

## REALISMO E SENTIMENTO:

### IL *MAKOTO* NELLO *HAIKU* DI MASAOKA SHIKI

*Cristina Banella*

L'ideale poetico dello *shasei* ("riprodurre dal vero") elaborato dal poeta e critico Masaoka Shiki<sup>1</sup>, prescriveva l'osservazione diretta della realtà e una sua riproduzione realistica. Per poter scrivere una buona poesia, non era necessario andare alla ricerca di emozioni o di paesaggi inusitati; secondo Shiki, sarebbe stato sufficiente invece, osservare attentamente la realtà di ogni giorno: "Quando siete riusciti a comporre due o tre poesie traendo spunto da un paesaggio, non fermatevi. Guardate invece davanti ai vostri piedi e descrivete ciò che vedete. Se scriverete su quello che è davanti a voi, fosse erba o fiori in boccio, riuscirete a comporre dieci o venti poesie senza muovervi da lì. Se vedete i soffioni, parlate dei soffioni. Se vedete dei fiori di *yomena*<sup>2</sup> scrivete di quelli. Se ci sono dei campi di grano, scrivete del grano non ancora maturo. Se i fiori di soia stanno sbocciando, componete versi con questo soggetto. Se c'è la nebbia, scrivete della nebbia. Se fa un tempo splendido, dovrete parlare di quello. Lunghi giorni di primavera, la tranquillità, la tarda primavera, l'approssimarsi dell'estate, i fiori di pesco, i salici sulla riva del fiume, la raccolta delle erbe nei campi, una passeggiata fra l'erba, rondini ...: il materiale è qua e là tutto intorno, (così copioso) al punto da poterlo gettar via."<sup>3</sup>

Se il principio è sicuramente applicabile in prosa, in poesia invece potrebbe risultare limitante. Il pericolo maggiore, specialmente se si tratta di poesie brevi come lo *haiku* composto da sole 17 sillabe, o come il *tanka* (cfr. nota 1), è quello di creare solo dei brevi e semplici "quadretti" che riproducono

---

<sup>1</sup> Masaoka Shiki (1867- 1902) nacque a Matsuyama, nell'isola di Shikoku, a sud del Giappone. Dedicò la sua vita alla composizione di *haiku*, una forma di poesia consistente in 17 sillabe ripartite secondo lo schema 5-7-5 e al *tanka*, composto da 31 sillabe, ripartite secondo lo schema 5-7-5-7-7. Egli riuscì ad infondere nuovo vigore ad entrambe le forme, che avevano attraversato un periodo di ristagno e decadenza, proprio grazie alla teoria letteraria basata sullo *shasei* ("riprodurre dal vero") e sullo *ari no mama ni utsusu* ("riprodurre così com'è") da lui elaborata. Famosi sono rimasti i suoi attacchi a Bashō, il maggior poeta giapponese (cfr. nota 9) e al *Kokinshū*, una delle maggiori antologie di poesia del Giappone (cfr. nota 12). Si deve a lui anche la scoperta di Buson (cfr. nota 9) come poeta. Tutta la vita di Shiki fu comunque segnata da una terribile malattia: la tubercolosi spinale, che ne provocò l'immobilizzazione a letto e infine la morte prematura a soli 35 anni.

<sup>2</sup> *Yomena* è un tipo di crisantemo di un pallido colore viola che cresce in montagna.

<sup>3</sup> *Shiki Zenshū*, Kōdansha, vol. v, pp. 262-263

la scena senza emozione o senza trasmettere un significato più profondo. E' un rischio reale; lo stesso Masaoka Shiki ha scritto *haiku* che presentano solo delle scene graziose e non invitano il lettore a nessuna profonda riflessione:

Un cesto d'erbe  
abbandonato...

Nessuno intorno...

Montagne in primavera.<sup>4</sup>

(*Kusakago wo/oite hito nashi/haru no yama*)

Volteggia e ondeggia,  
scivolando nel vento...

Una farfalla.<sup>5</sup>

(*Hira hira to / kaze ni nagarete / chō hitotsu*).

Acqua per innaffiare...<sup>6</sup>

Un gran mastello  
da cui s'allunga

l'arcobaleno...<sup>7</sup>

(*Uchimizu ya / niji wo nagedasu / oohishaku*)

La presenza di *haiku* come questi nell'opera di Shiki, ha portato alcuni critici ad affermare che: "...l'ossessione di Shiki per il realismo lo portò spesso a trascurare l'espressione dei sentimenti..."<sup>8</sup>; o a giudicare la sua poesia addirittura "bidimensionale", come afferma Reginald H. Blyth: "Quanto a Shiki e Buson, la loro obiettività ha qualcosa di freddo e insieme delizioso; di fronte alla loro poesia ci sentiamo distesi, perché non ci pone alcuna domanda. Quando Bashō o Issa (cfr. nota 9) falliscono,

---

<sup>4</sup> Ibidem, vol. 1, p. 24.

<sup>5</sup> Masaoka Shiki - Takahama Kyoshi, *Nihon Shijin Zenshū*, p. 89

<sup>6</sup> *Uchimizu* è stato tradotto con "acqua per innaffiare"; in realtà si tratta di acqua che viene sparsa al suolo, d'estate, nel tentativo di rinfrescare un po' l'aria.

<sup>7</sup> Masaoka Shiki - Takahama Kyoshi, *Nihon Shijin Zenshū*, p. 92

<sup>8</sup> Robert H. Brower, "Masaoka Shiki and Tanka Reform", pp.399-400 in AAVV, *Tradition and Modernization in Japanese Culture*, pp.399-400.

si cade nel sentimentalismo. Quando Buson<sup>9</sup> e Shiki falliscono, il paesaggio sembra fatto di cartone, e le cose appartengono a un mondo bidimensionale, senza vita o profondità”<sup>10</sup>.

Lo stesso Shiki d'altronde, era conscio del pericolo insito in un eccessivo realismo: “Una poesia troppo realistica può risultare banale e mancare di sorpresa...Un poeta troppo legato al realismo, tende ad imprigionare la sua mente nei confini di quel mondo ridotto costituito da ciò che i suoi occhi possono vedere, dimenticando quello che è distante nel tempo o nello spazio.”<sup>11</sup> Le sue parole sembrano contraddire il principio del realismo (*shasei*) che lui stesso aveva propugnato; Shiki espresse spesso opinioni e giudizi che potremmo definire contraddittori, ma questi si giustificano, se teniamo presente che molti di essi furono formulati mentre la sua poetica era ancora in via di sviluppo e soggetta, quindi, a inevitabili revisioni. Per questo motivo passò, ad esempio, da un iniziale apprezzamento del *Kokinshū*<sup>12</sup> ad un successivo feroce disprezzo; dallo *shasei*, che comunque non venne mai abbandonato, ad un maggiore coinvolgimento del poeta nella sua poesia e quindi ad una minore impersonalità. Shiki parlerà allora di “*makoto*” (“sincerità”), e non come di un principio in contrasto con lo *shasei* ma come complemento di questo. Lo scopo di questo articolo è, oltre a mostrare la personale interpretazione di Shiki del *makoto* rispetto ai suoi predecessori, dimostrare come sia riuscito ad allontanarsi dal semplice “giornalismo poetico” fondendo riproduzione oggettiva e partecipazione.

