

Il *Kindai shūka* e lo *Eiga taigai* di Fujiwara no Teika Un'analisi contrastiva

Giuseppe Giordano

Università degli Studi di Napoli «L'Orientale», Italia

Abstract Fujiwara no Teika was a pivotal figure in classical Japanese poetry not only because of the many high-level poems he wrote or of the imperial anthologies he edited, but also because of his poetic treatises. In this paper, I will examine two of them: *Kindai shūka* (Superior Poems of Recent Times, 1209) and *Eiga taigai* (Fundamentals of Poetic Composition, after 1221). They both present a theoretical introduction followed by a selection of outstanding poems to be taken as examples by those who want to learn how to compose *waka*. The key feature of the anthology parts is to be found in the organisation of the poems, since they follow an order that respects the principles of association and of progression typical of the anthologies and of the sequences of the time. In this paper, I will compare these two treatises, with a focus on their similarities and differences. I will also try to understand, in the absence of explanatory notes by the author himself, what motivations might have induced the poet to modify what was stated in the introductory part and to reorganise the selection of the poems.

Keywords Waka. Poetics. Treatise. Literary Criticism. Poetry. Fujiwara no Teika. Eiga Taigai. Kindai Shūka.

Sommario 1 Introduzione. – 2 Questioni di stile. – 3 Modelli da seguire. – 4 Parole antiche, spirito nuovo. – 5 Poeti e fonti. – 6 Gli interventi nella parte antologica.



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted 2022-02-15
Accepted 2022-05-25
Published 2022-06-30

Open access

© 2022 Giordano | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Giordano, G. (2022). "Il *Kindai shūka* e lo *Eiga taigai* di Fujiwara no Teika. Un'analisi contrastiva". *Annali di Ca' Foscari. Serie orientale*, 58, 835-870.

DOI 10.30687/AnnOr/2385-3042/2022/01/028

835

1 Introduzione

Il nome di Fujiwara no Teika 藤原定家 (1162-1241) è sicuramente sinonimo di poesia giapponese classica di altissimo livello, sia per quel che concerne la versificazione *tout court*, sia per la stesura di trattati poetici che, in modalità e misure diverse, ospitano la sua visione del *waka* 和歌 (poesia giapponese), un'arte di cui egli ebbe a dire, nelle prime righe del suo *Kindai shūka* 近代秀歌 (Poesie eccelse dei tempi moderni, 1209): “sembra superficiale, invece è profonda; sembra facile laddove è difficile; e il numero delle persone che ne sanno abbastanza è esiguo” (Fujihira 1975a, 469).

Teika segnò pagine importanti sia nella storia della poesia, in quanto artigiano della parola e innovatore dell'espressione lirica, sia in quella della critica letteraria, grazie alle sue teorizzazioni. Va comunque sottolineato come il poeta, fatta eccezione per il suo ruolo di giudice in occasione del *Sengohyakuban utaawase* 千五百番歌合 (Certame poetico in millecinquecento turni, 1201), fin quando non terminò i lavori di compilazione dello *Shinkokinwakashū* 新古今和歌集 (Nuova raccolta di poesie giapponesi antiche e moderne, 1205), all'età di quarantaquattro anni, si dedicò esclusivamente alla versificazione, senza preoccuparsi di formulare una teoria completa e finita sull'arte del poetare.

Tuttavia, l'attività svolta nel *wakadokoro* 歌所 (Ufficio per la poesia), sotto l'occhio vigile e non sempre benevolo dell'imperatore abdicatario Go-Toba 後鳥羽院 (1180-1239), dovette rappresentare uno stimolo importante che lo spinse a riflettere, con un'attenzione anche superiore rispetto a quella avuta fino ad allora, su quale dovesse essere la fisionomia della poesia ideale, inducendolo a dar vita al primo nucleo di quella teoria a cui avrebbe dato forma scritta nei suoi trattati successivi.

Il suo testo teorico più antico, il già citato *Kindai shūka*, lo redasse quando aveva quarantotto anni.¹ Da quel momento in poi, l'attività di Teika, sia nel comporre trattati sia nell'editare varie raccolte poetiche, fu molto sostanziosa.

¹ Del *Kindai shūka* esistono due versioni, conosciute rispettivamente con il nome di *kensōbon* 遣送本, o 'manoscritto inviato' e il *jihitsubon* 自筆本, o 'manoscritto olografo'. Sono due testi profondamente dissimili sotto vari punti di vista: non solo il numero di poesie presentate è diverso, ma anche nelle liriche selezionate si registrano scelte differenti da parte del poeta. Inoltre, come fanno notare Brower e Miner (1967, 133) dal momento che la versione olografa ha una nota introduttiva che esordisce dicendo «Si tratta di una cosa di tanto tempo fa», è idea condivisa che la versione inviata a Sanetomo sia la prima, rivisitata e ampliata poi in un secondo momento. Nel presente articolo si farà riferimento al *jihitsubon*. Com'è noto, il destinatario del *kensōbon* era Minamoto no Sanetomo 源実朝 (1192-1219), giovanissimo capo de clan Minamoto e grande appassionato di poesia, che in seguito a vari intrighi di palazzo finì per essere assassinato da un suo nipote.

È interessante sottolineare, dunque, come Teika realizzi un movimento che va dalla pratica alla teoria piuttosto che uno inverso in cui il punto di partenza sia dato dal pensiero e quello d'arrivo dall'azione. Da questa prospettiva, i suoi scritti teorici se da una parte si pongono come guida pratica per aspiranti poeti dall'altra epitomano una poetica nata dopo lunghi anni di faticosa ricerca e pratica costante. Hisamatsu (1952, 59) fa notare come, se guardiamo allo *Shūigūso* 拾遺愚草 (Spigolature di scritti sciocchi, 1213-33), possiamo renderci conto del fatto che Teika compose la maggior parte delle sue poesie migliori prima dei quarant'anni. A mo' d'esempio si può citare questa celeberrima lirica, composta per lo *Shukaku Hosshinnō gojūshu* 守覚法親王五十首 (Cinquanta poesie per lo Shukaku Hosshinnō, 1198) quando il poeta aveva trentasette anni e spesso indicata come uno dei massimi esempi di *yūgen* 幽玄 (profondità e mistero):

<i>haru no yo no</i>	Notte di primavera.
<i>yume no ukihashi</i>	Dei sogni fluttuante
<i>todaeshite</i>	il ponte s'è spezzato.
<i>mine ni wakaruru</i>	Dalla vetta si separa
<i>yokogumo no sora</i>	un sottile filo di nubi. ²

春の夜の夢のうき橋とだえてして峰にわかるゝ横雲の空
Tanaka 1992, 30

E anche la sua lirica più famosa, composta, per il *Futami no ura hyakushu* 二見浦百首 (Cento poesie alla baia di Futami, 1186), risale a quando il poeta aveva solo venticinque anni.³

<i>miwataseba</i>	A guardar lontano,
<i>hana mo momiji mo</i>	non v'è né un fiore
<i>nakarikeri</i>	né una foglia scarlatta.
<i>ura no tomaya no</i>	Alla baia solo capanne
<i>aki no yūgure</i>	nel tramonto d'autunno.

見わたせば花も紅葉もなかりけり浦のとまやの秋の夕暮
Tanaka 1992, 117

Da ricordare tuttavia che Teika di quest'ultima lirica non si dimostrò poi particolarmente soddisfatto negli anni a venire.⁴ Va altresì detto

² Ove non diversamente indicato tutte le traduzioni sono dell'Autore.

³ Entrambi i componimenti furono poi selezionati per lo *Shinkokinshū*.

⁴ Teika in più di un'occasione, come quando editò il *Teika kyō hyakuban jikaawase* 定家卿百番自歌合 (La gara in cento turni con le sole poesie di sua signoria Teika, 1216) o il *Teika hachidai shō* 定家八代抄 (Epitome delle prime otto antologie imperiali ad opera di Teika, 1219), ignorò questa lirica, dimostrando di non considerarla una delle sue più rappresentative. In realtà, questi versi godettero di grande popolarità, soprattutto a partire dal periodo Edo, anche grazie al fatto di essere profondamente legati al-

che la minore produzione poetica da parte di Teika fu dovuta anche a un cambio di rotta negli interessi di Go-Toba, il quale, dopo essersi reso protagonista assoluto nel patrocinare tutta una serie di *utawase*, molti dei quali servirono da bacino preferenziale per attingere materiale da far confluire nella nuova antologia, una volta completati i lavori per la compilazione dello *Shinkokinshū*, passò ad occuparsi di altro, lasciando appassire questo ramo delle attività curtsensi.⁵

Quasi tutte le sue poesie migliori Teika le compose dunque fra i venti e i quarant'anni, mentre dopo aver partecipato alla compilazione dello *Shinkokinshū*, si dedicò alla stesura dei suoi scritti teorici. Possiamo pertanto ribadire il concetto che i suoi trattati furono composti basandosi sulla pratica. In altre parole, la bellezza romantica che viene espressa nelle sue opere non deriva tanto da un criterio teorico quanto da un'esperienza concreta nel poetare.

Non si può comunque ignorare il fatto che una siffatta attitudine, questo approccio pratico, artigianale, laboratoriale alla poesia, che si sostanzia soprattutto nel presentare selezioni di liriche del passato che mostrino determinati pregi, sia una caratteristica tipica di tutta la critica poetica medievale (Hisamatsu 1968, 260).

La maggior parte della produzione poetica di Teika fu raccolta dall'autore stesso nei suoi *Shūigūsō* e *Shūigūsō ingai* 拾遺愚草員外 (Appendice alle spigolature di scritti sciocchi, 1237), per un totale di circa quattromilaseicento liriche, mentre i suoi interventi a carattere teorico si trovano sparsi in più testi, non tutti di attribuzione certa.⁶ Anzi, alcuni dei trattati che la tradizione ha voluto attribuirgli sono chiaramente dei falsi.⁷

Di tutta questa produzione, le tre opere che hanno lasciato una traccia profonda nella storia della critica letteraria, anche per questioni legate al prestigio del retaggio rivendicato dai discendenti del

le atmosfere del *Genji monogatari* 源氏物語 (*La storia di Genji*, 1008 ca.). Sull'argomento si veda Shirane 2008.

5 Per un elenco esaustivo dei certami poetici organizzati da Go-Toba in vista della compilazione dello *Shinkokinshū*, si veda Huey 2002.

6 Per una lista completa, si veda Atkins 2017, 89-92.

7 Tra i falsi più famosi attribuiti al poeta abbiamo un gruppo di quattro trattati che si pensa siano stati redatti verso l'inizio del XIV secolo, nonostante i vari colophon rechino date antecedenti. Questi, sono conosciuti con il nome collettivo di *Usagi* 鶉鷲 (Cormorani e aironi) e sono: il *Kirihioke* 桐火桶 (Il braciere di paulonia), il *Guhishō* 愚秘抄 (Compendio di sciocchi segreti, 1237), il *Sangoki* 三五記 (Cronache della quindicesima [notte], tra il 1217 e il 1295) e il *Gukenshō* 愚見抄 (Compendio di idee sciocche, 1216); si veda Atkins 2017, 175-8. A questi vanno aggiunti anche il *Miraiki* 未來記 (Cronache sul futuro [della poesia], seconda metà del XIII secolo), lo *Uchūgin* 雨中吟 (Poetando sotto la pioggia, XVII secolo), il *Teika jittei* 定家十体 (I dieci stili di Teika, 1207-15?) e il *Teika monogatari* 定家物語 (La storia di Teika, successivo al 1237). Hisamatsu (1952, 24) ricorda però che alcuni studiosi sono inclini a non etichettare come falsi alcuni di questi testi: Kazamaki, ad esempio, pensa che il *Miraiki* e lo *Uchūgin* siano attribuibili a Teika. E lo stesso fa Ishida per il *Teika jittei*.

poeta, sono sicuramente il *Kindai shūka*, il *Maigetsushō* 毎月抄 (*Note mensili sull'arte poetica*, 1219?) e lo *Eiga taigai* 詠歌大概 (*Fondamenti della composizione poetica*, successivo al 1221),⁸ anche se, per quel che riguarda il secondo, il dibattito sull'effettiva paternità da parte di Teika è ancora molto acceso.

2 Questioni di stile

Nei suoi trattati poetici Teika dedica particolare attenzione a questioni legate allo stile da impiegare quando si compone poesia. Questa non sembra essere una peculiarità della sua opera dal momento che si allinea ad altri testi del periodo come il *Koraifūteishō* 古来風躰抄 (*Note sugli stili antichi e moderni*, 1201) di Fujiwara no Shunzei 藤原俊成 (1114-1204) o il *Go-Toba-in gokuden* 後鳥羽院御口伝 (*Insegnamenti segreti dell'imperatore abdicatario Go-Toba*, tra il 1212 e il 1227) dell'ex imperatore in ritiro Go-Toba.

