

COLLANA DI STUDI GIAPPONESI

IL CANTO

4

Direttore

Matilde Mastrangelo

Comitato scientifico

Giorgio Amitrano

Luca Capponcelli

Gianluca Coci

Silvana De Maio

Gala Maria Follaco

Chiara Ghidini

Andrea Maurizi

Maria Chiara Migliore

Luca Milasi

Maria Teresa Orsi

Cristian Pallone

Stefano Romagnoli

Ikuko Sagiyama

Virginia Sica

COLLANA DI STUDI GIAPPONESI

IL CANTO

La Collana di Studi Giapponesi raccoglie manuali, opere di saggistica e traduzioni con cui diffondere lo studio e la riflessione su diversi aspetti della cultura giapponese di ogni epoca. La Collana si articola in quattro Sezioni (Ricerche, Migaku, Il Ponte, Il Canto). I testi presentati all'interno della Collana sono sottoposti a una procedura anonima di referaggio.

La Sezione *Il Canto* (dal termine giapponese *uta*, che significa "poesia", "canto") raccoglie traduzioni ed edizioni critiche di testi poetici prodotti in Giappone dall'VIII secolo ai nostri giorni. Le opere selezionate per la Sezione si prefiggono di offrire una puntuale ed esaustiva sintesi della versificazione dei più importanti autori e dei principali generi poetici del paese.

Giuseppe Giordano

La Natura in versi

La flora e la fauna nella poesia giapponese classica





Aracne editrice

www.aracneeditrice.it

Copyright © MMXXI
Gioacchino Onorati editore S.r.l. — unipersonale

www.gioacchinoonoratieditore.it
info@gioacchinoonoratieditore.it

via Vittorio Veneto, 20
00020 Canterano (RM)
(06) 45551463

ISBN 978-88-255-4042-0

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento anche parziale,
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: gennaio 2021

a mia madre

- 11 *Ringraziamenti*
- 13 *Avvertenze*
- 15 *Introduzione*
1. Testo e ipertesto, 15 – 2. La semantica della natura, 20
- 27 *La Natura in versi*
Flora, 29
Asagao, 30 – *Asaji*, 31 – *Ashi*, 34 – *Ayame*, 38 – *Fuji*, 41 – *Hagi*, 45 – *Hahaso*, 50 – *Hana*, 52 – *Ho*, 56 – *Kakitsubata*, 57 – *Kakine*, 61 – *Kashiwa*, 62 – *Kiku*, 65 – *Koke*, 70 – *Kuzu*, 73 – *Matsu*, 77 – *Miru*, 84 – *Momiji*, 88 – *Nadeshiko*, 95 – *Obana*, 101 – *Ogi*, 103 – *Ominaeshi*, 106 – *Omoigusa*, 109 – *Sakura*, 111 – *Shiba*, 118 – *Shinobugusa*, 120 – *Sugi*, 122 – *Susuki*, 125 – *Tachibana*, 129 – *Take*, 134 – *Tsuta*, 138 – *U no hana*, 140 – *Ume*, 143 – *Wakana*, 150 – *Wasuregusa*, 152 – *Yanagi*, 154 – *Yūgao*, 157

Fauna, 161
Chidori, 162 – *Hotaru*, 164 – *Hototogisu*, 166 – *Kamo*, 169 – *Kamome*, 170 – *Karasu*, 172 – *Kari*, 173 – *Kirigirisu*, 177 – *Koma*, 178 – *Kuina*, 181 – *Miyakodori*, 183 – *Niodori*, 184 – *Semi*, 186 – *Shigi*, 187 – *Shika*, 189 – *Taka*, 192 – *Tazu*, 192 – *Tori*, 194 – *Tsuru*, 197 – *Uguisu*, 197 – *Uzura*, 200
- 203 *Bibliografia*
- 211 *Testi originali delle poesie citate*
- 313 *Indice alfabetico dei capoversi giapponesi*

Ringraziamenti

Per la realizzazione del presente volume sono debitore a più di una persona.

Innanzitutto, il mio più sincero ringraziamento va, come sempre, alla professoressa Sagiyama Ikuko, per l'incoraggiamento e i preziosi suggerimenti datimi quando quest'opera non era nulla più che un'ipotesi di lavoro.

