



HAL
open science

Orizzonti d'attesa e consacrazioni letterarie: discorsi sulla popolarità nel tardo periodo Edo

Talamo Mario

► **To cite this version:**

Talamo Mario. Orizzonti d'attesa e consacrazioni letterarie: discorsi sulla popolarità nel tardo periodo Edo. Riflessioni sul Giappone antico e moderno. Volume II, 2016. hal-03272254

HAL Id: hal-03272254

<https://hal.science/hal-03272254>

Submitted on 28 Jun 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

COLLANA DI STUDI GIAPPONESI

RICERCHE

7

Direttore

Matilde Mastrangelo

Comitato scientifico

Giorgio Amitrano

Gianluca Coci

Silvana De Maio

Chiara Ghidini

Andrea Maurizi

Maria Teresa Orsi

Ikuko Sagiyama

Virginia Sica

Comitato di redazione

Chiara Ghidini

Luca Milasi

Stefano Romagnoli

COLLANA DI STUDI GIAPPONESI

RICERCHE

La Collana di Studi Giapponesi raccoglie manuali, opere di saggistica e traduzioni con cui diffondere lo studio e la riflessione su diversi aspetti della cultura giapponese di ogni epoca. La Collana si articola in quattro Sezioni (Ricerche, Migaku, Il Ponte, Il Canto). I testi presentati all'interno della Collana sono sottoposti a una procedura di referaggio con doppio anonimato (*double-blind peer review*).

La Sezione Ricerche raccoglie opere collettanee e monografie di studiosi italiani e stranieri specialisti di ambiti disciplinari che coprono la realtà culturale del Giappone antico, moderno e contemporaneo. Il rigore scientifico e la fruibilità delle ricerche raccolte nella Sezione rendono i volumi presentati adatti sia per gli specialisti del settore che per un pubblico di lettori più ampio.

Riflessioni sul Giappone antico e moderno

Volume II

a cura di
Maria Chiara Migliore
Antonio Manieri
Stefano Romagnoli





Aracne editrice

www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it

Copyright © MMXVI
Giacchino Onorati editore S.r.l. – unipersonale

www.giacchinoonoratieditore.it
info@giacchinoonoratieditore.it

via Vittorio Veneto, 20
00020 Canterano (RM)
(06) 45551463

ISBN 978-88-548-9967-4

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento anche parziale,
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie
senza il permesso scritto dell'Editore.*

i edizione: dicembre 2016

- 11 Introduzione
 MARIA CHIARA MIGLIORE, ANTONIO MANIERI,
 STEFANO ROMAGNOLI
- 15 Cento anni di studi giapponesi a Roma: in ricordo
 di Giuliana Stramigioli nel centenario della nascita
 TERESA CIAPPARONI LA ROCCA
- 35 RIFLESSIONI SUL TESTO
- 37 Breve storia culturale dei Trentasei
 Immortali del *waka*
 GIAN PIERO PERSIANI
- 59 Orizzonti d'attesa e consacrazioni letterarie:
 discorsi sulla popolarità nel tardo periodo Edo
 MARIO TALAMO
- 85 Modalità di collegamento delle strofe in Bashō:
 ipotesi sul *karumi*
 MATTEO LUCCI
- 105 Il fascino del male: analisi della figura
 del demone nel *nō*
 CLAUDIA IAZZETTA
- 127 Il teatro, la maschera e lo sguardo nell'opera
 di Kurahashi Yumiko: *Nagai yumeji* (1968)
 DANIELA MORO

- 147 Si alza il vento e comincia l'incanto: punti d'incontro
tra Miyazaki Hayao e Miyazawa Kenji
MARIA ELENA TISI
- 165 RIFLESSIONI SU ORIENTE E OCCIDENTE
- 167 La poesia Heian come World Literature:
un confronto con la poesia italiana medievale
EDOARDO GERLINI
- 191 Il comico in letteratura e il confronto tra *Don Quijote*
e *Hizakurige* secondo Tsubouchi Shōyō
LUCA CAPPONCELLI
- 211 La collaborazione di Kanbara Tai con il quotidiano
L'Ambrosiano (1924-1925): prospettive di ricerca
PIERANTONIO ZANOTTI
- 233 L'amore dannunziano nella letteratura giapponese
da Ikuta Chōkō a Mishima Yukio
MURAMATSU MARIKO
- 255 Interazioni visionarie: *Cent'anni di solitudine*
e l'opera di Terayama Shūji
STEFANO LATTANZI
- 275 Riconfigurazioni dell'antica Roma nel manga
Thermae Romae e nei suoi adattamenti
cinematografici
LUCIANA CARDI

- 299 RIFLESSIONI SULLO SPAZIO E SULLA STORIA
- 301 Particolarismo culturale giapponese e orientalismo
sinocentrico: identità geopolitica del Giappone e
della Cina
FRANCO MAZZEI
- 323 Struttura e trasformazione di Heiankyō-Kyōto
KINDA AKIHIRO
- 339 Consumi familiari in Giappone, 1916-41: società
rurale e urbana a confronto
ANDREA REVELANT
- 365 I pellegrinaggi a circuito nel Giappone
contemporaneo: introduzione allo studio sociologico
e decostruzione della nozione di pellegrinaggi locali
PAOLO BARBARO
- 385 “Sciamani” nel Giappone contemporaneo: premesse
per uno studio critico
SILVIA RIVADOSSI
- 403 RIFLESSIONI SULL’ARTE E SULLA PERFORMANCE
- 405 Spettri di donne e paure di uomini:
l’arte di Matsui Fuyuko
MARTA FANASCA
- 425 Il *superkabuki*: ossimoro strutturale o innovazione
della tradizione? L’esempio di Yamato Takeru
GIOVANNI AZZARONI

- 10 *Indice*
- 439 Letteratura invaghita del corpo: la danza di Hijikata
Tatsumi riflessa nelle parole di Mishima Yukio
KATJA CENTONZE
- 463 Dentro il rituale, dietro il rituale: un'esperienza di
partecipazione etnografica al *Kasuga wakamiya*
on matsuri di Nara
ANDREA GIOLAI
- 487 RIFLESSIONI SULLA LINGUA
- 489 Riconsiderazione del concetto di *keigo* e di
linguaggio onorifico: la pragmatica del discorso
nello studio e nella didattica della lingua giapponese
PAOLO CALVETTI
- 511 Costruire un dizionario di collocazioni giapponesi:
difficoltà e metodi
ELGA LAURA STRAFELLA
- 529 BilingualCorpusNavigator: un'interfaccia web per
interrogare un *corpus* parallelo giapponese-italiano
PATRIZIA ZOTTI
- 551 Facebook nella didattica del giapponese:
un progetto pilota
TIZIANA CARPI
- 573 Profili degli autori

Orizzonti d'attesa e consacrazioni letterarie Discorsi sulla popolarità nel tardo periodo Edo

MARIO TALAMO

In *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria* Hans Robert Jauss (1921-1997)¹ sostiene che la letteratura sia tutta una questione di domanda e risposta: dal modo in cui un testo risponde alle volontà e ai gusti dei lettori dipende, infatti, il suo successo e la sua affermazione nel panorama letterario coevo (Jauss, 1988, p. 53). Nel corso degli otto anni che accompagnarono la sua pubblicazione, il *Tōkaidōchū hizakurige* (A spasso per il Tōkaidō a cavallo delle proprie gambe) di Jippensha Ikku (1765-1831) andò incontro a numerosi cambiamenti, superando varie fasi produttive, che gli permisero di sciogliere definitivamente i vincoli che lo relegavano alla condizione di produzione amatoriale, indirizzata a uno sparuto pubblico di estimatori, e di divenire un'opera sofisticata, frutto di un intenso processo di professionalizzazione dei contenuti, in grado di rispondere alle richieste dei lettori e alle loro aspettative.²

¹ Le date di nascita e morte di autori e studiosi citati saranno omesse se ignote, o se ritenute non utili ai fini dell'economia dell'elaborato.

