



**SAPIENZA**  
UNIVERSITÀ DI ROMA

**Università degli Studi di Roma "Sapienza"**  
**Dottorato di ricerca in Civiltà dell'Asia e dell'Africa**  
**XXXIV ciclo**

***La rappresentazione del colore  
maschile nella letteratura  
giapponese di corte***

**Tutor**

Prof.ssa Matilde Mastrangelo

**Dottorando**

Dott. Daniele Durante

Matricola 1218439

**Anno Accademico 2020/2021**





**SAPIENZA**  
UNIVERSITÀ DI ROMA

# **La rappresentazione del colore maschile nella letteratura giapponese di corte**

**Facoltà di Lettere e Filosofia**

**Dipartimento ISO - Istituto Italiano di Studi Orientali**

**Dottorato in Civiltà dell'Asia e dell'Africa**

**Ciclo XXXIV**

**Daniele Durante**

**Matricola 1218439**

Tutor

Prof.ssa Matilde Mastrangelo

Anno Accademico 2020/2021

**Tutti i diritti riservati**

# Indice

4	Introduzione
9	<b>SEZIONE 1 - Metodologia della ricerca</b>
9	CAPITOLO 1.1: La prospettiva metodologica della ricerca
47	CAPITOLO 1.2: <i>Literature Review</i>
53	<b>SEZIONE 2 - L'analisi delle fonti primarie</b>
53	CAPITOLO 2.1: Il colore maschile
64	CAPITOLO 2.2: Il mito di Yamato Takeru in <i>Un racconto di antichi eventi (Kojiki)</i>
92	CAPITOLO 2.3: <i>La storia di Genji (Genji monogatari)</i> : Kaoru e Niou
117	CAPITOLO 2.4: L'estetica dell'androginia nella <i>Storia di Genji</i> e in <i>Se solamente si scambiassero (Torikaebaya monogatari)</i>
126	CAPITOLO 2.5: La figura del valletto nella <i>Storia di Genji</i> e nella <i>Storia di Nezame (Nezame monogatari)</i>
147	CAPITOLO 2.6: <i>La storia di Sagoromo (Sagoromo monogatari)</i>
159	CAPITOLO 2.7: <i>Il racconto dell'acqua sorgiva (Iwashimizu monogatari)</i>
184	CAPITOLO 2.8: <i>Foglie al vento (Kaze ni momiji)</i>
197	<b>SEZIONE 3 - Considerazioni sulle dimensioni del colore maschile</b>
197	CAPITOLO 3.1: La dimensione socio-politica
206	CAPITOLO 3.2: La dimensione emotiva
211	CAPITOLO 3.3: La dimensione estetica
213	CAPITOLO 3.4: La dimensione erotica
220	CAPITOLO 3.5: La dimensione di complementarità con l'amore per le donne
228	<b>CONCLUSIONI</b>
233	<b>BIBLIOGRAFIA</b>

## Introduzione

La presente tesi di dottorato prende come argomento lo studio del *nanshoku* 男色 o del "colore maschile", un termine che nel giapponese premoderno indica una relazione sentimentale ed erotica fra due uomini. Originariamente, il vocabolo viene coniato in Cina, dove viene pronunciato *nanse*, intorno al VI secolo e viene successivamente acquisito dal giapponese come un prestito linguistico nel XIII secolo circa. Nel lessico cinese, la parola si presenta come un composto formato da *nan*, "uomo" nell'accezione di individuo di sesso biologico maschile, e *se* o "colore". Quest'ultimo concetto possiede due accezioni tra loro collegate: la prima designa la tonalità cromatica assunta da un dato oggetto, mentre la seconda consiste in un'elaborazione filosofica della prima sviluppata dal Confucianesimo e dal Buddhismo cinese i quali ampliano il concetto originario per includervi un riferimento all'apparenza esteriore delle cose esperita dai sensi e, su questa base, la bellezza fisica che suscita in chi la osserva il desiderio erotico. Sotto questa seconda accezione, dunque, il colore indica l'origine del desiderio e il composto *nanse* individua l'origine di tale desiderio in un individuo di sesso maschile provato da un altro individuo di sesso maschile, lasciato implicito dal termine ma chiaro nel discorso sessuologico cinese generalmente sviluppato su base androcentrica. Se volessimo fornire una definizione sintetica di *nanse*, potremmo descriverlo come il desiderio erotico che un sottointeso individuo di sesso maschile prova alla vista della bellezza di un secondo individuo di sesso maschile. Successivamente il termine, una volta entrato nel lessico giapponese sotto la forma *nanshoku*, subisce un ulteriore, lieve slittamento semantico e, nella nuova lingua, non si riferisce tanto all'attrazione fisica ma piuttosto designa la relazione amorosa e sessuale che si instaura tra due uomini. È sotto quest'ultima accezione, quella veicolata nelle fonti primarie giapponesi, che la presente tesi di dottorato intende il concetto di *nanshoku*.

Lo studio indaga la maniera in cui il suddetto colore maschile viene raffigurato nel genere testuale della "letteratura di corte" o *ōchō monogatari* 王朝物語, il *corpus* della narrativa di finzione in prosa prodotta dal IX al XIV secolo circa all'interno della società aristocratica la quale ruota intorno alla figura dei sovrani e delle sovrane che regnano sull'arcipelago giapponese. Le fonti primarie scelte per lo studio, selezionate all'interno del genere della letteratura cortese secondo un criterio di pertinenza, ovvero a condizione che contengano materiale attinente al *nanshoku*, sono le seguenti:

– *Kojiki* 古事記 (*Un racconto di antichi eventi*, 712) e in particolare la leggenda dell'eroe Yamato Takeru 倭健; in realtà, *La cronaca* appartiene al genere della "mitologia", *shinwa* 神話, tuttavia è stato ritenuto opportuno inserirla nella trattazione in quanto la raffigurazione del colore maschile

inclusa nelle opere successive a livello temporale rielabora gli elementi narrativi presenti nel mito di Yamato Takeru, dunque la disquisizione di questo racconto si rivela fondamentale per gettare le basi della ricerca;

– *Genji monogatari* 源氏物語 (*La storia di Genji*, circa 1008), comunemente attribuito a Murasaki Shikibu 紫式部 (973 o 978 circa - 1014 o 1031 circa), e più nello specifico la vicenda dei personaggi noti con gli appellativi di Kaoru 薫 e Niou 匂 contenuta nell'ultima parte dell'opera, nota presso la critica con il titolo di *Uji jūjō* 宇治十條 (i capitoli di Uji);

– *Nezame monogatari* 寝覚物語 (*La storia di Nezame*, altresì noto con il titolo di *Yowa no Nezame* 夜の寝覚 o *Yoru no Nezame*), composto presumibilmente intorno alla metà dell'XI secolo;

– *Sagoromo monogatari* 狭衣物語 (*La storia di Sagoromo*), scritto presumibilmente tra il 1070 e 1080;

– *Torikaebaya monogatari* とりかへばや物語 (*Se solamente si scambiassero*), composto tra il 1100 e il 1170;

– *Iwashimizu monogatari* 石清水物語 (*Il racconto dell'acqua sorgiva*), scritto fra il 1240 e il 1260 circa;

– *Kaze ni momiji* 風に紅葉 (*Foglie al vento*), la cui stesura viene datata intorno al 1340.

Temporalmente, la selezione delle fonti comincia con la mitologia nel periodo Nara (710-794), dopodiché essa copre l'intero arco di produzione della narrativa di corte andando ad abbracciare i periodi Heian (794-1185), Kamakura (1185-1333) e l'inizio del periodo Muromachi o Ashikaga (1333-1573).

Come impianto metodologico, la tesi prende le mosse dalle osservazioni formulate dal filosofo e ricercatore francese Michel Foucault (1926-1984), il quale considera l'affettività e la sessualità umane per come esse prendono forma nelle diverse società del passato come un costume sociale plasmato dal suo contesto storico, sociale e culturale. Coerentemente con questa premessa, l'autore argomenta che una maniera scientificamente fondata di analizzare la costruzione dell'affettività e della sessualità rinvenibile nelle società del passato consista nello studiare le fonti contemporanee per il tramite del metodo storiografico. Come è noto, per metodo storiografico si intende lo studio accademico di un dato fenomeno del passato, una scienza che racchiude tutte le forme di restituzione della storia attraverso i filtri dell'interpretazione e della sintesi dei narratori, dei

ricercatori e dei divulgatori. L'obiettivo conoscitivo che si prefigge la storiografia persegue l'elaborazione di ricostruzioni storiche degne di fede le quali sono interpretazioni e conoscenze attendibili perché ottenute con corrette e adeguate metodologie.

Se applichiamo quanto detto alla ricerca sul *nanshoku* nella narrativa della corte giapponese, ciò si tradurrebbe nel considerare, come Foucault suggerisce di operare, il colore maschile un costume sociale plasmato dal suo contesto storico, sociale e culturale. Seguendo ulteriormente le indicazioni delineate da Foucault, un passo importante per comprendere come la società cortese dei secoli IX-XIV concepisca il *nanshoku* prevedrebbe l'utilizzo del metodo storiografico e, con esso, lo studio di fonti documentarie risalenti all'epoca interessata in un'analisi volta a ricostruire la maniera in cui la società oggetto di studio interpreti il colore maschile.

Un concetto utile nello studio delle fonti documentarie si rivela essere quello di rappresentazione. Con questo termine si intende comunemente un complesso di idee, immagini, informazioni, atteggiamenti e valori tenuto insieme da un sistema cognitivo avente una propria logica e un proprio linguaggio. Questo sistema cognitivo dipende concretamente, da una parte, dall'oggetto sociale che lo suscita e, dall'altra parte, dal soggetto che lo costruisce e lo esprime. In altre parole, il vocabolo di rappresentazione postula che gli appartenenti a una data società, sia essa passata o presente, possiedano un sistema di conoscenze condiviso su di un dato argomento. Per indagare come una specifica società concepisce un oggetto di studio dato, si può dunque studiare come le fonti documentarie costruiscano un dato fenomeno per comprenderne l'interpretazione che la comunità proietta su di esso.

Applicando tale concetto di rappresentazione al tema del *nanshoku* trattato nella narrativa cortese, si può affermare che tali opere letterarie probabilmente contengano informazioni utili su come la corte regale giapponese dei secoli IX-XIV presumibilmente interpreti questo fenomeno. Analizzando detti testi di scrittura creativa, se ne evince che essi possiedano una concezione condivisa sul colore maschile la quale si caratterizzi, come abbiamo osservato nella definizione di rappresentazione che abbiamo presentato sopra, per essere un complesso di idee, di informazioni e di valori tenuto insieme da un sistema cognitivo coerente in se stesso. Studiare tale complesso di informazioni permetterebbe, in ultima analisi, di capire come gli attori storici interpretino il colore maschile; nel caso della concezione del *nanshoku* nella società di corte dei secoli IX-XIV, la ricerca si prefigge di esaminare le fonti documentarie appartenenti al genere testuale della narrativa cortese le quali trattano il colore maschile con l'obiettivo di ricostruire come gli attori storici interpretino il *nanshoku*.

La tesi può contribuire in due modi ad arricchire le acquisizioni disponibili attualmente sul colore maschile nella società di corte. In primo luogo, la ricerca può offrire un apporto conoscitivo, in quanto analizza un'ampia *messe* di testi una buona porzione dei quali è stato relativamente poco studiato allo stato dell'arte il quale, al momento attuale, dispone di studi frammentari per il numero ristretto di fonti citate e la comparazione scarsamente utilizzata tra i vari testi. In secondo luogo, la presente analisi si configura come più coerente per l'orientamento metodologico utilizzato rispetto agli altri studi, spesso carenti in termini di consapevolezza metodologica e/o di scarsa familiarità con la metodologia della ricerca più aggiornata per lo studio sull'affettività e sessualità. La tesi colma dunque due lacune importanti per quanto riguarda l'ampia selezione di fonti primarie e la comparazione fra di esse e la conoscenza metodologica.

La tesi si struttura come segue:

– una prima sezione, la quale si compone di due parti: nella prima metà si offre una panoramica sulla metodologia storico-letteraria adottata nella ricerca, mentre nella seconda metà si fornisce una *literature review* degli studi precedentemente pubblicati circa il colore maschile per come esso viene tratteggiato nella narrativa cortese;

– una seconda sezione, il cuore pulsante della dissertazione, la quale si apre con un'analisi del concetto di *nanshoku* volto a comprenderne l'etimologia, il significato e il contesto d'uso. Da tale esame, si giungerà alla constatazione che il concetto di colore maschile sembrerebbe comporsi di cinque 'dimensioni,' o gli aspetti delle relazioni amorose tra due uomini e personaggi di finzione maschili coperti dal macroconcetto di colore maschile. Le cinque dimensioni sono:

a) la dimensione socio-politica: con questa espressione, si intende in primo luogo la dinamica di potere che si instaura all'interno di una relazione fra due uomini e in secondo luogo il supporto sociale, economico e politico che un uomo può ricavare dal colore maschile;

b) la dimensione emotiva: l'espressione di sentimenti ed emozioni;

c) la dimensione estetica: l'apprezzamento suscitato dalla bellezza esteriore posseduta dall'amato;

d) la dimensione erotica: gli amanti consumano sessualmente la loro relazione;

e) la dimensione di complementarità con l'amore per le donne: il colore maschile non si presenta come un interessamento affettivo e sessuale esclusivo verso gli individui dello stesso sesso biologico, ma in generale un uomo del tempo stringe relazioni anche con donne.

Dopodiché, la sezione prosegue nei capitoli successivi con l'analisi delle fonti primarie;



– una terza e ultima sezione, nella quale si sviluppano una serie di generalizzazioni riguardo le cinque dimensioni del colore maschile precedentemente individuate al fine di giungere a delle considerazioni di natura più ampia su come la narrativa di corte tratteggi il *nanshoku* e così descrivere sinteticamente come le fonti primarie concepiscono il colore maschile, rispondendo alla domanda di ricerca.

## Sezione 1: Metodologia della ricerca

### Capitolo 1.1: La prospettiva metodologica della ricerca

In questo capitolo si illustrerà la metodologia usata nella presente tesi di dottorato. Partiamo dalla definizione di metodologia esposta da Piergiorgio Corbetta nel suo volume *Metodologie e tecniche della ricerca sociale*. Nel suo studio, Corbetta mette in evidenza i principi metodici, le condizioni formali che stanno alla base della ricerca scientifica in un dato ambito disciplinare e che consentono di ordinare, sistemare, accrescere le nostre conoscenze.<sup>1</sup>

In questo capitolo esamineremo gli studi teorici che si occupano della metodologia adatta all'analisi dell'argomento di studio. Vedremo che il tema delle relazioni sentimentali ed erotiche, sia fra individui di sesso opposto sia come fra persone dello stesso sesso, contestualizzate in un determinato periodo della storia umana e collocate in una specifica area geografica, viene fatto proprio dalla disciplina umanistica della storia e più specificamente da quattro sue branche: la storia culturale, la storia sociale, la storia di genere e la storia delle emozioni. Dopodiché, vedremo quali strumenti lo studio della letteratura offre per la lettura e l'esegesi delle fonti scritte. Infine, riassumeremo quanto detto con l'obiettivo di enunciare in maniera più chiara e schematica la metodologia, il metodo, il paradigma, le fonti e le tecniche che useremo in questa sede.

Negli anni '70 e '80 del XX secolo, Michel Foucault rivoluziona con i suoi volumi intitolati collettivamente *Storia della sessualità (Histoire de la Sexualité, tre volumi 1976-1984, quarto volume postumo 2018)* lo studio dei rapporti amorosi nelle società del passato mediante l'applicazione del metodo storico, in aperta contestazione al metodo psicanalitico mutuato dall'opera dell'austriaco Sigmund Freud (1856-1939). Come noto, Freud sviluppa una sua spiegazione sull'affettività e l'erotismo umani e applica all'occorrenza questo modello individuale al funzionamento di società e culture. Foucault dimostra invece che la spiegazione individuale, centrata sull'enucleare il motivo per il quale un dato individuo scelga un *partner* di un dato sesso anatomico, si rivela inadeguata per l'analisi storico-culturale, in quanto essa non saprebbe rendere conto della visione che una data comunità storica sviluppa riguardo il fenomeno come pure dei rapporti di potere che influiscono su tale concezione. Per questo motivo, Foucault concepisce invece l'affettività e la sessualità umane come un costume sociale plasmato dal contesto storico-sociale. Per comprendere come una data società costruisca e concepisca tale costume, il ricercatore

---

<sup>1</sup> CORBETTA, Piergiorgio, *Metodologie e tecniche della ricerca sociale*, Bologna, Il Mulino, 2014, pp. 9-10.

ha bisogno gioco forza di contestualizzare il fenomeno all'interno della società e della cultura che lo produce. Conseguentemente, il metodo di studio più adatto si rivelerebbe essere il metodo storico.<sup>2</sup> La presente ricerca di dottorato parte dai presupposti avanzati da Foucault e assume di conseguenza come metodo il modello storico. Nei prossimi paragrafi, osserveremo dunque come diversi teorici spiegano e caratterizzano la scienza umanistica della storia insieme alle quattro sue branche che concorrono ad esaminare i rapporti amorosi intesi come un costume storico, culturale e sociale, ovvero la storia culturale, la storia sociale, la storia di genere e la storia delle emozioni.

Nel volume *Per entrare nella storia*, Rolando Dondarini offre una serie di definizioni ai concetti basilari assunti da questa disciplina. L'autore spiega che con il termine di passato si intende quanto è accaduto prima del presente; a sua volta, il presente costituisce il confine provvisorio e in continuo spostamento in cui si verifica il passaggio in cui passato e futuro si legano; il passato si può scindere tra la parte da cui l'umanità è assente e quella a cui partecipa: solo in questa è inscritta la storia, che è l'insieme delle evoluzioni, dei fenomeni e degli eventi che riguardano il genere umano durante la porzione del passato in cui esso è presente e partecipa. Dondarini intende la storia come oggettiva e irripetibile, poiché sebbene alcuni fatti possano ripresentarsi in maniera identica, questi ritorni si limitano ad alcune manifestazioni, in quanto muta il loro contesto.<sup>3</sup>

Per storiografia si intende, continua Dondarini, lo studio della storia e quindi la scienza che ne indaga e ne riporta le situazioni e le vicende. La storiografia racchiude perciò tutte le forme di restituzione della storia attraverso i filtri dell'interpretazione e della sintesi dei narratori, dei ricercatori e dei divulgatori. In pratica, lo svolgimento di un evento è storia; rammentarlo, narrarlo o filmarlo è storiografia. Al contrario della storia, Dondarini afferma che la storiografia è soggettiva, parziale e provvisoria. In primo luogo perché, per la frammentarietà delle tracce e delle conoscenze su cui si basa, essa raggiunge una porzione limitata della massa di eventi che compongono la storia. Inoltre, quale frutto delle interpretazioni delle testimonianze superstiti, le fonti, essa viene influenzata da convinzioni, conoscenze, criteri metodologici e strumenti dei testimoni e degli interpreti, cioè gli storici, che a loro volta sono il prodotto dell'epoca storica in cui vivono. Per questa sua dipendenza dai modi di pensare degli storici, che sono influenzati da ideologie, condizionamenti e mode del loro tempo, la storiografia è soggetta a evoluzioni che si susseguono in

---

<sup>2</sup> CLARK-HUCKSTEP, Andrew E., "The History of Sexuality and Historical Methodology", *Cultural History* 5/2 (2016), pp. 179-199.

<sup>3</sup> DONDARINI, Rolando, *Per entrare nella storia. Guida allo studio, alla ricerca e all'insegnamento*, Roma, CLUEB, 1999, pp. 14-17.

una storia della storiografia.<sup>4</sup>

La storia e la storiografia sono dunque due ambiti separati e paralleli che sono da una parte resi comunicanti e d'altra parte separati da quella linea di demarcazione costituita dall'interpretazione. Se la storiografia è la scienza che studia la storia avvalendosi delle sue impronte, la conoscenza storica è la massa, provvisoria, variabile e in continua crescita, dei contenuti acquisiti dalla ricerca storica. Per certezza storica, Dondarini intende l'oggettività dello svolgimento dei fatti, mentre per verità storiografica egli indica il primato di una scelta tra visioni e interpretazioni diverse che producono verità parziali e soggettive. Secondo Dondarini, se è vero che lo storico non può produrre verità storiografica che abbiano pretesa di validità universale e permanente, è pur vero che lo storico, scegliendo con coerenza le metodologie, applicando con correttezza le sue capacità deduttive nell'esame delle fonti disponibili e scindendo le molte ipotesi dalle poche certezze che rivelano, può perseguire l'attendibilità, l'elaborazione di ricostruzioni storiche degne di fede, che invece di verità storiografiche produce ricostruzioni, interpretazioni e conoscenze attendibili perché ottenute con corrette e adeguate metodologie, malgrado rimangano parziali e provvisorie.<sup>5</sup>

Le fonti storiche sono le impronte lasciate da situazioni, evoluzioni, fenomeni ed eventi della storia sotto forma di testimonianze, di prove, di resti, di tracce, di sintomi e di indizi. Qualsiasi ricostruzione storiografica, per essere affidabile, deve basarsi sulle fonti che la avvalorano, da utilizzarsi con un adeguato lavoro di reperimento, selezione e interpretazione.

Dondarini propone la seguente classificazione delle fonti storiche:

1) l'origine:

1A) esiti di fenomeni naturali: fonti prodotte da fenomeni naturali (astronomici, geofisici, climatici, genetici, sanitari) che sono le conseguenze rimaste tangibili o di cui si è conservata notizia;

1B) esiti di azioni umane: fonti derivate dai grandi episodi come guerre, battaglie, trattati ma anche fonti lasciate dalle attività lavorative e produttive e dalle fonti culturali e artistiche. In questa area si individuano le ripartizioni delle fonti volontarie o intenzionali e dalle fonti involontarie o preterintenzionali;

2) grado di derivazione dalla situazione generatrice:

2A) le fonti dirette sono direttamente prodotte dalle situazioni e dai fatti che attestano. Possono essere: reperti archeologici, ovvero i materiali e i segni concreti e tangibili lasciati dai fenomeni e

---

<sup>4</sup> *Ibidem*, pp. 17-19.

<sup>5</sup> *Ibidem*, pp. 19-21, 31-38.

dalle azioni che presentano un alto grado di oggettività; testimonianze dirette, ovvero i resoconti dei testimoni oculari, le registrazioni, i filmati e le fotografie dei *reporters* o dei testimoni occasionali;

2B) le fonti indirette si hanno nel caso in cui la conoscenza di situazioni e fatti sia trasmessa per via indiretta; o perché deducibile da fonti dirette di altri fatti, o perché proposta in ricostruzioni e narrazioni fatte senza esserne stati testimoni immediati; Dondarini precisa che una stessa fonte può contenere elementi di conoscenza diretti e indiretti;

3) classificazione per morfologia, ovvero il criterio distintivo è dato da forma e aspetto della fonte:

3A) fonti scritte: si basano sulla trasmissione scritta, che si attua fissando con simboli convenzionali messaggi atti a essere decodificati e letti da chi conosce tali simboli; le fonti scritte a loro volta si suddividono in:

3AI) fonti documentarie, redatte per sancire, attestare, annotare situazioni, fatti e accordi e sono costituite in massima parte da atti e documenti pubblici e privati, ovvero da registrazioni procedurali, leggi, trattati, contratti, sentenze;

3AII) fonti narrative o letterarie sono le opere che rientrano in tutti i generi della letteratura (narrativa, saggistica, prosa, poesia, drammaturgia, musica). Oltre alle trame delle vicende narrate, ai contenuti dei saggi e all'esternazione di sentimenti, esse contengono testimonianze, tracce e sintomi dei tempi e dei climi in cui furono composte, nonché delle conoscenze, delle convinzioni e della mentalità degli artefici;

3B) fonti non scritte: vi si possono distinguere, da un lato, le modalità di trasmissione e comunicazione che non usano la scrittura, dall'altro quei materiali e oggetti non nati per comunicare ma da cui si possono desumere informazioni e notizie. Nel primo gruppo ci sono le fonti orali (sonore, iconografiche, fotografiche, filmati), al secondo resti di esseri viventi, manufatti e comportamenti. Per individuare le tipologie delle fonti non scritte in base a forma e aspetto, la morfologia, si possono assumere come discriminanti le modalità di trasmissione dei contenuti:

3BI) trasmissione orale: l'esposizione di fatti, informazioni e attestazioni attraverso la voce di testimoni diretti o dei divulgatori che attingono a precedenti messaggi e testimoni;

3BII) trasmissione iconografica: si ha con le immagini, ossia le icone e le riproduzioni che si ispirano sia alla realtà sia alla fantasia e che sono frutto dell'interpretazione e degli strumenti degli autori;

3BIII) trasmissione audiovisiva o multimediale: utilizza strumenti capaci di interessare contemporaneamente diversi canali percettivi;

3BIV) fonti virtuali.

4) finalità, ovvero l'intenzione sottesa alla comparsa delle fonti:

4A) fonti volontarie o intenzionali: prodotte con l'esplicita intenzione di rendere manifeste o di tramandare situazioni, vicende e notizie; a seconda del loro scopo, le fonti si suddividono in:

4AI) fonti narrative: sono racconti o narrazioni di vicende o notizie (cronache e storie, notiziari, memorialistica, carteggi);

4AII) fonti documentarie: si tratta delle opere e delle scritture prodotte con l'obiettivo di documentare, di attestare situazioni, identità, eventi e pattuizioni. Le fonti documentarie si possono ripartire in più insiemi:

4AII1) fonti legislative e normative: sono i documenti di emanazione pubblica e di interesse collettivo, come consuetudini, norme di comportamento vigenti all'interno di una società in assenza di codici scritti, leggi, statuti, bandi; quando il loro contenuto è prevalentemente costituito dalla quantificazione dei fenomeni che censiscono sono dette quantitative (conteggi di persone, animali e cose, come censimenti demografici e sociali, inventari di beni e registri contabili); quando sono la successione e la ripetitività dei dati le loro principali caratteristiche sono dette seriali, come gli elenchi e le sequenze di nomi e fatti, oppure le serie di notizie e dati omogenei riferiti a luoghi o tempi diversi;

4AII2) fonti fiscali, catastali e notarili;

4B) fonti involontarie o preterintenzionali: comprendono, oltre che gli esseri viventi e i loro resti, le manifestazioni e gli oggetti creati e conservati senza la volontà di trasmettere messaggi o informazioni, ma che ciononostante riportano prove, tracce e indizi sulla loro esistenza, confezione, uso, manutenzione e mutamenti; di conseguenza anche sulle persone, sui contesti e sulle epoche corrispondenti; quando hanno cessato di vivere o hanno esaurito la funzione per cui furono creati, si possono definire resti o avanzi; sono inclusi esseri viventi, manufatti, oggetti di uso quotidiano, componenti culturali, come lingue e dialetti, toponimi e nomi, mentalità, usi e tradizioni.<sup>6</sup>

Per trarre da ciascuna fonte i suoi apporti sicuri, distinti da quelli solo ipotetici, Dondarini spiega che l'esame delle fonti deve passare attraverso due stadi: la critica e l'esegesi. Per critica si intende l'approccio con cui lo studioso si avvicina a ogni fonte, sottoponendola a un esame sulla sua origine, sulle sue trasformazioni e sui suoi significati, che permetta di comprendere cosa se ne può trarre; l'esegesi è l'interpretazione, l'esposizione e il commento dei contenuti di una fonte. Siccome l'atteggiamento critico è allo stesso tempo frutto e generatore di interpretazioni, Dondarini afferma

---

<sup>6</sup> *Ibidem*, pp. 101-134.

che non si può tracciare una linea di netta demarcazione tra fase critica e fase esegetica, le quali presentano di conseguenza ampi settori sovrapposti e comuni.<sup>7</sup>

Nel volume *La scienza storica*, Sandro Rogari offre una panoramica generale su questa disciplina. Come primo passo, l'autore si prefigge di comprendere l'oggetto da essa studiato e definire la sua delimitazione di campo, dunque definisce la storia come una scienza diacronica di eventi, processi specifici e irripetibili che si sono svolti nel tempo e nello spazio. Per giungere a una delimitazione rigorosa dei suddetti concetti di tempo e spazio, Rogari si richiama al concetto di contesto, da lui definito uno dei caratteri originari della scienza storica. La conoscenza di un evento storico, scrive egli, la quale si colloca e si esaurisce nel tempo e nello spazio, è conoscenza di contesto, ossia conoscenza dello specifico evento o processo calato, letto e compreso nel contesto di riferimento. Tale contesto di riferimento, prosegue Rogari, ha "n" dimensioni, ovvero in esso confluiscono una molteplicità tendente a infinito di eventi, precedenti e concomitanti, collocati in quel tempo e in quello spazio o in tempi e spazi limitrofi che vanno a costituire l'insieme del contesto nel quale si dipana lo sviluppo diacronico dell'evento studiato. Le "n" dimensioni di cui sopra fanno riferimento a valori, forze e rapporti di forza, rapporti di genere, risorse, conoscenze, tecnologie, culture, aspettative, strutture materiali, ecc. Non tutti gli elementi che pure configurano il passato studiato hanno lo stesso valore o sono rilevanti. È responsabilità dello storico, afferma Rogari, conoscerli, ponderarli ed escluderli dall'analisi di contesto quando li ritiene non pertinenti.<sup>8</sup>

Gli elementi e fattori di contesto non sono riconducibili a una relazione causale con l'oggetto studiato. Nel processo storico la relazione causa/effetto quale la intendiamo nell'universo naturale, ovvero in modo meccanicistico, non esiste in quanto gli esseri umani, quali esseri finalizzati, non reagiscono ai vettori che possiamo considerare come causali come reagisce un corpo fisico. Piuttosto che di causalità, per il processo storico si può parlare di consequenzialità. Per illustrare questo concetto, Rogari sviluppa l'esempio di un fenomeno passato con vari aspetti apparentemente eterogenei interconnessi. Data la presenza di molteplici aspetti, il passato di contesto va ricostruito come insieme e come sistema, un concetto che rappresenta l'interdipendenza degli elementi storici che compongono il contesto nel quale si sviluppa il processo storico studiato.<sup>9</sup>

Esiste inoltre un secondo profilo di contesto che è rilevante e che possiamo qualificare come

---

<sup>7</sup> *Ibidem*, pp. 136-141.

<sup>8</sup> ROGARI, Sandro, *La scienza storica. Principi, metodi e percorsi di ricerca*, Roma, UTET Università, 2013, pp. 26, 30-31.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

motore della ricerca ed è il presente di contesto. Esso si definisce come il complesso di elementi contemporanei al ricercatore, sia obiettivi, cioè esterni a esso, sia soggettivi, ovvero attinenti alla sua cultura e ai suoi interessi, che lo stimolano alla ricerca sul tema. Come conseguenza di questa definizione, è implicito il principio che lo studio di un evento o di un processo del passato nasce dallo stimolo esercitato da un problema del presente. Di contro, Rogari mette in guardia contro una degenerazione di questo principio, ovvero che rendere contemporanei al ricercatore il passato e i suoi problemi assume come presupposto la costanza nel tempo della natura umana. Spesso esso concorre a rendere strumentale lo studio del passato e nel dilagare storie che intendono adattare il passato alle pulsioni e agli interessi del presente, vanificando così i fondamenti della scienza storica. La storia come scienza di processi attiva come passaggio imprescindibile la relazione fra il passato e il presente di contesto. Tuttavia, la separazione fra i due contesti resta e deve restare ferma e chiara, appunto perché il presente di contesto è motivo di stimolo e sollecitazione alla conoscenza di un segmento del passato, ma in nessun modo a esso assimilabile.<sup>10</sup>

In sintesi, se nella relazione fra presente e passato che attiva il percorso della ricerca e che è condizione imprescindibile della conoscenza storica spostiamo il fuoco dell'attenzione a tutto favore del passato studiato dando a esso un'obiettività, un'autonomia e una potenziale absolutezza che lo svincolano dal presente, commettiamo un errore, ossia trascuriamo il peso e la capacità deformante del soggetto pensante rispetto all'oggetto studiato, quindi tendiamo ad azzerrare il peso del presente di contesto rispetto al passato. In altre parole, diamo al fatto storico obiettività e autonomia rispetto al presente di contesto, ma, si badi bene, anche rispetto al passato di contesto, che non ne ha. Al contrario, se seguiamo il percorso inverso, ovvero esaltiamo il presente di contesto sia esso obiettivo o soggettivo, ossia inerente allo storico, il passato studiato perde la sua virtuale fissità nel tempo, sempre rivisitabile nei futuri presenti di contesto, ma che deve mantenere questa imm modificabile fissità e viene permanentemente contemporaneizzato. Diviene quindi anch'esso presente e, come tale, perde la propria conoscibilità come processo diacronico concluso nel tempo. In questo caso, si cade nel paradosso di negare ogni possibilità di conoscenza certa del passato. Quindi i due termini di passato e presente devono sempre esser tenuti nel loro corretto rapporto funzionale che è produttivo di conoscenza storica.<sup>11</sup>

Una volta definiti i termini del passato e del presente di contesto e accertati i diversi ruoli o compiti che esercitano nella conoscenza storica, è necessario affrontare la questione della causalità

---

<sup>10</sup> *Ibidem*, pp. 33-34.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 35.



nella storia. Si è detto che la scienza storica, come le altre scienze sociali, studia i comportamenti di esseri finalizzati, cioè relativamente liberi di prendere decisioni orientate al futuro. Allora, la probabilità retrospettiva si riferisce al lavoro dello storico di capire le scelte degli attori storici tra le opportunità che si aprono loro nel contesto storico e le conseguenze di tali scelte sullo sviluppo degli eventi.<sup>12</sup>

Con queste considerazioni in merito alla probabilità retrospettiva abbiamo introdotto un tema cruciale nella definizione degli strumenti della ricerca storica: il concetto di intersezione, utile al fine di rappresentare e circoscrivere l'oggetto del nostro studio. Rogari definisce il concetto di intersezione come momento di sintesi dei tre concetti principali presentati: la scienza storica; la conoscenza di contesto; la probabilità retrospettiva. L'intersezione individua un oggetto in un contesto spazio-temporale nel quale taluni eventi e processi operano come vettori, quindi svolgono la funzione primaria di spiegare e di permettere la comprensione storica, e altri concorrono alla comprensione storica, anche se lo storico non vi attribuisce la funzione di vettori, ossia il carattere di probabilità retrospettive. L'intersezione permette allo storico di operare la delimitazione e l'esclusione di ciò che considera irrilevante. Essa esercita la funzione di strumento concettuale fondamentale per l'individuazione dell'oggetto studiato e delle interdipendenze che permettono di comprenderlo e spiegarlo. Essa, inoltre, esplicita che nessun oggetto storico studiato può essere svincolato dal contesto rilevante per la sua comprensione e, d'altra parte, impone di delimitarlo per renderne possibile la comprensione. Con l'espressione spiegazione storica Rogari si riferisce a vettori che riconduciamo a probabilità retrospettive. Va sottolineato che l'attività di spiegazione storica non porta alla conoscenza definitiva della realtà totale del passato, neanche per lo specifico delimitato dall'intersezione studiata. Porta piuttosto alla definizione di una verità parziale e relativizzata. Questo dipende dal fatto che lo storico, nel momento in cui individua il tema studiato, compie una serie di scelte selettive. È l'oggetto della scelta a permettere di individuare le probabilità retrospettive che lo spiegano e il contesto che lo rende comprensibile. Ma questo esito e questo processo sono frutto di una scelta selettiva. Da quanto sopra, discende che lo storico che individua una intersezione da studiare non può aspirare a conoscere la realtà storica anche solo del periodo in questione. L'obiezione a questa tesi potrebbe essere che lo storico non riproduce la realtà perché usa un criterio tematico selettivo. Ma sarebbe obiezione debole, perché, argomenta Rogari, se lo storico allarga troppo il campo d'interesse, individua un'intersezione troppo complessa. Selezioniamo per conoscere, ma così facendo, e non possiamo fare altrimenti, dobbiamo avere ben presente che

---

<sup>12</sup> *Ibidem*, pp. 39-40.

arriviamo a conoscere un segmento della realtà e anche per questo acquisiamo una verità parziale.<sup>13</sup>

In *The Pursuit of History*, John Tosh dedica ampio spazio alla natura delle fonti storiche e delinea alcune modalità in cui generalmente si svolge la loro critica ed esegesi. In questo modo, Tosh distingue tra fonti primarie o originarie, ovvero le testimonianze contemporanee all'avvenimento o al pensiero a cui si riferiscono, e le fonti secondarie, tutto quello che gli storici hanno scritto e scrivono sul passato. Tosh utilizza inoltre un sistema di classificazione per dare ordine alla vasta messe di fonti primarie. Distingue così due tipi di fonti primarie:

- 1) distinzione tra fonti edite e fonti inedite o manoscritte;
- 2) pone l'accento sull'origine delle fonti, e distingue tra fonti prodotte da governi e fonti prodotte da corporazioni, associazioni e privati.<sup>14</sup>

Lo studioso spende alcune parole sulla letteratura creativa come testimonianza storica. In particolare, considera la narrativa d'invenzione come un caso speciale di fonte primaria. Romanzi e commedie non possono essere considerati resoconti di fatti, per quanto grandi siano gli elementi di autobiografia o di analisi sociale; né i romanzi storici possiedono alcuna autorità in quanto descrizioni storiche. Ma qualsiasi produzione letteraria fornisce uno spaccato dell'ambiente sociale in cui lo scrittore è vissuto, e spesso anche vivide descrizioni dell'ambiente materiale. Il successo di un autore si può spesso attribuire al modo in cui egli interpreta ed espone i valori e le preoccupazioni dei suoi contemporanei letterari. Perciò è logico citare, ad esempio, Chaucer come esponente dell'atteggiamento dei laici inglesi del 1300 verso gli abusi che si verificavano nella Chiesa.<sup>15</sup>

Secondo Tosh, i principi che regolano l'uso delle fonti e regolano le direttive di una ricerca originale si possono ridurre a due:

- 1) l'approccio orientato verso le fonti: lo storico seleziona una fonte o una serie di fonti che rientra nel suo campo di interesse generale e ne trae tutto ciò che abbia un valore; in questo modo, lascia che sia il contenuto della fonte a determinare la natura della ricerca;
- 2) l'approccio orientato verso i problemi: prima si formula uno specifico problema storico, di solito stimolato dalla lettura delle autorità secondarie, poi si studiano le fonti primarie importanti; l'eventuale attinenza di queste fonti con altre questioni viene ignorata, poiché il ricercatore mira, nel modo più diretto possibile, al punto sul quale egli può presentare delle conclusioni.

---

<sup>13</sup> *Ibidem*, pp. 43-44, 46-48.

<sup>14</sup> TOSH, John, *The Pursuit of History: Aims, Methods, and New Directions in the Study of Modern History*, Londra, Longman, 2002, pp. 54-59.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 64.

Tuttavia, entrambi gli orientamenti presentano delle difficoltà: l'approccio orientato verso le fonti è appropriato nel caso di una fonte scoperta di recente, ma rischia di produrre un incoerente groviglio di dati; per l'approccio orientato verso i problemi è difficile operare una selezione, a volte fonti improbabili risultano illuminanti, mentre quelle più pertinenti possono sviare. Inoltre, per periodi con tante fonti è pressoché inevitabile una selezione ulteriore, con il rischio di trascurare testimonianze di importanza fondamentale. Nella pratica, nessuno dei due approcci è esclusivo. Un caso di ricerca comune è un progetto strettamente definito, basato su una limitata serie di fonti. Tuttavia, affrontare una serie ristretta di questioni da una prospettiva unilaterale può far sì che una testimonianza venga estrapolata dal contesto e fraintesa: Tosh la chiama la estrazione della fonte. Il rapporto tra storico e fonti va basato sulla reciproca disponibilità. A molti storici capita di iniziare una ricerca su una serie di domande, e di scoprire che le fonti da loro ritenute in grado di fornire le risposte indirizzano l'indagine su sentieri diversi. Tosh consiglia elasticità nel modificare l'obiettivo originario alla luce dei problemi suscitati dalle fonti.<sup>16</sup>

Tosh individua infine due principali problemi dell'obiettività storica:

1) scegliere aspetti del passato degni d'attenzione e il quadro interpretativo più adatto alla comprensione delle fonti date;

2) il bisogno dell'immaginazione nel colmare le lacune delle fonti.

Il vantaggio del primo punto è favorire l'esplorazione di una vasta gamma di aspetti del passato, il problema è che i valori della scelta distorcono l'interpretazione; ad esempio quando la storia delle donne e delle persone di colore abbracciano la retorica della liberazione vengono accusate di escludere materiale scomodo.

Per contenere questo svantaggio, Tosh indica tre strategie:

1) lo storico esamina i propri presupposti e valori per verificarne la pertinenza con la ricerca;

2) lo storico può ridurre il rischio di confondere le scoperte con le proprie aspettative se si lascia guidare nella ricerca da un'ipotesi da accettare, respingere o modificare alla luce delle testimonianze; lo storico è conscio dei motivi della ricerca e mostra uguale rispetto alle fonti favorevoli quanto a quelle contrarie;

3) lo storico sottopone il lavoro alla disciplina del contesto storico.<sup>17</sup>

Nel volume *De la connaissance historique*, lo studioso francese Henri-Irénée Marrou si concentra specificamente sull'esposizione della teoria tradizionale delle operazioni primarie che dovrebbe

---

<sup>16</sup> *Ibidem*, pp. 84-87.

<sup>17</sup> *Ibidem*, pp. 158-161.

subire il documento storico:

1) critica esterna: a sua volta si suddivide in:

1A) critica dell'autenticità: il testo che abbiamo tra le mani è o no identico a quello scritto dall'autore? Ci troviamo di fronte all'originale, oppure a una copia, o a una copia di copia? Dove si verifichi una di queste due ultime ipotesi, il documento è veramente fedele o è scorretto? A volte a questa prima fase si ricollega la critica di restituzione, che si propone di ricostruire un originale scomparso;

1B) critica della provenienza: attraverso l'analisi dei caratteri intrinseci e il confronto con le testimonianze di altri documenti, si cerca di rispondere a queste domande: chi ha redatto il documento? Quando, dove e come? Per quali vie esso è giunto fino a noi?

2) critica interna: a sua volta si suddivide in due aspetti:

2A) critica di interpretazione: ciò che ha detto l'autore, ciò che ha inteso dire;

2B) critica dell'attendibilità: critica negativa della sincerità, della competenza, dell'esattezza: si cerca di determinare il valore della testimonianza. Si pongono le seguenti domande: l'autore ha potuto sbagliarsi? Ha voluto o è stato costretto a ingannare? All'esame della competenza si lega il problema delle fonti: il nostro è veramente un testimone diretto, oculare? Oppure fonda la sua informazione su notizie di fonti precedenti?

Marrou specifica che questo schema presenta un *iter* utilizzato nella storia politica per accertare i fatti storici. In quanto tale, è inadatto per altri generi storiografici che fanno uso di altri tipi di fonti, come ad esempio quelle letterarie e artistiche. In quest'ultimo caso, il compito dello storico esclude la critica esterna e si rivolge esclusivamente alla critica interna, cioè alla comprensione interna del testo, del documento, e soprattutto alla critica di interpretazione.<sup>18</sup>

Nel volume *Historicism*, l'autore Paul Hamilton definisce lo storicismo come un movimento critico che insiste sull'importanza primaria del contesto storico nell'interpretazione di ogni tipo di testi. Hamilton considera lo storicismo prima di tutto come un fenomeno storico e letterario. Lo storicismo emerge in reazione alla pratica di dedurre da principi primi delle verità su come gli individui si organizzano socialmente e politicamente. Come conseguenza di questa impostazione, alcuni autori tendono a formulare leggi considerate naturali in grado di governare il comportamento umano in ogni tempo e in ogni luogo, e le culture valutate dal grado in cui si avvicinano a questo modello ideale. Gli storicisti si oppongono a questa tradizione la quale, associata prima di tutto con l'Illuminismo, prosegue in differenti versioni, dai teorici delle leggi naturali del 1600 fino a Kant e

---

18 MARROU, Henri-Irénée, *De la connaissance historique*, Parigi, Éditions du Seuil, 1954, pp. 79-91.

Hegel. Gli storicisti sostengono invece che la natura umana sia troppo varia perché possa essere ridotta a un tale progetto di sintesi. Perciò tentano di sviluppare un modello per spiegare la diversità sociale e culturale in maniera differente rispetto al paradigma illuminista. Storicamente, il primo modello di reazione è il Romanticismo. Nei tempi moderni, teorici come Gadamer cercano di ricreare una tradizione estetica allineata con le scienze naturali.<sup>19</sup>

Secondo Hamilton, lo storicismo si sviluppa su una doppia focalizzazione. In primo luogo, esso si preoccupa di situare ogni affermazione, sia essa filosofica, storica, estetica, ecc., nel contesto storico di appartenenza. In secondo luogo, questo movimento sdoppia se stesso per esplorare l'estensione in cui ogni impresa storica inevitabilmente riflette gli interessi e i pregiudizi del periodo in cui è sviluppata. Pertanto, lo storicismo è sospettoso da un lato delle storie che il passato racconta di sé; dall'altro lato, sospetta della sua stessa impostazione, offrendo sia il passato sia il presente a uno scrutinio ideologico. In altri termini, lo storicismo possiede due *focus* ermeneutici. Il passato va compreso così come viene interpretato un testo; e i testi letterari, come di altra natura, hanno significato solo nell'economia di altri testi, che allo stesso tempo limitano le loro possibilità e facilitano la caratterizzazione delle loro affermazioni. Un'affermazione ha valore relativo a quello accordato a discorsi adiacenti di scienza, politica, storia, ecc. all'interno della cultura del suo pubblico originario. La seconda conseguenza della posizione ermeneutica dello storicismo riguarda invece la consapevolezza che anche l'interpretazione del presente è situata in un contesto socio-culturale.<sup>20</sup>

Giunti a questo punto, concludiamo la disamina sulla storia in quanto disciplina madre e ci rivolgiamo alla prima delle sue branche che prenderemo in esame in questa sede, ovvero la storia culturale. Come scrive l'italiano Alessandro Arcangeli in *Che cos'è la storia culturale*, egli spiega che questa sottodisciplina interroga il passato chiedendogli come la gente del tempo percepisce e interpreta se stessa, quali motivazioni materiali, mentali e sociali influiscono sulle modalità di percezione e produzione di senso e sugli effetti che ne derivano. In questo modo, la storia culturale si presenta come un approccio disponibile per essere applicato a un'ampia varietà di temi di ricerca: si occupa di prendere in esame mentalità, rappresentazioni, discorsi. In questo senso, la storia culturale si distanzia dalla storia sociale in quanto non si occupa di fenomeni sociali come realtà, condizioni di vita e movimenti.<sup>21</sup>

Con questa definizione, Arcangeli introduce due concetti centrali per la storia culturale. Il primo è

---

19 HAMILTON, Paul, *Historicism*, Londra, Routledge, 2003, pp. 1-6.

20 *Ibidem*.

21 ARCANGELI, Alessandro, *Che cos'è la storia culturale*, Roma, Carocci, 2007, pp. 16-19.

la nozione di cultura, che Arcangeli riprende, insieme ad altri teorici come si vedrà più sotto, dall'antropologia interpretativa di Clifford Geertz. Per cultura, Geertz intende un concetto semiotico: con Max Weber, egli sostiene che l'essere umano sia un animale sociale sospeso fra ragnatele di significati che egli stesso tesse e la cultura consisterebbe in queste ragnatele. Per analizzare questi orizzonti di senso, Geertz rigetta il modello positivista dell'antropologia come scienza sperimentale in cerca di leggi. In questo modo, Geertz prende una precisa posizione epistemologica il suo bergaglio polemico è un modello di conoscenza centrato sul riscontro di regolarità e sull'individuazione di norme. Al posto di tale modello mutuato dalle scienze esatte, Geertz propone invece una visione della disciplina come una scienza interpretativa in cerca di significato che prenda come modello di riferimento metodologico l'attività di assegnazione di significati propria del critico letterario.<sup>22</sup>

Il secondo concetto chiave che Arcangeli introduce è quello di rappresentazione, a sua volta fatto oggetto di analisi storica, che viene a connotare il livello che contraddistingue la realtà indagata dalla storia culturale: le immagini del mondo, piuttosto che la sua struttura e le dinamiche effettive. Non toglie ai fenomeni culturali la loro dimensione di realtà, e lascia aperta la questione dei rapporti fra sociale e culturale.<sup>23</sup>

In questa sede, accettiamo e utilizziamo come definizione del concetto di rappresentazione la spiegazione fornita da Teresa Grande nel volume *Che cosa sono le rappresentazioni sociali*, in cui l'autrice spiega che per rappresentazione si intende un complesso di idee, di immagini, di informazioni, di atteggiamenti e di valori tenuto insieme da un sistema cognitivo avente una propria logica e un proprio linguaggio. Questo sistema cognitivo dipende concretamente, da una parte, dall'oggetto sociale che lo suscita e, dall'altra parte, dal soggetto che lo costruisce e lo esprime.

In breve, il sistema rappresentazione possiede tre dimensioni:

- 1) l'informazione: l'insieme delle conoscenze che i soggetti possiedono dell'oggetto rappresentato;
- 2) l'atteggiamento: segna le disposizioni favorevoli o sfavorevoli dell'individuo e del gruppo verso l'oggetto della rappresentazione;
- 3) il campo della rappresentazione: una struttura che organizza, articola e dispone gerarchicamente le unità elementari di informazione.<sup>24</sup>

Tornando ad Arcangeli, egli riconosce, fermo restando che la storia culturale è una modalità d'approccio piuttosto che uno specifico ambito d'applicazione, alcune aree tematiche che hanno offerto spunti particolarmente interessanti e stimolanti, al punto da identificarsi almeno in parte

---

<sup>22</sup> *Ibidem*, pp. 24-25.

<sup>23</sup> *Ibidem*, pp. 52-55.

<sup>24</sup> GRANDE, Teresa, *Che cosa sono le rappresentazioni sociali*, Roma, Carocci, 2005, pp. 67-80.

come i loro oggetti di ricerca privilegiati e caratteristici: Arcangeli vi inserisce la storia di genere e la storia della sessualità, i quali tengono in comunicazione gli aspetti sociali, cioè le effettive condizioni di vita, e quelli culturali, ossia le percezioni e rappresentazioni del mondo.<sup>25</sup>

In *What Is Cultural History?*, lo statunitense Peter Burke espone i punti centrali già toccati da Arcangeli inserendoli in una essenziale storia culturale della storia culturale. Egli spiega che negli anni '60 e '90 del XX secolo la storia culturale si caratterizza per una svolta antropologica. Gli storici si appropriano del termine cultura ed elaborano una impostazione detta antropologia storica oppure storia antropologica. L'antropologo ispiratore degli storici di ultima generazione, almeno negli Stati Uniti, è Clifford Geertz con i concetti esposti nel volume *Interpretazione di culture* di teoria interpretativa della cultura e di cultura intesa come struttura di significato trasmessa storicamente, incarnata in simboli, un sistema di concezioni ereditate espresse in forme simboliche, per mezzo di cui gli esseri umani comunicano, perpetuano e sviluppano la loro conoscenza e i loro atteggiamenti verso la vita.<sup>26</sup>

Dalla fine degli anni '80 si ha un nuovo movimento detto "Nuova storia culturale", dall'inglese *New Cultural History*, tratto dal titolo di un libro di Lynn Hunt. Secondo Burke, si tratta del paradigma oggi dominante. La sua influenza è dovuta a quattro teorici: Michail Bachtin, Norbert Elias, Michel Foucault e Pierre Bourdieu. Riguardo Foucault, il quale occupa un posto di rilievo come base concettuale del presente studio, Burke sottolinea tre idee fondamentali:

1) la genealogia: rifiuta l'interpretazione teleologica della storia e mira alla ricostruzione di un percorso lineare di evoluzione delle idee o di formazione del sistema attuale. Da qui l'importanza della costruzione culturale, che influenza la nuova storia culturale;

2) le epistemi o sistemi di verità: forme con cui una cultura esprime e insieme modella se stessa; in *Le parole e le cose* (*Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, 1966), Foucault tratta dei discorsi, cioè le categorie e i principi che determinano e strutturano tutto ciò che può essere pensato;

3) le pratiche: come il regime astratto viene attuato in concreto.

Dall'opera dei quattro teorici discendono i due temi distintivi della nuova storia culturale: le pratiche e le rappresentazioni, le quali danno vita ad una storia delle rappresentazioni. Dal tema delle rappresentazioni i nuovi storici culturali si collegano al costruttivismo, con il concetto di costruzione culturale con una storia sociale e discorsiva. Per Burke la distanza tra rappresentazione

---

25 ARCANGELI, Alessandro, op. cit., pp. 60-65.

26 BURKE, Peter, *What Is Cultural History?*, Cambridge, Polity, 2008, pp. 37-38.

e costruzione sta nel fatto che la seconda è la traduzione in atto della prima che influenza la costruzione della realtà.<sup>27</sup>

Le aree disciplinari vicine alla storia culturale sono, secondo Burke: l'antropologia culturale e la storia della letteratura. Da quest'ultima la storia culturale mutua la "lettura ravvicinata", *close reading*, come tecnica di interpretazione delle fonti storiche. Nel volume *Close Reading*, David Greenham definisce la lettura ravvicinata come un metodo di analisi letteraria il quale si focalizza su alcune specifici dettagli di un passaggio o di un testo in maniera mirata a riconoscere un significato più profondo presente in esso. A sua volta, questo significato isolato grazie alla lettura ravvicinata diviene l'oggetto dell'esegesi o interpretazione che lo studioso sviluppa a proposito di tale passaggio o opera.<sup>28</sup>

In *L'histoire culturelle*, Pascal Ory fornisce una definizione dell'oggetto della storia culturale, la cultura, in chiave antropologica, ovvero come l'insieme delle rappresentazioni collettive proprie a una società. La nozione di insieme è compresa nella sua accezione matematica di collezione di elementi distinti che soddisfano una data proprietà, e pone l'accento sulla ricerca di coerenza interna all'oggetto studiato, e tale oggetto è la rappresentazione. Per Ory, la rappresentazione costituisce un oggetto della società e la sua funzione è dare senso all'esperienza umana. Essa è di natura simbolica, dal greco *symbolon* inteso come "segno di riconoscimento". La collettività insieme esprime e struttura una società, dove per società Ory intende un gruppo di più esseri umani i quali determinano essi stessi la forma fisica e simbolica degli oggetti, viventi o inerti, presenti nella loro sfera d'influenza. A questo gruppo viene allora riconosciuta un'identità che può essere interna, i membri del gruppo sono esplicitamente designati da loro stessi o da un'istituzione come appartenenti, o esterna, il gruppo è creato dall'osservatore, per i bisogni della sua osservazione. Secondo Ory, ne consegue che la storia culturale costituisce dunque una modalità di storia sociale, ma all'opposto del progetto della storia sociale classica, la storia delle classi, che mira alla ricostruzione delle modalità di funzionamento del gruppo studiato, la storia culturale circoscrive la sua ricerca ai fenomeni simbolici. Per questo motivo, Ory chiama anche la storia culturale la storia sociale delle rappresentazioni.<sup>29</sup>

Ory postula quattro obbligazioni per la storia culturale:

1) sull'uso delle fonti vale l'arsenale della ricerca storica classica e moderna, con la condizione che l'attenzione non vada ai fatti ma alle forme. Come glossa questa nozione pone l'obbligo della

---

27 *Ibidem*, pp. 51-72.

28 GREENHAM, David, *Close Reading: The Basics*, Londra, Routledge, 2018, pp. 3-7.

29 ORY, Pascal, *L'histoire culturelle*, Parigi, Presses Universitaires de France, 2004, pp. 7-12.



neutralità, un agnosticismo scientifico che sospende il giudizio estetico e morale anche se formulato dall'osservatore. Anche tale giudizio va sottoposto a interpretazione;

2) di situazione: collocare il luogo da cui la fonte parla e il suo grado di notorietà e il grado di radicalità rispetto alle norme contemporanee;

3) di distinzione: il documento è sempre allo stesso tempo delimitato, autonomo, irriducibile in sé e d'altra parte per sé annunciato, ricevuto e classificato. Analisi genetica, volta a ricostruire le tappe d'elaborazione di un'opera, socio-critica volta a reperire i patti delle letture precedenti, infine ermeneutica dell'orizzonte d'attesa, che ricerca l'effetto dell'opera letteraria. Tutto ciò serve a comprendere un testo comprendendo a quali domande esso risponde. La ricerca culturale non può, ad esempio, mettere sullo stesso piano narrativa d'invenzione e non né ignorare le regole proprie a ciascun tipo di discorso, genere e sottogenere;

4) di temporalità: non un rimando al bisogno della contestualizzazione ma alle modalità di appropriazione di una produzione culturale e una mediazione. L'oggetto cambia con le letture, va ricordato lo scarto temporale e spaziale tra, ad esempio, le fasi di elaborazione, pubblicità e popolarizzazione.<sup>30</sup>

In *Cultural History*, Anna Green spiega con particolare chiarezza di linguaggio il significato del concetto di rappresentazione e l'apporto che l'antropologia di Clifford Geertz ha offerto alla storia culturale. Riguardo il primo punto, Green spiega che la rappresentazione consiste in una costruzione di significato tramite segni e concetti. Questo approccio serve a capire e interpretare il linguaggio figurativo e le rappresentazioni simboliche di culture differenti e società del passato. Riguardo il secondo punto, Green scrive negli anni '80 gli storici culturali si interessano all'antropologia di Clifford Geertz, grazie al quale vengono introdotti nuovi modi di comprendere e interpretare il comportamento simbolico. Geertz definisce la cultura un sistema di simboli e significati, che denota uno schema storicamente trasmesso di significati connessi a simboli, un sistema di concezioni ereditate espresse in forma simbolica mediante cui gli individui comunicano, perpetuano e sviluppano la loro conoscenza riguardo e attitudini sulla vita. L'analisi della cultura è per Geertz un'operazione interpretativa in cerca di significato, e lo scopo è accedere al mondo simbolico e concettuale dei soggetti. L'interpretazione appare analoga al lavoro del critico letterario. Per l'analisi, Geertz usa il metodo detto di "descrizione densa" (*thick description*): basandosi sulla premessa che la comunicazione umana è complessa e può contenere una molteplicità di possibili significati, Geertz sostiene che osservazioni dell'etnografo vadano contestualizzate in un resoconto

---

<sup>30</sup> *Ibidem*, pp. 51-54.

delle intenzioni, aspettative, circostanze, *setting* e obiettivi che danno alle azioni il loro significato.<sup>31</sup>

Passiamo ora a delineare un quadro essenziale riguardo il paradigma conoscitivo e la metodologia della storia sociale. Nel volume dal titolo *Storia sociale*, Claudia Pancino spiega che la storia sociale è la disciplina che si occupa del contesto sociale in cui è comparso un evento, una serie di fatti, un personaggio, una credenza, una relazione o una serie di esse, un'istituzione, un processo o un mutamento sociale del passato. Essa è tesa a leggere trasformazioni, perché il suo oggetto di studio è per sua natura sottoposto a continui movimenti. Alla storia sociale è affidato anche il compito di cercare chiavi di lettura delle dinamiche apparentemente impenetrabili e oscure che hanno percorso le società del passato. Si tratta spesso di eventi incomprensibili perché sono giunte fino a noi solo informazioni sulle conclusioni di un processo sociale e non sulle sue cause o la sua intrinseca complessità, oppure perché si conoscono alcune espressioni delle società del passato molto lontane dalla nostra sensibilità, e non se ne conoscono retroscena e motivazioni.<sup>32</sup>

La storia sociale può essere allora intesa più che come una vera e propria disciplina come un particolare sguardo rivolto al passato. Sarà uno sguardo teso a riconoscere, conoscere e comprendere i ruoli, le istituzioni sociali, le strutture delle relazioni e quelle della vita materiale del passato, ma anche i comportamenti e i modi di pensare, le credenze e i valori cui hanno prestato fede le popolazioni, i diversi modi di condurre l'esistenza all'interno della società organizzata. Di ogni aspetto di ricerca vanno rintracciati i significati, le interazioni con gli altri aspetti della vita collettiva. Si tratta cioè di ricostruire, o perlomeno tratteggiare, il contesto in cui inserire un personaggio, un avvenimento, un dato sociale, qualcosa cioè che è tale in quanto prodotto di influenze sociali o di attività umane.<sup>33</sup>

Molti intralci si oppongono a una prospettiva storica sulle società del passato, primo fra tutti l'anacronismo che porta a guardare indietro nel tempo con lo sguardo determinato dai valori e dai pensieri del presente. Si tratta spesso di una lente deformante che induce ad applicare il modo di vedere e sentire presente a situazioni o a soggetti storici, per forza di cose determinati, nel loro essere, agire e sentire, dal contesto sociale cui sono appartenuti. Contesto che è lontano e diverso dal nostro.<sup>34</sup>

La storia sociale è dunque un'ottica di ricerca tesa a dare spiegazioni su come si conduceva e si organizzava la vita, tanto individuale quanto collettiva, nelle società del passato. La ricerca di

---

31 GREEN, Anna, *Cultural History*, New York, Red Globe Press, 2007, pp. 56-61.

32 PANCINO, Claudia, *Storia sociale. Metodi esempi strumenti*, Venezia, Marsilio, 2003, p. 17.

33 *Ibidem*, pp. 17-18.

34 *Ibidem*.

spiegazioni si rivolge anche ai perché dei modi e delle norme che regolavano sia i comportamenti individuali e collettivi, sia le relazioni fra i gruppi, che la dialettica interna ai processi di cambiamento, e infine le dinamiche dell'essere e del divenire delle società. Per conoscere come veniva organizzata la vita sociale è necessario non solo ricostruire un insieme complesso di fattori, come gesti, pratiche, riti, consuetudini, istituzioni e ruoli, percorsi di vita casuali o preordinati, ma anche rintracciare i significati che a tutto ciò venivano attribuiti.<sup>35</sup>

Gli obiettivi a cui può rispondere la storia sociale sono inquadrabili in tre gruppi:

1) le domande di conoscenza che emergono dall'attenzione posta su un qualsiasi aspetto della società presente. In questo caso la ricerca sarà tesa a ricostruire quali fossero, in un preciso periodo storico in una determinata area culturale e geografica, le articolazioni di quel particolare aspetto della realtà sociale. Si può collocare un sottogruppo di interrogativi derivanti da un aspetto della vita sociale del presente particolarmente problematico o contraddittorio. In questo caso la ricerca storico-sociale dovrebbe fornire spiegazioni atte a rendere più comprensibile, e forse più facilmente risolvibile, un problema attuale;

2) interrogativi o suggestioni di ricerca che derivano da tracce evidenti, come un documento scritto, una costruzione, ecc., che il passato ha lasciato nelle società contemporanee;

3) interrogativi stimolati dal dibattito storiografico.<sup>36</sup>

Pancino presenta inoltre un breve quadro di presentazione sulla storia di genere quando essa si concentra sull'argomento sotto l'aspetto sociale. Secondo l'autrice, la prospettiva di genere considera l'appartenenza a un dato sesso anatomico una costruzione sociale. Studiare la storia di genere significa quindi guardare alle differenze fra uomini e donne così come sono state viste culturalmente, socialmente, storicamente, nelle più differenti situazioni. Ciò comporta tener presente i diversi, e variabili, contenuti attribuiti a quelle differenze in molteplici contesti e le costruzioni sociali che sulla differenza sessuale si sono storicamente date.

Se applicata in modo errato, la storia di genere può portare ai seguenti pericoli:

1) parteggiare per l'oggetto della ricerca, data la precondizione, per una donna che studia storia delle donne, di optare per un oggetto di ricerca avente legami con la condizione sociale, culturale e biologica della ricercatrice;

2) dimenticare la prospettiva di genere, isolando le donne dal contesto storico-sociale per valorizzare la loro condizione, il loro ruolo, alcune vite particolari, fino a un limite agiografico, celebrativo, in cui la ricerca è pilotata al fine di proporre una ricostruzione precostituita.<sup>37</sup>

---

<sup>35</sup> *Ibidem*, pp. 18-20.

<sup>36</sup> *Ibidem*, pp. 20-22.

<sup>37</sup> *Ibidem*, pp. 58-64.

Pancino sviluppa poi un importante discorso sull'uso delle fonti storiche. Le fonti per la storia sociale sono le stesse che per la storia, essendo la storia sociale una particolare prospettiva di ricerca, applicabile quasi in qualsiasi ambito della storia. Tuttavia, benché le riflessioni su ricerca, uso e critica delle fonti vadano di pari passo con quelle per la ricerca storica in generale, sono necessarie alcune attenzioni dovute ad alcune caratteristiche proprie della ricerca in questo settore:

- 1) si parla di ricerca interdisciplinare;
- 2) non si può isolare un gruppo sociale dagli altri gruppi;
- 3) situazioni sociali composte anche da persone che non hanno avuto accesso alla scrittura.

