

Alla ricerca di un'intima organicità di significato nella poesia cinese¹ *Ikkai* 192² di Natsume Sōseki

GUIDOTTO COLLEONI

Datata 16 ottobre 1916, è questa una delle ultime poesie cinesi di Natsume Sōseki (1867-1916).

Metro: 'poesia codificata', *shichi gon risshi (qi yan lü-shi)*: otto versi, ciascun verso di sette caratteri.

Il testo originale, a cui aggiungo la numerazione dei versi:

1. 人間翻手是青山
2. 朝入市塵白日閒
3. 笑語何心雲漠漠
4. 喧聲幾所水潺潺
5. 誤跨牛背馬鳴去
6. 復得龍牙狗走還
7. 抱月投爐紅火熟
8. 忽然亡月碧浮灣

La mia traduzione, che ho voluto fosse quanto più possibile letterale:

1. Tra gli uomini, giro la palma della mano; ed è la montagna verde.
2. Al mattino, entro nelle botteghe del mercato; quiete di meridiano splendore.
3. Scoppi di risa, quale è il loro senso? Un vago diffondersi di nuvole.
4. Rumore di voci, da quante parti? Un mormorio di acqua fluente.
5. Nell'errore monto sul dorso del bue, e il cavallo nitrisce e se ne va.
6. Riesco allora ad impossessarmi della zanna del drago, e il cane se ne torna di corsa.
7. Prendo la luna tra le braccia e la getto nel braciere;³ rosso divampa l'incendio.
8. Improvvisamente non c'è più la luna; il verde fluttua nell'insenatura.

¹ Cioè in cinese classico. D'ora in poi, dicendo semplicemente 'poesia cinese' intenderemo sempre 'poesia in cinese classico'; allo stesso modo per il plurale 'poesie cinesi'.

² Per indicare le poesie cinesi di Sōseki seguo la numerazione dell'edizione *Ikkai*, Tomoyoshi (1995) (a cura di). [*Sōseki*] *kanshi yaku chū*. In *Sōseki zenshū*, 18. Tōkyō: Iwanami shoten.

³ Così intendo con altri commentatori. Iida (1994, p. 380) invece intende: «Con la luna tra le braccia [l'eremita] si getta nel braciere».

Per agevolarci l'interpretazione della poesia, la dividiamo in quattro distici, – così si suole tradizionalmente e molto opportunamente dividere la 'poesia codificata' –.

Primo distico:

1. Tra gli uomini, giro la palma della mano; ed è la montagna verde.
2. Al mattino, entro nelle botteghe del mercato; quiete di meridiano splendore.

Chi compie queste azioni, ovviamente umane, di 'girare la palma della mano' e di 'entrare nelle botteghe del mercato?' È il poeta stesso? Sì, certo, benché nell'originale egli non ce lo dica esplicitamente.

Sta di fatto che c'è nella poesia un innominato protagonista che vede, sente, agisce diversamente in diverse situazioni, e quello che lo impersona con la sua fantasia è certamente sempre il poeta, anche se ci sono improvvise discontinuità nel vedere, nel sentire, nell'agire dell'uomo da lui impersonato, immaginato. E così mi sembra di poter giustificare la mia scelta di tradurre con voci verbali di prima persona (non ve ne sono nell'originale espressamente indicate come tali) tutto ciò che nella poesia indica il vario agire dell'innominato protagonista.⁴

Nel v. 1 uomo tra gli uomini lo vediamo, il poeta: cioè nella società civile in cui viviamo tutti quotidianamente, l'umana società in cui egli continua a vivere, il poeta, ma diciamo pure l'uomo Sōseki, condizionato, lo sa bene chi di lui conosce vita e opere, dai tanti impegni che tanto lo opprimono e lo alienano da sé stesso, lui tediato e oppresso dalla fatica di vivere con gli altri, per gli altri, contro gli altri, in «questo basso mondo degenerato e torbido», in cui «è comunque difficile vivere»,⁵ in questo basso mondo soprattutto dominato dall'egoistica ricerca della fama e del profitto economico.

Ma ecco che per un mutamento subitaneo del suo punto di vista, del suo stato d'animo, (mutamento subitaneo la cui facilità è rappresentata con l'immagine di un facile e semplice 'girare la palma della mano'⁶) il mondo degli uomini, questo

⁴ Alain-Louis Colas nella sua traduzione francese di questa poesia (Colas, 2016, p. 199) sembra avere evitato di proposito voci verbali di prima persona.

⁵ «È comunque difficile vivere nel mondo degli uomini» [...] «questo basso mondo degenerato e torbido». Parole che Sōseki fa dire all'io narrante nel primo capitolo del romanzo *Kusamakura* (Guancale d'erba, 1906).

⁶ Interpreta Sako (1983, p. 251): «Si cambia il punto di vista e subito questo mondo terreno diviene montagna verde».

«Si volge la palma della mano e sono nuvole, la si volge ancora ed è pioggia», si legge in una poesia (intitolata *Pinjiaoxing*) di Du Fu (712-770), il celeberrimo poeta cinese Tang; ed è immagine che, nella poesia di Du Fu, simboleggia la facilità con cui mutano i sentimenti degli uomini, dei quali non ci si può fidare. Le stesse parole (invertita però la collocazione di 'nuvole' e 'pioggia') Sōseki fa dire all'io narrante nel settimo capitolo del romanzo *Wagahai wa neko de aru* (Io sono un gatto, 1905-1906-1907) per rappresentare la facilità con cui, da un momento all'altro, mutano in peggio i sentimenti degli uomini solo per un calcolo di interessi egoistici.