² L'opera di Ikku fu così popolare che i lettori cominciarono a identificarsi con i due protagonisti, Yaji e Kita, e a seguire i loro itinerari di pari passo con la pubblicazione. Ciò fu alla base del suo enorme successo, e, al contempo, causa del suo protrarsi nel tempo. Numerosi studiosi hanno analizzato la popolarità acquisita dall'opera: Watanuki Toyoaki, nel suo volume dedicato allo *Hizakurige*, passa in rassegna varie testimonianze: Tōjō Misao sostiene che, nel periodo Edo, opere popolari come le raccolte di poesia cinese e lo *Hizakurige* non ce ne siano state (Watanuki, 2004, p. 115), Nakayama Hisao, invece, nei suoi numerosi saggi sull'argomento, ha più volte sottolineato come «nella storia letteraria del Giappone, lo *Hizakurige* abbia costituito uno degli esempi di opera che più di ogni altra è riuscita a penetrare tra le masse», con il risultato che «tra gli scritti del passato con cui i lettori hanno maggior familiarità è possibile elencare lo *Hizakurige* e, immediatamente dopo, lo *Hyakunin isshu* [Poesie di cento poeti]» (Watanuki, 2004, p. 118). In

Il mio intervento si propone di esaminare lo *Hizakurige* e i suoi cambiamenti, e di tentare un collegamento tra questi, l'aumento del numero dei lettori e l'avanzata della popolarità dell'opera. Per comprendere appieno quali fossero le richieste che gli estimatori dello *Hizakurige* formulavano allo scrittore, e come quest'ultimo, coadiuvato dal proprio editore di fiducia Murataya Jirōbee, fosse in grado di soddisfare tali istanze, modellando il proprio lavoro su specifiche disposizioni, la prima parte della mia analisi si concentrerà sull'oggettivazione dell'orizzonte di attesa, ovvero del gruppo di convenzioni e riferimenti condivisi tra opera e pubblico, ma anche dell'esperienza letteraria utile alla comprensione di un testo (Jauss, 1988, p. 293). L'obiettivo è mostrare i rapporti diretti tra le trasformazioni del testo e gli eventi esterni, e dimostrare l'influenza che questi ultimi ebbero sul prodotto finale.

L'orizzonte di attesa dei lettori

Sin dai primi volumi fu chiaro che Jippensha Ikku ambisse a soddisfare specifiche richieste editoriali: un viaggio lungo il Tōkaidō rappresentava un'opportunità irripetibile per ritrarre culture e dialetti dei posti visitati dai due protagonisti. Lo *hanrei* del primo libro recita:

Lungo la strada notiamo una grande differenza tra le tradizioni e i suoni di ciascun luogo: nei dialetti e nelle parlate locali c'è un'enorme varietà di cui non bisogna ridere. [...] La mia opera si propone di provocare il riso nei lettori tramite la fedele riproduzione dei dialetti. (II, *hanrei*)³

realtà, soprattutto al giorno d'oggi, le persone che hanno realmente letto l'opera sono una sparuta minoranza; ciononostante, come fa notare Suzuki Toshiyuki, non c'è nessuno che non conosca il nome dei due protagonisti (Suzuki, 2001, p. 7).

³ Jippensha Ikku, *Tōkaidōchū hizakurige*. Il testo di riferimento per le citazioni è l'esemplare conservato presso l'Università di Waseda, pubblicato dal secondo anno dell'epoca Kyōwa (1802) al sesto Bunka (1809), da Eiyūdō, Murataya Jirōbee, a Edo. Nelle prossime citazioni verranno soltanto specificati il volume di appartenenza, la sezione e, quando necessario, la pagina.

Come si evince dal breve passaggio, l'orizzonte di attesa dei lettori a cui Jippensha Ikku intendeva rivolgersi con la propria opera, nei primi anni del diciannovesimo secolo, era dominato da produzioni letterarie deliberatamente ispirate agli *ukiyo monomane* e al *kowairo*, che facevano della riproduzione di dialetti, voci di attori, venditori e animali la propria peculiarità. Numerose sono le sezioni in cui leggiamo imitazioni di parlate tipiche di determinate zone del Giappone, o del caratteristico linguaggio dei palanchini e degli *umakata*, i conducenti di cavalli; le loro conversazioni occupano buona parte dei primi volumi e il loro linguaggio viene reso in maniera meticolosa.⁴ Ikku delizia il suo pubblico mettendo per iscritto finanche nitriti e flatulenze equine, in nome della fedele riproduzione della realtà, tratto distintivo delle produzioni nel cui solco ricettivo lo *Hizakurige* cercava di insinuarsi.

L'imitazione dei suoni è presente anche nei successivi capitoli. Nell'introduzione al terzo libro leggiamo:

Al suo interno ho messo per iscritto i differenti usi e costumi delle varie località e la grande varietà di dialetti parlati in campagna, che, volume dopo volume, hanno preso il posto delle parlate cittadine. Ho anche descritto il viavai dei turisti, le divertenti gite dei ricchi e i disagiati spostamenti dei poveri. Ho inoltre parlato della grettezza dei *kumokago* e della piacevole atmosfera delle residenze in cui lavorano le *deonna*. Posso dire di aver creato un compendio degli strani sentimenti della campagna e di averlo intitolato *Hizakurige* [...] (III, introduzione)

⁴ Le sezioni in cui Ikku indugia nella descrizione dei dialoghi tra palanchini, cavallari e trasportatori rappresentano delle fonti di informazione estremamente importanti per gli studiosi, e, al contempo, rari esempi di riproduzione scritta dei tratti distintivi delle loro parlate, come l'abitudine di non chiamarsi per nome, ma per luogo di provenienza, e la caratteristica numerazione *soku, jiba, kiri, dari, genko, ronji, sainan, bandō e kiwa*, usata al posto dei comuni uno, due, tre, etc. Molto importanti sono anche le sezioni riguardanti i *kumokago*, palanchini senza fissa dimora, alla loro prima comparsa in un'opera letteraria.

Malgrado non ci fosse bisogno di aggiungere ulteriori spiegazioni, nel successivo *hanrei*, Ikku fornisce nuove indicazioni di ricezione:

Dall'inizio del primo volume non ho mai apportato modifiche sostanziali alla comicità dell'opera, al punto che, oramai, essa non è più considerata innovativa. Temo che possa finire per annoiare il pubblico degli affezionati, così ho deciso di introdurre dei piccoli cambiamenti nella trama. (III, *hanrei*)

Comprendiamo dunque come lo *Hizakurige*, originariamente modellato sulla base delle preferenze di uno specifico gruppo di lettori, si stesse lentamente trasformando: a partire dal terzo libro, infatti, fanno la loro comparsa contenuti inediti e per la prima volta vediamo *mikaeshi* e *kuchie* (figg. 1 e 2) — rispettivamente riguardo di copertina e illustrazione d'apertura — segni del processo di professionalizzazione che stava investendo l'opera, che si espresse in primo luogo attraverso la trasformazione del peritesto editoriale, e con un sempre maggiore coinvolgimento di illustratori e poeti di professione. Ciò contrastava nettamente con lo *Hizakurige* delle origini, costituitosi come una produzione a basso costo, basata principalmente sulle doti pittoriche e poetiche dell'autore e del suo circolo di fedelissimi.

