



HAL
open science

Il mercato editoriale di fine periodo Edo attraverso le pagine dello Hizakurige di Jippensha Ikku

Mario Talamo

► **To cite this version:**

Mario Talamo. Il mercato editoriale di fine periodo Edo attraverso le pagine dello Hizakurige di Jippensha Ikku. *Il Torcoliere*. Nuove prospettive di ricerca sul Giappone, pp.497-515, 2012, 978-88-6719-006-5. hal-04131966

HAL Id: hal-04131966

<https://hal.science/hal-04131966>

Submitted on 23 Jun 2023

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.

Public Domain

AISTUGIA
UNIOR

ASSOCIAZIONE ITALIANA PER GLI STUDI GIAPPONESI
AISTUGIA

in collaborazione con
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI "L'ORIENTALE"

NUOVE PROSPETTIVE DI RICERCA SUL GIAPPONE

伊
日
研
究
学
会

NUOVE PROSPETTIVE DI RICERCA SUL GIAPPONE

a cura di
GIORGIO AMITRANO e SILVANA DE MAIO



ISBN 978-88-6719-006-5

NAPOLI
2012

NAPOLI
2012



©Andreina Parpajola

Il presente volume è stato stampato con il contributo dell'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale" e dell'Aistugia.

Copertina

"Veduta impossibile da Palazzo Du Mesnil"

© Andreina Parpajola

Scritta giapponese del maestro calligrafo e professore dell'Università di Kanazawa: Miyashita Takaharu

Sito web dell'Associazione:

<http://www.aistugia.it/>

© Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"

Finito di stampare nel mese di settembre 2012

IL TORCOLIERE – Officine Grafico-Editoriali d'Ateneo

ISBN 978-88-6719-006-5

ASSOCIAZIONE ITALIANA PER GLI STUDI GIAPPONESI
AISTUGIA

in collaborazione con
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI "L'ORIENTALE"

NUOVE PROSPETTIVE DI RICERCA
SUL GIAPPONE

a cura di

GIORGIO AMITRANO e SILVANA DE MAIO

NAPOLI
2012

INDICE

Premessa	IX
Presentazione	XI
SHINDŌ MASAHIRO	
Semiologia della letteratura gourmet. L'Italia vista, mangiata e bevuta dai giapponesi	1
ADOLFO TAMBURELLO	
L'incontro col Giappone del mondo letterario napoletano	19
“<i>Mononoke</i> e dintorni: fenomeni di possessione e apparizioni di fantasmi nella letteratura giapponese”	
IKUKO SAGIYAMA	
Il caso della dama Rokujō.....	41
ANDREA MAURIZI	
La possessione di Ukifune.....	61
MARIA TERESA ORSI	
Presenze perturbanti	69
MATILDE MASTRANGELO	
La palude di Enchō	79
ADRIANA BOSCARO	
Un occidentale stregato dal mondo dei fantasmi giapponesi.....	91
FEDERICA CARLOTTO	
Icona di stile o icona di stato? L'abito occidentale e il ruolo di imperatrice nello stato nazionale Meiji.....	105
TIZIANA CARPI	
Analisi comparativa di due programmi per l'apprendimento dei kanji...	123
CINZIA CODEN	
Kara Jūrō e la “serie mancese”	141
EMANUELA COSTA	
Migrazione, scrittura e (in)traducibilità nella narrativa di Mizumura Minae e Tawada Yōko.....	157
PAOLA DI GENNARO	
I fuochi dell'espiazione. Senso di colpa e simbologia cristiana in <i>Nobi</i> di Ōoka Shōhei.....	171

FILIPPO DORNETTI	
Aspetti socio-economici dell'attività dell'Associazione della Concordia in Manchukuo. Il caso della Contea di Fushun	185
MARTA FANASCA	
La morbosa sensualità di Yamamoto Takato.....	201
VALDO FERRETTI	
Una riflessione sulla “Dottrina Yoshida” e la “Scuola Yoshida”	219
CARLO FILIPPINI	
Il Giappone e l'integrazione monetaria asiatica	233
GALA MARIA FOLLACO	
L'illusione autobiografica. Focalizzazione e scrittura drammatica negli <i>Amerika monogatari</i>	249
LAURA GALVAGNO	
Il ponte escatologico negli itinerari dell'aldilà in Giappone. Il “ponte sottile” negli <i>otogizōshi</i> del periodo Muromachi ed Edo	261
MARIA CRISTINA GASPERINI	
Yanagita Kunio e la nascita di una scienza del folclore giapponese. Presupposti interni e allogeni nel <i>Kyōdo seikatsu no kenkyūhō</i>	279
ANTONIOMARCO GENNARO	
Estensioni ammirative negli evidenziali indiretti giapponesi	295
EDOARDO GERLINI	
Un ponte tra la poesia cinese e giapponese. Il <i>kanshi</i> di Sugawara no Michizane.....	313
UBALDO IACCARINO	
Prime relazioni ispano-giapponesi. Dalla fondazione di Manila (1571) alla morte di Toyotomi Hideyoshi (1598).....	329
ANTONIO MANIERI	
I termini di colore dei manti equini nel giapponese arcaico e classico	341
LUCA MILASI	
Tra realtà e finzione: la rivalutazione della narrativa premoderna nella critica letteraria Meiji.....	357
DANIELA MORO	
<i>Kikujidō</i> di Enchi Fumiko. Attrazione e repulsione per il mondo <i>queer</i>	373
MANUELA MOSCATIELLO	
<i>Hokusai Manga</i> . L'impatto del celebre manuale di disegno sulla produzione artistica e industriale europea del XIX secolo.....	389

CAROLINA NEGRI	
Il <i>Takamura monogatari</i> . Due storie d'amore a confronto.....	407
ANTONIETTA PASTORE	
Sumii Sue. Scrittrice, giornalista, attivista nella lotta contro la discriminazione, sostenitrice dell'uguaglianza tra i sessi, pacifista	423
PAOLO PUDDINU	
<i>Bakumatsu</i> : figura e modernità del pensiero di Yokoi Shōnan.....	437
ANDREA REVELANT	
Quanto vale un voto? Note sulla relazione tra reddito e suffragio nel Giappone moderno	451
STEFANO ROMAGNOLI	
Il fronte cinese da una prospettiva femminile. Hayashi Fumiko e Yoshiya Nobuko	467
PAOLA SCROLAVEZZA	
Oltre le onde: ipermedia e iperrealità in <i>Mosaico</i> di Taguchi Randy	483
MARIO TALAMO	
Il mercato editoriale di fine periodo Edo attraverso le pagine dello <i>Hizakurige</i> di Jippensha Ikku	497
ANNIBALE ZAMBARBIERI	
Anesaki Masaharu e la religione delle "Christian Lands". Contatti all'inizio del XX secolo	515
CHIARA ZAMBORLIN	
Un altro orizzonte d'attesa. Implicazioni pragmatico-interculturali nella didattica dell'italiano dell'opera a cantanti lirici giapponesi	531
Profilo autori	547

