

# POETICA DI FUJIWARA NO KINTŌ: SHINSEN ZUINŌ E WAKA KUHON

*Ikuko Sagiyaama*

## ABSTRACT

### *Fujiwara no Kintō's Poetics*

Fujiwara no Kintō (966-1041) was one of the most eminent men of letters of his time. Highly appreciated poet of compositions both in Chinese and Japanese, expert in music and court ceremonies, compiler of various anthologies including *Wakan rōeishū* (Collection of Japanese and Chinese Verses for Recitation), he also contributed to the evolution of Japanese poetics, when the canons established by the first imperial anthology, *Kokinshū*, were at a turning point. This study will examine two of his writings, *Shinsen zuinō* (Essentials of Poetry, Newly Compiled) and *Waka kuhon* (Nine Styles of Japanese Poetry), which constitute the manifesto of new proposals, with a focus on concepts such as *sugata* and *yosei*.

Nell'evoluzione della poetica giapponese del *waka* 和歌, i contributi di Fujiwara no Kintō 藤原公任 (966-1041) costituiscono una fase rilevante. Rampollo del ramo prestigioso Ononomiya 小野宮 del clan Fujiwara, ma sopraffatto politicamente dal potere incontrastabile di Michinaga 道長 (966-1027), Kintō, chiamato anche Grande Consigliere del Quarto Rione (*Shijō Dainagon* 四条大納言), si distinse per erudizione e doti letterarie. È celebre l'episodio del "talento di tre barche" (*sanshū no sai* 三舟の才) narrato nell'*Ōkagami* 大鏡 (Il grande specchio, a cavallo tra XI e XII secolo), secondo il quale, quando Michinaga allestì tre barche destinate ai virtuosi di, rispettivamente, *sakumon* 作文 (composizione in cinese), *kangen* 管弦 (musica) e *waka*, chiese quale barca avrebbe scelto Kintō. Quest'ultimo salì sulla barca del *waka* e compose una poesia eccellente, ma si pentì di non essersi esibito nell'abilità di comporre

i versi in cinese, restando nondimeno orgoglioso di essere considerato valente in tutti e tre i rami dell'arte.<sup>1</sup>

Nel campo del *waka*, Kintō fu non soltanto un poeta acclamato, ma anche un autorevole punto di riferimento. Compilò diverse antologie tra cui lo *Shūishō* 拾遺抄 (Selezione di poesie sparse) che avrebbe costituito il nucleo della terza antologia imperiale *Shūi wakashū* 拾遺和歌集 (Raccolta di poesie sparse, abbrev. *Shūishū*), una raccolta di versi cinesi e giapponesi, il *Wakan rōeishū* 和漢朗詠集 (Raccolta di poesie giapponesi e cinesi da intonare), che esercitò notevoli influenze sulla letteratura classica giapponese, e il *Sanjūrokuninsen* 三十六人撰 (Selezione di trentasei poeti), che fondò la base delle future selezioni di geni poetici (*kasen shū* 歌仙集). Scrisse inoltre alcuni trattati sulla poetica, dei quali ci sono pervenuti lo *Shinsen zuinō* 新撰髓脳 (Nuove essenze della poesia) e il *Waka kuhon* 和歌九品 (Nove graduatorie del *waka*, detto anche *Kuhon waka*).

Lo *Shinsen zuinō* è il trattato organicamente strutturato del *waka* più antico pervenutoci, articolato in diversi argomenti quali gli ideali stilistici del *waka*, gli esempi delle poesie magistrali, i difetti da evitare (*kahei* 歌病), gli accorgimenti sul lessico e sull'utilizzo delle opere antiche, le forme particolari e gli *utamakura*.<sup>2</sup> Il *Waka kuhon*, invece, classifica le poesie in nove categorie in ordine del merito, il superiore, il medio e l'inferiore, ciascuno dei quali è suddiviso ulteriormente in tre gruppi, sulla falsariga delle nove tipologie qualificanti per entrare nel paradiso buddista.<sup>3</sup> Ogni grado è introdotto da una breve spiegazione e presenta due poesie esemplari.

Fu il *Kanajo* 仮名序 (Prefazione giapponese) del *Kokin wakashū* 古今和歌集 (Raccolta di poesie giapponesi antiche e moderne, abbrev. *Kokinshū*, 910), attribuito a Ki no Tsurayuki 紀貫之 (872-945), a fondare le basi della poetica classica giapponese, con, tra l'altro, l'introduzione dei concetti di *kokoro* (cuore) e *kotoba* (parole): "La

<sup>1</sup> *Ōkagami*, Cap. Ten, Sezione *Dajōdaijin Yoritada*, *Rengikō*. Tachibana e Katō, 1996, pp. 115-16.

<sup>2</sup> I testi delle copie manoscritte attualmente a disposizione presentano le parti oscure e lacunose: per esempio come le forme particolari è rilevato solo il *sedōka*. Ci sono varie ipotesi su tale incompletezza del testo che potrebbe essere un insieme di frammenti sparsi, un lavoro incompiuto o una compilazione disordinata dei brani originali.

<sup>3</sup> Sulla corrispondenza tra i nove gradi di Kintō e quelli buddisti, si veda Teele, 1976.

poesia giapponese, avendo come seme il cuore umano (*hito no kokoro*), si realizza in migliaia di foglie di parole (*koto no ha*)".<sup>4</sup> I due termini che appartengono al campo semantico relativo rispettivamente a contenuto ed espressioni entrano di diritto nel lessico della poetica giapponese come chiavi di analisi fondamentali le cui accezioni, tuttavia, sono soggette alle variazioni attraverso i secoli. Come vedremo, anche Kintō nei suoi trattati li utilizza conferendo ad essi i suoi personali connotati. Peraltro egli dimostra un profondo rispetto nei confronti del *Kokinshū*: la maggior parte delle poesie citate come esempi proviene da questa prima antologia imperiale del *waka* e nello *Shinsen zuinō* menziona ben tre volte Ki no Tsurayuki definito "maestro del passato mediamente lontano" (*nakagoro no jōzu* 中比の上手), insieme con un altro rappresentante e compilatore del *Kokinshū*, Ōshikōchi no Mitsune 凡河内躬恒 (m. 925 ca.).<sup>5</sup> La sua poetica si trova pertanto sulla scia della pista aperta da Tsurayuki, ma vi aggiunge le nuove nozioni che denotano una fase evoluta degli ideali poetici a distanza di cento anni dal periodo del *Kokinshū*.

