

Quaderni del Circolo Filologico Linguistico Padovano
- 30 -
fondati da Gianfranco Folena

L'autorialità plurima

Scritture collettive, testi a più mani, opere a firma multipla

Atti del XLII Convegno Interuniversitario
(Bressanone, 10-13 luglio 2014)

a cura di Alvaro Barbieri e Elisa Gregori

Questo volume è stato stampato con il contributo
del Dipartimento di Studi linguistici e letterari
dell'Università degli Studi di Padova

ISBN 978-88-6058-042-9
© 2015 Esedra editrice s.a.s.
via Hermada, 4 - 35141 Padova
Tel e fax 049/723602
e-mail: esedraeditrice@fastwebnet.it
www.esedraeditrice.com

INDICE

| | |
|---|-----|
| ALVARO BARBIERI - FURIO BRUGNOLO <i>Premessa</i> | IX |
| GIULIANA BENVENUTI - REMO CESERANI <i>Autori collettivi e creazione di comunità: il caso Wu Ming</i> | 1 |
| ANDREA SCIUTO <i>Chi racconta, chi è raccontato. I casi di Timira e Point Lenana</i> | 15 |
| TOMMASO MEOZZI <i>Informatica e autorialità multipla: a partire da SIC</i> | 33 |
| RENATO NICASSIO <i>Scrivere algoritmicamente. Invisible Seattle, il romanzo di una città scritto da una città</i> | 47 |
| LEONARDO TERRUSI <i>Il nome dell'autore multiplo</i> | 61 |
| ANGELA FABRIS <i>Il limite sfuggente dell'autorialità plurima: il caso dei gemelli Pressburger</i> | 75 |
| PIERO SEVERI - BIANCA BARATELLI <i>L'enigma F&L. Come lavoravano Fruttero e Lucentini</i> | 87 |
| HELMUTH METER <i>Boileau-Narcejac o la scrittura eterodossa. Come nasce la suspense dal connubio di due menti autonome</i> | 107 |
| MARIE LUISE WANDRUSZKA <i>La famiglia Floriani (1951) di Ingeborg Bachmann, Jörg Mauthe e Peter Weiser</i> | 117 |
| LEONARDO VILEI <i>Il romanzo enigma a geometria variabile. Il trio Borges, Bioy Casares, Ocampo</i> | 129 |

| | |
|--|-----|
| ELISA GREGORI <i>Paul Valéry-Catherine Pozzi: una scrittura a quattro mani?</i> | 143 |
| ALEXANDRA VRANCEANU <i>Le reinvenzione della relazione autor-scriptor nel romanzo La famille Perlmutter di Panait Istrati e Josua Jéhouda</i> | 159 |
| STEFANIA SINI <i>La plurivocità "ipocrita". A proposito dei testi controversi di Michail Bachtin</i> | 175 |
| MARIO DOMENICHELLI <i>La natura del reato. I romanzi a quattro mani di Joseph Conrad e Ford Madox Ford</i> | 191 |
| PATRIZIA MUSCA <i>Eliot, Pound e The Waste Land</i> | 203 |
| BRUNO CAPACI <i>La fabbrica del libretto. La scrittura a più mani di Tosca</i> | 223 |
| FRANCESCA MEDAGLIA <i>Il mistero della strada di Sintra di Eça de Queiroze e Ramalho Ortigão. Il giallo nella scrittura a quattro mani</i> | 235 |
| DONATELLA SIVIERO <i>Il romanzo collettivo in Spagna tra Otto e Novecento. Da Las vírgenes locas (1886) a El nadador (1998) e ¿Quién teme a papá Noel? (1998)</i> | 247 |
| EDGAR SALLAGER <i>Edmond e Jules de Goncourt : une jumellité littéraire</i> | 267 |
| ATTILIO MOTTA <i>Uno, nessuno e i Mille. Per una casistica risorgimentale dell'autorialità complessa</i> | 281 |
| ADONE BRANDALISE <i>Alle soglie del sistema. Mitdenken e mitologia della ragione ne Il più antico programma di sistema dell'Idealismo tedesco</i> | 297 |
| MARIO MANCINI <i>Il caso Diderot</i> | 305 |

| | |
|--|-----|
| KAZUAKI URA <i>Il genere Renga e l'autorialità plurima</i> | 319 |
| CARLO CENINI <i>Un canzoniere a più mani</i> | 335 |
| TINA MATARRESE <i>L'Orlando innamorato: un caso speciale di autorialità multipla?</i> | 353 |
| STEFANO PEZZÈ <i>Sul processo elaborativo del Certame coronario</i> | 365 |
| PATRIZIO TUCCI <i>Morire di sete vicino alla fontana. Charles d'Orléans e la polifonia poetica alla corte di Blois</i> | 379 |
| MICHAEL RYZHIK <i>Prediche e sermoni di Roberto Caracciolo: fra reportationes e opera individuale</i> | 405 |
| DANIELLE BUSCHINGER <i>Le Rappoltsteiner Parzifal: dix auteurs à l'œuvre</i> | 421 |
| VERONICA ORAZI <i>«El Rey faze un libro, non porquel escriva con sus manos» (General Estoria, I, 216 R). Alfonso X e le escuelas alfonsíes: paradigma di autorialità multipla</i> | 431 |
| ALVISE ANDREOSE <i>Il Devisement dou monde e il progetto editoriale di Rustichello da Pisa</i> | 443 |
| <i>Indice dei nomi</i> | 461 |

KAZUAKI URA

IL GENERE *RENGA* E L'AUTORIALITÀ PLURIMA*

All'angolo dove Via Altinate s'incrocia con Riviera Ponti Romani, si trovava una volta un negozio di abbigliamento femminile. Alla sua insegna era scritta una parola giapponese: *kamikaze*, molto impressionante con due k, sullo sfondo verde scuro che ricordava la divisa militare; ed era a lungo l'unica parola giapponese, reperibile nei luoghi pubblici di Padova, prima del successo di alcuni piatti nostrani. A causa di recenti crisi economiche, il negozio si è chiuso nel 2013 e perciò non si sa e non si saprà mai se il suo titolare era informato del significato originale del termine giapponese, a cui si tornerà alla fine di questo contributo. Ma prima converrà parlare della nostra letteratura e del genere *Renga*.

Cominciamo subito con la definizione del genere in oggetto. La parola *renga*, alla lettera, significa 'canti concatenati', 'canti in serie'. Nella forma più canonica, chiamata *Hyaku-in*, il *Renga* è composto di 100 versi, perché *nomina sunt consequentia rerum*: *hyaku-in* vuol dire proprio 'cento versi'. Di questi, i pari devono essere composti di 14 sillabe, divise in 2 "piedi" di uguale misura (cioè 7 sillabe), mentre i dispari di 17 sillabe, divise in 3

* Per ridurre la comparsa di caratteri giapponesi e cinesi, nelle note si adoperano le abbreviazioni seguenti:

BWRH = 『文芸会席作法書集一和歌・連歌・俳諧』、廣木一人、松本麻子、山本啓介編、東京、風間書房、2008年 (*Bunghai-kaiseki-sahousyo-syuu: Waka, Renga, Haikai* ['Galatei. Buone maniere in seduta letteraria per *waka*, *renga* e *haikai*'], a cura di K. HIROKI, A. MATSUMOTO e K. YAMAMOTO, Tokyo, Kazama-syobou, 2008).

LCG¹ = 『日本古典文学全集』、東京、小学館、1970-1976年 (*Nippon-koten-bungaku-zensyuu* ['Collezione di letteratura classica giapponese'], Tokyo, Syou-gaku-kan, 1970-1976).

LCG² = 『新編日本古典文学全集』、東京、小学館、1994-2002年 (*Shimpen-Nippon-koten-bungaku-zensyuu* ['Nuova collezione di letteratura classica giapponese'], Tokyo, Syou-gaku-kan, 1994-2002).

RH = 『連歌集 俳諧集』 (『新編日本古典文学全集』 61)、加藤定彦、金子金次郎、雲英末雄、暉峻康隆編、東京、小学館、2001年 (*Renga-syuu Haikai-syuu* ['Antologia di *renga* e *haikai*'], LCG² 61, a cura di S. KATO, K. KANEKO, S. KIRA e Y. TERUOKA, Tokyo, Syou-gaku-kan, 2001).

