

Il presente volume è stato stampato con il contributo dell'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale" e dell'Aistugia.

Copertina

"Veduta impossibile da Palazzo Du Mesnil"

© Andreina Parpajola

Scritta giapponese del maestro calligrafo e professore dell'Università di Kanazawa: Miyashita Takaharu

Sito web dell'Associazione:

<http://www.aistugia.it/>

© Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"

Finito di stampare nel mese di settembre 2012

IL TORCOLIERE – Officine Grafico-Editoriali d'Ateneo

ISBN 978-88-6719-006-5

ASSOCIAZIONE ITALIANA PER GLI STUDI GIAPPONESI
AISTUGIA

in collaborazione con
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI “L’ORIENTALE”

NUOVE PROSPETTIVE DI RICERCA SUL GIAPPONE

a cura di

GIORGIO AMITRANO e SILVANA DE MAIO

NAPOLI
2012

INDICE

Premessa	IX
Presentazione	XI
SHINDŌ MASAHIRO	
Semiologia della letteratura gourmet. L'Italia vista, mangiata e bevuta dai giapponesi	1
ADOLFO TAMBURELLO	
L'incontro col Giappone del mondo letterario napoletano	19
“<i>Mononoke</i> e dintorni: fenomeni di possessione e apparizioni di fantasmi nella letteratura giapponese”	
IKUKO SAGIYAMA	
Il caso della dama Rokujō.....	41
ANDREA MAURIZI	
La possessione di Ukifune.....	61
MARIA TERESA ORSI	
Presenze perturbanti	69
MATILDE MASTRANGELO	
La palude di Enchō	79
ADRIANA BOSCARO	
Un occidentale stregato dal mondo dei fantasmi giapponesi.....	91
FEDERICA CARLOTTO	
Icona di stile o icona di stato? L'abito occidentale e il ruolo di imperatrice nello stato nazionale Meiji.....	105
TIZIANA CARPI	
Analisi comparativa di due programmi per l'apprendimento dei kanji...	123
CINZIA CODEN	
Kara Jūrō e la “serie mancese”	141
EMANUELA COSTA	
Migrazione, scrittura e (in)traducibilità nella narrativa di Mizumura Minae e Tawada Yōko.....	157
PAOLA DI GENNARO	
I fuochi dell'espiazione. Senso di colpa e simbologia cristiana in <i>Nobi</i> di Ōoka Shōhei.....	171

FILIPPO DORNETTI	
Aspetti socio-economici dell'attività dell'Associazione della Concordia in Manchukuo. Il caso della Contea di Fushun.....	185
MARTA FANASCA	
La morbosa sensualità di Yamamoto Takato.....	201
VALDO FERRETTI	
Una riflessione sulla “Dottrina Yoshida” e la “Scuola Yoshida”	219
CARLO FILIPPINI	
Il Giappone e l'integrazione monetaria asiatica	233
GALA MARIA FOLLACO	
L'illusione autobiografica. Focalizzazione e scrittura drammatica negli <i>Amerika monogatari</i>	249
LAURA GALVAGNO	
Il ponte escatologico negli itinerari dell'aldilà in Giappone. Il “ponte sottile” negli <i>otogizōshi</i> del periodo Muromachi ed Edo	261
MARIA CRISTINA GASPERINI	
Yanagita Kunio e la nascita di una scienza del folclore giapponese. Presupposti interni e allogeni nel <i>Kyōdo seikatsu no kenkyūhō</i>	279
ANTONIOMARCO GENNARO	
Estensioni ammirative negli evidenziali indiretti giapponesi	295
EDOARDO GERLINI	
Un ponte tra la poesia cinese e giapponese. Il <i>kanshi</i> di Sugawara no Michizane.....	313
UBALDO IACCARINO	
Prime relazioni ispano-giapponesi. Dalla fondazione di Manila (1571) alla morte di Toyotomi Hideyoshi (1598).....	329
ANTONIO MANIERI	
I termini di colore dei manti equini nel giapponese arcaico e classico	341
LUCA MILASI	
Tra realtà e finzione: la rivalutazione della narrativa premoderna nella critica letteraria Meiji.....	357
DANIELA MORO	
<i>Kikujidō</i> di Enchi Fumiko. Attrazione e repulsione per il mondo <i>queer</i>	373
MANUELA MOSCATIELLO	
<i>Hokusai Manga</i> . L'impatto del celebre manuale di disegno sulla produzione artistica e industriale europea del XIX secolo.....	389

CAROLINA NEGRI	
Il <i>Takamura monogatari</i> . Due storie d'amore a confronto.....	407
ANTONIETTA PASTORE	
Sumii Sue. Scrittrice, giornalista, attivista nella lotta contro la discriminazione, sostenitrice dell'uguaglianza tra i sessi, pacifista	423
PAOLO PUDDINU	
<i>Bakumatsu</i> : figura e modernità del pensiero di Yokoi Shōnan.....	437
ANDREA REVELANT	
Quanto vale un voto? Note sulla relazione tra reddito e suffragio nel Giappone moderno	451
STEFANO ROMAGNOLI	
Il fronte cinese da una prospettiva femminile. Hayashi Fumiko e Yoshiya Nobuko	467
PAOLA SCROLAVEZZA	
Oltre le onde: ipermedia e iperrealità in <i>Mosaico</i> di Taguchi Randy	483
MARIO TALAMO	
Il mercato editoriale di fine periodo Edo attraverso le pagine dello <i>Hizakurige</i> di Jippensha Ikku	497
ANNIBALE ZAMBARBIERI	
Anesaki Masaharu e la religione delle "Christian Lands". Contatti all'inizio del XX secolo	515
CHIARA ZAMBORLIN	
Un altro orizzonte d'attesa. Implicazioni pragmatico-interculturali nella didattica dell'italiano dell'opera a cantanti lirici giapponesi	531
Profilo autori.....	547

EDOARDO GERLINI

**Un ponte tra la poesia cinese e giapponese
Il *kanshi* di Sugawara no Michizane**

Introduzione

In molti manuali di storia della letteratura giapponese c'è la tendenza, certo giustificata da motivi di semplificazione ed equilibrio connaturati a tali opere, a considerare e presentare la letteratura del periodo Heian separatamente nei suoi diversi generi, *waka*, *kanshi*, *nikki*, *monogatari* eccetera e descriverne cronologicamente gli sviluppi in maniera più o meno indipendente l'uno dall'altro. Alla lettura di opere come il *Genji monogatari* ci rendiamo però conto di come una suddivisione per generi di questo tipo possa esistere esclusivamente sui manuali e debba avere una funzione unicamente schematica. Come sarebbe altrimenti pensabile, ad esempio, un *Genji monogatari* privato dei suoi *waka*? O al contrario, quale valore avrebbero quegli stessi *waka* estrapolati dalla cornice del testo in prosa?

