

Tracciare il senso di una vita. *Wabinureba e Hisakata no* nei codici della raccolta poetica di Komachi (*Komachishū*)

Francesca Fraccaro

Abstract: The way in which Ono no Komachi's personal collection (*Komachishū*) loosely shapes her «life» is believed to have been influenced not only by stories and legends that were orally transmitted soon after her death, but also by the image of flowering and decline depicted in her most celebrated poem, *Hana no iro wa*. Through an analysis of the textual lines of the collection, this paper aims to shed light on the significance of another renowned poem by Komachi, *Wabinureba*. This poem is pivotal in establishing one of the central themes of the *Komachishū* – Komachi's later life of misery (*ukimi*) – and serves as inspiration for the *chōka* that narrates Komachi's sad and uncertain existence following the loss of her partner. By examining the *chōka*, this contribution further argues that, as it was included in a previous 45-poem variant text of the *Komachishū*, it could have served as a potential framework for portraying Komachi's life as depicted in the expanded popular text (the 116-poem *rufubon*) of the collection.

Keywords: Komachishū, rufubon, Karakusabon, Hisakata no, ushi

1. Due poesie, una vita, una raccolta

Alla richiesta di menzionare il *waka* più famoso di Ono no Komachi (att. IX secolo), pochi non citerebbero *Hana no iro wa*:¹

<i>Hana no iro wa</i>	I colori dei fiori
<i>utsurinikeri na</i>	sono, ahimè, sbiaditi,
<i>itazura ni</i>	mentre io invano
<i>wa ga mi yo ni furu</i>	assorta nei pensieri vedevo passare
<i>nagame seshi ma ni</i>	i giorni di pioggia ostinata.

(Sagiyama 2000, 122)

Si tratta in effetti di una poesia giustamente famosa per la complessa visione che essa evoca grazie all'uso magistrale dei *kakekotoba*² e attraverso il

¹ In *Kokin wakashū* (Raccolta di poesie giapponesi antiche e moderne, 905; d'ora in poi *Kokinshū*), II,113, «soggetto sconosciuto».

² *Furu* combina 降る (cadere [della pioggia]) con 経る (forma attributiva di *fu*, «passare i giorni») e forse 古る (invecchiare). *Nagame* combina 長雨 (lunghe piogge) con 眺め (essere immersa nei pensieri).

Francesca Fraccaro, University of Florence, Italy, francesca.fraccaro@unifi.it, 0000-0003-0215-9966

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Francesca Fraccaro, *Tracciare il senso di una vita. Wabinureba e Hisakata no nei codici della raccolta poetica di Komachi* (*Komachishū*), © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0422-4.07, in Luca Capponcelli, Diego Cucinelli, Chiara Ghidini, Matilde Mastrangelo, Rolando Minuti (edited by), *Il dono dell'airone. Scritti in onore di Ikuko Sagiyama*, pp. 47-68, 2024, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0422-4, DOI 10.36253/979-12-215-0422-4

richiamo alla tradizione sinetica dei «lamenti delle stanze interne» (*guiyuan*, g. *keien*).³ Nella lettura corrente, questi versi intrecciano infatti all'immagine dei fiori ormai sbiaditi dalla pioggia il ritratto di una donna che nell'osservare tale scenario contempla al tempo stesso la propria bellezza perduta, la fine di un legame amoroso,⁴ e il delinearci, col declino degli anni, di una vita vissuta vanamente.⁵ La superiorità di questo *waka* fu riconosciuta tra i primi da Fujiwara no Kintō (966-1041), che lo incluse tra le tre poesie di Komachi selezionate per il *Sanjūrokuninsen* (Scelta di poesie dei trentasei poeti, ca. 1009-1012),⁶ mentre, circa due secoli dopo, Fujiwara no Teika (1162-1241) lo riprese nel *Kindai shūka* (Poesie eccelse dell'epoca moderna, 1209 ca.), selezionandolo poi per lo *Ogura hyakunin isshu* (Cento poeti, una poesia ciascuno. Testo di Ogura, 1235 ca.).

L'importanza di *Hana no iro wa* è attestata anche dal fatto che esso apre il «testo corrente» (*rufubon*) del *Komachishū*, la raccolta poetica di Komachi facente parte del *Sanjūrokuninshū* (Raccolte dei trentasei poeti).⁷ Tuttavia, in questo

³ *Hana no iro wa* (il «colore dei fiori», accezione con cui compare in genere nel *Kokinshū*), può qui essere inteso anche come un calco dal cinese *huase* 花色, termine in genere riferito alla bellezza femminile nella poesia delle Sei Dinastie (220-589) e Tang (618-907) (Ōtsuka 2011, 33-34). Per gli influssi su Komachi dei *guiyuanshi* (e delle omologhe poesie incluse nelle tre antologie imperiali di *kanshi* compilate sotto i regni di Saga, r. 809-823, e Junna, r. 823-833), si veda innanzitutto Yamaguchi 1979 (su *Hana no iro wa*: Yamaguchi 1979, 158-65). Sulla sua scia, Katagiri (1991, 164-65) ha evidenziato le analogie tra *Hana no iro wa* e uno dei «lamenti delle stanze interne» contenuto nella seconda antologia imperiale di *kanshi*, il *Bunka shūreishū* (Raccolta di splendori dell'arte letteraria, 818): *Shunkei no urami ni washitatematsuru. Isshu* («Armonizzando rispettosamente con Lamento nelle stanze interne a primavera. Una poesia»), di Asano Katori (774-843). In esso la giovane sposa che langue in attesa del marito partito per la guerra – un motivo tipico dei *guiyuanshi* – contempla nelle stanze solitarie il passare del tempo: «l'autunno passa, la primavera torna, per me gli anni si accumulano. / Custode delle vuote stanze, / piango solitaria. [...] Non posso più guardare da sola i petali spargersi. / Sparsi del tutto i petali, il mio volto accenna a invecchiare: / facendo presto ritorno, vorrei voi lo miraste nel breve tempo della sua bellezza» (Kojima 1964, 243).

⁴ A questo sembrano alludere, anche sullo sfondo dei *guiyuanshi*, i pensieri assorti (*nagame*) in cui è immerso l'Io poetico.

⁵ Come riassume Katagiri, data la collocazione di *Hana no iro wa* tra le poesie primaverili, è possibile anche interpretare la poesia come la sola descrizione scenica di fiori che appassiscono. Fu questa la lettura privilegiata in epoca Tokugawa a partire da Keichū (1640-1701), e poi generalmente seguita anche in epoca Meiji, di contro all'interpretazione in chiave figurata prevalente nell'epoca precedente, durante la quale *hana no iro* era stato inteso a) come riferimento alla sola «bellezza» di Komachi e b) come riferimento a entrambi il fiore e Komachi (Katagiri 1993, 181-83). La critica odierna riprende in generale le tesi medievali integrandole con il riferimento ai *guiyuanshi*, ma, sulla base delle analogie con *Iro miede* e *Ima wa tote* (*Kokinshū* XV,797 e XV,782), una minoranza di studiosi interpreta, il «colore del fiore» non già in riferimento alla bellezza di Komachi, bensì al «cuore dell'uomo» (*hito no kokoro*) e alla sua mutevolezza (*utsuroi*) (Tanaka 1984, 53-69; Muroki 1998a, 3, nota 1).

⁶ Le altre due sono *Iro miede* e *Omoitsutsu* (*Kokinshū* XV,797 e XII,552).

⁷ Il *Sanjūrokuninshū*, compilato su influsso del già menzionato *Sanjūrokuninsen* di Kintō, apparve, si pensa, dopo la morte di Kintō. Pur restando fissi i nomi dei Trentasei poeti, le loro

caso il giudizio estetico non sembra essere stato il criterio determinante: i versi dovrebbero essere stati prescelti perché condensano il significato della «vita» della poetessa. Nelle sue molteplici versioni la raccolta appare infatti interessata, più che al valore letterario dei *waka* di Komachi, all'esperienza paradigmatica che essi rappresentano rispecchiando un'esistenza a suo modo esemplare. Di fatto le raccolte poetiche private (*shikashū*) fiorite in quest'epoca (seconda metà del X-XI sec.) non sono sempre sillogi d'autore, al contrario: come spiega Morimoto Motoko, nella maggioranza dei casi esse vanno lette come documenti di vita privata, ricordi legati a singoli personaggi rappresentati nei loro rapporti sentimentali, affettivi o amicali (Morimoto 1992, 9). Negli anni che vanno dal *Gosenshū* allo *Shūishū* è nota inoltre la tendenza ad articolare alcuni *shikashū*, per mano dell'autore stesso o per intervento altrui, in veri e propri racconti poetici affini agli *utamonogatari*,⁸ configurando così dei resoconti biografici sui titolari delle raccolte. Come vedremo, nella sua parte iniziale la versione «corrente» del *Komachishū* accenna a costruire una storia sulla poetessa, contestualizzando le poesie attraverso l'uso ripetuto di *kotobagaki*, senza tuttavia che il racconto così iniziato trovi poi seguito nel resto della raccolta. Pur non potendosi definire una «raccolta poetica di tipo narrativo» (*monogatariteki shikashū*), il *Komachishū* presenta nondimeno – attraverso i *waka* originali, varie composizioni di attribuzione incerta (le cosiddette «poesie di fonte ignota», *shussho fumei no uta*)⁹ e poesie chiaramente spurie –, una serie di tasselli poetici ricomponibili nella «vita» irrealizzata e infelice della grande poetessa. Poesia dopo poesia, il *rufubon* delinea infatti il profilo di una donna che, pur vivendo con passione le proprie relazioni amorose, ne subisce dolorosamente la precarietà, scivolando verso una vecchiaia di abbandono e declino, verso l'emarginazione sociale e la monacazione, sino a prefigurare pateticamente la propria morte. Nella lettura datane da Katagiri nell'ormai classica monografia *Ono no Komachi tsuiseki*,¹⁰ l'immagine di Komachi che affiora dal *rufubon* rifletterebe le leggende già diffusesi su di lei a meno di un secolo dalla scomparsa, in particolare i racconti relativi alla parabola di splendore e declino che l'avrebbero vista diventare la protagonista dell'edificante racconto *Tamatsukuri Komachishi sōsuisho* (Il libro dello splendore

raccolte, compilate tra gli anni del *Gosen wakashū* (Raccolta di poesie giapponesi. Scelta posteriore, 956 ca., da ora in poi *Gosenshū*) e quelli dello *Shūi wakashū* (Raccolta poesie giapponesi, spigolature, 1005-1007, d'ora in poi *Shūishū*), potevano appartenere a linee testuali diverse, e sin dagli inizi la compilazione dovette quindi circolare in varie versioni (Shimada 1992, 114). Ciò vale, come vedremo, anche per il *Komachishū*, pervenutoci in redazioni diverse, tutte postume e compilate da terzi, in taluni casi, come per il *rufubon*, a più mani, per fasi successive e contaminazioni con altre versioni.