RHpf = K. KANEKO, *Postfazione a RH*, pp. 239-289.

RNH = 『連歌論集 能楽論集 俳論集』 (『新編日本古典文学全集』 88)、奥田勲、表章、復本一郎、堀切実編、東京、小学館、2001年 (*Rengaron-syuu, Nougakuron-syuu, Hairon-syuu* ['Scritti su *Renga*, *Nou-gaku* e *Haikai*'], LCG² 88, a cura di I. OKUDA, A. OMOTE, I. FUKUMOTO e M. HORIKIRI, Tokyo, Syou-gaku-kan, 2001).

“piedi”, dei quali il primo e l’ultimo devono essere di 5 sillabe, mentre il medio di 7. Per la scansione basta contare semplicemente le vocali: non è necessario prendere in considerazione sineresi, sinalefe e semivocali.

Per comporre un *renga* si fissa una seduta, o all’aperto o all’interno, in un posto di bellezza paesaggistica, geograficamente accidentato e non monotono, da cui si gode un’attraente veduta panoramica, in occasione della fioritura di varie piante, oppure in una notte nevososa di plenilunio, ecc.: nei luoghi e nei momenti in cui il fascino delle quattro stagioni si manifesta in modo evidente.¹ Ad una seduta partecipano, in media, 7 o 8 poeti “renghisti”.² Il numero dei partecipanti ovviamente può variare: per esempio, al *Minase-sanghin-hyaku-in*,³ solo 3 poeti collaborano: Sou-ghi (uno dei “renghisti” più importanti della storia della letteratura giapponese) e due suoi allievi. Sono tramandati anche i *renga* composti da 11 oppure 13 collaboratori.⁴ Dei partecipanti il veterano più esperto del gioco fa anche da giudice e decide di accettare o rifiutare i versi proposti dagli altri membri: e il giudice può anche consigliare di apportare qualche lieve modifica prima di accettarli.⁵ I versi accettati vengono registrati da un amanuense con il nome dell’autore su 4 fogli. Il recto del primo e il verso dell’ultimo foglio ospitano 8 versi, mentre ognuna delle altre facce 14. All’inizio ogni partecipante si fa sentire secondo l’ordine prestabilito dal punto di vista dei ranghi sociali e della perizia artistica dei membri.⁶ Più spesso il giudice fa l’*incipit*, a meno che non ci sia qualche ospite specialmente ragguardevole. Compiuto il primo giro, a gara chi escogita prima, propone.⁷ Chi propo-

¹ Per l’ideale luogo di seduta letteraria per *renga*, cfr. FUGIWARA YOSHIMOTO, *Heki-ren-syou*, in LCG¹ 51, pp. 17-61: 28-29.

² Fugiwara Yoshimoto scrive in *Tsukuba-mondou* (composto dopo il 1357 prima del 1372): «Se ad una seduta partecipano, divertendosi gaiamente, 7 o 8 buoni collaboratori, allora anche chi la guida si sentirà soddisfatto». Per il testo di *Tsukuba-mondou*, cfr. RNH, pp. 13-52 (il passo citato a p. 38). Sou-boku (1488?-1545), d’altra parte, ritiene in *Toufuu-renga-higi* (1542) che ideale sarebbe una seduta a cui partecipassero fra 8 e 10 poeti esperti. Cfr. SOU-BOKU, *Toufuu-renga-higi*, in LCG¹ 51, pp. 163-196: 168.

³ Il *Minase-sanghin-hyaku-in* è stato composto nel 1448 a Minase (attualmente Mishima, in provincia di Osaka), alla cui composizione hanno partecipato 3 “renghisti”: Sou-ghi (1421-1502) che ha fatto da giudice, Syou-haku (1443-1527) e Sou-ciou (1448-1532).

⁴ Cfr. *Bun-na-senku-dai-ici-hyaku-in* (in RH, pp. 20-41) e *Ane-ga-kougi-ima-myōgin-hyaku-in* (in RH, pp. 46-68).

⁵ Per le modifiche proposte dal giudice (o anche dall’amanuense), cfr. ANONIMO, *Yougin-syou* (1500 ca.), in BWRH, pp. 183-194: 189. Vedi anche SOU-GHI, *Shippitsu-shidai* (1488), in BWRH, pp. 173-180: 176-177.

⁶ Qualche volta, soprattutto dopo la seconda metà del Quattrocento in poi, l’*incipit* si mandava in circolazione, 3 o 5 giorni prima della seduta, insieme all’ordine del primo giro che i membri dovevano seguire, di modo che essi potessero parteciparci con versi preparati in anticipo, i quali venivano discussi e riveduti durante il primo giro. A questo proposito, cfr. SOU-BOKU, *Toufuu-renga-higi*, cit., p. 163.

⁷ Sou-ciou nel suo *Renga-hikyō-syūu* (in RNH, pp. 161-191: 186-187) paragona il nostro

ne, dopo un cenno all'amanuense, recita il proprio verso e l'amanuense risponde recitandolo per garantire l'esattezza della comunicazione orale. Se il verso proposto viene accettato, si registra sul foglio e, ad ogni registrazione compiuta, l'amanuense di nuovo recita il verso accettato.⁸ Dopo la recitazione si va avanti e i membri devono lavorare al verso seguente. Se il verso proposto non viene accettato, bisogna fare altre proposte che soddisfacciano il giudice. Così si continua fino al centesimo verso. Compiuto il numero, si contano i versi accettati di ogni partecipante. Il suddetto *Minase-sanghin*, qui parzialmente tradotto in italiano, servirà di illustrazione:⁹

何人 (*nani-hito*) = 'parola X + uomo' (*nani* [何], che alla lettera corrisponde a *quid*, vuol dire, nel contesto, 'parola X').

1. 雪ながら山本かすむ夕べかな (*yuki-nagara. yama-moto-kasumu. yuube-kanana*)¹⁰ - a

= Neve ancora sulla cima del *monte*, i piedi velati dalla foschia primaverile di sera!

2. 行水とほく梅にほふさと (*yuku-mizu-tooku. ume-niou-sato*)¹¹ - b

= L'acqua che corre, va lontano, passando il paese profumato dai *susini* in fiore.

3. 川風に一むら柳春見えて (*kawa-kaze-ni. hito-mura-yanaghi. haru-miete*) - c

= Il *vento* che passa sul fiume, scuotendo un saliceto, fa sentire la primavera.

4. 舟さす音もしるきあけがた (*hune-sasu-oto-mo. siruki-akegata*) - a

= All'alba si sente distinto il suono del remo di una barchetta.

5. 月や猶霧わたる夜に残るらん (*tsuki-ya-nao. kiri-wataru-yo-ni. nokoruramu*)¹² - b

genere ad una battaglia in campo aperto in cui bisogna fare sempre attenzione alle mosse dell'avversario: i "renghisti" devono osservare in ogni momento attentamente lo svolgersi dello *hyaku-in*. Questo paragone suggerirebbe una gara molto accanita fra i partecipanti alla seduta. In realtà, però, essi avevano la tendenza di rispettare l'ordine del primo giro; e solo quando c'era chi al proprio turno aveva difficoltà ad escogitare un verso, gli altri membri provavano a sostituirlo. Soprattutto quando i partecipanti provenivano da diversi ceti sociali, il rispetto dell'ordine del primo giro era importante per non mancare di rispetto a quelli che appartenevano ai ranghi superiori. Il giudice (o anche l'amanuense) poteva frenare le proposte degli altri partecipanti per dare sufficiente tempo a chi era "di turno". A questo proposito, cfr. ANONIMO, *Yugin-syou*, cit., pp. 189-190. Vedi anche IWAMATSU HISAZUMI, *Renga-kaiseki-shiki* (dopo il 1461, prima del 1511), in BWRH, pp. 159-169: 164-165. Al *Minase-sanghin*, ad esempio, quasi sempre l'ordine del primo giro si ripete e ognuno dei tre poeti quindi compone 33 o 34 versi.