Lo stesso identico problema si presenta restringendo il campo di discussione alla sola poesia, e in particolare alla contrapposizione tra *kanshi* (poesia in cinese scritta da giapponesi)¹ e *waka* (poesia in giapponese): a parte il minore spazio che in generale viene dedicato al *kanshi* rispetto al *waka*,² ci

¹ Faccio qui arbitrariamente una distinzione, indicando come *kanshi* la poesia in cinese scritta da giapponesi e come *shi* la poesia in cinese scritta da cinesi.

² Il testo occidentale che maggiormente tratta l'argomento è probabilmente Donald Keene, *Seeds in the Heart: Japanese Literature from Earliest Times to the Late Sixteenth Century*, New York, Columbia University Press, 1999, che dedica a Sugawara no Michizane solo nove pagine (pp. 197-206) e agli scritti in cinese di questo periodo solo due paragrafi (2. Writings in Chinese of the Nara Period, pp. 62-84; 4. Poetry and Prose in Chinese of the Early Heian Period, pp. 181-218) per un totale di appena 78 pagine su quasi 600, considerando solo la prima parte "Early and Heian Literature". Sul versante giapponese, Katō Shūichi, *Storia della letteratura giapponese*, Adriana Boscaro (a cura di), Venezia, Marsilio, 1987) che pure tratta

troviamo infatti di fronte a un atteggiamento ancora diverso. Sebbene tutti siano infatti d'accordo nel sostenere che un *Genji monogatari* privato dei suoi *waka* non sarebbe il *Genji monogatari*, forse non è opinione altrettanto comune affermare per esempio che una completa comprensione del *waka* del *Kokinshū* passi necessariamente da un'approfondito studio del *kanshi* pre-*Kokinshū*.

All'origine di questa difficoltà nel mantenere una visione trasversale tra *kanshi* e *waka* vi è a mio parere un atteggiamento che, in alcuni casi, può assumere connotati ideologici: il riconoscere la paternità cinese di alcune immagini poetiche tipicamente giapponesi può infatti, per un lettore occasionale, sminuire il valore e l'originalità del *waka* relegandolo al ruolo di imitazione o addirittura parafrasi delle poesie cinesi – atteggiamento questo che ha probabilmente condizionato la ricerca nella prima metà del secolo scorso.³

Nel presente lavoro intendo portare pochi ma significativi esempi di come il *kanshi* giapponese della seconda metà del IX secolo – del quale Sugawara no Michizane (845-903, 菅原道真) fu il più importante esponente – abbia influenzato in maniera determinante la poetica del *Kokinshū*, sperando di incoraggiare lo studio della cosiddetta letteratura comparata sino-giapponese (*wakan hikaku bungaku*, 和漢比較文学) anche in Italia,⁴ attribuendo il giusto valore a quel particolare tipo di poesia, cinese nell'aspetto, ma estremamente giapponese nei contenuti.

esaustivamente il tema dell'influenza cinese soprattutto per quanto riguarda i sistemi filosofici e il buddhismo, presenta la poesia in cinese come una deviazione di quella in giapponese, presentando lo stesso Michizane come un semplice contraltare a Ki no Tsurayuki.

³ Il termine *kokufū ankoku jidai* 国風暗黒時代 (periodo buio dello stile nazionale) fu non a caso coniato, secondo Kojima Noriyuki (*Kokufū ankoku jidai no bungaku, hōhen*, Tokyo, Hanawa shobō, 1968, pp. 598-600), negli anni trenta, da Yoshizawa Yoshinori (1876-1954).

⁴ Tale tema in Giappone costituisce ormai un settore importante della ricerca, le cui tappe fondamentali possono essere riassunte nei seguenti titoli: Kaneko Hikojirō, *Heian jidai bungaku to Hakushi monjū*, Tokyo, editori vari dal 1943 al 1977; Kojima Noriyuki, cit., 1968, e *Kokinshū izen: shi to uta no kōryū*, Tokyo, Hanawa shobō, 1976; Watanabe Hideo, *Heianchō bungaku to kanbun sekai*, Tokyo, Bensei, 1991; Nakano Masako, *Heian zenki kago no wakan hikaku bungakuteki kenkyū*, Tokyo, Kasama shoin, 2005. Dal 1986 al 1994 un punto di riferimento per questi studi è inoltre la collana *Wakan hikaku bungaku sōsho*, edito da Kyūko shoin.