MARIO TALAMO

**Il mercato editoriale di fine periodo Edo
attraverso le pagine dello *Hizakurige* di Jippensha Ikku**

Jippensha Ikku

Jippensha Ikku 十返舎一九 è noto come l'autore del *Tōkaidōchū hizakurige* 東海道中膝栗毛, opera tra le più famose del diciannovesimo secolo, la cui pubblicazione proseguì per oltre vent'anni; tuttavia, molti ignorano quanto in realtà sia vasta la sua produzione, che comprende ben più di trecento titoli e lo pone tra gli scrittori più prolifici dell'intero periodo, secondo per produzione solo a Kyokutei Bakin (1767-1848).

Shigeta Sadakazu 重田貞一 (questo il vero nome di Ikku) nacque a Suruga nel secondo anno dell'epoca Meiwa (1765) e morì a Edo nel secondo Tenpō (1831), all'età di sessantacinque anni. Di stirpe samuraica, sarebbe dovuto succedere al padre in qualità di primogenito, ma mostrò sin da piccolo un forte interesse per la composizione letteraria che lo portò ad abbandonare il tetto paterno non ancora adolescente. A tredici anni, infatti, entrò al servizio del magistrato locale, Odagiri Tosanokami, come cantore di Gidayū, e lo seguì dapprima a Edo e successivamente a Osaka. Il soggiorno presso la città durò per ben sette anni, nel corso dei quali l'autore fece perdere ogni sua traccia; sappiamo che fu al servizio del suo benefattore per un biennio, e che successivamente si rese indipendente, tuttavia ignoriamo del tutto la sua principale fonte di sostentamento. Entrò a far parte di un circolo *jōruri* ispirato alle teorie di Chikamatsu e gli fu imposto il nome di Chikamatsu Yoshichi. La permanenza a Osaka venne interrotta tra il quarto e il quinto anno del periodo Kansei (1792-93), quando fece ritorno a Edo ed entrò a far parte dei giovani collaboratori di Tsutaya Jūsaburō, l'editore più in vista del momento. Le sue prime mansioni non erano però legate alla composizione letteraria, bensì all'illustrazione, essendo addetto al *dōsa*.¹ Il suo debutto

¹ Processo con cui si aggiungeva alla colla forte dell'allume per evitare che l'inchiostro o il colore sbavassero sulle superfici da decorare.

non fu quindi come scrittore ma in qualità di illustratore di un *kokkeibon* di Kyōden (1761-1816), dal titolo di *Shoyaku kogane no eboshi uo* 初役金烏帽子魚, del sesto Kansei (1794), a cui fecero seguito quattro *kibyōshi*, pubblicati nel successivo settimo anno, che sancirono il suo esordio ufficiale come autore di testi. Tali scritti riscosero un discreto successo, non paragonabile però alla rinomanza dello *Hizakurige*, che solo pochi anni più tardi gli avrebbe procurato fama e popolarità.

Il Tōkaidōchū hizakurige

L'opera è riconosciuta come il capolavoro di Ikku e fu pubblicata inizialmente dal secondo Kyōwa al sesto Bunka (1802-09), con gli otto volumi del *seihen* 正編 o edizione base, interamente editi da Murataya Jirōbee, a cui fecero seguito i dodici capitoli dello *Zoku hizakurige*, scritti dal settimo Bunka al quarto Bunsei (1810-21). Lo *Hizakurige* non era stato concepito per proseguire per un così lungo lasso di tempo e il primo volume si proponeva di descrivere non più di un viaggio fino a Hakone. Nello *hanrei*, la nota esplicativa, l'autore infatti dichiara: "Questo volume inizia dalla stazione di Shinagawa in Edo e si conclude con l'arrivo a Hakone",² sottolineando la volontà di non proseguire ulteriormente. Il lavoro però ottenne degli ottimi riscontri in termini di vendite e così i curatori decisero di proseguire il viaggio fino a Osaka, passando per Nara, ma evitando Kyoto, in cinque volumi. Una volta giunti alla presunta conclusione delle peripezie di viaggio di Yaji e Kita, i due protagonisti dell'opera, Ikku però dichiara: "Dopo essere arrivato alla quinta edizione, sembra ci siano delle persone che vogliono disperatamente leggere un seguito, e anche l'editore sarebbe molto felice di aggiun-

² Jippensha Ikku, *Tōkaidōchū hizakurige*, I, *hanrei*, p. 1, verso. Il testo di riferimento per le citazioni è l'edizione originale conservata presso l'Università di Waseda, pubblicata dal secondo anno dell'epoca Kyōwa (1802) al sesto Bunka (1809), da Eiyūdō (Murataya Jirōbee) a Edo; formato: *chūhon*. Per rendere più agevole il riferimento delle citazioni, si tenga presente che il sostantivo "hen" 編, che in giapponese indica il volume, e dinanzi al quale si trova sempre un numerale, è stato tradotto in italiano con le parole "volume", "capitolo" o "libro"; il sostantivo "kan" 巻, che invece indica le diverse sezioni che compongono ogni singolo capitolo, è stato tradotto con i sostantivi "parte", "sezione" o "tomo". Si noti inoltre che è stata mantenuta immutata la tradizionale suddivisione delle pagine dei volumi in parte anteriore o recto (*omote*) e parte posteriore o verso (*ura*).

gere una coda alla parte finale dello *Hizakurige*".³ La sua affermazione viene poi ripresa da Murataya, che nel messaggio di saluti scrive: "Successivamente, nell'aggiunta, si parlerà dello *Yamato meguri* di Kyoto e Osaka, e da lì ci sarà la comicità del viaggio di ritorno lungo il *Kisōkaidō*",⁴ anticipando così la pubblicazione di uno "*shū*" 拾遺, un'aggiunta, la cui entità non viene però precisata.