⁸ Per il modo di recitare, Sou-ghi e suoi allievi consigliavano di scandire chiaramente i "piedi" (3 per i versi dispari e 2 per i pari), mettendo in rilievo l'ultimo "piede" di ogni verso, durante i primi 2 fogli, mentre per gli ultimi 2 ritenevano non sempre necessaria tale pronuncia scandita. Cfr. SOU-GHI, *Shippitsu-shidai*, cit., pp. 174-175. In alcuni casi, l'amanuense recitava anche nel corso della registrazione: recitando conduceva il pennello intinto nell'inchiostro di china. Su questo punto, cfr. IGIYOU KANEYOSHI, *Renga-shippitsu-sahou* (1462), in BWRH, pp. 145-147: 145.

⁹ Per il testo originale giapponese, cfr. RH, pp. 73-101.

¹⁰ Nella trascrizione fonica la *s* intervocalica è sempre sorda.

¹¹ Nella trascrizione fonica la *z* è sempre sonora.

¹² La sillaba *mu* alla fine del verso si pronunciava spesso *n*. Lo stesso vale anche per i vv. 18, 82, 94, 97.

- = La *luna* non sarà lassù, al cielo ancora buio e coperto dalla nebbia?
6. 霜おく野はら秋は暮れけり (*shimo-oku-no-hara. aki-wa-kure-keri*) - c
= Nella *campagna brinata*, profondo è l'autunno!
7. なく虫の心ともなく草かれて (*naku-mushi-no. kokoro-tomonaku. kusa-karete*) - a
= Le piante perdono il verde, a dispetto di insetti che si lamentano!
8. かきねをとへばあらはなるみち (*kakine-wo-toeba. arawanaru-michi*) - b
= E la siepe, diradata lascia trasparire il *sentiero* laggiù.
[fine del retto del primo foglio]
9-c; 10-a; 11-b; 12-c;
13. 置きわぶる露こそ花に哀れなれ (*oki-waburu. tsuyu-koso-hana-ni. awarenare*) - a
= O pietosa, la rugiada che inquieta si è formata sul *fiore* fugace!
14-b; 15-c; 16-a; 17-b;
18. わが草枕月ややつさん (*waga-kusa-makura. tsuki-ya-yatsusamu*) - c
= A me che *viandante* dormo in squallido ostello, pare miserabile anche il volto della *luna*!
19-a; 20-b [*kaze* 'vento']; 21-c; 22-a [fine del primo foglio] //
23-b; 24-a; 25-c [*hana* 'fiore']; 26-b; 27-a [*tsuki* 'luna']; 28-c; 29-b [*no* 'campagna']; 30-a [*kaze*]; 31-c; 32-b; 33-a [*michi* 'via, sentiero']; 34-c; 35-b; 36-a // 37-c; 28-b; 39-a; 40-c; 41-b; 42-a; 43-c; 44-b; 45-a; 46-c [*kaze*]; 47-b; 48-a [*tsuki*]; 49-c; 50-b [*shimo* 'brina'] [fine del secondo foglio] //
51-a; 52-b [*kaze*]; 53-c [*kasumi* 'foschia primaverile']; 54-a; 55-b [*hana*]; 56-c [*michi*]; 57-a; 58-b [*tsuki*]; 59-c; 60-a; 61-b; 62-c [*yuki* 'neve']; 63-a; 64-b [*kaze*] // 65-c; 66-a [*tsuki*]; 67-b [*shimo*]; 68-c; 69-a; 70-b [*no*]; 71-c; 72-a; 73-b [*michi*]; 74-c; 75-a; 76-b; 77-c; 78-a [fine del terzo foglio] //
79-c [*no*]; 80-b;
81. とぼし火をそむくる花に明け初めて (*toboshi-bi-wo. somukuru-hana-ni. ake-somete*) - a
= Allontanata la luce, [al chiaro di luna] ho visto ciliegi in *fiore* per tutta la notte. Ed ecco sorge il sole!
82. 誰が手枕に夢は見えけん (*ta-ga-tamakura-ni. yume-wa-mie-kemu*) - c
= Chi non vede, sognerà dormendo con la testa appoggiata sul proprio braccio!
83. 契りはやおもひたえつつ年もへぬ (*cighiri-haya. omoi-tae-tsutsu. toshi-mo-henu*) - b
= Sono già passati tanti anni che la promessa fra di noi si era rotta [e quindi chi la sognerà sarà qualcun altro: non io].
84. 今のはよはひ山もたづねじ (*ima-wa-no-yowai. yama-mo-tazune-gi*) - a
= Ormai vicino all'ultimo anno della vita, non andrò ancora in montagna [trascurando da tanti anni la promessa-voto di vita eremitica]
85-c; 86-b; 87-a; 88-c; 89-b [*kaze*]; 90-a [*tsuki*]; 91-c; 92-b [*no*] [fine del retto dell'ultimo foglio] //
93. 忘るなよかぎりやかはる夢うつつ (*wasuru-na-yo. kaghiri-ya-kawaru. yume-utsutsu*) - a
= Non mi dimenticare! Forse il limine della vita muterà quest'amore estasiante?
94. おもへばいつをいにしへにせん (*omoe-ba-itsu-wo. inishie-ni-semu*) - c
= O lunghi legami! Non ricordo neanche a quale remoto tempo risalgono.
95. 仏たちかくれては又出づる世に (*hotoke-taci. kakure-te-wa-mata. izuru-yo-*

ni) - b

= Le anime morte si nascondono e nascono di nuovo: non hanno inizio! [Similmente non si può precisare l'inizio del nostro amore.]

96. かれし林も春風ぞふく (kare-shi-hayashi-mo. haru-kaze-zo-huku) - a

= [Come l'anima in metempsicosi,] il bosco nudo e secco rinvigorisce ora, al fiato della brezza di primavera.

97. 山はけさいく霜夜にかかすむらん (yama-wa-kesa. iku-shimo-yo-nika. kasumu-ramu) - c

= Stamani il monte è velato dalla foschia primaverile, ma chi sa quante notti brinate ha passato!

98. けぶり長閑に見ゆえるかり庵 (keburi-nodokani. miyuru-kari-io) - b

= Dall'umile eremo sale un filo di fumo: che pace!

99. いやしきも身ををさむるは有りつべし (iyashiki-mo. mi-wo-osamuru-wa. ari-tsu-beshi) - a

= Per certo ci abiterebbe chi, nonostante di bassa estrazione, disciplina la propria condotta.

100. 人におしなべ道ぞただしき (hito-ni-oshi-nabe. miji-zo-tadashiki) - c

= Perché la retta *via* è infiltrata nel cuore di ognuno!

A Sou-ghi (= a) appartengono 34 versi, mentre a Syou-haku (= b) 33 ed a Sou-ciou (= c) 33.

Al giudice che guida la seduta si richiede di essere ben versato nelle regole del gioco, perché molte condizioni minuziose sono imposte alla concatenazione dei versi.¹³ Per esempio, all'*incipit* è spesso imposta la regola *hushi-mono*, che fissa una parola e la sua posizione; e l'*incipit* deve contenere una parola che, in combinazione con quella stabilita, costituisca un sintagma valido in osservanza all'ordine di successione indicato. Al *Minase-sanghin*, la regola dà *hito* 'uomo' e prescrive di collocarlo come secondo elemento del sintagma. Siccome l'*incipit* contiene *yama* 'montagna' che costituisce, collocandosi davanti a *hito*, un sintagma *yama-hito*¹⁴ 'montanaro', la *hushi-mono* dunque è rispettata.¹⁵ L'*incipit* poi ha l'obbligo di fare riferimento alla

¹³ L'informazione sulle regole del *Renga* deriva largamente da FUGIWARA YOSHIMOTO, *Heki-ren-syou*, cit., pp. 46-61; K. KANEKO, *Commento al Minase-sanghin*, in RH, pp. 73-101; e da RHpf, pp. 259 e 285.

¹⁴ Nel giapponese contemporaneo, però, si pronuncia normalmente, per fonetica sintattica, *yama-bito*.