\*\*\*

Per prima cosa analizzeremo brevemente il significato della parola *makoto* e come era stato messo in pratica da alcuni poeti che hanno preceduto Shiki.

---

<sup>9</sup> Matsuo Bashō (1644-1694), Kobayashi Issa (1763–1828) e Yosa Buson (1716–1783) sono insieme a Shiki i grandi maestri dello *haiku*.

<sup>10</sup> Reginald H. Blyth, *Haiku*, vol. I, p. 346

<sup>11</sup> *Shiki Zenshū*, op. cit., vol. iv, p. 395

<sup>12</sup> Il *Kokinshū* (“Raccolta di poesie antiche e moderne”, 920 ca.) fu la prima antologia imperiale e fornì il modello a tutte le successive. Contiene ben 1.111 poesie, divise in sezioni. Fra i suoi compilatori figura Ki no Tsurayuki che ne curò la prefazione in giapponese - la raccolta ne contiene anche un'altra in cinese -, considerata il “manifesto” della poesia autoctona. Lo stesso Tsurayuki però, venne aspramente criticato da Shiki che lo definì “un cattivo poeta”.

Etimologicamente parlando, la parola *makoto* risulta composta da due caratteri: il carattere “*ma*” che significa “verità”, “sincerità”, e “*koto*” che può essere scritto con i caratteri di “cosa” o di “parola”. Il senso complessivo del carattere è comunque quello di “sincerità” “verità” ma anche “realità” “onestà”. Apparve in vari testi: per la prima volta nel *Nihon Shoki*<sup>13</sup>, nel 720, e successivamente anche nello *Shoku Nihongi*<sup>14</sup>, nel 797. Nell’ambito della critica, fu invece proprio Ki no Tsurayuki, nel *Kokinshū* (cfr. nota 12), ad utilizzarlo per primo: nel giudicare le poesie di Henjō<sup>15</sup>, infatti, parlò proprio di eleganza nello stile e di mancanza di *makoto*. Il *makoto* rivestì una grande importanza anche per i poeti del periodo medievale: sia Kyōgoku Tamekane<sup>16</sup> (1254-1332) che Shinkei<sup>17</sup>, per esempio, dettero molta importanza all’espressione delle emozioni e cercarono di fonderle con l’oggettività.

Il *makoto* compare poi nei testi confuciani, durante il periodo Edo (1603-1867), dove venne indicato come “la Via degli uomini”, ossia come uno stato naturale da cui gli esseri umani si sono allontanati e a cui potrebbero tornare se solo riuscissero a lasciare da parte il loro egoismo e la loro ambizione.

Tornando alla poesia, non possiamo trascurare la figura di Ueshima Onitsura<sup>18</sup>, che ne fece addirittura il perno della sua poesia: lo *haikai*<sup>19</sup>. Nel suo *Hitorigoto* (“Soliloquio”, 1718), Onitsura

---

<sup>13</sup> Il *Nihonshoki*, o anche *Nihongi* (“Annali del Giappone”, 720) è un’opera scritta in cinese, compilata su ordine imperiale, che narra la storia del Giappone, dalla sua creazione fino al 697 d.C. Scritto per avallare la supremazia del popolo giapponese, avendo in mente anche le storie dinastiche compilate in Cina, è il primo dei *Rikkokushi* (“Le Sei Storie Nazionali”).

<sup>14</sup> Lo *Shoku Nihongi* è il seguito del *Nihonshoki* (cfr. nota 13) e secondo dei *Rikkokushi*. Copre il periodo compreso tra il 697 d.C. e il 791 d.C.

<sup>15</sup> Henjō (816 – 890) fu un importante poeta di *waka* del 9° secolo ed è uno dei Sei Immortali della Poesia (*Rokkasen*), designati come tali da Ki no Tsurayuki nella sua prefazione al *Kokinshū*.

<sup>16</sup> Famoso poeta della scuola Kyōgoku-Reizei, venne incaricato insieme ad altri tre poeti di compilare la 14° raccolta imperiale intitolata *Gyoku yōshū* (“Raccolta delle foglie adorne di gioielli”). Accusato dalla scuola Nijō, rivale della Kyōgoku-Reizei, di aver usato la poesia come mezzo per accedere alla politica, venne esiliato nell’isola di Sado.

<sup>17</sup> Shinkei (1406-1475) fu uno dei tre migliori poeti di *renga* (cfr. nota 19) del suo tempo. Non scrisse però solo poesia, ma si occupò anche di critica.

<sup>18</sup> Ueshima Onitsura (1661-1783), maestro dello *haikai* (cfr. nota 19), è conosciuto principalmente per la sua opera intitolata *Hitorigoto* (“Soliloquio”, 1718) in cui riassunse le sue teorie sullo *haikai*.

<sup>19</sup> Lo *haikai* o *haikai no renga* è una forma più leggera del *renga*, a carattere più umoristico e colloquiale. Il *renga* era una poesia a catena che poteva raggiungere anche cento strofe, composte da poeti diversi secondo regole molto rigide. Lo *haikai* invece, era molto più semplice e per questo motivo venne praticato più a lungo, fino a perdere il suo carattere di frivolezza e ad essere considerato una forma di poesia seria, degna di rispetto.

afferma che non vi è *haikai* senza *makoto* che è l'opposto della falsità (“*itsuwari*”). E' il *makoto* a rendere eterna una poesia; la sua profonda comprensione e il suo esatto utilizzo possono essere raggiunti solo attraverso un costante esercizio. Malgrado quest'ultima affermazione, si deve fare attenzione a non confondere il *makoto* con una correttezza solo formale, perché il *makoto* è comunque legato all'anima (“*kokoro*”), al cuore, e non alle sole parole (“*kotoba*”). L'esercizio (“*shugyō*”) di cui parla Onitsura, non è solo esercizio formale, di stile, ma è una pratica che deve formare e coltivare il carattere, la propria natura. Secondo Onitsura, imparando a comporre *haikai*, studiando e riflettendo, il praticante inevitabilmente riuscirà ad innalzare i propri valori morali. La pratica dello *haikai* diventa quindi quasi pratica religiosa, assume il sapore di un esercizio *zen*.

Anche il più famoso poeta giapponese, Bashō, parla di *makoto*, sottolineandone il carattere di spontaneità. Che cosa intendesse per *makoto*, Bashō lo rivelò nel corso di un episodio capitato in occasione della stesura di una delle sue raccolte, *Sarumino* (“Il mantellino di paglia della scimmia”, 1691): uno degli allievi, Sōji, si recò da lui perché voleva che almeno uno dei suoi *haiku* fosse incluso nella raccolta. Purtroppo nessuno sembrava adatto e i due stavano quindi per rinunciare. Bashō allora, invitò il suo allievo a riposarsi un momento, e la risposta di Sōji all'invito fu così spontanea che Bashō la trasformò in poesia:

Fredda è la notte...