Da kanshi a waka: il profumo del susino di notte

Nel primo libro sulla Primavera del *Kokinshū* compare la seguente poesia di Ōshikōchi no Mitsune (ca. 859 - ca. 925), compilatore della medesima raccolta:

月夜にはそれとも見えず梅の花香をたづねてぞ知るべかりける⁵
*Tsukuyo ni wa sore to mo miezu ume no hana ka o tazunete zo shiru-
 bekarikeru*

Nella notte di luna non si vede nel suo candore il fiore di susino; ma sulla scia del profumo ecco, lo riconosco

Questa poesia è, insieme ad altre due che la accompagnano nel *Kokinshū*, il primo esempio di *waka* nel quale si canta il profumo del fiore di susino di notte. Già nel *Man'yōshū* vi erano esempi di poesie sulla bellezza del fiore di susino che sboccia nella notte di luna, ma non compariva ancora l'elemento "profumo". Al contrario, sul versante cinese, sin dal periodo delle Sei Dinastie (220-589) sono abbondanti le poesie sul profumo del fiore di susino,⁶ ma nessuna di queste presenta uno scenario notturno. L'unione delle tre immagini – profumo, notte/oscurità e susino – compare per la prima volta in Cina nel periodo medio Tang, con Bai Juyi e il suo amico Yuan Zhen. In una poesia di quest'ultimo troviamo per esempio:

風柳結柔援 *Feng liu jie rou yuan*
 露梅飄暗香⁷ *Lu mei piao an xiang*
 Vento tra i salici legati in flessuoso sipario
 Di rugiada il susino diffonde nel buio il profumo

⁵ Per il testo originale e la numerazione si segue Ozawa Masao e Matsuda Shigeho (a cura di), *Kokinshū* (da qui in poi abbreviato *KKS*), in *Shinpen Nihon koten bungaku zenshū*, XI, Shōgakukan, 1994, I-40, p. 44. Per la traduzione in italiano delle poesie del *Kokinshū* si segue Ikuko Sagiyama, *Kokin waka shū – Raccolta di poesie giapponesi antiche e moderne*, Milano, Ariete, 2000. Ho qui sostanzialmente ricalcato la traduzione di Ikuko Sagiyama con un'unica variazione all'ultimo verso, che ho voluto tradurre più fedelmente all'originale con "ecco lo riconosco" piuttosto che "ecco lo apparire" utilizzato da Sagiyama. Il motivo di questa scelta è l'oggetto del presente intervento.

⁶ 梅香. Come è noto questo composto andrà poi ad indicare semplicemente il fiore di susino.

⁷ Dalla poesia *Chun yue* (春月, luna di primavera). Citata in Kojima Noriyuki, cit., 1976, p. 324.

Secondo Kojima Noriyuki,⁸ è a questi due poeti che Mitsune si ispirò per la composizione del suo *waka*, ma a questo proposito Fujiwara Katsumi⁹ fa notare come l'associazione profumo/susino/notte fosse già diffusa nell'ambiente del *kanshi* giapponese, ed ovviamente presente in Sugawara no Michizane ad esempio nella prima poesia del *Kanke bunsō* (菅家文草)¹⁰ composta a soli undici anni (855):

月夜見梅花	<i>Yue ye jian mei hua</i>
月耀如晴雪	<i>Yue yao ru qing xue</i>
梅花似照星	<i>Mei hua si zhao xing</i>
可憐金鏡轉	<i>Ke lian jin jing zhuan</i>
庭上玉房馨 ¹¹	<i>Ting shang yu fang xin</i>

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

Sebbene non compaia la formula “profumo nell’oscurità” la somiglianza con i versi di Yuan Zhen sono evidenti in entrambe le poesie; se a questo aggiungiamo che la poesia di Zhen è intitolata “Luna di Primavera” (*Chun yue*), ci rendiamo conto di quanto più probabile divenga il riferimento. Se consideriamo la data di composizione della poesia di Michizane (856) rispetto a quella di Mitsune, sicuramente successiva – le indicazioni biografiche di Mitsune sono incerte, ma senza dubbio era un contemporaneo di Ki no Tsurayuki, dunque attivo a cavallo di IX e X sec. – non possiamo che concordare con Fujiwara che vuole il primo (Michizane) come precedente poetico del secondo (Mitsune), per quanto riguarda l’adozione di questa immagine del profumo del susino di notte.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Fujiwara Katsumi, *Sugawara Michizane: shijin no unmei*, Tokyo, Wedge, 2002, pp. 197-198. Fujiwara Katsumi, *Sugawara Michizane to Heianchō kanbungaku*, Tōkyō daigaku shuppankai, 2001, p. 160.

¹⁰ Per i testi e le numerazioni si seguirà Kawaguchi Hisao (a cura di), *Kanke bunsō Kanke kōshū* (d’ora in avanti abbreviato in: *KBKK*), in *Nihon kotenbungaku taikai*, LXXII, 1966.

¹¹ *KBKK*, I-1, p. 105.

Fermo restando la validità della tesi di Fujiwara, vorrei qui far notare un aspetto che dimostra in maniera abbastanza evidente le differenze di stile tra il primo Michizane e il *waka* del *Kokinshū*, e successivamente il rapporto “evolutivo” tra i due. Mentre in Michizane, oltre alla percezione del profumo, si ha un contatto visivo diretto con i fiori di susino paragonati a stelle brillanti per via dell’effetto della luce lunare su di essi, nel *waka* di Mitsune si ha una sorta di negazione di quel contatto con l’espressione *sore to mo miezu*, che lascerebbe quindi la percezione dell’esistenza del fiore esclusivamente alla sfera olfattiva. Nella sua poesia Yuan Zhen, se da una parte descrive un paesaggio notturno tutt’altro che oscuro – che si apre col verso “La luna di Primavera, ecco, giunge luminosa”, e presenta elementi ‘luminosi’ come *xue* “neve”, *shuang* “brina” e *guang* “luce” – come Michizane, dall’altra pone il fiore di susino – con la formula “profumo nell’oscurità” (*anxiang*) – nel buio più totale, lasciandone percepire la presenza solo attraverso il profumo, e negando quindi un contatto visivo tra il poeta e il fiore, alla stregua di Mitsune. Sembrerebbe quindi che le due poesie si contrappongano: mentre Michizane riprende Yuan Zhen nella descrizione di un paesaggio notturno ma quasi abbagliante (“luna”, “bagliore”, “neve”, “fiori”, “stelle”, “specchio”, “oro”), Mitsune si focalizza unicamente sul profumo nell’oscurità.