Un contributo innovativo di Kintō è la proposta del concetto di *sugata* 姿 (letteralmente "aspetto") traducibile come "forma" nel senso dell'aspetto che presenta una poesia nel suo insieme. L'ideale sarebbe che un componimento fosse dotato sia di *kokoro* sia di *sugata*, come si legge all'inizio dello *Shinsen zuinō*: "Come principio si dovrebbe definire eccellente una poesia che ha il cuore profondo (*kokoro fukaku*) e la forma tersa (*sugata kiyoge*), con un tratto interessante nelle idee (*kokoro ni okashiki tokoro aru*)".<sup>6</sup> In questa frase compaiono due *kokoro*; l'uno dev'essere "profondo" e l'altro "interessante". Il primo *kokoro* sembra indicare il sentimento come nucleo emozionale della poesia, e in tal senso potrebbe apparire vicino allo *hito no kokoro* (sentimento umano) menzionato nell'incipit del *Kanajo*, ma, come sostiene Tanaka Yutaka, questo *kokoro* di Kintō riguarda "il contenuto emotivo racchiuso in un componimento" che va distinto dall'emozione provata dal poeta come intesa, invece, da Tsurayuki.<sup>7</sup> Anche nel *Waka kuhon*, Kintō ricorre a tale *kokoro* come un criterio e segno distintivo delle poesie eccellenti. Il secondo *kokoro*

<sup>4</sup> Sagiyama, 2000, p. 38.

<sup>5</sup> La traduzione di *Shinsen zuinō* e *Waka kuhon* si basa sull'edizione a cura di Hisamatsu, 1960. Il passo qui citato è nella p. 26.

<sup>6</sup> Hisamatsu, 1960, p. 26.

<sup>7</sup> Tanaka, 1969, p. 44.

invece designa le idee o trovate espressive che creano i tratti avvincenti, e anch'essi costituiscono i parametri per giudicare i componimenti nel *Waka kuhon*, seppure considerati di minore importanza rispetto al *kokoro* profondo.

Al *sugata* è richiesto di apparire *kiyoge*, aggettivo che designa una bellezza fine e pura. Dal passo che segue: "Congiungere numerosi elementi come catena è sgraziato. Si deve comporre i versi in maniera fluida e lineare",<sup>8</sup> si può arguire che la qualità del *kiyoge* consista nell'andamento fluente, senza artifici intricati. I componimenti classificati nella categoria "Superiore del superiore" del *Waka kuhon*, infatti, sono caratterizzati dal discorso apparentemente semplice privo di affettazione retorica. La fluidità o la sua assenza costituiscono, inoltre, il merito e il demerito della poesia: "Superiore del medio. Il cuore e le parole si snodano fluide e sono avvincenti (*kokoro kotoba todokōrazushite omoshiroki nari*). [...] Inferiore dell'inferiore. Le parole non scorrono fluide e non vi è tratto interessante (*kokoro todokōrite okashiki tokoro naki nari*)".<sup>9</sup> Si evince che per Kintō era essenziale l'effetto creato dall'intera poesia non riconducibile al livello delle singole parole (*kotoba*), ossia dal discorso coerente e unitario in cui il sentimento espresso e la forma si fondono armoniosamente.

Un'altra caratteristica della poetica di Kintō è l'importanza della musicalità dei versi: "Ideale è che, solo a sentirli, i versi risuonino tersi (*kiyoge*) e suggestivi (*yue ari*), riconoscibili come poesia, oppure abbiano idee pregevoli".<sup>10</sup> Kintō individua nell'incanto sonoro il contrassegno del linguaggio poetico diverso da quello d'uso quotidiano, e la rilevanza attribuita all'effetto acustico rispecchia di sicuro l'usanza dell'*utaawase* (gara di poesia) in cui i versi in competizione venivano declamati a voce. Kintō partecipava abitualmente alle gare e il suo nome non mancava quasi mai nelle occasioni ufficiali di grande prestigio. Le sue idee sulla versificazione si svilupparono in seno a tale consuetudine che contribuì notevolmente all'evoluzione della poetica del *waka*. Il che, d'altronde, determinò i limiti di Kintō, che, come sostiene Fujihira Haruo, ancorato alla dimensione della ricezione, "non arriva a elaborare le teorie sulla creazione o sulla metodologia creativa".<sup>11</sup> Su questo

<sup>8</sup> Hisamatsu, 1960, p. 26.

<sup>9</sup> *Ivi*, pp. 32-33.

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 26.

<sup>11</sup> Fujihira, 1998, p. 145.

versante bisogna aspettare Minamoto no Toshiyori 源俊頼 (1055-1129) che approfondirà la poetica di Kintō gettando il ponte verso la speculazione di Fujiwara no Shunzei 藤原俊成 (1114-1024) e suo figlio Teika 定家 (1162-1241).

Kintō, tuttavia, preparò il terreno all'avvento dell'ideale poetico tipicamente medievale improntato alle risonanze suggestive, con l'individuazione e il riconoscimento del valore di *amari no kokoro*, letteralmente "il cuore che eccede", che è il requisito delle poesie classificabili nelle due categorie più elevate, "superiore del superiore" e "medio del superiore", del *Waka kuhon*: "Superiore del superiore. Le parole sono sublimi ed effondono persino le risonanze (*Kore wa kotoba tae ni shite amari no kokoro sae arunari*"); "Medio del superiore. I versi sono forbiti e dotati di risonanze (*Hodo uruwashikute amari no kokoro aru nari*)".<sup>12</sup> Nel *Kanao* del *Kokinshū*, Tsurayuki criticò Ariwara no Narihira per "il cuore in eccesso (*kokoro amarite*)" rispetto alle parole che "gli mancano (*kotoba tarazu*)".<sup>13</sup> Il *kokoro* e il *kotoba*, pertanto, dovevano essere perfettamente bilanciati ossia il secondo doveva esaurire appieno il primo senza margini di elusività. Ciò che deborda dalle connotazioni semantiche delle parole, tuttavia, per Kintō diventa un pregio, anzi un attributo delle poesie eccelse.

La valorizzazione della suggestività del linguaggio poetico si riscontra, tuttavia, anche in un altro trattato poetico probabilmente coevo di Kintō, *Wakatai jisshu* 和歌体十種 (Dieci stili del *waka*),<sup>14</sup> in cui figura lo *yoseitai* 余情体 (stile suggestivo): "In questo stile le parole esprimono solo una parte, mentre il significato racchiude migliaia di cose".<sup>15</sup> Le poesie chiamate in causa come esempi, tuttavia, sono completamente differenti da quelle citate da Kintō per le due

<sup>12</sup> Hisamatsu, 1960, p.26.