Perché dunque un'opera che inizialmente doveva essere terminata al primo libro andò avanti per altre sette edizioni? La risposta è semplice: sia Ikku che il suo editore Murataya vedevano crescere, volume dopo volume, il numero dei lettori e, al contempo, la propria ricchezza; decisero dunque di proseguire il lavoro esclusivamente per un fattore economico. Ritengo che lo *Hizakurige*, per via della lunghezza e dei numerosi cambi di programma, possa essere visto come il frutto di una ben programmata strategia commerciale; il mio obiettivo è dunque analizzare l'opera e i suoi elementi e, alla luce dei loro cambiamenti, mettere in risalto l'esistenza di un piano di vendita il cui fine ultimo era l'aumento del numero dei lettori e quindi un migliore guadagno.

Le tre sezioni

Per condurre la nostra indagine sulla commercializzazione del prodotto letterario, dunque sulle modalità attraverso le quali si agì per rendere appetibile un'opera con lo scopo di venderne il maggior numero di copie, possiamo dividere lo *Hizakurige* in tre sezioni: la prima contiene i primi quattro libri, editi dal secondo Kyōwa al secondo Bunka (1802-1805); la seconda invece è composta dal solo volume quinto, in tre tomi, del successivo terzo anno, mentre l'ultima, infine, include i capitoli sesto, settimo e ottavo.

I primi quattro volumi sono dotati di una trama e di una comicità che li unisce sotto molti punti di vista; tutti basano infatti il proprio *shukō* 趣向, la propria "idea originale", su cinque elementi: la comicità dei protagonisti, le descrizioni di località turistiche note ai lettori, il sapiente uso della poesia comica, le illustrazioni e l'adattamento di brani provenienti da altre fonti. Yaji e Kita, infatti, raggiunsero la notorietà in breve tempo, trasformandosi così in vere icone di comicità le cui rocambolesche avventure riuscivano puntualmente a catalizzare l'attenzione di un gran numero di lettori. In se-

³ Jippensha Ikku, cit., V, parte prima, introduzione, p. 4, recto.

⁴ *Ivi*, parte seconda, colofone, p. 42, verso.

condo luogo, parte del fascino dell'opera era esercitato anche dalla presentazione di località e prodotti tipici, in grado di suscitare ammirazione tra i lettori e far sorgere in loro il desiderio di intraprendere viaggi che ricalcassero le orme dei protagonisti.

Grande importanza aveva poi il *kyōka* 狂歌, la poesia comica, a cui Ikku conferiva una triplice valenza: indicatore spazio-temporale, elemento di chiusura delle singole vicende e divulgatore di contenuti. L'ultimo aspetto era strettamente collegato all'introduzione delle tipicità locali: molti sono i versi che celebrano le località visitate da Yaji e Kita, dando all'opera un carattere simile agli scritti di viaggio. Nel secondo libro, prima parte, per esempio, ritroviamo il seguente *kyōka* celebrativo:

この景色見ては休にやならの坂
いざたばこにや千本の松

*Kono keshiki mitewa yasumaniya Naranosaka
iza tabakoniya Senbonnomatsu*

Alla vista di cotanto paesaggio, è d'uopo riposarsi a Naranosaka;
a Senbonnomatsu invece mi farò una fumata⁵

Il componimento è interamente giocato sui *kakekotoba*: “*yasumaniya Naranosaka*”, infatti, è la fusione di “*yasumaniya naranu*”, “devo riposarmi”, e la località di Naranosaka, mentre “*tabako ni Senbonnomatsu*” è composto da “*tabako ni sen*”, “voglio farmi una fumata” e Senbonnomatsu. I versi erano stati concepiti per celebrare le due località nei pressi di Numazu, nell'attuale prefettura di Shizuoka, famose per i loro scenari naturali, e rappresentano solo uno dei numerosi esempi.

La funzione più importante dei versi comici, in realtà, riguardava la rappresentazione dello spazio e del tempo: l'autore, infatti, non era solito dare informazioni circa il susseguirsi degli eventi e l'alternarsi delle stagioni nelle sue opere, e al lettore dunque non veniva fornito alcun elemento che lo mettesse nella condizione di comprendere il periodo in cui avvenivano i viaggi dei protagonisti, o il tempo di percorrenza tra una località e la successiva. Molti altri scritti contemporanei allo *Hizakurige* presentavano la medesima caratteristica, ed è stato notato come essi fossero soliti affidarsi alle illustrazioni per ovviare a suddetta mancanza. Nel nostro caso, però, esse risultano del tutto inattendibili; pertanto l'autore decide di affidare ai *kyōka* il compito di riportare il lettore in una dimensione cronologicamente meno astratta.

⁵ Jippensha Ikku, cit., II, parte prima, p. 24, recto.

I versi, inoltre, giungevano puntuali al termine di ogni scenetta comica mettendo in risalto quanto era accaduto e ricordando al lettore ciò che lo aveva maggiormente divertito; in tal modo si preparava anche il passaggio alla scena successiva. Al termine del noto episodio del guado del fiume Shioikawa sulle spalle degli ignari Inuichi e Saruichi, nel momento in cui Kita viene scoperto e scaraventato nelle acque gelide, troviamo il seguente componimento:

はまりけり目のなき人とあなどりし
 むくひははやき川のながれに
Hamarikeri me no naki hito to anadorishi
mukuiwa hayakikawa no nagareni
 Pensavo di fare il furbo coi due ciechi
 ma la punizione è giunta rapida e tra le rapide son caduto⁶

La poesia comica veniva dunque utilizzata per porre fine alle piccole sezioni che componevano ciascun libro, proprio come un punto, dopo il quale si andava a capo oppure si interrompeva la lettura.

Il quarto elemento su cui si basava la comicità del primo raggruppamento dello *Hizakurige* era costituito dalle illustrazioni. Esse furono interamente realizzate da Ikku il quale, soprattutto per limitare le spese, aveva pattuito con l'editore di introdurre nell'opera *sashie* di creazione propria. In ultimo, ma non in ordine di importanza, possiamo dire che a dilettere i lettori dell'epoca contribuirono anche le numerose citazioni e i tanti adattamenti da diverse produzioni letterarie. Lo *Hizakurige* infatti contiene numerosi brani di *kyōgen* e *jōruri*, e ben sessantanove citazioni da *kobanashi*, storielle, che si dipanano per i suoi otto volumi. Lo *hon'an* 翻案 o adattamento era uno degli espedienti creativi più in voga del periodo, nonché una delle maggiori doti di Ikku, apprezzato anche dai lettori meno edotti, che l'autore mirava a coinvolgere direttamente nella narrazione.