Ma nel primo verso di questa poesia, Sōseki con l'espressione 'giro la palma della mano' di ben altro mutamento ci fa immaginare la facilità.

basso mondo, il mondo del relativo (quello che obbliga a vivere con gli altri, per gli altri, contro gli altri), egli lo vede farsi – anzi essere – ‘montagna verde’, luminosa immagine di un’ideale segreta, appartata dimora di assoluta serenità, assoluta quiete, assoluta libertà, assoluta purezza;⁷ ed è quell’ideale dimora che egli altrove, nelle sue poesie cinesi, chiama con varie espressioni che tutte indicano il ‘paese natale’, il sognato paese ideale del ritorno al proprio Sé.⁸

Dappertutto – intendiamo – ‘tra gli uomini’ è ora per lui ‘montagna verde’, è paese natale. Quindi ‘montagna verde’, paese natale anche (v. 2) ‘le botteghe del mercato’ (una specifica immagine del relativo), in cui egli – sempre, s’intende, con lo stesso stato d’animo illuminato, figurato nel v. 1 – ‘entra’ ‘al mattino’ (è l’ora in cui l’uomo socialmente attivo si mette di nuovo all’opera);⁹ le ‘botteghe del merca-

Per una strana, interessante ma non convincente, interpretazione di questo primo verso: Iida (1994, p. 379 e p. 380).

⁷ «Montagna verde: luogo di segreta dimora», così Ikkai (1995, p. 450) in una nota al v. 1.

‘Montagna verde’ è immagine ricorrente nelle poesie cinesi di Sōseki: dodici volte in tutto; espressa con due sinonimi: – *seizan* (*qingshan*) qui e in altre otto poesie, *hekizan* (*bishan*) in altre tre – variamente presentandosi secondo il variare dell’occasione dell’ispirazione: qui facilmente riconoscibile come simbolo di una ideale dimora segreta, che, a chi ha dimestichezza con la vita e l’opera letteraria di Sōseki (e anche con la tradizione letteraria cinese in genere), appare connotata, sia pure implicitamente, di assoluta serenità, di assoluta quiete, di assoluta libertà, di assoluta purezza. E come tale sentiamo essere connotata nelle interpretazioni di questo primo distico citate sotto.

Ci ricorda però Ikkai più volte (Ikkai 1995) che ‘montagna verde’ – nella forma *seizan* (*qingshan*) – nella tradizione letteraria cinese può significare anche ‘luogo di sepoltura’, e trova che questo significa in alcune delle stesse poesie cinesi di Sōseki, e che, in due di queste, vi si aggiunge un ulteriore significato di cui nella nota seguente.

⁸ Tanaka (2010, p. 369): «Anche tra gli uomini, cioè in questo basso mondo, se muta lo stato d’animo è montagna verde (paese natale ideale), (il paese natale ideale sta in questo basso mondo)» [parentesi tonde sue]: interpretazione estremamente sintetica del primo distico, e pienamente convincente.

E Ikkai due volte (Ikkai 1995, p. 169 e p. 367) ci dice che ‘montagna verde’ significando ‘luogo di sepoltura’ può significare anche ‘paese natale’.

E Colas (2016, pp. 296-297) in una nota al v. 1 della Ikkai 150 («Non mi ritiro tra le montagne verdi; e tuttavia c’è il paese natale»): «Scelta dell’anacoretismo mentale piuttosto che fisico. Il «paese natale» rappresenta il punto stabile della vita interiore in cui si torna alla tranquillità, una volta che siano stati abbandonati i modi di vedere speciosi e le idee artificiali»: esattamente detto, utile per intendere il significato di questo ritorno al proprio Sé.

Del ‘paese natale’ indicato in vari modi nelle poesie cinesi dell’ultimo Sōseki, da intendere come paese ideale, dimora spirituale, emerso dalla fantasia del poeta, ho diffusamente, e puntualmente, trattato in un lavoro pubblicato col titolo “Dall’ ‘ansia del simposio’ al ‘canto della nuvola bianca’ – Una lettura delle poesie cinesi dell’ultimo Sōseki” (Colleoni, 2001-2002, pp. 99-132).

⁹ Matsuoka (1966, p. 246): «Tra gli uomini dappertutto c’è sostanza di montagna verde. Se con piena consapevolezza si gira la palma della mano tutto questo in un istante diverrà montagna verde. Per una prova, al mattino entro nelle botteghe dell’animata, chiassosa città; sempre lo stesso il mio stato d’animo, anche la luce del sole è tranquilla come se fosse sulla montagna verde». Viene così da Matsuoka messa in risalto in maniera convincente, anche se con una certa libertà di immaginazione, una continuità di significato nei due versi: ‘montagna verde’ anche nel v. 2, in stretto rapporto con la ‘luce del sole’, perché sempre ‘lo stesso è lo stato d’animo’ del poeta.

Nakamura (1983, p. 310): «Per un semplice moto del cuore, montagna verde anche il basso mondo

to', dove quotidianamente in modo particolarmente evidente e significativo ha modo di manifestarsi, anche rumorosamente, del nostro basso mondo uno degli aspetti che meglio lo caratterizzano, e cioè l'affaccendata, smaniosa, egoistica ricerca del profitto economico; e che ora gli si fanno, anzi sono – queste botteghe del mercato – 'quiete di meridiano splendore', una ancora più luminosa, immagine di assoluta serenità, con un senso a me sembra anche di stabilità, oserei dire di eternità.