¹⁵ Al tempo di Sou-ghi, però, la regola *hushi-mono* si era ridotta ad una mera formalità ornamentale e la parola da "tirare in ballo" si fissava spesso dopo l'*incipit* stabilito a seconda del suo contenuto: l'*amanuense*, cioè, all'inizio del primo foglio lasciava uno spazio vuoto da colmare con la *hushi-mono* fissata dopo l'*incipit*. Su questa tendenza dissentiva Shin-kei (1406-1475), che insisteva sulla precedenza della *hushi-mono* all'*incipit*. Cfr. SHIN-KEI, *Hitori-goto* (1468), in RNH, pp. 55-74: 68-69. D'altra parte, non soltanto Fugiwara Yoshimoto ma anche e soprattutto Sou-ghi stesso ritenevano che la *hushi-mono* si dovesse decidere dopo l'*incipit* fissato. Cfr. FUGIWARA YOSHIMOTO, *Tsukuba-mondou*, cit., pp. 49-50; e SOU-GHI, *Shippitsu-shidai*, cit., p. 174. La stessa presa di posizione a favore della posteriorità della *hushi-mono* si trova

stagione in cui la seduta si tiene; nel caso del *Minase-sanghin*, *kasumi* ‘foschia primaverile’ si riferisce al contesto stagionale. Inoltre c’è una serie di regole che condizionano la frequenza dei temi che vengono toccati nei 100 versi. Di queste regole una si chiama *shi-ka shici-ghetsu* ‘quattro fiori, sette lune’ oppure *shi-ka haci-ghetsu* ‘quattro fiori, otto lune’. Ad ogni faccia dei quattro fogli la parola *tsuki* ‘luna’ deve apparire soltanto una volta: abbiamo quindi *haci-ghetsu* ‘otto lune’. Ma nella prassi del *Renga* al tergo dell’ultimo foglio la luna è spesso assente e allora abbiamo *shici-ghetsu* ‘sette lune’. Per la parola *hana* ‘fiore’, ognuno dei 4 fogli deve contenerla soltanto una volta: abbiamo quindi *shi-ka* ‘quattro fiori’. Al primo foglio del *Minase-sanghin* la luna compare ai versi 5 e 18, mentre il fiore al verso 13. La posizione di queste due parole in ognuno dei 4 fogli può variare, ma quella più canonica è, per *hana*, il penultimo posto del verso di ogni foglio, mentre, per *tsuki*, il penultimo del recto e il decimo del verso. Risulta quindi lo schema seguente:

| | | |
|-----------|-------|--|
| 1° foglio | recto | 8 versi (<i>tsuki</i> ‘luna’ al 7° [= v. 7]) |
| | verso | 14 versi (luna al 10° [= v. 18]; <i>hana</i> ‘fiore’ al 13° [= v. 21]) |
| 2° foglio | recto | 14 versi (luna al 13° [= v. 35]) |
| | verso | 14 versi (luna al 10° [= v. 46]; fiore al 13° [= v. 49]) |
| 3° foglio | recto | 14 versi (luna al 13° [= v. 63]) |
| | verso | 14 versi (luna al 10° [= v. 74]; fiore al 13° [= v. 77]) |
| 4° foglio | recto | 14 versi (luna al 13° [= v. 91]) |
| | verso | 8 versi (fiore al 7° [= v. 99]). ¹⁶ |

Il verso dell’ultimo foglio del *Minase-sanghin*, conforme all’*Idealtypus* ora ora menzionato, non contiene la luna; la posizione del fiore e della luna, però, spesso non corrisponde a quella prevista dallo schema ideale: per esempio, il fiore dell’ultimo foglio si è spostato dal normale verso 99 all’81, vale a dire al terzo posto del recto. Solo la luna del v. 18 occupa il posto canonico. L’*incipit* del *Minase-sanghin* fa riferimento a *yuki* ‘neve’ e la frequenza di questa parola nei cento versi deve essere inferiore a 4, mentre *ume* ‘susini’, presente nel secondo verso, può comparire nel complesso dei cento versi al massimo 5 volte.

Ora si guardino i primi tre versi del *Minase-sanghin* e si osservi come essi cantino comunemente paesaggi primaverili. Per il tema della primavera, la regola di estensione permette di continuarlo, al massimo, per 5 versi. Il quarto verso, letto isolatamente, non contiene alcun riferimento alla stagione e dal quinto per 3 versi di seguito si canta l’autunno, che la regola permette di estendere, al massimo, fino a 5 versi, mentre all’inverno e all’estate la massima durata di 3 versi è concessa. Il tema dell’amore può durare al

anche in ICIGIOU KANEYOSHI, *Renga-shippitsu-sahou*, cit., p. 145.

¹⁶ Cfr. RHPf, pp. 285; 288-289.

massimo per 5 versi, mentre quello del viaggio per 3. *Shimo* 'brina' nel verso 6 appartiene alla stessa categoria con la neve dell'*incipit*: nel senso che tutti e due sono fenomeni meteorologici di aspetto esteriore simile.¹⁷ La regola perciò invita a distanziarli al minimo di 3 versi. *Kaze* 'vento', presente nel verso 3, deve aspettare, prima della successiva comparsa, almeno 5 versi. *Idem* anche per *no* 'campagna' presente nel verso 6 e per *mici* 'via, sentiero' presente nel verso 8. Nel succitato *Minase-sanghin*, si può controllare quante volte e con quale distribuzione questi termini appaiono nell'opera.

Il complesso delle regole di frequenza, di estensione, di distanza ecc., nominato *shiki-moku* 'norme', serve ad incanalare la creatività associativa dei partecipanti alla varietà più ricca e più mutevole di temi e di scene.¹⁸ Per evitare la monotonia, *shiki-moku* vieta in particolare la somiglianza fra un verso e il suo penultimo precedente, per paura che essa scatti l'automatismo ripetitivo, nel senso che, se il verso in questione (che, per comodità, chiamiamo verso *c*) è molto simile al verso *a*, si corre il rischio che il verso *d* che segue, trascinato dal *c*, diventi simile al verso *b*.¹⁹ Queste regole, così complicate e così pignole, sembrerebbero molto rigide ma in realtà tracciano grosso modo le linee da seguire e subiscono flessibilmente non poche modifiche: il giudice (o anche l'amanuense) può moderare il rigore con cui applicare le norme, soprattutto quando il verso proviene da qualche nobile oppure da qualche membro "alle prime armi" (poeta ancora inesperto, partecipante femminile, garzone, ecc.).²⁰ Le norme non hanno senso se non servono al divertimento di ogni collaboratore della seduta e su questo punto Fugiwara Yoshimoto (di cui più avanti) si esprime molto esplicito: «il *Renga* non aveva originariamente alcune norme ben definite e perciò non sarà più che sufficiente se la seduta sarà vivacemente divertente?».²¹

¹⁷ Questa sensibilità non sarebbe aliena dagli italiani, perché proprio Dante canta in *Inferno*, XXIV 4-5: «quando la brina in su la terra assempra / l'immagine di sua sorella bianca [= della neve]». Cfr. anche TITO LUCREZIO CARO, *De rerum natura*, III 20-21: «nix acris concreta pruina / cana cadens».

¹⁸ Paradossalmente un solo poeta, senza collaboratori, può comporre un *renga* purché rispetti le norme. Per esempio, il *Sou-ghi-dokughin-nani-hito-hyaku-in* è composto solo da un "renghista" (Sou-ghi, come il titolo indica chiaramente). Cfr. RH, pp. 146-175.

¹⁹ A questo proposito, cfr. SOU-BOKU, *Toufuu-renga-higi*, cit., pp. 176-177.