Le fonti sono generalmente classificate in base alla loro morfologia, ovvero se sono cartacee, manoscritte, a stampa, archeologiche, ecc., in base alla loro origine, ossia se sono statali, private, ecc., o secondo le caratteristiche rivelate dopo una valutazione contenutistica, cioè se sono intenzionali o preterintenzionali.<sup>38</sup>

Come classificazione, Pancino propone un criterio di utilità pratica, una classificazione minima in grado di rendere le fonti agili strumenti di lavoro. Il fine è individuare caratteristiche utili per il rigore della ricerca, cosa il ricercatore deve sapere e chiedersi; le categorie possono sovrapporsi:

- 1) fonti dirette e indirette:

1A) per fonte diretta si intende la testimonianza lasciata dall'osservatore di un evento, senza intermediario;

- 1B) con fonte indiretta si indica invece la testimonianza lasciata da un intermediario;

- 2) volontarie e involontarie:

2A) le prime sono le tracce lasciate con intenzione, in cui c'è la precisa volontà di conservare o comunicare informazioni su di sé o una situazione data;

2B) le seconde sono le tracce che si lasciano senza volerlo, ma anche informazioni che trapelano da un documento indipendentemente dallo scopo per cui quel documento è stato redatto;

- 3) scritte e non scritte:

3A) le fonti scritte si possono suddividere in fonti manoscritte, a stampa, a disegni o pubbliche, cioè create dallo Stato o dall'amministrazione, e private;

3B) le fonti non scritte comprendono oggetti e manufatti, strumenti e utensili, resti archeologici e architetture del passato, dipinti e sculture, i segni lasciati dall'umanità nell'ambiente;

- 4) dotte e popolari;

- 5) qualitative e quantitative:

5A) le fonti qualitative offrono descrizioni e opinioni, raccontano fatti, si soffermano su singoli

---

<sup>38</sup> *Ibidem*, pp. 88-91.

personaggi, valorizzano l'individualità umana, la particolarità di un avvenimento, di una situazione; sono le fonti di preferenza della storiografia;

5B) le fonti quantitative sono quelle che lungi dal raccontare parlano di numeri: all'individuo preferiscono la serie.<sup>39</sup>

Spostiamo ora l'attenzione sulla storia di genere. Questa branca della disciplina storica si prefigge l'obiettivo di studiare in prospettiva storica ciò che le diverse comunità umane in differenti periodi temporali e aree geografiche concepiscono per quanto riguarda la nozione di genere, dall'inglese *gender*, ovvero l'insieme delle aspettative socio-culturali che le società proiettano sugli uomini e sulle donne in quanto categorie basate sull'appartenenza a uno dei due sessi anatomici. Nel volume *What is Gender History*, Sonya Rose intende dimostrare sia che il genere possiede una storia sia che tale categoria analitica è storicamente rilevante. La storia di genere si basa sull'idea fondamentale che quello che significa essere definito come uomo o donna ha una storia. Gli storici di genere, dall'anglosassone *gender historians*, studiano i cambiamenti nel tempo e le variazioni all'interno di una singola società in un particolare periodo del passato riguardo le percepite differenze tra uomini e donne, la dinamica delle loro relazioni e la natura delle relazioni tra uomini e donne come *gendered beings*. La storia di genere studia come queste differenze e relazioni sono storicamente prodotte e come si trasformano. Inoltre, la stessa sottodisciplina esamina l'influenza della concezione di genere su una varietà di eventi e processi storici. Per comprendere appieno l'attività degli storici di genere è cruciale considerare il significato del termine genere. I ricercatori interessati usano il concetto di genere per denotare le percepite differenze tra e le idee su uomini e donne, su maschio e femmina. Fondamentale per questa definizione è l'idea che tali differenze siano socialmente costruite. Ciò che significa essere uomo ed essere donna, le definizioni o comprensioni di mascolinità e femminilità, le caratteristiche delle identità maschile e femminile in quanto prodotti di una data cultura.<sup>40</sup>

La storia di genere si sviluppa in risposta agli studi e ai dibattiti sulla storia delle donne. Come campo di studio accademico, la storia delle donne si sviluppa nei tardi anni '60 del XX secolo. Un'influenza decisiva per lo sviluppo della storia di genere come settore di studi si deve all'articolo teorico della studiosa Joan Scott dal titolo *Gender: A Useful Category of Historical Analysis* pubblicato nel 1985, in cui l'autrice chiarisce come uno degli aspetti cruciali della storia di genere la focalizzazione di un dato contesto, da cui discende la domanda di ricerca canonica su come il

---

<sup>39</sup> *Ibidem*, pp. 91-105.

<sup>40</sup> ROSE, Sonya, *What is Gender History?*, Cambridge, Polity Press, 2010, pp. 1-4.

genere venga costruito in una società data. Per rispondere opportunamente a tale quesito, secondo Rose il concetto va esaminato in maniera relazionale, ovvero concentrandosi sulle interazioni fra i gruppi.<sup>41</sup>

Un filone significativo della storia di genere si concentra sugli uomini come soggetti storici di genere ed esplora i cangianti significati di mascolinità o virilità. Tale filone si può chiamare *Men's Studies* oppure *Masculinities Studies*. Lo sviluppo di questo filone incoraggia gli storici a porsi domande critiche su come la virilità e i codici o le norme della mascolinità vengono compresi nel passato e come essi possono influenzare le vite di uomini e donne. Questo filone di ricerca mira ad esporre le attività degli uomini in quanto uomini all'analisi storica e analizzare se e come i diversi significati sulla virilità o mascolinità sono implicati in una varietà di regimi di potere.

Rose usa i termini di "mascolinità, maschilità e virilità", in inglese *masculinity*, *manliness* e *manhood*, per riferirsi a norme e aspettative, ideali e tratti associati con il genere maschile. Nello scrivere storie di uomini come attori sociali influenzati dal genere, gli studiosi esaminano come la costruzione sociale e l'esperienza di essere uomo influenza le identità e le attività degli uomini, e come questi differiscono tra culture e gruppi come anche nel corso del tempo. In generale, gli studiosi parlano non di "mascolinità" o *masculinity* al singolare ma piuttosto di "mascolinità" o *masculinities* al plurale, perché ritengono che generalmente parlando non esista un solo modo di essere uomo, ma in uno stesso tempo possono essercene molteplici. Cosa significa essere virile o mascolino in un particolare periodo storico varia a seconda di altre forme di differenza e dei particolari contesti sociali.<sup>42</sup>

All'interno dei *Men's Studies* esistono tre principali approcci storiografici improntati rispettivamente su:

1) codice sincronico: il *focus* è sui codici culturali che indicano come gli uomini dovrebbero essere uomini durante differenti periodi;

2) codice diacronico: lo studio sui codici e le loro *performance* illustra come tali codici cambiano storicamente e analizza la storia degli uomini considerati come attori sociali dotati di genere;

3) approccio biografico: sulle vite emotive degli attori storici e come le costruzioni culturali della virilità vengono vissute.<sup>43</sup>

---

41 SCOTT, Joan, "Gender: A Useful Category of Historical Analysis", *The American Historical Review* 91/5 (1985), pp. 1054-1057.

42 ROSE, Sonya, op. cit., pp. 56-58.

43 *Ibidem*, pp. 58-79.

Nel volume *Masculinities*, Connell Raewyn teorizza le varie categorie di virilità presenti in una data società in uno specifico periodo storico e la maniera in cui esse allo stesso tempo interagiscono tra di loro e si sovrappongono secondo una scala gerarchica sulla base di una relazione di potere sociale, economico e politico. Secondo Raewyn, infatti, non basta individuare la diversità all'interno delle varie mascolinità, ma è fondamentale anche individuare le relazioni che intercorrono fra i diversi tipi di maschilità, come relazioni di alleanza, dominazione e subordinazione. Queste relazioni si formano attraverso azioni e usanze che possono mirare a includere o escludere, a intimidire, a sfruttare e così via. Abbiamo insomma, all'interno delle mascolinità, una politica dei generi.<sup>44</sup>

Raewyn tratteggia come segue una possibile gerarchia delle virilità:

**Egemonia:** il concetto di egemonia si riferisce a quella dinamica culturale per la quale un gruppo reclama e mantiene una posizione dominante nella vita sociale. In un qualsiasi momento dato, viene esaltata culturalmente una forma di maschilità piuttosto che un'altra. La mascolinità egemone può definirsi come quella configurazione della prassi di genere che incarna la risposta, in quel dato momento accettata, al problema della legittimità del patriarcato, e che garantisce la posizione dominante degli uomini e la subordinazione delle donne. L'egemonia può in generale stabilirsi se ideale culturale e potere istituzionale corrispondono. Un'altra caratteristica comune alla maschilità egemone può essere il monopolio della violenza. Quando le condizioni per la difesa del patriarcato non sono più le stesse, le basi per il dominio di una particolare maschilità si corrodono. Nuovi gruppi possono sfidare le vecchie soluzioni e costruire una nuova egemonia. L'egemonia è dunque una relazione storicamente mobile;

**Complicità:** le maschilità costituite in modo da realizzare il vantaggio patriarcale, ma senza le tensioni o i rischi pertinenti a essere fra le truppe di prima linea del patriarcato, costituiscono una complicità in questo senso. Queste maschilità sono versioni più inattive o strenue di mascolinità egemone;

**Marginalizzazione:** l'interazione dei generi con altre strutture come la classe sociale e la razza crea ulteriori relazioni tra le virilità. Riguarda le relazioni esistenti fra le mascolinità delle classi dominanti e delle classi subordinate. La marginalizzazione è sempre relativa alla concessione di una autorizzazione da parte della maschilità egemone. Raewyn sottolinea che termini come maschilità egemone e maschilità marginalizzata non denotano tratti caratteriologici fissi, ma configurazioni di attività, generate in situazioni particolari, entro una struttura di relazioni in continua trasformazione. Secondo l'autore, una teoria della virilità degna di essere presa in considerazione deve poter rendere

---

44 RAEWYN, Connell, *Masculinities. Second Edition*, Cambridge, Polity Press, 2020, pp. 71-76.

conto di questo processo di trasformazione.<sup>45</sup>

Focalizziamo adesso la nostra attenzione sulla storia delle emozioni. Tale branca storiografica si sviluppa recentemente, in particolare dagli anni '70 ed è attiva soprattutto dagli anni 2000, in ambito internazionale, soprattutto anglofono, dove viene indicata con il nome di *emotions history* e le sue denominazioni sinonimiche *history of emotions* oppure *emotional history*. Come Katie Barclay spiega in *The History of Emotions*, provare sentimenti e sensazioni, quei moti d'animo che questa sottodisciplina definisce con il termine tecnico di emozione, costituisce presumibilmente una capacità critica propria del genere umano. Le emozioni non rappresentano solo una risposta biologica inconscia all'ambiente, ma formano parte della maniera in cui l'essere umano interagisce e interpreta il mondo circostante. Provare emozioni forma una cospicua parte del giudizio individuale: le sensazioni dirigono l'individuo verso cosa ritiene giusto, sbagliato, sicuro o pericoloso. Per questo motivo, argomenta Barclay, le emozioni costituiscono delle azioni sociali; in altri termini, la maniera in cui la persona reagisce al suo ambiente rappresenta un comportamento appreso. Come corollario, la maniera in cui l'individuo spiega la sua risposta emotiva a uno stimolo esterno passa per il tramite del linguaggio. Diverse lingue in un dato momento storico o in periodo storici differenti includono una porzione di lessico che spiega ed esprime le sensazioni provate, ma non soltanto le parole variano nelle lingue e nel tempo ma anche il significato di un dato termine in una data lingua cambia cronologicamente. Sulla base di queste osservazioni, Barclay definisce la storia delle emozioni come la disciplina accademica che esamina tale variazione esistente nella maniera in cui le comunità umane esperiscono, comprendono ed esprimono le emozioni provate all'interno di specifiche culture, con particolare attenzione alla variazione di tale esperienza e al suo mutamento storico.<sup>46</sup>

Per raggiungere questo obiettivo, gli storici delle emozioni (dall'inglese *emotions historians*) generalmente concepiscono l'emozione, l'oggetto della loro ricerca, come una esperienza a 360 gradi che avviene in un determinato contesto. Di conseguenza, l'emozione coinvolge la persona, la maniera in cui essa esperisce una data sensazione e il modo in cui essa interpreta tale sentimento, e inoltre include il luogo in cui tale sentimento viene provato, l'ambiente, l'architettura e gli altri individui presenti, così come gli ideali culturali, i valori e le credenze associate a una specifica emozione, il corpo, l'essere umano in quanto categoria. Solitamente, gli storici delle emozioni esplorano parti diverse di tale esperienza globale per contribuire al dibattito accademico su cosa

---

<sup>45</sup> *Ibidem*, pp. 76-81.

<sup>46</sup> BARCLAY, Katie, *The History of Emotions: A Student Guide to Methods and Sources*, New York, Red Globe Press, 2020, pp. 1-4.



rappresenta una data emozione in un tempo e un luogo specifici. Gli storici non possiedono il vantaggio di essere presenti quando gli eventi si svolgono, dunque solitamente accedono all'esperienza emotiva altrui mediante vari tipi di fonti, le quali catturano una parte di questo disegno più grande.<sup>47</sup>

Uno degli orientamenti pratici usati dagli storici delle emozioni che si rivela particolarmente adatto per la presente tesi riguarda lo studio delle "parole emotive" (*emotion words*), concetti che esprimono sensazioni generali come l'amore, l'odio e la rabbia che formano la base da cui il ricercatore parte per scoprire cosa essi significano in un particolare periodo. Un tale approccio sottolinea come lingue diverse possiedono parole diverse per indicare una data sensazione e inoltre come determinate parole vengano usate e spesso cadano in disuso seguendo lo sviluppo sincronico di una lingua data e ancora come uno stesso termine possa cambiare significato nel corso del tempo. Secondo alcuni storici, studiare le parole emotive rappresenterebbe l'obiettivo critico della storia delle emozioni in quanto in questo punto l'esperienza emozionale si fonde al linguaggio. Di conseguenza, secondo le posizioni teoriche delineate in precedenza, il compito della storia delle emozioni consiste nell'identificare le parole emotive e da lì comprendere cosa significava per una data cultura provare la rispettiva sensazione.<sup>48</sup>

In questo modo, la storia delle emozioni si rivolge allo studio di specifiche "categorie emozionali" (*emotional categories*). Questa branca ha individuato alcuni di questi meta-concetti nelle categorie, per presentare alcuni esempi, di rabbia, paura, nostalgia, disgusto. Nell'ambito specifico occupato dalla presente tesi, la relazione sentimentale e sessuale fra due persone viene solitamente indicata dalla storia delle emozioni, a prescindere dal sesso anatomico dei *partners* coinvolti, con l'epiteto di "amore romantico", dall'inglese *romantic love*. Questo termine viene impiegato a titolo esemplificativo da William Reddy nel volume *The Making of Romantic Love* and da Victor Karandashev in *Romantic Love in Cultural Contexts*. Se quindi si volesse definire l'oggetto della ricerca secondo la prospettiva generale fornita dalla storia delle emozioni, potremmo affermare che la tesi si occupa dell'amore romantico fra due uomini nell'ambito della letteratura della corte giapponese dei secoli IX-XIV, laddove Karandashev definisce l'amore romantico come una pulsione al contempo sentimentale ed erotica fra due amanti in genere propensi ad idealizzare e attribuire valore alla loro relatione e al rispettivo *partner*. Nella presente sede, si è deciso inoltre di compiere un ulteriore passo nel tentativo di storicizzare il fenomeno oggetto di studio e per questa ragione si è preferito l'uso del termine *nanshoku* in quanto presente nel vocabolario e nella mentalità dell'epoca.

---

<sup>47</sup> *Ibidem*.

<sup>48</sup> *Ibidem*, pp. 5-7.

A prescindere da questo tentativo di storicizzazione, si può affermare che, secondo la prospettiva della storia delle emozioni, la presente tesi rappresenta uno studio sull'amore romantico fra uomini nel Giappone dei secoli IX-XIV.<sup>49</sup>

Per quanto riguarda le tecniche di analisi ed esegesi delle fonti scritte collegate allo studio delle cosiddette parole emotive, Barclay indica la "storia dei concetti" o "storia concettuale", dall'inglese *conceptual history*, sviluppata dallo storico politico tedesco Reinhart Koselleck nel volume *Futures Past: On the Semantics of Historical Time*. In questo studio, Koselleck definisce innanzitutto un concetto muovendo da un esempio centrato sulla parola. Questo termine, secondo Koselleck, può diventare un concetto perché risponde a una quantità di requisiti: comprende le idee di sovranità, territorio, cittadinanza, legislazione, giustizia, amministrazione, tassazione, esercito. Tutte queste situazioni di fatto nella loro intrinseca molteplicità, con la loro specifica terminologia, ma anche con la loro concettualità, vengono comprese nella parola stato e portate a un concetto comune. I concetti sono dunque, secondo l'autore, concentrati di molti contenuti semantici.<sup>50</sup>

Sulla base di questa asserzione, Koselleck definisce la storia concettuale come l'analisi del contenuto semantico e/o del referente extralinguistico che un dato concetto, ritenuto importante in una ricerca, possiede nel periodo temporale preso in esame. Applicando questa definizione alle parole emotive individuate dalla storia delle emozioni, potremmo intendere la storia concettuale come l'analisi del contenuto semantico e/o del referente extralinguistico che una data parola emotiva possiede nel periodo temporale preso in esame.

Con quest'ultimo studio di Koselleck terminiamo la nostra disamina dedicata alla metodologia della ricerca storica e passiamo a tratteggiare brevemente la metodologia dell'analisi letteraria, la quale ci tornerà utile in particolare per la lettura e l'esegesi delle fonti primarie scelte, essendo esse di natura letteraria o di scrittura creativa. Nel volume *Critical Theory*, Lois Tyson espone le principali teorie contemporanee della letteratura, le quali nel presente momento storico sono indicate in inglese con i termini ombrello di *literary theory* o *critical theory*. Nel caso specifico del presente studio, la teoria della letteratura che più si addice al maneggiare le fonti letterarie per carpire la visione di un dato fenomeno posseduta da attori storici è la teoria cosiddetta del "Nuovo storicismo" o *New Historicism*.

---

49 *Ibidem*; KARANDASHEV, Victor, *Romantic Love in Cultural Contexts*, Heidelberg, Springer International Publishing, 2019, pp. 3-34; REDDY, William, *The Making of Romantic Love: Longing and Sexuality in Europe, South Asia, and Japan, 900-1200 C.E.*, Chicago, University of Chicago Press, 2021, pp. 1-38.

50 KOSELLECK, Reinhart, *Futures Past: On the Semantics of Historical Time*, a cura di TRIBE, Keith, New York, Columbia University Press, 2004, pp. 75-128.

Secondo Tyson, il *New Historicism* si differenzia dalla storiografia intesa tradizionalmente in modi importanti. Sviluppando un esempio per esporre queste discrepanze, Lois afferma che il lettore abituato a pensare la storia in forma tradizionale leggerebbe un resoconto della guerra d'indipendenza americana scritto da uno studioso statunitense nel 1944 domandandosi se tale ricostruzione sia corretta oppure se il conflitto possa comunicarci qualcosa circa lo spirito dell'epoca. A differenza sua, un ricercatore che si rifaccia al nuovo storicismo, Tyson usa il vocabolo *new historicist*, leggendo lo stesso resoconto si chiederebbe cosa esso ci direbbe riguardo i programmi politici e i conflitti ideologici in corso nella cultura che ha prodotto e fruito di questo resoconto del 1944. Inoltre, l'accademico sposterebbe l'attenzione sul conflitto stesso per domandarsi in quali maniere il conflitto sia stato rappresentato in giornali, riviste, trattati, documenti governativi, racconti, discorsi, disegni e fotografie presso le colonie americane e nel Regno Unito e negli altri paesi europei, e cosa tali raffigurazioni ci dicono sul modo in cui la rivoluzione americana plasmò e venne influenzata dalle culture che la rappresentarono.<sup>51</sup>

Come sottolinea Tyson, le domande poste dagli storici tradizionalisti e dai 'nuovi storicisti' divergono sotto importanti aspetti, poiché derivano da visioni diverse di cosa sia la storia e di come possiamo conoscerla. Gli storici tradizionalisti si chiedono cosa sia avvenuto e cosa gli eventi ci testimoniano. A differenza loro, i nuovi storicisti si domandano come gli avvenimenti siano stati interpretati e cosa ci dicano queste raffigurazioni riguardo le forze ideologiche a cui si rifanno i testimoni. Generalmente parlando, per gli storici tradizionalisti, prosegue Tyson, la storia costituirebbe una serie di eventi che si svolgerebbero secondo una relazionale lineare e causale: l'avvenimento A causerebbe l'evento B, l'avvenimento B causerebbe l'evento C e così via. Inoltre, essi ritengono che l'essere umano sia in grado di scoprire, mediante un'analisi obiettiva, i fatti riguardanti gli avvenimenti storici e che tali fatti possano svelare lo spirito di un'epoca, ovvero la visione del mondo posseduta dalla cultura a cui quei fatti si riferiscono. In questo modo, alcune delle ricostruzioni storiche tradizionali più sofisticate hanno offerto dei concetti chiave che tentano di spiegare la visione del mondo comune a una determinata popolazione storica, come ad esempio la Grande catena dell'essere, la gerarchia cosmica della creazione, con il dio giudaico-cristiano alla sommità, l'essere umano al centro e le creature minori nel punto inferiore, una nozione presumibilmente tipica del Rinascimento inglese che a volte è stata invocata per spiegare che la credenza fondamentale della cultura elisabettiana fosse l'importanza dell'ordine in tutti gli ambiti della vita umana. Questo aspetto dell'approccio tradizionale alla storia emerge nei corsi di storia che studiano gli eventi del passato in termini dello spirito dell'epoca, come l'età della ragione e

---

51 TYSON, Lois, *Critical Theory: A User-Friendly Guide*, Londra, Routledge, 2014, pp. 267-280.

l'Illuminismo, come anche nei corsi di letteratura che studiano le opere di finzione divise secondo le periodizzazioni storiche, come il neoclassicismo, il romanticismo e il modernismo. Infine, gli storici tradizionalisti credono che la storia sia progressiva, ossia che la specie umana migliori nel corso del tempo avanzando nei suoi progressi in campo morale, culturale e tecnologico.<sup>52</sup>

Invece, i nuovi storicisti credono generalmente, spiega sempre Tyson, di avere accesso unicamente ai fatti più basilari della storia. Ad esempio, essi ritengono di sapere che George Washington è stato il primo presidente americano e che Napoleone è stato sconfitto a Waterloo. Tuttavia, per i nuovi storicisti costituisce una questione di interpretazione comprendere il significato di questi avvenimenti e la maniera in cui essi si inseriscano nella complessa maglia delle ideologie in competizione e dei programmi sociali, politici e culturali in conflitto nel posto e nel luogo in cui tali eventi hanno avuto luogo. Secondo i nuovi storicisti, quando gli storici tradizionalisti affermano di essere aderenti ai fatti, la maniera in cui essi contestualizzano tali eventi, inclusi la scelta di quali avvenimenti reputano importanti ai fini della ricostruzione storiografica e quali invece escludono, determina quale storia racconteranno quei fatti. Da questa prospettiva, non esisterebbe tanto una presentazione dei fatti quanto piuttosto la loro interpretazione. Oltretutto, i nuovi storicisti affermano che le interpretazioni affidabili siano, per una serie di ragioni, difficili da produrre.<sup>53</sup>

La motivazione più importante per questa difficoltà risiede nella impossibilità dell'analisi obiettiva. Come ogni essere vivente, spiega Tyson, anche gli storici stessi vivono in un luogo e in un tempo determinati e la loro visione degli avvenimenti presenti e passati verrebbe influenzata in maniera consapevole e inconsapevole dalla loro esperienza all'interno della loro cultura. Sebbene gli storici credano di essere obiettivi, la loro opinione su cosa sia giusto o sbagliato, cosa sia civile o incivile, cosa sia importante e meno importante, ecc., influenzerebbe la maniera in cui essi interpretano i fatti. Per esempio, la visione tradizionale della storia come progressiva si basa sulla convinzione, detenuta in passato da numerosi storici europei e americani, che le culture primitive dei popoli nativi fossero meno e evolute, e dunque inferiori, rispetto alle loro culture di appartenenza. Di conseguenza, culture antiche che possedevano pregevoli forme artistiche, complessi codici etici e sottili filosofie spirituali sono state a volte rappresentate ingiustamente come prive di leggi, guidate dalla superstizione e selvagge.<sup>54</sup>

Una seconda ragione che stando a Tyson spiegherebbe la difficoltà di creare interpretazioni affidabili della storia risiede nella complessità di quest'ultima. Secondo i nuovi storicisti, la storia difficilmente potrebbe essere compresa come una progressione lineare di eventi. In un dato

---

52 *Ibidem.*

53 *Ibidem.*

54 *Ibidem.*

momento storico, una data cultura può progredire in alcune aree ma regredire in altre. In più, gli storici potrebbero trovarsi in disaccordo su cosa costituisca progresso e cosa no, in quanto questi termini sono materia di definizione. In altre parole, la storia non offrirebbe una parata ordinata che si sposta costantemente verso un futuro migliore, come molti storici tradizionalisti hanno voluto intenderla, ma si tratterebbe invece più di una danza improvvisata composta da un'infinita varietà di passi in cui i ballerini seguono una nuova direzione a ogni dato momento senza una meta o una destinazione particolari. Gli individui e i gruppi possono avere un fine, ma la storia umana no. Analogamente, sebbene gli eventi possiedano certamente delle cause, i nuovi storicisti affermano che tali cause siano solitamente molteplici, complesse e difficili da analizzare. In generale, secondo loro non si potrebbero formulare spiegazioni causali con un buon grado di certezza. Inoltre, la causalità non sarebbe un passaggio meccanico che collegerebbe causa ed effetto. Ogni dato evento, sia esso un'elezione politica come anche un cartone animato per bambini, sarebbe il prodotto di una determinata cultura, ma allo stesso tempo esso stesso influenzerebbe di rimando la cultura a cui appartiene. In altre parole, ogni avvenimento, dalla creazione di un'opera d'arte a un processo televisivo per omicidio o al persistere o mutare delle condizioni dei poveri, sarebbero plasmati e plasmerebbero la cultura in cui essi si sviluppano.<sup>55</sup>

In maniera simile, scrive Tyson nel riportare la posizione dei nuovi storicisti, la soggettività umana verrebbe influenzata e influenzerebbe la cultura in cui nasce l'individuo. Secondo i nuovi storicisti, l'identità individuale non sarebbe solamente il prodotto della società, ma nemmeno il prodotto della volontà individuale. Piuttosto, l'identità personale e il suo ambito culturale si influenzerebbero, riflettendosi e definendosi a vicenda. Questa relazione sarebbe mutevolmente costitutiva e dinamicamente instabile. Perciò, il vecchio dibattito tra il determinismo e il libero arbitrio sarebbe insolubile perché poggierebbe sulla domanda sbagliata, ovvero se l'identità sociale sia socialmente determinata oppure se gli esseri umani siano individui liberi. Per i nuovi storicisti, la domanda non troverebbe risposta perché essa richiederebbe una scelta tra due entità che non sarebbero interamente separate. Piuttosto, secondo la loro prospettiva di ricerca la domanda corretta sarebbe quali sono i processi grazie ai quali l'identità individuale e le formazioni sociali, come le istituzioni e le ideologie politiche, educative, legali e religiose, creano, promuovono e modificano l'un l'altra. Questo perché ogni società restringerebbe il pensiero e l'azione individuali all'interno di una rete di limitazioni culturali che simultaneamente permetterebbero al soggetto di pensare e agire. La soggettività umana emergerebbe allora come un processo di negoziazione, sia conscio sia

---

<sup>55</sup> *Ibidem.*

inconscio, tra i limiti e le libertà offerte in un dato momento nel tempo nella società in cui si vive.<sup>56</sup>

Conseguentemente, secondo il nuovo storicismo, il potere non deriverebbe solamente dall'alto della struttura politica e socio-economica. Secondo Foucault, le cui idee hanno fortemente influenzato lo sviluppo del nuovo storicismo, il potere circolerebbe, fluido, in tutte le direzioni, a partire a tutti gli strati sociali e in ogni momento e il veicolo grazie a cui il potere circola costituirebbe un proliferare degli scambi: 1) lo scambio dei beni materiali attraverso pratiche come la compravendita, il gioco d'azzardo, la tassazione, la carità e varie forme di furto; 2) lo scambio di persone tramite istituzioni come il matrimonio, l'adozione, il rapimento e la schiavitù; 3) lo scambio di idee mediante i vari discorsi che una cultura produce. Per discorso Foucault intende un linguaggio sociale creato da specifiche condizioni culturali in un determinato tempo e luogo, atto a esprimere un particolare modo di comprendere l'esperienza umana. Ad esempio, nel mondo europeo e statunitense è stato prodotto il discorso della scienza moderna, il discorso dell'umanesimo liberale, il discorso della supremazia bianca, il discorso della consapevolezza ambientale, il discorso del fondamentalismo cristiano, ecc. Sebbene il termine discorso possieda generalmente lo stesso significato della parola ideologia, e le due sono spesso usate come sinonimi, discorso richiama l'attenzione sul ruolo del linguaggio come veicolo dell'ideologia.<sup>57</sup>

Secondo il punto di vista proprio dal nuovo storicismo, nessun discorso da solo potrebbe spiegare le complesse dinamiche culturali del potere sociale. Ciò in quanto non esisterebbe uno spirito dell'epoca monolitico, singolo e universale, come anche non esisterebbe un'adeguata spiegazione totalizzante della storia, ovvero una spiegazione che fornisca una singola chiave di lettura valida per tutti gli aspetti di una data cultura. Al contrario, esisterebbe una interazione dinamica e instabile tra i vari discorsi, i quali sono sempre in uno stato di flusso, sovrapponendosi ed entrando in competizione l'uno con l'altro in numerosi modi in un dato momento nel tempo. Inoltre, nessun discorso sarebbe permanente. I discorsi conferirebbero potere a coloro che sono in carica, ma allo stesso tempo stimolerebbero anche l'opposizione. Per questo motivo i nuovi storicisti credono che la relazione fra l'identità individuale e la società sia mutualmente costitutiva: in generale, gli esseri umani non sarebbero mai solo vittime di una società oppressiva, perché potrebbero trovare vari modi per opporsi alle autorità nelle loro vite pubbliche e private. Secondo il nuovo storicismo, persino il dittatore di un piccolo paese non deterrebbe il potere assoluto. Per mantenere il dominio, il suo potere circolerebbe in numerosi discorsi, ad esempio quello religioso, così che l'ipotetico dittatore potrebbe promuovere la credenza nel diritto divino dei re o dell'amore

---

<sup>56</sup> *Ibidem.*

<sup>57</sup> *Ibidem.*

di Dio per le società gerarchiche, oppure nel discorso della scienza, che potrebbe supportare l'élite di regime seguendo la teoria darwiniana di sopravvivenza del più forte, nel discorso della moda, che potrebbe promuovere la popolarità dei *leaders* stimolando l'imitazione del loro stile di vestiario, ad esempio quando i negozi di moda copiarono gli abiti della First Lady americana Jacqueline Kennedy, nel discorso della legge, che potrebbe criminalizzare il disaccordo con le leggi secondo il reato di lesa maestà, ecc.<sup>58</sup>

Come questi esempi dimostrano, quel che a una data persona appare come giusto, naturale e normale costituirebbe invece una questione di definizione. È per questo motivo che in culture diverse in diversi punti della storia l'omosessualità è stata considerata anormale, normale, criminale o ammirevole, come pure l'incesto, il cannibalismo e l'aspirazione delle donne all'uguaglianza politica. A questo proposito, Foucault ha teorizzato che le definizioni di pazzia, crimine e perversione sessuale siano costruzioni sociali usate dalle classi che detengono il potere per mantenere il controllo sulla società e gli appartenenti a questa comunità accettano tali definizioni come naturali perché sono così intimamente ingranate nella loro cultura. Allo stesso modo in cui le definizioni dei comportamenti sociali e antisociali promuoverebbero il potere di certi individui e gruppi, anche particolari interpretazioni di eventi storici contribuirebbero a un fine analogo. Ad esempio, le campagne militari condotte dal generale Custer contro i nativi americani erano asservite al desiderio della popolazione americana bianca del tempo di sopprimere le popolazioni native con l'obiettivo di prendere possesso delle loro terre. Analogamente, se i tedeschi avessero vinto la seconda guerra mondiale i libri di storia racconterebbero una ricostruzione diversa della guerra e del genocidio degli ebrei e altri indesiderabili. In questo modo, il nuovo storicismo considera i resoconti storiografici come narrazioni, come storie che sarebbero inevitabilmente di parte a seconda del punto di vista, conscio o inconscio, di chi le scrive. Più gli studiosi sono inconsapevoli dei loro *bias*, ovvero più sono convinti di scrivere oggettivamente, più i *bias* possono controllare la loro narrativa.<sup>59</sup>

Fin qui, Tyson esplicita cosa i nuovi storicisti ritengono che l'analisi storica non possa fare. Secondo loro, l'esegesi storica non potrebbe essere obiettiva, non potrebbe adeguatamente dimostrare che una data visione del mondo o uno specifico spirito del tempo spieghi esaurientemente le complessità di una data cultura e infine non potrebbe dimostrare che la storia sia lineare, causale e progressiva. Al contrario, non si potrebbe comprendere un evento, un oggetto o una figura storici isolandoli dalla rete dei discorsi in cui essi sono rappresentati perché non li si

---

58 *Ibidem.*

59 *Ibidem.*

potrebbe capire isolandoli dai significati che essi possedevano al tempo. Più li isoliamo, più tendiamo a vederli attraverso i significati che vi attribuiremmo nel nostro tempo e, forse, nel nostro desiderio di credere che la specie umana migliori col passaggio del tempo.<sup>60</sup>

Date queste limitazioni, è legittimo chiederci, in senso positivo, cosa invece possa fare l'analisi storica. In altri termini, quali approcci alla comprensione storica possono essere sviluppati e, ciò che è più importante per i nostri scopi, quali tipi di analisi possono tentare i nuovi storicisti? Per rispondere a queste domande, possiamo affermare che il nuovo storicismo decostruisce, incorporando la critica decostruttivista sviluppata da Jacques Derrida, l'opposizione tradizionale tra la storia intesa come fattuale e la letteratura intesa come finzione. Infatti, il nuovo storicismo considera la storia come un testo che può essere interpretato allo stesso modo in cui i critici letterari interpretano i testi letterari e, allo stesso tempo, considera i testi letterari come artefatti culturali che testimoniano dell'interrelazione fra i discorsi, la rete dei significati sociali, che sono operativi nel tempo e nel luogo in cui quei testi sono stati prodotti. Per spiegare meglio queste posizioni, Tyson discute gli elementi chiave della pratica del nuovo storicismo e le implicazioni che essa comporta per la critica letteraria.<sup>61</sup>

Secondo il nuovo storicismo, la storia sarebbe conoscibile unicamente nella sua forma testuale, ovvero nelle forme dei documenti, statistiche scritte, codici legali, diari, lettere, discorsi pubblici, trattati, articoli di notizie ecc. in cui sono riportate le attitudini, le politiche, le procedure e gli eventi che hanno avuto luogo in un dato tempo e posto. In altre parole, quando gli storici basano le loro osservazioni sulle fonti primarie piuttosto che sulle fonti secondarie anche le fonti primarie sono quasi sempre in una forma di scrittura. In quanti tali, esse richiederebbero gli stessi tipi di analisi letteraria che i critici operano sulle opere di finzione. Ad esempio, i documenti storici possono venire studiati per le loro strategie retoriche, i mezzi stilistici con cui i testi cercano di raggiungere i loro scopi; possono essere decostruiti per rivelare le limitazioni dei loro presupposti ideologici; possono essere esaminati per rivelare le loro convinzioni patriarcali, razziste e omofobiche implicite ed esplicite. I resoconti storici, ossia le fonti secondarie, scritte durante il periodo in questione o in un momento successivo, possono essere esaminate nello stesso modo. In altre parole, il nuovo storicismo considera le fonti storiche sia primarie sia secondarie una forma di narrazione. Entrambe raccontano una storia, e pertanto queste storie vanno analizzate usando gli strumenti della critica letteraria.<sup>62</sup>

L'analisi del nuovo storicismo usa generalmente una tecnica esegetica nota come "descrizione

---

<sup>60</sup> *Ibidem.*

<sup>61</sup> *Ibidem.*

<sup>62</sup> *Ibidem.*



densa" (*thick description*) presa in prestito dall'antropologia. Come scrive Tyson, la descrizione densa cerca, attraverso l'esame ravvicinato e dettagliato di una data produzione culturale, come ad esempio le pratiche di nascita, i rituali cerimoniali, i giochi, i codici penali, le opere d'arte, le leggi sui diritti d'autore, ecc., al fine di scoprire i significati che una specifica produzione culturale possedeva agli occhi della comunità in cui essa è stata prodotta nonché di rivelare le convenzioni sociali, i codici culturali e la visione del mondo che conferisce a tale produzione i suoi significati. In questo modo, la descrizione densa non si configura come una ricerca di fatti quanto piuttosto di una ricerca di significati.<sup>63</sup>

Tyson offre quindi un esempio di descrizione densa presentato da Clifford Geertz nel volume *Interpretazione di culture*. Immaginiamo un ragazzo che fa l'occholino a qualcuno in una stanza in cui sono presenti molte altre persone. Una "descrizione diluita" (*thin description*) descriverebbe l'evento come una rapida contrazione dell'occhio destro. Una descrizione densa invece cercherebbe di comprendere quali significati il gesto dell'occholino acquisisce nel contesto in cui è avvenuto. In primo luogo, si trattava di un occholino, un gesto pubblico volto a comunicare un messaggio, o una contrazione involontaria? Se era un gesto volontario, esso voleva svolgere la sua usuale attività di impartire un segnale di cospirazione? Oppure era un finto occholino, inteso a ingannare gli altri nel credere che il ragazzo stava organizzando una cospirazione mentre in realtà le cose non stavano così? In questo caso, l'occholino non vorrebbe dire cospirazione ma inganno. O magari si trattava di una parodia del finto occholino appena descritto, inteso a prendersi gioco di un'altra persona che aveva contratto l'occhio per ingannare? In quest'ultimo caso, l'occholino non vorrebbe dire né cospirazione né inganno, ma parodia. Adesso, supponiamo che il ragazzo burlone sia insicuro delle sue abilità, non vuole che il suo occholino sia scambiato per una contrazione involontaria o volontaria ma vuole assicurarsi che gli altri capiscano che sta prendendo in giro qualcuno. Quindi, per essere sicuro di fare bene l'occholino, allena il suo gesto satirico di fronte a uno specchio. In questo modo, l'occholino assumerebbe un significato molto complesso: si tratterebbe di una prova di una parodia di un amico che fa l'occholino per fingere ingannando gli altri che stia tramando una cospirazione. Sebbene l'esempio sviluppato da Geertz possa sembrare eccessivo, esso illustra efficacemente la nozione del nuovo storicismo secondo cui la storia è una questione di interpretazione, non fatti, e che le interpretazioni avvengono sempre all'interno di un contesto di convenzioni sociali.<sup>64</sup>

Giunti a questo punto, Tyson dimostra come le concezioni del nuovo storicismo operino

---

63 *Ibidem*.

64 *Ibidem*.

nell'ambito della critica letteraria. Malgrado la critica letteraria secondo i canoni del nuovo storicismo trasferisca la metodologia degli studi dei testi letterari allo studio delle fonti storiche, lo studio stesso della storia si è discostato, come abbiamo visto, dai suoi canoni tradizionali. Di conseguenza, la critica del nuovo storicismo ha poco in comune con la critica praticata dalla critica storiografica tradizionale. Quest'ultima, la quale dominò gli studi letterari nel XIX secolo e nei primi decenni del XX, coincideva in larga parte con lo studio della biografia dell'autore al fine di rinvenire le sue intenzioni sottese alla stesura di una data opera e agli studi sul periodo storico in cui il lavoro è stato scritto con l'obiettivo di svelare lo spirito dell'epoca che il testo in qualche modo incarnava. Per gli storici della letteratura tradizionalisti, la letteratura esisteva in una dimensione puramente soggettiva, mentre la storia in una dimensione oggettiva costituita da fatti obiettivamente identificabili. Di conseguenza, non si poteva attribuire all'esegesi letteraria dei significati che la storia non autorizzava ad attribuirle.<sup>65</sup>

Il nuovo storicismo, il quale emerge nelle accademie nei tardi anni '70 del 1900, rifiuta la marginalizzazione della letteratura portata avanti dalla storiografia tradizionale. Secondo gli storici contemporanei, un testo letterario non conterrebbe le intenzioni dell'autore e non illustrerebbe lo spirito di un'epoca. Piuttosto, i testi letterari sarebbero artefatti culturali che testimoniano l'interagire dei discorsi, la rete dei significati sociali, che operano nel tempo e nel luogo in cui una specifica opera è stata prodotta. Ciò è possibile in quanto il testo letterario sarebbe esso stesso un prodotto di questa interazione discorsiva, un filo nelle dinamiche reti dei significati sociali. Per il nuovo storicismo, il testo letterario e la situazione storica da cui esso emerge sarebbero egualmente importanti perché l'opera e il contesto, cioè la contingenza storica che lo ha prodotto, si costituirebbero vicendevolmente. Allo stesso modo in cui si ha l'interagire fra l'identità individuale e la società, i testi letterari influenzerebbero e a loro volta verrebbero influenzati dal contesto storico.<sup>66</sup>

Per illustrare con maggiore chiarezza queste differenze che si instaurano tra storia tradizionale e nuovo storicismo, Tyson offre un'esegesi comparata di due testi: *Cuore di tenebra* (*Heart of Darkness*, 1902) di Joseph Conrad e *Amatissima* (*Beloved*, 1987) di Toni Morrison. Nella prima opera, l'autore descrive una situazione, lo sfruttamento commerciale dell'Africa da parte dell'Europa, di cui egli aveva esperienza di prima mano. Nel secondo caso, l'autore scrive di una popolazione, una comunità di ex schiavi che lottano per sopravvivere sia ai propri ricordi del passato sia alle difficili condizioni di vita nell'Ohio prima della guerra, che ha vissuto circa un

---

<sup>65</sup> *Ibidem*.

<sup>66</sup> *Ibidem*.

secolo prima della pubblicazione del romanzo. A ogni modo, né l'esperienza diretta di Conrad né la distanza temporale di Morrison implicherebbe che una delle due narrazioni sia necessariamente più accurata e autentica dell'altra. Secondo la critica storica tradizionale, infatti, l'accuratezza storica di un testo si stabilirebbe sulla base di paragoni con i resoconti creati dalle popolazioni rappresentate. Per il nuovo storicismo, d'altra parte, l'accuratezza storica non sarebbe mai certa, quanto piuttosto *Cuore di tenebra* e *Amatissima* parlerebbero delle interpretazioni che gli autori presentano delle popolazioni raffigurate, le quali potrebbero fornirci o meno nuovi modi di comprendere l'esperienza storica rappresentata e che senza dubbio ci forniscono una visione dall'interno sulla circolazione dei discorsi a cui Conrad e Morrison fanno riferimento nei racconti.<sup>67</sup>

Ciò detto, una lettura storica tradizionalista di *Cuore di tenebra* cercherebbe di capire quando il romanzo sia fedele alla realtà storica dello sfruttamento europeo della popolazione umana e delle risorse naturali africane nella sua ricerca dell'avorio, basandosi sui resoconti storici delle attività europee in Congo durante il XIX secolo. Il dispregio della vita umana fu così acuto come lo dipinge Conrad? Quali erano le politiche che giustificavano la divisione dei territori africani tra le varie potenze europee e l'amministrazione dei terreni che ne risultavano? Oppure, uno storico letterario tradizionalista potrebbe ricorrere a materiali biografici per cercare di stabilire quali parti del romanzo siano ispirate dall'esperienza reale di Conrad come comandante di una nave a vapore appartenente a un'azienda belga che discendeva il fiume Congo. Fino a che punto le esperienze di Marlow, il protagonista, coincidono con quelle vissute da Conrad? Fino a che punto il romanzo tratteggia eventi a cui Conrad ha preso parte di persona? Infine, un critico storico tradizionalista potrebbe analizzare le opere biografiche di Conrad cercando di determinare la portata dell'immaginazione creativa dell'autore. In che modo il suo interesse per i grandi esploratori del XIX secolo ha influenzato la sua scrittura? Ha tenuto dei diari delle sue esperienze come marinaio oppure ha scritto facendo affidamento principalmente sulla sua memoria? In che modo le esperienze in Congo, inclusi i problemi di salute che ne sono derivati, hanno influenzato la sua produzione artistica?<sup>68</sup>

Similmente, una lettura storica tradizionalista di *Amatissima* potrebbe analizzare, basandosi sui resoconti storici sugli schiavi americani del XIX secoli, gli schiavisti e gli schiavi liberati, se la rappresentazione di Morrison di questo aspetto della storia americana sia fedele alla realtà storica. La sua caratterizzazione dei Garner, dagli Schoolteacher e dei Bodwin cattura l'ampio spettro delle posizioni occupate dagli schiavisti e dagli abolizionisti del tempo? Morrison cattura i punti di vista

---

<sup>67</sup> *Ibidem.*

<sup>68</sup> *Ibidem.*

divergenti che delineano lo spirito di quell'epoca tormentata? Oppure ancora una lettura storica tradizionalista potrebbe indagare le circostanze della composizione del romanzo per rintracciare i modelli storici dei suoi personaggi, della sua ambientazione e della trama. Per esempio, fino a che punto la storia di Sethe riprende la vicenda della schiava fuggitiva Margaret Garner che, come Sethe, uccide la figlioletta pur di salvarsi e non essere riportata nella piantagione del suo padrone? Quali altri personaggi ed eventi nel romanzo si basano su figure e avvenimenti storici reali? Quali fonti storiche, come articoli di giornale, storie di vita degli schiavi, documenti legali, libri di storia, ecc., usò Morrison? Infine, un critico storico tradizionalista potrebbe analizzare le preferenze di lettura dell'autore per trovare conferma dell'influenza di altre opere letterarie sulla tecnica artistica dell'autore. Quali opera di letteratura afroamericana e di narrativa storica lesse Morrison e si può percepire il loro ascendente sulla trama, la caratterizzazione o lo stile?<sup>69</sup>

In aperta opposizione a queste preoccupazioni proprie della storia intesa tradizionalmente, Tyson spiega che un'analisi di *Cuore di tenebra* informata dal nuovo storicismo potrebbe esaminare la maniera in cui la narrazione di Conrad articola due discorsi in conflitto presenti nella sua stessa cultura: l'anticolonialismo e l'eurocentrismo. Il tema dell'anticolonialismo, che sembra costituire uno dei punti focali del romanzo, si nota nella rappresentazione dei mali della subordinazione dell'Africa all'Europa e nello sfruttamento delle sue genti. Ciò nonostante, il testo si muoverebbe secondo una prospettiva, apparentemente inconscia, eurocentrica: la concezione che Marlow ha degli europei come selvaggi nonostante le loro pretese di civiltà allo stesso livello dei selvaggi africani che essi vorrebbero sottomettere allo stesso tempo configura le tribù africane come epitome dell'uomo selvaggio. Oppure, un critico nuovo storicista potrebbe analizzare il testo come una sorta di prototipo di un'analisi del nuovo storicismo. Infatti, il romanzo di Conrad decostruisce la credenza storiografica tradizionale della storia come progresso, così come la struttura narrativa, che oscura alcuni eventi della trama dietro un'apparenza di descrizione soggettiva, implica che il lettore non possiede una via d'accesso chiara e imparziale al passato. Infine, un'analisi di *Cuore di tenebra* secondo il nuovo storicismo potrebbe esaminare la storia della ricezione del testo presso i critici e il grande pubblico al fine di scoprire come il romanzo abbia influenzato e sia stato influenzato dai discorsi che circolavano nel suo paese d'origine e lungo il passaggio del tempo, incluse alcune possibili speculazioni sulla relazione del libro con il pubblico del futuro. Ad esempio, come potrebbe la ricerca del volume nel tempo rivelare i modi in cui le interpretazioni del testo plasmano e sono a loro volta plasmate dai discorsi di progresso storico, Darwinismo sociale, supremazia

---

<sup>69</sup> *Ibidem.*

bianca, afrocentrismo, multiculturalismo, nuovo storicismo e così via?<sup>70</sup>

Analogamente, l'analisi del nuovo storicismo a *Amatissima* potrebbe esaminare come la distanza che il romanzo prende rispetto alle fonti storiche su cui si basa costituisca una revisione di queste testimonianze e dunque un'interpretazione della storia che il volume tratteggia. Ad esempio, fino a che punto le trasformazioni di Denver e Paul D mano a mano che comprendono l'esperienza di Sethe fungono da guida per la nostra comprensione della situazione storicamente determinata di Sethe? Oppure una lettura del nuovo storicismo potrebbe chiedersi come *Amatissima* sia stata influenzata e abbia influenzato il dibattito moderno circa due visioni conflittuali della schiavitù: che gli schiavi fossero ridotti a una dipendenza infantile verso i loro padroni, o al contrario che gli schiavi riuscissero a mantenere, in una maniera assai più grande e coerente di quanto non abbiano notato gli storici bianchi tradizionalisti, un sistema di resistenza mediante la creazione di specifiche forme di comunicazione, la stabilirsi di legami all'interno della comunità e l'uso strategico di personalità fittizie, come quella dello schiavo felice o scemo, per mascherare le loro opinioni, intenzioni e attività sovversive. Infine, una lettura informata dal nuovo storicismo potrebbe investigare la circolazione nella metà del XIX secolo dei discorsi con cui gli specifici elementi della trama interagiscono. Ad esempio, in che modo le varie opinioni che i personaggi si formano su Sethe nel corso del romanzo rinforzano o rifiutano i discorsi contemporanei sulla supremazia bianca, l'abolizionismo, la supremazia virile e l'amore materno?<sup>71</sup>

Per riassumere, come abbiamo visto negli esempi tratteggiati sopra la critica storica tradizionalista concepisce la storia in termini di situazione storica rappresentata nel testo, la popolazione raffigurata e la vita e i tempi dell'autore come una realtà obiettiva che può essere conosciuta e sulla base della quale l'opera letteraria soggettiva va interpretata o misurata. Di contro, negli esempi dedicati al nuovo storicismo l'attenzione si concentra su come il testo letterario stesso funzioni come un discorso storico che interagisce con altri discorsi storici: quelli che circolano nel periodo e nel luogo in cui l'opera è ambientata, al tempo in cui il testo è pubblicato, o in un altro momento nella storia della ricezione del testo. Questo perché il nuovo storicismo non si occupa degli eventi storici in quanto eventi ma piuttosto dei modi in cui tali avvenimenti sono interpretati, dei discorsi storici, delle maniere di vedere il mondo e dei significati ad esso attribuiti. Secondo questa evoluzione del pensiero storiografico, gli eventi storici non sono tanto fatti che devono essere documentati quanto piuttosto testi che vanno letti perché ci aiutino a ragionare su come le culture umane, in vari momenti storici, abbiano dotato di senso il mondo e se stesse. Non possiamo sapere

---

<sup>70</sup> *Ibidem.*

<sup>71</sup> *Ibidem.*

esattamente cosa sia successo in un determinato punto della storia, ma possiamo sapere cosa le persone coinvolte credevano fosse avvenuto, cioè possiamo sapere dai loro resoconti in quali maniera hanno interpretato la loro esperienza, e possiamo sottoporre a interpretazione le loro stesse interpretazioni.

Per i critici del nuovo storicismo, dunque, il testo letterario fornisce un'interpretazione della storia. In quanto tale, il testo letterario offre una mappa dei discorsi che circolano al tempo in cui esso è stesso scritto ed è esso stesso uno di questi discorsi. In altre parole, il testo letterario influenza e viene influenzato dai discorsi che circolano nella cultura in cui esso viene prodotto. Analogamente, le nostre interpretazioni della letteratura plasmano e sono plasmate dalla cultura in cui viviamo.

Per riassumere quanto detto finora in estrema sintesi, la ricerca di dottorato si richiama come impianto metodologico al modello storico. Come il filosofo francese Michel Foucault dimostra nella *Storia della sessualità*, il rapporto amoroso costituisce un costume sociale plasmato dal contesto storico-sociale. Studiare questo argomento in una determinata società ed epoca storica richiede quindi di contestualizzare e storicizzare il fenomeno all'interno della cultura che lo produce. Conseguentemente il metodo di studio più adatto si dimostra essere il metodo storico. Il paradigma interpretativo più coerente con queste premesse è lo storicismo, il quale pone l'accento sull'importanza primaria del contesto storico nell'interpretare le fonti.

La strategia interpretativa si delinea come un'analisi delle fonti contestualizzate nelle condizioni storico-sociali contemporanee. Rilevante per l'analisi è il concetto di rappresentazione, che si può descrivere come un complesso di idee, immagini, informazioni, atteggiamenti e valori tenuto insieme da un sistema cognitivo avente una propria logica e un proprio linguaggio. La rappresentazione costituisce un deposito di informazioni e conoscenze che i soggetti storici possiedono riguardo l'oggetto studiato, dunque analizzarla serve a capire e a interpretare il pensiero che una data cultura in un dato periodo storico possiede sul fenomeno oggetto di studio.

L'analisi delle fonti si presenta allora come una operazione interpretativa in cerca di significato, il cui scopo è accedere al mondo simbolico e concettuale dei soggetti. Siccome lo scopo è pervenire alla comprensione del significato attribuito dal soggetto, l'obiettivo di ricerca è di conseguenza qualitativo. In altre parole l'obiettivo è comprendere qualitativamente l'interpretazione contemporanea del fenomeno studiato.

Le tecniche di analisi delle fonti sono le seguenti, di natura interdisciplinare:

- "lettura ravvicinata" (*close reading*): mutuata dalla critica letteraria, essa consiste in un metodo

di analisi letteraria il quale si focalizza su alcune specifici dettagli di un passaggio o di un testo mirato a riconoscere un significato più profondo presente in esso. A sua volta, questo significato isolato grazie alla lettura ravvicinata diviene l'oggetto dell'esegesi o interpretazione che lo studioso sviluppa a proposito di tale passaggio o opera;

- "descrizione densa" (*thick description*): mutuata dall'antropologia interpretativa di Clifford Geertz, essa cerca, attraverso l'esame ravvicinato e dettagliato di una data produzione culturale, come ad esempio le pratiche di nascita, i rituali cerimoniali, i giochi, i codici penali, le opere d'arte, le leggi sui diritti d'autore, ecc., al fine di scoprire i significati che una specifica produzione culturale possedeva agli occhi della comunità in cui essa è stata prodotta nonché di rivelare le convenzioni sociali, i codici culturali e la visione del mondo che conferisce a tale produzione i suoi significati;

- "storia dei concetti" (*conceptual history*): mutuata dalla storia del pensiero politico di Reinhart Koselleck, questa tecnica consiste nell'analizzare il contenuto semantico e/o del referente extralinguistico che un dato concetto, ritenuto importante in una ricerca, possiede nel periodo temporale preso in esame.

## Capitolo 1.2: *Literature Review*

In questo secondo capitolo che compone la sezione metodologica offriremo una panoramica sulla bibliografia disponibile al momento della scrittura dei principali saggi e articoli che affrontano il tema del *nanshoku* nella narrativa giapponese di corte fra i secoli IX e XIV.

Il primo autore a interessarsi al colore maschile per come esso viene rappresentato nella letteratura cortese è Hasegawa Masaharu nel suo articolo intitolato *Bunshin no hōi - Monogatari no shujinkō to kataritetachi* 分身の方位 - 物語の主人公と語り手たち (*La figura dell'alter ego: protagonisti e narratori nella letteratura di corte*). Nel corso della disquisizione, Hasegawa riconduce la trattazione del *nanshoku* a una specifica tipologia di personaggi presenti nella letteratura di corte che egli chiama *bunshin*, espressione giapponese che deriva originariamente dal cinese *fenshen* e in epoca Meiji, sotto l'influenza del romanticismo tedesco, viene utilizzata come equivalente del tedesco *doppel Gänger*. Nel suo studio, Hasegawa usa il termine *bunshin* richiamandosi inoltre al latino *alter ego* per indicare la complementarità degli opposti, in altre parole indica la situazione in cui due personaggi di finzione presentano tratti caratteriali opposti e complementari e nel corso della narrazione la vicenda dei rispettivi personaggi si intreccia in un continuo processo di interazione.<sup>72</sup>

Hasegawa deriva questa definizione dal mito di Yamato Takeru, il quale, secondo l'autore, stabilirebbe questo modello poi seguito da altre narrazioni successive. Per illustrare cosa intenda per opposizione, complementarità e intreccio della vicenda dei protagonisti, Hasegawa mostra il passaggio del mito in cui Yamato Takeru e il gemello, i personaggi che lo studioso indica come i *bunshin* originari, vengono incaricati dal padre di portare a termine un compito. Il gemello, che avrebbe dovuto condurre a corte due giovani donne affinché il padre le sposi, contravviene agli ordini sposando lui stesso le ragazze. Yamato Takeru viene incaricato di redarguire il fratello, ma invece egli lo uccide brutalmente. Secondo Hasegawa, questo passaggio illustrerebbe come la vicenda dei protagonisti si intrecci e mostri un'attitudine diversa, ma complementare, in quanto entrambi falliscono nell'intento ma uno per lassismo, l'altro per eccesso di zelo.<sup>73</sup>

Successivamente, Hasegawa mostra il collegamento tra il colore maschile e i personaggi *alter ego* sempre per il tramite del mito di Yamato Takeru, che il ricercatore considera l'archetipo di tale tipologia di personaggi di finzione. Per fare ciò, Hasegawa esamina la scena in cui Yamato Takeru

---

72 HASEGAWA, Masaharu, "Bunshin no hōhō: monogatari no shujinkō to kataritetachi", *Nihon bungaku* 38 (1989), p. 54.

73 *Ibidem*, pp. 53-54.



indossa vesti da donna e seduce due suoi nemici per coglierli di sorpresa e ucciderli.<sup>74</sup>

In una terza evoluzione concettuale della tesi presentata dallo scrittore, Hasegawa afferma che la tipologia del *bunshin* e il legame con il colore maschile prosegue nella letteratura cortese e indica in quali opere egli riscontri la rielaborazione di questo modello narrativo: nella *Storia di Genji* con i personaggi di Kaoru e Niou, nella *Storia di Sagoromo*, nel *Racconto dell'acqua sorgiva* e in *Foglie al vento*.<sup>75</sup>

In questo modo, Hasegawa si presenta come il primo ricercatore a trattare il tema del colore maschile nella letteratura cortese. Per far questo, egli riconduce la tematica a un suo primo esempio che lo narrativizza, il mito di Yamato Takeru. Da qui, Hasegawa astrae una tipologia di personaggi, che definisce *bunshin*. Dopodiché, attraverso il confronto con le vicende trovate in altre fonti lo studioso riconduce queste ai temi affrontati dal mito di Yamato Takeru, un racconto che fungerebbe da capostipite di questa serie di opere.

Se dovessimo giudicare criticamente l'intervento di Hasegawa, potremmo affermare che esso presenta sì delle debolezze, ma anche dei pregi. Per quanto riguarda le prime, la definizione che egli fornisce di complementarità e opposizione e intreccio si rivela assai astratta e sfuggente. Inoltre, la sua trattazione del *nanshoku* non risulta sempre convincente, in quanto non illustra la raffigurazione che le opere successive offrono dell'argomento, bensì si richiama alla trattazione della scena in cui Yamato Takeru seduce i suoi avversari. A prescindere da queste debolezze, tuttavia, a Hasegawa va riconosciuto il merito di focalizzare l'attenzione sull'argomento del colore maschile trovandogli un archetipo, il mito di Yamato Takeru, e una prosecuzione nelle opere della narrativa cortese. In questo modo, Hasegawa traccia una prima direzione in questo ambito.

Kanda Tatsumi riprende il discorso intrapreso da Hasegawa analizzando un concetto simile a quello di *bunshin* e la sua interrelazione con il colore maschile nella narrativa cortese nell'articolo *Hōhō to shite no nanshoku - Iwashimizu monogatari, Iwadeshinobu monogatari, Kaze ni momiji monogatari* 方法としての男色 - 石清水物語、いはでしのぶ物語、風に紅葉物語 (*La formula del colore maschile - Il racconto dell'acqua sorgiva, Languore segreto e Foglie al vento*). Nell'articolo, Kanda amplia il discorso iniziato da Hasegawa. Similmente al suo predecessore, Kanda analizza la rappresentazione del colore maschile nella letteratura di corte individuando in primo luogo un modello a cui le opere successive si rifanno. In seguito, lo studioso identifica questo racconto iniziatore nei capitoli di Uji e in particolare nel rapporto che lega i suoi protagonisti maschili, Kaoru

---

<sup>74</sup> *Ibidem*, pp. 54-56.

<sup>75</sup> *Ibidem*, pp. 59-61.

e Niou. Restrungendo ancora di più il campo, Kanda isola la caratteristica principale del loro rapporto nella specularità. Per spiegare questo concetto, Kanda illustra il corteggiamento che i personaggi conducono con varie controparti femminili, corteggiamento che spesso termina a favore di Niou e a sfavore di Kaoru ma che, alla fine, sfugge loro di mano lasciando entrambi con un nulla di fatto. La specularità consisterebbe dunque nell'approccio e nei risultati diversi che i protagonisti otterrebbero quando messi di fronte a una medesima situazione, la quale poi degenererebbe a discapito di entrambi. Come si nota, il concetto di specularità si presenta come analogo a quello di opposizione e complementarietà nell'intreccio coniato da Hasegawa.<sup>76</sup>

Nel seguito dell'articolo, Kanda sviluppa il discorso del suo predecessore mostrando da vicino come la specularità si applichi ai testi che si ispirerebbero alla *Storia di Genji*, nello specifico nel *Racconto dell'acqua sorgiva* e in *Foglie al vento*. In entrambe le opere, la specularità dei protagonisti si manifesterebbe nel fatto che essi si contenderebbero la mano di una donna, ma nonostante l'iniziale successo di uno dei due la situazione sfuggirebbe loro di mano, lasciando gli spasimanti sofferenti.<sup>77</sup>

Lo studio di Kanda costituisce un passo avanti rispetto alla prima definizione di campo offerta da Hasegawa, in quanto Kanda sposta l'attenzione sul mostrare esattamente l'influenza che il modello esercita sui successori. Tuttavia, Kanda non esplicita cosa egli intenda per *nanshoku* e il modo in cui le opere rappresentino questo fenomeno e, ancora, come esso si colleghi con l'amore per le donne. A questo proposito, sia Hasegawa sia Kanda sembrerebbero avere un'idea preconcepita di *nanshoku* che, tuttavia, essi non riportano sulla carta.

In un successivo articolo, intitolato *Kaze ni momiji kō (Riflessioni su Foglie al vento)*, Kanda riprende il discorso avviato nello studio precedente applicando quanto detto all'opera di *Foglie al vento*. In questa nuova ricerca, Kanda elabora il suo concetto di specularità tramite alcuni termini chiave usati dalla fonte per definire il rapporto tra i protagonisti, indicati nel testo con gli epiteti di "primo capitano" (Taishō 大将) e di "giovane signore" (*wakagimi* 若君). A questo fine, Kanda usa la parola "ombra" (*kage* かげ) con cui la voce narrante descrive l'impressione che il giovane signore suscita sul capitano. Con questa espressione, quest'ultimo sembrerebbe riferirsi, secondo Kanda, alla somiglianza che egli ravvisa nei confronti del giovane signore. Kanda analizza anche l'uso del termine "imitare" (*manesuru* まねする) con cui la voce narrante descrive la maniera in cui il giovane signore fa propri alcuni manierismi adottati dal capitano. Kanda usa dunque questi aspetti

---

76 KANDA, Tatsumi, "Hōhō to shite no nanshoku: *Iwashimizu monogatari*, *Iwadeshinobu monogatari*, *Kaze ni momiji monogatari*", *Nihon bungaku* 39/12 (1990), pp. 29-31.

77 *Ibidem*, pp. 33-45.

narrativi per illustrare la concezione da lui coniata di specularità.<sup>78</sup>

Una terza studiosa che si inserisce nel dibattito sulla rappresentazione del colore maschile nella letteratura di corte è Kimura Saeko con il volume, intitolato *Koi suru monogatari no homosexuality* 恋する物語のホモセクシュアリティ (*L'omosessualità nei racconti d'amore*), nel quale la ricercatrice affronta la questione del colore maschile nella narrativa cortese introducendo delle tesi importanti. La sua argomentazione sul tema si può riassumere in due punti. In primo luogo, l'esperta si rifà al concetto espresso da Foucault di sessualità come "dispositivo d'alleanza" (*dispositif d'alliance*), un'espressione con cui il filosofo francese indica il fatto che, al di fuori della nozione di sessualità vigente nelle società occidentali moderne e nelle culture da esse influenzate, la sessualità umana può fungere da collante sociale per rafforzare le relazioni interpersonali anche all'esterno della sfera del matrimonio fra persone di sesso opposto. Richiamandosi a questa indicazione generale avanzata da Foucault, Kimura osserva che, nell'ambito della comunità della corte giapponese, alcuni nobiluomini traggono vantaggi sociali, politici ed economici dai legami che stringono con dei loro colleghi, il che dimostrerebbe l'applicazione della nozione del dispositivo d'alleanza al *nanshoku* di periodo Heian, Kamakura e Muromachi.<sup>79</sup> In secondo luogo, Kimura effettua una lettura particolareggiata della *Storia di Sagoromo* e del *Racconto dell'acqua sorgiva* soffermandosi in particolar modo sulla maniera in cui i personaggi maschili di questi due titoli intrattengano rapporti sia con personaggi femminili sia con altri personaggi maschili e su come essi concepiscano la loro visione del sentimento amoroso come unica, applicabile ai personaggi sia maschili sia femminili.<sup>80</sup>

Discutendo di questi due punti, Kimura introduce delle osservazioni preziose le quali si accordano, come si vedrà più avanti, alle acquisizioni a cui si perverrà nel corso della trattazione, relative nello specifico al valore del *nanshoku* come elemento di legame interpersonale a livello sociale, politico ed economico e la sua sovrapposibilità con l'amore per le donne. Nel presente lavoro, i due elementi sono stati indicati come dimensioni o aspetti del colore maschile e verranno approfonditi nei capitoli 2.1, 3.1 e 3.5. Riassumendo il contributo di Kimura, si può concludere che il suo apporto si configuri come un punto di riferimento importante per la tesi.

Nell'articolo intitolato *Iwashimizu monogatari ni okeru nanshoku no saikentō* 石清水物語における

---

78 KANDA, Tatsumi, "Kaze ni momiji kō: shōnen'ai no kansei", a cura di ŌCHŌ MONOGATARI KENKYŪKAI, *Genji monogatari to sono zengo*, Tokyo, Ōchō monogatari kenkyūkai, 1990, pp. 369-377.

79 KIMURA, Saeko, *Koi suru monogatari no homosexuality: kyūtei shakai no kenryoku*, Tokyo, Seidosha, 2008, pp. 9-14; per il concetto foucaultiano di dispositivo d'alleanza, si veda: FOUCAULT, Michel, *La volontà di sapere. Storia della sessualità I*, a cura di PASQUINO, Pasquale, PROCACCI, Giovanna, Roma, Feltrinelli, 2014, pp. 94-102.