Così, il mondo degli uomini, questo basso mondo, questo opprimente, alienante – nel senso sopra indicato – mondo del relativo il poeta lo vede qui, in questo primo distico, farsi – anzi essere – immagine ('montagna verde', 'quiete di meridiano splendore') dell'assoluto.

In che senso il mondo del relativo viene visto farsi – anzi essere – immagine dell'assoluto?

«In breve: nel primo e nel secondo verso [di questa poesia] per un semplice moto del cuore il relativo (*sōtai*) diviene assoluto (*zettai*), e questo basso mondo diverrà montagna verde sopramondana. E per quanto fastidiosamente chiassoso mercato sia è tutto quiete, se non si perde il proprio intimo vero essere»: questa felicemente sintetica interpretazione di Chin Myong-shun (1997, p. 319) si potrebbe proporre anche come risposta a tale domanda. Ma mi accorgo che la domanda a cui occorre prima di tutto, soprattutto, rispondere è in quale senso adoperi, io qui, la parola 'assoluto'. A tale domanda propongo come risposta – che spero pienamente soddisfacente – il seguente riassunto – che tiene pur conto della interpretazione di Chin Myong-shun sopra riportata – di quella parte che ora ci interessa di quanto sopra s'è detto (chiedo venia per le inevitabili ripetizioni): l'assoluto, cioè qui l'ideale di assoluta serenità, di assoluta quiete, di assoluta libertà, di assoluta purezza – di per sé opposto al relativo mondano che obbliga Sōseki (lo sappiamo) a vivere 'tra gli uomini' faticosamente, tediosamente, dolorosamente alienato, con un senso di contaminazione, dal proprio, così egli sente e crede, più autentico originario essere – si esprime in questo primo distico (e, occorre subito aggiungere, anche e con maggiore evidenza nel secondo, come vedremo) per immagini di assoluta serenità, di assoluta quiete, di assoluta libertà, di assoluta purezza, immagini del tutto al di là, al di sopra del relativo mondano, del tutto da esso distinte – 'sopramondana montagna verde' ci ha detto Chin Myong-shun –, che però in tanto esistono e si manifestano in quanto trasfigurazioni – opera di poesia – di quegli impuri e travagliati aspetti dello stesso relativo mondano che pure ad esso ideale quotidianamente, obiettivamente, si oppongono.

E ora può venir naturale domandarci: quanto di dottrina zen c'è nella interpretazione di Chin Myong-shun sopra riportata – teniamo presente che il titolo dell'opera

terreno. Anche nella folla del quartiere dei commerci è tranquillità». Così interpreta brevemente il primo distico Nakamura. Ma poi sente il bisogno di aiutarsi con due note separate (al v. 1 e al v. 2): (1): «Se ci si illumina anche il mondo polveroso è montagna verde». (2): «Anche nella città chiassosa sotto il sole splendente (nell'ora meridiana) [parentesi tonde sue] il cuore è tranquillo».

da cui essa è tratta è: *Sōseki kanshi to zen no shisō* (La poesia cinese di Sōseki e il pensiero zen) – e nel mio riassunto che immediatamente la segue e, come s'è detto, ne tiene conto?

Premesso che la presenza del cosiddetto 'colorito della dottrina zen' (*zengakuteki shikisai*) nelle poesie cinesi dell'ultimo Sōseki appare in varie forme e in vari modi assai evidente, ed è comunemente riconosciuta, qui mi limiterò a dire: non appartiene forse alla dottrina zen ritrovare nel mondano il sopramondano, nel relativo l'assoluto?

Secondo distico:

3. Scoppi di risa, quale è il loro senso? Un vago diffondersi di nuvole.
4. Rumore di voci, da quante parti? Un mormorio di acqua fluente.¹⁰

'Scoppi di risa', 'rumore di voci': siamo facilmente indotti a vederlo ancora tra le botteghe del mercato, il poeta. Così mostrano di vederlo diversi commentatori,¹¹ a cui anch'io sono portato qui ad associarmi. Ma bisogna riconoscere che egli, esplicitamente, non ci dice dove ora esattamente ci troviamo insieme con lui. Certamente qui si tratta, qualunque possa essere il loro significato specifico, e da qualsiasi parte provengano, di risa e di voci provenienti dal nostro basso mondo.

Ma per il poeta, tutto questo – 'scoppi di risa', 'rumore di voci' – è 'un vago diffondersi di nuvole', è 'un mormorio di acqua fluente', per lui che ha già visto il nostro basso mondo farsi – anzi essere – 'montagna verde' (v.1), per lui che ha già visto le 'botteghe del mercato' farsi – anzi essere – 'quiete di meridiano splendore' (v. 2). Come accadeva nei vv. 1-2, anche in questi vv. 3-4 (e come si vede con maggiore evidenza) il relativo (li: 'tra gli uomini' e 'botteghe del mercato'; qui: 'scoppi di risa' e 'rumore di voci') viene visto farsi – anzi essere – per forza di fantasia poetica immagine (qui anche voce) dell' assoluto (li: 'montagna verde' e 'quiete di meridiano splendore'; qui 'vago diffondersi di nuvole' e 'mormorio di acqua fluente'): lo stesso relativo e lo stesso assoluto, con quello stesso loro essere, apparire e significare di cui sopra, trattando del primo distico, si è cercato di dire, per quanto possibile, compiutamente.