²⁰ A questo proposito, cfr. SOU-GHI, *Shippitsu-shidai*, cit., pp. 175-176 e 176-177; ANONIMO, *Yougin-syou*, cit., p. 189. La stessa opinione sulla moderazione delle norme si legge anche BON-TOU-AN, *Ciou-tan-syou* (1390?, 1416 ca.?), in BWRH, pp. 135-138: 136; oppure in ANONIMO, *Sen-kin-baku-den-syou* (prima del 1392), in BWRH, pp. 141-142: 141. L'amanuense che era originariamente assistente del giudice ha acquistato sempre maggiore importanza nella seduta, perché la sua memoria aveva il supporto materiale (fogli) e poteva controllare più esattamente come la composizione del *renga* in questione si era svolta fino a quel momento. Anche all'amanuense quindi era indispensabile un'approfondita conoscenza delle norme. Cfr. SOU-BOKU, *Toufuu-renga-higi*, cit., pp. 180-181; EI-CIOU, *Renga-shippitsu-no-shidai* (1835), in BWRH, pp. 197-206: 205-206.

²¹ FUGIWARA YOSHIMOTO, *Tsukuba-mondou*, cit., p. 23. Rispetto alle famose unità aristote-

Le parole di Yoshimoto evidenziano anche il fatto che lo stesso *shiki-moku* è prodotto storico, il quale risulta infatti dall'esperienza accumulata per vari tentativi e rettifiche; e si muta quindi col passare del tempo.²² Detto ciò, si rivolge lo sguardo alla *Entstehungsgeschichte* del *Renga*.

La genesi del genere in discussione non si può pensare senza la precedente formazione dello schema metrico *Tanka* 'canto breve' (che si chiama anche Waka 'canto giapponese'), un cui esempio è citato qui sotto ed è di mano dell'ex-imperatore Gotoba (1180-1239):

見わたせば山本かすむ水無瀬川 ゆふべは秋となにおもひけむ (mi-watase-ba. yama-moto-kasumu. minase-gawa // yuube-wa-aki-to. nani-omoi-kemu) = Che panorama del fiume Minase, scorrente ai piedi del monte velati dalla foschia primaverile! Ed io perché stoltamente credevo finora che il tramonto autunnale fosse paesaggio migliore?²³

Il *Tanka* è composto di due unità metriche disuguali di lunghezza: sono chiamate rispettivamente "superiore" (*kami-no-ku*) ed "inferiore" (*shimo-no-ku*), in senso puramente fisico, perché il giapponese si scrive tradizionalmente dall'alto in basso. L'unità superiore ha la struttura "prosodica" comune ai versi dispari del *Renga*, mentre quella inferiore ai versi pari. L'invenzione del *Renga* quindi si deve attribuire a chi per primo ha scisso il *Tanka* in due versi, assegnando ad ognuno di essi due diversi autori. La leggenda disegna Yamato-takeru (= y), mitico principe-eroe della sorgente nazione giapponese, come autore della detta scissione: le storie più antiche scritte nell'8° secolo riferiscono un episodio in cui l'eroe compone un canto in collaborazione con un lampista (= l), che dall'analisi metrica non risulta purtroppo *tanka*.

新治筑波を過ぎて幾夜か寝つる (Niibari. Tukuba-wo-sugite. ikuyo-ka-netsuru [4+7+7]) - y

= Quante notti ho dormito da quando avevo passato la provincia di Hitaci dove sono Niibari e *Tukuba*?

日々並べて夜には九夜日には十日を (kaga-nabete. yo-niwa-kokonoyo. hi-niwa-touka-wo [5+7+7]) - l

= Sovrapponendo i giorni, abbiamo dormito nove notti. Oggi è il decimo.²⁴

liche di tempo, di luogo e di azione, le norme del *Renga* saranno meno rigide. Ma, a quanto Rocco Montano argomenta, la rigida precettistica deriva dal fraintendimento dei punti essenziali della *Poetica* dello Stagirita, da parte dei critici e dei commentatori. Cfr. R. MONTANO, *Il Tasso e la poesia della Controriforma*, «Umanesimo», 2, 1968, pp. 3-51: 16-17.

²² Lo stesso Fugiwara Yoshimoto scrive in *Tsukuba-mondou*, cit., p. 47 che il grande innovazione delle norme si è verificato ai periodi Bun-kyuu (1264-75) e Kou-an (1278-88). Per la mutabilità delle norme, Yoshimoto si esprime anche in *Heki-ren-syou*, cit., p. 18.

²³ Il canto si legge nell'antologia di poesia *Shin-kokin* (1205), n. 36 (cfr. LCG² 43, p. 32).

²⁴ Il canto che si legge in *Kogiki* (cfr. LCG¹ 1, pp. 220-221) e in *Nihon-syoki* (cfr. LCG² 2, pp.

Allo stato attuale dei documenti, sarebbe più prudente far risalire l'origine del *Renga* a Otomo-no-Yakamoci (718-785) (= o), che ha lasciato un canto composto con una monaca (= m) in *Man-you-syuu*, antologia di poesia più antica compilata per iniziativa della corte imperiale.

佐保川の水を堰きあげて植ゑし田を (saho-gawa-no. mizu-wo-seki-agetē. Ue-shi-ta-wo [5+8+5]) - m

= Il riso piantato al campo preparato con l'acqua derivata dal rivo Saho bloccato.

刈れる初飯はひとりなるべし (kareru-hatsu-ii-wa. hitori-naru-beshi [8+7]) - o
= Ora è mietuto, ma chi gode della primizia dovrebbe essere solo uno.²⁵ [*nota del traduttore*: con un'eventuale allusione erotica in «primizia», se il «riso» significa in modo allegorico una figura femminile: per esempio, una figlia della monaca].

Il canto di Yakamoci e della monaca, nonostante due leggere irregolarità di misura versale, appartiene già a buon diritto al *Tanka*, ma è l'unico esempio di "Tanka a quattro mani" in tutta l'antologia suddetta e gli manca ancora la concatenazione. Questo tipo di *Tanka*, che i posteri chiamano *Tan-renga* 'renga breve', si diffonde nei tempi successivi, anche invertendo l'ordine di successione delle due unità metriche; ed ottiene l'indipendenza dal *Tanka*, acquistando una sezione adibita a sé in *Kin-you-syuu*, antologia di poesia del 1127 compilata sempre per iniziativa della corte imperiale. Passando varie fasi di allungamento e diversi tentativi di concatenazione, quello che si denomina *Ciou-renga* 'renga lungo' si stabilisce in forma di *Hyaku-in* all'inizio del Duecento, quando nel 1205 si svolge la compilazione dell'antologia *Shin-kokin* per ordine del detto ex-imperatore Gotoba.²⁶ Poi Fugiwara Yoshimoto (detto anche Nigio Yoshimoto, 1320-1388), poeta e teorico del *Renga*, compila nel 1356 un'antologia intitolata *Tsukuba-syuu*, composta solo di *renga*. Il titolo dell'antologia si riferisce al suddetto canto di Yamato-takeru e mostra l'accettazione, da parte del compilatore, della leggenda a proposito dell'origine del *Renga*: *Tsukuba* (toponimo) costituisce l'elemento che lega l'antologia a Yamato-takeru. Siccome Yoshimoto occupa il posto più importante del governo imperiale, la sua antologia di *renga* arriva ad ottenere stima e prestigio quasi fosse compilata per ordine della corte imperiale. E nel Quattrocento con Sou-ghi, uno dei co-autori del *Minase-sanghin* ed il responsabile della *Sala per renga* istituita dal governo di quel periodo nel Tempio Kitano-tenman (Kyoto), il *Renga* giunge

378-379) è citato da Fugiwara Yoshimoto due volte in *Tsukuba-mondou*, cit., pp. 19-20 e 40-41.

²⁵ Pure questo canto che si legge nell'antologia di poesia *Man-you-syuu*, vol. 8, n. 1635 (cfr. LCG¹ 3, pp. 365-366) è citato da Fugiwara Yoshimoto due volte in *Tsukuba-mondou*, cit., pp. 20 e 41.