80 *Ibidem*, pp. 181-215.

る男色の再検討 (*Ripensare il colore maschile nel* Racconto dell'acqua sorgiva), la studiosa Inomoto Mayumi segue un approccio storico-letterario analogo alla metodologia approntata per questa tesi.

Nel corso della dissertazione, Inomoto analizza in primo luogo le parole emotive che spiegano il legame affettivo che si instaura nell'opera tra Aki no kimi e Iyo no kami. In particolare, Inomoto concentra l'attenzione del lettore sulle espressioni "provare gli stessi sentimenti" (*onaji kokoro*), "i sentimenti" (*kokorobae*) e "l'aspetto esteriore" (*katachi*). Siccome questi elementi verranno ripresi e spiegati nel dettaglio nel capitolo 2.7, in questo punto non servirà riportare per intero l'argomentazione che Inomoto conduce a proposito di questi termini. Piuttosto, basterà accennare al fatto che *onaji kokoro* indica il ricambiare i sentimenti che una persona prova nei confronti di un'altra, mentre *kokorobae* e *katachi* descrivono il primo le caratteristiche morali di un individuo, mentre il secondo il suo aspetto esteriore. Stando ad Inomoto, questi sono i vocaboli principali che strutturano la raffigurazione della dinamica amorosa per come essa è presente nella fonte. In secondo luogo, Inomoto mostra come le parole emotive siano applicabili sia al colore maschile sia all'amore per le donne. Per illustrare questo punto, Inomoto trascrive una ricca *messe* di esempi in cui il testo utilizza i concetti di *onaji kokoro*, *kokorobae* e *katachi* riferiti sia al legame di Aki no kimi e Iyo no kami e di questi con dama Kowata. Su questa base, Inomoto specula che l'opera raffiguri la dinamica amorosa come una concezione unica, applicabile sia al colore maschile sia all'amore per le donne.<sup>81</sup>

Lo studio di Inomoto si presenta come un importante punto di riferimento per la nostra tesi di dottorato, in quanto quest'ultimo ne condivide la metodologia storico-letteraria, l'interesse per le parole emotive, l'attenzione a come *nanshoku* e amore per le donne si sovrappongano nel corso della narrazione e infine sulla speculazione di una concezione unica valida per le due forme d'amore, un discorso che sarà approfondito nella Sezione 3 e nelle Conclusioni.

Chiude questa rassegna il ricercatore giapponese Ōkura Hiroshi, con l'articolo dal titolo *Sei no hakubutsukan to shite no Kaze ni momiji* 性の博物館としての風に紅葉 (Foglie al vento o il 'museo' della sessualità). Nello studio, Ōkura si concentra, per quanto riguarda il colore maschile, sull'estetica del giovane signore, il quale da fanciullo, prestando servizio come accolito presso un monastero buddhista, indossa delle vesti e porta i capelli lunghi in una maniera che il primo capitano, protagonista dell'opera, categorizza come femminili. Similmente a quanto scritto sopra,

---

81 INOMOTO, Mayumi, "Iwashimizu monogatari ni okeru nanshoku no saikentō", *Kokugo to kokubungaku* 85/6 (2008), pp. 49-57.

l'argomento verrà ripreso nel dettaglio nel capitolo 2.8 e dunque non servirà riassumere l'intera argomentazione condotta da Ōkura. Per il momento, basterà dire che il ricercatore analizza l'estetica femminile associata al giovane signore in due modi. In primo luogo, in maniera intratestuale, esaminando i passaggi in cui la voce narrante e il capitano descrivono come femminili l'abbigliamento, la capigliatura e il linguaggio del corpo adottato dal giovane signore. In secondo luogo, in maniera intertestuale, individuando parallelismi con altri testi; a questo proposito, Ōkura nota che il fanciullo viene descritto per la prima volta in un passaggio che riprende quasi *verbatim* la scena in cui, nella *Storia di Genji*, l'omonimo protagonista osserva per la prima volta la piccola Murasaki. Entrambi i testi, infatti, come riporta Ōkura, descrivono i rispettivi personaggi come fanciulli di undici o dodici anni, con indosso una semplice veste bianca e i capelli lunghi che si spandono al termine come le estremità di un ventaglio. In questo modo, Ōkura dimostra come *Foglie al vento* crei una concomitanza tra l'estetica femminile e l'estetica degli accolti in servizio nei templi e monasteri buddhisti.<sup>82</sup>

---

82 ŌKURA, Hiroshi, "Sei no hakubutsukan to shite no *Kaze ni momiji*", *Gakuen* 924 (2017), pp. 6-10.

## Sezione 2: L'analisi delle fonti primarie

### Capitolo 2.1: Il colore maschile

Nella dinastia Han [giapponese: Kan, 202 a.C. – 220 d.C.] avvennero episodi di colore maschile [*nanshoku*]. Anche in Giappone ne succedettero fra i monarchi. [...] Al tempo dell'Imperatore Ai 哀 [giapponese: Ai, 27 a.C. – 1 d.C., regno 7-1 a.C.], visse un uomo di nome Dong Xian 董賢 [giapponese: Tō Ken, circa 23 a.C. – 1 d.C.]. Stando al *Libro degli Han* [cinese: *Han shu* 漢書, giapponese: *Kansho*, inizio II secolo], questi condivise il letto con il sovrano. In seguito ottenne il suo favore [*chō* 寵] e raggiunse un'importante posizione a corte [*Zokukojidan* 続古事談 (*Prosieguo ai racconti su antichi eventi*, 1219), aneddoto 173].<sup>83</sup>

Il concetto centrale del brano citato, questo "colore maschile" secondo una traduzione letterale, corrisponde al giapponese *nanshoku*. Esso costituisce un prestito linguistico dal cinese *nanse*, un termine che compare nelle fonti scritte del Paese est-asiatico a partire, come scrive a proposito l'esperto statunitense Bret Hinsch, dalla storia ufficiale della dinastia Qi Settentrionale (*Bei Qi* 北齊, giapponese: *Hokusei*), che regna sul Celeste Impero dal 550 al 577.<sup>84</sup> In Giappone, il vocabolo appare nelle fonti scritte a cominciare almeno dall'inizio del XIII secolo, come testimonia il suddetto passaggio tratto dal *Prosieguo ai racconti su antichi eventi*.<sup>85</sup>

---

83 ARAKI, Hiroshi, KAWABATA, Yoshiaki (a cura di), *Kojidan Zokukojidan*, Tokyo, Iwanami shoten, 2005, p. 828. Salvo dove diversamente indicato, le traduzioni sono a cura di chi scrive.

84 HINSCH, Bret, *Passions of the Cut Sleeve: the Male Homosexual Tradition in China*, Berkeley, University of California Press, 1992, p. 57.

85 Un'apparizione anteriore di *nanshoku* nelle fonti scritte giapponesi potrebbe trovarsi nel testo *Honchō koto hajime* 本朝事創 (*Le origini delle cose nel nostro Paese*, prima metà del XII secolo, attribuito a Fujiwara no Michinori 藤原通憲, anche noto con il nome buddhista di Shinzei 信西, 1106-1160); PORATH, Or, "Sexuality", in BIAFFELLI, Erica, CASTIGLIONI, Andrea, RAMBELLI, Fabio (a cura di), *The Bloomsbury Handbook of Japanese Religions*, New York, Bloomsbury U.S.A. Academic, 2021, p. 206. Alla voce 33 del testo, intolata per l'appunto *nanshoku*, viene riportato: "Nel nostro paese, l'origine del colore maschile [*nanshoku*] viene solitamente ricondotta al Maestro della Legge Buddhista Kūkai 空海 [774-835], il quale si tramanda importò questo costume dalla Cina. Tuttavia, il *Prosieguo alla cronaca del Giappone* [*Shoku* o *Zoku Nihongi* 続日本紀, 794-797] riporta che, al tempo della regina Kōken 孝謙 [718-770, in carica 749-758], il principe Funado 道祖 [morto 757] convocò di nascosto un fanciullo nei suoi appartamenti. Dopo questa trasgressione [Funado infrange il divieto temporaneo sull'attività sessuale dovuto a un lutto], avvenuta in un periodo ormai remoto, la pratica si diffuse in Giappone a partire dall'epoca di Kūkai in avanti". *Honchō koto hajime*, manoscritto risalente al tardo XVI secolo, disponibile digitalmente a: [http://base1.nijl.ac.jp/iview/Frame.jsp?DB\\_ID=G0003917KTM&C\\_CODE=0007-000105&IMG\\_SIZE=&PROC\\_TYPE=null&SHOMEI=%E3%80%90%E6%9C%AC%E6%9C%9D%E4%BA%8B%E5%A7%8B%E3%80%91&REQUEST\\_MARK=null&OWNER=null&BID=null&IMG\\_NO=33](http://base1.nijl.ac.jp/iview/Frame.jsp?DB_ID=G0003917KTM&C_CODE=0007-000105&IMG_SIZE=&PROC_TYPE=null&SHOMEI=%E3%80%90%E6%9C%AC%E6%9C%9D%E4%BA%8B%E5%A7%8B%E3%80%91&REQUEST_MARK=null&OWNER=null&BID=null&IMG_NO=33) Ultimo accesso: 26 Marzo 2021. L'accenno alla trasgressione viene spiegato nel *Prosieguo alla cronaca del Giappone*, dove si legge, relativamente al quarto mese dell'anno 756: "Il principe Funado venne nominato erede al trono secondo le disposizioni lasciate dal precedente sovrano [Shōmu 聖武, 701-756, regno 724-749]. Ciò nonostante, prima della fine del lutto e che le erbe sul mausoleo di sua maestà si fossero essiccate, egli ebbe in segreto dei rapporti carnali con un valletto [*warawa* 童] suo servitore. Così facendo, mancò di rispetto nei confronti del defunto re non osservando il periodo di lutto". KUROITA, Katsumi (a cura di), *Shoku Nihongi*, Tokyo, Shūeisha, 1917, pp. 338-339. Dunque, basandosi sull'uso del termine in *Le*

Per quanto riguarda il suo significato, il vocabolo si presenta come un composto formato da due parole. La seconda metà, "colore" (cinese: *se* 色, giapponese: *iro* quando usato singolarmente, *shiki/shoku* nei composti), si riferisce, secondo la sua accezione primaria, alla tonalità cromatica che le cose assumono per effetto della luce che si riflette su di essi. Su questa base, la cultura cinese sviluppa ulteriori connotazioni. Nel Confucianesimo, infatti, *se* indica altresì le espressioni facciali di una persona; a questo proposito, in *Lunyu* 論語 (*Dialoghi*, giapponese: *Rongo*, circa V-III secolo a.C.), Confucio (cinese: Kong Fuzi 孔子, giapponese: Kōshi oppure Kuji, 551-479 a.C.) attribuisce grande importanza al *se* perché qualora una persona si comporti rettamente le sue espressioni facciali esterneranno le sue emozioni mettendole in mostra.<sup>86</sup> Questa riflessione si arricchisce di ulteriori sfumature in seguito all'avvento in Cina del Buddhismo, avvenuto a partire dal I secolo d.C., in quanto *se* traduce, nel Buddhismo cinese, il sanscrito *rūpa*,<sup>87</sup> comunemente reso nelle lingue europee come "forma", con cui si intende la materia visibile, l'apparenza esteriore delle cose esperita grazie ai cinque sensi.<sup>88</sup> In questo modo, il Confucianesimo concepisce *se* come l'aspetto esteriore del viso che si può osservare per il tramite della vista, mentre il Buddhismo cinese intende *se* come l'esteriorità di cose e persone nella sua interezza, non limitata al solo volto, che si può esperire non solo tramite la vista ma mediante tutti i cinque sensi. A prescindere da queste differenze, Confucianesimo e Buddhismo cinese rileggono dunque *se* come l'apparenza sensoriale. In un ulteriore sviluppo semantico, il Confucianesimo e il Buddhismo cinese rielaborano la concezione di *se* per indicare la bellezza sensuale che risveglia in chi la esperisce il desiderio erotico.<sup>89</sup> Per ricapitolare, dunque, il "colore" inteso nella sua accezione primaria di aspetto

---

*origini delle cose nel nostro Paese*, l'espressione colore maschile sarebbe corrente in Giappone almeno dal XII secolo. Tuttavia, lo studioso Tasaka Kenji ha riportato che l'opera potrebbe essere un falso, dunque nella presente tesi prenderemo in considerazione come primo uso del termine *nanshoku* la sua apparizione nel *Proseguo ai racconti su antichi eventi*; TASAKA, Kenji, "Genchūsaihisshō no kisoteki kōsatsu", *Chūko bungaku* 37 (1986), p. 63.

86 YAO, Xinzhong (a cura di), *The Encyclopedia of Confucianism*, vol. II, Routledge, Londra, 2015, p. 837; VIRÁG, Curie, *The Emotions in Early Chinese Philosophy*, New York, O.U.P. U.S.A., 2017, p. 35; WANG, Robin R., "Virtue (*de*), Talent (*cai*), and Beauty (*se*): Authoring a Full-fledged Womanhood in *Lienüzhuan* (*Biographies of Women*)", in HERSHOCK, Peter D., AMES, Roger T. (a cura di), *Confucian Cultures of Authority*, New York, SUNY Press, 2012, pp. 97, 107-108.

87 Su *se* come traduzione del sanscrito *rūpa*, si veda: SAITŌ, Akira, "Buddhist Translations Past, Present, and Future: With a Focus on Chinese and Tibetan Renderings", *Journal of Cultural Interaction in East Asia* 8 (2017), pp. 22-23.

88 Sul significato di *se* come traduzione del sanscrito *rūpa*, si veda: LUSTHAUS, Dan, *Buddhist Phenomenology: A Philosophical Investigation of Yogācāra Buddhism and the Ch'eng Wei-shih Lun*, Londra, Routledge, 2002, p. 183; SOOTHILL, William Edward, HODOUS, *A Dictionary of Chinese Buddhist Terms*, Center of Dharma Drum Buddhist College, 2010, pp. 27, 44, 268, 494-495; ZÜRCHER, Erik, *The Buddhist Conquest of China: The Spread and Adaptation of Buddhism in Early Medieval China*, Leiden, Brill, 2007, pp. 123, 375.

89 Sull'accezione di *se* confuciano come passione, si veda: YAO, Xinzhong, op. cit., p. 837; sull'accezione di *se* buddhista come passione, si veda: SOOTHILL, William Edward, HODOUS, op. cit. pp. 385, 494-495; per quanto concerne la complessa interazione e sovrapposizione delle sfumature buddhista e confuciana di 'colore' in Giappone, si veda: MOHR, Michel, "Cutting through Desire: Dokuan Genkō's Odes to the Nine Perceptions of Foulness", *The Eastern Buddhist*, 40/1 (2009), pp. 175-215 *passim*, e sull'enfasi sull'aspetto corporeo del termine in Cina e Giappone, si veda: LEUPP, Gary, *Male Colors: the Construction of Homosexuality in Tokugawa Japan, 1603-1868*, Berkeley, University of California Press, 1995, pp. 145-146

cromatico sviluppa nell'ambito del Confucianesimo e del Buddhismo cinese, in una prima elaborazione semantica, il significato traslato di esteriorità percepita dai sensi nonché, in una seconda elaborazione semantica, il significato di desiderio carnale.

A sua volta, la prima metà del composto *nanse/nanshoku*, "uomo" (cinese: *nan* 男, giapponese: *otoko* quando impiegato singolarmente, *nan/dan* nei composti) specifica l'oggetto che desta tale attrazione come un individuo di sesso maschile, mentre il soggetto che prova questo desiderio viene implicitamente compreso anch'esso, dato il carattere androcentrico del discorso sessuologico cinese, come uomo.<sup>90</sup> Secondo una definizione sintetica, possiamo dunque descrivere *nanse/nanshoku* come il fenomeno per il quale un primo uomo esperisce sensorialmente l'esteriorità di un secondo uomo e sulla base di essa prova verso di lui un'attrazione erotica.<sup>91</sup> Come scrive Sachi Schmidt-Hori, tuttavia, questo è il significato che viene comunemente attribuito al termine in Cina, mentre in Giappone il calco *nanshoku* viene utilizzato secondo un'accezione lievemente diversa, ovvero per indicare una relazione amorosa fra due uomini, come si può notare nell'esempio su riportato tratto dal *Prosieguo ai racconti su antichi eventi*; alla lettura del testo, infatti, risulta evidente che il vocabolo non indica tanto la bellezza di Dong Xian per come la esperisce l'Imperatore Ai, quanto piuttosto designa il rapporto fra due individui di sesso anatomico maschile.<sup>92</sup>

Ora, nelle fonti storico-letterarie di epoca Heian, Kamakura e Muromachi, *nanshoku* acquisisce un preciso contesto d'uso mediante il quale si associa a determinare tematiche o dimensioni:

– dimensione socio-politica, ovvero la dinamica di potere che si instaura all'interno di una relazione fra due uomini e il supporto sociale, economico e politico che un uomo può ricavare dal colore maschile. Per approfondire questo aspetto risulta irrinunciabile analizzare la storia di vita di un cortigiano del XII secolo, Fujiwara no Yorinaga 藤原頼長 (1120-1156), appartenente al ramo principale del suo clan e durante tutta la sua vita aspirante erede alla carica di reggente del monarca. Egli riporta nel diario che tiene dal 1136 al 1155, noto con il titolo di *Taiki* 台記 (*Il diario del ministro di Uji*), i convegni amorosi che tiene con alcuni nobiluomini e subordinati al suo servizio. Lo storico giapponese Gomi Fumihiko, che segue gli effetti politici delle relazioni contratte da

---

90 PFLUGFELDER, Gregory M., *Cartographies of Desire: Male-Male Sexuality in Japanese Discourse, 1600-1950*, Berkeley, University of California Press, 1999, p. 25.

91 Analogamente, Or Porath definisce il *nanshoku* come: "the capacity of a male to elicit desire in the male subject"; OR, Porath, *The Flower of Dharma Nature: Sexual Consecration and Amalgamation in Medieval Japanese Buddhism*, tesi di dottorato, University of California Santa Barbara, 2019, p. 43.

92 SCHMIDT-HORI, Sachi, *Tales of Idolized Boys: Male-Male Love in Medieval Japanese Buddhist Narratives*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2021, pp. 26-28.



Yorinaga, osserva ad esempio che nel 1144 egli scambia una promessa d'amore con Fujiwara no Takasue 藤原隆季 (1127-1185), il quale serve a diretto contatto del sovrano in ritiro Toba 鳥羽 (1103-1156, regno 1107-1123). Nell'anno seguente, il 1145, Takasue invita Yorinaga ad unirsi all'*entourage* reale per un pellegrinaggio. In questa occasione l'ambizioso cortigiano chiede al re di entrare a far parte dell'amministrazione statale, e viene subito accontentato. Inoltre, Takasue riveste una posizione di prestigio nella guardia di palazzo e usa l'incarico come referenza quando nel 1146, la mattina dopo un nuovo incontro con Yorinaga, scrive per lui una lettera di raccomandazione per un posto nel corpo. La lettera gli assicura prontamente l'ufficio. Secondo queste testimonianze, Gomi conclude che il colore maschile funga da mezzo per ottenere cariche e guadagnare l'accesso alla presenza reale, dimostrandosi un formidabile strumento di sostegno e di alleanza socio-politica.<sup>93</sup>

Una considerazione analoga vale anche per i rapporti che si possono stabilire fra un cortigiano e un suo sottoposto, come si nota nell'estratto dal *Prosieguo ai racconti su antichi eventi* citato in apertura e nel seguente passaggio:

Il sovrano Go Shirakawa 後白河 [1127-1192, regno 1155-1158] [...] accordò [...] il suo favore [*chōai* 寵愛] a un cortigiano di alto rango di nome Fujiwara no Nobuyori 藤原信頼 [1133-1160]. [...] Mentre persone di basso rango della guardia del sovrano in ritiro [...] acquisivano fama, Nobuyori assurgeva ad alte cariche come quelle di secondo consigliere e di comandante di destra delle guardie di palazzo [*Gukanshō* 愚管抄 (*Annotazione di osservazioni personali*, circa 1219)].<sup>94</sup>

In questi estratti le fonti usano il termine *chōai*, o la sua forma abbreviata *chō*, per indicare il favore che un nobile di *status* elevato accorda a un gentiluomo in una posizione sociale, politica ed economica inferiore e prevede da parte del secondo l'assunzione di cariche e onori.<sup>95</sup> Come *nanshoku*, anche *chō* si presenta come un prestito linguistico dal cinese *chong*, il cui uso nell'ambito del colore maschile risale, secondo Hinsch, almeno al filosofo Han Fei 韓非 (giapponese: Kanpi, morto 233 a.C.) nello *Han Fei zi* 韓非子 (*Trattato di Han Fei*, giapponese: *Kanpishi*, III secolo a.C.), nel quale il vocabolo descrive un legame allo stesso tempo affettivo e sociale, grazie a cui il

---

93 GOMI, Fumihiko, *Inseiki shakai no kenkyū*, Tokyo, Yamagawa, 1984, pp. 424-428; GOMI, Fumihiko, "Inseiki no sei to seiji buryoku", *Bungaku* 6/1 (1995), pp. 33-34; TŌNO, Haruyuki, "Nikki ni miru Fujiwara no Yorinaga no nanshoku kankei. Ōchō kizoku no *Vita Sexualis*", *Historia* 84 (1979), pp. 28-29; TŌNO, Haruyuki, *Shiryōgaku nanbō*, Tokyo, Iwanami, 2015, p. 197; KANDA, Tatsumi, "Nanshokuka Fujiwara no Yorinaga no jiko hatan, Taiki no inseiki", in KOJIMA, Naoko (a cura di), *Ōchō no sei toshintai: itsudatsu suru monogatari*, Tokyo, Shinwasha, 2006, pp. 209-212.

94 AKAMATSU, Toshihide, OKAMI, Masao (a cura di), *Gukanshō*, Tokyo, Iwanami shoten, 1967, p. 226.

95 GOMI, Fumihiko, "Inseiki no sei to seiji no buryoku", op. cit., p. 36.

protettore agevola l'ascesa sociale del suo protetto.<sup>96</sup> Secondo il ricercatore giapponese Uemura Hitomi, che effettua uno studio comparativo sulle carriere che alcuni favoriti conducono a corte, i subordinati che ricevono questo tipo di sostegno ottengono in generale prestigio, terreni e incarichi. In particolare, un gran numero di essi viene assunto nel corpo della guardia di palazzo indicato come dei "guerrieri della direzione nord" (*hokumen no bushi* 北面の武士), composto da intendenti che prestano servizio diretto nei confronti di cortigiani di alto rango e per i membri della famiglia reale.<sup>97</sup>

A questo proposito, il *Taiki* contiene abbondante materiale che si riferisce al rapporto fra Yorinaga e un soldato alle sue dipendenze di nome Hata no Kimiharu 秦公春 (morto 1152). Nel *Gukanshō*, il monaco Jien 慈円 (1155-1225) afferma che Kimiharu è un suo "favorito senza pari" (*muni ni aishi chō* 無二ニアイシ寵).<sup>98</sup> Stando al diario, la loro relazione comincia nel 1149 dopo che Kimiharu assiste Yorinaga mentre scala una montagna nel corso di un'escursione al seguito del sovrano. Yorinaga gli assegna quindi il compito di proteggerlo e gli affida inoltre la gestione delle sue terre e la riscossione delle relative imposte.<sup>99</sup> Quando, verso la fine della sua vita, Kimiharu fatalmente si ammala, Yorinaga rivolge al *bodhisattva* Kannon 観音 (sanscrito: Avalokiteśvara) un voto che per centotré giorni gli impone, in cambio della guarigione di Kimiharu, una lunga serie di proibizioni.<sup>100</sup> Dopo la sua morte, Yorinaga rimane prostrato dal dolore e scrive di recarsi spesso dalla vedova per ricordare il defunto, di visitare la sua tomba per tutta la notte e di vederlo in sogno.<sup>101</sup>

Nel *Kokonchomonjū* 古今著聞集 (*Antologia di racconti antichi e moderni sentiti e trascritti*, 1254) dedica a loro una storia. In essa, Yorinaga fa per schiaffeggiare Kimiharu, ma questi afferra la sua mano dicendogli che non si lascerebbe colpire da altri se non da lui. La voce narrante afferma che Kimiharu è un seguace valido come uno su dieci e descrive il suo contegno mentre serve i pasti per Yorinaga come "ammirevole", *medetashi* めでたし.<sup>102</sup> Etimologicamente, *medetashi* deriva dalla combinazione del verbo *mezu* 愛づ, "amare, provare dei sentimenti per", coniugato alla forma di collegamento in *mede* a cui si aggiunge il suffisso aggettivale *itashi*. Il significato, veicolato dalla radice del verbo, indica l'affetto che si prova verso una data persona. Secondo la ricerca effettuata

---

96 HINSCH, Bret, op. cit., pp. 20-21.

97 UEMURA, Hitomi, "Chūsei nanshoku to hametsu he no michi; sono hate ni miete kuru mono", *Tamamo* 44 (2009), pp. 13-16.

98 AKAMATSU, Toshihide, OKAMI, Masao, op. cit., p. 215.

99 TŌNO, Haruyuki, "Nikki ni miru Fujiwara no Yorinaga no nanshoku kankei. Ōchō kizoku no *Vita Sexualis*", op. cit., p. 23.

100 La lista delle sue rinunce include anche il non compiere atti sessuali né con uomini né con donne; *ibidem*, pp. 22-23.

101 GOMI, Fumihiko, "Inseiki no sei to seiji no buryoku", op. cit., pp. 37-38.

102 TŌNO, Haruyuki, "Nikki ni miru Fujiwara no Yorinaga no nanshoku kankei. Ōchō kizoku no *Vita Sexualis*", op. cit., p. 23.

dalla studiosa giapponese Kitashima Yūko, tale sentimento deriva dall'ammirazione. A sua volta, questa viene suscitata da un giudizio oggettivo formulato sulla base di una molteplicità di situazioni, ad esempio in riferimento alla bellezza, al valore morale, alla fortuna politica e alla prosperità economica conseguiti dal proprio casato; in generale, comunque, per una qualità considerata ideale. In questo modo, *medetashi* indica un elogio superlativo e occupa un posto importante nel lessico estetico contemporaneo.<sup>103</sup> In breve, il favore indica una dinamica relazionale di tipo gerarchico e, secondo la formulazione di Gomi, a livello sociale funge da "estensione del rapporto fra signore e servitore" (*shūjū kankei no enchō* 主従関係の延長).<sup>104</sup>

Per ricapitolare quanto detto finora sulla dimensione socio-politica, essa interessa sia il rapporto orizzontale o paritario fra uomini adulti e di rango sociale, politico ed economico simile sia il rapporto verticale o gerarchico fra un uomo adulto e di *status* superiore e un individuo in posizione subalterna in termini di età e/o di *status* socio-economico, laddove quest'ultimo ruota attorno al concetto del favore o *chō*. In entrambi i casi, il colore maschile agisce come forza affettiva ma anche come una rete di supporto;

– dimensione emotiva, ovvero l'espressione di sentimenti ed emozioni. Come esempio può valere quanto spiegato riguardo *chō* e *medetashi*, in quanto entrambi, sebbene con sfumature differenti, indicano il provare affetto. Come ulteriore testimonianza, può essere prezioso il seguente passaggio tratto dal *Taiki*: "Convocai un certo ballerino che mi aveva ispirato dei forti sentimenti [*kaihō* 懷抱] e gli diedi il mio affetto [*chō*]"<sup>105</sup>

Ancora, si potrebbe anticipare che nel *Racconto dell'acqua sorgiva* il protagonista dichiara più volte l'affezione che prova per un guerriero al suo servizio mediante la parola *aigyō* 愛敬, "rispettoso amore".<sup>106</sup> Il termine nasce come combinazione delle parole *ai* e *gyō*. La prima di esse, traducibile come "amore", già comparsa nella versione composta della parola *chōai* riportata più in alto, indica l'affetto che si instaura, nella sfera delle relazioni interpersonali, fra due persone, come ad esempio un genitore e un figlio e fra due *partners* romantici. Spesso tale dinamica affettiva si struttura secondo una logica verticale nella quale le due persone in questione assumono una posizione rispettivamente superiore e inferiore e la prima sviluppa tale amore come senso di protezione e tenerezza nei confronti della seconda. A volte, tale sentimento viene manifestato

---

103 KITASHIMA, Yūko, "Shizuku ni nigoru no ketsumatsu: medetashi wo megutte", *Nihon bungei ronsō* 24 (2015), pp. 50-54.

104 GOMI, Fumihiko, "Inseiki no sei to seiji no buryoku", op. cit., p. 38.

105 *Ibidem*, p. 36.

106 MISUMI, Yōichi (a cura di), *Chūsei ōchō monogatari zenshū 5: Iwashimizu monogatari*, Tokyo, Kasama shoin, 2016, pp. 79, 115.

mediante la realizzazione di atti di devozione.<sup>107</sup> La seconda parola che compone questo termine è *gyō*, la quale indica il "rispetto" o la reverenza ispirata nel cuore di un fedele o di una fedele dalla dignitosa bellezza del viso di una statua di un buddha o di un *bodhisattva*. Originariamente, il vocabolo nasce nell'ambito della filosofia buddhista e si riferisce alla pietà che un buddha o un *bodhisattva* prova verso un fedele e sulla base del quale egli si sente spronato a soccorrere tale devoto. Successivamente, il vocabolo si secolarizza andando ad indicare, alla stregua dell'evoluzione semantica di *iro/shoku/shiki*, l'amore romantico fra due esseri umani.<sup>108</sup>

Sempre nel *Racconto dell'acqua sorgiva*, il protagonista esprime l'affetto che prova per lo stesso guerriero utilizzando il termine *koi* 恋, anch'esso traducibile, per mancanza in italiano della vasta messe dei sinonimi disponibili in giapponese, come "amore".<sup>109</sup> Come dinamica affettiva, il vocabolo indica la sensazione di struggimento che un dato individuo prova a causa dell'assenza di una persona cara e il conseguente desiderio di colmare tale mancanza ricongiungendosi all'altro.<sup>110</sup> Il passaggio in cui il protagonista del *Racconto dell'acqua sorgiva* usa *koi* in riferimento al guerriero ben esplicita il tema del ricongiungimento, in quanto il personaggio usa il vocabolo mentre il soldato si assenta per recarsi in battaglia nelle provincie orientali e il protagonista, struggendosi per l'assenza dell'altro e il timore che questi muoia in combattimento, usa *koi* per spiegare l'affetto che lo spinge a pregare per la vita del guerriero e perché questo ritorni dalla guerra sano e salvo.

Come si evince da quanto detto, la letteratura cortese presenta una ricca casistica di quei vocaboli che la storia delle emozioni definisce come "parole emotive" atte a descrivere l'affezione che si instaura tra due personaggi maschili;

– dimensione estetica, ovvero l'apprezzamento suscitato dalla bellezza esteriore posseduta dall'amato. È possibile citare a titolo illustrativo i seguenti esempi:

[Yorinaga scrive a proposito di un ballerino, di nome Kimikata 公方, date ignote, che si era esibito in una danza] Per il suo aspetto [*bibō* 美貌, in un'altra occasione descrive la bellezza dello stesso ragazzo come un "aspetto distinto", *bibō uruwashi* 美貌麗し, e più avanti come un "bel fanciullo", *bijin* 美人]<sup>111</sup> gli accordai il mio affetto [*chō*];<sup>112</sup>

---

107 ŌNO, Susumu, *Koten kisogo jiten*, Tokyo, Kadokawa, 2011, p. 2.

108 MISUMI, Yōichi, op. cit., p. 129.

109 *Ibidem*, p. 153.

110 ŌNO, Susumu, op. cit., p. 510.

111 TŌNO, Haruyuki, "Nikki ni miru Fujiwara no Yorinaga no nanshoku kankei. Ōchō kizoku no *Vita Sexualis*", op. cit., pp. 24-25.

112 GOMI, Fumihiko, "Inseiki no sei to seiji no buryoku", op. cit., p. 36.

o ancora nell'aneddoto 120 del *Kojidan* 古事談 (*Racconti su antichi eventi*, 1212) un valletto apprezza la "graziosa bellezza", *utsukushi* 美し, del suo naso piccolo e sottile.<sup>113</sup> In epoca Heian, Kamakura e Muromachi l'aggettivo *utsukushi* indica, secondo la ricostruzione condotta dallo studioso cinese Ying Zhang Xin, l'affetto suscitato in chi osserva dalla bellezza propria di un corpo piccolo e minuto.<sup>114</sup> Dunque, l'apprezzamento estetico contiene anche in *utsukushi* una sfumatura di affetto ispirato dalla bellezza descritta;

– dimensione erotica, ovvero gli amanti consumano sessualmente la loro relazione. Yorinaga riporta nelle varie *entries* del suo diario la sua attività sessuale in un tono estremamente asciutto e fattuale. Nello specifico, indica delle azioni e usa una terminologia spesso ricorrente, come si nota nei seguenti esempi:

a) Stasera incontrai [*kaikōsu* 会交す] presso la corte un certo nobiluomo [Fujiwara no Tadamasa 藤原忠雅, 1124-1193] del terzo rango [...] e raggiunsi l'obiettivo [*hon'i wo toge* 本意を遂げ] che mi ero prefisso da tempo;<sup>115</sup>

b) A sera indossai, prendendola in prestito [...], una veste da caccia con degli ampi pantaloni azzurri [un abbigliamento utilizzato dal personale di basso livello] e mi diressi alla residenza del monte Huashan dove mi incontrai [*essu* 謁す, onorifico] con una persona [Tadamasa]; fu piacevole [*karugaru* 軽々];<sup>116</sup>

c) A notte fonda presi in prestito una veste da caccia da un mio sottoposto e mi diressi alla residenza di un certo consigliere [Tadamasa],<sup>117</sup> ci svagammo raccontandoci delle storie rimanendo fuori del portale; fu oltremodo piacevole [*mottomo karugaru* 尤も軽々];<sup>118</sup>

d) Mi diressi alla residenza del monte Huashan dove mi incontrai [*au* 逢う] con un cortigiano, facemmo sesso orale [*ransui* 濫吹] e rincasai all'alba;<sup>119</sup>

---

113 GOMI, Fumihiko, *Inseiki shakai no kenkyū*, op. cit., p. 430.

114 YING, Zhang Xin, "Utsukushi to uruwashi no goi ni tsuite", *Hokuriku daigaku kiyō* 31 (2007), pp. 162-164.

115 GOMI, Fumihiko, "Inseiki no sei to seiji no buryoku", op. cit., p. 32.

116 *Ibidem*, p. 33.

117 TŌNO, Haruyuki, *Nikki ni miru Fujiwara no Yorinaga no nanshoku kankei. Ōchō kizoku no Vita Sexualis*, op. cit., pp. 17-18.

118 GOMI, Fumihiko, "Inseiki no sei to seiji no buryoku", op. cit., p. 33.

119 *Ibidem*.

e) Convocai il ballerino Kimikata e lo feci accomodare nel mio letto [*fushido* 臥し所].<sup>120</sup>

Come si evince da questi passaggi, Yorinaga conduce i suoi incontri galanti secondo uno schema specifico: alla sera si reca in casa dell'amato, alle volte indossando vesti dimesse per mantenere l'anonimato, si intrattiene con l'altro, trascorrono la notte assieme e la mattina seguente rientra nella sua abitazione. Tale sequenza di azioni si rifà all'insieme di costumi consuetudinario all'epoca per condurre un convegno amoroso solitamente indicato con l'espressione di "mattino dopo" (*kinuginu* 後朝). Etimologicamente, il termine deriva dalla ripetizione del carattere *kinu* 衣 che vuol dire "veste", riferendosi all'usanza per i *partners* di spogliarsi delle vesti e usarle insieme come trapunta sotto cui trascorrono la notte.<sup>121</sup>

A livello linguistico, Yorinaga utilizza una terminologia che si basa su tre espressioni: la locuzione "raggiungere un obiettivo" (*hon'i wo togu*), che indica un corteggiamento andato a buon fine;<sup>122</sup> il verbo "incontrare" (*au*, *essu* e *kaikōsu*); il sostantivo *ransui*, che secondo il ricercatore Or Porath costituirebbe un riferimento a una storia contenuta nel già citato *Trattato di Han Fei*, dove un personaggio usa questo vocabolo per indicare l'imitazione del suonare un flauto. Secondo la ricostruzione dello studioso, il termine indicherebbe per eufemismo la *fellatio* per associazione con l'uso della bocca nel fare musica e con il flauto inteso come simbolo fallico.<sup>123</sup>

Un secondo termine che allude a un atto sessuale compare nel seguente passaggio tratto dai *Racconti su antichi eventi*:

Minamoto no Nagasue 源長季 [date ignote] fu l'amante [*nyake* 若気, letteralmente il "qi giovanile"] del signore di Uji [Fujiwara no Yorimichi 藤原頼通, 992-1071]. Per questo motivo, Nagasue non compì il rituale della maggior età finché fu un valletto di rango superiore. Se per un periodo di tempo egli non si recava da Yorimichi, questi covava un forte rancore. In occasione di lautissimi pasti, Nagasue serviva il liquore e così facendo ottenne l'affetto [*oboe* おぼえ, di Yorimichi; *Racconti su antichi eventi*, aneddoto 162].<sup>124</sup>

Il brano illustra alcune fra le attività caratteristiche di un sottoposto al servizio personale di un nobiluomo di alto rango, laddove questo inserviente intrattiene un rapporto sessuale con Yorimichi:

---

120 *Ibidem*, p. 36.

121 KURATA, Minoru, "Otoko to onna no kinuginu no gishiki: Heian kizoku no ren'ai jijō", *Ōtsuna joshi daigaku kiyō* 46 (2014), p. 1.

122 GOMI, Fumihiko, "Inseiki no sei to seiji no buryoku", op. cit., p. 33; TŌNO, Haruyuki, "Nikki ni miru Fujiwara no Yorinaga no nanshoku kankei. Ōchō kizoku no *Vita Sexualis*", op. cit., pp. 18, 20.

123 PORATH, Or, *The Flower of Dharma Nature: Sexual Consecration and Amalgamation in Medieval Japanese Buddhism*, op. cit., p. 85.

124 ARAKI, Hiroshi, KAWABATA, Yoshiaki, op. cit., p. 198.

l'espressione *nyake*, infatti, deriva dalla medicina tradizionale cinese, secondo la quale i corpi umani sarebbero composti di *chi* 氣, letteralmente "vapore" o, più generalmente materia indifferenziata, che verrebbe rilasciata nella sua forma più pura, *ching* 精 o "essenza raffinata", durante l'orgasmo. Per mantenere una salute ottimale, le persone avrebbero bisogno di ricaricare il proprio *chi* svolgendo attività erotica con uno specifico individuo considerato in grado di rifornirle dell'energia necessaria.<sup>125</sup> Con *nyake* si intende quindi un *partner* di giovane età che sarebbe capace di donare del *chi* giovanile.<sup>126</sup> Secondo la logica testuale, svolgendo le sue mansioni di subordinato Nagasue si conquista "l'affetto" di Yorimichi, *oboe*, una parola resa in caratteri come 御覚, un termine che indica in generale l'amore che si instaura fra due persone e viene utilizzato in alcune opere contemporanee quali lo *Imakagami* 今鏡 (*Lo specchio dell'attualità*, circa 1185) per indicare i sentimenti d'affezione che in genere un sovrano o un ministro intrattengono nei confronti di un favorito;<sup>127</sup>

– dimensione di complementarità con l'amore per le donne: nella presente tesi, questo termine si considera come calco dell'espressione *male-female love* con la quale si intende, nella storiografia internazionale, una relazione sentimentale ed erotica fra un uomo e una donna. A differenza dell'uso che si fa del vocabolo *nanshoku*, un concetto che viene ripreso dalle fonti dell'epoca, in questo caso si è preferito utilizzare un metaconcetto coniato dalla storiografia contemporanea in quanto il giapponese di periodo Heian, Kamakura e Muromachi non sembrerebbe possedere un vocabolo che indichi specificamente il rapporto uomo-donna. Come scrive Schmidt-Hori, un termine binario a *nanshoku* sarebbe *joshoku* 女色, il "colore femminile" o la relazione fra un uomo e una donna. Tuttavia, *joshoku* sviluppa tale accezione solamente a partire dal XV secolo e dunque più tardi rispetto alle fonti primarie prese in esame in questa sede. In epoca contemporanea agli scritti qui studiati, *joshoku* sembrerebbe indicare piuttosto la bellezza esteriore delle donne.<sup>128</sup> Siccome dunque l'accezione utile di *joshoku* come relazione uomo-donna risulta posteriore al periodo oggetto di studio, il suo utilizzo costituirebbe un anacronismo e per questo motivo si preferisce usare al suo posto il metaconcetto moderno di amore per le donne.

Chiusa questa precisazione terminologica, con l'espressione complementarità con l'amore per le donne si intende che il colore maschile non si presenta come un interessamento affettivo e sessuale esclusivo verso gli individui dello stesso sesso, ma in generale un uomo del tempo stringe relazioni

---

125 GOLDIN, Paul Rakita, *The Culture of Sex in Ancient China*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2002, p. 6.

126 SCHALOW, Paul Gordon, "Josei no nanshokuron", *Bungaku* 6/1 (1995), pp. 68-70.

127 YAMAGUCHI, Shiho, *Okama no Nihonshi*, Tokyo, Business-sha, 2021, pp. 49-50, 63-64.

128 SCHMIDT-HORI, Sachi, op. cit., pp. 26-28.

anche con le donne. Il *Taiki* contiene numerosi riferimenti in questo senso: per citare solo alcuni esempi, Yorinaga racconta delle sue avvenute galanti con nobildonne, dame di compagnia e prostitute itineranti, dimostrando un apprezzamento a livello emotivo, estetico ed erotico anche per le donne. Nel corso della sua vita, Yorinaga contrae quattro matrimoni da cui nascono tre figli maschi. Secondo lo storico giapponese Tōno Haruyuki, Fujiwara no Tadazane 藤原忠実 (1078-1162), il padre di Yorinaga e reggente in carica, potrebbe aver scelto di sponsorizzare quest'ultimo come erede alla sua posizione preferendolo rispetto al fratello maggiore, Fujiwara no Tadamichi 藤原忠通 (1097-1164), perché Yorinaga ha dei potenziali successori, mentre l'altro ne è privo.<sup>129</sup> In questo modo, il colore maschile si intreccia, sia a livello personale sia a livello sociale, con l'amore per le donne.

In più, nel 1147 Yorinaga stringe una relazione con Fujiwara no Kin'yoshi 藤原公能 (1115-1161) e insieme essi rafforzano la recente alleanza ampliandola alla politica matrimoniale: a questo fine, Yorinaga sposa una sorella di Kin'yoshi e ne adotta una figlia per introdurla a corte in qualità di consorte del sovrano Konoe 近衛 (1139-1155, regno 1141-1155), il monarca in carica.<sup>130</sup> Questi esempi dimostrano come la rete di supporto del colore maschile si allarghi a includere nelle sue maglie anche la politica matrimoniale, una strategia socio-politica ampiamente usata dai cortigiani del tempo per ottenere potere e prestigio presso la monarchia. Di conseguenza, il colore maschile e l'amore per le donne appaiono essere perfettamente integrati a livello sociale.

Per riassumere, il *nanshoku* si configurerebbe in questo periodo storico come un fenomeno socio-culturale che si compone di cinque dimensioni fra loro coesistenti: socio-politica, emotiva, estetica, erotica e complementare con l'amore per le donne. Nei successivi capitoli vedremo in che modo la narrativa cortese rielabora gli elementi che abbiamo ritenuto di mettere in rilievo.

---

129 TŌNO, Haruyuki, "Nikki ni miru Fujiwara no Yorinaga no nanshoku kankei. Ōchō kizoku no *Vita Sexualis*", op. cit., p. 17.

130 GOMI, Fumihiko, "Inseiki no sei to seiji no buryoku", op. cit., p. 33.



## Capitolo 2.2: Il mito di Yamato Takeru in *Un racconto di antichi eventi*

Il mito di Yamato Takeru comincia sotto il segno dello straordinario, la nascita di gemelli, narrato nel *Nihonshoki* 日本書紀 o *Nihongi* 日本紀 (*La cronaca del Giappone*, 720):

In un unico giorno nacquero dallo stesso ventre [*onaji e* 同じ胞] due gemelli. Meravigliato, il sovrano [e padre dei bambini, re Keikō 景行, secondo la datazione tradizionale 13 a.C. - 130 d.C., regno 71-130] consultò il pestello [*usu* 碓]. Perciò diede ai due principi il nome di Grande Pestello [Ohousu 大碓] e di Piccolo Pestello [Wousu 小碓, quest'ultimo meglio noto con l'appellativo che riceverà da adulto di Yamato Takeru].<sup>131</sup>

Nel brano, l'eccezionalità dei gemelli risiede nell'unità dell'esistenza intrauterina. Il monarca Keikō considera il parto gemellare un prodigio e per interpretarlo ricorre alla divinazione con il pestello: si tratta di un oggetto formato da due sezioni, una inferiore e una superiore, che si uniscono per incastro a formare un unico strumento. Purtroppo, il testo non specifica per quale motivo Keikō ritenga necessario ricorrere al pestello ma, secondo William George Aston,<sup>132</sup> il sovrano potrebbe usarlo per stabilire chi sia il fratello maggiore e chi il minore. Ottenuto l'esito, il re chiama i gemelli con un riferimento a questo strumento, quindi Grande Pestello dal nome della parte superiore per il fratello maggiore e Piccolo Pestello dal nome della parte inferiore per il fratello minore.

Nella cultura del tempo, il nome assume un grande significato per la persona a cui è assegnato. A riprova di ciò vediamo il caso del sovrano Ōjin 応神 (secondo la datazione tradizionale 201-310, regno 270-310) riportato dalla *Cronaca del Giappone*:

Quando il monarca era ancora nel grembo materno, gli dèi del Cielo e della Terra gli assegnarono il possesso della penisola coreana. Quando nacque, egli aveva sul braccio una escrescenza simile a una protezione da arciere [*homuda* 鞆]. La sovrana Jingū 神功 [sua madre, secondo la datazione tradizionale 169-269, regno 201-269] lo interpretò come il segno che egli fosse destinato a regnare e perciò lo chiamò re Homuda.<sup>133</sup>

---

131 IENAGA, Saburō, INOUE, Mitsusada, ŌNO, Susumu, SAKAMOTO, Tarō (a cura di), *Nihonshoki jo*, Tokyo, Iwanami shoten, 1965, pp. 382-383.

132 ASTON, William George (a cura di), *Nihongi: Chronicles of Japan from the Earliest Time to 697*, Londra, George Allen and Unwin, 1956, pp. 188-189.

133 IENAGA, Saburō, INOUE, Mitsusada, ŌNO, Susumu, SAKAMOTO, Tarō, op. cit., p. 362.

Prima che nasca, le divinità formulano per il sovrano Ōjin una profezia: egli regnerà sulla penisola coreana. L'oracolo si manifesta sotto la forma di una nascita straordinaria, in quanto il futuro monarca ha sul braccio una escrescenza simile a una protezione d'arciere. La regina sua madre interpreta correttamente questo prodigio come il segno che egli è predestinato a combattere per occupare la penisola coreana e a regnarvi, dunque impone il presagio come nome del figlio. L'assegnazione del nome segue quindi la logica del *nomen omen*, ovvero il nome imprime su chi lo porta il destino predetto.

Nel caso dei gemelli, il riferimento nei nomi al pestello agirebbe probabilmente come metafora che descrive il loro legame. Il mortaio è un oggetto formato da due parti, che devono unirsi affinché funzioni. In altre parole, l'immagine del pestello simboleggerebbe presumibilmente la loro complementarità, in una unità che richiama quella del grembo materno.

Divenuti adulti, il re affida a Ohousu un compito da portare a termine:

Il sovrano venne a sapere che [...] due figlie [nate dallo stesso ventre, *harakara*] [...], che chiamiamo principessa maggiore e principessa minore, erano molto belle [*uruwashi* 麗美し].<sup>134</sup> Inviò il figlio, sua altezza Ohousu, presso di loro per convocarle a corte. Il figlio, però, anziché portarle al sovrano, le sposò lui.<sup>135</sup>

Ohousu riceve dal sovrano l'ordine di condurre a corte due sorelle dal grande fascino ma invece le sposa al posto del padre, contravvenendo alla sua volontà. Questo episodio in cui Ohousu sottrae due future spose al monarca Keikō si rifà a un tropo letterario ben presente nella mitologia giapponese, indicato in genere con l'espressione *yome nusumitan* 嫁盗み譚 o "racconti sul ratto di spose". Come indica il nome stesso, questo tropo si riferisce a narrazioni in cui un personaggio maschile porta via con sé una o più donne.<sup>136</sup> Più in particolare, nella mitologia il personaggio maschile si appropria solitamente, come nel caso di Ohousu, di personaggi femminili collegati alla figura del sovrano, dunque in genere spose, vedove oppure future spose di un dato monarca.

Secondo Hasebe Aki, uno studioso che ha svolto un'analisi comparata sul ruolo che questo tropo svolge nella mitologia giapponese, nel suddetto *corpus* testuale il rapimento di una sposa collegata

---

134 Per i termini tratti dal testo originale, si veda: KŌNOSU, Hayao, OGIHARA, Asao (a cura di), *Kojiki, jōdai kayō*, Tokyo, Shōgakukan, 1973, p. 211.

135 VILLANI, Paolo (a cura di), *Kojiki. Un racconto di antichi eventi*, Venezia, Marsilio, 2006, p. 102.

136 HASEBE, Aki, *"Bride-Stealing" and Royal Power in Classical Japanese Literature*, tesi di dottorato, Kokugakuin University, A.A. 1998-1999, p. 1.

al sovrano assume un significato ulteriore, quello di appropriarsi del "potere regale" (*ōken* 王権).<sup>137</sup> Nella mentalità del tempo, il monarca possiede il *tama* 魂, lo "spirito" regale che si crede discenda dalla dea solare Amaterasu e si depositi in ogni singolo sovrano regnante sull'arcipelago giapponese. Siccome il *tama* viene presumibilmente trasferito da un monarca al successivo, questo trasferimento creerebbe come corollario l'idea di un'essenziale identità tra i monarchi giapponesi e la loro appartenenza a una linea di discendenza ininterrotta che avrebbe inizio con la dea Amaterasu.<sup>138</sup> Ora, le figure femminili che ruotano intorno al sovrano dimostrerebbero anch'esse una forte connessione con il *tama*, essendone esse stesse il ricettacolo durante il periodo di interregno successivo alla morte di un monarca e/o essendo a conoscenza di come incanarlo presso una specifica persona.

La connessione che le figure femminili possiedono con il *tama* viene esplicitata in una serie di vicende riportate in *Un racconto di antichi eventi* e nella *Cronaca del Giappone*. Ad esempio, quest'ultimo testo narra che, alla morte del sovrano Bidatsu 敏達 (538-585, regno 572-585), il principe Anahobe 穴穗部 (morto 587), fratello di Bidatsu nato da una madre diversa, esprime il desiderio di salire al trono. Mosso da questo fine, Anahobe approfitta del vuoto di potere che si apre nel periodo di interregno, quando le spoglie di Bidatsu vengono conservate in un edificio noto come *mogari no miya* 殯宮, "il palazzo [adibito] alla sepoltura temporanea". In un primo momento successivo alla dipartita del sovrano, il suo corpo viene conservato in questa costruzione nella quale si riuniscono le spose e le concubine del monarca appena deceduto per svolgere rituali atti a richiamare il *tama*, che dopo la scomparsa del regnante si è volatilizzato, di nuovo sul corpo del sovrano in modo da riportarlo in vita. Approfittando del periodo di instabilità politica e del fatto che il *tama* è attualmente volatile, Anahobe tenta di entrare con la forza nel *mogari no miya* e di violare la vedova di Bidatsu, la futura monarca Suiko 推古 (554-628, regno 593-628), in modo da ottenere tramite lei il controllo del *tama* e dunque divenire il prossimo sovrano in carica. Nonostante il tentativo di Anahobe sia destinato al fallimento in quanto egli viene bloccato dalle guardie armate che presidiano l'edificio della sepoltura, questo episodio sembrerebbe testimoniare che, qualora un uomo riuscisse a impossessarsi di una donna legata al sovrano, questi potrebbe appropriarsi del *tama* e dunque volgere la successione reale a proprio vantaggio.<sup>139</sup>

Un'ulteriore narrazione contenuta in *Un racconto di antichi eventi* parrebbe confermare questa constatazione. Nel primo volume dell'opera, il dio Ohoanamuchi 大己貴 si arroga il diritto di

---

137 *Ibidem*, p. 3.

138 *Ibidem*, p. 8.

139 *Ibidem*, pp. 9-14; EBERSOLE, Gary L., *Ritual Poetry and the Politics of Death in Early Japan*, Princeton, Princeton University Press, 1989, pp. 55, 127-128, 137, 171, 269.

governare sul proprio paese natio sottraendo al dio Susanowo 須佐之男 la figlia, principessa Suseri 須勢理, in grado di controllare il *tama*. Secondo il mito, Ohoanamuchi, nativo della "Piana centrale dei giunchi" (*Ashihara no nakatsu kuni* 葦原中国), partecipa a una feroce disputa per la successione al trono sulla regione contro i suoi numerosi fratelli. In un primo momento, Ohoanamuchi sembra avere la peggio, in quanto viene ucciso dai suoi consanguinei. Dopo averlo riportato in vita, la madre gli consiglia di recarsi presso un'altra zona dell'arcipelago, nota come "Paese delle radici" (*Ne no kuni* 根の国), in modo da chiedere consiglio al dio Susanowo. Una volta giunto nella destinazione indicata dalla madre, Ohoanamuchi stringe una relazione clandestina con Suseri, la figlia di Susanowo. Messo al corrente dell'accaduto, Susanowo non riconosce Ohoanamuchi come degno della mano della figlia. Per mettere Ohoanamuchi alla prova, Susanowo lo sottopone a una serie di *test*, ai quali Ohoanamuchi sopravvive grazie al supporto di Suseri. Così, Susanowo costringe Ohoanamuchi a trascorrere la notte in una stanza piena di serpenti velenosi. Per salvarsi dal pericolo, Suseri consegna a Ohoanamuchi una "sciarpa" (*hire* ひれ) da agitare in modo da allontanare le serpi. Ancora, Susanowo sfida Ohoanamuchi a dormire in una camera piena di millepiedi e vespe. Similmente, Suseri dona a Ohoanamuchi una sciarpa che gli permetta di allontanare gli insetti.<sup>140</sup> Ora, lo stesso *Un racconto di antichi eventi* riporta che diverse "sciarpe" (*hire*) in grado di allontanare svariati pericoli fanno parte dei doni che la dea Amaterasu offre a Ninigi 瓊瓊杵, il suo nipote che, disceso dal cielo, regna per primo sull'arcipelago giapponese, insegnandogli il corretto modo di agitarle per scongiurare i pericoli. Secondo Donald Philippi e Gary Ebersole, le sciarpe sarebbero usate nel corso del *chinkonsai* 鎮魂祭 o "cerimonia di pacificazione dello spirito", un evento connesso con l'ascesa al trono, durante il quale presumibilmente gli indumenti del futuro sovrano vengono agitati in modo da richiamare il *tama* reale.<sup>141</sup> Tornando a Ohoanamuchi, Suseri sembrerebbe in possesso delle corrette nozioni su come attirare il *tama* e, con esso, acquisire il diritto di regnare. Ciò parrebbe trovare conferma nel continuo del mito, nel quale Ohoanamuchi porta via con sé Suseri e torna nel suo paese natio dove uccide i fratelli e stabilisce il suo regno.<sup>142</sup> In questo modo, tramite il ratto della principessa Suseri Ohoanamuchi si impadronirebbe del diritto di regnare. Se, a sua volta, trasferiamo questa considerazione sul racconto di Ohousu, che sottrae a Keikō le due future spose, forse ci troviamo di fronte ad un tentativo da parte del principe di appropriarsi del potere regale.

Oltre al collegamento con il tropo *yome nusumitan*, l'episodio in cui Ohousu sposa le sorelle

---

140 HASEBE, Aki, op. cit., pp. 19-24.

141 *Ibidem*, pp. 9, 20; PHILIPPI, Donald (a cura di), *Kojiki*, Tokyo, University of Tokyo Press, 1968, pp. 407-408; EBERSOLE, Gary L., op. cit., p. 151.

142 HASEBE, Aki, op. cit., pp. 20-24.

destinate al padre svela, nel mostrare l'apprezzamento della bellezza e la propensione al romanticismo che non si ferma persino di fronte a ingannare il monarca suo padre, l'appartenenza di Ohousu a una tipologia di personaggio nota, secondo il lessico della cultura coeva, come *irogonomi* 色好み, traducibile letteralmente come "conoscitore del colore" o più liberamente come "amatore", un termine che indica una persona la quale sa apprezzare il sentimento nell'accezione di colore che abbiamo osservato nel capitolo 2.1.<sup>143</sup>

Più nello specifico, in *Un racconto di antichi eventi* il prototipo dell'*irogonomi* è il già citato dio Ohoanamuchi.<sup>144</sup> Prima che si rechi nel regno di Susanowo, egli ingaggia una lotta per la successione della Piana centrale dei giunchi contro i suoi numerosi fratelli. In un primo momento Ohoanamuchi sembra soccombere, ma fortuitamente incontra una lepre parlante bisognosa d'aiuto, la salva e questa per ricompensarlo gli profetizza che in futuro lui riuscirà a sconfiggere i fratelli pretendenti al trono. In un primo momento, tuttavia, i fratelli ferocemente adirati lo uccidono, allora la madre lo riporta in vita. In seguito a questa sconfitta, egli si reca, come abbiamo visto sopra, nel regno di Susanowo dove si innamora della figlia, la principessa Suseri. Essa lo descrive al padre dicendo: «è venuto un uomo dalla dignitosa bellezza (*uruwashiki otoko* 麗しき壮夫),»<sup>145</sup> ma Susanowo lo sottopone a una dura serie di prove per ottenere la dimostrazione che egli meriti la mano di lei. Grazie all'aiuto di Suseri, Ohoanamuchi riesce non solo a sopravvivere alle sfide altrimenti mortali ma ruba al dormiente Susanowo la spada, l'arco e le frecce e insieme alla ragazza fugge di nuovo. Resosi conto dell'accaduto, Susanowo gli assegna, ora che si trova in possesso delle sue armi degne di affrontare qualsiasi avversario, il nome di dio Ohokuninushi 大国主, gli consente di sposare la figlia e di governare sulla Piana centrale.<sup>146</sup>

Per riassumere, il testo rappresenta l'*irogonomi* innanzitutto come una figura capace di comprendere i sentimenti altrui. L'amatore è dunque profondamente empatico, come Ohoanamuchi dimostra soccorrendo la lepre, e insieme al fascino tale qualità lo rende desiderabile in amore. Come rovescio della medaglia, tuttavia, egli possiede un carattere irresoluto e volubile.<sup>147</sup> Ciò si traduce nella costante necessità d'aiuto, Ohoanamuchi deve essere infatti soccorso da numerose altre persone per sopravvivere alle varie peripezie a cui va incontro.<sup>148</sup> L'irrisolutezza complica la sua vita sentimentale; quando incontra una seconda donna non sa dominare la passione e la sposa,

---

143 FUJIWARA, Shigekazu, "Irogonomi to buyū, Nihonjin no life style no kenkyū", *Nihon daigaku geijutsu gakubu kiyō* 42 (2005), pp. 81-96.

144 *Ibidem*.

145 KŌNOSU, Hayao, OGIHARA, Asao, op. cit., p. 95.

146 VILLANI, Paolo, op. cit., pp. 52-56.

147 FUJIWARA, Shigekazu, "Irogonomi to buyū, Nihonjin no life style no kenkyū", op. cit., pp. 81-96.

148 *Ibidem*.

causando la violenta gelosia della principessa Suseri. Soffre inoltre di una cattiva fama, tanto che Susanowo sente di doverlo mettere subito alla prova.<sup>149</sup> In breve, l'*irogonomi* possiede dei nobili sentimenti e una bellezza ammaliante che lo aiutano a relazionarsi efficacemente con gli altri e in particolare lo rendono abile nelle arti amatorie, ma queste caratteristiche si accompagnano allo stesso tempo a una debole volontà, che in amore porta a infedeltà e incostanza, e in generale gli valgono una pessima reputazione.<sup>150</sup>

In seguito alla vicenda delle principesse, il sovrano affida a Wousu un incarico:

Il sovrano chiamò a sé sua altezza Wousu: «Tuo fratello [*irose* 兄] - gli disse - non siede mai con noi a corte, né a pranzo né a cena. Perché? Prenditene cura tu [*negi* ねぎ].» Ma quegli non si faceva ancora vedere. Cinque giorni dopo il sovrano convocò di nuovo sua altezza Wousu a colloquio: «Tuo fratello continua a essere assente. Non te ne sei ancora preso cura [*negi*]?» «Già fatto.» «E in che modo?» «All'alba era al fiume per i suoi bisogni [nella latrina presso il fiume, *kawaya* 厠]. L'ho sorpreso e picchiato [*negi*], gli ho strappato gambe e braccia, ho impacchettato i resti in una rete e li ho gettati via.» Il sovrano a sentirlo trovò spaventosa la violenza [*takeku* 猛く]<sup>151</sup> del figlio.<sup>152</sup>

Il sovrano nota la prolungata assenza di Ohousu; probabilmente questi evita la corte per vergogna dovuta all'incidente delle principesse e ne teme le conseguenze. Quale che sia la ragione, il sovrano chiede a Wousu di ricondurre il gemello a corte, forse come gesto di riconciliazione, ma nemmeno Wousu tiene fede all'impegno preso. Infatti, invece di riprendere semplicemente il fratello, Wousu lo uccide in maniera orribile: si apposta presso la latrina vicino ad un corso d'acqua, lo uccide, smembra il corpo e ne scaraventa i resti nel fiume. Secondo Saigō Nobutsuna, il fratricidio sarebbe la conseguenza di un fraintendimento dovuto all'uso del verbo *negiru*, che possiede due significati principali: in primo luogo quello di "comunicare", in secondo luogo quello di "percuotere, picchiare".<sup>153</sup> Ora, Keikō userebbe la prima accezione del verbo, quindi ordina di redarguire il gemello, ma Wousu interpreterebbe la frase nella seconda accezione, dunque capisce di punirlo.

Su un diverso livello di lettura, l'episodio dimostra l'appartenenza di Wousu a una tipologia di

---

149 *Ibidem*.

150 *Ibidem*, pp. 82-83, 87-90; TAKEUCHI, Michiaki, "Kojiki ni okeru irogonomi ni tsuite", *Aoyama Journal of Japanese and Japanese Literature* 48 (2008), p. 153.

151 Per i termini tratti dal testo originale, si veda: KŌNOSU, Hayao, OGIHARA, Asao, op. cit., p. 212.

152 VILLANI, Paolo, op. cit., p. 103.

153 SAIGŌ, Nobutsuna, *Kojiki kenkyū*, Tokyo, Miraisha, 1973, pp. 231-233.

personaggio, differente dall'*irogonomi* impersonificato dal gemello, indicata nella fonte con il nome di *takeru* 健 o "il brutto", la figura del guerriero rappresentata in *Un racconto di antichi eventi*. In questa fonte, a cui adesso ritorniamo, il dio Susanowo è l'antesignano dei personaggi che portano questo appellativo. Egli nasce dal lavacro del dio Izanaki 伊邪那岐, più nello specifico dal naso a cui, nell'immaginario dell'epoca, viene associata la volontà. Si rivela dunque un dio fortemente volitivo, come viene esplicitato anche dal nome completo, Takehaya Susanowo 猛早須佐之男, composto da tre elementi che descrivono caratteristiche della sua volontà. *Take* indica una volontà energica e indomita, integerrima sino a sfociare nella ferocia; *haya* indica una volontà tagliente e un'intelligenza acuta; *susa* vuol dire invece una fermezza che conduce suo malgrado alla rovina. Le sue qualità sono associate all'acqua, velocemente cangiante e impetuosa, ed emergono chiaramente dalle vicende mitiche che lo vedono protagonista.<sup>154</sup>

Nato dall'abluzione di Izanaki appena dopo essersi elevato a signore del regno dei vivi, questi gli assegna il dominio sul mare ma egli piange disperato perché non può incontrare la madre, Izanami 伊邪那美, perché morta e relegata nel regno dei defunti. Il suo pianto incessante provoca allagamenti e incontrollabili cataclismi finché Izanaki non gli chiede il motivo per cui piange. Saputo che vorrebbe far visita alla madre, contravvenendo alla separazione del regno dei vivi con il regno dei morti, in collera lo esilia.<sup>155</sup> Susanowo si reca allora dalla sorella, la dea solare Amaterasu Ōmikami 天照大御神, "la grande dea che splende in cielo", che mette alla prova le sue intenzioni perché teme che voglia rubarle il dominio sul regno celeste. Susanowo dimostra di non avere un secondo fine ma nell'impeto distrugge il santuario della sorella che a sua volta lo esilia, stavolta sulla terra. Qui Susanowo soccorre una donna destinata a essere divorata da un drago. Per vincere la bestia, enorme tanto da occupare intere vallate, Susanowo la stordisce facendole bere del liquore e la uccide. Dopodiché sposa la fanciulla salvata e, costruita una casa, declama la prima poesia di *Un racconto di antichi eventi* che esterna la sua indole gentile.<sup>156</sup> Susanowo si rivela dunque una figura straordinariamente variegata e composita: volitivo a onta delle conseguenze, dotato sia di forza fisica che di intelligenza strategica e in sintonia con i propri sentimenti.