In realtà ritengo che questa lettura del *waka* di Mitsune, che vede un fiore di susino avvolto nell’oscurità, sia errata: anche Mitsune infatti, descrive uno scenario dall’abbagliante luce, come è quello di Michizane. Prima di tutto, la sottesa luminosità della scena è suggerita dall’espressione “notte di luna” (*tsukiyo*) che apre la poesia, e che implicitamente è anche “luna di primavera” così come lo era quella di Yuan Zhen, in quanto questo *waka* è contenuto nel primo libro del *Kokinshū*. Come conferma il commento alla poesia di Mitsune nel *Nihon koten bungaku zenshū* inoltre “Il colore dei fiori bianchi si mescola a quello della luce lunare, e non si capisce quale sia il fiore”.¹² Quindi in questo caso, il non-apparire (*miezu*) del fiore, non è causato dall’oscurità, bensì al contrario dalla luce lunare, che confonde il fiore di susino (bianco) e lo rende indistinguibile, o meglio non identificabile nell’abbagliante paesaggio notturno. Il *sore to mo* non è quindi da leggersi semplicemente come “quello” ma piuttosto come “per quello che è”. I fiori di susino non “appaiono per quello che sono” ma sembrano “qualcos’altro”. È solo attraverso il profumo che ecco, *shirubekarikeru*, cioè li si “conoscono” o meglio “riconoscono” come fiori di susino. Questa lettura apparentemente complicata è supportata, oltre che dalla sopracitata interpretazione di Ozawa e Matsuda (cfr.

¹² KKS, I-40, nota 2, p. 44.

nota 12), anche dal seguente ragionamento: il principio base del *mitate* del *Kokinshū* è, come noto, quello della sorpresa nello scoprire che ciò che si pensava essere A (ad es. un fiore ecc.) è in realtà B (ad es. neve); ed in questo caso, proprio perché l'autore è Mitsune cioè uno dei compilatori del *Kokinshū*, tenere presente questo aspetto può diventare la chiave di lettura di tutta la poesia.¹³ Ricostruendo il processo logico, il poeta vede qualcosa di bianco e splendente alla luce lunare, non riesce a capire cosa sia, e solo attraverso il profumo che emana, – sorpresa – capisce che si tratta di fiori di susino.

Vorrei denominare questo artificio “*mitate* ellittico”, ovvero un *mitate* nel quale uno dei due termini, A o B, viene omesso, sottinteso. Il fiore di susino agli occhi di Mitsune “sembrava qualcos'altro”, senza specificare cosa questo “qualcos'altro fosse”. Ora, per quale motivo Mitsune non utilizza un comune *mitate*, ma lascia aperta e ambigua l'interpretazione di questa scena tanto che qualcuno potrebbe fraintenderla come “fiori di susino nell'oscurità”? Il motivo credo sia da ricercare nel tentativo di rinnovamento retorico dei compilatori del *Kokinshū* che, come noto, ha nella codificazione degli elementi poetici la sua chiave di volta, ma tutto questo è difficilmente spiegabile senza la conoscenza del *kanshi* del IX secolo.

Andiamo per gradi. I numerosi *mitate* presenti nella poesia di Michizane (stelle-fiori ecc.) erano già abbastanza diffusi nel *kanshi* giapponese tanto da essere utilizzati da un poeta undicenne alla sua prima esperienza compositiva. Questo ci porta a considerare che, in quanto a novità, per i poeti come Mitsune non doveva apparire molto interessante limitarsi ad un *mitate* che era talmente diffuso e noto da rendere evidentemente scontato che, se in una poesia si osservano dei fiori di susino in una notte di luna, ecco che la prima cosa che veniva in mente fosse di paragonarli a qualcosa di luminoso, stelle, neve, brina o quant'altro. L'origine di questa idea del susino che si confonde con qualcosa di bianco, come la neve, è d'altra parte molto antica, comparando addirittura in una poesia del *Man'yōshū* e in una del *Kokinshū* attribuita a Hitomaro.

梅の花それとも見えず久方の天霧る雪のなべて降れば
Ume no hana sore to mo miezu hisakata no amagiru yuki no nabete
furereba

Il fiore di susino distinguerlo non posso, ché, offuscando il cielo, la neve avvolge tutto in un bianco velo¹⁴

¹³ Mitsune riutilizza fra l'altro questo espediente anche in una poesia sul fiore di crisantemo: *KKS*, IV-277, p. 126.

¹⁴ *KKS*, VI-334, p. 144.

梅の花それとも見えず降る雪のいちしろけむな間使遣らば¹⁵
Ume no hana soretomo miezu furu yuki no ichishirokemu na, matsukai
yaraba
 Il fiore di susino non appare per quel che è. “Come la neve è chiaro”,
 dice il servitore che mando [a controllare]

Per quanto riguarda la prima poesia, l’attribuzione a Hitomaro è incerta, ma secondo il commento di Ozawa e Matsuda,¹⁶ si tratta comunque di una poesia piuttosto antica. Le due poesie condividono fra l’altro con quella di Mitsune la formula *sore to mo miezu* attribuita a *ume no hana* e, volendo, l’ultima ricorda il *tazuneru* (cercare, andare a vedere) di Mitsune nell’ultimo verso “inviare il servitore [a controllare]”. L’ultima poesia è parafrasata da Ozawa e Matsuda come “è difficile distinguere quali siano i fiori di susino, poiché la neve che cade attira l’occhio umano del servitore che invio [a controllare]”.

Nello *Tsurayukishū* o nel *Mitsuneshū*, si rafforza e si codifica ancora di più questa immagine, tutta giocata sul “confondere” (*magau*) il fiore con la neve e viceversa, per esempio in *Tsurayuki* che, in un momento in cui il freddo si era mitigato (nonostante fossimo ancora, secondo il *kotobagaki*, nel dodicesimo mese), vedendo i fiori di susino, ha l’impressione di avvertire il freddo della neve, tanto erano bianchi.