²⁶ Cfr. SHIN-KEI, *Hitori-goto*, cit., p. 73.

all'apogeo, sia dal punto di vista della diffusione sia da quello della qualità artistica dei prodotti. Il successo del *Renga* dura, con le attività dei discepoli di Sou-ghi, fino all'inizio del Seicento, quando gli subentra lo *Haikai*, che si riprenderà più avanti.²⁷

Ora torniamo al *Minase-sanghin* per considerare le caratteristiche del *Renga* come espressione letteraria di autorialità plurima. Il numero dei partecipanti ricorderebbe ai provenzalisti una tenzone svolta da tre trovatori intorno ad una questione d'amore: se la dama, sempre con uguale atteggiamento amorevole, stringe la mano al primo pretendente; guarda il secondo negli occhi; e calpesta il piede al terzo, quale dei tre gode del maggior favore della corteggiata? Ognuno dei tre partecipanti esprime il suo parere stanza per stanza: Uc de la Bacalaria sostiene il primo corteggiatore, mentre Gaucelm Faidit il secondo e Savaric de Mauleon il terzo. La stanza lunga, nel nostro caso, di 13 versi (dei quali ognuno è *octosyllabe*) rende possibile lo svolgimento dialettico della tenzone.²⁸ Il *Renga* è privo di questa condizione indispensabile all'argomentare logico, perché non ha stanza o piuttosto la stanza è ridotta ad un verso. Con la stanza monoversale sarebbe molto difficile dare una piena espressione al proprio parere, a meno che non sia garantita la possibilità di esprimersi, come accade per *twitter*, con le brevi frasi ripetute ed accumulate. Al *Renga* non è concessa nemmeno questa possibilità: come si è già visto, il complesso delle norme riguardo alla concatenazione non permette di insistere su un tema, sollecitando i partecipanti a cambiare spesso argomenti e scene. Invano si richiederebbe al *Renga* l'organicità: esso non mira affatto a uno svolgimento dinamico di un tema comune a tutti i versi: il *Renga* è in essenza un gioco di associazione, in cui l'attenzione dei partecipanti è concentrata su come collegare il verso al suo precedente immediato in modo brillante. E ad uno splendido collegamento si richiede un sottile senso della distanza, che Sou-ciou, uno dei co-autori del *Minase-sanghin*, spiega, nella sua opera di carattere didattico-teorico *Renga Hikyou-syuu* (1508-1509 ca.), con un'ingegnosa similitudine: «Prova a rompere in due lo stelo di un loto! È facilissimo farlo, ma i pezzi rimangono collegati da sottili fibre»,²⁹ così dovrebbe essere l'ideale distanza fra i versi attigui del *Renga*. La ricerca di questo tipo di nesso, lento piuttosto che stretto, conduce spesso ad una lettura intenzionalmente sbagliata del verso precedente. L'interpretazione erronea viene agevolata dalla condensata espressione del breve verso e si giustifica per la libera associazione

²⁷ Per una descrizione più dettagliata della genesi e dello sviluppo del *Renga*, si rimanda a RHpf, pp. 239-280.

²⁸ Per il testo della tenzone, cfr. *The Troubadour Tensos and Partimens*, a cura di R. HARVEY e L. PATERSON, Cambridge, D.S. Brewer, 2010, 3 voll., III, pp. 1154-1163.

²⁹ SOU-CIOU, *Renga-hikyou-syuu*, cit., pp. 163-164. A questo passo Sou-boku si riferisce in *Toufuu-renga-higi*, cit., p. 174.

di parole e di idee. A titolo di esemplificazione, si leggano i versi 81-84 del *Minase-sanghin*: il “renghista” del v. 82, in collegamento al v. 81, sembra riferirsi a chi sogna ciliegi in fiore. Ma, siccome il v. 82 in modo ellittico non specifica che cosa si sogna, il v. 83 trasferisce il discorso al livello erotico e parla di chi, ben contrario a Jaufrè Rudel oppure Arnaut de Marueilh,³⁰ non sogna la donna amata perché il loro amore giurato è già rotto da tempo. Il termine giapponese *cighiri* ‘promessa, giuramento’ si adopera nel campo semantico non soltanto erotico ma anche religioso; e rende quindi possibile spostare il discorso ancora una volta ad un altro piano: il poeta del v. 84, infatti, parla del suo voto non ancora adempiuto di vita eremitica. Tale prassi del *Renga* vede, in sede teorica, lo sviluppo di una tipologia dei nessi fra i versi adiacenti, la quale, un po’ come la classificazione occidentale delle figure retoriche, è più empirica che sistematica, come si osserva nel seguente specchietto.

Principali tipi dei nessi fra i versi contigui del *Renga*, secondo Fugiwara Yoshimoto in *Heki-ren-syou* (1345)³¹

平付 (hira-zuke): ‘nesso piano’, che giustappone due paesaggi vicini: *yama* ‘monte’ - *mine* ‘vetta, cima’; *ura* ‘baia’ - *hune* ‘cimba’.

四手付 (yotsu-de-zuke): ‘nesso “a quattro mani”’, che trae, da 2 parole del verso precedente, altrettante parole in rapporto con esse.

景気付 (kei-ki-zuke): ‘nesso di atmosfera’, che svolge, da una parola del verso precedente, un paesaggio suggestivo.

心付 (kokoro-zuke): ‘nesso di cuore’, che sviluppa lo stato d’animo espresso dal verso precedente, per esempio spiegandone il motivo e la causa, traendone un sentimento motivato, ecc.

詞付 (kotoba-zuke): ‘nesso verbale’, che trae, da una parola del verso precedente, un’altra che appartiene allo stesso campo semantico: *nagai* ‘lungo’ - *nawa* ‘funne’; *yoru* ‘torcere’ - *ito* ‘fili’.

埋付 (uzumi-zuke): ‘nesso ermetico’, che apparentemente lascia slegati i due versi, ma li lega in rapporti nascosti e profondi.

対揚 (tai-you): ‘nesso per contrasto’, che trae, da una parola del verso precedente, il suo antonimo: *haru* ‘primavera’ - *aki* ‘autunno’; *asa* ‘mattino’ - *yuube* ‘sera’; *mukashi* ‘passato’ - *ima* ‘presente’.

A causa dello sfuggente nesso dei versi, ai lettori d’oggi in Europa il *Renga* sembrerà spesso un lungo *hiantia loqui* oppure, a dirla con l’espressione della

³⁰ Per Jaufrè Rudel, cfr. *Non sap chantar qui so non di*, vv. 19 sgg., *Pro ai del chan essenhadors*, vv. 35-36, *Quan lo rossinhols el folhos* (Mss.: CER), vv. 15-16 (*Il Canzoniere di Jaufrè Rudel*, a cura di G. CHIARINI, L’Aquila, Japadre, 1985, pp. 57-58; 66; 115), mentre per Arnaut de Marueilh, cfr. *Dona, gencher q’ieu no sai dir*, vv. 147-158 (*Salutz d’amor. Edizione critica del corpus occitanico*, a cura di F. GAMBINO, Roma, Salerno, 2009, pp. 340-343).

³¹ Cfr. FUGIWARA YOSHIMOTO, *Heki-ren-syou*, cit., pp. 38-41. Il riassunto della tipologia delineata da Fugiwara Yoshimoto deriva da RHPf, p. 283.

tenzone fra Aimeric de Peguillan e Albertet sul nulla («so que res non es»), «co'l molin que rod'a del latz / que's mou tot jorn e no vai re!» ('come il mulino che ha, al fianco, la ruota che si gira per tutto il giorno e non si sposta affatto'):³² il discorso continua senza alcuna conclusione concreta. È di nuovo Fugiwara Yoshimoto a mettere acutamente in evidenza la discontinuità essenziale dei versi del *Renga*, dandole contemporaneamente un'intelligente interpretazione: «il *Renga* non unisce la precedente e la successiva idea. In esso, la prosperità e la decadenza, la tristezza e la gioia, si avvicendano l'una accanto all'altra, appunto come fanno nella vita. Ieri che subito diventa oggi, la primavera che tosto cede all'autunno, le foglie rosseggianti che presto si sostituiscono ai fiori, forse non suggeriscono l'idea di caducità?».³³