Le due tipologie dei personaggi maschili *irogonomi* e *takeru* formano una coppia di opposti complementari. Come abbiamo visto Susanowo, il prototipo dei *takeru*, prova sospetti nei confronti di Ohoanamuchi, il prototipo degli *irogonomi*, perché lo considera frivolo e debole nel corpo come nel carattere. Per saggiare la sua forza d'animo e muscolare, lo sottopone ad alcune prove mortali

---

154 FUJIWARA, Shigekazu, "Irogonomi to buyū, Nihonjin no life style no kenkyū", op. cit., pp. 81-82.

155 VILLANI, Paolo, op. cit., pp. 44-45.

156 *Ibidem*, pp. 45-51.

per dargli il modo di provare il suo valore. Dal canto suo, Ohoanamuchi sopravvive solo grazie all'astuzia di Suseri. Ancora, quando egli inganna i suoi fratelli maggiori, che si dichiarano essi stessi dei bruti, viene assassinato e ritorna in vita grazie alla madre. In sintesi, fra le due tipologie si instaura un confronto spesso mortale e lo stesso avviene fra Ohousu e Wousu quando quest'ultimo uccide il gemello.

Sconvolto per l'omicidio, il re invia Wousu a uccidere i suoi nemici:

«Nelle terre a ponente - gli disse [il sovrano a Wousu] - ci sono i due rudi Kumaso [*Kumaso takeru* 熊會健], ribelli e irrispettosi. Vai a farli fuori.» Al tempo sua altezza Wousu teneva i capelli raccolti sulla fronte. Prese con sé le sacre vesti che gli diede la zia, sua altezza la principessa Yamato, nascose la spada bene stretta al corpo e si mise in cammino. Nei pressi della dimora dei rudi Kumaso vide aggirarsi una quantità di armigeri intenti ad allestire una sala. L'atmosfera di allegria, la preparazione di cibi, annunciavano un festino imminente. Egli si aggirò nei dintorni in attesa e quando fu il momento pettinò i capelli da femmina e indossò le vesti sacre avute dalla zia così da sembrare proprio una ragazza, si unì al gruppo delle donne e si addentrò nella sala. I due rudi fratelli Kumaso notarono la ragazza [per la quale provarono dei sentimenti, *mi mede* 見感で], la fecero accomodare in mezzo a loro e si diedero ai piaceri della festa. Quando furono ebbri egli estrasse la spada che si era celata addosso, afferrò uno dei due per il bavero e gli trafisse il petto con la lama. L'altro terrorizzato dallo spettacolo se la diede a gambe [*mi kashikomi* 見畏み]<sup>157</sup> ma egli lo raggiunse e, ai piedi dei gradini della sala, lo afferrò per la collottola e stava per infilzargli la lama nel fondo schiena. «Aspetta! - gridò il rude Kumaso -. Ho qualcosa da chiederti.» Egli lo tenne steso al suolo, lasciandogli appena il fiato per parlare: «Chi diavolo sei tu così tremendo?» «Sono il figlio di sua altezza [...]. Il sovrano ha saputo che voi, i rudi Kumaso, eravate due canaglie irrispettose e ribelli, e mi ha mandato a farvi fuori.» «È vero. Nelle contrade a ponente non c'erano uomini forti e fieri quanto noi. Ma nelle terre di Yamato grande qualcuno era ancora più feroce. Da ora innanzi, principe, ti dovrebbero chiamare come dico io: il rude Yamato.» Gli permise giusto di finire la frase. Poi lo colpì a morte spaccandolo in due come una zucca matura. Fu da allora che lo chiamiamo il rude Yamato.<sup>158</sup>

Wousu riceve l'incarico di sgominare i bruti Kumaso, ribelli che non sottostanno all'autorità centrale. Il principe si reca allora a occidente e arriva nei pressi della loro dimora. Guardie armate proteggono l'ingresso, procede quindi a confondersi tra le donne che hanno libero accesso. A questo

---

157 Per i termini tratti dal testo originale, si veda: KŌNOSU, Hayao, OGIHARA, Asao, op. cit., pp. 212-214.

158 VILLANI, Paolo, op. cit., pp. 103-104.



fine approfitta del suo aspetto attuale; come specifica il testo, al tempo egli tiene i capelli raccolti sulla fronte. Al riguardo *La cronaca del Giappone* spiega che, secondo il costume antico, i giovani maschi di età compresa fra i quindici e i sedici anni acconciavano i capelli legandoli sulle tempie, uno stile di acconciatura detta *hisagohana* 瓢花, o "a forma di zucca". All'età di diciassette o diciotto anni, questa capigliatura veniva divisa in ciocche, acconciatura detta *agemaki* 揚げ巻き, o in "treccie rialzate".<sup>159</sup> Secondo l'annotazione contenuta nel testo, lo stile di acconciatura maschile varia a seconda dell'età: dall'infanzia fino ai quindici o sedici anni, ovvero prima di aver celebrato la cerimonia dell'età adulta, il fanciullo porta i capelli raccolti sulla fronte, mentre dai diciassette o diciotto anni, ossia dopo aver celebrato la cerimonia della maggior età, l'uomo adulto acconcia in ciocche rialzate. Wousu, che ancora porta i capelli sulla fronte, li acconcia nello stile femminile e indossa una veste comunemente usata dalle donne. Con l'abbigliamento e la capigliatura nella foggia femminile tipica dell'epoca, si inserisce dunque tra le donne della casa.

Seguiamo ora la spiegazione al passo fornita da Mitsuhashi Junko. Secondo l'esperta giapponese, le donne qui presenti sono per la precisione sciamane responsabili del recinto sacro e del rituale che vi avrà luogo, presumibilmente la cerimonia di consacrazione della nuova dimora.<sup>160</sup> Ad avvalorare questa interpretazione basata su prove testuali, Mitsuhashi adduce una pratica coeva coerente con tale lettura. Nello Tsukushi del periodo Yayoi (400-300 a.C. – 250-300 d.C.), approssimativamente nel luogo e nel tempo in cui si svolge il mito, la metà del secondo secolo d.C., esiste una classe sacerdotale di sciamane note come *jofu* 女巫. Le informazioni di cui si dispone a loro riguardo derivano da scavi archeologici che ne hanno rinvenuti i resti. La sepoltura delle sciamane si distingue da quella della popolazione comune per due aspetti, ovvero esse ricevono solo la prima sepoltura, mentre invece il resto della popolazione viene sottoposta ad una seconda sepoltura; i corpi sono prima inumati, si aspetta che rimanga lo scheletro che viene poi riesumato e nuovamente inumato. A differenza loro, le sciamane ricevono solo la prima inumazione e indossano ornamenti di conchiglia.<sup>161</sup> I testi rivelano che alla conchiglia si associa un potere magico. In un brano di *Un racconto di antichi eventi*, la madre di Ohoanamuchi, momentaneamente defunto, sbriciola una conchiglia e con essa prepara un unguento con cui resuscita efficacemente il figlio.<sup>162</sup> L'indossare conchiglie attesta il "potere spirituale" (*reiryoku*) che la comunità riconosce alle sciamane. Ora, insieme ad esse sono stati rinvenuti i resti di un uomo abbigliato e sepolto anch'egli come le sciamane. In altre parole, l'uomo indossa gli abiti e gli ornamenti in conchiglia entrambi di foggia

---

159 ASTON, William George, op. cit., pp. 113-114, 312 nota 3.

160 MITSUHASHI, Junko, *Josō to Nihonjin*, Tokyo, Kōdansha, 2008, p. 37.

161 *Ibidem*, pp. 37-42.

162 VILLANI, Paolo, op. cit., pp. 53-54.

femminile ed è l'unico individuo di sesso maschile della comunità ad aver ricevuto solamente la prima sepoltura. Da questi indizi la studiosa suppone che l'uomo in questione sia anch'egli uno sciamano. Inoltre il suo corredo funebre è ancor più ricco e sontuoso rispetto alle donne, in quanto indossa in più un bracciale in corallo e sulla testa una fascia con delle conchiglie e le sue vesti appaiono più preziose ed eleganti. Dalla sovrabbondanza di oggetti in conchiglia la ricercatrice sostiene che allo sciamano venga attribuito un potere spirituale superiore. Secondo la studiosa, quindi, colui che assomma in sé il maschile e il femminile, l'androgino, viene ritenuto dalla comunità in possesso di un immenso potere spirituale e di una "natura divina" (*shinsei* 神性).<sup>163</sup> È plausibile che *Un racconto di antichi eventi* alluda, nell'episodio in cui Wousu si finge una sciamana, alla figura dello sciamano *jofu*.

A ulteriore riprova di questa lettura, nelle due cronache si incontrano altresì alcuni personaggi femminili i quali indossano anch'essi le vesti attribuite di solito al sesso maschile. Una di queste figure femminili, la dea Amaterasu, si abbiglia come un uomo guerriero per intimorire Susanowo perché teme che questi voglia sottrarle il dominio sulla piana celeste.<sup>164</sup> Analogamente, la regina Jingū dà l'ordine di armare la flotta per invadere la penisola coreana mentre indossa vesti da uomo, e più specificamente da guerriero. Prima di ordinare la partenza delle truppe, ella interroga gli dèi per sapere se il suo disegno di invadere la penisola sarà coronato da successo. Se il responso sarà favorevole ai suoi piani, i capelli della regina si divideranno in due ciocche. Così avviene e essa annoda le ciocche di capelli secondo l'acconciatura maschile. In seguito, ella riunisce i ministri per un consulto e durante il comizio afferma che una donna sarebbe inadatta a presiedere un consiglio di guerra e a guidare un esercito. Per ovviare a questa presunta inadeguatezza, la sovrana si abbiglierà e acconcerà come un uomo.<sup>165</sup> Per portare avanti il piano di conquista, la sovrana Jingū si veste da uomo e in questo modo assume il ruolo virile di guerriero.

Esiste un forte collegamento fra gli episodi di Amaterasu e Jingū: come studiato da Robert Ellwood, quando la sovrana combatte nella penisola coreana essa viene accompagnata dal "violento spirito" (*aramitama* 荒魂) della dea di cui funge da *medium* e al ritorno nell'arcipelago giapponese dal suo "spirito domato" (*nigitama* 和魂). La presenza dello spirito divino testimonierebbe il collegamento mediatico mantenuto da Jingū e quindi il suo ruolo sciamanico.<sup>166</sup> A sua volta, Chizuko Allen amplia ulteriormente questa connessione. La ricercatrice riconduce la sovrana Jingū

---

163 MITSUHASHI, Junko, op. cit., pp. 37-42.

164 VILLANI, Paolo, op. cit., p. 45.

165 IENAGA, Saburō, INOUE, Mitsusada, ŌNO, Susumu, SAKAMOTO, Tarō, op. cit., p. 334.

166 ELLWOOD, Robert, "Patriarchal Revolution in Ancient Japan: Episodes from the *Nihonshoki* Sūjin Chronicle", *Journal of Feminist Studies in Religion* 2 (1986), p. 27.

e la principessa Yamato 大和, la sorella del sovrano Keikō che serve come sacerdotessa del santuario di Ise e dona la veste sacra femminile al bruto Yamato, alla figura della sacerdotessa regale della dea Amaterasu che partecipa al cosiddetto "sistema del principe e della principessa" (*himehikosei* 姫彦制), una forma di governo che secondo le ricostruzioni storiche sarebbe in vigore in Giappone fino al IV secolo in cui a regnare sono una coppia formata da fratello e sorella di stirpe regale a cui sono assegnati dei compiti specializzati: al principe sono demandate le funzioni amministrative e militari, mentre alla principessa le funzioni rituali e sciamaniche come sacerdotessa di Amaterasu. Ora, in alcuni scavi archeologici presso le tombe a tumulo di queste coppie regnanti sono stati rinvenuti accanto al sarcofago della principessa delle vesti maschili da combattimento. Allen ne deduce che in alcuni casi la regnante indossando queste vesti possa arrogarsi, come fanno nelle fonti Amaterasu e Jingū, il ruolo virile di guerriero.<sup>167</sup> In conclusione, possiamo affermare che il fenomeno che, con un termine moderno, chiameremmo *crossdressing*, ovvero l'indossare l'abbigliamento e l'acconciatura associati in una cultura data a un determinato sesso, costituisca nella cultura del tempo una pratica sciamanica storicamente eseguita la quale consente di assumere il ruolo socio-culturale associato all'altro sesso, quello del guerriero per le donne e quello della sciamana per gli uomini.

Ritorniamo ora alla narrazione della *Cronaca*. Quando i Kumaso notano Wousu, la scena segue la dinamica amorosa tipica delle cosiddette "nozze celesti" (*shinkon* 神婚), ovvero il matrimonio fra due divinità o fra un dio e una sciamana oppure ancora, per estensione della natura divina che viene loro attribuita, fra un sovrano e una sciamana.<sup>168</sup> Come rimarca Kojima Yūki, tale dinamica si avvia grazie ad un'espressione ricorrente, "guardando un'altra persona provare verso di lei dei sentimenti" (*mi mede*), che compare, oltre che nel passaggio citato della vicenda del bruto Yamato, in maniera ricorrente in altri brani della *Cronaca*. Il concetto appare così quando la principessa Toyotama 豊玉毘 incontra il dio Yamasachi 山幸. Questi si trova all'esterno della casa di lei e questa esce dalla sua dimora per poterlo osservare. Ne descrive la bellezza al padre come "dignitosa" (*uruwashi* 麗し). Stando al testo, ella "scambia con lui degli sguardi" (*maguwai* 目合) e grazie a ciò "prova per lui dei sentimenti" (*mi mede*).<sup>169</sup> Similmente, la principessa Seyadataro 勢夜陀多良 incontra il dio Ohomononushi 大物主 e, contemplandone la "dignitosa bellezza" (*uruwashi* 麗美し), ella "sviluppa

---

167 ALLEN, Chizuko, "Empress Jingū: a Shamaness Ruler in Early Japan", *Japan Forum* 15 (2003), pp. 81-91.

168 KOJIMA, Yūki, "Nihon shinwa ni okeru shinkon setsuwa no ikkōsatsu, suireishinkō wo chūshin ni", *Nara daigaku daigaku kenkyū nenpō* 1 (1996), p. 109.

169 YOSHIDA, Shūsaku, "Kōkansuru kotoba: *Kojiki* no mimede to miodoroki kashikomi", *Nihon bungaku* 45 (1996), pp. 1-3.

per lui dei sentimenti" (*mi mede*).<sup>170</sup> Analogamente, la principessa Ikutamayori 活玉依, dalla "dignitosa bellezza" (*uruwashi* 端正し), incontra un uomo e, avvinta dall'aspetto e dalla figura di lui senza pari, essi "provano l'uno per l'altra dei sentimenti" (*ai mede* 相感で) sulla spinta dei quali i due si sposano.<sup>171</sup> Ancora, il dio Ohosazaki 大鷯鷯 "osserva" (*mite*) una fanciulla incontrata fortuitamente e, attratto dalla "dignitosa bellezza" (*uruwashi*) di lei, "sviluppa nei suoi confronti dei sentimenti" (*mede*).<sup>172</sup>

Come si può notare dalla comparazione di queste paragrafi, le nozze celesti, per come vengono raffigurate in *Un racconto di antichi eventi*, si strutturano secondo una dinamica ricorrente la quale parte da una dimensione visiva, espressa nel testo dal verbo *miru*, "vedere", e dall'espressione *maguwai*, che si riferisce a quando due persone "si scambiano degli sguardi". Secondo la ricostruzione effettuata da Nakanishi Susumu, nella mentalità contemporanea tale dimensione visiva, veicolata in primo luogo dal verbo *miru*, esprime l'azione effettuata tramite gli occhi di osservare. La lingua giapponese rimarca la correlazione esistente tra l'occhio e il verbo "vedere" in quanto la parola per "occhio", *me* 目, funge da radice semantica per il corrispettivo verbo *miru*. L'oggetto di questo atto di visione consiste in primo luogo, sempre seguendo la spiegazione proposta da Nakanishi, nell'osservare il mondo esterno, in primo luogo le luci e le ombre che lo popolano. In secondo luogo, la dimensione visiva connette l'essere umano che compie l'azione di osservare con gli altri esseri umani e grazie a ciò entrare con loro in contatto. In questa funzione interpersonale, la visione prevede non soltanto l'azione fisica di osservare un'altra persona, ma assume anche una funzione spirituale, poiché quando due persone si osservano a vicenda il loro "spirito" o *tama*, non il *tama* regale disceso dalla dea Amaterasu sui monarchi giapponesi ma lo spirito che, secondo il pensiero del tempo, tutte le persone possiedono, e in particolare gli dei e le principesse o sciamane che sono coinvolti nelle nozze celesti, entra in reciproco contatto. Quando il contatto visivo è unidirezionale, un personaggio della mitologia, nella fattispecie un dio, riesce a imporre la propria volontà sull'altro. Ad esempio, Yamato Takeru uccide un dio tramutatosi in cervo bianco solo guardandolo. Quando il contatto visivo è bidirezionale, invece, il *tama* manifesta la volontà dei personaggi che si osservano, risultando in una gara di volontà. Nell'ambito delle nozze celesti, il contatto visivo che si instaura tra un personaggio maschile e femminile, un contatto espresso, come abbiamo notato nei brani precedenti, dall'espressione *maguwai*, "scambiarsi degli sguardi", dà luogo a una comunicazione non verbale grazie alla quale i personaggi esprimono la

---

170 *Ibidem*.

171 *Ibidem*.

172 *Ibidem*.

loro volontà, non di sopraffarre o uccidere, bensì di sposarsi.<sup>173</sup>

Grazie a questo scambio di intenzioni, una data divinità e uno specifico personaggio femminile sviluppano l'uno nei confronti dell'altro dei sentimenti, una dimensione emotiva espressa dal verbo *mezu*, nei brani succitati usato nella forma di collegamento *mede*. Etimologicamente, il verbo *mezu* funge un onorifico che qualifica un dio oppure un sovrano, come possiamo vedere ad esempio nella seguente poesia del *Man'yōshū* 万葉集 (*Antologia delle diecimila foglie*, circa 759):

894: Brilla in alto / il sole del sovrano / come un dio / la sua [*mede* めで] prosperità, / sotto al cielo / si rivolge / al figlio della casa / scegliendolo.<sup>174</sup>

Da questa base, il verbo si modifica andando ad indicare l'instaurarsi di una sintonia di sentimenti fra l'umano e il divino da cui scaturisce un'attrazione e un amore reciproci. Per un'ulteriore estensione semantica, il termine indica altresì qualcuno o qualcosa verso cui si prova affetto, come si evince ad esempio dalla poesia 2651 dell'*Antologia delle diecimila foglie* dove una moglie viene definita come una "sposa affezionata più che mai" (*tsuma koso tsune mezurashiki* 妻こそ常めづらしき), dove *mezurashiki* consiste nella forma aggettivale di *mezu*.<sup>175</sup> Secondo Kitashima, *mezu* indicherebbe non un sentimento soggettivo quanto un sentimento oggettivo di lode, elogio e ammirazione suscitati sulla base di una data situazione. Indica un giudizio superlativo e dimostra molta varietà di applicazione in riferimento alle persone verso cui si può usare, in quanto non si limita all'amore romantico ma include anche l'amore familiare e amicale, nonché in riferimento alla situazione che lo origina, ad esempio può originarsi per la bellezza, come in questi casi, ma anche per il valore morale, la fortuna politica o la prosperità economica come nella succitata poesia.<sup>176</sup> In generale, dunque, *mezu* indica una sintonia di sentimenti scaturita da una situazione giudicata ideale.

Condizione essenziale affinché i personaggi si innamorino si dimostra la visione, come testimoniano le seguenti poesie tratte dall'*Antologia delle diecimila foglie*:

2392: Rispetto a quando non ci vedevamo [*mizarishi* 見ざりし] affatto, vederci a vicenda [*ai mite* 相見て]

---

173 NAKANISHI, Susumu, *Man'yōshū genron*, Tokyo, Kōdansha gakujutsu bunshō, 2020, pp. 377-389.

174 KUDŌ, Rikio, ŌTANI, Masao, SATAKE, Akihiro, YAMADA, Hideo, YAMAZAKI, Yoshiuki (a cura di), *Man'yōshū ichi*, Tokyo, Iwanami shoten, 1999, pp. 504-506.

175 YOSHIDA, Shūsaku, "Kōkansuru kotoba: *Kojiki* no mimede to miodoroki kashikomi", op. cit., pp. 1-3.

176 KITASHIMA, Yūko, op. cit., pp. 50-54.

penso che accresca l'amore [*koi*];<sup>177</sup>

2530: Se vedessi [*mie* 見え] nel sottile spiraglio delle listarelle degli avvolgibili di bambù la mia consorte [*imo* 妹, letteralmente "sorella" ma in questo periodo funge da appellativo per indicare la sposa, come approfondiremo più sotto] soffrirei d'amore [*koi*].<sup>178</sup>

In *Un racconto di antichi eventi* la visione permette di contemplare la bellezza, espressa nei brani citati dall'aggettivo *uruwashi*. Stando ad Inuzuka Akira, esso indicherebbe come referente primario la bellezza di una figura caratterizzata dai tratti regolari e da un'impressione di nobiltà e distinzione verso cui si prova un profondo rispetto. Per illustrarla, le fonti ricorrono spesso a metafore basate sulla luce. Per estensione del concetto della bellezza come base del sentimento, *uruwashi* può indicare altresì l'intimità fra due persone. Questa ulteriore connotazione può venire espressa, come vedremo fra l'altro più in basso, mediante il carattere *ketsu/musubu* 結 che vuol dire "legare due cose fra loro" nel senso figurato di un rapporto stretto.<sup>179</sup> *Uruwashi* si rivela spesso complementare con l'aggettivo *utsukushi* che descrive, nel periodo Nara, la bellezza di qualcosa o qualcuno a cui si riferisce e il provare nei suoi confronti emozioni e sentimenti.<sup>180</sup> *Uruwashi* e *utsukushi* si differenziano in quanto il primo sottolinea il rispetto che si prova verso la persona a cui si riferisce, mentre *utsukushi* rimarca l'affetto.<sup>181</sup> Insieme, essi costituiscono una porzione significativa del lessico contemporaneo usato per esprimere l'affetto e l'apprezzamento estetico.

Linguisticamente, il carattere *ai* che designa l'affetto può sovrapporsi agli aggettivi *uruwashi* e *utsukushi*. Un esempio di questa sovrapposizione si ritrova nella formula di corteggiamento usata da Izanaki e Izanami, rispettivamente "che bella ragazza"<sup>182</sup> (*ewotomewo* 愛遠登壳遠)<sup>183</sup> e "che bel ragazzo"<sup>184</sup> (*ewotokowo* 愛遠登古遠),<sup>185</sup> nell'epiteto che Izanaki usa per riferirsi a Izanami di "mia cara"<sup>186</sup> (*utsukushi* 愛し),<sup>187</sup> e nella domanda rivolta dal principe Saho 佐保 alla principessa Saho dove per il verbo "preferire" con cui il principe chiede alla sorella chi ami di più tra lui e il marito di

177 KUDŌ, Rikio, ŌTANI, Masao, SATAKE, Akihiro, YAMADA, Hideo, YAMAZAKI, Yoshiuki (a cura di), *Man'yōshū san*, Tokyo, Iwanami shoten, 2002, p. 16.

178 KUDŌ, Rikio, ŌTANI, Masao, SATAKE, Akihiro, YAMADA, Hideo, YAMAZAKI, Yoshiuki (a cura di), *Man'yōshū ni*, Tokyo, Iwanami shoten, 2000, p. 553.

179 INUZUKA, Akira, "Heianchō ni okeru uruwashi no tenkai", *Ronkyū Nihon bungaku* 5 (1956), pp. 32-33; YING, Zhang Xin, op. cit., pp. 162-164.

180 YING, Zhang Xin, op. cit., pp. 162-164.

181 YOSHIDA, Shūsaku, "*Kojiki* ni okeru ai to ribetsu, jindaiki to Suininki", *Nihon bungaku* 63 (2014), pp. 3-4.

182 VILLANI, Paolo, op. cit., p. 37.

183 KŌNOSU, Hayao, OGIHARA, Asao, op. cit., pp. 53.

184 VILLANI, Paolo, op. cit., p. 37.

185 KŌNOSU, Hayao, OGIHARA, Asao, op. cit., p. 54.

186 VILLANI, Paolo, op. cit., p. 39.

187 KŌNOSU, Hayao, OGIHARA, Asao, op. cit., p. 61.

lei Saho usa la forma *hashiki* 愛しき.<sup>188</sup> Per quanto riguarda *uruwashi*, invece, un esempio eloquente della sua sovrapposizione con *ai* si trova in due poesie declamate dal principe Karu 軽: "Come affettuosamente [*uruwashi* 愛し]<sup>189</sup> stemmo insieme così di netto ci separeranno".<sup>190</sup> Gli esempi mostrano la coincidenza a livello anche linguistico, oltre che narrativo, del concetto di amore con la bellezza in *Un racconto di antichi eventi*.<sup>191</sup>

Torniamo nuovamente al mito di Yamato Takeru. Dopo aver notato Wousu in veste di fanciulla, i bruti Kumaso lo invitano a sedersi fra di loro, presumibilmente al posto d'onore, e bevono il liquore che egli porge loro. La scena presenta numerosi punti di contatto con altre in cui una sciamana celebra un banchetto per il sovrano:

Rientrati a corte la regina sua altezza la principessa [la futura sovrana-sciamana Jingū] offrì il liquore fermentato in attesa del ritorno e intonò una canzone: «Questo eccelso liquore / non è il mio / viene in dono / dal sacro Sukuna / assiso come roccia lì dove la vita continua / alle prese con estatici fermenti. / Magnifico liquore / santificato in frenesia / con celestiali danze. / Senza lasciarne libane, forza, dai, su!» Alla canzone offerta assieme al liquore il consigliere principe Takeuchi rispose in vece dell'erede [il futuro sovrano Chūai 仲哀 (149-200, regno 192-200)]: «Questo liquore / chiunque sia il fermentatore / lo ha pigiato / tambureggiando / al suono di canti i recipienti / e lo ha reso inebriante / al ritmo di danze. / Questo liquore sacro / fa impazzire tanto è buono / forza, dai, su!» Queste sono canzoni che accompagnano l'allegria delle bevute.<sup>192</sup>

Durante la libagione si tessero le lodi della ancella di Mihe e le si fecero numerosi doni. Lo stesso giorno anche la principessa Wodo di Kasuga porse l'eccelso liquore al sovrano, il quale intonò una canzone: «Giovane cortigiana scelta per dissetare / tieni salda la brocca, fai attenzione.» Una canzone da bevute. La principessa Wodo rispose con una canzone dal ritmo lento: «Tranquillo tutto sa sua altezza / e io gli farei anche da cuscino / sia il giorno che la notte.»<sup>193</sup>

La sciamana organizza un banchetto per offrire le libagioni sacre. Nel corso di esso, l'officiante

---

188 VILLANI, Paolo, op. cit., p. 96; KŌNOSU, Hayao, OGIHARA, Asao, op. cit., p. 195.

189 KŌNOSU, Hayao, OGIHARA, Asao, op. cit., p. 300.

190 VILLANI, Paolo, op. cit., p. 143.

191 YOSHIDA, Shūsaku, "Kojiki ni okeru ai to ribetsu, jindaiki to Suininki", op. cit., pp. 3-4; KIMURA, Junji, "Koi no kigen: Kojiki Izanami shinwa no imisuru mono", *Jinbun shakai ronsō, jinbun kagaku hen* 30 (2013), pp. 5-6.

192 VILLANI, Paolo, op. cit., pp. 116-117.

193 *Ibidem*, pp. 155-156.

offre al sovrano delle primizie e, vero protagonista del rituale, del liquore. Gli scambi poetici che seguono esplorano le associazioni culturali collegate al sacro liquore, un dono al sovrano nel cui onore si tengono le libagioni, l'abbondanza e infine il sesso, mediante l'allusione con la metafora del cuscino. Il secondo brano espone ulteriori rimandi. Le due poesie connettono il liquore sacro alla divinità che lo produce, all'uso di danze e canti, infine all'ebbrezza.<sup>194</sup> Tutti questi temi si ritrovano nella scena dei Kumaso: Wousu prende parte al banchetto che si svolge nel recinto sacro, serve i padroni di casa con il liquore sacro esercitando una forte seduzione, esattamente come si comporta la sciamana con il monarca. In altre parole, egli offre ai padroni di casa il liquore delle libagioni, per l'ebbrezza mistica che avvicina alla divinità, insieme al suo corpo, per l'unione sacra che congiunge alla divinità.

Tuttavia, Wousu usa l'ebbrezza e la seduzione come un espediente per attaccare i Kumaso di sorpresa. L'arma che usa per eliminarli, la spada, emerge dalla ricca trama delle associazioni intratestuali come uno strumento fallico. La simbologia della spada, e più in generale delle armi dal corpo allungato e dalla punta acuminata, si esplicita durante il mito della creazione condotta da Izanaki. Egli proclama alla defunta Izanami la propria supremazia sul regno dei vivi, dopodiché procede a un lavacro nel quale genera delle divinità. Egli entra nelle acque di un fiume che si trova a Izumo e vi immerge una spada, la solleva e nascono alcuni dèi generati dall'acqua che cola dalla lama a mo' di eiaculazione.<sup>195</sup> La stessa immagine ricorre nella creazione dell'arcipelago giapponese: Izanaki e Izanami afferrano una lancia con cui dragano il brodo primordiale, la sollevano e da essa colano grumi di sale da cui si forma l'isola centrale dell'arcipelago.<sup>196</sup> La spada e l'acqua che vi cola rimandano probabilmente al fallo, all'eiaculazione e alla fertilità. Appare significativo che questa similitudine venga esplorata al principio e alla conclusione del mito di Izanaki e Izanami, fondatori della riproduzione sessuata. Gli esempi citati e l'associazione con il mito della creazione testimoniano dunque come la spada simboleggi la virilità. Quando la estrae dal petto, di fatto Wousu si toglie il travestimento e si rivela come uomo.

Cogliendo di sorpresa i ribelli, il fratello minore atterrito tenta la fuga. Per esprimere questa azione il testo usa un'espressione, "vedendo provare terrore" (*mi kashikomi*), ricorrente nelle nozze celesti quando la coppia si disamora. Quando Izanaki discende nel regno dei morti per ricongiungersi a Izanami vede il suo corpo in putrefazione e "vedendolo provò terrore e fuggì" (*mi*

---

194 TOSA, Hidesato, "Shuzō to shinkon: kagurauta sakado no uta no hassō to gengi", *Kokubungaku kenkyū* 137 (2002), pp. 11-22.

195 VILLANI, Paolo, op. cit., pp. 42-44.

196 *Ibidem*, p. 36.



*kashikomi nige* 見畏み逃げ);<sup>197</sup> Yamasachi riceve l'ordine di non guardare la principessa Toyotoma trasformata in un enorme alligatore, ma trasgredisce il comando e "vedendola provò stupore e terrore e fuggì" (*mi odoroki kashikomite nige* 見驚き畏みて遁げ);<sup>198</sup> ancora, quando alla sposa viene ordinato di non guardare il dio Homuchiwake 本牟智和氣 ella disobbedisce e vedendolo trasformato in serpente "lo vide e terrorizzata fuggì" (*mi kashikomite nigemashiki* 見畏みて逃遁げましき).<sup>199</sup>

*Mi kashikomi* descrive il fenomeno diametralmente opposto a *mi mede*, spiega Kojima. Come riporta lo studioso giapponese, *kashikomi* si riferisce primariamente alla furia della natura selvaggia e alla collera divina che mettono in pericolo l'essere umano, dunque in questo contesto indica il momento in cui fra l'umano e il divino si produce una distonia e di conseguenza un allontanamento e un disamoramento fra le due sfere.<sup>200</sup> Nel caso dei Kumaso, il fratello minore si rende conto di essere caduto in trappola quando Wousu uccide in un sol colpo il maggiore davanti ai suoi occhi. Terrorizzato cerca di scappare, ma il principe lo raggiunge e fa per ucciderlo. L'altro ha appena il tempo di riconoscere la sua forza e trasmettergli il suo appellativo, dopodiché lo elimina. Acquisendo il nuovo nome di Yamato Takeru, questa prima spedizione costituisce per il principe una cerimonia della maggior età degna di un guerriero.<sup>201</sup>

L'eroe prosegue l'opera di pacificazione nelle contrade occidentali, stavolta si reca a Izumo, sempre nello Tsukushi, per eliminare l'omonimo bruto:

Il rude Yamato si addentrò pure nelle terre di Izumo per eliminare il rude Izumo. Prima strinse amicizia [*uruwashimi* 結友]<sup>202</sup> con lui, poi di nascosto foggì una spada di legno, e finse che fosse la sua arma. Erano insieme a bagno nel fiume Hi, sua altezza il rude Yamato uscì per primo dall'acqua e si impossessò della spada di cui il rude Izumo si era spogliato. «Scambiamo le spade» disse al rude Izumo che usciva allora dal fiume, e mentre quello prendeva la spada finta: «Dai. Forza. Incrociamo le armi!», gli gridò incitandolo alla sfida. Misero entrambi mano alle spade. Quella finta però il rude Izumo non la poté neanche sguainare e sua altezza il rude Yamato lo colpì a morte. Gli dedicò anche una canzone: Sarà perché Izumo è rigogliosa / che il rude Izumo ha una spada / tutta adorna di rametti e a cui manca / solo la lama. Poverino.<sup>203</sup>

---

197 YOSHIDA, Shūsaku, "Kōkansuru kotoba: *Kojiki* no mimede to miodoroki kashikomi", op. cit., pp. 1-3.

198 *Ibidem*.

199 *Ibidem*.

200 *Ibidem*.

201 Kōza Nihon no shinwa henshūbu hen (a cura di), *Kodai no eiyū*, Tokyo, Yūsensha, 1976, p. 79.

202 KŌNOSU, Hayao, OGIHARA, Asao, op. cit., p. 216.

203 VILLANI, Paolo, op. cit., pp. 104-105.

In questa occasione Yamato Takeru escogita un nuovo tranello in cui far cadere in trappola l'avversario. Si finge suo amico e approfitta di un frangente apparentemente innocuo, il bagno nelle acque di un fiume, per indire un duello truccato alla spada. Per indicare la loro amicizia, il testo usa l'espressione *uruwashimi*, che ricorre anche in altri brani della mitologia. Ad esempio, in *Un racconto di antichi eventi* un dio discende sulla terra per rendere le ultime esequie a un amico morto. La moglie di questi vede il dio e rimane sconvolta dalla sua somiglianza con il defunto tanto da pensare che sia tornato in vita. Il dio si offende per essere stato scambiato con il morto e afferma che, sebbene in vita siano stati "cari amici" (*hashiki tomo*),<sup>204</sup> ciò non perdona l'affronto arrecatogli.<sup>205</sup> Come la vicenda di Izumo Takeru, l'amicizia sembra collegarsi alla morte.

Questa associazione ricorre anche in un passaggio analogo della *Cronaca del Giappone*:

Il sacerdote [*hahuri* 祝] Shino 小竹 e il sacerdote Amano 天野 erano intimi amici [*uruwashiki tomo* 善しき友]. Shino si ammalò e morì. Il sacerdote Amano disse piangendo lacrime di sangue: «In vita fummo intimi amici [*uruwashiki tomo* 交友]. Perché nella morte non dovremmo condividere la stessa fossa?» Si lasciò cadere nella tomba e morì. Vennero così sepolti insieme.<sup>206</sup>

Nel seguito del brano, tuttavia, sulla zona si produce una perenne eclissi solare e Jingū, la regina in carica al tempo, afferma che i sacerdoti hanno commesso una trasgressione che chiama *azunai no tsumi* 阿豆那比の罪 e decreta che i corpi vengano riesumati e nuovamente inumati in due fosse diverse. Il sole torna così a risplendere.<sup>207</sup> Yoko Williams definisce lo *tsumi* come la trasgressione di una regola sociale e/o culturale,<sup>208</sup> ma il termine *azunai* non compare in nessun'altra fonte e il suo significato resta oscuro. Nel periodo Edo o Tokugawa (1600-1868), alcuni esperti in "studi nazionali" (*Kokugaku* 国学) avanzano l'ipotesi che tale colpa si riferisca al colore maschile, ma gli interpreti moderni guidati da Gregory Pflugfelder concordano nello scartare questa possibilità. In primo luogo, il brano è troppo poco dettagliato per parlare di colore maschile nel loro caso, in quanto, nella prospettiva del nostro studio, esso non presenta alcuna delle sue dimensioni. In secondo luogo, la rottura della regola resa evidente dall'eclissi solare comincia dopo che Amano si getta nella fossa e termina dopo che i corpi vengono ridisposti in due tombe separate. Possiamo quindi concluderne che lo *azunai no tsumi* si riferisca a una trasgressione connessa non al *nanshoku*

---

204 KŌNOSU, Hayao, OGIHARA, Asao, op. cit., p. 117.

205 VILLANI, Paolo, op. cit., pp. 63-64.

206 IENAGA, Saburō, INOUE, Mitsusada, ŌNO, Susumu, SAKAMOTO, Tarō, op. cit., pp. 345-346.

207 *Ibidem*.

208 WILLIAMS, Yoko, *Tsumi – Offence and Retribution in Early Japan*, Londra, Routledge, 2003, pp. 42-74.

ma alla doppia sepoltura.<sup>209</sup>

Ad ogni modo, gli esempi qui riportati evidenziano un forte collegamento fra l'amicizia intima e la morte, laddove il togliersi la vita dimostra presumibilmente la forza del legame che unisce le due persone. Nonostante ciò, Yamato Takeru spezza questo vincolo: pur dichiarandosi intimo amico del bruto di Izumo, è il principe a causare la morte di quest'ultimo.

Il fiume, elemento importante in questo episodio e nella scena in cui Yamato Takeru assassina il gemello, rappresenta, come rimarca Moriya Toshihiko, un elemento ricorrente nelle nozze celesti. In un diverso brano della *Cronaca*, infatti, un dio si invaghisce di una sciamana e, desideroso di possederla, aspetta che ella vada alla latrina presso un fiume. Il dio si trasforma allora in freccia, si getta nel fiume, lascia che la corrente lo conduca fino a lei e infine la penetra lasciandola incinta.<sup>210</sup> Il fiume e la latrina sono elementi etimologicamente correlati, in quanto la parola per latrina è *kawaya*, derivante da *kawaya* 河屋, che per l'appunto significa "costruzione sul fiume". L'etimologia riflette l'uso comune di costruire le latrine lungo il corso di un fiume.<sup>211</sup> Nelle nozze celesti, il fiume si carica dunque di importanti significati allegorici: esso rappresenta un flusso che connette l'umano e il divino, la sacralità e la sessualità, la vita e la morte.

La spada come simbolo sessuale ammantava la scena del bagno di una forte carica erotica. Plausibilmente, Yamato Takeru convince Izumo a fare il bagno e quindi a incrociare le spade facendo leva sulla seduzione. Se questo è il caso, egli prosegue il comportamento già tenuto con i Kumaso di usare la seduzione come arma. Nelle due scene, tuttavia, cambia l'estetica. Con i Kumaso, il principe si veste come una fanciulla ed esibisce dunque un fascino femminile, mentre con Izumo brandisce la spada, emblema fallico, inoltre dovrebbe essere nudo per fare il bagno nel fiume. A proposito della nudità il brano non è esplicito, ma nel lavacro compiuto da Izanaki a Izumo si descrivono con solennità i vari gesti con cui egli si denuda e l'associazione con l'eiaculazione nell'acqua che cade dal suo corpo,<sup>212</sup> dunque il rimando intratestuale lascia supporre che anche Yamato Takeru sia sensualmente nudo, quindi il fascino con cui seduce Izumo è virile. Se contrapponiamo le due scene, notiamo che Yamato Takeru assume un aspetto maschile o femminile sulla base del concetto che Rajyashree Pandey chiama metonimia, ovvero l'associazione con gli elementi socio-culturali, come in questo caso le vesti e la capigliatura adatte, secondo la mentalità del tempo, al genere e al sesso maschile o femminile, e ad alcune attività caratteristiche, come in questo caso il ruolo di guerriero e il maneggiare la spada si considerano, nella società del tempo,

---

209 PFLUGFELDER, Gregory, op. cit., pp. 99-100; LEUPP, Gary, op. cit., pp. 22-23.

210 VILLANI, Paolo, op. cit., pp. 82-83.

211 MORIYA, Toshihiko, *Yamato Takeru denshō yosetsu*, Tokyo, Izumisensho, 1988, pp. 52-63.

212 VILLANI, Paolo, op. cit., pp. 42-44.

prerogative maschili.<sup>213</sup> Quando Yamato Takeru indossa veste e acconciatura in foggia femminile, l'osservatore lo vede come una donna e viene stregato dal suo fascino femminile; quando egli invece si denuda e maneggia la spada, l'osservatore lo vede come un uomo e viene sedotto dal suo fascino maschio. Yamato Takeru assume quindi un aspetto androgino che si declina come maschile o femminile per metonimia con gli abiti, l'acconciatura, gli oggetti e le attività generalmente associate a un dato sesso.

Rispetto alla scena dell'uccisione di Ohousu, quelle dell'omicidio dei Kumaso e Izumo si strutturano secondo una strategia narrativa definita dalla critica *mikawari* 身代わり, "sostituzione di persona". Si tratta di una tecnica ricorrente nella mitologia giapponese; ad esempio, nella *Cronaca del Giappone* il sovrano Ōjin si rifiuta di uccidere un fratello e al suo posto uccide un servitore che gli somiglia.<sup>214</sup> In un altro passaggio, sotto il regno della sovrana Kōgyoku 皇極 (594-661, regno 642-645) un uomo fa consegnare a un nemico delle ossa di cavallo al posto delle sue.<sup>215</sup> La tecnica della sostituzione di persona prende quindi, con un certo grado di sovrapposizione fra di esse, due forme: fra originale e sostituto sussiste somiglianza fisica e legame di sangue, oppure somiglianza nella vicenda.<sup>216</sup> Generalizzando, possiamo affermare che la sostituzione di persona indica quando un personaggio, per numerose motivazioni che variano nel caso di ogni specifica narrazione, prende il posto di un altro.

Ora, se riflettiamo sull'uccisione di Ohousu alla luce dei successivi omicidi dei Kumaso e Izumo, possiamo notare che essi possiedono un elemento cruciale in comune: la sessualità. Yamato Takeru uccide il gemello alla latrina presso il fiume, un elemento ricorrente nelle nozze celesti, e seduce i Kumaso che sono come loro fratelli nati dalla stessa madre e fa per colpire uno nel sedere, in un possibile riferimento sessuale. Inoltre, nella mitologia e nella narrativa di corte l'immagine del pestello presente nei loro nomi simboleggia l'unione sessuale.<sup>217</sup> Ad esempio, nella *Storia di Genji* l'omonimo protagonista si invaghisce di una giovane donna nota come Yūgao 夕顔, "Volto della sera". Gli amanti trascorrono la notte insieme nella casa di lei, situata in un rione popolare della capitale, e al mattino Genji ascolta, meravigliato e divertito, i vicini affaccendarsi nelle attività quotidiane; c'è chi prega, chi conduce un carretto, chi per lavoro pesta un mortaio.<sup>218</sup> Il suono

---

213 PANDEY, Rajyashree, *Perfumed Sleeves and Tangled Hair: Body, Woman, and Desire in Medieval Japanese Narratives*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2016, pp. 7, 37-39, 42, 55, 58, 138.

214 FANG, Guohua, "Katashiro to shite no Ukifune ni miru Shintō to Bukkyō: *Genji monogatari Yadorigi maki ni okeru Kaoru to Naka no kimi no kaiwa kara*", *Aichi kenritsu daigaku bunkazai kenkyū nenpō* 3 (2010), pp. 32-35.

215 *Ibidem*.

216 *Ibidem*.

217 HASEGAWA, Masaharu, op. cit., pp. 53-61.

218 FUJII, Sadakazu, IMANI, Shūichirō, MUROFUSHI, Shinsuke, ŌASA, Yūji, SUZUKI, Hideo, YANAI, Shigeshi (a cura di), *Genji monogatari ichi*, Tokyo, Iwanami shoten, 1993, p. 116.

ritmico del pestello che batte richiama, per analogia con l'incastro delle parti, l'atto sessuale e l'intimità raggiunta dai personaggi.<sup>219</sup> La sensualità associata con il pestello funge nei nomi come metafora che rafforza l'idea della complementarità dei principi gemelli. Sulla base di questi indizi indiretti, è possibile affermare che tra i gemelli si instauri un legame sessuale e amoroso?

La domanda è più che legittima, poiché *Un racconto di antichi eventi* introduce tre racconti, oltre a quello di Yamato Takeru, che tematizzano le relazioni romantiche ed erotiche tra fratelli e sorelle. In ordine di apparizione nel testo, il primo racconto ad introdurre la tematica è quello di Izanaki, divinità maschile, e Izanami, divinità femminile, la coppia di dèi celesti che crea le isole dell'arcipelago giapponese e genera nuove divinità. Secondo Kudō Ryū, il mito in esame rifletterebbe la pratica ricorrente nel sistema di governo del principe e della principessa in cui i fratelli regnanti a volte si uniscono in matrimonio.<sup>220</sup> I nomi delle due divinità, che si traducono rispettivamente come "colui che invita" e "colei che invita",<sup>221</sup> si riferiscono al rituale di accoppiamento che essi eseguono:

[Izanaki e Izanami] piantarono una magnifica colonna ed eressero una dimora molto ampia. E lì Izanaki con fare solenne interloquì con la maestosa Izanami. «Come è il tuo corpo?» «Il mio corpo? Sarebbe perfetto. Se solo non avesse una parte incompiuta, non del tutto chiusa.» «Il mio invece ha qualcosa di troppo. Potrebbe colmare la tua non tutta chiusa, per figliare le terre di un regno. Non credi?» «Sì, d'accordo.» «Allora, veniamoci incontro costeggiando questa superba colonna e uniamoci come si deve. Tu ruota a destra, io a sinistra.» Promisero, fecero il giro e la maestosa Izanami esclamò: «Che bel ragazzo!» prima che il maestoso Izanaki esclamasse: «Che bella ragazza!» [...] Si appartarono e fecero sì che ella figliasse un bambino.<sup>222</sup>

La narrazione si struttura qui secondo cinque concetti: la consanguineità, nel testo gli dèi si chiamano fratello e sorella sebbene si manifestino per autogenesi; la complementarità, i loro corpi possiedono dei genitali che si colmano a vicenda; l'unità, raggiunta quando essi congiungono le parti complementari dei genitali; la sessualità, il mezzo con cui realizzano l'unione; la simbologia del nome, che rimanda per il significato al rituale d'accoppiamento e per la pronuncia alla complementarità, come nei corpi la distinzione sta nei genitali così nei nomi sta nei fonemi [K] e

---

219 ORSI, Maria Teresa (a cura di), *La storia di Genji*, Torino, Einaudi, 2012, pp. 70-71.

220 KUDŌ, Ryū, *Kojiki no seisei*, Tokyo, Kasama shoin, 2015, pp. 193-208; TOKURA, Yoshitaka, "Karu no miko monogatari: *Kojiki no kōzō ni kanren shite*", *Waseda shōgaku* 305 (1984), p. 213.

221 KIMURA, Junji, op. cit., pp. 5-6.

222 VILLANI, Paolo, op. cit., pp. 36-37.

[M] che si usano in riferimento rispettivamente a un uomo e a una donna.

Possiamo individuare i medesimi concetti nella vicenda di Ohousu e Wousu: la complementarità, i gemelli si completano a vicenda; l'unità, essi sono congiunti nel grembo materno, da cui deriva la loro consanguineità; la sessualità come riferimento presente nel nome; la simbologia del nome, la quale riassume in sé i precedenti punti: il pestello consta di due sezioni, esse devono unirsi per funzionare, il loro incastro rimanda per associazione figurativa all'unione sessuale. Complementarità, unità, consanguineità, sessualità, simbologia del nome: sono questi i pilastri su cui si struttura la narrazione dell'amore tra fratelli e sorelle in *Un racconto di antichi eventi*.

Il secondo mito è quello della principessa Saho e del principe Saho. Attraverso una minuziosa ricostruzione della loro genealogia, Karasudani Tomoko e Kuroda Tatsuya riconducono entrambi al *clan* Okinaga 翁, uno dei *clans* dal quale vengono selezionati i regnanti secondo il sistema del principe e della principessa. Invece di seguire questa linea di governo, tuttavia, la principessa va in sposa al re Suinin 垂仁 (secondo la datazione tradizionale, 69 a.C. – 70 d.C., regno 29-70) e dunque viene assorbita nel tipo di governo che ruota attorno alla figura del monarca discendente dalla stirpe Yamato, nel sistema noto come "la casata del sovrano celeste" o *tennōke* 天皇家.<sup>223</sup> *Un racconto di antichi eventi* narra che il principe Saho ordisce una congiura ai danni di Suinin e cerca la complicità della sorella. Secondo Tōkura Yoshitaka, il nobiluomo cercherebbe di usurpare il potere riportando in vita a suo vantaggio il precedente sistema di governo. In esso, infatti, la connessione con la principessa sciamana della divinità garantirebbe alla coppia governante e al paese una protezione divina e per questo motivo alla relazione con la sorella sarebbe associato un valore sacrale che la *Cronaca* definisce il "potere della sorella minore" (*imo no chikara* 妹の力).<sup>224</sup> Il principe le chiede: «Preferisci [nel testo originale, "amare" *hashiki* 愛しき], tuo marito o tuo fratello [*irose* 兄]<sup>225</sup>?»<sup>226</sup> La principessa risponde il fratello. Soddisfatto, questi le ordina di uccidere il sovrano nel sonno. All'occasione propizia ella cerca di pugnalarlo il marito, ma l'amore glielo impedisce, così gli svela l'intrigo ordito ai suoi danni. Furioso contro il cospiratore, il sovrano assedia la sua roccaforte. La principessa, incinta, si rifugia nella roccaforte di modo che Suinin non osi attaccare il fratello. Partorisce e mostra al marito il figlio dicendo: «Vedi questo bambino? Se

---

223 KARASUDANI, Tomoko, "Sahohime denshō ni okeru shinri hyōgen to bungakusei", *Gakuen* 831 (2010), pp. 1-3; KURODA, Tatsuya, "Keitai sosensō oyobi Okinagashi shiso no keifu ni tsuite no zaikō", *Ōsaka furitsu kōgyō kōtō senmon gakkō kenkyū kiyō* 40 (2006), pp. 33-44.

224 TOKURA, Yoshitaka, "Sahohime monogatari: himehiko he no kaiki no tsumi to harai to chinkon to", op. cit., pp. 62-66; MITOMA, Kōsuke, "Iro to irogonomi to kunitsu tsumi no monogatari sono 1", *Aichi gakuin daigaku bungakubu kiyō* 35 (2005), pp. 364-384.

225 KŌNOSU, Hayao, OGIHARA, Asao, op. cit., p. 195.

226 VILLANI, Paolo, op. cit., p. 96.

credi che sua figlio tuo, devi prendertene cura.»<sup>227</sup> Egli accetta di prenderlo con sé e infine mette a morte i due ribelli.<sup>228</sup>

Il mito mette in scena la tensione fra l'amore e il tradimento, con protagonista la principessa Saho che oscilla tra l'amore coniugale e la fedeltà al sovrano da un lato e dall'altro l'amore fraterno e il tradimento ai danni del re. Nel tratteggiare l'amore fraterno, il mito ricorre all'ideale d'amore che abbiamo osservato ma in forma incompleta, con solo due dei criteri rispettati: lo stesso nome per i fratelli e un accenno obliquo alla sessualità. Questa allusione si trova nella domanda con cui la principessa mette in dubbio la paternità del bambino e accenna così alla possibilità di un altro padre, coerentemente con gli altri miti il fratello. Tuttavia, il testo non inserisce alcun altro elemento che confermi o smentisca questa possibilità. La mancanza di qualsiasi indizio a sostegno o contro l'ipotesi può spingere a ritenere che *Un racconto di antichi eventi* non appoggi una sola interpretazione corretta, ma lasci di proposito alcuni punti aperti. Lasciando insolubile la disputa sulla paternità ed evitando la menzione della paternità del neonato, il testo lascerebbe aperta di proposito la questione della sessualità, senza una chiusura preordinata e definita: *Un racconto di antichi eventi* solleverebbe dunque l'interrogativo ma lascierebbe altresì ogni interpretazione, in un senso o nell'altro, in sospeso.

Il terzo e ultimo mito in esame compare nel testo dopo quello di Yamato Takeru e coinvolge il principe Karu e la principessa Karu. Essi si amano pur essendo consanguinei e le fonti vi riconoscono un crimine grave che va condannato con durezza. *La cronaca del Giappone* illustra le origini di questa passione proibita:

L'erede al trono [il principe Karu] desiderava unirsi alla principessa reale Ohoiratsume [il nome da fanciulla della principessa Karu], ma temeva la colpa di cui si sarebbe macchiato e dunque rimaneva in silenzio. Tuttavia, la sua passione divenne così violenta da portarlo in punto di morte. Allora egli pensò: "Non intendo morire per nulla. Commetterò pure una trasgressione [*tsumi*], ma come posso resistere?" Così, egli si unì segretamente alla principessa riuscendo a domare la sua passione. [...] Tuttavia, la zuppa del pasto reale si ghiacciò. Il sovrano si domandò il motivo e ordinò una divinazione per comprendere il significato di tale portento. L'augure gli presentò il seguente responso: «Si è verificato un disordine nella vostra casa, forse una relazione illecita tra due fratelli nati dalla stessa madre [*harakara dochi haketaru* 親親相姦けたる].» Un'altra persona lì presente aggiunse: «Il principe ereditario, Kinashi Karu, ha sedotto sua sorella nata dalla

---

<sup>227</sup> *Ibidem*, p. 97.

<sup>228</sup> *Ibidem*, p. 98.



stessa madre, la principessa regale Karu no Iratsume.» Il monarca avviò allora un'indagine, al termine della quale apprese che quanto aveva scoperto si era difatti verificato.<sup>229</sup>

Il principe definisce la sua passione *tsumi*, come abbiamo visto un termine che indica la trasgressione di una regola sociale e/o culturale. Il testo usa l'espressione *harakara dochi haketaru* per indicare il commettere una violazione riferita a "coloro nati dallo stesso ventre" (*harakara*), ovvero i consanguinei per parte materna. L'illecito commesso, l'incesto, turba l'ordine cosmico e un presagio permette al sovrano di scoprire l'accaduto. Per questa colpa Karu, l'erede al trono, perde il favore della stirpe regale, della nobiltà di corte e del popolo che lo depongono e scelgono un nuovo successore. Quando sta per scoppiare una guerra fra i due pretendenti, Karu si rifugia presso un dignitario suo alleato. Questi dissuade l'avversario dalla lotta confidandogli che se si battesse contro il principe destituito il popolino riderebbe di lui. Ma si tratta di un tradimento, in quanto il nobiluomo consegna il suo protetto al nemico. Infine, Karu viene condannato all'esilio nella provincia di Iyo. La principessa lo segue e insieme si danno la morte.<sup>230</sup> Deposizione, guerra, tradimento, derisione, esilio, suicidio: l'incesto deve essere concepito come un crimine particolarmente infamante.

Secondo Hasegawa Masaharu, Yamato Takeru e il gemello si macchierebbero di incesto e la riprovazione per il presunto crimine sarebbe occultata nel testo. La sua argomentazione si regge sul fatto che la *Cronaca del Giappone* specifica che essi sono gemelli e Ohousu non compare più nella narrazione, mentre *Un racconto di antichi eventi* li indica come fratelli, senza specificare che sono gemelli, e inserisce gli episodi in cui i due interagiscono. Lo studioso legge dunque queste discrepanze come delle omissioni mirate a fornire una strategia di rimozione dovuta all'incesto; seguendo il ragionamento fatto dallo studioso giapponese, il sovrano assegnerebbe a Yamato Takeru le missioni non per via del fratricidio ma del presunto incesto.<sup>231</sup>

L'interpretazione di Hasegawa non risulta però convincente per il seguente ordine di ragioni. In primo luogo, l'incesto riguarda i consanguinei diretti ed entrambe le fonti presentano i principi come fratelli di sangue, dunque malgrado la discrepanza nello specificare che sono gemelli essi commetterebbero un illecito in ogni caso. In secondo luogo, non convince l'ipotesi di un occultamento del problema, quando lo stesso testo adduce spiegazioni di per sé valide, ovvero punire la violenza fraticida dell'eroe, e non ricorre nel caso di Karu a una narrativa occulta, anzi

229 KŌNOSU, Hayao, OGIHARA, Asao, op. cit., pp. 438-440.

230 VILLANI, Paolo, op. cit., pp. 142-145.

231 HASEGAWA, Masaharu, op. cit., pp. 53-61.



entrambe le cronache esplicitano chiaramente il delitto e la pena a cui i Karu vanno incontro. In terzo luogo, la punizione a cui Yamato Takeru viene condannato non è compatibile con la punizione dell'incesto: Karu subisce un completo tracollo politico, in quanto viene spogliato del titolo di erede al trono e perde l'appoggio del *clan* Yamato, della nobiltà di corte e del popolo, tre poli che si coalizzano per punirlo. Al contrario, Yamato Takeru non subisce ripercussioni politiche, ma detiene comunque il titolo di principe ereditario, non desta la collera della comunità ma anzi sposa numerose donne e tramanda il titolo a uno dei suoi ottanta figli che salirà al trono con il nome di re Chūai.<sup>232</sup> Questi motivi inducono a credere che Ohousu e Wousu almeno non vengano accusati di incesto.

Queste considerazioni permettono di fare un passo avanti importante nel risolvere la questione, ma ancora non portano a una conclusione. Forse lo studio di Mitoma Kōsuke che approfondisce l'evoluzione del divieto d'incesto nelle cronache può aiutare a fare ulteriore chiarezza. Secondo Mitoma, tra il VI e il VII secolo sarebbe in uso il costume del matrimonio fra consanguinei nati dalla stessa madre. A livello linguistico, la linea matrilineare si indica con il termine *iro*, in caratteri 伊呂 oppure 同母, letteralmente "stessa madre". "Madre" si indica con la parola *iroha* 伊呂母, dove *ha* indica la madre e *iro* è un prefisso che lo qualifica, mentre "padre" si dice *kazo* かぞ. Ad esempio, in *Un racconto di antichi eventi* e nella *Cronaca del Giappone* il termine *kazoiroha* viene usato per indicare entrambi i genitori, mentre *iroha* indica la madre. Il prefisso *iro* si applica per estensione ai consanguinei diretti per parte materna; si hanno così *irose* per il fratello maggiore, *iroe* e *iroto* rispettivamente per il fratello maggiore e minore quando considerati in coppia e *irose* per il solo fratello maggiore, *irone* per la sorella maggiore e *iroto* per la sorella minore. Il prefisso *iro* designa dunque i consanguinei diretti di primo grado nati dalla stessa madre. Un sinonimo è *harakara*, ovvero nati dallo stesso ventre. Ricapitolando, *iroha* designa la madre, da lì i figli che le nascono ereditano il suffisso *iro*, mentre il padre è indicato con il prefisso *kazo*. *Iro* rimanda dunque a una struttura familiare organizzata lungo l'asse matrilineare.<sup>233</sup>

Ora, nelle due cronache Mitoma individua dodici casi di matrimonio fra consanguinei da parte materna. Ne analizza la progressione lungo l'asse temporale e nota che questa pratica tende a rarefarsi con il corso del tempo fino a scomparire e a essere duramente perseguita sotto il regno del sovrano Tenmu 天武 (631-686, regno 673-686). Questa repressione si rivela in tutta la sua violenza nel caso del principe Ōtsu 大津 (663-686), terzo figlio del sovrano. Dopo la morte del re, Ōtsu entra in una guerra di successione con un fratello, il futuro sovrano Jitō 持統 (645-702). Ōtsu teme

---

232 VILLANI, Paolo, op. cit., p. 111.

233 MITOMA, Kōsuke, op. cit., pp. 364-384.

che il fratello trami per ucciderlo, così fugge di nascosto a Ise dalla sorella che svolge le funzioni di sacerdotessa presso il grande santuario. La sposa per ottenere quello che chiama il "potere della sorella minore" affinché protegga la sua vita e lo aiuti a contrastare il rivale, ma viene ucciso. Mitoma specula che l'uccisione costituisca la condanna per aver violato il divieto sull'unione fra consanguinei diretti.<sup>234</sup>

In ogni caso, Mitoma nota che il divieto colpisce i consanguinei lungo la linea materna *iro*, quindi i consanguinei al fuori da questa linea, come i fratelli di stesso padre ma madre diversa e consanguinei di secondo grado, come i cugini, non sono proscritti. Inoltre, parallelamente alla sua progressiva entrata in vigore si sviluppa quello che possiamo chiamare un 'iro riformato,' in cui l'attrazione nei confronti dei propri consanguinei si trasferisce sui consanguinei del *partner*.<sup>235</sup> Ad esempio, un personaggio nel terzo e ultimo volume di *Un racconto di antichi eventi* si fregia di sposare due mogli entrambe nate dallo "stesso ventre" (*harakara*), dunque figlie della stessa madre.<sup>236</sup> Ancora, Mitoma aggiunge concordando con Saigō che l'usanza di riferirsi al proprio marito o moglie con l'epiteto di fratello o sorella, come si nota in questa poesia declamata dal principe Karu:

«In cima ai monti della remota Hatsuse / sventolano stendardi minacciosi / con noi due nel mezzo / penso a te donna [letteralmente "sorella minore", *imo*] mia e sospiro. / Che tu giaccia distesa come arco di olmo / o come arco di catalpa tu stia in piedi / io ti sarò vicino / donna [letteralmente "sposa", *tsuma* 妻] [...] Stanotte tocchiamoci la pelle con tranquillità, dopo aver giaciuto in intimità [...] A te penso, sorella mia [*imo*] [...] A te penso, moglie mia [*tsuma*]<sup>237</sup>»<sup>238</sup>

in cui sorella e sposa sono effettivamente la stessa persona sopravvive, come attestano numerose poesie nell'*Antologia delle diecimila foglie*, ad esempio la succitata poesia 2530, ben dopo l'entrata in forza del divieto d'incesto e gli sposi non sono più fratelli di sangue, come una pratica fossilizzata.<sup>239</sup>

Se sovrapponiamo questa linea di progressiva repressione dell'incesto sui quattro miti, essi rappresenterebbero diversi gradi dell'entrata in vigore del divieto e la sua interiorizzazione. Così, se ordiniamo le narrazioni lungo questa retta, Izanaki e Izanami rispecchierebbero la situazione

---

234 *Ibidem*.

235 *Ibidem*.

236 *Ibidem*.

237 Per i termini tratti dal testo originale, si veda: KŌNOSU, Hayao, OGIHARA, Asao, op. cit., p. 303.

238 VILLANI, Paolo, op. cit., p. 145.

239 MITOMA, Kōsuke, op. cit., pp. 364-384; SAIGŌ, Nobutsuna, op. cit., pp. 59-68.

originaria in cui l'unione fra consanguinei diretti è comunemente accettata e praticata; i Saho occuperebbero un punto intermedio in cui l'*iro* si proietta verso persone esterne alla famiglia, ma rifarsi all'antico costume rimane una possibilità, per quanto pericolosa; infine, i Karu si porrebbero al momento culminante in cui l'unione viene attivamente proibita ed esemplarmente punita. Seguendo questo schema, il mito di Yamato Takeru si collocherebbe in un momento di transizione sia in termini temporali, il racconto si trova a metà fra la leggenda dei Saho e dei Karu, sia in termini contenutistici. Se infatti vi applichiamo le conclusioni a cui giunge Mitoma, possiamo notare come la narrazione si conformi alle usanze vigenti in seguito all'introduzione del divieto d'incesto: il principe Ohousu sposa due sorelle nate dallo "stesso ventre" (*harakara*) e specularmente Yamato Takeru seduce tre personaggi al di fuori della sua famiglia, dove fra l'altro i Kumaso sono anch'essi nati dallo "stesso ventre" (*harakara*). Per quanto riguarda la simbologia del nome, al pari degli epiteti di fratello e sorella per denominare gli sposi essa potrebbe costituire una pratica fossilizzata. Ne deduciamo che, siccome i gemelli non vengono puniti coerentemente con la condanna per l'incesto ed essi si adeguano altresì all'*iro* riformato, Yamato Takeru e il principe Ohousu presumibilmente non commettono incesto.

Riassumendo, *Un racconto di antichi eventi* struttura la narrazione del colore maschile collegando tra loro i seguenti elementi:

- La complementarità di Yamato Takeru e il principe Ohousu appartenenti a due categorie diverse di personaggi letterari, rispettivamente l'*irogonomi* e il *takeru*;
- La bellezza androgina;
- La fruizione erotica del rapporto tra due personaggi maschili.

Come si vedrà nei capitoli successivi, questi elementi verranno ripresi nelle opere della narrativa di corte per rappresentare il colore maschile in maniera più o meno simile a come sono apparsi in *Un racconto di antichi eventi*. Questo processo di ripresa di alcuni elementi e temi narrativi da un'opera anteriore in un'opera posteriore viene definito negli studi critici dedicati alla letteratura di corte giapponese come *honkadori* 本歌取り, letteralmente "prendere da una fonte originaria". Questa tecnica narrativa si sviluppa inizialmente nell'ambito della poetica, dove la citazione e la ripresa quasi parola per parola di un poema già celebre costituisce un elemento esteticamente apprezzato e largamente praticato, e viene esteso anche alla produzione di testi letterari in prosa.<sup>240</sup>

---

240 BIENATI, Luisa, BOSCARO, Adriana, *La narrativa giapponese classica*, Venezia, Marsilio, 2010, p. 51; AUDOLY, Samantha, Katashiro, Mononoke e Shukke *nel Genji monogatari e nello Yoru no nezame: Le relazioni amorose attraverso le fonti letterarie*, tesi di dottorato, "Sapienza" Università di Roma, A. A. 2019-2020, relatore MILASI, Luca, p. 23.

Grazie all'utilizzo di questa tecnica di ripresa letteraria, *Un racconto di antichi eventi* si presenta come il testo che pone le basi per la rappresentazione del nanshoku la quale viene successivamente rielaborata dalla letteratura della corte reale.