La mia riconoscenza va anche alla professoressa Matilde Mastrangelo, non solo per aver gestito i contatti con la casa editrice, ma anche e soprattutto per avermi aiutato a individuare punti critici del testo.

Lo stesso vale per il professor Giorgio Amitrano, la professoressa Silvana De Maio, la professoressa Chiara Ghidini e il professor Ōue Jun'ichi, tutti sempre prodighi di consigli illuminanti.

Ringrazio poi Claudia Iazzetta per l'amorevole attenzione con la quale ha rivisto le bozze.

A Maddalena Calabrese, più che un semplice grazie, un abbraccio affettuoso. Lei sa perché.

Da ultimo, vorrei ringraziare i miei studenti, la cui curiosità, espressa sempre in modo gioioso e frizzante, ha rappresentato lo stimolo fondamentale per la stesura di questo libro.

Eventuali errori o imprecisioni restano mia esclusiva responsabilità.

G.G.

Avvertenze

Le voci del presente volume, lungi da qualsiasi pretesa di esautività, sono volte a fornire al lettore un'idea di quali fossero gli elementi della flora e della fauna maggiormente rappresentati nella poesia classica e dei loro rispettivi campi semantici. Per ogni voce, l'analisi si dipana lungo un asse diacronico, coprendo un arco temporale che va dal settimo al tredicesimo secolo. La scelta dei lemmi e delle poesie da citare si è basata principalmente sui seguenti volumi: Kubota Jun, Baba Akiko, *Utakotoba utamakura daijiten*, Kadokawa shoten, Tōkyō 1999; Katagiri Yōichi, *Utamakura utakoba jiten*, Kasama shoin, Tōkyō 1999; Hirata Yoshinobu, *Waka shokubutsu hyōgen jiten*, Tōkyōdō, Tōkyō 1994.

Le poesie citate nel testo sono precedute da una sigla e da un numero in parentesi tonde, grazie ai quali è possibile individuare il testo originale nell'elenco delle poesie tradotte inserito in appendice. Per le poesie citate ma non tradotte, si è comunque indicato il numero di riferimento dell'antologia in cui sono contenute, anche se di questi componimenti non è stato incluso il testo in giapponese in appendice.

1. *Testo e ipertesto*

La poesia, *latu sensu*, per sua natura è una forma d'espressione artistica che chiede molto al lettore in termini di cooperazione, al fine di una corretta decodifica del messaggio che l'autore vuole realmente veicolare attraverso un linguaggio elusivo, costruito su cortocircuiti semantici, o sulla semplice allusione a determinati elementi culturali condivisi. Ciò risulta vero anche per la poesia giapponese classica, che tuttavia presenta in aggiunta il paradosso di apparire, nella maggior parte dei casi, come una poesia estremamente semplice e immediatamente fruibile. Soprattutto le poesie a tema stagionale, quelle che celebrano la bellezza della Natura nel suo dipanarsi lungo tutto l'arco delle quattro stagioni, tendono a vestirsi di una sobrietà a volte disarmante, finendo per spingere un lettore inesperto a credere di trovarsi in presenza di testi che non richiedono alcuno sforzo d'approfondimento, alcuna ulteriore indagine del senso o analisi filologica. Ma questa è un'impressione fuorviante, dal momento che sotto la superficie dei versi si nasconde sovente tutta una serie di richiami, diretti o indiretti, a specifici componimenti del passato o a modalità espressive codificate che permettono al poeta di dilatare l'angusto spazio delle trentuno more di un *waka*, estendendone gli orizzonti semantici. Ciò è dovuto soprattutto al carattere profondamente ipertestuale, e in un certo senso corale, della poesia giapponese classica.

A partire dal periodo Heian (794-1185), la poesia diventa un potente strumento di aggregazione e riconoscimento sociale all'interno degli ambienti curtensi, perdendo buona parte della spontaneità e della libertà di temi e vocabolario di cui aveva goduto nei periodi precedenti, e acquisendo un carattere ancora più spiccatamente culturale rispetto al passato. L'apprezzamento di un *waka* non è più semplicemente legato alla sua intrinseca bellezza, all'ineffabile eleganza delle immagini create o alla sensibilità, vera o presunta che sia, del poeta, ma si radica saldamente nel presupposto che quei versi sappiano dire qualcosa di nuovo nel rispetto

consapevole della tradizione. Il motto di Fujiwara no Shunzei (1114-1204), ripreso poi dal figlio, Teika (1162-1241), *kotoba furuki kokoro atarashiki*, “dizione antica e spirito nuovo”, epitoma in maniera cristallina le tendenze poetiche del periodo classico.