Un'altra caratteristica dell'espressione del *Renga* consiste nella sua convenzionalità letteraria. Il *Minase-sanghin* si è composto a Mishima nell'attuale provincia di Osaka, dove esisteva una villa dell'ex-imperatore Gotoba, la quale, al tempo del *renga* in questione, era stata trasformata in tempio. Lo *hyaku-in* svolto in tale luogo era naturalmente dedicato alla memoria di Gotoba; ed il “renghista” Sou-ghi quindi ha parzialmente citato nell'*incipit* il *tanka* già riferito dell'ex-imperatore. Il rapporto intertestuale risulterà ancora più evidente, paragonando le 2 trascrizioni foniche in alfabeto italiano: la frase composta di 7 sillabe «yama-moto-kasumu» è presa di peso. Si constatarebbe perciò che la diretta esperienza del paesaggio di Misase è sottilmente filtrata per la memoria letteraria. Sia Gotoba che Sou-ghi, nei loro canti, si riferiscono a *kasumi*, sostantivo che significa alla lettera solo 'foschia'. Ma, siccome nella lunga tradizione del *Tanka* la foschia è associata con il paesaggio primaverile talmente spesso che basta dire semplicemente *kasumi* per evocare la primavera nella memoria collettiva, nella traduzione del termine dunque conviene aggiungere una specificazione: “di primavera”, “primaverile”, ecc. L'*incipit* di Sou-ghi è appoggiato alla tradizione letteraria in cui *kasumi* è fermamente stabilito come termine-segnale della primavera. *Idem* anche per *tsuki* 'luna' che, senza altra specificazione, è segnale dell'autunno: il v. 5, quindi, parla di un paesaggio autunnale. Se ora si dà un'occhiata all'*explicit*, il rapporto con Gotoba è non meno evidente che

³² Cfr. *The Troubadour Tensos and Partiments*, cit., I, pp. 29-37. Si citano i vv. 6 e 65-64.

³³ FUGIWARA YOSHIMOTO, *Tsukuba-mondou*, cit., p. 26. Se il *Renga* è una miniatura del mondo nel fieri incessante, i “renghisti” che si concentrano sui fugaci nessi dei versi per trarne maggior divertimento rappresentano simbolicamente ogni uomo (*Jedermann*) che, seguendo più o meno il principio di «carpe diem» oraziano (*Odes*, I 11 8), tenta di trarre il massimo godimento dalla propria vita transitoria. In questa *Weltanschauung* sarà facile vedere un'influenza del buddismo; e i “renghisti” (compreso anche Sou-ghi) infatti erano spesso bonzi. Non si dovrebbe dimenticare il fatto che i cadetti nobili diventavano spesso preti buddisti, sicché l'imperatore e i nobili (che erano spesso contemporaneamente funzionari del suo governo ed anche poeti di corte), insieme ai “renghisti”, formavano un comune ceto intellettuale con un omogeneo bagaglio culturale.

nell'*incipit*, perché il v. 100 si riferisce al seguente *tanka* dell'ex-imperatore:

奥山のおどろが下も踏み分けて 道ある世ぞと人にしらせむ (oku-yama-no-odoro-ga-shita-mo. fumi-wake-te // mici-aru-yo-zoto. hito-ni-shirasemu) = In questo regno fin nell'arbusto selvaggio di montagna solitaria, vorrei far sapere che le vestigia segnano la *via*!³⁴ [*nota del traduttore*: la «via» sarà allegoricamente 'retta via politica'].

Sia il canto di Gotoba che l'*explicit* del *Minase-sanghin* parlano della via (*mic*i): mentre l'ex-imperatore dichiara la volontà di tenere sotto giusta amministrazione ogni remoto angolo del proprio territorio, il poeta dell'*explicit*, Sou-ciou, conferma la realizzazione dell'intento di Gotoba, lodando indirettamente il suo buon governo e spingendo la penetrazione della «retta via» fino all'interno di ogni cuore. Questi esempi mostrano che i «renghisti» avevano un'approfondita conoscenza dei *tanka* precedenti spesso raccolti nelle antologie compilate per iniziativa della corte. Del loro bagaglio culturale, però, facevano parte anche i *kanshi* 'canti cinesi' e da questo punto di vista il v. 81 merita di nuovo attenzione, il quale ha come fonte il seguente canto di Haku Raku-ten (772-846), citato in *Wa-kan-rou-ei-syuu* (antologia ibrida di poesie giapponesi e cinesi, compilata nel 1013 ca.), vol. 1, n. 27:³⁵

背燭共憐深夜月 踏花同惜少年春³⁶
燭ヲ背ケテハ共ニ憐レム深夜ノ月 花ヲ踏ンデハ同ジク惜シム少年ノ春 (tomosi-bi-wo-somuketewa. tomoni-awareemu. shinya-no-tsuki // hana-wo-fundewa. onagiku-oshimu. syounen-no-haru)³⁷
= Allontanata la luce, apprezzò con me la luna in piena notte. Calpestando petali sparsi rimpianse con me la primavera della vita. [*nota del traduttore*: il soggetto dei due verbi «apprezzò» e «rimpianse» sarà qualche amico del poeta].

Salta subito agli occhi la somiglianza fra l'attacco del v. 81 («toboshi-bi-wo. somukuru») e quello del *kanshi* («tomosi-bi-wo-somuketewa»). Haku Raku-ten era poeta talmente noto da essere spesso citato anche in un romanzo quasi contemporaneo all'antologia *Wa-kan*: nella famosa *Storia di Gengi* scritta all'inizio dell'undicesimo secolo da Murasaki-shikibu (973 ca. - 1014 ca.).³⁸ Ed a proposito del bagaglio culturale dei «renghisti» non si

³⁴ Il canto si legge nell'antologia di poesia *Shin-kokin*, n. 1635 (cfr. LCG² 43, p. 474).

³⁵ LCG² 19, p. 30.

³⁶ È il testo originale in cinese.

³⁷ È la semplice trasposizione del canto cinese in sintassi giapponese (*kun-doku*), con fra parentesi la trascrizione fonica in alfabeto italiano.

³⁸ Ora i lettori italiani possono accedere a questo romanzo fiume tramite la versione di Maria Teresa Orsi che ha tradotto direttamente dal testo originale giapponese (Torino, Einaudi, 2012). Fra i passi di Haku Raku-ten citati nella *Storia di Gengi*, non ho trovato, salvo errori da parte mia, il *kanshi* in discussione. Se ci fosse incluso, sarebbe possibile ipotizzare un

potrebbe passare sotto silenzio il fatto che sia Yoshimoto che Shin-kei, sia Sou-ghi che Sou-ciou, consigliavano di leggere la *Storia*, se non interamente, anche parzialmente, perché il nesso fra i versi attigui si stabiliva spesso alludendo a qualche nome, scena, episodio ecc. nella *Storia di Gengi*.³⁹ Sou-ghi citava i seguenti versi (che purtroppo non appartengono al *Minase-sanghin*) come buon esempio di nesso brillantemente basato sul romanzo di Murasaki-shikibu:

幾秋か経し桃を得し人 (iku-aki-ka-heshi. momo-wo-eshi-hito) = Quanti autunni ha passato chi aveva ottenuto la pesca [*sottinteso*: ambrosia]?
 古宮の園の朝顔咲き残り (huru-miya-no. sono-no-asagao. saki-nokori) = Nel giardino del palazzo vecchio rimane ancora l'ipomea fiorita.⁴⁰

Il verso precedente, il cui significato è difficile da comprendere per la parola sottintesa, sembra parlare, riferendosi ad una leggenda cinese, di un eremita fattosi immortale per virtù della magica pesca (equivalente all'elixir di lunga vita); e domandare la sua età («quanti autunni ha passato ...?»), mentre il verso seguente trasferisce il discorso ad un episodio della *Storia di Gengi* (libro 20), dove la Principessa Ipomea, figlia del Principe Momosono⁴¹ ('Orto Peschicolo'), torna, dopo la morte del Principe, al palazzo paterno dal tempio scintoista dove serviva come "vestale" e rimane sempre nubile senza lasciare prole. Associando il sostantivo *sono* 'giardino, orto' al *momo* 'pesca' del verso precedente, quello seguente tenta di comporre il nome del Principe, che, a sua volta, si associa al nome di sua figlia: *asagao* 'ipomea'. L'eremita immortale del verso precedente, così, si trasmuta in modo subitaneo nel solitario fiore di ipomea nel vecchio giardino desolato (simbolo della stirpe decadente e funestata) del verso seguente: fra la serenità taoista "utopica" (nel senso etimologico di 'introvabile da alcuna parte') e l'ombra malinconica terrena il contrasto è profondo ed è veloce

caso di "intertestualità incrociata" che l'autore del v. 81, Sou-ghi, conoscesse il canto cinese anche attraverso la lettura della *Storia*. Ciò che si intende qui con il termine "intertestualità incrociata" è *contaminatio* di memorie letterarie: in altri termini, è il tipo di fenomeno che si osserva in Torquato Tasso, *Avean gli atti soavi e 'l vago aspetto*, vv. 3-4: «e le vestigia de l'antico ardore / io conoscea dentro al cangiato petto». L'autore aveva sicuramente in mente sia Dante, *Purgatorio*, xxx 46 sgg.: «Men che dramma / di sangue m'è rimasto che non tremi: / conosco i segni dell'antica fiamma» che Virgilio, *Aeneis*, iv 23: «agnosco veteris vestigia flammae». Per il testo del sonetto tassiano, cfr. T. TASSO, *Poesie*, a cura di F. Flora, Milano-Napoli, Ricciardi, 1952, pp. 688-689.