⁸ Sulla contiguità tra le raccolte poetiche private, *utamonogatari* e *nikki* si veda Konishi 1986, 251-56.

⁹ Le poesie di fonte ignota sono *waka* che non compaiono in alcuna altra fonte coeva: potrebbero in teoria essere di Komachi, ma sulla base di criteri stilistici e lessicali sono oggi ritenute apocriefe dagli studiosi.

¹⁰ Katagiri 1993, 180-81.

e declino di Komachi di Tamatsukuri, X-XI sec.?).¹¹ Al tempo stesso, seguendo sempre Katagiri, mentre rispecchia le storie circolanti su Komachi, la raccolta racchiuderebbe in sé anche la matrice poetica da cui queste stesse storie sarebbero scaturite: *Hana no iro wa*, appunto (Katagiri 1993, 181-182; 187). Secondo lo studioso, il motivo centrale dei versi – ciò che è splendidamente fiorito, declina e avvizzisce – può infatti considerarsi il nucleo da cui irradieranno le leggende relative a una Komachi bellissima in gioventù, misera e derelitta nella vecchiaia, ma costituisce anche il fulcro attorno a cui si dipana, per fasi successive, l'intero testo corrente, che ne amplifica e articola il paradigma in un processo alimentato sia dall'esterno (le storie) sia all'interno della raccolta (l'inclusione di poesie, anche spurie, in tema con il destino femminile delineato in *Hana no iro wa*).

Ora, la centralità di *Hana no iro wa* nell'opera di Komachi, così come nella sua ricezione critica e letteraria, è indiscutibile, ma non mancano pareri negativi verso la ricostruzione di Katagiri. Akegawa Tadao ha sostenuto ad esempio che questo *waka* sarebbe stato associato alle leggende relative alla prosperità e caduta di Komachi solo tra la fine del periodo Heian (794-1185) e gli inizi del periodo Kamakura (1185-1333) (Akegawa 1982, 49). Guardando alla collocazione primaverile della poesia nel *Kokinshū*, lo studioso, in linea con le tesi avanzate in epoca Tokugawa, sostiene che essa in origine fosse interpretata in chiave scenica e che la sua ricezione in chiave biografica – come la vita di Komachi – possa essere stata influenzata dalla circolazione del *Tamatsukuri Komachishi sōsuisho* (Akegawa 1982, 48 e 46). Quanto al posizionamento di *Hana no iro wa* a inizio raccolta (*rufubon*), considerando che le altre versioni del *Komachishū*

¹¹ Si tratta di una poesia in sinitico (124 versi di cinque caratteri ciascuno), scritta nello stile degli inni buddhisti (*zan*, *g.*, *san*) e preceduta da una lunga introduzione (*Jo*) in prosa. Attribuito un tempo a Kūkai (774-835), e ispirato in parte a opere dello stesso, come lo *Shōjikai no fu* (Rapsodia del mare di nascite e morti) e il *Mujō no fu* (Rapsodia sull'impermanenza), il testo narra dell'incontro tra un monaco itinerante e una vecchia stracciona, vacillante e denutrita. Essa gli racconta di essere nata in una famiglia di intrattenitrici favolosamente ricche, e di essere stata in gioventù bellissima, tanto che i genitori, rifiutando tutti i suoi corteggiatori, miravano a farne una consorte imperiale. Colpita dalla morte prematura di tutti i famigliari è poi caduta in miseria, ed è stata costretta a diventare la concubina di un cacciatore già ammogliato, da cui ha avuto un figlio. Alla fine, morti sia il figlio che il cacciatore, resta sola, vecchia e in miseria. Suo solo desiderio è ora volgersi al Buddha e concentrarsi sulla possibilità di rinascita nel Paradiso di Amida. L'unica menzione del nome di Komachi si trova nel titolo e ciò fa ritenere che il *Tamatsukuri Komachishi sōsuisho* fosse in origine una composizione ometica incentrata sulla «prosperità e declino di una donna» – magari così intitolata (*Nyonin sōsuisho*) – cui si sarebbe sovrapposto nel tempo, sulla base di analogie con le sue poesie e le storie circolanti sulla poetessa, il nome di Komachi (Tochio 1994, 13). La datazione e attribuzione dell'opera sono incerti: tra i nomi dei possibili autori, o comunque dei letterati coinvolti da religiosi nella sua stesura, vengono privilegiati quelli di Miyoshi Kiyoyuki (847-918) e, soprattutto, di Fujiwara no Akihira (989-1066), compilatore dello *Honchō monzui* (Quintessenza letteraria del nostro Paese, 1060) e dello *Shin sarugakuki* (Resoconto sui nuovi divertimenti comici, 1050-1060 ca.) con il quale il *Tamatsukuri Komachishi sōsuisho* presenta forti analogie nell'uso di liste lessicali (Tochio 1994, 19-20; Itō 2007, 147-50). Per un'analisi del *Tamatsukuri Komachishi sōsuisho* e per la traduzione inglese del testo si rimanda a Kawashima 2001, 130-46; 306-21.

cominciano con un altro *waka* (*Ayamegusa*, di cui più avanti), esso potrebbe dover molto alla sua esaltazione da parte di Teika ed è forse il risultato di rimaneggiamenti della raccolta invalsi tra la fine del periodo Heian e l'inizio del periodo Kamakura, quando essa avrebbe preso l'assetto definitivo di 116 *waka* (Akegawa 1982, 48-49).

Per quanto non supportate da una disamina approfondita delle diverse famiglie di testi del *Komachishū*, credo che le osservazioni di Akegawa debbano essere tenute in considerazione. Sembrano inoltre pertinenti i rilievi da lui fatti circa le citazioni delle poesie di Komachi in vari *monogatari* d'epoca Heian e *setsuwashū* medievali: in essi il primato spetta non già a *Hana no iro wa*, bensì ai tre *waka* interpolati nel *Kanao* (Prefazione in *kana*) del *Kokinshū: Wabinureba*¹² e i già citati *Iro miede* e *Omoitsutsu* (Akegawa 1982, 46-48).¹³ Tra questi particolarmente importante sembra essere stato *Wabinureba*, che lo stesso Katagiri affianca a *Hana no iro wa* quale possibile matrice dei resoconti relativi a una Komachi ormai decaduta, povera e raminga (Katagiri 1993, 187-88).

Composto in risposta al messaggio di Funya no Yasuhide, quando questi, nominato segretario presso il governatorato di Mikawa, chiese all'autrice: «Che ne dite di venire a ispezionare la provincia?»

<i>Wabinureba</i>	Immersa come sono nello sconforto,
<i>mi o ukikusa no</i>	estirperei l'amara radice di questo destino,
<i>ne o taete</i>	e come erba galleggiante,
<i>sasou mizu araba</i>	se ci fosse un'acqua che mi invita,
<i>inamu to zo omou</i>	mi lascerei trascinare via lontano.

(Sagiyama 2000, 560)

L'invito di Fun'ya no Yasuhide (metà IX sec.) è scherzoso, e la risposta dovrebbe intendersi in chiave affettuosa e amichevole, quale espressione di cameratismo verso un poeta appartenente alla sua stessa cerchia.¹⁴ Tuttavia, al di là del tono apparentemente leggero, la poesia comunica un senso di profondo sconforto, modulandolo poi nella contemplazione di un destino amaro e incerto attraverso lo sdoppiamento di *mi wo u* 身を憂 («è amara la mia vita/destino») in *ukikusa* 浮き草 («erba galleggiante», lemna). Considerando che l'incarico di segretario era assai modesto, il ritratto penoso e sradicato che la poetessa dà di sé stessa, potrebbe avere indotto alcuni lettori a interpretare *Wabinureba* come la risposta di una Komachi ormai decaduta sul piano sociale, e dunque disposta a seguire nelle province persino un funzionario di basso rango come Yasuhide

¹² *Kokinshū* XVIII, 938.

¹³ I tre *waka* seguono nel *Kanao* la critica di Komachi (Sagiyama 2000, 56). Costituiscono uno dei «commenti antichi (*kochū*) inseriti nel testo da un anonimo commentatore del periodo successivo» (Sagiyama 2000, 40).

¹⁴ Tanaka Kimiharu legge *Wabinureba* come un rifiuto, attivando un *kakekotoba* in *inamu* 去なむ (me ne andrò lontano) e sdoppiandolo in 否む (dico di no/rifiuto): in questo caso prevarrebbe il senso puramente brillante e scherzoso (Tanaka 1984, 44-45).

(Katagiri 1993, 188). Cruciale risulta in questa lettura del *waka* il *kakekotoba uki* 憂き・浮き (amaro/fluttuante), che riferito alla persona (*mi*) di Komachi riflette il senso di un destino negato e di una condizione instabile, priva di appoggi, suscettibile di derive sociali e materiali (l'allontanamento dalla capitale).¹⁵

Partendo da queste premesse, nelle pagine che seguono cercherò di mostrare come, forse ancor più di *Hana no iro wa, Wabinureba* possa avere avuto un ruolo determinante nel forgiare una certa immagine di Komachi. Esso sembra infatti avere in parte influenzato i criteri compilativi di una delle versioni più antiche della raccolta, il cosiddetto «Codice con decorazioni a motivi *karakusa* della Biblioteca Shiguretei della casata Reizei», di cui ci occuperemo tra breve. Sembra inoltre avere ispirato, attraverso l'immagine sdoppiata di un destino amaro e precario racchiusa in *mi o ukikusa*, la poesia di fonte ignota che compare al centro di tale versione (n. 25), ossia il *chōka* di lamento per la morte della persona amata (poesia n. 67 del *rufubon*).¹⁶ Lo scopo di questo contributo è mostrare come proprio questa composizione – a mia conoscenza poco o nulla studiata – costituisca forse, approfondendo il motivo centrale di *Wabinureba*, un primo abbozzo della leggenda di Komachi e come essa possa avere poi influenzato gli ampliamenti apportati per fasi successive al testo corrente (*rufubon*) del *Komachishū*. Per chiarire i passaggi sopra delineati, ossia i criteri compilativi del codice con motivi *karakusa*, la centralità di *Wabinureba* e del *chōka* in questa particolare versione della raccolta e il successivo impatto sulla compilazione accresciuta del *rufubon*, si rende prima necessario trattare in breve dei testi manoscritti e a stampa del *Komachishū*.