E così, tra i vari artifici retorici, che vanno dai *kakekotoba* (parole perno) ai *makurakotoba* (parole cuscino, o epiteti fissi), dagli *utamakura* (cuscini poetici, o toponimi resi famosi in poesia) al *taigendome* (chiusura di un verso finale con un sostantivo o una particella), acquisisce un’importanza vitale lo *honkadōri*, o variazione allusiva, una tecnica compositiva che prevede l’utilizzo di espressioni, immagini o interi versi tratti da uno o più componimenti precedenti, sì da far riverberare nel nuovo *waka* le suggestioni emotive suscitate in un luogo e in un tempo altri¹. Questa pratica, rintracciabile in realtà a un livello embrionale già nel *Man’yōshū*, raggiunge la sua acme durante il primo ventennio del periodo Kamakura (1185-1333), accentuando in maniera considerevole la natura ipertestuale della poesia giapponese classica².

Applicare alla poesia giapponese classica il concetto di ipertestualità, concetto a oggi fortemente legato soprattutto alle moderne tecnologie interattive della comunicazione, può sembrare azzardato e controintuitivo, ma in realtà, esattamente come un testo digitale moderno non ha barriere e altri testi e discorsi si insinuano tra le sue righe, permettendo al lettore di intervenire attivamente nell’apparenza e nella struttura del testo³, così un “lettore modello” del primo periodo Kamakura era in grado di attivare collegamenti ipertestuali, riconoscendo a colpo d’occhio i richiami (oggi li chiameremmo *link*), palesi o latenti, di cui un testo poetico poteva essere disseminato. In alcuni casi questi richiami erano così evidenti e codificati, da lasciare poco margine di interpretazione al lettore, che veniva in questo modo reindirizzato lungo un percorso univoco e poco accidentato. Ma in altri, il corpo di una poesia poteva trasformarsi in una vera e propria “opera aperta”, in cui il lettore si faceva co-autore del

¹ Cfr. WATANABE YUMIKO, *Shinkokin jidai no hyōgenhōhō*, Kasama shoin, Tōkyō 2010.

² Cfr. FUJIHARA HARUO, *Shinkokin to sono zengo*, Kasamashoin, Tōkyō, 1986, pp.135-151.

³ Cfr. MARKO JUVAN, *History and Poetics of Intertextuality*, Timothy Pogačar (trad.), Perdue University Press, West Lafayette, Indiana 2008.

sensu ultimo dei versi, grazie a un personale viaggio attraverso i propri riferimenti letterari e culturali. Questo secondo caso era particolarmente frequente, dal momento che la poesia prodotta a corte tra il decimo e il tredicesimo secolo aveva teso a cementarsi sempre più su una dizione e un vocabolario limitati, con l'effetto di aumentare a dismisura il numero di versi che si assomigliavano gli uni con gli altri, diluendo al tempo stesso l'univocità dei richiami e dei riferimenti, che finivano per moltiplicarsi in un caleidoscopico gioco di suggestioni letterarie. Giusto per fare un esempio, solo nello *Shinkokinwakashū* (Nuova raccolta di poesie giapponesi antiche e moderne), l'antologia imperiale voluta dall'imperatore abdicatario Go-Toba all'inizio del tredicesimo secolo, ci sono diciassette poesie che utilizzano all'ultimo verso la locuzione *aki no yūgure*, "tramonto d'autunno"⁴. Tra queste, un tritico è particolarmente famoso tra i cultori della materia: quello delle cosiddette *sanseki no uta*, "le tre poesie della sera", alle quali la mente di un lettore esperto non poteva, e non può, evitare di riandare, trovandosi a leggere di un tramonto autunnale. Il numero delle poesie che invece, sempre nella stessa antologia, utilizza il succitato verso in posizioni diverse è ancora più considerevole. In questo modo, evocare l'immagine d'un cielo incendiato dal sole sul finire del giorno, in assenza di ulteriori elementi specifici, poteva attivare un richiamo a ciascuna delle poesie passate che contenevano quella determinata scena, senza che ciò fosse stato necessariamente previsto nel dettaglio da chi quei versi aveva scritto.

