六一詩話 (Sessantuno discussioni poetiche) di Ou-yang Xiu 歐陽修 (1007-1072) e hanno avuto molto successo durante la dinastia Song e successive. Vi sono però precursori di questo genere di critica letteraria, come il monaco Jiao-ran 皎然 (730-799) con il suo *Shi-shi* 詩式 (Gi stili poetici). La critica letteraria cinese fu portata nell'arcipelago giapponese per la prima volta dal monaco Kūkai 空海 (774-835) con il suo *Bunkyōhifuron* 文鏡秘府論. Non è possibile affermare se i giapponesi avessero preso dagli *shi hua* l'idea di estrapolare distici oppure se fosse stata una loro idea, cosa tra l'altro non difficile vista la tendenza della poesia cinese a suddividere il testo in distici.

Non tutti i passaggi in sinitico presenti nel *Wakanrōeishū* sono propriamente poesia, ma alcuni passaggi sono in “prosa parallela” con divisione quattro-sei, un tipo di prosa ritmata che sembra quasi poesia. Sono poi presenti i *fu*, termine tradotto variamente come “poesie in prosa”, “prosa rimata”, “rapsodia”: nonostante questa forma espressiva raggiunga il suo apice durante la dinastia Han, a parte quelli tratti dal *Wen fu* 文賦 (Saggio sulla letteratura, III secolo) quasi tutti i *fu* nella raccolta sono di oscuri poeti della dinastia Tang e non possono essere considerati rappresentativi del genere, tanto che nessuno di essi è presente nel *Quan*

Tang Wen 全唐文 (Letteratura dell'intera dinastia Tang, un'antologia della prosa di poesia Tang completata nel 1814). Interessante è notare che questi *fu*, rispetto a quelli canonizzati in Cina, sono molto allusivi, retoricamente elaborati, costruiti con cosciente artificiosità. Ciò contribuisce a dare la misura della complessità del gusto dei giapponesi in materia di letteratura cinese, e mette in guardia dal generalizzare riguardo alla visione giapponese della letteratura cinese già dal periodo Heian.

La “Cina nel Giappone”: naturalizzazione di storia e letteratura cinesi nelle antologie giapponesi di *kanshi*

La complessità del modo in cui i membri della corte imperiale importano i prodotti culturali cinesi e li adattano al proprio gusto emerge particolarmente dalle prefazioni delle antologie di *kanshi*. Oltre al contenuto e ai riferimenti culturali in esse contenuti, è il modo di relazionare la storia giapponese a quella cinese che mostra il modo in cui i letterati dell'arcipelago negoziano con la cultura del continente.

La più antica antologia di *kanshi* pervenutaci è il *Kaifūsō* 懷風藻 (Florilegio di arie care, 751), compilato privatamente da un autore ignoto. La sua prefazione, basata fortemente sul *Wenxuan* 文選 (Testi scelti, giap. *Monzen*, tra il 520 e il 530)⁵⁶ di Xiao Tong 蕭統 (501-531), racconta e celebra la storia dell'arrivo della scrittura e della cultura continentale nell'arcipelago giapponese: comincia alla corte del mitico imperatore Jinmu, dove non c'era ancora la scrittura (come nel *Wenxuan*), finché alcuni emissari del regno di Paekche e Koguryo non portano i primi documenti scritti.⁵⁷ Prosegue poi raccontando del principe Shōtoku 聖德 (574-622), cui vengono riconosciute riforme istituzionali e la creazione di un sistema ufficiale di ranghi ma che viene considerato come un burocrate intento solamente a promuovere il buddhismo e molto meno al mecenatismo culturale. Di contro allo scarso interesse di Shōtoku verso la letteratura, la prefazione del *Kaifūsō* celebra l'imperatore Tenji 天智 (626-672) come sovrano illuminato che fonda il Daigakuryō 大学寮⁵⁸ e un sistema di istruzione basato sul modello cinese. Tenji è presentato con l'archetipo cinese del saggio sovrano, che governa secondo i principi confuciani, primo fra tutti quello, di connotazione

⁵⁶ Si tratta di una selezione di poesia e prosa dalla fine del periodo degli stati combattenti (300 a.C. circa) all'inizio della dinastia Liang (500 d.C. circa). Divenne ben presto un testo molto importante per l'istruzione dei funzionari in Cina e dei membri della corte in Giappone.

⁵⁷ Cfr. DENECKE, “Chinese Antiquity and Court Spectacle...”, p. 102.

⁵⁸ Si tratta dell'accademia imperiale che formava i funzionari del governo.

daoista, del *wuwei* 無為,⁵⁹ la “non-azione”, e sfrutta ciò dedicando il suo tempo all’ozio letterario, tenendo banchetti e permettendo così alla poesia di fiorire.⁶⁰ La prefazione del *Kaifūsō* crea dunque l’immagine di una storia ancestrale attraverso momenti emblematici: i tempi precedenti all’introduzione della scrittura, l’arrivo della scrittura, la promozione del buddismo sotto il principe Shōtoku, la fioritura della letteratura sotto il governo illuminato di Tenji. Tre di questi momenti sono connessi a importanti periodi e figure nell’immaginario collettivo dell’epoca; il periodo precedente alla scrittura è l’epoca d’oro del regno di Jinmu, l’avvento della scrittura in Cina risale al mitico Fuxi 伏羲, la cui invenzione arriva nell’arcipelago giapponese attraverso la Corea, e il periodo di fioritura letteraria collega Tenji con Xiao Tong, e lo stesso Tenji è rappresentato come un perfetto sovrano del passato secondo l’idea confuciana. Questi momenti presentano delle peculiarità frutto della negoziazione con la cultura giunta dal continente: il periodo precedente alla scrittura è descritto come un’epoca d’oro e non, come nel *Wenxuan*, un periodo di barbarie, nel racconto dell’arrivo della scrittura in Giappone la corte imperiale viene descritta come diplomaticamente superiore e non come una periferia da “civilizzare” (è palese qui la volontà di asserire la superiorità politica del regno di Yamato sui regni della penisola coreana) e, infine, Tenji è visto come un antico saggio, anche se il suo regno precede la stesura del testo di neanche mezzo secolo.⁶¹ La prefazione del *Kaifūsō* si muove dunque equiparando i momenti della storia cinese e di quella giapponese, secondo l’ottica della corte imperiale desiderosa di affermarsi nel mondo diplomatico dell’Asia orientale dominato dalla Cina, ma questo gioco di corrispondenze si interrompe in due momenti. Il primo è la promozione del buddismo da parte di Shōtoku; il fatto che non sia presentato un corrispettivo dalla storia cinese potrebbe essere una coincidenza, ma dato che per gli altri fatti vengono presentati corrispettivi, è possibile che il buddismo fosse rimosso dall’immaginario giapponese sulla Cina antica.⁶² Il secondo è la grande distruzione di documenti durante la guerra Jinshin (672) seguita alla morte di Tenji, durante la quale la capitale di Tenji a Ōmi viene messa a ferro e fuoco. Ciò nella prefazione è presentato come un enorme danno al mondo culturale che ha lasciati intatti solo pochi resti che il compilatore raccoglie nella sua antologia. Il *Kaifūsō*, a differenza del *Wenxuan*, non è la raccolta della migliore produzione fino a quel momento, ma è il triste inventario di ciò che è scampato alle fiamme della guerra. Dato che non ci sono

⁵⁹ Giapponese: *mu*

⁶⁰ Cfr. DENECKE, “Chinese Antiquity and Court Spectacle...”, p. 103.

⁶¹ Cfr. DENECKE, “Chinese Antiquity and Court Spectacle...”, p. 104.

⁶² Cfr. DENECKE, “Chinese Antiquity and Court Spectacle...”, p. 105.

episodi corrispondenti nel *Wenxuan*, l'autore della prefazione si rifà a un fatto molto antico della storia cinese, il rogo di libri (213 a.C.) voluto dal primo imperatore Qin, Qin Shi Huangdi 秦始皇帝 (259 a.C.-210 a.C.).⁶³ Come si nota da questa analisi, anche se vi sono importanti parallelismi tra la prefazione del *Wenxuan* e quella del *Kaifūsō*, sono presenti anche differenze: nel *Kaifūsō* non vi è distinzione dei generi letterari e non è presente alcuna coscienza del cambio di epoca e della enorme distanza temporale rispetto agli autori del passato tipici dell'antologia di Xiao Tong. Inoltre, come già visto il compilatore del *Kaifūsō* impiega con molta libertà gli esempi tratti dalla storia cinese (Tenji viene visto come un mitico saggio del passato, il rogo dei libri dei Qin viene collegato a un evento appena precedente la stesura dell'opera). Attraverso questa doppia narrazione, quella della storia cinese e quella della storia giapponese intrecciate e messe in parallelo, la prefazione del *Kaifūsō* impiega una strategia che, pur sfruttando il capitale culturale della storia e cultura cinesi, non rinuncia a creare un discorso autonomo che legittimi la produzione giapponese.⁶⁴ Un'altra antologia di *kanshi* particolarmente rilevante è il *Ryōunshū* 凌雲集 (Raccolta oltre le nubi, 814), commissionata dall'imperatore Saga 嵯峨 (786-842) e compilata da un gruppo guidato da Ono no Minemori 小野岑守 (778-830) e Sugawara no Kiyotomo 菅原清公 (770-842), il quale partecipò anche a una missione diplomatica presso la corte cinese. A differenza del *Kaifūsō*, la prefazione del *Ryōunshū* non tratta per nulla la questione della storia della letteratura, ma si limita ad affermare che i compilatori hanno raccolto alcuni componimenti dal "passato recente" (la raccolta contiene poesie composte dal primo anno dell'era Enryaku al quinto anno dell'era Kōnin, quindi circa dal 782 all'814) con lo scopo dichiarato di immortalare il regno di Saga. Questa prefazione prende spunto da un capitolo del *Dialun* 典論 (Discorsi regolatori) di Cao Pi 曹丕 (187-226), che diviene sovrano del regno di Wei, riportando in apertura le sue parole sul fatto che attraverso le opere letterarie l'uomo possa rendersi immortale, di contro alla caducità della gloria e del potere politico. Mentre la storia della letteratura narrata nel *Wenxuan* è diacronica, quella del *Dialun* è sincronica, descrive cioè il mondo letterario del tempo, le gelosie e la competizione che animavano i letterati, i punti di forza e di debolezza di ciascuno, i momenti belli e brutti che trascorsero insieme, e infine la morte della maggior parte di loro nell'epidemia del 217. Cai Pi si mostra interessato più ad analizzare le caratteristiche organiche della letteratura, piuttosto che a farne una storia. La corte giapponese del primo periodo Heian accoglie con molto favore la visione della

⁶³ Cfr. DENECKE, "Chinese Antiquity and Court Spectacle...", p. 105.

⁶⁴ Cfr. *ibid.*

letteratura come il più alto traguardo degli affari di Stato: non solo viene ripetuta in due prefazioni ad antologie, ma questa idea dà anche il titolo alla terza antologia imperiale.⁶⁵ Queste antologie volute dall'imperatore sono più incentrate sull'esaltazione della gloria del sovrano attraverso la letteratura che sulla volontà di proporre una storia del *kanshi* nell'arcipelago giapponese, come fatto nel *Kaifūsō*, compilato privatamente e dunque non direttamente collegato alle esigenze di immagine del governo. La visione della letteratura di Cao Pi esercita una grande attrattiva sulla corte Heian, grazie alla visione del sovrano come il capo di un gruppo di cortigiani poeti che competono per le sue attenzioni. Si tratta di una visione corale assente nelle prefazioni del *Wenxuan* e del *Kaifūsō*, che propongono invece una visione solitaria del letterato, ma che si attaglia molto bene ai saloni letterari costituiti dagli imperatori Saga e Junna 淳和 (786 – 840), i grandi mecenati della cultura sinitica.⁶⁶ Anche il *Bunkashūreishū* 文華秀麗集 (Raccolta di testi aggraziati e splendidi, 818) compilato dietro comando imperiale da un gruppo guidato dal potente Fujiwara no Fuyutsugu 藤原冬嗣 (775-826), mette da parte la questione storica per dedicarsi alla produzione recente. Contiene 143 poesie di 28 autori, e le poesie dell'imperatore Saga costituiscono da sole un quinto del totale. La sua prefazione, scritta da Nakao Ō 仲雄王 (?-?), è la prima che si gloria dell'abbondanza di produzione letteraria (in *kanbun*) e della difficoltà di scelta in tale vastità e, pur ponendosi sulla scia del *Ryōunshū*, afferma la superiorità del *Bunkashūreishū* dicendo che, nei soli quattro anni passati tra le due raccolte, la poesia (in *kanbun*) è gradualmente evoluta e che adesso la produzione ammonta a più di cento volumi. Nakao Ō descrive una fiorente comunità di cortigiani letterati che producono e valutano *kanshi*, e presenta con orgoglio la fecondità letteraria del suo tempo, tale che spesso i compilatori erano indecisi nelle selezioni e si dovettero rimettere al parere dell'imperatore.⁶⁷ Probabilmente fu proprio la tanto esaltata abbondanza nella produzione letteraria che indusse i compilatori a organizzare il *Bunkashūreishū* in categorie tematiche specifiche, a differenza di quanto avvenuto per le precedenti raccolte di *kanshi*. La prefazione della raccolta si limita ad affermare che le poesie sono organizzate secondo categorie e argomenti con uno scopo molto pragmatico, cioè la facilità di fruizione. Le sezioni sono disposte in modo molto attento e preciso, con una grande unità di spazio e tempo, e la loro successione crea quasi una narrazione: si parte dalle escursioni dell'imperatore, per poi passare ai banchetti, alle poesie

⁶⁵ Cfr. DENECKE, "Chinese Antiquity and Court Spectacle...", pp. 106-107.

⁶⁶ Cfr. DENECKE, "Chinese Antiquity and Court Spectacle...", p. 107.

⁶⁷ Cfr. *ibid.*

di commiato, alle feste di addio, agli scambi letterari. Anche all'interno delle singole sezioni le poesie sono disposte sapientemente come narrazioni degli eventi in cui sono state composte, e in cui l'imperatore e le sue poesie hanno un ruolo dominante (si ricordi la grande presenza delle poesie di Saga). Tutto ciò rende il *Bunkashūreishū* una guida poetica alla corte di Saga piuttosto che una selezione della migliore poesia di quel tempo. Il *Bunkashūreishū* è caratterizzato da una meticolosa disposizione delle poesie e delle categorie, tale da formare una narrazione che unisce i singoli componimenti, e le intersezioni e i rimandi tra le poesie anticipano caratteristiche delle antologie di *waka*.⁶⁸

La terza antologia imperiale di *kanshi*, il *Keikokushū* 経国集 (Raccolta per il governo del Regno, 827) come già detto è connessa alle antologie imperiali che lo precedono dal titolo stesso, che è una citazione dello scritto di Cao Pi. Tuttavia, si tratta di una antologia composta con ideali molto diversi dalle precedenti; la prefazione scritta da Shigeno no Sadanushi 滋野貞主 (785-852) abbandona la visione sincronica delle prefazioni delle altre due antologie imperiali per tornare in senso diacronico a costruire una prestigiosa storia letteraria come tentato nella prefazione del *Kaifūsō*. A differenza di quest'ultimo non narra due storie, quella cinese e quella giapponese, parallele e collegate, bensì presenta un'unica storia della letteratura, quella cinese, naturalizzandola. Il *Keikokushū* è anche la più ampia fra le tre antologie imperiali: contiene più di un migliaio di componimenti di 178 autori. La prefazione di Sadanushi si rifà molto a Cao Pi e al suo *Dialun*, ma li inserisce in una storia più ampia: inizia parlando dei "tempi antichi", quando i funzionari andavano in giro a raccogliere opere letterarie tra la popolazione per fare da tramite tra il volere popolare e gli ordini dell'imperatore, dicendo che allora c'era un perfetto equilibrio tra forma e contenuto e la scrittura era usata come mezzo per ordinare i rapporti sociali. Sadanushi scrive che le figure di letterati emergono durante il periodo Chu-Han, poi l'esempio di Yang Xiong 揚雄 (53 a.C.-18 d.C.) porta alla perdita dell'ideale equilibrio tra abbellimento e sostanza. Questo equilibrio viene restaurato da Cao Pi, anche se nella prefazione si lamenta la perdita di ispirazione durante le dinastie Qi e Liang (479-557) e della conseguente perdita di corretti standard compositivi nelle dinastie degli Zhou settentrionali (557-581) e dei Sui (581-617). La prefazione di Sadanushi sembra particolarmente interessata ai periodi liminari, come il periodo Chu-Han, il breve periodo di lotta tra Liu Bang 劉邦 (256/247 a.C.-195 a.C.), il fondatore della dinastia Han, e Xiang Yu 項羽 (232 a.C.-202 a.C.) di Chu dopo la caduta

⁶⁸ Cfr. DENECKE, "Chinese Antiquity and Court Spectacle...", p. 108.

della dinastia Qin. Con il termine “Zhou-Sui” si indica invece il tardo periodo delle Sei Dinastie (222-589) immediatamente precedente alla riunificazione sotto i Tang. Sembra esserci un desiderio da parte di Sadanushi di enfatizzare le successioni dinastiche in Cina. Inoltre, la narrazione, tradizionale in Cina, della fioritura e successivo declino della letteratura a causa dell’eccesso di ornamenti e il fatto che in una antologia contenente solo componimenti di autori giapponesi siano presentate solo figure della storia cinese, mostrano la naturalizzazione della storia cinese al fine di costruire una storia letteraria giapponese.⁶⁹ Dai testi presi in esame emerge chiaramente il modo in cui i membri della corte giapponese hanno impiegato diverse strategie per negoziare con il capitale simbolico proveniente dal continente, naturalizzare e sfruttare la storia letteraria della Cina per dare dignità letteraria alla propria produzione di *kanshi*, decisamente più recente e necessitante perciò di legittimazione. Non bisogna dimenticare infatti che la produzione letteraria in sinitico era fruita non solo internamente alla corte, ma era anche il modo in cui il regno di Yamato si presentava ai regni nella sfera culturale cinese in occasione di scambi diplomatici, come missioni verso il continente o banchetti in onore di ambascerie. I cortigiani-letterati dimostrano molta abilità nel costruire una “Cina nel Giappone”, che secondo la definizione di Chino Kaori è la Cina considerata in base alla funzione culturale rivestita nell’arcipelago giapponese, e non come la Cina nel mondo culturale sinocentrico.⁷⁰

L’ultima delle antologie di *kanshi* prese in esame, il *Keikokushū*, precede il *Wakanrōeishū* di quasi due secoli; al tempo della compilazione della sua antologia Kintō aveva dunque alle spalle una lunga tradizione di negoziazione con il modello culturale cinese, di operazioni di legittimazione della produzione letteraria in sinitico della corte Heian volute dagli stessi imperatori (le antologie imperiali di *kanshi*) e di costruzione di una storia letteraria giapponese messa sullo stesso piano di quella cinese. Ciò si riflette nella struttura stessa dell’opera: i *kanshi* di autori giapponesi sono numericamente superiori a quelli di autori cinesi. Anche se l’antologia di Kintō non presenta alcuna introduzione, questi testi, mostrando l’evoluzione del rapporto dei letterati giapponesi con il genere poetico del *kanshi*, permettono di avere un’idea del modo in cui era recepita la cultura sinitica al tempo di Kintō. Il *Wakanrōeishū* si inserisce nella lunga storia di rapporti tra la corte imperiale giapponese e la cultura proveniente dal continente e ciò appare evidente soprattutto nell’organizzazione

⁶⁹ Cfr. DENECKE, “Chinese Antiquity and Court Spectacle...”, p. 110.

⁷⁰ Cfr. CHINO Kaori, “Gender in Japanese Art”, in *Gender and Power in the Japanese Visual Field*, edited by Joshua S. Mostow, Norman Bryson, and Maribeth Graybill, Honolulu, University of Hawai’i Press, 2003, citato in PERSIANI, “China as Self, China as Other...”, 2016, p. 35.

strutturale e nella selezione dei *kanshi*. Risulta particolarmente significativo il rapporto con una raccolta in particolare, il *Senzaikaku*, una raccolta di distici di autori cinesi composta circa cinquant'anni prima del *Wakanrōeishū*.

II *Wakanrōeishū* e il *Senzaikaku*

A Kintō per la compilazione della sua opera non dovevano certo mancare fonti di ispirazione prodotte nella corte Heian: nell'arcipelago giapponese vengono composte molte raccolte di *kaku* 佳句, “versi eccellenti” di poesia in sinitico. Per la compilazione dell'antologia in esame è stato visto uno stretto rapporto, soprattutto sul piano della struttura, con il *Senzaikaku* 千載佳句 (Selezione di mille versi eccellenti).⁷¹ Il *Senzaikaku* è una raccolta in due volumi di 1083 distici⁷² di 153 poeti di epoca Tang compilata, probabilmente nell'era Tenryaku (947-957), da Ōe no Koretoki 大江維時 (888-963) e organizzata in categorie tematiche.

All'interno della raccolta i poeti presenti con più di dieci distici sono quattordici, di cui il più presente è di gran lunga Bai Juyi, con 507 distici (quasi la metà del totale), seguito da Yuan Zhen con 65 distici e Xu Hun con 34 distici. Quelli di Bai Juyi e Yuan Zhen sono dunque più della metà del totale, mentre i grandi poeti del periodo Tang, Du Fu e Li Bai, sono presenti rispettivamente con sei e tre distici. Ciò testimonia la grande predilezione per Bai Juyi e per l'amico Yuan Zhen di cui si è discusso nel paragrafo precedente. Il primo volume è diviso in cinque categorie (le quattro stagioni, cambi stagionali, fenomeni atmosferici, geografia, vicende umane) mentre il secondo volume è diviso in dieci categorie (palazzo imperiale e ministeri, residenze temporanee, piante, animali, banchetti, divertimenti, separazioni, romitaggio, il Buddha *Śākyamuni*, strade montane); ciascuna categoria è a sua volta divisa ulteriormente, per un totale di 258 sezioni. La struttura di queste sezioni è influenzata da quella dei *ruisho* 類書, delle raccolte poetiche e dei dizionari di rime cinesi. Ad esempio, lo *Hakukōrikujō* 白孔六帖, è un *ruisho* che inizia con le sezioni “cielo”, “terra”, “sole”, “luna”, “stelle” e prosegue con “nubi”, “pioggia”, “neve”, “vento”, “nebbia”, “grandine” ecc., le quali combaciano con quelle della sezione sui fenomeni atmosferici del *Senzaikaku*, e anche le categorie come “primavera”, “estate”, “autunno”, “inverno”, “primo giorno dell'anno”, “*hanshi* 寒食”,⁷³ “terzo giorno del terzo mese”, “settimo giorno del settimo mese”, “nono

⁷¹ Riguardo la questione della struttura del *Wakanrōeishū* e del suo rapporto con il *Senzaikaku*, cfr. il terzo capitolo di questa tesi.

⁷² In questo caso, due versi da sette caratteri estrapolati da poesie più lunghe.

