

Il presente volume è stato stampato con il contributo dell'Università di Napoli L'Orientale e dell'AISTUGIA.

Copertina

Illustrazione di Andreina Parpajola © 2019

Sito web dell'Associazione:

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



This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

UniorPress

Università di Napoli L'Orientale

Via Nuova Marina, 59 – 80133 Napoli

Finito di stampare nel mese di dicembre 2022

IL TORCOLIERE – Officine Grafico-Editoriali d'Ateneo

ISBN 978-88-6719-259-5



ASSOCIAZIONE ITALIANA PER GLI STUDI GIAPPONESI
AISTUGIA

in collaborazione con



UNIVERSITÀ DI NAPOLI L'ORIENTALE

INDAGINI SUL GIAPPONE. NUOVE PROSPETTIVE DI STUDIO E RICERCA

a cura di

GIORGIO AMITRANO, SILVANA DE MAIO E ANTONIO MANIERI

con la collaborazione di

GALA MARIA FOLLACO, CHIARA GHIDINI, NOEMI LANNA E JUNICHI OUE



UniorPress

GIUSEPPE GIORDANO

Okibon Shinkokinshū.

L'ultima revisione del tessuto antologico ad opera di Go-Toba

I. Shinkokinshū e Okibon Shinkokinshū – Redazione e manoscritti

Lo *Shinkokinshū* (Nuova raccolta di poesie giapponesi antiche e moderne, 1205), a differenza degli altri *chokusenshū*, ebbe una gestazione estremamente lunga, che ci è possibile ricostruire grazie a una serie di documenti dell'epoca come il diario di Minamoto no Ienaga, il *Meigetsuki* (Cronache della luna splendente, 1180-1253) di Fujiwara no Teika o alcune versioni dell'antologia che recano in calce delle informazioni a riguardo.

La cronologia può essere elencata come segue.

Il periodo della prima selezione:

- primo anno dell'era Ken'in (1201):
 - settimo mese, ventisettesimo giorno: viene nuovamente istituito il Wakadokoro e nominati undici *yoritudo*, funzionari addetti all'ufficio stesso;
 - ottavo mese, quinto giorno: Minamoto no Ienaga viene nominato *kaikō*, Segretario del Wakadokoro;
 - undicesimo mese, terzo giorno: su ordine di Go-Toba, tra gli *yoritudo* vengono scelti Minamoto no Michitomo, Fujiwara no Ariie, Fujiwara no Sadaie (Teika), Fujiwara no Ietaka, Fujiwara no Masatsune e il monaco buddhista Jakuren affinché procedano alla redazione di un nuovo *chokusenshū*.

Il periodo del vaglio imperiale:

- terzo anno dell'era Ken'in (1203)
 - quarto mese, ventiquattresimo giorno: vengono presentate al sovrano le poesie selezionate da ognuno dei cinque compilatori (Jakuren nel frattempo, il ventesimo giorno del settimo mese dell'anno precedente, era morto senza che nessun altro lo rimpiazzasse). Le numerose poesie presentate al sovrano abdicatario sono passate al vaglio per ben tre volte.

Il periodo della sistemazione delle poesie:

- primo anno dell'era Genkyū (1204)
 - settimo mese, ventiduesimo giorno: viene impartito ai compilatori l'ordine di raggruppare le poesie per argomento e, all'interno di ciascun gruppo, di stabilire l'ordine con il quale queste dovranno comparire nell'antologia;
- secondo anno dell'era Genkyū (1205)
 - terzo mese, ventiseiesimo giorno: viene organizzato a corte un banchetto per celebrare il completamento dei lavori compilatori. Viene quindi stilata una prima versione ufficiale dell'antologia;
 - a soli due giorni di distanza dal banchetto celebrativo, inizia una nuova fase di limatura dell'antologia, con poesie che vengono tolte o aggiunte al florilegio. A questo punto, viene creata una seconda versione dello *Shinkokinshū*, che tiene conto di queste ultime modifiche;
- quarto anno dell'era Kenpō (1216)
 - durante questo anno Go-Toba comincia ad interessarsi sempre meno al *waka* a favore del *renga*, mentre inizia a progettare l'attacco al *bakufu*. Si interrompono così le operazioni di limatura dell'antologia e viene commissionata a Minamoto no Ienaga la stesura di un manoscritto in bella grafia destinato a rappresentare la versione finale dell'opera. E in questo modo vede la luce il terzo tipo di manoscritti dell'antologia;
- terzo anno dell'era Jōkyū (1221)
 - scoppia la rivolta Jōkyū. Go-Toba, il tredicesimo giorno del settimo mese viene esiliato nelle lontane isole di Oki, dove trascorrerà gli ultimi suoi diciannove anni di vita. Nel periodo finale della sua vita in esilio, l'ex sovrano prende i voti buddhisti, riscopre il suo antico amore per il *waka* e torna a mettere mano allo *Shinkokinshū*;
- era Katei (1235-1238)
 - dallo *Shinkokinshū* vengono eliminate circa quattrocento poesie. Nasce la quarta versione dell'antologia, il cosiddetto *Okibon Shinkokinshū*;
- primo anno dell'era En'ō (1239)
 - secondo mese, ventiduesimo giorno: Go-Toba muore.

Come si vede, dello *Shinkokinshū* furono editate quattro versioni diverse. La prima fu quella presentata al banchetto del 1205. La seconda racchiude tutta una serie di manoscritti che riportano le modifiche volute da Go-Toba rispetto alla prima stesura. Stando poi a quanto scritto nella postfazione presente in un manoscritto conservato nella Tenri toshokan, una volta terminata la fase di ulteriore limatura dell'antologia da parte di Go-Toba, a Minamoto

no Ienaga fu ordinato di stilarne una versione definitiva che doveva essere considerata davvero quella finale, senza più possibilità di nuovi interventi (Reizeike, 1997, p. 6). Si viene a creare così il terzo tipo di manoscritti. Da ultimo abbiamo l'*Okibon* (lett. libro di Oki). A oggi, la maggior parte dei manoscritti esistenti appartiene al secondo gruppo.