I cinque elementi appena elencati possono essere visti come gli aspetti caratterizzanti dei primi quattro volumi dello *Hizakurige*; a cominciare dal quinto libro, però, a essi se ne aggiungono altri che denotano un evidente cambiamento nelle iniziali intenzioni dei curatori, e un accresciuto interesse nei riguardi del guadagno e delle vendite. All'interno dei cinque elementi, è chiaro come la poesia comica occupi una posizione di prestigio, al punto che è possibile registrare un suo progressivo incremento numerico nei primi quattro vo-

⁶ Jippensha Ikku, cit., III, parte seconda, p. 4, verso.

lumi: partendo infatti dai ventitre componimenti dei primi due capitoli, si passa ai venticinque del terzo e, infine, ai ventisette del quarto e ultimo.

La centralità del quinto volume

La seconda sezione dello *Hizakurige* è occupata dal solo volume quinto, che gioca dunque un ruolo centrale nello sviluppo dell'opera; pubblicato nel terzo anno dell'era Bunka (1806), è composto da tre tomi, due più uno *tsuika* 追加, Appendice, in cui sono narrate le vicende dello Isekaidō – la strada che conduce al santuario di Ise – e dello Isemairi. Perché il volume è così importante? Quali sono gli aspetti che lo differenziano dagli altri al punto tale da farne una sezione a parte?

Confrontando gli *okuzuke* 奥付, i colofoni, del volume quarto e del successivo, ci accorgiamo subito di una grande differenza: nello spazio riservato agli editori, nel primo compare il solo nome di Murataya Jirōbee di Tōriaburachō; nel secondo, invece, il loro numero sale a quattro, con l'aggiunta di un altro stampatore di Tōriabirachō, Tsuruya Kiemon, e due di Osaka, Kawachiya Taisuke e Nishimura Genroku. Ciò è un chiaro indice del fatto che l'opera cominciò a essere distribuita anche in Kansai. Il quinto volume dunque segnò il debutto dello *Hizakurige* nella regione di Kyoto e Osaka, la culla della cultura giapponese, i cui lettori erano considerati più raffinati ed edotti rispetto agli abitanti di Edo, città di militari e mercanti. L'esordio dell'opera in un territorio in cui né l'autore né l'editore avevano mai pubblicato i propri lavori portò con sé una serie di trasformazioni, interpretabili come tentativi di ampliare il bacino di utenza e coinvolgere direttamente il pubblico del Kamigata.

Nella seconda parte del libro quinto, al verso dell'undicesimo *chō*, un uomo si avvicina a Yaji e Kita per chiedere informazioni circa la loro provenienza. Dopo aver saputo che entrambi vengono da Edo, l'uomo porge loro i complimenti per i versi composti lungo il tragitto e, incuriosito dalla loro pezzatura, chiede una presentazione ufficiale. Yaji gli risponde:

[...] Yaji: «Io? Mi chiamo Jippensha Ikku.»

Uomo: «Oh, ho già sentito parlare di lei, è forse il maestro Jippensha? Io sono Kabocha no Gomajiru. Che onore incontrarla proprio in queste circostanze. È qui in pellegrinaggio?»

Yaji: «Eh sì, proprio così. Sono venuto apposta per la mia creazione, lo *Hizakurige*.»

Gomajiru: «Non ci posso credere! Ma quella è un'opera molto famosa.»
[...]⁷

Il brano è l'inizio di uno dei siparietti più noti del quinto volume, in cui Yaji si finge Ikku, e Kita si cala nella parte di un suo improbabile *hizōdeshi* 秘蔵弟子, pupillo, il cui nome è Ippensha Nanryō. Il passaggio rappresenta al contempo il primo vero ingresso nella narrazione dell'autore. Molti studiosi hanno più volte messo in risalto la grande creatività di Ikku, in grado di mantenere alta la curiosità dei lettori grazie alle sue trovate geniali; tuttavia, alla luce dei dati in nostro possesso, possiamo interpretare il brano come una presentazione ufficiale dell'autore al suo nuovo pubblico. Il quinto volume infatti fu il primo a essere venduto anche nella regione del Kamigata, e Ikku usò le sue pagine per farsi conoscere dai nuovi potenziali lettori; ciò è evidente quando dichiara di essere venuto in pellegrinaggio espressamente per la sua creazione, lo *Hizakurige*. La risposta di Kabocha no Gomajiru è altrettanto eloquente e tradisce la volontà dell'autore di comunicare agli acquirenti, che non ne erano al corrente, la popolarità di cui lo scritto godeva in altre località.

Il debutto in Kansai portò con sé numerosi cambiamenti: non fu più possibile continuare lungo il solco tracciato dai primi quattro libri, con una produzione che, sotto molti aspetti, era amatoriale, alla stregua degli autori dei *gasan* 画賛,⁸ tutti membri dell'entourage di Ikku; così come non si poté più continuare con i *sashie* illustrati dall'autore. Era dunque necessario coinvolgere pittori affermati i quali, con i loro contributi, avrebbero saputo impreziosire le pagine dell'opera. In un frangente così delicato come l'inizio della scalata all'editoria della regione del Kamigata, che, culturalmente parlando, aveva da sempre preceduto Edo, bisognava curare nei minimi dettagli l'opera e cominciare a riservare particolari attenzioni alle immagini, alla loro provenienza e al messaggio che si voleva trasmettere attraverso i versi posti a loro corredo.

Così comparvero i primi disegni d'autore: il *kuchie* del quinto volume, per esempio, è sottoscritto da Toyokuni,⁹ tra gli illustratori più in vista del periodo, e raffigura tre *hamaguri*, il prodotto tipico di Kuwana, su un ramo di pino, mentre in alto a destra è riportato un componimento di Ikku a essi dedicato. Il *kuchie* o immagine di apertura di Toyokuni non è il primo ad

⁷ Jippensha Ikku, cit., V, parte seconda, p. 12, recto.

⁸ Versi di corredo alle illustrazioni.