La cintura allentata

e le vesti in disordine...<sup>20</sup>

(*Jidaraku ni / nereba suzushiki / yube kana*)

Ciò che a Bashō premeva era proprio l'importanza dell'espressione spontanea e genuina dei sentimenti, senza riguardo per la forma che, infatti, venne elaborata successivamente.

Infine, anche per Bashō sembra esserci un collegamento fra il *makoto*, lo *haikai* e la pratica dello *zen*. Per lui infatti, il *makoto* si basa sull'identificazione tra soggetto scrivente ed oggetto della poesia,

---

<sup>20</sup> *Nihon Koten Bungaku Taikei*, vol. 66, p. 318

su una loro fusione. Nello *Akasōshi*, (“Il Libro Rosso”)<sup>21</sup>, uno dei trattati riguardanti la poetica di Bashō scritti dopo la sua morte, il compilatore, Hattori Dohō, riporta le parole del maestro, integrandole con un proprio commento: “ -Imparate dai pini ciò che riguarda i pini; imparate dal bambù ciò che riguarda i bambù...- Il significato delle parole del maestro è: liberatevi dalle interpretazioni personali, dalle visioni soggettive...Con “imparare” si intende guardare in profondità e entrare nell’oggetto...Anche se quello che si afferma può essere dettato dalle apparenze esterne delle cose, se non c’è il sentimento che sorge naturalmente dalle cose, se l’oggetto e il sé rimangono divisi, il sentimento non raggiunge la verità. Queste sono le deviazioni che produce l’interpretazione personale.”<sup>22</sup>

\*\*\*

Vediamo ora cosa rimane di queste precedenti interpretazioni in Shiki e quale significato abbia avuto per lui il *makoto*.

Com’è stato già accennato a pag. 3, esistono delle fasi nella vita di Masaoka Shiki: la sua prima produzione poetica, quella che arriva intorno al 1895, è caratterizzata dalla presenza del solo *shasei*, dalla preoccupazione di rappresentare ciò che è stato realmente osservato, così com’è apparso (*ari no mama ni utsusu*). Ma verso il 1897 abbiamo un cambiamento, dovuto non soltanto ad un’attenta riflessione condotta da Shiki sulla propria poetica, ma anche al rapido deteriorarsi delle sue condizioni fisiche<sup>23</sup> e alla certezza della fine imminente. Shiki inizia allora a parlare anche della presenza dei sentimenti nella poesia. Infatti, in un’opera composta proprio nel 1897, *Haikai Hogukago* (“ Il cestino della carta straccia degli *haiku*”) afferma chiaramente che: “Lo *haiku* esprime i veri sentimenti (*makoto no kanjō*) del poeta e anche se egli tenterà di distorcerli durante la scrittura, questi

---

<sup>21</sup> Lo *Akasōshi* fa parte di un’opera più vasta, il *Sanzōshi* (“I Tre Libri”, 1703), che comprende anche lo *Shirosōshi* (“Il Libro Bianco”) e il *Kurosōshi* (“Il Libro Nero”). Fu compilata da Hattori Dohō, un contemporaneo di Bashō, vissuto tra il 1657 e il 1730.

<sup>22</sup> *Nihon Koten Bungaku Taikei*, vol. 66, op. cit., p. 398

<sup>23</sup> Shiki, malato di tubercolosi spinale, proprio dal 1897 rimane confinato nella sua stanza, a letto. Il poeta era perfettamente conscio della propria situazione: sapeva che alla tubercolosi non esisteva rimedio e che avrebbe dovuto assistere impotente al suo decorso, fino all’esito fatale. Ai sintomi della tubercolosi spinale inoltre, si aggiunsero quelli di ulteriori malattie. Il dolore era tale che Shiki passò gli ultimi anni della sua vita ottenendo un momentaneo sollievo solo grazie alla morfina.

compariranno comunque da qualche parte nella sua poesia.<sup>24</sup>; e ancora in *Haiku Mondō* ( “Domande e risposte in merito allo *haiku*”, 1896): “Voglio usare l’emozione, più di ogni altra cosa. Mentre loro (i poeti contemporanei) vogliono rivolgersi all’intelletto”<sup>25</sup>.

Paradossalmente, lo strenuo sostenitore dello *shasei* (“realismo”) e dello *ari no mama ni utsusu* (“copiare così com’è”) si ritrova qui a difendere l’espressione sincera dei sentimenti. Ed è proprio col metro del sentimento e della sincerità, che Shiki giudica le poesie altrui in alcune sue opere di critica. La presenza del *makoto* nel *Manyōshū*<sup>26</sup>, per esempio, lo porta ad esaltare proprio questa raccolta e a disprezzare il *Kokinshū*, che pure prima aveva apprezzato, e lo conduce poi a valorizzare in special modo la poesia di Tachibana Akemi<sup>27</sup>. In una serie di saggi intitolati *Akemi no uta* (“La poesia di Akemi”), composti nel 1900, Shiki riconosce nel *makoto* l’essenza della poesia di Akemi e dello stesso *Manyōshū*: “Non c’è bisogno di discutere sul fatto che il *Manyōshū* sia superiore a tutte le altre raccolte. Quello che lo fa risaltare è che, mentre le poesie delle altre raccolte non mostrano affatto i sentimenti (*kanjō*) dell’autore, il *Manyōshū* ne parla in maniera chiara. Queste raccolte non riescono a esprimere i sentimenti, perché non li rappresentano così come sono (*ari no mama ni*); invece il *Manyōshū* vi riesce, proprio perché li presenta come sono in realtà. Akemi dice a proposito della poesia: -non usate l’artificio dell’imitazione. Sarebbe facile scrivere poesie se solo usaste il *makoto*.- Il *Kokinshū* e le altre raccolte di poesie usano tutte la tecnica dell’imitazione. Il *makoto* è la caratteristica peculiare di Akemi e del *Manyōshū*. E’ caratteristica peculiare del *Manyōshū* ed è quindi anche la caratteristica peculiare della poesia. Lo *ari no mama ni utsusu* (“dipingere così com’è”) di cui parlo io, non è altro che *makoto*.”<sup>28</sup>

---

<sup>24</sup> *Shiki Zenshū*, op. cit., vol. iv, p.577.

<sup>25</sup> *Ibidem*, pp.449-450

<sup>26</sup> Il *Manyōshū* ( “Raccolta di diecimila foglie” o anche “Raccolta di diecimila generazioni” ) è la più antica raccolta poetica in giapponese. A differenza del *Kokinshū* non si tratta di un’antologia imperiale ma privata. Le poesie che raccoglie datano dal 600 fino al 759. Fra i compilatori: Kakinomoto no Hitomaro, Yamabe no Akahito, Otomo no Tabito, Otomo no Yakamochi.