Quando si parla dell'*Okibon Shinkokinshū*, va precisato che il nuovo intervento di revisione si articolò con modalità differenti rispetto a quello effettuato alla capitale negli anni successivi alla presentazione ufficiale dell'antologia a corte. La differenza consiste nel fatto che, se a corte Go-Toba aveva comunque potuto contare sul supporto del Wakadokoro e continuare ad organizzare eventi poetici dai quali poter attingere eventualmente qualche nuova poesia da inserire nell'antologia, a Oki tutto ciò non gli fu possibile. L'esule si trovò a dover lavorare in totale solitudine e questo contribuì probabilmente alla scelta forzata di limitarsi a procedere per sottrazione senza aggiungere più nulla al tessuto originale dell'opera, oltre al fatto che, come egli stesso scrive nella postfazione all'*Okibon*, duemila poesie per un'antologia erano da considerarsi eccessive. Un simile modo di procedere fece sì che il risultato finale fosse espressione esclusiva del suo gusto e della sua sensibilità personale, molto più di quanto non fosse già accaduto alla capitale dove, seppur in maniera limitata, l'influenza di membri autorevoli del suo circolo poetico poté in qualche modo farsi sentire.

C'è da chiedersi dunque quale dei due *Shinkokinshū* vada considerato quello autentico. Quello redatto alla capitale, con la collaborazione dei cinque compilatori, sotto la supervisione attenta e a volte invadente di Go-Toba, che si tradusse poi nella versione ufficiale in bella grafia a opera di Minamoto no Ienaga, o la versione curata in solitudine da Go-Toba a Oki? Inutile dire che si tratta di una questione con poche speranze di essere risolta (Reizeike, 1997, pp. 7-8).

Per quel che riguarda il testo che Go-Toba utilizzò a Oki per eliminare le circa quattrocento poesie dalla nuova versione dell'antologia, c'è chi sostiene che Go-Toba abbia portato con sé il cosiddetto *Ienaga-bon* (la versione fatta da Ienaga) o una copia fedele di quel manoscritto. In questo caso, Go-Toba avrebbe adoperato uno *shahon* del cosiddetto terzo tipo. È però comunque anche possibile ipotizzare che Go-Toba abbia fatto riferimento per il suo lavoro a una versione del secondo tipo, vale a dire una delle versioni corrette durante il periodo della revisione ulteriore operata successivamente al banchetto del 1205 (Akase, 1995, p. 65).

A oggi dell'*Okibon Shinkokinshū* esistono vari manoscritti, che possono essere raggruppati in diversi modi, a seconda delle caratteristiche che si prendono in esame.

A) Classificazione operata in base alla presenza dei segni di inclusione o esclusione delle poesie:

- manoscritti che presentano solo i marcatori apposti alle poesie da includere;
- manoscritti che presentano solo i marcatori apposti alle poesie da escludere;
- manoscritti che presentano entrambi i tipi di marcatori.

B) Classificazione dei manoscritti in base al tipo di segno diacritico usato:

- manoscritti nei quali sono usati i seguenti segni: \ ~ ^
- manoscritti in cui il marcatore è dato da un piccolo circoletto.

C) Classificazione dei manoscritti basata sulla posizione dei vari marcatori:

- manoscritti in cui il segno è apposto in alto a destra rispetto alla poesia a cui si riferisce;
- manoscritti in cui i segni sono apposti alla fine della poesia, ma sulla sinistra;
- manoscritti in cui le poesie scelte sono indicate con un segno apposto in alto a destra, mentre quelle da eliminare sono marcate con un segno posto alla fine della poesia, sulla sinistra;
- manoscritti in cui i segni di approvazione sono posti in alto rispetto alla poesia, ma a sinistra del *kotobagaki* e del nome dell'autore.

Come si vede, la situazione attuale data dal complesso dei manoscritti esistenti rende alquanto complicato ricostruire con precisione le linee di discendenza dei vari testi (Reizeike, 1997, pp. 7-8).

2. *Il Junsui Okibon Shinkokinshū*

Il quadro generale ha però subito un importante mutamento una ventina di anni fa. Il 24 maggio 1995 viene infatti ritrovato nel deposito del Reizeike, il Reizeike shiguretei bunkozō, una nuova versione dell'*Okibon*, ritrovamento di cui fu poi dato annuncio congiunto da parte del Reizeike shiguretei bunko (biblioteca della famiglia Reizei), del Bunkachō (Agenzia per gli Affari Culturali), e del Kyōto-fu kyōiku iinkai (Comitato per l'Istruzione della Prefettura di Kyōto). Il manoscritto fu definito *Junsui Okibon*, vale a dire il "Vero manoscritto di Oki". Questo *shahon* è stato successivamente dichiarato tesoro nazionale nel giugno del 1996.

Sfortunatamente, il testo è incompleto.¹ Consiste di un unico volumetto (il primo di due) nel quale sono inclusi il *manajo* (introduzione in cinese), il

¹ Per un quadro completo delle poesie eliminate da tutto il testo, così come risulta in altri manoscritti superstiti, si vedano: Gotō, 1972 e Kishigami, 1964.

kanajo (introduzione in giapponese), la postfazione di Go-Toba e i *maki* dal primo al decimo. Le dimensioni del volume sono di cm 24,1 per cm 16,6.

Per quanto riguarda l'anno di produzione di questo manoscritto, mancando la seconda parte dell'opera, non abbiamo il colophon con il quale normalmente si fornivano informazioni sulla redazione del testo, e non è dunque possibile darne una datazione certa; tuttavia alcuni elementi, quali il tipo di carta e la grafia utilizzata, lasciano supporre, con un certo margine di certezza, che si tratti di un documento risalente alla metà del XIII secolo, e ci sono molte probabilità che sia stato scritto poco dopo il completamento dell'*Okibon Shinkokinshū*, che si suppone essere avvenuto negli ultimi anni di vita di Go-Toba.² Per questo motivo, a oggi si tratta della copia più vicina all'originale in nostro possesso.³

Fatta eccezione per il *manajo*, non si riscontrano segni e glosse, come ad esempio quelle che riportano informazioni sui compilatori che hanno scelto ogni singola poesia, così come si nota in altri manoscritti, ed è un testo molto pulito; sicché è molto probabile che sia stato copiato direttamente dalla versione autografa stesa da Go-Toba a Oki (Reizeike, 1997, pp. 15-16).

L'eccezionalità della qualità della carta e la cura compositiva riscontrabile in questo *shahon*, oltre al fatto di essere l'unico documento esistente a non riportare la versione iniziale dell'antologia, ma solo ed esclusivamente le poesie scelte da Go-Toba, ha spinto alcuni studiosi a ipotizzare che possa essere stato commissionato per placare lo spirito del sovrano, morto in esilio sicuramente in preda al risentimento verso i suoi antichi nemici. La letteratura giapponese, si sa, è piena di *onryō*, spiriti vendicativi di sovrani o guerrieri che, morti in condizione di frustrazione psicologica, tornano a tormentare i loro antichi nemici. D'altra parte, è lo stesso Go-Toba, in un documento redatto il venticinquesimo giorno dell'ottavo mese del terzo anno dell'era Katei (1237), due anni prima della sua morte, intitolato *Gotobain on'okibun anmon* (Prima stesura del testamento del Sovrano abdicatario Go-Toba), e conservato presso il deposito del Minase jingū, a scrivere di prevedere di trasformarsi in un *onryō* dopo la sua morte (Ueno, 1999, p. 7). La credenza era estremamente radicata nella cultura popolare. Nel quarto libro del *Masu kagami* (Lo specchio immenso, 1368-75), intitolato "Tre montagne sacre", ad esempio, leggiamo come tra le persone, una volta venuto a mancare

² L'incipit della postfazione all'*Okibon* recita infatti: "Son passati ormai circa trent'anni da quando, nella lontana era Genkyū, ordinai alle persone dell'Ufficio per la poesia di raccogliere liriche giapponesi antiche e moderne..."

