

La poesia ad una svolta: Masaoka Shiki fra Oriente e Occidente

Cristina Banella

Già dall'anno di nascita del poeta Masaoka Shiki 正岡子規 – il 1867 – si può intuire quale fu la sua posizione all'interno del panorama letterario giapponese. Nato in un momento di passaggio - dall'epoca Tokugawa 徳川 (1603-1867) a quella Meiji 明治 (1868-1912), dalla chiusura del *sakoku jidai*¹ 鎖国時代 all'apertura all'Occidente con conseguente importazione di modelli culturali stranieri – Shiki ne potrebbe essere un ottimo rappresentante.

Nasce a Matsuyama, nell'isola di Shikoku, da una famiglia di *samurai* di rango inferiore. Il suo status sociale e la sua prima formazione lo legano alla tradizione: durante la sua fanciullezza, Shiki² portava ancora l'acconciatura dei *bushi* e la spada, e fu avviato agli studi sotto la severa guida di Ōhara Kanzan 大原観山 (1818- 1875), anch'egli *samurai* e uomo di lettere, fiero osservatore dei precetti confuciani e nemico giurato della cultura occidentale al punto di far scrivere al piccolo Shiki, come esercizio di calligrafia, la frase 'non leggere mai, nella tua vita, quella scrittura che striscia di lato come un granchio attraverso la pagina'³. Ma la vivace curiosità intellettuale del poeta, lo portò comunque ad entrare in contatto e a far proprie le nuove teorie venute dall'Occidente. Come molti giovani della sua età, si recò a Tōkyō per entrare all'università, dove – malgrado Kanzan – studiò l'inglese e venne affascinato dalle teorie di Herbert Spencer (1820-1903) che, come vedremo, riutilizzò per difendere lo *haiku* 俳句⁴. Fallito il tentativo di conseguire

¹ Politica di chiusura della nazione, attuata dal governo Tokugawa che proibì i rapporti con l'estero. Unica area autorizzata al contatto con lo straniero era Deshima, a Nagasaki, dove si fermavano le navi olandesi.

² Il vero nome del poeta era Tsunenori, ma quando si ammalò di tubercolosi adottò il nome d'arte 'Shiki' ossia 'cuculo'. Questo uccello secondo le leggende sputerebbe sangue ogni volta che canta.

³ Janine Beichman, *Masaoka Shiki*, Kōdansha, 1986, p. 3

⁴ Si tratta di un tipo di poesia brevissimo, composto di sole 17 sillabe ripartite in tre versi di 5,7,5 sillabe. Il poeta più conosciuto era stato Matsuo Bashō 松尾芭蕉 (1644-1694), considerato una divinità protettrice della poesia durante l'epoca Meiji. La regola dello *haiku*, prescrive che sia presente al suo interno una parola indicante la stagione, il *kigo* 季語, come, ad esempio, *sakura* ("fiori di ciliegio") per la primavera o *hototogisu* ("cuculo") per l'estate. All'interno della poesia, inoltre, è possibile trovare anche il *kireji*: vocaboli quali 'ya' 'kana' che servono a marcare delle pause all'interno della poesia e che non hanno una traduzione ben definita. Il primo è seguito in genere da una descrizione, per cui molti traduttori ricorrono al

una laurea – visto che trascurava gli esami per dedicarsi alla poesia - entrò a far parte della redazione del giornale *Nihon*, di tendenze nazionalistiche. Cominciò così la sua attività di riformatore dello *haiku* suscitando le ire dei poeti ortodossi con il suo *Bashō Zatsudan* 芭蕉雑談 (“Conversazioni su Bashō”, 1893) per le critiche che rivolse al grande maestro del passato.

Convinto sostenitore della guerra che il Giappone stava conducendo contro la Cina, nel 1894 partì per darvi il suo contributo, malgrado fosse già malato di tubercolosi, la malattia che segnerà tutta la sua vita, destinandolo ad una morte prematura. Tornato dal campo di Dairen quasi in fin di vita per l’aggravarsi del male che lo minava, riuscì a sopravvivere e tornò a Matsuyama per un periodo di convalescenza. Fu in questa occasione che si approfondirono anche i suoi rapporti con il padre del romanzo moderno, Natsume Sōseki 夏目漱石 (1867-1916), che si unì alla scuola di *haiku* che Shiki aveva creato e che rimase suo amico per tutta la vita.

Ritornato a Tōkyō, ben consapevole che non sarebbe vissuto a lungo, Shiki iniziò una intensa attività di rinnovamento della poesia, fondando la scuola *Nippon* 日本 per lo *haiku* e la scuola del *Negishi tanka kai* 根岸短歌会 per il *tanka*⁵. Alla sua attività di insegnante e poeta, affiancò quella di giornalista – continuando a collaborare al giornale *Nihon* e creandone uno interamente dedicato allo *haiku*, *Hototogisu* (“Il cuculo”) - e di critico, assumendo un ruolo di spicco all’interno dell’intellighenzia. Furono anni di lavoro frenetico da cui nacquero opere importantissime con le quali sostenne la sua riforma, quali *Haikai Taiyō* 俳諧大要 (“Lineamenti dello *haikai*”, 1895), *Haiku Mondō* 俳句問答 (“Domande e risposte sullo *haiku*”, 1896), *Haijin Buson* 俳人蕪村 (“Il poeta di *haiku* Buson”, 1897), *Utayomi ni atōru sho* 歌よみに与うる書 (“Lettere aperte ad un poeta di *tanka*”, 1898) e *Haiku Bunrui* 俳句分類 (“Classificazioni dello *haiku*”, 1900).

Ma la malattia non doveva lasciargli scampo: complicatasi in tubercolosi ossea, lo costrinse a trascorrere gli ultimi anni della sua vita confinato in una stanza, costretto a

simbolo tipografico dei due punti. Il secondo ha un effetto emotivo indefinibile, inteso da alcuni come un sospiro e reso con un ‘Ah!’ o, più spesso, coi puntini sospensivi.

⁵ Il *tanka*, che si sviluppa in 31 sillabe ripartite in cinque versi di 5-7-5-7-7 sillabe, veniva considerato una forma più ‘nobile’ di poesia, dal momento che le sue radici erano più antiche dello *haiku* e che si era sviluppato in un ambiente di corte. Le raccolte di *tanka* più conosciute sono il *Man’yōshū* (“Raccolta di diecimila foglie” oppure “Raccolta di diecimila generazioni”) che è la più antica, il *Kokinshū* (“Raccolta di poesie antiche e moderne”, 920 ca.) e lo *Shin kokinshū* (“Nuova raccolta di poesie antiche e moderne”, 1201).

strisciare sul pavimento per spostarsi da un punto all'altro ed infine decisamente immobilizzato a letto. Nonostante il dolore, che sopportava grazie alla morfina, Shiki volle essere presente fino all'ultimo nel panorama letterario: continuò a portare avanti tutte le sue attività, aiutato anche dai suoi migliori allievi, Takahama Kyoshi 高浜虚子 (1874 – 1959)⁶ e Kawahigashi Hekigotō 河東碧梧桐 (1873 –1937)⁷, e dai numerosissimi amici che si riunivano da lui quasi ogni giorno per discutere di letteratura.