<sup>13</sup> Sagiya, 2000, p. 55.

<sup>14</sup> *Wakatai jisshu*, chiamato anche *Tadamine jisshu* 忠岑十種 (Dieci stili di Tadamine) in quanto era attribuito a Mibu no Tadamine 壬生忠岑 (tra IX e X sec.), anch'egli uno dei compilatori del *Kokinshū*. Tale attribuzione tuttavia è messa in dubbio dagli studiosi che attualmente tendono a datare il testo dalla fine del X sec. all'inizio dell'XI sec., quindi contemporaneo al periodo di Kintō. Con i trattati di quest'ultimo però non se ne riscontrano le tracce evidenti dei rapporti di influenza, a parte la condivisione di alcuni componimenti citati come esempi e, comunque, a parte sporadiche menzioni, la rivalutazione del *Wakatai jisshu* avviene a partire da Fujiwara no Mototoshi 藤原基俊 (1060-1142). Cfr. Ozawa, 1963, pp. 221-290; Tanaka, 1969, pp. 33-40; Fujihira, 1998, pp. 138-143.

<sup>15</sup> Sasaki, 1958, p. 46.

categorie più elevate: mentre le seconde sono incentrate sui paesaggi, senza ricorso alle espressioni che denotano direttamente i sentimenti umani, nelle prime (tre delle quali tra l'altro sono poesie amorose) l'emozione del locutore è esplicita a parole, anche se l'interpretazione va completata dalla congettura del fruitore che legge tra le righe. Da questo punto di vista, *l'amari no kokoro* di Kintō appare più avanti in merito alla potenzialità delle espressioni poetiche, anche se bisogna comunque riconoscere il merito del *Wakatai jisshu* con cui "il *waka* fece il primo passo verso la fase di sfidare il paradosso di «esprimere ciò che non si può esprimere con le parole»".<sup>16</sup> Kintō, invece, sembra identificare la virtù prodigiosa del linguaggio poetico nell'emozione che trapela dalla poesia paesaggistica la cui locuzione sobria e lineare non la estrinseca in maniera immediatamente tangibile.<sup>17</sup> Egli, tuttavia, anche qui giudica le poesie dal punto di vista degli effetti recepiti dai fruitori e pertanto anche *l'amari no kokoro* sembra, piuttosto che una chiave di elaborazione dell'espressione poetica, il frutto di un raro stato di grazia.<sup>18</sup> È a partire dalla fine del periodo Heian che si approfondirà la cognizione sulle virtuali potenze suggestive del linguaggio poetico, che saranno assunte come il metodo consapevole della composizione.

### Nuove essenze della poesia

Grande Consigliere del Quarto Rione

La forma di una poesia giapponese consiste in trentuno sillabe divise in cinque versi. I primi tre versi sono chiamati "base" (*moto* 本) e gli ultimi due "fine" (*sue* 末). Anche quando ne avanzano una o due sillabe, se declamando non si discosta dal tono regolare, non costituisce difetto. Come principio si dovrebbe definire eccellente una poesia che ha il cuore (*kokoro*) profondo e la forma (*sugata*) tersa, con un tratto interessante nelle idee (*kokoro*). Congiungere numerosi elementi come catena è sgraziato. Si devono comporre i versi in

<sup>16</sup> Yamamoto, 2014, p. 263.

<sup>17</sup> Alla luce della definizione della terza categoria, "inferiore del superiore": "Il cuore (*kokoro*) non è profondo, ma l'idea è interessante" (Hisamatsu, 1960, pp. 32), sembra scontata la presenza del "cuore profondo" per le due categorie eccelse.

<sup>18</sup> Tanaka definisce *l'amari no kokoro*: "un risultato inaspettato conseguente alla situazione di una perfetta unione di *kokoro* e *kotoba*, una specie di grazia divina" (Tanaka, 1969, p. 50).

maniera fluida e lineare. Se è arduo perfezionare armoniosamente il cuore (*kokoro*) e la forma (*sugata*), bisogna dare precedenza al cuore (*kokoro*). Se alla fine non si raggiunge il cuore (*kokoro*) profondo, si deve curare la forma (*sugata*). Ideale è che, solo a sentirli, i versi risuonino tersi (*kiyoge*) e suggestivi, riconoscibili come poesia, oppure abbiano idee pregevoli. Quando non si riuscivano a ottenere né il cuore né la forma, le persone dell'antichità (*inishie no hito*) spesso mettevano nel primo emistichio qualche toponimo convenzionale<sup>19</sup> e nel secondo esprimevano i sentimenti. L'esprimere all'inizio della poesia i sentimenti è considerato sconveniente, anche se dal passato mediamente lontano (*nakagoro*) non vi si ricorreva tanto.

Tsurayuki e Mitsune furono maestri del passato mediamente lontano. Il loro sarebbe lo stile che la gente di oggi preferisce.

Appena soffia il vento  
al largo le bianche onde  
si sollevano; così erto sì pure  
il monte Tatsuta, che tu valichi,  
temo, solitario nella notte fonda.<sup>20</sup>

*Kaze fukeba  
okitsu shiranami  
Tatsutayama  
yowa ni ya kimi ga  
hitori koyuran*

Questo componimento era secondo Tsurayuki da considerare un prototipo della poesia.

Anche il vecchio ponte  
di Nagara a Naniwa  
sarà ricostruito, dicono;  
ormai a che potrei paragonare  
questa mia logora persona?<sup>21</sup>

*Naniwa naru  
Nagara no hashi mo  
tsukurunari  
ima wa wa ga mi o  
nani ni tatoen*

<sup>19</sup> In originale *utamakura* che, nel senso lato, indicava il lessico poetico, inclusi i *makurakotoba*, toponimi, temi ecc., nonché i testi che raccoglievano e commentavano tali elementi. Dalla metà del periodo Heian, invece, il termine veniva usato per lo più nel senso stretto di toponimi deputati al *waka*.

<sup>20</sup> Anonimo. *Kokinshū* (d'ora in poi KKS), XVIII-994, *Ise monogatari* cap. 23. I primi due versi costituiscono il *jokotoba* che introduce Tatsutayama (monte Tatsuta) per via del suono *tatsu* che, riferito alle onde, assume il significato di 'sollevarsi'. Il monte Tatsuta, un *utamakura*, sorge lungo la via tra la provincia di Yamato (l'attuale prefettura di Nara) e quella di Kawachi (la parte orientale dell'attuale prefettura di Ōsaka).