## Capitolo 2.3: *La storia di Genji: Kaoru e Niou*

La sua luce [si riferisce a Genji] si era nascosta e non vi era nessuno, fra i suoi numerosi figli e nipoti, che potesse eguagliare il suo splendore. [...] Il Terzo Principe [Niou], nato dall'attuale Sovrano, e il giovane signore [Kaoru], figlio della Terza Principessa, allevato anch'egli nel palazzo di Rokujō, avevano entrambi fama di essere persone di notevole bellezza, e in effetti si distinguevano rispetto a tutti gli altri, anche se il loro fascino sembrava privo di quella luce splendente. Per essere normali giovani del nostro mondo, possedeva una bellezza nobile e raffinata e inoltre il rispetto di cui godevano per via della loro eccellente parentela faceva sì che la loro fama fosse addirittura superiore rispetto a quella di cui Sua Signoria Genji aveva goduto quando era giovane, e quindi, seppure in parte per questa ragione, essi erano considerati perfetti oltre ogni dire.<sup>241</sup>

Il capitolo XLII della *Storia di Genji*, intitolato *Niou hyōbukyō* 匂兵部経 (*Il capo dell'ufficio affari militari Niou*), da cui questo proviene questo estratto, segna l'inizio dei cosiddetti capitoli di Uji, in cui la narrazione non ha più per protagonista "Genji lo splendente", Hikaru Genji 光源氏, bensì segue le vicende dei suoi discendenti, convenzionalmente noti con gli epiteti poetici di Kaoru e Niou. Formalmente, essi possiedono entrambi una stretta parentela con Genji: Niou è suo nipote, nato dalla figlia di Genji e dal sovrano in carica, il che fa di lui un principe di sangue e il potenziale erede al trono; Kaoru, invece, sarebbe il figlio di Genji e di un personaggio femminile noto come Onna san no miya 女三の宮, "la terza principessa". In realtà, tuttavia, egli è il figlio illegittimo nato da una relazione clandestina tra la terza principessa e un personaggio noto come Kashiwagi 柏木, letteralmente "la quercia", il figlio dell'amico/rivale di Genji conosciuto come il secondo capitano capo della guardia, Tō no Chūjō 頭の中將, appartenente al clan Fujiwara. In verità, quindi, Kaoru non è figlio di Genji ma discenderebbe da questa seconda linea familiare. L'inesatta genealogia di Kaoru complica la parentela che intercorre fra lui e Niou: se si accetta la sua presunta parentela, Kaoru e Niou sarebbero rispettivamente il primo zio e il secondo nipote, mentre se si guarda alla loro relazione secondo la paternità biologica, Kaoru e Niou sarebbero cugini, congiunti dal re Suzaku 朱雀 da cui nascono sia il monarca padre di Niou sia la terza principessa madre di Kaoru.

Fatto singolare, una delicata fragranza, che non apparteneva a questo mondo, lo accompagnava [si riferisce a Kaoru], e sembrava di poterla avvertire non solo attorno a lui quando si muoveva, ma anche da lontano, portata dal vento, più ancora del profumo dei cento passi. Nessuna persona, appartenente a un certo

---

241 ORSI, Maria Teresa, op. cit., pp. 884-885.

ambiente, indosserebbe volutamente vesti dimesse, trascurando il proprio aspetto, ed è normale che ciascuno, desideroso di non essere inferiore agli altri, si preoccupi dell'abbigliamento e della cura della propria persona; ma il giovane signore evitava per lo più di profumare le proprie vesti, ritenendo che un aroma troppo intenso rivelasse in modo imbarazzante la sua presenza anche quando si avvicinava a qualche luogo segreto. Ciò nonostante l'aroma dell'incenso contenuto nelle numerose casse di fattura cinese si accompagnava all'indicibile fragranza della sua persona, e fra i fiori del suo giardino il profumo dei susini sfiorati per un attimo dalle sue maniche e bagnati dalle gocce di pioggia di primavera, era tale che molti avrebbero voluto farlo proprio, mentre i *fujibakama* abbandonati nei campi d'autunno celavano il loro naturale profumo al delicato soffio del vento che lo seguiva e acquistavano una fragranza più intensa quando egli li raccoglieva.

Questo singolare profumo, tale da insospettire gli altri, più di ogni altra cosa suscitava la rivalità di Sua Altezza il Principe Capo dell'Ufficio degli Affari Militari [Niou], al punto che egli profumava le proprie vesti con gli incensi più raffinati, dedicandosi da mattina a sera a mescolare le diverse qualità [...], esibendo in tutto questo con compiacente raffinatezza la sua passione per i profumi, come una forma di delicata eleganza. [...]

Il Secondo Comandante [Kaoru] si recava spesso da questo giovane Principe e in varie occasioni gareggiava con lui nel suonare il flauto [*mono no oto wo fukite* 物の音を吹きて],<sup>242</sup> ma nonostante questa rivalità i due giovani riuscivano ad essere amici. La gente continuava a chiamarli fino alla noia «Sua Altezza Niou» e «Secondo Comandante Kaoru.»<sup>243</sup>

Nella loro presentazione, i protagonisti dei capitoli di Uji mostrano una forte correlazione con i profumi e, basandosi su di essa, gli altri personaggi assegnano loro gli appellativi poetici di Kaoru e Niou. Originariamente, nel periodo Nara il termine *niou* indica la bellezza apprezzata secondo una percezione visiva riferita a esseri umani, abiti e piante. Nel caso del vestiario, esso si riferisce allo splendore lucente emesso dai colori, in particolar modo dal colore rosso. Nel periodo Heian, il vocabolo amplia il suo campo semantico andando ad includere la bellezza apprezzata anche secondo una percezione olfattiva, dunque esprime l'apprezzamento di un aroma, del profumo di una persona, di una veste o di una pianta.<sup>244</sup> Dal canto suo, *kaoru* si riferisce originariamente, già durante il regno del sovrano Tenmu, alla bellezza visiva riferita ad eventi naturali come la marea e alla nebbia. Durante il periodo Nara, esso sviluppa inoltre un'associazione con la bellezza visiva e in

---

242 FUJII, Sadakazu, IMANI, Shūichirō, MUROFUSHI, Shinsuke, ŌASA, Yūji, SUZUKI, Hideo, YANAI, Shigeshi, *Genji monogatari yon*, Tokyo, Iwanami shoten, 1996, p. 220.

243 ORSI, Maria Teresa, op. cit., pp. 889-890.

244 KANAZAWA, Takayo, "Heianchō ni okeru niou ni tsuite", *Kokubun kenkyū* 17 (1971), p. 18.

seguito durante il periodo Heian allarga il suo campo semantico esprimendo una bellezza olfattiva, probabilmente per analogia con il fumo prodotto dalle erbe e dall'incenso che vengono bruciati affinché rilascino il loro aroma.<sup>245</sup>

Le parole *niou* e *kaoru* possiedono dunque un nucleo comune in quanto nel periodo Heian entrambe esprimono la bellezza esperita tramite la percezione olfattiva, seppure ciascuna delle due conservi delle sfumature riguardo la maniera in cui concettualizzano l'assaporare un odore: *niou* descrive l'esperienza olfattiva per analogia con la diffusione del colore come piccole particelle di luce che si irradiano all'intorno a partire da un oggetto, mentre *kaoru* esprime l'odorare un aroma per analogia con la diffusione di un fumo che si leva da erbe e incensi.<sup>246</sup> Per questo motivo, si può affermare che i vocaboli *kaoru* e *niou* possiedono una complementarità nell'indicare come proprio nucleo semantico in comune il profumo, mentre divergono nella maniera in cui descrivono il fenomeno, per riferimento rispettivamente al fumo e alla luce.

Una volta calati in diversi contesti linguistici, *kaoru* e *niou* possono modificarsi a vicenda. Ad esempio, nel componimento 426 del *Kokinwakashū* 古今和歌集 o *Kokinshū* 古今集 (*Raccolta di poesie giapponesi antiche e moderne*, 905): "Ahimé, non pare / che il fiore [di susino] resti a dilettare / sempre gli occhi, / mentre esala la fragranza [*niou*] / che, dopo la caduta, rimpiangerò [oppure, secondo un'altra lettura possibile del testo, il poeta assapora l'aroma (*ka* 香) che permane dopo la sfioritura]"<sup>247</sup> *niou* indica il profumo che il bocciolo di susino emana durante la fioritura, mentre *ka* si riferisce all'odore evanescente che il fiore lascerà dietro di sé dopo essere caduto. In questo poema, *niou* e *kaoru* dimostrano una netta divergenza in quanto si riferiscono il primo alla presenza, mentre il secondo all'assenza.

Malgrado questa differenza, in alcuni passaggi di opere di narrativa contemporanea e in altri brani della stessa *Storia di Genji* le due parole si comportano invece diversamente, andando ad azzerare la loro diversità semantica e comportandosi pressoché come sinonimi. Possiamo osservare un esempio di ciò in espressioni quali *kaori ga niou* 香りが匂ひ oppure *niou ga kaoru* 匂ひが香る in cui l'uno esprime il significato dell'altro, o ancora in alcuni passi presenti nelle varianti testuali della *Storia di Genji* una versione usa in un punto *kaoru* mentre nella posizione corrispondente una seconda versione riporta *niou* e viceversa.<sup>248</sup> Riguardo il loro uso in contesto, *kaoru* e *niou* assumono un largo ventaglio di utilizzi: da un lato, possono acuire le loro sfumature di significato fino ad assumere due

---

245 *Ibidem*, p. 8.

246 FIELD, Norma, *The Splendor of Longing in the Tale of Genji*, Princeton, Princeton University Press, 1987, pp. 224-230.

247 SAGIYAMA, Ikuko (a cura di), *Kokin Waka shū: Raccolta di poesie giapponesi antiche e moderne*, Milano, Ariete, 2000, p. 290.

248 YOSHIMURA, Ken'ichi, "Genji monogatari ni okeru kaoru to niou no gokansei", *Nihon bungaku* 58/12 (2009), p. 5.

significati opposti e complementari, come l'assenza e la presenza, mentre d'altro lato possono altresì annullare le rispettive differenze date dalle loro *nuances* linguistiche e divenire sinonimici e interscambiabili.

Per riassumere, i vocaboli *kaoru* e *niou* presentano le seguenti qualità. A livello semantico, entrambi si riferiscono nel periodo Heian ad un nucleo tematico comune che è quello dell'esperienza olfattiva dei profumi. Tuttavia, essi esprimono lo stesso fenomeno da due prospettive differenti: *niou* concepisce lo spargersi di una fragranza per analogia con la diffusione della luce e dei colori, mentre *kaoru* vede lo spandersi di un aroma per analogia con il prodursi del fumo dalle erbe e dell'incenso dall'incensiere. A giudicare dal loro uso nelle fonti testuali, i due termini possono interagire in due modi: acuendo, da un lato, le loro differenze, come testimonia l'esempio tratto dalla *Raccolta di poesie giapponesi antiche e moderne* in cui *niou* esprime la presenza e *kaoru* l'assenza dello stesso fiore, o caricandosi di sfumature di significato in cui *niou* indica la sfera mondana e *kaoru* la componente religiosa dell'esperienza umana, oppure annullando, d'altro lato, le loro divergenze per divenire sinonimici e interscambiabili. In conclusione, possiamo affermare che *kaoru* e *niou* si caratterizzano per la loro complementarietà.

Ora, i protagonisti dei capitoli di Uji, assumendo queste due parole come appellativi poetici, acquisiscono da esse la loro complessa rete di caratteristiche secondo la logica del *nomen omen*, come già il loro brano di presentazione ci aveva suggerito in filigrana. Nella prima parte di esso, dedicata all'aroma di Kaoru, questo viene descritto come un profumo non prodotto artificialmente e in seguito cosperso sulle vesti, come il tipico cortigiano del tempo usa fare, bensì si tratta dell'odore personale del corpo del protagonista. Esso viene ricondotto da alcune dame di compagnia ad un'origine oltremondana: «Nel *Sūtra del loto* [sanscrito: *Saddharma pundarīka sūtra*, giapponese: *Hokkekyō* 法華經, circa I secolo a.C. - I secolo d.C.] si parla di qualità particolari e il Buddha stesso ha detto che una simile fragranza [*ka no kō*]<sup>249</sup> è preziosa in modo speciale. [...] Quando Sua Nobiltà il Primo Comandante [Kaoru] si muove accanto a noi, ci si rende conto che il Buddha aveva proprio ragione. Sarà forse perché fin da bambino si è dedicato alle pratiche religiose.»<sup>250</sup> Con queste parole, i personaggi spiegano l'odore personale di Kaoru, seguendo l'insegnamento offerto dal Buddha nel *Sūtra del loto*, come un segno del suo profondo legame con la religione e come effetto degli straordinari meriti da lui acquisiti grazie alle preghiere e alla devozione. Nella seconda metà del brano precedente, invece, la fragranza di Niou viene descritta come un profumo artificiale che lo

---

249 FUJII, Sadakazu, IMANI, Shūichirō, MUROFUSHI, Shinsuke, ŌASA, Yūji, SUZUKI, Hideo, YANAI, Shigeshi (a cura di), *Genji monogatari go*, Tokyo, Iwanami shoten, 1997, p. 151.

250 ORSI, Maria Teresa, op. cit., pp. 1131-1132.



stesso cortigiano ottiene mescolando vari aromi, erbe e fiori per rivalità nei confronti di Kaoru e come un sofisticato passatempo. In questo modo, tramite il rapporto che intrattengono con il mondo dei profumi, Kaoru e Niou ricalcano le connotazioni acquisite dai due termini linguistici, in quanto l'aroma del primo deriva dalla religione e possiede origini ultraterrene, mentre la fragranza del secondo si inserisce in una dimensione squisitamente mondana, nella competizione con Kaoru e nella tipica eleganza cortese. In questo modo, i personaggi esibiscono una netta complementarità nella loro caratterizzazione che ricalca quella dei loro epiteti.

La disfida dei profumi condotta da Kaoru e Niou potrebbe caricare il loro rapporto di una marcata componente sessuale. Nel capitolo XLIII, intitolato *Kōbai* 紅梅 (*Il susino rosso*), Niou trascorre la notte con un valletto che presta servizio a corte e, al mattino successivo, la caratteristica fragranza di Niou si trasferisce sul giovane paggio:

- A quanto pare, questa sera prestate servizio a Corte. Restate con me, dunque, - chiese poi, e trattenne il ragazzo con sé, sicché questi non ebbe la possibilità di recarsi dall'Erede al trono e per il suo giovane cuore fu un'emozione senza eguali poter restare a dormire [nel testo originale, *fuse* 臥せ o "giacere"] accanto a Sua Altezza, le cui vesti possedevano una delicata fragranza, tale da far invidia persino ai fiori di susino. [...]

La Signora dell'ala nord [la madre del valletto], che nel frattempo era ritornata, mentre gli raccontava [al marito] ciò che era avvenuto a Corte, aggiunse: - Il nostro giovane signore [loro figlio], che la scorsa notte ha prestato servizio al palazzo imperiale, aveva sulle vesti un profumo [*niou*]<sup>251</sup> che la gente non ha notato, ma di cui si è accorto subito l'Erede al trono [fratello maggiore di Niou] che, sospettando qualcosa, si è lamentato: sarà stato accanto a Sua Altezza il Principe Capo dell'Ufficio degli Affari Militari [Niou], e ora capisco perché mi trascura, ha detto ed era piuttosto buffo.<sup>252</sup>

In questo brano, il ragazzo si corica nel letto insieme a Niou, un'azione espressa nel testo dal verbo *fuseru* 臥せる, derivato da *fusu* 臥す. Originariamente, il verbo *fusu* significa "sdraiarsi lungo una superficie orizzontale", mentre *fuseru* indica il "far sdraiare qualcuno su una superficie orizzontale", come possiamo vedere ad esempio da questa frase tratta dal *Makura no sōshi* 枕草子 (*Note del guanciale*, fine X secolo): "Il gatto uscì sulla veranda e si sdraiò [*fushitaru*]"<sup>253</sup> Per estensione, essi assumono anche il significato di "dormire", come si evince da questo esempio tratto

---

251 Per i termini tratti dal testo originale, si veda: FUJII, Sadakazu, IMANI, Shūichirō, MUROFUSHI, Shinsuke, ŌASA, Yūji, SUZUKI, Hideo, YANAI, Shigeshi, *Genji monogatari yon*, op. cit., pp. 240-243.

252 ORSI, Maria Teresa, op. cit., pp. 900-902.

253 KITAHARA, Yasuo (a cura di), *Zenbun zen'yaku kogo jiten*, Tokyo, Shōgakusan, 2010, p. 990.

dall'aneddoto 28 del *Konjaku monogatari* 今昔物語集 (*Antologia di racconti antichi e moderni*, prima metà del XII secolo): "Il marito ancora dormiva [*fushitarikeru*], ma la moglie era sveglia".<sup>254</sup> Per traslato, gli stessi verbi acquisiscono anche una connotazione sensuale, come testimonia il seguente passaggio tratto dalla *Cronaca del Giappone*: "[Il sovrano Nintoku 仁徳, secondo la datazione tradizionale, 257-399, regno 313-399] si coricò sulle ginocchia della principessa come se fossero un cuscino [*himehiko no hiza ni makura shite fuseri* 姫ひこの膝に枕して臥せり].<sup>255</sup> In questo modo, *fusu* e *fuseru* assommano i tre significati traslati di giacere, dormire e praticare attività erotica.

Questa rete semantica trova un preciso corrispettivo nel verbo *inu* 寝ぬ. Etimologicamente, esso deriva dall'unione del sostantivo *i* con il significato di "sonno, dormire", e il verbo *nu* con il significato di "sdraiarsi, coricarsi" e, per estensione, "praticare attività sessuale".<sup>256</sup> Ora, l'uso di *inu* prevale rispetto a quello di *fusu/fuseru* nel periodo dell'*Antologia delle diecimila foglie* e della *Cronaca del Giappone*, mentre dall'inizio del periodo Heian si assiste a uno specializzarsi di *inu* per il solo significato di dormire, mentre le accezioni secondarie di coricarsi e fare sesso si trasferiscono su *fusu/fuseru*.<sup>257</sup> Per individuare la rappresentazione della sessualità che nell'immaginario dell'epoca si associa al giacere, si rivela allora necessario esaminare come questa si colleghi inizialmente al verbo *inu*. Un esempio eloquente ci viene offerto dal mito della cerimonia nuziale eseguita dal dio Ohokuninushi e dalla principessa Nunakaha 奴奈川, narrato in *Un racconto di antichi eventi*. Il mito in esame si suddivide in due parti. Nella prima, Ohokuninushi si reca presso la casa della principessa deciso ad averla in sposa. Per corteggiarla, intona una poesia in cui afferma di non avere una "consorte sulla cui mano posso adagiarmi la testa come se fosse un cuscino" (*tsuma maki* 妻巻き). Inoltre, afferma che, desideroso di attendere la risposta di lei, egli si ripromette di attendere al di fuori della dimora dove ella "riposa" (*nasu* なす, forma onorifica di *inu*). Nella seconda metà, Nunakaha risponde in versi pregando il Ohokuninushi di ritornare da lei a notte fonda. Per allora, gli promette che ella lo "cingerà" (*sodataki* 抱き) con le sue "bianche braccia" (*shiroki tadamuki* 白きただむき) sul suo "petto" (*mune* 胸). Inoltre, ella riprende l'immagine che il dio sviluppa nel suo poema dicendo che gli offrirà la sua "mano" (*te* 手) come se fosse un "cuscino" (*maki*) sul quale Ohokuninushi possa poggiare la testa. Così stretti in un abbraccio, Nunakaha afferma che essi "giaceranno" (*nasamu*) insieme.<sup>258</sup>

---

254 *Ibidem*, p. 794.

255 KŌNOSU, Hayao, OGIHARA, Asao, op. cit., p. 431.

256 ŌNO, Susumu, op. cit., p. 139.

257 *Ibidem*.

258 KŌNOSU, Hayao, OGIHARA, Asao, op. cit., pp. 101-102.

La descrizione di tali nozze celesti presenta un'immagine chiara dell'attività sessuale connessa al verbo *inu*: in esso, la principessa Nunakaha prospetta al dio che la chiede in sposa di trascorrere insieme la notte, uno dei requisiti per la consumazione della cerimonia di matrimonio, giacendo insieme, un'azione espressa mediante il verbo *nasu*, versione onorifica di *inu*. In particolare, Nunakaha promette a Ohokuninushi di cingerlo con le sue bianche braccia, di offrirgli il petto candido come neve e la mano da usare come cuscino, un elemento importante che anche il dio anticipa nel suo componimento. Tale concezione della sessualità si trasferisce in seguito su *fusu/fuseru*, come si nota dal succitato esempio del monarca Nintoku che si corica, *fuseri*, sulle ginocchia della moglie come se fossero un cuscino, una delle immagini della sensualità menzionate dalla principessa Nunakaha, ed essa giunge tramite questo verbo fino alla *Storia di Genji*.

Nel brano summenzionato, infatti, il verbo *fuseru* si riferisce presumibilmente all'atto erotico. Nel continuo della narrazione, infatti, l'erede al trono, il quale concede già da prima il suo favore al valletto come afferma lo stesso Niou poco prima di questa scena: "Direi che l'Erede al trono vi lascia un po' più libero recentemente. Sembrava che fosse molto affezionato a voi",<sup>259</sup> si accorge che una fragranza, *nioi*, si è trasferita sugli abiti del fanciullo e la riconduce correttamente a Niou e al fatto che i due abbiano trascorso la notte in compagnia l'uno dell'altro. In questo modo, l'inferenza del principe ereditario, che considera il profumo che aleggia intorno al valletto una prova che egli ha giaciuto con Niou, dimostra che in questo contesto il verbo *fuseru* indica verosimilmente il consumarsi dell'atto sessuale e che il trasferirsi del profumo da una persona all'altra si presenta come un effetto indiretto della sessualità.

Il capitolo XLIII rielabora in chiave erotica anche un altro elemento testuale a cui allude già la presentazione di Kaoru e Niou, ovvero il suonare degli strumenti musicali e nello specifico il flauto. Poco prima che il valletto si rechi da Niou, infatti, il padre gli dice:

Arrivò il figlio più giovane, pronto a recarsi a Corte, nel suo abbigliamento informale e con i capelli sciolti che lo facevano sembrare ancora più bello di quando li portava legati ai lati del capo, e il padre pensò che era davvero molto grazioso. [...] - Ora prendete il flauto [*hue*]. Potreste essere invitato a suonare davanti a Sua Maestà e vi sentireste in imbarazzo. Anche se siete ancora così giovane e inesperto [letteralmente, "con un flauto ancora molto giovane", *mada ito wakaki hue*]<sup>260</sup> - e sorridendo gli chiese di impostare la linea melodica *sōjō*. Il ragazzo suonò molto bene. [...] [Il padre] notò che sotto gli spioventi sul lato destro dell'ala

259 ORSI, Maria Teresa, op. cit., pp. 899-900.

260 Per i termini tratti dal testo originale, si veda: FUJII, Sadakazu, IMANI, Shūichirō, MUROFUSHI, Shinsuke, ŌASA, Yūji, SUZUKI, Hideo, YANAI, Shigeshi, *Genji monogatari yon*, op. cit., pp. 242-243.

principale un susino rosso era fiorito in tutta la sua luminosa bellezza. - Sembra che i susini del nostro giardino abbiano un certo fascino. Oggi Sua Altezza il Principe Capo dell'Ufficio degli Affari Militari [Niou] si troverà a Corte. Cogliete un ramoscello e portateglielo. [...] Affidò il messaggio al figlio [con il quale intendeva avviare delle trattative matrimoniali tra Niou e una sua figlia] [...] e questi, che nel suo giovane cuore sperava di poter conoscere meglio il Principe, si diresse in fretta verso il Palazzo [quella sera Niou e il valletto trascorrono la notte insieme].»<sup>261</sup>

In questo estratto, il padre del ragazzo sembrerebbe star considerando l'idea di presentare il figlio come favorito per Niou. Come ricorderemo dal primo capitolo di questa sezione, infatti, il riferimento al flauto potrebbe costituire un'allusione sessuale, come abbiamo visto esaminando il termine di *ransui*. Nel brano, il padre potrebbe rimarcare tale connotazione erotica quando sorride, probabilmente con malizia, e quando si riferisce al figlio quasi identificandolo con lo stesso flauto. In questo senso, il capitolo XLIII sottolinea la dimensione erotica del suonare strumenti musicali.

Ora, la componente sessuale del profumo e del flauto esplorata in questo capitolo potrebbe riferirsi obliquamente a Kaoru e Niou secondo la logica della tecnica della sostituzione. Con questo nome, la critica letteraria definisce il momento tipico ricorrente nella narrativa di corte giapponese in cui un personaggio sostituisce un secondo individuo per un terzo. In genere, i protagonisti operano questa scelta sulla base del "legame", *yukari* ゆかり, che intercorre fra sostituto e surrogato, con cui intendono comunemente il rapporto di sangue fra le due persone oggetto dello scambio e la loro somiglianza fisica.<sup>262</sup> Come ricorderemo, nel precedente capitolo abbiamo già incontrato un esempio dell'uso di questa strategia testuale a proposito dell'omicidio di Ohousu per mano di Yamato Takeru e abbiamo visto come l'inserimento di diverse vicende parallele, quali l'uccisione dei Kumaso e del brutto Izumo, rielabori in chiave sessuale degli elementi già presenti nella descrizione della morte di Ohousu, come l'uccisione con la spada e il fiume, e di come queste caratteristiche si riferiscano per inferenza al rapporto primario tra i gemelli. *La storia di Genji* inserisce forse qui un caso analogo. Se seguiamo la logica della sostituzione, notiamo che Kaoru e il valletto sono cugini, poiché il padre del fanciullo è il fratello di Kashiwagi, padre biologico di Kaoru, e la relazione sessuale tra Niou e il fanciullo viene costruita sulla base del riferimento al profumo e al flauto. Allo stesso modo, Kaoru e Niou possiedono lo stesso grado di parentela e la

---

261 ORSI, Maria Teresa, op. cit., pp. 898-899.

262 WAKASHIYAMA, Shigeo, "Genji monogatari no ichi mondai: murasaki no yukari, katashiro no koto", *Nihon bungaku* 28/8 (1979), pp. 62-65. Come avremo notato, la cosiddetta tecnica della sostituzione è tutto sommato la strategia testuale simile che in *Un racconto di antichi eventi* abbiamo definito *mikawari*, "sostituzione di persona", ma cambiata di nome per usare i termini, come *yukari*, che le fonti presentano dal periodo Heian in poi.

loro presentazione nel capitolo XLII ruota intorno agli stessi due elementi, la disfida dei profumi e il suonare strumenti musicali. Pertanto si può forse affermare, anche in virtù del precedente della vicenda di Yamato Takeru, che Murasaki Shikibu, esplicitando nel capitolo XLIII per il tramite del paggetto la dimensione erotica dei riferimenti al profumo e agli strumenti musicali i quali sono presenti anche nel capitolo XLII in rapporto a Kaoru e Niou, esplori indirettamente la componente sessuale della loro relazione.

In questo modo, la simbologia dei loro nomi acquisisce, oltre al valore della complementarità, anche una valenza erotica. Tale rete di significati assunti dai nomi ricorda da vicino per parallelismo le coppie di fratelli-amanti della mitologia, come è il caso del dio Izanaki, "colui che invita", e la dea Izanami, "colei che invita", riferendosi al rituale d'accoppiamento che essi eseguono per procreare le successive generazioni di divinità giapponesi, oppure la vicenda di Ohousu, "Grande pestello", e Wousu, "Piccolo pestello", laddove questi nomi indicano le due parti indivisibili del mortaio il quale costituisce al tempo una ricorrente metafora sessuale. La stessa *Storia di Genji* contiene un'ulteriore somiglianza nell'amore fra Genji e Fujitsubo 藤壺, "la principessa del padiglione del glicine". Per la loro bellezza luminosa, essi vengono soprannominati il primo "sua signoria lo splendente",<sup>263</sup> *hikaru kimi* 光る君,<sup>264</sup> mentre la seconda "la principessa del sole radioso",<sup>265</sup> *kakayaku hi no miya* 輝く日の宮.<sup>266</sup> A livello linguistico, le due parole che formano gli appellativi dei personaggi, *hikaru* e *kakayaku*, esprimono entrambi la luminosità e presentano una forte complementarità, tanto che, come *kaoru* e *niou*, possono comparire insieme modificandosi l'un l'altro, come nelle seguenti frasi, tratte dalla *Storia di Genji*, *hikari ga kakayaku* e *kakayaki ga hikari*.<sup>267</sup> Inoltre, essi si riferiscono entrambi alla sessualità: infatti, Genji e la principessa concepiscono un figlio illegittimo il quale anch'esso viene descritto con il ricorso a metafore della luce, ad esempio quando viene mostrato per la prima volta a Genji il monarca afferma che il piccolo possiede "lo stesso splendore"<sup>268</sup> (*onaji hikari* 同じ光り)<sup>269</sup> di quello di Genji. In questo modo, la simbologia del nome che riassume complementarità e sessualità si conferma essere, come già nel *corpus* testuale della mitologia giapponese, un ideale della rappresentazione amorosa a cui anche

---

263 ORSI, Maria Teresa, op. cit., p. 17.

264 FUJII, Sadakazu, IMANI, Shūichirō, MUROFUSHI, Shinsuke, ŌASA, Yūji, SUZUKI, Hideo, YANAI, Shigeshi, *Genji monogatari ichi*, op. cit., p. 23.

265 ORSI, Maria Teresa, op. cit., p. 17.

266 FUJII, Sadakazu, IMANI, Shūichirō, MUROFUSHI, Shinsuke, ŌASA, Yūji, SUZUKI, Hideo, YANAI, Shigeshi, *Genji monogatari ichi*, op. cit., p. 23.

267 YOSHIMURA, Ken'ichi, op. cit., p. 5.

268 ORSI, Maria Teresa, op. cit., p. 153.

269 FUJII, Sadakazu, IMANI, Shūichirō, MUROFUSHI, Shinsuke, ŌASA, Yūji, SUZUKI, Hideo, YANAI, Shigeshi, *Genji monogatari ichi*, op. cit., p. 253.

Kaoru e Niou appartengono.

Tuttavia, proseguendo il parallelismo con la leggenda di Yamato Takeru in cui egli e il gemello fanno parte di due categorie di personaggi divergenti, l'amatore, *irogonomi*, e il brutto, *takeru*, anche Kaoru e Niou fanno parte di due diverse categorie di protagonista, l'*irogonomi* e il *mamebito* 真面人, "l'austero". Nel definire le caratteristiche di queste due tipologie di personaggi ricorrenti nella letteratura cortese, abbiamo già incontrato nell'ambito della mitologia il cosiddetto *irogonomi*. In linea di principio, esso mantiene nelle opere di periodo Heian le caratteristiche che gli venivano attribuite nel periodo Nara, ovvero di essere, in senso positivo, una persona affascinante per aspetto e personalità in grado di comprendere e condividere i sentimenti altrui ma che, in senso negativo, non sa rimanere fedele in maniera esclusiva ad un'unica persona. A loro volta, i testi di epoca Heian rielaborano questa caratterizzazione aggiungendovi ulteriori dettagli e sfumature, così come illustrato nei seguenti esempi tratti dall'*Ise monogatari* 伊勢物語 (*I racconti di Ise*, seconda metà del IX secolo) e dalla *Raccolta di poesie giapponesi antiche e moderne*:

a) Una volta c'era un sovrano noto come l'«Imperatore della Residenza Occidentale.» Il sovrano aveva una figlia, la Principessa Takaiko. Quando questa morì, la notte della cerimonia funebre, un uomo che risiedeva nei pressi della residenza della defunta salì sul carro di una nobildonna per poter assistere alle esequie. Passò molto tempo, ma il feretro non veniva condotto fuori dal palazzo. Mentre in lacrime stava pensando di andarsene, vide che anche Minamoto no Itaru, uno degli uomini più esperti nelle vie dell'amore [*irogonomi*], era convenuto per rendere omaggio alla figlia dell'Imperatore. Quando questi notò che il carro apparteneva a una donna, prima ci si avvicinò per corteggiare la dama che era a bordo, poi afferrò una lucciola e ce la gettò dentro. L'uomo nel carro, certo che la nobildonna volesse spegnere la luce dell'insetto per non venirne illuminata, intonò i versi: Quando uscirà / sarà per l'ultima volta. / Ascoltate le voci rotte dal pianto / che si dolgono che la sua luce si è estinta / e che troppo presto se ne è andata! Itaru replicò: È davvero triste! / Sento il loro pianto / ma non credo / che quando una luce si estingue / cessi definitivamente di esistere. La poesia, per essere opera del più esperto conoscitore delle vie dell'amore [*irogonomi*]<sup>270</sup> del regno, era piuttosto banale. [*I racconti di Ise*, aneddoto 39];<sup>271</sup>

b) Una volta un uomo raffinato nonché profondo conoscitore delle vie dell'amore [*irogonomi*] andò a

---

270 Per i termini tratti dal testo originale, si veda: FUKUI, Teisuke, KATAGIRI, Yōichi, SHIMIZU, Yoshiko, TAKAHASHI, Shōji (a cura di), *Taketori monogatari, Ise monogatari, Yamato monogatari, Heichū monogatari*, Tokyo, Shōgakukan, 1972, p. 166.

271 MAURIZI, Andrea (a cura di), *I racconti di Ise*, Venezia, Marsilio, 2018, pp. 77-78.

vivere nella casa che si era fatto costruire a Nagaoka [il testo originale specifica che si tratta di un luogo di campagna, *inaka* 田舎]. La residenza del nobile era circondata da risaie, e un giorno alcune splendide fanciulle, che vivevano nell'attigua villa di una principessa, lo videro sovrintendere alla raccolta del riso. «Ma che bell'occupazione per una persona elegante [*sukimono* 好き者]<sup>272</sup> come voi!», lo dileggiarono le fanciulle [*I racconti di Ise*, aneddoto 58];<sup>273</sup>

c) Una volta un uomo si recò in qualità di messo imperiale dalla Sacerdotessa di Ise. Giunto al santuario, un'ancella che non aveva problemi nel pronunciare frasi d'amore [nel testo originale, *sukigoto* 好き事,<sup>274</sup> le "galanterie" nel senso più ampio del termine], gli inviò di sua iniziativa i versi: Perfino il sacro recinto / della potente divinità / potrei superare / desiderosa come sono di incontrare / l'uomo del grande palazzo! L'uomo replicò: Se mi desiderate / venite pure / perché questa è una via / che la potente divinità / di certo non condanna [*I racconti di Ise*, aneddoto 71];<sup>275</sup>

d) Una volta un uomo si era unito a una donna esperta delle vie dell'amore [*irogonomi*].<sup>276</sup> Un giorno, spinto forse da una certa preoccupazione, le inviò i versi: Anche se voi siete / un fiore di convolvolo / che non attende i raggi del tramonto / vi prego di non sciogliere i cordoncini della sottoveste / per nessuno al di fuori di me! Lei rispose: I cordoncini / che insieme abbiamo stretto / da sola / non scioglierò / fino a quando non ci rivedremo [*I racconti di Ise*, aneddoto 37];<sup>277</sup>

e) Una volta un uomo era in intimità con una dama che sapeva essere un'esperta delle vie dell'amore [*irogonomi*].<sup>278</sup> Ciononostante, lei gli piaceva, e non faceva che raggiungerla nella sua abitazione. Per quanto tormentato dal timore che lei potesse tradirlo, non riusciva a starle lontano. Non poteva fare a meno di lei, e quando una volta un contrattempo gli impedì di incontrarla per due o tre giorni, le inviò la poesia: Mi chiedo se le mie impronte / tuttora visibili / dinnanzi alla vostra casa / non siano diventate / il sentiero battuto da altri uomini! Improvisò questi versi perché nutriva dei dubbi sulla fedeltà della donna [*I racconti di Ise*, aneddoto 42];<sup>279</sup>

---

272 Per i termini tratti dal testo originale, si veda: FUKUI, Teisuke, KATAGIRI, Yōichi, SHIMIZU, Yoshiko, TAKAHASHI, Shōji, op. cit., p. 179.

273 MAURIZI, Andrea, op. cit., pp. 88-89.

274 FUKUI, Teisuke, KATAGIRI, Yōichi, SHIMIZU, Yoshiko, TAKAHASHI, Shōji, op. cit., p. 194.

275 MAURIZI, Andrea, op. cit., p. 102.

276 FUKUI, Teisuke, KATAGIRI, Yōichi, SHIMIZU, Yoshiko, TAKAHASHI, Shōji, op. cit., p. 164.

277 MAURIZI, Andrea, op. cit., p. 76.

278 FUKUI, Teisuke, KATAGIRI, Yōichi, SHIMIZU, Yoshiko, TAKAHASHI, Shōji, op. cit., p. 169.

279 MAURIZI, Andrea, op. cit., p. 80.

f) Una volta un uomo si recò a Tsukushi. Qui, dopo aver udito pronunciare da una nobildonna celata dietro una cortina di bambù le parole: «Ecco un uomo dai gusti raffinati [*sukimono*] e un esperto delle vie dell'amore [*irogonomi*]!», declamò i versi: In che modo / coloro che attraversano / il Fiume della Tintura [nel testo originale, il fiume Some; il suo nome vuol dire letteralmente "il fiume che si tinge", dunque si associa a colore nel senso di sentimento e passione] / potranno evitare / di tingersi? La donna replicò: Se il suo nome rispondeva al vero / di certo incostante [*ada あた*]<sup>280</sup> / sarebbe l'Isola della Frivolezza. / Ma si dice solo / che indossi vesti bagnate dalle onde [*I racconti di Ise*, aneddoto 61];<sup>281</sup>

g) In occasione della fioritura dei ciliegi un uomo si recò in un'abitazione in cui non andava da molti anni. La proprietaria della residenza compose i versi: Per quanto i fiori di ciliegio / abbiano fama / di essere volubili [*ada*],<sup>282</sup> / sono rimasti in attesa di colui / che di rado in questi anni li ha ammirati. L'uomo replicò: Se quest'oggi non fossi venuto / domani come neve / si sarebbero dispersi. / E allora, pur non essendo scomparsi, / chi li avrebbe notati? [*I racconti di Ise*, aneddoto 17];<sup>283</sup>

h) Alloggiando / nel campo ove sovrabbondano / i fiori di bella donzella [*ominaeshi* 女郎花], / attirerò su me l'infondata diceria / di essere un frivolo [*ada*; *Raccolta di poesie giapponesi antiche e moderne*, componimento 229];<sup>284</sup>

i) C'era una volta un uomo che desiderava con tutto se stesso conquistare una donna. Lei, però, dopo essere stata informata della sua incostanza [*ada*]<sup>285</sup> nelle questioni di cuore, iniziò a trattarlo con sempre maggiore freddezza. Un giorno gli inviò la poesia: Vi penso, / ma non posso fidarmi di voi / perché troppe sono le mani / che vi tirano a sé / come il drappo dei riti di purificazione! L'uomo replicò: Di me si dice che ricordi / il drappo dei riti di purificazione, / ma se davvero così fosse / dopo essere stato trascinato via dalla corrente / troverei di certo una secca in cui fermarmi [*I racconti di Ise*, aneddoto 47].<sup>286</sup>

Come abbiamo avuto modo di osservare nel capitolo dedicato a *Un racconto di antichi eventi*, il termine *irogonomi* si forma dalla combinazione della parola *iro*, "colore", secondo le accezioni di bellezza esteriore e sensualità che abbiamo analizzato nel primo capitolo di questa sezione, e del

---

280 Per i termini tratti dal testo originale, si veda: FUKUI, Teisuke, KATAGIRI, Yōichi, SHIMIZU, Yoshiko, TAKAHASHI, Shōji, op. cit., p. 182.

281 MAURIZI, Andrea, op. cit., p. 91.

282 FUKUI, Teisuke, KATAGIRI, Yōichi, SHIMIZU, Yoshiko, TAKAHASHI, Shōji, op. cit., p. 149.

283 MAURIZI, Andrea, op. cit., p. 61.

284 SAGIYAMA, Ikuko, op. cit., p. 182.

285 FUKUI, Teisuke, KATAGIRI, Yōichi, SHIMIZU, Yoshiko, TAKAHASHI, Shōji, op. cit., pp. 173.

286 MAURIZI, Andrea, op. cit., p. 83.



verbo *konomu* 好む con il significato di "prediligere una cosa o una persona". A questo appellativo, le opere letterarie di epoca Heian accompagnano un secondo termine, quello di *sukimono*, come possiamo vedere nei brani b e f nei quali alcune donne si riferiscono a degli uomini chiamandoli allo stesso tempo *irogonomi* e *sukimono*. Semanticamente, secondo la ricostruzione effettuata da Pandey, questa seconda parola deriva dal verbo *suku* 好く con il significato di "provare interesse per qualcosa o qualcuno e impegnarsi nel suo perseguimento".<sup>287</sup> *Irogonomi* e *sukimono* dimostrano una spiccata coincidenza semantica, come si inferisce dal fatto che entrambi possono essere utilizzati per riferirsi a uno stesso oggetto in un medesimo contesto e dalla ricorrenza dello stesso carattere per rendere *konomi* e *suki*. Infatti, sempre seguendo la spiegazione fornita da Pandey, *amatore* e *galantuomo* indicano entrambi una persona che possiede una forte inclinazione per le attività amoroze, le quali persegue con assoluto trasporto e noncuranza di eventuali ostacoli e ripercussioni negative, come illustra efficacemente il paragrafo a in cui l'*irogonomi* in questione non perde occasione di corteggiare una donna persino mentre prendono parte a un funerale. D'altro canto, i due vocaboli divergono in quanto *sukimono* vuol dire dedicarsi a un interesse in generale e dunque può non essere usato in riferimento alla passione ma anche, per esempio, al perfezionamento delle arti, mentre *irogonomi*, modificando *iro*, si può riferire esclusivamente alle avventure galanti.<sup>288</sup>

A loro volta, queste figure rimandano da vicino al vasto ideale estetico vigente nel periodo Heian, noto con il prestito cinese di *fūryū* 風流, il quale regola le vite dei cortigiani di quest'epoca. *Fūryū*, derivato dal cinese *feng liu*, rappresenta un edonismo di origine taoista che pone l'enfasi sull'apprezzamento delle relazioni amoroze, il consumo di liquore, la composizione di poesia e la produzione di musica.<sup>289</sup> In Giappone, il termine viene usato nelle sue prime manifestazioni nelle poesie dell'*Antologia delle diecimila foglie* in cui viene reso come *miyabi* 雅.<sup>290</sup> Etimologicamente, *miyabi* deriva da *miyako* 宮都 dove *mi* significa "spirito", *miya*, letteralmente "il luogo in cui risiede lo spirito", indica il palazzo reale in cui dimora il sovrano, dio in terra discendente delle divinità celesti, e *ko* che significa "posto, luogo". In breve, *miyako* designa il luogo che ospita il palazzo in cui dimora il sovrano divino, la capitale del regno Yamato. A sua volta, *miyako* viene modificato dal verbo *bu* ぶ apposto come suffisso, il quale assume il significato "seguire un tale

287 PANDEY, Rajyashree, "Love, Poetry and Renunciation: Changing Configurations of the Ideal of *Suki*", *Journal of the Royal Asiatic Society* 5/2 (1995), p. 226; PANDEY, Rajyashree, "*Suki* and Religious Awakening: Kamo no Chōmei's *Hosshinshū*", *Monumenta Nipponica* 47/3 (1992), p. 300.

288 PANDEY, Rajyashree, "*Suki* and Religious Awakening: Kamo no Chōmei's *Hosshinshū*", op. cit., p. 300.

289 PANDEY, Rajyashree, "Love, Poetry and Renunciation: Changing Configurations of the Ideal of *Suki*", op. cit., p. 226.

290 *Ibidem*.

modello, comportarsi secondo un punto di riferimento" e dunque *miyabi* nel suo insieme vuol dire "secondo la moda, il gusto della capitale".<sup>291</sup> Questo ideale si associa dunque alle qualità che regolano la vita di corte, ovvero la raffinatezza, il ricercare avventure galanti, la produzione di musica e poesia. Inoltre, esso si definisce per esclusione rispetto a un concetto antitetico, quello di *hinabi* 鄙ひ, che vuol dire "secondo i gusti della campagna", dove la campagna viene intesa come polo antitetico alla capitale in cui vige una estetica rustica e priva di qualsivoglia eleganza.<sup>292</sup> Secondo Pandey, *irogonomi* e *sukimono* costituirebbero due categorie inferiori della più vasta nozione di *fūryū/miyabi* le quali, a loro volta, raffigurerebbero diverse combinazioni delle qualità che compongono tale ideale.<sup>293</sup>

In questo modo, l'*irogonomi* si caratterizza anche per l'estesa conoscenza delle regole del gusto. A questo proposito, il passaggio c definisce le attività caratteristiche di un galantuomo come *sukigoto*, letteralmente "le attività di chi è *sukimono*". Nello specifico, l'aneddoto dei *Racconti di Ise* allude all'amore romantico, con una donna che tenta di sedurre un messo, proveniente non a caso da Heiankyō, improvvisando un poema. Al contrario, l'episodio b accenna alle azioni svolte comunemente da un *irogonomi* per contrapposizione, ovvero siccome delle donne associate alla "campagna", *inaka*, affermano con ironia che occuparsi di una risaia non sia degno di un nobiluomo, in quel momento egli non si comporta di certo adeguandosi al codice non scritto del *miyabi*. Sulla base di questo materiale, possiamo dire che l'*irogonomi* sia al contempo un amatore e un *arbiter elegantiae*.

Allo stesso tempo, tuttavia, la figura dell'amatore presenta una pecca, che gli esempi qui riuniti individuano nel concetto di *ada*, "la volubilità". Etimologicamente, *ada* indica un fiore che, pur sbocciando, non dà frutti, come chiarisce il componimento 467 della *Raccolta di poesie giapponesi antiche e moderne*: "È una piantina / che, seminata tardi, / rimane indietro nella crescita; / eppure, dicono, mai tradisce / la fiducia nella messe [*ada ni naranu* あだにならぬ]".<sup>294</sup> Per estensione, il termine amplia il suo significato andando ad includere un qualcosa di effimero, come la rugiada, i fiori, o la stessa vita umana che perdurano solo per breve tempo, e ancora, applicata ai rapporti interpersonali, indica la mutevolezza d'animo dell'amatore e dell'amatrice che scelgono sempre

---

291 FUJIWARA, Shigekazu, "Ikikata no bigaku – Miyabi kara iki he", *Nihon daigaku geijutsugakubu kiyō* 45 (2007), pp. 41-42.

292 *Ibidem*.

293 PANDEY, Rajyashree, "Love, Poetry and Renunciation: Changing Configurations of the Ideal of *Suki*", op. cit., p. 226.

294 SAGIYAMA, Ikuko, op. cit., p. 310.

nuovi soggetti di conquista sentimentale.<sup>295</sup> Infatti, nel brano f la donna afferma con sdegno che la cattiva fama dell'uomo di essere un amatore si accompagna alla sua indole frivola, mentre nel paragrafo i la dama rifiuta di incontrare un corteggiatore perché teme la sua doppiezza, e ancora negli esempi d, e, g, h, i protagonisti accusano i rispettivi *partners* di avere relazioni illegittime. In definitiva, i brani testimoniano univocamente il fatto che l'*irogonomi*, nonostante le sue attrattive, goda di una scarsa reputazione a causa della sua cronica infedeltà.

Ricapitolando, l'*irogonomi* esibisce le seguenti caratteristiche. Si tratta di un individuo che, prediligendo l'amore romantico, si rivela estremamente attraente per la dedizione alle avventure galanti che persegue a discapito degli ostacoli e delle conseguenze e per l'osservanza nel codice del gusto cortese noto come *miyabi*. Come rovescio della medaglia, invece, viene accusato di essere volubile perché lo stesso fatto di ricercare avventure galanti lo porta inevitabilmente a desiderare più *partners*, non accontentando così le aspettative altrui che lo vorrebbero fedele in senso esclusivo a un'unica persona. In breve, possiamo definire l'*irogonomi* un amatore elegante e affascinante ma frivolo.

Spostiamo ora la nostra attenzione sul personaggio austero o *mamebito*. Etimologicamente, *mamebito* deriva dall'unione di *hito* 人, "persona", e *mame* 真目, il quale a sua volta nasce dalla combinazione di *ma*, "verità", e *me*, "occhi", ad indicare la capacità di osservare le cose e comprenderne la loro intima essenza.<sup>296</sup> Per quanto riguarda invece il *mamebito* in quanto tipologia di personaggio della letteratura giapponese classica, due commentari alla *Storia di Genji*, intitolati rispettivamente lo *Shimeishō* 紫明抄 (*Le note di color violetto chiaro*, circa 1293) e il *Kakaishō* 河海抄 (*Le note dei mari e dei fiumi*, 1362-1367), riconducono l'origine di questa figura al Confucianesimo.<sup>297</sup> Nei *Dialoghi*, Confucio definisce l'austero come una persona saggia e dalla profonda moralità derivanti da una vasta erudizione e conoscenza della natura umana. Egli, tale è la sua virtù, accetta incarichi di governo e politica sia presso signori che seguono la logica e rimangono coerenti alla propria volontà, sia presso potenti che contravvengono a entrambe. Quindi egli si dimostra essere un individuo virtuoso, dedito al buon governo e disposto ad aiutare in ogni paese a prescindere dall'integrità o meno del suo signore. In un secondo passaggio, Confucio afferma inoltre che l'austero non può essere piegato né umiliato e tanto meno egli cede alle preoccupazioni, le sue parole stanno a ragione e il suo agire è oggetto della riflessione di tutti. In definitiva, l'austero si rivela un uomo che grazie alla sua saggezza ben si addice alla conduzione del

---

295 ŌNO, Susumu, op. cit., pp. 32-33.

296 *Ibidem*, pp. 1129-1130.

297 HEUNGSOOK, Lee, "Yūgiri zōkei, Jukyō shisō no shiten kara", *Bungaku kenkyū ronsō* 29 (2008), p. 193.

governo, non risente delle umiliazioni, agisce in accordo con la sua volontà e il suo pensiero e gode di un'alta posizione presso la società.<sup>298</sup>

Il filosofo confuciano Xunzi 荀子 (giapponese: Junshi, 310-235 a.C.) illustra le qualità del *mamebito* in una breve narrazione contenuta in un libro che porta lo stesso nome del suo autore, *Xunzi* (giapponese: *Junshi*, III secolo a.C.). Una volta un uomo austero, scrive Xunzi, tardò a rientrare in città trovando i cancelli chiusi, così si recò in un campo nei pressi dell'ingresso alla cittadina dove incontrò una donna sposata che, come lui, aveva tardato a tornare a casa. La notte si fece fredda ed egli provò pietà per la dama, dunque le diede la sua veste in modo che ella potesse riscaldarsi. Il giorno successivo, dopo essere rientrato in città, il popolo seppe delle sue azioni e affermò che tale gesto era coerente al senso della moralità a cui da sempre l'uomo si era attenuto. Dopo questo episodio, la sua fama di persona retta crebbe ancor di più. Con questo racconto, Xunzi mette in scena in forma narrativa le qualità cardine del *mamebito*, ovvero la sua intransigente moralità e l'alta considerazione di cui gode presso la popolazione.<sup>299</sup>

Secondo lo studioso coreano Lee Heungsook, la figura dell'uomo austero subisce tuttavia una metamorfosi quando viene sradicata dalla cultura d'origine, cinese e confuciana, per essere poi travasata nella cultura di corte giapponese. Come riporta il ricercatore, il *mamebito* mantiene sì in Giappone la sua posizione di prestigio nella vita politica del paese e l'encomio che la società gli tributa per la sua serietà e conoscenza, eppure accanto a questa elevata considerazione pubblica egli affronta, quasi a fare da contrappeso alla sua statura morale, diverse problematiche nella vita privata, specialmente in ambito sentimentale. Ligio al dovere in pubblico, la sua moralità si traduce nel privato in un rigido idealismo che gli impedisce di rapportarsi efficacemente con il *partner*.<sup>300</sup>

I seguenti esempi illustrano il conflitto di cui egli soffre:

a) C'era una volta un uomo. Nara era stata abbandonata, ma le residenze nobiliari nella nuova capitale non erano ancora state del tutto erette. Qui, nel quadrante occidentale, risiedeva una dama bellissima e dalla straordinaria sensibilità. La donna, a quanto sembrava, frequentava qualcun altro, ma l'uomo [il testo originale lo definisce come un uomo austero, *mameo* まめお], incapace di vivere con superficialità una storia d'amore [per via della sua sincerità, *kokoro namu* 心なむ],<sup>301</sup> il primo giorno del terzo mese, non appena fu rientrato nella propria abitazione dopo una notte trascorsa in sua compagnia, spinto da chissà quali pensieri,

---

298 *Ibidem*, pp. 193-196.

299 *Ibidem*.

300 *Ibidem*, pp. 196-202.

301 Per i termini tratti dal testo originale, si veda: FUKUI, Teisuke, KATAGIRI, Yōichi, SHIMIZU, Yoshiko, TAKAHASHI, Shōji, op. cit., p. 134.

mentre fuori incessante batteva la pioggia, le inviò la poesia: Dopo una notte / passata insonne / ho trascorso il giorno immerso nei pensieri / fissando le interminabili / piogge di primavera [*I racconti di Ise*, aneddoto 2],<sup>302</sup>

b) C'era una volta un uomo oltremodo serio [*mame*], leale e affidabile [nel testo originale, che non possiede un'indole volubile, *adanaru kokoro* あだなる心].<sup>303</sup> Costui era al servizio dell'Imperatore Fukakusa. Una volta, però, forse a causa di uno smarrimento, entrò in intimità con la favorita di uno dei figli di Sua Maestà. Una mattina le inviò i versi: Evanescente / come un sogno / è stata la notte trascorsa insieme, / ma se mi riaddomiento / ancora più vaga mi appare. Che poesia inopportuna! [*I racconti di Ise*, aneddoto 103];<sup>304</sup>

c) C'era una volta un uomo che, impegnato com'era ad assolvere i propri incarichi di corte, non ricopriva di sufficienti attenzioni la moglie [secondo il testo originale, non si comportò nei suoi confronti con serietà, *mame*]. La donna si era quindi unita a una persona che le aveva promesso di amarla con tutto se stesso [secondo il testo originale, di amarla con serietà, *mame*],<sup>305</sup> e con lui si era trasferita in provincia [*I racconti di Ise*, aneddoto 60];<sup>306</sup>

d) Una volta un uomo vagava senza meta nella provincia di Michinoku. Una donna della regione, forse perché incuriosita da quell'uomo della capitale, se ne invaghì perdutamente [nel testo originale, con sincerità, *kokoro namu*] e gli inviò la poesia: Piuttosto che dormire / per un amore non corrisposto / preferirei vivere / la fuggevole esistenza / di un baco da seta. Per quanto poco raffinati [nel testo originale, la poesia è giudicata di gusto campagnolo, *hinabi*],<sup>307</sup> i versi della donna commossero comunque l'uomo, che poco dopo la raggiunse nella sua abitazione per coricarsi con lei. Quando a notte fonda si apprestò a lasciarla, lei disse: Quando sorgerà il sole / getterò in un bacile / l'odioso gallo / il cui canto prematuro / induce il mio uomo ad andarsene! Prima di procedere per la capitale, l'uomo improvvisò i versi: Oh pino di Anewa / della piana di Kurihara! / Se tu fossi una persona / quale ricordo da portare nella capitale / ti chiederei di venire con me! «Ma allora forse mi ama!», esclamò raggianti la donna più volte [*I racconti di Ise*, aneddoto 14];<sup>308</sup>

---

302 MAURIZI, Andrea, op. cit., p. 48.

303 Per i termini tratti dal testo originale, si veda: FUKUI, Teisuke, KATAGIRI, Yōichi, SHIMIZU, Yoshiko, TAKAHASHI, Shōji, op. cit., p. 221.

304 MAURIZI, Andrea, op. cit., p. 126.

305 Per i termini tratti dal testo originale, si veda: FUKUI, Teisuke, KATAGIRI, Yōichi, SHIMIZU, Yoshiko, TAKAHASHI, Shōji, op. cit., p. 181.

306 MAURIZI, Andrea, op. cit., pp. 90-91.

307 Per i termini tratti dal testo originale, si veda: FUKUI, Teisuke, KATAGIRI, Yōichi, SHIMIZU, Yoshiko, TAKAHASHI, Shōji, op. cit., p. 146.

308 MAURIZI, Andrea, op. cit., p. 58.

e) C'era una volta una donna superficiale e dai modi affettati [secondo il testo originale, che non possiede un'indole sincera [*namakokoro* なま心].<sup>309</sup> L'uomo viveva nelle immediate vicinanze della sua residenza. La donna componeva poesie e, per sondare i sentimenti dell'uomo, recise un crisantemo sul punto di appassire e glielo inviò insieme ai versi: I suoi riflessi rosso cremisi / dove sono? / Mi sembra, piuttosto, / che candidi fiocchi di neve lo ricoprano / flettendone lo stelo. L'uomo finse di non cogliere l'allusione, e ribatté: Il candido fiore di crisantemo / che cela i suoi riflessi cremisi / appare a me come le maniche / di colei / che lo ha reciso [*I racconti di Ise*, aneddoto 18].<sup>310</sup>

In questi episodi, il *mamebito* si comporta in amore secondo una qualità che i testi chiamano *kokoro namu* o *namakokoro*, una "indole sincera", laddove *nama*, o la sua variante *namu*, indica originariamente una pianta che non è ancora giunta alla sua piena maturazione, dunque ancora acerba.<sup>311</sup> Da questa base semantica, il termine acquisisce una connotazione di semplicità e da qui, per estensione, un'idea di un qualcosa o qualcuno di disadorno e genuino.<sup>312</sup> Nel contesto dei racconti, questa espressione sembra assumere due connotazioni: una prima, positiva, di sincerità e genuinità, come nel brano a in cui essa rappresenta la caratteristica preminente del protagonista oppure per contrapposizione nel paragrafo d in cui la donna dà voce in maniera non calcolatrice ai suoi sentimenti, e infine per contrapposizione nel passaggio e in cui la dama, disingenua, viene rifiutata dall'uomo esattamente per questo motivo. La sincerità costituisce la principale attrattiva del *mamebito*, come dimostrano gli aneddoti a e c in cui le donne protagoniste favoriscono appunto due uomini austeri, e l'episodio b che definisce il *mamebito* per contrapposizione al concetto di *ada*, la volubilità tipica dell'*irogonomi*. Allo stesso tempo, tuttavia, il *namakokoro* sembra acquisire una seconda connotazione negativa che rappresenta il punto debole del *mamebito* in amore, come si nota nei racconti b e d: nel primo, l'uomo scrive una poesia dall'immagine, l'evanescenza del sogno, ovvia e dozzinale, mentre nel secondo una donna provinciale declama un componimento che il poeta capitolino considera "rustico", *hinabi*, l'antitesi del *miyabi*, e inoltre travisa il significato della poesia di risposta, in cui l'uomo afferma che non potrebbe condurla con sé a Heiankyō perché le sue radici hanno trascorso troppo tempo nel Michinoku, in altre parole ella si comporta in maniera irrimediabilmente provinciale. In questo modo, l'idea della genuinità del *mamebito* subisce un rovesciamento e viene reinterpretata come inesperienza e ineleganza.

---

309 FUKUI, Teisuke, KATAGIRI, Yōichi, SHIMIZU, Yoshiko, TAKAHASHI, Shōji, op. cit., p. 150.

310 MAURIZI, Andrea, op. cit., pp. 61-62.

311 ŌNO, Susumu, op. cit., p. 897.

312 ANNO, Aoi, "*Genji monogatari Suma maki ni okeru Hikaru Genji no kakiwake: sanbi kiyora namamekashi ni chakumokushite*", *Yokohama kokudai kokugo kenkyū* 36 (2018), pp. 51-53; YAMAMOTO, Ri, "*Genji monogatari ni okeru namamekashi*", *Aichi shukutoku daigaku kokugo kokubun* 16 (1993), pp. 131-133, 136, 140.

Incarnando le tipologie di personaggio dell'*irogonomi* e del *mamebito*, Kaoru e Niou instaurano fra di loro una netta opposizione.<sup>313</sup> Kaoru, il *mamebito*, si comporta in amore in maniera semplice e spontanea e intende dedicarsi a un unico *partner*, ma la sua stessa genuinità risulta poco attraente perché tradisce inesperienza e una imperdonabile mancanza di buon gusto. Al contrario Niou, l'*irogonomi*, affascina per l'appassionato trasporto in cui mette tutto se stesso nel corteggiare una persona e per la sua raffinata sofisticazione degna di un principe reale, ma la sua stessa passionalità lo rende infedele e inaffidabile. In questo modo, l'appartenenza di Kaoru e Niou a due categorie così diametralmente divergenti innesca nel loro rapporto un forte contrasto.

L'opposizione dei protagonisti maschili degli ultimi capitoli della *Storia di Genji* raggiunge il punto di rottura quando essi si rivolgono a corteggiare due stesse donne, le cosiddette sorelle di Uji, dal luogo in cui dimorano, conosciute convenzionalmente come la "Seconda signora", *Naka no kimi* 中の君, e *Ukifune* 浮舟, "Barca alla deriva". La competizione amorosa costituisce uno dei momenti di maggior tensione e confronto per due uomini, come testimonia il poema 1809 tratto dall'*Antologia delle diecimila foglie* che racconta la tragica vicenda di una donna ambita simultaneamente da due spasimanti:

1809: In un lontano passato / una fanciulla di nome Unai, / proveniente dalla cittadina di Ashinoya, / nella sua estrema giovinezza / acconciava i capelli / rialzandoli sulla nuca / e dividendoli in due crocchie. / Nemmeno chi abitava nelle costruzioni vicine la vedeva mai / poiché ella voleva vivere ritirata / nella stanza più interna della casa. / Coloro che desideravano incontrarla / aspettavano impazienti / circondando la sua abitazione come se formassero una recinzione. / Due individui di allora, / un uomo di nome Chinu / e un uomo di nome Unai, / rivaleggiarono [*kioi* 競ひ] / per averla in moglie / feroci come un fuoco ardente. / Quando ciò avvenne, / essi impugnarono saldamente / l'elsa delle spade forgiate nelle fiamme / e presero gli archi in legno bianchi e le faretre / e decisi a camminare persino nelle fiamme e nelle acque / si affrontarono. / Quando essi rivaleggiarono [*kioi*], / la donna disse alla madre / che dopo aver visto due guerrieri [*masurao* ますらを] / competere [*arasō* 争ふ] / per una persona di poco conto come lei / non poteva sposarsi / né continuare a vivere. / Una notte, / Chinu vide in sogno / la fanciulla che / piangendo / per il suo amore non dichiarato per lui / gli diceva che lo avrebbe atteso nell'aldilà, / essendosi lei data la morte. / Unai,

---

313 Per quanto riguarda l'identificazione di Kaoru come *mamebito* e di Niou come *irogonomi* si veda: KARASHIMA, Masao, "Irogonomi to mamebito to: Kaoru zō no teii", in MUROFUSHI, Shinsuke, UEHARA, Sakukazu (a cura di), *Jinbutsu de yomu Genji monogatari dai jūnana kan: Kaoru*, Tokyo, Bensei, 2006, pp. 279-288; YAMAUE, Yoshizane, "Niou no miya shiron: irogonomi no miryoku to genkai", in Shinsuke, UEHARA, Sakukazu (a cura di), *Jinbutsu de yomu Genji monogatari dai jūhachi kan: Niou no miya, Hachi no miya*, Tokyo, Bensei, 2006, pp. 304-313.

/ così respinto, / decise di seguirla / togliendosi anch'egli la vita. / Rivolto lo sguardo al cielo, / gridò a gran voce / pestando i piedi / e digrignando i denti. / Infuriato / perché non accettava di aver perso / contro il suo avversario, / indossò sulle spalle / la spada / e, riuniti / i parenti, / chiese loro di registrare, / affinché venisse tramandato / ai posteri / per tutta l'eternità, / che la tomba della fanciulla / era stata eretta / al centro / delle tombe dei due uomini. / Quando seppero il motivo [di questa sistemazione funebre], / perfino le persone estranee alla vicenda / piansero urlando il lutto.<sup>314</sup>

La vicenda narrata dal componimento tratteggia la competizione amorosa come un avvenimento tragico. Due guerrieri, decisi a sposare la stessa donna, duellano armi in pugno per stabilire chi sia il più meritevole di ottenere la sua mano. La fanciulla contesa, incapace di sopportare la responsabilità che due uomini si siano affrontati in combattimento per lei, non accetta il corteggiamento di nessuno dei due e anzi si dà la morte. In sogno, il soldato di nome Chinu vede la ragazza la quale gli rivela di essere stata segretamente innamorata di lui e che lo attende nell'aldilà, di modo che essi possano stare insieme, se non nella vita, almeno nella morte. A questo punto, sebbene la poesia non lo riporti esplicitamente, è lecito supporre che Chinu si sia suicidato per onorare la richiesta della ragazza Unai, visto che in seguito l'omonimo Unai si riferisce alla tomba di entrambi. A sua volta il secondo guerriero, Unai, soffre per aver scoperto che Unai ha preferito Chinu a lui. Rifiutato, Unai riunisce la sua famiglia e dà ordine che riportino nelle cronache il fatto che le tombe dei due corteggiatori cingono al centro la sepoltura della donna amata. Dopodiché, presumibilmente si toglie anch'egli la vita. I tre innamorati, incapaci di continuare a vivere ciascuno per ragioni interconnesse, si danno la morte in un precipitare di eventi che genera nel lettore un sentimento dolcemente e straziante.

Sotto il profilo linguistico, il poema si riferisce alla competizione amorosa ricorrendo a due verbi principali: *kiō* e *arasō*. Il primo, traducibile come "rivaleggiare", si riferisce in origine a un confronto fra due elementi naturali, come ad esempio la luce del sole e della luna, nel quale entrambi suscitano la meraviglia del parlante ed è pertanto impossibile stabilire quale di essi sia superiore all'altro, come ad esempio vediamo in un passaggio della *Storia di Genji* producono della musica la quale risulta gradevole "come le onde del ruscello (*kawanami ni kioite* 川波にきほひて)".<sup>315</sup> Per estensione, il termine si amplia a indicare due esseri umani o cose che gareggiano per determinare chi sia il migliore in qualcosa, per esempio nella forza fisica, nella determinazione,

---

314 KUDŌ, Rikio, ŌTANI, Masao, SATAKE, Akihiro, YAMADA, Hideo, YAMAZAKI, Yoshiuki, *Man'yōshū ni*, op. cit., pp. 398-400.