⁷³ Giapponese: *kanshoku*. Si tratta della tradizione cinese di consumare solo cibo freddo nel centocinquesimo giorno dopo il solstizio d'inverno.

giorno del nono mese” ecc. corrispondono a quelle delle sezioni sulle quattro stagioni e sui cambi di stagione. Si ritiene che il *Wakanrōeishū* e lo *Shinsenrōeishū* siano stati compilati sulla base dell’influsso del *Senzaikaku*, ed essa è divenuta il modello per molte selezioni successive.⁷⁴ Vi è comunque la grande differenza che il *Senzaikaku* raccoglie solo componimenti in *kanbun* e solo componimenti di autori cinesi, primo fra tutti Bai Juyi, laddove il *Wakanrōeishū* e raccolte successive testimoniano il livello di consacrazione raggiunto dai *kanshi* di autori giapponesi. Un’altra importante differenza è che il *Senzaikaku* è una raccolta più o meno esaustiva dei componimenti considerati esemplari al tempo della sua compilazione, mentre se si considera il *Wakanrōeishū* come raccolta di *rōei* e si confrontano i componimenti in *kanbun* inseriti con i documenti del tempo, si nota che i componimenti ufficialmente usati come *rōei* a corte non combaciano con quelli dell’antologia di Kintō; al tempo della compilazione del *Wakanrōeishū* i membri della corte Heian dovevano aver sviluppato un alto livello di istruzione nel campo della poesia in *kanbun*, perciò non si avvertiva più il bisogno di raccogliere testi che facessero da modello di riferimento per l’apprendimento, bensì si puntava a raccogliere testi di livello superiore.⁷⁵ Particolarmente interessante a tal proposito è il secondo volume del *Wakanrōeishū*: esso è considerabile un volume di categorie tematiche “varie”, e in questo segue le orme delle antologie imperiali di *waka*, però contiene anche molte categorie tematiche (come “eremi di montagna”, “scimmia di metallo”,⁷⁶ “generali”, “governatori provinciali” ecc.) che non sono tipiche del *waka*, ma del *kanshi*,⁷⁷ e gran parte delle sezioni di questo volume corrispondono a quelle del *Senzaikaku*,⁷⁸ si può perciò affermare che nel secondo volume del *Wakanrōeishū* l’elemento “*kan*” sia maggiormente presente, mentre nel primo volume prevale l’elemento “*wa*”. Terada afferma che ciò non sia visibile solo al livello delle sezioni tematiche, ma anche dei singoli componimenti: riprendendo gli studi di Okumura Ikuko, riporta due componimenti, un *kanshi* del primo volume e un *waka* del secondo volume:

一声山鳥曙雲外万点水蛭秋草中

issei no sanchō wa shoun no hoka / banten no suikei wa shūsō no uchi

Oltre le nuvole dell’alba il canto di un solo cuculo,

⁷⁴ Cfr. NKBDJ, vol 3, p. 640.

⁷⁵ Cfr. TERADA Sumie, “Danpen toshite no shū...”, Tōkyō, 2014, p. 27. Sulla questione di come venissero effettivamente eseguiti i *rōei*, cfr. il terzo capitolo di questa tesi.

⁷⁶ Giapponese: *kanoesaru* 庚申, si tratta del cinquantasettesimo anno del ciclo sessagenario di origine cinese.

⁷⁷ Cfr. TERADA, “Danpen toshite no shū...”, Tōkyō, 2014, p. 30.

⁷⁸ Il *Nihonkotenbungakudaijiten* afferma che tra il secondo volume del *Wakanrōeishū* e il *Senzaikaku* è del 73%, cfr. NKBDJ, vol 3, p. 640.

sull'erba d'autunno nei pressi dello stagno volano diecimila lucciole.

(Xu Hun, *Wakanrōeishū*, 182)

あしびきの山がくれなるほととぎす聞く人もなき音をのみぞなく

ashibiki no / yamagakure naru / hototogisu / kiku hito mo naki / ne o nomi zo naku

Nei recessi di montagna,

nascosto,

il cuculo si lamenta,

e sì pure il mio pianto

non trova alcuno che l'ascolti!

(Fujiwara no Sanekata, *Wakanrōeishū*, 704)⁷⁹

Il *kanshi* apre la sezione tematica dal titolo “cuculo” (*kakkō* 郭公), tipico tema della poesia giapponese che vede nel verso di questo uccello l'annuncio dell'arrivo dell'estate e presenta il tema ricorrente delle notti insonni passate ad aspettare il suo canto, ma Okumura nota che in verità Xu Hun usa il termine *sanchō* 山鳥, che significa semplicemente “uccello di montagna”, ed è Kintō a interpretare liberamente i versi del poeta cinese secondo le sue necessità (nella loro traduzione Maurizi e Sagiyama scelgono di seguire l'interpretazione del compilatore e traducono dunque *sanchō* con “cuculo”) potendo così inserire in un tema tipico del *waka* una poesia in origine distante da questa idea.⁸⁰ Il *waka* di Sanekata invece chiude la sezione dal titolo “Wang Zhaojun 王昭君”, la concubina dell'imperatore Yuan protagonista di una tragica storia d'amore molto celebre.⁸¹ Anche in questa poesia viene usata l'immagine del cuculo (qui reso dal sinonimo *hototogisu*) che esprime il pianto di Sanekata, degradato a governatore della provincia di Mitsu e costretto a morire lontano dalla capitale, associato da Kintō al pianto di Wang Zhaojun, costretta a lasciare la corte imperiale per andare sposa al re degli Xiongnu. Da un lato, dunque, nel primo volume viene reinterpretata una poesia cinese in modo tale che possa essere inserita nel tema “giapponese” del cuculo, mentre nel secondo volume viene scelto sì un *waka* che usa l'immagine del cuculo, però non secondo il tipico uso della poesia stagionale, ma secondo un uso più vicino all'immagine cinese dell'anima di un sovrano che prende la forma di un cuculo che, vomitando sangue e elevando un grido addolorato, vola via. Kintō sembra dunque coscientemente prediligere l'elemento “*wa*” per il

⁷⁹ Per entrambi i componimenti i testi originali, le trascrizioni e le traduzioni sono tratti da FUJIWARA, *Wakanrōeishū: Raccolta di poesie giapponesi e cinesi...*, trad. di Andrea Maurizi e Ikuko Sagiyama, Milano, 2016.

⁸⁰ Cfr. TERADA, “Danpen toshite no shū...”, Tōkyō, 2014, p. 30.

⁸¹ Ella è costretta ad andare in dono al capo della federazione degli Xiongnu al fine di sancire un'alleanza.

primo volume e l'elemento “*kan*” per il secondo volume, indipendentemente dal fatto che si tratti di *waka* o di componimenti in *kanbun*.⁸² La grande somiglianza strutturale tra il secondo volume del *Wakanrōeishū* e il *Senzaikaku* non è dunque casuale o derivante semplicemente dal fatto che Kintō si sia ispirato alla raccolta di Koretoki, ma è frutto di una precisa scelta compositiva basata su contrapposizioni, equilibri e rimandi tra i due volumi, che comprende la decisione di focalizzare il primo volume su temi tipici della tradizione del *waka* e il secondo su argomenti e rimandi alla tradizione letteraria cinese.

In questo capitolo ho riportato le analisi dell'elemento culturale proveniente dal continente all'interno del *Wakanrōeishū* e ho provato a delineare il rapporto tra l'antologia di Kintō e una raccolta di soli componimenti provenienti dal continente, il *Senzaikaku*. Da ciò è emerso almeno in parte il rapporto che i cortigiani avevano con i prodotti letterari del continente, un rapporto certamente regolato da gusti raffinati e precisi, e come il *Wakanrōeishū* sia espressione della grande coscienza letteraria e sensibilità poetica raggiunte nel coniugare una tradizione “esterna” (quella del continente asiatico e specificamente della Cina dei Tang) con quella “interna” (la poetica e i temi ricorrenti del *waka* sanciti dalle antologie imperiali). La poetica e il gusto estetico che il *Wakanrōeishū* esprime emergono primariamente dalla struttura dell'antologia, dalla disposizione dei versi secondo precise scelte poetiche e tematiche. Qui è dove si esplica l'abilità letteraria di Kintō, dove emergono le scelte estetiche che coniugano il “*wa*” e il “*kan*”. Nel prossimo capitolo viene approfondito specificamente l'aspetto della struttura del testo e i diversi livelli in cui il “*wa*” e il “*kan*” si intersecano all'interno del *Wakanrōeishū*.

⁸² Cfr. TERADA, “Danpen toshite no shū...”, Tōkyō, 2014, p. 31.

Capitolo 3

UN PONTE TRA “WA” E “KAN”

La struttura del *Wakanrōeishū* come chiave interpretativa

Nello studio del *Wakanrōeishū* ci si potrebbe chiedere dove risieda l’originalità e l’abilità del compilatore di una antologia che contiene solo componimenti scritti da altri. Una risposta risiede certamente nella struttura dell’opera, ovvero in come Kintō abbia organizzato il materiale a sua disposizione, nei suoi criteri di selezione e nel significato che intendeva dare alla raccolta nel suo insieme.⁸³ Il primo volume è diviso in quattro sezioni corrispondenti al ciclo delle stagioni (primavera, estate, autunno, inverno), ciascuna a sua volta divisa in sezioni tematiche, mentre il secondo è diviso in sezioni tematiche su vari argomenti. Ogni sezione è a sua volta divisa in *dai* 題 (temi). Le poesie sono disposte nella maggior parte dei casi nell’ordine *kanshi* di autori cinesi, *kanshi* di autori giapponesi e *waka* (ci sono eccezioni). Nel primo volume per ogni stagione⁸⁴ i *dai* vengono presentati in un preciso ordine che parte dalle festività annuali e arriva ai paesaggi stagionali, mentre nel secondo volume di miscellanea sono divisi secondo criteri di similitudine. Nel primo volume ci sono ben 12 *dai* che non contengono *kanshi* di autori cinesi, di contro ai due argomenti del secondo volume: ciò mostra l’attenzione riservata alle peculiarità topografiche giapponesi. Negli argomenti del secondo volume quali “imperatori”, “imperatori in ritiro”, “principi imperiali”, “nipoti imperiali”, “primi ministri”, “governatori”, “generali”, “governatori provinciali” ecc. si riflette il sistema di cariche in uso all’epoca. I *kanshi* sono 588, i *waka* sono 216. I *kanshi* di autori cinesi sono 234, mentre quelli di autori giapponesi sono 354. Dei *kanshi* di autori cinesi ben 139 sono di Bai Juyi 白居易 (772-846), al secondo posto si piazza Yuan Zhen 元稹 (779-831) con 11 componimenti e al terzo si trova Xu Hun 許渾 (788-860) con 10 componimenti; questo enorme scarto mostra come quello fosse un periodo di grande riverenza verso Bai Juyi. Per quanto riguarda i *kanshi* di autori giapponesi, i poeti sono, in ordine di presenza: Sugawara no Fumitoki 菅原文時 (44 poesie), Sugawara no Michizane 菅原道真 (38 poesie), Ōe no Asatsuna 大江朝綱 (30 poesie), Minamoto no Shitagō 源順 (30 poesie), Ki no Haseo 紀長谷雄 (22 poesie), Yoshishige no Yasutane 慶滋保胤 (18 poesie),

⁸³ Cfr. MIKI Masahiro, *Wakanrōeishū to sono kyōju zōtei shinpan* (“Il *Wakanrōeishū* e la sua ricezione”, nuova edizione rivista e ampliata), Tōkyō, Benseisha, 2022, pp. 19-20.

⁸⁴ Con l’eccezione, come si vedrà più avanti, dell’inverno.

Miyako no Yoshika 都良香 (13 poesie), Tachibana no Naomoto 橘直幹 (12 poesie), Ōe no Mochitoki 大江以言 (11 poesie), Ono no Takamura 小野篁 (11 poesie). Da questo gruppo di poeti si può notare la grande venerazione che circondava la letteratura in sinitico di epoca Tenryaku 天曆 (949-959), di cui Michizane era considerato ispiratore. Per i *waka* invece, al capofila Ki no Tsurayuki 紀貫之 (26 poesie) seguono Ōshikōchi no Mitsune 凡河内躬恒 (20 poesie), Kakinomoto no Hitomaro 柿本人麻呂 (8 poesie), Nakastukasa 中務 (8 poesie), Taira no Kanemori 平兼盛 (7 poesie), Yamabe no Akahito 山部赤人 (6 poesie), Sosei 素性 (6 poesie), Mibu no Tadamine 壬生忠岑 (6 poesie), Yoshimine no Munesada 良岑宗貞 (5 poesie), Ise 伊勢 (5 poesie). Di costoro, quasi tutti tranne Yoshimine no Munesada sono inclusi nel *Sanjūrokuninsen*, la raccolta di *waka* dei migliori trentasei poeti compilata dallo stesso Kintō di cui si è parlato nel capitolo precedente. In queste scelte si evince l'ammirazione di Kintō per i compilatori del *Kokinwakashū*, Ki no Tsurayuki e Ōshikōchi no Mitsune. Alcuni poeti sono presenti sia come autori di *kanshi* che di *waka*. Si può pensare che l'opera di Kintō sia basata su raccolte di *kanshi* come il *Senzaikaku* (come già dimostrato nel capitolo precedente), il *Nikkanshū* 日観集 e il *Fusōshū* 扶桑集 (Raccolta di Fusang), raccolte imperiali come il *Kokinwakashū* e lo *Shūiwakashū*, raccolte private come il *Kokinwakarokujō* 古今和歌六帖 (Sei libri di *waka* antichi e moderni).⁸⁵

Miki Masahiro, riprendendo alcuni studi sul *Kokinwakashū* e applicandoli al *Wakanrōeishū*, offre un'analisi della struttura dell'antologia ravvisando due dinamiche, una "circolare" e una "correlativa".⁸⁶ Per quanto riguarda la circolarità, Miki nota che il primo volume, che segue il ciclo delle stagioni, si conclude nella parte dedicata all'inverno con la sezione tematica sulla festa dei Nomi del Buddha (*butsumyō* 仏名), che cade verso la fine dell'anno lunare e rimanda perciò all'inizio della primavera, il tema di apertura. Il fatto che all'interno della sezione invernale il tema della festività buddhista sia inserito dopo una serie di caratteristiche atmosferiche tipiche dei paesaggi invernali fa pensare alla cosciente scelta da parte del compilatore di inserire questo tema proprio per creare una struttura ad anello.⁸⁷ Nello *Shūishō* (compilato presumibilmente sempre da Kintō) vengono sì inserite poesie sul tema del *butsumyō*, ma vengono poste prima di quelle sulla fine dell'anno. Si può ipotizzare anche una

⁸⁵ Cfr. NKBDJ, vol. 6, p. 344.

⁸⁶ Cfr. MIKI, *Wakanrōeishū to sono kyōju...*, cit. p. 3. Miki per riferirsi ai due tipi di struttura che sarebbero presenti nel *Wakanrōeishū* usa i termini *junkanteki* 循環的 (circolare, ciclico) e *tairitsuteki* 対立的 (oppositivo, correlativo, comparativo), specificando a p. 28 di volere evitare il significato di opposizione che porta il secondo termine; ho dunque scelto di tradurre il secondo termine come "correlativo".

⁸⁷ Cfr. MIKI, *Wakanrōeishū to sono kyōju...*, p. 23.

dipendenza del *Wakanrōeishū* dal *Gosenwakashū* per quanto riguarda la struttura sulla base del fatto che sia le poesie di apertura delle sezioni sulla primavera di entrambe le raccolte contengono, oltre al riferimento all'arrivo della stagione, il tema del favore concesso dal sovrano (*kun'on* 君恩).⁸⁸ Miki fa anche un'analisi interna alle singole sezioni per rafforzare la sua tesi sulla circolarità della struttura, notando che all'interno della sezione dei Nomi del Buddha sono presenti questi due componimenti:

香火一炉灯一盞白頭夜礼仏名経

香火一炉灯一盞 白頭にして夜礼す仏名経

Kōka ichiro tomoshibi issan / hakutō ni shite yoru raisu butsumyōgyō

Un braciere di incenso e una lampada:

di notte un vecchio monaco salmodia il Sūtra dei nomi del Buddha

(Bai Juyi, *Wakanrōeishū*, 393)

香自神心無用火花開合掌不因春

香は神心よりして火を用ゐること無し 花は合掌に開けて春に因らず

Kō wa zenshin yori shite hi o mochiiru koto nashi / hana wa gasshō ni hirakete haru ni yorazu

L'incenso brucia grazie alla fede senza bisogno di fuoco,

*i fiori sbocciano nel cavo delle mani prima dell'arrivo della primavera.*⁸⁹

(Sugawara no Michizane, *Wakanrōeishū*, 394)

Di questi, il secondo con la descrizione dei fiori che sbocciano senza aspettare l'arrivo della primavera si ricollega alla primissima opera della raccolta che apre la sezione sulla primavera:

逐吹潜開不待芳菲之候迎春乍変将希雨露之恩

吹を逐ひて潜かに開く 芳菲の候を待たず

春を迎へて乍に變ず 将に雨露の恩を希はむとす

Haru o otte kisokani hiraku / hōhi no kō o matazu / haru o mukaete tachimachi ni henzu /

masa ni uro no on o negawan to su

⁸⁸ Cfr. MIKI, *Wakanrōeishū to sono kyōju...*, pp. 24-25.

⁸⁹ Per tutti i componimenti del *Wakanrōeishū* riportati in questo paragrafo, tranne dove diversamente specificato, le trascrizioni in *kakikudashibun* e i testi originali in *wabun* sono tratti da MIKI, *Wakanrōeishū to sono kyōju...*, mentre i testi originali in *kanbun*, le trascrizioni in caratteri latini e le traduzioni in italiano sono riportate da FUJIWARA no Kintō, *Wakanrōeishū: Raccolta di poesie giapponesi e cinesi da intonare*, trad. di Andrea Maurizi e Ikuko Sagiyama, Milano, Edizioni Ariele, 2016.

*Anticipando l'arrivo della stagione profumata
in segreto fioriscono al passaggio del vento.
Confidando sul benevolo sostegno di pioggia e rugiada
dischiudono i loro bocci per accogliere la primavera.*
(Anonimo, *Wakanrōeishū*, 1)

Inoltre, il seguente componimento della sezione sul primo giorno di primavera:

夜向残更寒磬尽春生香火曉炉燃
夜残更に向むとして寒磬尽く 春香火に生りて曉炉燃ゆ
Yozan kō ni nan nan to shite kankei tsuku / haru kō no hi ni narite gyōro moyu
*Quando sul far del giorno le fredde pietre sonore si quietano
dall'incenso dei bracieri si sprigiona il profumo della primavera.*
(Korenaga no Harumichi, *Wakanrōeishū*, 6)

richiama i bracieri di incenso e le lampade descritti nella poesia di Bai Juyi inserita nella sezione dei Nomi del Buddha.⁹⁰ Tutto ciò mostra che il posizionamento delle poesie nel *Wakanrōeishū* segue una precisa logica. Per quanto riguarda il secondo volume, al livello di intere sezioni tematiche Miki nota una circolarità tra la prima sezione, quella sul vento, e l'ultima, quella sul colore bianco, perché si tratterebbe in entrambi i casi di “cose senza colore”.⁹¹ A livello dei singoli componimenti, viene notato il fatto che il *waka* che chiude la sezione sul colore bianco (e quindi il secondo volume e l'intera raccolta):

しらしらし白けたる年月かげに雪かきわけて梅の花折る
Shirashirashi / shiraketaru toshi / tsukikage ni / yuki kakiwakete / ume no hana oru
Bianco, troppo bianco!
Un vecchio canuto
sotto la luna argentea
facendosi strada tra la neve

⁹⁰ Cfr. MIKI, *Wakanrōeishū to sono kyōju...*, p. 25.

⁹¹ Cfr. *ibid.*

coglie un candido fiore di susino.

(Anonimo, *Wakanrōeishū*, 803)

presenta dei parallelismi con il componimento che apre la sezione sul vento, all’inizio del secondo volume:

春風暗剪庭前樹夜雨偷穿石上苔

春の風は暗に庭前の樹を剪る 夜の雨は偷かに石上の苔穿つ

Haru no kaze wa sora ni teizen no ki o kiru / yoru no ame wa hisoka ni sekijō no koke ugatsu

Il vento di primavera furtivamente sfronda gli alberi nel giardino,

*la pioggia notturna in segreto penetra nel muschio sulle rocce.*⁹²

(Fu Wen, *Wakanrōeishū*, 397)

In particolare, qui secondo Miki sarebbe ravvisabile un legame tra il “susino tra la neve” e il “vento di primavera”, così come tra l’azione di “cogliere un fiore” e di “sfrondare gli alberi”.⁹³ Il *waka* di chiusura del *Wakanrōeishū*, dice Miki, è anche riconducibile al *waka* che chiude la sezione tematica sul vento:

ほのぼのと有明の月の月影に紅葉吹きおろす山おろしの風

Honobono to / ariake no tsuki no / tsukikage ni / momiji fukiorosu / yamaoroshi no kaze

Vago e tenue

filtra il chiaro

di luna all'alba

e sparge le foglie cremisi

la raffica del vento di montagna.

(Minamoto no Saneakira, *Wakanrōeishū*, 402)

⁹² vd. nota 16. Il *kakikudashibun* fornito da Maurizi e Sagiyama differisce leggermente da quello presentato da Miki, ma ciò non è rilevante per l’analisi in oggetto. Qui ho preferito seguire la versione di Miki.

⁹³ Cfr. MIKI, *Wakanrōeishū to sono kyōju...*, pp. 25-26.

In particolare, in entrambi è presente l'immagine dei raggi lunari che illuminano il paesaggio, e all'inizio di entrambi i componimenti sono presenti due elementi (aggettivo nel primo caso, avverbio nel secondo) costituiti dalla ripetizione dello stesso suono. Vi sarebbe perciò anche una consapevole volontà di ricollegare la sezione sul vento con quella sul colore bianco, e quindi l'inizio e la fine del secondo volume.⁹⁴ Riguardo i rimandi circolari tra il primo e il secondo volume e quindi al livello dell'intera raccolta, Miki riporta l'attenzione sul *waka* di chiusura della raccolta:

しらしらし白けたる年月かげに雪かきわけて梅の花折る

e sul componimento di apertura:

逐吹潜開不待芳菲之候迎春乍變将希雨露之恩

affermando che, sebbene apparentemente non vi sia una chiara corrispondenza, è ravvisabile una correlazione tra il “fiore di susino colto tra la neve” e l'azione di “offrire i fiori (di quel susino) nel giardino il primo giorno di primavera”, e che in generale la fioritura dei fiori di susino tra la neve potrebbe rimandare al tema della prima sezione tematica della raccolta, quella appunto del primo giorno di primavera.⁹⁵ Così, chiosa Miki, è dimostrabile una struttura ad anello non solo all'interno del primo volume per via del ciclo stagionale, ma anche nel secondo e tra il primo e il secondo, dunque a livello dell'intera raccolta, e che i componimenti siano coscientemente ordinati secondo un gioco di corrispondenze tra l'inizio e la fine dei due volumi. Sebbene infatti nel secondo volume i componimenti non siano ordinati secondo una successione temporale come nel primo, vi sono dei rimandi tra l'inizio e la fine del volume, e tra la fine del secondo e l'inizio del primo, dunque si può ragionevolmente affermare la possibilità che Kintō abbia sapientemente disposto le sezioni e i componimenti all'interno delle stesse secondo una logica circolare di rimandi e allusioni.⁹⁶ In verità, il rimando tra il primo e l'ultimo componimento della raccolta sembra alquanto labile, cionondimeno, all'analisi di Miki va certamente ascritto il merito di aver puntato l'attenzione sul valore della raccolta come opera a sé stante.

Miki fa notare inoltre la struttura di correlazioni interne: nella sezione sulla primavera e in quella sull'autunno vi è una chiara corrispondenza tra i momenti che scandiscono ciascuna stagione (“primo giorno di primavera”-“primo giorno d'autunno”, “primi giorni di

⁹⁴ Cfr. MIKI, *Wakanrōeishū to sono kyōju...*, p. 26.

⁹⁵ Cfr. *ibid.*

⁹⁶ Cfr. MIKI, *Wakanrōeishū to sono kyōju...*, p. 27.

primavera”-“inizio autunno”, “atmosfera primaverili”-“atmosfera autunnali”, “primo giorno del topo”-“la quindicesima notte e la luna”⁹⁷ ecc.) e le caratteristiche naturali a esse associate (“fiori e fiori che cadono”-“foglie autunnali” ecc.). Sarebbe ravvisabile poi una correlazione tra l’inizio della sezione sull’estate e la fine di quella sull’autunno: laddove il primo *dai* dell’estate è sul “cambio stagionale delle vesti” (*kōi/koromogae* 更衣), l’ultimo dell’autunno è sul “follare le vesti” (*tōi* 搦衣); considerando le sezioni stagionali contigue, è visibile l’idea secondo cui al passaggio dalla primavera all’estate e dall’autunno all’inverno vi sia un evento che ha a che fare con il vestiario, quindi primavera e autunno risultano collegate.⁹⁸ Per quanto riguarda i rimandi tra estate e inverno, oltre ai *dai* paralleli (“inizio estate”-“inizio inverno”, “notti estive”-“notti d’inverno”, “fine estate”-“fine anno”), vi sono i *dai* finali: “ventagli” (*ōgi* 扇) per l’estate e il già citato “Nomi del Buddha” per l’inverno. Sebbene non vi sia una correlazione evidente tra di essi, entrambi si trovano dopo una serie di caratteristiche paesaggistiche tipiche della stagione di appartenenza, quindi entrambi spezzano una serie di *dai* simili e chiudono la sezione stagionale con qualcosa di diverso. Inoltre è pensabile una correlazione tra questi due *dai* basata sulla tematica buddhista: il ventaglio è impiegato in un componimento del secondo volume come metafora dell’insegnamento della dottrina rivolto alle masse, e durante la festa dei Nomi del Buddha si espiano i peccati commessi durante tutto l’anno.⁹⁹ Miki fa notare che il fatto che il secondo volume si apra con il *dai* sul vento è inusuale: nelle raccolte di versi eccellenti (*kaku* 佳句) sia cinesi che giapponesi le sezioni tematiche sui fenomeni atmosferici cominciano di solito dal cielo e dagli astri,¹⁰⁰ e perciò il *Wakanrōeishū* appare come una notevole eccezione. Questa particolarità è spiegabile con la volontà da parte di Kintō di collegare l’inizio del secondo volume con l’inizio del primo volume, che nel *dai* sui “primi giorni di primavera” presenta diversi componimenti che citano il vento come segno dell’arrivo della stagione. Inoltre, il componimento che apre il *dai* sul “vento” parla proprio del vento primaverile, come a riportare il lettore all’inizio della raccolta. Anche tra l’ultimo *dai* del primo volume e l’ultimo *dai* del secondo, rispettivamente quello sui “Nomi del Buddha” e quello sul “bianco”, vi sono delle correlazioni: in diversi componimenti di entrambi i *dai* infatti è presente più o meno esplicitamente l’idea

⁹⁷ Per le traduzioni in italiano dei titoli dei *dai* cfr. FUJIWARA, *Wakanrōeishū: Raccolta...*, trad. di Andrea Maurizi e Ikuko Sagiyama, 2016.