<sup>21</sup> Ise (877 ca. – 942 ca.). KKS, IXX-1051. Il ponte di Nagara, un *utamakura*, fu costruito per la prima volta nell'812 sull'affluente omonimo del fiume Yodo,

La dama Ise dimostrò a Nakatsukasa questo componimento come modello da seguire.<sup>22</sup>

Per liberarmi dalla brama amorosa  
feci al fiume presso un santuario  
il rito di purificazione,  
ma, ahimè, alla divinità  
non è rimasto accetto.<sup>23</sup>

*Koi seji to  
mitarashigawa ni  
seshi misogi  
kami wa ukezu mo  
narinikeru kana*

Fukayabu insegnò questa poesia a Motosuke.<sup>24</sup>

A che paragonerei  
questo mondo?  
È come, al vago chiarore dell'alba,  
sulla scia di una barca a remi  
le bianche creste d'onda.<sup>25</sup>

*Yo no naka o  
nani ni tatoen  
asaborake  
kogyuku fune no  
ato no shiranami*

Nell'infinita pianura celeste,  
se guardo lontano,  
ecco la stessa luna  
che vidi sorta sul monte Mikasa  
della terra di Kasuga!<sup>26</sup>  
O barca di pescatori  
di' ai miei cari  
che, nella sconfinata pianura marina,

*Ama no hara  
furisake mireba  
Kasuga naru  
Mikasa no yama ni  
ideshi tsuki kamo  
Wata no hara  
yasohima kakete  
kogiidenu to*

nell'attuale città di Ōsaka, più volte distrutto e ricostruito. Sull'interpretazione del verbo *tsukuru* ci sono due ipotesi, 'ricostruire' e 'andare in rovina'.

<sup>22</sup> Nakatsukasa (912 ca. – 990 ca.) è figlia di Ise.

<sup>23</sup> Anonimo. KKS, XI-501, in cui il secondo emistichio suona: *kami wa ukezu zo narinikerashi mo* (ma, ahimè, alla divinità / non sembra accetto). Il testo del *Kokinshū* si basa sull'edizione: Ozawa e Matsuda, 1994. La poesia è presente anche in *Ise monogatari*, cap. 65.

<sup>24</sup> Kiyohara no Fukayabu (tra IX e X sec.) è nonno di Motosuke (908-990).

<sup>25</sup> Monaco Mansei (tra VII e XIII sec.). *Shūishū*, XX-1327. Una variante di *Man'yōshū* III-351: *Yo no naka o / nani ni tatoemu / asabiraki / kogimishi fune no / ato naki ga goto* (A che paragonerei / questo mondo? / È come, uscita dal porto di mattina, / una barca a remi / che non lascia nessuna traccia). Il testo del *Man'yōshū* si basa sull'edizione: Kojima et alii, 1994-1996.

<sup>26</sup> Abe no Nakamaro (701-770). KKS, IX-406, in cui si narra che la poesia fu composta durante il banchetto di addio imbandito dai cinesi in onore dell'autore che, dopo avere soggiornato a lungo in Cina, finalmente riuscì a trovare un'imbarcazione per rimpatriare. Kasuga è una zona orientale dell'attuale città di Nara.

verso innumerevoli isole  
la mia barca fu spinta a remi!<sup>27</sup>

*hito ni wa tsugeyo  
ama no tsuribune*

Queste sono le poesie esemplari dell'antichità.

Sopraffatto dall'ansia amorosa,  
mi reco dalla mia adorata,  
quando, nella notte d'inverno,  
sì freddo il vento sul fiume,  
lamentarsi sento i pivieri.<sup>28</sup>

*Omoikane  
imo gari yukeba  
fuyu no yo no  
kawakaze samumi  
chidori naku nari*

L'ospite che viene attratto  
dal fiore di ciliegio  
del mio giardino,  
quando questo sarà caduto,  
mi mancherà di cuore.<sup>29</sup>

*Wa ga yado no  
hanami gatera ni  
kuru hito wa  
chirinan nochi zo  
koishikarubeki*

Se provo a contare,  
gli anni si accumulano  
sulla mia persona;  
perché allora tanta frenesia  
di salutarne la partenza e l'arrivo?<sup>30</sup>

*Kazoueba  
wa ga mi ni tsumoru  
toshitsuki o  
okuri mukau to  
nani isoguran*

Questi componimenti dimostrano gli stili poetici ammirevoli.

Ci sono numerosi difetti da evitare, ma il principale da cui guardarsi è la reiterazione.<sup>31</sup> Tuttavia, anche quando si ripete la stessa parola, se i sensi sono differenti è accettato.

<sup>27</sup> Ono no Takamura (802-852). KKS, IX-407, in cui la poesia è introdotta dalla premessa: "Un componimento inviato a una persona nella capitale, quando la nave che portava l'autore in esilio all'isola di Oki stava per salpare." Sagiyaama, 2000, p. 278.

<sup>28</sup> Ki no Tsurayuki. *Shūishū*, IV-224.

<sup>29</sup> Ōshikōchi no Mitsune. KKS, I-67.

<sup>30</sup> Taira no Kanemori (m. 990). *Shūishū*, IV-261.

<sup>31</sup> Qui Kintō apre un discorso sui *kahei* (malattie del *waka*, dette anche *kabyō* o *uta no yamai*), difetti da evitare nei componimenti. Le teorie sui *kahei* furono elaborate sulla falsariga della poetica cinese. La trattazione su questo argomento più antica pervenutaci è il *Kakyō hyōshiki* 歌經標式 di Fujiwara no Hamanari 藤原浜成 (724-790) in cui vengono individuati sette "malattie". Vi seguirono il *Kisenshiki* 喜撰式 e lo *Hikohimeshiki* 孫姫式 che elencano rispettivamente quattro e otto difetti. Si tratta per lo più degli accorgimenti relativi alla ripetizione dei

Nei recessi della montagna  
neppure sugli aghi di pino  
la neve s'è sciolta,  
mentre nella capitale, dei campi  
già raccolgono le tenere erbe.<sup>32</sup>

*Miyama ni wa  
matsu no yuki dani  
kienaku ni  
miyako wa nobe no  
wakana tsumikeri*

È da evitare invece la concomitanza delle parole che, seppure i suoni sono diversi, veicolano lo stesso significato.