Non sarebbe avventato affermare che i trattati poetici di Teika si avvicinano molto, nella loro concezione, ai giudizi che venivano espressi durante gli *utaawase* 歌合 (certami poetici). In effetti, il periodo in cui Teika si trovò a operare fu il momento di massimo splendore di tali attività a corte, il che portò i poeti ad avere un atteggiamento critico molto attento nei confronti delle liriche che venivano composte, soprattutto in occasioni pubbliche. Motivo per cui Teika, nell'espone le sue opinioni e i suoi giudizi, non si limitò a dar forma ai propri gusti personali, ma tenne sicuramente conto di quelle che erano le idee comuni universalmente accettate negli ambienti dove si trovava a operare (Ishida 1958, 51).

Per quel che riguarda il discorso sullo stile poetico, all'interno dell'opera di Teika si possono individuare due diversi approcci. Uno è quello discorsivo e teorico, con il quale il poeta dà le sue definizioni dei vari stili, dice cosa si debba fare o non si debba fare quando si compone e così via. A questa categoria appartengono sicuramente la prima parte del *Kindai shūka* e il *Maigetsushō*. L'altra tipologia di approccio è quella in cui la parte teorica discorsiva è ridotta all'osso se non addirittura assente e il poeta si limita a fornire solo un corpus di poesie di esempio. A questa categoria appartengono la seconda parte del *Kindai shūka* e lo *Eiga taigai*.

Le occasioni in cui invece Teika scrive di poesia in maniera più articolata possono a loro volta essere distinte in tre momenti diversi: un primo in cui analizza i cambiamenti di stile intervenuti nelle abitudini compositive dei vari autori lungo il dipanarsi della storia del-

⁸ È universalmente accettata l'idea che sia stato scritto dopo il *Kindai shūka*, ma ci sono teorie contrastanti sul fatto che sia stato scritto prima o dopo il *Maigetsushō*.

la poesia; il secondo incentrato sull'analisi dei vari stili e delle varie tecniche compositive realizzate dagli autori a lui contemporanei; e il terzo che invece presenta una carrellata degli stili da considerarsi opportuni se non addirittura eccellenti.

Le introduzioni a carattere teorico del *Kindai shūka* e dello *Eiga taigai* presentano interessanti punti in comune e altrettanto interessanti differenze.

3 Modelli da seguire

Nell'incipit dello *Eiga taigai* si legge:

In una poesia, più di ogni altra cosa, va data la precedenza a un'ispirazione [*jō* 情] originale. Vale a dire che bisogna comporre poesie con uno spirito [*kokoro* 心] che non sia rintracciabile in poesie scritte da altri. Per la dizione [*kotoba* 詞] bisogna utilizzare le parole delle poesie antiche.⁹ Queste non devono mai essere diverse da quelle utilizzate dai grandi poeti rappresentati nelle *Sandaishū*. Si possono altresì utilizzare le espressioni dei poeti antichi rappresentati nello *Shinkokinshū*. Per lo stile bisogna prendere a modello quello che i poeti illustri ottennero una volta raggiunta la maturità artistica. Senza far distinzione dei periodi, bisogna imparare a comporre poesie guardando a quelle eccelse. (Fujihira 1975b, 493)

Il passo appare essere la rivisitazione di quanto affermato precedentemente nel *Kindai shūka*:

Se nella dizione si ammira il tradizionale, se nel trattamento si ammira il nuovo, se si mira a ottenere un effetto altissimo, e se si studia la poesia dell'era Kanpei e di quella precedente, come si potrebbe mai fallire? Per quel che riguarda il preferire l'antico, la pratica di prendere le parole di una poesia antica e incorporarle in una delle proprie nuove composizioni senza cambiarle è nota come 'variazione allusiva'. (471)

⁹ Nella trattatistica medievale la traduzione di alcuni termini è spesso problematica dal momento che risulta difficile delinearne con precisione i rispettivi campi semantici. Ruperti (1996, 154), ad esempio, per *jō*, *kokoro*, e *kotoba*, nella sua traduzione di questo passo propone rispettivamente «sentimento», «concezione» e «parole». In modo particolare, *kokoro* è un vocabolo che tende ad assumere significati diversi a seconda del contesto. Fujihira (1975b, 493) lo rende qui, in giapponese moderno, con «ispirazione, sentimento poetico». Qui si è optato per «spirito» in quanto in italiano il vocabolo suona ambiguo come in giapponese.

Se nel *Kindai shūka* ci si limita all'invito di ispirarsi alla poesia dei poeti dell'era Kanpei (889-97) e a quelli precedenti, vale a dire i cosiddetti *Rokkasen* 六歌仙, i 'sei geni poetici', nello *Eiga taigai* il campo di riferimento viene allargato. Da una parte ci si spinge fino al tempo dello *Shūishū* (inizio dell'XI secolo), la terza antologia che compone le cosiddette *Sandaishū*, e dall'altra si prende come punto di riferimento, per la selezione dei poeti più antichi da ritenere degni di nota, lo *Shinkokinshū*, l'ottava antologia edita per decreto imperiale di cui lo stesso Teika fu compilatore. L'importanza delle *Sandaishū* viene ribadita anche in un altro punto, con l'aggiunta di ulteriori elementi: specifici autori giapponesi, la poesia dell'*Ise monogatari* 伊勢物語 (*I racconti di Ise*, X secolo) e la raccolta degli scritti di Bai Juyi 白居易 (772-846):

Ogni volta che si richiama alla mente il mondo ritratto nelle poesie classiche, bisogna immergere il proprio cuore nello spirito di quei componimenti. Tra le poesie antiche che vanno maggiormente studiate ci sono quelle del *Kokinshū*, dell'*Ise monogatari*, del *Gosenshū* 後撰集 (Raccolta successiva di poesie giapponesi, 951), dello *Shūishū* 拾遺集 (Raccolta di spigolature di poesie giapponesi, 1007) e quelle dei poeti eccelsi che appartengono al novero dei Trentasei geni della poesia. Ecco, quelle poesie vanno sempre tenute a mente.

Parlando dei poeti particolarmente bravi tra i Trentasei geni della poesia, mi riferisco a Hitomaro, a Tsurayuki, a Tadamine, a Ise, a Ono no Komachi e altri ancora.

Inoltre, per afferrare il senso della bellezza del passaggio delle stagioni e gli aspetti della vita degli uomini, per poter comprendere, in altre parole, l'intima essenza della Natura e della dimensione umana, bisogna sempre gustare appieno le poesie inserite dal primo al ventesimo volume degli scritti di Bai Juyi, dal momento che queste si legano in maniera profonda allo spirito della poesia giapponese. (495)

È utile notare come in questo passo sembrano cadere quelle poche riserve che Teika aveva espresso nell'introduzione del *Kindai shūka*, a proposito della poesia di Tsurayuki. In quel contesto, pur affermando che il compilatore del *Kokinshū* «preferì uno stile in cui la concezione della poesia era intelligente, l'eleganza del tono difficile da raggiungere, la dizione forte e l'effetto piacevole e gustoso», aveva al tempo stesso sottolineato come «egli non compose nello stile dell'ineffabile suggestione e dell'eterna bellezza» (469).

L'osservazione trova riscontro anche nella parte antologica, dal momento che le poesie di Tsurayuki citate passano dall'unica del *Kindai shūka* (nr. 21) alle ben quattro dello *Eiga taigai* (nrr. 5, 6, 49, 73).

Ciò che nell'introduzione manca completamente è l'invettiva contro la cattiva poesia dei tempi moderni. Nel *Kindai shūka* si era espresso nei seguenti termini:

Da quel momento in poi, coloro che hanno raccolto la sua eredità si sono ritrovati per la maggior parte inclini al suo stile. Ad ogni modo, i tempi poi sono degenerati e lo stesso è accaduto alla mente delle persone; i poeti delle età successive non sono stati in grado di raggiungere il livello di Tsurayuki, e la loro dizione è diventata sempre più volgare. Ciò risulta particolarmente vero nel caso di uomini del recente passato, per i quali era di primaria importanza semplicemente mettere insieme trenta sillabe su qualsiasi idea venisse loro in mente, e che non avevano la benché minima idea dello stile poetico o degli standard della dizione. A causa di ciò, la poesia di questi ultimi giorni degenerati è stata come il contadino che lascia il suo rifugio sotto i fiori, o il mercante che si spoglia di abiti sontuosi. (469-70)

Al tempo stesso, manca anche la controparte ottimista. Sempre nel *Kindai shūka* l'autore aveva continuato dicendo:

Ciononostante, il Primo Consigliere Sua Signoria Tsunenobu, il gentiluomo Shunrai, il capo della Divisione della Sinistra della Capitale (Sua Signoria Akisuke), il gentiluomo Kiyosuke e, più recentemente, Sua Signoria, mio defunto padre, o anche la persona conosciuta come Mototoshi, sotto cui egli studiò quest'arte – ebbene, questi uomini si allontanarono dagli stili poetici volgari dell'età degenerata e cercarono di riaffermare lo stile della vecchia poesia. Le liriche più eleganti di questi uomini, composte con attenta cura, sono forse equiparabili a quelle più antiche. Durante l'attuale generazione è comparso un numero di poesie in cui i poeti hanno cercato di migliorare gli stili volgari almeno di poco e hanno mostrato di preferire l'antica dizione. Così che è giunto un tempo in cui si è visto e ascoltato di nuovo qualcosa di assimilabile allo stile poetico più consono, stile che era stato perso sin dai tempi dell'Abate Kazan, del Comandante di Mezzo Ariwara, di Sosei e di Komachi. Nonostante alcune persone non abbiano nessuna consapevolezza della natura delle cose, non c'è dubbio che all'improvviso sia apparso qualcosa di nuovo e che l'arte della poesia sia cambiata. (470)

Ishida (1958, 53) suggerisce che questa sostanziale differenza metta in luce un cambiamento nella concezione poetica dell'autore. L'idea è condivisibile, soprattutto alla luce di quanto notato a proposito di Tsurayuki, ma personalmente reputo altresì sensato ipotizzare che Teika non abbia sentito l'esigenza di ribadire in maniera così articolata quanto già espresso in passato, soprattutto nel momento in cui aveva chiaramente perso interesse nello scrivere testi teorici complessi, come la parsimonia delle parole utilizzate per l'introduzione dell'*Eiga taigai* sembra suggerire. In tal senso, appare emblematica la chiosa finale:

Per imparare la poesia giapponese non occorre necessariamente un maestro. Basta imparare dalle poesie antiche. Se si compone immergendosi nello spirito di quelle poesie e si fa propria la dizione utilizzata dagli uomini del passato, allora chiunque si ritrova in grado di comporre poesia giapponese (495).

Inoltre, non va sottovalutato il fatto che, come vedremo a breve più nel dettaglio, al netto di Tsurayuki, i poeti di un tempo additati come esempi da seguire (l'abate Kazan o Henjō, Narihira, Sosei e Komachi) insieme a quelli moderni (Tsunenobu, Shunrai o Toshiyori, Akisuke, Kiyosuke, Mototoshi e Shunzei o Toshinari), che sembrano esser riusciti a recuperare lo stile consono del passato, trovano con piccole differenze più o meno lo stesso spazio nelle parti antologiche dei due trattati.

4 Parole antiche, spirito nuovo

Quando Teika insiste sul fatto che per la dizione ci si debba rifare alle poesie antiche, e in particolar modo a quelle delle prime tre *chokusenshū*, lo fa sostenendo al tempo stesso che il poeta debba anche farsi trasportare da emozioni fresche e nuove, senza cedere alla tentazione di percorrere strade già battute da altri. Tra l'altro, aggiunge l'autore, bisogna fare attenzione anche alle fonti che si scelgono. Non basta rivolgere la propria attenzione alle poesie di poeti famosi, ma bisogna stare attenti a prendere in considerazione solo la produzione poetica della loro maturità artistica.