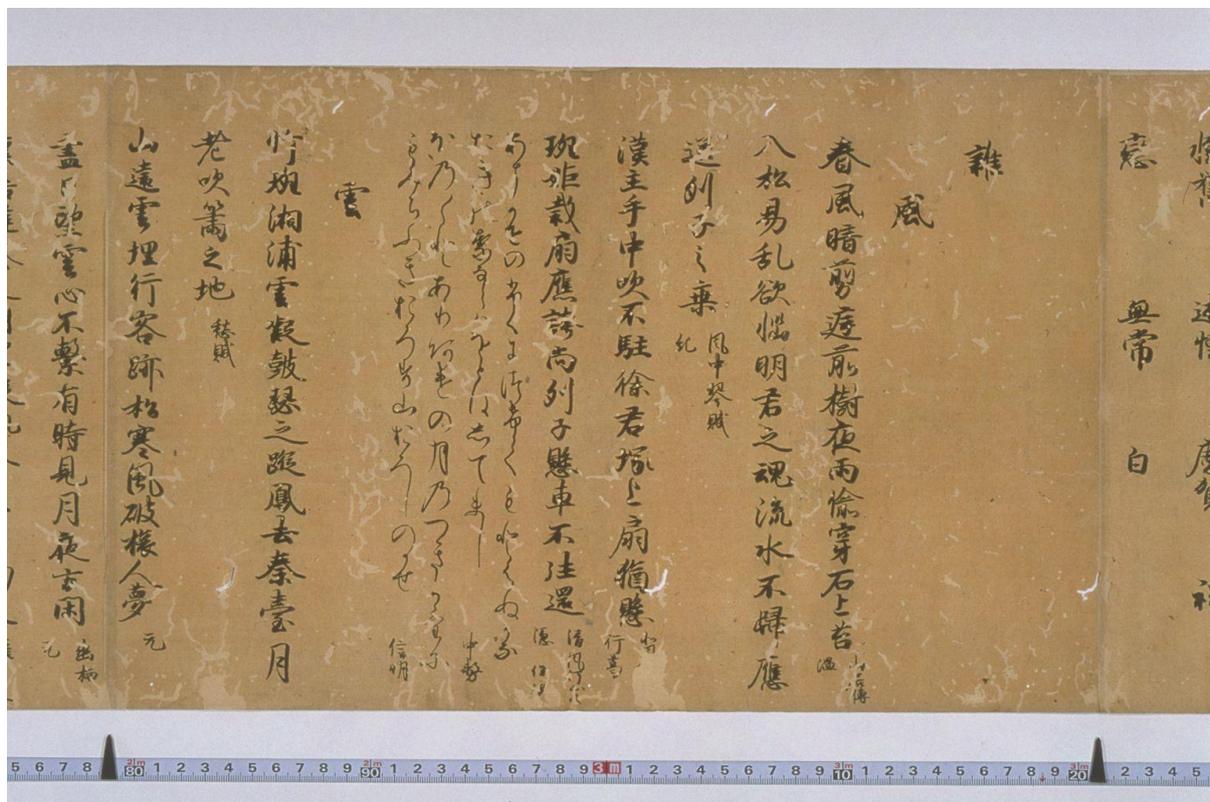
⁹⁸ Cfr. MIKI, *Wakanrōeishū to sono kyōju...*, pp. 28-29.

⁹⁹ Cfr. *ibid.*

¹⁰⁰ Miki sottolinea il fatto che nel *Senzaikaku* e nel *Kokinwakarokujō*, che pure sono riconosciuti come fonti ispiratrici del *Wakanrōeishū*, le sezioni sui fenomeni atmosferici comincino rispettivamente con la sezione sulla “luna” e con quella sulla “pianura celeste”, quindi con tematiche molto lontane da quella di “vento”. Cfr. MIKI, *Wakanrōeishū to sono kyōju...*, p. 30.

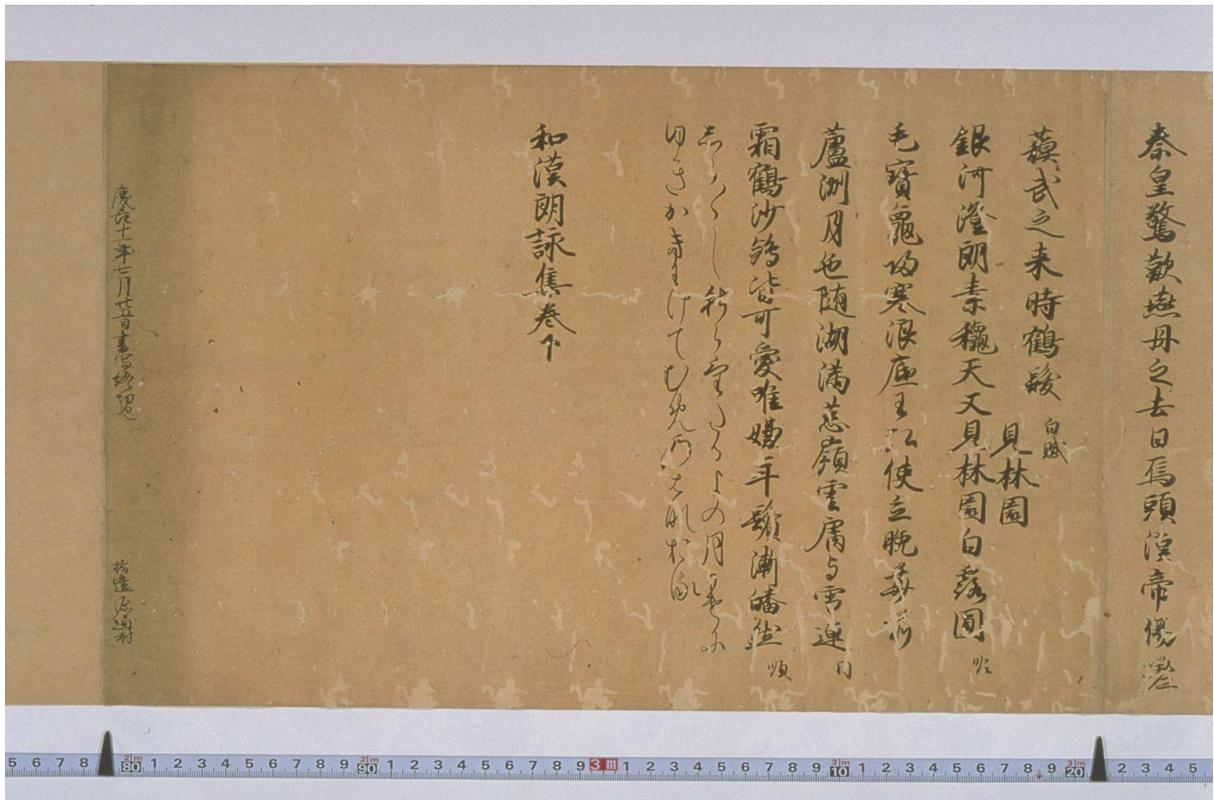
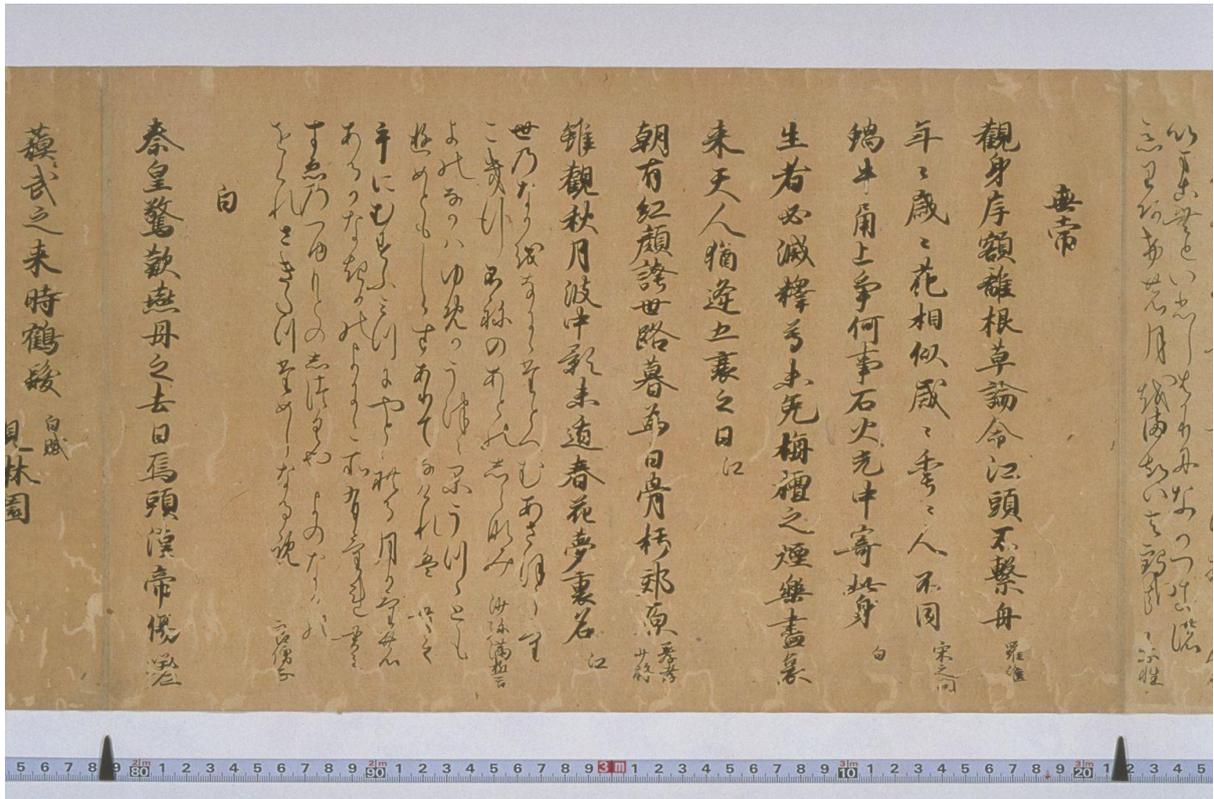
dell'invecchiamento connessa ai capelli bianchi. Pur non essendo sostenibile che vi siano rimandi tra ogni sezione del primo e del secondo volume, è ravvisabile una relazione nelle sezioni di apertura e di chiusura, e quindi la volontà di connettere i due volumi. Miki conclude dicendo che va riconosciuta a Kintō l'originalità nella disposizione dei *dai*, soprattutto per le sezioni “vento” e “bianco” del secondo volume.¹⁰¹

La puntuale e, per certi versi, certosa analisi di Miki mette in rilievo il fatto che la struttura del *Wakanrōishū*, lungi dall'essere la riproposizione *sic et simpliciter* di quelle di raccolte precedenti o una mera forma di indicizzazione tematica, è lo “spazio” dove può esprimersi la creatività artistica del compilatore, e certamente Kintō non perde occasione di sfruttarlo per esprimere i suoi gusti estetici. All'arte letteraria dei singoli poeti si sovrappone dunque l'arte compilativa di uno dei massimi esperti di gusto estetico del suo tempo.



[Immagine 1] Nakanoin Michimura 中院通村 (1588-1653), *Wakanrōishū* (*dai* su “vento”), rotolo manoscritto, 1606, Main Library, Kyoto University.

¹⁰¹ MIKI, *Wakanrōishū to sono kyōju...*, pp. 33-34.



[Immagine 2]/[Immagine 3] Nakanoin Michimura 中院通村 (1588-1653), *Wakanrōeishū (dai su "bianco")*, rotolo manoscritto, 1606, Main Library, Kyoto University.

Un aspetto di questa arte compositiva è quello del ruolo del *waka*: Lo studio di Miki si occupa di rintracciare rimandi tra i componimenti indipendentemente dal fatto che essi siano *kanbun* o *wabun*, ma è anche possibile l'analisi del ruolo dei *waka* nella raccolta in relazione ai *kanshi*. Un esempio è lo studio di Terada, che analizza il *dai* del secondo volume dal titolo “case vicine” (*rinka* 隣家);¹⁰² sembra utile qui riportare il suo studio.

Il *dai* sulle “case vicine” è composto da due *kanshi* di autori cinesi, tre *kanshi* di autori giapponesi e un *waka*:

明月好当三径夜縁楊宜作兩家春

meigetsu wa kotonaku sankei no yo ni onaji / ryokujō wa yoroshiku ryōka no haru to naru
beshi

*Ammiriamo la luna splendente come quella della notte dei tra sentieri,
apprezziamo i salici verdi che portano la primavera nelle nostre due case.*

(Bai Juyi, *Wakanrōeishū*, 572)

可独終身数相見子孫長作隔牆人

hitori mi o ōru made shibashiba aimiru beshi / shison wa nagaku kaki o hedatetaru hito to
naru

*Continueremo a frequentarci anche dopo la fine delle nostre vite
visto che i nostri figli e nipoti a lungo abiteranno in case separate da un muro.*

(Bai Juyi, *Wakanrōeishū*, 573)

池辺別業是何人聞道陸張昔卜隣

chihen no betsugyō wa kore nanhito zo / kiku naraku Riku Chō wa mukashi tonari o bokusu
to

Di chi sono le ville accanto allo stagno?

Corre voce che in passato fossero le residenze di Lu e Zhang.

(Sugawara no Fumitoki, *Wakanrōeishū*, 574)

¹⁰² Cfr. TERADA, “Danpen toshite no shū...”, Tōkyō, 2014, pp. 31-35.

落枕波声分岸夢当簾柳色両家春

makura ni matou nami no koe wa kishi o wakatsu yume / sudare ni ataru yanagi no iro wa
ryōka no haru

*Le onde che odo dal guanciaie frantumarono i sogni sulle due sponde dello stagno / le fronde
dei salici che sfiorano le cortine di bambù accolsero la primavera in due case.*

(Sugawara no Fumitoki, *Wakanrōeishū*, 575)

春煙逶讓簾前色暁浪潜分枕上声

haru no keburu wa tagai ni renzen no iro o yuzuru / akatsuki no nami wa hisoka ni chinjō no
koe o wakatsu

*In primavera i colori della foschia si riflettono sulle cortine delle nostre case,
all'alba le onde dello stagno si frangono silenziose sui nostri guanciali.*

(Tachibana no Naomoto, *Wakanrōeishū*, 576)

きみが宿わが宿分けるかきつばたうつろはぬとき見む人もがな

kimi ga yado / wa ga yado wakeru / kakitsubata / utsurowanu toki / mimu hito moga na

Tra la casa tua

e la casa mia, fa da siepe

il fiore di iris;

finché non appassisce,

ammirarlo vorrei in compagnia.

(Ki no Tsurayuki, *Wakanrōeishū*, 577)

Nel primo componimento il tema del *dai* è chiaramente esplicitato quando si parla della “primavera nelle (nostre) due case” (*ryōka no haru* 両家の春), mentre l’espressione “salici verdi” (*ryokujō* 緑柳 / 緑楊) rimanda alla storia di due poeti e amici, Lu Huixiao 陸慧暁 (439-500) e Zhang Rong 張融 (443-497), tra le cui case vi era un salice che cresceva sulle rive di un laghetto. A partire da queste due parole chiave per tutti i successivi *kanshi* di questo *dai* si dipana una serie di espressioni legate al tema delle “case vicine”. Le espressioni “persone separate da un muro” (*kaki o hedatetaru hito* 牆を隔てたる人) della 573, “scegliere il vicino” (tonari o bokusu 隣をトす) della 574 e “primavera nelle (nostre) due case” (*ryōka no haru* 両家の春) della 575 (identica a quella della 572) rimandano

direttamente al tema della sezione, mentre nella 576 espressioni quali “trasferire a vicenda” (tagahi ni yuzuru 遞ひに譲る) e “dividere la voce (qui inteso come suono delle onde dello stagno)” (*koe o wakatsu* 声を分つ) rimandano più indirettamente alla dualità delle case vicine. Si nota dunque l’abilità nel disporre questi componimenti in modo che fungano da variazioni su un unico tema. L’immagine del salice nella poesia 572 è connessa indirettamente al tema principale della sezione, e a questa immagine rimandano indirettamente i termini “rive dello stagno” (chihen 池辺) e “Lu e Zhang” (*Riku Chō* 陸張) della 574, il termine “colore dei salici” (*yanagi no iro* 柳の色) della 575 vi fa esplicito riferimento, mentre nella 576 l’espressione “foschia della primavera” (*haru no keburu* 春の煙) rimanda indirettamente alle nuove foglie del salice che formano come una foschia intorno; in tutti i *kanshi* è dunque individuabile, più o meno esplicitamente, il sottotema del salice. Si può anche individuare una serie di parole che hanno a che fare con il tema delle “rive dello stagno” nominate nella 574 e che collegano quest'ultimo *kanshi* con quelli che seguono: “suono delle onde” (*nami no koe* 波の声) e “riva” (*kishi* 岸) della 575 e “onde” (*nami* 浪) della 576. Terada vede in questi *kanshi* anche una progressione temporale, che va dalla notte al giorno dopo, espressa da una serie di espressioni: “notte” (*yo* 夜) nella 572, “guancialetto” (*makura* 枕) e “sogno” (*yume* 夢) nella 575, “alba” (*akatsuki* 暁) nella 576. Terada aggiunge che Kintō, pur considerando che non doveva avere a disposizione molti *Kanshi* che parlassero del tema di questa sezione, attraverso l’isolamento dei distici riesce a combinare liberamente versi legati più o meno strettamente al tema centrale.¹⁰³

Terada si concentra poi nell’analisi del ruolo del *waka* di questa sezione e del rapporto tra esso e i testi in *kanbun*. Innanzitutto, per rendere l’immagine delle case vicine all’espressione sino-giapponese *ryōka* corrisponde nel *waka* la perifrasi in giapponese *kimi ga yado wa ga yado* きみが宿わが宿 (la tua e la mia abitazione), mentre all’immagine del salice viene contrapposta l’immagine dell’iris (*kakitsubata* かきつばた): è qui ravvisabile un contrasto tra il colore viola del fiore e il verde del salice con funzione enfatica. Si può poi vedere un collegamento con le serie di immagini che collegano i componimenti che lo precedono: il verbo *wakeru* 分ける (dividere) rimanda al *wakatsu* dei *kanshi* 575 e 576, mentre l’immagine dell’iris, che cresce spesso sulle rive dei corsi o degli specchi d’acqua, potrebbe idealmente concludere la serie di immagini legate all’acqua cominciata dal *kanshi* 574. I contesti in cui

¹⁰³ Cfr. TERADA, “Danpen toshite no shū...”, Tōkyō, 2014, p. 34.

furono composti questo *waka* e il componimento di apertura presentano altresì delle somiglianze: la 572 è un frammento di una poesia che Bai Juyi invia all'amico Yuan Zongjian 元宗簡 (?-822), la 577 è un *waka* che Ki no Tsurayuki invia a Fujiwara no Okikaze (?-?). Terada sostiene inoltre che la parola *kakitsubata* sia importante per un altro motivo: contiene al suo interno il termine *kaki* 垣 (siepe, steccato), connesso all'espressione *kaki o hedatetaru* 塙を隔てたる (interporre una siepe) del secondo componimento della sezione, e mostra la stretta connessione tra questo *waka* e il gruppo di *kanshi*. Infatti, il componimento 573 è composto dal quarto distico di un *lüshi* 律詩,¹⁰⁴ cosa già di per sé molto rara nel *Wakanrōeishū*, e a differenza degli altri distici sembra essere un poco fuori tema (parla del fatto che i due poeti saranno legati dopo la morte dal fatto che i loro discendenti continueranno a frequentarsi), ma se si considera il fatto che contiene la parola *kaki* e perciò ha una corrispondenza con il *waka* a fine sezione il suo inserimento risulta più comprensibile. Il termine *kakitsubata* risulta dunque fondamentale nella costruzione di questa sezione a vari livelli. In generale rispetto alle accurate descrizioni dei *kanshi* questo *waka* mostra un paesaggio molto più semplicemente ma non per questo in modo ingenuo, anzi sfrutta il potenziale insito nelle singole parole. Si può ragionevolmente affermare che Kintō sceglie un metodo di compilazione che mette in rilievo la differenza tra *kanshi* e *waka*, espressione di due strategie poetiche totalmente diverse.¹⁰⁵

Terada per dimostrare ulteriormente la sua conclusione riporta l'esempio di un altro *dai*, quello incentrato sul tema di “vivere nella quiete” (*kankyo* 閑居), molto importante sia a livello quantitativo che a livello qualitativo, riguardo cioè le scelte compilative. Questa sezione per quanto riguarda gli autori cinesi contiene una introduzione poetica, due *fu* e tre distici da sette caratteri, mentre per quanto riguarda gli autori giapponesi contiene una introduzione poetica, tre distici da sette caratteri e un *waka*, per un totale di undici componimenti. Il termine *kankyo* vuol dire propriamente “condurre una vita isolata in tranquillità”, ma in questa sezione sono mischiati componimenti che parlano di questa solitudine in modo positivo, come forma di distacco dalla mondanità, e componimenti che esprimono invece, in modo negativo e tragico, il lamento di chi è stato abbandonato dal mondo. Questa doppia interpretazione del termine *kankyo* diviene ancora più notevole se si considera che nella sezione¹⁰⁶ omonima del *Senzaikaku* non è presente alcun componimento

¹⁰⁴ Giap. *risshi*. Si tratta di una forma poetica caratterizzata da otto versi di cinque o sette caratteri ciascuno.

¹⁰⁵ Cfr. TERADA, “Danpen toshite no shū...”, Tōkyō, 2014, p. 35.