Sicché, possiamo pensare a queste locuzioni, immagini, o anche singole parole che rappresentano gli elementi costitutivi di un corpo poetico, in termini di "matrice", così come Riffaterre la intese. Questi vedeva nella poesia nient'altro che la trasformazione di un elemento primigenio, di una matrice, appunto. Per il semiologo francese, il significato della poesia è prodotto dalle deviazioni che il testo realizza a mano a mano che sfida la mimesi, spostandosi da rappresentazione a rappresenta-

⁴ La tecnica di terminare un componimento con un sostantivo, che prende il nome di *goku taigendome*, seppur rintracciabile anche in epoche posteriori, prese piede soprattutto a cavallo tra il dodicesimo e il tredicesimo secolo. Cfr. KASHIWAGI YOSHIO, "Hachidaishū no taigendome", in WAKA BUNGA KAI (a cura di), *Ronshū waka to retorikui*. "Waka bungaku no sekai, 10", Kasama shoin, Tokyo 1986, pp.149-168.

zione, per esempio da metonimia a metonimia all'interno del sistema descrittivo, con lo scopo di esaurire il paradigma di tutte le possibili varianti della matrice. Le funzioni del testo, continua Riffaterre, assomigliano a quelle neuronali: nel momento in cui la matrice viene rappresentata, la dislocazione produce varianti attraverso tutto il testo, proprio come un sintomo nascosto emerge da qualche altra parte nel corpo⁵.

Considerato dal punto di vista dei poeti giapponesi del periodo classico, il rispetto della tradizione, a volte così ostinato da spingere a comporre versi addirittura bolsi, era sì uno strumento per dar lustro alla propria opera, ma risultava al contempo un'angusta gabbia dorata, all'interno della quale la libertà di movimento era decisamente ridotta e la possibilità di creare qualcosa di profondamente originale limitata solo ai più talentuosi. A tal proposito, val la pena di citare un passo da un famoso saggio di Roland Barthes, in cui, pur non riferendosi nello specifico alla poesia giapponese classica, l'autore illustra in modo puntuale il fenomeno a cui abbiamo accennato:

Le scritture possibili di un dato scrittore si definiscono sotto la pressione della Storia e della Tradizione: c'è una Storia della Scrittura, ma questa storia ha due aspetti: nel momento stesso in cui la Storia generale propone -o impone- una nuova problematica del linguaggio letterario, la scrittura resta ancora piena del ricordo dei suoi precedenti usi, perché il linguaggio non è mai innocente: le parole hanno una seconda memoria che si prolunga misteriosamente in mezzo ai nuovi significati. La scrittura, e precisamente questo compromesso tra una libertà e un ricordo, è quella libertà piena di ricordi che non è libertà se non nell'attimo della scelta, ma già non più nella sua durata. Io oggi posso senza dubbio scegliere tale o tal'altra scrittura e in questo gesto affermare la mia libertà, aspirare a una freschezza o a una tradizione, ma io non posso già più svilupparla in una durata senza diventare, a poco a poco, prigioniero delle parole altrui e addirittura delle mie. Un residuo ostinato, derivato da tutte le scritture precedenti e dallo stesso passato della mia propria scrittura, copre l'attuale voce delle mie parole. Ogni traccia scritta precipita come un elemento chimico dapprima trasparente, neutro e anodino, nel quale la sola durata fa a poco a poco apparire tutto un passato in sospensione, tutta una crittografia sempre più densa.⁶

⁵ MICHAEL RIFFATERRE, *Semiotics of Poetry*, Indiana University Press, Bloomington&London 1978, p. 19.

⁶ ROLAND BARTHES, *Il grado zero della scrittura*, Giuseppe Bartolucci *et al.* (a cura di), Einaudi, Torino 1982, p. 14.

