

# 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.



#### 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.<sup>1</sup> Da quel momento in poi, l'attività di Teika, sia nel comporre trattati sia nell'editare varie raccolte poetiche, fu molto sostanziosa.

<sup>1</sup> 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 *Shūigusō* 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. <sup>2</sup>
春の夜の夢のうき橋とだえ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.<sup>3</sup>

<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.<sup>4</sup> Va altresì detto

<sup>2</sup> Ove non diversamente indicato tutte le traduzioni sono dell'Autore.

<sup>3</sup> Entrambi i componimenti furono poi selezionati per lo *Shinkokinshū*.

<sup>4</sup> 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 curtensi.<sup>5</sup>

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 *Shūigusō* e *Shūigusō 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.<sup>6</sup> Anzi, alcuni dei trattati che la tradizione ha voluto attribuirgli sono chiaramente dei falsi.<sup>7</sup>

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.

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

<sup>6</sup> Per una lista completa, si veda Atkins 2017, 89-92.

<sup>7</sup> 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* 鶉鷺 (Cormorani e aironi) e sono: il *Kirihioko* 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* 未来記 (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),<sup>8</sup> 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-

<sup>8</sup> 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.<sup>9</sup> 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)

<sup>9</sup> 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 sembrino 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.<sup>10</sup> 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-

<sup>10</sup> 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.<sup>11</sup>

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

<sup>11</sup> Per quanto la tecnica dello *honkadori* 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 *honkadori* 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),<sup>12</sup> 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.<sup>13</sup>

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

<sup>12</sup> Vale a dire, il *Kokinshū*, il *Gosenshū* e lo *Shūishū*.

<sup>13</sup> 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.

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