¹⁰⁶ In verità nel caso del *Senzaikaku* essa è considerabile una sottosezione, ma tale distinzione non è rilevante ai fini di questa analisi.

che richiami questo secondo significato. Inoltre, nel *dai* sul *kankyo* sono presenti due componimenti in comune con il *Senzaikaku*, ma mentre uno è effettivamente inserito nella sezione *kankyo* del *Senzaikaku*, l'altro è inserito all'interno di una sezione completamente diversa, quella sul tema *yūkyo* 幽居, termine che indica propriamente il romitaggio, il ritiro dal mondo, esprimendo in modo ancora più forte rispetto a *kankyo* il distacco dalla società. Perciò, si può dire che il *Wakanrōeishū* oltre a portare avanti l'immagine positiva del *kankyo*, ne mette nondimeno in rilievo l'aspetto negativo.¹⁰⁷ Nel seguente distico di Ōe no Mochitoki è presentata un'immagine negativa del *kankyo*:

陶門跡絶春朝雨燕寝色衰秋夜霜

tōmon ato taenu haru no ashita no ame / enshin iro otoroenū aki no yo no shimo

*La pioggia delle mattine di primavera elimina le impronte presso il cancello di Tao,
la brina delle notti autunnali attenua i colori nelle stanze da letto delle rondini.*

(Ōe no Mochitoki, *Wakanrōeishū*, 622)

Considerando che il componimento è tratto da una raccolta non di molto precedente al *Wakanrōeishū*, lo *Honchōreisō* 本朝麗藻 composto intorno al 1010, si può ipotizzare che la visione non certamente positiva del concetto di *kankyo* forse rispecchi l'inquietudine della classe di funzionari di quel periodo storico, in cui il lignaggio era divenuto sempre più importante a scapito dei membri di corte provenienti da famiglie della bassa e media aristocrazia (come, appunto, gli Ōe). Questo *dai* mostra poi chiaramente la strategia compositiva di contrasto tra i componimenti in *kanbun* di autori giapponesi e componimenti in *kanbun* di autori cinesi: tra questi ultimi infatti troviamo il seguente distico di Bai Juyi, che canta la vita serena e appartata:

鶴籠開処見君子書卷展時逢故人

kakurō no hirakuru tokoro ni kunshi o miru / shokan no noburu toki kojīn ni au

*Aprendo la gabbia della gru vedo un uomo superiore,
srotolando i libri incontro gli uomini del passato.*

(Bai Juyi, *Wakanrōeishū*, 616)

¹⁰⁷ Cfr. TERADA, "Danpen toshite no shū...", Tōkyō, 2014, p. 39.

mentre tra i componimenti di autori giapponesi è inserito questo distico di Sugawara no Michizane, tratto dal celebre *lüshi* dal titolo *Mon o idezu* 門を出でず (non varco il cancello di casa):

都府楼纒看瓦色観音寺只聴钟声

tofurō wa wazuka ni kawara no iro o miru / Kan'onji wa tada kane no koe o kiku nomi
*Dalla torre del Governatorato a stento scorgo il colore delle tegole,
del tempio di Kannon percepisco soltanto i rintocchi delle campane.*
(Sugawara no Michizane, *Wakanrōeishū*, 620)

Questi versi che solo apparentemente sembrano avere un'atmosfera simile alla tranquillità di quelli di Bai Juyi esprimono in realtà la condizione di reclusione di Michizane dopo il suo esilio a Dazaifu, ed è dunque una poesia che esprime uno spirito molto lontano dalla vita serenamente isolata cantata nei versi del poeta cinese. La cosa interessante è che anche il distico di Bai Juyi ha lo stesso argomento di “non varco il cancello di casa”, cosa che accentua la specularità dei due componimenti. Inserendo nella stessa sezione tematica due componimenti diametralmente opposti Kintō mostra in modo brillante le due opposte facce che lui vede nel *kankyo*.¹⁰⁸ A chiudere questa intricata sezione è posto un *waka* di Henjō:

わが宿は道もなきまで荒れにけりつれなき人を待つとせしまに

wa ga yado ha / michi mo naki made / arenikeri / tsurenaki hito o / matsu to seshi ma ni
*La mia dimora, ahimé,
è ormai sì desolata,
che sparito è perfino il sentiero,
mentre indugiavo nell'attesa
di quella persona crudele.*
(Henjō, *Wakanrōeishū*, 623)

Questo *waka* che parla del dolore di una donna abbandonata attraverso una addolorata descrizione della sua situazione, sulla linea del già citato *kanshi* di Mochitoki che lo precede,

¹⁰⁸ Cfr. TERADA, “Danpen toshite no shū...”, Tōkyō, 2014, p. 40.

fa da contrasto al componimento che apre la raccolta, un'introduzione poetica di Bai Juyi, che esprime le parole di un uomo dedito a una tranquilla vita ritirata:

不独記東都履道里有閑居泰適之叟亦令知皇唐大和歲有理世安樂之音

hitori tōto no Ridōri ni kankyo taiteki no okina ari to iu koto o ki suru nomi ni arazu / mata
kōtō Taiwa no toshi risei anraku no koe ari to iu koto o shirashimen to nari

Non mi limito qui a registrare la vita di un vecchio in pace e in armonia con se stesso che si è ritirato a vivere nella zona di Lidao nella capitale orientale; voglio anche far sapere che nell'era Dahe della dinastia Tang la società era giusta e le persone vivevano in pace.

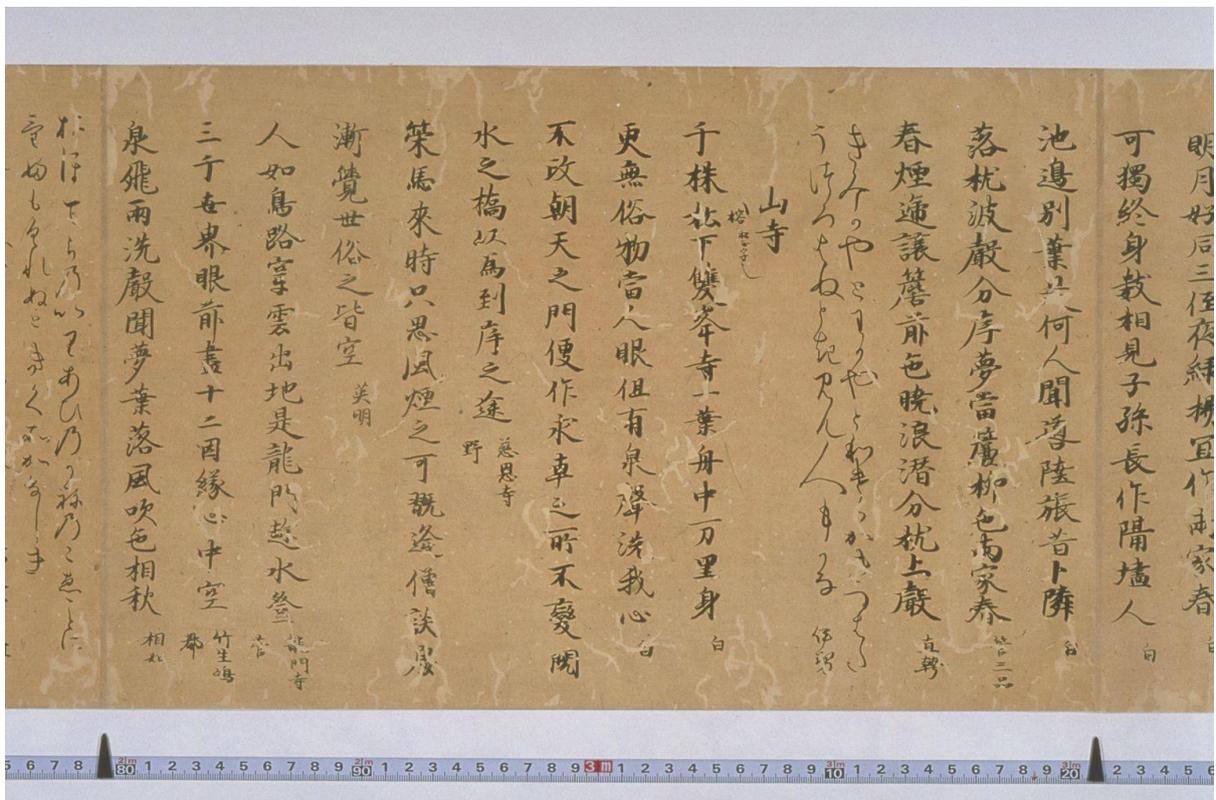
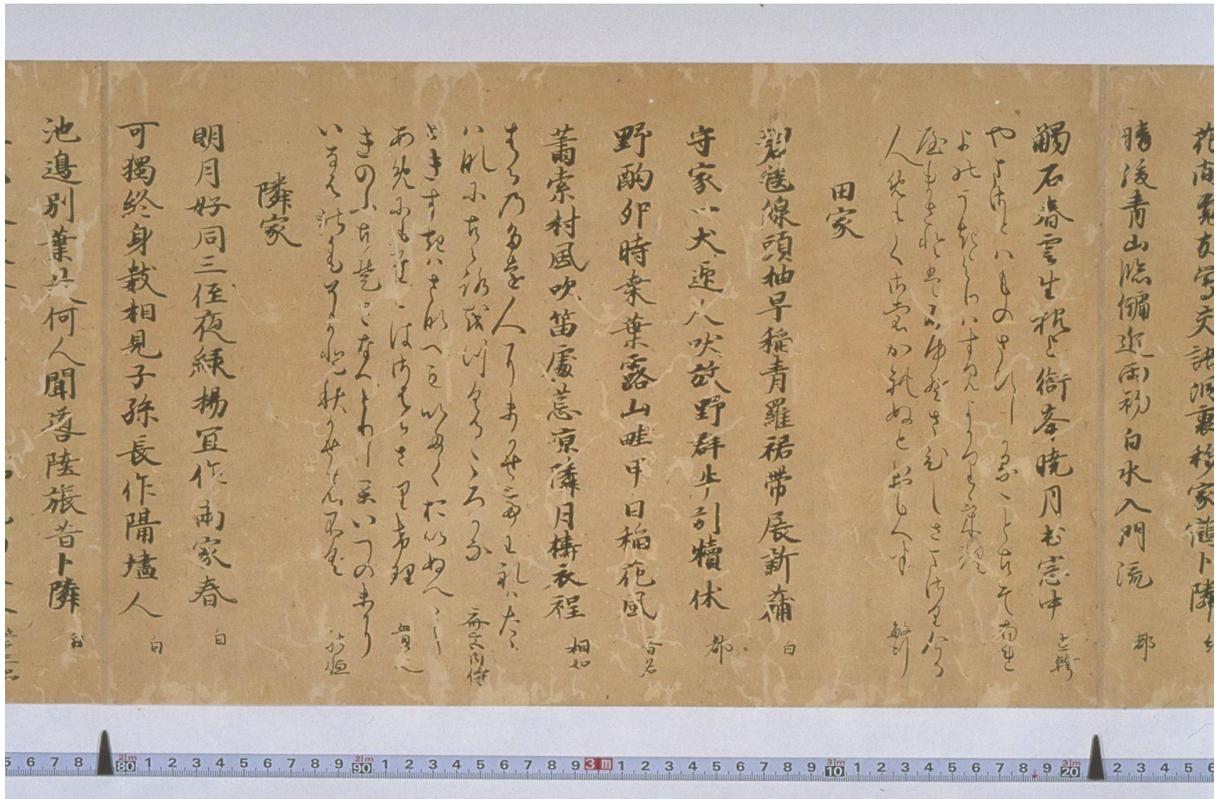
(Bai Juyi, *Wakanrōeishū*, 613)

La sezione si conclude dunque con una poesia che per contrasto rimanda all'inizio (la vita tranquilla e pacifica descritta da Bai Juyi nella sua introduzione di contro alla disperazione per l'abbandono cantata nel *waka* di Henjō); questo *dai* sembra proprio il perfetto esempio delle caratteristiche di circolarità e opposizione di cui parla Miki.¹⁰⁹ Oltre a ciò si può notare che questo *waka* è in chiaro contrasto con tutti i componimenti in *kanbun* che lo precedono: non si tratta né di una dichiarazione di intenti né della descrizione di una condizione, ma viene espresso il lamento di una donna che parla in prima persona, la voce del parlante immaginario colpisce con la forza di un monologo.¹¹⁰

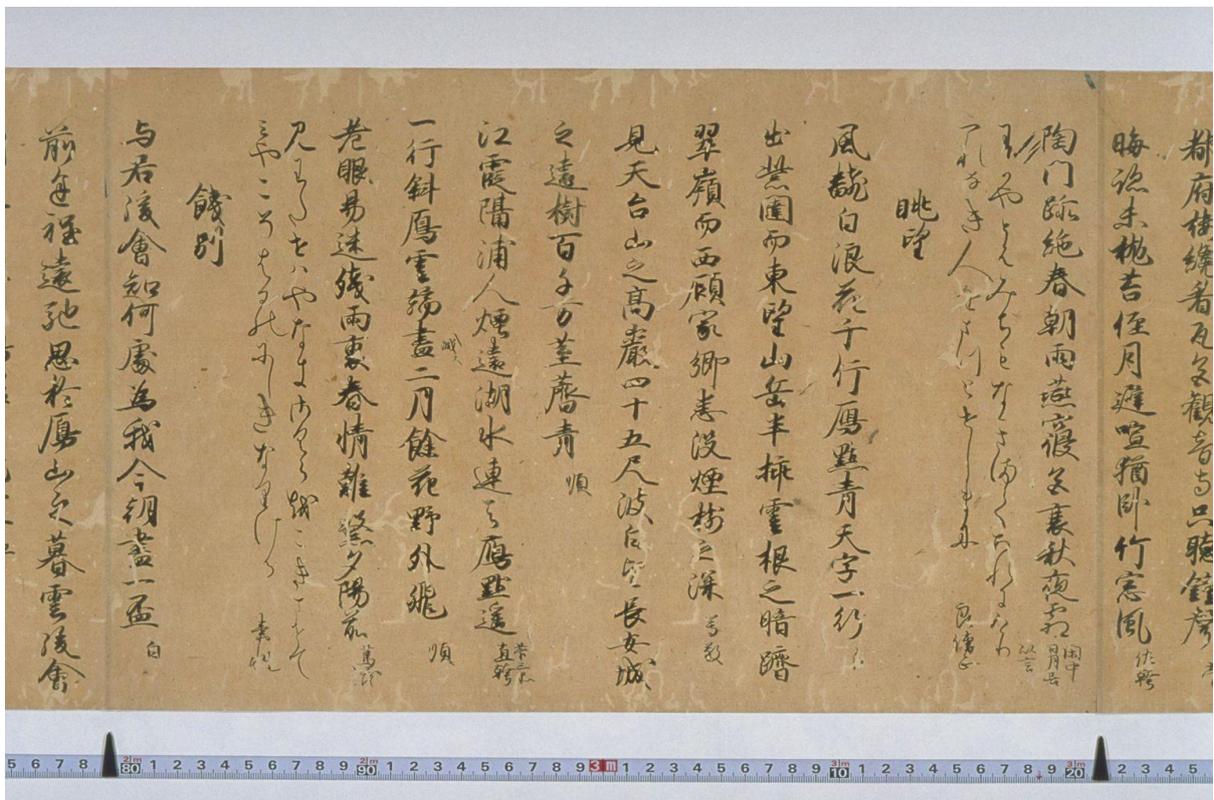
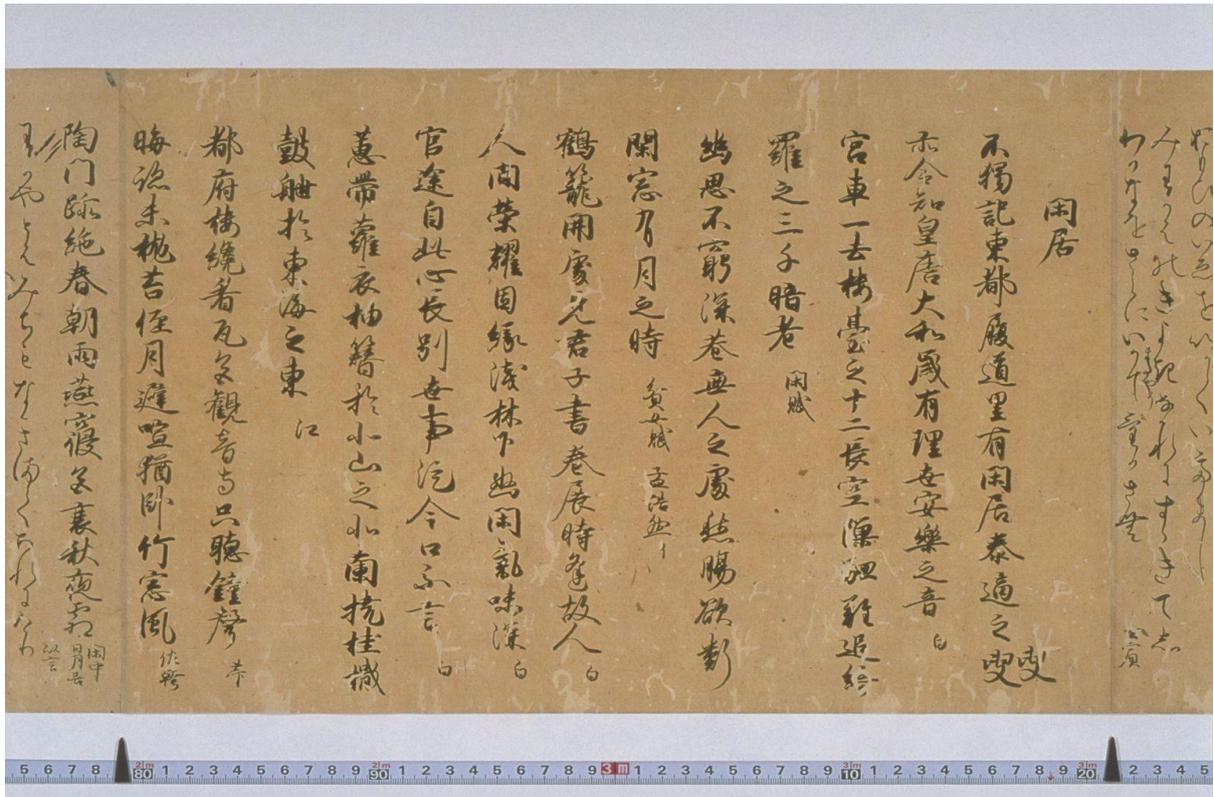
In conclusione, lo studio di Terada mostra che nella struttura del *Wakanrōeishū* sia presente non solo la doppia dinamica di circolarità e opposizione, ma anche una dialettica tra l'elemento “wa” e l'elemento “kan”, che però risultano due gruppi non monolitici, ma variabili a seconda del contesto: a seconda dei casi infatti ci può essere una opposizione tra un *waka* e un *kanshi*, oppure tra un *kanshi* di un autore giapponese e un *kanshi* di un autore cinese.

¹⁰⁹ Cfr. TERADA, “Danpen toshite no shū...”, Tōkyō, 2014, p. 42.

¹¹⁰ Cfr. *ibid.*



[Immagine 4]/[Immagine 5] Nakanoin Michimura 中院通村 (1588-1653), *Wakanrōishū* (dai su "case vicine"), rotolo manoscritto, 1606, Main Library, Kyoto University.



[Immagine 6]/[Immagine 7] Nakanoin Michimura 中院通村 (1588-1653), *Wakanrōeishū* (dai su “vivere nella quiete”), rotolo manoscritto, 1606, Main Library, Kyoto University.

Analisi come quelle di Miki e Terada mostrano che il *Wakanrōeishū* è un testo interessante come opera letteraria in sé, e sarebbe quantomeno riduttivo considerarlo una semplice raccolta di poesie.

Un altro aspetto molto interessante è l'importante ruolo che questa antologia ha rivestito nel campo letterario e artistico giapponese; per secoli è stata infatti non solamente una raccolta di versi eccellenti o un libro di testo per l'istruzione dell'aristocrazia di corte, ma anche un manuale per calligrafi e una fonte di ispirazione per pittori. Si tratta quindi di un testo analizzabile sotto diversi di quelli che LaMarre definisce “registri espressivi”:¹¹¹ non solo composizione e compilazione (registro verbale), ma anche calligrafia (registro grafico) ed esecuzione musicale (registro vocale). Se per l'esecuzione musicale non ci rimangono molte fonti, riguardo l'aspetto calligrafico abbiamo una ricca tradizione manoscritta.

I registri espressivi nel *Wakanrōeishū*: la calligrafia¹¹²

Il *Wakanrōeishū* è strettamente connesso all'arte calligrafica già dalla sua compilazione: si è già parlato del racconto della composizione della raccolta come dono di nozze e della tradizione secondo cui la bella copia della stesura originaria di Kintō fu fatta da Fujiwara no Yukinari. Ann Yonemura nel suo saggio¹¹³ posposto alla traduzione inglese del *Wakanrōeishū* ricorda che la padronanza degli strumenti di scrittura (pennello e inchiostro) e l'arte della calligrafia, importata dal continente, divengono in periodo Heian un'arte molto rispettata, praticata e apprezzata dall'aristocrazia di corte.

Tra l'VIII e il X secolo, con lo sviluppo degli alfabeti sillabici, in particolare lo *hiragana*, nasce una nuova tradizione calligrafica che si distingue da quella cinese: i manoscritti in *kana* mostrano caratteri dalle linee sottili, con graziose volute rese con la punta del pennello, disposti a formare colonne di lunghezza irregolare senza un margine fisso. La compilazione del *Wakanrōeishū* coincise con la maturazione della calligrafia giapponese in *kana* come forma artistica dotata di propri principi estetici; i calligrafi avevano dunque a disposizione un testo che permetteva loro di impiegare allo stesso tempo due stili differenti, quello cinese e

¹¹¹ Cfr. Thomas LAMARRE, *Uncovering Heian Japan: an Archeology of Sensation and Inscription*, Durham and London, Duke University Press, 2000, p. 119.

¹¹² Per questo paragrafo, laddove non diversamente specificato, ho tratto le informazioni sullo stato dell'arte relativo ai manoscritti del *Wakanrōeishū* da Ann YONEMURA, “The Art of Calligraphy and the *Wakan rōei shū*”, in FUJIWARA no Kintō, *Japanese and Chinese Poems to Sing: The Wakan rōei shū*, translated by J. Thomas Rimer and Jonathan Chaves, New York, Columbia University Press, 1997.

¹¹³ Cfr. YONEMURA, “The Art of Calligraphy and the *Wakan rōei shū*”, in FUJIWARA, *Japanese and Chinese Poems to Sing...*, 1997.

quello giapponese. Non ci rimangono manoscritti originali del periodo della compilazione, ma dai primi manoscritti pervenuti, datati alla metà dell'XI secolo, si evince il grande prestigio ottenuto dall'opera qualche decennio dopo la sua compilazione: si tratta infatti di alcuni tra i più raffinati e apprezzati esempi di calligrafia giapponese, che aggiungono alla superba arte calligrafica l'uso di eleganti carte decorate.

A molti dei primi manoscritti è stato associato Fujiwara no Yukinari, il più importante calligrafo del medio periodo Heian, presente anche nel racconto del dono di nozze come colui che fece la prima bella copia della raccolta. Anche se nessuno dei manoscritti rimasti è attribuibile con certezza a Yukinari, nei più antichi manoscritti rimasti del *Wakanrōeishū* è visibile l'influenza dello stile a lui attribuito, che divenne il modello di eleganza per la pratica calligrafica successiva. Ogni opera calligrafica rappresenta una interpretazione del testo, espressa attraverso movimenti del pennello che dettano il ritmo e la dinamica dell'esecuzione; in questo contesto, le preferenze estetiche, espressione del gusto del singolo o di una comunità, sono espresse nella scelta dello stile adottato e nelle variazioni di proporzioni, composizione, ritmo e tonalità di inchiostro.

Per un calligrafo il testo del *Wakanrōeishū* è particolarmente impegnativo, dato che richiede la padronanza sia della calligrafia in *kanji* 漢字 sia di quella in *kana*. Infatti, la giustapposizione di poesie scritte in *kanbun*, composte da solide colonne di caratteri, e poesie scritte in *wabun*, dalle linee sottili e molto meno corpose, comporta per il calligrafo la necessità di spostare l'attenzione e la concentrazione da uno stile calligrafico all'altro, e fare ciò con grazia ed eleganza richiede la perfetta padronanza di entrambi gli stili. Scrivere in *kana*, infatti, comporta l'uso principalmente della punta del pennello, e le colonne e gli spazi vuoti assumono la stessa importanza, mentre la calligrafia in *kanji* richiede l'uso dell'intero corpo del pennello che traccia tratti relativamente più spessi dotati di forte movimento interno, e lo spazio è dominato dalle forme dei caratteri e dalla proporzione della loro struttura. I calligrafi che operavano durante e appena dopo la vita di Yukinari (metà XI secolo) decisero di bilanciare i versi in *kanbun* e quelli in *wabun* usando proporzioni simili per i singoli caratteri e i *kana* e scegliendo una spaziatura regolare e relativamente larga tra le colonne di caratteri, sia *kanji* che *kana*; così, i sillabari appaiono più larghi e danno un senso di uniformità con le colonne più sostanziose e strutturate del *kanbun*. Un espediente comune per mantenere il bilanciamento delle proporzioni è quello di scrivere ogni distico in *kanbun* di quattordici caratteri in un'unica colonna e di dividere i trentuno *kana* dei *waka* in due colonne. Si nota una maggiore variazione nelle colonne di *waka*, dove spesso la seconda

colonna era più corta della prima. I nomi dei poeti sono spesso abbreviati e annotati in caratteri più piccoli dopo i singoli versi. I calligrafi del *Wakanrōeishū* in periodo Heian di solito mantenevano una disciplinata regolarità nelle proporzioni dei caratteri e negli spazi tra le colonne. Un'eccezione a questa tendenza è rappresentata dal frammento di un manoscritto dell'XI secolo, il cosiddetto “manoscritto *Daiji*” (dove *daiji* 大字 indica i grandi caratteri con cui è scritto), in cui i caratteri scritti in stile semicorsivo hanno una misura maggiore, tale che l'ultimo carattere viene scritto da solo all'inizio della colonna successiva. Anche le colonne in *kana* sono organizzate in modo da occupare più spazio. I calligrafi di periodo Heian scelsero di attenuare il contrasto stilistico tra i due stili calligrafici impiegando per i versi in *kanbun* lo stile corsivo (*sōsho* 草書) o semicorsivo (*gyōsho* 行書), caratterizzati da tratti fluidi e continui che ricordano quelli dei *kana*. Anche laddove viene impiegato lo stile standard o quadrato (*kaisho* 楷書), i calligrafi enfatizzano, invece degli angoli, i movimenti interni del pennello producendo eleganti abbellimenti che ben si accordano ai fluidi gesti dei *kana*.