<sup>27</sup> Tachibana Akemi (1812 – 1868 ) fu uno dei più famosi poeti di *tanka* del tardo periodo Tokugawa. I suoi gusti poetici furono influenzati dal suo ardente patriottismo, che lo portò a tributare una vera e propria venerazione alla famiglia imperiale. Visse comunque in povertà e si dedicò allo studio del *Manyōshū*, che finì per esercitare una grande influenza sulla sua poesia.

<sup>28</sup> *Shiki Zenshū*, op. cit, vol. vii. p. 144.

A riprova del fatto che il *makoto* e lo *ari no mama ni utsusu* o *shasei* siano sinonimi, Shiki cita ancora Akemi, affermando che in lui la sincerità dei sentimenti coincide proprio con la rappresentazione fedele della sua vita: “...quelli che Akemi prese come soggetti della sua poesia, erano le molte persone reali che gli stavano intorno, erano fatti e paesaggi della vita reale, e non la solita luna o i soliti fiori di cui si scrive (perché) sono stati stabiliti a priori come tema...ha scritto della sua vita di stenti e dei suoi principi...pensando al proprio figlio scomparso, ha scritto dei figli che (solo) ieri vi si attaccavano alle maniche del kimono...Quando c’era qualcosa di piacevole ha detto che era piacevole; quando era arrabbiato ha scritto di essere arrabbiato; quando gli uccelli cantavano ha scritto poesie su questo e quando volavano le cavallette, ha scritto poesie sulle cavallette. Questo potrà anche sembrare banale, ma non lo si trova in altri poeti, tranne Akemi.”<sup>29</sup>

Se Akemi viene lodato per la sua fedeltà al principio del *makoto*, Oe Chisato<sup>30</sup> viene invece aspramente criticato proprio per il suo eccessivo intellettualismo, per la mancanza di sentimenti. A proposito delle sue poesie, Shiki infatti parlerà di “poesie che danno una spiegazione ragionevole, là dove invece la poesia dovrebbe esprimere emozione”<sup>31</sup>.

L’emozione è così importante da spingere il poeta a scrivere un breve saggio per illustrare come andrebbe scritta una poesia ove *shasei* e sentimento siano entrambi presenti, bilanciandosi. Il saggio intitolato “*Kuawase no tsuki*” (“Le mie poesie sul tema della luna, per un incontro di *haiku*”, 1898) descrive minuziosamente il processo che portò il poeta a comporre quello *haiku* che venne successivamente inviato al suo allievo Hekigotō, il quale aveva indetto una gara di poesia con la luna per tema. A quel tempo, Shiki era già costretto a letto e non poteva recarsi in alcun posto ad osservare la luna per poi comporre, com’era costume. Il poeta afferma di aver elaborato una poesia dopo l’altra, scartandole tutte o perché troppo banali, o perché mancavano di emozione, com’è il caso dello *haiku* che segue:

---

<sup>29</sup> Ibidem, vol. vii, pp. 144-145

<sup>30</sup> Oe Chisato era un poeta vissuto intorno al 900 d.C. e le cui poesie erano incluse proprio nel *Kokinshū*.

<sup>31</sup> *Shiki Zenshū*, op. cit., vol. vii, p. 30.

Là, sopra il molo

si separano, tristi.

Una notte di luna.<sup>32</sup>

( *Sanbashi ni / wakare wo oshimu tsuki yo kana* )

Fu solo dopo vari tentativi che giunse alla stesura di uno *haiku* che giudicò adatto. Lo compose ricordando l'addio dato ai suoi amici quando si trasferì da Matsuyama, suo paese natale, a Tōkyō. Sebbene lui stesso non lo ritenesse un capolavoro, gli sembrò però degno di essere presentato al suo allievo e abbastanza ben bilanciato riguardo alla presenza di *shasei* ed emozione:

L'ora di dirsi addio:

del vino

è svanita l'ebbrezza, sulla nave,

sotto la luna.

( *Miokuru ya / yoi sametaru / fune no tsuki* )<sup>33</sup>

L'emozione e il dolore per l'addio imminente fanno svanire l'allegria dovuta al vino bevuto durante il banchetto di commiato. Spettatrice di questo muto dolore, la luna.

Analizzando la produzione poetica di Shiki, specialmente quella degli ultimi anni della sua vita, ci accorgiamo che i suoi versi sono ben lungi dal mancare di emozione. E' vero che nella maggior parte dei casi Shiki si attenne alla riproduzione oggettiva dei fatti, ma non è poi così raro rintracciare la presenza del poeta nelle poesie. Vi ritroviamo due tipi di emozioni: da una parte abbiamo la partecipazione commossa di Shiki ai sentimenti, alle vicissitudini dei soggetti della sua poesia, - si tratta cioè di emozioni suscitate dal mondo esterno -; dall'altra parte invece, abbiamo emozioni che scaturiscono dalle sue terribili condizioni di malato. In entrambi i casi il poeta si esprime con sincerità, ritraendo i sentimenti "così come sono", senza cercare di magnificarli artificialmente.

---

<sup>32</sup> Ibidem, vol. xii, p. 250

<sup>33</sup> Ib., p. 251

Il primo tipo di *makoto*, ossia la sincerità nell'esprimere il pathos suscitato dalle cose, il *mono no aware*<sup>34</sup>, scaturisce quando il poeta, dimentico di sé, s'identifica nei sentimenti dei suoi soggetti, ed è ravvisabile in *haiku* come questi:

Notte di luna...

Uno spaventapasseri

che sembra un uomo...

Che pena fa...

(*Hito ni nite iru / tsuki yo no kagashi / awarenari*)<sup>35</sup>

Neanche dieci anni

ha quel bambino

che stan lasciando al tempio...

- Che freddo...-

(*To ni taranu / ko wo tera ni yaru / samusa kana*)<sup>36</sup>

In questi ultimi *haiku*, la scena viene descritta esattamente come il poeta l'ha osservata. Shiki però non può evitare che si manifesti la sua pena per il bambino che, così piccolo, dovrà vivere lontano dai genitori. E la manifestazione di questa sua simpatia è in quel "*Samusa kana*" ("Che freddo...") che non è solo un'osservazione sulle condizioni atmosferiche esterne, ma diventa espressione del gelo che gli invade il cuore nel momento in cui immagina lo stato d'animo del piccolo, fatto di solitudine e dolore. E' un freddo intensificato dallo *aware* della scena.

Anche nello *haiku* successivo abbiamo identificazione del poeta con i soggetti della sua poesia, ma questa volta la situazione è più piacevole:

Piene di vongole

le mani,

---

<sup>34</sup> *Mono no aware*: letteralmente lo *aware* suscitato dalle cose. Anticamente, il termine *aware* era un'espressione di gioia o di sorpresa, ma col passare del tempo si colorò di tristezza e di melanconia. Potrebbe essere inteso come il pathos suscitato dalle cose.

<sup>35</sup> *Shiki Zenshū*, op. cit., vol. ii, p. 288

<sup>36</sup> *Ibidem*, vol. iii, p. 220

- che gioia! –

chiama un compagno.<sup>37</sup>

( *Te ni mitsuru / shijimi ureshi ya / tomo wo yobu* )

Shiki sembra qui partecipare con un sorriso paterno alla gioia dei due ragazzi che sulla spiaggia stanno cercando le vongole.