⁹ Utagawa Toyokuni (1769-1825) era maestro di *ukiyo-e* esperto nei ritratti di attori. Ebbe numerosi discepoli grazie ai quali fondò la scuola Utagawa.

avere una provenienza diversa dal pennello di Ikku; anche il libro terzo presentava un'illustrazione del sole che sorge tra i rami di pino a Hamamatsu, che palesemente tradiva uno stile diverso; tuttavia essa non era firmata, perché il principale obiettivo dell'editore era far credere al lettore che le illustrazioni della prima sezione dell'opera fossero per intero una creazione dell'autore.¹⁰ A partire dal quinto volume, invece, si capì che il coinvolgimento di personalità di spicco del mondo dell'arte potesse impreziosire l'opera e renderla ancora più appetibile agli occhi dei nuovi lettori del Kamigata. Così fecero la loro comparsa gli *hamaguri* di Toyokuni, che di sicuro non furono la prima immagine di valore dell'opera, ma soltanto la prima a riportare una firma, e non quella di Ikku.¹¹ Inoltre, proprio a partire dal presente volume, furono introdotte illustrazioni riprese da guide di viaggio: è il caso del primo *sashie* dell'Appendice, che trae ispirazione da un originale dello *Isesangū meishozue*. Il quinto volume presenta solo un prestito, al contrario, i successivi capitoli ne fanno un grande uso, e la tendenza diviene egemone nel settimo libro, dedicato alla città di Kyoto. Il motivo di tale scelta è da ricercarsi unicamente nell'accortezza dell'autore il quale, per evitare di essere tacciato di superficialità, preferì sostituire tutti i *sashie* eseguiti di proprio pugno con immagini riprese da fonti autorevoli, così da non incorrere nelle critiche di un pubblico esigente come quello del Kansai. La decisione di mettere da parte i propri schizzi, inoltre, può anche essere dipesa dalla volontà di lasciare spazio agli illustratori professionisti.

I gasan del quinto volume

I primi quattro volumi mostravano una tendenza all'incremento delle composizioni poetiche, a testimonianza della grande funzione che Ikku attribuiva a esse. A partire dal quinto volume, dopo l'arrivo a Yokkaichi, il loro numero invece comincia inesorabilmente a diminuire, e continua a farlo per l'intera terza e ultima sezione. I *kyōka* del quinto libro sono in totale ventisette, proprio come nel precedente; in realtà, i tomi che lo compongono non

¹⁰ Nakayama Hisao, "Tōkaidōchū hizakurige no sashie ni tsuite 1", *Tōyō*, XL, 2003, 7, pp. 25-35.

¹¹ L'immagine era molto particolare e rimase nei cuori dei lettori perché fu la prima in cui si sperimentò l'uso di più colori in uno scritto *gesaku*. Ikku amava molto stupire i lettori con trovate geniali e sempre nuove, e decise dunque di adoperare il colore verde per gli aghi di pino e un rosa delicato per gli *hamaguri*.

sono due, bensì tre, grazie all'aggiunta dello *tsuika*. Escludendo infatti la sezione supplementare, i componimenti raggiungono le diciannove unità, con un calo di ben otto elementi rispetto al precedente capitolo.

Il libro quinto, oltre a far registrare una diminuzione dei versi comici, mostra l'esponenziale aumento dei *gasan*: il secondo volume dello *Hizakurige*, infatti, non si fregia di componimenti di complemento alle illustrazioni,¹² che cominciano a venir fuori solo nel successivo terzo capitolo, per un totale di tre. Con il quarto volume arriviamo invece a otto unità, per poi compiere un balzo in avanti e contarne ben venti nello specifico dell'oggetto della nostra analisi. Una ulteriore trasformazione riguarda i loro autori: nella prima sezione dell'opera essi appartenevano al seguito dello scrittore, mentre il quinto libro mostra una inversione di tendenza. Analizzando i nomi dei poeti, ci accorgiamo che essi in realtà sono tutti sconosciuti e, fatta eccezione per gli autori di tre componimenti, non appartengono al ristretto gruppo di seguaci di Ikku. Accanto a ognuno di essi l'autore aveva però accuratamente riportato la propria provenienza, e, grazie alle sue indicazioni, siamo riusciti a evidenziare tre gruppi: i poeti provenienti da Owari, nell'attuale prefettura di Aichi, i conoscenti di Mikawa e i conterranei dell'autore, i poeti di Suruga. Una posizione di spicco spettava ai membri del primo gruppo, i quali per numero e posizione precedono gli altri, e, al loro interno, un ruolo di capofila era ricoperto da Kinometei Dengaku 椒芽亭田楽, al secolo Kamiya Takasuke, medico di Owari, esperto nella composizione letteraria, citato anche nel *Sakusha burui* di Bakin. I suoi versi, presentati all'inizio del volume cinque, in posizione di rilievo, recitano:

はまぐりの茶屋は同者を松かさにいぶせく
世話をやく女ども
*Hamaguri no chayawa dōsha o matsukasa ni ibuseku
sewa o yaku onnado*

Le locande con gli *hamaguri* attendono i viaggiatori;
donne che arrostitiscono pigne e ardon di premure¹³

¹² Ho deciso di escludere i *gasan* del primo capitolo (3) perché, sotto molti punti di vista, esso presenta delle caratteristiche che lo accomunano al secondo e terzo gruppo – composti dai volumi quinto, sesto, settimo e ottavo – essendo stato creato con il solo scopo di impressionare il lettore con accorgimenti grafici e poetici e non con quello di avere una continuazione.

¹³ Jippensha Ikku, cit., V, parte prima, p. 2, verso.