E occorre qui ancora notare (evidente si dirà, ma occorre notarlo): 'montagna

¹⁰ Si noteranno facilmente da un verso all'altro di questo secondo distico (vv. 3-4) le corrispondenze – nella traduzione ho cercato per quanto possibile di conservarle – di immagini, di senso, di valori grammaticali. Il poeta ha così osservato qui la regola, rigorosa, del doppio parallelismo alla quale devono essere, obbligatoriamente, soggetti i vv. 3-4 e i vv. 5-6 in quanto distici centrali di 'poesia codificata'. «Il terzo e il quarto verso, nonché il quinto e il sesto [delle 'poesie codificate'], sono paralleli e simmetrici: le parole cioè corrispondono l'una all'altra, sia per il senso che per il valore grammaticale» (Bertuccioli, 1968, p. 182).

¹¹ Così esplicitamente mostrano di vederlo Yoshikawa (1967, p. 190), Sako (1983, p. 251) e Komura (1989, p. 156). «In città» – più generica l'espressione rispetto alle 'botteghe del mercato' del v. 2 dell'originale – viene visto il poeta da Furui (2008, p. 123) e da Tanaka (2010, p. 369). Per Iida (1994, p. 379) gli 'scoppi di risa' sono, ancor più genericamente, della «gente del mondo rumoroso».

verde’, ‘quiete di meridiano splendore’, ‘vago diffondersi di nuvole’, ‘mormorio di acqua fluente’, in tutti e quattro i versi immagini di una natura del tutto ideale: assolutamente bella, assolutamente pura (non vi appare la fisicità dell’uomo), fattura però umana, dell’uomo in quanto poeta, del poeta in quanto uomo.¹²

Terzo distico:

5. Nell’ errore monto sul dorso del bue, e il cavallo nitrisce e se ne va.
6. Riesco allora ad impossessarmi della zanna del drago, e il cane se ne torna di corsa.¹³

Con il v.5 cambia improvvisamente lo scenario. Comincia la seconda parte della poesia: vv. 5-6 e 7-8, due distici estremamente enigmatici, e drammatici. Angela

¹² Alcune interpretazioni di questo secondo distico:

«Anche se la gente ride e chiacchiera, buona cosa è vederlo, tutto questo, essere un vago diffondersi di nuvole bianche tra le montagne, e le voci rumorose giudicarle mormorante fluire di un ruscello montano; e questo non è forse montagna verde?». Così Matsuoka (1966, pp. 246-247), e ancora convince. Notiamo che: 1) vede «bianche» le nuvole: ecco, sono proprio quelle ‘nuvole bianche’ che noi sappiamo essere di tanto importante significato nell’immaginario poetico di Sōseki come immagine simbolica di assoluta purezza; 2) stabilisce una continuità di significato tra i due distici, il primo e il secondo – così come aveva fatto all’interno del primo (tra il v. 1 e il v. 2) – col continuare a vedere anche qui, nel secondo distico, ‘montagna verde’.

A questa interpretazione conviene far seguire la seguente approfondita, chiara, esauriente sintesi che ci propone Chin Myong-shun (1997, p. 319), com’è suo solito esaltante il significato zen delle poesie cinesi di Sōseki: «Nel v. 3 e nel v. 4 [il poeta] fa intendere che, nel momento in cui si consegue questa condizione» [cioè, vuol dire Chin Myong-shun, la condizione rappresentata nei vv. 1-2], «gli scoppi di risa, il rumore delle voci sono vero aspetto della verità. E qui non più l’ostinato egoismo, non più gli attaccamenti mondani; e vaghe si diffondono le nuvole, e scorre via l’acqua placidamente mormorando. Rende visibile la condizione zen per cui l’uomo, pur continuando ad operare nel mondo in tanti vari modi di qualsiasi genere, non si allontana da uno stato di perfetta quiete interiore».

In maniera molto personale, con molta fantasia (come spesso fa) interpreta Iida (1994, p. 379): «E così anche della gente che parla e ride in questo mondo rumoroso per nulla mi do pensiero: riesco a sentirla con assoluta indifferenza come se mi passassero rapidamente davanti agli occhi nuvole e foschia sulle montagne. E anche le critiche mondane che qua e là sento, che sembrano conficcarsi nel cuore, mi sembra, nel sentirle, di poterle paragonare al mormorio dell’acqua di un ruscello montano». Interpretazione senz’altro molto interessante, molto stimolante, ma non del tutto convincente. In particolare ci domandiamo: che cosa fa pensare a Iida che gli ‘scoppi di risa’ – *shōgo* (*xiaoyu*) – significhino specificatamente «critiche mondane che sembrano conficcarsi nel cuore»? Glielo possono far pensare, delle altre tre poesie cinesi di Sōseki (la Ikkai 36 del settembre 1890, la Ikkai 53 del maggio 1895 e la Ikkai 185 del 7 ottobre 1916) in cui anche troviamo l’espressione *shōgo* (*xiaoyu*), la Ikkai 53 e la Ikkai 185 nelle quali tale espressione può essere intesa (ed è stata intesa) come un ridere che vuole schernire. Ma è questa una ragione per cui si debba sentire, necessariamente, una connotazione di scherno anche negli ‘scoppi di risa’ di questa poesia?

Interessante è l’osservazione di Furui (2008, p. 124): «Anche in Giappone fin dagli antichi tempi c’è questo modo di pensare: ‘nascosto in città’, cioè vivere in città come un eremita. Per evitare il mondo non ci sono solo montagne e torrenti montani: si può diventare eremita anche in un crocevia. O forse è che si sente che proprio stando in un crocevia si può diventare un vero eremita».