Un'altra caratteristica importante dei manoscritti di periodo Heian è l'uso di ricche carte decorate; i nobili della corte Heian erano fini conoscitori di poesia, calligrafia, musica, fiori e carta, e anche la scelta della giusta carta era molto importante quando si faceva un regalo o si mandava una lettera. I manoscritti rimanenti che si distinguono per l'ampio uso di carte preziose sono i volumi del “manoscritto *Decchōbon*”, il “manoscritto *Konoe*”, due rotoli contenenti il secondo volume del *Wakanrōeishū*, il “manoscritto *Sekido*”, oggi un singolo rotolo formato da frammenti dei due rotoli originali, il “manoscritto *Kansubon*”, una trascrizione completa dell'antologia in due volumi, e il “manoscritto *Masuda*”, un singolo rotolo contenente il secondo volume della raccolta. Il *Decchōbon* è considerato uno dei più antichi in nostro possesso, il *Konoe*, il *Sekido* e il *Kansubon* sono databili alla metà dell'XI secolo, molto vicini alla stesura originale, mentre il *Masuda* è ascrivuto all'inizio del XII secolo. Non solo lo stile calligrafico, che segue il modello di Yukinari, ma anche la selezione e la disposizione dei fogli di carta mostrano molte caratteristiche del complesso gusto estetico di periodo Heian. Infatti, se la calligrafia enfatizza l'equilibrio e l'armonia, la scelta della successione di fogli mostra una predilezione per la variazione: toni neutri, tinte chiare o scure di rosso, giallo, blu, viola, verde. Le decorazioni spaziano da semplici spruzzate di polvere di oro, argento o mica a disegni geometrici a guscio di tartaruga, motivi floreali, paesaggi. Questo tipo di carta, detto *karakami* 唐紙 (carta cinese, poiché importata dal continente o comunque prodotta secondo le tecniche cinesi), era molto valutata nella corte Heian, e il suo

largo impiego nei manoscritti del *Wakanrōeishū* testimonia il prestigio di cui godeva l'antologia. Un tipo particolare di decorazione, denominata *kumogami* 雲紙, consiste in aree colorate con chiazze irregolari di colore blu o viola che ricordano delle nuvole. Un manoscritto del *Wakanrōeishū* è costituito interamente da questo tipo di carta ed è perciò chiamato “manoscritto *Kumogami*”.

Alcuni Manoscritti di periodo Heian presentano poi dei dipinti, come nel caso del “manoscritto *Atakagire*” dell'XI secolo, che sopravvive in frammenti, del “manoscritto *Ōtagire*”, due rotoli risalenti all'XI secolo, e soprattutto dello “*Ashideshitae*” o “*Eiryakubon*”, contenente l'intera raccolta in due rotoli e databile presumibilmente alla seconda metà del XII secolo. Quest'ultimo presenta semplici motivi di paesaggi naturali sullo sfondo, e le colonne, sovrapposte ai dipinti, presentano alcuni caratteri incorporati nei motivi sottostanti. La calligrafia di questo manoscritto per il resto è molto simile a quella di altri di periodo Heian, con la differenza di una maggiore varietà nella composizione delle colonne di kana, che cominciano spesso a livelli differenti e hanno lunghezza irregolare, a differenza delle uniformi colonne in *kanbun*, e in generale si notano caratteristiche distintive dello stile personale del calligrafo: forte contrasto tra toni chiari e toni scuri dell'inchiostro, marcata variazione nello spessore delle linee ed energici movimenti del pennello. Il manoscritto *Ashideshitae* è meritevole di maggiore approfondimento, che sarà svolto successivamente in questo paragrafo.

Il testo del *Wakanrōeishū* fu un indispensabile modello di calligrafia sia in *wabun* che in *kanbun* per generazioni di calligrafi dal medio periodo Heian in poi: anche se la storia della loro proprietà non è sempre chiara, alcuni manoscritti di periodo Heian sono documentati come appartenenti a importanti famiglie aristocratiche. Essi dunque furono modello di riferimento per altri calligrafi, soprattutto quelli che seguivano la scuola del *Sesonji* (*Sesonjiha* 世尊寺派) discendente da Fujiwara no Yukinari.

Dal periodo Kamakura (1185-1333) con il declino politico ed economico della corte imperiale diminuì grandemente l'interesse per l'intero testo del *Wakanrōeishū* per opere calligrafiche: il testo completo fu ampiamente copiato per motivi pratici come lo studio, ma le opere calligrafiche di periodo Kamakura e oltre spesso sono pervenute in frammenti, presentano carte più semplici rispetto a quelle usate in periodo Heian e molte di esse rappresentano solo poesie selezionate dall'antologia, nella forma di *shikishi* 色紙.¹¹⁴ La

¹¹⁴ Si tratta di piccoli ritagli di carta di forma quasi quadrata su cui veniva scritta una singola poesia o addirittura un singolo verso. Le fonti di periodo Heian affermano che erano montati sui paraventi. cfr. Ann YONEMURA, “The Art of Calligraphy and the *Wakan rōei shū*”, in FUJIWARA no Kintō..., 1997, p. 262.

sensibilità artistica in ambito calligrafico, rispetto all'equilibrio ricercato dai calligrafi di periodo Heian, mostra una predilezione per il contrasto tra i versi in *kanbun* e quelli in *wabun*: i caratteri sono spesso scritti in dimensioni maggiori e con maggiore spazio tra di essi, mentre le colonne di *kana* mostrano una composizione più libera e a volte incorporano anche caratteri da leggere in *kun'yomi* 訓読み come punto di riferimento visivo.

Nei primi anni del XVII secolo, durante il rinascimento delle arti classiche in Giappone, i calligrafi cercano ispirazione nelle opere di periodo Heian, e ciò è testimoniato da molte importanti opere calligrafiche basate su poesie del *Wakanrōishū* prodotte in questo periodo, unite alla rifioritura della produzione di pregiate carte decorate. Un esempio è un piccolo paravento contenente sei *shikishi* con calligrafie di Konoe Nobutada 近衛信尹 (1565-1614), ciascuna contenente una poesia in *wabun* o in *kanbun*. I fogli sono decorati in oro e argento rappresentanti motivi naturali e paesaggistici. Le calligrafie di Nobutada sono caratterizzate da caratteri ampi e separati uniformemente, e in particolare le poesie in *wabun* presentano, invece delle colonne lunghe e continue dei manoscritti di periodo Heian, quattro colonne di simile lunghezza, contenute *kana* più grandi e corposi. Viene dunque adottato un approccio opposto a quello dei calligrafi di periodo Heian: invece di bilanciare le dimensioni e le proporzioni delle colonne di *kanbun* in modo che si armonizzino con i *waka*, qui si sceglie di dare maggiore corpo alle colonne di *wabun* dando loro una presenza visiva simile a quella dei *kanji*. Nel rotolo con calligrafia del principe imperiale Dōkō (attivo nel 1650-1675 ca.) si nota un approccio molto differente dallo stile peculiare di Nobutada; le eleganti forme dei *kanji* e le delicate colonne di *kana* sembrano fluttuare su un paesaggio reso con pigmento e foglia d'oro. Sembra qui utile citare anche il manoscritto dei primi anni di periodo Edo di Nakanoin Michimura, le cui immagini sono mostrate nel capitolo precedente: si nota da un lato l'uso di una carta molto più semplice rispetto alle ricche carte decorate di periodo Heian, dall'altro lo stile calligrafico risente del modello di Yukinari; le colonne in *kanbun* sono scritte in stile semicorsivo e con i caratteri ben distanziati, le colonne in *wabun* presentano una disposizione molto spaziosa e delle dimensioni maggiori dei *kana* per equilibrare le forme dei *kanji*. Da ciò si può dedurre la persistenza dell'influenza del modello di Yukinari, in particolare nella scelta di equilibrare le forme della scrittura in sinico e della scrittura in giapponese.

Yonemura nota infine che in tempi moderni il *Wakanrōishū* è di nuovo in declino come fonte di arte calligrafica, “forse in parte perché il suo valore nel definire la sottile e complessa

relazione tra poesia e calligrafia cinese e giapponese è compreso meno ampiamente”.¹¹⁵ La storia del rapporto tra *Wakanrōeishū* e arte calligrafica mostra che la raccolta è un importante esempio del rapporto *wa-kan* e delle dinamiche interne di questo non solo dal punto di vista strettamente letterario, ma anche visivo: il modo in cui i calligrafi di volta in volta decisero di bilanciare visivamente le colonne delle poesie in *kanbun* con quelle dei *waka* dà in qualche modo la misura delle differenti sensibilità sulla questione e del gusto estetico dominante in una certa epoca.

LaMarre dedica un intero capitolo del suo libro ad analizzare e commentare il manoscritto noto come “*Ashideshitae Wakanrōeishō*”: tale nome deriva dalle due tecniche pittoriche impiegate nel manoscritto, lo *ashide* 葦手, consistente in rappresentazioni di canne lungo corsi d’acqua le cui forme sono date dai tratti dei *kana* delle poesie, e lo *shitae* 下絵, vale a dire dipinti posti “sotto” le calligrafie come una specie di sfondo. Questo manoscritto fu realizzato da Fujiwara no Koreyuki 藤原伊行 (?-?) presumibilmente nel 1160, in un momento di grave crisi politica ed economica per la corte imperiale, con il passaggio del potere alla classe guerriera. Per risposta vi è in questo periodo una grande attenzione all’autorità, soprattutto simbolica: vengono prodotte opere d’arte molto lussuose e ci si interessa maggiormente alle scuole e ai lignaggi. Lo stesso Koreyuki, presentandosi come discendente di Yukinari e del suo stile, e sceglie un testo che richiama le antiche glorie della corte: in ciò è dunque visibile una ricerca di autorità.¹¹⁶

Gli *shitae* presenti in questo manoscritto rappresentano immagini correlate in qualche modo alle poesie, ma non rappresentano quello che la poesia dice: si tratta di immagini auspicanti dai contorni non ben definiti, che si dissolvono gradualmente nelle fibre della carta. “in breve”, scrive LaMarre, “la logica delle immagini non è quella dell’illustrazione, così come quella delle poesie e dei loro temi non è quella della narrazione. Ci sono legami e associazioni, cicli e serie, che chiedono di riconsiderare le relazioni tra immagine e testo”.¹¹⁷ LaMarre chiama in causa le teorie di Foucault riguardo la moderna divisione tra immagine e testo, secondo cui tra il XV e il XX secolo in Europa occidentale si stabilì una netta divisione tra “plastico” e “linguistico”, per cui le arti figurative devono somigliare a quello che mostrano, mentre il segno grafico deve escludere ogni somiglianza con il suo referente, affermando che lo “*Ashideshitae Wakanrōeishō*” sfida proprio questa divisione tra il “dire” e il “mostrare”, tra il

¹¹⁵ Ann YONEMURA, “The Art of Calligraphy and the *Wakan rōei shū*”, in FUJIWARA no Kintō..., 1997, p. 270. Traduzione dall’inglese mia.

¹¹⁶ Cfr. LAMARRE, *Uncovering Heian Japan...*, 2000, p. 119.

¹¹⁷ LAMARRE, *Uncovering Heian Japan...*, 2000, p. 120.

“leggere” e il “guardare”. LaMarre mette a confronto il manoscritto con i *calligrammes* di Guillaume Apollinaire (1880-1918), suggerendo che, come in questi ultimi, vi possa essere secondo la definizione di Foucault una “doppia trappola” in cui il grafema invoca la cosa di cui parla e l’immagine è svuotata delle sue forme dalle parole, fissando tutto nell’universo verbale. Ad esempio, nella sezione delle poesie che riguardano i primi giorni dell’anno nuovo sembra esservi un collegamento tra il cesto di erbe ritratto nello *shitae* e le poesie che celebrano la longevità cui sono associati il pino e le erbe novelle, quasi che il cesto fosse quello usato nei riti propiziatori di inizio anno; una intersezione e mutuo rafforzamento tra quello che viene detto nelle poesie e le immagini. Ciò sarebbe anche ravvisabile negli *ashide*, dato che i *kana* i cui tratti diventano steli di erbe e gru, entrambi legati all’idea di longevità, sembrano essere il luogo in cui immagine e testo coincidono.¹¹⁸ Dopo aver messo in guardia sui rischi di interpretare opere come lo “*Ashideshitae Wakanrōishō*” in termini modernisti o post-modernisti in una forma di appropriazione dell’altro, LaMarre presenta le differenze fondamentali rispetto ai *calligrammes*: una differenza nel livello e nel registro in cui avviene, il fatto che il *Wakanrōishū* non abbia un solo autore, ma che nella sua produzione siano coinvolti diversi attori (Kintō, Yukinari, Koreyuki, gli anonimi artigiani che producevano le carte ecc.), il fatto che l’intersezione tra diversi registri espressivi implichi qualità differenti dall’immagine e dalla nomenclatura, come i ritmi e le intensità, e chiama la somma di queste differenze “risonanze”.¹¹⁹

LaMarre afferma, contro la critica moderna sulla poesia giapponese classica, concentrata esclusivamente sul registro verbale a scapito degli altri (compilazione, scrittura, recitazione ecc.), e la conseguente attenzione sui singoli autori di *waka*:

Cosa ne è del compilatore Kintō? Cosa ne è del calligrafo Koreyuki, che è quello che concretamente scrive le poesie [nello “*Ashideshitae Wakanrōishō*”, *n.d.t.*]? Troppo spesso il nome proprio del poeta preclude la discussione sui diversi strati di espressione. Infatti, l’insistenza sul concentrare l’analisi sui nomi e sui poeti fa sì che le arti della compilazione e della scrittura vengano trattate come supplementi al registro verbale e presuppone che queste altre modalità espressive non abbiano effetto o interazione con il registro verbale.¹²⁰

Come in effetti notato da Miki Masahiro,¹²¹ non vi sono particolari studi sul *Wakanrōishū* in quanto antologia poetica, e dunque come opera unitaria che contiene un intento letterario ed

¹¹⁸ Cfr. LAMARRE, *Uncovering Heian Japan...*, 2000, p.122.

¹¹⁹ Cfr. LAMARRE, *Uncovering Heian Japan...*, 2000, p.123.

¹²⁰ LAMARRE, *Uncovering Heian Japan...*, 2000, p. 124. Traduzione dall’inglese mia.

¹²¹ Cfr. MIKI, *Wakanrōishū to sono kyōju...*, pp. 19-20.

estetico nella sua compilazione. Come mostrato nel paragrafo precedente, lo stesso Miki attraverso una minuziosa analisi dei testi e dei *dai* mette in risalto la grande attenzione poetica ed estetica che Kintō impiegò nella sua raccolta, dunque concentrarsi esclusivamente sui singoli poeti trattando il *Wakanrōeishū* solo come un “luogo” non caratterizzato in cui vengono inserite le poesie comporta non riconoscere il valore del registro espressivo della compilazione e il ruolo poetico svolto da Kintō che, senza inserire nessuna propria poesia nella raccolta, ha dato alla raccolta la sua impronta letteraria e il suo gusto estetico. LaMarre proseguendo nel suo commento dello “*Ashideshitae Wakanrōeishō*” analizza il seguente *kanshi* di Songyō 尊敬, nome da monaco di Tachibana no Arisura 橘在列 (?-953 ca.):

倚松根摩腰千年之翠滿手折梅花插頭二月之雪落衣

shōkon ni yotte koshi o sureba / sennen no midori te ni miteri / baika o otte kōbe ni
sashihasameba / jigeitsu no yuki koromo ni otsu

Quando sfrego il bacino contro le radici di pino

un verde millenario si riversa nei palmi delle mie mani,

quando recido i fiori di susino e li inserisco nei capelli

la neve della seconda luna ricade sulla mia veste.¹²²

In questa rappresentazione poetica dei riti propiziatori per l’inizio del nuovo anno che si tengono nel primo giorno del Topo (*ne no hi* 子日) vi è sia una sovrapposizione delle forme tra i cortigiani che eseguono i riti e la natura: radici di pino sui fianchi, rami di pino tra le mani, petali che ricadono sui vestiti variopinti. Le immagini propiziatricie dei pini e dei fiori primaverili si intrecciano con quelle dei cortigiani. Vi è anche una sovrapposizione tra i petali dei fiori di susino e la neve, creando confusione tra le due stagioni dell’inverno e della primavera. Sembra dunque rappresentato un attimo di eternità: i cortigiani si adornano con parti della pianta di pino, segno di longevità, e di fiori di susino, segno della rinascita stagionale. La corte diviene così eterna e in continuo rinnovamento come quelle piante. Questo parallelismo è riflesso dal ritmo dei due versi del distico, quasi perfettamente

¹²² Il testo originale, la trascrizione in caratteri latini e la traduzione in italiano sono tratti da FUJIWARA, *Wakanrōeishū: Raccolta...*, trad. di Andrea Maurizi e Ikuko Sagiyama. LaMarre sceglie di rendere il soggetto sottinteso delle proposizioni come un plurale, laddove Maurizi e Sagiyama preferiscono il singolare. Ciò non crea grandi problemi al fine dell’interpretazione se si considera che il soggetto anche se singolare sarebbe uno degli aristocratici impegnati nelle festività per il primo giorno del Topo.

paralleli.¹²³ LaMarre vede qui un legame tra il “vedere” e il “parlare”: la declamazione ritmica dei versi unisce le due immagini del gruppo dei cortigiani e degli alberi.

L’intonazione è dunque come un marcatore dello spazio oltre che del ritmo.

Vi è poi la questione della scrittura: le colonne di calligrafia non seguono la segmentazione data dalla intonazione, né si dividono seguendo la metrica dei versi. Ciò mostra che la logica spaziale della calligrafia è diversa da quella dell’intonazione musicale e del verso così come inteso nelle lingue europee.¹²⁴ LaMarre nota che nelle traduzioni angloamericane di *waka* e di *kanshi* (ma tale fenomeno è perfettamente riscontrabile anche nelle traduzioni in lingua italiana) viene applicata la “cornice poetica” tipica delle lingue dell’Europa occidentale, spezzando i *waka* in cinque versi e i *kanshi* in quattro versi. Nota anche la tendenza delle edizioni angloamericane a trascrivere le poesie Heian in giapponese moderno, e quella di alcune edizioni giapponesi di trascrivere i *kanshi* in giapponese (*kakikudashibun* 書き下し文).¹²⁵ Per LaMarre lo “*Ashideshitae Wakanrōishō*”, di contro alla moderna predilezione per il registro verbale e per l’interpretazione etnolinguistica, mostra che il rapporto *wa-kan* in periodo Heian non era concepito semplicemente in termini linguistici. “Tutto sommato”, chiosa LaMarre, “le pratiche di traslitterazione e traduzione giapponesi ed euroamericane sono totalmente complici nell’imporre sulla poesia Heian la cornice della sensibilità giapponese moderna”.¹²⁶ Il *Wakanrōishū* risulta dunque essere un punto dove il rapporto *wa-kan* si mostra a più livelli che esulano dalla diade “giapponese-cinese”.

LaMarre, proseguendo nella sua analisi coadiuvata dalle teorie moderniste sulla poetica, fa riferimento all’idea di “sovrapposizione” di Ezra Pound, applicandola alla scena rappresentata nella poesia di Songyō, dove l’immagine degli alberi e quella dei cortigiani si intrecciano senza che vi sia una vera e propria metafora, ma nota delle differenze, la più importante delle quali è che nel *kanshi* vi è una intersezione tra i livelli espressivi. Infatti, vengono impiegati caratteri aventi il radicale che porta il significato di “albero” e di “mano”, e la calligrafia rende l’idea del movimento: i tratti del pennello rimandano al movimento delle cose. Vi sono dunque diversi centri di movimento in rapporto tra loro, e qui risiede la “risonanza”, di cui la calligrafia è parte essenziale.¹²⁷ Il potere di sintesi della calligrafia

¹²³ Cfr. LAMARRE, *Uncovering Heian Japan...*, 2000, p.125-126.

¹²⁴ Cfr. *Ibid.*

¹²⁵ Cfr. *Ibid.*

¹²⁶ LAMARRE, *Uncovering Heian Japan...*, 2000, p. 129. Traduzione dall’inglese mia. Ho qui tradotto il termine inglese “Japaneseness” con “sensibilità giapponese” per evitare derive essenzializzanti parlando di uno “spirito” o di una “mentalità” giapponesi.

¹²⁷ Cfr. LAMARRE, *Uncovering Heian Japan...*, 2000, p. 130.

risulta evidente nel passaggio dalle colonne in *kanbun* a quelle in *wabun* dello “*Ashideshitae Wakanrōeishō*”: il pennello di Koreyuki passa abilmente dallo stile semicorsivo dei *kanji* a quello corsivo dei *kana*, dal “*kan*” al “*wa*”. Se questo passaggio si considera solo dal punto di vista verbale, allora risulta in due grammatiche e due generi nettamente distinti e separati, mentre se si considera dal punto di vista calligrafico, allora si possono rilevare risonanze e sintesi stilistiche.¹²⁸

LaMarre passa poi a commentare un altro componimento, stavolta un *waka* di Mibu no Tadamine:

子の日する野辺に小松のなかりせば千代のためしになにをひかまし
ne no bi suru / nobe ni komatsu no / nakriseba / chiyo no tameshi ni / nani o hikamashi
Nella campagna
ove si celebra il primo giorno del topo,
se non ci fossero piccoli pini,
come esempio di longevità
*cosa potremmo trarre?*¹²⁹

Questo *waka*, posto subito dopo quello di Sangyō, ha in comune con il precedente l'immagine dei pini e il significato di longevità ad essi associato, e usa una domanda retorica per rafforzare il gesto di “trarre” (*hiku*).¹³⁰ Questo tipo di domande, molto comune nella poesia di periodo Heian, evoca un senso di ambiguità, anche se la risposta è già data: ovviamente i pini ci sono, dunque c'è sempre una cattura, in questo caso del gesto rituale.¹³¹ LaMarre, prendendo a prestito e adattando le teorie di Tokieda Motoki, parla di strutture circolari che si sovrappongono e lega queste sovrapposizioni ai centri della colonna calligrafica tra loro connessi. Il pennello infatti impartisce alla colonna di caratteri un movimento sinuoso, spostandosi da un centro di movimento all'altro, da un carattere all'altro. La discesa del pennello sul foglio è come una foglia o una piuma che cade lentamente volteggiando e seguendo i refoli di vento; le immagini di petali o foglie che cadono, tanto

¹²⁸ Cfr. LAMARRE, *Uncovering Heian Japan...*, 2000, p. 131.

¹²⁹ vd. Il testo originale, la trascrizione in caratteri latini e la traduzione in italiano sono tratti da FUJIWARA, *Wakanrōeishū: Raccolta...*, trad. di Andrea Maurizi e Ikuko Sagiyama.

¹³⁰ Come notato da Maurizi e Sagiyama, qui il verbo *hiku* è usato nella doppia accezione di “citare come esempio” e di “sradicare”, poiché nel primo giorno del Topo vi era appunto l'usanza di estirpare i giovani pini. Cfr. FUJIWARA, *Wakanrōeishū: Raccolta...*, trad. di Andrea Maurizi e Ikuko Sagiyama, p. 252 nota 19.