³⁹ Cfr. FUGIWARA YOSHIMOTO, *Tsukuba-mondou*, cit., p. 39; ID., *Heki-ren-syou*, cit., p. 19; Shin-kei, *Sasame-goto* (1463), in LCG¹ 51, pp. 65-160: 71; SOU-CIOU, *Renga-hikyô-syuu*, cit., p. 178; SOU-GHI, *Ciou-roku-bumi* (1466), in RNH, pp. 77-102: 91-93.

⁴⁰ SOU-GHI, *Ciou-roku-bumi*, cit., pp. 92-93.

⁴¹ Nel giapponese contemporaneo, però, si pronuncia normalmente, per fonetica sintattica, *momo-zono* (con z sonora). Il Principe Momo-zono è zio del protagonista Gengi; la Principessa Ipomea, quindi, è sua cugina.

il passaggio dal divino all'umano. Per brevità, l'esemplificazione non si può estendere di più, ma anche gli altri versi del *Minase-sanghin* sono spesso in rapporti intertestuali con le opere letterarie precedenti, sicché si può affermare pacificamente, modificando alquanto ciò che si è detto in precedenza, che il *Renga* è in essenza gioco di associazione letteraria, in cui la tradizione parla da sé attraverso la bocca del poeta condizionato dal paesaggio antistante, dalla situazione in cui la seduta si tiene e soprattutto dal verso precedente. Se Leopardi scrisse il 10 settembre 1828 utilizzando le parole di Dante (*Purgatorio*, xxiv 52-54): «il poeta non imita la natura: ben è vero che la natura parla dentro di lui per la sua bocca. *I' mi son un che quando natura parla*, ec. vera definizione del poeta» (*Zibaldone*, 4372-4373),⁴² potremmo dire a nostra volta: «il “renghista” non imita la natura: ben è vero la natura riflessa nella letteratura parla dentro di lui per la sua bocca. *I' mi son un che quando la tradizione letteraria parla*, ec. vera definizione del “renghista”».

Siccome ho cominciato con *kamikaze*, concluderò con una riflessione su questa parola, che etimologicamente significa: 'vento che un dio solleva', 'forte vento che soltanto un dio sa suscitare'. *Kamikaze* in senso proprio, come termine paesaggistico, può comparire nel *Renga*, perché nella tradizione del *Tanka* è impiegato come epiteto della regione ventosa Ise, dove si trova anche oggi uno dei più importanti templi scintoisti. *Kamikaze-no-Ise* 'Ise dove *kamikaze* tira' è un'espressione formulare: frase cristallizzata di 7 sillabe. Il termine, però, in senso figurato, guerresco e notissimo a tutti (perché rinfrescato nella memoria dalla strage dell'11 settembre 2001 in America), si potrebbe difficilmente adoperare nel *Renga*, che, rispecchiando in modo caleidoscopico l'universo in cui «*ta panta rhei*» e in cui ondeggiavano perpetuamente anche i sentimenti degli uomini che coinvolti ci vivono,⁴³ persegue l'ideale di stile aulico e “tragico”, se si fa ricorso alla terminologia dantesca; esso ha, d'altra parte, qualche possibilità di comparire nello *Haikai*, dove lo stile è “comico” ed è quindi possibile anche fare riferimento ironico-satirico al mondo politico contemporaneo. In altri termini, le guerre e gli altri fatti storico-politici, per entrare nel mondo del *Renga*, dovrebbero servire di motivo, non per esprimere gli interessi immediati di parte, ma per riflettere sul comune fato degli esseri umani: ai “renghisti” converrebbe guardare le vicissitudini a distanza ma con pietà umana e con *lacrimae rerum*.⁴⁴ Per la forma esteriore, lo *Haikai* è sostanzialmente uguale

⁴² Cfr. G. LEOPARDI, *Zibaldone di pensieri*, in Id., *Opere*, t. II, a cura di S. e R. Solmi, Milano-Napoli, Ricciardi, 1966, pp. 3-889: 869.

⁴³ Il mondo riflesso nel *Renga* non sarebbe lontano dai poeti di sensibilità lucreziana. Cfr. TITO LUCREZIO CARO, *De rerum natura*, v 825-828: «Mutat enim mundi naturam totius aetas, / ex alioque alius status excipere omnia debet / nec manet ulla sui similis res: omnia migrant, / omnia commutat natura et vertere cogit».

⁴⁴ Se mi si concedesse una temeraria fantasia, in modo ipotetico proporrei, riferendomi alla strage di New York, un *tan-renga*, solo per illustrare la mentalità dei “renghisti” e per

al *Renga* ma tende ad abbreviarsi ed arriva a fissare la forma canonica detta *Kasen*, che è composta di 36 versi:

| | | |
|-----------|-------|---|
| 1° foglio | recto | 6 versi (<i>tsuki</i> 'luna' al 5° [= v. 5]) |
| | verso | 12 versi (luna al 8° [= v. 14]; <i>hana</i> 'fiore' al 11° [= v. 17]) |
| 2° foglio | recto | 12 versi (luna al 11° [= v. 29]) |
| | verso | 6 versi (fiore al 5° [= v. 35]) ⁴⁵ . |

Ciò che oggi si chiama *Haiku* è originariamente l'*incipit* dello *Haikai*, separato da tutto il resto. E quando il riferimento al mondo politico si accentua più esplicitamente e si omette il termine-segnale della stagione, cioè *ki-go* (季語), che costituisce la *condicio sine qua non* di ogni *haiku* che si rispetti, allora abbiamo il *Senryuu*, la cui forma esteriore è uguale a quella dello *Haiku*.

Con il mio contributo credo di aver posto l'*incipit* e spero che qualche mio collega (oppure io stesso in altra sede), con lo spirito del *Renga*, concateni il "verso seguente" parlando di poeti ispirati al nostro *genre* letterario: Octavio Paz, Jacques Roubaud, Edoardo Sanguineti e Charles Tomlinson, che hanno cooperato per la composizione di *Renga. A Chain of Poems* (New York, George Braziller, 1972). Preferibilmente con un nesso stretto ed organico, mettendo in chiaro come i quattro poeti abbiano utilizzato il nostro *Renga* tradizionale, quali aspetti di esso abbiano assimilato oppure modificato; e quali somiglianze o differenze con esso si trovino nella loro opera di carattere sperimentale.

spiegare come sia possibile un riferimento alla tragedia americana nel mondo del *Renga*: «kamikaze-ni. takadono-ocite. aki-meguri» ('Ora torna l'autunno che vide gli alti palazzi, scossi dai *kamikaze*, crollando rovinare!') – «Ise-no-hamabe-ni. nami-zo-kawaragi» ('Saranno immutabili solo le onde che bagnano la spiaggia di Ise'). Il nesso fra i due versi è basato sulla già menzionata formula cristallizzata «kamikaze-no-Ise» ed esprime il contrasto fra il veloce passo del tempo (che muta tutto) e la immutabilità (paradossale) delle onde.

⁴⁵ Cfr. RHPf, p. 289.