Il rapporto tra spirito/emozione (*kokoro* 心) e parole/dizione (*kotoba* 詞) anche qui sembra pendere a favore del primo elemento.¹⁰ Nel *Maigetsushō* aveva infatti affermato:

Perciò, mio padre ora scomparso mi ha lasciato detto quanto segue: 'La scelta delle parole sia basata sull'emozione (che suscita la poesia)'. [...] Dunque, se si insegna che l'emozione viene prima di tutto, ciò implica che le parole vengono dopo. Se (invece) diciamo di voler dare la preminenza alle parole, è come se dicessimo che non serve che ci sia emozione. In definitiva, una buona poesia è quella in cui si uniscono emozione e parole (adatte). Si pensi che l'emozione e le parole siano come due ali destra e sinistra di un uccello. Va da sé che la compresenza (armonica) di emozio-

¹⁰ Il rapporto *kokoro/kotoba* aveva origini antiche. Già nell'introduzione al *Kokinshū*, Tsurayuki aveva scritto: «Quanto a Narihira, ha il cuore in eccesso, ma gli mancano le parole» (Sagiyama 2000, 55). Teika prende molto sul serio questa dicotomia, di cui torna spesso a parlare nei propri trattati o a cui fa riferimento nei giudizi espressi in occasioni di certami poetici. Sul tema si veda Vieillard-Baron 1993; 2001.

ne e di parole sia l'ottimale, ma (se questo non è possibile), sono da preferire le poesie le cui parole sono maldestre, più di quelle in cui vi è la mancanza di emozione. (519; trad. Tollini 2006, 51-2)

In un altro punto dello stesso trattato, parlando della giusta attitudine da assumere in occasioni ufficiali in cui si devono comporre versi, aveva scritto:

È comunque buona regola purificare prima il cuore. [...] I principianti non dovrebbero assolutamente pensarci su troppo (quando compongono poesie). Altrimenti finiscono per credere che la poesia sia qualcosa che derivi solo dallo sforzo di pensare e, a furia di stare a pensare, il cuore si annebbia, e al contrario di quanto si vorrebbe, si produce una forma di rifiuto (nei confronti della poesia). (513-14; trad. Tollini 2006, 65)

Tuttavia, questa enfasi sul cuore, il prediligere un afflato poetico rivitalizzato dai movimenti mareali di un'emozione genuina trova comunque una sponda importante in un atteggiamento fortemente prescrittivo per quel che concerne la fredda tecnica compositiva. Lo *Eiga taigai* è infatti molto famoso soprattutto per quel che riguarda la sezione del trattato introduttivo dedicato alla tecnica dello *honkadori*, per la quale vengono fornite delle direttive estremamente precise.

È necessario fare attenzione a non inserire in nemmeno uno dei propri versi concetti e parole particolari utilizzate per la prima volta da poeti di epoche recenti. Non bisogna assolutamente richiamare nei propri componimenti materiale originale creato dai poeti negli ultimi settanta od ottant'anni. [...] quando si compone una nuova poesia facendo riferimento a quelle scritte dagli antichi, prenderne tre versi su cinque non va bene: sarebbe un prestito eccessivo e il nuovo componimento non presenterà elementi di novità. Se proprio si devono citare più di due versi, si può eccedere giusto di tre o quattro caratteri. [...] Se si sfruttano le parole di poesie del passato che sono state classificate come stagionali, bisogna che il nuovo componimento sia una poesia d'amore o una di argomento vario, oppure, di contro, se la poesia a cui si sta facendo riferimento è una poesia d'amore o d'argomento vario, il tema dei nuovi versi dovrà essere stagionale. Così facendo, si dovrebbe riuscire a ridurre i difetti che sono facili da imitare quando si usano le parole di poesie antiche. Non c'è nessuna controindicazione nell'utilizzare anche più volte versi che contengano *makurakotoba* o *jokotoba* come 'Il cuculo della montagna su cui s'affanna', 'Il monte Yoshino, del maestoso Yoshino', 'Il *katsura* della sferica luna', 'Il cuculo canta nel quinto mese' o 'il viandante sulla via dalla picca preziosa'. Nel caso in cui dovessero essere già stati presi

in prestito i due versi che prima abbiamo detto possibile sfruttare, non si possono inserire senza alcuna modifica altre espressioni, come 'nel cuore dell'anno è arrivata la primavera', 'la luna di primavera non è quella del passato', 'il vento che spira ai piedi dei ciliegi dove son caduti i fiori' o 'la brumosa baia di Akashi' e altre ancora, dal momento che hanno a che fare con le topiche e i temi delle poesie. (493-4)

Nel *Kindai shūka* Teika aveva già definito un errore prendere da una *honka* un numero eccessivo di versi, ad esempio i primi tre, limitandosi a cambiare solo gli ultimi due della poesia in questione. In quell'occasione, però non aveva specificato, come invece farà nello *Eiga taigai*, l'ulteriore necessità di cambiare, nella nuova poesia, l'argomento o l'atmosfera di quella originale.

Un punto che invece sembra rimanere assolutamente fermo nella sua visione di questa tecnica compositiva è quello in base al quale sarebbe dannoso prendere a prestito espressioni di poeti recenti che siano risultate particolarmente innovative. L'unica rifinitura a questa regola aggiunta nello *Eiga taigai* è una definizione temporale più precisa: invece di limitarsi a parlare di poeti delle epoche recenti, Teika specifica come il precetto vada applicato ai poeti degli ultimi settanta od ottant'anni.¹¹

Se la parte introduttiva, a causa della propria sinteticità, può far apparire lo *Eiga taigai* un'opera minore, nata quasi per gemmazione dal precedente *Kindai shūka*, non credo sia improprio considerare il testo come la summa di tutta la sapienza letteraria maturata da Teika in tanti anni di attività. Non traggano in inganno le parole finali del trattatello:

Per imparare la poesia giapponese non occorre necessariamente un maestro. Basta imparare dalle poesie antiche. Se si compone

¹¹ Per quanto la tecnica dello *honkadōri* si sia legata soprattutto al nome di Teika, in realtà le idee in merito a questo tema non erano del tutto inedite. Nel suo *Mumyōshō* 無名抄 (Note senza nome, 1210-12) Kamo no Chōmei 鴨長明 (1155-1216) aveva scritto: «Molte persone imparano solo lo stile dei tempi passati in cui ci si appropriava delle parole delle poesie antiche, ma comporre una poesia citando in maniera ridicola delle espressioni senza curarsi se queste siano degne o indegne è una cosa deplorabile. In realtà, quando si cita qualcosa, bisogna fare molta attenzione a quale poesia e quali espressioni usare, e non è cosa buona non far capire chiaramente da dove si stia attingendo. Un'altra cosa da non fare è utilizzare un verso particolarmente eccellente». (Takahashi 1992, 237). L'approccio sembrò essere condivisibile, tanto che poi anche l'imperatore abdicatario Juntoku 順徳 (1197-1242), nel suo *Yakumomishō* 八雲御抄 (Trattato delle otto nuvole, 1234) affermò: «Da una [poesia] si possono prendere delle parole e cambiarne lo spirito, oppure se ne può prendere lo spirito cambiandone però le parole. È bene, quando si prendono delle parole, cambiarne l'atmosfera. Non cambiare l'atmosfera è cosa disdicevole» (Fujihira 1986, 136). Per un approfondimento sull'evoluzione dello *honkadōri* nella trattatistica medievale di veda Ruperti 1996.

poesia immergendosi nello spirito di quelle poesie e si fa propria la dizione utilizzata dagli uomini del passato, allora chiunque si ritrova in grado di comporre poesia giapponese.

Dietro questa dichiarazione si nasconde l'idea di una sapienza trasmessa pesando le parole, senza abbandonarsi a sproloqui teorici, limitandosi a far entrare il lettore direttamente in contatto con la bellezza più pura della poesia giapponese. Se, come afferma l'autore, per diventare bravi poeti non c'è bisogno di un maestro, ma basta semplicemente volgere lo sguardo verso le eccellenti poesie del passato, la cura amorevole con la quale il poeta rimaneggiò il materiale antologico del *Kindai shūka* fa di questo trattatello un gioiellino prezioso, un vademecum che l'aspirante poeta dovrebbe sempre tener con sé.

5 Poeti e fonti

Mentre nel *Kindai shūka* sono rappresentati 37 poeti noti di cui 19 con una sola poesia, e gli altri con due o più, nello *Eiga taigai* gli autori noti sono 44 di cui 24 con una sola poesia e gli altri con due o più. Brower e Miner (1967, 23) fanno notare come nella selezione delle poesie esemplari del *Kindai shūka*, per quanto ci siano anche liriche del periodo arcaico, il nucleo fondamentale del florilegio provenga dalle *Sandaishū* 三代集 (Le antologie delle tre generazioni),¹² composte in un periodo che va dai due ai trecento anni prima rispetto al testo di Teika; il che renderebbe il titolo del trattato (Poesie eccelse dei tempi moderni) alquanto fuorviante. Va però sottolineato come anche nello *Eiga taigai* la poesia delle *Sandaishū* occupi un posto di rilievo, arrivando a essere, con ben 48 liriche (32 per il *Kokinshū* e 8 sia per il *Gosenshū* sia per lo *Shūishū*) una controparte quasi perfetta delle 47 che invece sono tratte dal *Senzaishū* 千載集 (Raccolta millenaria di poesie giapponesi, 1187) e dallo *Shinkokinshū*, rappresentati rispettivamente con 12 e 35 componimenti.¹³

Per quel che riguarda i singoli poeti noti presenti, possiamo riassumere i dati nello specchio seguente:¹⁴

¹² Vale a dire, il *Kokinshū*, il *Gosenshū* e lo *Shūishū*.

¹³ Dalle antologie più moderne sono citate in realtà anche liriche del periodo arcaico, come nel caso di Hitomaro ma, come vedremo, in quel caso la scelta cade su testi la cui ricontestualizzazione in florilegi di epoche successive conferisce alle espressioni e alle immagini utilizzate nuove sfumature di significato.

¹⁴ Il numero che segue le date di nascita e morte in parentesi si riferisce al numero di poesie inserite nel trattato.

Poeti rappresentati nel *Kindai shūka*

Ariwara no Yukihira 在原行平 (818-893) 3

Egyō 恵慶 (sec. X) 2

Fujiwara no Akisuke 藤原顕輔 (1090-1155) 1

Fujiwara no letaka 藤原家隆 (1158-1237) 2

Fujiwara no Kiyosuke 藤原清輔 (1104-1177) 2

Fujiwara no Koretada 藤原伊尹 (924-972) 1

Fujiwara no Michinobu 藤原道信 (972-994) 1

Fujiwara no Mototoshi 藤原基俊 (1060-1142) 1

Fujiwara no Tadamichi 藤原忠通 (1097-1164) 1

Fujiwara no Toshinari (Shunzei) 藤原俊成 (1114-1204) 6

Fujiwara no Toshiyuki 藤原敏行 (? - 907?) 1

Fujiwara no Yoshitsune 藤原良経 (1169-1206) 2

Fun'ya no Asayasu 文屋朝康 (sec. IX-X) 1

Go-Toba 後鳥羽 (1180-1239) 4

Henjō 遍昭 o 遍照 (816-890) 3

Ise 伊勢 (875 ca.-938 ca.) 4

Izumi Shikibu 和泉式部 (976?-1033 ca.) 1

Kakinomoto no Hitomaro 柿本人麻呂 (662 ca.-710) 3

Ki no Tomonori 紀友則 (850 ca.-ca. 904) 1

Ki no Tsurayuki 紀貫之 (872-945) 1

Ichinomiya no Kii 一宮紀伊 (sec. XI-XII) 1

Kiyowara no Fukayabu 清原深養父 (sec. IX-X) 1

Kiyowara no Motosuke 清原 元輔 (908-990) 1

Mibu no Tadamine 壬生忠岑 (860-920) 2

Minamoto no Hitoshi 源等 (880-951) 2

Minamoto no Saneakira 源信明 (910-970) 1

Minamoto no Toshiyori (Shunrai) 源俊賴 (1055-1129) 4

Minamoto no Tsunenobu 源経信 (1016-1097) 3

Motoyoshi (principe) 元良親王 (890-943) 2

Poeti rappresentati nello *Eiga taigai*

Aki, Principe 安貴王 (690?-?) 1

Ariwara no Narihira 在原業平 (825-880) 1

Ariwara no Yukihira 2

Daini no Sanmi 大貳三位 (999?-?) 1

Egyō 1

Fujiwara no letaka 2

Fujiwara no Kiyosuke 4

Fujiwara no Michinobu 1

Fujiwara no Toshinari (Shunzei) 7

Fujiwara no Yoshitsune 5

Fun'ya no Asayasu 1

Fun'ya no Yasuhide 文屋康秀 (?- 885?) 2

Go-Toba 6

Harumichi no Tsuraki 春道列樹 (?- 920) 1

Henjō 2

Ise 2

Izumi Shikibu 1

Jakuren 寂蓮 (1139-1202) 1

Jakuzen 寂然 (1118 ca. - ?) 1

Jien 慈円 (1155-1225) 1

Jitō (Imperatrice) 持統天皇 (645-703) 1

Kakinomoto no Hitomaro 6

Ki no Tomonori 1

Ki no Tsurayuki 4

Kiyohara no Motosuke 清原元輔 (908-990) 1

Kōkō (Imperatore) 光孝天皇 (830-887) 1

Mibu no Tadamine 1

Minamoto no Hitoshi 2

Minamoto no Saneakira 1

Minamoto no Toshiyori (Shunrai) 5

Minamoto no Tsunenobu 2

Motoyoshi no Miko 2

Ōe no Chisato 大江千里 (sec. IX-X) 1	Ōe no Chisato 1
Ono no Komachi 小野小町 (825-900) 1	Ono no Komachi 1
	Sagami 相模 (998 ca. – dopo il 1061) 1
Saigyō 西行 (1118-1190) 5	Saigyō 6
Sakanoue no Korenori 坂上是則 (?-930) 2	Sakanoue no Korenori 1
Semimaru 蟬丸 (primo periodo Heian) 1	
	Shokushi (Principessa) 式子内親王 (1149-1201) 2
Sone no Yoshitada 曾禰好忠 (metà del periodo Heian) 1	
Sosei 素性 (844 ca.-910) 3	Sosei 3
	Sugawara no Michizane 菅原道真 (845-903) 1
	Sutoku (imperatore) 崇徳天皇 (1119-1164) 1
Tenchi (imperatore) 天智天皇 (626-672) 1	Tenchi (imperatore) 1
	Yamabe no Akahito 山部赤人 (sec. VIII) 1