¹³¹ Cfr. LAMARRE, *Uncovering Heian Japan...*, 2000, pp. 130-131.

care alla poesia Heian, o le metafore della passione amorosa come fiumi che scorrono o fiamme che guizzano, somigliano al movimento del pennello che va con energia verso i centri di movimento. C'è poi la questione della spazialità: la calligrafia in caratteri situa i segni sulla pagina come se essi fluttuassero, creando centri di movimento attorno a ciascun carattere e mettendo in risonanza tali centri.¹³² Tornando al *waka* di Tadamine, LaMarre nota che la poesia, così come la calligrafia, possiede una dinamicità: la domanda retorica crea un divario e dunque forze dinamiche di risonanza.

Il successivo componimento nel *Wakanrōeishū* (e dunque nel manoscritto in analisi) è ancora una volta un *waka*, stavolta di Ōnakatomi no Yoshinobu 大中臣能宣 (921-991):

千歳までちぎりし松も今日よりは君にひかれてよろづ代や経む
chitose made / chigirishi matsu mo / kyō yori wa / kimi ni hikarete / yorozu ya hemu
*Anche il pino cui è stata giurata
una vita millenaria,
da oggi,
colto nelle auguste mani,
verdeggerà decine di migliaia di anni.*¹³³

In questa poesia Yoshinobu, con il chiaro intento di celebrare l'imperatore, si chiede in modo retorico se un pino raccolto dal sovrano potrà vivere ben oltre i mille anni che si dice vivere. Qui vi è l'incontro di due differenti longevità: quella dell'imperatore, considerata maggiore, e quella del pino, considerata minore. In questo caso vi è un'influenza del maggiore sul minore, così come le stagioni influenzano l'uomo, ma in un'ottica di risonanza: l'imperatore può estendere la sua longevità al pino perché esso è già un simbolo benaugurale di lunga vita. Come nel *waka* precedente, la poesia opera questa interazione attraverso il dubbio, la domanda, la suggestione retorica.¹³⁴

Tutte e tre le poesie, dice LaMarre, creano un incontro tra due livelli: quella di Sangyō tra le persone e le piante primaverili, quella di Tadamine tra i pini e la longevità, quella di Yoshinobu tra l'imperatore e il pino. In essi vi è dunque un incontro tra l'inferiore e il

¹³² Cfr. LAMARRE, *Uncovering Heian Japan...*, 2000, pp. 130-131.

¹³³ Il testo originale, la trascrizione in caratteri latini e la traduzione in italiano sono tratti da FUJIWARA, *Wakanrōeishū: Raccolta...*, trad. di Andrea Maurizi e Ikuko Sagiyama.

¹³⁴ Cfr. LAMARRE, *Uncovering Heian Japan...*, 2000, p. 134-135.

superiore, tra il terrestre (gli uomini, i pini) e il celeste (le stagioni, la longevità, l'imperatore). Secondo lui questo incontro non avviene solo all'interno delle singole poesie e tra le poesie, ma anche tra i due volumi: il primo volume, percorrendo il ciclo delle stagioni, rimanda ai fenomeni celesti, mentre il secondo, con i suoi vari argomenti, rimanda ai fenomeni terrestri. In questo LaMarre riconosce una parte importante dell'arte della compilazione: ordinare le poesie secondo un ideale poetico ed estetico secondo le loro somiglianze in modo da creare risonanze interne alla raccolta, che sono sempre dinamiche.¹³⁵ LaMarre riporta poi il *waka* successivo, di Fujiwara no Kiyotada 藤原清正 (?-958):

子の日しにしめつる野辺の姫小松ひかでや千代のかげをまたまし
 ne no bi shi ni / shimetsuru nobe no / himekomatsu / hikade ya chiyo no / kage o matamashi
Per celebrare il primo giorno del Topo
tengo recinta la campagna
ove cresce un pino sì grazioso
che lascerei intatto in attesa
*della verde ombra millenaria.*¹³⁶

notando l'uso della figura retorica del *kakekotoba* 掛詞, cioè l'uso di un termine che ha un doppio significato, (in questo caso tra il verbo "aspettare" e il sostantivo "pino", entrambi resi come *matsu* in giapponese, e anche nel termine "hime", che è sia un prefisso per indicare che una cosa sia piccola, sia il sostantivo che indica una nobildonna), impiegata qui per legare l'attesa spasimante degli amanti alla longevità del pino. Di solito figure retoriche come questa spingono a soffermarsi sul registro verbale, e alcuni studiosi hanno visto in essi una specificità della scrittura in *kana* e della poesia, mentre LaMarre, oltre a ricordare che figure retoriche simili sono presenti nella tradizione poetica cinese, sostiene che l'estetica del *kakekotoba* è legata all'arte figurativa, in questo caso della tecnica dello *shitae*, per cui i caratteri sembrano divenire steli d'erba o gru, così come la figura della dama di corte (*hime*) oggetto dell'amore è legata a quella del piccolo e grazioso (*hime*) pino. Lo "*Ashideshitae Wakanrōeishō*" è pieno di punti in cui non vi è divisione né gerarchia tra il registro verbale e

¹³⁵ Cfr. LAMARRE, *Uncovering Heian Japan...*, 2000, p. 134-135.

¹³⁶ Il testo originale, la trascrizione in caratteri latini e la traduzione in italiano sono tratti da FUJIWARA, *Wakanrōeishū: Raccolta...*, trad. di Andrea Maurizi e Ikuko Sagiyama.

quello figurativo.¹³⁷

L'ultimo componimento commentato da LaMarre è il primo del *dai* successivo sulle erbe novelle (*wakana* 若菜), un kanshi di Sugawara no Michizane:

野中若菜世事推之蕙心鑪下和羹俗人属之萸指

yachū ni sai o erabu / seiji kore o keishin ni osu / roka ni atsumono o kasu / shokujin
kore o teishi ni shokusu

Scegliere erbe novelle nei campi

è un'attività che la società relega ad animi fragranti,

cuocere la minestra sul focolare

*è un compito che la gente demanda a dita flessuose.*¹³⁸

Nel manoscritto si nota il passaggio dalle forme flessuose del *wabun* a quelle più rigide del *kanbun*, quasi a separare anche visivamente le due sezioni. Le parole del componimento si intrecciano a ciò che è ritratto dallo *shitae*: le colonne che parlano della raccolta di erbe novelle si sovrappongono all'immagine di erbe e di un cesto, creando una forte risonanza tra il "detto" e il "mostrato". Michizane inoltre impiega diversi *kanji* aventi il radicale di "erba", creando un'ulteriore risonanza tra figura e significato a livello dei singoli caratteri che, secondo la tecnica dello *ashide*, mutano in foglie d'erba. Da questa analisi del registro visivo risulta impossibile ridurre le poesie al solo registro verbale e dividere il *kanbun* e il *wabun* in due lingue e grammatiche inconciliabili.¹³⁹

LaMarre conclude la sua trattazione sullo "*Ashideshitae Wakanrōeishō*" parlando di una "figura multi-sensoriale"¹⁴⁰ dove si intersecano diversi livelli espressivi e ciascuno rimanda agli altri, sostenendo che a un livello profondo vi sia una intersezione dei diversi registri del vedere, udire, leggere, sentire, come se vi fosse un ritmo primordiale che unisce tutti questi atti, e questo manoscritto avrebbe proprio il pregio di mostrare un insieme di artisti all'opera in armonia come un coro: compilatore, compositori, calligrafi, gli anonimi artigiani che producevano le preziose carte.

¹³⁷ Cfr. LAMARRE, *Uncovering Heian Japan...*, 2000, pp. 131-132.

¹³⁸ Il testo originale, la trascrizione in caratteri latini e la traduzione in italiano sono tratti da FUJIWARA, *Wakanrōeishū: Raccolta...*, trad. di Andrea Maurizi e Ikuko Sagiyama.

¹³⁹ Cfr. LAMARRE, *Uncovering Heian Japan...*, 2000, pp. 137-138.

¹⁴⁰ LAMARRE, *Uncovering Heian Japan...*, p. 138.

L'analisi di LaMarre permette certamente di vedere l'opposizione *wa-kan* sotto un altro aspetto rispetto a quello che Denecke chiama il “paradigma dell'influenza”¹⁴¹: il rapporto tra *waka* e *kanshi* non è solamente quello verbale della tradizione poetica e della lingua, ma anche del rapporto visivo tra *kanji* e *kana* e della loro posizione all'interno dell'antologia. In quest'ultimo punto si accorda molto con l'analisi di Miki sulla circolarità e opposizione nella struttura dell'opera: la sapiente opera di compilazione effettuata da Kintō mette in relazione le poesie facendole “risuonare” a vari livelli (poetico, calligrafico, musicale). Nel periodo Heian il *Wakanrōeishū*, lungi dall'essere solamente un prontuario di poesie o un libro di testo, era concepito come una fonte di ispirazione per calligrafi, artisti, artigiani, e le diverse modalità espressive si intrecciano in un complesso sistema di corrispondenze. Inoltre, come ribadisce più volte LaMarre nella sua trattazione, l'opera di compilazione di Kintō è tutt'altro che secondaria, avendo una forte influenza su tutti gli altri aspetti, la calligrafia, la declamazione musicale, la scelta della carta decorata.

I registri espressivi nel *Wakanrōeishū*: la musica e il canto

LaMarre decide di non affrontare la questione dell'esecuzione musicale delle poesie inserite nel *Wakanrōeishū* poiché “vi è poco materiale disponibile anche solo per una ricostruzione fantasiosa delle esecuzioni di *rōei* alla corte Heian”.¹⁴² Addiss tenta invece di ricostruire come fossero cantati nel suo saggio posposto alla traduzione inglese del *Wakanrōeishū*;¹⁴³ egli pone innanzitutto l'accento sul fatto che già il titolo dell'opera rimandi a una forma di canto (il *rōei* appunto), che i *waka* siano spesso chiamati semplicemente *uta* 歌 (che ha primariamente il significato di “canto” o “canzone”), e che i più antichi componimenti di cui ci è giunta traccia nel *Kojiki* 古事記 (Un racconto di antichi eventi, 712 ca.) e nel *Nihonshoki* 日本書紀 (Annali del Giappone, 720 ca.) sono in effetti canti, come si può notare dalle ripetizioni e dalle sillabe aggiuntive senza alcun significato inserite per ragioni ritmiche. Nel periodo Heian, quando viene compilato il *Wakanrōeishū*, poesia, calligrafia e musica erano strettamente connesse e impiegate dai membri della corte come strumento creativo e ricreativo al tempo stesso. Questo apprezzamento estetico su più livelli e la sovrapposizione

¹⁴¹ Cfr. DENECKE, “Chinese Antiquity and Court Spectacle...”, p. 98 e nota 2.

¹⁴² LAMARRE, *Uncovering Heian Japan...*, p. 119. Traduzione dall'inglese mia.

¹⁴³ Nel prosieguo di questo paragrafo il contenuto è basato ove non specificato diversamente su Stephen ADDISS, “Singing the Wakan rōei shū”, in FUJIWARA no Kintō, *Japanese and Chinese Poems to Sing: The Wakan rōei shū*, translated by J. Thomas Rimer and Jonathan Chaves, New York, Columbia University Press, 1997.

dei registri espressivi spiega in parte la predilezione dei membri della corte Heian per forme poetiche più brevi, cosa che si nota nella tendenza a estrarre distici dai lunghi componimenti cinesi, come accade proprio nel *Wakanrōeishū*.

Non si hanno notizie di come gli antichi canti popolari venissero eseguiti fino a quando essi vennero inclusi nella musica di corte, e ciò quasi certamente comportò delle modifiche. Le tipologie di canti di corte su testi giapponesi sono il *saibara* 催馬楽, che unisce antichi canti popolari e stili musicali cinesi, e gli *ōuta* 大歌, che presentano alcune caratteristiche della musica rituale. A questi si aggiungono i *rōei* 朗詠, cioè l'esecuzione musicale di versi in *kanbun*. I *saibara* danno un'idea di come fossero declamati i *waka* alla corte Heian, anche se le modifiche avvenute nel tempo non li rendono certo una testimonianza affidabile riguardo la musica. Cionondimeno, permettono di notare come anche forme primitive di versificazione in giapponese fossero organizzate secondo uno schema di trentuno more con l'aggiunta di more aggiuntive senza significato per ragioni ritmiche. Oggi i *saibara* sono cantati da un solista che tiene il tempo con bacchette di legno dette *shakubyōshi* 迹拍子, cui dopo qualche battuta si aggiunge l'accompagnamento degli strumenti. Questo tipo di esecuzione, formale e solenne, forse riflette quella dei concerti alla corte Heian, ma difficilmente ha qualcosa in comune con recitazioni private, come quelle tra amanti o tra partecipanti a gare di canto. All'esecuzione di *waka* in periodo Heian si affianca quella dei versi in *kanbun*, nella forma detta *rōei*; dai racconti e diari contemporanei sappiamo che i cortigiani praticavano molto questo genere musicale, e che in molti casi i versi venivano cantati in modo molto libero, e solo successivamente sarebbero stati formalizzati in modo più preciso.

Vi sono importanti testimonianze letterarie di *rōei*: in due episodi del *Genji monogatari* 源氏物語 (La storia di Genji, inizio XI secolo) viene detto che il principe Genji intona versi di Bai Juyi, in un'occasione al ricordo della sua storia d'amore con la defunta Yūgao,¹⁴⁴ nell'altra quando, ormai in esilio, pensa ai concerti al palazzo imperiale e ai suoi amici lontani.¹⁴⁵ Nell'opera dunque viene citata l'esecuzione di *rōei* sia in occasioni private (in entrambi i casi Genji canta a se stesso), sia in occasioni pubbliche (il ricordo dei concerti a corte, in cui tra le

¹⁴⁴ Cfr. Maria Teresa ORSI (a cura di), *La storia di Genji*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2012, p. 86 e nota 29. Il componimento in questione è il numero 345 del *Wakanrōeishū*: “Nell’ottava e nella nona luna le notti sono davvero lunghe, / mentre i martellini mille, diecimila volte battono senza sosta”; trad. in FUJIWARA, *Wakanrōeishū: Raccolta...*, trad. di Andrea Maurizi e Ikuko Sagiyama, 2016.

¹⁴⁵ Cfr. ORSI (a cura di), *La storia di Genji...*, 2012, p. 269 e nota 45. Il componimento in questione è il numero 242 del *Wakanrōeishū*: “Nel corso della quindicesima notte si rinnovano i colori della luna. / a duemila li di distanza con quale spirito il mio vecchio amico li osserverà?”; trad. in FUJIWARA, *Wakanrōeishū: Raccolta...*, trad. di Andrea Maurizi e Ikuko Sagiyama, 2016.

altre cose venivano declamati proprio *rōei*). Anche nel *Makura no sōshi* è descritto il doppio impiego, formale e informale, del *rōei*: viene raccontato un aneddoto in cui l'imperatore e i suoi cortigiani cantano versi cinesi nei giardini del palazzo imperiale in modo informale e con intenti amorosi, mentre in un altro passo si racconta di come i cortigiani dopo una cerimonia funebre, si mettono a intonare versi cinesi.

Dai diari di periodo Heian, come quello di Fujiwara no Michinaga, pare che ai concerti ufficiali presso il palazzo imperiale i *rōei* fossero eseguiti verso la fine, e che a cantare fossero sempre i nobili, accompagnati da musicisti di corte o da altri nobili.

In periodo Kamakura vi sono altre importanti fonti che forniscono indizi su come fossero eseguiti i *rōei*; nel *Towazugatari* とはずがたり (Diario di una concubina imperiale, medio periodo Kamakura) attribuito alla dama di corte nota come Gofukakusain no Nijō 後深草院二条 (1258-?) si narra di due episodi di concerti in cui imperatori in ritiro insieme con non solo uomini ma anche donne della corte cantano versi tratti dal *Wakanrōeishū* (si tratta dunque di due eventi formali), mentre nel *Kokonchomonshū* 古今著聞集 (Una raccolta di racconti notevoli vecchi e nuovi) di Tachibana no Narisue 橘成季 (prima metà periodo Kamakura) viene raccontato che un vassallo, incaricato dal suo signore che aveva portato di nascosto una donna nel suo palazzo di dare un discreto avvertimento al sopraggiungere dell'alba, sceglie proprio di cantare un *rōei* che parla dell'alba (uso informale). Questi racconti sembrano testimoniare, oltre alle diverse e a volte fantasiose circostanze in cui si immaginava potessero essere intonati i versi in *kanbun*, anche un progressivo coinvolgimento delle dame di corte nella pratica ufficiale di *rōei*. Quest'ultimo aspetto pare essere presente anche in un altro passo del *Kokonchomonshū*: durante una funzione buddhista, un monaco di alto rango mentre intona un *rōei* sbaglia le parole della poesia, e una dama di corte che stava ascoltando da dietro un paravento commenta correggendolo in modo ironico. Oltre all'intento satirico verso il monaco che non ricorda parole connesse alla dottrina buddhista, viene implicitamente affermato che la dama conoscesse le parole della poesia e fosse dunque avvezza ai testi in *kanbun*. Si può affermare, di contro alla tradizione secondo cui le donne sarebbero state "relegate" al *wabun*, mentre il *kanbun* sarebbe stato il dominio degli uomini, che le donne colte sapessero recitare *rōei*. Inoltre, dal fatto che la dama ha il tempo di commentare si capisce che la recitazione dovesse avvenire piuttosto lentamente; per comporre musica sui brevi testi dei *rōei* si può prolungare una singola nota oppure cantare una singola sillaba su note diverse (melisma). Si può dunque pensare che questo tipo di recitazione, connesso con quello attuale, non sia molto dissimile da quello del periodo

Kamakura. Infine, l'ambientazione in una liturgia buddhista mostra che nel XIII secolo i *rōei* erano cantati al di fuori della corte.

Il *Wakanrōeishū*, pur essendo la più antica e apprezzata raccolta di *rōei* dell'arcipelago giapponese, dal punto di vista musicale non fornisce alcun indizio su come erano cantate le poesie. Raccolte posteriori di *rōei* includono una notazione musicale che deriva dagli *shōmyō* 声明, le salmodie buddhiste, consistente in linee poste accanto alle parole che indicano se alzare o abbassare il tono. Pur non essendo un metodo molto preciso (non è ad esempio indicata in alcun modo la velocità di esecuzione; ciò che non è espresso dalla notazione è comunque parte della tradizione performativa che chi cantava conosceva bene), la sua presenza mette certamente in evidenza l'aspetto musicale dei *rōei*. La notazione musicale che compare dal periodo Kamakura comporta da un lato la perdita della libertà di interpretazione dei *rōei* che sembra essere la norma nelle occasioni informali nel periodo Heian, dall'altro la loro fissazione e preservazione, nonché la diffusione presso classi sociali diverse dalla nobiltà di corte. In una raccolta del XV secolo, il *Rōeikyūjishushō* 朗詠九十首抄 (Selezione di novanta *rōei*), vi è un sistema di notazione più ampio, che indica anche gli intervalli e le frasi. Nel testo viene anche spiegato che i *rōei* erano molto diffusi durante i regni degli imperatori Daigo (898-930) e Suzaku (930-955). Vennero fondate due scuole stilistiche di *rōei*, quella Fujiwara e quella Minamoto, ma nel testo si lamenta la perdita della tradizione della scuola Fujiwara. Una delle caratteristiche della tradizione di *rōei*, come molte altre in Giappone, è quella di essere strettamente connessa al lignaggio (una determinata famiglia era depositaria di un determinato stile e lo custodiva gelosamente) e a un severo addestramento: il principe Gosukōin 後崇光院 (1372-1456) nel suo diario scrive che poté ricopiare e apprendere le istruzioni per cantare i *rōei* “segreti” solo dopo una complessa cerimonia. In questo periodo si delinea una distinzione tradizionale tra i *rōei* cantati da un solista e quelli con accompagnamento musicale o corale, rispetto alla libertà di esecuzione con o senza accompagnamento nel periodo Heian.

Il *rōei*, nonostante qualche tentativo di riscoperta, non fu grandemente apprezzato in periodo Edo, e oggi nel repertorio ufficiale della musica di corte (*gagaku* 雅楽) sono rimasti quindici *rōei*¹⁴⁶ cantati a volte nelle occasioni ufficiali a corte. La musica è su scala pentatonica, e anche se in origine una poesia avrebbe potuto essere cantata a qualsiasi altezza, ora le altezze

¹⁴⁶ Addiss ne conta quattordici, ma qui ho preferito seguire quanto ricostruito da Smits, che include anche il testo chiamato *Jippō* 十方 (*Wakanrōeishū* 590). Cfr. SMITS, “Song as Cultural History” (text)..., 2000, p. 412 e nota 64.

sono fissate, anche per facilitare l'accompagnamento strumentale. Nella pratica corrente il testo di un *rōei* è diviso in tre parti; quindi, ad esempio in un componimento di quattro versi i primi due costituiscono la prima unità, il terzo la seconda unità, il quarto la terza unità.¹⁴⁷ L'inizio di ogni sezione è cantato dal solista, cui dopo un poco si uniscono il coro e gli strumenti. I quindici *rōei* rimasti hanno tutti una base melodica simile, ma non uguale per via delle tradizioni di abbellimento musicale. Ad esempio, il “tono di riposo” alla base della scala musicale è di solito abbellito con un piccolo stacco consistente in una brevissima variazione a un tono più alto seguita da un immediato ritorno a quello precedente. In generale, sono possibili diversi effetti di abbellimento a ogni nota per contribuire all'effetto emotivo del testo. Un testo all'interno dell'attuale repertorio di *rōei* è un *kanshi* di Yoshishige no Yasutane:

東岸西岸之柳遅速不同南枝北枝之梅開落已異

Tōgan seigan no yanagi / chisoku onajikarazu / nanshi hokushi no mume / kairaku sude ni kotonari

I boccioli dei salici sulla sponda orientale e occidentale

non germogliano lo stesso giorno

i fiori di susino sui rami meridionali e settentrionali

*non sbocciano né sfioriscono insieme.*¹⁴⁸

Il testo del *rōei* segue la lettura detta *kundoku* 訓読.¹⁴⁹ In periodo Heian una pratica diffusa nella lettura del *kanbun* era quella detta *monzen'yomi* 文選読み (dal *Monzen*, uno dei classici cinesi), consistente nel pronunciare i testi prima in *on'yomi* 音読み (lettura sino-giapponese) e poi in *kun'yomi* (lettura “alla giapponese”, ovvero secondo le parole giapponesi associate ai caratteri), e alcuni manuali di *rōei* danno entrambe le letture, e pare che l'enfasi posta su uno dei due modi di leggere variasse a seconda della scuola.¹⁵⁰

I documenti attualmente a disposizione permettono dunque di ricostruire l'esecuzione dei *rōei* alla corte Heian solo in modo inferenziale, e la pratica attuale all'interno della musica di corte

¹⁴⁷ Nel caso di componimenti da due versi, il primo verso costituisce la prima unità, mentre il secondo viene diviso tra la seconda e la terza unità. Cfr. SMITS, “Song as Cultural History” (text)..., 2000, p. 413.

¹⁴⁸ Il testo originale, la trascrizione in caratteri latini e la traduzione sono tratti da FUJIWARA, *Wakanrōeishū: Raccolta...*, trad. di Andrea Maurizi e Ikuko Sagiyama, 2016.

¹⁴⁹ Metodo di leggere i testi in *kanbun* basato sull'uso di glosse che integrano e “interpretano” il testo originale adattandolo alla lingua giapponese.

¹⁵⁰ Cfr. SMIS, “Song as Cultural History” (text)..., 2000, p. 414.

sembra essere piuttosto diversa da quella originaria.

Smits è sostanzialmente d'accordo con la ricostruzione di Addiss, dicendo che egli “offre una chiara e concisa panoramica delle pratiche performative, notando che non ne sappiamo così tanto”,¹⁵¹ afferma che tra il periodo Heian e il periodo Kamakura erano ufficialmente utilizzati come *rōei* meno della metà dei distici del *Wakanrōeishū*, e conclude: “qualunque fossero le intenzioni di Kintō, l'antologia [del *Wakanrōeishū*] non sembra aver mai svolto la funzione di raccolta di ‘poesie da intonare’”.¹⁵² In verità questa affermazione è corretta solo se si considera l'intonazione di poesie come strettamente legata alla pratica della musica di corte; invece, come sembrano dimostrare le fonti antiche in periodo Heian la declamazione poetica era ampiamente praticata in occasioni sia pubbliche che private, non era rigidamente regolamentata e non sappiamo molto circa queste forme performative.