La barca che trasporta le alghe raccolte  
ora sta arrivando  
alla spiaggia, sembra:  
le grida di gru sulla riva  
risuonano alte.<sup>33</sup>

*Mokaribune  
ima zo nagisa ni  
kiyosunaru  
migiwa no tazu no  
koe sawagunari*

Anche se si tratta solo di una sillaba, la ripetizione va evitata.

Signori di seguito, suggerite  
al vostro Sire di indossare il copricapo:  
qui, nella landa di Miyagi,  
la rugiada sotto gli alberi  
stilla giù più fitta della pioggia.<sup>34</sup>

*Misaburui  
mikasa to mōse  
Miyagino no  
ko no shita tsuyu wa  
ame ni masareri*

Se la poesia presenta tratti eccellenti, in genere non occorre rimuovere la ripetizione.

Nella fonda montagna  
pare che grandini:

*Miyama ni wa  
arare fururashi*

---

caratteri omofoni e alla copresenza dei sinonimi. L'applicazione forzata della poetica cinese, tuttavia, comprometteva la validità delle teorie nei confronti dei componimenti autoctoni decretando la sopravvivenza solo di alcune regole soggette anch'esse all'interpretazione dei poeti autorevoli.

<sup>32</sup> Anonimo. KKS, I-19. Qui troviamo la presenza del suono *miya* sia in *miyama* sia in *miyako*, ma la differenza dell'accezione consente la ripetizione.

<sup>33</sup> Anonimo. *Shūishū*, VIII-465. La poesia contiene due sinonimi, *nagisa* e *migiwa* (spiaggia, riva). Questa poesia e la frase seguente non sono presenti nel testo base dell'edizione Iwanami e sono state integrate dal curatore Hisamatsu.

<sup>34</sup> Anonimo. KKS, XX-1091. Un canto della provincia di Michinoku, regione nord-orientale. La landa di Miyagi (Miyagino) è un prato che si estendeva nell'area ad est dell'attuale città di Sendai. Nel componimento è ripetuta ben tre volte la sillaba "mi" (*misaburui*, *mikasa* e *Miyagino*).

sul colle vicino al borgo  
i rampicanti verdi, ecco,  
sono tinti del colore d'autunno.<sup>35</sup>

*toyama naru  
masaki no kazura  
irozukinikeri*

Reiterare intenzionalmente più volte in varie parti del componimento è da evitare. Non rilevo qui gli esempi del genere.

Inoltre, si evita di usare lo stesso carattere alla fine dei primi due versi. Anche quando non è collocato al termine del verso, è sgradevole sentire la sillaba ripetuta alla fine di una parola.

Quando sarà caduto,  
l'incanto svanirà  
in un pugno di polvere,  
ma, folle e ignara,  
del fiore è infatuata la farfalla.<sup>36</sup>

*Chirinureba  
nochi wa akuta to  
naru hana o  
omoishirazu mo  
madou chō kana*

Anche quando appare in due versi non distanziati, tale ripetizione suona sgraziata.<sup>37</sup>

*Sedōka*<sup>38</sup>

A voi, che vedo là  
in lontananza

*Uchiwatasu  
ochikatabito ni*

<sup>35</sup> Anonimo. KKS, XX-1077, un canto di feste shintoiste. Qui riscontriamo due volte la parola *yama* (*miyama* e *toyama*), ma secondo Kintō ciò non costituisce un difetto. La poesia, infatti, è classificata nella categoria "medio del superiore" del *Waka kuhon*.

<sup>36</sup> Henjō (816-890). KKS, X-435. È un componimento *mono no na*, in cui per gioco di omofonia è nascosto il termine *kutani* (il nome di un fiore estivo non identificato, che potrebbe indicare la genziana o la peonia). Kintō fa riferimento alla presenza del carattere *ha* alla fine del primo verso e nella particella *wa* di *nochi wa*.

<sup>37</sup> Una frase difficile da interpretare. Sembrerebbe che il difetto di ripetizione fosse più grave quando appare in due versi distanziati, per esempio nel primo e terzo verso o nel terzo e quinto verso. Ozawa Masao ipotizza che *hedatarade* (quando non sono distanziati) dell'originale sia l'errore di *hedataredemo* (anche se sono distanziati) commesso dal copista, e in tal caso la frase significherebbe: "Anche quando appare nei versi distanziati", cioè la ripetizione suonerebbe sgraziata anche quando appare in due versi non contigui (Ozawa, 1963, p. 440). Alla luce della poesia chiamata in causa subito dopo come esempio, la proposta di Ozawa sembra convincente.

<sup>38</sup> Letteralmente "poesia che ritorna a capo", genere poetico dallo schema di 577-577, spesso in netta bipartizione per reminiscenza della forma arcaica dialogica, dal sapore di canto popolare.

vorrei rivolgere una domanda:	<i>mono mousu ware</i>
quel fiore bianco, lì	<i>sono soko ni</i>
sbocciato, ecco, vicino a voi	<i>shiroku sakeru wa</i>
che fiore è? <sup>39</sup>	<i>nan no hana zo mo</i>

Il seguente componimento ricorre alla stessa sillaba più volte ai termini dei versi o parole, ma ciò non rende il suono sgradevole.

O barcaiolo	<i>Hisakata no</i>
sulla riva del Fiume Celeste,	<i>ama no kawara no</i>
non appena il mio amato	<i>watashimori</i>
sia giunto a questa sponda,	<i>kimi watarinaba</i>
nascondi i remi! <sup>40</sup>	<i>kaji kakushite yo</i>

In genere non si devono usare le espressioni rozze (*ku iyashiku*) e le parole dal senso vago (*oirakanaru kotoba*), a meno che non se ne abbia una profonda consapevolezza e che non si tratti di un componimento eccezionale. Le parole antiche come *kamo* e *rashi*, in particolare, sono sempre da evitare.<sup>41</sup> È disdicevole utilizzare come trovata di una nuova poesia l'espressione usata dai poeti antichi. Si deve mirare a realizzare almeno un'espressione pregevole (*mezurashiki kotoba*).

Succede che si compone una poesia basandosi su un componimento antico.<sup>42</sup> Non è il caso di discuterci sopra. Anche quando si crede di averci ben ponderato, se gli altri non restano convinti dei risultati, è tutto inutile. Amando gli stili antichi, imitarli

<sup>39</sup> Anonimo. KKS, IXX-1007. Vi appare la ripetizione delle sillabe *su* (nel primo e terzo verso) e *ni* (nel secondo e quarto verso).