Scorrendo l'elenco saltano immediatamente all'occhio alcune particolarità. Innanzitutto la presenza nello *Eiga taigai* di un componimento di Ariwara no Narihira, il nr. 52 della sequenza, abilmente inserito in un punto di cui parleremo in un paragrafo successivo. In realtà più che questa presenza, appare notevole la sua assenza nel *Kindai shūka*, soprattutto se si considera che nell'introduzione di quel testo l'autore aveva scritto:

Pertanto, è giunto un tempo in cui si è visto e ascoltato di nuovo qualcosa di assimilabile allo stile poetico più consono, stile che era stato perso sin dai tempi dell'Abate Kazan, del Comandante di Mezzo Ariwara, di Sosei, e di Komachi. (470)

Altro dato significativo è l'inserimento nello *Eiga taigai* di ben sei liriche di Kakinomoto no Hitomaro, che invece nel *Kindai shūka* era stato citato solo tre volte. L'operazione ha sicuramente un senso preciso. Per Teika, che di certo non ha in spregio la poesia arcaica, anzi, nell'ambito di un trattato destinato in un primo momento a un allievo che evidentemente non era ancora perfettamente versato nella 'Via' della poesia,¹⁵ quella fonte poteva risultare insidiosa.¹⁶ Cionon-

15 In più punti del *Meigetsushō* Teika, dimostrandosi allineato ai riferimenti culturali dell'epoca, nel parlare della poesia la definisce con il termine *dō* (lett. 'via') nel senso di 'arte', attribuendole così anche una evidente sfumatura di carattere religioso. Anzi, in un punto del trattato l'autore parla di 'Via Intermedia'. Tollini (2006, 53) fa notare come il termine sia di origine buddhista e si riferisca alla 'Verità Intermedia' *chūtai* 中諦 che, congiuntamente alla 'Verità del Vuoto' *kūtai* 空諦 e alla 'Verità Provvisoria' *ketai* 仮諦 forma le cosiddette *santai* 三諦 o le 'Tre Verità'.

16 Nel *Maigetsushō*, Teika, per mettere in guardia il suo allievo dalle insidie dello stile arcaico aveva scritto: «Riguardo al *Man'yōshū*, si tratta di un'opera di un tempo veramente molto antico, quando il cuore degli uomini era puro, e per gli uomini di questa era non è possibile apprendere da esso. Soprattutto coloro che sono nella fase di prin-

nostante, la presenza costante di queste poesie antiche nelle varie antologie, pubbliche o private che fossero, fece sì che molte di esse, grazie a una continua ricontestualizzazione, potessero essere lette e interpretate alla luce della sensibilità moderna e contemporanea. Un esempio aiuterà a chiarire il concetto. Prendiamo la seguente lirica di Hitomaro presente anche nel *Kindai shūka*:

Saoshika no
tsumadou yama no
okabe naru
wasata wa karaji
shimo wa oku tomo

Sui colli dove il cervo
 chiama la sua compagna,
 non ho il cuore di falciar
 le piantine di riso,
 anche se vi si posa la brina.

さを鹿の妻どふ山の岡辺なるわさ田は刈るらじ霜は置くとも
 Fujihira 1975b, 502

(SKKS, 459. Kakinomoto no Hitomaro) [KS, 19; ET, 45]¹⁷

Si tratta di un *waka* inserito originariamente nel decimo volume del *Man'yōshū* 万葉集 (La raccolta delle diecimila foglie, VII secolo) (nr. 2220), ma presente anche nel *maki* 巻 dedicato alle poesie invernali dello *Shinkokinshū* (nr. 459). Questo testo, se letto con una sensibilità arcaica, ha sicuramente un sapore fortemente bucolico, e la voce del cervo, la falce, le piantine di riso, nonché la gelida brina che su di esse si forma si offrono con una spiccata fisicità, quasi palpabile. Ma giunti al XIII secolo, la malinconia del bramito dei cervi aveva risuonato così tante volte nei versi dei poeti che il componimento di Hitomaro permette al lettore modello dell'epoca di Teika di trascendere il sentimento dell'hic et nunc e di viaggiare attraverso universi emozionali dagli orizzonti più ampi.¹⁸ Da questo punto di vista, penso che

cipianti, per nessun motivo dovrebbero appassionarsi alle forme poetiche antiche. Però, dopo essersi dedicati all'apprendimento della poesia per molti anni e aver stabilito il proprio modo di esprimersi poeticamente, sarebbe estremamente disdicevole per il poeta non conoscere gli aspetti della poesia del *Man'yōshū*» (Fujihira 1975c, 513-14. Trad. Tollini 2006, 42-3).

17 In parentesi la sigla dell'antologia da cui è tratta la lirica, il numero all'interno della stessa e il nome dell'autore. Le sigle delle antologie vanno così interpretate: KKS = *Kokinshū*; GSS = *Gosenshū*; SIS = *Shūishū*; GSI = *Goshūishū*; KYS = *Kin'yōshū*; SKS = *Shikashū*; SZS = *Senzaishū*; SKKS = *Shinkokinshū*. Nelle parentesi quadre il numero della posizione della poesia all'interno dello *Eiga taigai*, preceduto dalla sigla ET. Laddove presente, la sigla KS sta per *Kindai shūka*, e il numero che segue indica la posizione della lirica.

18 Un componimento di Fujiwara no Ietaka sulla tristezza d'un cervo solitario fu così apprezzato da Go-Toba da indurlo a ordinarlo esplicitamente ai compilatori dello *Shinkokinshū* di farne la poesia d'apertura del secondo libro sull'autunno dell'antologia (nr. 437), lì dove compare una sequenza di ben sedici liriche dedicate a questo animale: «Sui monti dove cade il basso fogliame scarlatto, scende una fredda pioggerella serale e, bagnato da questa, il cervo starà piangendo in solitudine» (Giordano 2021, 190).

quando Teika afferma che «in una poesia, più di ogni altra cosa, va data la precedenza a un'ispirazione [*jō* 情] originale», l'idea valga anche per le poesie dal passato che, grazie a una ricontestualizzazione in nuove sequenze poetiche, riescono a indossare abiti nuovi e freschi.

Le tre poesie di Hitomaro aggiunte nello *Eiga taigai* sono le seguenti:

<i>ume no hana</i>	Quali sono i fiori di pruno?
<i>soretomo miezu</i>	Non riesco a distinguerli:
<i>hisakata no</i>	fiocca la neve
<i>amagiru yuki no</i>	velando di bruma
<i>nabete furereba</i>	tutta la volta celeste.

梅の花それとも見えずひさかたの天霧る雪のなべてふれれば

Fujihira 1975b, 496

(SIS, 12. Kakinomoto no Hitomaro) [ET, 4]*

* La poesia è inserita anche nel sesto libro del *Kokinshū*, ma lì è presentata come di autore anonimo.

<i>tatsutagawa</i>	Sul fiume Tatsuta scorron via
<i>momijiba nagaru</i>	le foglie vermiglie.
<i>kamunabi no</i>	Sui monti di Mimuro,
<i>mimuro no yama ni</i>	dimora degli dei,
<i>shigure fururashi</i>	le starà facendo cadere la gelida pioggia.

たつた川もみぢ葉流る神なびのみむろの山に時雨降るらし

NOTA: Fujihira 1975b, 503

(KKS, 284. Kakinomoto no Hitomaro) [ET, 50]

<i>yata no no ni</i>	Nei campi di Yata
<i>asaji irozuku</i>	le gramigne si sono ingiallite:
<i>arachiyama</i>	sulla vetta del Monte Arachi
<i>mine no hatsuyuki</i>	la prima neve
<i>samuku zo arurashi</i>	sarà davvero fredda...

やたの野に浅茅色づくあらち山峰の初雪寒くぞあるらし

Fujihira 1975b, 504

(SKKS, 657. Kakinomoto no Hitomaro) [ET, 60]*

* Nel *Man'yōshū*, la lirica, che risulta anonima e che ha come topica 'Foglie gialle', presenta una grafia diversa per Yata e invece di *hatsuyuki* (prima neve) abbiamo *awayuki* (neve soffice); inoltre, l'ultimo verso recita: *samuku fururashi* (pare stia cadendo fredda). I campi di Yata e il Monte Arachi sono due *utamakura* dell'antica provincia di Echizen. In realtà, il Monte Arachi si trova sul confine con quella che una volta era la provincia di Ōmi e in passato ospitava un posto di controllo. Il verbo *irozuku* 色付く letteralmente significa 'prendere colore', ma Hitomaro lo utilizza per comunicare il trascolorare della vegetazione che muore al freddo dell'inverno.

Come si vede, in ciascuna di queste poesie, più che una patina arcaica che nasce tipicamente dallo stupore dell'attante nel ritrovarsi dinanzi a un determinato scenario naturale, si percepisce un'attitudi-

ne cerebrale da parte del poeta che si avvicina molto a quella che poi sarà la sensibilità dei poeti del cosiddetto *kokin jidai*, il periodo del *Kokinshū*, a cui Teika dice si debba principalmente volgere lo sguardo quando si vuol imparare a scrivere buoni versi.

Lo stesso discorso vale per tutti gli altri poeti dell'età più antica come, ad esempio, Yamabe no Akahito o l'Imperatrice Jitō.

Spostando l'attenzione sui nomi di poeti contemporanei, possiamo notare l'inserimento nel florilegio di due poesie della principessa Shokushi che, al riparo da qualunque malignità legata a una sua supposta relazione romantica con Teika, fu certamente poetessa di alto livello capace di esprimere nei suoi versi un neoclassicismo fortemente romanticizzato, congeniale ai gusti del poeta.

Anche il numero maggiore di poesie di Fujiwara no Yoshitsune, che passano dalle due del *Kindai shūka* alle cinque dello *Eiga taigai* appare interessante. Yoshitsune, all'epoca della stesura dell'*Eiga taigai* era già morto da una quindicina d'anni, tuttavia, oltre ad essere stato un poeta di un certo rilievo (sua è la *kantōka* che apre lo *Shinkokinshū*) era anche stato uno dei maggiori patrocinatori dell'arte poetica in ambiente curtense, organizzatore, tra l'altro, del *Ropyyakuban utawase* 六百番歌合 (Il certame poetico in seicento turni, 1192). La scelta dei testi da inserire sembra tuttavia travalicare considerazioni di pura etichetta: al di là della qualità intrinseca dei versi, ciascuno dei tre *waka* in questione realizza una variazione allusiva, rispondendo così perfettamente all'esigenza di fornire esempi di uno dei temi centrali del trattato.

asu yori wa
shiga no hanazono
marenī dani
tare ka wa towamu
haru no furusato

Da domani, seppur di rado,
in questo giardino di Shiga
verrà più qualcuno?
O borgo antico
dalla primavera abbandonato.

あすよりは志賀の花園まれにだに誰かとはむ春のふるさと

Fujihira 1975b, 498

(SKKS, 174. Fujiwara no Yoshitsune) [ET, 16]*

* I giardini di Shiga erano luoghi rinomati per i loro ciliegi. I versi presentano una variazione allusiva basata su una lirica di Ki no Tsurayuki contenuta nello *Shūishū* (nr. 77): «Or che tutti i fiori son caduti, questa casa è come un borgo antico dalla primavera abbandonato». Nel *Senzaishū* ritroviamo una poesia simile (nr. 67) di Hōribe no Narinaka: «Ogni qual volta ammiro i fiori nei giardini di Shiga, comprendo il cuore di chi in passato li amò così tanto».

furusato no
motoara no kohagi
sakishiyori
yonayona niwa no
tsuki zo utsurou

Da quando al borgo antico
son fiorite le esili lespedeze
dal fogliame rado,
nel giardino, notte dopo notte,
si riversa la luce della luna.