降る雪に色はまがへばうちつけに梅を見るさへ寒くざりける¹⁷
Furu yuki ni iro wa magaeba uchitsuke ni ume o miru sae samukuza-
rikeru
 Della neve che cade confonde il colore, e solo a vederlo, il fior di susino, ecco ne sento il freddo

Con questi esempi credo di aver dimostrato come, all’inizio del X secolo l’associazione susino-neve/luce fosse più che nota, mentre al contrario il susino di notte non aveva ancora fatto la sua comparsa.

Dunque è possibile che Mitsune, per superare una convenzione già largamente diffusa nel secolo precedente, ricorra ad uno stratagemma che, dando per universalmente noto il *mitate* di cui sopra, ne omette il secondo termine, spostando invece l’attenzione su di un’altra sfera sensoriale, quella

¹⁵ Kojima Noriyuki *et al.*, *Man’yōshū* (da qui in poi abbreviato *MYS*), in *Shinpen Nihon koten bungaku zenshū*, III, Tokyo, Shōgakukan, 1994, X-2344, p. 159.

¹⁶ *KKS*, VI-334, p. 144.

¹⁷ *Tsurayuki shū*, in Nakano Masako, *Heian zenki kago no wakan hikaku bungakuteki kenkyū*, Tokyo, Kasama shoin, 2005, poesia n. 160, p. 440.

olfattiva. Mitsune dà cioè per scontato che in una notte di luna il fiore di susino sia ovviamente ben irradiato dalla luce lunare tanto da apparire come neve, o stelle o quant'altro, come stabilito dalla tradizione precedente, ma invece di ricalcare questa immagine ormai scontata, e senza d'altra parte stravolgerla, ponendo per esempio il susino nel buio della notte – cosa che avrebbe al contrario stonato, rotto in maniera troppo forte con la tradizione – aggiungere un elemento “nuovo” – il profumo – come chiave della poesia. La sorpresa, alla base del *mitate*, è data non tanto dal confondere il susino con qualcos'altro, quanto dallo “scoprire” la realtà grazie al profumo.

E qui entra in scena l'influenza del *kanshi*, perché nonostante l'associazione susino-neve già nota nel *waka* pre-*Kokinshū*, il suo inserimento nella notte di luna non lo era ancora; al contrario, come dimostrato dalla prima poesia di Michizane, questa immagine era diffusa nel *kanshi*. L'operazione fatta da Mitsune è quindi introdurre nel *waka* una similitudine tipica del *kanshi* – susino sotto la luna = stelle/brina – fondendola con l'espedito del “confondere” tipico del *waka*. Se quindi da una parte Mitsune continua ed elabora la tradizione del *waka* del *Man'yōshū*, dall'altra la supera e la rinnova proprio grazie al riferimento al *kanshi* e alla retorica della poesia cinese.

In questo modo Mitsune supera per certi versi i limiti stessi del metro 5-7-5-7-7, che non avrebbero permesso una descrizione dettagliata come quella del *kanshi* di Michizane, e lo fa proprio attraverso il dialogo sotteso, quasi incosciente, con l'ipotesto rappresentato dalla tradizione del *kanshi*, che forniva ai lettori/fruitori dell'epoca tutte le associazioni necessarie ad interpretare correttamente la nuova poesia, in un processo che, alla lontana, può ricordare quello più complesso e codificato dell'*honkadōri* dello *Shinkokinshū*. Si raggiunge in pratica un livello di codificazione altissimo, per apprezzare il quale è necessaria non solo la conoscenza della tradizione del *waka* ma anche di quella del *kanshi*, senza la conoscenza del quale non ci si spiega perché, nonostante ci sia la luna, i fiori si confondano e non appaiano per quello che sono.

In conclusione è solo attraverso la comparazione trasversale di queste tre tradizioni poetiche, ovvero *shi* cinese, *kanshi* giapponese e *waka*, che possiamo comprendere appieno il valore di questa poesia del *Kokinshū*, e questo dimostra l'importanza del *kanshi* giapponese non solo come corridoio di passaggio delle immagini cinesi nel *waka*, ma come vero e proprio laboratorio poetico, base fondamentale almeno quanto il *Man'yōshū*, per la successiva tradizione di *waka*. Quello che osserviamo tra queste due poesie non è solo il passaggio di immagini da *shi* a *waka*, ma soprattutto la rielaborazione,

la libera associazione e la ri-costruzione di associazioni (metaforiche o semantiche) all'interno di queste poesie che non si rinnovano tramite l'introduzione di elementi inediti, bensì riutilizzano gli elementi delle 'due' tradizioni al punto di renderne al contrario necessaria a priori la conoscenza.

Artifici retorici e costruzioni sintattiche comuni a waka e kanshi

Come già accennato, uno dei più caratteristici artifici retorici del *Kokinshū* è senza dubbio il *mitate*, cioè il paragonare qualcosa ad un'altra secondo una logica che gioca principalmente su un "inganno" visivo (petali di fiori che sembrano neve al vento, lacrime come rugiada ecc.) che mette in relazione l'elemento reale con quello immaginifico, e che si risolve spesso nella sorpresa della scoperta. Sebbene il *mitate* possa esser fatto risalire fino al *Man'yōshū*, è nel cosiddetto periodo dei Rokkasen (seconda metà del IX secolo) che questo artificio retorico conosce una rapida evoluzione, proprio per mano di quei poeti che oltre a comporre *waka* erano anche profondi conoscitori della poesia cinese.¹⁸ Anche in questo caso l'assimilazione dell'elemento cinese non è però da intendersi come semplice imitazione, ma piuttosto come rielaborazione, tanto che la retorica e lo stile di poeti come Michizane appaiono a volte più vicini a quelli del *waka* del *Kokinshū* piuttosto che a quelli dello *shi* di Bai Juyi. Per questo motivo forse, in molte ricerche al più generale termine "assorbimento" (*juyō*, 受容) si sostituisce spesso quello di "trasfigurazione" (*henyō*, 變容).

Numerosi esempi della vicinanza tra *kanshi* e *waka* si trovano nel *Kanke Kōshū* (菅家後集), la raccolta delle ultime poesie di Michizane composte in esilio a Dazaifu (negli anni tra il 901 e il 903, data della morte), e che rappresenta il punto più alto della sua produzione nonché la sua completa maturità stilistica.