³ Si veda anche: Tanaka, 1981.

l'imperatore Shijō (1242), serpeggiasse la voce che «questa serie ininterrotta di eventi tragici potesse essere causata dagli spiriti adirati di coloro che erano morti su isole lontane, ancora afflitte da un rancore represso» (Tokieda *et al.*, 1965, p. 294).

3.1 Okibon Shinkokinshū – *Il vero specchio del gusto di Go-Toba*

La versione finale dell'antologia voluta da Go-Toba prevede un totale di circa milleseicento liriche⁴ ma per quanto, in base a ciò che è scritto nella postfazione, si possa considerare l'opera un'espressione del gusto esclusivo di Go-Toba, va sottolineato come, sempre nello stesso testo, l'autore sottolinea il fatto che lo spirito profondo dell'antologia sia rappresentato dall'introduzione in giapponese scritta *illo tempore* dal Reggente e Primo Ministro, Fujiwara no Yoshitsune. Sicché, le modifiche apportate all'antologia furono orchestrate in modo tale che, pur alleggerendo il corpus dell'opera di ben quattrocento liriche, l'essenza di fondo non ne venisse inficiata. Conviene a questo punto citare la postfazione nella sua interezza.

Son passati ormai circa trent'anni da quando, nella lontana era Genkyū, ordinai alle persone dell'Ufficio per la poesia di raccogliere liriche giapponesi antiche e moderne per poi selezionarle io stesso, creando un testo che sarebbe divenuto motivo d'orgoglio per vari casati. Ora, per quanto non si possa pensare che il lavoro sia da rifare, riguardando questa antologia con spirito sereno, mi rendo conto che [all'epoca della composizione] fu difficile giudicare la grazia di ogni singola poesia, sia di quelle antiche sia di quelle moderne, e che fu complicato escludere alcuni poeti, sia che fossero di rango elevato sia che fossero di rango basso, arrivando così a raccogliere duemila liriche. Un numero tanto elevato di poesie non può essere ascritto all'eccellenza di ciascuna di esse. Tra queste, di mie ne furono inserite più di trenta. Mi chiedo se non sia possibile guardarmi indietro e cercare di capire come mai, nonostante fossi così profondamente preso dall'arte della poesia giapponese, questa antologia abbia finito per essere così scialba.

In passato, quando il palazzo reale godeva di pace e tranquillità, io ero pressato dagli affari di governo e non avevo un attimo di respiro. Ora che ho l'animo tranquillo di chi è stato esiliato su di un'isola, non c'è dubbio che io sia in grado di giudicare la grazia profonda delle poesie.

⁴ Per una trattazione più ampia sull'argomento si veda: Teramae, 2001, 2003, 2005, 2006.

Dal momento che, guardando al passato, non è cosa nuova limare un'antologia, reputo ragionevole farlo anche con questa. Cionnonostante, [devo tener presente che] all'epoca avevo chiesto al Reggente e Primo Ministro [Fujiwara no Yoshitsune] di scriverne l'introduzione in giapponese. E quella introduzione rappresenta proprio la quintessenza di questa antologia. Sicché, se io di quel florilegio ne facessi un compendio, non potrei più utilizzare l'introduzione iniziale. E così, mi sono limitato a modificare il numero delle liriche di ciascun poeta, comprese le mie. Da tutti i volumi ho risSelectedionato un totale di milleseicento poesie, sistemandole in venti *maki*. Non che la vecchia antologia debba essere cestinata, ma credo che l'attuale, grazie a questa nuova cernita, si sia rinnovata nello splendore. Io mi auguro che le persone che amano la poesia giapponese, come coloro che hanno sentito narrare l'antico racconto del "ponte fluttuante del cielo" e che si ritrovano con il cuore affondato nella grazia che fluisce dai versi "Molte nubi erge Izumo/ Molte pareti" [*yakumo-tatsu izumo-yaegaki*], aprendo questa raccolta nella quiete di una delle stanze interne della loro casa vengano prese dal desiderio di tramandare l'opera alle lontane generazioni future. (Minemura, 1995, pp. 602-603)

Come si vede, Go-Toba dichiara qui di voler intervenire esclusivamente sul numero delle poesie dello *Shinkokinshū*, limitandosi a eliminarne alcune senza aggiungerne altre. Inoltre, non si fa accenno all'intenzione di voler operare una qualche modifica della disposizione delle poesie esistenti. Il dato risulta interessante perché, come vedremo, questa dichiarazione di intenti sembra in parte contrastare con quanto poi realizzato dal sovrano nel suo rinnovato ruolo di editore del testo.⁵

3.2 *Un interessante caso di inversione*

Un elemento interessante dell'*Okibon* sta nel fatto che, nonostante corrisponda nel contenuto, per la quasi totalità delle sue parti, agli altri manoscritti esistenti, ci sono dei punti in cui si notano delle minime ma significative differenze. Ad esempio, c'è un punto nel secondo libro sull'autunno, in cui il sovrano inverte l'ordine di due poesie, la 517 e la 518. In aggiunta a ciò, in questa sequenza, Go-Toba decide di intervenire eliminando la 519.

⁵ Per una discussione sulla natura dell'*Okibon Shinkokinshū*, si veda: Akase, 1997.

514 - *adani chiru/ tsuyu no makura ni/ hoshiwabite/ uzura nakunari/ toko no yamakaze*

In preda alla tristezza m'adagio sul guanciale dove stilla evanescente la rugiada. E nel vento che spira dal Monte Toko s'odono cantar le quaglie.

515 - *tou hito mo/ arashi fukisou/ aki wa kite/ ko no ha ni uzumu/ yado no michishiba*

Più nessuno verrà a trovarmi: è giunto l'autunno col suo vento che, spirando impetuoso, ha sepolto con le foglie degli alberi il sentiero erboso della mia dimora.