ふるさとの本あらの小萩咲きしより夜な夜な庭の月ぞうつろふ
Fujihira 1975b, 500

(SKKS, 393. Fujiwara no Yoshitsune) [ET, 28]*

* Il testo è una variazione allusiva di un *waka* anonimo contenuto nel *Kokinshū* (nr. 694): «Nei campi di Miyagi la piccola lespedeza dalle foglie rade attende il vento che la liberi dal peso della rugiada. E così io con te».

katashiki no
sode no kōri mo
musubohore
tokete nenu yo no
yume zo mijikaki

Si fan ghiaccio le lacrime
sulla manica solitaria,
e di questa notte insonne,
in cui ho il cuore gonfio,
il sogno è troppo breve.

かたしきの袖の氷も結ばほれ解けて寝ぬ夜の夢ぞ短き
Fujihira 1975b, 504

(SKKS, 635. Fujiwara no Yoshitsune) [ET, 59]*

* Nel testo originale abbiamo l'espressione *katashiki no sode* 片敷の袖 (stendere una sola manica). Si tratta di una locuzione che indica l'atto di stendere in terra la propria veste per dormire soli e sconsolati. In realtà questa espressione in genere si contrappone a *kinuginu* 後朝 (lett. 'il mattino dopo'), termine con il quale ci si riferiva all'abitudine di utilizzare non una, ma due vesti (la propria e quella dell'amante), per improvvisare un giaciglio destinato a una notte d'amore. La locuzione verbale *musubohore* むすぼほれ, che nel testo indica il 'trasformarsi' in ghiaccio delle lacrime, può significare anche 'avere il cuore gonfio di tristezza'. In questi versi Yoshitsune si sta rifacendo a una poesia del *Genji monogatari*: In questa triste notte d'inverno mi desto senza aver davvero dormito. Breve è stato il sogno di un cuore gonfio di tristezza («Asagao»).

Soprattutto per quest'ultimo componimento, per quanto si basi su di una poesia del *Genji monogatari*, è difficile pensare che Teika non sia riandato con la mente alla poesia anonima del *Kokinshū* (nr. 689) in cui la Dama del ponte di Uji stende sulla stretta e gelida stuoia la sua manica solitaria in attesa del suo amante. Poesia che, come ampiamente discusso in altra occasione (Giordano 2010, 245), ha dato luogo a ben più di una variazione allusiva nelle epoche successive.

Anche lo spazio riservato ai componimenti di Go-Toba stimola una riflessione. Al momento della stesura del testo, molto probabilmente la cosiddetta *Jōkyū no ran* 承久の乱 (Sommosa dell'era Jōkyū, 1221) si era da poco conclusa e Go-Toba, che aveva osato sfidare il potere del *bakufu* 幕府 (governo della tenda), era stato esiliato nelle lontane isole di Oki, nel Mar del Giappone. Gli esiti di questo mancato colpo di Stato non evitarono di farsi sentire nella produzione pubblica di Teika, che infatti nella successiva antologia imperiale, lo *Shinchokusenwakashū* 新勅撰和歌集 (Nuova antologia edita per decreto imperiale, 1232) di cui si ritrovò ad essere unico compilatore, non inserì neanche una poesia del suo antico patrono. Eppure, soprattutto alla luce di questi suoi scritti 'privati', possiamo esser certi che quella fosse stata una scelta obbligata, nata dalla necessità di evitare di attirarsi le antipatie del

nuovo governo militare che aveva preso le redini del Paese, governo al quale tra l'altro Teika era abbastanza vicino anche per rapporti familiari. Tuttavia, nello *Eiga taigai*, Teika porta il numero delle poesie di Go-Toba da quattro (ricordiamo che il *Kindai shūka* era stato comunque scritto più di dieci anni prima del tentato colpo di Stato) a sei,¹⁹ dimostrando l'attendibilità di Fujiwara no Yoshitsune quando, nell'introduzione dello *Shinkokinshū*, aveva dichiarato che i compilatori dell'antologia non avevano potuto fare a meno di inserire un numero apparentemente eccessivo di liriche composte da colui che quel florilegio aveva ordinato, a causa della loro qualità eccelsa.²⁰ In definitiva, dunque, in questa occasione Teika, che pure, come si sa, non era esente da reazioni umorali e personalismi, e che col tempo aveva visto logorarsi vieppiù il proprio rapporto con il sovrano abdicatario, in nome della bella poesia per una volta mette da parte il suo risentimento,²¹ conferendogli un meritato riconoscimento nel renderlo il poeta più rappresentato, secondo solamente a Shunzei.

Ad ogni modo, la differenza più significativa che si possa ritrovare nelle due selezioni antologiche dei rispettivi trattati in questione riguarda la presenza dei versi di Tsurayuki.

Come dicevamo, nell'introduzione del *Kindai shūka* Teika sembra esprimere qualche riserva nei confronti dello stile di questo poeta, di cui infatti cita un solo componimento (nr. 21) mantenuto, come vedremo, anche nello *Eiga taigai* (nr. 49). Ma nel nuovo trattato ne vengono aggiunti altri tre. Due di questi (nr. 5, 6) in immediata successione, in modo da permettere a Teika di operare una dilatazione del tessuto poetico senza bruschi traumi, sia per quel che riguarda il criterio delle associazioni sia per quel che concerne l'armonia della progressione. Lo stesso vale per la terza poesia che va a inserirsi tra due componimenti di Ariwara no Yukihira, che nel *Kindai shūka* risultavano contingue. Si tratta di liriche che cantano il dolore per la separazione dai luoghi amati e dalle persone care.

¹⁹ Le due liriche aggiunte sono la nr. 55 e la nr. 70 (vedi § 6).

²⁰ Un altro eminente personaggio della corte dell'epoca, Minamoto no Ienaga 源家永 (1170-1234), in un famoso passo del suo diario aveva tributato all'imperatore abdicatario un riconoscimento analogo: «Tra tutte queste arti, la sua abilità nel *waka* si potrebbe dire che lasciasse tutti a corto di aggettivi superlativi. La gente potrebbe pensare che affermare una cosa del genere sia del tutto spropositato. Tuttavia, poiché si può trovare un gran numero di poesie composte dall'ex imperatore, ognuno può giudicare da sé. Si può ben immaginare, allora, quale sia stata la sua abilità nelle altre arti. Ma fintanto che verranno preservati i testi delle sue composizioni poetiche, anche le lontane generazioni potranno rendersi conto fino a che punto arrivasse la sua competenza» (Ishida, Satsuwaka 1968, 34-5).

²¹ Per un excursus dettagliato sulla tormentata relazione tra Teika e Go-Toba si veda Brower 1972, 5-22.

<i>tachiwakare</i>	Mi separo da te
<i>inabaya no yama no</i>	partendo alla volta di Inaba.
<i>mine ni ouru</i>	Ma se dal pino che sul quel monte cresce
<i>matsu to shikikaba</i>	udirò che m'attendi,
<i>ima kaerikomu</i>	allora farò subito ritorno.

たち別れいなばの山の峰に生ふるまつとし聞かば今帰りこむ
Fujiwara 1975b, 506

(KKS, 365. Ariwara no Yukihira)* [KS, 36; ET, 72]

* Il componimento è presente anche nello *Hyakunin isshu* (nr. 16).

<i>shiragumo no</i>	Anche se sei lì, lontano,
<i>yae ni kasanaru</i>	dove le nubi s'accumulano
<i>ochi nit emo</i>	l'una sull'altra,
<i>omowamu hito ni</i>	non rendere estraneo il tuo cuore
<i>kokoro hedatsuna</i>	a chi pensa a te.

白雲の八重に重なる遠方にも思はむ人に心隔つな
Fujiwara 1975b, 506

(KKS, 380. Ki no Tsurayuki) [ET, 73]

<i>wakuraba ni</i>	A chi dovesse
<i>tou hito araba</i>	chieder di me
<i>suma no ura ni</i>	di' che tra le lacrime vivo
<i>moshio taretsutsu</i>	nella baia di Suma,
<i>wabu to kotaeyo</i>	dove si raccolgono alghe salmastre.

わくらばに訪ふ人あらば須磨の浦に藻塩たれつつわぶと答へよ
Fujiwara 1975b, 506

(KKS, 962. Ariwara no Yukihira)* [ET, 74; KS, 37]

* Celeberrima poesia, scritta da Yukihira durante il suo esilio, dalla quale Murasaki Shikibu prese ispirazione per il suo *Genji monogatari*.

La nuova sequenza realizzata sembra funzionare molto meglio rispetto alla prima versione proposta sia in termini stilistici sia sotto l'aspetto puramente psicologico. Nel primo movimento abbiamo l'attente che si separa dalla persona cara, rivolgendo direttamente a lei le proprie parole d'addio. Nel secondo, anche se la separazione fisica è ormai avvenuta, continua a persistere un ponte emotivo, un legame che permette al poeta di continuare a rivolgere direttamente parole mentali a chi si trova lontano. Nel terzo *waka*, però, gli effetti della separazione si son così incancreniti che l'unica ipotesi rimasta per poter avere un contatto con luoghi e persone lontane è quella di affidare il proprio cuore a un messaggero.

6 Gli interventi nella parte antologica

La somiglianza maggiore che possiamo riscontrare tra questi due trattati risiede nella scelta delle poesie di esempio (che nella sezione dello *Eiga taigai* intitolata *Shūka no tei tairyaku* 秀歌体大略, «Una panoramica sullo stile eccellente in poesia», passano da 83 a 103)²² e nel modo in cui Teika decide di organizzarle. In entrambi i casi, le varie liriche vengono presentate senza il relativo *kotobagaki* 詞書 (introduzione), evidentemente per permettere una ricontestualizzazione più fluida, e ordinate secondo il classico criterio di associazione e progressione utilizzato nelle centurie poetiche e nelle antologie imperiali a partire dal *Kokinshū*.²³ Il dato è interessante soprattutto se legato alla considerazione che, in entrambi i trattati, tutte le poesie di esempio provengono dalle prime otto *chokusenshū* 勅撰集 (antologie edite per decreto imperiale), a dimostrazione di quanto Teika reputasse raffinata la tecnica editoriale di quei testi e l'affidabilità dei selezionatori.²⁴ E Teika questa tecnica la recupera fedelmente. Le poesie dello *Eiga taigai*, infatti, sono organizzate esattamente come una *chokusenshū* in miniatura.

Qui di seguito analizzerò i punti più salienti della raccolta per quel che riguarda le analogie e le differenze con il *Kindai shūka*, cercando di chiarire i criteri alla base delle scelte del poeta.

Il primo dato che balza all'occhio mettendo a confronto questi due trattati che, come abbiamo detto, possono essere considerati versioni diverse di uno stesso testo di base, è il fatto che gli interventi più sostanziosi siano stati operati nella prima parte, quella dedicata alle quattro stagioni.

Nello *Eiga taigai* la sezione delle poesie stagionali ne comprende 65 in tutto (17 dedicate alla primavera, quattro all'estate, 31 all'autunno e 11 all'inverno). Il numero di fatto è più del doppio di quello registrato nel *Kindai shūka*. Lì le poesie stagionali arrivano appena a 28 (sette dedicate alla primavera, una sola all'estate, 14 all'autunno e sei all'inverno), cifra che risulta più contenuta anche se messa in relazione al numero totale delle liriche presentate.

Molto significativa risulta essere la primissima poesia che apre la sezione dedicata alla primavera e la raccolta tutta, sia nel *Kindai*

22 Dal raffronto dei due testi, risulta che delle 83 poesie del *Jihitsubon kindai shūka* solo 55 si ritrovano anche nello *Eiga taigai*.

23 Sull'argomento si vedano Konishi 1958 e Giordano 2013.

24 Teika aveva precedentemente provveduto a compilare una sua personale selezione delle migliori poesie delle prime otto antologie poetiche edite per decreto imperiale, il già citato *Teika hachidaishō*. Il florilegio, che conta un totale di circa 1800 liriche (il numero varia a seconda dei manoscritti), sembra essere stato la base per questa ulteriore cernita, che dovrebbe quindi rappresentare in assoluto la quintessenza della poesia giapponese classica.

shūka sia nello *Eiga taigai*. Si tratta di un celeberrimo componimento di Mibu no Tadamine, che non solo fa da *kantōka* 巻頭歌 (prima poesia di un volume) allo *Shūishū* 拾遺集, ma fu anche indicata da Fujiwara no Kintō 藤原公任 (966-1041), nel suo *Waka kubon* 和歌九品 (Nove graduatorie del waka, 1005), come uno dei massimi esempi di poesia eccelsa.²⁵ A mio avviso, il testo aiuta anche a creare sin da subito un legame molto forte con lo *Shinkokinshū* e le *hachidaishū* tutte. I versi di Tadamine, infatti, furono utilizzati da Fujiwara no Yoshitsune come *honka* 本歌 (poesia originale) per realizzare una variazione allusiva. E non è forse un caso che proprio quel *waka* fosse poi stato scelto per aprire il primo libro dello *Shinkokinshū*. I versi di Tadamine recitano:

<i>haru tatsu to</i>	Al solo dire
<i>iubakarini ya</i>	è giunta primavera,
<i>miyoshino no</i>	del maestoso Yoshino
<i>yama mo kasumite</i>	velate si vedranno
<i>kyō wa miyuramu</i>	le montagne stamani?