In base alle teorie di Tanahashi Masahiro,¹⁴ Ikku avrebbe incontrato Kinometei durante una gara di poesia e, colpito dalla sua bravura, gli avrebbe chiesto di occuparsi della raccolta di materiale poetico da far confluire nel quinto volume dello *Hizakurige*. All'incontro partecipò anche Isai Jikyō, che affiancò Dengaku nel suo lavoro di ricerca, e fu autore di un breve brano esplicativo sullo svincolo di Oiwake, la strada che, deviando dal Tōkaidō, dava origine allo Isekaidō. È chiaro dunque come i *gasan* del quinto volume abbiano come obiettivo la presentazione dei componimenti dei circoli amatoriali di piccole realtà site lungo la “via del mare dell'est”; recentemente però è stata rinvenuta una missiva risalente al ventesimo giorno del primo mese del terzo anno Bunka (1806) che Ikku inviò al dottor Kamiya. In essa leggiamo le seguenti frasi:

御名前御銘銘相しるし置申候

Onamae gomeimei aishirushioki mōshisōrou

Ho registrato con cura i vostri nomi, uno a uno

E ancora:

出立之筋は御銘銘御錢別等預かり恵投候段誠以不淺難有御礼難申尽候

Idetachi no sujiwa gomeimei gosenbetsu nado azukari,

keitō sōrohi no dan makoto o motte asakarazu arigataku, onrei mōshitsukushigataku sōrou

In occasione della mia partenza, mi sono stati consegnati i vostri doni; mi sono sentito onorato per la vostra cortesia e mi è difficile esprimer-
vi la mia profonda gratitudine e i miei più sentiti omaggi

I lavori di creazione del quinto volume dello *Hizakurige* risalivano all'anno precedente, lo stesso a cui si fa risalire anche l'incontro tra i due. In realtà, dai brevi passi riportati, capiamo che Ikku ricevette un *senbetsu* 餞別, un compenso, in occasione della sua partenza. È chiaro dunque che la presentazione dei versi amatoriali del quinto libro non era stata decisa per un puro spirito di solidarietà nei confronti dei circoli locali, bensì per un preciso piano commerciale. L'aumento delle illustrazioni ornate da *kyōka* potrebbe dunque essere dovuto alla volontà di Ikku e di Murataya di “affittare” i *sashie* al miglior offerente, come sembra dimostrare la lettera e il pagamento

¹⁴ Tanahashi Masahiro, “Gesakusha retsuden (12) Jippensha Ikku - Ikku no tegami”, *Nihon kosho tsūshin*, CMXLV, 2008 (04), pp.15-16.

ricevuto. L'opera comincia a trasformarsi in un servizio per i lettori, grazie alle aggiunte di elementi utili come le illustrazioni tratte da guide di viaggio e i componimenti di poeti locali. Tale aspetto viene poi rimarcato nei successivi capitoli, ormai caratterizzati da una maggiore attenzione al guadagno e all'aspetto pubblicitario.

Il terzo gruppo

I volumi che compongono la terza e ultima suddivisione dello *Hizakurige* sono in totale tre: abbiamo il sesto libro, occupato dalle vicende dello sbarco a Fushimi e l'arrivo a Kyoto, il settimo, con la visita alla capitale imperiale, e l'ottavo, con il giro turistico della città di Osaka. I capitoli furono pubblicati tra il quarto e sesto anno del periodo Bunka (1807-09) e tutti riprendono e sviluppano le peculiarità precedentemente analizzate. La sezione possiede dunque un impianto che, da una parte, prosegue lungo il solco tracciato dai primi quattro volumi, con le vicende dei protagonisti e le presentazioni di luoghi e tipicità, dall'altra invece pone l'accento sull'aspetto pubblicitario.

Nel quinto volume si è delineata la tendenza a servirsi di illustratori professionisti per impreziosire l'opera, come era accaduto con gli *hamaguri* di Toyokuni. Tale propensione viene ripresa anche nei volumi del terzo e ultimo gruppo e in parte incrementata: il sesto capitolo, infatti, si fregia di un *kuchie* dell'ormai noto Toyokuni, in cui vengono raffigurati dei rami di susino poggiati su due fascine di legno di canfora e un componimento di Ikku che ne celebrava il profumo. L'immagine di apertura non è l'unica dalla provenienza celebre: il successivo *sashie* viene infatti attribuito a Katsukawa Shuntei (1770-1820)¹⁵ e mostra degli uomini che tirano fuori dal fiume Yodogawa un'imbarcazione. Il processo di arricchimento delle illustrazioni prosegue anche nel settimo volume, adorno di un *kuchie* del già citato Shuntei, e termina con l'ottavo capitolo che ha finanche un illustratore ufficiale. Nel messaggio pubblicitario di Murataya, registrato al termine del penultimo libro, infatti, leggiamo: "Ottavo volume dello *Hizakurige*, opera di Jippensha Ikku, illustrazioni di Katsukawa Shuntei",¹⁶ segnando così il definitivo abbandono della strategia del "fai da te" e la decisa affermazione del processo di professionalizzazione dei contenuti dell'opera. L'ottavo volume, inoltre,

¹⁵ Maestro di *ukiyo*e allievo del grande Katsukawa Shunshō (1726-1793), esperto in ritratti di attori *kabuki*.

¹⁶ Jippensha Ikku, cit., VII, parte seconda, colofone, p. 39, verso.

non possiede *kuchie*, bensì due illustrazioni di apertura firmate da Yoshimaru e Shikimaru, fratelli e allievi della scuola Kitagawa.

Anche per la poesia valgono le medesime osservazioni fatte per i *sashie*. I versi continuano a diminuire e passano dai ventisette del quinto libro, ai sedici del sesto capitolo. Arrivano poi a dodici nel settimo volume, facendo segnare il numero in assoluto più basso, per poi aumentare nuovamente nell'ultimo libro, costituito da tre sezioni, e arrivare a ventiquattro. Come già visto in precedenza, di pari passo con la diminuzione dei versi, assistiamo all'aumento dei *gasan* di complemento: dieci nel sesto capitolo, tredici nel settimo e ben venti nell'ottavo. Al contempo, un numero sempre maggiore di poeti professionisti e personaggi noti del mondo letterario dell'epoca offrì il proprio contributo all'opera con versi di corredo: si comincia con la prima illustrazione del sesto volume, con dei versi di Senshūan Sandarabocchi,¹⁷ già citato nel quinto libro, in occasione del maldestro tentativo di Yaji/Ikku di plagiare una sua poesia.

Ikku e Murataya avevano ormai compreso la grande importanza dei *gasan*; lo avevano dimostrato nel quinto volume in cui avevano affittato a dei poeti locali gli spazi nelle illustrazioni in cambio di denaro, e seguirono a farlo anche nella terza sezione. I versi posti a ornamento delle immagini costituivano dei preziosissimi strumenti pubblicitari; il poeta che riceveva l'onore di comparirvi, oltre a beneficiare della popolarità dello *Hizakurige*, aveva la certezza di essere letto e apprezzato anche da coloro che non avrebbero acquistato la propria copia. Bastava infatti una rapida scorsa alle pagine per leggere i nomi degli autori dei *sashie*, con una sicura e rapida pubblicità alla propria attività. Oltre ai maestri poeti, a partire dal sesto volume il già folto gruppo di versificatori si arricchisce di nuovi membri: i primi sono gli artisti provenienti dai circoli locali, come Ichibasai di Suruga e Tōsaku della Hamanoya – uno dei locali più frequentati dello Yoshiwara¹⁸ – citati nel sesto volume; Hanchū di Rakuyō, Kyoto, nel settimo capitolo e Enbi, Tamagawa e Gōfujin di Suruga, comparsi in un'unica illustrazione dell'ottavo libro.