¹³ Anche in questo distico il poeta ha osservato la regola del doppio parallelismo, per la quale si veda sopra n. 10.

Yiu, dopo aver citato i vv. 5-6 e 7-8 insieme con altri versi anch'essi tratti dalle poesie cinesi dell'ultimo Sōseki, arriva a dire (1998, p. 194): «È come se tali violente immagini fossero le sole in cui Sōseki riusciva a incanalare le sue emozioni. C'è il sospetto che egli soffrisse a volte di allucinazioni o visitato da orribili visioni di morte».

Ci dice Yoshikawa (1967, p. 190): «Nei vv. 5-6 è probabilmente raffigurata allegoricamente l'ingarbugliata complessità delle cose di questo mondo. Ammesso che ci sia qualcosa su cui [il poeta] si è fondato, questo non mi è noto. Lo stesso per i due versi finali». Noi lodiamo la cautela del grande filologo, ma non ci contentiamo: vogliamo saperne di più.

E cominciamo col domandarci: chi è colui che nell'errore monta sul dorso del bue?

È certo sempre il poeta – nella poesia innominato protagonista, s'è detto – che in condizioni diverse vede sé stesso diversamente essere, diversamente agire. E infatti qui diverso è, e diversamente agisce: non è più l'illuminato, a cui il relativo si era fatto – anzi era – immagine e voce dell'assoluto, della prima parte della poesia.

Tanto è vero che 'nell' errore monta sul dorso del bue'.

Ma che cosa simboleggia questo distico – vv. 5-6 – specificatamente in ogni sua parte?

Rileggiamo il v. 5:

'Nell' errore monto sul dorso del bue, e il cavallo nitrisce e se ne va'.

1) Cinque commentatori – Matsuoka (1966, p. 247), Nakamura (1983, p.310), Iida (1994, p. 379), Ikkai (1995, p. 450) e Furui (2008, p. 125) – fanno intendere, più o meno esplicitamente, che pur essendoci l'intenzione di montare sul dorso del cavallo si è finito col montare sul dorso del bue: «azione affrettata» (Matsuoka), di uno «sventato» (Furui), di uno «stupido» che «si dà le arie di persona seria» (Iida), modo di comportarsi del cosiddetto «senza occhi» (Nakamura). E qui occorre ricordare che nella tradizione buddhista il “senza occhi” è colui che non intende la dottrina del Buddha.

Ma secondo l'interpretazione di Tanaka (2010, p. 369)¹⁴ l'uomo ha giustamente scelto di montare sul dorso del bue (valore superiore), che è, esso stesso, la «natura del Buddha dentro di lui, cioè la Natura», e «affidandosi» a esso «l'uomo può tornare alla sua propria casa, cioè al mondo della verità». L'errore dell'uomo, intende Tanaka, consiste nel non sapere rettamente governare il proprio cuore – «sbaglia la tenuta del suo cuore» – pur avendo scelto la diritta via.

¹⁴ Tanaka (2010, p. 368), pur riconoscendo che «non è chiaro donde derivino» le espressioni 'nell'errore monto', 'il cavallo nitrisce e se ne va' e 'il cane se ne torna di corsa', pensa che «il primo emistichio» del v.5 ('nell'errore monto sul dorso del bue') «abbia origine» da un passo del «capitolo 6 dello *Shiniutu*» (Le dieci pitture del bue) e da un passo del «capitolo 86 del *Biyānlū*» (Memorie della scogliera azzurra), due celebri classici della tradizione zen cinese. Secondo Tanaka «il primo emistichio» del v. 5 «ha» sì «origine» dai due suddetti passi, ma «al contrario di essi» «rappresenta la condizione dell'uomo che si è ritrovato ad avere una coscienza errata dell'illuminazione (*satori*)», e quindi «significa l'opposto» dell'«essere nell'assoluto (*zettai no kyōchi*)», in entrambi i suddetti passi rappresentato.

2) A cinque commentatori l'immagine del 'nitrire e andarsene del cavallo' appare connotata,¹⁵ in maniera tale da suggerirci, sia pur vagamente, un simbolo: la dolente personificazione di un nobile valore morale (non meglio specificato), che iniquamente misconosciuto fugge via disperato.

Ma Tanaka contraddice nettamente anche questa interpretazione. Il 'cavallo che nitrisce e se ne va' è invece, secondo lui, un «cavallo che corre al galoppo»,¹⁶ un cavallo imbizzarrito, immagine dell'interiorità dell'uomo disorientato e smarrito, di una «conoscenza fallace» (*mōshiki*, Tanaka, 2010, p. 369).¹⁷

Aggiungo un cenno a un'interessante interpretazione, che non manca di fondamento, propostaci da Furui (2008, pp. 125-126): il cavallo e il bue potrebbero essere immagini dei due principi cosmici *yang* maschile positivo e *yin* femminile negativo: *yang* il cavallo, *yin* il bue. Furui pensa che qui Sōseki potrebbe aver tenuto presente lo *Yijing*, il celeberrimo classico della mantica cinese.

Passiamo al v. 6:

'Riesco allora ad impossessarmi della zanna del drago, e il cane se ne torna di corsa'.