春立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

Fujihira 1975b, 496

(SIS, 1. Mibu no Tadamine) [KS, 1; ET, 1]

Anche la seconda poesia del *Kindai shūka*, di Minamoto no Toshiyori, è presente nello *Eiga taigai*:

<i>yamazakura</i>	Da quando sui monti
<i>sakisomeshi yori</i>	laggiù han cominciato
<i>hisakata no</i>	a fiorire i ciliegi,
<i>kumoi ni miyuru</i>	in lontananza tra le nubi par di vedere
<i>taki no shiraito</i>	il candido filo d'una cascata.

山桜咲き初めしよりひさかたの雲みに見ゆる滝の白糸

Fujihira 1975b, 497

(KYS, 50. Minamoto no Toshiyori) [KS, 2; ET, 7]

La legatura di immagini tra questi due componimenti è più che morbida: l'arrivo della primavera accompagnato dalla tipica bruma da una parte, i ciliegi in fiore e le candide nubi in lontananza dall'altra. Tuttavia, nello *Eiga taigai*, Teika sente l'esigenza di dilatare il tempo della scena, intervenendo con una certa decisione e aggiungendo ben cinque poesie, che presentano motivi aggiuntivi:

²⁵ Kintō usa questa lirica come esempio del grado «Superiore del superiore», uno stile in cui «le parole sono sublimi ed effondono persino le risonanze» (Sagiyama 2020, 142).

<i>kimi ga tame</i>	Vado per te
<i>haru no no ni idete</i>	nei campi primaverili
<i>wakana tsumu</i>	a raccogliermogli.
<i>waga koromode ni</i>	Fiocca la neve
<i>yuki wa furitsutsu</i>	sulle maniche mie.

君がため春の野にいでて若菜つむわが衣手に雪はふりつつ
Fujihira 1975b, 497

(KKS, 21. Imperatore Kōkō) [ET, 2]*

* Il componimento è presente anche nello *Hyakunin isshu* 百人一首 ('Cento poesie per cento poeti', seconda metà del XIII secolo) (nr. 15).

<i>ume ga e ni</i>	Dell'usignolo,
<i>nakite utsurō</i>	che cinguettando
<i>uguisu no</i>	si sposta tra i rami di pruno,
<i>hane shirotae ni</i>	imbianca le ali
<i>awayuki zo furu</i>	la neve che cade leggera.

梅が枝に鳴きてうつろふ鶯のはねしろたへに淡雪ぞふる
Fujihira 1975b, 497

(SKKS, 30. Anonimo) [ET, 3]

<i>ume no hana</i>	Quali sono i fiori di pruno?
<i>soretomo miezu</i>	Non riesco a distinguerli:
<i>hisakata no</i>	fiocca la neve
<i>amagiru yuki no</i>	velando di bruma
<i>nabete furereba</i>	tutta la volta celeste.

梅の花それとも見えずひさかたの天霧る雪のなべてふれれば
Fujihira 1975b, 497

(SIS, 12. Kakinomoto no Hitomaro) [ET, 4]

<i>hito wa isa</i>	Non so se sia cambiato
<i>kokoro mo shirazu</i>	il cuore di chi qui vive,
<i>furusato wa</i>	ma il profumo dei fiori
<i>hana zo mukashi no</i>	del vecchio villaggio
<i>ka ni nioikeru</i>	è quello di un tempo.

人はいさ心も知らずふるさとは花ぞ昔の香ににほひける
Fujihira 1975b, 497

(KKS, 42. Ki no Tsurayuki) [ET, 5]*

* Il componimento è presente anche nello *Hyakunin isshu* (nr. 35). Nel testo non compare il verbo 'abitare', ma sia nello *Tsurayukishū* 貫之集 (Raccolta delle poesie di Ki no Tsurayuki, X secolo) sia nel *Kokinshū*, i versi sono preceduti da una lunga introduzione in cui si dice che il poeta compose questa poesia in risposta a una persona che aveva lamentato la sua lunga assenza dalla propria casa.

<i>sakurabana</i>	Devono esser fioriti
<i>sakinikerashi mo</i>	ciliegi, laggiù:
<i>ashibiki no</i>	sulle valli montane
<i>yama no kai yori</i>	si vedono
<i>miyuru shirakumo</i>	candide nubi.

桜花咲きにけらしもあしびきの山のかひより見ゆる白雲
Fujihira 1975b, 497

(KKS, 59. Ki no Tsurayuki) [ET, 6]

Con questa operazione il poeta recupera uno degli stilemi classici delle antologie imperiali e delle sequenze poetiche in generale, vale a dire l'idea che la progressione dei versi debba restituire nel modo più mimetico possibile l'effettivo cambiamento degli scenari naturali. E così, nelle prime battute della sequenza nasce l'esigenza di far ascoltare il canto di un usignolo e di render conto di tracce di una neve non ancora perfettamente disciolta all'arrivo della stagione temperata.

Il *midate* 見立 (paragone) nella poesia di Tsurayuki [ET, 6] si lega poi benissimo ai successivi versi di Toshiyori [KS, 2; ET, 7], che nel *Kindai shūka*, invece, erano stati la naturale evoluzione di quelli di Tadamine. Come detto in un paragrafo precedente, l'aggiunta delle poesie di Tsurayuki appare significativa soprattutto alla luce di una lettura comparata delle introduzioni del *Kindai shūka* e dello *Eiga taigai*. Qui, Teika non sembra nutrire più alcun dubbio sullo stile del poeta. L'idea espressa nel *Kindai shūka* che egli non avrebbe composto nello stile della ineffabile suggestione e dell'eterna bellezza sembra esser oramai lontana.

Intervento ancora più importante riguarda la sezione dedicata all'estate. Nel *Kindai shūka* a questa stagione era stata riservata una sola lirica, la numero 8, di Kiyohara no Fukayabu, che però nello *Eiga taigai* viene rimossa e sostituita dalle seguenti quattro:

<i>haru sugite</i>	Passata la primavera
<i>natsu kinikerashi</i>	sembra giunta l'estate.
<i>shirotaeno</i>	Candide vesti
<i>koromo hosuchō</i>	si asciugano
<i>ama no kaguyama</i>	sul celeste Monte Kagu.

春過ぎて夏来にけらししろたへのころもほすてふ天の香具山
Fujihira 1975b, 498

(SKKS, 175. Imperatrice Jitō) [ET, 17]*

* Il componimento è presente anche nello *Hyakunin issu* (nr. 2).

<i>miwataseba</i>	Mi guardo intorno,
<i>nami no shigarami</i>	e qui, al villaggio di Tamagawa
<i>kaketekeri</i>	vedo onde che spumeggiano
<i>u no hana sakeru</i>	infrangendosi su una barriera.
<i>tamagawa no sato</i>	Ma sono candide deutzie.

見渡せば波のしがらみかけてけり卵の花咲ける玉川の里
Fujihira 1975b, 498

(GSIS, 175. Sagami) [ET, 18]*

* Questa lirica verrà ripresa anche da Fujiwara no Tameie nel suo *Eiga ittei* 詠歌一体 (Lo stile più importante della composizione poetica, 1275), nel punto in cui parla delle poesie composte per un certame poetico. Egli sostiene che dovrebbero essere particolarmente prive di difetti e dovrebbero essere esaminate attentamente per evitare che presentino qualche elemento che potrebbe essere fatto oggetto di critica. Queste liriche, continua, dovrebbero essere scritte in uno stile elevato e tuttavia produrre l'effetto di una certa reticenza (cf. Brower 1987, 407).

<i>samidare wa</i>	La pioggia estiva
<i>taku mo no keburu</i>	s'avvinghia al fumo
<i>uchishimeri</i>	delle alghe bruciate, e non fa
<i>shiotare masaru</i>	che bagnare ancor di più
<i>suma no urabito</i>	i pescatori di Suma.

五月雨はたく藻の煙うちしめり塩たれまさる須磨の浦人
Fujihira 1975b, 498

(SZS, 183. Fujiwara no Toshinari) [ET, 19]*

* La pioggia, come in tantissime altre occasioni simili, non fa altro che richiamare le lacrime versate dal poeta o dalle persone di cui i suoi versi parlano. Pur non trovandoci in presenza di una *honkadori*, anche in questo *waka* si fa riferimento alla poesia che Ariwara no Yukihira compose durante il suo esilio a Suma, la nr. 74 della presente selezione.

<i>michinobe no</i>	Di fianco alla strada
<i>shimizu nagaruru</i>	scorre limpida l'acqua
<i>yamagi kage</i>	all'ombra dei salici.
<i>shibashi tote koso</i>	Volevo fermarmi solo un po',
<i>tachidomaritsure</i>	ma poi...

道の辺の清水流るる柳かげしばしとてこそ立ちどまりつれ
Fujihira 1975b, 499

(SKKS, 262. Saigyō) [ET, 20]*

* Nel *Saigyō monogatari* 西行物語 ('Storia di Saigyō', testo anonimo del periodo Kamakura) si dice che la lirica sia nata per essere scritta su di un paravento decorato, ma c'è anche una tradizione che sostiene che i versi furono composti dal poeta durante uno dei suoi tanti peregrinaggi. Il poeta suggerisce l'idea che la frescura del luogo sia stata tale da spingerlo a fermarsi più di quanto avesse inizialmente pensato di fare.

La poesia di Fukayabu rimossa recitava:

*natsu no yo wa
mada yoi nagara
akenuru o
kumo no izuko ni
tsuki nokoruramu**

Pensavo fosse appena iniziata
questa notte d'estate, eppure
di già fa capolino l'aurora.
Dietro quale nuvola
avrà trovato rifugio la luna?

夏の夜はまだ宵ながら明けぬるを雲のいづこに月残るらむ

Fujihira 1975a, 474

(KKS, 166.) [KS, 8]

* Nel *Kokinshū* al quinto verso abbiamo il verbo *yadoru* 宿る (albergare) al posto di *nokoru* 残る (rimanere), ma il senso generale della lirica non cambia.

Come si nota, quelli di Fukayabu sono versi che mettono in scena la fugacità dell'esperienza umana. Nel *Kokinshū* il testo è preceduto da un *kotobagaki* che recita: «Composto poco prima dell'alba di una notte con la luna splendente», ma poi la luna viene semplicemente evocata per mezzo della sua assenza. Ozawa (1971, 113) sottolinea come questa lirica, tipica dello stile del poeta, si possa assimilare a una delle *haikaika* 俳諧歌 (poesie scherzose) che ritroviamo nel diciannovesimo libro dell'antologia. Teika non solo la rimuove piazzandone altre quattro al suo posto, ma opera anche una scelta diametralmente opposta rispetto a quanto fatto in un primo momento nel *Kindai shūka*: sceglie versi in cui l'elemento visivo sia pienamente soddisfatto in una progressione armonica. Le candide vesti stese ad asciugare sul Kaguyama si trasformano in deutzie che ingannano l'occhio, apparendo flutti schiumosi. E seppur illusorie, quell'acqua e quelle onde si legano conseguentemente prima ai pescatori di Suma e poi al fresco torrente nei pressi del quale Saigyō s'assopisce all'ombra di un salice. Questa microsequenza di quattro liriche sembra anche mettere in scena un piccolo excursus sull'evoluzione della sensibilità poetica dal periodo arcaico a quello moderno. Se nei versi dell'imperatrice Jitō²⁶ riscontriamo solo il puro piacere di una scena rilassante e la percezione del passaggio da una stagione a un'altra, in quelli di Sagami siamo messi di fronte a un classico *midate*, che però non si carica ancora della potenza di una metafora. La cosa accade, invece, nel componimento successivo, dove la pioggia che cade, bagnando ancor di più le maniche dei pescatori di Suma, porta con sé tutto il carico emotivo delle lacrime umane. Ma questa tensione si scioglie poi nel famoso *waka* di Saigyō, che sul ciglio di una strada, all'ombra di un salice, con mente sgombra si ferma a godersi del rezzo di un torrente.

²⁶ Teika tiene fede ancora una volta alla sua idea in base alla quale si possano prendere a modello le poesie arcaiche contenute nello *Shinkokinshū*.

L'operazione quindi sembra voler portare una ventata d'aria fresca e una scintilla di luce prima di dar il via alla sezione dedicata all'autunno, in cui analogamente a quanto era già accaduto con il *Kindai shūka*, il discorso poetico si colora di profonda malinconia e tristezza. Qui, gli interventi di Teika sono distribuiti con maggiore regolarità e parsimonia rispetto al testo originale, ma il modo in cui espande lo scenario costruito dalla sequenza di due liriche nel punto di seguito riportato risulta, a mio avviso, significativo.