516 - *irokawaru/ tsuyu o ba sode ni/ okimayoi/ uragarete yuku/ nobe no aki kana*

Le lacrime di rugiada che si fan scarlatte, copiose stillano sulle maniche mie. È per via dell'autunno, nei cui campi avvizziscono le estremità di rami e foglie.

518 - *kirigirisu/ naku ya shimoyo no/ samushiro ni/ koromo katashiki/ hitori kamo nemu*

In questa notte di brina con il grillo che canta, sulla gelida stuoia, stesa la veste solitaria, giacerò forse in solitudine?

517 - *aki fukenu/ nake ya shimoyo no/ kirigirisu/ yaya kagesamushi/ yomogiu no tsuki*

L'autunno è ormai inoltrato. In questa notte di rugiada, o grillo, orsù, canta! Ché a poco a poco algida s'è fatta anche la luce della luna che inonda il giardino ricoperto d'artemisia!

(519) - *nezame suru/ nagatsuki no yo no/ toko samumi/ kesa fuku kaze ni/ shimo ya okuran*

In questa notte del nono mese è freddo il letto su cui mi risveglio: con il vento che spira stamane dev'essersi posata la brina.

520 - *aki fukaki/ awaji no shima no/ ariake ni/ katabuku tsuki o/ okuru urakaze*

Nel cuore dell'autunno, sull'isola di Awaji, all'alba, il vento della baia accompagna la luna che sta per tramontare.

521 - *nagatsuki mo/ iku ariake ni/ narinuran/ asaji no tsuki no/ itodo sabiyuku*

Anche nel nono mese quante volte già avrà albeggiato? La luna sulle gramigne va facendosi sempre più triste.

Analizzando le poesie a coppie, ci si rende conto di come nelle prime due l'immagine cardine che aiuta a creare una legatura sia sicuramente quella del vento (514: *yamakaze*, vento montano; 515: *arashi*, vento impetuoso). Tra la 515 e la 516 abbiamo invece una doppia legatura: la prima è di tipo lessicale, con la presenza della parola *aki*, autunno; la seconda è più sottile perché coinvolge l'immagine delle foglie morte; ma se nella prima lirica compare l'immagine delle foglie degli alberi (*ko no ha*) che, cadendo appassite, hanno sepolto il sentiero, nella seconda il poeta utilizza l'espressione *uragarete*, che indica l'avvizzimento delle piante a partire proprio dalle foglie. A questo punto, interviene Go-Toba che preferisce legare alla 516 la 518, e la 517 direttamente alla 520, dal momento che decide per l'eliminazione della 519.

Gli elementi che legano le prime due poesie sono senza dubbio la rugiada e la brina (*tsuyu*, *shimo*) e l'abito dell'attante (*sode*, *koromo*). In realtà, la prima di queste due legature si realizzava anche con la poesia 517, dove ritroviamo l'espressione *shimoyo*, notte di rugiada, ma mantenendo inalterato l'ordine originario delle liriche si nota un effetto di ridondanza che, forse, può essere risultato sgradito a Go-Toba. La poesia 516, infatti, termina con il verso *nobe no aki kana*, mentre la 517 si apre con *aki fukenu*. Se teniamo nella dovuta considerazione il fatto che nelle intenzioni dei compilatori queste sequenze poetiche andavano viste come un unico flusso di versi, possiamo ipotizzare che questa ripetizione sia balzata all'occhio del revisore. Tuttavia, potrebbe non essere stata solo questa la motivazione di Go-Toba. L'inversione delle poesie 517 e 518 paga un piccolo scotto in termini di narrativizzazione del testo. In entrambi i componimenti viene evocato il grillo: nella 517 la voce narrante si rivolge all'insetto chiedendogli di far sentire la sua voce, e nella 518 il grillo sembra esaudire il desiderio del poeta. Se Go-Toba decide a favore di questa sbavatura logico-temporale, facendo prima cantare il grillo e poi chiedendogli di cantare, evidentemente il beneficio dell'operazione è superiore al danno. Analizziamo dunque le singole legature che giustificano la successione 517-520. Innanzitutto, il primo verso di entrambi i componimenti: *akifukenu* e *akifukaki*. Se, nel caso precedente, la immediata successione del termine *aki*, presente nell'ultimo verso di una poesia e nel primo di quella successiva, poteva essere considerato come poco adatto a una sequenza di liriche, non era raro che in un'antologia o in una centuria poetica gruppi interi di poesie condividessero il primo o l'ultimo verso; basti pensare alle celeberrime *sanseki no uta*, le tre poesie della sera,⁶

⁶ Si tratta di tre componimenti, rispettivamente di Jakuren, Saigyō e Teika, inseriti nel primo libro sull'autunno dello *Shinkokinshū*. A tal proposito va notato come

con il loro *aki no yūgure* finale. Il secondo elemento è indubbiamente dato dalla luna (*tsuki*). Una volta eliminata la poesia 519, senza questa inversione d'ordine delle liriche, si sarebbe ottenuto un cambiamento troppo brusco che avrebbe rovinato il flusso euritmico della lettura. Ciononostante, credo che al di là della presenza di singoli termini, a guidare la mano di Go-Toba in questo caso sia stata la sua voglia di ricreare una coerenza nell'andamento dello sviluppo cronologico della scena. Nella prima poesia (518) abbiamo un attante che all'inizio della notte stende la sua veste per farsene giaciglio in attesa di un amante che molto probabilmente non verrà. Nei versi della seconda (517) la notte si fa fonda. L'idea non è esplicitata in maniera formale, ma la presenza del verbo *fukeru* (avanzare, farsi fondo) riferito all'autunno, grazie alla ricontestualizzazione, crea per suggestione semantica un legame anche con il momento della giornata. Da ultimo, abbiamo il sopraggiungere dell'alba nella 520, con tutto il suo bagaglio di riverberi malinconici tipico della poesia dell'epoca. La sequenza continua, e in un certo senso possiamo dire che si chiuda, con la 521 in cui la voce narrante evoca l'idea di un continuo susseguirsi di albe che accompagnano il locutore verso un autunno sempre più avanzato. Inoltre, va notato come, grazie all'inversione della 517 e della 518, nonché l'eliminazione della 519, Go-Toba ottenga una sequenza di tre poesie (517, 520, 521), fortemente coesa grazie alla presenza dell'elemento lunare (Reizeike, 1997, p. 17).