Julia Kristeva, nel 1967, in un suo saggio, “Word Dialogue and Novel”, confluito poi in una raccolta intitolata *Desire in language*, afferma che ogni testo è costruito come un mosaico di citazioni, che assorbe e trasforma altri testi⁷. Altrove, la stessa autrice definisce il testo come un apparato trans-linguistico che ridistribuisce l’ordine del linguaggio mettendo in relazione il linguaggio comunicativo, il cui scopo è informare in modo diretto, con diversi tipi di espressioni anteriori o sincroniche. Il testo è quindi qualcosa di produttivo (una produttività), e ciò significa che esso è una trasformazione di testi, una intertestualità: entro un dato testo, diverse espressioni, prese da altri testi, si intersecano e si neutralizzano a vicenda⁸.

Per questo motivo, se la scrittura, qualunque essa sia, e a maggior ragione quella dei poeti giapponesi del periodo classico, non può mai considerarsi vergine, nuova od originale, “innocente” dice Barthes, la lettura, per potersi dire efficace, ha bisogno di essere consapevole, necessita di tutti gli strumenti utili a un atto di speleologia del senso che permetta di ricostruire la storia delle parole, di seguire le tracce di citazioni, allusioni e suggestioni, facendo sì che il lettore si faccia attante di una semiosi che superi i confini della mimesi apparente. Sempre Riffaterre sostiene che quando si decodifica una poesia, il primo stadio che affrontiamo sia quello di un semplice disvelamento sintagmatico. Si tratta di una lettura euristica, il cui scopo è semplicemente quello di carpire il significato letterale del testo. Ovviamente, a causa della natura referenziale del linguaggio, i risultati di questa operazione variano da lettore a lettore, dal momento che sono determinati dalle competenze linguistiche dello stesso. Ma la competenza linguistica non è l’unico elemento essenziale. Un altro elemento importante è dato dalla competenza letteraria. Questa si riferisce alla familiarità che il lettore ha con i sistemi descritti, con i temi, con le mitologie della propria società, e soprattutto con altri testi. Se nel testo ci sono delle elisioni o delle compressioni, come ad esempio descrizioni incomplete, o allusioni, o citazioni, è soltanto questa

⁷ JULIA KRISTEVA, *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*, Leon S. Roudiez (a cura di), Columbia University Press, New York 1980, p. 66.

⁸ *Ibidem*, p. 36.

competenza letteraria che permetterà al lettore di rispondere adeguatamente al testo e di completare le parti mancanti secondo un modello programmatico. Così facendo la semiosi ha la meglio sulla mimesi⁹.

2. *La semantica della Natura*

Lo sviluppo parallelo della cultura curtense e delle sue modalità espressive fece sì che con il tempo molti elementi presenti nella poesia giapponese arcaica finissero per essere utilizzati in maniera metaforica e metonimica. Soprattutto a partire dal periodo Heian, la Natura, con i suoi paesaggi, i suoi fenomeni atmosferici, i suoi animali e le sue piante, si trasformò nello strumento principe dei poeti per poter mettere in scena, in maniera indiretta e allusiva, emozioni, sentimenti e stati d'animo umani.

In tal senso, uno degli esempi più significativi è dato da un celeberrimo componimento di Ono no Komachi (825-900), inserito nel *Kokinwakashū* (Raccolta di poesia giapponesi antiche e moderne) (Kks, 113): «S'è sbiadito il colore dei fiori, ed i miei giorni son passati invano. E mentre guardo una pioggia ostinata, m'affondo in mesti pensieri.» In questi versi, la poetessa, grazie a un sapiente e sofisticato utilizzo di vari *kakekotoba*, riesce a sovrapporre con grazia e sensibilità il mondo della Natura con quello umano, in modo tale che ogni elemento del testo sia ambivalente: il colore dei fiori, che inevitabilmente finisce per offuscarsi con il passare del tempo, altro non è che la bellezza della poetessa stessa la quale, persa in una melanconica rêverie, fissa la pioggia che continua incessantemente a scendere, suggerendo anche l'idea delle sue stesse lacrime¹⁰. In questo modo, il *waka* si trasforma in uno spartito in cui il compositore, utilizzando le note della Natura, crea una melodia che racconta la sfera dell'umano e disvela sentimenti intimi ed emozioni segrete.

⁹ MICHAEL RIFFATERRE, *op. cit.*, p. 5.

¹⁰ Qui il gioco di parole coinvolge il termine *nagame*, che vuol dire sia "pioggia ostinata" sia "perdersi nei propri pensieri". A questo si aggiunge la forma verbale *furu*, che può riferirsi sia al cadere della pioggia sia al passare del tempo.