Dell'esperienza della malattia negli ultimi due anni della sua vita, restano tre diari: *Bokujū Itteki* 墨汁一滴 (“Una goccia d'inchiostro, 1901), *Gyōga Manroku* 仰臥漫録 (“Note sparse scritte stando supini, 1901-1902) e *Byōshō Rokushaku* 病床六尺 (“Un letto di malato lungo un metro e ottanta”, 1902).

Nel mese di settembre 1902 le sue condizioni si fecero critiche; circondato dagli amici, aiutato dalla sorella che gli guidava la mano senza forze, compose i suoi ultimi tre *haiku* ed entrò in coma morendo il 18 settembre, soffocato dal muco che non aveva più la forza di sputare.

L'energia che lo aveva sostenuto nella malattia, dandogli la forza di comporre letteralmente fino all'ultimo respiro, anima anche la sua opera di riformatore di *tanka* e *haiku*. Le due forme poetiche, fino al momento in cui Shiki non inizia a proporre qualcosa di nuovo, erano in una fase di ristagno. Nel *tanka*, la scuola ortodossa Keien⁸ continuava a proporre temi, immagini e un vocabolario che, sfruttati da troppi secoli, avevano ridotto la poesia alla banalità, e la sorte dello *haiku* non era certo migliore. Deciso a contrastare l'importazione massiccia di modelli e cultura stranieri, conseguenza dell'apertura all'Occidente dopo duecento anni di isolamento, il nuovo governo Meiji utilizzò lo *haiku*, a quel tempo largamente diffuso tra la popolazione, per consolidare l'identità nazionale.

⁶ Takahama Kyoshi, allievo e intimo amico di Shiki insieme a Hekigotō, seguì a differenza di questi una strada più “classica” nello *haiku*: non soltanto mantenne la scansione ritmica tipica della poesia, ma, pur tentando di rispettare il realismo che aveva appreso da Shiki, cercò di restare nell'ambito dei temi tradizionalmente trattati. Secondo Kyoshi tutto ciò che un poeta doveva cantare, erano “fiori e uccelli”, esattamente come aveva anche sostenuto Bashō. La scuola da lui diretta, *Hototogisu* (“Il cuculo”), rimase per un lungo periodo la scuola più rinomata nel mondo dello *haiku*.

⁷ Kawahigashi Hekigotō era originario di Matsuyama come gli stessi Kyoshi e Shiki. I tre rimasero legati da una profonda amicizia fino alla morte di Shiki stesso. Da quel momento la rivalità fra Kyoshi ed Hekigotō aumentò, anche perchè in poesia i due avevano scelto strade completamente diverse. Hekigotō preferì cercare forme nuove, approdando a uno *haiku* che non usava più parole stagionali (*kigo*), nè la classica scansione ritmica e che preferiva l'uso della lingua colloquiale. I suoi tentativi, però, non diedero risultati duraturi.

⁸ Fondata da Kagawa Kageki 香川景樹 (1768-1843) vedeva tra i suoi adepti anche l'imperatore Meiji.

Il governo quindi, nel 1879, inserì nel pantheon delle ‘divinità’ dello shintoismo⁹ anche Matsuo Bashō, interpretando i suoi *haiku* in maniera tale da promuovere e diffondere tra la popolazione il rispetto per l’Imperatore e i valori del confucianesimo e dello stesso shintoismo, religione di stato che sosteneva l’origine divina e la superiorità del Giappone rispetto alle nazioni occidentali. Siamo davanti, ad un’interpretazione morale e didattica della poesia, come in questo caso:

Fiore d’altèa...

Al bordo della strada,

mangiato dal cavallo...

道のべの木槿は馬にくはれけり

(*michi no be no/mukuge wa uma ni/kuwarekeri*)¹⁰

Questi versi di Bashō vennero intesi come esaltazione della virtù confuciana della modestia, un invito a non mettersi in mostra. In questo periodo, inoltre, non abbiamo nessun poeta originale. Tutti preferivano andare a riprendere temi già usati, comporre su luoghi famosi per i loro panorami su cui in troppi avevano già scritto, ed evitare l’adozione di nuovi termini. Persino i nomi d’arte che i poeti si attribuivano erano quelli del passato: così sorgevano scuole che si pregiavano di aver come maestro addirittura “il sesto Kikaku”¹¹, e – anche se nessuno ebbe mai sufficiente faccia tosta da attribuirsi il nome di ‘secondo Bashō’ - era dalle poesie di questi maestri del passato che si copiava. Il risultato era ben immaginabile: uno *haiku* ripetitivo, senza alcuna originalità, piatto. Una pura costruzione intellettuale senza afflato.

Questa situazione non sfuggì al giovane Shiki, che la denunciò immediatamente in una delle sue prime opere, *Dassai Shooku haiwa* 瀨際書屋俳話 (“Chiacchiere sullo *haiku* dalla tana della lontra”), una serie di articoli pubblicati fra giugno e ottobre 1892. In uno di questi Shiki aveva usato il nuovo sapere venuto dall’Occidente per sottolineare lo stato

⁹ Lo shintoismo permette di inserire fra le figure che considera degne di venerazione anche personaggi che abbiano avuto particolare rilevanza per la cultura o per la storia giapponese, come è stato appunto Matsuo Bashō. A differenza dei santi cristiani, non è necessario che questi personaggi abbiano compiuto alcun miracolo.

¹⁰T. Imoto, N.Hori eds., *Matsuo Bashōshū*, vol.1°, p. 101. Per la traduzione degli *haiku* citati in questo articolo, si è scelto di non rispettare la divisione giapponese in tre versi di 5-7-5 sillabe, ma di adottare una strofa comunque breve – massimo cinque versi – composta da trisillabi, quinari e settenari che rispettino i quattro ritmi tradizionali della poesia italiana: giambico, trocaico, dattilico, anapestico.

¹¹ Takarai Kikaku (1661-1707) fu uno degli allievi di Bashō più importanti e conosciuti.

di degrado della poesia. Le sue affermazioni, basate sulla nuova teoria del calcolo combinatorio, suscitavano meraviglia:

[...] Uno studioso contemporaneo, pratico di matematica, ha detto: ‘dovrebbe essere chiaro, se teniamo conto della teoria delle permutazioni, che esiste un limite al numero di poesie che si possono comporre se si tratta di *waka* e *haiku*, che non superano le 20 o 30 sillabe. In altri termini, il *waka* (chiamato principalmente *tanka*) e lo *haiku*, raggiungeranno prima o poi quel limite, e senza dubbio arriveremo molto presto a non poter creare più alcuna nuova poesia.’