<sup>40</sup> Anonimo. KKS, IV-174. La sillaba *no* è ripetuta tre volte nel primo e secondo verso. La poesia fa parte di una serie dedicata alla leggenda di Tanabata di origine cinese, secondo la quale le due stelle innamorate, Mandriano (*Altair*) e Tessitrice (*Vega*), separate dalla Via Lattea ('Fiume Celeste'), riescono a incontrarsi solo una volta all'anno, alla sera del settimo giorno del settimo mese. Questo componimento non è sempre presente nelle copie manoscritte dello *Shinsen zuinō*.

<sup>41</sup> *Kamo* è una particella di fine frase esclamativa, mentre *rashi* un verbo ausiliare di congettura. Entrambi sono frequenti nel *Man'yōshū*.

<sup>42</sup> Si tratta della tecnica che poi sarà chiamata *honkadōri*, cui faranno ricorso con consapevolezza ed efficacia i poeti del periodo dello *Shin Kokinshū* come Fujiwara no Teika. Kintō invece ne dissuade dall'utilizzo che rischia di cadere in una mera e inopportuna pedanteria.

appositamente nelle poesie nuove può renderne orgoglioso l'autore, ma alla fine è deludente in quanto generalmente la gente non l'apprezza.

Queste cose sono ben note, ma le riassumo a beneficio delle persone non ancora ben edotte.

Il *sedōka* consiste in trentotto sillabe.

Nello specchio limpido  
al suo fondo  
quando guardo  
la mia immagine,  
mi sembra di incontrare  
un vecchio sconosciuto.<sup>43</sup>

*Masukagami*  
*soko naru kage ni*  
*mukai ite*  
*miru toki ni koso*  
*shiranu okina ni*  
*au kokochi sure*

Uno stile.<sup>44</sup>

Su quel colle  
uomo che falcia le erbe,  
non falciarle sì tanto:  
lasciando così come sono,  
quando viene il mio amato,  
le farò mangiare al suo cavallo.<sup>45</sup>

*Kano oka ni*  
*kusa karu onoko*  
*shika na kariso*  
*aritsutsu mo*  
*kimi ga kimasamu*  
*mimakusa ni sen*

Inoltre, bisogna studiare gli *utamakura*,<sup>46</sup> consultando gli scritti di Tsurayuki, nonché le parole antiche, il *Nihongi*, i luoghi da menzionare nelle poesie su varie province e così via.

<sup>43</sup> Anonimo. *Shūishū*, IX-565. Il componimento ricalca lo schema di *bussokusekika* (575-777), ma nel periodo Heian la categoria *sedōka* conteneva in larga misura le poesie consistenti in sei versi.

<sup>44</sup> Un'espressione difficile da interpretare. Potrebbe significare: "uno stile del periodo del *Man'yōshū*", come propone il curatore dell'edizione di base, Hisamatsu, ma potrebbe anche intendere uno schema diverso dal precedente componimento.

<sup>45</sup> Kakinomoto no Hitomaro (m. 710 ca.). *Shūishū*, IX-567. Una variante del *Man'yōshū*, VII-1291: *Kono oka ni / kusa karu warawa / shika na karisone / aritsutsu mo / kimi ga kimasaba / mimakusa ni sen* (Su questo colle / fanciullo che falcia le erbe / non falciarle sì tanto: / lasciando così come sono, / se viene il mio amato / le farò mangiare al suo cavallo).

<sup>46</sup> Si veda la nota 19.

## Nove graduatorie del waka

A cura di Grande Consigliere del Quarto Rione

### *Superiore del superiore*

Le parole sono sublimi ed effondono persino le risonanze.

È arrivata la primavera  
e solo per questo, forse,  
anche il monte Yoshino  
oggi appare  
sì vago nella foschia?<sup>47</sup>

*Haru tatsu to  
iu bakari ni ya  
Miyoshino no  
yama mo kasumite  
kesa wa miyuran*

Nella vaga penombra dell'alba  
sulla baia di Akashi,  
avvolta nella foschia mattutina,  
una barca va a nascondersi dietro un'isola.  
E a quella barca si volge il mio pensiero.<sup>48</sup>

*Honobono to  
Akashi no ura no  
asagiri ni  
shimagakure yuku  
fune o shi zo omou*

### *Medio del superiore*

I versi sono forbiti e dotati di risonanze.

Nella fonda montagna  
pare che grandini:  
sul colle vicino al borgo  
i rampicanti verdi, ecco,  
sono tinti del colore d'autunno.<sup>49</sup>

*Miyama ni wa  
arare fururashi  
toyama naru  
masaki no kazura  
irozukinikeri*

Presso la barriera di Pendio  
d'Incontro, sull'acqua sorgiva  
riflettendo l'immagine,  
ora staranno conducendo  
i cavalli dal pascolo di Plenilunio?<sup>50</sup>

*Ōsaka no  
seki no shimizu ni  
kage miete  
ima ya hikuran  
Mochizuki no koma*

<sup>47</sup> Mibu no Tadamine. *Shūishū*, I-1.

<sup>48</sup> Anonimo. KKS, IX-409, la cui nota rileva la possibile attribuzione a Kakinomoto no Hitomaro.

<sup>49</sup> Anonimo, KKS XX-1077, un canto di feste shintoiste.

<sup>50</sup> Ki no Tsurayuki. *Shūishū*, III-170. Ōsaka (Pendio d'Incontro) era al confine tra la provincia di Yamashiro (l'attuale prefettura di Kyoto) e quella di Ōmi (l'attuale prefettura di Shiga); lungo un'arteria che portava alla capitale, vi era istituita la

*Inferiore del superiore*

Il cuore non è profondo, ma l'idea è avvincente (*omoshiroki tokoro aru*).

Se in questo mondo  
non esistesse affatto  
il fiore di ciliegio,  
l'anima in primavera  
sarebbe serena.<sup>51</sup>

*Yo no naka ni  
taete sakura no  
nakariseba  
haru no kokoro wa  
nodokekaramashi*

I cavalli dal pascolo di Plenilunio  
ora sono condotti  
sul lungo ponte di Seta:  
si sente il rumore  
di passi rombanti.<sup>52</sup>

*Mochizuki no  
koma hikiwatasu  
oto sunari  
Seta no nakamichi  
hashi mo todoro ni*

*Superiore del medio*

Il cuore e le parole si snodano fluidi e sono avvincenti.