Chi è il soggetto dell'azione dell'impossessarsi della zanna del drago, non espresso nell'originale? Agire dell'uomo secondo alcuni¹⁸ (qui da me seguiti), azione compiuta dal cane che 'torna di corsa' secondo altri.¹⁹ Ed è, comunque, stato riconosciuto (fondatamente a me sembra), in tutto il verso, l'agire della «sfrenata», incontentabile, nostra «bramosia di possesso» (Iida, 1994, p. 379), lo «spirito calcolatore del proprio personale utilitaristico interesse» (Tanaka, 2010, p. 369).²⁰

¹⁵ Di «superiore importanza» (Ikkai, 1995, p. 450), di «tristezza» (Komura, 1989, p. 156 e p. 157), di «confusione» e di «pianto» addirittura (Matsuoka, 1966, p. 247), di «tristezza» «non avendo il proprio posto» (Iida, 1994, p. 379), di «turbata meraviglia» per la «sventatezza» dell'uomo (Furui, 2008, p. 125).

¹⁶ Tanaka (2010, p. 368), sempre confermando che «non è chiaro donde derivi» l'espressione 'il cavallo nitrisce e se ne va', pensa, «considerato il significato del verso», che «il cavallo abbia origine» dall'espressione «un cuore come una scimmia che non trova quiete, una mente come un cavallo che corre al galoppo», che troviamo nel capitolo 4 del *Kaiankoku go* (*Huaianguoyu*) (Racconti del paese della quiete della sofora del Giappone), opera in cinese del celebre monaco maestro zen giapponese Hakuin Ekaku (1686-1769).

¹⁷ Cioè – se ho bene inteso – immagine delle fallaci, disordinate, ossessive cognizioni (giudizi, valutazioni) che tiranniche annebbiano, asserviscono, traviano il nostro pensare, il nostro sentire.

¹⁸ Matsuoka (1966, p. 247), Sako (1983, p. 251) e Ikkai (1995, p. 451) che lo fanno intendere senza esplicitare alcun soggetto dell'azione, e Iida (1994, p. 379) e Angela Yiu (1998, p. 193) che invece un soggetto lo esplicitano: Iida con il sostantivo giapponese *hito*; Yiu con il pronome inglese *I*.

¹⁹ Nakamura (1983, p. 310), Komura (1989, p. 156 e p. 157), Furui (2008, pp. 127-128) e Colas (2016, p. 199), che esplicitano il soggetto come 'cane': in francese l'ultimo, in giapponese gli altri tre; per Komura si tratta di un 'cagnolino' (*koinu*).

²⁰ Tanaka (2010, p. 368), ugualmente confermando che «non è chiaro donde derivi» l'espressione 'il cane se ne torna di corsa', pensa, «considerato» anche qui «il significato del verso», che «il cane abbia origine» dall'immagine del «cane di Han» che corre invano su per le scale del palazzo di cristallo per catturare il riflesso della luna del capitolo 43 del *Biyanlu* (si veda sopra n. 14), e che 'zanna del drago' sia una forma abbreviata dell'espressione «artigli e zanna del drago», che qui dovrebbe, secondo

Furui (2008, pp.125-128) pensa che Sōseki, nell'immaginare questo cane, abbia tenuto presente anche qui lo *Yijing*, in cui questo animale significa «congiuntura sfavorevole»; mentre il drago ha un significato di prevista alta positività *yang*. E quindi propone di questo verso la seguente interpretazione: il cane inopportuno ha preso la zanna del drago, e «tutto festoso» è tornato di corsa; ma le conseguenze sono «molestie» e «pericoli».

Quarto distico:

7. Prendo la luna tra le braccia e la getto nel braciere;²¹ rosso divampa l'incendio.
8. Improvvisamente non c'è più la luna; il verde fluttua nell'insenatura.²²

Tanaka, significare «avere un animo attaccato al proprio profitto»: a riprova cita un passo del commento di Dōmae Jimyō al capitolo 7 del *Kaiankoku go (Huaianguoyu)* (si veda sopra n. 16).

²¹ Per i due modi di intendere questo emistichio si veda sopra n. 3.

²² Alcune interpretazioni (qui giova premetterle) di questo quarto distico:

Matsuoka (1966, p. 247), dopo aver parafrasato i due versi, senza però pretendere di definire significati simbolici, a sorpresa conclude: «Pensare che anche questo è montagna verde è andare un po' troppo oltre la giusta misura», egli che – come sopra s'è detto e occorre ora espressamente ricordare – aveva pur voluto vedere nel v. 2 «come se fosse sulle montagna verde» la «luce tranquilla del sole» e ancora «montagna verde» – così gli era sembrato – nei vv. 3-4. Questa conclusione di Matsuoka mi lascia assai perplesso.

Nakamura (1983, p. 310): «E tuttavia, secondo che suona il detto 'nelle fiamme del rosso braciere nascono le onde verdi', non v'è alcuna cosa di cui si possa bruciare la natura originale». E spiega (p. 311): «I vv. 7-8 staranno a significare il detto zen 'nelle fiamme del rosso braciere nascono le onde verdi'. [Il poeta] immagina la natura originaria del Buddha come onde verdi e dice che essa non può essere bruciata neppure col fuoco».

Aderente all'originale si tiene Sako (1983, p. 252): «Prendo tra le braccia la luna e la getto nel braciere, e rosse divampano le fiamme; e così improvvisamente non c'è più la luna; c'è soltanto l'acqua verde che fluttua nell'insenatura». E conclude: «Veramente tra gli eventi del nostro mondo è assai facile che avvengano anche cose strane, misteriose, ma la natura non muta mai in qualsiasi tempo».

Brevemente Komura (1989, p. 157): «Proporrei d'interpretare questi due versi come una descrizione di momenti in cui si avvicendano la vita e la morte».