Quelli che non capiscono la matematica dubitano di questa spiegazione e dicono: ‘Perché dovrebbe essere vero? Gli *haiku* e i *tanka* sono numerosissimi ed è impossibile che scompaiano per sempre. Dall’antichità fino ad oggi ne sono stati composti milioni, e tutti appaiono differenti.’

In realtà, è indubbio che lo *haiku* e il *tanka* continuino ad avvicinarsi alla fine. Per fare una prova, osserviamo: a prima vista, le decine di migliaia di *tanka* e *haiku* che sono stati composti fin dall’antichità sembrano tutti diversi. Ma se li esaminiamo nei dettagli e facciamo dei paragoni ad ampio raggio, quanti ce ne sono che si rassomigliano fra loro! [...] i giovani hanno solo copiato dagli antichi. Tutto è artificiale. Non è stata proposta una sola idea nuova. [...] Sebbene non possa predire quando finiranno, credo che *lo haiku, in linea di massima, sia già esaurito e se non lo è, ci dobbiamo aspettare che finisca durante l’era Meiji*¹². Il *tanka* ha più sillabe, perciò, matematicamente parlando, il numero delle poesie possibili supera di gran lunga quello dello *haiku*. Ma in pratica, nel *tanka* si possono usare solo parole eleganti (*gagen*), e dato che il loro numero è molto limitato, i confini di questo tipo di poesia sono anche più ristretti di quelli dello *haiku*. Ecco perché credo che il *tanka* fosse già completamente esaurito anche prima della stessa epoca Meiji.¹³

Questa iniziale mancanza di fiducia nelle possibilità delle due forme poetiche venne presto abbandonata, e Shiki vide solamente nell’incapacità dei poeti del suo tempo e nel loro sciocco atteggiamento di venerazione acritica per Bashō, il motivo della decadenza

¹² Enfasi in originale.

¹³ *Shiki Zenshū*, Kōdansha, vol IV, pp.165-166. L’opera verrà citata d’ora in avanti con la sigla SZK.

dello *haiku*. I poeti di questo tipo, vennero etichettati con il nome dispregiativo di ‘*tsukinami*’ 月並み (“ogni mese”), per la loro abitudine di riunirsi una volta al mese per comporre. Furono loro che si indignarono maggiormente per il giudizio che il giovane Shiki espresse nei confronti del grande maestro del passato, nella parte dedicata alla ‘cattiva poesia’ del suo *Bashō Zatsudan* (“Conversazioni su Bashō”, 1893). In essa tentò di dimostrare che, considerati come poesia, come letteratura pura, scevra da ogni considerazione moralistica e didattica, molti degli *haiku* di Bashō non meritavano le lodi che venivano loro tributate. I poeti del tempo però, interpretando in maniera assolutamente parziale le affermazioni di Shiki e ignorando volutamente tutte le parti in cui dimostrava che Bashō aveva scritto dei capolavori, vollero vedere in quei suoi giudizi un atto denigratorio nei confronti del grande maestro, mentre, in realtà, Shiki aveva voluto prendere di mira proprio loro. Scrisse infatti:

[...] Gli *haiku* di Bashō hanno assunto un potere virtualmente identico a quello di una religione. I suoi numerosi seguaci non lo seguono per il suo carattere o la sua condotta [...] è semplicemente il suo nome da solo che suscita il rispetto [...]. Persino in una conversazione casuale, non si riferiscono a lui con il suo nome, ma ne parlano come del ‘Venerabile Bashō’ [...] come se si trattasse di un grande maestro spirituale o del fondatore di una religione. Nei casi più estremi, lo venerano come un dio e costruiscono per lui tempi e santuari e lui ne è la divinità principale, *non considerandolo affatto uno scrittore ma il fondatore di una religione*.¹⁴ (enfasi in originale)

Molti lo accusarono di voler distruggere la letteratura nazionale; in realtà, le motivazioni che stavano dietro al desiderio di Shiki di riformare *tanka* e *haiku* erano esattamente il contrario: la sua educazione tradizionale gli aveva inculcato l’amore per il suo paese, ed è il desiderio di vederlo affermato fra le grandi potenze quello che lo spinge. Era un atteggiamento abbastanza diffuso in epoca Meiji: il senso di inferiorità nato dal confronto con l’Occidente e dalla presa di coscienza del ritardo del Giappone nei campi più disparati, aveva spinto anche gli uomini politici a sostenere l’importazione della cultura e delle innovazioni occidentali, proprio per poter recuperare i ritardi e sedere a testa alta fra le

¹⁴ SZK.,op. cit., vol IV, p.227

potenze del mondo. Le altisonanti parole di Shiki, contenute in *Utayomi ni atōru sho* (“Lettere aperte ad un poeta di *tanka*”, 1898) lo dimostrano:

[...] non ho nessuna intenzione di distruggere la poesia giapponese: voglio solo rinforzare un po’ i muri della letteratura nazionale. Voglio con tutto il cuore renderli forti abbastanza da non tremare nemmeno quando quegli stranieri dalla faccia piena di peli spareranno coi loro cannoni e detoneranno le loro mine. [...] pagare ingenti somme ad altri paesi per navi da guerra e cannoni significa rafforzare la nazione giapponese. Così io voglio continuare a importare le teorie letterarie occidentali [...] per rinforzare i bastioni della letteratura giapponese.¹⁵

Bisogna notare che le stesse critiche che Shiki aveva mosso a Bashō avevano alla base un nuovo modo di concepire la letteratura, collegato alle nuove teorie venute dall’Occidente. L’idea di considerare l’opera letteraria come svincolata da una visione didattica, moralistica, era modernissima e nata, appunto, dal confronto con opere straniere. Era stata già presentata da Tsubouchi Shōyō 坪内逍遥 (1859-1935), per il quale tutti i generi (ma soprattutto romanzo e dramma) costituivano una categoria detta ‘*bungaku*’ 文学 (‘letteratura’). Shiki fece sua questa idea e prese a difendere lo *haiku* come ‘letteratura’ e non come mezzo per diffondere fra la gente valori confuciani. Lo affermò chiaramente in *Haikai Taiyō* (“Lineamenti dello *haikai*”, 1895): «[...] lo *haiku* è parte della letteratura.»¹⁶.