月光似鏡無明罪	<i>Yue guang si jing wu ming zui</i>
風氣如刀不破愁 ¹⁹	<i>Feng qi ru dao bu bo chou</i>
Luce lunare sì simile a specchio, eppur non fa luce sul torto	
soffio di vento come una lama, ma la tristezza non taglia	

Questi due versi sono parte di una poesia composta nel primo anno di esilio, periodo durante il quale Michizane sperava ancora di ottenere giustizia e

¹⁸ L'opinione è ormai unanime: oltre ai già citati Kojima Noriyuki e Watanabe Hideo, cfr. Suzuki Hideo, *Kodai waka shiron*, Tōkyō daigaku shuppankai, 1990, pp. 511 ss.

¹⁹ Dalla poesia *Qiu ye* (秋夜, note d'autunno), *KBKK*, 485, p. 500.

vedere ristabilita la sua posizione. La luce lunare paragonata a uno specchio che schiarisce le ingiustizie, così come il vento paragonato a una lama di coltello, sono entrambi immagini già utilizzate da Michizane, e che compaiono anche nei suoi *waka* precedenti a questo componimento,²⁰ per non parlare poi della poesia cinese in cui il concetto di “luna che dissipa le falsità” si ha già dal *Chuci* (I sec. a.C.);²¹ quello che però fa qui notare Fujiwara Katsumi²² è la similitudine dell’impianto sintattico-retorico alla base di questi due versi con il *waka* del periodo del *Kokinshū* come ad esempio nella seguente poesia di Ki no Tsurayuki:

ゆく水に風の吹き入るる桜花消えず流るる雪かとぞ見る²³
Yuku mizu ni kaze no fukiiruru sakurabana kiezu nagaruru yuki ka to zo miru

Nella corrente gettati dal vento i fiori di ciliegio. Li guardo, son forse neve che scorre senza sciogliersi?

Sebbene le immagini utilizzate siano sostanzialmente diverse, la costruzione è la medesima: nel *kanshi* di Michizane la similitudine vento = lama viene negata dal fatto che il vento non taglia via il rancore, mentre nel *waka* di Tsurayuki il *mitate* fiori = neve è smentito dal fatto che questi, al contatto con l’acqua non si sciolgono come la neve. L’equazione è quindi, secondo Fujiwara, la stessa e cioè $A = B / a \neq b$ (vento = lama / vento \neq tagliare; fiori = neve / fiori \neq sciogliersi).²⁴

Fujiwara si limita a dire che questo «giocare con la logica» ovvero lo smentire le leggi del mondo fisico trasportando il lettore in un mondo basato più sull’artificio retorico, sulla parola, che non sulla realtà è caratteristica comune a molti *mitate* del *Kokinshū* ed evidenzia le similitudini con la poesia di Michizane riconfermandone la centralità e il ruolo attivo nel processo

²⁰ Sulla luna coperta dalle nubi vedere ad esempio la poesia 885 del *Kokinshū* di Kyōshin, il cui *kotobagaki* riporta: “Durante il regno dell’Imperatore di Tamura, si parlò di destituire la principessa Akirakeiko dalla carica di Sacerdotessa del santuario di Kamo, a causa di una colpa imputata a sua madre, ma la disposizione venne revocata”. L’Imperatore di Tamura è Montoku (sul trono dall’850 all’858) e dunque questo *waka* è senza dubbio precedente al *kanshi* di Michizane. Sagiyama, cit., p. 533.

²¹ Gotō Akio, “*Kokinshū jidai no shi to uta*”, *Kokugo to kokubungaku*, LX, 5, 1983, pp. 40-54.

²² Fujiwara, cit., 2002, pp. 269-270; Fujiwara, cit., 2001, p. 159.

²³ *Tsurayuki shū*, citato in Fujiwara, cit., 2002, p. 270.

²⁴ *Ibidem*.

di assimilazione della cultura cinese nel periodo pre-*Kokinshū*. Tuttavia credo che sia importante aggiungere che questo genere di approccio non si trova soltanto nel *kanshi* di Michizane, ma anche nei suoi – pochissimi – *waka* autentici.²⁵ Anzi, in alcuni casi abbiamo delle soluzioni stilistiche e retoriche che sembrerebbero comparire prima nei suoi *waka* che nei suoi *kanshi*, come nel caso di

紅にぬれつけふやにほふらんこのはうつりておつるしぐれは²⁶
Kurenai ni nuretsutsu kyo ya niouran ko no ha utsurite otsuru shigure wa
 Di scarlatta bagnate a fondo, saranno oggi splendide le foglie
 dell'alberi che tingendosi cadono, brevi piogge autunnali

poesia composta nell'898, dove il verso *ko no ha* (le foglie degli alberi) *utsurite otsuru* (tingersi cadere) *shigure* (breve pioggia d'autunno) è molto simile per costruzione a quello della poesia di Tsurayuki sopra citata, nel verso *sakura hana* (fior di ciliegio) *kiesu nagaruru* (senza sciogliersi scorrere) *yuki* (neve): la costruzione è infatti SOSTANTIVO-VERBO-VERBO-SOSTANTIVO. L'unica differenza sta nell'uso della negazione nella poesia di Tsurayuki, ma entrambe le poesie sembrano giocare sulla proprietà attributiva della sintassi giapponese, che a differenza di quella italiana non è così restrittiva nella coordinazione tra verbo e nome, e dunque lascia spazio a una doppia interpretazione: nella poesia di Tsurayuki, a “scorrere senza sciogliersi” è la neve o sono i fiori? Nella poesia di Michizane a “cadere” e “tingersi” sono le foglie oppure la pioggia? È chiaro che non ci sia risposta a queste domande, poiché proprio su questa ambiguità giocano le due poesie, e in generale un po' tutto il *waka* del *Kokinshū* con artifici retorici quali il *kakekotoba* e l'*engo*