315 ŌNO, Susumu, op. cit., p. 416.



ecc., come si applica al caso in analisi.<sup>316</sup> Il secondo, da parte sua, deriva etimologicamente dall'unione della radice semantica *ara* con il significato di "rozzo, brutale, violento", e dal suffisso *sō* tratto dai verbi *isō* e *kisō*, due varianti di *kiō*. Complessivamente, *arasō* vuol dire quindi ricorrere alla forza per raggiungere il primato in un confronto, come possiamo osservare nella poesia 13 dell'*Antologia delle diecimila foglie*: "Il monte Kaguya / e il monte Miminashi / competerono [*arasoi*] / per l'amato monte Unebi. / Certi avvenimenti sembra succedano / sin dall'età degli dèi. / Adesso / come in passato, / anche gli uomini / mortali / sembra competano [*arasō*] / per conquistare una sposa".<sup>317</sup> Insieme, i due verbi *kiō* e *arasō* indicano l'affrontarsi per la supremazia di due persone o cose e, nel senso più specifico che ci concerne nella presente trattazione, esprime anche la competizione in amore.

Ora, nella *Storia di Genji* numerosi personaggi, in genere maschili, iniziano fra di loro un'accesa rivalità per ottenere i favori di un altro personaggio, solitamente femminile,<sup>318</sup> e il risultato del loro gareggiare varia di volta in volta. Così, la competizione può paradossalmente rafforzare non il legame con la donna, bensì il rapporto fra gli stessi contendenti, come avviene a Hikaru Genji e Tō no Chūjō nel capitolo VII *Momijiga* 紅葉賀, "Le foglie d'acero rosso":

[Genji], raccogliendo solo il *nōshi*, si nascose dietro un paravento. Il Secondo Comandante della Guardia [Tō no Chūjō], trattenendo una risata, si avvicinò al paravento e ne ripiegò le ante, sollevando di proposito un grande frastuono. [...] Il Secondo Comandante [...] sfoderò minaccioso la spada. - Mio signore, mio signore! - lo supplicò la donna [conosciuta con la carica di Seconda Dama delle Stanze Interne] a mani giunte, mentre l'altro faticava a mantenersi serio. [...] Il Secondo Comandante tentava di mantenere un'aria minacciosa per nascondere la propria identità, ma forse proprio perché esagerava, egli riuscì infine a riconoscerlo. Aveva inscenato tutta quella storia sapendo benissimo che ero qui, si disse interdetto. Rendendosi conto di quanto la situazione fosse comica afferrò il braccio dell'amico che stringeva la spada, pizzicandolo con energia e il Secondo Comandante, per quanto contrariato dall'essere stato scoperto, non poté impedirsi di ridere.

- Ma è una pazzia! Uno scherzo così idiota... E adesso lasciate che mi rivesta -, gli disse, ma l'altro afferrò la casacca e si rifiutò di lasciargliela. - Allora, anche voi, - protestò egli, slacciando la cintura al Secondo Comandante e tentandogli di strappargli il *nōshi* di dosso, mentre l'altro resisteva e nella baruffa che seguì la

---

316 *Ibidem*.

317 *Ibidem*, pp. 83-84.

318 Un caso in cui due personaggi femminili rivaleggiano per ricevere le attenzioni di un personaggio maschile può essere considerato quello delle dame Aoi 葵 e Rokujō 六条 entrambe legate a Genji.

manica [*sode* 袖]<sup>319</sup> della casacca si strappò. [...] La mattina seguente la Seconda Dama delle Stanze Interne, mortificata da ciò che era successo, gli fece avere una cintura e un paio di *sashinuki* che nella confusione erano rimasti nella sua stanza. [...] La cintura apparteneva al Secondo Comandante. Osservando che il colore era più scuro rispetto a quello del *nōshi* che aveva indosso, si accorse di aver perduto la parte esterna di una manica. [...] Dal palazzo imperiale il Secondo Comandante gli mandò, accuratamente avvolto, il pezzo di manica mancante. [...] Per fortuna che aveva con sé la cintura! La avvolse in un foglio di carta dello stesso colore e la mandò.<sup>320</sup>

In questo episodio Genji e Tō no Chūjō, da amici che spesso rivaleggiano per ottenere i favori delle stesse donne, inscenano un duello parodico. Tō no Chūjō finge soltanto di essere indignato per avere scoperto che la donna che presumibilmente ama ha accolto un altro e sfrutta la situazione come pretesto per scoprire una delle *liaisons* segrete di Genji e per fargli uno scherzo. Per tutta la durata della messinscena, Tō no Chūjō ride divertito dal contegno di Genji e la violenza della competizione, rappresentata dalla spada, viene subito smorzata dal pizzicotto che Genji dà sul braccio dell'amico non appena si rende conto della burla. Inoltre, se normalmente la contesa produce una spaccatura nel rapporto fra i contendenti, in questo caso essa rafforza la loro relazione, come simboleggia efficacemente la sorte degli abiti che indossano: nella colluttazione, le loro vesti si scuciono a suggerire come il loro legame si dovrebbe incrinare se facessero sul serio, ma poi si restituiscono i pezzi dell'abbigliamento mancanti in modo da ricostruire la loro armonia iniziale. In questo modo, Murasaki Shikibu utilizza in senso fittizio la competizione amorosa per esplorare il legame dei due contendenti e per rinsaldare il loro rapporto.

Per di più, il dettaglio della manica tagliata potrebbe costituire un riferimento al colore maschile, in quanto il recidere una manica rappresenta un'immagine solitamente associata al *nanshoku* a partire dall'opera cinese *Storia degli Han anteriori*:

Una volta [Dong Xian] riposava – era giorno – ed era adagiato su un lato, sulla manica della veste del sovrano [l'Imperatore Ai]. Questi voleva alzarsi, ma Xian non si era ancora svegliato. Allora, non volendo scuoterlo, l'imperatore tagliò la manica e quindi si alzò: a tal punto arrivava il suo amore.<sup>321</sup>

Il primo brano afferma che tagliandosi la manica della veste l'Imperatore Ai dimostra la profondità

---

319 FUJII, Sadakazu, IMANI, Shūichirō, MUROFUSHI, Shinsuke, ŌASA, Yūji, SUZUKI, Hideo, YANAI, Shigeshi, *Genji monogatari ichi*, op. cit., p. 263.

320 ORSI, Maria Teresa, op. cit., pp. 159-161.

321 DI WU, Ameng, *La manica tagliata*, a cura di VITIELLO, Giovanni, Palermo, Sellerio editore, 1990, p. 1.

dei suoi sentimenti per Dong Xian poiché, nel complesso sistema sartoriale meticolosamente osservato presso la corte cinese, il vestiario regale possiede un elevato valore sia materiale sia simbolico, in quanto indica l'augusto rango della persona che lo indossa. Recidendo con noncuranza il suo abito in modo che il suo favorito non venga disturbato in un'attività quotidiana come il riposo pomeridiano, l'Imperatore Ai testimonia la forza dei suoi sentimenti. Questa immagine si rivela tanto potente che nei secoli successivi la menzione alla "manica tagliata" (cinese: *dan xiu* 断袖, giapponese: *danshū*) diviene un'espressione idiomatica che indica il *nanshoku* sia in Cina sia in Giappone.<sup>322</sup> Citando la manica tagliata in riferimento alla competizione amorosa, Murasaki Shikibu lascia forse intendere che quando due uomini si contendono una medesima donna il loro legame riceve indirettamente una sfumatura di colore maschile.

Tuttavia, nel caso di Kaoru e Niou la competizione conduce a un esito negativo per le persone coinvolte. Per via di una complessa serie di circostanze, essi si dispiacciono del dolore che arrecano a se stessi e all'altro in alcuni punti chiave della narrazione:

Il profumo di quell'altra persona [Kaoru] si era trasmesso alle vesti della Seconda Signora e, siccome era così diverso da quello degli incensi che in genere vengono usati al punto da renderlo chiaramente riconoscibile, Sua Altezza [Niou], che nell'arte dell'incenso era un esperto, si insospettì. [...] Ciò lo offese [*netakute* 妬くて] più che mai. - Il profumo / delle maniche di un altro / a voi così familiare / pervade anche la mia persona / e suscita il mio rancore [*urami* 恨み]<sup>323</sup> -.<sup>324</sup>

L'estratto esprime il malcontento provato da Niou per via della rivalità in amore con Kaoru mediante i sostantivi *urami* e *netashi/netami*. Il primo deriva etimologicamente dall'unione del termine *ura* per indicare il cuore o, più in generale, i sentimenti e lo stato d'animo con il verbo *miru*, "guardare", con il significato complessivo di osservare in fondo al proprio cuore e meditare sui propri sentimenti. Per estensione, *urami* esprime un sentimento negativo che il parlante prova quando la situazione in cui si trova non soddisfa le sue aspettative.<sup>325</sup> La seguente poesia contenuta nella raccolta poetica realizzata dal re Go Toba 後鳥羽 (1180-1239, regno 1183-1198), intitolata *Go Tobain goshū* 後鳥羽院御集 (*L'antologia del sovrano in ritiro Go Toba*, prima metà del XIII

---

322 HINSCH, Bret, op. cit., p. 53.

323 Per i termini tratti dal testo originale, si veda: FUJII, Sadakazu, IMANI, Shūichirō, MUROFUSHI, Shinsuke, ŌASA, Yūji, SUZUKI, Hideo, YANAI, Shigeshi, *Genji monogatari go*, op. cit., p. 72.

324 ORSI, Maria Teresa, op. cit., pp. 1083-1084.

325 ŌNO, Susumu, op. cit., p. 208.

secolo) ben esemplifica questo uso del termine: "Mentre sveglio / giaccio nel letto / in un'attesa probabilmente vana, / il soffio del vento / accresce il mio risentimento [*urameshi*]"<sup>326</sup> Nel componimento, il poeta cova rancore nei confronti della persona amata la quale, contrariamente alle sue aspettative, non verrà a trovarlo, a cui si aggiunge il mesto soffiare del vento. In questo modo, l'autore soffre sia per la solitudine sia per il vento che, insensibilmente, la sottolinea, provando una forte frustrazione.<sup>327</sup> Dal suo canto, il sostantivo *netashi* deriva etimologicamente dalla combinazione del termine *na* 名, che letteralmente vuol dire "nome" e per traslato viene spesso inteso nell'accezione di "fama, reputazione", con l'aggettivo *itashi* 痛し, "doloroso". Insieme, essi indicano l'invidia o la gelosia che il parlante prova quando percepisce che un'altra persona gode di una considerazione superiore alla propria.<sup>328</sup> La storia del sovrano Nintoku e della principessa Iwano 石之, riportata in *Un racconto di antichi eventi*, illustra efficacemente il significato del vocabolo. Iwano è promessa sposa al re, ma questi la invia con un pretesto a raccogliere del legno sacro necessario a svolgere una cerimonia, e mentre ella si reca in viaggio per soddisfare la sua richiesta il sovrano si unisce in matrimonio con una seconda donna. La principessa, in preda a una violenta "gelosia" (*netami*) lo punisce: getta in mare il legname raccolto e, presumibilmente usando i suoi poteri sciamanici,<sup>329</sup> fa in modo che il re di ritorno dalle nozze non possa rientrare nel suo palazzo ma debba cercare rifugio altrove.<sup>330</sup> Il termine *netami* esprime dunque il sentimento negativo che il parlante prova quando si vede preferire un'altra persona.

Con il lento procedere degli eventi descritti nei capitoli di Uji, i sentimenti negativi di *urami* e *netami*, suscitati dalla competizione amorosa che Kaoru e Niou ingaggiano, corrode gradualmente ma inesorabilmente il loro rapporto, quasi a decostruire la loro intesa iniziale.

In conclusione, qualora volessimo riassumere la vicenda dei protagonisti maschili dei capitoli di Uji riducendola dalla sua complessità, ricchezza di sfumature e innumerevoli possibilità di lettura a un numero ridotto di punti fermi che ci permettano di coglierla a colpo d'occhio, potremmo affermare che la storia si snoda attorno ai seguenti punti focali. La rappresentazione di Kaoru e Niou legati dal colore maschile ruota attorno al *nomen omen*, laddove i loro appellativi poetici simboleggiano la loro complementarietà e sessualità. In tale complementarietà si inserisce tuttavia

---

326 MATSUOKA, Yūka, "Hito mo wo shi hito mo urameshi ajikinaku kō: *Hyakunin issshū* kyūjūkyū ban (Go Tobain) wo yomitoku", *Tamamo* 53 (2019), pp. 18-20.

327 *Ibidem*.

328 ŌNO, Susumu, op. cit., p. 939.

329 NAKANISHI, Yōko, "Onna uta ni okeru shitto no hyōgen: *Man'yōshū* Iwanohime kagun wo shihatsu to shite", *Mejiro daigaku jinbungaku kenkyū* 6 (2010), p. 15; MARUYAMA, Takashi, "Kōkyū: fūjirareta shitto", *Fuji joshi daigaku kokubungaku zasshi* 80 (2009), pp. 33-35.

330 KANAZAWA, Kazumi, "*Kojiki* Iwanohime no mikoto no shitto monogatari to gojūnanabanka ni tsuite: *Nihonshoki* gojūsanbanka to no hikaku wo chūshin ni", *Shōwa joshi daigaku daigakuin Nihon bungaku kiyō* 26 (2015), p. 3.

un elemento di opposizione, l'appartenenza dei personaggi a due categorie divergenti, quella di *irogonomi* per Niou, che si comporta così con raffinatezza e squisita eleganza secondo i dettami della moda cortese ma che pecca di infedeltà, e quella di *mamebito* per Kaoru, che si dimostra essere al contrario leale ma non al passo con i tempi e i costumi. Questa scintilla di differenza diviene un fuoco ardente quando la competizione per le stesse donne funge da pietra focaia. Come risultato, il rapporto fra Kaoru e Niou si fa ambivalente, perché da un lato rivaleggiare per ottenere la mano delle stesse nobildonne li divide, ma d'altro lato li unisce in un legame di colore maschile indiretto. Nel corso dei capitoli di Uji, dunque, il rapporto fra Kaoru e Niou si caratterizza come un pendolo che oscilla tra avvicinamento e allontanamento.

Con questo primo capitolo dedicato alla *Storia di Genji*, abbiamo analizzato con dovizia di particolari la maniera in cui il testo rielabora il primo di quegli elementi che abbiamo detto fondano la rappresentazione del colore maschile in *Un racconto di antichi eventi*, ovvero la complementarietà dei protagonisti basata sulla loro appartenenza a due categorie opposte di personaggi letterari. Nel caso di *Un racconto di antichi eventi*, abbiamo visto come Yamato Takeru e il principe Ohousu si possano ricondurre alle categorie di *takeru* o "bruto" e di *irogonomi* o "amatore", il primo un'identità legata a un'aderenza irreprensibile dei propri ideali, il secondo correlato all'abilità di ispirare sentimenti d'affetto soprattutto da parte dei personaggi femminili. Nella *Storia di Genji*, Niou e Kaoru appartengono, similmente, alle tipologie complementari di *irogonomi* e *mamebito*, laddove il primo si presenta in diretta continuazione dell'amatore visto nella mitologia, mentre il secondo prende il posto del *takeru*. *Mamebito* e *takeru* possiedono in comune una fedeltà cieca e irreprensibile ai valori da loro professati, una fedeltà derivata nel caso dell'austero dalla conoscenza del Confucianesimo e della natura umana. Data questa somiglianza, potremmo forse considerare il *mamebito* come l'erede spirituale del *takeru*, un successore più adatto alla società di periodo Heian e al suo ordinamento sociale di tipo burocratico. In questo modo, Murasaki Shikibu sembrerebbe riprendere la complementarietà dei personaggi già trovata nel mito di Yamato Takeru e rielaborarla secondo il sistema di valori etici e sociali vigente nella società del suo tempo. Come risultato, l'autrice parrebbe strutturare la narrazione del *nanshoku* riprendendo l'elemento della complementarietà dei personaggi tratta da *Un racconto di antichi eventi* per poi riadattarlo alla sensibilità contemporanea.

## Capitolo 2.4: L'estetica dell'androginia nella *Storia di Genji* e in *Se solamente si scambiassero*

Nella *Storia di Genji*, Murasaki Shikibu dedica ampio spazio a descrizioni particolareggiate dell'abbigliamento e della bellezza dei personaggi sia femminili sia maschili. Per illustrare al lettore l'estrema avvenenza di alcuni uomini nel suo racconto, l'autrice usa una comparazione con l'aspetto e la grazia femminili, un elemento che ricorre in numerosi punti lungo l'arco dell'intera narrazione. Questa tecnica espositiva, a cui *La storia di Genji* dà vita, viene ripresa da tutte le opere successive di cui ci occuperemo nella presente trattazione per concettualizzare e raffigurare l'amore maschile, di conseguenza circoscriverla e comprenderla rappresenta un passaggio chiave nel nostro percorso conoscitivo. Per raggiungere questo obiettivo procederemo adesso alla lettura e all'analisi di alcuni dei brani in cui Murasaki utilizza questo mezzo narrativo:

a) [Genji si trova in compagnia di alcuni amici con cui discute della donna ideale] Sopra alcune vesti di morbida stoffa bianca [Genji] aveva indossato con voluta noncuranza l'ampia sopravveste dell'abito informale di Corte, lasciandone sciolti i legacci, e alla luce della lampada, appoggiato con naturalezza, appariva così bello da far desiderare di vederlo in abiti femminili [*onna ni te mitatematsuramahoshi* 女にて見たてまつらまほし].<sup>331</sup> Si aveva l'impressione che nessuna donna, neppure scelta fra quelle «al di sopra del più alto rango,» si sarebbe dimostrata alla sua altezza;<sup>332</sup>

b) [Genji pensa riferito a un principe con cui sta conversando] Era una persona di estrema raffinatezza e dotata di un fascino delicato che in una donna non avrebbe certo mancato di interessarlo [nel testo originale, "avrebbe desiderato vederlo come donna", *onna ni te mimu* 女にて見む]<sup>333,334</sup>

c) [Il principe con cui Genji sta dialogando nell'esempio b pensa a sua volta riguardo a Genji] Pensava a quanto [Genji] sarebbe stato seducente ai suoi occhi se solo fosse stato una donna [*onna ni te mibaya* 女にて見ばや]<sup>335,336</sup>

---

331 FUJII, Sadakazu, IMANI, Shūichirō, MUROFUSHI, Shinsuke, ŌASA, Yūji, SUZUKI, Hideo, YANAI, Shigeshi, *Genji monogatari ichi*, op. cit. p. 38.

332 ORSI, Maria Teresa, op. cit., p. 25.

333 FUJII, Sadakazu, IMANI, Shūichirō, MUROFUSHI, Shinsuke, ŌASA, Yūji, SUZUKI, Hideo, YANAI, Shigeshi, *Genji monogatari ichi*, op. cit., p. 245.

334 ORSI, Maria Teresa, op. cit., p. 148.

335 FUJII, Sadakazu, IMANI, Shūichirō, MUROFUSHI, Shinsuke, ŌASA, Yūji, SUZUKI, Hideo, YANAI, Shigeshi, *Genji monogatari ichi*, op. cit., p. 246.

336 ORSI, Maria Teresa, op. cit., p. 149.

d) [Tō no Chūjō pensa riguardo a Genji dopo la morte di dama Aoi, sua sorella e moglie di Genji] [Genji] appariva così affascinante che il Secondo Comandante [Tō no Chūjō], senza staccare gli occhi dalla sua figura, si disse che, se fosse stato una donna [*onna ni te wa* 女にては]<sup>337</sup> costretta dalla morte a separarsi da lui, di certo la sua anima gli sarebbe rimasta accanto;<sup>338</sup>

e) [Fujitsubo pensa a proposito del suo figlio illegittimo avuto con Genji, noto come il futuro sovrano Reizei 冷泉] I denti di latte, un po' guasti, mettevano nella sua bocca un'ombra scura e la sua tenera grazia era tale da far desiderare che fosse nato donna [*onna ni te mitatematsuramahoshii*]<sup>339,340</sup>

f) Il sovrano abdicatario [il re Suzaku] era così bello che si poteva quasi desiderare di vederlo in vesti femminili [*onna ni te mitatematsuramahoshiki*]<sup>341,342</sup>;

g) [Tamakazura 玉桂 pensa a proposito di Hige-kuro 鬚黒, un personaggio il cui epiteto vuol dire "barba nera"] La carnagione scura e la barba che gli copriva il viso non le andavano particolarmente a genio. Pretendere che il viso di un uomo assomigliasse a quello truccato con cura di una donna [*onna no tsukuroitataru kao no iro ai ni wa nitaramu* 女のつくろひたてたる顔の色合ひには似たらむ]<sup>343</sup> era forse eccessivo, eppure nella sua inesperienza ella lo guardava con un certo disdegno;<sup>344</sup>

h) [Il re in ritiro Suzaku parla di Genji] Io stesso quando ero giovane ho spesso pensato che, per quanto fossimo fratelli, se fossi nato donna [*ware onna naraba* 我女ならば],<sup>345</sup> avrei voluto essere vicino a lui e godere del suo affetto. A maggior ragione, è comprensibile che una donna si lasci sedurre dal suo fascino;<sup>346</sup>

i) Egli [Yūgiri 夕霧] si avvicinò alla porta a battente e si fermò, guardandosi attorno. Al di sotto della sua

---

337 FUJII, Sadakazu, IMANI, Shūichirō, MUROFUSHI, Shinsuke, ŌASA, Yūji, SUZUKI, Hideo, YANAI, Shigeshi, *Genji monogatari ichi*, op. cit., p. 318.

338 ORSI, Maria Teresa, op. cit., p. 193.

339 FUJII, Sadakazu, IMANI, Shūichirō, MUROFUSHI, Shinsuke, ŌASA, Yūji, SUZUKI, Hideo, YANAI, Shigeshi, *Genji monogatari ichi*, op. cit., p. 366.

340 ORSI, Maria Teresa, op. cit., p. 223.

341 FUJII, Sadakazu, IMANI, Shūichirō, MUROFUSHI, Shinsuke, ŌASA, Yūji, SUZUKI, Hideo, YANAI, Shigeshi (a cura di), *Genji monogatari ni*, Tokyo, Iwanami shoten, 1994, p. 170.

342 ORSI, Maria Teresa, op. cit., p. 352.

343 FUJII, Sadakazu, IMANI, Shūichirō, MUROFUSHI, Shinsuke, ŌASA, Yūji, SUZUKI, Hideo, YANAI, Shigeshi (a cura di), *Genji monogatari san*, Tokyo, Iwanami shoten, 1995, p. 60.

344 ORSI, Maria Teresa, op. cit., p. 547.

345 FUJII, Sadakazu, IMANI, Shūichirō, MUROFUSHI, Shinsuke, ŌASA, Yūji, SUZUKI, Hideo, YANAI, Shigeshi, *Genji monogatari san*, op. cit., p. 214.

346 ORSI, Maria Teresa, op. cit., p. 639.

sopravveste, ammorbida dall'uso, si intravedeva il rosso intenso della veste, reso lucente dalla follatura, e mentre i raggi del sole, per quanto ormai deboli, lo illuminavano in pieno, il gesto con cui egli istintivamente si faceva schermo con il ventaglio aveva una tale grazia che le dame di compagnia si dissero che neppure una donna [*onna koso* 女こそ]<sup>347</sup> avrebbe potuto eguagliarla, per quanto avesse desiderato essere simile a lui;<sup>348</sup>

l) [Kaoru] aveva trascorso molti giorni piangendo e soffrendo, ma il suo volto, per quanto smunto, non era cambiato e anzi aveva acquistato una tale aristocratica bellezza che il Principe [Niou], spunto dal proprio incorreggibile carattere, si disse che, trovandosi nei panni di una donna [*onna naraba*],<sup>349</sup> egli stesso ne sarebbe rimasto affascinato.<sup>350</sup>

Come possiamo notare in questa ricca casistica di esempi, Murasaki Shikibu esprime al lettore la suprema bellezza di un uomo paragonandola a quella di una donna. Come ci suggerisce l'esempio g, questa comparazione si spiega forse per la bellezza superiore che in genere si accorda alle donne rispetto agli uomini, come sembra affermare implicitamente Tamakazura confrontando nella sua mente il viso truccato con cura di una donna rispetto all'incarnato scuro e alla barba di Higeкуро. Se questo è il caso, probabilmente Murasaki Shikibu usa questa tecnica per affermare che il dato personaggio maschile a cui si riferisce appare talmente bello da superare il fascino di una donna, l'incarnazione di una bellezza generalmente maggiore, come possiamo vedere nell'esempio i in cui delle dame di compagnia affermano che perfino una donna non sarebbe all'altezza di Yūgiri, là dove la specificazione 'perfino' è importante per veicolare la superiorità di una donna nell'ambito della bellezza e della grazia, rispetto alla quale determinati personaggi maschili riescono tuttavia a ergersi ancora più in alto.<sup>351</sup> Grazie a un simile confronto, Murasaki Shikibu esprime il supremo grado della bellezza virile.

Si potrebbe considerare forse questa tecnica descrittiva come una modificazione dell'androgenia

---

347 FUJII, Sadakazu, IMANI, Shūichirō, MUROFUSHI, Shinsuke, ŌASA, Yūji, SUZUKI, Hideo, YANAI, Shigeshi, *Genji monogatari yon*, op. cit., p. 127.

348 ORSI, Maria Teresa, op. cit., p. 833.

349 FUJII, Sadakazu, IMANI, Shūichirō, MUROFUSHI, Shinsuke, ŌASA, Yūji, SUZUKI, Hideo, YANAI, Shigeshi, *Genji monogatari yon*, op. cit., p. 466.

350 ORSI, Maria Teresa, op. cit., p. 1039.

351 OKAUCHI, Hiroko, "In no onarisama wa, onna ni te mitatematsuramahoshiki: *Genji monogatari eawase*", *Kagawa daigaku kokubun kenkyū* 33 (2008), pp. 14-19; YOSHIKAI, Naoto, "Genji monogatari no danseibi: 'Onna ni te miru' wo megutte", *Fūzoku* 21/ 2 (1982), pp. 71-82; YOSHIKAI, Naoto, "Onna ni te miru tsuikō", *Kaiyaku* 3/4 (1999), pp. 2-9; TACHIBANA, Makoto, "Genji monogatari no gohō yōgorei no ikkōsatsu: 'Onna ni te mitatematsuramahoshi' kei no go ni tsuite", *Nihon bungaku ronkyū* 20 (1961), pp. 30-42; per una panoramica sui commentari antichi che trattano questo fenomeno, giungendo a conclusioni analoghe a quelle presentate in questa sede, si veda anche: cfr. SASABUCHI, Tomoichi, "Onna ni te mitatematsuramahoshi", *Gobun kenkyū* 4/5 (1956), pp. 16-24.



esibita da Yamato Takeru. Come ricorderemo, l'eroe mitico vissuto durante la seconda metà del periodo Yayoi modifica il vestiario, la capigliatura e gli accessori per apparire agli occhi altrui un uomo o una donna a seconda delle esigenze. Nella *Storia di Genji*, invece, i personaggi maschili non cambiano il proprio aspetto fisico, quanto piuttosto le altre persone, osservandoli, notano in loro un tratto estetico o comportamentale che esse interpretano secondo la lente del femminile. In questo modo, i personaggi maschili della *Storia di Genji* non presentano una compresenza di maschile e femminile come invece fa per metonimia Yamato Takeru, bensì appaiono come femminei agli occhi degli osservatori che li sottopongono quasi a un processo semiotico di lettura del loro aspetto e portamento, un processo di decodificazione alla cui fine vengono ricategorizzati favorevolmente sotto un'ottica di valori ed estetica generalmente associata con la sfera femminile.<sup>352</sup>

Allo stesso tempo, tale tecnica espositiva crea uno spazio metaforico in cui diversi uomini ammirano la bellezza di un altro uomo ed esprimono sentimenti amorosi nei confronti di costui. Gli esempi a, b, c, d, h, l illustrano questa possibilità: nel primo alcuni amici di Genji discutono delle loro relazioni con delle donne e per un attimo vengono distratti favoleggiando su Genji e desiderano vederlo in una persona femminile, nel quarto e nel quinto Suzaku e Tō no Chūjō affermano che vorrebbero trascorrere la vita, e persino la morte, insieme a Genji come farebbe presumibilmente una sposa, infine nel sesto e ultimo Niou riflette che, se fosse nato donna, preferirebbe sentimentalmente Kaoru a se stesso. Le opere seguenti che esamineremo torneranno su questa metafora ampliandola ulteriormente come mezzo per rappresentare e concettualizzare il colore maschile.

Tale rimaneggiamento dell'estetica dell'androginia trova forse la sua proposizione più elaborata in *Se solamente si scambiassero*. In questo racconto, il personaggio centrale non è solamente affascinante quanto o più di una donna ma è in realtà una donna nelle vesti di un uomo, dunque il testo sovverte il desiderio di vedere un uomo come una donna trasformandolo da metaforico a reale:

I due bambini [i futuri protagonisti della vicenda] avevano dei lineamenti del viso superbi e si somigliavano tra loro a tal punto che si poteva confonderli l'uno per l'altro. Se fossero cresciuti nella stessa casa si sarebbe rivelato difficile distinguerli, ma fortunatamente vennero allevati separatamente e dunque il rischio non sussisteva. Chi li guardasse in maniera sommaria li giudicherebbe identici, ma in realtà

---

352 SHIRASU, Masako, "Ryōseiguyū no bi: Onna ni te mibaya", *Shinchō* 91/9 (1994), pp. 230-235; TATEISHI, Kazuhiro, "'Onna ni te mitatetsuramahoshi' kō: Hikaru Genji no yōshiki to ryōseiguyū", *Kokugakuin zasshi* 92/12 (1991), pp. 17-30.

il giovane signore [*wakagimi*, il protagonista di sesso biologico maschile] possedeva una grazia nobile e raffinata e un aspetto splendido. Da parte sua, la signora [*himegimi* 姫君, la protagonista di sesso biologico femminile], brillante e sicura di sé, si trovava al centro degli sguardi e ispirava l'amore [*aigyō*] delle persone che aveva intorno, che la reputavano superiore a qualsiasi altra persona mai esistita finora.

Mentre crescevano, il giovane signore mostrava una timidezza esagerata al punto che bastava la presenza di una dama di compagnia che lui non conoscesse e perfino del padre perché si sentisse in profonda soggezione. Pian piano ricevè l'insegnamento nei classici cinesi e ne apprese i rudimenti, ma non vi dimostrava interesse. Quando i suoi familiari ricevevano degli ospiti che a lui erano sconosciuti, egli provava un forte disagio e allora si nascondeva dietro i paraventi dove disegnava oppure giocava con le bambole o con le conchiglie. Il signore suo padre, incredulo del comportamento del figlio, lo sgridava, ma i rimproveri sortivano il solo effetto di farlo scoppiare in lacrime tanto la sua timidezza era estrema. Egli si mostrava direttamente solo alla madre, alla nutrice e ai bambini molto piccoli d'età. Se prendeva servizio presso di lui una dama di compagnia con la quale egli non si trovava in confidenza, si sedeva dietro un paravento in preda all'imbarazzo.

Se il padre si lamentava del carattere introverso del ragazzo, la signora invece si mostrava oltremodo espansiva e stava raramente al chiuso [*uchi* 内] ma trascorreva il tempo all'aperto [*to* 外] in compagnia di giovani fanciulli e valletti giocando a calciare la palla [*mari* 鞠] e con il piccolo arco [*koyumi* 小弓]. Quando il padre accoglieva dei visitatori nella sala grande ed essi componevano poesie, suonavano il flauto e declamavano poemi, ella sopraggiungeva correndo e si univa a loro facendo musica con il flauto e il *koto*, due strumenti che nessuno le aveva insegnato a suonare. Quando ella cantava poesie e ballate i visitatori, nobili del più alto rango, la ascoltavano affascinati e alcuni di loro le insegnavano delle melodie e quando venivano a sapere che ella era la signora [cioè la figlia del loro ospite] credevano che si trattasse di una burla. In presenza del padre ella cercava di trattenersi, ma quando arrivavano degli ospiti ella arrivava di corsa non appena il padre si recava in un'altra stanza per cambiarsi d'abito e si intratteneva con i visitatori in piena familiarità. Questi a loro volta la consideravano il giovane signore della casa dal carattere estroverso e accattivante, tanto che il padre accettò questo stato di cose, sebbene in cuor suo sperasse che i figli si scambiassero [*torikaebaya*]. [...] [Le persone della casa] presero a chiamare il giovane signore signora [e viceversa, la signora giovane signore].<sup>353</sup>

Sin dalla loro prima apparizione nel testo, i protagonisti di *Se solamente si scambiassero* contravvengono al loro genere, ovvero le aspettative socio-culturali che in una data epoca e cultura

---

353 IMAI, Gen'ei, KARASHIMA, Masao, MORISHITA, Sumiaki, ŌTSUKI, Osamu (a cura di), *Tsutsumi chūnagon monogatari, Torikaebaya monogatari*, Tokyo, Iwanami shoten, 1992, pp. 107-109.

determinano l'insieme dei comportamenti e delle attività associati al sesso maschile e al sesso femminile. Il giovane signore, di sesso biologico maschile, si comporta come secondo la mentalità del tempo farebbe una ragazza: evita con estrema ritrosia di incontrare le persone che giudica estranee ritraendosi dietro ai paraventi, trascorre il suo tempo al chiuso e gioca con le bambole, con le conchiglie e a disegnare, disdegna la conoscenza dei classici cinesi e preferisce la compagnia di persone di sesso femminile laddove all'epoca la socialità avviene tra persone dello stesso sesso, dunque di preferenza gli uomini si accompagnano nella vita quotidiana e al di fuori degli incontri galanti a uomini e donne alle donne. All'opposto, la signora pratica le attività tipiche di un ragazzo dell'epoca: detesta rimanere al chiuso e preferisce stare all'aperto, gioca con la palla e con l'arco e ricerca la compagnia di persone di sesso maschile, come i ragazzi, i valletti di servizio nella casa e i visitatori del padre, per di più predilige gli intrattenimenti pubblici come i concerti e i banchetti a cui partecipa in prima persona, senza l'uso di paraventi, componendo poesie, cantando e addirittura suonando strumenti che nessuno le ha insegnato a usare. In questo modo, il giovane signore e la signora sovvertono lo schema comportamentale che la mentalità del tempo si aspetta da fanciulli maschi e fanciulle femmine, al punto che il padre vorrebbe scambiarli tra loro in un'espressione ricorrente, *torikaebaya*, letteralmente "Ah, se solamente si scambiassero fra loro", che dà il titolo dall'opera, con la quale il padre esprime implicitamente che, se uno dei figli prendesse il posto dell'altro, se il ragazzo fosse la ragazza e viceversa, il loro contegno si allineerebbe alle aspettative associate al loro sesso anatomico.

Piuttosto che scambiarli, invece, i visitatori e le persone della casa li categorizzano secondo le attività che i personaggi prediligono, dunque considerano la figlia il giovane signore e il figlio la signora. Questa discrepanza tra il sesso biologico e il comportamento di genere si acuisce ulteriormente quando, più avanti nella vicenda, il padre svolge per la figlia la cerimonia della maggior età prevista per i maschi, il *genpuku* 元服, la vestizione degli abiti adulti, e per il figlio il rituale della maggior età previsto per le femmine, il *mogi* 装着, ed essi entrano a corte assumendo delle cariche adatte al loro comportamento di genere, quella di "cerimoniere" (*jijū* 侍従) per la figlia e di "dama delle stanze interne" (*naishi no kami* 尚侍), una donna di compagnia al servizio della principessa reale, per il figlio.<sup>354</sup>

Quando prende servizio a corte, il giovane signore stringe una forte amicizia con un suo collega, conosciuto convenzionalmente come Saishō 宰相 o "uditore" dalla carica che riveste per buona parte della narrazione:

---

354 *Ibidem*, p. 113.

[L'uditore] si incamminò alla ricerca [del secondo comandante, Chūnagon 中納言, ovvero il giovane signore] che probabilmente si era appartato in un luogo tranquillo quando egli sentì la voce dell'altro cantare. Si recò sul posto da cui essa arrivava e vide il secondo consigliere con indosso l'abito informale a motivi ricamati e larghi pantaloni con dei legacci, il tutto ricoperto con spontanea negligenza da una sopravveste in lucida seta. La sua figura, sebbene sembrasse [all'uditore] estremamente minuta, gli appariva giovane, bella e superba alla luce lunare. Il suo aspetto e la sua postura rivelavano che egli si sentiva ancor più abbattuto del solito, con le maniche bagnate di lacrime e un profumo che non somigliava a null'altro di esistente al mondo. [L'uditore rifletté]: "Se egli appare così eccezionale perfino a me che sono un uomo [*otoko no mi* 男の身], a maggior ragione le donne ne saranno attratte alla prima parola che egli rivolgerebbe loro". [...] [L'uditore] desiderava oltremodo vederlo come donna [*onna ni te imijiu mimahoshū* 女にていみじう見まほしう], la quale avrebbe destato il suo interesse.<sup>355</sup>

In questo brano, l'uditore osserva e commenta la bellezza di un'altra persona che egli considera essere del suo stesso sesso tramite il filtro dell'immaginare delle donne fittizie rapportarsi a lui e del desiderare che l'altro sia una donna. Nel suo primo pensiero, il personaggio ammette che se il comandante appare a lui, uomo, come affascinante, allora a maggior ragione alcune ipotetiche donne che il comandante corteggerebbe lo reputerebbero ancora superiore. Nel secondo pensiero, l'uditore esprime, come alcuni dei personaggi della *Storia di Genji*, il desiderio che l'uomo che considerano eccezionalmente avvenente fosse una donna e di corteggiarla. Anche in questo caso, dunque, l'estetica dell'androginia crea uno spazio concettuale in cui un uomo si avvicina a una persona dello stesso sesso. *Se solamente si scambiassero* porta però oltre questa possibilità, in quanto nel successivo paragrafo Saishō agisce sui suoi sentimenti per il giovane signore:

[L'uditore] entrò negli appartamenti sul lato occidentale dove il secondo comandante solitamente si ritirava. Era una giornata afosa e questi si era spogliato delle vesti lasciandole alla rinfusa. Quando egli vide l'altro gli disse: «Scusatemi, non sono nello stato di potervi ricevere» e fuggì all'interno. «Mio caro, uscite pure così» lo esortò [l'uditore] senza ascoltare la risposta dell'altro. Siccome le dame di compagnia erano assenti, egli si sentì a suo agio ed entrò ancora più dentro nella camera. «Ero davvero impresentabile» si scusò il secondo comandante con una breve risata rientrando nella stanza e si mise a sedere. «Con il dolore che mi attanaglia [per varie relazioni amorose che lo fanno soffrire, in particolare perché viene crudelmente respinto dalla sorella del comandante e per il rapporto clandestino con la moglie di quest'ultimo] non

---

355 *Ibidem*, pp. 123, 125.

incontro un amico da lungo tempo e quando lo vengo a trovare lui mi tratta così» lo riprese risentito. «Mi dispiace, ma ero davvero impresentabile» gli spiegò l'altro. «Questa calura è soffocante, farò come voi» e così dicendo si tolse gli strati superiori del suo abito. [Il secondo comandante] assentì e lo invitò ad accomodarsi. Disposero dei cuscini verso il lato più arieggiato degli appartamenti e si riposarono agitando i ventagli mentre discorrevano fra loro.

Il secondo comandante indossava degli ampi pantaloni cremisi e una sopravveste sfoderata bianca. La sua figura, alla quale il caldo conferiva un fascino ancora più aggraziato, brillava di uno splendore ancora maggiore del solito. Il modo in cui egli posava le mani, la maniera in cui i pantaloni avvolgevano i suoi fianchi che mostravano in trasparenza, la sua pelle talmente bianca che sembrava fatta di neve appariva superbamente bella nel suo biancore e incomparabilmente graziosa. [L'uditore pensò]: "La prossima volta che incontrassi una donna come lui il mio cuore ne sarebbe avvinto" e, la mente in tumulto, si coricò [*fushitaru*] accanto all'altro senza dare ascolto alle sue rimostranze per il caldo eccessivo. Continuarono a dialogare fino al tramonto quando soffiò un vento fresco, segno che l'autunno stava arrivando, ma l'uditore non si alzò né permise al secondo comandante di farlo. [...]

[L'uditore] si avvicinò [al secondo comandante] in una familiarità dettata dai suoi tumultuosi pensieri per l'altro nei quali trovò conforto agli amori che aveva incontrato così come a quelli che non aveva incontrato [si tratta di un secondo riferimento alla sorella e alla moglie del comandante]. L'uditore trovò il comandante bello e volendolo tenere fra le braccia si sporse verso di lui e gli disse: «Quando comparo / questo e quell'amore / entrambi dimentico / perché è voi che sono abituato a vedere.» [Il secondo comandante] gli rispose: «Sembra che abbiate bisogno di me, perché per voi rappresento un ricordo di qualcuno a cui non sapete rinunciare.» Cercò di alzarsi, ma l'altro glielo impedì nuovamente. «Davvero, siete ossessionato. Il signore mio padre ha bisogno di me per una questione, ma siccome mi sono riposato per l'afa non mi sono ancora recato da lui e si starà preoccupando, dunque io andrei» e tentò ancora di alzarsi, ma l'altro, chissà cosa pensava, non era nello stato d'animo di lasciarlo andare. «Mio caro» gli disse traendolo a sé. [Il secondo comandante protestò]: «Mi fate paura, siete così frivolo» ma l'altro non dava ascolto alle sue parole. Sebbene [il secondo comandante] cercasse di comportarsi con freddezza e con un contegno fermo e virile, non poté fare nulla e la sua volontà vacillò. Si disse che aveva paura e versò perfino alcune lacrime. L'uditore trovò la circostanza straordinaria e, di fronte a questo commovente e toccante sviluppo [Saishō si è reso conto che il comandante è biologicamente una donna, probabilmente dopo averlo spogliato delle vesti e aver visto i suoi tratti sessuali primari], l'amore per quelle altre due persone si fuse in un solo sentimento rivolto al secondo comandante.<sup>356</sup>

---

356 *Ibidem*, pp. 180-184.

In questo estratto, l'uditore rimarca e va oltre l'estetica dell'androginia. Infatti, il personaggio ripete il pensiero che aveva formulato nella precedente occasione, ovvero che se incontrasse una donna altrettanto bella come il giovane signore la corteggerebbe, ma stavolta egli si spinge più in là, imponendosi sul comandante trasforma il suo desiderio da uno spazio metaforico, possibile come condizione alternativa all'effettivo stato di cose, a un fatto compiuto, reale. L'elemento che spinge l'uditore a voler trascorrere la notte con una persona che considera del suo stesso sesso è l'estetica: egli osserva la sublime avvenenza del comandante, con il suo abbigliamento leggero che lascia intravedere il corpo madreperlaceo e da qui, in una *escalation* di azioni sempre più perentorie, asseconda la sua volontà. In questo modo, *Se solamente si scambiassero* sembra indicare l'estetica come base della sessualità e dell'innamoramento del colore maschile.

In questo capitolo, abbiamo visto come la *Storia di Genji* riprenda il secondo elemento della narrazione del colore maschile trovata in *Un racconto di antichi eventi*, la bellezza androgina del protagonista. Come ricorderemo, nella mitologia Yamato Takeru assume un aspetto maschile o femminile a seconda delle vesti e degli accessori che indossa, siano essi considerati dalla cultura del tempo come usati tipicamente da uomini o donne. Nella *Storia di Genji*, Murasaki Shikibu sembrerebbe riprendere questo elemento e rielaborarlo trasformandolo per accordarsi alla sua estetica, in maniera presumibilmente simile a come rivede la complementarità di *irogonomi* e *takeru* in *irogonomi* e *mamebito*. Nel caso della bellezza di Genji lo Splendente, quest'ultimo non modifica il proprio abbigliamento, in quanto indossa sempre vesti che la società contemporanea associa al genere maschile. Piuttosto, sono gli altri personaggi che vedono la bellezza e la gestualità di Genji e la interpretano associando determinati valori e priorità di lettura a dati elementi visivi e considerando così l'aspetto di Genji ora come maschile, ora come femminile.

In *Se solamente si scambiassero*, l'anonima autrice sembra rifarsi a tale estetica dell'androginia esibita da Genji e rielaborandola trasformandola da metaforica in reale: in quest'opera posteriore, il protagonista non è un uomo talmente bello da somigliare a una donna, com'è il caso di Genji, bensì è letteralmente una donna in abiti maschili. Studiando i due testi, abbiamo dunque visto come *La storia di Genji* e *Se solamente si scambiassero* riprendano l'elemento della bellezza androgina di Yamato Takeru e lo riscrivano secondo nuove modalità ma sempre creando uno spazio per la narrazione del *nanshoku*.

## Capitolo 2.5: La figura del valletto nella *Storia di Genji* e nella *Storia di Nezame*

Spostiamo ora la nostra attenzione sugli episodi tratti dalla *Storia di Genji* e dalla *Storia di Nezame* che vedono per protagonisti i valletti, una categoria socio-occupazionale di fanciulli che prestano servizio presso la nobiltà di corte. In genere, tale categoria viene designata dalle fonti contemporanee con i termini di *chigo* 稚児 oppure con i suoi sinonimi *warawa* e *warabe* 童. Etimologicamente, il vocabolo *chigo* deriva dall'espressione *chichigo*, una parola onomatopeica che richiama il vagito di un neonato e indica letteralmente un infante che succhia il latte dal seno materno. Dunque, *chigo* significa originariamente "bambino". Le prime attestazioni di quest'uso del termine risalgono a fonti dell'inizio e della prima metà del X secolo, come ad esempio nel *Taketori monogatari* 竹取物語 (*Il racconto di un tagliabambù*, fine del IX o inizio del X secolo), nel *Wamyōruijūshō* 和妙類似抄 (*Nomi giapponesi classificati e annotati*, 938) e nell'*Utsuho monogatari* 宇津保物語 (*Il racconto dell'albero cavo*, seconda metà del X secolo).<sup>357</sup> In documenti più tardi, risalenti a partire almeno dalla seconda metà del secolo, il termine amplia il suo campo semantico, includendo non solo i neonati, un significato che comunque mantiene per il periodo storico coperto dal presente studio, infatti esso ricorre nella *Storia di Genji*, nella *Storia di Sagoromo* e in *Foglie al vento*, ma anche gli attendenti di servizio presso la corte. Analogamente, anche i sinonimici *warawa* e *warabe* derivano da onomatopee che descrivono originariamente il balbettio di un neonato e da lì, sempre nella seconda metà del X secolo per influenza del vocabolo *chigo*, passano ad indicare il gruppo di ragazzi preadulti che prestano servizio a corte e presso le dimore dei nobili. Tale categoria include individui sia maschi sia femmine di età compresa fra i sette e i sedici anni, riunendo quelle che nella cultura moderna ammontano a categorie distinte, stabilite su base per lo più biologica, di bambino, fanciullo, adolescente e ragazzo. La categoria di *chigo* indica questi bambini e adolescenti che prestano servizio presso i cortigiani e si esibiscono in varie *performances* artistiche,<sup>358</sup> che adesso andremo a vedere più nel dettaglio.

In *Un racconto di antichi eventi*, la prima menzione a un *warawa* si ritrova nella sezione dedicata al sovrano Ankō 安康 (secondo la datazione tradizionale, 401-456, regno 453-456). Il fanciullo in questione, conosciuto come il principe Mayowa 目弱 (450-456), ha stando alla narrazione sette

---

357 PORATH, Or, "Nasty Boys or Obedient Children? Childhood and Relative Autonomy in Medieval Japanese Monasteries", in FRÜHSTÜCK, Sabine, WALTHALL, Anne (a cura di), *Child's Play: Multi-Sensory Histories of Children and Childhood in Japan*, California, University of California Press, 2017, pp. 19-24.

358 *Ibidem*.

anni. Nel mito a lui dedicato, ciò che colpisce l'attenzione è l'accesso privilegiato di cui dispone alla persona del sovrano. All'inizio della storia, il monarca si trova nelle sue stanze per riposare. Viene qui raggiunto dalla sua consorte, la sovrana Nagata 長田 (date ignote), a cui il re dichiara il suo affetto. Egli rivela tuttavia che Mayowa è in realtà figlio di un gentiluomo che lui stesso ha assassinato e teme la vendetta del ragazzo. Fatalmente, questi ascolta la confessione e decide di agire. In una successiva occasione, il ragazzo entra negli appartamenti del sovrano mentre egli riposa e lo uccide decapitandolo con una spada.<sup>359</sup> Il principe dispone quindi dell'accesso alla persona del sovrano, un'arma a doppio taglio perché consente sì l'ingresso a persone animate da buoni propositi, come la consorte Nagata, ma può allo stesso tempo permettere l'accesso a persone con losche intenzioni, come appunto Mayowa o ancora la principessa Saho che, come abbiamo visto nel capitolo 2.2, fa in un primo momento per uccidere il marito sempre mentre quest'ultimo riposa inerte. Ad ogni modo, i bambini e fanciulli appaiono essere personaggi che gravitano molto vicino alla persona del sovrano.

Nelle successive menzioni ai *warawa*, *Un racconto di antichi eventi* offre delle descrizioni più circostanziate delle attività di intrattenimento che essi eseguono in qualità di paggi e valletti. Sotto il regno del sovrano Seinei 清寧 (secondo la datazione tradizionale, 444-484, regno 480-484), si tiene nella provincia di Harima un banchetto celebrativo offerto per consacrare una costruzione recentemente ultimata. Nel corso dell'evento vengono offerti ai convenuti numerosi "divertimenti" (*utage* 楽), un termine che altri passaggi tratti dalla stessa fonte specificano consistere in un "banchetto" (*en* 宴) e includere l'offerta del "liquore" (*sake*) e di "balli" (*mai* 舞). Nel momento *clou* della festa, l'officiante ordina a due giovani principi, che chiama *warawa* o "piccoli ragazzi" i quali "si trovano al suo fianco" (*katawara ni itaru* 傍にいたる), dunque implicitamente occupano insieme a lui il posto d'onore, chiedendo loro di ballare per allietare i presenti.<sup>360</sup>

Ancora, come riportato nella *Cronaca del Giappone*, nel corso di un ricevimento offerto in onore della sovrana Kōgyoku un principe declama una poesia definita con il termine specifico di "poesia del valletto" o *wazauta* 童歌. Etimologicamente, la lettura *waza* sovrainposta al termine di *warawa* si riferisce all'azione o alla volontà, per l'appunto *waza* 技, espressa dagli dèi. Si tratta dunque di un riferimento al ruolo sacrale che i valletti ricoprono in qualità di *medium* delle divinità. La poesia dei *warawa* possiede allora un valore sacrale di comunicazione con le divinità.<sup>361</sup> Nelle testimonianze successive reperite nella medesima fonte, la poesia dei valletti rimane un'attività che essi eseguono regolarmente. Ad esempio, sotto il regno del sovrano Tenji 天智 (626-672, regno 661-672), per

359 VILLANI, Paolo, op. cit., pp. 146-147.

360 KŌNOSU, Hayao, OGIHARA, Asao, op. cit., pp. 332-333.

361 *Ibidem*, pp. 472-473.



l'inaugurazione del palazzo reale si richiede a un fanciullo o una fanciulla di declamare una poesia, *wazauta*, beneaugurante.<sup>362</sup>

Un brano tratto dallo *Hitachi no kuni fudoki* 常陸国風土記 (Dizionario geografico della provincia di Hitachi, 721) illustra chiaramente il legame che connette le divinità, la figura del fanciullo e le loro pratiche di valletti. Nella leggenda in questione, un dio sotto le sembianze di un "uccello bianco" (*shirotori* 白鳥) discende dal cielo e "si trasforma in una fanciulla" (*otome to narite* 乙女と化りて), risalendo in cielo alla sera e ritornando sulla terra al mattino ogni giorno per lungo tempo. Durante questo periodo, l'uccello divino raccoglie delle pietre da usare come argine per creare un laghetto. Per quanto si impegni, tuttavia, non riesce nel suo intento. Allora alcune "fanciulle" (*otomera* 乙女等) si riuniscono vicino al laghetto e insieme declamano la seguente poesia: "Il bianco uccello riunisce le ali e, non appena delimita l'argine, tornerà in cielo". Mentre cantano, le fanciulle stesse assurgono in cielo.<sup>363</sup> Il mito descrive in maniera particolarmente vivida come le fanciulle partecipino della natura divina, in quanto come il dio assume in un primo momento le sembianze di una ragazza così le fanciulle assurgono in cielo come fa il dio, e illustra il potere magico della poesia, necessaria affinché il dio possa terminare di costruire l'argine e grazie a cui le ragazze ascendono in cielo. In breve, il mito illustra efficacemente la natura divina comunemente attribuita ai valletti e al loro poetare.

Un mito analogo collega inoltre la divinità con le attività eseguite in genere dai fanciulli durante gli intrattenimenti di corte. Secondo questo racconto, tratto dal *Taniwa no michi no shiri no kuni no fudoki* 丹後国の風土記 (Dizionario geografico della provincia di Taniwa no michi no shiri, VIII secolo), una "fanciulla celeste" (*ama otome* 天乙女) discende dal cielo sulla terra presso un corso d'acqua e si trasforma in una ragazza umana per accudire un anziano. Per curare la sua vecchiaia, ella gli prepara un liquore benefico in grado di sanare con una sola coppa qualsiasi malattia. Quando infine ritorna in cielo, declama anch'essa una poesia.<sup>364</sup> Questo secondo mito, sulla scia del precedente, dimostra la natura divina che viene riconosciuta ai fanciulli e alle attività a loro demandate, come il poetare e il mescere liquori.

In più, alle canzoni dei valletti viene assegnata la capacità di presagire il futuro. Un mito contenuto nel *Prosieguo alla cronaca del Giappone* narra di come il sovrano Kōnin 光仁 (708-782, regno 770-781) usi il liquore per far ubriacare delle persone sospettate di crimine portandole alla confessione senza margine d'errore. Il mito indica l'intenzione del sovrano di determinare la verità con il termine di *waza* e stabilisce un parallelismo con le *wazauta*, infatti il resoconto termina con

---

362 *Ibidem*, pp. 484.

363 *Ibidem*, pp. 493-494.

364 *Ibidem*, pp. 499-501.

una lunga poesia declamata da un fanciullo che celebra l'efficacia dello stratagemma usato dal re. In questo modo, il testo chiarisce le due accezioni attribuite al termine *waza* e la loro interconnessione nelle *wazauta*: da un lato si ha la volontà detenuta dagli dèi e/o dal sovrano e dall'altro l'usanza, in seguito a eventi di straordinaria importanza, di comporre questo tipo di canzoni che li commentano, e da qui si attribuisce alla poesia la capacità di presagire il futuro.<sup>365</sup> A sua volta, tramite la poesia, agli stessi fanciulli che la declamano viene attribuita la facoltà di esprimere la volontà divina e sovrana e, per estensione, di prevedere il futuro.

Nel X secolo, la figura del *warawa* riveste un vero e proprio ruolo occupazionale all'interno della corte regale e delle residenze della nobiltà, andando a costituire un gruppo sociale dotato di una gerarchia interna basata sull'età anagrafica a cui corrispondono diversi doveri e vantaggi. Come scrive Fukutō Kanae, viene generalmente definito *tenjō warawa* 殿上童 l'attendente che si trova al servizio personale, all'interno della corte, del sovrano e dei nobili di alto lignaggio. I valletti sono selezionati tra i figli dei *clans* nobiliari. Fino ai quattro anni il figlio di un appartenente della corte viene definito *chigo* e non riceve alcuna istruzione formale; successivamente, il bambino viene chiamato *warawa* e riceve dal padre i primi rudimenti sui classici cinesi, la musica e le arti; dal settimo anno d'età alla figura del padre in qualità d'insegnante si affianca un precettore privato, da cui il giovane apprende la scrittura e una conoscenza approfondita dei classici cinesi e delle arti; dal tredicesimo anno d'età il ragazzo viene definito *jō warawa* e comincia un apprendimento specialistico di livello avanzato. Per quanto riguarda le arti, lo studioso giapponese segnala come particolarmente apprezzata la bravura nel suonare il flauto e il *biwa* 琵琶, uno strumento musicale a corde pizzicate, e nell'eseguire numerosi pezzi di danza. Nel repertorio del ballo contemporaneo, i pezzi che possono essere eseguiti dai fanciulli vengono denominati *warawamai* 童舞, per l'appunto "danze dei fanciulli".<sup>366</sup>

Fra i suoi doveri, l'attendente si produce in esibizioni di musica e danza per l'intrattenimento dei cortigiani di alto rango, il sovrano e l'erede al trono. Essi godono dunque dell'accesso alla presenza imperiale. Inoltre, prestano servizio personale, in particolare presso la casata reale, sbrigando varie commissioni. Nello specifico, la letteratura li ritrae spesso come messaggeri e apripista dei carri trainati da buoi, ma in generale essi assolvono anche compiti ben specifici; ad esempio, nel *Racconto dell'albero cavo* il re Suzaku, per illuminare una camera e osservare in volto una bella

---

<sup>365</sup> *Ibidem*, pp. 472 nota 1, 508-509.

<sup>366</sup> FUKUTŌ, Kanae, "Shakai de manabu kodomotachi: *Utsuho monogatari wo chūshin ni*", *Nihon bungaku* 59/1 (2010), pp. 2-10.

donna, ordina a un valletto di uscire in giardino a catturare delle lucciole.<sup>367</sup>

Il servizio che il valletto presta a corte funge da apprendistato durante il quale egli acquisisce le abilità e le conoscenze personali utili a gettare le basi per la carriera politica che costui avrà in futuro. Ad esempio, nel *Racconto dell'albero cavo* un adulto spiega di aver servito, quando era un valletto, l'erede al trono e di aver ricevuto, poco dopo il raggiungimento della maggior età, la sua posizione corrente di "addetto ai magazzini", *kurōdo* 蔵人, grazie al principe ereditario. Nelle dimore dell'epoca, il magazzino consiste nell'edificio in muratura dentro il quale vengono conservati gli oggetti preziosi e la loro cura viene affidata solamente a personale fidato che, in cambio della sua lealtà, acquisisce un ruolo di rilievo presso il *clan* in cui serve.<sup>368</sup> Dunque, la formazione che il personaggio riceve durante il suo apprendistato di valletto e la conoscenza personale del principe ereditario che il personaggio stringe durante il periodo di servizio conducono a una posizione ambita e prestigiosa.

Ora, le fonti letterarie descrivono, in alcuni passaggi, episodi o trame secondarie, le relazioni amorose che si possono instaurare fra un o una *warawa* e il loro signore o signora. Nello specifico, lo *Yamato monogatari* 大和物語 (*I racconti di Yamato*, metà del X secolo) dedica a questo tema uno spazio relativamente ampio rispetto ad altre fonti coeve. Ad esempio, nell'aneddoto 157 un paggio accompagna regolarmente il suo padrone nelle visite che quest'ultimo fa a una sua consorte. Con il tempo, tuttavia, l'affetto del marito per lei si affievolisce sino a che egli la abbandona, ma non la devozione del valletto che, innamoratosi della donna, le dichiara il suo amore. Felicamente ricambiato, il ragazzo le promette di lavorare duramente per acquisire da adulto una solida posizione che gli consenta di sposarla, come in effetti avviene nel finale.<sup>369</sup> Nell'episodio 134, invece, il sovrano si invaghisce di una servitrice alle dipendenze della sovrana al punto da frequentarla apertamente. La consorte, gelosa nel suo affetto tradito e nell'orgoglio ferito per la palese mancanza di rispetto, licenzia la ragazza in modo da terminare la relazione clandestina.<sup>370</sup> In questo modo, l'opera testimonia i forti legami che si possono creare, in maniera simile a quanto abbiamo modo di vedere discutendo del guerriero e del suo signore, fra il servitore e la servitrice e il suo padrone o padrona. Nel continuo di questa seconda parte analizzeremo le relazioni che si instaurano tra un valletto e un gentiluomo in due fonti specifiche della letteratura di corte, *La storia di Genji* e *La storia di Nezame*.

---

367 *Ibidem*.

368 *Ibidem*.

369 FUKUI, Teisuke, KATAGIRI, Yōichi, SHIMIZU, Yoshiko, TAKAHASHI, Shōji, op. cit., pp. 406-408.

370 *Ibidem*, pp. 366-367.

Il primo episodio che attrae la nostra attenzione si trova nella *Storia di Genji*, più in particolare nei capitoli II, *Hahakigi* 帚木 (*L'albero di saggina*), e III, *Utsusemi* 空蟬 (*La spoglia della cicala*). La vicenda vede come protagonisti Hikaru Genji e un fanciullo, generalmente indicato come il fratello di una donna nota a sua volta con l'appellativo poetico di Utsusemi. In uno dei brani citati di seguito, il ragazzo viene chiamato con l'epiteto di *kogimi* 小君 o "piccolo signore", dunque lo indicheremo con questo nome nella trattazione. La loro storia inizia così:

[Genji] aveva notato che i figli del padrone di casa erano molto graziosi [*okashi* をかし]<sup>371</sup> e che tra di essi ne aveva già incontrati alcuni a Corte. Erano presenti anche i figli del Governatore Delegato di Iyo. Fra i numerosi fanciulli, uno in particolare, di circa dodici, tredici anni, si era distinto per il suo garbato modo di fare. Quando aveva chiesto notizie su di lui, il suo ospite aveva spiegato che era il figlio minore del defunto Capitano della Guardia di Palazzo, che lo aveva avuto molto caro, ma che, dopo aver perso il padre in tenera età, aveva seguito in quella casa la sorella maggiore [Utsusemi], divenuta consorte del Governatore Delegato. Sembrava un ragazzo promettente e abbastanza gradevole, al punto che si era pensato di farlo entrare a Corte, ma la cosa non sembrava tanto semplice.<sup>372</sup>

Nel passaggio, la voce narrante descrive l'attenzione che Genji dimostra per alcuni attendenti di corte usando l'aggettivo *okashi*, il quale indica il piacevole interessamento che il parlante prova nei confronti di un dato oggetto o persona. Come termine, *okashi* viene coniato all'inizio del periodo Heian ed etimologicamente deriva dall'unione del verbo *oku* 招く, che letteralmente significa "chiamare qualcuno con un gesto della mano", e del suffisso *ashi* あし, che indica l'emozione positiva provata dal parlante. Per definire con maggior precisione il tipo di sensazione provata, un punto sfuggente poiché altamente soggettivo, Kikuta Shigeo individua, dopo un accurato confronto delle ricorrenze del vocabolo riscontrabili nelle *Note del guanciale*, sette tipi di sentimenti a cui *okashi* può riferirsi, di seguito indicati in ordine decrescente di frequenza:

- 1) gradevolezza;
- 2) beltà e ammirazione;
- 3) piacere intellettuale;
- 4) interesse verso un oggetto o una cosa;
- 5) reazione positiva;

---

371 FUJII, Sadakazu, IMANI, Shūichirō, MUROFUSHI, Shinsuke, ŌASA, Yūji, SUZUKI, Hideo, YANAI, Shigeshi, *Genji monogatari ichi*, op. cit., p. 64.

372 ORSI, Maria Teresa, op. cit., p. 42.

6) soddisfazione, contentezza, appagamento;

7) attaccamento.<sup>373</sup>

Possiamo dunque definire *okashi* come il provare una gradevole emozione nei confronti di qualcosa o qualcuno.

Nel paragrafo successivo, il punto di vista passa al signorino il quale esprime un giudizio lusinghiero sul favoleggiato Genji lo splendente:

[Genji] non riusciva prendere sonno, deluso all'idea di passare la notte in solitudine, quando, al di là della porta scorrevole sul lato nord, avvertì la presenza di qualcuno e, attratto dalla possibilità che lì si nascondesse la signora [Utsusemi] di cui avevano parlato poco prima, si alzò senza rumore e, quando si mise in ascolto, gli giunse una voce: - Dove siete? - Era la voce piacevole [*okashi*], giovanile e un po' roca, del ragazzo che aveva già notato durante la serata. - Sono qui -. [...] La seconda voce, resa languida dal sonno, assomigliava a quella del ragazzo e di certo apparteneva alla sorella. - Sta riposando nella stanza esterna, - disse il fratello s bassa voce. - L'ho visto ed è davvero attraente [*medetakarikere*, da *medetashi*],<sup>374</sup> proprio come dicono.<sup>375</sup>

Il piccolo signore descrive in questo brano la bellezza esteriore di Genji ricorrendo all'aggettivo *medetashi*. Come abbiamo avuto modo di osservare nel capitolo 2.1, *medetashi* indica l'affetto che si prova verso una data persona, un sentimento che deriva comunemente dall'ammirazione. A sua volta, questa viene suscitata da un giudizio oggettivo formulato sulla base di una molteplicità di situazioni, ad esempio in riferimento alla bellezza, come in questo caso, oppure al valore morale, alla fortuna politica e alla prosperità economica conseguite dal proprio casato; in generale, comunque, per una qualità considerata ideale. In questo senso, *medetashi* indica un elogio superlativo e occupa quindi un posto importante nel lessico estetico contemporaneo. Sempre poggiandosi sulla formulazione fornita da Kitashima, *medetashi* si presenta non come un termine usato esclusivamente nell'ambito dell'amore romantico, ma si può usare in contesti da esso differenti. Ad esempio, la studiosa menziona il caso in cui un personaggio lo utilizza per riferirsi alla sorella, per congratularsi della brillante carriera politica da lei condotta e verso altri membri della loro famiglia.<sup>376</sup> Nel caso in esame, il signorino lo usa per indicare la straordinarietà della bellezza di Genji, meritevole degli elogi che gli riserva l'opinione della gente.

---

373 KIKUTA, Shigeo, "Makura no sōshi no sekai: biishiki to shite no okashi wo hojosen to shite", *Jinbun shakai kagaku ronsō* 19 (2010), pp. 143-145.

374 Per i termini tratti dal testo originale, si veda: FUJII, Sadakazu, IMANI, Shūichirō, MUROFUSHI, Shinsuke, ŌASA, Yūji, SUZUKI, Hideo, YANAI, Shigeshi, *Genji monogatari ichi*, op. cit., pp. 65-66.