Per difendere la validità dello *haiku* anche da quelli che lo consideravano un mero passatempo, Shiki ricorse alle teorie del filosofo inglese Herbert Spencer (1820-1903), di cui aveva letto *The Philosophy of Style* (“La filosofia dello stile”, 1852). Spencer aveva scritto che la frase più breve era la migliore e aveva collegato questa sua convinzione all’idea della ‘*economy of mental energies*’: più la frase era breve e semplice, meno energia il lettore doveva impiegare per decifrarla e maggiore quella che gli restava per assorbirne il significato. Shiki adottò il concetto applicandolo alla poesia: più questa era breve, più rimaneva il tempo per scoprirvi profondi significati. Di tutte le forme poetiche presenti nel panorama letterario giapponese, lo *haiku* era il più breve, quindi la forma poetica migliore.

¹⁵ *ibidem*, vol. VII, p. 37

¹⁶ *SZK.*, op. cit., vol. IV, p. 342

Ma ben altro doveva produrre l'influenza dell'Occidente su Shiki. Portato per natura verso il realismo e la pittura, arrivò a proporre ai poeti un diverso ideale estetico e un nuovo modello che sostituisse Bashō: l'ideale dello *shasei* 写生 (“realismo”) e la figura di Yosa Buson¹⁷. Ad entrambi era arrivato per gradi e grazie anche ai contatti con i letterati e i pittori che frequentava. Tra questi vi era il poeta Naitō Meisetsu 内藤鳴雪 (1847- 1926), la cui amicizia si rivelò fondamentale per Shiki. Meisetsu, infatti, non solo procurò a Shiki una rara raccolta di poesie di Buson che gli permise di approfondirne la conoscenza, ma lo impegnò anche in discussioni che lo portarono a puntualizzare i propri gusti e il concetto di realismo. L'idea del realismo cominciò a svilupparsi già nel 1894, in *Chizutekikannen to egatekikannen* 地図的観念と絵画的観念 (“Visione di tipo topografico e visione di tipo pittorico”), il breve saggio in cui Shiki riporta proprio una di queste discussioni con Meisetsu. I due si trovavano in disaccordo in merito ad uno *haiku* di Buson che recitava:

Acque di primavera,
che van scorrendo
per un paese
senza montagne...

春の水山なき国を流れけり

(*haru no mizu/yama naki kuni wo/nagarekeri*)

Shiki non apprezzava questo *haiku* perchè non riusciva a ricreare davanti ai suoi occhi lo spettacolo del fiume in primavera di cui parlava la poesia, che giudicava astratta. Shiki si poneva nella posizione di un osservatore che guardasse ‘dal vivo’ il paesaggio che intende riprodurre. Da questo punto di vista, il verso ‘*yama naki kuni*’ (“paese senza montagne”), era un'espressione astratta, non derivata da una osservazione realmente effettuata perchè, secondo Shiki, la stessa parola ‘paese’ era astratta. È infatti impossibile averne l'intero territorio davanti agli occhi, e quindi il termine designa solo una ‘nostra’ idea di paese, quella che per cultura, con l'immaginazione, con la rielaborazione delle parti che abbiamo osservato realmente, abbiamo costruito in noi. Possiamo dire, in effetti, che l'argomentazione opposta da Shiki a Meisetsu, era logica.

¹⁷ Yosa Buson 与謝蕪村 (1716-1783), proprio grazie agli studi e all'insistenza con cui Shiki lo propose al pubblico e ai letterati del tempo, è considerato con Shiki stesso, Bashō e Kobayashi Issa 小林一茶 (1763-1827) uno dei quattro grandi maestri dello *haiku*.

In realtà, i giudizi dei due su questo *haiku* differiscono perchè partono anche da punti di vista diversi. Shiki li chiama ‘punto di vista topografico’¹⁸ – ed è la posizione di Meisetsu – e ‘punto di vista pittorico’ – ed è la posizione di Shiki. Il primo osserva le cose dall’alto, come se fosse salito su una mongolfiera e di conseguenza riesce a scorgere una porzione maggiore di paesaggio e nulla gli sfugge. Il secondo osserva dal basso e in linea orizzontale, come se stesse dipingendo, e la prospettiva gioca nell’osservazione un ruolo importantissimo:

[...] Il punto di vista topografico e quello pittorico [...] sono solo modi diversi di vedere cose materiali. In una parola: chi ha un modo di vedere topografico, guarda le cose dall’alto, mentre chi ha un modo di vedere pittorico, guarda da un punto di vista orizzontale. Io vedo in maniera pittorica quei panorami che si osservano normalmente nel mondo reale; le montagne si chiudono una sull’altra, gli alberi si sovrappongono uno dietro l’altro e ogni montagna appare più lontana, ogni albero più fosco; nello spazio ci sono la prospettiva, i toni dei colori, ed è inevitabile che ciò che è davanti mi appaia più grande mentre ciò che è più indietro sembri più piccolo, quello che è più vicino sia più chiaro mentre quello che è più lontano sia sfocato. Invece, il punto di vista topografico, è quello di una persona che salga su una mongolfiera, s’innalzi in aria, guardi in basso e colga tutto il panorama con uno sguardo: per questo non ci sono toni o profondità come nella visione pittorica e per questo nulla sfugge, né un fiume, né una montagna, anche a notevoli distanze.¹⁹[...]

Il modo ‘topografico’ di vedere le cose, ha però secondo Shiki un difetto:

[...] Le immagini di tipo topografico, però, dal momento che fin dall’inizio non sono dovute ad altro che all’immaginazione, sembrano confuse, quando le si guarda; si ha proprio l’impressione che si avrebbe guardando una di quelle cartine usate nei viaggi durante l’epoca Tokugawa.

¹⁸ Il termine che Shiki usa è ‘*chizutekikannen*’ ed è una parola che il poeta conia proprio per l’occasione, unendo insieme i caratteri di ‘mappa’, ‘carta geografica’ (*chizu*) e ‘idea’, ‘nozione’ (*kannen*). La traduzione più esatta sarebbe ‘nozione che si formerebbe osservando una cartina’. Con questo Shiki intende indicare la prospettiva di un osservatore che legga una mappa: è un punto di vista che gli permette di abbracciare, con una sola occhiata, tutto il paesaggio con le sue montagne, pianure e fiumi. Naturalmente, per il poeta non rivestono alcuna importanza i rilievi planimetrici della cartina in questione. Lo considera inoltre, un punto di vista rialzato, aereo, e di conseguenza il paesaggio osservato può apparire senza toni di colori e profondità.

¹⁹ Tsubouchi Yūzū ed. *Masaoka Shiki - Meiji no bungaku* – vol. 20, pp.248-249

La ‘visione pittorica’ di cui Shiki parla qui, è quello che più tardi chiamerà ‘*shasei*’ 写生 (“realismo”). Per ‘realismo intendeva proprio questo: osservare direttamente la scena, se possibile, e riprodurla in maniera che fosse credibile, realistica, che fosse come un quadro.