Anche il quarto libro presenta un *mikaeshi*, e i suoi contenuti non si discostano molto dai precedenti tre, svolgendo dunque una funzione di ponte tra la vecchia produzione e il nuovo impianto dell'opera. Sin dal loro debutto, nel secondo anno del periodo Kyōwa (1802), la lettura delle avventure di Yaji e Kita era sempre stata appannaggio del solo pubblico di Edo; l'editore di riferimento di Jippensha Ikku era, infatti, Murataya Jirōbee da Tōriaburachō, subentrato a Tsutaya Jūsaburō.⁵ I primi gran-

⁵ Tsutaya Jūsaburō fu uno dei principali animatori della vita culturale di Edo. Nato nel terzo anno dell'era Kan'ei (1750), a Edo, si chiamava Kitagawa Karamaru. L'inizio della sua attività di editore fu all'età di ventitré anni, nel secondo anno dell'era An'ei (1773), quando prese in affitto i locali della sala da tè di Tsutaya Jirōbee ed entrò in collaborazione con la ben più nota editrice Urokogataya, di Magobee, in qualità di stampatore dei celebri *Yoshiwara saiken*, guide ai bordelli e alle loro bellezze. Ben presto,

di cambiamenti nel loro progetto editoriale si verificarono con il quinto libro, pubblicato nel corso del terzo anno del periodo Bunka (1806), che fu il primo a essere messo in vendita anche in Kansai. Murataya Jirōbee non fu più l'unico a godere dei proventi della fortunata serie, a lui si aggiunsero Tsuruya Kiemon, proprietario di un'altra casa editrice di Tōriaburachō, e due editori di Ōsaka, Kawachiya Daisuke e Nishimura Genroku. A detenere il controllo della pubblicazione fu sempre Murataya, a cui si affiancò Tsuruya, chiamato in causa per via dei contatti commerciali con Kawachiya e la città di Ōsaka (Satō, 2003, p. 90). La pubblicazione in altre regioni dell'opera che tanto lustro e rinomanza aveva donato loro rappresentava un'opportunità irripetibile per implementare relazioni lavorative e ricchezze. Purtroppo, però, per quanto Ikku e Murataya conoscessero alla perfezione i gusti e le richieste dei lettori di Edo, non avevano dimestichezza alcuna con il pubblico del Kamigata; le trasformazioni a cui l'impianto originale dell'opera fu sottoposto mostrano dunque il tentativo di fare di un lavoro nato a Edo, e disegnato sui gusti di quel preciso

però, decise di intraprendere una carriera indipendente e, partendo proprio dai lavori che meglio conosceva, riuscì in breve tempo a consolidare la propria *leadership* nel settore, a discapito del vecchio socio in affari, e a maturare una discreta stabilità economica. Fu grazie alle sue prime pubblicazioni che riuscì a stringere rapporti lavorativi con pionieri del calibro di Hōseidō Kisanji (1735-1813), Yomo no Yamabito (1749-1823) e Santō Kyōden (1761-1816). La sua attività può essere divisa in cinque fasi: la prima dipese dalla relazione con Hōseidō Kisanji, scrittore tra i più rappresentativi dell'epoca; il secondo periodo lo vide aprirsi a numerose altre collaborazioni con autori come Koikawa Harumachi (1744-1789), Tōrai Sanna (1744-1810), Santō Kyōden e Shiba Zenkō (1750-1793), con produzioni che spaziavano dagli *sharebon* ai *kibyōshi*. Il terzo periodo vide Manzōtei (1754?-1810?) unirsi al suo gruppo di collaboratori, mentre la quarta fase vide l'editore concentrarsi anche sugli *hanashibon* e sui popolarissimi *kyōkaehon*, con le collaborazioni di Bakin (1767-1848) e Kanwatei Onitake (1760-1818). Fu soltanto con l'ultima fase produttiva che Ikku entrò a far parte della scuderia di Tsutaya. Dopo la sua morte, avvenuta prematuramente nel nono anno Kansei (1797), la guida della casa editrice passò a Tsutaya Jusaburō II che, privo di abilità imprenditoriali, ne ridimensionò l'attività, che tuttavia proseguì fino alla quinta generazione, all'inizio dell'era Meiji. Ben nutrita è la critica su Tsutaya Jusaburō; nel corso degli anni Ottanta Suwa (1981, 1982) pubblicò una biografia dell'editore in tre parti; citiamo poi Matsuki (2002). Anche le ricerche di Suzuki Toshiyuki si sono spesso soffermate sull'attività dell'editore, con numerosi saggi raccolti in volume nel 1998.

pubblico, una produzione i cui contenuti fossero fruibili anche in altre parti del paese.

Se analizziamo l'impianto del quinto libro, notiamo anche in questo caso la presenza di un *mikaeshi* e di un *kuchie*. Ciò che colpisce maggiormente la nostra attenzione è, però, la firma in basso all'immagine, Toyokuni,⁶ che ne fa il primo contributo ufficiale di un pittore di professione,⁷ con tre *hamaguri* su un ramo di pino, impressi con le tonalità del rosa e del verde.⁸

Lo *hamekomi*

Tra le doti di Jippensha Ikku la più apprezzata dai lettori rimaneva la capacità di citare brani provenienti da altre produzioni letterarie e di adattarli ai propri bisogni. Lo *hamekomi*, come veniva definito in giapponese, era un'abilità nota a quasi tutti gli scrittori *gesaku*: attraverso citazioni di nomi di personaggi e località, o anche tramite richiami a dialoghi e battute provenienti da altre fonti, lo scrittore era solito stuzzicare la curiosità dei lettori. Lo *hamekomi* veniva saggiamente usato per instaurare un rapporto empatico con il pubblico mediante citazioni da opere con cui quest'ultimo doveva necessariamente avere familiarità, o tramite riferimenti e informazioni contenuti nel loro orizzonte

⁶ Utagawa Toyokuni (1769-1825) era maestro di *ukiyo*e esperto nei ritratti di attori. Ebbe numerosi discepoli grazie ai quali fondò la scuola che porta il suo nome.

⁷ In realtà, nel terzo libro abbiamo già incontrato un *kuchie* con il tramonto a Hamamatsu (fig. 2), che riportava in calce una firma particolare, Fujiya 豊事也. Non ci sono giunte testimonianze di un illustratore con quel nome, dunque potremmo anche pensare che si tratti di una semplice iscrizione per comunicare al lettore la presenza di un'opera di Toyokuni; leggendo gli ideogrammi, infatti, capiamo che l'illustrazione fosse un *toyo no koto nari*, ovvero opera di qualcuno il cui nome cominciasse per Toyo. Pertanto, sebbene l'illustrazione del quinto libro non fosse la prima proveniente da un pennello celebre, possiamo senz'altro affermare che fosse la prima la cui illustre paternità era immediatamente riconoscibile.

⁸ Come riporta Nakamura (1984, p. 25), Ikku fu probabilmente il primo autore *gesaku* a sperimentare l'uso dei colori nei *kuchie* dei *kokkeibon*, e fu proprio lo *Hizakurige* a mostrarne i primi esempi, con i *kuchie* dei libri terzo, quinto — di cui abbiamo precedentemente parlato — e sesto, con illustrazioni di fascine di legno di canforo decorate con fiori di susino, imprresse con i colori marrone e rosa, a opera di Toyokuni.

di attesa. Dal primo al quarto volume l'autore cita numerosi passaggi da *kobanashi* e *hanashibon*, ma la stragrande maggioranza delle citazioni proviene dal teatro. *Jōruri* e *kyōgen* costituivano un'inesauribile fonte di ispirazione per Jippensha Ikku, che sovente prendeva in prestito materiale da trasformare in riferimenti per nuove trame. Esempio lampante è l'episodio della volpe di Akasaka, nel libro quarto, in cui Yaji pensa di essere stato stregato dall'animale e lega Kita, nella convinzione di avere dinanzi a sé lo spirito malvagio incarnatosi nel corpo dell'amico. La fonte diretta, in questo caso, è il *kyōgen Kitsunezuka* (Nella tana della volpe).⁹

I primi quattro capitoli contengono un nutrito numero di citazioni, tutte riconducibili al background culturale dell'autore e alle sue passioni letterarie.¹⁰ Quando lo *Hizakurige* debuttò in Kansai, lo *hamekomi* cambiò e l'autore tentò un avvicinamento ai lettori della zona attraverso citazioni da Ihara Saikaku (1642-1693), la cui prima comparsa risale al libro quarto, con un breve passaggio dal *Seiken munesan'yō* (I calcoli del mondo), del quinto anno dell'epoca Genroku (1692). Lo scrittore divenne ben presto onnipresente negli ultimi quattro capitoli con il *Saikaku nagori no tomo* (I compagni del compianto Saikaku), opera postuma del dodicesimo Genroku (1699), e l'episodio in cui il protagonista utilizza delle illustrazioni per ricordare nomi e località, che Ikku presenta per la prima volta nel libro quinto — in concomitanza con l'arrivo di Yaji nella città di Myōkenchō — poi successivamente alla fine dell'appendice e nel secondo volume del settimo

⁹ L'autore amava molto citare esplicitamente altri testi, talvolta riportando interi brani, e distribuendoli all'interno di periodi più o meno lunghi, talvolta citando titoli e protagonisti di produzioni a lui care. Altre volte, invece, sottoponeva il materiale a un processo di riscrittura per ampliamento: la fonte veniva, dunque, calata dall'autore nel proprio contesto storico, arricchita di nuovi elementi e spesso accresciuta nel numero dei personaggi. Informazioni in merito alla tipologia degli adattamenti negli scritti di Ikku ci vengono da studi compiuti da Mutō (1970) e da Nogami (1947).