¹⁷ Al secolo Akamatsu Masanobu, in seguito Kiyono, apprese la poesia comica da Karakoromo Kisshū mentre contemporaneamente svolgeva la professione di manovale. Divenne esponente di spicco della fazione *Senshū* a cui deve il nome di Senshūan Sandarabocchi. Morì nell'undicesimo anno del periodo Bunka (1814) a ottantaquattro anni.

¹⁸ La sua presenza potrebbe essere motivata con il rapporto di amicizia e lunga frequentazione con Ikku, ma anche con la popolarità della sua locanda che, con buona probabilità, era divenuta il luogo di incontro dei circoli creativi.

Oltre ai poeti locali, i cui componimenti furono introdotti in cambio di denaro, abbiamo poi Mantei o Kanwatei Onitake (1760-1818), il cui rapporto di amicizia con lo scrittore era di vecchia data. Ikku, infatti, definiva l'autore del *Kyūkanchō* come un membro del suo stesso campo (*onaji hatake* おなじはたけ), intendendo con “stesso campo” i medesimi interessi ma anche la medesima scuderia, poiché erano entrambi dipendenti di Murataya.¹⁹ La comparsa ufficiale dello scrittore avviene nel volume settimo, parte prima, recto di pagina sedici con una citazione: “Anche qui c’era una mescolanza di tanti dialetti, tuttavia ho deciso di soprassedere alla loro descrizione poiché ormai superata, essendo stata già presentata da Kanwatei nel *Kyūkanchō*”. In realtà, il suo ingresso era stato preannunciato nel sesto capitolo, tramite una serie di rimandi velati al suo capolavoro, precedentemente menzionato. Anche in seguito la sua presenza si mantiene costante con *gasan*, citazioni e illustrazioni redatte sul modello del *Kyūkanchō*. Sulla base dei loro rapporti di amicizia risulta improbabile l’equo scambio denaro/pubblicità che abbiamo descritto in precedenza. Soprattutto considerando che Onitake morì povero all’inizio del periodo Bunsei (1818), e che i due erano legati da un rapporto lavorativo e di amicizia, risulta poco credibile l’ipotesi di un compenso. È dunque chiaro che i *gasan* non servissero solo a pubblicizzare attività di poeti locali, ma anche a presentare conoscenti e membri dei circoli vicini a Ikku; Onitake non fu l’unico membro dello “*hatake*” presentato, la stessa sorte toccò anche a Tsukimaro, autore di versi e illustrazioni dell’ottavo volume.

A partire dal sesto libro, inoltre, anche l’editore Murataya decide di prendere parte attiva alla compilazione dell’opera, e lo fa nel *sashie* numero otto, una riproduzione di Gojōzaka, in Kyoto, località famosa per i suoi manufatti in terracotta. Il suo componimento precede i versi sottoscritti da Ikku:

陽炎や
すえものつくる右左
Kagerō ya
suemono tsukuru yūsa
Mani che modellano la creta,
vapori che si levano ondeggianti

むめさくや
土細工ほす破むしろ

¹⁹ Nakayama Hisao, “«Onaji hatake no Onitake, Issaku, Tsukimaru» kō: Jippen-sha Ikku no kōyū kankei, sonota”, *Bungaku ronsō*, LXXXIII, 2009, pp. 100-111.

Mume sakuya
tsuchizaiku hosu yaburimushiro
 Fiorisce il susino e
 la stuoia in paglia che asciuga manufatti in creta²⁰

È la prima volta che l'editore autografa un componimento, ed è anche la prima volta che autore e editore sottoscrivono dei versi in un unico *sashie*, quasi a voler apporre il proprio sigillo di proprietà sullo *Hizakurige*. Perché avviene ciò? La più grande preoccupazione per una coppia di curatori che mirassero a guadagnare in ricchezza e successo era proteggere i propri interessi e i proventi delle vendite; Ikku e il suo socio in affari vedevano quotidianamente fette del proprio pubblico attratte da svariati plaghi. Si presentò così la necessità di scongiurare una tale perdita di guadagni. Nello *hanrei* del settimo volume l'autore scrive:

[...] Di recente sono spuntate molte opere che somigliano alla mia creazione [...] La cosa che più di ogni altra mi preoccupa è che il mio *Hizakurige* è ormai divenuto un cavallo vecchio alla sua settima edizione e probabilmente finirà per soccombere sotto i colpi degli altri cavalli. [...] ²¹

Il problema dei *ruihan* 類板, delle imitazioni, era particolarmente sentito: subito dopo la grande esplosione di popolarità dello *Hizakurige* che, in base alle teorie di Bakin, risalirebbe al quinto o sesto anno del periodo Bunka (1808-09),²² si moltiplicarono gli epigoni. Le ire di Murataya si diressero in particolare verso lo *Hizasuriki* 膝摺木, pubblicato nel quarto Bunka (1807) a Kyoto; l'opera era stata scritta da un certo Ikku Sennin 一九仙人 e descriveva le vicende accadute a Yaji e Kita durante il giro turistico di Osaka, all'epoca non ancora trattato nell'edizione originale. Il plagiatario, con un'abile mossa, anticipò dunque le decisioni di Ikku e dell'editore, e pubblicò un lavoro dai contenuti nuovi, proprio nella città di Kyoto, il principale obiettivo della scalata editoriale dei curatori.

Per poter difendere i propri interessi, Murataya decise di entrare nel *wariinchō* 割印帳, il registro degli stampatori autorizzati, e richiese il permesso per avviare delle relazioni commerciali anche con il Kamigata, così da scongiurare ogni sorta di plagio. Tutto ciò fu una chiara dimostrazione

²⁰ Jippensha Ikku, cit., VI, parte seconda, p. 13, verso.

²¹ Jippensha Ikku, cit., VII, parte prima, introduzione, p. 4, recto.