La pittura a cui Shiki faceva riferimento, non era certo quella stilizzata giapponese: si stava riferendo infatti al realismo di quella occidentale. Aveva conosciuto questo modo di dipingere grazie a Nakamura Fusetsu 中村不折 (1866 – 1943)²⁰ che era l’illustratore del giornale *Shōnippon*²¹. Al tempo del loro primo incontro, Shiki era ancora un vero fanatico della pittura in stile giapponese. Le pazienti spiegazioni di Fusetsu, a cui si aggiunsero quelle di un altro pittore, Shimomura Izan 下村為山 (1865-1949), modificarono i suoi gusti:

[...] Izan discusse con me le qualità di entrambe, ma io non cedetti. Alla fine mi spiegò come le onde tondeggianti dei dipinti giapponesi non siano come le onde del mare; poi, disegnati uno accanto all’altro due profili di un volto, uno secondo i canoni della pittura giapponese e uno secondo quelli della pittura occidentale, mi fece notare le differenze. Come ci si poteva aspettare, anche uno ostinato come me, anche inesperto come di fatto ero io, rimase sbalordito e ammirato per la sua spiegazione così semplice. Rimasi molto stupito quando mi disse che in un profilo in stile giapponese, gli occhi venivano disegnati come se fossero visti frontalmente.[...] Così mi arresi a Izan e a Fusetsu. Da allora, ogni volta che incontro qualcuno a cui non piace l’arte occidentale, ne provo fastidio e inizio a discutere a lungo. Alla fine, disegnato un profilo in stile giapponese e uno in stile occidentale, come mi è stato insegnato da Izan, dichiaro trionfante: ”Dà un’occhiata, ecco come sono disegnati gli occhi in un profilo nei dipinti giapponesi. Andiamo! Questi non sono i tuoi occhi !”²²

Quello che veniva riprodotto sulla tela era un volto realistico: allo stesso modo, Shiki vuole che il paesaggio riprodotto nello *haiku* sia realistico e dia delle chiare impressioni

²⁰ Nakamura Fusetsu era un pittore in stile occidentale, che aveva studiato sotto la guida di un allievo del nostro Antonio Fontanesi (1818-1882).

²¹ Si tratta di un quotidiano che sostituì il giornale *Nihon*, nella cui redazione Shiki era impiegato, quando questo venne chiuso per aver criticato alcune decisioni del governo Meiji.

²² Masaoka Shiki, “E”, *SZK*, op. cit. pp.435-436 Confronta anche: Cristina Banella, “Masaoka Shiki: la pittura nella poesia”, *Asia Orientale*, n°15, Napoli 1999 pp. 55-73

(*inshō meiryō* 印象明瞭). A coloro che avevano appena incominciato il cammino della poesia (*shūgakudaiikki* 修学第一期), Shiki raccomandava di andare ad osservare direttamente i paesaggi da cui trarre ispirazione per riprodurli così come erano (*ari no mama ni utsusu* ありのままに写す), consigliava di: « Guardare davanti ai propri piedi e descrivere ciò che si vede»²³, onde evitare che vi fossero incongruenze dovute alla fantasia e fossero più realistici possibile. I poeti più esperti, quelli che erano giunti al secondo livello nella pratica dello *haiku* (*shūgakudainiki* 修学第二期), potevano invece modificare le scene osservate facendo ricorso all'immaginazione che, quindi, non è affatto assente nella poesia di Shiki. Questa, anzi, rivestirà una importanza fondamentale durante l'ultimo periodo della vita del poeta, come vedremo.

Sempre dalla pittura, Shiki mutua i termini per definire il suo realismo: il termine *shasei* era infatti in uso tra i pittori per tradurre la parola ' *sketch*'.

Conseguenza dell'adozione del realismo fu un cambiamento nei valori estetici: Shiki passa dall'ammirazione per scene grandiose (*sōdai* 壮大) all'amore per ciò che era semplice (*heii* 平易) o minuto. Anche il linguaggio cambia: sebbene avesse dichiarato di non amare il colloquiale e i nuovi usi che, col movimento di riforma, stavano unificando la lingua scritta e quella parlata a tutto vantaggio di un giapponese scritto più semplice, Shiki usa nei suoi *haiku* delle forme semplicissime, evitando ad esempio il ricorso al *kango* 漢語, i vocaboli di origine cinese che pure aveva tanto ammirato in Buson:

Vento d'autunno...

Bottega di *sake*

con pescatori

e taglialegna

che recitano poesie...

秋風や酒肆に詩うたう漁者樵者

(*shūfū ya/shushi ni shi utau/gyoshasōsha*)²⁴

Buson

²³ SZK, op. cit., vol. v, pp. 262-263

²⁴ Masaoka Shiki, "Haijin Buson", *Masaoka Shiki - Meiji no bungaku* – vol. 20, p. 372

Poesie come queste, dove nell'originale i caratteri si affastellano²⁵, sono assenti in Shiki dove tutto è improntato alla massima semplicità. Vediamo alcuni esempi:

Sussurra,

sussurra,

il vento tra i bambù...

Notte di neve...

さらさらと竹に音あり夜の雪

(*sarasara to/take ni oto ari/yoru no yuki*)²⁶

Salta, una carpa...

E son rimaste

onde di luna...

鯉はねて月のさざ波つくりけり

(*koi hanete/tsuki no sazanami/tsukurikeri*)²⁷

Tra i giunchi secchi,

un fuoco brilla...

Una barchetta.

枯蘆の中に火を焚く小船かな

(*kare ashi no/naka ni hi wo taku/kobune kana*)²⁸

Giorno di primavera

che va morendo...

Una luce s'è accesa

sul limitar dei campi...

春の日の暮れて野末に灯ともけり

(*haru no hi no/kurete nozue ni/ tō tomokeri*)²⁹

Fiorisce, il pero...

Della battaglia, resta

una casa in rovina...

²⁵ Si noti, ad esempio, come nella stessa poesia oltre al finale 'gyoshasōsha' Buson usi anche il termine 'shūfū' (vento d'autunno) invece di 'aki no kaze' che ha lo stesso significato ma è giapponese e non *kango*.

²⁶ Takahama Kyoshi ed., *Shiki kushū*, p. 27

²⁷ *Ibidem*, p. 75

²⁸ *Ib.*, p.83

²⁹ *Ib.*, p. 121

梨咲くやいくさのあとの崩れ家

(*nashi saku ya/ikusa no ato no/ kuzure ya*)³⁰

La luna piena...

E tra i cespugli passa

l'ombra di un uomo.

名月や藪の中行く人の影

(*meigetsu ya/yabu no naka yuku/ hito no kage*)³¹

Ombre di alberi spogli...

In fila,

lungo i binari...