¹⁰ Il *jōruri* fu il primo orizzonte produttivo di Ikku, che si unì a un circolo di Ōsaka ispirato a Chikamatsu (1653-1724), con il nome di Chikamatsu Yōshichi, mentre *hanashibon* e *kobanashi*, oltre a essere tra i maggiori trend produttivi dei primi anni del diciannovesimo secolo a Edo, furono un terreno molto battuto da Ikku e dal suo editore Murataya, che organizzava periodicamente meeting di composizione.

capitolo. L'ottavo e ultimo libro dello *Hizakurige* presenta, invece, passaggi da un altro lavoro di Saikaku, il *Nippon eitaigura* (Il magazzino eterno del Giappone), del quinto anno del periodo Jōkyō (1688), ultimo dei tentativi di Ikku di guadagnarsi la stima e l'approvazione dei lettori del Kansai tramite l'evocazione di trame a loro note.

In apertura del settimo libro, dedicato alla città di Kyoto, lo *hanrei* recita:

Nel corso della mia gioventù ho vissuto a Ōsaka per alcuni anni, e qualche volta me ne andavo in giro per la capitale. Purtroppo, però, più di un decennio è passato da allora e ho finito per dimenticare molte cose, col risultato che, adesso, ricordo soltanto una minima parte di ciò che ho visto. (VII, *hanrei*)

Dalle parole dell'autore trapela l'inadeguatezza della propria conoscenza della città di Kyoto, al punto che si rese necessario l'utilizzo di guide turistiche da cui trarre informazioni, come il *Miyako meishozue* (Guida illustrata alla capitale).¹¹ Tale scarsa dimestichezza si rifletté anche nei goffi tentativi di catturare l'attenzione dei nuovi lettori attraverso le citazioni da Ihara Saikaku, ritenuto il più rappresentativo tra gli scrittori del Kansai.

Come più volte ripetuto, i prestiti di trame da altri scritti riguardavano in primo luogo il *jōruri*, il *kyōgen*, i *kobanashi* e gli *hanashibon*, per via della familiarità dello scrittore con tali produzioni; numerosi sono i brani *jōruri* adattati, e tutti risalgono a epoche diverse. Tra le citazioni da *kobanashi* e *hanashibon*, per contro, si nota una tendenza ben precisa: nella prima parte dell'opera leggiamo brani provenienti da lavori pubblicati tra il periodo An'ei e Kansei (1772-1801), mentre, dal libro quinto a seguire, notiamo anche passaggi da opere editate tra la fine del

¹¹ Gli ultimi quattro libri, corrispondenti alle sezioni editate nel Kamigata, fanno uso diffuso di guide turistiche come fonti di informazione; si comincia con il quinto capitolo, dedicato al pellegrinaggio a Ise, che si rifà allo *Isesangū meishozue* (Guida illustrata al pellegrinaggio di Ise), si prosegue con i volumi dedicati a Kyoto che, come si diceva, utilizzano il *Miyako meishozue*, e si finisce con l'ottavo capitolo, dedicato alla città di Ōsaka e ai prestiti dal *Settsu meishozue* (Guida illustrata alla città di Ōsaka e dintorni).

diciassettesimo e l'inizio del diciottesimo secolo, quando l'intera regione del Kamigata attraversava una fase di grande sviluppo creativo, nota col nome di periodo Genroku (1688-1704). Nel libro primo fa la sua comparsa il *Kaigen kikō* (Memorie di un viaggio al cambio d'epoca), del primo anno dell'epoca Kyōwa (1801), a cui fa seguito il *Kikijōzu* (L'uditore sopraffino), del secondo An'ei (1773), presente nel secondo capitolo dell'opera. *Gakutaiko* (Il tamburo da spettacolo), pubblicato nel nono anno del periodo Meiwa (1772), è tra le fonti di ispirazione del terzo libro, mentre il quarto riporta alcune citazioni da *Senri no tsubasa* (Ali lunghe mille miglia), del secondo anno del periodo An'ei (1773). Quando l'opera debuttò nella regione del Kamigata, con il libro quinto, lo *hamekomi* di Ikku cambiò: il primo *hanashibon* a prestarsi alle mire manipolatrici dell'autore fu lo *Eda sangoju* (Perle di corallo ramificato), la cui data di pubblicazione risale al terzo anno del periodo Genroku (1690). L'appendice cita diffusamente *Karukuchi fukuzōsu* (Il chiacchierone amministratore di fortune), del sesto anno dell'era Shōtoku (1716), mentre il capitolo sesto ci presenta lo *Hatsunegusa hanashitaizen* (Raccolta di storie sulle giovani erbe e sui primi gorgheggi), dell'undicesimo anno Genroku (1698).

È arduo formulare giudizi definitivi sugli adattamenti, in primo luogo perché siamo in presenza di materiale proveniente da orizzonti creativi soltanto in parte ricostruibili; ciò, tuttavia, non ci impedisce di mettere in risalto una tendenza ben marcata: quando lo *Hizakurige* veniva pubblicato soltanto a Edo, l'autore adattava principalmente materiale risalente agli anni della gioventù, quando studiava da apprendista e aveva dimestichezza con le fonti. Quando poi il raggio d'azione dell'opera si espanse fino al Kansai, egli dovette trovare nuovi riferimenti, nel timore che i vecchi potessero essere fraintesi o non compresi appieno dal nuovo pubblico, e lo fece attraverso citazioni tratte da produzioni risalenti a più di un secolo prima, quando la città di Kyoto, e l'intera regione del Kamigata, attraversavano il cosiddetto rinascimento Genroku, periodo che, a giudicare dall'autore, doveva ancora costituire l'orizzonte di attesa dei lettori di quella regione.

Nel secondo volume del libro settimo viene riportata una conversazione a noi utile per comprendere la strategia adottata da Ikku e Murataya: in una locanda di Nigenjaya Yaji e Kita incontrano due monaci, Yakkai e Mokkaï, con indosso vesti logore e sgualcite, mentre parlano di capelli e acconciature. Depositi i loro berretti azzurri, tuttavia, i due religiosi esibiscono pettinature insolitamente curate.

Mokkaï: “Yakkai, dove ti sei tagliato i capelli?”

Yakkai: “Mokkaï, dovresti andare anche tu dove vado io. Lì sì che li sanno fare. Per un po’ li ho portati alla *nonkowage*, ma adesso non vanno più di moda, così me li sono fatti alla Raishi. Sono veramente comodi.” (VII, volume II, 55r-v)

Le pettinature citate erano rappresentative della moda del Kansai in epoche diverse: il *nonkowage*, in base alla ricostruzione storica effettuata da Nakamura Yukihiko (1911-1998) nella sua versione annotata dello *Hizakurige*: «[...] era un’acconciatura che prevedeva sia la crocchia sia i capelli delle tempie portati in basso, mentre la parte centrale della capigliatura veniva legata e portata alta. Era espressione di vecchie mode, molto popolari negli *ukiyozōshi* e nel *jōruri* del periodo Genroku [...]» (Nakamura, 1975, p. 443). L’altra pettinatura prendeva il nome dal celebre attore di teatro kabuki, Arashi Sangorō II, particolarmente rinomato nel corso degli ultimi anni del diciottesimo secolo nella regione del Kamigata.