²² Kimura Miyogo (a cura di), *Kinseimono no hon Edo sakusha burui*, Tokyo, Yagi shoten, 1988.

degli interessi che si celavano dietro la pubblicazione dell'opera: acquistando infatti il *Kyō Ōsaka wariin tenshō* 京大坂割印添章, il certificato di autenticità per poter pubblicare anche in Kansai, Murataya si assicurava dunque la possibilità di aumentare i proventi delle vendite.

Come già accaduto in precedenza, anche la quasi totalità delle illustrazioni del terzo raggruppamento dello *Hizakurige* è ripresa da guide di viaggio del periodo. Nello *tsuika* abbiamo visto l'unico caso di illustrazione tratta dallo *Isesangū meishozue*; nel sesto e settimo volume, entrambi dedicati alla capitale imperiale, compaiono invece prestiti provenienti dal *Miyako meishozue*, mentre il *Settsu meishozue* diviene la fonte d'ispirazione per l'ottavo e ultimo capitolo. Con l'arrivo nel Kamigata aumentano significativamente anche i brani descrittivi tratti da *dōchūki*, sì da rendere del tutto superflua la funzione divulgativa dei *kyōka*, giustificandone di fatto la diminuzione.

L'opera quindi subisce un progressivo processo di professionalizzazione dei contenuti, passando dall'utilizzo esclusivo delle doti creative dei discepoli di Ikku, all'impiego di professionisti del settore. Fu proprio questo processo che portò l'opera al successo: senza il prezioso apporto di illustratori e poeti affermati, infatti, essa non si sarebbe discostata di tanto dagli altri scritti di viaggio dell'autore.²³ Un esempio lampante della svolta è visibile anche nei *mikaeshi*, i risvolti di copertina: si parte dal terzo volume, in cui compaiono il titolo dell'opera, il nome dell'autore e dell'editore, e si arriva poi al quarto capitolo, il cui risguardo è molto semplice, con il solo titolo, inciso però a lettere bianche su fondo nero. Il sesto volume mostra dei caratteri scritti con inchiostro verde in una cornice di utensili per la calligrafia, mentre il settimo introduce per la prima volta il foglio colorato, blu, con la rappresentazione di un *Kameyama bakemono*, giocattolo venduto ad Asakusa. Anche l'ottavo e ultimo volume prosegue con l'utilizzo dei colori; la base verde, infatti, presenta delle illustrazioni di conchiglie eseguite da Shuntei.²⁴

²³ Gli scritti di viaggio pubblicati dopo lo *Hizakurige* non presentano infatti grandi contributi di professionisti e rimangono dunque ancorati alla produzione amatoriale.

²⁴ Nakamura Yukihiko, "Kokkeibon no shoshigaku", *Biblia tenri toshokanbō*, LXXXIII, 1984, 10, pp. 19-34.

Conclusioni

Possiamo dire che la prima parte dello *Hizakurige* ruoti intorno a un duplice elemento: l'utilità pratica dell'opera, *jitsuyōsei* 実用性, e la comicità dei due protagonisti. Nella seconda parte l'elemento pratico viene ulteriormente accentuato attraverso introduzioni di immagini tratte da guide di viaggio e brani descrittivi di medesima provenienza. L'elemento comico invece perde d'importanza a vantaggio dell'aspetto pubblicitario, a favore dunque della tendenza a mettere in risalto le doti dell'autore, dei suoi conoscenti e di coloro che pagando acquistavano gli spazi dei *gasan*. L'opera quindi diviene un veicolo, una sorta di vetrina per mostrare ciò che l'autore e i suoi collaboratori erano in grado di fare, e impressionare così il pubblico di nuovi lettori. L'editore tentò inoltre di sfruttare l'elemento pratico dell'opera, sì da renderla in parte vicina a una guida turistica, e tramite la fedele descrizione della realtà riuscì a trovare una modalità per coinvolgere un pubblico vasto ed eterogeneo. Menzionare, infatti, la locanda di Mannen'ya in Kawasaki, Daishō con il suo arrosto di anguille in Osaka, oppure gli attori di Kowairo²⁵ di Edo, non solo incuriosiva coloro che non avevano dimestichezza con tali realtà, ma divertiva anche i lettori che ben conoscevano i locali di Osaka e il mondo delle arti performative di Edo.

The Publishing Sector in the late Edo Period through the *Tōkaidōchū hizakurige* by Jippensha Ikku

Keywords: 1) Late Edo period; 2) Jippensha Ikku; 3) *Tōkaidōchū hizakurige*; 4) *roman fleuve*

Jippensha Ikku's *Tōkaidōchū hizakurige* is a *roman fleuve* published between the second year of Kyōwa (1802) and the sixth of Bunka (1809). Originally the author's intention was to end the novel with the first edition, describing a journey to Hakone. However since the two main characters, Yajirōbee and Kitahachi, became unexpectedly famous, he was forced to continue his novel for the next eight years, making the *Hizakurige* one of the first "bestsellers". Thanks to the increasing popularity of the book, both the author and its publisher Murataya Jirōbee became rich, especially after the fifth volume, when the masterpiece started to be published also in Kansai. In

²⁵ Arte performativa che prevedeva l'imitazione delle voci degli attori più famosi del periodo, ma anche la riproduzione dei versi degli animali.

this essay I analyse how they managed to increase the readership by introducing inventive and innovative elements into the plot; I also try to outline the strategy used to involve a wider and culturally non homogeneous audience.

十返舎一九作『東海道中膝栗毛』に見れる江戸後期の出版の世界

マリオ・タラモ

十返舎一九の『東海道中膝栗毛』は、享和2年から文化6年にかけて約八年間続き、いわゆる長編であった。作者の当初の意図は、箱根駅までの旅行について著し、初編で作品を終えることであった。ところが、主人公の弥次郎兵衛と北八は意外に有名になり、作品も読者に好評を得、八編まで書き続けることになった。それ故、『膝栗毛』は当時のベストセラーだと言っても過言ではない。編を重ねるにつれて、益々作者と板元の村田屋は富裕になり、特に五編を始として作品が関西に上陸して以来、両者は利潤を目的としてより多数の読者を獲得するため、企画、工夫に意を用い、従来作品には無い趣向を凝らしたりした。本稿では、『膝栗毛』の正編を分析し、初編から八編にかけての筋の変化や新しく取り入れられたモチーフを調べながら、多数で異質の読者を同時に巻き込む上での戦略を明らかにしたい。