汽車道に冬木の影の並びけり

(*kishamichi ni/fuyu ki no kage no/narabikeri*)³²

Si tratta di scene semplici, seppur evocative, e perfettamente realistiche: sarebbe credibile pensare che il poeta abbia costruito le poesie osservando direttamente il paesaggio, così come sarebbe facile trasformarle in piccoli quadri. Compagno anche elementi nuovi: i binari del treno, invenzione moderna che in poesia non era mai apparsa prima. Inserire nuovi materiali nello *haiku* era una cosa logica, in linea con lo *shasei*: se bisognava riprodurre la realtà non si potevano certo eliminare le novità portate dall'Occidente. Unica raccomandazione, compensare la presenza di questi elementi estranei alla cultura autoctona con immagini tipicamente giapponesi, quali gli alberi spogli nella poesia 'kishamichi' che fanno da contrappunto ai binari, o come nella poesia successiva la lanterna di carta e la voce delle rane che bilanciano la presenza della lampada, oggetto decisamente più moderno:

Spenta la lampada,

una lanterna di carta...

Lontana,

la voce delle rane...³³

³⁰ Ib., p130

³¹ AAVV, 'Masaoka Shiki – Takahama Kyoshi', *Nihon shijin zenshū*, vol. 2 p. 105

³² Ibidem, p. 126. Citato anche in Cristina Banella, Masaoka Shiki: la pittura nella poesia", *Asia Orientale*, n°15, p. 63

³³ Ib. p.157. Cfr. anche Cristina Banella, "Masaoka Shiki e il rinnovamento dello *haiku*", *Asia Orientale*, n°13, p. 85

ランプ消して行灯ともすや遠蛙

(*ranpu keshite/andon tomosu ya/tōgaeru*)

Il carattere pittorico di cui abbiamo parlato, Shiki lo ritrova principalmente in Buson, che propone ai poeti come modello alternativo a Bashō. Si noti come, comunque, Shiki vada a cercare un nuovo punto di riferimento nella tradizione. Con il suo *Haijin Buson* del 1897, Shiki afferma che esistono due facce della bellezza, una positiva, solare, legata all'estate, al rosso fuoco delle peonie, al verde delle foglie nuove, - ed è quella di Buson - ed un'altra passiva, legata al mistero e all'eleganza, alla quiete - ed è quella di Bashō. Sebbene tanta parte di critica posteriore abbia voluto pensare che Shiki intendesse opporre Buson a Bashō, a tutto vantaggio del primo e negando il valore del secondo, in realtà Shiki li ammira entrambi e li considera due facce di quella stessa medaglia chiamata 'Bellezza':

Sia quello che è attivo (*sekkyokuteki* 積極的) che ciò che è passivo (*shōkyokuteki* 消極的) fa parte della Bellezza. È bellezza attiva quella che ha in sé grandiosità (*sōdai* 壮大), magnificenza (*yūkon* 雄渾), vigore (*keiken* 勁健), fascino (*enrei* 艶麗), vitalità (*kappatsusa* 活発さ) e originalità (*kikei* 奇警). È bellezza passiva quella che dà un senso di eleganza classica (*koga* 古雅), di profondità accompagnata da mistero (*yūgen* 幽玄), di pathos (*hisan* 悲慘), di quiete (*chinsei* 沈静) e di semplicità (*heii* 平易). [...] Non si può stabilire attraverso un paragone quale fra le due sia superiore. Ma è chiaro che entrambe sono parte della Bellezza. Se vediamo il problema da un punto di vista quantitativo, metà della bellezza è data dalla bellezza attiva e l'altra metà dovrebbe essere costituita dalla bellezza passiva. L'idea che l'intera Bellezza sia solo passiva, è un errore che nasce da ristrettezza di idee.

Delle quattro stagioni dell'anno, primavera ed estate sono "attive", mentre autunno e inverno sono "passivi". Buson ha amato di più l'estate [...] Le peonie³⁴ sono i fiori più affascinanti [...] Anche le foglie nuove sono un soggetto positivo [...] ³⁵

³⁴ Si tratta di un fiore legato all'estate.

³⁵ Masaoka Shiki, 'Haijin Buson', Tsubouchi Yūzū ed. *Masaoka Shiki - Meiji no bungaku* - vol. 20, pp. 346-348

Come Buson, anche Shiki utilizza soggetti attivi, come i fiori di ciliegio, legati alla primavera:

...E tra la polvere

- confusi –

ciliegi in fiore...

che sembrano nuvole.

ぼんやりと埃の中に花の雲

(*bonyari to/hokori no naka ni/hana no kumo*)³⁶

o compone *haiku* sui fiori di peonia:

La brezza della sera...

E fiori di peonia

sfogliati, su una pietra...

夕風や牡丹崩るる石の上

(*yūkaze ya/botan kuzururu/ishi no ue*)³⁷

o su quella che è la più ‘positiva’ delle stagioni, l’estate, evocata dal caldo torrido:

Lungo la strada, cadono

le bucce di melone...

Calura insopportabile...!

道々に瓜の皮ちるあつさ哉

(*michi michi ni/uri no kawa chiru/atsusa kana*)³⁸

Né mancano d’altronde poesie su stagioni ‘passive’ come l’autunno:

Malinconia...

Il sole del tramonto

che s’immerge nel mare...

Crepuscolo d’autunno...

海ひたす入日寂しや秋の暮れ

(*umi itasu/iri hi sabishi ya/ aki no kure*)³⁹

³⁶ AAVV, ‘Masaoka Shiki – Takahama Kyoshi’, *Nihon shijin zenshū*, vol. 2 p. 89

³⁷ Ibidem, p. 101

³⁸ ib. P. 91

³⁹ ib., p. 96

Gli ultimi anni della sua vita, Shiki li trascorse confinato in una stanza. Mancandogli le scene da riprodurre direttamente, adottò diverse soluzioni: una è parlarci del suo mondo di malato, ormai così ristretto:

Sul letto del malato

pende,

un mantello di paglia...

Un lungo giorno...

蓑掛けし病の牀や日の永き

(*mino kakeshi/byō no toko ya/hi no nagaki*)⁴⁰

Il carattere pittorico della poesia non deve trarre in inganno: non si tratta di una sorta di ‘fotografia’ dell’ambiente. Dietro il realismo, è di sé stesso, dei propri sentimenti che Shiki sta parlando, suggerendoci il rimpianto per i giorni in cui, ancora capace di alzarsi, poteva indossare la mantella di paglia e uscire. E a questo si aggiunge la noia, sottolineata dal *kigo*: ‘*hi no nagaki*’ (‘un lungo giorno’) che indica la primavera, ma che non viene inserito nella poesia solo per dare un’informazione sul tempo: il giorno è lunghissimo per un malato che è costretto a passarlo a letto e sono la noia e lo sconforto i suoi compagni, quando non riceve visite che lo distraggano dal pensiero della malattia e della morte che sta arrivando. Un infinito rimpianto è dunque nell’animo di Shiki, anche se nascosto dietro un’immagine semplice. Questo è il ‘*makoto*’ (sincerità), l’ultima trasformazione del realismo: parlare con sincerità, realisticamente, di ciò che si ha nell’animo.⁴¹ Naturalmente non significa essere sentimentali né va confuso col romanticismo. Semplicemente, venuto a mancare il mondo esterno da riprodurre, il *focus* si sposta sul mondo interiore:

“Verrò ad accompagnarti”

- pensavo -

E resto in lacrime,

sotto la zanzariera...