375 ORSI, Maria Teresa, op. cit., p. 43.

376 KITASHIMA, Yūko, op. cit., pp. 50-54.

[Genji] mandò a chiamare il Governatore di Ki. - Potreste affidarmi quel ragazzo, il figlio del defunto Capitano? - gli chiese. - Mi è parso molto simpatico [secondo il testo originale, il fanciullo ispira in lui tenerezza, *rōtage* らうたげ] e lo terrei al mio fianco [*mi chikaku tsukō* 身近くつかふ]. Potrei anche presentarlo a Sua Maestà. - [...] Dopo cinque o sei giorni il Governatore di Ki arrivò portando il ragazzo con sé. A guardarlo bene, non era proprio bello [*namamekitaru* なまめきたる],<sup>377</sup> ma aveva una certa grazia e distinzione che rivelavano la sua appartenenza a una buona famiglia. Egli lo trattò con molta familiarità, cosa che lo lusingò e ne lo rese felice. [...] [Genji] riuscì di metterlo al corrente delle sue intenzioni [di corteggiare Utsusemi]. Il ragazzo resò sorpreso, comprendendo vagamente ciò che era successo ma, giovane com'era, non sentì il bisogno di approfondire l'argomento e quando portò alla sorella un messaggio gli occhi della donna si riempirono di lacrime.<sup>378</sup>

Genji descrive i sentimenti che il signorino gli ispira usando l'aggettivo *rōtage*, qui tradotto come "tenerezza", derivato da *rōtashi*. L'etimologia di quest'ultimo viene in genere ricostruita a partire dall'espressione *rōtaishi*, unione di *rō* 勞, "difficoltà", e la desinenza aggettivale *itashi*, con il significato complessivo di trovarsi in difficoltà e reagire per risolvere il problema.<sup>379</sup> Nel suo contesto d'utilizzo, indica quando una persona in posizione di superiorità prova un senso di protezione nei confronti di una seconda persona che si trova, a differenza dell'altra, in una posizione di vulnerabilità, dovuta a una molteplicità di fattori, come la giovane età, l'umile posizione sociale, il basso rango, in casi eccezionali persino per una malattia o una possessione spiritica.<sup>380</sup> A questa situazione di debolezza, l'individuo in posizione di sicurezza reagisce in genere fornendo all'altro o un sostegno emotivo, tenendolo accanto a sé e non volendosene separare, o un supporto psicologico, facendolo parlare e confidarsi per ottenerne consolazione, oppure un conforto fisico come un abbraccio, o ancora un sostegno economico e materiale come il donare delle vesti.<sup>381</sup>

In un caso studio focalizzato sull'*Ochikubo monogatari* 落窪物語 (*La storia di Ochikubo*, seconda metà del X secolo), Fukutome Atsuko pone l'accento sulla dimensione sociale del supporto che la persona superiore fornisce a chi le suscita tenerezza. Nel testo, il protagonista maschile di nome Michiyori 道頼 viene inizialmente descritto come un amatore, *irogonomi*, ma dopo aver incontrato

---

377 Per i termini tratti dal testo originale, si veda: FUJII, Sadakazu, IMANI, Shūichirō, MUROFUSHI, Shinsuke, ŌASA, Yūji, SUZUKI, Hideo, YANAI, Shigeshi, *Genji monogatari ichi*, op. cit., pp. 71-72.

378 ORSI, Maria Teresa, op. cit., p. 47.

379 FUKUTOME, Atsuko, "Ochikubo monogatari no rōtashi: higo kōi no ishi", *Kamakura joshi daigaku inkō* 24 (2017), p. 82.

380 IJŪIN, Rena, YOSHIKAI, Naoto, "Genji monogatari rōtage no saikentō. Hikaru Genji no shiten kara", *Dōshisha joshi daigaku Nihongo Nihonbungaku* 19 (2007), pp. 57-58.

381 ŌTAKARA, Yūko, "Genji monogatari ni okeru rōtashi", *Kokubun kenkyū* 12 (1966), p. 29.

Ochikubo ed averla giudicata *rōtashi* per le difficili circostanze in cui vive, trattata come una servitrice d'infimo livello e vessata dalla matrigna, priva di stabilità e di una posizione rispettabile, modifica il suo atteggiamento e si comporta nei suoi confronti "con serietà", *mameyakani* まめやかに. In altre parole, il desiderio di proteggere Ochikubo spinge Michiyori a cambiare da *irogonomi*, potenzialmente scostante e inaffidabile, a *mamebito*, generalmente fedele e degno di fiducia. Da un punto di vista socio-economico, Michiyori aiuta Ochikubo sposandola, in quanto il matrimonio con lui, un cortigiano di alto rango, stabilizza la posizione di Ochikubo e, nonostante il matrimonio al tempo sia in genere uxorilocale, Michiyori installa Ochikubo in casa sua per sottrarla fisicamente alla matrigna.<sup>382</sup>

Ora, *rōtage* deriva dall'unione di *rōtashi* con il suffisso *-ge* げ, che indica un'impressione suscitata dalla vista. Questa modifica pone dunque l'enfasi sulla sensazione visiva e sul sentimento che la persona in posizione privilegiata prova osservando la persona in situazione di vulnerabilità.<sup>383</sup> Secondo la tesi di Fukutome, *rōtage* differirebbe da *rōtashi* sotto due aspetti: in primo luogo, *rōtashi* verrebbe usato dal protettore nei confronti del protetto, mentre in alcuni casi *rōtage* potrebbe essere usato anche dal protetto in riferimento al protettore; in secondo luogo, *rōtashi* si focalizzerebbe sulla volontà di proteggere l'altro, mentre *rōtage* si soffermerebbe sull'impressione visiva e sul sentimento suscitato.<sup>384</sup>

Nel contesto specifico di Genji e il piccolo signore, Genji fornisce sostegno al fanciullo assumendolo al proprio servizio personale, tenendolo così costantemente al suo fianco, e introducendolo a corte, come aveva promesso al governatore nel passaggio precedente e realizzando così le speranze finora disilluse del suo tutore. Il brano successivo illustra succintamente il legame che si instaura fra i due:

[Genji disse al piccolo signore:] Vorrei che voi foste per me come un figlio. [...] Da quel momento lo tenne sempre al suo fianco, portandolo con sé anche quando andava a Corte, e diede ordini all'Ufficio del Guardaroba perché gli fossero preparate le vesti adatte, trattandolo proprio come un figlio.<sup>385</sup>

Qui, Genji descrive la loro vicinanza con una metafora genitoriale.

Per ritornare al precedente brano in esame, Genji descrive l'aspetto fisico del piccolo signore utilizzando il verbo *namamekitaru*. Etimologicamente, il termine deriva dalla combinazione della

---

382 FUKUTOME, Atsuko, "Ochikubo monogatari no rōtashi: higo kōi no ishi", op. cit., pp. 78-79.

383 IJŪIN, Rena, YOSHIKAI, Naoto, op. cit., pp. 57-58.

384 FUKUTOME, Atsuko, op. cit., pp. 78-82.

385 ORSI, Maria Teresa, op. cit., p. 48.

radice linguistica *nama* e del suffisso verbale *mekitaru*. Quest'espressione possiede inoltre un aggettivo corrispondente in *namamekashi*. Entrambi fungono da elogio che indica un tipo di bellezza superiore a qualsiasi altra. Tale bellezza si connota su due aspetti diversi e complementari, veicolati dalle due accezioni che la radice *nama* può assumere: in primo luogo, una bellezza fresca, giovanile, che ricorda metaforicamente un'erba o un fiore durante il loro primo sviluppo; va tuttavia specificato che essa non è necessariamente esclusiva delle persone giovani, come ad esempio gli adolescenti, ma può essere mantenuta anche da persone adulte e anziane; in secondo luogo, un'avvenenza che non ha bisogno di orpelli, dunque spontanea, disadorna, genuina.<sup>386</sup> Nel brano, Genji non attribuisce al fanciullo una tale bellezza perfetta, ma in compenso gli riconosce la distinzione di una nascita in seno a una buona famiglia. Nel seguito della vicenda, Genji gli chiede di fungere da messaggero per mantenere una corrispondenza epistolare con Utsusemi. Questa, tuttavia, rifiuta ripetutamente le sue *avances* e una notte Genji chiede al piccolo signore di trascorrere la notte con lui:

Almeno voi non abbandonatemi, - disse [Genji al piccolo signore] e gli fece posto accanto a sé [nel testo originale, lo "fece coricare", *fuse*]. Il fanciullo fu lusingato e incantato dalla giovinezza e dal fascino [*natsukashi* なつかし] del suo signore e questi da parte sua - a quanto ho sentito - lo trovò più amabile [*aware* あはれ]<sup>387</sup> della scostante sorella.<sup>388</sup>

In questo breve passaggio, Genji chiede al paggetto di entrare nel suo letto usando il verbo *fuseru* e il giovane signore descrive l'impressione che riporta di Genji mediante l'aggettivo *natsukashi*. Etimologicamente, questo termine deriva dal verbo *natsuku* a cui si aggiunge il suffisso aggettivale *ashi*. *Natsuku* significa condividere una vicinanza fisica ed emotiva con una persona o un oggetto, entrare con loro in intimità. Indica un desiderio di voler essere vicino a una data persona o una cosa, e per estensione dalla vicinanza fisica si amplia alla vicinanza emotiva. Si può anche usare come lode per elogiare una persona o un oggetto in grado di suscitare tale desiderio di vicinanza.<sup>389</sup> Per illustrare questo concetto con maggior chiarezza, vediamo ad esempio la poesia 3978 dell'*Antologia delle diecimila foglie*: "Poiché io e la mia sposa proviamo gli stessi sentimenti, ci guardiamo l'un l'altro con familiarità [*natsukashiku*]"<sup>390</sup> Nel caso del giovane signore, è possibile che egli usi

386 ANNO, Aoi, op. cit., pp. 51-53; YAMAMOTO, Ri, op. cit., pp. 131-133, 136, 140.

387 Per i termini tratti dal testo originale, si veda: FUJII, Sadakazu, IMANI, Shūichirō, MUROFUSHI, Shinsuke, ŌASA, Yūji, SUZUKI, Hideo, YANAI, Shigeshi, *Genji monogatari ichi*, op. cit., p. 77.

388 ORSI, Maria Teresa, op. cit., p. 51.

389 ŌNO, Susumu, op. cit., pp. 886-887.

390 KINDAICHI, Haruhiko (a cura di), *Gakushū yōrei kogo jiten*, Tokyo, Gakukyū, 2014, p. 972.



questo aggettivo per indicare allo stesso tempo l'accezione di voler provare una vicinanza emotiva, e probabilmente fisica se consideriamo che i personaggi stanno per trascorrere la notte assieme, sia l'accezione di lode per la bellezza di Genji.

A sua volta, Genji formula un'opinione analoga sul valletto giudicandolo "amabile", *aware*. In linea di principio, *aware* 哀れ indica l'entrare in sintonia con gli altri e con il mondo circostante. Nella spiegazione ormai classica che Motoori Norinaga 本居宣長 (1730-1801) dà sul termine nell'opera *Genji monogatari tama no ogushi* 源氏物語玉の御髪 (*Il pettinino prezioso sulla Storia di Genji*, 1799), egli ricostruisce così l'etimologia del vocabolo:

[Per *aware* si intende] il gemito che si produce quando si prova un sentimento guardando le cose, ascoltando le cose, quando si rimane toccati dalle cose. [...] Possiamo pensare a ogni sensazione come *aware*, non solo i sentimenti negativi come la tristezza, ma anche i sentimenti positivi come la felicità, l'interesse, il divertimento, il trovare qualcosa buffo; possiamo considerare tutte queste sensazioni come *aware*. [...] Quando affermo che il sentimento è un movimento intendo dire, come specifica anche il dizionario, che il cuore viene come mosso dalle cose buone come dalle cattive; *aware* esprime questo concetto.<sup>391</sup>

Il pensiero chiave della definizione offerta da Norinaga è che le cose che si vedono, che si ascoltano e da cui si rimane toccati muovono il cuore, dunque possiamo tradurre in generale *aware* come "commozione". Nel nostro caso specifico, possiamo affermare che Genji rimanga colpito dall'atteggiamento sollecito del giovane signore, che asseconda la sua richiesta di tenergli compagnia per la notte al contrario di Utsusemi, la quale non cede alle lusinghe dell'avvenente cortigiano.

La frustrazione che Genji prova nei confronti della reticente donna raggiunge un punto di rottura nel brano successivo:

Sdraiato [*fushi*] accanto a lui [Genji], il fanciullo aveva gli occhi pieni di lacrime e ciò faceva apparire ancora più grazioso [*rōtashi*].<sup>392</sup> Assomigliava alla donna che, al tocco delle sue mani, gli era parsa sottile e

---

391 OKUBO, Noriko, "Motoori Norinaga no aware ni tsuite", *Ocha no mizu joshi daigaku jinbun kagaku kenkyū* 12 (2016), p. 1; MELI, Mark, "'Aware' as a Critical Term in Classical Japanese Poetics", *Japan Review* 13 (2001), pp. 67-74.

392 Per i termini tratti dal testo originale, si veda: FUJII, Sadakazu, IMANI, Shūichirō, MUROFUSHI, Shinsuke, ŌASA, Yūji, SUZUKI, Hideo, YANAI, Shigeshi, *Genji monogatari ichi*, op. cit., p. 84.

minuta, i capelli non molto lunghi, e questa somiglianza che, chissà, forse nasceva solo dalla sua immaginazione, lo turbava. [...] Passò la notte preso dal suo rammarico e ne se andò prima che albeggiasse, senza neppure scambiare con il ragazzo le solite frasi, cosicché questi ne fu profondamente dispiaciuto e deluso.<sup>393</sup>

Il freddo comportamento di Genji, che lascia il ragazzo prima dell'alba e non gli rivolge alcuna frase di saluto, contravviene i costumi cosiddetti del "mattino dopo" (*kinuginu*), ovvero l'insieme di consuetudini che regolano le azioni di due persone nella mattina che segue un convegno amoroso. Come abbiamo accennato nel capitolo 2.1, l'espressione *kinuginu* deriva dalla ripetizione del carattere *kinu* che vuol dire "veste", riferendosi all'usanza per i due amanti di spogliarsi degli abiti e usarli insieme come trapunta sotto cui trascorrono la notte. Per estensione, questa espressione indica l'intero convegno amoroso fra due persone come pure, eufemisticamente, la fruizione del rapporto sessuale e infine le regole con cui i *partners* prendono commiato il mattino successivo.<sup>394</sup> Secondo la ricostruzione effettuata dallo studioso giapponese Kurata Minoru sulla base di una comparazione delle fonti primarie, il rituale del mattino dopo prevede in genere i seguenti passaggi:

1) i *partners*, generalmente nei testi un uomo e una donna, si svegliano alle prime luci del giorno, segnalate dal canto del gallo o dal rintocco delle campane;

2) essi osservano al di là degli scorrevoli lo spettacolo offerto dall'esterno della casa in cui si trovano, generalmente il giardino di una casa nobile, con i suoi fiori, alberi, erbe, ruscelli e animali;

3) i due si rammaricano per l'arrivo dell'alba;

4) l'uomo piange brevemente perché fra poco dovrà andar via; infatti, gli incontri galanti sono solitamente uxorilocali, dunque l'uomo raggiunge la donna alla sera nella casa di lei e al mattino la donna rimane in casa mentre l'uomo rientra alla propria residenza;

5) gli innamorati si scambiano delle frasi affettuose, con le quali generalmente confermano il reciproco affetto e si rassicurano che si ritroveranno presto;

6) l'uomo si alza dal letto e si prepara ad allontanarsi: si riveste, si riavvia i capelli, indossa l'alto copricapo di corte e riprende i propri oggetti, come il ventaglio, i fogli di carta e per la corrispondenza e il flauto;

7) l'uomo, ora abbigliato di tutto punto, prende commiato mentre la donna lo osserva andare via con lo sguardo.<sup>395</sup>

---

393 ORSI, Maria Teresa, op. cit., p. 52.

394 KURATA, Minoru, op. cit., p. 1.

395 *Ibidem*, pag. 1-15.

Solitamente, gli innamorati compiono queste azioni per scongiurare l'inevitabile separazione prolungando l'incontro e confermando la profondità dei loro sentimenti. Nel passaggio citato, invece, Genji si comporta all'opposto: frustrato dalla resistenza opposta da Utsusemi al suo corteggiamento, egli prende commiato dal piccolo signore prima che sorga l'alba e senza scambiare con lui alcuna dichiarazione d'affetto o promessa di un nuovo incontro. Da parte sua, il fanciullo interpreta correttamente l'atteggiamento di Genji come disinteressato e ne trae un vivo dispiacere.

[Genji] fece stendere [*fusete*] il ragazzo [il "piccolo signore", *kogimi*] accanto a sé per metterlo a parte di tutte le sue sofferenze. - Mi siete molto caro, - gli disse con aria grave. - Ma siete troppo vicino [nel testo originale, Genji usa l'espressione *yukari*, "legame"]<sup>396</sup> a quella persona [Utsusemi] e non so quanto potrà durare il mio affetto -. Il ragazzo appariva sconcolato.<sup>397</sup>

In questa scena Genji usa il termine *yukari* per indicare la correlazione che il ragazzo ha con Utsusemi. Come abbiamo avuto modo di vedere in questo capitolo, per *yukari* si intende solitamente il legame di sangue che intercorre fra due persone il quale porta altresì a una somiglianza fisica e caratteriale fra i due individui in questione. Comunemente, i personaggi della letteratura coeva, fra cui quelli della *Storia di Genji*, apprezzano lo *yukari* come un mezzo per sopperire a un amore impossibile, mentre qui Genji si comporta al contrario: la relazione che intercorre fra il piccolo signore e Utsusemi, la quale Genji concepisce, come ci spiega il brano precedente, soprattutto in termini di somiglianza fisica, fa soffrire Genji al punto che egli preferisce prendere le distanze dal ragazzo. In questo modo, Genji lo splendente pone fine per sempre al rapporto con il piccolo signore.

Il secondo episodio che richiama la nostra attenzione si svolge nel già citato capitolo XLIII, *Il susino rosso*, e vede per protagonisti il principe Niou e un valletto di corte di cui il testo non specifica il nome proprio ma indica come *wakagimi*, "il giovane signore". Se nel capitolo 2.3 abbiamo studiato obliquamente questa relazione come una estensione del rapporto fra Kaoru e Niou, in questa sede vale la pena seguire linearmente lo svolgersi della vicenda dei personaggi esaminandola a sé stante.

Sua Altezza [Niou] aveva avuto modo di conoscere a Corte il figlio più giovane [il giovane signore] del

---

396 Per i termini tratti dal testo originale, si veda: FUJII, Sadakazu, IMANI, Shūichirō, MUROFUSHI, Shinsuke, ŌASA, Yūji, SUZUKI, Hideo, YANAI, Shigeshi, *Genji monogatari ichi*, op. cit., p. 93.

397 ORSI, Maria Teresa, op. cit., p. 58.

Gran Consigliere e lo chiamava spesso accanto a sé in numerose occasioni per condividere con lui ogni tipo di passatempo. Il ragazzo era molto giudizioso e il suo sguardo faceva intuire la profondità del suo animo. [...]

[In un'altra scena narrata dal punto di vista del padre del paggetto, il summenzionato Gran Consigliere fratello di sangue di Kaoru e indicato convenzionalmente come "Susino rosso", Kōbai, dal titolo del capitolo] Arrivò il figlio più giovane, pronto a recarsi a Corte, nel suo abbigliamento informale [*tonoi sugata* 宿直姿] e con i capelli sciolti che lo facevano sembrare ancora più bello di quando li portava legati ai lati del capo [un'acconciatura nota come *mizura* 髻], e il padre pensò che era davvero molto grazioso [*utsukushi*]. [...] [Il padre disse al giovane signore:] - Ora prendete il flauto [*hue*]. Potreste essere invitato a suonare davanti a Sua Maestà e vi sentireste in imbarazzo. Anche se siete così giovane e inesperto... [[letteralmente, "con un flauto ancora molto giovane", *mada ito wakaki hue*] - e sorridendo [*waramite* 笑みて] gli chiese di impostare la linea melodica *sōjō*. Il ragazzo suonò [*fuitamaeba* 吹ひたまへば] molto bene. [...] [Kōbai] notò che sotto gli spioventi sul lato destro dell'ala principale un susino rosso era fiorito in tutta la sua luminosa bellezza. - Sembra che i susini del nostro giardino abbiano un certo fascino. Oggigià Sua Altezza il Principe Capo dell'Ufficio degli Affari Militari [Niou] si troverà a Corte. Cogliete un ramoscello e portateglielo. [...] Affidò il messaggio [con il quale intendeva avviare delle trattative matrimoniali tra Niou e una sua figlia] al figlio, dopo averlo ripiegato e inserito fra gli altri fogli che il ragazzo portava con sé, e questi, che nel suo giovane cuore sperava di poter conoscere meglio il Principe, si diresse in fretta verso il Palazzo.

Sua Altezza Niou [...] chiamò a sé il fanciullo e cominciò a chiacchierare con lui, sicché i dignitari si allontanarono, ognuno per conto proprio; quando il luogo fu più calmo, Sua Altezza continuò: - Direi che l'Erede al trono vi lascia un po' più libero recentemente. Sembrava che fosse molto affezionato a voi, ma ora vostra sorella è al centro delle sue attenzioni; la cosa non vi dispiace?

- Per me era più penoso quando mi teneva sempre al suo fianco. Certo, se si fosse trattato di voi... - e il ragazzo si interruppe. [...] - A quanto pare, questa sera prestate servizio a Corte. Restate con me, dunque, - chiese poi, e trattenne il ragazzo con sé, sicché questi non ebbe la possibilità di recarsi dall'Erede al trono e per il suo giovane cuore fu un'emozione senza eguali poter restare a dormire [nel testo originale, "coricarsi", *fuseta*] accanto a Sua Altezza, le cui vesti possedevano una delicata fragranza, tale da far invidia persino ai fiori di susino. [...]

La Signora dell'ala nord [la madre del valletto], che nel frattempo era ritornata, mentre gli raccontava [al marito] ciò che era avvenuto a Corte, aggiunse: - Il nostro giovane signore [loro figlio], che la scorsa notte ha prestato servizio al palazzo imperiale, aveva sulle vesti un profumo [*nioui*]<sup>398</sup> che la gente non ha notato, ma di

---

398 Per i termini tratti dal testo originale, si veda: FUJII, Sadakazu, IMANI, Shūichirō, MUROFUSHI, Shinsuke, ŌASA, Yūji, SUZUKI, Hideo, YANAI, Shigeshi, *Genji monogatari yon*, op. cit., pp. 237-243.

cui si è accorto subito l'Erede al trono [fratello maggiore di Niou] che, sospettando qualcosa, si è lamentato: sarà stato accanto a Sua Altezza il Principe Capo dell'Ufficio degli Affari Militari [Niou], e ora capisco perché mi trascura, ha detto ed era piuttosto buffo.<sup>399</sup>

Nell'estratto qui tradotto, il padre del ragazzo, Kōbai, ci fornisce una descrizione per sommi capi dell'abbigliamento comunemente indossato da un valletto. Quando non si trova in servizio, il suo vestiario e la sua capigliatura vengono definiti nell'insieme *tonoi sugata*, letteralmente traducibile come "la figura [assunta] da persone di alto rango", un ricercato abbigliamento domestico che nel testo si differenzia dall'abbigliamento di servizio perché il giovane signore non porta la pettinatura *mizura*, che consiste in una capigliatura lasciata crescere generalmente all'altezza delle spalle legata in due crocchie disposte ai lati della testa.<sup>400</sup> Nel contesto familiare, invece, il giovane signore non porta questa capigliatura bensì lascia i lunghi capelli sciolti e il padre lo considera più distinto rispetto a quando porta i capelli pettinati in maniera formale, come da etichetta del palazzo reale. Considerare l'informalità, quasi paradossalmente, più ricercata ed esteticamente apprezzata della formalità costituisce un giudizio che ben si accorda con i commenti avanzati in altri passaggi dalla voce narrante nella *Storia di Genji*, la quale afferma in numerosi punti di vedere Genji più affascinante non in un abito inamidato da cerimonia, solitamente usato per mettere appunto in risalto le attrattive di chi lo indossa, bensì in una veste da casa resa morbida dall'uso costante. Accanto a questo apprezzamento estetico, il testo ci fornisce inoltre delle considerazioni sul carattere del personaggio offerte dal punto di vista di Niou. Quest'ultimo considera il ragazzo, ci informa la voce narrante, molto giudizioso e dotato di profondità d'animo, una dote che il cortigiano intuisce osservando la sua fronte. In questo modo, l'opera introduce il personaggio illustrando le sue qualità sia fisiche sia intellettuali e caratteriali.

Colpito dall'avvenenza del fanciullo, Kōbai lo invita ad esercitarsi nel suonare il flauto. Gli spiega che potrebbe essere chiamato ad esibirsi in presenza del sovrano e, con le sue incerte capacità musicali, rischierebbe di fare brutta figura e dunque deve migliorare. In questo contesto, il riferimento al flauto si direbbe essere letterale, in quanto padre e figlio prendono realmente gli strumenti per fare musica, ma probabilmente il personaggio sottintende un secondo livello di lettura alle sue frasi, ovvero si riferisce al flauto metaforicamente per indicare che il figlio possa ricevere il favore del re. Questa interpretazione viene rafforzata dal sorriso con cui accompagna le sue parole, forse malizioso, e dai termini letterali che usa per definire le capacità musicali del figlio, "un flauto

---

399 ORSI, Maria Teresa, op. cit., pp. 896-902.

400 TYLER, Royall (a cura di), *The Tale of Genji*, New York, Penguin Classics, 2003, p. 798 nota 11.

giovane", che sembra applicarsi più al figlio in sé che allo strumento musicale. Inoltre, Kōbai esorta il figlio a recarsi dal principe Niou, con il quale poi il giovane signore trascorre la notte. Così facendo, Kōbai sembra ritenere il figlio meritevole di diventare il favorito di almeno un membro della casata regale.

In seguito, il giovane signore trascorre la notte con Niou. Il testo usa anche qui il verbo *fuseru* per "giacere" e la loro unione sessuale viene esplicitata dal profumo del principe reale che si trasferisce sul ragazzo. La persistenza dell'aroma crea una inaspettata chiusura della vicenda, in quanto l'erede al trono, il fratello maggiore di Niou, riconosce la sua provenienza e capisce che il fanciullo deve aver passato la notte con l'altro principe. Riportando il fatto alla madre del ragazzo, le sue parole aprono un interessante retroscena alla vicenda: scopriamo così che il giovane signore era già il favorito dell'erede al trono, già da prima che Kōbai volesse presentarlo al re e a Niou, e che Kōbai aveva avviato anche con il principe ereditario delle trattative matrimoniali. In breve, la vicenda che il testo descrive riflette già un'altra serie di eventi parallela a cui la narratrice allude indirettamente.

Il terzo episodio incentrato sulla relazione tra un uomo adulto e un valletto si trova nella *Storia di Nezame* e vede per protagonisti il sovrano in carica, convenzionalmente noto come Suzaku, e il figlio della protagonista dell'opera, indicata con l'epiteto di *Nezame*, "Insonne", mentre il figlio con l'appellativo di *Masako* 真砂, "bambino/ragazzo onesto, puro". Fra i tre personaggi intercorre un rapporto di sangue: Suzaku e Nezame sono cugini il che rende, di conseguenza, Suzaku e Masako zio e nipote di secondo grado. Fra di loro si instaura, come nel caso di Hikaru Genji, Utsusemi e il piccolo signore, un triangolo amoroso: l'imperatore desidera sposare Nezame, ma ella respinge recisamente il suo corteggiamento. La vicenda si sviluppa nel terzo volume del racconto, l'unica parte estesa del testo che ci è giunta integra, mentre gli altri rotoli, che in tutto avrebbero dovuto essere quattro stando ai riferimenti reperiti in altre fonti, sono andati del tutto perduti o si sono salvati solamente in brevi frammenti. Purtroppo, data l'assenza del quarto libro non è possibile stabilire come gli eventi si sarebbero sviluppati in seguito agli estratti che tra poco vedremo. A questo proposito, Carol Hochstedler scrive, basandosi su una ricostruzione dei riferimenti al testo presenti in fonti secondarie, che nel prosieguo Masako si sarebbe innamorato di una principessa, figlia prediletta di Suzaku, ma il re, non disposto a cederla a un comune cittadino, avrebbe esiliato il giovane cortigiano dalla sua casa e avrebbe portato la figlia con sé sulle montagne, in modo da impedire la sua relazione con Masako. Allora Nezame, che era stata creduta morta, riprende i contatti con il sovrano Suzaku chiedendogli di perdonare Masako. Il re, sorpreso e felice

nell'apprendere che Nezame sia in vita, esaudisce il suo desiderio e permette che Masako e la principessa si sposino.<sup>401</sup> Questo sommario riassunto solleva degli interrogativi che sarebbe stato interessante approfondire nella nostra trattazione: nello specifico, come si sarebbe evoluto il rapporto tra il re e Masako una volta che questo fosse divenuto adulto? Purtroppo, non possiamo speculare senza il materiale testuale ma siamo costretti a interrompere qui questa linea di ricerca. Quel che ci è possibile fare è esaminare le porzioni della narrazione che ci sono giunte e magari sperare nel ritrovamento epocale dell'opera nella sua integrità.

Masako compare per la prima volta mentre si trova negli appartamenti della madre:

[Un inserviente, inviato dal sovrano per consegnare una lettera a Nezame, si reca in casa di lei] Egli osservò lo spettacolo che gli si offriva dall'altro lato della tendina di bambù. La valletta [*warawa*, in questo caso si tratta probabilmente di una ragazza perché presta servizio presso Nezame] che prese una bottiglietta di liquore aveva un aspetto eccezionale per la forma del capo, la figura e i capelli, così egli vi soffermò su di lei con lo sguardo. La coppa passò di persona in persona finché arrivò a Masako, il quale indossava su una veste color susino rosso [*kōbai*] degli ampi pantaloni con legacci [*sashinuki* 指貫] in tessuto color violetto intenso [*ebizome* 葡萄染め], lo strascico [*shiri* 尻] color blu, i capelli legati in una crocchia [*bitsura*, variante fonetica di *mizura*]. Quando ricevè il boccale il suo aspetto non aveva nulla di infantile [...], la sua bellezza apparve così graziosa [*utsukushisa*] da commuovere. Anche la sua signora madre [Nezame] lo guardò con le lacrime agli occhi.<sup>402</sup>

La prima descrizione di Masako rimarca i punti principali di quanto abbiamo detto sinora a proposito dell'estetica giovanile per i fanciulli della corte Heian presentandola in una maniera più chiara e compiuta, infatti la voce narrante ci offre qui una illustrazione più dettagliata del vestiario e dell'acconciatura del figlio di Nezame. Egli indossa una veste color susino rosso, laddove il susino, in giapponese *ume* 梅, simboleggia per antonomasia la giovane età sin dalla poetica dell'*Antologia delle diecimila foglie*, come possiamo leggere nel seguente componimento dedicato da Ōtomo no Yakamochi 大伴家持 (718-785) a Fujiwara no Kusumaro 藤原久須麻呂 (morto 764) per cantarne le attrattive della giovinezza: "La pioggia primaverile / cade incessantemente / su un fiore di susino (*ume no hana* 梅の花) / così giovane (*wakami* 若み) / che non è ancora sbocciato".<sup>403</sup> Secondo

---

401 HOCHSTEDLER, Carol, *The Tale of Nezame: Part Three of Yowa no Nezame Monogatari*, Ithaca, Cornell University Press, 1979, pp. 11-12.

402 SUZUKI, Kazuo (a cura di), *Yoru no nezame*, Tokyo, Shōgakukan, 1974, p. 266.

403 KITA, Tadashi, *Shōnen'ai no renga haikaishi: Sugawara no Michizane kara Matsuo Bashō made*, Tokyo,

l'esegesi che Kita Tadashi dà al poema, Yakamochi associa il susino alla giovinezza poiché si tratta della prima pianta a sbocciare in primavera, la prima stagione dell'anno e dunque il periodo correlato con la giovane età per eccellenza. Yakamochi rafforza ulteriormente questa connessione affermando che il fiore di susino non è ancora sbocciato seppur sia primavera, suggerendo implicitamente che tale bocciolo è ancor più giovanile del periodo associato alla giovane età per antonomasia.<sup>404</sup> Se trasliamo queste considerazioni sulla *Storia di Nezame*, possiamo concludere che Masako indossi una veste color susino a simboleggiare la sua giovinezza e il suo *status* di fanciullo.

Il resto dell'abbigliamento indossato dal personaggio appare in colori molto accesi, come il color violetto, *murasaki* 紫, un viola dalla sfumatura bluastra qui in una variante più intensa nota come *ebizome* e lo strascico blu. Per quanto riguarda i capelli, Masako li porta in una crocchia, *bitsura*, come Kōbai nel precedente episodio afferma che il giovane signore li pettina per andare a corte; questo dettaglio ci suggerisce che forse Masako sia pronto per andare a corte lui stesso, dove più tardi sarà preso al servizio di re Suzaku. Sempre riguardo al vestiario, un accenno in un successivo brano ci dice che Masako tiene i capelli fermi usando una forcina (*kanzashi* 髪飾し).<sup>405</sup> Nel continuo di questo passaggio, la voce narrante afferma che il comportamento tenuto da Masako non appare infantile malgrado la sua giovane età, un tratto caratteriale che ritornerà anche in seguito a proposito del personaggio. In generale, il suo aspetto fisico viene definito con l'aggettivo *utsukushi* che, come abbiamo avuto modo di osservare nel capitolo 2.1, descrive nel periodo Heian la bellezza di un corpo minuto. Nel suo insieme, questa descrizione stabilisce un forte legame emotivo tra Nezame e Masako: come prima cosa, Masako si trova nei suoi appartamenti personali, un privilegio che non avrà più una volta divenuto adulto, e Nezame si commuove nel guardarlo bere dalla coppa. Il forte legame fra madre e figlio si ritrova anche nella descrizione di Nezame quando ella viene osservata per la prima volta dal re Suzaku:

[Il sovrano] vide alla fievole luce della lampada a olio [Nezame] che appariva avere una figura minuta e interessante e, alla luce chiara senza eguali, ella brillava come un gioiello visto di notte. Egli ne rimase stupefatto e osservò con rara attenzione. Il comportamento di lei sembrava estremamente giovanile e la sua risata, che si sentì per un breve momento, colmò la camera come se fosse un profumo, arrivando sino al sovrano che ascoltava e la trovò squisita [*natsukashi*], indescrivibile come pure lo erano la sua graziosa bellezza [*utsukushi*] e la sua tenerezza [*rōtage*]. [...] [Nezame indossava] una veste *sakuragasane* 桜襲 [sul davanti bianca, sul retro variazioni di colore come ad esempio il violetto intenso] che non era, diversamente

---

Chūsekisha, 1997, p. 11.

404 *Ibidem*.

405 SUZUKI, Kazuo, op. cit., p. 349.



dal solito, a tinta unita, il primo strato della veste *kabazakura* 樺桜 era di un bel cremisi intenso mentre sotto il blu tenue sfumava in un color acqua, lo strato centrale era di un intenso color *hanazakura* 花桜, tutti i tre strati erano di una bella combinazione di colori intensi. [...] Portava una sottoveste [*uchigi* 袷] a cinque strati di un tessuto color violetto intenso [*ebizome*] con una sfumatura cremisi.<sup>406</sup>

Scrutando in segreto Nezame, Suzaku usa gli aggettivi *utsukushi* e *rōtage*, un ideale di bellezza che abbiamo visto riferito anche ai valletti. Agli occhi di un uomo adulto, la bellezza di un valletto e di una donna sembra apparire complementare. Inoltre, il vestiario indossato in questa occasione da Nezame presenta una forte somiglianza cromatica con gli abiti scelti precedentemente da Masako: entrambi usano il rosso, susino nella veste di Masako e cremisi nella veste e sottoveste di Nezame, lo *ebizome* per i legacci di Masako e la sottoveste di Nezame e blu per lo strascico di Masako e un blu che sfuma in acqua per il primo strato dell'abito di Nezame. In questo modo, *La storia di Nezame* ci fornisce non soltanto una descrizione più particolareggiata dal vestiario di un valletto, ma lo usa per istituire anche un legame cromatico fra Masako e Nezame. Tale somiglianza nei colori associati a dati personaggi riveste una funzione importante nella logica della narrativa di corte, come testimonia la metafora del "collegamento color violetto", *murasaki no yukari* 紫のゆかり, a cui si riferiscono *I racconti di Ise* e *La storia di Genji* e da lì ampliato alla letteratura successiva come elemento narrativo nella tecnica della sostituzione. Anche nella *Storia di Nezame* la sovrapposizione cromatica di Masako e Nezame svolge un ruolo analogo, in quanto il re Suzaku considera Masako un sostituto di Nezame, come ci apprestiamo a osservare:

[Il sovrano Suzaku] sentì Masako arrivare e venire accolto [da un inserviente]. «Come è cresciuto e come è sveglio presto. È grazioso [*utsukushi*]» notò e, essendo ancora notte, per consolarsi che [il suo attendente] stesse per terminare il turno, disse al ragazzo: «Masako, vieni qui» chiamandolo nei suoi appartamenti notturni. Come richiedeva sempre per il suo servizio personale, il monarca trasse il fanciullo accanto a sé. «Avrai sonno, dormi qui» gli disse, lo fece spogliare della veste e, tolti vari oggetti, gli si avvicinò. L'aroma [*ka*] sul corpo [di Masako] si era trasferito, spietato, da sua madre e questa inaspettata fragranza [*nioi*] glielo fece entrare subito in intimità [*natsukashisa*]. Il sovrano provò improvvisamente [*futo* ふと] per lui una estrema tenerezza [*rōtō*] quando, dopo che senza neppure la barriera [*hedate* 隔て] della veste sfoderata lo ebbe fatto sdraiare, osservò il suo aspetto, il suo corpo ben tornito e minuto [*utsukushi*], il tocco dei capelli splendenti, eleganti, morbidi, superbi. «Stanotte hai dormito accanto a tua madre» gli domandò con un cenno del capo. «Ti invidio» gli confidò. «Pensa a me e non al ministro della sinistra [il padre di Masako e l'uomo

---

406 *Ibidem*, p. 276-278.

più vicino a Nezame]» lo esortò e le risposte che [Masako] di tanto in tanto gli diede non furono infantili. «Se tu fossi lei, ne sarei confortato» gli disse affettuosamente e si ritirò per un breve tempo. Anche Masako si assopì e quando si risvegliò, accortosi che si era fatto rapidamente giorno, se ne stupì, fu preso alla sprovvista e mentre stava per andare via il sovrano gli disse: «Fintanto che sei giovane, vieni pure a trovarmi in tutta semplicità» e osservando senza affetto il suo fermaglio [*kanzashi*], il modo in cui i capelli gli ricadevano e la forma del capo, essi gli ricordarono la persona presso il lume [Nezame] e lo osservò con attenzione. «Somiglia al ministro solo per il viso. Per la presenza che emana e la figura ricorda invece la madre.»<sup>407</sup>

In questo passaggio, Suzaku fa chiamare Masako nei suoi appartamenti privati per la notte. Il testo afferma che la convocazione segue la prassi con cui lo chiama sempre al suo servizio personale nel ruolo di valletto. Una volta arrivato nella residenza regale, Suzaku ne nota il fascino grazioso usando l'aggettivo *utsukushi*, lo stesso con cui si è riferito in precedenza a Nezame. Dopodiché, lo invita a giacere accanto a sé e lo spoglia dei vari strati della sua veste, fino a lasciarlo presumibilmente nudo. Sapere che il personaggio venga denudato prima di fare sesso costituisce un elemento di conoscenza importante riguardo la sessualità del tempo, in quanto le fonti scritte coeve tratteggiano in maniera molto schiva la raffigurazione grafica dell'atto sessuale. Inoltre, sarebbe scorretto presumere che l'attività sessuale venga naturalmente svolta da nudi, perché essa costituisce in realtà un elemento culturale che può variare in epoche e paesi diversi. Ad esempio, lo studioso statunitense Timon Screech segnala, studiando le stampe erotiche di periodo Tokugawa, note come "immagini della primavera" o *shunga* 春画, che i costumi sessuali dell'epoca prevedono presumibilmente che gli amanti mantengano addosso gli abiti.<sup>408</sup> Questa ricostruzione confermerebbe la natura culturale e relativa dei costumi sessuali e rende la conoscenza della nudità dei personaggi non un'ovvietà, ma costituisce anzi un tassello importante nel nostro tentativo di ricostruire la mentalità dell'epoca relativa al *nanshoku*.

Da un punto di vista psicologico, Suzaku assume nei confronti di Masako un atteggiamento contraddittorio, da un lato affettuoso e dall'altro gelido. Da una parte, infatti, la voce narrante afferma che il sovrano provò tenerezza per il corpo minuto ed esteticamente perfetto del fanciullo e per il suo legame con la madre, che nel testo viene simboleggiato dall'aroma di lei, *ka*, che si trasferisce nel profumo di Masako, *noi*, la stessa interazione dei profumi che abbiamo osservato nelle descizioni di Kaoru e Niou. La sovrapposizione dei due personaggi permette che il re avverta

---

407 *Ibidem*, pp. 348-350.

408 SCREECH, Timon, *Sex and the Floating World*, Honolulu, University of Hawaii Press, 1999, pp. 104, 110-125.

subito l'intimità, *natsukashisa*, con Masako perché gli ricorda Nezame che ha da sempre corteggiato. Masako e Nezame si confondono nella mente del personaggio adulto al punto che egli si rivolge a Masako come se stesse parlando con Nezame: gli chiede quindi di amare lui e non il ministro, il padre di Masako, e afferma che se con lui ci fosse Nezame la sua presenza lo conforterebbe. Eppure, il mattino dopo, quando secondo le usanze Masako rientra in casa all'alba, Suzaku lo osserva senza affetto. A cosa potrebbe essere dovuto questo cambiamento? Forse, come specula anche la studiosa giapponese Miyashita Masae, il sovrano prova turbamento nei confronti di Masako perché proietta su di lui la frustrazione per i rifiuti di Nezame e l'interferenza del ministro.<sup>409</sup> L'amore per Nezame e l'odio per il marito appaiono quindi fusi nelle sembianze di Masako: per il viso assomiglia al padre, per la figura alla madre. In questo modo, Suzaku prova sentimenti ambivalenti verso Masako a causa dell'intera vicenda pregressa con Nezame.

In questo capitolo, abbiamo analizzato la maniera in cui *La storia di Genji* incorpora il terzo e ultimo elemento della trattazione del colore maschile che abbiamo individuato in *Un racconto di antichi eventi*, ovvero la fruizione erotica tra due personaggi maschili. Nella sua opera, Murasaki Shikibu introduce il tema collegandolo alla figura del valletto e il rapporto che due ragazzi appartenenti a questa categoria intrattengono con altrettanti personaggi adulti, Genji lo Splendente e il principe Niou. A sua volta, abbiamo studiato come nella *Storia di Nezame* l'anonima autrice si ispiri al legame che si instaura tra Genji e il piccolo signore e Niou e il giovane signore e inserisca una narrazione simile nella sua opera.

---

409 MIYASHITA, Masae, *Yoru no nezame ron: hōshi suru Genji monogatari*, Tokyo, Seikansha, 2011, pp. 93-99.

## Capitolo 2.6: *La storia di Sagoromo*

*La storia di Sagoromo* si apre con una breve introduzione in cui la voce narrante presenta il protagonista dell'opera, conosciuto con l'appellativo poetico di Sagoromo. Egli, ci spiega la narratrice, appartiene al casato dei Genji o Minamoto. Eredita l'appartenenza al *clan* dal padre il quale nasce come principe reale, figlio del sovrano in carica, ma che, per una motivazione che il testo non esplicita sebbene Sagoromo la definisca una "trasgressione" (*tsumi*),<sup>410</sup> viene estromesso dal monarca suo padre dalla stirpe regale e inserito nel *clan* Minamoto, il casato a cui i sovrani retrocedono quei principi che, per vari motivi, ritengono inadatti alla successione al trono. In questo modo, il sovrano sottrae al padre di Sagoromo, e di conseguenza a quest'ultimo, lo *status* di principe del sangue rendendolo un comune suddito.

La coprotagonista dell'opera, dama Genji, è una cugina di Sagoromo che, per una complessa serie di vicissitudini, viene adottata dalla madre di Sagoromo, che la accoglie sin dalla più tenera età in casa sua e la cresce insieme a Sagomoro come fosse sua figlia. In termini di parentela, quindi, Sagoromo e Genji sono cugini ma grazie alla vicinanza con cui sono cresciuti sin da bambini egli la considera sua sorella a tutti gli effetti. L'affetto che Sagoromo prova per lei da bambino si sviluppa, una volta divenuto adulto, in amore romantico, un sentimento proibito come testimonia fin troppo chiaramente la tragica vicenda del principe e della principessa Karu che abbiamo avuto modo di esaminare in *Un racconto di antichi eventi*.

Sagoromo razionalizza come segue la sua passione colpevole:

[Egli] soffriva molto nel pensare con trasporto alla principessa, dicendosi: "Non alimentare il fumo che si leva dal paese di Yashima [*muro no Yashima no keburu* 室の屋島の煙]". Non dava segno che le volesse far sapere di quel fumo, chiedendosi senza dolore a quale karma fosse dovuto. Sin dalla più tenera infanzia [Sagoromo e dama Genji] crebbero senza alcuna barriera [*hedate*] e tutti, a cominciare dai genitori fino al sovrano e all'erede al trono, li consideravano come fratello e sorella [*imose* 妹背]. [...] Egli si sentì confuso quando cominciò a provare quei sentimenti e, non volendoglieli dichiarare, si diceva, ogni speranza persa: "Provo un sentimento non ricambiato" pensava disprezzandosi. "Se la gente ne venisse a conoscenza, si formerebbero di me una pessima opinione. Pur nella loro migliore disposizione d'animo, i miei genitori e le altre persone certamente non penserebbero: 'Se così stanno le cose, che sia.' Chiunque lo sapesse se ne angustierebbe. Per la gente è inopportuno [*arumaji* あるまじ]", si diceva, profondamente assorto nei suoi pensieri, mentre la confusione cresceva [...] e doveva sentirsi in ansia. [...] Quando era in compagnia di una

---

410 MITANI, Eiichi, SEKINE, Yoshiko (a cura di), *Sagoromo monogatari*, Tokyo, Iwanami shoten, 1965, pp. 2-3.

donna che voleva eccellere, egli desiderava non essere il vero fratello [*makoto no oshōto* まことの御弟, di dama Genji] e probabilmente non avrebbe mantenuto [con i genitori] un buon rapporto. In passato, [...] si verificò il precedente del cerimoniere Tadazumi 実忠. A maggior ragione vi rifletteva. Sin dall'infanzia non somigliava alle altre persone e, conoscendo la natura delle cose, si diceva: "Se non riesco a farla mia, non incontrerò una persona a lei superiore" e, nel vedere alcune donne riunite, covava risentimento verso il dio delle unioni che li aveva posti come fratello e sorella.<sup>411</sup>

Sagoromo esprime i suoi sentimenti attraverso il riferimento al "fumo del paese di Yashima" (*muro no Yashima no keburī*), un'allusione alla seguente poesia contenuta nel *Kokinwakarokujō* 古今和歌六疊 (*Sei rotoli di poesie giapponesi antiche e moderne*, circa 976-982): "Il fumo che si leva / da Shimotsuke / e dal paese di Yashima / ti fa sapere adesso / il mio amore".<sup>412</sup> Il poeta originale immagina che il fumo, prodotto dalle fiamme e dunque un'immagine comune della passione nella poetica giapponese, sia un mezzo visibile che faccia comprendere a chi lo veda i sentimenti dell'altro. Invece, Sagoromo ribalta l'immagine originaria e piuttosto si esorta a non far conoscere mai la sua passione bruciante a dama Genji.

Nel soppesare le opzioni che gli si presentano, Sagoromo allude al caso del cerimoniere Tadazumi. Questi è un personaggio del *Racconto dell'albero cavo* che, innamorato di sua sorella, la dama Atemiya あて宮, si lascia morire di consunzione per i suoi sentimenti "illegittimi" (*arumajiki*), un termine di cui vedremo fra poco il significato preciso, fra i suoi familiari che sono impotenti di aiutarlo.<sup>413</sup> Menzionando Tadazumi, Sagoromo si dimostra consapevole delle conseguenze fatali a cui lo condanna il suo amore proibito. Il precedente rappresentato da *Il racconto dell'albero cavo* funge quindi da monito nel convincere Sagoromo a non lasciar trapelare le sue emozioni.

Sagoromo definisce l'illegittimità del suo amore usando l'aggettivo *arumaji*, letteralmente "inopportuno, inadeguato, inappropriato". Come spiega infatti Kimura, questo concetto si costruisce linguisticamente sulla base del verbo *aru*, con il significato di essere adeguato, appropriato a una determinata situazione o circostanza, a cui si aggiunge il suffisso *maji* con valore di negazione, volgendo il significato al negativo, dunque designa l'essere inappropriato, inadeguato a una determinata circostanza.<sup>414</sup>

I successivi paragrafi ci aiutano a comprendere meglio il contesto d'uso di *arumaji*, espressione chiave nella *Storia di Sagoromo* e, come si vedrà, anche nella letteratura posteriore:

---

411 *Ibidem*, pp. 30-31.

412 KIMURA, Saeko, op. cit., p. 164.

413 TSUKAMOTO, Tetsuzō (a cura di), *Utsuho monogatari jo*, Tokyo, Yūhōdō shoten, 1926, pp. 513-514, 522.

414 KIMURA, Saeko, op. cit., pp. 167-169.

"Desidero nascondere [a mio padre]. Fingere di non conoscere il suo stato d'animo è meno inopportuno [*arumaji*, rispetto alla passione proibita per dama Genji]. Cosa ne sarà di me", si diceva, e incerto sul da farsi faceva galleggiare persino il cuscino [per le lacrime versate]. Il suo pensiero tornava ancora e ancora sull'inopportuno [*arumaji*] e, mentre dalla mattina alla sera si incontrava [con la donna], in cuor suo lasciava libero corso alle lacrime, con un dolore che non dava segno di superare, si doveva indebolire sempre più. [...] Pensando: "Vorrei fosse di color violetto [*murasaki*]", declamò la poesia: "All'insaputa di tutti, le strette vesti [*sagoromo*] della sera si accumulano l'una sull'altra fino a tingersi [di violetto]; non le indosserò". [...] «Far preoccupare un genitore è una grave colpa [*tsumi*]» gli disse suo padre. Sagoromo rispose: «Farti preoccupare è intollerabile per me, che da lungo tempo sono inopportuno [*arumaji*].»<sup>415</sup>

Il breve dialogo scambiato fra Sagoromo e il padre collega l'inadeguato, *arumaji*, alla colpa, *tsumi*, concetto che abbiamo già incontrato in *Un racconto di antichi eventi* e che, come ricorderemo, abbiamo definito come la violazione di una regola sociale e/o culturale. L'inadeguato, *arumaji*, si presenta in queste pagine come la conseguenza psicologica che segue il commettere una trasgressione. La reazione di Sagoromo all'illecito è dunque un senso profondo della propria colpevolezza, uno stato mentale che si riflette sullo stato fisico; nel passaggio di cui sopra, le conseguenze che lo stato d'animo di Sagoromo esercita sul corpo vengono segnalate dal fatto che il personaggio si indebolisce fisicamente, il padre nota questo malessere fisico e da esso deduce il malessere psichico del figlio, e per questo motivo lo interroga. Nella *Storia di Sagoromo* l'inadeguato, stato psicologico, si manifesta materialmente sul corpo sotto forma di deperimento. Nella poesia che declama, Sagoromo esplicita il senso di costrizione che prova attraverso la metafora delle vesti strette, in giapponese *sagoromo*, l'appellativo con cui il testo indica il protagonista. Con questo sistema di traslati, l'inadeguato arriva a definire l'epiteto del personaggio a cui si riferisce.

Un secondo elemento fondamentale nella caratterizzazione di Sagoromo è la sua indole di *mamebito*. Come abbiamo visto nella *Storia di Genji*, questa tipologia di personaggio si definisce per la profonda sensibilità e la fedeltà in amore concepita come esclusività nei confronti di un unico *partner*, al contrario dell'*irogonomi*, che privilegia il godimento estetico e concepisce la fedeltà come costanza sì ma diretta verso più *partners*. Quanto detto per Kaoru e Niou ritorna con precisione nella *Storia di Sagoromo*: in numerosi passaggi, Sagoromo si rapporta alla principessa

---

415 MITANI, Eiichi, SEKINE, Yoshiko, op. cit., pp. 52-53.

Genji "con serietà", *mameyakani*,<sup>416</sup> la forma avverbiale di *mame*, mentre in altri punti il testo lo caratterizza per opposizione alla figura del conoscitore delle arti amatorie, per esempio una dama di compagnia afferma che egli è diverso dagli *irogonomi*, in particolare dai principi del sangue;<sup>417</sup> in questo modo, ella definisce Sagoromo per differenziazione lungo le categorie binarie di *irogonomi/mamebito*. Nel finale dell'opera, l'autrice stessa prende la parola e spiega il motivo che la spinge a scrivere la storia, ovvero la curiosità di scoprire, mettendolo alla prova calandolo in un nuovo racconto, come un personaggio con l'indole di una persona austera come Kaoru si comporti in circostanze avverse.<sup>418</sup> Con questa nota autoriale, ella compara Sagoromo e Kaoru perché accomunati dalla natura del *mamebito*, stabilendo come una genealogia per questo tipo di personaggio.

Nello sviluppo della trama, la vicenda si complica ulteriormente quando Genji viene corteggiata dall'erede al trono, un personaggio che il testo indica tramite questo titolo, in giapponese *tōgū* 春宮, che vorrebbe sposarla, cosa che può fare legittimamente all'opposto di Sagoromo. Il principe ereditario si pone dunque come rivale e antagonista di Sagoromo. La loro storia segue gli stessi punti fondamentali, ma in maniera capovolta: i due sono fra loro cugini per via paterna, ma mentre Sagoromo viene escluso dalla linea reale e dalla successione al trono, l'altro appartiene al casato regnante ed è il prossimo nella linea di successione; come accennavamo sopra, una dama di corte definisce Sagoromo una persona austera differenziandolo dai principi reali che considera dei maestri nelle arti amatorie, dunque pone implicitamente Sagoromo come *mamebito* e l'erede al trono come *irogonomi*, proseguendo l'opposizione interna fra queste due tipologie di personaggio come prima di loro fanno Kaoru e Niou; infine, amano la stessa donna, che è cugina di entrambi, ma mentre per Sagoromo è un amore proibito per il principe ereditario è un amore lecito.

In una scena carica di *pathos*, Sagoromo dichiara a dama Genji il suo amore proibito:

«Segui le tracce / del mio passato: / mi sono forse / smarrito lungo la via / dell'amore?» le disse direttamente e gli bastò versare molte lacrime perché [Genji] pensasse: "Che strano". [Sagoromo] le prese la mano [*te*] e, siccome egli dava l'impressione di stare per piangere, la dama, molto impaurita, abbassò poco dopo la testa sul braccio che egli le aveva preso, pensando: "È troppo. Ho paura". Osservandola per breve tempo, egli le si avvicinò di più e adesso la trovò senza eguali. Il cuore in subbuglio, non le rivelò i numerosi pensieri che celava nel cuore, al contrario si sentì ancora più confuso. Quando infine le disse ciò che non

---

416 *Ibidem*, p. 162.

417 *Ibidem*, p. 198.

418 *Ibidem*, pp. 462-463.

avrebbe dovuto dirle, le lacrime semplicemente scorrevano sul suo viso. «Sin dall'infanzia, [...] provo per te un sentimento speciale, [...] che con il trascorrere del tempo non desidero far conoscere. Per sapere da quanti anni / provo sentimenti d'ammirazione, / chiedi da quanto tempo / il fumo si leva dal villaggio di Yashima» [*muro no Yashima no keburī*].<sup>419</sup>

Sagoromo decide infine di dichiarare il suo amore ricorrendo alla poesia sul fumo di Yashima. Se in un primo momento egli aveva sovvertito il poema originale negando che il fumo potesse far comprendere i sentimenti che voleva celare, adesso ne inverte il significato allineandosi al poeta originario secondo cui il fumo è un chiaro segnale della sua passione. Da parte sua, dama Genji è sopraffatta dalla gravità della situazione e nasconde il viso per evitare di reagire.

Un elemento cardine nell'interpretazione di questo dialogo sta nel valore simbolico del prendere la mano. Come spesso avviene, il testo, indirizzato a lettori che condividono con l'autore o l'autrice lo stesso *background* culturale, risulta criptico per il lettore che invece non appartiene alla cultura in cui esso è stato prodotto. Per trovare una risposta alla domanda si rivela utile un confronto con un'altra opera, intitolata *Iwadeshinobu* いはでしのぶ (*Languore segreto*, circa 1200), che spiega in maniera più chiara il significato simbolico del prendere la mano:

[Il protagonista dell'opera, noto con la sua carica di "primo capitano", Taishō, sta invitando un suo amico, il "secondo capitano", Chūjō 中将, a salire a bordo della sua carrozza] Gli prese la mano e mentre lo invitava a sedersi gli disse: «Benché non conosca la profondità di un legame, è forse questa la via di un amore celato? [Il primo capitano dice una facezia che si basa sul gioco di parole tra *michi* 道, la via reale che stanno percorrendo, e la metaforica via dell'amore; in altre parole, accusa bonariamente il secondo capitano di starsi recando a un incontro segreto] Allora sei un asceta. Che venerazione. Esaudisci ora le mie preghiere, accogli la mia supplica.» [La seconda facezia rielabora la prima, con essa intende dire che il secondo capitano percorre la via del Buddhismo] "Sebbene non avessi mai tenuto un atteggiamento galante prima, ora che mi reco a un incontro vengo subito scoperto da lui" pensò il secondo capitano con astio, ma poi trovò la situazione buffa e ne rise per un momento.

«Come il vento che soffia si sente solitario, le rosse foglie d'acero illuminate dalla luce lunare si possono confondere con un diverso broccato? Non sono né un monaco delle montagne né un asceta. Malgrado non conosca la compassione, né in che luogo mi trovi, sono stato chiamato dal rosso delle foglie d'acero e mi stavo riposando sotto l'albero quando ecco che sei arrivato tu. Ne sono felice» rispose il secondo capitano ridendo brevemente. L'altro gli disse: «Come non abbiamo il tempo libero di sovrapporre le vesti da notte,

---

419 *Ibidem*, pp. 55-56.



non dovresti averlo neanche per osservare il broccato delle foglie d'acero. Il tuo dev'essere un amore profondo da far spavento. Credi davvero che non ascolterei le tue confidenze? Bagnato dalla brina di una lunga notte, intorpidito da un vento selvaggio, sappi che ti ascolto» gli disse portando la sua mano [te] al petto [mune] del secondo capitano. Questi notò che la sua mano era fredda come la propria e comprese il suo stato d'animo. Gli chiese: «Da quanto tempo ti senti così?» [Da qui si confidano i problemi con le rispettive dame].<sup>420</sup>

Il primo capitano non riuscì a continuare di parlare, si sentì soffocare, guardò dentro al suo cuore e non poté sopportarlo: le lacrime gli oscurarono la vista e, il dolore nel petto [mune], non trovò le parole per esprimersi.<sup>421</sup>

Nel primo dei due estratti, il primo capitano si preoccupa per il dolore provato dal secondo capitano. Come nella *Storia di Sagoromo*, il malessere psicologico si manifesta nel corpo e nel comportamento esteriore, in questo caso il secondo capitano sembra particolarmente abbattuto, e il primo capitano cerca di offrirgli consolazione. Per farlo, porta la mano al suo petto. Ora, nel secondo brano citato il petto è il luogo in cui i sentimenti che non riescono a trovare espressione rimangono come bloccati e feriti, dunque ponendo la mano sul petto cerca di comprendere il dolore inespresso dell'altro. Questa forma di comunicazione basata sulla gestualità funziona a doppio senso, perché il secondo capitano avverte il freddo della mano dell'altro e capisce che anche quest'ultimo, nonostante il cipiglio scherzoso, prova dei sentimenti feriti. Si istituisce quindi fra i personaggi una muta comprensione, grazie alla quale si confidano i problemi che li affliggono con le relative dame. In *Languore segreto*, dunque, prendere la mano simboleggia la compartecipazione emotiva. In conclusione, si può affermare che il valore simbolico del prendere la mano sia segnalare una compartecipazione emotiva che sostituisce la comunicazione orale laddove le parole ammetterebbero una colpa oppure non sarebbero sufficienti.

Possiamo ora tornare alla *Storia di Sagoromo*. Quando prende la mano di dama Genji, il protagonista cerca presumibilmente di instaurare con lei una comunicazione muta, basata su gesti che aiutino a farle capire i suoi sentimenti. Tuttavia, la comunicazione non va a buon fine: Genji ne rimane sconvolta e nascondendo il viso interrompe il contatto visivo e ignora Sagoromo. Quello che doveva essere un dialogo si trasforma in un monologo. Addolorato, Sagoromo lascia gli appartamenti della dama e, nel brano immediatamente successivo, cerca conforto al suo dolore dal principe ereditario:

---

420 NAGAI, Kazuko (a cura di), *Chūsei ōchō monogatari zenshū 4: Iwadeshinobu*, Tokyo, Kasama shoin, 2017, pp. 49-50.

421 *Ibidem*, pp. 156-157.

Dopo aver preso commiato dalla dama, Sagoromo abbassò lo sguardo e, il cuore intollerabilmente inquieto, si disse sospirando: "Non vi è nulla che io possa fare". Con il cuore ora rassicurato ora ansioso, si disse: "Il conforto [*nagusame* 慰め] verrà da sé", ma per quanto si recasse in segreto da altre donne rimaneva comunque insoddisfatto, perché non esisteva nulla che somigliasse alla sensazione tattile del braccio di dama Genji. In un'occasione [...] si recò dall'erede al trono per consolarsi. «Il mio cuore è inquieto» disse l'erede al trono per consentire [a Sagoromo] di sfogarsi. «Verso in uno stato d'animo di confusione senza eguali, e per di più questo caldo [...]» disse al principe. «Il tuo stato d'animo sembra terribile come non mai. Ti prego di dirmi [letteralmente, "parlare", *katarō* 語らふ] tutto, non tenere fra noi alcuna barriera [*hedate*]» disse questi avvicinandosi a Sagoromo. «Preferirei non pensare alla causa del mio terribile stato d'animo. Guarda. Sono talmente deperito che potrei morire» disse. Pur senza che scoprisse il braccio, il principe notò, senza ancora vederla, la sua pelle [*hada* 肌], bianca [*shiroshi*] e bella [*utsukushi*] perfino per una donna, e disse: «Non sei deperito, piuttosto facciamo del tuo braccio un cuscino su cui giacere [*nemuru*]» e si coricarono assieme. «Ah che nostalgia, malgrado il caldo» lo assecondò Sagoromo ammirando la bellezza dell'altro. L'erede al trono gli disse: «Comprendo il tuo stato d'afflizione. Quale ne è la causa? [...] Non imitare il cerimoniere Tadazumi. Tuo padre si affligge per te, non rimanere indifferente» al che [Sagoromo], sofferente per la sua forzata indifferenza, rispose: «Mi sono incamminato lungo la via di un amore irrealizzabile.»<sup>422</sup>

Nel brano Sagoromo cerca di trovare "conforto", *nagusame*, al dolore provocato dal rifiuto di dama Genji. Con questo obiettivo, si reca negli appartamenti del principe ereditario, il quale si dimostra benevolo nei suoi confronti e lo invita a "parlare", *katarō*, con lui. Secondo la storica della letteratura Suzuki Hiroko, i tre aspetti di dolore, confidenza e conforto si presentano fortemente correlati nella poetica del tempo, come possiamo osservare nella seguente selezione di liriche:

Un uomo parla [*katarō*] sin dal principio da solo, allora invia alla donna che continua a rifiutarlo la poesia: "Se ci parlassimo [*kataraba*] / il conforto [*nagusamu*] che ne trarremmo / ci farebbe dimenticare ogni cosa / al culmine dell'amore" [tratta dallo *Izumi Shikibushū* 和泉式部集 (*L'antologia poetica di Izumi Shikibu*, inizio dell'XI secolo)];<sup>423</sup>

"Sentendovi parlare [*kikeba* 聞けば] di un possibile conforto [*nagusamu*], avrei voglia di vedervi

422 MITANI, Eiichi, SEKINE, Yoshiko, op. cit., pp. 63-65.

423 SUZUKI, Hiroko, "*Kataraba nagusamu koto mo aru mono*": Izumi Shikibu no hyōgen", *Chiba daigaku kyōiku gakubu kenkyū kiyō* 52 (2004), p. 435.