2. Le famiglie di codici del *Komachishū*

Come già accennato, il *Komachishū* fa parte delle raccolte incluse nel *Sanjūrokuninshū*, e come per gli altri *shikashū* inclusi nella compilazione se ne conoscono più versioni, facenti capo, nel caso specifico, ad almeno quattro gruppi di testi:¹⁷

- a) la famiglia del «Codice delle Raccolte dei geni poetici» (*Kasen kashūbon*),¹⁸ o del «testo corrente» (*rufubon*), costituito da 115 (o, a seconda dei testi-

¹⁵ *Ushi* (penoso, odioso, amaro) è un sentimento di infelicità o amarezza determinato spesso da speranze o aspettative disattese. Si lega per eccellenza a *yo* (mondo), ma qualifica di frequente anche termini come *mi* (la propria persona/vita) o *sukuse* (destino). Per una disamina approfondita dei significati di *ushi* e sul *kakekotoba uki* 憂き・浮き si veda Fraccaro 2014.

¹⁶ La numerazione delle poesie segue in questo articolo l'edizione curata da Muroki 1998a, che adotta come testo base la versione a stampa di 115 poesie dell'era Shōhō (1647). Katagiri prende a testo base la stessa versione, ma la integra con l'inserimento, dopo la poesia n. 41, di un *waka* presente negli altri codici della stessa famiglia (Katagiri 1993, 194). Ciò crea, a partire dalla poesia n.42, una sfasatura nella numerazione dei *waka* dell'edizione di Muroki e quella del *rufubon* riprodotto in Katagiri, dove il *chōka* è la poesia n. 68 (Katagiri 1993, 221).

¹⁷ Per l'elenco che segue e le relative note si è fatto principalmente riferimento a Hattori 2016, 18-58; Sumida 2009, 57-271; Muroki 1998b; Fischer 1972, 85-118.

¹⁸ Si tratta del gruppo di edizioni, manoscritte e a stampa, cui appartiene la versione sostitutiva, non conforme all'originale, della copia perduta del *Komachishū* inclusa nel cosiddetto *Nishi Honganji sanjūrokunin kashū* (Raccolte private dei trentasei poeti, [testo del] Nishi Honganji),

- moni, 116 e più) poesie, suddivisibili nel corpo originale del testo (99/100 poesie), e due aggiunte successive di 11 e 5 poesie;¹⁹
- b) la famiglia del «Codice della Biblioteca del Santuario [di Ise]» (*Jingū bunkobon*), noto anche come «testo variante» (*ihon*), costituito da 69 poesie;²⁰
- c) il Codice manoscritto 105-3 della Biblioteca Seikadō (*Seikadō bunkobon* [105-3]), costituito, nella parte originaria, da 68 poesie;
- d) il codice manoscritto facente parte del *Sanjūrokuninshū* decorato con motivi *karakusa* della Biblioteca Shiguretei della casata Reizei (*Reizeike Shiguretei bunkozō karakusa sōshokubon*, d'ora in avanti *Karakusabon*), costituito da 45 poesie.²¹

offerto nel 1112 all'imperatore abdicario Shirakawa (1053-1129; r. 1074-1086) per il suo sessantesimo genetliaco e poi donato dall'imperatore Gonara (1496-1557; r. 1528-1557) a un monaco del Nishi Honganji, Shōjo (1472-1554), nel XVI secolo. Questa famiglia si suddivide in tre principali sottofamiglie di testi: a) il Codice a stampa dell'era Shōho (*Shōhoban kassen kashūbon*) del 1647, costituito da 115 poesie; b) il Codice del Dipartimento degli archivi e mausolei imperiali 506-8 B (*Shoryōbu* [506-8] *otsubon*), di 116 poesie; c) il Codice Shōkū della Biblioteca Shiguretei della casata Reizei (*Reizeike Shiguretei bunkozō Shōkūbon*), di 125 poesie. Stando all'*okugaki* (colophon), questo codice, redatto in *katakana e kanji*, è basato su una copia eseguita dal nobile di terzo rango Fujiwara no Akiie nel 1176, collazionata nel 1254 con un codice, probabilmente appartenente alla famiglia del *Jingū bunkobon*, «del religioso [*nyūdō*] di terzo rango Kujō» e poi copiata nel 1292 da Fujiwara no Suketsune e dal monaco Shōkū. Ne esiste una copia dell'Archivio imperiale (*Shoryōbu* [510-12] *kōhon*) sostanzialmente eguale, anche se redatta in *hiragana e kanji* e caratterizzata dalla presenza di errori e lacune (Hattori 2016, 21-22). La differenza tra la versione di 115 poesie e la versione di 116 poesie è data dal fatto che il Codice a stampa dell'era Shōho, spesso usato come testo base per le odierne edizioni del *Komachishū*, non contiene la poesia del *Kokinshū* IV,189 (Anonimo), che seguendo la n. 41, figura come n. 42 nei codici di 116 poesie. Si tratta di una probabile dimenticanza, e si ritiene che anche la versione originale di questa sottofamiglia di testi includesse 116 poesie. Katagiri riporta in calce a *Ono no Komachi tsuiseki* la versione del Codice a stampa dell'era Shōho integrata con la poesia mancante (Katagiri 1993, 195-205).

¹⁹ Introdotte rispettivamente dalla dicitura *Tahon no uta jūissu* (Undici poesie da un altro testo) e *Mata tahon no goshu* (Ulteriori cinque poesie da un altro testo).

²⁰ Il testo del *Jingū bunkobon* è una copia del *Komachishū* presumibilmente esemplata sull'originale già incluso nel *Nishi Honganji sanjūrokunin kashū* e poi andato perduto. Come già detto, l'originale mancante venne sostituito nel XVII secolo con una copia del testo «corrente», ma essendoci pervenute delle copie integrali del *Nishi Honganji sanjūrokuninshū* contenenti il *Komachishū* del gruppo «variante», si ritiene che l'originale del 1112 possa avere fatto parte di questa famiglia di testi (Fischer 1975, 86-87). In particolare, il *Komachishū* incluso in una copia del *Nishi Honganji sanjūrokunin kashū* del 1607 condotta sotto la direzione di Nakanoin no Michikatsu (1558-1610) e conservato al Santuario d'Ise (manoscritto 3-1204) – il *Jingū bunkobon*, appunto – viene assunto come testo di riferimento o testo base del gruppo *ihon*. Katagiri lo riporta in calce a *Ono no Komachi tsuiseki* (Katagiri 1993, 206-12).

²¹ Si tratta di una copia del tardo periodo Heian, forse eseguita, al pari dello *Henjōshū* (Raccolta di Henjō), contenuto nello stesso *Sanjūrokuninshū* dello Shiguretei bunko, da una certa «Jōsaimonin Echizen», ossia una dama «Echizen» al servizio di Jōsaimon'in, identificata con la principessa Muneko (o Tōshi, 1126-1189), figlia dell'imperatore Toba (1103-1156, r. 1107-1123) (Hattori 2016, 33).

I testi «corrente» (*rufubon*) e «variante» (*ihon*)²² sono stati oggetto di fondamentali studi da parte di Maeda Yoshiko e Katagiri Yōichi.²³ Le ricerche di Katagiri, in particolare, hanno dato un contributo a tutt'oggi imprescindibile a questo campo di studi, schiudendo nuove vie non solo per quanto concerne le questioni relative alla genesi della raccolta e all'attribuzione dei *waka* in essa contenuti, ma anche in rapporto alla ricezione della poesia di Komachi nel secolo e oltre successivo alla sua morte. Nonostante la presenza di *waka* spuri nella raccolta fosse già nota agli studiosi, si deve infatti a Katagiri la proposta di restringere radicalmente in essa il numero di poesie ascrivibili alla poetessa, limitandolo ai *waka* già assegnatili nel *Kokinshū* (18) e, dubitativamente, nel *Gosenshū* (4).²⁴ Lo studioso suddivideva poi il resto delle composizioni in *waka* di attribuzione incerta (ossia i 62 *waka* di fonte ignota che potrebbero essere di Komachi come non esserlo) e in *waka* composti da terzi (32). Nello stesso articolo, Katagiri si soffermava anche sull'esemplare «variante» del *Jingū bunkobon*, osservando come nella parte originale, cioè fino al *waka* n. 62,²⁵ esso non presenti alcuna poesia chiaramente spuria, aspetto che, assieme all'assenza di lunghi *kotobagaki* (presenti invece nella parte iniziale del *rufubon*), lo avvicinerebbe alla prima antologia imperiale, collocandone la compilazione in tempi presumibilmente anteriori al *rufubon* (Katagiri 2000 [1966], 460-61). Il prosieguo di queste prime ricerche trovava poi coronamento nell'ormai classica monografia su Ono no Komachi, pubblicata nel 1975.²⁶ In essa l'autore proponeva, sulla base di criteri attributivi e lessicali, una ripartizione del corpo principale del *rufubon* in tre sezioni: A) *waka* 1-45; B) *waka* 46-77; C) *waka* 78-100,²⁷ cui aggiungere poi i due ampliamenti successivi di D) undici e E) cinque poesie (Katagiri 1993, 77-89). Nell'analisi di Katagiri, il gruppo A, considerabile il nucleo originale della raccolta, pur comprendendo anche vari testi di attribuzione incerta e poesie di terzi (p.e., 7, 36), si incentra su *waka* di Komachi desunti dal *Kokinshū* e dal *Gosenshū*.²⁸ Il gruppo B, d'altro canto, con-

²² Katagiri data gli originali, oggi perduti, tra la fine del X e gli inizi dell'XI secolo per entrambi i testi (Katagiri 1993, 127-28).

²³ Maeda 1943 e Katagiri 2000 [1966]; 1993; 1991.

²⁴ Katagiri (2000 [1966], 454-56; 1993, 82-83). Nella sua importante monografia su Komachi Maeda Yoshiko aveva in precedenza assegnato a Komachi ben 83 *waka* (i 66 inclusi nelle antologie imperiali, più i 17 presenti solo nel *Komachishū*) (Maeda 1943, 82).

²⁵ A questa parte furono aggiunte in tempi successivi poesie composte da terzi (63-65-66) e una famosa sequenza narrativa (67-69) per la quale rimando alla nota 60 di questo contributo.