²⁵ Il problema dell'autenticità dei numerosi *waka* di Michizane giunti a noi, è di difficile soluzione e lascia discreti margini di discussione. Quello che si può dire quasi per certo è che, ad esempio, le poesie di Michizane contenute nello *Shin Kokinshū* non siano autentiche (cfr. Akiyama Ken, Ōoka Makoto, “(Taidan) Shi no shisō, shi no hihyō – Sugawara no Michizane to Ki no Tsurayuki”, *Kokubungaku: kaishaku to kyōzai no kenkyū*, XXXVII, 12, 1992, pp. 6-26), mentre quelle del *Kokinshū* e quelle composte in occasioni ufficiali prima dell'esilio, come il *Kanpyō Dairi kiku awase*, lo sono (cfr. Maeda Akihito, “Shijin no eika – Sugawara no Michizane no baai”, *Seikei kokubun*, XXXIX, 2006, pp. 22-41; Mezaki Tokue, “Michizane waka no kyōjitsu”, *Kokubungaku kaishaku to kyōzai no kenkyū*, XXXVII, 12, 1992, pp. 80-85).

²⁶ *Shin Shūishū*, XVI-1385. Citato in Maeda, cit., p. 33.

che fanno dell'ambiguità e della sovrapposizione di significati la loro caratteristica.

Come fa poi giustamente notare Maeda Akihito,²⁷ l'associazione di *shigure* e *momiji* è fin dal *Man'yōshū* frequente, ma sempre determinata dalla relazione *shigure*→*momiji* come causa→effetto, cioè la pioggia d'autunno ingiallisce le foglie, mentre in questo caso ci troviamo di fronte a un possibile ribaltamento di vettore, *momiji*←*shigure*, cioè sono le foglie rosse degli alberi che fanno apparire rossa anche la pioggia che vi si posa. Il punto sul quale vorrei insistere è come, in Michizane, questo *waka* in particolare possa rappresentare un precedente per un suo successivo *kanshi* del 900:

茅蒐霜染憐無限
刀刃風裁惜不能²⁸

Mao sou shuang ran lian wuxiang
Dao ren feng cai xi buneng

Rossa di rabbia²⁹ la brina si tinge, un'emozione infinita
Come lama d'un coltello il vento miete, una pena a cui non reggo

Considerando entrambi i versi di questo distico, i termini *maosou* (l'erba rabbia) e *daoren* (lama di coltello) sono posti in contrapposizione, e così *shuang* (brina) e *feng* (vento) e i relativi verbi *ran* (tingere), e *cai* (tagliare). Ma nella successione rabbia-brina-tingere e lama-vento-tagliare, ci sono alcune sostanziali differenze: mentre nella seconda, il vento (realtà oggettiva) è paragonato alla lama (oggetto immaginario), nella prima sia rabbia che brina sono elementi che sembrerebbero realmente presenti (o comunque non fuori luogo) nel paesaggio; oltre a questo, mentre il verbo tagliare ha come evidente soggetto il vento-lama che agisce sull'oggetto sottinteso (le foglie) nel verso superiore al verbo tingere può essere dato anche senso intransitivo, cioè "tingersi". Il problema in questo secondo caso è dato proprio dalla difficoltà in cinese classico di distinguere con certezza se un verbo sia transitivo

²⁷ *Ivi*, p. 35.

²⁸ *KBKK*, 475, p. 475.

²⁹ *Maosou*: secondo Kawaguchi (cit., p. 475) corrisponde alla giapponese *akane-gusa*, ovvero la *Rubia argyi* (sinonimo *Rubia akane*), sottospecie della *Rubia cordifolia*, un'erba diffusa in Asia, Europa e Africa come importante materia prima per la produzione del colore rosso. Iwatsuki Kunio, Yamazaki Takashi, David E. Boufford e Ōba Hideaki, *Flora of Japan*, IIIa, 1993 p. 232. In italiano corrisponde alla rabbia (detta anche *Rubia tinctorum* o *Rubia maior*). Il problema è che la rabbia di per sé non ha foglie rosse, ma al limite, solo le radici (utilizzate per l'estrazione dell'alizarina, un colorante rosso).

o intransitivo.³⁰ Dunque in questa poesia è possibile riscontrare due interpretazioni: una è quella convenzionale dove la brina (o la pioggia d'autunno) “tinge” le foglie, mentre l'altra è quella in cui la brina “si tinge” per via del rosso delle foglie. Addirittura, la “robbia” potrebbe essere, coerentemente alla contrapposizione con la “lama” del verso successivo, non un elemento del mondo reale, bensì elemento immaginario, retorico, una metonimia di “rosso”, ovvero la brina sui rami, “rossa come la robbia”. Ad ogni modo, il verso è ambiguo, e la mia ipotesi è che, data la provata abilità di Michizane nel *kanshi*, e l'adozione di un artificio retorico simile nel *waka*, non si tratti di un caso bensì di una scelta voluta.

A questo punto si prefigura non più un semplice passaggio di immagini e retorica, o una semplice influenza dallo *shi* cinese al *kanshi* giapponese, e poi successivamente al *waka*; sembra qui necessario considerare una contemporanea e vicendevole influenza tra *kanshi* e *waka*, secondo la quale l'uno condiziona lo sviluppo retorico dell'altro. Questo è d'altra parte plausibile se consideriamo il particolare periodo che fu la seconda metà del IX secolo, e in particolare l'era Kanpyō dell'imperatore Uda, che vide la nascita di opere “ibride” come il *Chisatoshū* o lo *Shinsen Man'yōshū* che traducevano *shi* in *waka* e viceversa, e alla cui corte si trovavano poeti in grado di comporre sia *kanshi* che *waka* come Michizane.

Conclusioni

Con questo lavoro spero di aver gettato nuova luce sui problemi del rapporto intertestuale tra *waka* e *kanshi*. Lo stesso Michizane personifica questa ambiguità di fondo, in parte risolvendola, in parte no. Come giustamente afferma Ōoka, “il suo ideale di poesia, il suo ideale di poeta non risiedevano in Giappone, bensì in Cina.”³¹ Eppure Michizane e la sua poesia sono anche intimamente e profondamente giapponesi.