君を送りて思うことあり蚊帳に泣く

⁴⁰ ib., p. 151

⁴¹ Per un approfondimento del *makoto* si veda anche Cristina Banella, “Realismo e sentimento: il *makoto* nello *haiku* di Masaoka Shiki”, *Asia Orientale*, n°16, pp. 99-123

(*kimi wo okurite/omou koto ari/kaya ni naku*)⁴²

Troppo malato per andare a salutare l'amico, a Shiki non resta che piangerne da solo la partenza, consapevole del fatto che potrebbe morire senza rivederlo.

Quando non ci parla di sé, il poeta rielabora con l'aiuto dell'immaginazione le scene che ricorda e quello che non può più osservare, pur mantenendo un risultato finale realistico. L'immagine dello *haiku* successivo, con gli amici che partecipano ad un banchetto in onore di uno di loro che parte e che, ubriachi, ritrovano di colpo tutta la loro lucidità realizzando di essere di fronte alla possibilità di non rincontrarsi mai più, è commovente e, nello stesso tempo, perfettamente credibile. Inoltre era basata su qualcosa che Shiki aveva realmente vissuto: il suo banchetto di commiato, quando era partito da Matsuyama alla volta di Tōkyō.

L'ora di dirsi addio:

è svanita l'ebbrezza...

La nave,

sotto la luna.

見送るや酔のさめたる舟の月

(*Miokuru ya / yoi no sametaru / fune no tsuki*)⁴³

Se nello *haiku* Shiki aveva incontrato resistenze, ancora di più ne trovò nel *tanka*, più legato alla tradizione, al quale applicò gli stessi principi elaborati per lo *haiku*. Anche qui la sua riforma cominciò con un'affermazione sconvolgente, che sollevò l'indignazione dei poeti ortodossi: «Tsurayuki era un cattivo poeta e il *Kokinshū*⁴⁴ una raccolta senza valore»⁴⁵ Anche questa volta Shiki aveva preso di mira uno dei 'grandi' della poesia giapponese ma, come aveva fatto per lo *haiku*, propose un modello di riferimento alternativo: se il *Kokinshū*, con i suoi artifici retorici, con le sue immagini ormai

⁴² Ibidem, p. 143

⁴³ Akira Abe ed., *Meshi matsu aida – Masaoka Shiki zuihitsu*, p.37

⁴⁴ Il *Kokinshū* 古今集 ("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, di cui la maggior parte *tanka*. Fra i suoi compilatori figura Ki no Tsurayuki 紀貫之 (868-945) che ne curò la prefazione in giapponese. La raccolta ne contiene anche un'altra in cinese considerata il "manifesto" della poesia autoctona.

⁴⁵ SZK, op. cit., vol. VII, p. 23

stereotipate, con il suo *'mono no aware'*⁴⁶ era 'cattiva poesia', c'era però il *Man'yōshū*⁴⁷. Delle poesie di questa raccolta, Shiki ammirava la sincerità (*makoto*), la schiettezza con cui i poeti parlavano dei sentimenti. Non c'era il languore e la malinconia che aveva trovato nel *Kokinshū*, ma un'espressione diretta del dolore e dell'amore, vi ritrovava mascolinità (*masurao*)⁴⁸. Come si vede, la tradizione è ben lungi dall'essere negata.

Il *tanka* di Shiki viene così composto secondo i dettami dello *shasei* che erano applicati allo *haiku*; la cosa non deve meravigliare in quanto il poeta considerava le due forme come aventi pari dignità:

[...] Come fa la gente a dire che per il [...] poeta di *tanka* lo studio dello *haiku* è un ostacolo? Questo pregiudizio viene dall'idea errata che lo *haiku* sia volgare e il *tanka* una poesia raffinata. Sono differenti per la forma, è vero, ma per il contenuto hanno molto in comune: ecco cosa vorrei rispondere ai poeti di *tanka* vecchio stile! E ai nuovi poeti vorrei dire: chiunque voglia scrivere *tanka* deve studiare lo *haiku* e dovrebbe considerare naturale per un letterato ricorrere ai due generi. (molti scrittori europei si occupano non solo di poesia, ma anche di romanzo e teatro) [...]⁴⁹

Non solo erano di pari valore: ma era condizione irrinunciabile studiarle entrambi. Si noti inoltre come, ancora una volta, Shiki per dare corpo alle proprie argomentazioni si appoggi alle teorie e all'esempio venuto dall'estero.

Il *tanka* di Shiki è come il suo *haiku*: pittorico, semplice nelle immagini e nel linguaggio. A proposito di quest'ultimo Shiki si sforzò di ampliare il vocabolario, che nel *tanka* faceva molta fatica ad accogliere termini nuovi: «[...] sto cercando di distruggere i vecchi schemi di pensiero e di trovarne dei nuovi. Di conseguenza anche per il vocabolario, intendo usare le parole che saranno necessarie, siano esse termini letterari, colloquiali,

⁴⁶ *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.

⁴⁷ Il *Man'yōshū* 万葉集 ("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.

⁴⁸ Gli stessi ideali estetici del *makoto* e del *masurao* vennero scoperti nel *Man'yōshū* da Yosano Tekkan 与謝野鉄幹 (1873-1935) che affiancò Shiki nella riforma del *tanka*. Successivamente però, dopo aver conosciuto Akiko 晶子 (1876-1942), che diventerà sua moglie, abbandonerà l'ideale di mascolinità (*masurao*) per un più marcato romanticismo. La sua scuola, conosciuta dal nome del giornale *Myōjō* 明星 (Stella del Mattino), diventerà l'antagonista di quella di Shiki.