Come abbiamo però precedentemente osservato, durante gli ultimi anni della sua vita, Masaoka Shiki ebbe una sorta di ripiegamento su sé stesso, dovuto alla malattia che limitava via via le sue possibilità di spostamento. Il mondo del poeta si restrinse progressivamente: dal giardino all'interno della casa, dalla casa alla sua stanza. Il conseguente impoverimento dei soggetti della sua poesia, portò il poeta a parlare ossessivamente di sé stesso, sia nei suoi *haiku* che nei suoi *tanka* e nei suoi diari<sup>38</sup>. Compare allora, l'altro tipo di *makoto*: la sincerità che ha per oggetto i pensieri su sé stesso, i sentimenti più profondi. Questi a volte risultano subito comprensibili, altre volte richiedono al lettore, per poter essere condivisi, una maggiore riflessione. Vediamo alcuni *haiku*:

Pioggia del quinto mese...

Stanco persino

di guardare le colline di Ueno...<sup>39</sup>

( *Samidare ya / Ueno no yama mo / miakitari* )

La poesia è stata composta nel 1902, l'ultimo anno della vita di Shiki, quando il poeta non solo non poteva più lasciare il letto ma, per sopportare il dolore, era costretto a ricorrere sempre più spesso alla morfina, in dosi sempre più massicce. Dalle finestre della sua camera riusciva a vedere le colline di Ueno, ma il paesaggio era ormai troppo familiare e non gli era più di nessun conforto.

Ho ucciso il ragno...

Ma, dopo,

---

<sup>37</sup> Masaoka Shiki, Takahama Kyoshi, *Nihon Shijin Zenshū*, p. 151

<sup>38</sup> Il poeta scrisse tre diari, durante gli ultimi anni della sua vita: *Bokujū Itteki* ("Una goccia di inchiostro", 1901), *Byōshō Rokushaku* ("Un letto di malato lungo sei shaku", 1902) e *Gyōga Manroku* ("Note sparse scritte stando supino", 1901-1902).

<sup>39</sup> Masaoka Shiki, Takahama Kyoshi, *Nihon Shijin Zenshū*, p. 157.

che solitudine

nel gelo della notte!<sup>40</sup>

( *Kumo korosu / ato no sabishiki /yo samu kana*)

Durante una lunga notte insonne anche un ragno può essere un compagno capace di alleviare la solitudine e di distogliere la mente dal dolore e dal pensiero della malattia, fosse pure solo per un attimo.

Cadono i semi

dall' olmo...

Di recente i bambini del vicino

non vengon più a trovarmi...<sup>41</sup>

( *E no mi chiru / konogoro utoshi / tonari no ko*)

I bambini della poesia, sono in realtà le figlie di Kuga Katsunan, editore del giornale *Nippon*, di cui Shiki era redattore. I due erano intimi amici e le bambine, che vivevano nella casa vicina, si recavano spesso a giocare nel giardino della casa del poeta. D'estate, oppresse dal caldo, entravano in casa e la loro presenza costituiva per Shiki un piacevole diversivo alla monotonia e alla solitudine. Ma siamo ormai in autunno, come ci fa capire il cadere dei semi dall'olmo: le giornate si sono fatte meno calde e le bambine preferiscono restare in giardino, dimenticando Shiki. I versi hanno un tono dolce-amaro: indubbiamente, come per le bambine anche per il malato il clima autunnale è più piacevole, ma anche se sembra capire lo stato d'animo delle piccole, gli rimane però nel fondo dell'animo un po' di amarezza per essere stato abbandonato.

“Verrò ad accompagnarti”

- pensavo - .

E resto in lacrime,

---

<sup>40</sup> Ibidem, p. 117

<sup>41</sup> Ib., p. 137

sotto la zanzariera.<sup>42</sup>

( *Kimi wo okurite / omofu koto ari / kaya ni naku* )

Shiki esprime qui tutta la sua frustrazione e il dolore per il suo esilio dal mondo, per non poter uscire, neppure per salutare un amico in partenza.

La neve è sciolta...

Oh, la felicità

d'un suon di passi!<sup>43</sup>

( *Yuki tokete / setta no oto no / ureshisa yo* )

Il suono di passi che Shiki ode è motivo di gioia in quanto segnala l'arrivo di un visitatore, evento che, nella sua vita monotona, era sempre molto gradito.

Il mio pennello è asciutto...

Più non ci sono fiori

che possan rifiorire...<sup>44</sup>

( *Fude chibite / kaerizaku beki / hana mo nashi* )

E' lo *haiku* con cui si apre il diario *Bokujū Itteki* ("Una goccia d'inchiostro", 1901) (cfr. nota 38): *kaerizaku* ("rifiorire") si riferisce di solito ai fiori di ciliegio, che possono fiorire una seconda volta in autunno, se la stagione è particolarmente propizia. Ma il poeta sente la morte vicina e capisce che, a differenza dei fiori, a lui non sarà concessa una seconda possibilità, non sarà concesso di offrire ancora a lungo la bellezza della sua poesia al mondo. Questo *haiku*, che sembra essere così distaccato nel tono, così oggettivo, e che può suonare come una semplice affermazione, mi sembra particolarmente rappresentativo fra gli *haiku* in cui possiamo rintracciare il *makoto*. Shiki infatti, aveva preso accordi affinché *Bokujū Itteki* fosse pubblicato su un giornale: voleva quindi che il suo diario fosse "pubblico" e non un fatto privato. Credo sia lecito chiedersi, allora, che senso avesse

---

<sup>42</sup> Ib., p. 143

<sup>43</sup> Ib., p.157

<sup>44</sup> Ib., p. 161

iniziare con l'affermazione "Morirò", quando i suoi lettori sapevano benissimo, essendo la tubercolosi piuttosto diffusa a quell'epoca, che per quella malattia non esisteva una cura. L'impulso che muove il poeta, che lo porta a scrivere un inizio di questo genere, è forse dovuto all'emozione che gli riempie l'animo. Che cosa c'è infatti, dietro il bisogno di affermare davanti ad un pubblico "Morirò!" se non un'infinita amarezza per questa fine prematura (Shiki aveva solo 35 anni quando morì), e la ricerca di partecipazione affettuosa al proprio dramma?

I sentimenti di Shiki non sono, come abbiamo visto, sempre così facilmente accessibili. Il poeta, alle volte, sembra richiedere uno sforzo maggiore ai suoi lettori, chiamandoli a riflettere e ad identificarsi con lui, con le sue condizioni, per poter così giungere al vero e più profondo significato dello *haiku*. Senza questo processo di identificazione, questi *haiku* potrebbero dare l'impressione di essere soltanto osservazioni banali. Lo *shasei* diventa quindi solo una superficie sotto cui si nasconde in realtà qualcosa di molto più profondo. Si verifica cioè, quello che Shiki aveva affermato in un altro dei suoi diari, in *Byōshō Rokushaku* ("Un letto di malato lungo sei *shaku*", 1902): "...un'opera basata sullo *shasei* può sembrare un po' superficiale, ma più la si assapora più si rivela profonda ..."<sup>45</sup>.