Indugero ad ammirare,  
prima di guardare,  
le foglie d'autunno,  
ché, sebbene cadano come pioggia,  
il fiume mai sarà in piena.<sup>53</sup>

*Tachitomari  
mite o wataran  
momijiba wa  
ame to furu tomo  
mizu wa masaraji*

Laggiù in lontananza  
l'uomo che falcia la lespedeza,  
non avendo corde,  
treccia e intreccia ramoscelli:  
sì intricati pure i miei pensieri amorosi.<sup>54</sup>

*Ochikata ni  
hagi karu onoko  
nawa o nami  
neru ya neriso no  
kudakete zo omou*

---

barriera di controllo. Mochizuki (pascolo di Plenilunio) era un terreno da pascolo imperiale, situato nell'attuale prefettura di Nagano, da dove ogni anno nell'ottavo mese venivano condotti i cavalli a Corte. In tali occasioni i capitani delle guardie imperiali si recavano fino alla barriera di Ōsaka per prendere in consegna gli animali.

<sup>51</sup> Ariwara no Narihira (825-880). *KKS*, I-53, *Ise monogatari*, cap. 82.

<sup>52</sup> Taira no Kenemori (m. 990). *Shinsōhishō* (Antologia nascosta nella stanza interna, selezionata da Kintō intorno al 1008), Autunno, n. 39. Sui "cavalli dal pascolo di Plenilunio" si veda la nota n. 50.

<sup>53</sup> Ōshikōchi no Mitsune. *KKS*, V-305.

*Medio del medio*

Non ci sono tocchi eccellenti (*suguretaru*) né quelli riprovevoli (*waroki*), dando prova della coscienza degli stili adeguati (*arubeki sama*).

È arrivata la primavera,  
dicono; eppure,  
finché non canta  
l'usignolo,  
no, non ci crederò mai.<sup>55</sup>

*Haru kinu to  
hito wa iedomo  
uguisu no  
nakanu kagiri wa  
araji to zo omou*

In un anno passato  
dalla radice trapiantai  
nel mio giardino  
un giovane albero di susino  
che, ecco, ora ha schiuso i fiori.<sup>56</sup>

*Inishi toshi  
nekojite ueshi  
waga yado no  
wakaki no ume wa  
hana sakinikeri*

*Inferiore del medio*

C'è traccia di qualche idea elaborata (*omoitaru tokoro*).

Appena ieri  
sul fogliame ondeggiante di riso,  
ecco, soffia il vento d'autunno.<sup>57</sup>

*Kinō kosoitsu no ma ni  
inaba soyogite  
akikaze zo fuku*

Non amo  
la persona che m'ama,  
e, forse, per castigo,

*Ware o omou  
hito o omowanu  
mukui ni ya*

<sup>54</sup> Ōshikōchi no Mitsune. I primi quattro versi costituiscono il *jokotoba* che introduce *kudakete* (frantumato, scompigliato). *Shūishū*, XIII-813, in cui il primo verso suona: *Ka no oka ni* (Laggiù su quella collina). Il testo dello *Shūishū* si basa sull'edizione: Komachiya, 1990. La versione del *Waka kuhon* nel *Nihon Kagaku Taikei* vol. I, basata su *Gunsho ruijū*, riporta invece i primi due versi: *Ka no oka ni / kusa karu onoko* (Laggiù su quella collina / l'uomo che falcia l'erba), Sasaki, 1958, p. 67.

<sup>55</sup> Mibu no Tadamine. *KKS*, I-11.

<sup>56</sup> Abe no Hirone (m. 732). *Shūishū*, XVI-1008. Una variante del *Man'yōshū* VIII-1423, in cui i primi versi suonano: *Kozo no haru / ikojite ueshi* (La scorsa primavera / sradicando trapiantai).

<sup>57</sup> Anonimo. *KKS*, IV-172, in cui l'ultimo verso suona "akikaze no fuku".

la persona che amo  
non m'ama.<sup>58</sup>

*Superiore dell'inferiore*

*wa ga omou hito no  
ware o omowanu*

C'è almeno un tratto interessante (*hitofushi aru*).

Appena soffia,  
gli alberi e le piante d'autunno  
si prostrano; ecco, per questo  
il vento di montagna  
si chiama bufera.<sup>59</sup>

*Fuku kara ni  
aki no kusaki no  
shiorureba  
mube yamakaze o  
arashi to iuran*

Della alta marea ove i flussi  
convergono da ogni direzione,  
brucia l'alga per estrarre il sale:  
e sì amaro è il sapore  
della vecchiaia che ora mi investe.<sup>60</sup>

*Arashio no  
shio no yaoai ni  
yaku shio no  
karaku mo ware wa  
oinikeru kana*

*Medio dell'inferiore*

Non si è completamente ignari delle sostanze dei soggetti (*koto no kokoro*).

Ora, mai più  
trapianterò nel mio giardino  
l'eulalia fiorita,

*Ima yori wa  
uete dani miji  
hanasusuki*

<sup>58</sup> Anonimo. KKS, XIX-1041.

<sup>59</sup> Fun'ya no Yasuhide (metà del IX sec.). KKS, V-249. La poesia si avvale del gioco di parole imperniato sul termine *arashi* il cui suono veicola il doppio significato di 'bufera' e 'devastante', e che, nel contempo, graficamente viene scritto con un sinogramma formato da due radicali rispettivamente di 'montagna' e 'vento'.

<sup>60</sup> Anonimo. Il primo emistichio costituisce il *jokotoba* che introduce *karakumo* (amaramente). L'espressione *arashio no shio no yaoai ni* è presente nel *norito*, *Minazuki no tsugomori no ōharae* (Grande purificazione dell'ultimo giorno del sesto mese. *Engishiki*, 927): *arashio no shio no yaochi no yashiochi no shio no yaoai ni masu Hayaakitsuhime to iu kami* (la dea Hayaakitsu che dimora in alto mare ove si convergono i flussi da ogni direzione attraverso numerose vie marine che conducono numerose maree); Takeda, 1958, p. 427. Una variante è presente nel KKS, XVII-894, in cui i primi due versi suonano: *Oshiteru ya / Naniwa no mizu ni* (Nella baia di Naniwa / dalle onde fulgide).

ché schiude il colore  
del mesto autunno.<sup>61</sup>  
Cavallo mio,  
corri veloce  
verso il monte Matsuchi:  
la mia amata mi attenderà  
e voglio vederla al più presto.<sup>62</sup>

*ho ni izuru aki wa  
wabishikarikeri  
Wa ga koma wa  
hayaku yukikose  
Matsuchiyama  
matsuran imo o  
yukite haya min*

### *Inferiore dell'inferiore*

Le parole non scorrono fluide e non vi è tratto interessante.