Quello su cui questi studi sembrano concordare è che non è possibile sapere con certezza come fossero originariamente cantati i componimenti del *Wakanrōeishū*, vista anche la grande libertà e improvvisazione che caratterizzava la declamazione poetica in periodo Heian.

Il “*wa-kan*” nel *Wakanrōeishū*

Gli studi riportati nei paragrafi precedenti mostrano come l'intreccio di “*wa*” e “*kan*” sia presente sotto molteplici aspetti: l'aspetto compilativo (i rimandi tra sezioni tematiche e tra singoli componimenti e le connessioni tra linguaggio poetico dei *kanshi* e linguaggio poetico dei *waka*), l'aspetto visivo (la calligrafia in *kanji* e quella in *kana*) e quello musicale (il rapporto tra i giapponesi e la declamazione di versi in *kanbun*).

A ben vedere, parlando del “*wa-kan*” nel *Wakanrōeishū* è opportuno non enfatizzare eccessivamente la presenza di due poli distinti e opposti, ma risulta fruttuoso fissare l'attenzione sullo scambio tra le due tradizioni poetiche, su come l'una influenzi l'altra e viceversa. Ad esempio, la selezione dei poeti cinesi e dei loro componimenti è influenzata dal gusto giapponese in materia di *kanshi*, come mostra il caso di Bai Juyi e dei suoi *Xinyuefu*; viceversa, i *waka* e i *kanshi* di autori giapponesi, quando sono inseriti in sezioni che hanno come tema argomenti tipici della tradizione poetica cinese, vengono selezionati e disposti all'interno della sezione in modo da mettere in evidenza aspetti anche distanti dal loro tema centrale, i quali però sono funzionali all'intento poetico del compilatore (si veda il caso della

¹⁵¹ SMIS, “Song as Cultural History” (text)..., 2000, p. 412. Traduzione dall'inglese mia.

¹⁵² SMIS, “Song as Cultural History” (text)..., 2000, p. 414. Traduzione dall'inglese mia.

sezione “*kankyo*” di cui si è parlato nel primo paragrafo di questo capitolo). Il *Wakanrōeishū* è lo spazio in cui il “*wa*” e il “*kan*” si incontrano; non sono mai semplicemente giustapposti, ma la sapiente opera di compilazione di Kintō li interseca come la trama e l’ordito di un tessuto. Persiani, dopo aver riportato un passaggio della prefazione del *Nihonryōiki* 日本靈異記 (Cronache soprannaturali e straordinarie del Giappone, 822) in cui è presente la chiara coscienza da parte dell’autore della differenza tra ciò che viene dall’impero cinese e ciò che è prodotto in patria, afferma che:

perciò, già dal nono secolo il rapporto tra autoctono e straniero, indigeno e continentale, qui e lì era un elemento dell’agenda degli intellettuali giapponesi, e si può dire che questo fatto rimase per più di mille anni della storia culturale giapponese [...]. Infatti, è probabile che via via che verrà svolto lavoro sulle fonti antiche, sarà la nostra visione secondo cui la tensione interculturale basata su differenze etniche e culturali sia un fenomeno esclusivamente moderno che avrà bisogno di essere modificata, non il contrario. [...] È certamente vero che quello che gli studiosi giapponesi chiamano a volte *Karafū* 唐風 (cultura in stile cinese) non cedette semplicemente il passo al *Kokufū* 国風 (cultura nativa), né nel X secolo, né mai. Ma è altrettanto inconfutabile che un *wa* formalmente, concettualmente e funzionalmente distinto rispetto al *kara* (anche se grandemente influenzato da esso) divenne una forza culturale sempre maggiore dal X secolo in poi. La disponibilità di due lingue e diversi stili e forme di scrittura certamente permettevano aree di sintesi e fecondazione vicendevole, ma c’era anche frizione, e i confini non erano sempre (se lo erano mai stati) porosi e volatili come qualche volta è stato detto.¹⁵³

Il *Wakanrōeishū* da un lato testimonia la permanenza dell’elemento “*kan*”¹⁵⁴ ben oltre il momento di canonizzazione del *waka* e dunque l’inizio dell’ascesa dell’elemento “*wa*” nel campo letterario giapponese (la compilazione delle prime due antologie imperiali di *waka* nel X secolo), dall’altro assume il ruolo di spazio di convivenza, interazione e scambio reciproco tra i due elementi. Tutto ciò in questo caso ha un chiaro intento estetico: Kintō usa la sua abilità nella compilazione di antologie e la sua sensibilità poetica per produrre una raccolta che trae materiale da due mondi con tradizioni, regole formali, sensibilità poetiche molto diversi e li mette in comunicazione per esprimere tutto il loro potenziale estetico. Pare qui opportuno ricordare che secondo la teoria più accreditata il *Wakanrōeishū* ha la funzione

¹⁵³ PERSIANI, “China as Self, China as Other...”, 2016, pp. 37-38. Traduzione dall’inglese mia.

¹⁵⁴ Quello che Persiani indica come *kara* 唐. Entrambi i termini in giapponese indicano la Cina imperiale e vengono usati in senso lato per indicare ciò che viene dal continente asiatico.

originaria di dono di nozze, dunque un oggetto bello da ammirare, e se ipotizziamo che anche queste versioni “originali” avessero già uno stile simile a quello dei manoscritti a noi giunti, possiamo inferire che Kintō intendesse perseguire il suo intento estetico innanzitutto nell’aspetto visivo della scrittura: i due stili calligrafici, quello in *kanji* e quello in *kana*, sono disposti insieme in un unico testo, e il calligrafo è perciò spinto a adottare accorgimenti per mantenere l’armonia tra le forme. Ciò avviene certamente anche a livello verbale: come risulta evidente dall’analisi di Miki e da quella di Terada, i rimandi tra le sezioni e tra un componimento e l’altro all’interno delle singole sezioni giocano un ruolo determinante, e i componimenti in sinitico e i *waka* vengono impiegati come due forme espressive distinte ma complementari allo scopo di formare un’antologia dall’alto valore estetico e poetico. È bene precisare che il “*wa*” e il “*kan*” all’interno del *Wakanrōishū* non sono definiti e divisi rigidamente né dal punto di vista linguistico né dal punto di vista del genere letterario: ad esempio, come è emerso nello studio di Terada a seconda del contesto e dell’organizzazione della sezione l’elemento *wa* può essere presente nei *waka* o nei componimenti in sinitico di autori giapponesi.

Il *Wakanrōishū* sembra dunque essere una di quelle “aree di sintesi e fecondazione vicendevole” di cui parla Persiani¹⁵⁵ sotto diversi aspetti: linguistico, poetico, pittorico. Non mancano certo i punti di frizione, come il fatto che molto probabilmente solo i componimenti in sinitico fossero oggetto di *rōei*, oppure la necessità di interpretare componimenti in modo diverso dall’intento originario del poeta per adattarli all’argomento della sezione (come si è visto nelle sezioni “*kakkō*” e “*kankyo*”), ma l’arte di Kintō risiede proprio nel far convivere il “*wa*” e il “*kan*” ed esaltare i due elementi per contrasto vicendevole.

¹⁵⁵ Cfr. PERSIANI, “China as Self, China as Other...”, 2016, p. 38.

CONCLUSIONE

In questa tesi è stata presa in esame la questione del rapporto tra la cultura giapponese e quella cinese nel medio periodo Heian attraverso il *Wakanrōeishū*, un'antologia poetica contenente sia componimenti in sinitico sia poesie in giapponese nel tipico metro del *waka*. Si è innanzitutto analizzata la figura del compilatore Fujiwara no Kintō; attraverso la ricostruzione della sua carriera a corte e dei brani di opere letterarie che lo citano, si delinea la figura di un cortigiano di alto rango che ha molto più successo nel campo letterario che in quello politico, dato che rimane subordinato al coetaneo Fujiwara no Michinaga ma viene ampiamente riconosciuto e stimato a corte come abile compilatore e raffinato giudice in materia poetica. Tra le raccolte da lui compilate figurano opere molto influenti nella produzione letteraria successiva come il *Sanjūrokuninsen*, i cui poeti divengono noti successivamente come “trentasei immortali della poesia” (*Sanjūrokkasen*), e lo *Shūishō*, le cui poesie confluiscono nella terza antologia imperiale di *waka*, lo *Shūiwakashū*. Le idee di Kintō in materia di poetica espresse nei due trattati *Shinsenjuinō* e *Wakakuhon*, pur legate ancora al contesto di produzione e fruizione aurale di periodo Heian (le poesie vengono valutate più per l'effetto che sortiscono nel pubblico che per le caratteristiche intrinseche del testo poetico), anticipano in parte l'ideale estetico medievale di bellezza suggestiva e velata. Kintō, dunque, è una figura certamente rilevante nel campo letterario di medio periodo Heian, e viene descritto da fonti vicine dal punto di vista temporale come un genio poetico versato sia nel *wabun* che nel *kanbun*. Interessante è il fatto che Kintō ha influito nella storia della letteratura giapponese più come compilatore di antologie, quindi scegliendo poesie composte da altri, che come poeta, quindi scrivendo poesie, sebbene sia noto che era considerato anche abile poeta e che ci siano giunti diversi suoi componimenti: alcuni suoi *kanshi* sono inclusi nello *Honchōreisō* e in altre raccolte successive, e circa 385 *waka* sono inclusi nel *Kintōshū* 公任集, una raccolta compilata da altri poco dopo la sua morte (intorno al 1044).¹⁵⁶ Già il fatto che a breve distanza dalla sua morte è stata composta una raccolta dei suoi componimenti la dice lunga sul prestigio accumulato lungo la sua vita. Risulta comunque esserci una grande differenza quantitativa tra la sua produzione in sinitico, poco più di una decina di componimenti,¹⁵⁷ e quella in giapponese, di diverse centinaia. A tal proposito diviene ancora più significativa l'immagine dello *Ōkagami*, riportata nel primo capitolo, di Kintō che sale sulla “barca del *waka*” lungo il fiume Ōi: pare proprio che su quella barca ci

¹⁵⁶ Sul *Kintōshū* cfr. NKBDJ, vol 2, p. 261.

¹⁵⁷ Il NKBDJ afferma che ci sono giunti circa tredici *kanshi* di Kintō. Cfr. NKBDJ, vol. 5, p. 276.

sia rimasto, quali che fossero le motivazioni. Forse ciò avvenne perché Kintō fu più attivo nel campo letterario della corte, che nelle sue varie occasioni (*uta awase*, convivi e banchetti) era ormai dominato dal *waka*, rispetto a quello politico-diplomatico, dove il sinitico manteneva ancora un forte ruolo, e probabilmente in ciò ebbe un certo peso il fatto che dovette sottostare all'enorme potere di Michinaga. Una interessante linea di ricerca futura potrebbe essere proprio la ricezione della produzione poetica di Kintō e la ricostruzione di una sua poetica sul *kanshi* attraverso l'analisi delle poesie in sinitico giunteci.

Passando allo studio del *Wakanrōeishū* e del suo rapporto con la cultura proveniente dal continente, sono state analizzate le opere cinesi disponibili in Giappone, e si è parlato delle scelte operate dagli intellettuali giapponesi, prima fra tutte la grande predilezione per Bai Juyi e i poeti che si ispirano al suo stile (Chaves, 1997). Si parla anche della costruzione di una "Cina nel Giappone" (Chino, 2003; Persiani, 2016) attraverso l'analisi del discorso espresso nelle prefazioni delle antologie giapponesi di *kanshi*; si può affermare che al tempo della compilazione della sua antologia Kintō aveva alle spalle una lunga tradizione di negoziazione con il modello culturale cinese, di operazioni di legittimazione della produzione letteraria in sinitico e di costruzione di una storia letteraria giapponese messa sullo stesso piano di quella cinese (Denecke, 2004). L'analisi delle prefazioni delle antologie precedenti e il confronto con altre antologie simili risultano molto utili per tentare di comprendere il tipo di poetica dell'opera in mancanza di una prefazione di Kintō.

Si è infine trattato del *Wakanrōeishū* come opera in sé, analizzando la sua struttura che presenta rimandi tra le sezioni, all'interno delle sezioni e al livello dell'intera opera. Si è parlato del ruolo dei *waka* nella struttura dell'antologia di Kintō: il compilatore si serve delle differenze di espressione poetica dei componimenti in sinitico e dei *waka* affinché si esaltino a vicenda per contrasto. Questo contrasto è importante non solo dal punto di vista poetico in senso stretto, ma anche per i risvolti sulla produzione calligrafica. Per quanto riguarda la declamazione con accompagnamento musicale dei *rōei*, le poche informazioni a disposizione permettono solo di ipotizzare come venisse effettivamente eseguita in periodo Heian, e tale pratica risulta comunque caratterizzata da una certa libertà prima della fissazione di alcuni *rōei* nel repertorio della musica di corte.

Una linea di ricerca futura che pare piuttosto fruttuosa sembra essere quella dei commentari: la lunga tradizione di scritti e annotazioni sul *Wakanrōeishū* è sicuramente un caso di studio utile a comprendere le diverse configurazioni della dialettica "wa-kan" nel corso del tempo e le funzioni assunte dalla raccolta nei secoli. Infatti, l'attenzione dei commentari medievali quasi esclusivamente concentrata sui componimenti in sinitico e l'ipotesi avanzata da alcuni

commentatori secondo cui il *Wakanrōeishū* originariamente non contenesse *waka*¹⁵⁸ sembrano mostrare una canonizzazione del testo che valuta principalmente l'elemento “*kan*” della raccolta slegandolo all'elemento “*wa*” rappresentato dai *waka*. Questo ha a che fare con la funzione di testo per l'introduzione al sinitico che assunse il *Wakanrōeishū* e lo stretto legame tra cultura sinitica e buddhismo in Giappone (la maggior parte dei commentari medievali è scritta da monaci). Sembra dunque interessante valutare diacronicamente come l'impiego dell'antologia di Kintō influì sulla valutazione dell'opera in sé, cosa che richiede un attento studio dei commentari e dei trattati del periodo; ciò non rientra negli obiettivi di questa tesi, ma sembra utile indicare un campo di ricerca in cui gli studi in lingua inglese sono ancora piuttosto limitati.

Considerando tutto ciò, si può dire che il *Wakanrōeishū* sia un'antologia che ben dimostra il complesso intreccio tra “*wa*” e “*kan*” nel Giappone di medio periodo Heian: i due elementi effettivamente esistono, anzi coesistono, e non è sostenibile che costituiscano un continuum indivisibile, una sintesi in cui non sarebbe possibile distinguere “cinese” e “giapponese”, ma anzi sembra proprio che la differenza tra componimenti in sinitico e *waka* (o, a seconda dei casi, tra componimenti in sinitico di autori cinesi e componimenti in sinitico di autori giapponesi) sia coscientemente e abilmente impiegata per ottenere un effetto estetico; il *Wakanrōeishū* è perciò visibile come un luogo di sintesi e di antitesi, di unione e di opposizione, secondo un preciso equilibrio.

¹⁵⁸ Cfr. SMITS, “Song as Cultural History” (text)..., p. 243 e nota 68.

BIBLIOGRAFIA

- McCULLOUGH, William H. e McCULLOUGH, Helen Craig (a cura di), *A Tale of Flowering Fortunes: Annals of Japanese Aristocratic Life in the Heian Period*, vol. 2, Stanford, Stanford University Press, 1980.
- DENECKE, Wiebke, “Chinese Antiquity and Court Spectacle in Early Kanshi”, *The Journal of Japanese Studies*, 30, 1, 2004, pp. 97-122.
- FUJIWARA no Kintō, *Japanese and Chinese Poems to Sing: The Wakan rōei shū*, translated by J. Thomas Rimer and Jonathan Chaves, New York, Columbia University Press, 1997.
- FUJIWARA no Kintō, *Wakanrōeishū: Raccolta di poesie giapponesi e cinesi da intonare*, trad. di Andrea Maurizi e Ikuko Sagiyama, Milano, Edizioni Ariele, 2016.
- KING, Ross e LAFFIN, Christina, “Editors’ Preface: Saitō Mareshi, the ‘Literary Sinitic Context,’ and Literary Modernity in the Former Sinographic Cosmopolis”, in MARESHI Saitō (edited by Ross King and Christina Laffin), *Kanbunmyaku. The Literary Sinitic Context and the Birth of Modern Japanese Language and Literature*, Leiden, Brill, 2020.
- LAMARRE, Thomas, *Uncovering Heian Japan: an Archeology of Sensation and Inscription*, Durham and London, Duke University Press, 2000.
- NEGRI, Carolina (a cura di), *Diario di Murasaki Shikibu [Murasaki shikibu nikki]*, Venezia, Marsilio, 2015.
- PERSIANI, Gian Piero, “China as Self, China as Other: On Ki no Tsurayuki's Use of the wakan Dichotomy”, *Sino-Japanese Studies*, 23, 2, 2016.
- PERSIANI, Gian Piero, *Waka After the Kokinshū: Anatomy of a Cultural Phenomenon*, Columbia University, 2013.
- SAGIYAMA, Ikuko (a cura di), *Kokin waka shū: raccolta di poesie giapponesi antiche e moderne*, Milano, Edizioni Ariele, 2000.
- SAGIYAMA, Ikuko, “Poetica di Fujiwara no Kintō: Shinzen Zuinō e Waka Kuhon”, in Patrizia Carioti (a cura di), *Il Giappone Studi e Ricerche Volume 1*, Napoli, Università degli Studi di Napoli “L’Orientale”, 2020, pp. 129-148.
- SMITS, Ivo, “Song as Cultural History: Reading Wakan Rōeishū (Texts)”, *Monumenta Nipponica*, 55, 2, 2000, pp. 225-256.

SMITS, Ivo, “Song as Cultural History: Reading Wakan Rōeishū (Interpretations)”, *Monumenta Nipponica*, 55, 3, 2000, pp. 399-427.

TEELE, Nicholas J., “Rules for Poetic Elegance. Fujiwara no Kintō's *Shinsen Zuinō* & *Waka Kuhon*”, *Monumenta Nipponica*, 31, 2, 1976, pp. 145-164.

LIÚ Yíng (RYŪ Ei) 劉瑩, “‘Senzaikaku’ to ‘Wakanrōeishū’ to no chōfuku ni tsuite – Haku Kyoji no shi o chūshin ni” (Sui versi eccellenti sovrapposti tra *Senzaikaku* e *Wakanrōeishū*: il caso delle poesie di Bai Juyi), *Kokugokokubun*, 87, 4, 2018, pp. 20-37.
劉瑩、「『千載佳句』と『和漢朗詠集』との重複佳句について—白居易の詩を中心に」、国語国文、第87巻4号、2018年、pp. 20-37.

MIKI Masahiro, *Wakanrōeishū to sono kyōju zōtei shinpan* (“Il *Wakanrōeishū* e la sua ricezione”, nuova edizione rivista e ampliata), Tōkyō, Benseisha, 2022.
三木雅博、『和漢朗詠集とその享受 増訂新版』、東京、勉誠社、2022年。

Nihonkotenbungakuhenshūinkai, *Nihonkotenbungakudaijiten* (Grande dizionario della letteratura giapponese classica), 6 vol., Tōkyō, Iwanami shoten, 1983-1985.
日本古典文学大辞典編集委員会、6巻、日本古典文学大辞典、東京、岩波書店、1983-1985年。

ŌTA Tsugio, “‘Senzaikaku’ kara ‘Wakanrōeishū’ e -hakushi o chūshin to shite-” (Dal *Senzaikaku* al *Wakanrōeishū*: il caso delle poesie di Bai Juyi), *Wakan hikakubungaku sōsho*, 4, 1987, pp. 217-240.
太田次男、「『千載佳句』から『和漢朗詠集』へ—白詩を中心として—」、和漢比較文学叢書、第4巻、1987年、pp. 217-240.

TERADA Sumie, “Danpen toshite no shū - ‘Wakanrōeishū’ o megutte-” (Raccolte in frammenti: sul *Wakanrōeishū*), in KOKUBUNGAKUKENKYŪSHIRYŌKAN, COLLÈGE DE FRANCE NIHONGAKUKŌTŌKENKYŪSHO *hen*, *Shū to Danpen: ruiju to hensan no nihonbunka* (Raccolta e frammenti: la cultura giapponese della classificazione e della compilazione), Tōkyō, Benseisha, 2014.
寺田澄江、「断片としての集—『和漢朗詠集』をめぐる—」、in 国文学研究資料

館、コレージュ・ド・フランス日本高等研究所編『集と断片：類聚と編纂の日本文化』、東京、勉誠出版、2014年。

Testi originali

KAWAGUCHI Hisao, SHIDA Nobuyoshi *hen*, *Wakanrōeishū*, Tōkyō, Iwanami shoten, 1967.
川口久雄・志田延義編、『和漢朗詠集』、東京、岩波書店、1967年。

SUGANO Hiroyuki *hen*, *Wakanrōeishū*, “Shinpen nihon koten bungaku zenshū”, vol. 19, Tōkyō, Shōgakukan, 1999.
菅野禮行編、『和漢朗詠集』、新編日本古典文学全集、第19巻、東京、小学館、1999年。

HISAMATSU, Sen'ichi *hen*, Shinsen zuinō, Waka kuhon, in Hisamatsu Sen'ichi, Nishio Minoru *hen*, *Karonshū*, *Nōgakuronshū*, “Nihon koten bungaku taikei”, 65, Tōkyō, Iwanami shoten, 1961.
久松潜一編、『新撰髓脳・和歌九品』、in 久松潜一・西尾實編、『歌論集・能楽論集』、日本古典文学大系、第65巻、東京、岩波書店、1961年。

TACHIBANA, Kenji *hen*, *Ōkagami*, “Nihon koten bungaku zenshū”, 20, Tōkyō, Shōgakukan, 1974.
橘健二編、『大鏡』、日本古典文学全集、第20巻、東京、小学館、1974年。

Immagini

Nakanoin Michimura 中院通村 (1588-1653), *Wakanrōeishū*, rotolo manoscritto, 1606, Main Library, Kyoto University.

<https://rmda.kulib.kyoto-u.ac.jp/item/rb00007160>

GLOSSARIO

- *Amari no kokoro* あまりの心 : Letteralmente “il cuore che eccede”. Nella poetica di Fujiwara no Kintō espressa nello *Shinsenzuinō* esprime l’effusione di risonanze suggestive all’interno della poesia ed è il requisito per rientrare nelle due categorie più elevate del *Wakakuhon*.
- *Ashide* 葦手 : Tecnica pittorica che consiste nel mischiare i tratti dei *kana* della calligrafia con disegni di canne lungo corsi d’acqua.
- *Besshū* 別集 : Categoria di catalogazione tipica delle bibliografie cinesi. Indica le antologie poetiche di un unico autore.
- *Butsumyō* 仏名 : Termine che indica sia i nomi del Buddha sia la festa ad essi dedicata, che cade verso la fine dell’anno lunare e dunque all’inizio della primavera.
- *Byōbu uta* 屏風歌 : *Waka* composto per essere inserito in un paravento, e il cui tema è scelto proprio in base a ciò che è raffigurato sul paravento.
- *Chūnagon* 中納言 : Consigliere di mezzo. Funzionario del *daijōkan* con il compito di assistere i *daijin* nella gestione degli affari di governo.
- *Dai* 題 : Categoria tematica tipica delle antologie poetiche.
- *Daijōdaijin* 太政大臣 : Capo del *daijōkan* 太政官, il più alto organo amministrativo centrale insieme con il *jingikan* 神祇官.
- *Dainagon* 大納言 : Sottosegretario del *daijōkan*, partecipa alla gestione del governo affiancando i *daijin* e in caso questi ultimi siano assenti li sostituisce. Il numero di posti per questo incarico è limitato, ma è possibile aggiungere altri *dainagon* a quelli previsti, nel qual caso il funzionario è definito *gon dainagon* 権大納言 (*dainagon* aggiunto).
- *Fu* 賦 : Particolare tipo di prosa ritmica tipico del *kanbun*. Consiste in frasi parallele, anche rimate.
- *Gyōsho* 行書 : Stile calligrafico semicorsivo.
- *Ju ni i* 従二位 : Uno dei trenta gradi onorifici del sistema degli *ikai* 位階. Il conferimento degli incarichi a corte è collegato al grado posseduto.