Vediamo un esempio:

Amore ed odio...

La mosca uccido e poi

alla formica l'offro...<sup>46</sup>

( *Aizō wa / hae utte ari ni / ataekeri* )

Letto senza attenzione, questo *haiku* può risultare assolutamente insipido. Per comprendere però quali sono le motivazioni del gesto e quei due sentimenti di "amore e odio" che il poeta afferma di provare, dobbiamo metterci letteralmente nei panni di Shiki, diventare noi stessi il malato. Risulterà chiaro allora che sono la gelosia e l'invidia che lo portano ad uccidere la mosca, che può volare libera e spostarsi qua e là nella stanza, e a darla alla formica, per la quale sente maggiore simpatia, essendo

---

<sup>45</sup> *Shiki Zenshū*, op.cit., vol. viii, p. 309.

<sup>46</sup> *Ibidem*, vol iii, p. 365

costretta a camminare aderendo al suolo, proprio come lui che è costretto a spostarsi strisciando sul pavimento.

Gonfie, le guance

riflesse nello specchio...

Fa così freddo...<sup>47</sup>

( *Hohobare no / kagami ni utsuru / samusa kana* )

Se è vero che le osservazioni sulle condizioni atmosferiche e sulla stagione sono prescritte dalle regole dello *haiku*<sup>48</sup>, è anche vero che il loro uso non è mai casuale in Shiki. Non si tratta solo di obbedienza alle convenzioni. Fra le parole che aveva a disposizione per indicare la stagione invernale, Shiki sceglie appositamente “*samusa*” (“freddo”) perché era quella che meglio si adattava a descrivere anche le condizioni del proprio animo. Il freddo che dice di avvertire non è solo dovuto alla stagione: è il freddo intensificato dalla desolazione nell’osservare la decadenza delle proprie condizioni fisiche. E’ un fenomeno che abbiamo osservato anche in “*To ni taranu*” (cfr. p. 10).

Non moriranno

i fiori di peonia...

Né le piante di zucche,

e né la luffa...<sup>49</sup>

( *Botan ni mo / shinazu uri ni mo / hechima ni mo* )

Le piante del piccolo giardino davanti alla casa del poeta erano oggetto frequente della sua poesia, nonché una fonte di consolazione, ma anche di disperazione quando si seccavano. Qui la mente del poeta è occupata dal pensiero della morte. Di fronte alla prospettiva della propria scomparsa, quale può essere la consolazione per una persona come Shiki per il quale non esistono “né Dei, né Buddha” e che quindi non può trovare neppure conforto nella religione? Shiki volle continuare a scrivere fino

---

<sup>47</sup> *Masaoka Shiki, Takahama Kyoshi, Nihon Shijin Zenshū*, p. 156

<sup>48</sup> Lo *haiku* richiede la presenza di un *kigo*, una parola indicante la stagione.

<sup>49</sup> *Masaoka Shiki, Takahama Kyoshi, Nihon Shijin Zenshū*, p. 159

all'ultimo, riuscendo a tracciare i suoi ultimi *haiku* pochissime ore prima di morire, mentre era debolissimo. Questo perché la sua speranza di sopravvivenza era affidata alla letteratura. Ma non solo: come ci dimostra questo *haiku* anche la Natura, anche le sue piante, potevano costituire un mezzo per sopravvivere alla morte. Perché, se il poeta muore, le piante che lui ha con tanto amore coltivato, continueranno a fiorire e lui sarà come se continuasse a vivere in loro. Dietro quell'affermazione banale, che ha il tono di una cosa mormorata fra sé e sé, troviamo un senso di consolazione. Il suo rapporto con la Natura, in questo caso, somiglia a quello dei genitori che affidano la loro sopravvivenza ai figli.

Ma non sempre il rapporto di Shiki con la Natura è così idilliaco. Nello *haiku* seguente, Shiki ci parla dell'amarezza che è nel suo animo e il suo sentimento viene messo in risalto, quasi con malignità, proprio da una natura rigogliosa e piena di vita:

Si gonfiano le gemme

delle rose scarlatte...

Per dirmi che il mio male

peggiorerà di nuovo...<sup>50</sup>

( *Kurenai no / sōbi fufuminu / waga yamai / iya ma sarubeki / toki no shirushi ni* )

E sopra questo letto di malato,

un mantello di paglia

Che lungo giorno....<sup>51</sup>

( *Mino kakeshi / byō no tatami ya / hi no nagaki* )

Anche quest'ultimo *haiku* non è frutto di un'osservazione casuale. Il mantello di paglia è appeso perché qualcuno lo ha usato e sta lì a ricordare a Shiki che lui è bloccato a letto, mentre esiste un mondo esterno che gli è, appunto, precluso. Appeso in bella vista, sembra quasi invitarlo ad uscire: ma Shiki ci tiene a sottolineare che la stanza in cui è appeso è la sua stanza, la stanza di un malato.

---

<sup>50</sup> *Shiki Zenshū*, op. cit., vol. xi, p.180.

<sup>51</sup> *Masaoka Shiki, Takahama Kyoshi, Nihon Shijin Zenshū*, p. 151

Quel mantello diventa allora un oggetto inutile e le osservazioni di Shiki si caricano di tristezza a cui fa da contrappunto il *kigo* con l'osservazione sul tempo "Che lungo giorno". Oltre alla tristezza, la noia.

Cade, la neve!...

La vedo

attraverso un buco dello *shōji*...<sup>52</sup>

(*Yuki furu yo / shōji no ana wo / mite areba*)

Si tratta del primo *haiku* di una sequenza di quattro, intitolata "*Byōchū no yuki*" ("La neve, durante la malattia"), costruita intorno al tema della neve. Questo *haiku* suona come un'esclamazione di sorpresa e di gioia salita spontanea alle labbra del poeta che ha scorto la neve dal letto. Il cadere della neve era comunque un evento felice perché capace di distogliere Shiki dalle solite occupazioni. A questo primo *haiku* fa poi seguito:

Quante...Oh, quante volte

ho chiesto

l'altezza della neve...<sup>53</sup>

(*Ikutabimo / yuki no fukasa wo / tazunekeri*)

Anche questo secondo *haiku* è animato da un eguale sentimento di gioia quasi puerile, al pensiero che fuori la neve continua ad accumularsi. Il sentimento, come vediamo, non è espresso in maniera chiara; è soltanto "tradito" dalla ripetizione dell'atto del chiedere. Ma su questa gioia è già calato un velo di tristezza. Perché Shiki è costretto a "chiedere" ad altri quanto sia alta la neve; non può andare fuori a constatarlo di persona. Nel terzo e nel quarto *haiku* i sentimenti si sviluppano e si complicano:

- Costretto a letto

nella casa di neve ricoperta...-

A questo

---

<sup>52</sup> *Shiki Zenshū*, op. cit., vol. ii, p. 610

<sup>53</sup> *Ib.*

non faccio che pensare...<sup>54</sup>

( *Yuki no ie ni / nete iru to omou / bakari nite* )

Noia, compassione di sé, impazienza dovuta all'impossibilità di avvicinarsi all'oggetto dei propri desideri: tutto sembra confluire in questi versi. Abbiamo anche la presenza simultanea di due opposti: il poeta e la neve, uno morente, destinato a sparire, l'altra che invece si accumula.