²⁶ Katagiri 1993 (edizione riveduta della monografia del 1975).

²⁷ Poesie 1-44, 45-76, 76-99 nell'edizione di Muroki 1998a.

²⁸ Riporto qui i numeri delle poesie del *Kokinshū* (KKS) e del *Gosenshū* (GSS) contenute nella parte A, seguiti tra parentesi dalla numerazione del *rufubon*. KKS: II,13 (1); XIII,635 (12); XIII,656 (14); XIV,727 (15); XII,552 (16); XII,553 (17); XII,554 (19), XV,797 (20); XV,822 (21), XIII,623 (23), XIX,1030 (24), XIII,658 (25), XX,1104 (30), XV,782 (31); XII 557 (40). Le due poesie mancanti del *Kokinshū* (XIII, 657 e XVIII,939) sono incluse rispettivamente nella parte B (70 nella numerazione di Muroki 1998a), e nella parte supplementare di 11 poesie (107 nella numerazione di Muroki 1998a). GSS: XI,779 (2), XV,1090 (33);

tiene una sola poesia attribuibile con certezza a Komachi,²⁹ e un nutrito gruppo di poesie di fonte ignota che non solo sono presenti anche nel *Jingū bunkobon*, ma sembrano ricalcare parzialmente la disposizione, facendo supporre che il nucleo iniziale del *rufubon* sia stato successivamente ampliato per contaminazione con un testo della famiglia «variante» (Katagiri 1993, 86). Infine, il gruppo C si incentra su poesie di terzi tratte dal *Kokinshū* e dal *Gosenshū* e non contiene alcun *waka* desunto dallo *ihon*. Si tratta quindi di un ulteriore ampliamento presente solo nei testi della famiglia «corrente» (Katagiri 1993, 89). Almeno per quanto concerne l'individuazione della parte A quale nucleo originario del *rufubon*, le tesi di Katagiri sono state in generale accolte anche dagli altri studiosi, sia pure apportandovi qualche modifica. In particolare è di Muroki Hideyuki e Takeda Sanae la proposta di restringere la parte A ai primi quaranta *waka* (anziché quarantacinque), in ragione del fatto che le poesie 41-45³⁰ comprendono già poesie di terzi (Muroki 1998b, 199; Takeda 2019, 169-70).

Come già accennato, alle due famiglie di testi – *rufubon* e *ihon* – si affiancano altri due esemplari: il codice manoscritto 105-3 della Biblioteca Seikadō, e il codice manoscritto decorato con motivi *karakusa* della Biblioteca Shiguretei della casata Reizei.³¹ Entrambi questi esemplari sono stati resi completamente accessibili al pubblico solo in tempi piuttosto recenti: nel 1999 la riproduzione fotografica del *Karakusabon* (Zaidai hōnin Shiguretei bunko 1999, 5-40), e nel 2000 la riproduzione in microfilm del *Seikadō bunkobon*.³²

Tra queste due acquisizioni, il *Karakusabon* presenta alcune peculiarità che lo rendono di particolare interesse.

- È la versione più breve (45 poesie);
- salvo un'unica eccezione (la poesia n. 3),³³ non contiene che poesie originali di Komachi desunte dal *Kokinshū* (13 in tutto) e *waka* di fonte ignota;
- contrariamente a quanto accade per la parte A del *rufubon*, presenta un numero limitatissimo di *kotobagaki*;
- diversamente dalla parte A del *rufubon* e dallo *ihon* (con il quale sembra avere comunque molti punti di contatto), non include nessuna delle quattro poesie attribuite a Komachi nel *Gosenshū*.

Soffermandosi su quest'ultimo aspetto, Katagiri ha avanzato l'ipotesi che si possa trattare di una versione «inaspettatamente antica» della raccolta, ossia

XVII:1195 (34). GSS XIX,1360 è incluso nella parte supplementare di «ulteriori cinque poesie» e chiude il *rufubon* (115 nella numerazione di Muroki 1998a).

²⁹ Poesia n. 70 in Muroki 1998a, n. 71 in Katagiri 1993.

³⁰ Poesie nn. 41-44 in Muroki 1998a.

³¹ Anche questi due manoscritti devono considerarsi a rigore dei testi «varianti» (*ihon*), ma poiché il termine *ihon* viene spesso adoperato in riferimento alla sola famiglia del *Jingū bunkobon*, ritengo opportuno mantenerli distinti.

³² Le caratteristiche generali di questo testo sono descritte in Sumida 2009, 169-81.

³³ *Kokinshū* IV,189, Anonimo, «Un componimento presentato alla gara di poesia presso la residenza del principe Koresada» (Sagiyama 2000, 162).

antecedente al *Gosenshū*, e di conseguenza alla prima sezione (A) del *rufubon* (Katagiri, Tanaka 1999, 12-13). Altri studiosi hanno argomentato contro questa tesi, sostenendo l'antioriorità della sezione A del *rufubon* e una possibile derivazione dalla medesima sia del *Jingū bunkobon* sia del *Karakusabon*, dove sarebbe stata rimaneggiata per ampliamenti (altre poesie di fonte ignota) e eliminazioni (p.e., le poesie dei partner di Komachi negli *zōtoka*) (Takeda 2019, 172-73; 181-82). Le nuove poesie aggiunte nello *ihon* e nel *Karakusabon* sarebbero state in un secondo momento inserite nella parte B del *rufubon*. Di fatto, nonostante l'ovvia presenza delle poesie del *Kokinshū* e la comune inclusione di vari *waka* di fonte ignota, sembra difficile postulare una derivazione diretta del *Jingū bunkobon* e *Karakusabon* dalla parte A del *rufubon*, mentre, in base alle corrispondenze nella disposizione delle poesie, appare verosimile l'ipotesi avanzata dalla stessa studiosa, secondo cui la sezione B sarebbe stata ampliata anche per contaminazione con il *Karakusabon* (Takeda 2019, 181).

Più che insistere su una derivazione rimaneggiata dello *ihon* e del *Karakusabon* da *rufubon* A, pare ragionevole ricondurre la compresenza di due *Komachishū* antichi e molto diversi tra loro (*rufubon* A e *Karakusabon*) all'esistenza di due distinte versioni della raccolta (Sumida 2009, 210). Secondo Sumida, creato un primo *Komachishū* incentrato sulle poesie del *Kokinshū*, si sarebbero poi compilate a) versioni contenenti i *waka* del *Gosenshū* (*rufubon* A) e b) versioni irrelate alla seconda antologia imperiale (*Karakusabon* e *ihon*³⁴) (Sumida 2009, 210). Nella lettura della studiosa, l'assenza delle poesie del *Gosenshū* nel *Karakusabon* rifletterebbe non tanto, o non soltanto, l'antichità del testo, quanto i diversi criteri compilativi che lo informano, primo tra tutti quello di non riprendere le poesie della seconda antologia imperiale e l'impianto narrativo che le contraddistingue.

3. I criteri compilativi del *rufubon* (nucleo antico) e del *Karakusabon*

Almeno per quanto concerne l'esistenza di più versioni antiche basate su criteri compilativi diversi, le tesi di Sumida meritano attenzione. È risaputo infatti che la parte A del *rufubon* si caratterizza per l'uso spiccato di *kotobagaki* (26 sulle prime 40 poesie) (Muroki 1998b, 199-200; Hattori 2016, 23-24). Vi compare inoltre un numero notevole di *zōtoka*, e, anche in assenza di risposta, molti *waka* sono presentati come invii a qualche interlocutore (principalmente l'amato, ma non solo: la poesia n. 9 è, p.e., indirizzata alla nutrice). Ancora, si riscontra la propensione a dialogizzare persino poesie di Komachi che non erano in origine scambi poetici, come ad esempio i *waka* sul sogno, che nel *Kokinshū* (XII, 552-54, XIII, 656-58) recano la dicitura «soggetto sconosciuto» (*dai shirazu*).³⁵

³⁴ Lo *ihon* contiene anche poesie del *Gosenshū*, ma, come nota Sumida, esse sono collocate in coda al nucleo primitivo della raccolta (47, 52, 54, 55) e potrebbero essere state aggiunte a posteriori (Sumida 2009, 210).

³⁵ Le prime due poesie della serie sul sogno (*Kokinshū* XII, 552-53; «soggetto sconosciuto») vengono presentate in sequenza (nn.16-17) a formare un racconto, introducendo la prima (*Omoitsutsu*) con: «Poiché le era apparso in sogno» (*Yume ni mieshikaba*), e la seconda

Considerando che, oltre a essere dialogizzate, tali poesie sono contestualizzate e accresciute in modo da evocare una storia d'amore segreta con un personaggio d'alto rango,³⁶ si avverte la tendenza a trasformare gli originali di Komachi in una sorta di *utamonogatari* (Muroki 1998b, 200). In linea con questo orientamento, un monologo come *Aki no yo mo* (*Kokinshū* III,635; «soggetto sconosciuto») nel *rufubon* (n. 12) viene fatto precedere da un lungo *kotobagaki*³⁷ e corredato di una risposta, abbinandolo alla poesia di Mitsune (att. 894) da cui è seguito nel *Kokinshū* (III,636). Nel complesso, per quanto la parte A sia aperta da *Hana no iro wa*, non si evidenzia in essa particolare enfasi sul tema di questo *waka*, ossia la contemplazione di una vita spesa invano. Né, benché la seconda poesia³⁸ sia incentrata sul motivo dell'incertezza del legame amoroso e dell'infelicità (浮き・憂き) che ne deriva, risulta in alcun modo preminente in questa sezione la riflessione sulla penosità del proprio destino. Come osserva Muroki, il tema precipuo sembra essere quello della mutevolezza dei sentimenti dell'uomo (*utsuroi*) e il filo conduttore si dipana sui lamenti di Komachi circa la difficoltà degli incontri e la precarietà del rapporto (Muroki 1998b, 199). La presentazione dei *waka* appare così improntata al mondo episodico dei brevi racconti galanti raccolti nel *Gosenshū*.

Ora, se confrontato con la sezione A, il *Karakusabon*, esibisce una tendenza contraria: i *kotobagaki*, come già evidenziato, sono ridotti al minimo e così gli scambi poetici. In altre parole, mentre la parte A dialogizza i testi, il *Karakusabon* insiste su monologhi, tradendo talora gli originali di Komachi. Se si eccettua la prima, enigmatica poesia, all'apparenza un invio, tale sembra essere ad esempio il criterio cui si conforma la serie iniziale, costituita dai seguenti *waka*:³⁹

(*Utatane ni*) con: «Avendolo raccontato a lui, e dicendosi egli toccato, in risposta: [...]» (*Kore o, hito ni katarikereba*, «aware narikeru koto kana» *to aru kaeshi* [...]. Muroki 1998a, 6).