Immaginosa, personalissima, stimolante (al suo solito) l'interpretazione di Iida (1994, p. 380): «Ma in contrasto con questo [cioè, con tutto ciò che avviene nei vv. 5-6] per nulla entrano gli umani disegni nei moti della Grande Natura. I quali ultimi così appaiono: l'eremita prende tra le braccia la luna, brillantissima, si getta nel braciere tutto rosso e il fuoco sempre più divampa. E allora il chiaro di luna subito si spegne. Nel buio un cambiamento di scena: verdi onde riempiono tutta l'insenatura marina». E tra parentesi precisa: «mondo fenomenico la luna; originaria essenza noumenica le onde verdi».

In forma quanto più possibile sintetica e schematica – non mi permette di fare altrimenti lo spazio a mia disposizione – riassumo le particolarmente importanti interpretazioni di Chin Myong-shun e di Tanaka:

Chin Myong-shun (1997, p. 319): premesso che la 'luna' nel buddhismo zen, «per il suo apparire non di tenebre non di luce viene considerata come immagine significativa un cuore sincero», 1) «fatto consapevole del cuore sincero immaginato come luna, [l'uomo, il poeta] riesce a conoscere i principi dello zen»; 2) «il braciere acceso» in cui l'uomo, il poeta, getta la luna (o con essa si getta) rappresenta questo «basso mondo in cui brucianti sofferenze divampano come rosso fuoco», «come inferno che ribolle pieno di dolore»; 3) «la luna che subito dopo improvvisamente non c'è più» è figura del «cuore sincero», che «ha inteso il nulla all'origine di tutte le cose»; 4) [l'aver inteso il nulla all'origine di tutte le cose] «è come un mondo celeste di fluttuante verde che piacevolmente ci accoglie, che non è questo

Siamo arrivati agli ultimi due versi. Scenario ancora una volta cambiato. Nel v.7 un'azione umana si compie: è sempre il poeta che in condizioni diverse vede sé stesso diversamente essere, diversamente agire.

È rimasto qui unica creatura vivente. E il suo agire non sembra avere alcun rapporto con quel che fa nel distico precedente. Ma tutto quello che ora accade in questo distico non sembra avere alcun rapporto con l'ingarbugliato mondo dei vv. 5-6. E con tutta la prima parte della poesia ha esso un rapporto? E se sì, quale?

Ricordiamo? Nei vv. 1-2 e 3-4 l'uomo (il poeta), pur rimanendo 'tra gli uomini', in questo basso mondo, aveva visto il relativo farsi – anzi essere – assoluto, questo manifestantesi, per forza di fantasia poetica, in vari modi, tutti riconducibili – si vedano sopra n. 9 e n. 12 – alla «sostanza» della 'montagna verde'. E poi, nei vv. 5-6 – tutto diverso – è apparso 'erroneamente' ed egoisticamente e sconsideratamente, forse pericolosamente agire. E ora questo stesso uomo ci appare invece come offuscante di un misterioso rito – «eremita» (*sennin*), così lo chiama Iida (si veda sopra n. 22), giustamente, a me sembra –.

E qui vorrei proporre una mia interpretazione di questo ultimo distico, la quale, occorre subito riconoscere, accoglie non poco di quello che mi hanno suggerito i vari commentatori.²³ In questa mia interpretazione che c'è propriamente di mio? C'è prima di tutto la mia volontà di presentare ordinatamente una materia così varia, così difficile, che si oppone duramente a chi vuole razionalmente dominarla; e ci sono i miei personali modi di intendere, le mie personali scelte, integrazioni, connessioni e ricostruzioni.

basso mondo che ci opprime soffocante». E quindi, aggiunge Chin Myong-shun, il poeta in questi versi ci «suggerisce» che 5) «non v'è [sostanziale] dualità di sofferenza e piacere, non v'è [sostanziale] dualità di inferno e paradiso»; 6) «intesa la natura originale del nostro cuore, [tale conquista], se non la si perde, costantemente apparirà manifesta da uno stato d'animo di perfetta quiete».

Tanaka (2010, pp. 368-369) (con specifici riferimenti a diversi classici della tradizione zen): 1) la 'luna' è «lo stato d'illuminazione (*satori no kyōchi*)»; 2) il 'braciere' in cui [l'uomo] getta la luna è il «braciere del cuore, cioè lo stato dell'assoluto (*zettai no kyōchi*) in cui ardono vivissime le più alte aspirazioni»; 3) «a causa delle fiamme delle più alte aspirazioni la luna, cioè lo stato d'illuminazione, scompare come un fiocco di neve»; 4) «dopo v'è soltanto lo stato in cui la luna è improvvisamente scomparsa, cioè lo stato dell'assoluto in cui è totalmente scomparsa anche la coscienza dell'illuminazione (*satori no ishiki*)»; 5) «qui è soltanto il mondo del nulla (*mu no sekai*), in cui soltanto esistono le onde verdi nell'insenatura, cioè la natura del Buddha (*bushshō*); e in tale stato d'animo io mi trovo».