Aprite gli *shōji*!<sup>55</sup>

Voglio dare un'occhiata

alla neve a Ueno...<sup>56</sup>

( *Shōji ake yo / Ueno no yuki wo / hito me min* )

I sentimenti dello *haiku* precedente non trovano più un freno: la rabbia e l'insofferenza esplodono in un ordine perentorio.

Dobbiamo notare anche il tono che Shiki ha assunto nel corso della sequenza. La prima poesia e l'ultima, pur con la differenza di emozioni che le animano, sono esclamazioni e si presuppone che ci sia qualcuno che ascolta. Il secondo *haiku*, "*Ikutabimo*", e il terzo, "*Yuki no ie ni*", potrebbero essere sia un commento che il poeta fa tra sé e sé, sia un'osservazione che rivolge a qualcuno che è accanto a lui e lo sta ascoltando. L'intera sequenza potrebbe essere, allora, o un soliloquio o una conversazione privata tra il poeta e qualcuno che lo conosce abbastanza bene per capire la reale portata delle sue osservazioni. Ma questa poesia è destinata ad un pubblico: sono i suoi lettori, allora, che vengono ammessi ad ascoltare una conversazione fra amici. Potremmo dire di più: i lettori diventano l'interlocutore, l'amico a cui Shiki sta parlando e che coinvolge nelle proprie vicende personali, come abbiamo visto accadere in "*Fude chibite*" (cfr. pp. 12-13). Sia nell'uno che nell'altro caso, Shiki raggiunge con i suoi lettori un alto grado d'intimità. Dobbiamo inoltre notare come, anche quando il

---

<sup>54</sup> Ib.

<sup>55</sup> Gli *shōji* sono le grandi finestre scorrevoli della casa giapponese.

<sup>56</sup> *Shiki Zenshū*, op. cit. vol. ii, p. 610

poeta esprime compassione di sé, lo faccia con sincerità e in parte con distacco, quasi si trattasse dei sentimenti di un'altra persona. Mescola insomma, sentimento e obiettività.

Creste di gallo...<sup>57</sup>

Devono essere almeno

quattordici, ...

o quindici...<sup>58</sup>

( *Keitō no / jūshi gohon mo / arinubeshi* )

E' forse uno degli *haiku* di Shiki la cui interpretazione è più controversa. I versi, intitolati "davanti al giardino" (*Teizen*), sono stati composti il 9 settembre 1900, durante un incontro di poesia fra Shiki e diciotto allievi, avvenuto proprio in casa del poeta, e nel corso del quale sarebbero state composte diverse poesie su temi differenti. Quando si arrivò al tema "creste di gallo", Shiki compose questo *haiku*, che passò quasi inosservato e che venne rivalutato dopo la sua morte.

E' difficile stabilire l'esatto significato di questa poesia. Essa è costruita attorno ad un'osservazione semplicissima, quasi banale. Conoscendo la complessità di Shiki e tenendo conto proprio delle sue affermazioni secondo le quali uno *haiku* in *shasei* è solo una superficie sotto cui si nascondono altri significati (cfr. p. 14), non mi sembra plausibile affermare che si tratta solo di un'osservazione casuale, quasi come se Masaoka Shiki non avesse saputo comporre qualcosa di migliore per l'occasione. Secondo il critico e poeta Ōoka Makoto<sup>59</sup> questo *haiku* dà la sensazione di essere incompleto e che potrebbe, aggiungendovi due versi di sette sillabe, diventare un *tanka*. E' la frase finale "*arinubeshi*" a creare questa impressione di incompletezza e a dare un certo tono allusivo allo *haiku*. Il tono di insicurezza suggerito dalla particella congetturale "*beshi*" (dovere), secondo Ōoka, rende l'intera frase un po' strana, nel caso in cui sia formulata mentre l'azione si sta svolgendo e si

---

<sup>57</sup> Le creste di gallo (*keitō*) hanno fiori di un intenso colore rosso cupo, ed erano molto amate dal poeta proprio per il loro colore che era quello che fra tutti preferiva.

<sup>58</sup> Ibidem, vol. iii, p. 359

<sup>59</sup> Ōoka Makoto, *Shiki - Kyoshi*, pp. 23-31.

adatterebbe di più ad un ricordo. Proprio questa sarebbe la chiave di lettura per capire il senso allusivo di questo *haiku*. Infatti, per Ōoka Makoto, Shiki lo scrisse basandosi non su una osservazione diretta, ma sul ricordo delle creste di gallo piantate nel suo giardino nell'anno precedente. Come Shiki stesso aveva registrato nei suoi diari, il tifone dell'anno prima aveva lasciato intatti i fiori rossi delle creste di gallo. Il poeta, felice, si era più volte fatto aprire gli *shōji* per poterli guardare. Aveva persino pensato di dipingerli ma aveva per il momento rimandato. Quando poi, dopo qualche giorno, si era nuovamente fatto aprire gli *shōji* per poter guardare fuori, aveva avuto l'amara sorpresa di trovare tutti i fiori caduti. Scrisse di aver provato allora, lo stesso sentimento che potrebbe provare la persona che decida di fare un ritratto alla donna amata, ma che veda questa donna morire prima di aver potuto compiere la propria opera. Un senso di rimpianto infinito e di perdita, dunque. Ed era a quei fiori che Shiki stava pensando quando compose questo *haiku*, che è perciò intriso di tristezza. Proprio perché si trattava di un ricordo, Shiki aveva potuto utilizzare quel tono insicuro.

Secondo Donald Keene<sup>60</sup>, invece, il sentimento che anima lo *haiku* non è il rimpianto, non è il ricordo della bellezza dei fiori e il dolore della loro perdita, ma il desiderio di essere pieno di vita, come le creste di gallo. Della stessa idea sembra essere anche il critico Yamamoto Kenkichi (1907-1988), che ha sempre cercato in questo *haiku* significati che andassero oltre la semplice descrizione. Il poeta, per le sue condizioni, avrebbe potuto sentirsi oppresso dalla vitalità dei fiori. Il vigore della natura non aveva mancato, infatti, di produrre su di lui questo effetto. Ma qui, forse per quelle contraddizioni che nascevano all'interno del suo animo, o forse più semplicemente perché si trattava di fiori che amava, la reazione è diversa. Secondo Yamamoto, la loro vista lo commuove e lo porta a fare un inventario, con un tono di quieta gioia.

Personalmente, credo che per l'interpretazione vada tenuto conto non soltanto delle condizioni fisiche di Shiki, ma anche del suo rapporto tormentato e contraddittorio con la Natura (cfr. pp. 15 e 16).