È chiaro quanta poca familiarità con i lettori del Kamigata avesse l’autore; sin dal debutto della sua opera nella regione, come si è visto, si moltiplicarono i tentativi di ammicciare al pubblico locale attraverso appositi espedienti creativi, che si dimostrarono datati e non più in voga all’inizio del diciannovesimo secolo. Possiamo dunque notare una grande lacuna nella conoscenza delle tendenze, delle mode e dei gusti del Kamigata: l’autore, come egli stesso dichiarò nel settimo libro, sapeva che «molte sarebbero state le cose non più in voga» (VII, *hanrei*), avendo dimestichezza soltanto con il periodo Genroku e l’epo-

ca Kansei (1789-1801), quando trascorse sette anni nella città di Ōsaka in qualità di scrittore di *jōruri*.

Ad ogni modo, non importa quanto goffa e ingenua fosse la sua strategia, lo *Hizakurige* ottenne un discreto successo, anche grazie alle trasformazioni che subì nel corso degli anni.

La sua popolarità crebbe in particolar modo dopo il debutto nelle province occidentali, al pari del numero delle produzioni che da essa traevano ispirazione. Nell'introduzione al capitolo settimo che, come ben sappiamo, narra le vicende dei due protagonisti nella città di Kyoto, l'autore registra un suo pensiero:

Di recente sono state pubblicate molte opere che assomigliano alla mia. Ho avuto la fortuna di leggerle tutte molto attentamente e devo ammettere che ognuna di esse ha il suo stile e la sua comicità, e ciò mi affascina molto. Ciò che, invece, dovrei temere è che il mio *Hizakurige* è ormai divenuto un vecchio cavallo di sette anni, che quasi sicuramente sarà superato da questi giovani ronzini. (VII, introduzione)

Lo *Hizakurige* acquisì grande rinomanza, mutando completamente la propria costituzione e i propri schemi iniziali: parti come una produzione che ambiva a guadagnarsi il consenso del pubblico mediante l'evocazione di quell'orizzonte d'attesa tanto bramato — come si è visto nelle introduzioni dei primi volumi — e si trasformò in un prodotto in grado di costituire un nuovo orizzonte, del tutto indipendente. Ciò appare chiaro dalle introduzioni degli ultimi tre capitoli, che non citano più produzioni e temi di grande attualità tra i lettori, che chiunque avrebbe potuto ritrovare adattati nelle trame dell'opera, bensì si limitano a registrare le opinioni dell'autore e dell'editore, e a elencare scene e personaggi, come se il pubblico fosse già al corrente della gamma dei contenuti presenti.

A partire dal suo debutto in Kansai, lo *Hizakurige* si configurò come un prodotto realizzato da professionisti. L'aumento del numero dei lettori fu in parte dovuto alla sua nuova veste grafica e poetica, e in parte al determinante contributo dei cosiddetti *ru-*

ihan.¹² Non bisogna dimenticare che il movente che spinse Ikku e Murataya a tentare la scalata editoriale in Kansai fu la grande quantità di imitatori che, in una zona geograficamente lontana dal centro politico del paese — e dunque anche dall'attività di controllo dei censori — sottraeva loro, quotidianamente, lettori e guadagni.

Particolare successo ottenne una produzione, le cui sorti divennero una vera ossessione per i creatori dello *Hizakurige*: lo *Hizasuriki* (Il pestello di legno a forma di ginocchio), scritto da Ikku Sennin e pubblicato a Ōsaka nel terzo anno del periodo Bunka (1806) (Satō, 2003, p. 91). Il falso Ikku si dimostrò uno scaltro giocatore, in grado di anticipare le mosse dei suoi avversari e di pubblicare un'opera dedicata al viaggio di Yaji e Kita nella città di Ōsaka, quando l'edizione originale era ancora impegnata a descrivere il pellegrinaggio a Ise.¹³ Un tale attacco alla reputazione del loro scritto più rappresentativo portò Ikku e Murataya a decidere di acquistare il *Kyōōsaka wariin tenshō*, il certificato per intrattenere ufficialmente scambi commerciali con la regione. Dai registri, dopo la specifica del quantitativo dei volumi editi fino al venticinquesimo giorno del terzo mese del quarto anno Bunka, il totale delle pagine, il nome dell'autore e dei due editori richiedenti — Tsuruya Kiemon e Murataya Jirōbee — emergono i seguenti dati:

Dal momento che anche qui, in Kamigata, sono state pubblicate numerose imitazioni, gli editori Tsuruya Kiemon e Murataya Jirōbee hanno sporto regolare richiesta per ottenere un certificato e intrattenere rap-

¹² All'epoca di Ikku, con il termine *ruihan* si indicava un gruppo piuttosto eterogeneo di scritti, comprendente non soltanto le imitazioni e gli scritti allografi che affollarono il mercato editoriale all'indomani del grande successo ottenuto dall'originale, ma anche i *kaizanbon*, le contraffazioni. Con il termine *hizakurigemono*, che venne introdotto solo in un secondo momento e non dai contemporanei dello scrittore, si passò invece a indicare tutti quei lavori che includessero la parola *hizakurige* nei propri titoli, che avessero per protagonisti i due eroi di Ikku, o che descrivessero semplicemente delle avventure di viaggio.

¹³ Il terzo anno dell'epoca Bunka (1806) corrisponde anche all'anno di pubblicazione del quinto volume dello *Hizakurige* e della sua appendice, dedicati al pellegrinaggio a Ise.

porti commerciali con le città di Kyoto e Ōsaka; d'ora innanzi determinano l'autorizzazione per gentile concessione di questo ufficio. (Satō, 2003, p. 90)

La popolarità che l'impostore riuscì a estorcere con l'imbroglione fu tale che Ikku decise di cambiare la trama dell'opera, nella convinzione che lo *Hizasuriki* stesse minando le fondamenta di un successo tanto duramente acquisito. Inizialmente, come registrato nell'introduzione al terzo libro, l'autore aveva programmato di inviare i due protagonisti in pellegrinaggio a Ise e poi a Ōsaka, attraverso la via che conduceva a Nara, il Narakaidō. Nel quarto capitolo fu l'editore Murataya a confermare la rotta: «[...] ho intenzione di descrivere il viaggio dal passaggio di Nara fino alla città di Ōsaka [...]» (IV, postfazione), e solo alla fine dell'appendice al quinto libro leggiamo di un probabile *Kamigata kenbutsu*, una gita nel Kamigata, senza però ricevere informazioni precise in merito alle località da visitare, né tantomeno sulla città di Kyoto, che compare soltanto nel sesto capitolo, e che fu inserita nell'itinerario per evitare di pubblicare, quasi in contemporanea con lo *Hizasuriki*, un capitolo che descrivesse il medesimo viaggio nella città di Ōsaka: «nonostante vi avessi promesso un giro per le province di Yamato, c'è stato un piccolo cambiamento di programma: andremo da Fushimi a Kyoto e solo in seguito visiteremo Ōsaka» (VI, introduzione). Successivamente Ikku aggiunge: «nonostante il percorso normale ci conduca dalla via di Yamato a Ōsaka, ho deciso di cominciare dalla visita alla capitale imperiale perché ho delle faccende in sospeso» (VI, introduzione), e, dopo una "pisciarella" notturna, interrotta da un nubifragio, Yaji e Kita, che inizialmente si erano imbarcati sulla *kudaribune* diretta a Ōsaka, al buio, confondono i battelli e tornano indietro a Fushimi, dove decidono di cominciare lo *Yamato meguri* da Kyoto, cercando così di differenziare il proprio percorso dagli spostamenti dei loro epigoni. Potrebbe dunque essere questa la faccenda in sospeso di Ikku, il suo "*omou koto*".