²³ Occorre essere ben consapevoli del particolare rischio che si corre nell'accogliere i suggerimenti (per altro molto utili) di quei commentatori che nelle loro interpretazioni molto insistono sulla tradizione della dottrina zen come fonte d'ispirazione delle poesie cinesi di Sōseki, cioè il rischio di essere indotti e indurre a riconoscere in lui un pedissequo praticante dello zen tradizionale; lui che, sì, si sentiva profondamente attratto dallo zen, e come uomo – «Sōseki era in corrispondenza epistolare con due monaci zen, ai quali chiedeva per quali vie si potessero trascendere le limitazioni del proprio io. Benché fosse ben lungi dal farsi interamente persuadere dai loro modi di vedere l'illuminazione e la liberazione, trovava tuttavia congruo con le sue idee lo zen, una religione che non postulava un Dio trascendente» (Keene, 1984, p. 343.) – e come poeta (del 'colorito della dottrina zen' nelle sue ultime poesie cinesi sopra si è già detto), ma che continuava a rifiutarsi di ubbidire pedissequamente ai precetti di qualsiasi religione rivelata e organizzata, anche a quelli dello zen inteso come organizzata istituzione religiosa.

È un'interpretazione conclusiva che dovrebbe anche – soprattutto – servire a far sentire l'intima organicità di significato che io sento poterci essere – non dimostrabile, certo, con argomenti di inoppugnabile solidità – in questa poesia, dal primo all'ultimo verso, nella sua pur variamente mossa e spezzata struttura, in tutte quelle immagini che tra loro pur così incongruenti in superficie appaiono (ma io capisco che qualcuno potrebbe avere le sue ragioni per negare che ci sia sotto quella superficie una definibile coerenza).

È un'interpretazione discutibile, tutta, ma proprio in quanto tale la giudico utilmente proponibile ed eccola, come tale qui la propongo.

Il poeta «eremita» – che in quanto poeta (teniamolo ben presente) ha pur saputo trasfigurare in assoluto il relativo di questo basso mondo (vv. 1-2 e 3-4) – getta nel braciere la 'luna', cioè una ritrovata, illuminata, sincerissima consapevolezza di sé, totalmente liberata: 'nel braciere', «inferno che ribolle pieno di dolore», ancora basso mondo dominato dall'«errore» pericoloso e dal tormentoso egoismo, ma che pure è luogo in cui «ardono vivissime le più alte» umane «aspirazioni» – e ora più alte «divampano» -. Ed ecco tutto questo svanisce, svanisce ogni distinzione: di «sofferenza e piacere», di nobile e vile, di ignoranza e sapienza, di «inferno e paradiso». Dov'è più l'ingarbugliato mondo dei vv. 5-6? Ma «è totalmente scomparsa anche la consapevolezza di essere illuminato»: il chiarore della luna non c'è più; e resta soltanto un'ultima immagine: 'il verde fluttua nell'insenatura'. E ci ricordiamo della 'montagna verde' del v.1; il cerchio s'è chiuso: dalla 'montagna verde' al 'verde' che 'fluttua nell'insenatura': è stata riassorbita – non è più visibile – qualsiasi traccia del nostro mondano travagliarci; in quest'ultimo verso appare soltanto, di quell'ideale di assoluta serenità, di assoluta quiete, di assoluta libertà, di assoluta purezza, già in quei quattro versi variamente rappresentato, questa – della fantasia poetica definitiva conquista – ultima unica immagine.²⁴

Riferimenti bibliografici

- Bertuccioli, Giuliano (1968). *La letteratura cinese*. Milano: Sansoni Accademia.
- Chin, Myong-shun (1997). *Sōseki kanshi to zen no shisō*. Tōkyō: Benseisha.
- Colas, Alain-Louis (2016). *Natsume Sōseki – Poèmes – Traduit du chinois (Japon) présenté et annoté par Alain-Louis Colas – Édition trilingue chinois, japonais, français*. Paris: Le Bruit du temps.
- Colleoni, Guidotto (2001-2002). "Dall'«ansia del simposio» al «canto della nuvola bianca» – Una lettura delle poesie cinesi dell'ultimo Sōseki". *Atti del XXIV Convegno di Studi sul Giappone (AISTUGIA)*, pp. 99-132.
- Furui, Yoshikichi (2008). *Sōseki no kanshi wo yomu*. Tōkyō: Iwanami shoten.

²⁴ Riporto qui quello che Colas (2016, p. 347) ci propone come 'filo conduttore' di questa poesia: «Illustrazione supplementare del principio dell'essere o dell'esistenza, manifestazione per differenziazione e diversificazione, ma anche riassorbimento per uguagliamento e omogeneizzazione».

- Iida, Rigyō (1994). *Shin'yaku Sōseki shishū*. Tōkyō: Kashiwa shobō.
- Ikkai, Tomoyoshi (1995) (a cura di). [*Sōseki*] *kanshi yaku chū*. In *Sōseki zenshū*, 18. Tōkyō: Iwanami shoten.
- Keene, Donald (1984). *Dawn to the West*, [1] *Fiction*. New York: Henry Holt and Company, Inc.
- Komura, Sadayoshi (1989). *Natsume Sōseki meishi hyakusen*. Tōkyō: Furukawa shobō.
- Matsuoka, Yuzuru (1966). *Sōseki no kanshi*. Tōkyō, Ōsaka, Kita Kyūshū, Nagoya: Asahi shinbun-sha.
- Nakamura, Hiroshi (1983). *Sōseki kanshi no sekai*. Tōkyō: Daiichi shobō.
- Sako, Jun'ichirō (1983). *Sōseki shishū zenshaku*. Tōkyō: Meitoku-shuppansha.
- Tanaka, Kunio (2010). *Sōseki "Meian no kanshi"*. Tōkyō: Kanrin shobō.
- Yiu, Angela (1998). *Chaos and Order in the Works of Natsume Sōseki*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- Yoshikawa, Kōjirō (1967). *Sōseki shichū*. Tōkyō: Iwanami shoten.