3.3 Ipotesi di lavoro sui due libri dedicati alla primavera

Partendo dal presupposto che in prima istanza nello *Shinkokinshū* furono inserite delle poesie di altissimo livello letterario, dobbiamo dedurre che quelle che vennero eliminate dall'*Okibon* furono individuate non tanto per marchiani difetti intrinseci, ma perché, nel ripensare con grande calma l'andamento dei versi, alcune di queste sembrarono a Go-Toba poco utili o addirittura deleterie al dipanarsi armonico del testo poetico. Oppure, può darsi che in alcuni casi, una poesia da considerarsi semplicemente di buon livello, una volta accostata a una qualitativamente di gran lunga migliore, possa aver sfigurato, decretandone l'eliminazione (Terashima, 2007).

nell'*Okibon* l'ultimo di questi componimenti risulti cassato. Tuttavia, in questo specifico caso non è da credere che Go-Toba abbia voluto ridurre un effetto di ridondanza provocato dall'ultimo verso. È invece molto più probabile che la decisione sia stata determinata dall'idea che la poesia di Teika, divenuta comunque estremamente famosa nei secoli, non avesse un livello particolarmente alto. D'altra parte lo stesso Teika dimostrò di considerare non eccelsi questi suoi versi (Giordano, 2018, p. 65).

Limitando l'analisi delle poesie eliminate dal primo libro sulla primavera, Terashima (2006) avanza delle ipotesi sulle motivazioni che informarono le scelte di Go-Toba. Le poesie rimosse sono in tutto sedici:

2 – *honobono to/ haru koso sora ni/ kinikerashi/ ama no kaguyama/
kasumi tanabiku*

Pare che lieve sia giunta in cielo la primavera: s'è velato di bruma il celeste Monte Kagu.

8 – *kaze maze ni/ yuki wa furitsutsu/ shikasugani/ kasumi tanabiki/
haru wa kinikeri*

Turbinando nel vento continua a cader la neve; ma fluttuando s'addensa la foschia: è primavera.

9 – *toki wa ima wa/ haru ni narinu to/ miyuki furu/ tōki yamabe ni/
kasumi tanabiku*

È giunta ormai la primavera, ed i monti lontani, dove splendida fiocca la neve, si velan di foschia.

15 – *sawa ni ōru/ wakana naranedo/ itazura ni/ toshi o tsumu ni mo/
sode wa nurekeri*

Non per coglier le erbette palustri ho le maniche zuppe, ma per le lacrime sparse al pensiero degli anni inutilmente passati.

18 – *uguisu no/ nakedomo imada/ furu yuki ni/ sugi no ha shiroki/
ōsaka no yama*

Canta l'usignolo, ma sui monti di Ōsaka biancheggiano ancora le foglie dei cedri per la neve che cade.

22 – *izure o ka/ hana to wa wakan/ furusato no/ kasuga no hara ni/
mada kienu yuki*

Quali saranno mai i fiori di pruno? Sui campi dell'antico borgo di Kasuga in questi giorni di primavera la neve non s'è ancora disciolta.

24 – *yama fukami/ nao kage samushi/ haru no tsuki/ sora kakikumori/
yuki wa furitsutsu*

Qui, nel cuore dei monti, è ancora fredda la luce della luna primaverile. A tratti s'annuvola il cielo e la neve continua a cadere.

31 – *uguisu no/ namida no tsurara/ uchitokete/ furusu nagara ya/
haru o shiruran*

Dell'usignolo le lacrime ghiacce si sono disciolte. Rinchiuso nel suo nido avrà capito che è primavera.

51 – *tomekokashi/ mume sakarinaru/ wa ga yado o/ utoki mo hito wa/ ori ni koso yore*

Vieni a trovarmi: sono in fiore i pruni del mio abituro. Pur chi s'è allontanato a volte concede una visita.

77 – *araoda no/ kozo no furuato no/ furuyomogi/ ima wa harube to/ hikobaenikeri*

Le stoppie d'assenzio selvatico, rimaste lì nel campo incolto sin dall'anno scorso, ora, all'arrivo della primavera, han cominciato a gemmare.

78 – *yakazu tomo/ kusa wa moenan/ kasuga no o/ tada haru no hi ni/ makasetaranan*

Pur senza debbio crescerà l'erba. Che si affidino dunque i campi di Kasuga alla vampa del sole di primavera!

84 – *fushite omoi/ okite nagamuru/ harusame ni/ hana no shitahimo/ ikani tokuran*

Disteso, ne fantastico; in piedi, li guardo incantato. In questa pioggia di primavera, come schiuderanno i fiori la loro bellezza?

89 – *haru ni nomi/ toshi wa aranan/ araoda o/ kaesugaesu mo/ hana o miru beku*

Vorrei che fosse primavera tutto l'anno, per poter ammirare, mentre vango e rivango, i fiori di ciliegio.

92 – *yoshinoyama/ hana ya sakari ni/ niouran/ furusato saranu/ mine no shiragumo*

Sui monti di Yoshino saran in piena fioritura gli splendidi ciliegi. Dall'antica capitale non s'allontanano le candide nubi delle vette.

95 – *chirichirazu/ hito mo tazunenu/ furusato no/ tsuyukeki hana ni/ harukaze zo fuku*

Nessuno visita il borgo antico per veder se sian caduti oppure no. Sui fiori coperti di rugiada soffia il vento di primavera.

97 – *hana zo miru/ michi no shibakusa/ fumiwakete/ yoshino no miya no/ haru no akebono*

Guardo i fior di ciliegio facendomi strada tra l'erba incolta della via. E in quest'alba di primavera, qui a Yoshino, le rovine dell'antico palazzo imperiale.

Cercando di ricostruire la logica alla base di queste limature, Terashima (2006) individua le seguenti ragioni per ciascuna poesia. Le poesie 2 e 18 sono di Go-Toba che, per sua stessa ammissione, si era ritrovato inserito nell'antologia un numero troppo alto di sue liriche. La 8 e la 9, invece, sono poesie del *Man'yōshū*, la cui presenza nello *Shinkokinshū*, seppur giustificata in termini di testimonianza dell'evoluzione della poesia giapponese, lo è meno in termini di omogeneità stilistica.

A leggere con attenzione queste due liriche ci accorgiamo che in esse è prevalente un elemento razionale, con il poeta che deduce l'arrivo della primavera dalla presenza della foschia. Si trattava ovviamente di uno stilema classico consolidato, ma effettivamente questo elemento, nello scorrere della sequenza, rappresenta un ostacolo, rimosso il quale la lettura procede in maniera molto più fluida, priva di rallentamenti cerebrali.

In questo modo, il passaggio tra la poesia 7, in cui abbiamo l'immagine dell'acqua che va facendosi strada sotto il muschio, e la 10, dove abbiamo fili d'erba che germogliano, appare molto più scorrevole.