Il primo libro

Un accurato studio sulle indicazioni di ricezione e sui riferimenti espliciti ad altri testi può essere utile non soltanto per evidenziare le modalità attraverso cui Ikku tentò di accaparrarsi le simpatie dei lettori in regioni diverse da Edo, ma anche per dare risposte a interrogativi riguardanti alcune sezioni dello *Hizakurige*. Non sarà di certo sfuggito al lettore che, nel corso dell'analisi fin qui esposta, io abbia soltanto di rado menzionato il primo libro dell'opera. Perché? La risposta è semplice: lo *shohen* (volume primo) dello *Hizakurige* in nostro possesso è un'impressione postuma alla prima edizione, che purtroppo è andata perduta, e nessuno sa quando il vecchio testo sia stato sostituito, e in che misura. L'esemplare di primo libro in nostro possesso è privo di colophon, e la data impressa a conclusione dell'introduzione è il secondo anno dell'epoca Kyōwa (1802), periodo in cui Ikku diede effettivamente inizio alla sua pluriennale pubblicazione. Al giorno d'oggi soltanto un articolo è stato scritto sull'argomento: si intitola *Dōchūhizakurige shohen ni tsuite*, di Ichiko Natsuo, e risale agli anni Ottanta dello scorso secolo. Lo studioso ammette che una prima impressione del primo libro non è mai stata rinvenuta, e dichiara di essere in possesso di un testimone che ritiene essere con certezza una prima edizione, priva però di colophon e di elementi che ne attesterebbero l'originalità (Ichiko, 1984, p. 10).¹⁴

Nella postilla all'introduzione (*fugen*) dell'ottavo libro l'editore registra: «l'anno prossimo ho in programma di ristampare il primo libro e di aggiungervi un tomo per la prefazione, per un

¹⁴ Circa il primo libro dello *Hizakurige* si sono espressi numerosi studiosi, con tesi spesso contrastanti: alla fine degli anni Settanta, Suzuki (1979, p. 146) ammise che reperire una prima edizione dell'opera di Ikku in condizioni ottimali fosse piuttosto raro. Sulla base di tali dichiarazioni, Ichiko (1984) collocò la propria testimonianza, dichiarando di possedere un testimone del primo capitolo che riteneva essere originale. Al giorno d'oggi prevale un atteggiamento di maggiore prudenza, con Satō (2003, p. 90) che ammette che la prima edizione dello *shohen* dello *Hizakurige* non è mai stata trovata, e Futamata (2010, p. 53) che sottolinea ulteriormente tale tesi, e l'impossibilità di reperire volumi primi corredati di colophon.

totale di due volumi» (VIII, postilla), anticipando così l'intenzione di pubblicare una riedizione del primo capitolo, da mandare in stampa presumibilmente nel corso del settimo anno dell'era Bunka (1810). In conclusione aggiunge: «Dal momento che le matrici si sono eccessivamente usurate, abbiamo deciso di intagliarne di nuove e con l'autore abbiamo pensato di aggiungere anche un volume introduttivo, per un totale di due tomi» (VIII, postfazione). In realtà, sappiamo bene che i programmi di Murataya e di Ikku cambiarono e, se da una parte non abbiamo una data certa circa la riedizione del primo libro, sappiamo che il “volume introduttivo”, lo *hajimari*, venne mandato in stampa soltanto nell'undicesimo anno dell'era Bunka (1814).

Sfogliando le prime pagine dello *Hizakurige*, sfilano dinanzi ai nostri occhi lunghe serie di tre, quattro, o anche cinque *kyōka*, in più parti del volume, mentre altrove il botta e risposta dei protagonisti prevede al massimo due componimenti in versi.¹⁵ Ci è noto dal succitato paratesto che il primo libro dello *Hizakurige* venne riedito, con matrici che furono intagliate una seconda volta, ed è plausibile pensare a una parziale riorganizzazione del peritesto editoriale, con l'obiettivo di migliorarne i contenuti e renderli più professionali, di pari passo con il processo che stava investendo la restante parte dell'opera. In apertura di *shohen* osserviamo un ritratto di Jippensha Ikku al tavolo da composizione, mentre fuma la pipa (fig. 3). Tra le varie forme di assegnazione di un testo a un autore, la più spettacolare è la rappresentazione fisica, che permette l'immediata identificazione di un'opera con un singolo “Io”, visibile e fisicamente presente (Chartier, 1992, p. 52).¹⁶ Sebbene fosse consuetudine accertata per i testi a stam-

¹⁵ Se noi compissimo un'analisi della maggior parte degli *shohen* composti da Ikku per altri *hizakurigemono*, quando il suo nome aveva già raggiunto un certo grado di notorietà, ci accorgeremmo subito di quanto questi fossero soltanto volumi prova per sondare la reazione dei lettori, privi di abbellimenti e con solo una sparuta quantità di *kyōka* e un *kuchie* d'autore. Ne è un ottimo esempio lo *Enoshima miyage* (Souvenir da Enoshima), pubblicato subito dopo la fine dello *Hizakurige*, a partire dal sesto anno del periodo Bunka (1809).

¹⁶ Numerosi codici miniati di Dante, Petrarca e Boccaccio, durante il Rinascimento italiano, proponevano la rappresentazione fisica dell'autore tra le prime pagine (Chartier,

pa dell'epoca presentare immagini che riproducessero l'autore come forma di autopromozione durante i primi anni di attività, è qui d'obbligo ricordare che Ikku avesse circa trentasette anni quando si accinse a pubblicare il primo libro dello *Hizakurige*, e che, dunque, non potesse essere del tutto incluso nella categoria degli esordienti, avendo già alle spalle vari anni di collaborazioni editoriali e di pubblicazioni, benché nessuna avesse mai ottenuto un gran successo.

Si tratta, a questo punto, di capire se il libro primo dello *Hizakurige* abbia realmente subito una ristampa, o, come sostiene Uchino (1984, p. 97), malgrado i ripetuti proclami dell'editore, anche quando lo *hajimari* fu affiancato al primo libro, le matrici non furono sostituite e si continuò a usare le vecchie. Sottoponendo il volume a un'attenta analisi degli adattamenti e dei riferimenti provenienti dagli schemi creativi dell'autore, è possibile evidenziare un arco di tempo durante il quale Ikku potrebbe aver lavorato alla sua revisione. In base alle dichiarazioni di Murataya, la riedizione del primo libro doveva già essere pronta per il sesto anno dell'era Bunka (1809), data di pubblicazione dell'ottavo e ultimo capitolo. Alla fine del primo libro, l'autore ci offre delle preziose informazioni attraverso i seguenti versi:

Un tempio all'angolo della strada
e siamo già a Sainokawara,
paradiso dal tetto in tegole
in cui non si vedono diavoli. (I, 38v)

I versi sono recitati all'arrivo dei due protagonisti a Sainokawara, piccolo centro che precedeva la barriera di Hakone, e presentano una citazione: la parola *kawarayane*, tetto di tegole, e il seguente *oni*, demone, sono un riferimento al *kyōgen* intitolato *Onigawara* (La tegola col volto di demone), che di fatto diviene fonte di ispirazione anche per un episodio del libro sesto. Chi ben conosce Jippensha Ikku e ha familiarità con il suo stile creativo sa che, quando l'autore aveva un'idea, una trama o anche uno

schema narrativo, tendesse a riproporlo in più pubblicazioni di fila, qualora questo avesse ottenuto il beneplacito dei lettori.¹⁷ L'esempio lampante è nell'episodio della volpe di Akasaka, citato all'inizio; l'animale ci viene presentato per la prima volta nel libro quarto e ottiene un successo così immediato che citazioni, più o meno lunghe, di volpi stregone i cui sortilegi avrebbero motivato le stramberie di Yaji e Kita si ripetono fino al settimo e penultimo capitolo.¹⁸ In questo modo Ikku presentava i temi e testava la ricezione dei lettori, dapprima introducendo il soggetto in brevi passaggi, poi, sotto richiesta dei suoi fedelissimi, procedendo a scrivere intere sezioni.¹⁹

Convinto dell'esistenza di un legame tra le due citazioni, ho avviato un'analisi più approfondita e il primo e il quinto capitolo hanno rivelato molteplici punti in comune. A Totsuka, nel libro primo, Yaji e Kita si comportano come padre e figlio per non essere infastiditi dalle *meshimorionna*. Leggiamo di un'ennesima finzione anche nel primo volume del libro quinto, quando recitano le parti del boss e del servo e portano a turno i bagagli; poi di nuovo nell'appendice, con il tentativo di Yaji di fingersi un ricco *bantōsan* di un negozio di Edo e far colpo sulle cortigiane, mentre Kita recita la parte dell'attendente. Entrambi i volumi mostrano un litigio che si conclude con Kita ustionato dai *dango*, nel primo capitolo, e Yaji bruciato dagli *hamaguri*, nel quinto. Infine, Kita si ferisce battendo la schiena per terra, dopo aver sfondato

¹⁷ Tale tendenza è riscontrabile anche nel linguaggio utilizzato dall'autore: Ikku spesso riproponeva la stessa battuta in più pubblicazioni. Per citare un esempio, nello *hajimari* dello *Hizakurige*, dell'undicesimo anno dell'era Bunka (1814), viene usata l'espressione "*shiri no shimai*" con il significato di "infine", "alla fine", presentata anche nel *Roku Amida mōde* (Resoconto dei pellegrinaggi ai sei Buddha Amida), opera in due volumi pubblicata a partire dall'ottavo anno dell'era Bunka (1812).