³⁶ La poesia n. 14 (*Kokinshū* XIII,656) è preceduta dal *kotobagaki*: «Facendole segretamente visita un personaggio di alto rango» (*Yamugotonaki hito no shinobitamau ni*; Muroki 1998a, 5).

³⁷ «A una persona che, al mattino dopo una notte da lei passata in intima conversazione con qualcuno, le aveva indelicatamente chiesto di spiegare di cosa avesse mai parlato sino all'alba di una notte così lunga: [...]» (*Hito to monoiu tote akeshi tsutomete*, «*Kabakari nagaki yo ni, nani koto o, yomosugara iikashitsuru zo*» *to ainō togameshi hito ni* [...]; Muroki 1998a, 5).

³⁸ La poesia n. 2 riprende *Gosenshū* XIII,779, introducendo i versi come segue:

Poiché l'uomo appariva mutato nei sentimenti:

Dacché il cuore / m'indusse a salire / sull'instabile barca fluttuante, / ogni singolo giorno per l'onde / m'intrido di lacrime amare (*Kokoro kara / ukitaru fune ni / norisomete / hitohi mo nami ni / nurenu hi zo naki*; Muroki 1998a, 3). In *ukitaru fune* (barca fluttuante) *uki* 浮き si sdoppia in *uki* 憂き (barca amara/carica di amarezze, riferito sempre al rapporto amoroso).

³⁹ Riporto qui i testi nella versione del *rufubon* (Muroki 1998a), non essendo presenti nei *waka* varianti significative rispetto al *Karakusabon* (uniche differenze rilevabili in quest'ultimo sono *omoishi wa vs. omoishi o* in *Ayamegusa* e *sae zo utsurinikeru vs. sae ni utsurinikeri* in *Ima wa tote*). Per le varianti testuali dei diversi codici ho fatto riferimento all'utilissima tavola sinottica contenuta in Sumida 2009, 392-461. Per i *kotobagaki* presenti/assenti nelle diverse versioni della raccolta ho consultato inoltre la tavola sinottica fornita sempre in Sumida 2009, 163-168.

(rufubon 45, ihon 1)

<i>Ayamegusa</i>	Da altri recisa
<i>hito ni ne tayu to</i>	ogni radice d'acoro credevo,
<i>omoishi o</i>	di nuove non pensavo averne più,
<i>wa ga mi no uki ni</i>	ma, ecco, questa è nata dalla palude
<i>ouru narikeri</i>	di miseria ch'è la mia persona. ⁴⁰

(rufubon 38, ihon 31)

Wabinureba (v. sopra)

(rufubon – [42], ihon –)⁴¹

<i>Itsu wa to wa</i>	I pensieri malinconici
<i>toki wa wakanedo</i>	non hanno stagioni,
<i>aki no yo zo</i>	ma la sera d'autunno
<i>mono o omou koto no</i>	è, veramente,
<i>kagiri narikeru</i>	il culmine del tormento. (Sagiyama 2000, 162) ⁴²

(rufubon 23, ihon 6)

<i>Mirume naki</i>	Non sa forse che sono
<i>Wa ga mi o ura to</i>	una desolata baia inospitale
<i>shiraneba ya</i>	ove non vegeta la tenera alga?
<i>karenade</i>	Il pescatore si ostina a venire
<i>ashi tayuku kuru</i>	Trascinando le gambe sfinite. (Sagiyama 2000, 395) ⁴³

⁴⁰ L'*ayamegusa* o *shōbu* (*sōbu* nella pronuncia antica) è l'acoro, o calamo aromatico (*Acorus calamus* L. var. *asiaticus* Pers), pianta erbacea perenne delle aracee che cresce in zone acquitrinose. Ha le foglie a spada somiglianti a quelle dell'iris e piccoli fiori gialli riuniti in inflorescenze a spadice conico. Sfrigate, le foglie emanano un profumo simile a quello del mandarino. Esse venivano utilizzate per la festa del quinto giorno del quinto mese (*Tango no sekku*), quando ai pilastri delle case venivano applicati i *kusudama*, sorta di globi ritenuti avere proprietà medicamentose, fatti con materiali profumati inseriti in sacchetti di broccato ornati da fili colorati e chiusi da un fiore artificiale cui venivano applicate le foglie d'acoro. I rizomi della pianta venivano invece impiegati nelle «gare di radici» (*neawase*), mettendone a confronto la lunghezza. *Ayamegusa* è *makurakotoba* di *ne* 根 (radici). *Ne* di «radici» potrebbe a sua volta essere un *kakekotoba*, sdoppiandosi in *ne* 音 di «nuove», «messaggi», oppure *ne* di *nu* 寝 (dormire assieme). Seguo qui Muroki, che propone di combinare *ne* di «radice» con *ne* di «nuove» (Muroki 1998a, 12). *Uki* 憂き, «misericordia», «amarezza», è invece sicuramente *kakekotoba*, significando al tempo stesso «pantano», «palude» 漥. *Ayamegusa*, *ne* 根, *uki* 漥 e *ou* 生ふ (crescere, spuntare) sono *engo*. Nel *rufubon* questo *waka* è introdotto dal *kotobagaki*: «[Inviata] a una persona il quinto giorno del quinto mese, infilandola su uno stelo d'acoro» (*Satsuki itsuka sōbu ni sashite, hito ni*; Muroki 1998a, 12).

⁴¹ Questa poesia manca nell'edizione di Muroki (1998a), basata sullo *Shōhoban kasen kashūbon*. È la numero 42 dei codici di 116 poesie (sottofamiglia del codice *Shoryōbu* [506-8]).

⁴² *Kokinshū* (IV,189, Anonimo); «Un componimento presentato alla gara di poesia presso la residenza del principe Koresada»; Sagiyama 2000, 162).

⁴³ *Kokinshū* XIII, 623, Ono no Komachi, «Soggetto sconosciuto». *Mirume naki* viene considerato in generale dalla critica un *waka* di tenore scherzoso (Hattori 2016, 74), ma nel contesto

(rufubon 40, ihon 4)

<i>Oroka naru</i>	Sono tiepide lacrime
<i>namida zo sode ni</i>	quelle che come gioielli indugiano
<i>tama wa nasu</i>	sulle maniche.
<i>ware wa sekiaezu</i>	Invano io tento di frenare
<i>tagitsu se nareba</i>	il torrente impetuoso del pianto. (Sagiyama 2000, 360) ⁴⁴

(rufubon 31, ihon 32)

<i>Ima wa tote</i>	Ormai è finita, lo so,
<i>wa ga mi shigure ni</i>	e la mia persona langue
<i>furinureba</i>	nella gelida pioggia d'autunno,
<i>koto no ha sae ni</i>	e così anche le foglie delle tue parole
<i>utsuroinikeri</i>	mi appaiono aride e sbiadite. (Sagiyama 2000, 478) ⁴⁵

Come si vede dalla numerazione, la disposizione delle poesie è molto diversa rispetto al *rufubon*, riflettendo in ciò la diversa genesi del *Karakusabon*. Non è comunque solo questa la differenza che salta agli occhi: contrariamente al *rufubon* la serie iniziale di poesie nel *Karakusabon* è del tutto priva di *kotobagaki*. Essa presenta infatti un *waka* di fonte ignota, un Anonimo del *Kokinshū* e quattro originali di Komachi tratti dallo stesso *Kokinshū* senza alcun tipo di introduzione, omettendo persino i *kotobagaki* narrativi già presenti nella prima antologia imperiale. L'altro aspetto saliente è l'elisione degli eventuali invii o risposte con cui i *waka* di Komachi formano dei dialoghi nel *Kokinshū*. Ora, la sistematica selezione dei soli testi poetici potrebbe riflettere l'esigenza di non estrarre dal *Kokinshū* che l'essenziale, i *waka* della poetessa, appunto. Tuttavia quest'operazione ha, com'è ovvio, ripercussioni importanti sul significato delle poesie. Tre delle composizioni di Komachi qui riportate (*Wabinureba*, *Oroka naru*, *Ima wa tote*) sono presentate nel *Kokinshū* come parte di scambi poetici o risposte a un messaggio (*Wabinureba*), ma nel *Karakusabon* esse si trasformano in soliloqui imperniati sull'infelicità di Komachi. Mancando l'invito di Fun'ya no Yasuhide, *Wabinureba* perde infatti gli accenti scherzosi pur presenti nell'originale, incentrandosi solo sullo sconforto e l'infelice condizione dell'autrice. Ciò avviene anche per *Orokanaru*, che, privo della contestualizzazione e dell'in-

di questa serie prevale il tono infelice, là dove lo sdoppiamento di *ura* (baia) in *u[shū]* (penoso) rende al contempo la desolazione della baia priva di alghe (*mirume* 海松布) e la pena di una Komachi suo malgrado impossibilitata a offrire occasioni d'incontro (*mirume* 見る目) al proprio corteggiatore.

⁴⁴ *Kokinshū* XII, 556, Ono no Komachi, «In risposta alla precedente poesia». Questo *waka* fa parte di uno scambio scherzoso e colto con Abe no Kiyoyuki (XII, 556), preceduto da un lungo *kotobagaki*. In coda al *Karakusabon* (44-45) il dialogo viene riportato in forma integrale e preceduto da un *kotobagaki* dello stesso tenore di quello del *Kokinshū*. Si tratta di un doppiante dovuto a un intervento posteriore, probabilmente volto a rimediare alla iniziale «dimenticanza» del compilatore/compilatrice (Sumida 2009, 153).