Michizane non è l'unico esempio di poeta che si cimentò sia nel *kanbun* che nel *waka*, ma il fatto che due *waka* di Michizane siano stati inclusi nel *Kokinshū* è di per sé emblematico. In un momento nel quale Michizane non era affatto popolare a corte – morto in esilio come traditore, ancora lontane

³⁰ Per uno studio sull'ambiguità dell'interpretazione dei verbi, e gli “errori” da parte dei giapponesi nell'intendere un verbo transitivo per intransitivo, vedere Ōtani Masao, *Uta to shi no aida: wakan hikaku bungaku ronkō*, Tokyo, Iwanami shoten, 2008.

³¹ Akiyama Ken, Ōoka Makoto, cit., p. 14.

la sua riabilitazione e la sua divinizzazione come Tenjin – l’inclusione di questi due *waka* nella prima raccolta imperiale dimostra quanto la sua poesia si confacesse nella sostanza al nuovo ideale poetico dei compilatori.

Sebbene non si possa affermare con certezza che poeti di *waka* come Mitsune o Tsurayuki si fossero ispirati direttamente al *kanshi* di Michizane piuttosto che alla poesia in cinese di Bai Juyi e altri, si può senza dubbio dire che, date le oggettive somiglianze e ricorrenze tra *kanshi* e *waka* nell’utilizzo di immagini e retorica di origine cinese, il *kanshi* godesse in generale di un primato temporale nell’adozione di questi elementi. È logico quindi supporre che, ancor più che una diretta influenza dello *shi* cinese sul *waka*, ad aver contribuito all’evoluzione dell’estetica e della retorica del *Kokinshū* sia stato soprattutto il *kanshi* giapponese, all’interno di quell’area culturale condivisa da letterati e membri della corte nella quale l’ormai centenario processo di introduzione della cultura straniera veniva rielaborato secondo il gusto, e in seconda battuta secondo il linguaggio giapponesi.³²

Nel Michizane *shijin* (poeta di *kanshi*) e nel Michizane *kajin* (poeta di *waka*) riscontriamo la medesima sensibilità e attenzione al rapporto uomo-natura che siamo soliti pensare come tipica caratteristica del *waka*. Anzi, anche l’elevato livello di codificazione delle immagini della poesia giapponese, e la sua tendenza all’irrealtà e a un mondo di finzione estetica – rappresentata dall’assiduo uso del *mitate* o dall’affermarsi dell’*engo*, artifici caratteristici proprio del *Kokinshū* – può per certi aspetti essere considerato conseguenza dell’influenza della poesia cinese, sia quella precedente alle Sei Dinastie, ma soprattutto di quella “nuova” rappresentata da Bai Juyi, e del particolare stile che fu tipico proprio di Michizane.

In conclusione, il riconoscere l’importanza di questo processo di assimilazione e rielaborazione non significa assolutamente sminuire il valore della poesia giapponese a fronte della più antica e consolidata tradizione poetica cinese, ma anzi ci aiuta a capire in maniera più corretta con quale incredibile sforzo i poeti giapponesi abbiano, nel giro di appena un secolo, rinnovato e consolidato

³² Mi riferisco qui al fatto abbastanza noto che, se da una parte nel *Kokinshū* sono rintracciabili inequivocabili segni dell’influenza cinese, dall’altra parte è evidente come anche solo per quanto riguarda la selezione delle immagini e degli elementi importati, o dei poeti imitati, i giapponesi avevano da sempre operato una precisa opera di selezione e “epurazione” di tutto ciò che non si confaceva al loro stile, per esempio la poesia di critica sociale o politica. Proprio in Michizane – nelle sue poesie allegoriche del periodo di Sanuki – possiamo trovare l’anello di congiunzione tra l’una e l’altra tradizione.

la propria poesia autoctona integrando secondo il proprio gusto estetico elementi originariamente estranei ad essa. Sottolineare l'importanza dell'opera di poeti come Sugawara no Michizane non ci porta quindi a subordinare la letteratura giapponese a quella cinese, bensì ci consente di riconoscerne l'essenza più profonda, che risiede proprio nella capacità di apprendere e rinnovarsi senza per questo tradire le proprie radici o spezzare il legame con esse.

A Bridge between Chinese and Japanese Poetry Sugawara no Michizane's *kanshi*

Keywords: 1) Heian literature; 2) Sugawara no Michizane; 3) *kanshi*; 4) *waka*; 5) *wakan hikaku bungaku*; 6) Sino-Japanese comparative literature

Studies in *wakan hikaku bungaku* (Sino-Japanese comparative literature) have grown considerably in Japan during the last 50 years, but among scholars of different fields there is still a lack of conviction about the need for including this kind of comparative approach in studies of Heian literature. The relationship between Sugawara no Michizane's *kanshi* and *Kokin wakashū*'s *waka* demonstrates that poetry in Chinese was not separated from the world of *waka*. The two literary traditions were deeply entwined in every aspect, both textual and social. In this paper I focus on the problem of intertextuality and the passage of rhetoric from *kanshi* to *waka* and vice versa, to demonstrate the necessity for a different and dual point of view.

和歌と漢詩の架け橋：菅原道真の詩歌

エドアルド・ジェルリーニ

和漢比較文学の研究はここ五十年間、著しく発達してきた。だが、このような研究が平安朝文学のどの研究においても大きなメリットがあるという観点は、まだ日本文学研究者の間に十分に普及しているとは言えない。菅原道真の詩と『古今和歌集』の和歌における表現の共通点は、和歌と漢詩が別々の世界のものではなく、同じ文化環境に位置し、緊密な関係を維持する双子のような文学であることを表している。この小論では、インターテキストと表現典拠の視点から詩歌を分析し、このような比較文学研究の必要性を強調したい。