¹⁸ Lo stesso dicasi per gli *anna*, i massaggiatori ciechi, comparsi per la prima volta nel secondo libro.

¹⁹ Abbiamo testimonianza di intensi carteggi tra l'editore, l'autore e i fedeli lettori, che chiedevano incessantemente di leggere episodi e scene di vita quotidiana: l'esempio migliore è il siparietto comico del *sakayaki*, tratto dall'appendice. Nell'introduzione al volume Ikku, infatti, sottolinea come, sotto insistenza dei lettori, abbia deciso di parlare dei due protagonisti dal barbiere.

il celebre bagno in stile Goemon, nel primo libro, e cadendo da cavallo nel quinto capitolo.

A conferma della moltitudine di parallelismi, possiamo citare anche alcuni passaggi in cui compaiono i medesimi oggetti: un *fumigaeshi no baiteiseki*, una pietra nera a forma di ferro di cavallo, sistemata dinanzi all'ingresso delle case, su cui gli ospiti pulivano i *geta* prima di accomodarsi all'interno, la cui forma concava è paragonata alle orripilanti fattezze del volto di una cameriera. Successivamente abbiamo una moneta da quattro *mon*, presente non solo nel primo e nel quinto libro, ma anche nel secondo.

La similitudine più marcata, però, viene fuori nel primo capitolo, subito dopo lo spiacevole episodio della rottura del bagno in stile Goemon da parte di Kita, quando Yaji decide di pagare per i danni causati dal compagno con un *nanryō ippen*, una moneta d'argento del valore di due *shū*. Nel secondo volume del quinto libro, i due protagonisti vengono invitati da un poeta locale, *Ka-bocha no Gomajiru*, presso la sua residenza di Kumotsu, e Yaji si finge *Jippensha Ikku* nella speranza di ottenere un trattamento di riguardo. In un secondo momento presenta il suo compagno di viaggio al munifico benefattore.

Yaji: “Mi scusi, signore, lei non ha ancora conosciuto il mio accompagnatore.”

Gomajiru: “Oh cielo, prego, qual è il tuo nome?”

Kita: “Mi chiamo *Ippensha Nanryō* e sono uno dei discepoli di *Jippensha Ikku*, anche se non amo dirlo troppo in giro. (V, volume II, 47r)

Kita dunque usa il nome della moneta per crearsi uno pseudonimo. I capitoli uno e cinque, come abbiamo visto, evidenziano più di una somiglianza, a dimostrazione del periodo in cui una revisione del primo libro potrebbe essere avvenuta. In realtà, però, se si escludono i messaggi dell'editore, non siamo in possesso di ulteriori prove che ne testimonino la riedizione e, data anche la mancanza di un testimone precedente in grado di provarlo, non possiamo attestare con certezza che lo *shohen* sia stato riveduto e pubblicato con una nuova veste. In mancanza di dati certi, e date

le comunanze tra i due capitoli, resta in ogni caso ipotizzabile un deliberato atto di uniformazione dei loro contenuti: il libro quinto, infatti, rappresentò per Ikku un nuovo inizio dell'opera, per i motivi che noi tutti conosciamo. A testimonianza di ciò possiamo addurre lo *hanrei* che, per la prima volta, riporta un dialogo tra l'autore e i suoi lettori, introdotto dalla classica formula dello "aru hito iwaku", "qualcuno potrebbe dire" (V, *hanrei*). Confessioni di questo genere venivano sovente utilizzate per dividere e, al tempo stesso, connettere le unità narrative di un testo (Gomez-Moriana, 1993, p.38).²⁰ Il debutto in Kansai rese necessario separare in qualche modo la nuova sezione dal resto dell'opera, come testimonierebbe anche il sottotitolo di "shūi", "aggiunta", inciso sul colophon dell'appendice al quinto libro.²¹ Oltre al capitolo primo, vero e proprio punto di partenza del viaggio di Yaji e Kita, anche il quinto segnò una svolta, un nuovo inizio, per certi aspetti, e l'autore potrebbe aver cercato di accomunare, anche dal punto di vista contenutistico, i due libri, modellando l'uno sulla falsariga dell'altro.²² Scaturigine di tutte le trasformazioni fu, ad ogni modo, la decisione di debuttare in Kansai.

²⁰ Nel suo brillante saggio, Gomez-Moriana (1993) nota come l'intera testualità di Lazarillo de Tormes sia supportata da continui appelli di Lazaro a un destinatario personale e concreto, con cui l'autore soleva terminare un segmento narrativo e cominciarne un altro. Le parole di Ikku circa la pressante richiesta da parte dei lettori di introdurre scene di vita all'interno dell'opera giustificerebbero la presenza di episodi come il rifacimento del *sakayaki* da parte di Kita, di cui ho già parlato nella nota 18, e potrebbero al contempo svolgere la medesima funzione degli appelli di Lazaro. Anche il sesto libro (*hanrei*) presenta uno scambio di battute con i lettori.

²¹ A partire dal quinto libro, la parola Tōkaidō viene eliminata dai titoli, per ovvi motivi geografici, avendo i due protagonisti ormai superato la "via del mare dell'est". Si nota, inoltre, l'introduzione di toponimi diversi dinanzi alla parola *Hizakurige*: *Rakuchū kenbutsu kokkei hizakurige* (Cronaca ridanciana di un giro a caval di ginocchia in capitale), comparso sul *fukuro* del sesto libro, *Rakuchū kokkei no ki hizakurige* (Resoconto a caval di ginocchia dei fatti comici della capitale), del *mikaeshi* del libro settimo e, infine, *Rōka kenbutsu kokkei hizakurige* (Cronaca ridanciana di un giro a caval di ginocchia nella città di Ōsaka), sul *fukuro* dell'ultimo capitolo.

²² Ikku non era nuovo a collegamenti di questo genere; basti considerare che il quinto libro, che nel progetto iniziale doveva corrispondere alla conclusione dello *Hizakurige*, con il pellegrinaggio a Ise, è composto da tre volumi, lo stesso quantitativo dell'ottavo libro, che di fatto pose fine al viaggio dei due protagonisti.

Un evento così importante come la scalata al settore editoriale del Kamigata influenzò l'originale progetto dello *Hizakurige*; le scelte compiute dall'editore e dal suo socio in affari dovevano sottolineare ulteriormente quanto l'opera fosse espressione dell'individualità dell'autore, per scongiurare così il moltiplicarsi dei plagii. Nel primo libro notiamo numerose illustrazioni, molte delle quali realizzate dall'autore, con in bella mostra l'iscrizione *jiga*, illustrazione autografa; una di esse riporta lo *sha* di Jippensha sulla sella del cavallo, motivo poi ripreso anche nel volume gemello, in maniera del tutto identica sia per posizione che per uso delle tonalità (figg. 4 e 5). A ciò si aggiunga anche la presenza di un ritratto dell'autore che, alla luce delle informazioni sulla riedizione del primo libro, potrebbe essere frutto di un intervento di restyling; infatti, se, come sostiene Chartier (n.1945), pratiche di tal genere adempivano al compito di rendere manifesta l'assegnazione di uno scritto a un autore (Chartier, 1992, p. 52), è lecito chiedersi quando Ikku abbia sentito il bisogno di una tale manifestazione, ed è plausibile sostenere che essa sia potuta avvenire in concomitanza con il debutto dell'opera in Kansai, dopo il grande aumento dei *ruihan* che, come si è visto, autore ed editore tentarono di combattere.