⁴⁵ *Kokinshū* XV, 782, Ono no Komachi, «Soggetto sconosciuto». *Furinureba* contiene *furū* 降る di «cadere» delle piogge e *furū* 古る di «invecchiare».

vio Abe no Kiyoyuki, si trasforma da risposta colta e brillante qual era in un'espressione enfatica del dispiacere della poetessa. Ancora, nel *Kokinshū Ima wa tote* fa parte di uno scambio poetico (*zōtōka*) e si appaia alla risposta di Ono no Sadaki, ma qui non resta che l'invio di Komachi, facendo prevalere sul rimprovero al partner la triste contemplazione della propria persona che invecchia. Insistendo su uno dei tratti più innovativi di Komachi – il carattere autoriflessivo delle sue composizioni – le poesie di apertura del *Karakusabon* vengono dunque presentate come monologhi che ruotano attorno alla condizione personale della poetessa – la sua vita o destino (*wa ga mi*) – e, in più casi, al sentimento di amarezza e pena (*ushi*) che ad essa si lega. Paradossalmente, assai più dei brevi *utamonogatari* costruiti nella sezione A del *rufubon*, sono proprio questi soliloqui a configurare la possibilità di raccontare un destino negato, espandendo in una composizione di ampio respiro – e in una storia – i motivi e le immagini (*mi no uki* e *mi wo ukikusa*) racchiuse nelle due poesie di inizio. Da *Wabinureba* prende infatti idealmente e retoricamente le mosse il lungo *chōka* di dolore inserito (n. 25) tra le ventitré poesie di fonte ignota (7-30) che nel *Karakusabon* seguono la serie iniziale citata sopra. Lo riporto qui per intero nella versione del *rufubon*,⁴⁶ segnalando in nota le varianti presenti nel *Karakusabon*.

4. Da *Wabinureba* a *Hisakata no*: la vita di Komachi nel *chōka* della raccolta

Ricordando con compassione una persona che era mancata dicendo «se dovessi dissolvermi tra le nubi dove volano le gru»⁴⁷:

<i>Hisakata no</i>	In questa mia esistenza amara,
<i>sora ni tanabiku</i>	incerta come nube
<i>ukigumo no</i>	che fluttuando vaga
<i>ukeru wa ga mi wa</i>	per il vasto cielo, ⁴⁸
<i>tsuyukusa no</i>	or si è dissolta pure la sua vita,
<i>tsuyu no inochi mo</i> ⁴⁹	qual labile rugiada
<i>mata kiete</i>	sul fiore di miseria, ⁵⁰
<i>omou koto nomi</i>	e come falaschi
<i>marokosuge</i>	infittiscono così

⁴⁶ Poesia n. 67 in Muroki 1998a, 16-17.

⁴⁷ «*Ashitazu no kumoi no naka ni majirinaba*» *nado iite usetaru hito no aware naru koro*. Il *Karakusabon* reca solo: «*Ashitazu no*» *nado ihite kakuretaru hito no aware ni* (Rattristata per una persona scomparsa dicendo: «Come una gru»).

⁴⁸ *Hisakata no sora ni tanabiku ukigumo no* (nubi fluttuanti che si estendono nel vasto cielo) è *jokotoba* e introduce a *ukeru wa ga mi* (la mia persona/vita che fluttua incerta). *Ukeru* 浮ける (fluttuante), contiene *u* 憂 di «infelice» / «amaro».

⁴⁹ *Tsuyu no kokoro* (cuore di rugiada) nel *Karakusabon*.

⁵⁰ *Tsuyugusa* (*Commelina communis* L.), o Erba miseria asiatica (comunemente chiamata anche «miseria blu»), è una pianta erbacea perenne, con bulbi sotterranei. Fiorisce tra luglio e settembre. Qui è *makurakotoba* di *tsuyu no inochi* (vita di rugiada). *Tsuyu* e *kiyu* (g.m., *kieru*) sono *engo*.

shigesa wa masaru soltanto i miei affanni.⁵¹
aratama no Nel rinnovarsi dei mesi
yuku toshitsuki wa e degli anni passati ho conosciuto
haru no hi no lo splendore dei fiori
hana no nioi mo nei giorni a primavera,
natsu no hi no così come l'ombra degli alberi
ko no shitakage mo nei giorni d'estate;
aki no yo no il chiarore della luna
tsuki no hikari mo nelle notti d'autunno, e pure
fuyu no yo no lo scroscio delle fredde piogge
shigure no oto mo nelle notti d'inverno.
yo no naka ni A questo nostro mondo ho conosciuto
koi mo wakare mo l'amore così come il distacco,
ukikoto mo l'amarezza così come l'asprezza.
tsuraki mo shireru Tutto questo ho conosciuto
wa ga mi koso e, penetrandomi in cuore,
kokoro ni shimate non c'è momento in cui nella Baia
*sode no ura no*⁵² delle Maniche il rovescio s'asciughi:⁵³
hiru toki mo naku invero miseranda
aware nare è la mia sorte.
kaku nomi tsune ni Così, perennemente
omoitsutsu immersa nei pensieri,
iki no matsubara ho vissuto come i pini
ikitaru ni d'Iki no Matsubara,⁵⁴
nagara no hashi no giungendo ad anni tardi
nagaraete qual ponte di Nagara,⁵⁵
se ni iru tazu no di lacrime intrisa, inondata
*shimawatari*⁵⁶ barca che voga nella baia
ura kogu fune no tra le isole ove migrano
*nurewataru*⁵⁷ le gru che ristanno sulle secche.

⁵¹ *Marokosuge* è una pianta non identificata, forse un tipo di piccolo falasco (*kosuge*) (Sumida 2009, 671). Muroki ipotizza che possa essere *makurakotoba* di *shigesa* (rigoglio) (Muroki 1998a, 16, nota 67).

⁵² Nel *Karakusabon*: *sode no ue no* (sopra le maniche).

⁵³ *Sode no ura* 袖の浦, Baia delle Maniche, è un *utamakura* dell'antica provincia di Dewa (odierna aerea del Tōhoku): si sdoppia qui in *sode no ura* 袖の裏 (rovescio delle maniche).

⁵⁴ *Iki no matsubara* è *utamakura* dell'antica provincia di Chikuzen (parte nord-occidentale dell'odierna prefettura di Fukuoka). Qui è *jokotoba* e introduce *ikitaru* (ho vissuto).

⁵⁵ Il Ponte di Nagara (*Nagara no hashi*) è *utamakura* dell'antica provincia del Settsu (parte orientale della prefettura di Hyōgo e parte settentrionale della prefettura di Ōsaka): qui è *jokotoba* e introduce *nagarau* (vivere a lungo).

⁵⁶ Nel *Karakusabon*: *nakiwatari* (emettere versi in volo/piangere di continuo)

⁵⁷ Nel *Karakusabon* i due versi *ura kogu fune no* / *nurewataru* mancano. La loro presenza nel *rufubon* e nello *ihon* viene ritenuta da Hattori una interpolazione successiva basata sulle due poesie marine attribuite a Komachi nel *Gosenshū* (XIII,779 e XV,1090). L'assenza di questi

<i>itsu ka ukiyo no</i>	Oppressa dal peso
<i>kunisami no</i> ⁵⁸	di stuoie battute dalle onde ⁵⁹
<i>wa ga mi kaketsutsu</i>	del pianto di questo mondo amaro,
<i>akehanare</i>	quando potrò io liberarmi mai?
<i>itsu ka koishiki</i>	E quando mai
<i>kumo no ue no</i>	incontrando l'amato
<i>hito ni aimite</i>	scomparso nel cielo,
<i>kono yo ni wa</i>	potrò io diventare una persona
<i>omou koto naki</i>	che a questo mondo
<i>mi to wa narubeki</i>	non conosce affanno?

(Muroki 1998a, 16-17)

La persona scomparsa di cui parla il *kotobagaki* sembra essere l'uomo amato da «Komachi», la cui morte rappresenta non solo una perdita affettiva, bensì, come spesso accadeva per le nobildonne d'epoca Heian, anche il venir meno di un sostegno essenziale alla propria sussistenza materiale. Ancor più che un'eleghia per la dipartita dell'amato, tuttavia, il *chōka* è un lungo lamento sulle precarie e infelici sorti della donna rimasta sola, a cominciare dall'immagine iniziale di una «esistenza amara, / incerta come nube / che fluttuando vaga / per il vasto cielo», chiaramente influenzata da *Wabinureba* nell'uso del *kakekotoba* u 憂/uku 浮< (Hattori 2016, 45). La centralità dell'aggettivo *ushi* emerge anche dalla sua ripetizione all'interno del *chōka*, dove esso ritorna nel ricordo delle amarezze (*ukikoto*) provate in vita, e nella menzione del mondo amaro/doloroso (*ukiyo*) in cui ella è costretta a vivere. I versi radicalizzano dunque il motivo centrale di *Wabinureba*, la condizione amara e infelice (*ukimi*) nella quale Komachi si identifica, declinandolo sia nella sua componente psicologica, sia nell'aspetto materiale dell'instabilità e deriva sociale su cui si fonda il sentimento negativo di sé che percorre tutta la composizione. Non solo. Ciò che in *Wabinureba* è appena accennato viene qui esplicitato e esteso nel racconto di un'intera vita, ripercorsa, sembrerebbe, anche attraverso la reminiscenza di altri famosi *waka* della poetessa. I versi con cui la donna ricorda le fasi trascorse della propria esistenza («nel rinnovarsi dei mesi / e degli anni passati, ho conosciuto lo splendore dei fiori / nei giorni a primavera [...] lo scroscio delle fredde piogge / nelle notti d'inverno») fanno uso di motivi convenzionali legati alle quattro stagioni, ma sembrano anche rimandare, attraverso il riferimento al fiore e alle piogge invernali (*shigure*), a *Hana no iro wa* e *Ima wa tote*, configurando la parabola di splendore

versi comprovarebbe l'antichità del *Karakusabon* e la sua anteriorità al *Gosenshū* (Hattori 2016, 46-47). *Nurewataru* («bagnarsi completamente», riferito alla barca) va inteso anche in senso figurato: «bagnarsi di lacrime», «piangere di continuo».

⁵⁸ Nel *Karakusabon*: *mikusami no*.

⁵⁹ *Kunisami* è parola oscura. Nei vari codici sono presenti diverse varianti (*mikusa nomi*, *nagusami no*) tutte oscure (Muroki 1998a, 16, nota 67). Secondo Hattori dovrebbe trattarsi di una corruzione della lezione presente nel *Karakusabon*, *mikusami*, termine attestato in fonti antiche a indicare una stuoia di paglia intrecciata, oppure di *nikusami* (o *nikusabi*) un manufatto (sempre di paglia) applicato ai bordi delle navi per ripararle dalle onde (Hattori 2016, 46-48).

e declino che sarà poi alla base delle leggende relative a Komachi. Lo stesso tema viene reiterato nella memoria degli amori e delle separazioni passati, da cui derivano la propria infelicità e miseria (*aware*) presenti. Come già detto, questo *waka* si colloca tra le composizioni di fonte ignota e sulla base di evidenze stilistiche deve considerarsi apocrifo: mentre fa propria la lezione della poetessa, l'anonima autrice ne innova e espande il messaggio attraverso il ricorso a motivi poetici entrati in uso in tempi successivi. *Utamakura* (luoghi cantati in poesia) come *Iki no Matsubara* e *Sode no Ura* (presente solo nelle lezioni del *Jingū bunkobon* e del *rufubon*) sono infatti caratteristici del X secolo e sono alla base del drastico ridimensionamento delle poesie assegnate da Katagiri a Komachi nel *Komachishū* (Katagiri 2000[1966], 456-58). Ciò che interessa tuttavia osservare è che il loro impiego non determina solo una datazione dei versi posteriore a Komachi: esso conferisce bensì contorni visibili alla figura di una Komachi sradicata e errante in terre lontane, già adombrata in *Wabinureba*. La menzione del Ponte di Nagara, un toponimo convenzionalmente associato alla tarda età, sembra inoltre riprendere l'immagine della Komachi ormai invecchiata racchiusa in *Hana no iro wa* e *Ima wa tote*.