⁴⁹ SZK., op. cit., vol. XIV, p. 178

cinesi o occidentali.»⁵⁰ «[...] Non possiamo contare su cose esclusivamente giapponesi! Se dovessimo cancellare le parole di origine cinese dalla nostra letteratura [...] che cosa resterebbe?»⁵¹ ed infine conclude: «[...] ogni parola che può esprimere la bellezza è adatta al *tanka* [...]»⁵². Molti lo criticarono e fu costretto a difendersi quando scelse di usare nei suoi *tanka* la parola ‘*botan*’(peonia), riservata allo *haiku*, al posto di ‘*fukamigusa*’ più elegante e da sempre destinata al *tanka*:

[...] Il mio principio base è solamente mostrare ciò che ho sentito come bello in maniera che sia facile da capire. Di conseguenza, se penso che il linguaggio comune sia più adatto a mostrare la bellezza, lo uso e lascio da parte la lingua elegante [...]⁵³

Fece ben di più in realtà: arrivò a coniare addirittura parole nuove⁵⁴; la parola ‘*chitsuyu*’ (“mille gocce di rugiada”) che compare nella poesia seguente, ha un sapore arcaico, ma è invenzione di Shiki:

Sottili,
aghi di pino...
E su ciascuno
si posa la rugiada...
E mille gocce tremano,
senza cadere mai.

松の葉の細き葉毎に置く露の千露もゆらに玉もこぼれず

(*matsu no ha no/hosoki ha gotoni/oku tsuyu no/chitsuyu mo yura ni/tama mo koborezu*)⁵⁵

Proprio per non venir meno alla semplicità, Shiki fa un uso molto più parco dei complessi artifici retorici tradizionali, come *kakekotoba* e *makura kotoba*⁵⁶. Ne troviamo presenza in un *tanka* davvero singolare, dove il *makura kotoba* ‘*hisakata no*’ generalmente riferito al cielo (‘*hisakata no ama*’久方の天), viene qui invece ricollegato al cielo americano e

⁵⁰ Ibidem, vol. VII, p.37

⁵¹ ib., p.40

⁵² ib., p. 41

⁵³ Masaoka Shiki, *Utayomi ni atauru sho*, Iwanami bunko, p. 44

⁵⁴ Era un’abitudine per Shiki. La stessa parola ‘*haiku*’ è stata creata da lui unendo ‘*haikai*’ e ‘*hokku*’.

⁵⁵ *Nihon no shika* 3, Chūō bunko, p. 87 Confronta anche Cristina Banella, Masaoka Shiki: la pittura nella poesia”, *Asia Orientale*, n°15, p. 63

⁵⁶ Il *kakekotoba* 掛詞 (‘parola – pernio’) è una parola che assume un doppio significato e può quindi svolgere una funzione di collegamento tra due versi dando loro un significato più ampio. Il *makura kotoba* 枕言葉 (‘parola-cuscino’) era un epiteto convenzionale attribuito ad alcuni nomi.

accompagnato dalla modernissima immagine del *baseball*, da poco introdotto in Giappone e per il quale Shiki andava pazzo⁵⁷:

Là, sotto il cielo
d'America
è cominciato,
il *baseball*...

Di guardarlo, mai sazio...

久方のアメリカ人のはじめにしベースボールは見れど飽かぬけど

(*hisakata no/Amerikajin no/hajimenishi/bēsubōruwa/miredo akanu kedo*)⁵⁸

Essendo un poco più lungo dello *haiku*, il *tanka* permette a Shiki di rivelarci con più chiarezza le sue emozioni:

S'ode il tamburo
di Yoshiwara...
E, nella notte
sempre più fonda,
soltanto io,
a studiare *haiku*.

吉原の太鼓聞こえて更くる夜にひとり俳句を分類すわれは

(*Yoshiwara no/taiko kikoete/fukuru yo ni/hitori haiku no/bunrui su ware wa*)⁵⁹

Nel silenzio della notte, il suono del tamburo, che segnala una festa in corso nel celebre quartiere di piacere di Yoshiwara, arriva fino a Shiki il quale, per un momento, si rammarica per non poter partecipare all'evento. Si noti la singolarità della citazione di un'altra forma poetica all'interno del *tanka*.

La morte prematura del poeta priva la letteratura giapponese di una grande figura lasciando però i semi per una rinascita dei due generi poetici che verrà continuata dai suoi allievi:

Non so
quando la malattia

⁵⁷ Ricordiamo che il termine 'yakyū' 野球, usato ancora oggi per definire questo sport, è stato creato proprio da Shiki.

⁵⁸ *Nihon no shika* 3, Chūō bunko, p.75

⁵⁹ *ib.*, p. 76

vedrà la fine...

Nel mio giardino, eppure,

ho fatto seminare

fiori d'autunno.

いたつきの癒ゆる日知らにさ庭べに秋草花の種を蒔かしむ

(*itatsuki no/iyuru hi shirani/sa niwabe ni/akikusabana no/tane wo makashimu*)⁶⁰

BIBLIOGRAFIA

Tsubouchi Toshinori ed., *Shiki senshū - Shiki no haiku kakushin*, vol. 6, Zōshinkai, 2002
坪内稔典 編集、「子規の俳句革新・子規選集」、vol. 6, 増進会出版社、2002

Tsubouchi Yūzū ed. *Masaoka Shiki - Meiji no bungaku* – vol. 20, Chikuma shobō, 2001 坪内
祐三編集、「正岡子規・明治の文学」、第20巻, 筑摩書房、2001

Banella Cristina, “Realismo e sentimento: il *makoto* nello *haiku* di Masaoka Shiki”, *Asia Orientale*,
n°16, Napoli, 2000

Takahama Kyoshi ed., *Shiki kushū*, Iwanami shoten, 2000 (prima edizione 1993) 高浜虚子編
集、「子規句集」、岩波書店、2000

Masaoka Shiki, *Utayomi ni atauru sho*, Iwanami bunko, 2000 (1ª ed. 1955) 正岡子規、「歌よみ
に与ふる書」、岩波文庫、2000 (1955 第1刷発行)

Banella Cristina, “Masaoka Shiki: la pittura nella poesia”, *Asia Orientale*, n°15, Napoli 1999

T. Imoto, N. Hori eds., *Matsuo Bashōshū*, vol.1°, Shōgakukan, 1995 井本農一、堀信夫
編集、「松尾芭蕉集」、第1巻、小学館、1995

Banella Cristina, “Masaoka Shiki e il rinnovamento dello *haiku*”, *Asia Orientale*, n°13, Napoli, 1997

Beichman Janine, *Masaoka Shiki*, Kōdansha, 1986

Abe Akira ed., *Meshi matsu aida – Masaoka Shiki zuihitsu*, Iwanami Shoten, 1985, 阿部昭
編集、「飯待つ間・正岡子規随筆選」、岩波書店、1985

Nihon no shika 3, Chūō bunko, 1975 日本の詩歌3、中央文庫 1975

AAVV, ‘Masaoka Shiki – Takahama Kyoshi’, *Nihon shijin zenshū*, vol. 2, Shinchōsha, 1969 「正
岡子規・高浜虚子」、日本詩人全集、第2巻、新潮社、1969

⁶⁰ ib., p. 94