Nel *Kindai shūka* abbiamo i seguenti due *waka* in successione:

tsuki mireba
chiji ni mono koso
kanashikere
wa ga mi hitotsu no
aki ni wa aranedo

Quando miro la luna,
mi prendono mille tristi pensieri.
Eppure so
che l'autunno
non appartiene a me solo.

月見れば千にもこそ悲しけれわが身一つの秋にはあらねど
Fujihira 1975a, 474

(KKS, 193. Ōe no Chisato) [KS, 11; ET, 27]

aki no tsuyu ya
tamoto ni itaku
musuburamu
nagaki yo akazi
yadoru tsuki kana

La rugiada d'autunno
si poserà abbondante
sulle maniche mie,
e senza stancarsi la luna
vi albergherà per tutta la lunga notte.

秋の霧やたもとにいたく結ぶらむ長き夜飽かずやどる月かな
Fujihira 1975a, 474

(SKKS, 433. Go-Toba) [KS, 12; ET, 31]

La legatura tra questi due *waka* non è certo maldestra, con la luna e la strisciante malinconia tipica della stagione autunnale a far da collante, ma Teika sente l'esigenza di inserire altri tre componimenti, sfruttando un ulteriore elemento naturale fortemente legato alla stagione, la lespedeza, uno dei cosiddetti 'sette fiori autunnali' presentati da Yamanoue no Okura in un suo *sedōka* 旋頭歌 (poesia che torna a capo) contenuto nel *Man'yōshū* (n. 1538). Si tratta di un fiore che ha fortemente colonizzato l'immaginario poetico classico (basta pensare che nel *Man'yōshū* ci sono più di centocinquanta liriche in cui fa la sua comparsa) e che nei secoli si è legato a vari elementi, quali il triste canto dei cervi o la rugiada (Giordano 2021, 45-50). Si ha quindi l'impressione che l'autore abbia voluto in qualche modo dare conto di uno dei componenti fondamentali della poesia classica. Ecco come sviluppa l'inserito:

*furusato no
motoara no kohagi
sakishi yori
yonayona niwa no
tsuki zo utsurou*

Da quando al borgo antico
le esili lespedeze
dal fogliame rado son fiorite,
nel giardino, notte dopo notte,
si riversa la luce della luna.

ふるさとの本あらの小萩咲きしより夜な夜な庭の月ぞうつろふ
Fujihira 1975b, 500

(SKKS, 393. Fujiwara no Yoshitsune) [ET, 28]

*asu mo komu
noji no tamagawa
hagi koete
ironaru nami ni
tsuki yadorikeri*

Verrò anche domani.
Sul fiume Tama,
colorato dalle lespedeze della sponda
che ondeggiando in esso,
alberga la luna.

明日も来む野路の玉川萩こえて色なる波に月やどりけり
Fujihira 1975b, 500

(SZS, 281. Minamoto no Toshiyori) [ET, 29]

*nagametsutsu
omou mo sabishi
hisakata no
tsuki no miyako no
akegata no sora*

La fisso a lungo
e m'assale la tristezza:
in quest'aurora mattutina
sparisce sbiadendosi la luna,
insieme al suo palazzo reale.

ながめつつ思ふもさびしひさかたの月の都の明方の空
Fujihira 1975b, 500

(SKKS, 392. Fujiwara no Ietaka) [ET, 30]

Il palazzo reale della luna di cui si parla in quest'ultimo componimento è in realtà la residenza di Gattenshi (sanscrito: Candra), una divinità lunare della tradizione induista. Tuttavia, dal momento che la lirica successiva nella sequenza dello *Eiga taigai* è un *waka* dell'imperatore abdicatario Go-Toba [ET 31], possiamo ipotizzare che qui Teika abbia voluto richiamare un elemento paratestuale, esulando, per una volta, dai rigidi confini della finzione letteraria. Se, come abbiamo già avuto modo di far notare, pensiamo che lo *Eiga taigai* si suppone essere stato composto dopo i disordini dell'era Jōkyū (1221) e il conseguente esilio di Go-Toba, i versi di Ietaka, che tra l'altro all'ex sovrano era legato da un profondo affetto, grazie alla ricontestualizzazione operata da Teika si caricano di una tristezza ancora maggiore, con la gloria del passato che evapora alle luci di una nuova era.

La percezione dell'evanescenza dell'esperienza umana è palpabile, e la Natura, ancora una volta, si trasforma nel palcoscenico sul quale vanno in scena pensieri uggioli.

Sempre rimanendo nell'ambito della sezione autunnale, un altro punto in cui il rimaneggiamento della sequenza poetica da parte di

Teika appare significativo è quello che vede coinvolte le poesie 21 e 22 del *Kindai shūka*. Queste vengono mantenute nello *Eiga taigai* (rispettivamente alla posizione 49 e 54), ma si ritrovano separate da ben quattro liriche che modificano la logica dell'associazione e l'andamento della progressione. Qui, a risultare interessante non sono soltanto i singoli versi ma anche la scelta dei poeti da rappresentare. A differenza del *Kindai shūka*, dal quale era stato escluso, ritroviamo infatti anche una poesia di Nariwara no Narihira. Secondo Brower e Miner (1967, 29), se il *Kindai shūka* fosse stato concepito semplicemente come una raccolta di poesie esemplari, Narihira avrebbe dovuto essere certamente incluso. Tuttavia, proseguono gli studiosi, il florilegio proposto da Teika non era stato ideato solo come una semplice raccolta di poesie eccellenti, ma doveva servire da manuale pratico per un aspirante poeta (Minamoto no Sanetomo) ed era organizzato secondo criteri di associazione e progressione che possono aver in qualche modo influito sulla cernita iniziale delle poesie. Eppure, nello *Eiga taigai*, proprio quei criteri sembrano aver permesso poi a Teika, in un secondo momento, di inserire una lirica di questo poeta.

shiratsuyu mo
shigure mo itaku mo
moru yama wa
shitaba nokorazu
irozukinikeri

白露も時雨もいたくもる山は下葉残らず色づきにけり
Fujihira 1975b, 503

(KKS, 260. Ki no Tsurayuki) [KS, 21; ET, 49]

Sul monte Moru,
goccia la candida rugiada
così come la gelida pioggia,
e le foglie più basse
si son tutte accese di rosso.

tatsutagawa
momijiba nagaru
kamunabi no
mimuro no yama ni
shigure fururashi

たつた川もみぢ葉流る神なびのみむろの山に時雨降るらし
Fujihira 1975b, 503

(KKS, 284. Kakinomoto no Hitomaro) [ET, 50]

Sul fiume Tatsuta
scorrono via le foglie vermiglie.
Sui monti di Mimuro,
dimora degli dei,
le starà facendo cadere la gelida pioggia.

aki wa kinu
momiji wa yado ni
furishikinu
michi fumiwakete
tou hito ha nashi

秋は来ぬ紅葉はやどに降りしきぬ道ふみわけてとふ人はなし
Fujihira 1975b, 503

(KKS, 287. Anonimo) [ET, 51]

Al sopraggiunger dell'autunno,
un tappeto di foglie vermiglie
s'è steso intorno alla mia dimora,
e non c'è nessuno che lo calpesti
per venire a trovarmi.

chihayaburu Neanche al tempo
kamiyo mo kikazu degli dei impetuosi
tatsutagawa s'era udita cosa simile:
karakurenai ni il fiume Tatsuta colora la sua acqua
mizu kuguru to wa d'un porpora profondo!

ちはやぶる神代もきかずたつた川からくれなみに水くぐるとは
 Fujihira 1975b, 503

(KKS, 294. Ariwara no Narihira) [ET, 52]

yamagawa ni La diga,
kaze no kakataru creata dal vento
shigarami wa che spira sul torrente montano,
nagare mo aenu è fatta di quelle foglie vermiglie
momiji narikeri che non riescono a scorrer giù.

山川に風のかけたるしがらみは流れもあ
 へぬ紅葉なりけり

Fujihira 1975b, 503

(KKS, 303. Harumichi no Tsuraki) [ET, 53]

Le liriche di questa sequenza sono tutte tratte dal *Kokinshū*, e chiudono la sezione dedicata all'autunno. Se la nr. 51 è una poesia anonima in cui non ci sono tracce né di vento né di acqua, ma che descrive un'immagine statica dominata dal silenzio e dal cremisi delle foglie cadute, nelle due poesie che la precedono e nelle due che la seguono abbiamo un perfetto equilibrio di elementi, che ritornano con marcata simmetria. In modo particolare, è chiara la somiglianza tra la poesia di Hitomaro (nr. 50) e quella di Narihira (nr. 52), in cui non solo viene descritto il fiume Tatsuta, di rosso vestito, ma si fa anche riferimento, seppur con espressioni diverse, alla sfera del sacro. Nella prima si parla di *kaminabi no mimuro no yama* 神なび三室の山 (i monti di Mimuro dove dimorano gli dei), mentre nei versi di Narihira viene utilizzata l'espressione *chihayaburu*²⁷ *kamiyo* ちはやぶる神代 (il tempo degli dei impetuosi). Questo richiamo al sacro sembra aver avuto un certo impatto nelle nuove scelte di Teika.

Si veda, a mo' d'esempio, la seguente poesia di Go-Toba che Teika inserisce a separare due liriche che nel *Kindai shūka* risultavano contigue. Siamo nella sezione invernale (in cui le poesie totali passano da 6 a 11).

²⁷ *Chihayaburo* è *makurakotoba* 枕詞 (epiteto fisso) del termine *kami* 神 (divinità). Sa-giyama (2000, 216) lo rende con 'possenti'.

<i>honobono to</i>	Alla luce della luna
<i>ariake no tsuki no</i>	d'una fievole aurora,
<i>tsukikage ni</i>	il vento di tempesta
<i>momiji fukiorosu</i>	che dai monti scende impetuoso
<i>yamaoroshi no kaze</i>	porta con sé le foglie scarlatte.

ほのぼのと有明の月の月かげに紅葉咲きおろす山おろしの風

Fujihira 1975b, 503

(SKKS, 591. Minamoto no Saneakira) [KS, 22; ET, 54]*

* Nel *Saneakirashū* (信明集 (Raccolta poetica di Minamoto no Saneakira, X secolo), si legge che la lirica fu composta per un paravento decorato su cui erano raffigurate delle persone che guardavano cadere le foglie scarlatte. Nel *Wakanrōeishū*, la poesia è inserita nella sezione dedicata al 'vento'. Il componimento, pur presentando una metrica altamente irregolare, con otto more in ciascuno dei versi in cui se ne sarebbero dovute trovare solo sette, godette di una certa fama. Ciò è particolarmente significativo soprattutto se si tiene presente che nello *Eiga ittei* verrà poi sostenuto che le poesie, per esser considerate eccellenti, non devono presentare irregolarità metriche. I versi richiamano alla memoria il seguente *waka* anonimo del *Kokinshū* (nr. 285): «Quando sentirò la mancanza dei momiji, ne ricorderò la bellezza guardando le foglie cadute. Pertanto, o vento di tempesta che scendi dal monte, ti prego, non spazzarle via!».

<i>fukamidori</i>	Non potendosi opporre,
<i>arasoikanete</i>	che ne sarà del profondo verde
<i>ikanaramu</i>	dei sacri cedri nel tempio di Furu,
<i>manaku shigure no</i>	ora che su di essi, incessante,
<i>furu no kamisugi</i>	cade la pioggia invernale?

深みどりあらそひかねていかならむ間なく時雨のふるの神杉

Fujihira 1975b, 504

(SKKS, 581. Go-Toba) [ET, 55]*

* Furu, corrispondente al delta dell'omonimo fiume, che scorreva a Isonokami, nell'antica provincia di Yamato, stando a quanto riportato dal *Nihon shoki* 日本書紀 (Annali del Giappone, 720), fu scelto dagli imperatori Ankō 安康天皇 (V secolo) e Ninken 仁賢天皇 (V secolo) come luogo in cui stabilire la loro capitale. Dal punto di vista della produttività poetica, questo toponimo risultò particolarmente utile perché omofono rispetto a parole che significavano 'piovere', 'trascorrere', 'agire' e 'antico', permettendo la creazione di varie *kakekotoba* かけ詞 (parole perno). Go-Toba realizza qui una variazione allusiva di una poesia anonima del *Man'yōshū* (nr. 1927): «Come le sacre querce del tempio di Furu a Isonokami, io che sono anziano ho incontrato di nuovo l'amore!».

akishino ya
toyama no sato ya
shigururamu
ikoma no take ni
kumo no kakareru

Ad Akishino,
 sui villaggi dei monti vicini,
 starà cadendo la gelida pioggia:
 sulle maestose vette di Ikoma
 le nubi si sono addensate.