In una lunga reminiscenza dettata dal lutto subito, *Hisakata no*, partendo da *Wabinureba* e inglobando possibili allusioni a *Hana no iro wa* e *Ima wa tote*, delinea l'intera parabola della vita di Komachi. Ci si può chiedere se anche qui, come nella serie narrativizzata (poesie 67-69) posta in appendice alla versione primitiva dello *ihon*,⁶⁰ sia presente l'influsso di storie già circolanti oralmente sulle fortune della poetessa. Non è cosa da escludere a priori, ma questa composizione sembra essere nata piuttosto sul terreno comune della ricezione della poesia di Komachi e della sua imitazione presso il pubblico femminile del X secolo.⁶¹ I versi di Komachi – *Wabinureba*, *Hana no iro wa*, *Ima wa tote* – offrivano alle nobildonne d'epoca Heian una rappresentazione pregnante della fragilità e precarietà della condizione femminile all'interno della società cortese, uno specchio in cui contemplare la propria sorte, uno strumento di autoesame e riflessione personale, e, ancora, un modello in cui identificarsi e attraverso cui «raccontarsi». L'autrice di *Hisakata no* non è Komachi, ma si riconosce nel denso autoritratto di *Wabinureba*, ne riprende il paradigma e lo espande in una storia che potrebbe essere sì la storia della poe-

⁶⁰ In questo gruppo di *waka* troviamo una Komachi che nel *Michinoku* recita un'ultima poesia per l'uomo che sta per abbandonarla e poi sparisce errando in miseria (67). In un luogo inaspettato, un viaggiatore sente una persona lamentarsi per lo strazio procuratole dal vento d'autunno e, avvicinandosi, scopre che si tratta di Komachi, la quale in piedi tra l'erba gli fa cenni d'invito come le infiorescenze dell'eulalia (68). Nell'ultima poesia (69), una Komachi che ha l'aria di patire un gran freddo ribatte alla espressione di pietà di un viandante dicendo che la vita è questione d'abitudine (Katagiri 1993, 211-12). Katagiri legge la sequenza, e in particolare il *waka* 68, come riflesso delle leggende ormai diffusesi su Komachi, specialmente quelle note come *dokuro setsuwa* (le storie del teschio), imperniate sulla sua morte nelle province lontane e sui versi recitati dal suo teschio – cui Narihira darà in alcuni racconti pietosa sepoltura – tormentato dalla crescita di steli di eulalia nelle orbite (Katagiri 1993, 120-26). Per una analisi dettagliata di questa sequenza e le relative leggende, si rimanda a Kawashima 2001, 165-67 e 181-90.

⁶¹ Su questo argomento si vedano Fraccaro 2010 e Fraccaro 2014, 105-7.

tessa, ma, forse, è anche soprattutto la sua e – nella precarietà dell'appartenenza al «mondo» (*yo no naka*) che contrassegna le sorti di questa «Komachi» – quella di tante altre donne dall'aristocrazia Heian.

All'orizzonte di questa «poesia lunga» sembrano profilarsi diversi sviluppi. Il primo riguarda certamente i successivi ampliamenti del *rufubon*, più interessati, rispetto alla sezione A, alla dimensione *ushi*. L'altro potrebbe essere la derivazione di vere e proprie storie dalla «Komachi» afflitta, decaduta ed errabonda che si autorappresenta estesamente in questo *chōka*: in altre parole, le leggende relative alla rovina (*reiraku*) e erranza (*hōrō*) della poetessa potrebbero essere almeno in parte indebitate con *Hisakata no*.

5. Conclusioni

Nelle sue diverse versioni e nelle differenti fasi di compilazione, il *Komachishū* documenta, ancor più che l'opera di Komachi, la sua ricezione. Come abbiamo visto, la parte A del *rufubon* riflette un'immagine della poetessa profilata sugli scambi galanti del *Gosenshū* e quindi legata all'episodicità delle singole occasioni attraverso cui il rapporto amoroso segue il suo corso. Di contro, il *Karakusabon* sembra privilegiare la figura di una Komachi monologante: il messaggio di *Wabinureba* si introverte, si fa scrutinio della propria infelicità e modello di autorappresentazione. Diventa fondamentale spunto di riflessione e memoria di sé nel lungo soliloquio di *Hisakata no*, dando l'avvio al resoconto della travagliata vita di «Komachi» e delineandone il senso.

I due nuclei più antichi del *Komachishū* (*Karakusabon* e *rufubon A*) appaiono divergere nell'immagine di Komachi riflessa in ognuno. Pur avendo in comune con il *Karakusabon* un numero notevole di poesie di fonte ignota, e a dispetto della certa esistenza di *Hisakata no* all'epoca della sua compilazione, la parte A del *rufubon* non include il *chōka*. Non sappiamo se ciò sia dovuto a dimenticanza o a una precisa scelta compilativa, anche se l'assetto di questa sezione farebbe propendere per la seconda ipotesi. Si tratta comunque di un fatto temporaneo. Come si è visto, il *rufubon* venne ampliato in fasi diverse, assorbendo nella parte B (nn. 45-76 in Muroki 1998a) un numero rilevante di poesie di fonte ignota contenute nello *ihon*: tra queste naturalmente anche il *chōka* e con esso vari *tanka* imperniati, probabilmente su influsso dello stesso *Hisakata no*, sul tema dell'*ukimi*. Katagiri ha giustamente rilevato che *ushi* è una parola chiave del *Komachishū* (Katagiri 1993, 168 e segg.; 1991, 177). È bene tuttavia osservare che il termine non è uniformemente distribuito all'interno della raccolta: pur comparso anche nella parte iniziale, esso tende infatti a concentrarsi a partire dalla quarantacinquesima⁶² poesia in poi. Ciò significa che l'immagine di una Komachi infelice e derelitta prende corpo nel testo corrente soprattutto a partire dalla sezione B, per contaminazione con lo *ihon*, ossia con una versione del *Komachishū* che, benché accresciuta, Sumida giudica strettamente imparentata

⁶² *Ayamegusa*. Poesia n. 46 in Katagiri 1993, 199.

con il *Karakusabon* (Sumida 2009, 163). Assieme al *chōka* passano dallo *ihon* al *rufubon* poesie di tenore «amaro» come le sue seguenti:

(*rufubon* 56, *ihon* 26)

<i>Wa ga mi ni wa</i>	Or so che è giunta
<i>kinikeru mono o</i>	a questa mia persona,
<i>uki koto wa</i>	pur s'io credevo, ahimè,
<i>hito no ue to mo</i>	che l'amarezza fosse
<i>omoikeru kana</i>	sorte altrui

(Muroki 1998a, 14)

(*rufubon* 64, *ihon* 48)

<i>Chitabi to mo</i>	Sian state pure mille volte,
<i>shirarezarikeri</i>	ecco, non so più ricordare.
<i>utakata no</i>	Schiuma fluttuante
<i>ukimi wa isa ya</i>	in acque amare la mia vita,
<i>monowasure shite</i>	di tutto ormai dimentica

(Muroki 1998a, 15)⁶³

In esse troviamo non solo una Komachi ormai toccata dai disinganni della vita (n. 56), ma anche talmente immersa nell'amarezza presente da aver smarrito memoria dei passati amori. Più avanti, nella parte C del *rufubon* (caratterizzata da poesie spurie tratte dal *Kokinshū* o dal *Gosenshū*) ci imbattiamo addirittura in una Komachi monaca e presaga di pene (*ukime*) future:

(*rufubon* 89, *ihon* -)

<i>Yo no naka o</i>	Là nella cala
<i>itoite ama no</i>	dove la pescatrice monaca
<i>sumu kata wa</i>	dimora in odio al mondo,
<i>ukime nomi koso</i>	appare solamente una distesa d'alghie fluttuanti,
<i>miewatarikere</i>	null'altro che acque amare il suo orizzonte

(Muroki 1998a, 21)⁶⁴

⁶³ Il referente di «mille volte» (*chitabi*) non è esplicitato: secondo Muroki si tratterebbe di «mille incontri» amorosi (Muroki 1998a, 15, nota 64). Per il significato di *shirarezarikeri* seguo sempre Muroki, che lo intende come «ora, non posso ricordare» (*ima de wa omoidea-senai*). *Utakata* (schiuma d'acqua) è *makurakotoba* di *ukimi* (la mia persona infelice/amareggiata): *uki* (forma attributiva di *ushi*, «infelice») è infatti omofono di *uki* «fluttuante». Poiché altre copie del *rufubon* recano *ima ya* («ormai!») al posto di *isa ya* («mah, che dire»), e poiché lo stesso Muroki suggerisce come lezione valida *ima ya*, ho optato per essa in traduzione (cf. Muroki 1998a, 15, nota 64; Sumida 2009, 659). Questa poesia ricompare nello stesso *Komachishū* con minime varianti al n. 85 (n. 86 in Katagiri 1993, 203).

⁶⁴ La poesia è inclusa in *Gosenshū* (XVIII, 1290, soggetto sconosciuto) come opera della «Sorella maggiore di Komachi» (*Komachi ga ane*). *Ama* è *kakekotoba* e combina «pescatrice» (海女) con «monaca» (尼). *Kata* combina «direzione» (方) con «baia»/«cala» (瀕). Secondo

Accanto all'infittirsi di poesie sul tema dell'*ukimi*,⁶⁵ compaiono altri *waka* sul lutto, come il lamento per la morte di un personaggio forse amato da Komachi e identificato come il Quarto Principe (Shi no miya),⁶⁶ o il pianto per altre dolorose perdite su cui si impernia la seguente poesia spuria inclusa nella parte C:

(*rufubon* 80)

Nel periodo in cui scomparve una persona di cui era stata intima:

<i>Aru wa naku</i>	Chi era in vita non è già più.
<i>naki wa kazu sou</i>	Di chi più non è s'accresce il numero.
<i>yo no naka ni</i>	Ahi, fino a qual giorno
<i>aware izure no</i>	dovrò io piangere
<i>hi made nagekan</i>	a questo nostro mondo?