Per quanto riguarda la poesia 15, trattandosi in realtà di un *jukkai*, risulterebbe troppo prematura in termini di sequenza; la 22 ha un sapore troppo melanconico, con il senso di un passato vetusto suggerito dall'immagine dell'antico borgo di Kasuga; la 24 sarebbe colpevole di inserire forzatamente l'immagine dei recessi montani in un punto della sequenza poco opportuno; il difetto della 31 può essere stato l'eccessiva aderenza del testo alla *honka*, la poesia 4 del *Kokinshū*: «Fra la neve che ancora fiocca è giunta la primavera. Le lacrime ghiacciate dell'usignolo si staranno sciogliendo»⁷, ma anche l'apparire troppo moderna in una sequenza di poesie del *Man'yōshū* (29, 30, 32). Il blocco che va dalla poesia 32 alla 76 risulta alquanto interessante dal punto di vista della progressione poetica. Infatti, in questa sezione Go-Toba rimuove solo una lirica, la 51, lasciando inalterato tutto il resto; ciò ci permette di dire che dal punto dell'associazione e della progressione poetica, questa sequenza possa essere presa come esemplare della poetica dello *Shinkokinshū*. Il problema della poesia 51 risiederebbe nel fatto che l'immagine realizzata nei versi è quella di pruni in piena fioritura, laddove nelle poesie precedenti e successive si parla già di fiori di susino caduti. Di contro, nella lirica 77 il lessico e la struttura dei versi sarebbero troppo poco raffinati. Le poesie 78 e 84 peccherebbero di uno stile e di un utilizzo degli artifici retorici

⁷ *yuki no uchi ni/ haru wa kinikeri/ uguisu no/ kōreru namida/ ima ya tokuran.*

ci troppo retrò.⁸ La poesia 89, invece, è stata sicuramente rimossa perché le sette poesie che la precedono celebrano tutte i ciliegi appena sbocciati in luoghi famosi della provincia di Yamato, sicché ritrovarsi improvvisamente dinanzi a dei versi che inscenano il dispiacere che si prova a fine primavera per la fugacità dei fiori risulta alquanto stonato. Con le poesie 92 e 95, oltre al problema della progressione e della eccessiva somiglianza con le poesie limitrofe, abbiamo forse a che fare anche con una questione di ambiguità semantica dei versi e una relativa difficoltà di lettura. Da ultimo, la poesia 97, la cui oscurità deve essere risultata particolarmente sgradita a Go-Toba in fase della sua ultima revisione. In effetti, Fujiwara no Toshinari, in qualità di giudice del *Sengohyakuban utaawase*, aveva criticato questo componimento affermando che “lo spirito dei primi cinque caratteri, *hana zo miru* (guardo i fiori di ciliegio) è assolutamente incomprensibile”.

Passando al secondo libro dedicato alla primavera, sempre Terashima (2006) suggerisce un altro angolo visuale per giustificare le scelte di Go-Toba. Le poesie eliminate sono le seguenti ventitré.

106 – *imo yasuku/ nerarezarikeri/ haru no yo wa/ hana no chiru nomi/ yume ni mietsutsu*

Un placido sonno non m'è dato dormire. In questa notte di primavera nei sogni miei continuo a vedere solo spargersi fiori di ciliegio.

107 – *yamazakura/ chirite miyuki ni/ magainaba/ izureka hana to/ haru ni towanan*

I fiori di ciliegio montani, caduti sulla neve immacolata, indistinguibili sono da essa. Quali siano i fiori, chiedilo alla primavera.

108 – *wa ga yado no/ mono narinagara/ sakurabana/ chiru o ba e ko-so/ todomezarikerere*

Alla mia dimora appartengono i ciliegi, eppur a quei fiori non posso impedir di cadere.

112 – *kaze kayou/ nezame no sode no/ hana no ka ni/ kaoru makura no/ haru no yo no yume*

⁸ Ad esempio, nella poesia 84 l'espressione *shitahimotoku*, “sciogliere le fettucce della sottana”, richiama metaforicamente l'atto, da parte di una donna, di concedersi a un uomo. Sicché in questi versi il poeta paragona l'uomo alla pioggia primaverile che invita i fiori, vale a dire la donna, a elargire le proprie grazie.

Leggero uno zefiro. D'un tratto mi destò: sul guanciaie e la veste il profumo dei fiori. Sogno di una notte di primavera.

113 – *kono hodo wa/ shiru mo shiranu mo/ tamaboko no/ yukikau sode wa/ hana no ka zo suru*

È questo il tempo in cui le maniche di tutti coloro che passano, conoscenti ed estranei, dei fiori hanno il profumo.

120 – *karigane no/ kaeru hakaze ya/ sasouran/ sugiyuku mine no/ hana mo nokoran*

Li avrò invitati il vento che soffia sulle ali delle oche che tornano al nord? Al loro passaggio sulla vetta anche i fiori son caduti.

124 – *fumoto made/ o no e no sakura/ chirikozu wa/ tanabiku kumo to/ mite ya sugimashi*

Se non cadessero fin alle falde del monte i fiori di ciliegio, lassù in cima, li si potrebbe scambiare per nuvole fluttuanti.

127 – *yamazato no/ niwa yori hoka no/ michi mo gana/ hana chirinu ya to/ hito mo koso toe*

Ci fosse un'altra via oltre a quella del giardino qui al villaggio montano! Chi venisse a trovarmi si chiederebbe se quelli caduti sian fiori oppure no.

129 – *ōsaka ya/ kozue no hana o/ fuku kara ni/ arashi zo kasumu/ seki no sugimura*

A Ōsaka un vento impetuoso spazza via dalle cime i fiori di ciliegio, velando così di bruma il bosco di cedri alla barriera.

133 – *miyoshino no/ takane no sakura/ chirinikeri/ arashi mo shiroki/ haru no akebono*

Son caduti i fiori di ciliegio sulle alte vette del maestoso Yoshino: impetuoso biancheggia il vento nell'alba primaverile.

135 – *kyō dani mo/ niwa o sakari to/ utsuru hana/ kiezu wa aritomo/ yuki ka tomo miyo*

Di già oggi son caduti i fiori, accumulandosi nel giardino; ma pur non sciogliendosi, mirali come fossero neve.

136 – *sasowarenu/ hito no tame to ya/ nokoriken/ asu yori saki no/ hana no shirayuki*

È per chi non fu invitato che rimase questa neve fatta di fiori che non attesero domani?

138 – *tsuraki kana/ utsurō madeni/ yaezakura/ toe tomo iwade/ suguru kokoro wa*

Com'è duro il tuo cuore, ché non m'hai detto di venir prima che i ciliegi dal fiore doppio fossero sbiaditi.

140 – *uramizu ya/ ukiyo o hana no/ itoitsutsu/ sasou kaze araba/ to omoikeru o ba*

Rimpiangerebbe mai il fiore, avendo in odio il mondo evanescente, d'aver pensato di seguire il vento ove mai questo l'invitasse?