Se, ogni volta che soffro  
per la durezza di questo mondo,  
gettassi il mio corpo,  
mille volte al giorno  
dovrei morire.<sup>63</sup>

*Yo no naka no  
uki tabi goto ni  
mi o nageba  
hitohi ni chitabi  
ware ya shinisen*

Come arco di catalpa,  
tiri e non tiri;  
se non vieni, non venire,  
se vieni, vieni, ma allora  
perché mai non vieni?<sup>64</sup>

*Azusayumi  
hikimi hikazumi  
kozu wa kozu  
ko wa koso wa nazo  
kozu wa so o ikani*

Questi sono gli esempi da tenere presenti. Non si deve imitare il cuore delle poesie antiche. A guardare bene, se ne scopre l'uso nascosto. Le persone ritenute poeti eccellenti non necessariamente

<sup>61</sup> Taira no Sadafun (m. 923). KKS, IV-242. *Susuki* (eulalia, *Miscanthus sinensis*) è una pianta autunnale da prato, dall'infiorescenza a spiga. *Ho ni izuru* assume il doppio significato di 'mettere le spighe' e 'apparire evidente'.

<sup>62</sup> Anonimo. Variante del *Man'yōshū*, XII-3154, in cui i primi due versi suonano: *Ide a ga koma / hayaku yuki koso* (Orsù, cavallo mio / corri veloce). La versione del *Man'yōshū* è ripresa nel *saibara*, *A ga koma* (Cavallo mio). Il monte Matsuchi sorge sul confine tra le attuali prefetture di Nara e Wakayama. Il suono *matsu* del toponimo introduce *matsuramu* (attenderà).

<sup>63</sup> Anonimo. Il primo emistichio è comune con la KKS, IXX-1061 che conclude con: *fukaki tani koso asaku nariname* (la valle profonda / diventerebbe poco profonda).

<sup>64</sup> Anonimo. Nel *Man'yōshū* XI-2640 l'ultimo verso suona *kozu wa koba soo* (non venire e venire, come mai?). La versione dello *Shūishū*, XVIII-1196, attribuita a Kakinomoto no Hitomaro, si conclude invece con *yoso ni koso mime* (lo riterrò estraneo a me).

dovrebbero evitare tale rifacimento, quando non si tratta delle poesie di chiara fama e se riescono a ottenere i componimenti migliori di esse. Ci sono inoltre persone che copiano quasi metà delle poesie antiche. Tali componimenti sono invero sgraziati.<sup>65</sup>

## BIBLIOGRAFIA

- FUJIHIRA Haruo, "Tadamine jittai to Shinsen zuinō. Chūsei waka e no dōhyō to shite", *Kokubungaku kenkyū*, 44, 06-1971, pp. 1-11.
- FUJIHIRA Haruo, "Kodai karon o yomu", in *Fujihira Haruo chosakushū*, III, *Karon kenkyū* 1, Tokyo, Kasama shoin, 1998.
- HISAMATSU Sen'ichi (a cura di), *Shinsen zuinō, Waka kuhon*, in Hisamatsu Sen'ichi e Nishio Minoru (a cura di), *Karonshū, Nōgakuronshū (Nihon koten bungaku taikai, 65)*, Tokyo, Iwanami shoten, 1960.
- HISAMATSU Sen'ichi, *Nihon karonshi no kenkyū*, Tokyo, Kazama shobō, 1963.
- IBA Kyōko, "Fujiwara Kintō no karon. Waka kuhon o chūshin ni shite", *Nihon bungei kenkyū*, 35, 2, 1983, pp. 12-21.
- KOJIMA Noriyuki, KINOSHITA Masatoshi, TŌNO Haruyuki (a cura di), *Man'yōshū*, 4 voll. (*Shinhen Nihon koten bungaku zenshū*, 6-9), Tokyo, Shōgakukan, 1994-96.
- KOMACHIYA Teruhiko (a cura di), *Shūi Wakashū (Shin Nihon koten bungaku taikai, 7)*, Tokyo, Iwanami shoten, 1990.
- ŌYANE Bunjirō, "Shinsen zuinō/Kuhon waka to Shihon", *Kokubungaku kenkyū*, IX-X, 1954, pp. 301-312.
- OZAWA Masao, *Kodai kagaku no keisei*, Tokyo, Hanawa shobō, 1963.
- OZAWA Masao, MATSUDA Shigeho (a cura di), *Kokin wakashū (Shinhen Nihon koten bungaku zenshū, 11)*, Tokyo, Shōgakukan, 1994.
- SAGIYAMA Ikuko (a cura di), *Kokin waka shū. Raccolta di poesie giapponesi antiche e moderne*, Milano, Ariele, 2000.
- SASAKI Nobutsuna (a cura di), *Nihon kagaku taikai*, vol. I, Tokyo, Kazama shobō, 1958.

<sup>65</sup> Questo ultimo paragrafo, integrato dal curatore Hisamatsu, è assente nella copia base dell'edizione Iwanami. Come abbiamo visto nello *Shinsen zuinō*, Kintō ribadisce il rischio insito nella tecnica di riferirsi alle poesie antiche (v. la nota 42).

- TACHIBANA Kenji, KATŌ Shizuko (a cura di), *Ōkagami (Shinhen Nihon koten bungaku zenshū, 34)*, Tokyo, Shōgakukan, 1996.
- TAKEDA Yūkichi (a cura di), *Norito*, in Kurano Kenji e Takeda Yūkichi (a cura di), *Kojiki, Norito (Nihon koten bungaku taikai, 1)*, Tokyo, Iwanami shoten, 1958.
- TANAKA Yutaka, *Chūsei bungakuron kenkyū*, Tokyo, Hanawa shobō, 1969.
- TEELE, Nicholas J., "Rules for Poetic Elegance. Fujiwara no Kinto's Shinsen Zuino & Waka Kubon", *Monumenta Nipponica*, 31, 2, 1976, pp. 145-164.
- YAMAMOTO Hajime, "Wakatai jissu o yomu. Waka hyōka no kijun o tou karon to shite", in *Fujiwara Shunzei. Shisaku suru utabito*, Tokyo, Miyai shoten, 2014.