秋篠や外山の里やしぐるらむ生駒のたけに雲のかかれる
 Fujihira 1975b, 504

(SKKS, 585. Saigyō) [KS, 23; ET, 56]*

* Akishino è il nome di un quartiere della città di Nara. Il Monte Ikoma si trova tra le odierne prefetture di Nara e Ōsaka. Commentando questa poesia in qualità di giudice del *Miyagawa utaawase*, Teika affermò che il guardare le nubi sulle alte vette di Ikoma per poi spingere il pensiero sino ai villaggi dei monti vicini risultasse commovente. Nello *Horikawa hyakushu* 堀河百首 (Centurie poetiche per l'imperatore Horikawa, 1105-06), nella sezione «Pioggia gelida» troviamo la seguente poesia di Minamoto no Akinaka (nr. 902) che ha un sapore molto simile: «Durante la decima luna sul Monte Yūma s'addensan le nubi; sui villaggi alle sue falde starà cadendo la gelida pioggia».

Stando al tempo della sequenza, siamo in inverno avanzato. Teika sembra insoddisfatto della scena precedentemente realizzata utilizzando, da una parte, la luce della luna e le foglie scarlatte portate via dal vento di tempesta, e dall'altra il tranquillo villaggio di Akishino, da cui si vedono, gonfie di pioggia, le nubi sulle vette di Ikoma. I versi di Go-Toba hanno un effetto dirompente suggerendo l'idea che nemmeno i possenti cedri sacri (*kamisugi*) – alberi sempreverdi – del tempio di Furu possano resistere (*arasoikanete*) alla furia della tempesta, esponendosi al rischio di veder cadere e trascolorare le proprie foglie, come fossero alberi normali.

La seconda parte della sequenza, quella che inizia immediatamente dopo la sezione delle poesie stagionali, presenta nella sua primissima battuta un momento felice, un unico raggio di sole dato dalla poesia nr. 65, contenuta anche nel *Kindai shūka* (nr. 29), una lirica gratulatoria a firma di Minamoto no Tsunenobu che, rifacendosi a tipici stilemi dell'epoca, augura una lunga vita al suo Imperatore.

kimi ga yo wa
tsukiji to zo omou
kamikaze ya
mimosusogawa no
sumamu kagiri wa

Il Regno di Vostra Maestà
 durerà fin quando
 scorrerà limpido,
 qui dove soffia il vento divino,
 il fiume Mimosuso.

君が世はつきじとぞ思ふ神風やみもすそ川の澄まむ限りは
 Fujihira 1975b, 505

(GSIS, 450. Minamoto no Tsunenobu) [KS, 29; ET, 65]

Subito dopo, però, il tono torna cupo, anzi si appesantisce ancor di più con le poesie di cordoglio (dalla 66 alla 71), seguite poi da quelle di separazione (72-4) e di viaggio (75-8). Ma a chiudere la serie ci sono poi ben ventiquattro liriche d'amore (79-103). Quest'ultima scelta appare importante. Se nel *Kindai shūka* le poesie d'amore erano più numerose (trentaquattro), nello *Eiga taigai* questo blocco chiude tutta la sequenza, rendendola un po' meno tetra. Le ultime poesie del *Kindai shūka* infatti erano dedicate al dolore personale (78-80), all'autunno (81), al buddhismo (82) e ancora una volta al dolore personale (83).

Analizzando il *Kindai shūka*, Brower e Miner (1967, 32) sostengono che la compresenza nella serie di questi due elementi portanti, la malinconia del vivere e l'amore, non sia da considerarsi contraddittoria, anzi, secondo i due studiosi questo modo di procedere non solo armonizzerebbe la tristezza e la bellezza, ma darebbe conto di un'impostazione filosofica della vita stessa. Difficile non essere d'accordo con questa analisi. Anzi, si può sostenere che Teika nella versione riveduta e corretta del suo trattato voglia fare in modo che l'idea risulti ancor più rafforzata.

Prendiamo ad esempio le poesie 33 e 34 del *Kindai shūka*, mantenute nello *Eiga taigai* alle posizioni 69 e 71.

<i>kagiri areba</i>	Finito il tempo,
<i>kyō nugisutetsu</i>	ho dismesso oggi
<i>fujigoromo</i>	l'abito del lutto.
<i>hatenaki mono wa</i>	Ma per le mie lacrime
<i>namida narikeri</i>	non ci sarà mai fine.

限りあればけふ脱ぎすてつ藤衣はてなき物は涙なりけり
Fujihira 1975b, 506

(SIS, 1293. Fujiwara no Michinobu) [KS, 33; ET, 69]

<i>naki hito no</i>	Si sarà oramai dissolta
<i>katami no kumo ya</i>	la nube fatta di fumo,
<i>shigururamu</i>	ultimo ricordo di chi non c'è più?
<i>yūbe no ame ni</i>	Nella pioggia del tramonto
<i>iro wa mienedo</i>	non riesco a distinguere il colore.

なき人の形見の雲やしぐるらむゆふべの雨に色は見えねど
Fujihira 1975b, 506

(SKKS, 803. Go-Toba) [KS, 34; ET, 71]*

* La *honka* è una poesia del *Genji monogatari*: «Se penso che il fumo in cui si è trasformata colei che non c'è più sia una nuvola, il cielo del tramonto mi diventa più caro» (Abe 1970, 1: 262).

Nello *Eiga taigai* viene inserito un altro componimento di Go-Toba che sembra portare un po' di sollievo in un momento di profondo dolore e sconforto.

<p><i>omoiizuru</i> <i>oritaku shiba no</i> <i>yūkeburī</i> <i>musebu mo ureshi</i> <i>wasuregatami ni</i></p>	<p>Pensando a lei, raccolgo e ardo la legna. Mi dà gioia questo fumo che vela il tramonto, ché scordare è difficile.</p>
--	--

思ひ出づる折りたく柴の夕煙むせぶもうれし忘れ形見に
Fujiwara 1975b, 506

(SKKS, 801. Go-Toba) [ET, 70]*

* Poesia composta dal sovrano abdicatario per una sua amata dama di compagnia defunta, Owari no Tsubone. Il fumo della legna arsa, ricorda al sovrano quello della pira funeraria, ultimo ricordo tangibile di chi non c'è più.

È vero che quello sprazzo di gioia è un baluginio destinato a dissolversi in un istante come spuma sull'acqua, ma rappresenta comunque un attimo di tregua in un dolore altrimenti ininterrotto.

Da questo punto di vista, i versi di Saigyō che chiudono la selezione di poesie esemplari sembrano coniugare al massimo grado malinconia e bellezza, dolore ed estasi, scenari naturali e sentimenti umani. La poesia era già stata scelta per il *Kindai shūka* (nr. 73), ma posizionandola a mo' di chiosa finale, Teika le attribuisce un peso specifico di gran lunga superiore.

<p><i>nageke tote</i> <i>tsuki ya wa mono o</i> <i>omowa suru</i> <i>kakochigao naru</i> <i>wa ga namida kana</i></p>	<p>È mai possibile che sia perché la luna m'ha detto "sii triste!" che m'affondo in melanconici pensieri, e il flusso delle lacrime mie si fa ancora più abbondante?</p>
---	--

嘆けとて月やは物を思はするかこち顔なるわが涙かな
Fujiwara 1975b, 510

(SZS, 929. Saigyō) [KS, 73; ET, 103]*

* Il componimento è presente anche nello *Hyakunin isshu* (nr. 86).

Bibliografia

- Abe A. 阿部秋生 et al. (a cura di) (1970-76). *Genji monogatari* 源氏物語 (La storia di Genji). Tokyo: Shōgakukan. Nihon koten bungaku zenshū 12-17.
- Atkins, P. (2017). *Teika. The Life and Works of a Medieval Japanese Poet*. Honolulu (HI): University of Hawai'i Press.
- Brower, R.H. (1972). «'Ex-Emperor Go-Toba's Secret Teachings'. Go-Toba no in gokuden». *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 32, 5-70. <https://doi.org/10.2307/2718867>.
- Brower, R.H. (1987). «The Foremost Style of Poetic Composition. Fujiwara Tameie's Eiga no Ittei». *Monumenta Nipponica*, 42(4), 391-429. <https://doi.org/10.2307/2384986>.
- Brower, R.H.; Miner, E. (1967). *Fujiwara Teika's Superior Poems of Our Time. A Thirteenth-Century Treatise and Sequence*. Stanford (CA): Stanford University Press.
- Fujihira H. 藤平春男 (a cura di) (1975a). «Kindai shūka» 近代秀歌 (Poesie eccelse dei tempi moderni). Hashimoto et al. 1975, 467-90.
- Fujihira H. 藤平春男 (a cura di) (1975b). «Eiga no taigai» 詠歌大概 (Fondamenti della composizione poetica). Hashimoto et al. 1975, 491-510.
- Fujihira H. 藤平春男 (a cura di) (1975c). «Maigetsushō» 毎月抄 (Note mensili sull'arte poetica). Hashimoto et al. 1975, 511-30.
- Fujihira H. 藤平春男 (1986). *Shinkokin to sono zengo* 新古今とその前後 (Lo Shinkokinshū, prima e dopo). Tokyo: Kasama shoin.
- Giordano, G. (2013). «Principi di associazione e progressione dello *Shinkokinwakashū*». Casari, M.; Scrolavezza, P. (a cura di), *Giappone. Storie plurali*. Bologna: I libri di Emil, 133-48.
- Giordano, G. (2021). *La Natura in versi. La flora e la fauna nella poesia giapponese classica*. Roma: Aracne.
- Hashimoto F. 橋本文美男 et al. (a cura di) (1975). *Nihon koten bungaku zenshū*. Vol. 50, *Karonshū* 歌論集 (Raccolta di trattati poetici). Tokyo: Shōgakukan.
- Hisamatsu S. 久松潜一 (1952). «Teika no karon ni tsuite» 定家の歌論について (I trattati poetici di Teika). *Nihon bungaku*, 1(2), 24-7.
- Hisamatsu S. 久松潜一 (1968). «Fujiwara no Teika» 藤原定家 (Fujiwara no Teika). Hisamatsu S. 久松潜一; Sanetada K. 実方清 (a cura di), *Chūsei no kajin I* 中世の歌人 I (Poeti medievali 1). *Nihon kajin kōza*, vol. 3. Tokyo: Kōbundō, 225-74.
- Huey, R.N. (2002). *The Making of Shinkokinshū*. Cambridge (MA): Harvard University Asia Center.
- Ishida Y. 石田吉貞 (1958). «Fujiwara no Teika no karon» 藤原定家の歌論 (I trattati poetici di Fujiwara no Teika). *Kokubungaku kaishaku to kyōzai no kenkyū*, 3(7), 51-5.
- Ishida Y. 石田吉貞; Satsukawa S. 佐津川修 (1968). *Minamoto Ienaga nikki zenchūkai* 源家長日記全註解 (Il diario di Minamoto no Ienaga, integralmente annotato). Tokyo: Yūseidō.
- Konishi, J. (1958). «Association and Progression. Principles of Integration in Anthologies and Sequences of Japanese Court Poetry, A.D. 900-1350». *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 21, 67-127. <https://doi.org/10.2307/2718620>.
- Ozawa M. 小沢正夫 (a cura di) (1971). *Kokinwakashū* 古今和歌集 (Raccolta di poesie giapponesi antiche e moderne). Tokyo: Shōgakukan. Nihon koten bungaku zenshū 7.

- Ruperti, B. (1996). «La poetica della citazione nella trattatistica dello *waka*: lo *honkadōri* dalle origini a Teika». *Asiatica Venetiana*, 1, 141-60.
- Sagiyama, I. (a cura di) (2000). *Kokin waka shū. Raccolta di poesie giapponesi antiche e moderne*. Milano: Ariete.
- Sagiyama, I. (2021). «Poetica di Fujiwara no Kintō: *Shinsen zuinō* e *Waka kuhon*». *Il Giappone. Studi e ricerche*, 1, 129-48.
- Shirane H. (ed.) (2008). *Envisioning the Tale of Genji. Media Gender, and Cultural Production*. New York: Columbia University Press.
- Takahashi K. 高橋和彦 (1992). *Mumyōshō zenkai 無名抄全解*. Tokyo: Sōbunsha.
- Tollini, A. (2006). *La concezione poetica di Fujiwara no Teika*. Venezia: Cafoscarina.
- Vieillard-Baron, M. (1993). «Fujiwara no Teika no karon ni okeru 'kokoro' to 'kotoba' no mondai ni tsuite» 藤原定家の歌論における「心」と「詞」の問題について (Il problema dello 'spirito' e delle 'parole' nei trattati poetici di Fujiwara no Teika). *Seikei jinbun kenkyū*, 1, 186-98.
- Vieillard-Baron, M. (2001). *Fujiwara no Teika (1162-1241) et la notion d'excellence en poésie. La théorie et pratique de la composition dans le Japon classique*. Paris: Collège de France Institut des Hautes Études Japonaises.