- *Kaisho* 楷書 : Stile calligrafico quadrato.
- *Kagura uta* 神樂歌 : Poesie connesse alle cantiche intonate durante i riti *shintō*.
- *Kakekotoba* 掛詞 : Figura retorica tipica del *waka*. Consiste nell'impiegare una parola che ha un doppio significato.
- *Kaku* 佳句 : Letteralmente “bei versi, versi eccellenti”. Termine molto usato in riferimento a distici estrapolati da *kanshi* e raccolti nelle antologie.
- *Kana* 仮名 : Alfabeti sillabici nati in Giappone dalla semplificazione dei caratteri cinesi. Si sono originati per corsivizzazione dei caratteri (*hiragana* 平仮名) o per enucleazione di una parte del carattere (*katakana* 片仮名).
- *Kanbun* 漢文 : Testo “alla cinese”. Si tratta della lingua e dello stile basati sul cinese letterario della Cina antica. Viene usato sia per testi prodotti in Cina che per testi prodotti in Giappone.
- *Kanji* 漢字 : Sinogrammi. Si tratta dei caratteri nati in Cina e diffusi poi in tutta l'Asia orientale. Arrivarono anche in Giappone, dove nel tempo vennero adattati alla lingua giapponese. Costituiscono la base dei *kana*.
- *Kankyō* 閑居 : Atto di condurre una vita isolata in tranquillità.
- *Kanpaku* 関白 : Reggente di un imperatore adulto, ha il compito di affiancarlo e aiutarlo a tenere le redini del governo. Di fatto è la più alta carica politica del periodo Heian.
- *Kanshi* 漢詩 : Poesia scritta in cinese classico seguendo le regole metriche della Cina antica. Il termine indica sia la poesia prodotta in Cina sia quella prodotta in Giappone con questo stile.
- *Karae* 唐絵 : Dipinti eseguiti secondo la tradizione pittorica cinese.
- *Kebiishi no bettō* 檢非違使別当 : Capo del *kebiishi* 檢非違使, un organo con funzioni di polizia e di amministrazione della giustizia.
- *Kokugaku* 国学 : Corrente di studi fiorita nel medio periodo Edo, si concentra sulla ricerca filologica di antichi testi prodotti nell'arcipelago giapponese, come il *Kojiki* 古事記 (712), il *Nihonshoki* 日本書紀 (720), il *Man'yōshū* 万葉集 (seconda metà VIII secolo) ecc.

- *Kundoku* 訓読 : Metodo per leggere i testi in *kanbun* basato sull'uso di glosse che integrano e “interpretano” il testo originale adattandolo alla lingua giapponese.
- *Kun'on* 君恩 : Tema tipico del *kanshi*, indica il favore concesso dal sovrano e la conseguente gratitudine.
- *Kun'yomi* 訓読み : Lettura giapponese dei caratteri cinesi.
- *Kurōdo no tō* 藏人頭 : Capo dell'organo preposto alla gestione degli affari privati dell'imperatore e della sua famiglia e all'approvvigionamento e vigilanza dei beni della corte, il *kurōdo dokoro* 藏人所.
- *Lüshi* (giap. *risshi*) 律詩 : Metro tipico del *kanshi*, è formato da otto versi di cinque o sette caratteri ciascuno.
- *Monzen'yomi* 文選読み : Pratica di declamazione dei testi in *kanbun* consistente nel leggere i testi prima in *on'yomi* e poi in *kun'yomi*.
- *On'yomi* 音読み : Lettura sino-giapponese dei caratteri cinesi, cioè basata su come la pronuncia in cinese del carattere era interpretata dai giapponesi (non tiene conto dei toni).
- *Ōuta* 大歌 : Canto in uso a corte durante i riti religiosi e i banchetti alla corte imperiale giapponese.
- *Rōei* 朗詠 : Forma di declamazione di *kanshi* con accompagnamento musicale.
- *Ruisho* 類書 : Opere a carattere enciclopedico, tipiche della letteratura cinese, in cui le voci sono organizzate in categorie.
- *Sadaijin* 左大臣 : Tradotto di solito come "ministro della Sinistra", è il più alto rango all'interno del *daijōkan* dopo il *daijōdaijin* (che è comunque un ruolo non ricoperto in modo fisso, ma solo quando viene identificato un funzionario di alto rango adatto) ed è coadiuvato dallo *udaijin*.
- *Saibara* 催馬楽 : Forma di canto popolare codificato all'inizio del periodo Heian.
- *Sanjūrokkasen* 三十六歌仙 : I “trentasei immortali della poesia”, cioè i poeti le cui poesie sono inserite nel *Sanjūrokuninsen* di Fujiwara no Kintō.

- *Sedōka* 旋頭歌 : Antica forma metrica di *waka*, presente in testi quali il *Kojiki*, il *Nihonshoki* e il *Man'yōshū*, formata da sette versi secondo lo schema di more 5-7-7-5-7-7.
- *Sesshō* 摂政 : Reggente di un imperatore quando ancora non ha raggiunto la maggiore età, ha il compito di aiutarlo e di agire in sua vece. Ha funzioni e poteri simili a quelli del *Kanpaku*.
- *Shakubyōshi* 迹拍子 : Strumento musicale che consiste in un paio di bacchette di legno.
- *Shibu no dokusho* 四部ノ読書 : L'insieme dei quattro testi che presso le classi colte dell'arcipelago giapponese costituiva il corpus di testi per l'apprendimento base della lingua e cultura sinitiche. Essi sono il *Mengqiu*, il *Qianzi Wen*, il *Baiyong* e il *Wakanrōeishū*.
- *Shintō* 神道 : Insieme di pratiche rituali nate nell'arcipelago giapponese, incentrate sul culto dei *kami* 神, divinità legate a specifici aspetti della natura.
- *Shitae* 下絵 : Tecnica pittorica consistente in dipinti posti come a testi calligrafici.
- *Shiwa* 詩話 : Discussione e valutazione di una poesia o di un poeta in generale. Tipico dell'antica critica letteraria cinese.
- *Shōmyō* 声明 : Salmodia buddhista.
- *Sōsho* 草書 : Stile calligrafico corsivo.
- *Sōshū* 総集 : Categoria di catalogazione tipica delle bibliografie cinesi. Indica le antologie poetiche di più autori.
- *Sugata* 姿 : Letteralmente “forma”, “aspetto”. Nella poetica di Fujiwara no Kintō espressa nello *Shinsenjuinō* esprime l'aspetto che una poesia presenta nel suo insieme.
- *Udaijin* 右大臣 : Tradotto di solito come "ministro della Destra", è assistente del *sadaijin* e lo sostituisce in caso di necessità.
- *Uemon no kami* 右衛門督 : Capo dello *uemonfu* 右衛門府, una delle due sezioni del corpo di guardia del palazzo imperiale.

- *Uta awase* 歌合 : Forma di agone poetico particolarmente in voga in periodo Heian. Consisteva nel dividere i partecipanti in due gruppi, ciascuno dei quali compone una poesia (*waka*), e un giudice decreta quale sia la migliore.
- *Utamakura* 歌枕 : Toponimi poetici codificati tipici del *waka*.
- *Wabun* 和文 : Testo “alla giapponese”. Contrapposto al *kanbun*, è l’insieme dei testi scritti in giapponese usando solamente o prevalentemente i sillabari giapponesi, soprattutto lo *hiragana*, e che impiegano soprattutto lessico giapponese.
- *Waka* 和歌 : Poesia scritta in giapponese classico, contrapposta al *kanshi*. Originariamente indica vari stili metrici sviluppati nell’arcipelago giapponese, ma spesso è sinonimo del più diffuso e longevo fra di essi, il *tanka* 短歌 (poesia breve), composto da trentuno more divise in cinque versi secondo lo schema metrico 5-7-5-7-7.
- *Yamatoe* 大和絵 : Dipinti eseguiti secondo la tradizione pittorica giapponese.
- *Yūgen* 入幽 : Concetto estetico proprio della letteratura e delle arti del Giappone medievale. Si tratta dell’ideale di una bellezza non espressa a parole, ma suggestiva e velata.
- *Yūkyo* 幽居 : Romitaggio, ritiro dal mondo.

PERIODI STORICI GIAPPONESI

- Jōmon: 10000 a.C. – III secolo a.C.
- Yayoi: III secolo a.C. – III secolo d.C.
- Kofun: III secolo d.C. – 538
- Asuka: 538 – 710
- Nara: 710 – 784
- Heian: 794 – 1185
- Kamakura: 1185 – 1333
- Muromachi: 1336 – 1573
- Azuchi-Momoyama: 1573 – 1600
- Edo: 1603 – 1867
- Meiji: 1868 – 1912
- Taishō: 1912 – 1926
- Shōwa: 1926 – 1989
- Heisei: 1989 – 2019
- Reiwa: 2019-

CARRIERA DI FUJIWARA NO KINTŌ

- 980: Conferimento del rango di *shōgoige* 正五位下
- Incarico di *jijū* 侍従
- 983: Incarico di *sakon no gonchūjō* 左近權中将
- 989: Incarico di *kurōdo no tō* 藏人頭
- Incarico di *uemon no kami* 右衛門督
- 995: incarico di *chūgū daibu* 中宮大夫
- 996: Incarico di *kebiishi no bettō* 檢非違使別当
- 1001: Incarico di *chūnagon* 中納言
- 1005: Conferimento del rango di *ju nii* 從二位
- 1009: Incarico di *gon dainagon* 權大納言
- 1012: Conferimento del rango di *shō nii* 正二位

CRONOLOGIA OPERE DI FUJIWARA NO KINTŌ

- [Shūishō 拾遺抄: 996-997 ca.]
- [Nyoihōshū 如意宝集: 996]
- Kingyokushū 金玉集: era Kankō 寛弘 (1004-1012)
- Sakinojūgobanutaawase 前十五番歌合: 1008-1009 ca.
- [Nochinojūgobanutaawase 後十五番歌合: 1008-1009 ca.]
- Sanjūrokuninsen 三十六人撰: 1009-1012 ca.
- Wakanrōeishū 和漢朗詠集: 1011-1012
- Hokuzanshō 北山抄: 1012-1017
- Shinsōhisshō 深窓秘抄: ?
- Shinsenzuinō 新撰髓腦: ?
- Wakakuhon 和歌九品: ? (dopo il 1009)
- [Daihannyakiyōjishō 大般若經字抄: ?]

Nota: in parentesi quadre sono indicate le opere la cui attribuzione non è certa.

I “TRENTASEI IMMORTALI DELLA POESIA” (*sanjūrokkasen* 三十六歌仙)

- Kakinomoto no Hitomaro 柿本人麻呂 (660-724)
- Ki no Tsurayuki 紀貫之 (872?-945?)
- Ōshikōchi no Mitsune 凡河内躬恒 (859?-925?)
- Ise 伊勢 (872 ca.-938 ca.)
- Ōtomo no Yakamochi 大伴家持 (718 ca.-785)
- Yamabe no Akahito 山部赤人 (?-736?)
- Ariwara no Narihira 在原業平 (825-880)
- Henjō 遍昭 (816-890)
- Sōsei 素性 (?-?)
- Ki no Tomonori 紀友則 (845?-907)
- Sarumaru no Taifu 猿丸大夫 (?-?)
- Ono no Komachi 小野小町 (?-?)
- Fujiwara no Kanetsuke 藤原兼輔 (877-933)
- Fujiwara no Asatada 藤原朝忠 (910-967)
- Fujiwara no Atsutada 藤原敦忠 (906-943)
- Fujiwara no Takamitsu 藤原高光 (939?-994)
- Minamoto no Kintada 源公忠 (889-948)
- Mibu no Tadamine 壬生忠岑 (860-920)
- Saigu no Nyōgo 齋宮女御 (929-985)
- Ōnakatomi no Yoritomo 大中臣賴基 (886?-956/958?)

- Fujiwara no Toshiyuki 藤原敏行 (?-901/907)
- Minamoto no Shigeyuki 源重之 (?-1000?)
- Minamoto no Muneyuki 源宗于 (?-940)
- Minamoto no Saneakira 源信明 (910-970)
- Fujiwara no Kiyotada 藤原清正 (?-958)
- Minamoto no Shitagō 源順 (911-983)
- Fujiwara no Okikaze 藤原興風 (?-?)
- Fujiwara no Motosuke 藤原元輔 (?-?)
- Sakanoue no Korenori 坂上是則 (?-930)
- Fujiwara no Motozane 藤原元真 (?-?)
- Koōkimi 小大君 (seconda metà X secolo-Inizio XI secolo)
- Fujiwara no Nakafumi 藤原中文 (923-992)
- Ōnakatomi no Yoshinobu 大中臣能宣 (921-991)
- Mibu no Tadami 壬生忠見 (?-?)
- Taira no Kanemori 平兼盛 (?-991)
- Nakatsukasa 中務 (912ca.-991ca.)

INDICE DELLE SEZIONI TEMATICHE (*dai* 題) DEL *WAKANRŌEISHŪ*

PRIMO VOLUME

Primavera: haru 春

1. Primo giorno di Primavera: risshun 立春
2. Primi giorni di Primavera: sōshun 早春
3. Atmosfere primaverili: shunkyō 春興
4. Notti di Primavera: shunya 春夜
5. Primo giorno del topo: ne no hi 子日
6. Erbe novelle: wakana 若菜
7. Terzo giorno della terza luna: sangatsu mikka 三月三日
8. Fiori di pesco: momo 桃
9. Ultimi giorni di primavera: boshun 暮春
10. Fine della terza luna: sangatsujin 三月尽
11. Terza luna intercalare: junzō 閏三
12. Usignoli: uguisu 鶯
13. Foschia di primavera: kasumi 霞
14. Pioggia: ame 雨
15. Fiori di susino: ume 梅
16. Fiori rossi di susino: kōbai 紅梅
17. Salici piangenti: yanagi 柳
18. Fiori e fiori che cadono: hanatsuki to rakka 花付落花
19. Fiori che cadono: rakka 落花

20. Glicini: fuji 藤
21. Fiori di azalea: tsutsuji 躑躅
22. Fiori di kerria: fuki 款冬

Estate: natsu 夏

23. Cambio stagionale delle vesti: kōi/koromogae 更衣
24. Inizio estate: shuka 首夏
25. Notti estive: kaya 夏夜
26. Festa del quinto giorno del quinto mese: tango 端午
27. Rinfrescarsi nella brezza estiva: nōryō 納涼
28. Fine estate: banka 晚夏
29. Fiori di mandarino selvatico: kikka 橘花
30. Loto: hasu 蓮
31. Cuculo: kakkō 郭公
32. Lucciole: hotaru 螢
33. Cicale: semi 蟬
34. Ventagli: ōgi 扇

Autunno: aki 秋

35. Primo giorno d'autunno: risshū 立秋
36. Inizio autunno: sōshū 早秋
37. La settimana sera: tanabata 七夕
38. Atmosfere autunnali: shūkyō 秋興

39. Sere d'autunno: shūban 秋晩
40. Notti d'autunno: shūya 秋夜
41. La quindicesima notte e la luna: jūgoya to tsuki 十五夜付月
42. Luna: tsuki 月
43. Nono giorno della nona luna e crisantemi: kokonoka to kiku 九日付菊
44. Crisantemo: kiku 菊
45. Ultimi giorni della nona luna: kugatsujin 九月尽
46. *Ominaeshi*: 女郎花
47. Lespedeza: hagi 萩
48. Orchidee: araragi 蘭
49. Fiori di convolvolo: mukuge 槿
50. Giardini: senzai 前栽
51. Foglie autunnali: kōyō/momiji 紅葉
52. Foglie cadute dagli alberi: ochiba 落葉
53. Oche selvatiche e oche selvatiche che rientrano al nido: gan to kigan 雁付帰雁
54. Insetti: mushi 虫
55. Cervi: shika 鹿
56. Rugiada: tsuyu 露
57. Nebbia: kiri 霧
58. Follare le vesti: tōi 搥衣

Inverno: fuyu 冬

59. Inizio inverno: shotō 初冬

60. Notti d'inverno: tōya 冬夜
61. Fine anno: seibo 歲暮
62. Fuoco nei bracieri: roka 炉火
63. Brina: shimo 霜
64. Neve: yuki 雪
65. Ghiaccio e ghiaccio di primavera: kōri to shunpyō 氷付春氷
66. Grandine: arare 霰
67. Nomi dei Buddha: butsumyō 仏名

SECONDO VOLUME

1. Vento: kaze 風
2. Nuvole: kumo 雲
3. Cieli azzurri: hare 晴
4. Alba: akatsuki 曉
5. Pini: matsu 松
6. Bambù: take 竹
7. Erba: kusa 草
8. Gru: tsubaki 鶴
9. Scimmie: saru 猿
10. Strumenti a fiato e a corda: kangen 管絃
11. Scritti letterari e opere postume: bunshi to ibun 文詞付遺文
12. Vino: sake 酒

13. Montagne: yama 山
14. Montagne e fiumi: sansui 山水
15. Corsi d'acqua e pescatori: mizu to gyofu 水付漁夫
16. Palazzo imperiale: kinchū 禁中
17. Antica capitale: kokyō 古京
18. Vecchie residenze e abitazioni abbandonate: furumiya to hataku 古宮付破宅
19. Abitazioni di immortali, maestri taoisti ed eremiti: senka to doushi inrin 仙家付道士
隱倫
20. Eremi di montagna: yamaga 山家
21. Abitazioni di campagna: denka 田家
22. Case vicine: rinka 隣家
23. Templi di montagna: yamadera/sanji 山寺
24. Temi buddhisti: bustuji 仏事
25. Monaci: sō 僧
26. Vivere nella quiete: kankyo 閑居
27. Panorami: chōbō 眺望
28. Banchetti di commiato: senbetsu 餞別
29. Viaggi: kōryo 行旅
30. La veglia nella notte di *kōshin*: kōshin 庚申
31. Sovrani: teiō 帝王
32. Principi e nipoti di sovrani: shinnō to ōson 親王付王孫
33. Ministri e funzionari governativi: jōshō to shissei 丞相付執政

34. Generali: shōgun 將軍
35. Governatori provinciali: shishi 刺史
36. Cantare la storia: eishi 詠史
37. Wang Zhaojun: Ō Shōkun 王昭君
38. Ragazze che cantano e che danzano: gijo 妓女
39. Ragazze di piacere: yūjo 遊女
40. I vecchi: rōjin 老人
41. Amicizie: kōyū 交友
42. Nostalgia del passato: kaikyū 懷旧
43. Esprimere i propri sentimenti: jukkai 述懷
44. Congratulazioni: keiga 慶賀
45. Felicitazioni: iwai 祝
46. Amore: koi 恋
47. Impermanenza: mujō 無常
48. Candore: shiro 白

I GRADI DEL WAKAKUHON 和歌九品 DA “SUPERIORE DEL MEDIO” A
“INFERIORE DELL’INFERIORE”

● *Chūbon no jō* 中品上 (Superiore del medio)

立ちとまり見てを渡らむもみぢ葉は雨と降るとも水はまさらじ (24)

Tachitomari / mite o wataran / momijiba wa / ame to furu tomo / mizu wa masaraji

Indugerò ad ammirare,

prima di guardare,

le foglie d'autunno,

ché, sebbene cadano come pioggia,

il fiume mai sarà in piena.

[Ōshikōchi no Mitsune, *Kokinshū*, V-305]

をちかたにはぎかる男なはをなみねるやねりそのくだけてぞ思ふ (25)

Ochikata ni / hagi karu onoko / nawa o nami / neru ya neriso no / kudakete zo omou

Laggiù in lontananza

l'uomo che falcia la lespedeza,

non avendo corde,

treccia e intreccia ramoscelli:

sì intricati pure i miei pensieri amorosi.

[Ōshikōchi no Mitsune, *Shūishū*, XIII-813]

● *Chūbon no chū* 中品中 (Medio del medio)

春きぬと人はいへども鶯の鳴かぬ限りはあらじとぞ思ふ (26)

Haru kinu to / hito wa iedomo / uguisu no / nakanu kagiri wa / araji to zo omou

È arrivata la primavera,

dicono; eppure,

finché non canta

l'usignolo,

no, non ci crederò mai.

[Mibu no Tadamine, *Kokinshū*, I-11]

いにし年根こじて植ゑし我宿の若木の梅ははな咲きにけり (27)

Inishi toshi / nekojite ueshi / waga yado no / wakaki no ume wa / hana sakinikeri

In un anno passato

dalla radice trapiantati

nel mio giardino

un giovane albero di susino

che, ecco, ora ha schiuso i fiori.

[Abe no Hironiwa, *Shūishū*, XVI-1008]

● *Chūbon no ge* 中品下 (Inferiore del medio)

昨日こそ早苗取りしかいつのまに稲葉そよぎて秋風ぞ吹く¹⁵⁹ (28)

Kinō koso / sanae torishi ka / itsu no ma ni / inaba soyogite / akikaze zo fuku.

Appena ieri

presi in mano le piantine:

ma ora, mi sorprende

sul fogliame ondeggiante di riso

soffia il vento d'autunno.

[Anonimo, *Kokinshū*, IV-172]

我を思ふ人を思はぬ報いにや我が思ふ人の我を思はぬ (29)

Ware o omou / hito o omowanu / mukui ni ya / wa ga omou hito no / ware o

omowanu

Non amo

la persona che m'ama,

e, forse, per castigo,

la persona che amo

non m'ama.

¹⁵⁹ Sagiyaama nella sua traduzione in italiano sembra aver dimenticato il verso “sanae torishi ka”: qui ho quindi seguito per il testo in giapponese HISAMATSU Sen’ichi *hen*, *Shinsen zuinō*, *Waka kuhon*, in Hisamatsu Sen’ichi, Nishio Minoru *hen*, *Karonshū*, *Nōgakuronshū*, “Nihon koten bungaku taikai”, 65, Tōkyō, Iwanami shoten, 1961, mentre ho tratto la traduzione in italiano da Ikuko SAGIYAMA (a cura di), *Kokin waka shū: raccolta di poesie giapponesi antiche e moderne*, Milano, Edizioni Ariele, 2000.

[Anonimo, *Kokinshū*, XIX-1041]

● **Gebon no jō** 下品上 (Superiore dell'inferiore)

吹くからに秋の草木の萎るればむべ山風をあらしといふらむ (30)

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

Appena soffia,

gli alberi e le piante d'autunno

si prostrano; ecco, per questo

il vento di montagna

si chiama bufera.

[Fun'ya no Yasuhide, *Kokinshū*, V-249]

あら潮のしほのやほあひに焼く鹽のからくも我は老いにけるかな (31)

Arashio no / shio no yaoai ni / yaku shio no / karaku mo ware wa / oinikeru kana

Della alta marea ove i flussi

convergono da ogni direzione,

brucia l'alga per estrarre il sale:

e sì amaro è il sapore

della vecchiaia che ora mi investe.

[Anonimo]

● **Gebon no chū** 下品中 (Medio dell'inferiore)

今よりは植ゑてだに見じ花すゝき穂にいつる秋はわびしかりけり (32)

Ima yori wa / uete dani miji / hanasusuki / ho ni izuru aki wa / wabishikarikeri

Ora, mai più

trapianterò nel mio giardino

l'eulalia fiorita,

ché schiude il colore

del mesto autunno.

[Taira no Sadafun, *Kokinshū*, IV-242]

我駒は早く行きませまつち山待つらむ妹を行きてはや見む (33)

Wa ga koma wa / hayaku yukikose / Matsuchiyama / matsuran imo o /

Cavallo mio,

corri veloce

verso il monte Matsuchi:

la mia amata mi attenderà

e voglio vederla al più presto.

[Anonimo]

● **Gebon no ge 下品下 (Inferiore dell'inferiore)**

世の中の浮きたび毎に身をなげば一日に千度我や死にせむ (34)

Yo no naka no / uki tabi goto ni / mi o nageba / hitohi ni chitabi / ware ya shinisen

Se, ogni volta che soffro

per la durezza di questo mondo,

gettassi il mio corpo,

mille volte al giorno

dovrei morire.

[Anonimo]

梓弓ひきみひかずみ来ずは来ず来はこそは猶来ずはそをいかに (35)

Azusayumi / hikimi hikazumi / kozu wa kozu / ko wa koso wa nazo / kozu wa so o

ikani

Come arco di catalpa,

tiri e non tiri;

se non vieni, non venire,

se vieni, vieni, ma allora

perché mai non vieni?

[Anonimo]