144 – *chiru hana no/ wasuregatami no/ mine no kumo/ so o dani no-kose/ haru no yamakaze*

Lascia almeno le nubi là in cima, ché dei fior di ciliegio ormai caduti son vestigia, o vento che soffi dai monti in primavera.

146 – *oshimedomo/ chirihatenureba/ sakurabana/ ima wa kozue/ nagamu bakari zo*

Sì tanto vi ho amati eppur siete caduti, o fiori di ciliegio; ed ora malinconico fisso solo le disadornate cime degli alberi.

150 – *taga tame ka/ asu wa nokosan/ yamazakura/ koborete nioe/ kyō no katami ni*

Per chi mai, o fior di ciliegio, vi risparmiate a domani? Sparpagliatevi, come ricordo di oggi, in una fragranza colorata.

152 – *hana nagasu/ se o mo miru beki/ mikazuki no/ warete irinuru/ yama no ochikata*

Volevo mirar le rapide su cui scorrono via i fiori caduti, ma la falce di luna della terza notte è subito sparita dietro il profilo del monte.

155 – *chirinikeri/ aware urami no/ tare nareba/ hana no ato tou/ haru no yamakaze*

Caduti son i fiori di ciliegio. Ed il vento di primavera che spira dai monti sembra dire: “ah, chi mai è da deplorar per questo?”

156 – *haru fukaku/ tazune irusa no/ yama no ha ni/ hono mishi kumo no/ iro zo nokoreru*

Sul finir della primavera m'inoltrai sul monte Irusa per mirar i fiori di ciliegio, ma in lontananza, sulla cresta del monte, solo le nubi a ricor-darne il colore.

162 – *ashihiki no/ yamabuki no hana/ chirinikeri/ ide no kawazu wa/ ima ya nakuran*

Le rose selvatiche son cadute. Chissà se a Ide le rane adesso staran cantando.

164 – *matoishite/ miredomo akanu/ fujinami no/ tatamaku oshiki/ kyō nimo aru kana*

In cerchio armonioso abbiamo oggi ammirato, senza mai esser paghi, queste onde di glicini. Dover andare, ahimè, come rincresce!

166 – *midori naru/ matsu ni kakareru/ fuji naredo/ o no ga koto to zo/ hana wa sakikeru*

S'appoggia il glicine al pino sempreverde ma, pensando sia giunto il suo tempo, dischiude i fiori suoi.

La maggior parte delle liriche inserite nel secondo libro sulla primavera sono dedicate ai fiori di ciliegio, e alla fine del libro abbiamo un certo numero di topiche diverse.

Il primo gruppo di poesie cassate (106-108) era stato probabilmente pensato dai compilatori in modo da realizzare un progressivo passaggio dalla piena fioritura dei ciliegi alla loro caduta e, contemporaneamente, da una dimensione onirica a una concreta, nonché per realizzare un passaggio spaziale dallo scenario montano a quello del villaggio. Tuttavia, si tratta di tre liriche in cui i fiori di ciliegio non fanno altro che cadere in maniera incessante, e ciò può essere stato considerato prematuro da Go-Toba che invece, giustamente, preferì che la caduta dei fiori fosse graduale, come in effetti accade nelle liriche successive.

Le poesie 112 e 113 sono focalizzate entrambe sul profumo dei fiori che, probabilmente, dovevano essere nella mente degli autori, quelli di pruno. Qui però, grazie al fatto che si parla genericamente di fiori, la ricontestualizzazione operata dai compilatori fa sì che li si possa interpretare come fiori di ciliegio. Tuttavia, Go-Toba deve aver avvertito come poco opportuna questa forzatura in termini di associazione e progressione poetica.

In linea di massima, analizzando le poesie che precedono o seguono quelle eliminate, Terashima (2006) nota come, quando ci troviamo dinanzi a un gruppo di poesie che trattano di uno stesso argomento, Go-Toba eviti di eliminare quelle centrali, ma tenda a cassare il più delle volte le ultime di ogni gruppo o, in casi più rari, le prime. La poesia 120 apre un gruppo di liriche che hanno come argomento “oche selvatiche che fan ritorno al cader dei fiori”; la 124 è l'ultima di un gruppo di poesie sull'ammirar i fiori montani che cadono; la 127 chiude un gruppo che parla dei visitatori che si riducono al cader dei fiori; la 129 è la seconda di un dittico in cui si parla di fiori spazza-

ti via dalla cima di monti in luoghi famosi; la 133 termina una sequenza sui fiori caduti sulla cima del monte; la 135 e la 136 sono rispettivamente la seconda e la terza poesia di un trittico dedicato ai fiori caduti nel giardino; la 138 è la seconda di un dittico incentrato sui fiori che restano nel giardino; la 140 può essere considerata un'eccezione, ma la 144 è la prima di un dittico in cui si parla del vento montano di primavera; la 146 è la prima di due in cui l'immagine principale è quella di alberi ormai spogli⁹; la 150 è l'ultima poesia in cui i ciliegi sono protagonisti; la 152 è la seconda di un dittico che ha come tema la festa delle poesie sull'acqua; la 155 e la 156 sono rispettivamente la seconda e la terza di un gruppo dedicato ai fiori di ciliegio che cadono e alla ricerca di tracce di fiori; la 162 chiude un gruppo sugli *yamabuki*; la 164 e la 166 sono la seconda e l'ultima di un gruppo in cui si parla di glicini.

Conclusioni

Lo *Shinkokinshū* è un'opera del tutto *sui generis* nell'ambito dei cosiddetti *hachidaishū*, le prime otto antologie edite per decreto imperiale.¹⁰ Lo è per la sua storia editoriale, per lo spazio che Go-Toba, committente dell'antologia, si ritagliò in qualità di supervisore e poeta rappresentato nel florilegio, nonché per la qualità letteraria delle liriche inserite, che riuscirono, nel complesso, davvero a trasformarsi in uno specchio fedele dell'evoluzione del *waka* dalle sue origini fino alla prima parte del periodo Kamakura. Come abbiamo visto, il ruolo del sovrano abdicatario nella realizzazione dell'opera fu tale da allontanarla, almeno per quel che riguarda le modalità editoriali, dalla tradizione instaurata dalle precedenti antologie imperiali. La sua presenza fu così pervasiva da limitare al massimo grado la libertà di movimento dei compilatori, facendo sì che il risultato finale riflettesse per lo più la sua visione personale. Già questo sembra avvicinare lo *Shinkokinshū* a quelle

⁹ Nel caso specifico, la scelta di Go-Toba sembra spinta anche dal livello particolarmente alto della poesia successiva: «Sui monti di Yoshino caduti son i fior di ciliegio e all'antica capitale più nessuno giunge. Tra rami spogli soffia solo il vento di primavera.» Fujiwara no Toshinari, nell'esprimere il suo giudizio su questa lirica, presentata in occasione del *Roppyakuban utaawase*, aveva affermato che per quanto le poesie aventi ad oggetto i monti di Yoshino fossero oramai stantie, l'espressione "tra i rami spogli soffia solo il vento di primavera" era da considerarsi originale e che, inoltre, non era rintracciabile facilmente nelle poesie antiche un tormento così forte da parte del poeta.