---

<sup>60</sup> Donald Keene, *Dawn to the West*, vol. II, p. 104.

Mi chiedo se si possa attribuire allo *haiku* sulle creste di gallo un solo sentimento chiaro, a tutto tondo, o se invece l'animo del poeta non fosse come al solito agitato da sentimenti contrastanti. Quello che anima lo *haiku* sarebbe ancora una volta uno stato d'animo fatto di amore–odio. La vista di così tanti fiori, di un colore così acceso, lo rallegra. Ma solo per un attimo: a questa gioia, si mescola la consapevolezza della propria debolezza, ed è proprio il contrasto con tanto colore e con così tanti fiori che lo rende più evidente. Se, come afferma Ōoka Makoto, questo *haiku* comunica un senso di incompletezza, credo che la ragione sia rintracciabile nel fatto che Shiki, preso dal pensiero della morte, abbia perso per un attimo il suo distacco. E' come se l'emozione si fosse fatta troppo forte, e gli fossero venute meno le parole.

Come abbiamo visto dunque, non bisogna confondere il realismo con la mancanza d'emozione. Seppure esistono nell'opera di Shiki poesie “aride” o “impersonali”, la sua opera non si esaurisce con esse. D'altra parte, la parola scritta si carica con Shiki di un'importanza terribile, vitale: la letteratura è la sua ragione di vivere, il suo mezzo per sopravvivere alla morte, la sua consolazione e soprattutto il mezzo che gli permette di comunicare ancora con quel mondo da cui la malattia lo ha escluso. Non è credibile allora, che ad un mezzo così importante venga affidato soltanto il compito di fare del “giornalismo poetico”. Ed è poi Shiki stesso ad affermarlo, nel suo *Utayomi ni atōru sho* (“Lettera aperta a un poeta di *tanka*”, 1898)<sup>61</sup>: “ Anche quando una poesia è composta in maniera completamente oggettiva, è basata sui sentimenti - non c'è nemmeno bisogno di dirlo -. Perciò se descriviamo fedelmente un salice che ondeggia nel vento ai piedi di un ponte, anche se si tratta di una poesia oggettiva, la ragione per cui componiamo è che abbiamo percepito la bellezza della scena. Perciò la poesia è basata sull'emozione...”<sup>62</sup>

Shiki è stato definito “antilirico”<sup>63</sup>, là ove per “lirismo” si intendeva il coinvolgimento del poeta stesso nel mondo descritto, ma visto che in realtà vi è partecipazione ai sentimenti dei soggetti della

---

<sup>61</sup> Si tratta di una serie di saggi dedicati al *tanka* i cui principi però Masaoka Shiki riteneva validi anche per lo *haiku*.

<sup>62</sup> *Shiki Zenshū*, Kaizōsha, vol. vi, pp.25 –26.

<sup>63</sup> Earl Miner, *Japanese Linked Poetry*, pp. 105 – 106.

poesia e presenza del poeta nei versi, credo sia più esatto parlare di assenza di romanticismo. Shiki, per esempio, non scrisse poesie d'amore se non per compiere degli esercizi stilistici. Ma la scelta di non parlare d'amore, oltre che dettata dal suo temperamento poco incline al romanticismo, era coerente con lo *shasei*: non sembra sia esistita una donna di cui fosse innamorato, e di conseguenza non parla di emozioni che non ha provato.

In conclusione, si può affermare che la sincerità (*makoto*), in Shiki, deve intendersi come legata in un binomio coi sentimenti. *Makoto* e *shasei* sono in realtà sinonimi, in quanto il *makoto* è *shasei* esercitato sull'animo umano: "...All'inizio ho rappresentato la Natura in maniera oggettiva. Più tardi il mio piacere è consistito nel rappresentare anche il mondo degli esseri umani in maniera obiettiva."<sup>64</sup>. Se cambiano i soggetti della poesia, la sostanza del principio rimane la stessa.

La scelta del *makoto*, per questo poeta, non fu dettata solo dal suo amore per la tradizione o dall'influenza dei poeti precedenti come Akemi. Anzi, a differenza di quest'ultimo, di Bashō o di Onitsura, il *makoto* per Shiki si può dire che quasi non costituì una scelta, ma fu il frutto logico ed inevitabile dello sviluppo dello *shasei* e dello *ari no mama ni utsusu*, nel momento in cui a questo *shasei* venne a mancare ciò che forniva lo stimolo principale: il mondo esterno.

## BIBLIOGRAFIA

AAVV, *Shiki Zenshū*, Tōkyō, Kōdansha int., 1975 - 1978, 22 volumi, a cura di Masaoka Chūsaburō, et al.

AAVV, *Shiki Zenshū*, Tōkyō, Kaizōsha, 1929 - 1931, 22 volumi, a cura di Kawahigashi Hekigodō, et al.

AAVV, *Masaoka Shiki -Takahama Kyoshi, Nihon Shijin Zenshū*, Tōkyō, Shinchōsha, 1969

Beichman Janine, *Masaoka Shiki*, Tōkyō, Kōdansha International, 1986.

Blyth Reginald Horace, *A History of Haiku*, vol. II, Tōkyō, Hokuseidō, 1964.

---

<sup>64</sup>Ibidem, vol iv, p. 482

- Blyth Reginald Horace, *Haiku*, vol. I, Tōkyō Hokuseidō, 1952.
- Brower Robert, “Masaoka Shiki and Tanka Reform”, in AAVV, *Tradition and Modernization in Japanese Culture*, Princeton (New Jersey), Princeton University Press, 1971.
- Cheng Wing Fun e Hervé Collet, *Masaoka Shiki - Le mangeur de kakis qui aime les haïku* -, Millemont, Moundarren, 1992.
- Crowley Cheryl, “Putting *Makoto* into Practice – Onitsura’s Hitorigoto–“, in *Monumenta Nipponica* 50:1, pp.1-46.
- Henderson G. Harold, “Shiki”, in *An Introduction to Haiku*, Garden City (New York), Doubleday Anchor Books, 1958.
- Keene Donald, “The Modern *Haiku*”, in *Dawn to the West*, vol. II, New York, Holt Rinehart and Winston, 1984.
- Kubota Masafumi, *Masaoka Shiki - Sono Bungaku*, Tōkyō, Kōdansha, 1979.
- Matsui Toshihiko, *Masaoka Shiki*, Tōkyō, Ofusha, 1979.
- Matsui Toshihiko, *Masaoka Shiki*, Tōkyō, Shintensha, 1986.
- Miner Earl, *Japanese Linked Poetry - An Account with Traslations of Renga and Haikai Sequences*, Princeton (New Jersey), Princeton University Press, 1979.
- Ōoka Makoto, *Shiki - Kyoshi*, Tōkyō, Kashinsha, 1976.
- Ueda Makoto, “Masaoka Shiki”, in *Modern Japanese Poets and the Nature of Literature*, Stanford, Stanford University Press, 1983.