Gli elementi fin qui passati in rassegna erano finalizzati a manifestare l'assegnazione di un testo a un individuo e a dissuadere così gli imitatori dal pubblicare altri *ruihan*.²³ Nel libro quinto incontriamo anche la presentazione ufficiale di Jippensha Ikku al suo nuovo pubblico di lettori, quando Yaji prende con l'inganno il suo nome, e ammette di essere giunto a Ise con l'intenzione di raccogliere informazioni per lo *Hizakurige*. La risposta sbalordita di Gomajiru, che, strabuzzando gli occhi, esclama: «Ossantissimi, ma quella è un'opera popolarissima!» (V, volume II, 42v), la dice lunga sulla reale funzione di questo breve passaggio.

²³ L'episodio appena citato del finto Ikku si conclude in modo rocambolesco, con i due impostori che, a seguito dell'arrivo di una missiva del vero autore, vengono smascherati e cacciati a pedate da casa di Gomajiru, come avvertimento per tutti i plagiatori, a cui sarebbe toccata in sorte la medesima cacciata nell'anonimato ora che il vero Jippensha era arrivato in Kansai.

Conclusioni

La popolarità guadagnata dallo *Hizakurige* fu tale da procurare ricchezza e successo sia allo scrittore che all'editore, ma aumentò di molto anche il rischio di plagio, che, a sua volta, causò cambi strutturali nel tessuto narrativo. Dal quinto capitolo in poi l'opera mostra numerosi *sashie* il cui unico scopo era reiterare chi detenesse la sua paternità e chi ne avesse preso in consegna la pubblicazione, tramite la presentazione in un'unica illustrazione di due diversi componimenti poetici, firmati rispettivamente da Ikku e da Murataya.

Abbiamo visto come lo *Hizakurige* si sia evoluto nel corso degli anni, trasformandosi in un prodotto che includeva contributi di professionisti, e come la decisione di debuttare in Kansai abbia finito per influenzare l'intera pubblicazione, con i continui rimandi alla paternità dell'opera per limitare i danni dei plagari. L'ossessione per la costante perdita di consensi nella regione di Kyoto e Ōsaka portò i due curatori a stringere rapporti lavorativi con editori della zona e a modellare la loro creazione su gusti che differivano dalla sensibilità dei lettori a cui essa era originariamente indirizzata.

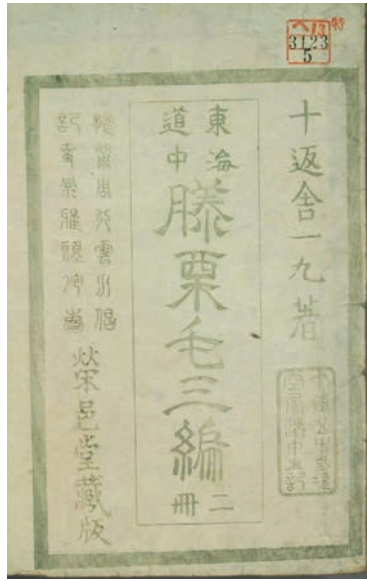


Figura 1



Figura 2



Figura 3



Figura 4



Figura 5

Riferimenti bibliografici

- Chartier, Roger (1992). *The Order of Books*. Stanford: Stanford University Press.
- Futamata, Jun (2010). "Hizakurige no hanken". *Edo bungaku*, 42, pp. 50-60.
- Gomez-Moriana, Antonio (1993). *Discourse Analysis as Sociocriticism*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Ichiko, Natsuo (1984). "Dōchūhizakurige shohen ni tsuite". *Shoshigaku geppō*, 17, pp. 10-12.
- Jauss, Hans Robert; Argenton, Bruno (trad.) (1988). *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria*. Bologna: Il Mulino.
- Jippensha, Ikku (1809-10). *Enoshima miyage*. Edo: Tsuruya Kanesuke (Sōkakudō).

- (1802-09). *Tōkaidōchū hizakurige*. Edo: Murataya Jirōbee (Eiyūdō).
- Matsuki Hiroshi (2002). *Tsutaya Jūsaburō; Edobungei no enshutsusha*. Tokyo: Tōkyōdō shuppan.
- Mutō Sadao (1970). “Jippensha Ikku saku kobanashi to kyōgen jūrei”. *Edo kobanashi no hikaku kenkyū*. Tokyo: Tōkyōdō shuppan, pp. 204-226.
- Nakamura, Yukihiro (1975) (a cura di). *Tōkaidōchū hizakurige*. Tokyo: Shōgakkan.
- (1984). “Kokkeibon no shoshigaku”. *Biburia tenri toshokanhō*, 83, pp.19-34.
- Nogami Toyochirō (1947). “Hizakurige to nō-kyōgen”. *Daishinchō*, pp.59-87.
- Satō, Satoru (1998). “Jihonron”. *Yomihon kenkyū shinshū*, 1, pp. 34-54.
- (2003). “Murataya Jirōbee — [Jihonron] hoi ichi”. *Jissen kokubungaku*, 63, pp. 89-94.
- Suwa, Haruo (1981). “Tsutaya Jūsaburō no kisetsu 1”. *Bungaku*, vol. 49/11, pp. 71-82.
- (1981). “Tsutaya Jūsaburō no kisetsu2”. *Bungaku*, vol. 49/12, pp. 31-42.
- (1982). “Tsutaya Jūsaburō no kisetsu3”. *Bungaku*, vol. 50/2, pp. 33-45.
- Suzuki, Jūzō (1979). “Hizakurige no hanpon”. In Suzuki, Jūzō. *Ehon to ukiyoe*, 3, Tokyo: Bijutsu shuppansha, pp.145-148.
- Suzuki, Toshiyuki (1998). *Tsutaya Jūsaburō*. Tokyo: Wakakusa shobō.
- (2001). *Ikku ga machi ni yatte kita*. Tokyo: Takami shoten.
- Uchino, Gorō (1984). “Bon daigaku nihongaku kōza shozōhon [Tōkaidōchū hizakurige] ni tsuite”. *Kokugakuin zasshi*, 85, pp. 82-101.
- Watanuki, Toyooki (2004). *Hizakurige ha naze aisaretaka*. Tokyo: Kōdansha.

The Horizon of Expectations and Literary Endorsement:
a Study of Success and Popularity during the Late Edo Period

Immediately after the publication of the first instalment of the *Hizakurige*, in the second year of Kyōwa (1802), Jippensha Ikku (1765-1831), as the author, and Murataya Jirōbee, as the publisher, achieved acclaim, and their shared wealth increased after the fourth year of Bunka (1807) as an increasing number of writers drew inspiration from Ikku's work. Over its eight-year-long publication, Ikku's masterpiece developed from an amateur to a professional work, coming to include contributions from popular painters and men of letters. The new features were responses to reader demands, and, more importantly, to new requirements for publishing.

My paper examines the publication of the *Hizakurige* and how it responded to the demands of an increased readership. By reconstructing the readers' horizon of expectations, I analyse the main reasons why *Hizakurige* was so successful.

読者の期待の地平と作品の人気：江戸後期における
文芸作品販売事情

マリオ・タラモ

享和2年（1802）からはじまった、作者十返舎一九と版元村田屋治郎兵衛の『東海道中膝栗毛』（以下『膝栗毛』と略称）は発表以来、幅広く成功を取めた。しかし、文化4（1807）年に版行された第6編以降、歳月を経るに連れ『膝栗毛』を真似る作者は増え、いわゆる膝栗毛ブームを招いた。8年間におよぶ『膝栗毛』の版行は、『膝栗毛』という版本の質を大きく変え、アマチュア作品から浮世絵師や名高い作者の貢献までをも含めて、プロ意識の高いものへと変貌を遂げた。新たに取り入れられた特色は、読者のニーズや出版社の要求を満たそうとしたことを表している。

本研究はベスト・セラーへと成長を遂げた『膝栗毛』を分析し、読者層の拡大とその受容者の要求による変化を明らかにすることを目的とする。読者層が作品に対してもつ《期待の地平》を明らかにしながら、『膝栗毛』の成功原因を究明したい。