¹⁰ Per un approfondimento, si veda: Asada, 2004.

che venivano normalmente definite *shisenshū*, antologie di poesie di vari autori scelte da qualcuno in base al proprio gusto.

E se questo è vero per le tre versioni dell'antologia che videro la luce nel culturalmente raffinato e ricco ambiente della corte, ancora di più lo è per l'*Okibon Shinkokinshū*, in cui il sovrano, trasformando la feroce solitudine dell'esilio in un'occasione di calma e serenità, permise alla propria sensibilità poetica di esprimersi nel migliore dei modi, senza alcun tipo di condizionamento legato alla dimensione sociale della poesia o alle influenze più o meno dirette del suo antico circolo poetico.

Bibliografia

- Akase, Shingo (1995). "Okibon Shinkokinwakashū honbun pekken". *Bungaku*, 6, 4, pp. 64-72.
- Akase, Shingo (1997). "Okibon Shinkokinwakashū no imi suru mono". *Kokubungaku*, 42, 13, pp. 9-13.
- Asada, Tōru; Fujihira, Izumi (2004). *Kokinshū Shinkokinshū no hōhō*. Tōkyō: Kasama shoin.
- Giordano, Giuseppe (2018) (a cura di). *Go-Toba. Cento poesie dalle isole lontane*. Roma: Aracne.
- Gotō, Shigeo (1972) (a cura di). *Okibon Shinkokinwakashū to kenkyū*. Toyohashi: Mikan kokubun shiryō kankōkai.
- Kishigami, Shinji *et al.* (1964). *Kōtei Shinkokinwakashū*. Tōkyō: Musashino shoinkan.
- Minemura, Fumito (1995) (a cura di). *Shinkokinwakashū*. In *Shinpen Nihon koten bungaku zenshū*, 43. Tōkyō: Shōgakukan.
- Reizeike: Reizeike shiguretei bunko (1997) (a cura di). *Okibon shinkokinwakashū*. Tōkyō: Asahi shinbun sha.
- Suzuki, Jun'ichi (1954). "Shinkokinwakashū okibon shikibu no jokika ni tsuite". *Hokkaidō geijutsu daigaku kiyō, dai ichibu*, 5, 2, pp. 1-9.
- Tabuchi, Kumiko (2013). "Okibon Shinkokinwakashū. Kō". *Kokugo kokubun*, 82, 7, pp. 1-19.
- Tanaka, Yutaka (1981). "Okibon batsu no mondai". *Gobun*, 38, pp. 3-9.
- Teramae, Tomomi (2001). "Okibon Shinkokinwakashū ni tsuite. Go-Toba jōkō no senka ishiki ni tai suru ikkōsatsu". *Mukogawa kokubun*, 57, pp. 25-33.
- Teramae, Tomomi (2003). "Okibon Shinkokinwakashū ni tsuite (3). «Tachibana» kagun ni okeru sakujo". *Mukogawa kokubun*, 11, pp. 21-34.
- Teramae, Tomomi (2005). "Okibon Shinkokinwakashū ni tsuite (4). Sakujo sareta Teika no renka". *Mukogawa kokubun*, 12, pp. 36-48.

- Teramae, Tomomi (2006). “Okibon Shinkokinwakashū ni tsuite (6). Sakujo sareta uta to «Entō on hyakushu»”. *Naruo setsurin*, 13, pp. 24-32.
- Terashima, Tsuneyo (2006). “Okibon Shinkokinwakashū no waka sakujo. Haru no uta o tōshite”. *Tōkyō ikashika daigaku kyōyōu kenkyū kiyō*, 36, pp. 1-14.
- Terashima, Tsuneyo (2007). “Okibon Shinkokinwakashū no sakujoka. Kijun no nintei ni tsuite”. *Waka bungaku kenkyū*, 94, pp. 14-30.
- Tokieda, Motoki; Kidō, Saizō (1965) (a cura di). *Jinnō shōtōki – Masu kagami*. In *Nihon koten bungaku taikai*, 87. Tōkyō: Iwanami shoten.
- Ueno, Takeshi (1999). “Okibon to Go-Toba in onryō no chinkon. Reizeikei shiguretei bunkōzōbon. Okibon Shinkokinwakashū no seiritsu ni tsuite”. *Kokugo kokubun*, 68, 9, pp. 1-9.

Okibon Shinkokinshū**The Last Revision of the Anthology by Go-Toba**

During his exile on Oki island, the retired emperor Go-Toba once again reviewed his masterpiece, the *Shinkokinwakashū*. By the end of the revision, four hundred lyrics had been removed from the anthology, such that the new text, nowadays known as the *Okibon Shinkokinwakashū*, ended up being quite different from the beautiful copy Minamoto no Ienaga had made in the capital in 1216. In this paper, proceeding from the afterword Go-Toba added to the *Okibon*, I will try to define some of the aesthetic criteria the former emperor could have used in selecting which lyrics to removed. The analysis is based on what is called the *Junsui Okibon Shinkokinwakashū*, a manuscript discovered in 1995 in the well-known *Reizeike shiguretei bunkozō*; this is the oldest copy of the *Okibon* we have, and for this reason, the most reliable one.

後鳥羽院の改訂された『隠岐本新古今和歌集』をめぐって

ジュセツペ・ジョルダーノ

1221年の承久の乱の後、流罪の判決を下された後鳥羽院は、隠岐島に流され、晩年に「新古今和歌集」の更なる編纂を行なっている。改訂されたその勅撰和歌集は「隠岐本新古今和歌集」という名で今も知られている。1216年に都で源家長が編集した清書と比較すると隠岐本の歌数は400首ほど少なくなっているが、院の撰歌の理由はどこにも記されていなかったのである。本稿は、1995年に冷泉家時雨亭文庫蔵から発見された「隠岐本新古今和歌集」の最も古い写本、いわゆる「純粹隠岐本」を中心に、院がその改訂の動機を解説している跋文を読み解きながら、編者がどのような美学的・文学的基準でそれぞれの和歌を削除したかを明らかにする。