(Muroki 1998a, 20)⁶⁷

Potrei citare altri *waka*, ma mi limito qui a osservare che, soprattutto nella parte C, la Komachi appassionatamente coinvolta in relazioni amorose recede sullo sfondo, lasciando spazio, anche per apporti spuri, al ritratto di una donna profondamente infelice (*ushi*)⁶⁸ e ormai emarginata dal consorzio civile. In particolare, le ultime due poesie del corpo centrale della raccolta, entrambe composte da terzi, ne raffigurano, variando il tema della citata poesia 89, l'abbandono del mondo (poesia 98),⁶⁹ e il solitario ritiro sul monte Tokiwa (poesia 99).⁷⁰ Lasciando ad altra occasione una disamina approfondita delle sezioni B, C, D, E, concluderò osservando che le poesie sopra riportate, insieme ad altri *waka* di fonte ignota o di terzi aggiunti alla parte A del *rufubon* nelle fasi suc-

Katagiri il primo *kata* indica «direzione» anche in senso temporale. *Ukime*, combina «alga fluttuante» (浮き海布) con «sfortuna»/«avversità» (憂き目) (Katagiri 1990, 390).

⁶⁵ Per ulteriori esempi e approfondimenti si rimanda a Katagiri 1993, 168-74.

⁶⁶ *Rufubon* 55 (*ihon* 25). Questa figura è stata tentativamente identificata con il principe Hitoyasu (m. 872), quartogenito dell'imperatore Ninmyō (810-850, r. 833-850) (Muroki 1998a, 14, nota 55).

⁶⁷ Questi versi sono opera di Koōgimi (anche Kodaigimi, Kodai no Kimi, o Koōigimi; date sconosciute), una dama al servizio del futuro imperatore Sanjō (976-1017, r. 1011-1016), quando egli era ancora principe ereditario. Con varianti nei due settenari finali li troviamo infatti citati nel capitolo *Mihatenu yume* (Il sogno interrotto) dello *Eiga monogatari* (Racconto di splendori, 1030-1092 ca.) dove Koōgimi piange la scomparsa in rapida successione, a causa di un'epidemia, di Fujiwara no Michitaka (953-995) e Michikane (961-995).

⁶⁸ Nella sequenza 85-99 i *waka* incentrati sul motivo *ushi* sono circa un terzo (poesie n. 85, 86, 89, 91, 93).

⁶⁹ Si tratta della ripresa, con varianti all'ultimo verso, di una poesia del Principe Koretakea (*Kokinshū*, XVIII,945).

⁷⁰ Il *waka* è incluso nel *Kokinshū* (V,251) come opera di Ki no Yoshimochi. Nel *Komachishū* una variante apportata al secondo verso (*tokiwa no yama ni*, al posto di *tokiwa no yama wa*) trasforma la personificazione del Monte Tokiwa, su cui si impernia l'originale, nella visione del desolato luogo in cui viene immaginata risiedere una Komachi ormai sola (Sumida 2000, 769).

cessive, sembrano dovere molto alla dolorosa storia di Komachi raccontata nel *chōka*. È perlomeno lecito ipotizzare che a partire dalla sezione B questa composizione possa avere orientato le scelte dei compilatori/compilatrici della raccolta, fornendo loro una traccia per ampliarla sul solco di una vita passata dallo splendore primaverile alle disillusioni del tempo, alla precarietà e al dolore, e al desiderio di lasciare il mondo. Come ho già accennato, *Hisakata no* non sembra essere nato sul terreno di leggende o storie diffuse su Komachi, ma dalla ricezione della sua poesia (*Wabinureba* in primis) presso il pubblico femminile. D'altro canto, attraverso motivi come il lutto, la contrapposizione tra passato e presente, la fragilità della propria esistenza, l'erranza e la vecchiaia, esso mostra più di un'analogia con la vita di «Komachi» raccontata, con tutt'altro stile e intenti, nel *Tamatsukuri Komachishi sōsuisho*. Se *Hisakata no* possa avere contribuito a ispirare la successiva identificazione della protagonista di questa storia di «splendore e declino» con la figura di Komachi non è dato di sapere. Facendo proprie le parole con cui Katagiri sintetizza i contenuti del *rufubon*, si può invece affermare che, nel tratteggiare una prima «biografia» della poetessa, il *chōka* sembra avere avuto un ruolo essenziale nell'indirizzare la versione corrente della raccolta verso una rappresentazione della «fragilità della vita delle donne nella società aristocratica Heian» (*Heian kizoku ni okeru onna no sei no hakanasa*) e, ancora, della «pena dovuta al fatto di essere donna» (*onna de aru koto yue no usa*) in quello stesso mondo (Katagiri 1993, 187;179).

Bibliografia

- Akegawa, Tadao. 1982. "Komachi densetsu no kōzō." *Nihon bungaku*, 31 (5): 43-53. https://doi.org/10.20620/nihonbungaku.31.5_43
- Fischer, Felice Renee. 1972. *Ono no Komachi. A Ninth Century Poetess of Heian Japan*, PhD Dissertation, Columbia University.
- Fraccaro, Francesca. 2010. "Appunti sull'imitazione di Ono no Komachi nel *Gosenshū* e oltre." In *Un'isola a Levante. Saggi sul Giappone in onore di Adriana Boscaro*, a cura di Luisa Bienati e Matilde Mastrangelo, 59-69, Napoli: Scriptaweb.
- Fraccaro, Francesca. 2014. "Lessico affettivo e coscienza sociale nel *Genji. Ushi e kokoroushi* in *Yūgiri* e oltre." *Testo a fronte*, 51: 95-117.
- Hattori, Yuka. 2016. *Heianki ni okeru Ono no Komachi kyōju*. Gakui (katei hakase) shinsei ronbun. Nagoya Daigaku. <https://nagoya.repo.nii.ac.jp/records/22429>
- Itō, Tamami. 2007. *Ono no Komachi*. Tokyo: Bensei Shuppan.
- Katagiri, Yōichi. a cura di. 1990. *Gosen wakashū*. Tokyo: Iwanami shoten. Shin Nihon koten bungaku taikai 6.
- Katagiri, Yōichi. 1991. *Tensai sakka no kyozō to jitsuzō. Ariwara no Narihira, Ono no Komachi*. Tokyo: Shintensha.
- Katagiri, Yōichi. 1993 [seconda edizione]. *Ono no Komachi tsuiseki. "Komachishū" ni yoru Komachi setsuwa no kenkyū*. Tokyo: Kasama Shoin.
- Katagiri, Yōichi. 2000 [1966]. "Ono no Komachi' kō." In *Kokin wakashū igo*, 454-73. Tokyo: Kasama Shoin.
- Katagiri, Yōichi; Tanaka, Noboru. 1999. "Kaidai." In *Reizeike Shiguretei sōsho vol. 20. Heian shikashū 7*, a cura di Zaidai hōnin Shiguretei bunko, 1-99, Tokyo: Asahi Shinbunsha.

- Kawashima, Terry. 2001. *Writing Margins: The Textual Construction of Gender in Heian and Kamakura Japan*, Harvard University Asia Center.
- Kojima Noriyuki. a cura di. 1964. *Bunka shūreishū*. In *Kaifūsō. Bunka shūreishū. Honchō monzui*, a cura di Kojima Noriyuki, 185-317; 512-17, Tokyo: Iwanami Shoten. Nihon koten bungaku taikei 69.
- Konishi, Jin'ichi. 1986. *A History of Japanese Literature. Volume Two. The Early Middle Ages*. a cura di Earl Miner. Princeton University Press.
- Maeda, Yoshiko. 1943. *Ono no Komachi*. Tokyo: Sanseidō.
- Morimoto, Motoko. 1992. "Shikashū to wa nanika." In *Waka bungaku ronshū 4. Ōchō no shikashū no seiritsu to tenkai*, a cura di "Waka bungaku ronshū" henshū iinkai, 1-28, Tokyo: Kazama Shobō.
- Muroki, Hideyuki. a cura di. 1998a. *Komachishū*. In *Komachishū / Narihiraishū / Henjōshū / Soseishū / Sarumarushū*, a cura di Muroki Hiroyuki, Takano Haruyo, Suzuki Hiroko, 1-26, Tokyo, Meiji Shoin. Waka bungaku taikei 18.
- Muroki, Hideyuki. 1998b. "Kaisetsu – Komachishū." In *Komachishū / Narihiraishū / Henjōshū / Soseishū / Sarumarushū*, a cura di Muroki Hiroyuki, Takano Haruyo, Suzuki Hiroko, 189-213, Tokyo, Meiji Shoin. Waka bungaku taikei 18.
- Ōtsuka, Hideko. 2011. *Ono no Komachi*. Tokyo: Kasama Shoin. Korekushon nihon kajinsen 003.
- Sagiyama, Ikuko. a cura di. 2000. *Kokin Waka shū – Raccolta di poesie giapponesi antiche e moderne*, Milano: Ariete.
- Shimada, Ryōji. 1992. "Sanjūrokuninshū no seiritsu." In *Waka bungaku ronshū 4. Ōchō no shikashū no seiritsu to tenkai*, a cura di "Waka bungaku ronshū" henshū iinkai, 113-40, Tokyo: Kazama Shobō.
- Sumida, Hiroko. 2009. "*Komachishū*" no kenkyū, Tokyo: Izumi Shoin
- Takeda, Sanae. 2019 [2003]. "Karakusa sōshokubon *Komachishū* no ichi." In *Heian chūki waka bungaku kō*, 159-87, Tokyo: Musashino Shoin.
- Tanaka, Kimiharu. 1984. *Komachi shigure*, Tokyo: Kasama Shoin.
- Tochio, Takeshi. a cura di. 1994. *Tamatsukuri Komachishi sōsuisho. Ono no Komachi monogatari*. Tokyo: Iwanami.
- Yamaguchi, Hiroshi. 1979. *Keien no shijin no Komachi*, Tokyo: Sanseidō.
- Zaidai hōnin Shiguretei bunko. a cura di. 1999. *Reizeike Shiguretei sōsho vol. 20. Heian shikashū 7*. Tokyo: Asahi Shinbunsha.