[*kataramahoshi*], anche se per il mio dolore [*uki koto* 憂きこと]<sup>424</sup> le parole non serviranno [tratta dallo *Izumi Shikibu nikki* 和泉式部日記 (*Il diario di Izumi Shikibu*, circa 1007)];<sup>425</sup>

"Sarà vero che quando sentiamo parlare [*katarō*] il pettirosso questi prova risentimento per l'amore di un mandarino?" [componimento 154 del *Sanekataashū* 実方集 (*L'antologia poetica di Sanekata*) che raccoglie i poemi scritti da Fujiwara no Sanekata 藤原実方, morto 998, durante il suo periodo di attività nella seconda metà del X secolo];<sup>426</sup>

"Se ascoltiamo [*kikeba*] il suo canto, credo che il pettirosso ci parlerà [*katarawamu*] della sua sofferenza [*kanashi* 悲し]" [poesia tratta dal *Kagerō nikki* 蜻蛉日記 (*Memorie di un'effimera*) scritto da un'autrice nota come la "madre di Fujiwara no Michitsuna", Fujiwara no Michitsuna no haha 藤原道綱母, 935-995, intorno al 974];<sup>427</sup>

Il conforto [*nagusame*] verrebbe da sé se solamente parlassimo [*katarawan*] e gli altri conoscessero i dolori di questo mondo [*ukiyo* 憂き世; componimento 966 dello *Izumi Shikibu zokushū* 和泉式部続集 (*La seconda antologia poetica di Izumi Shikibu*)];<sup>428</sup>

"Se parlassi [*kataraeba*] ne trarrei conforto [*nagusami*], ma a chi vorrei confidare i miei pensieri che gli altri non conoscono?" [componimento 1349 della *Seconda antologia poetica di Izumi Shikibu*].<sup>429</sup>

Come si nota, in questi componimenti i poeti e le poetesse esprimono un dolore, indicato dagli aggettivi *uki* e *kanashi*. Per trovarvi sollievo, essi immaginano di poter "parlare", *katarō*, espressione che deriva dall'unione del verbo *kataru*, che a sua volta significa "parlare con qualcuno" oppure "raccontare a proposito di qualcosa o qualcuno", al quale si unisce il suffisso *au* che indica la reciprocità dell'azione. In questo modo, *katarō* indica nel testo originale che gli interlocutori si parlano a vicenda. In questa visione poetica, se una persona potesse confidarsi così con qualcuno che le prestasse "ascolto", nelle liriche *kikeba*, ella trarrebbe dal sostegno altrui un "conforto", *nagusamu*, la sensazione che Suzuki definisce di soddisfazione e contentezza che si ricava quando

---

424 Per i termini tratti dal testo originale, si veda: SUZUKI, Hiroko, op. cit., p. 436.

425 NEGRI, Carolina (a cura di), *Diario di Izumi Shikibu - Izumi Shikibu nikki*, Venezia, Marsilio, 2008, pp. 36, 101 nota 9.

426 SUZUKI, Hiroko, op. cit., p. 436.

427 *Ibidem*.

428 *Ibidem*, p. 437.

429 *Ibidem*.

si condivide con un altro un fardello e questi comprende provando gli stessi sentimenti.<sup>430</sup> In altre parole, nella poetica del tempo l'ascolto donerebbe conforto grazie alla partecipazione emotiva che si instaurerebbe con l'altro. Nel recarsi dall'erede al trono, dunque, Sagoromo intende presumibilmente parlare della sua sofferenza derivata dall'amore proibito nella speranza di alleviarla e trarne conforto.

Il principe risponde sollecito alla richiesta d'aiuto di Sagoromo e lo esorta a confidarsi con lui non frapponendo alcuna "barriera", *hedate*. Per comprendere il significato di questo termine, vediamo come esso viene utilizzato nel capitolo 95 dei *Racconti di Ise*. In questo aneddoto, un uomo e una donna litigano e, decisa a non incontrare più il suo ex amante quando egli si reca in visita, la donna sistema fra di loro un paravento che lui definisce appunto una "barriera che crea una distanza", *hedatsuru seki* 隔つる関, un oggetto che stabilendo la distanza fisica rimarca la distanza emotiva.<sup>431</sup> Parlandole attraverso il paravento, l'uomo riconquista la fiducia di lei rinnovandole la sua devozione. Una volta riguadagnata la sua fiducia, l'uomo la prega di riporre il paravento affinché possano incontrarsi direttamente. La donna toglie il divisorio e i due trascorrono la notte insieme.<sup>432</sup> In questo capitolo, dunque, la barriera simboleggia la distanza fisica ed emotiva e la sua assenza porta, al contrario, alla vicinanza fisica ed emotiva, all'innamoramento, come ricorderemo nel paragrafo in cui Sagoromo spiega i suoi sentimenti per la dama afferma di amarla dopo che nell'infanzia sono cresciuti senza alcuna barriera, e alla fruizione sessuale del rapporto, come dimostra l'uso del termine nella *Storia di Nezame* per descrivere l'azione con cui re Suzaku spoglia Masako delle sue vesti. In questo modo, il vocabolo *hedate* indica, secondo una logica circolare, la distanza fisica ed emotiva e al contrario la sua assenza funge da preconditione per lo stabilirsi della vicinanza fisica ed emotiva.

Quando l'erede al trono gli chiede il motivo delle sue sofferenze, Sagoromo risponde mostrando il braccio in modo che il suo stato deperito testimoni del suo malessere psichico. Il principe ne nota la straordinaria bellezza, come poco sopra Sagoromo ripensa alla sensazione tattile del braccio di Genji. Sagoromo e l'erede aggiungono un altro aspetto alla comunicazione gestuale, l'apprezzamento estetico della "pelle", *hada*. Il giudizio dell'erede si basa su tre aspetti: il "biancore" (*shiroshi*), la "graziosità" (*utsukushi*), l'aggettivo che descrive la bellezza propria di un corpo piccolo e minuto, e infine il paragone con la bellezza femminile.

Sulla base di questo apprezzamento estetico l'erede al trono propone a Sagoromo di "coricarsi" (*nemuru*) insieme usando il braccio di lui come cuscino. Come ricorderemo, il verbo *nemu*, derivato

---

430 *Ibidem*, pp. 435-436.

431 FUKUI, Teisuke, KATAGIRI, Yōichi, SHIMIZU, Yoshiko, TAKAHASHI, Shōji, op. cit., p. 215.

432 MAURIZI, Andrea, op. cit., p. 121.

dall'arcaica *inu*, e l'uso del braccio o della mano a mo' di cuscino sono due elementi centrali della concezione dell'erotismo dell'epoca. Dopo essersi sdraiati, i personaggi riprendono il discorso, l'erede esortandolo di nuovo a spiegare il suo malessere e Sagoromo ammettendo finalmente di provare un amore senza speranze. È importante notare nella *Storia di Sagoromo* e nei *Racconti di Ise* la congiuntura fra la vicinanza emotiva, la vicinanza fisica, la sessualità e l'estetica, concetti che secondo la retorica testuale usata nelle fonti si richiamano a vicenda in maniera circolare.

L'ultimo punto del giudizio di valore dell'erede è l'istituzione di un parallelismo fra la bellezza di Sagoromo e la bellezza femminile. In effetti, l'opera inserisce più avanti una descrizione molto simile a quella di Sagoromo nella quale una donna, un personaggio noto come la seconda principessa, è prostrata dal dolore a causa di una gravidanza dovuta alla relazione illecita con Sagoromo, presentando un'immagine simile a quella di quest'ultimo:

Il dolore [di Sagoromo] non aveva limiti al pensiero delle condizioni [in cui versava la seconda principessa] la quale, con il progressivo aumentare della calura, sembrava dovesse scomparire. In un pomeriggio più caldo del solito, con gli avvolgibili lievemente sollevati, [...] ella indossava solamente una sopravveste in seta grezza sopra una veste sfoderata in un leggero tessuto color cremisi tenendo un braccio adagiato su un cuscino. Non aveva un solo capello in disordine malgrado se li fosse fatti pettinare tempo prima, e il suo viso, su cui la frangia scostata dalla fronte cadeva come se la volesse attorcigliare di proposito, era deperito malgrado ella stessa non se ne fosse accorta, mentre il suo evidente pallore turbava a malapena la sua delicata sensibilità, e la veste sfoderata in tessuto leggero, che appariva pesante, le conferiva un aspetto pietoso. La prima principessa [sua madre] la osservava con attenzione, senza riuscire a farle notare lo stato del suo braccio e, vedendola infine addormentata, soffrì e si afflisse in cuor suo, versando alcune lacrime. Quando la seconda principessa si mosse, con un aspetto veramente sofferente, sedere le costò fatica al punto che sembrò sudare. La prima principessa le si avvicinò e, facendole aria con un ventaglio, intravide, sul petto della veste sfoderata lievemente aperta, un bel [*utsukushi*] seno.<sup>433</sup>

Il brano contiene numerosi punti di contatto con il precedente. La principessa soffre di uno stato mentale dovuto a una trasgressione, ovvero per la relazione e la gravidanza illecite, un dolore che si riflette sullo stato fisico, con deperimento e pallore acuiti dalla calura. Le sue condizioni destano preoccupazione nella madre, che cerca di consolarla e confortarla, ma il deperimento fisico accentua allo stesso tempo la bellezza, individuata qui nel seno descritto come "bello", *utsukushi*, che ricorre nella descrizione sia della principessa sia di Sagoromo. Dall'uso delle stesse immagini e

---

433 MITANI, Eiichi, SEKINE, Yoshiko, op. cit., pp. 144-145.

dello stesso materiale linguistico, sembrerebbe che nella *Storia di Sagoromo* i canoni estetici applicati alla rappresentazione dell'uomo e della donna siano gli stessi, derivando presumibilmente da una concezione unitaria della bellezza.

Nello sviluppo della trama l'erede al trono riesce a portare a buon fine il corteggiamento di dama Genji e a sposarla. Come testimonia il seguente paragrafo Sagoromo, ora che ella è divenuta consorte reale e di conseguenza ancora più inaccessibile, cova un profondo rancore nei confronti del principe ereditario che ha potuto coronare il suo sogno laddove lui non ha avuto *chances*:

A dama Genji, che aveva l'aria di essersi svegliata prima del solito, sembrò che durante la notte fosse caduta molta neve. Osservando dal passaggio coperto, Sagoromo vide cinque o sei giovani inservienti, dalla figura pulita, creare una montagnola di neve. [...] «Sarebbe un peccato se la neve venisse calpestata» dissero le dame di compagnia dall'altro lato degli avvolgibili. [...] «Facciamone una montagna uguale al monte Fuji.» [...] Sagoromo vide come del fumo levarsi dal monte Fuji di neve e declamò la poesia: «Fino a quando vedrò levarsi dal monte Fuji un fumo di colore cupo che non vuole svanire? [...] Il mio corpo continua ad ardere mentre dalla neve del monte Fuji si leva un fumo che non si disperde.» [...] [Arriva una lettera dall'erede] La lettera, color del ghiaccio che sfumava nel bianco, venne consegnata insieme ad un ramoscello di bambù ghiacciato dall'accumulo della neve. [...] "Mentre ci si affida al passaggio delle ere, la candida neve caduta sulle foglie di bambù svanisce completamente". L'acqua con cui l'autore aveva disciolto il bastoncino d'inchiostro, all'apparenza ghiacciata, e l'inchiostro usato erano molto eleganti. L'aspetto dei caratteri, benché non tracciati con maestria, non sembrava ciò non di meno opera di una persona comune. [...] [Sagoromo] provò risentimento [*urayamashisa*] e gelosia [*netakari*] al pensiero che l'erede potesse aver vinto il cuore della dama.<sup>434</sup>

Sagoromo espone nuovamente i suoi sentimenti con la metafora del fumo, sfruttando l'occasione data dalla montagnola di neve simile al monte Fuji per comporre una poesia. Sempre galante, l'erede coglie la stessa occasione per scrivere a sua volta un componimento, ma a differenza del protagonista il suo corteggiamento viene accettato, il che provoca il risentimento e la gelosia di Sagoromo. Il testo usa i termini *urayamashisa*, che indica il sentimento negativo che il parlante prova verso qualcuno che lo ha ferito, e *netakari*, che indica il desiderio di ottenere qualcosa che un altro possiede. Con un ulteriore, importante parallelo a Kaoru e Niou, la rivalità per la stessa donna incrina il rapporto fra Sagoromo e l'erede al trono.

---

434 *Ibidem*, pp. 172-176.

Nella conclusione dell'opera il principe ereditario, divenuto adesso il sovrano, viene a sapere grazie a un sogno che la sua vita e il suo regno presto finiranno. Lasciare il reame senza una guida costituirebbe una "trasgressione" (*tsumi*),<sup>435</sup> così decide di abdicare in favore di Sagoromo. "Come prima cosa, lo proclamò principe reale e, nell'ottavo mese, decretò che avrebbe trasmesso a lui il regno", riporta la voce narrante.<sup>436</sup> Il monarca risolve il problema della successione, posto dal fatto che Sagoromo appartiene al casato dei Minamoto e non al *clan* reale, reintegrandolo come principe del sangue, dopodiché stabilisce la sua salita al trono.

In questo capitolo, abbiamo osservato come *La storia di Sagoromo* incorpori i tre elementi della narrazione del colore maschile i quali abbiamo individuato in *Un racconto di antichi eventi*. In primo luogo, la complementarietà dei protagonisti secondo due categorie diverse di personaggi letterari: nella *Storia di Sagoromo*, l'anonima autrice ricrea l'opposizione tra *irogonomi* e *mamebito* che abbiamo già ritrovato nella *Storia di Genji*. In secondo luogo, la bellezza androgina del protagonista: ancora come nella *Storia di Genji*, Sagoromo presenta un aspetto così raffinato, collegato in particolare al biancore della sua mano, che l'erede al trono categorizza questo suo tratto come femminile. In terzo luogo, la fruizione erotica del rapporto tra i personaggi: in quest'ultimo riguardo, l'anonima autrice introduce una variazione interessante rispetto alla *Storia di Genji* e alla *Storia di Nezame*, in quanto se i testi precedenti trattavano esplicitamente la sessualità tra personaggi maschili restringendola al rapporto tra adulto e ragazzo, *La storia di Sagoromo* mostra invece due personaggi entrambi adulti trascorrere la notte insieme. In questo modo, *La storia di Sagoromo* riprende il materiale precedente ma vi introduce la novità dell'erotismo tra due personaggi adulti, che verrà poi ripreso da *Se solamente si scambiassero* e, come si vedrà tra poco, dal *Racconto dell'acqua sorgiva*.

---

435 *Ibidem*, p. 422.

436 *Ibidem*, p. 426.

## Capitolo 2.7: *Il racconto dell'acqua sorgiva*

Il primo dei due protagonisti maschili de *Il racconto dell'acqua sorgiva* viene convenzionalmente chiamato con l'appellativo di Aki no kimi 秋の君 o "Sua signoria dell'autunno". Nelle prime pagine dell'opera, la voce narrante offre una presentazione del personaggio mostrando per sommi capi il suo tragitto dall'infanzia verso la maggior età e la sua graduale ammissione nell'ambiente di corte. Per diritto di nascita, egli appartiene a uno dei *clan* più influenti presso l'aristocrazia di corte, in quanto il padre ricopre all'inizio della narrazione la carica di *sadaijin* 左大臣, "ministro della sinistra", mentre più tardi viene elevato a *kanpaku* 関白, "il reggente del sovrano adulto". All'avvio della sua carriera, al compimento degli undici anni, Aki no kimi si sottopone alla cerimonia dell'età adulta, in occasione della quale riceve la nomina di *jijū* o "cerimoniere" e gli viene concessa un'udienza personale presso il monarca.<sup>437</sup> Nel corso di un intrattenimento musicale, il primo evento pubblico a cui prende parte, egli suona il flauto in una maniera che gli astanti giudicano crepuscolare e per questo motivo gli assegnano l'epiteto di Aki no kimi, "Sua signoria dell'autunno", per associazione tra l'atmosfera melanconica che il personaggio suscita con la sua musica e l'analoga qualità generalmente attribuita alla relativa stagione.<sup>438</sup>

Successivamente, egli si inserisce in una discussione, tenuta da alcuni suoi amici, sulle qualità ideali da loro ricercate in una donna. Aki no kimi menziona a proposito "l'aspetto", *katachi* 容姿, e i "sentimenti", *kokorobae* 心ばへ.<sup>439</sup> Quest'ultima espressione deriva dalla combinazione di *kokoro*, letteralmente il cuore e per estensione, dato che quest'organo viene immaginato come la sede della sfera emotiva dell'individuo, dei sentimenti, e del verbo *bae*, in origine *hau* 這ふ coniugato alla forma di collegamento con il significato di "procedere lungo il proprio cammino". Complessivamente, il termine indica una persona in grado di celare i propri sentimenti agli occhi della gente. In linea generale, esso assume sei connotazioni fra loro collegate: il temperamento di una persona, i sentimenti, la sollecitudine, la suggestività di qualcosa o qualcuno, un obiettivo o infine un evento tenuto nascosto.<sup>440</sup> Prendendo in considerazione il contesto in cui Aki no kimi usa il vocabolo, la disquisizione sulle attrattive di una persona, possiamo ritenere che in questo caso la parola acquisisca i primi quattro significati. In breve, Aki no kimi afferma che nell'apprezzare una donna egli ne osserva la bellezza, ovvero l'esteriorità, e la predisposizione e i sentimenti, cioè

---

437 MISUMI, Yōichi, op. cit., pp. 12-13.

438 *Ibidem*, p. 14.

439 INOMOTO, Mayumi, "Iwashimizu monogatari ni miru otokotachi no joseikan: Aki no chūnagon to Iyo no kami no kongentekina sai", *Shirin* 43 (2008), pp. 11-12; INOMOTO, Mayumi, "Iwashimizu monogatari ni okeru nanshoku no saikentō", op. cit., pp. 49-50.

440 ŌNO, Susumu, op. cit., p. 486.



l'interiorità. Secondo la studiosa giapponese Inomoto Mayumi, la quale ha firmato numerosi articoli dedicati al *Racconto dell'acqua sorgiva*, Aki no kimi si può considerare un personaggio del tipo *irogonomi* in virtù del suo rango elevato, la passione per i divertimenti e l'apprezzamento dell'estetica.<sup>441</sup> Per riassumere quanto detto finora, Aki no kimi si presenta come intimamente legato alla società cortese, in quanto appartiene a uno dei casati più potenti del Giappone del tempo e padroneggia perfettamente il codice della moda vigente nella capitale.

Il secondo protagonista maschile dell'opera viene solitamente indicato con il titolo di Iyo no kami 伊予の守, ovvero "il governatore della provincia di Iyo", dalla carica che detiene per buona parte della storia. Egli nasce dal governatore di Hitachi e da una dama di compagnia che si è trasferita dalla capitale sin nel luogo di lavoro del marito. Il padre, consapevole che il figlio non gode di buone possibilità lavorative per via del suo basso rango, ritiene che egli abbia migliori prospettive di vita qualora "riceva l'addestramento di chi porta arco e frecce" (*yumi ya toru mono no narai* 弓矢取る者の習ひ),<sup>442</sup> ossia che divenga un guerriero. Per avviarlo alla professione militare, i genitori lo inviano a servizio come "paggetto" (*chigo*)<sup>443</sup> presso Kashima, un altro luogo provinciale, e in seguito come "valletto" (*warawa*)<sup>444</sup> nella dimora di un principe reale residente a Kamakura, dove riceve una "istruzione" (*gakumon* 学問).<sup>445</sup> In seguito, egli riceve la carica di Iyo no kami al compimento dell'età adulta.<sup>446</sup> La voce narrante ricapitola il suo percorso di vita dicendo che egli, nel corso della sua formazione, "si reca di provincia in provincia per ricevere l'addestramento degno di un soldato" (*kuniguni wo megurashite, sarubeki tsuwamono no narai* 国々をめぐらして、さるべき兵者の習ひ).<sup>447</sup> Per quanto riguarda la sua indole, lo stesso Iyo no kami si descrive come un *mamebito*.<sup>448</sup> In breve, Iyo no kami si qualifica come un personaggio che vive in provincia, la parte più culturalmente arretrata del paese, e a causa del suo infimo rango riceve la formazione di un guerriero e conduce la sua carriera partendo dal basso. A livello caratteriale, egli si autodefinisce come una persona posata e introspettiva.

In questo modo, Aki no kimi e Iyo no kami si caratterizzano per una netta polarizzazione. Il primo nasce nell'ambiente culturalmente avanzato e politicamente ed economicamente avvantaggiato dell'arcipelago. Infatti egli, figlio di un padre che riceve alcuni dei titoli più prestigiosi della

---

441 INOMOTO, Mayumi, "Iwashimizu monogatari ni miru otokotachi no joseikan: Aki no chūnagon to Iyo no kami no kongentekina sai", op. cit., pp. 11-12.

442 MISUMI, Yōichi, op. cit., p. 16.

443 *Ibidem*, p. 17.

444 *Ibidem*, p. 33.

445 *Ibidem*.

446 *Ibidem*, p. 34.

447 *Ibidem*, p. 66.

448 *Ibidem*, p. 113.

gerarchia cortese, nasce in seno a un casato influente e riceve una carica di prestigio nell'amministrazione pubblica grazie alle sue connessioni di rilievo. A livello caratteriale, si comporta come un estimatore della moda di corte, *miyabi*, e partecipa con consumata maestria e disinvoltura a intrattenimenti e discussioni estetiche. Iyo no kami occupa invece una posizione pressoché opposta. Lui discende da una famiglia di basso rango residente in campagna, *hinabi*, l'area culturalmente arretrata e politicamente ed economicamente svantaggiata del paese. Privo di conoscenze apprezzabili, Iyo no kami compensa imparando il mestiere del soldato partendo dalla gavetta. Come indole, egli stesso si ritiene un *mamebito*, una persona seria propensa al ragionamento, una figura che nella narrativa si oppone a *irogonomi*, categoria a cui invece si può ricondurre Aki no kimi. I due uomini rappresentano dunque la contrapposizione fra alto e basso rango, capitale regale e campanilistica provincia, esteta e pensatore.

Così diversi, essi si incontrano grazie a una stessa donna:

All'inizio del terzo mese, [Aki no kimi] soggiornò per due o tre giorni a Uji presso uno zio materno che aveva preso i voti e che lui rispettava profondamente, dal quale desiderava ricevere istruzione. Lungo la via del ritorno superò il villaggio di Kowata. [...] Disceso da cavallo, entrò nel paesino [...] dove notò un padiglione, dall'aspetto antico, vicino al quale scorreva un ruscello e presso cui crescevano piante di bambù ed era cinto da una palizzata su cui sbocciavano umili fiori. Nell'insieme, esso somigliava alla costruzione di un villaggio montano. Nello spiraglio tra due porte scorrevoli lasciate aperte, Aki no kimi scorse una giovane valletta [*warawa*] che destò il suo interesse. Ella indossava una veste color *yamabuki* e indicando la direzione in cui erano caduti dei fiori disse sorridendo: «Il vento della notte sembrava aver fatto cadere tutti i fiori, invece alcuni sono rimasti sull'albero.» Per la grazia con cui si espresse non sembrò rustica [*hinabi*], ma al contrario fu molto piacevole a vedersi.

[Aki no kimi] sentì un'altra persona alzarsi all'interno della stanza e chiedere alla fanciulla di sollevare la tendina in bambù così da osservare i boccioli in piena fioritura. Ella stessa, felice, sollevò la tenda dicendo con voce adulta che non c'era nessuno che potesse vederla. Pur rimanendo coperta alla vista, guardò fuori perché non vi era nessuno che la potesse osservare. Sembrava una monaca di cinquant'anni dall'aspetto sereno. «Venite a vedere. Non c'è nessuno che ci possa scorgere» disse a un'altra persona la quale, con un'esclamazione di gioia, si avvicinò alla veranda avanzando sulle ginocchia per contemplare la fioritura. Sembrava una giovane di appena ventidue o ventitré anni, la quale indossava una sopravveste color ciliegio e una sottoveste di un violetto intenso. Ad Aki no kimi apparve come una persona meravigliosa [*medeta*] a

cominciare dal corpo, la forma del capo e gli occhi che sembravano brillare [*yōdai, kashiratsuki yori hajimete, me mo kakayaku bakari* 容形、頭付きより始めて、目も輝くばかり]. Appariva di una graziosa bellezza [*utsukushi*] e gli ispirava una tenerezza [*rōtaku*] senza fine.<sup>449</sup>

In questa scena, Aki no kimi osserva in segreto una donna a lui sconosciuta, un momento tipico nella narrativa giapponese di corte solitamente noto con il nome di *kaimami* 垣間見, un'espressione che si potrebbe tradurre letteralmente come "guardare attraverso lo spiraglio di un divisorio". Secondo lo storico Hashimoto Masayo, questa locuzione compare nelle sue prime attestazioni testuali in *Un racconto di antichi eventi* e nella *Cronaca del Giappone*, dove si sovrappone come lettura alle frasi "guardare di nascosto" e "scrutare attraverso la fessura di una recinzione".<sup>450</sup> Nella mitologia, prosegue lo studioso giapponese, il *kaimami* costituirebbe una trasgressione a una richiesta di "violata segretezza", *araha* あらは, il sentimento di vergogna che si prova quando un individuo vuole celare la propria figura ma, nonostante un'esplicita richiesta in tal senso, viene osservato.<sup>451</sup> Ad esempio, in *Un racconto di antichi eventi* la principessa Toyotama chiede ad un astante di non osservarla mentre partorisce un dio, ma l'altra persona non la accontenta e la principessa, sentendosi umiliata, rientra nel suo paese natio.<sup>452</sup> Nel genere dei *fudoki*, i "dizionari geografici" che registrano usi, costumi e leggende di una determinata provincia a beneficio del governo centrale, il *kaimami* si inquadreerebbe nella dinamica delle nozze celesti. In questo secondo ordine di miti, infatti, generalmente un uomo mortale osserva una donna divina discendere dal cielo e in seguito la sposa. In questo modo, il guardare in segreto assumerebbe una valenza religiosa che permetterebbe la coesistenza dell'umano e del divino, due sfere dell'esistenza che, come abbiamo avuto modo di vedere nel capitolo 2.2, si presentano comunemente come separate e raramente si allineano.<sup>453</sup> Infine, il *kaimami* andrebbe incontro a un'ulteriore evoluzione nel genere della narrativa di corte. In questo filone testuale, esso si collocherebbe nell'ambito dell'amore romantico fra un uomo e una donna mortali e fungerebbe da mezzo per il loro incontro. Come spiega Hashimoto, nei periodo Heian e Kamakura le nobildonne conducono un'esistenza di norma ritirata all'interno delle loro abitazioni nelle quali si celano allo sguardo degli uomini, a eccezione solitamente del padre e del marito, grazie ai muri delle costruzioni e all'ausilio di tendine di bambù e paraventi mobili, suppellettili che possono venire usate sia negli interni sia negli esterni, e

---

449 *Ibidem*, pp. 26-28.

450 HASHIMOTO, Masayo, "Kaimami to yukari: *Genji monogatari* no isshiten", *Dōshisha kokubungaku* 18 (1981), p. 46.

451 MATSUMURA, Yamaguchi (a cura di), *Kogo jiten*, Tokyo, Obunsha, 2015, p. 88.

452 HASHIMOTO, Masayo, op. cit., p. 46.

453 *Ibidem*, pp. 47-48.

ventagli. Di conseguenza, secondo la logica adottata dalla letteratura classica, per un uomo coevo spiare una donna costituirebbe una trasgressione necessaria affinché egli, in quanto estraneo, possa vedere, ed eventualmente innamorarsi e sposare, una donna a lui non ancora legata.<sup>454</sup> Un esempio celebre del *kaimami* come forma di conoscenza che conduce al corteggiamento si trova nell'aneddoto 1 dei *Racconti di Ise*:

Una volta un uomo, subito dopo il compimento della maggiore età, si recò a cacciare con il falco nei terreni che possedeva nei pressi del villaggio di Kasuga, non lontano dalla capitale Nara. Nel villaggio abitavano due sorelle [nate dallo "stesso ventre", *harakara*] e dal fascino aristocratico, e all'uomo bastò osservarle di nascosto attraverso le fessure della loro recinzione [*kaimamite*] per infatuarsene. La giovane età e i modi raffinati delle fanciulle mal si adattavano all'atmosfera dell'antica capitale. Il nobile pensò di dedicare loro una poesia che tracciò su un lembo reciso della propria veste, un *kariginu* decorato con complessi motivi ornamentali. Simile ai disegni screziati / impressi sul mio abito / è la confusione che agita il mio cuore / a causa delle giovani piante di *murasaki* / dei campi di Kasuga. In passato gli uomini si dilettavano con raffinati passatempi [nel testo originale, "seguendo la moda della capitale", *miyabi*]<sup>455</sup>.<sup>456</sup>

Nel brano, il protagonista guarda due attraenti sorelle attraverso un'apertura nello steccato della loro casa. Grazie allo spiraglio, egli rimane affascinato dallo spettacolo offerto dalla loro bellezza, un fascino acuito dalla sorpresa della scoperta e dall'ambiente antico che sottolinea ancora di più, per contrapposizione, la loro avvenenza. Così colpito, egli reagisce alla profonda emozione secondo la moda della capitale, ovvero componendo una poesia in cui dichiara loro il suo amore.

Nel *Racconto dell'acqua sorgiva*, Aki no kimi si comporta in modo analogo. Nel corso di un'escursione, egli si reca presso un paesino provinciale, un luogo comunemente associato con lo *hinabi* e dunque con la mancanza di buon gusto e raffinatezza. Contrariamente alle sue aspettative, egli scorge un padiglione che cattura la sua attenzione e, avvicinandosi, pratica il *kaimami* osservando in segreto mediante lo spiraglio di due porte scorrevoli lasciate inavvertitamente aperte una incantevole sconosciuta, che il testo indica nel resto della narrazione con l'epiteto di dama Kowata 木幡 dal nome del villaggio in cui risiede. Egli apprezza la bellezza di lei per la gioventù, l'aspetto fuori del comune, *medetashi*, la forma del capo e del resto del corpo, la luce negli occhi, e infine la graziosità, *utsukushi*, e la tenerezza, *rōtashi*, che ella suscita in lui. A questa visione di bellezza, Aki

---

454 *Ibidem*, p. 44.

455 Per i termini tratti dal testo originale, si veda: FUKUI, Teisuke, KATAGIRI, Yōichi, SHIMIZU, Yoshiko, TAKAHASHI, Shōji, op. cit., p. 133.

456 MAURIZI, Andrea, op. cit., p. 47.

no kimi reagisce nelle pagine successive come il protagonista dell'*Ise monogatari*, avviando con lei una corrispondenza epistolare, mosso dalla speranza di corteggiarla e, eventualmente, sposarla.<sup>457</sup>

Tuttavia, Aki no kimi deve rinunciare a lei per via di una sorprendente rivelazione. Infatti, egli scopre che dama Kowata è in realtà sua sorella di sangue, nata da una relazione avuta dal padre con una donna, diversa dalla madre di Aki no kimi, di cui egli era stato tenuto all'oscuro. Per questo motivo, Aki no kimi prova ripugnanza verso i sentimenti che, suo malgrado, aveva iniziato a sviluppare verso la donna appena conosciuta, perché una loro eventuale relazione amorosa sarebbe proibita. Per indicare il loro grado di parentela e il divieto vigente sul loro amore romantico, il testo usa per lui il termine di "fratello maggiore" (*oshōto*), per lei "sorella minore" (*imoto*) e "rapporto inopportuno", *arumajiki naka* あるまじき仲.<sup>458</sup> Aki no kimi stesso utilizza un'espressione analoga in una considerazione: "penso che sarebbe inappropriato" [*arumajiki yo to omō* あるまじきよと思ふ] ed esprime la proibizione nel seguente componimento: "Dopo aver saputo / che per incontrarvi / dovesti percorrere una strada infinita [*harukeki michi* 遙き道] / soffro perché questo / dev'essere il monte Imose [letteralmente, 'la montagna del fratello e della sorella']".<sup>459</sup> Nella poesia, Aki no kimi usa l'immagine del monte Imose che ricorre nell'*Antologia delle diecimila foglie*, dove indica, come abbiamo visto nel capitolo 2.2, con una metafora fossilizzata il legame matrimoniale. Invece, Aki no kimi risale ancora più indietro e si riferisce alla pratica del matrimonio fra consanguinei. Nel contesto socio-culturale di periodo Kamakura, tuttavia, questo costume risulta bandito, come il personaggio rimarca con l'allusione alla strada infinita che non permetterebbe una tale unione. Per questa serie di motivi, Aki no kimi cambia il suo approccio verso dama Kowata e prende a frequentarla come sua sorella a tutti gli effetti.

In seguito, Iyo no kami si reca nella stessa casa per far visita alle due donne. La monaca, infatti, altri non è se non sua madre e dama Kowata sua sorella adottiva:

In un calmo pomeriggio, Iyo no kami fece visita alla signora monaca, ma siccome non la trovò nei suoi appartamenti chiese alla valletta di circa dieci anni, che si trovava lì da sola, dove fosse la sua padrona. «Si è diretta verso le camere della dama. Ha detto che vuole mostrarle questo rotolo e mi ha ordinato di avvolgerlo» gli rispose. Egli guardò il rotolo e vide che si trattava di uno splendido dipinto raffigurante una donna graziosa [*utsukushi*] dalla lunga capigliatura. Iyo no kami esclamò: «Come vorrei vedere una persona

457 MISUMI, Yōichi, op. cit., pp. 28-32.

458 *Ibidem*, p. 49.

459 *Ibidem*, p. 51.

così bella» e la fanciulla gli disse: «Basta chiedere. Sua signoria la dama è persino superiore alla ragazza del dipinto. Permettetemi di mostrarvela.» Iyo no kami la ascoltò ma disse: «Essa non vorrà che qualcuno la veda. Sapreste indicarmi un luogo da cui possa osservarla?» La ragazza lo rassicurò che conosceva un posto così, di cui gli altri non sapevano nulla, e che l'avrebbe guidato lì se in cambio le avesse regalato delle bambole. Contenta, gli fece strada raccomandandogli di non fare rumore. Iyo no kami pensò che fosse rischioso affidarsi a una bambina così piccola, ma comunque assecondò la sua emozione e prese a seguirla. Entrarono in una stanza in cui si trovavano varie suppellettili e le conchiglie da usare nel gioco. Aggirarono un paravento che nascondeva una porta scorrevole in cui gli insetti avevano rosicchiato la carta lasciando un buco. La ragazza glielo indicò e proseguì portando con sé il rotolo dipinto.

Iyo no kami si avvicinò al foro, da cui vide con molta chiarezza. La dama appariva di una bellezza impossibile da descrivere a parole a cominciare dal suo corpo, la forma della testa e gli occhi che sembravano brillare [*yōdai, kashiratsuki yori hajimete (...) miru me mo kakayaku bakari*]. Assai matura, i suoi capelli splendevano alla luce della lampada e la sua tenera grazia [*rōtaku*] era tale da intimidire e la sua distinzione indicibile. Ella osservava il dipinto tratto dal *Racconto dell'albero cavo* [*Utsuho*] che il secondo comandante [*Aki no kimi*] aveva realizzato di suo pugno. Nel frattempo, la monaca le leggeva le scritte apposte ai margini del dono. La dama teneva in mano una frangia di capelli sorridendo per qualcosa che l'altro aveva scritto e la forma delle sue labbra suscitò in lui amore [*aigyō*]. Egli, non aspettandosi tanta perfezione, rimase stupito e i sentimenti si agitarono nel suo petto.<sup>460</sup>

In questa scena, Iyo no kami osserva un rotolo realizzato da Aki no kimi. Il dipinto che esso contiene raffigura un personaggio femminile proveniente dal *Racconto dell'albero cavo*. Come ricorderemo, nella *Storia di Sagoromo* l'omonimo protagonista razionalizza il suo amore proibito per dama Genji, una cugina che considera come una sorella, stabilendo un parallelismo con il *Racconto dell'albero cavo* e con la disgrazia del cerimoniere Tadazumi, il quale muore a causa dei sentimenti illeciti che nutre nei confronti della sorella Atemiya.<sup>461</sup> Alludendo alla stessa opera, probabilmente Aki no kimi rielabora lo *choc* della recente scoperta rifacendosi anch'egli alla tragedia di Tadazumi. In questo modo, Aki no kimi disegna il ritratto di una figura femminile e lo regala a dama Kowata, forse come un modo per allontanare da sé il suo amore proibito o dargli espressione in una forma consentita.

Nel fare questo, tuttavia, Aki no kimi suscita a sua insaputa l'interesse di Iyo no kami. Quest'ultimo osserva la bellezza della donna dipinta ed esprime il desiderio di guardare nella realtà

---

460 *Ibidem*, pp. 68-69.

461 TSUKAMOTO, Tetsuzō, op. cit., pp. 513-514, 522.

una dama altrettanto avvenente. Per questo motivo, compie anch'egli un *kaimami* nei confronti di dama Kowata, che la valletta in servizio nella casa afferma essere persino superiore alla donna del ritratto. Scrutando in segreto la dama, Iyo no kami si innamora di lei usando la parola *aigyō*, un termine che nasce, come abbiamo avuto modo di vedere nel capitolo 2.1, dalla combinazione delle parole "amore", *ai*, e *gyō*, "rispetto", e designa originariamente l'affetto reverenziale ispirato nel cuore di un fedele o di una fedele dalla dignitosa bellezza del viso di una statua di un buddha o di un *bodhisattva*; in una seconda accezione, il vocabolo si secolarizza andando ad indicare l'amore romantico fra due esseri umani.<sup>462</sup>

Ai fini della nostra trattazione, quel che colpisce maggiormente l'attenzione è l'interazione indiretta fra Aki no kimi e Iyo no kami. Come si è visto, infatti, Iyo no kami si interessa a dama Kowata sotto l'influenza del dipinto che Aki no kimi traccia rielaborando la sua passione proibita. Spinto dall'emozione suscitata dal rotolo, Iyo no kami compie, come Aki no kimi in precedenza, un *kaimami* mediato dalla stessa valletta. Guardando dama Kowata, Iyo no kami prova delle sensazioni analoghe a quelle di Aki no kimi: entrambi, infatti, osservano in lei gli stessi tratti, come il corpo, la forma della testa e gli occhi che sembrano brillare, delle caratteristiche che il testo definisce usando le stesse parole nelle due occasioni, *yōdai, kashiratsuki yori hajimete (...) miru me mo kakayaku bakari*, e provano per lei tenerezza, *rōtaku*. Infine, entrambi si innamorano perdutamente di lei. In questo senso, possiamo affermare che l'amore di Iyo no kami per dama Kowata nasca come una estensione del desiderio di Aki no kimi.

Successivamente, Iyo no kami ascolta una rivelazione fondamentale riguardo la sua reale parentela con dama Kowata. Scopre che la monaca, sua madre, non è in verità anche la madre di dama Kowata, come ella gli aveva fatto credere sinora. La monaca è una dama di compagnia che ha accudito la giovane donna, mentre il suo "vero padre" (*makoto no oya* まことの親)<sup>463</sup> è il ministro della sinistra e di conseguenza Iyo no kami e dama Kowata non sono figli "nati dallo stesso ventre materno" (*harakara*).<sup>464</sup> Questa informazione getta nell'incertezza Iyo no kami. Da un lato, si rende conto che il suo amore per lei non sarebbe proibito in quanto non condividono alcun reale legame di sangue, il che alimenta le sue speranze e i suoi sentimenti. Al contrario, tuttavia, Iyo no kami rimane pur sempre ancorato alla percezione della dama che aveva avuto sinora e continua a ritenere una loro eventuale relazione un "rapporto proibito" (*arumajiki naka*).<sup>465</sup> Come Sagoromo, Iyo no

---

462 ŌTSU, Naoko, "Hikaru Genji no aigyō kō", *Kokugakuin daigaku kiyō* 51 (2013), pp. 3-6.

463 MISUMI, Yōichi, op. cit., pp. 68-69., p. 72.

464 *Ibidem*.

465 *Ibidem*.

kami si sente diviso per un amore che non sarebbe legalmente illecito ma che per il suo cuore resta tale.

Nell'incertezza del suo turbamento, Iyo no kami pensa ad Aki no kimi, che giudica trovarsi in una circostanza simile, dal quale desidera ricevere comprensione e guida nell'elaborare le sue sensazioni. Iyo no kami reinterpreta il dipinto realizzato dall'altro sul *Racconto dell'albero cavo* e immagina che l'altro debba sentirsi come il "cerimoniere Tadazumi" (*Tadazumi no jijū*),<sup>466</sup> ovvero perdutamente innamorato della sorella. Il giovane guerriero afferma: "A giudicare dal ritratto del *Racconto dell'albero cavo* che [Aki no kimi] aveva donato [a dama Kowata], [Iyo no kami] immaginò che [l'altro] si sentisse in cuor suo come il cerimoniere Tadazumi. «Chissà cosa prova» si disse. «Vorrei osservarlo da vicino e chissà che non ne tragga conforto [*nagusamite*].»"<sup>467</sup> Per assecondare questo pensiero, Iyo no kami attende che Aki no kimi si rechi nuovamente a trovare dama Kowata e osserva entrambi mediante *kaimami*: "Iyo [no kami] li osservò di nascosto. Nel vedere [Aki no kimi e dama Kowata] l'uno di fronte all'altro, essi si somigliavano molto proprio come figli nati dello stesso ventre materno [*harakara*]"<sup>468</sup> In questo modo, l'amore per dama Kowata spinge Iyo no kami verso Aki no kimi, la prima persona che indirettamente l'ha ispirato.

Successivamente, Aki no kimi chiede di essere presentato a Iyo no kami:

«Un rude guerriero si prende cura della dama e da circa due mesi presta servizio qui. Desidera incontrarlo?» gli domandò la monaca. Egli rispose: «Da lungo tempo ho sentito molto parlare di lui e un legame [che l'altro intrattiene con dama Kowata, *yukari*] mi impedisce di rinunciare a incontrarlo.» «Da questa parte, prego» lo guidò la religiosa. [Aki no kimi] fu stupito nel vedere vicino all'avvolgibile del passaggio coperto una persona [Iyo no kami] dal comportamento oltremodo deferente e da una sollecitudine assoggettata [*hazukashi* はづかし] fuori dal comune. "Credevo fosse un rozzo soldato, ma la mia congettura si è rivelata superficiale. Detiene molta dignità, perfino orgogliosi nobiluomini e cortigiani della capitale, poiché ogni cosa conosce un limite, a seconda della personalità di ciascuno, non sono in genere tanto fieri. Un tale aspetto non ha eguali", pensò sentendo già affetto [*mede*] nei suoi confronti. Improvvisamente, assecondò la fascinazione che provava dicendogli: «Mi duole che finora non ci sia stata occasione di incontrarci. Finché sarete nella capitale, vorrei veniste spesso a trovarmi.» Egli si innamorò [*aigyō*] del suo animo [*kokoro*] e della sua eccezionale bellezza [*namamekashi*] che non saprebbe descrivere a parole. Dialogò con lui in relativa familiarità [*natsukashi*], tenendo conto del suo rango elevato, e, siccome l'altro gli

---

466 *Ibidem*.

467 *Ibidem*, pp. 72-73.

468 *Ibidem*, pp. 75-76.



rammentava inoltre la dama, pensò felice di assumerlo al suo servizio personale. [...] [Aki no kimi gli disse:] «Esito avanzandovi questa proposta che reputo inattesa, eppure, non ne capisco bene il motivo, desidero essere sempre con voi in buoni rapporti. Non sono una persona volubile, se posso esprimere un giudizio su me stesso, eppure che io abbia preso una decisione così repentinamente dimostra forse la mutevolezza dell'animo umano. Sarei felice se voi provaste sempre i miei stessi sentimenti [*onaji kokoro* 同じ心]» gli spiegò con familiarità [*natsukashi*]. Iyo no kami rispose con estrema deferenza: «Malgrado io sia nato in un'umile famiglia appartenente al popolo, in cuor mio ho sempre anelato alla capitale. Per questo motivo, sin da adesso vorrei dedicarmi con tutto me stesso al vostro servizio, come voi mi richiedete.» Parlò in modo adulto e carico di soggezione [*hazukashi*] e non si notò in lui nulla di puerile malgrado l'età ancora giovane. [Iyo no kami] rimase assorto nei suoi pensieri ma conversò con grande intimità. Quando si fu fatto giorno, egli si ritirò.<sup>469</sup>

Durante il primo incontro con Iyo no kami, Aki no kimi nota in lui in primo luogo la "soggezione", *hazukashi*, con cui l'altro si relaziona a lui. L'aggettivo *hazukashi*, o più comunemente *hatsukashi*, esprime in una prima accezione il senso di vergogna che coglie una persona al cospetto di un individuo di *status* sociale, politico ed economico più elevato.<sup>470</sup> Da questo significato originario, che designa una dinamica sociale fra due interlocutori derivata dalla rispettiva posizione che essi occupano in una società stratificata, il termine estende il suo campo semantico a includere una simile dinamica che si origina invece su una base estetica. In altre parole, *hatsukashi* può indicare allo stesso tempo una bellezza eccelsa la quale suscita in chi osserva soggezione.<sup>471</sup> Contestualizzando il vocabolo all'interno del racconto, *hazukashi* sembrerebbe assumere il primo significato, poiché Iyo no kami detiene un rango di gran lunga inferiore rispetto ad Aki no kimi. In questo modo, Aki no kimi e Iyo no kami instaurano una dinamica relazionale che si basa sulla rispettiva differenza di *status*. Inoltre, Aki no kimi interpreta nel suo primo pensiero la fierezza di Iyo no kami come un tratto della sua bellezza, che egli considera senza eguali, dunque plausibilmente usa lo stesso aggettivo per riferirsi nello stesso tempo all'avvenenza di Iyo no kami. Così, l'aggettivo *hazukashi* designa con la sua doppia connotazione il legame fra Aki no kimi e Iyo no kami come basato contemporaneamente su una dinamica sociale di rango e sull'attrazione dell'avvenenza.

---

469 *Ibidem*, pp. 78-80.

470 KOTO, Chie, "Yasashi no imi no henshen, kodai yori chūseiki made", *Nara kyōiku daigaku kokubun* 19 (1996), pp. 10-18.

471 TSUCHIYA, Hiroei, "Makura no sōshi no hazukashi to sono shūhen", *Atomi gakuen joshi daigaku tanki daigakubu kiyō* 37 (2000). pp. 4-17.

Nel seguito delle sue silenziose riflessioni, Aki no kimi razionalizza l'impressione suscitata da Iyo no kami tramite due punti, che il testo indica con le parole "animo, cuore", *kokoro*, e *namamekashi*, "bellezza straordinaria", una parola che, come abbiamo già avuto modo di vedere, indica un aspetto genuino, che attrae per la sua mancanza di fronzoli, e perfetto nella sua mancanza di difetti. Per quanto riguarda la disposizione d'animo di Iyo no kami, Aki no kimi nota la sollecitudine del suo comportamento, che interpreta sia come consapevolezza del posto relativamente infimo che egli occupa nella società, sia come una forma di fierezza, mentre per quanto concerne la sua bellezza la descrive mediante gli aggettivi *hazukashi* e *namamekashi*. Giudicando Iyo no kami sulla base dei due parametri, Aki no kimi sviluppa dei sentimenti d'amore nei suoi confronti. A questo proposito, il testo stabilisce due volte la corrispondenza fra l'apprezzamento di Aki no kimi della bellezza di Iyo no kami e il suo innamoramento. Nel primo caso, il personaggio altolocato nota la bellezza che definisce senza pari dell'altro e prova verso di lui "affetto", *mede*, il verbo, anch'esso già incontrato più volte, che descrive il nascere di sentimenti nei confronti di una persona e sta alla base dell'amore romantico; nello specifico, nelle nozze celesti raccontate nella mitologia tale verbo indica il sentimento che conduce all'unione di due sposi, uno divino e l'altra umana. Nel secondo caso, il testo collega "l'innamoramento", *aigyō*, il vocabolo che la storia usa precedentemente nei confronti di dama Kowata, all'apprezzamento della beltà e del carattere dell'altro. In questo modo, *Il racconto dell'acqua sorgiva* rappresenta l'amore di Aki no kimi per Iyo no kami come attrazione esercitata dal fascino e dal carattere.

A questo proposito possiamo notare, come sottolinea anche Inomoto, che Aki no kimi si innamora di Iyo no kami secondo i criteri che il personaggio stesso aveva indicato in apertura all'opera come le caratteristiche ideali che egli ricerca in una donna, ovvero "l'aspetto", *katachi*, e i "sentimenti o il carattere", *kokorobae*.<sup>472</sup> In effetti, se confrontiamo le parole *katachi* e *namamekashi* in riferimento all'esteriorità e *kokorobae* e *hazukashi* in riferimento all'interiorità, possiamo affermare che *namamekashi* esprime una qualità specifica rispetto a *katachi* mentre *hazukashi* una sottocategoria ben situata di *kokorobae*, dunque, a prescindere dal loro tratto di maggiore e minore specificità o generalità, *namamekashi* e *hazukashi* designano la bellezza fisica e caratteriale che Aki no kimi afferma notare nelle donne che corteggia. Con questo sistema di traslati, il testo del *Racconto dell'acqua sorgiva* stabilisce un importante parallelismo nel raffigurare la dinamica amorosa sia nell'ambito dei rapporti uomo-donna, sia del colore maschile, in quanto essa si rifà in entrambi i casi ai medesimi ideali estetici e morali.

---

472 INOMOTO, Mayumi, "Iwashimizu monogatari ni miru otokotachi no joseikan: Aki no chūnagon to Iyo no kami no kongentekina sai", op. cit., pp. 18-19; INOMOTO, Mayumi, "Iwashimizu monogatari ni okeru nanshoku no saikentō", op. cit., pp. 49-50.

Chiusa questa considerazione di tenore più generale, torniamo ad esaminare il percorso mentale seguito da Aki no kimi. Dopo aver dichiarato a se stesso l'amore che inizia a provare per Iyo no kami, egli mostra nel suo comportamento alcuni tratti che si possono ascrivere a una crescente fascinazione. Conversa quindi con Iyo no kami in "intimità", *natsukashi*, il termine che abbiamo incontrato per la prima volta quando il piccolo signore, fratello di Utsusemi, lo usa per indicare il suo desiderio di stare in compagnia di Genji lo splendente. Inoltre, Aki no kimi gli chiede di ricambiare i suoi sentimenti usando l'espressione *onaji kokoro*. Letteralmente, essa vuol dire lo "stesso cuore" e, per estensione con la dimensione emotiva indicata metaforicamente da *kokoro*, indica il provare gli stessi sentimenti con un'altra persona. Tale espressione presenta un'ampissima casistica d'uso, in quanto può applicarsi sia nell'ambito dell'amore romantico, dunque designa il ricambiare l'innamoramento di un altro, e anche nel contesto dell'affetto amicale e genitoriale.<sup>473</sup> In questo caso, considerando che Aki no kimi esprime nello stesso paragrafo il suo amore per Iyo no kami, si può probabilmente ascrivere *onaji kokoro* alla categoria dell'amore romantico.

Accanto ai nascenti sentimenti che prova per Iyo no kami, Aki no kimi tiene presente anche il rapporto che unisce Iyo no kami a dama Kowata. Il testo non specifica sino a che punto Aki no kimi sia a conoscenza degli esatti rapporti che intercorrono fra Iyo no kami e dama Kowata, ma plausibilmente sa che essi si conoscono sin dall'infanzia a mo' di fratelli adottivi. In apertura al brano tradotto, Aki no kimi si riferisce al loro rapporto come un "legame", *yukari*. Inoltre, richiama alla mente questa informazione mentre discorre con l'altro. In questo modo, Iyo no kami gli risulta prezioso probabilmente sia di per se stesso sia per la relazione che lo collega a dama Kowata.

Sulla base dei suoi sentimenti per Iyo no kami e il legame con dama Kowata, Aki no kimi prende subitaneamente la decisione di assumere Iyo no kami al suo servizio. Nell'avanzare questa proposta, Aki no kimi non accenna ad alcun vantaggio per la sua carriera, quanto piuttosto chiede ad Iyo no kami di ricambiare il suo affetto. Se teniamo in debito conto le parole scelte da Aki no kimi, plausibilmente quest'ultimo considera il rapporto fra signore e servitore in chiave squisitamente romantica, reinterpretando il vincolo lavorativo non tanto come un'esigenza di sostentamento, quando piuttosto come un desiderio reciprocamente sentito dalle due parti di trascorrere il proprio tempo insieme per soddisfare il loro innamoramento.

Iyo no kami spiega brevemente che un tale accordo soddisferebbe il suo desiderio di recarsi nella capitale e, felice, acconsente. Nelle pagine successive, *Il racconto dell'acqua sorgiva* descrive minuziosamente il nuovo rapporto di signore e servitore che si instaura fra Aki no kimi e Iyo no

---

<sup>473</sup> INOMOTO, Mayumi, "Iwashimizu monogatari ni okeru otoko shujinkō no shinri to monogatari no ronri", *Shirin* 30 (2001), p. 16.

kami:

[Aki no kimi] non accettava alcuna donna al suo servizio personale ma faceva coricare al suo fianco [fusete] solamente il giovane uomo [Iyo no kami]. Nel suo cuore si sentiva in intimità con lui, quando il suo sguardo si soffermava su di lui gli si avvicinava e conversava con fare serio e confidenziale. Quando notava che l'altro era assorto in qualche pensiero, lo spronava a provare i suoi stessi sentimenti [onaji kokoro]. Quando [Iyo no kami] prendeva servizio, [Aki no kimi] era abituato ad averlo al suo fianco e ne notava come prima cosa la sollecitudine e l'aspetto senza eguali. Conversava su come il loro non fosse un legame superficiale, al punto che anche gli altri ne restavano meravigliati. Nel suo giovanile stato d'animo, Iyo no kami assaporava la fragranza [nioi] che non avrebbe saputo descrivere a parole che emanava da quella persona [Aki no kimi] dall'eccezionale bellezza [namamekashi] a cui voleva stare accanto. Provava gratitudine nello svegliarsi e coricarsi [fushi] accanto a lui. Nel terzo mese [Iyo no kami] fu inviato nella provincia in cui si trovava il paese di Kowata, ma invece di recarsi direttamente alla sua destinazione fece numerose soste come se si sentisse richiamato alla capitale. Sembrava aver dimenticato la sua terra natia.

Al ritorno riprese il servizio e i rapporti con Aki no kimi senza nemmeno pensare al periodo trascorso altrove. Si occupava di lui come un novizio [warawa] si prende cura di un Maestro della Legge [hōshi 法師], al punto che ci si chiedeva come ciò fosse possibile. Tuttavia, pur essendosi abituato a comportarsi con confidenza e senza cerimonie, chissà per quale motivo in cuor suo, all'insaputa degli altri, si sentiva impotente e con il trascorrere dei giorni e dei mesi il suo pianto non aveva il tempo di asciugarsi come una roccia in una baia. Aki no kimi, che non lo lasciava mai allontanarsi dal suo fianco, non si accorse del suo amore non corrisposto [per dama Kowata], il che testimonia della sua forza d'animo degna di un guerriero.<sup>474</sup>

[...] Sul farsi del giorno, quando perfino il vento sembra malinconico, essi erano nel letto coperto da drappi. [Aki no kimi] assaporava un aroma [kō no ka] che non apparteneva a questo mondo e una fragranza [nioi] fresca e attraente [en 艶] di cui non capiva la provenienza ma sembrava emanarsi, cosa fuori del comune, da Iyo no kami. Gli si avvicinò in una intimità senza eguali, desiderando di vederlo come donna. Da parte sua, anche Iyo no kami assaporò la fragranza [nioi] che permeava l'aria e la sua bellezza perfetta [namamekite] che non avrebbe saputo descrivere a parole. Trovò la pelle di Aki no kimi morbida al tatto e subito pensò alla dama, desiderando scambiarlo con lei.<sup>475</sup>

In questo passaggio, la voce narrante descrive il legame di Aki no kimi e Iyo no kami come eminentemente romantico. Essa pone l'accento sulla *routine* che essi stabiliscono, nella quale

---

474 MISUMI, Yōichi, op. cit., pp. 82-83.

475 *Ibidem*, pp. 115-116.

trascorrono la giornata in compagnia l'uno dell'altro, la notte si coricano e al mattino si risvegliano insieme. Come nel loro primo incontro, Aki no kimi apprezza la sua bellezza e la sollecitudine che mostra nei suoi confronti e, quando lo guarda, conversa con lui e lo esorta a ricambiare i suoi sentimenti. Da parte sua, anche Iyo no kami si sente attratto dalla bellezza dell'altro e sulla spinta di essa desidera rimanere al suo fianco. La loro attrazione viene rinforzata metaforicamente dai profumi, in particolare dai sostantivi *ka*, da *kaoru*, e *nioi*, riprendendo l'uso di queste parole collegate agli omonimi personaggi dalla *Storia di Genji*. In questo modo, la relazione di Aki no kimi e Iyo no kami si basa su una beatifica ripetizione della quotidianità e dell'abitudine, coadiuvata da un'attrazione estetica.

Il brano citato sembrerebbe alludere al condividere il letto non solo intesa come riposo nel trascorrere la notte, ma potrebbe anche riferirsi alla fruizione sessuale. Infatti, il testo descrive l'azione dello sdraiarsi con i verbi *fusu* e *fuseru*, che come abbiamo visto possono riferirsi sia letteralmente al coricarsi lungo una superficie orizzontale sia, per estensione, alla sessualità. A questo proposito, abbiamo notato come nella *Storia di Sagoromo* l'erede al trono proponga a Sagoromo di giacere assieme rapito dalla bellezza del suo niveo braccio. Anche in questa scena, la sessualità viene raffigurata non tanto in termini di atti sessuali quanto di apprezzamento estetico. I personaggi assaporano la rispettiva fragranza, il profumo dell'altro e la sua perfetta bellezza. In questo modo *Il racconto dell'acqua sorgiva* sembra concepire la sessualità, coerentemente con le opere precedenti, in funzione dell'estetica.

Un elemento di questa estetica che *Il racconto dell'acqua sorgiva* riprende dai testi precedenti riguarda l'androginia. Nel brano, infatti, Aki no kimi osserva il fascino di Iyo no kami e desidera che l'altro sia una donna, probabilmente nella stessa maniera in cui, nella *Storia di Genji*, alcuni personaggi maschili vorrebbero osservare altri uomini come se fossero donne in considerazione della loro suprema bellezza. In un paragrafo seguente, Aki no kimi giudica Iyo no kami ponendosi egli stesso metaforicamente nella posizione di una donna:

[Aki no kimi conversa con alcune dame di compagnia] «Avete avuto modo di osservare Iyo no kami? Per quanto mi riguarda, quando mi trovo accanto a lui mi sento come se un qualcosa risucchiasse la mia anima. Se fossi una donna [*ware mo onna naraba* 我也女ならば], seppure fossi una consorte reale del rango più elevato, egli catturerebbe senza dubbio il mio cuore. Quando lo guardo, desidero ammirarlo da vicino e non so descrivere a parole la commovente familiarità che egli ispira in me.»<sup>476</sup>

---

476 *Ibidem*, p. 105.

In questo modo, Aki no kimi rielabora i suoi sentimenti affermando che anche se fosse una donna, non importa di quale posizione, si innamorerebbe comunque di Iyo no kami. Da parte sua, Iyo no kami porta l'estetica dell'androginia un passo avanti, connettendola con la tecnica della sostituzione: infatti, egli vorrebbe non solo che Aki no kimi fosse una donna, ma desidererebbe anche scambiarlo con dama Kowata, la sorella a cui egli somiglia fortemente. In questo modo, *Il racconto dell'acqua sorgiva* sovrappone l'androginia con la tecnica della sostituzione.

L'opera descrive inoltre la bellezza di Iyo no kami tramite il sostantivo *en*, qui riferito per traslato all'aroma squisito che emana dalla sua persona. In origine, *en* è un carattere cinese che in trascrizione si sovrappone, durante i periodi Heian e Kamakura, a tre concetti usati nella lingua e nella letteratura giapponesi: *sugureru* 優れる, "eccellere", *hatsukashi*, "soggezione", e *yasashi* 優し, "sollecito".<sup>477</sup> Il primo termine, un verbo, indica la superiorità in un dato ambito. Il secondo vocabolo, *hatsukashi*, già analizzato sopra, significa la consapevolezza del proprio *status* inferiore in presenza di una persona di rango più elevato e la bellezza che tale coscienza di sé imprime sul primo individuo. La terza parola, *yasashi*, assume a sua volta nel periodo contemporaneo al *Racconto dell'acqua sorgiva* tre significati interconnessi, rispettivamente la bellezza aristocratica, una disposizione d'animo pronta e sollecita, infine la compresenza delle due accezioni.<sup>478</sup> Come rimarca a proposito Koto Chie, *hatsukashi* e *yasashi* presentano un significato simile in quanto il primo indica la volontà di scomparire in presenza di una persona altolocata fino a indicare un tipo di bellezza, mentre *yasashi* significa la disposizione d'animo sollecita rivolta sempre a una persona di rango elevato e da qui un tipo di bellezza derivata dalla sollecitudine; dunque, *hatsukashi* e *yasashi* significano entrambi un atteggiamento di compiacenza nei riguardi di un individuo di *status* superiore e la rispettiva bellezza che tale comportamento iscrive su un subordinato.<sup>479</sup> Ora, se contestualizziamo l'uso di *en* in questo estratto del *Racconto dell'acqua sorgiva*, possiamo congetturare che esso esprima contemporaneamente l'intero spettro di questa complessa rete semantica, dunque la bellezza tipica di un individuo sollecito verso una persona di rango elevato e la consapevolezza del suo *status* inferiore, una possibilità rafforzata dal fatto che il precedente passaggio in cui Iyo no kami viene definito come *hatsukashi* sembrerebbe coprire un'analogia compresenza di significati. In chiusura di questa spiegazione, vale la pena sottolineare come, secondo Hinsch, il termine *en* compaia già nelle storie ufficiali cinesi ad indicare la bellezza di un

---

477 TANIYAMA, Shigeru, "Yasashiku en: fukugōbi ni tsuite no isshiron", *Jinbun kenkyū* 2/1 (1951), pp. 1-3.

478 SHIMIZU, Yumiko, "'Yasashi' shōkō: Heike monogatari ni okeru yōrei wo megutte", *Chiba daigaku shakai bunka kagaku kenkyūka kenkyū project hōkokusho* 103 (2018), pp. 49-53.

479 KOTO, Chie, op. cit., pp. 10-18.

favorito.<sup>480</sup> In seguito, l'uso di *en* riferito a un favorito sembrerebbe poi essere stato ripreso in Giappone nella diaristica di tardo periodo Heian e inizio periodo Kamakura, come testimonia la sua presenza nel *Gyokuyō* 玉葉, il diario del cortigiano Kujō Kanezane 九条兼実 (1146-1207), dove descrive esattamente l'estrema avvenenza di un subordinato dell'autore.<sup>481</sup> *Il racconto dell'acqua sorgiva* apparirebbe dunque adeguarsi a questo uso radicato nelle fonti contemporanee.

Accanto a questi elementi, la voce narrante descrive il legame che unisce Aki no kimi e Iyo no kami paragonandolo a quello di un *warawa* e di un maestro della legge. Finora abbiamo incontrato la figura dei valletti esclusivamente nell'ambito della corte reale e delle abitazioni dei nobiluomini laici. Tuttavia, come avevamo accennato nel capitolo 2.5 nel quale abbiamo presentato questa categoria socio-occupazionale per la prima volta, i *warawa* o *chigo* prestano servizio non soltanto nell'ambiente di corte, ma anche nei templi e monasteri buddhisti. In queste sedi, essi si occupano del servizio personale dei monaci ai quali sono assegnati, in particolare la pulizia, la cucina e la presentazione dei pasti. A differenza invece delle loro controparti negli ambienti laici, i paggetti che si trovano al seguito dei monaci prendono anche parte alle processioni religiose e possono, se lo desiderano, prendere i voti, in questo modo divenendo dei novizi o accoliti, in grado di partecipare ad alcuni rituali di iniziazione e tantrici. Spesso, ancora come i loro colleghi laici, i valletti ricevono l'affetto dei loro maestri monaci. Su quest'ultimo punto, e in generale sulla riflessione che il Buddismo sviluppa riguardo l'amore fra monaci e *chigo* e il suo potenziale apporto per l'acquisizione di meriti, torneremo sul prossimo capitolo dedicato a *Foglie al vento*, poiché quest'opera si rifà da vicino alla visione buddhista sul novizio. Per non distogliere l'attenzione dal *Racconto dell'acqua sorgiva*, al momento sarà sufficiente constatare che l'accolito e il monaco a cui egli viene assegnato si presentano come due figure intimamente collegate al colore maschile. Il discorso riceverà altro spazio nel prossimo capitolo, ma per il momento si rivela opportuno ritornare alla *Storia dell'acqua sorgiva* concludendo che esso cita il novizio e il maestro della legge plausibilmente perché si presentano come figure comunemente collegate nella mentalità dell'epoca al colore maschile e grazie a ciò il testo caratterizza ulteriormente il legame di signore e servitore di Aki no kimi e Iyo no kami.

In una scena successiva, Aki no kimi rielabora ulteriormente la concezione del suo rapporto con Iyo no kami:

---

480 HINSCH, Bret, op. cit., pp. 51-54.

481 IMAZUMI, Teisuke (a cura di), *Gyokuyō daiichi*, Tokyo, Kappan kabushiki kaisha, 1906, pp. 257, 314.

[Aki no kimi] disse: «L'aspetto e la figura di Iyo no kami sono talmente straordinari, diversi da chiunque altra persona, al punto che desidero essere sempre al suo fianco. La nostra deve trattarsi di una relazione nata in una vita precedente [*saki no yo* 先の世]. Benché lui non sia nato in una famiglia di alto rango, quando lo guardo provo un amore [*aigyō*] sublime. Ritengo che il suo aspetto derivi dal merito da lui accumulato in una esistenza precedente, ma d'altro canto come spiegare il fatto che sia nato in una posizione tanto umile? Credo sia il dio Aizen'ō 愛染王 temporaneamente manifestatosi in forma umana. Non trovo alcun termine di paragone per descrivere le sensazioni che provo quando il suo viso arrossato coglie il mio sguardo.»<sup>482</sup>

In questo brano, Aki no kimi si appella alla concezione della mentalità coeva solitamente nota come il "destino karmico", *sukuse* 宿世. Etimologicamente, il vocabolo vuol dire "esistenza anteriore".<sup>483</sup> Esso si collega al concetto buddhista comunemente noto come karma, in giapponese *innen* 因縁 o *inga* 因果, ovvero "la concatenazione di causa ed effetto", e indica l'influenza che le azioni compiute dal soggetto nelle vite precedenti esercitano sulle vite future.<sup>484</sup> Nell'ambito della letteratura cortese, il destino karmico viene invocato per spiegare nello specifico i legami affettivi di una data persona e la posizione sociale individuale.<sup>485</sup> Nel passaggio in traduzione, Aki no kimi si riferisce alla vita precedente per interpretare entrambe le cose, passando da un livello di significato all'altro: secondo le sue parole, lo *sukuse* spiegherebbe che la loro relazione sarebbe nata in una vita antecedente e ciò motiverebbe l'amore che prova istintivamente per lui nella presente esistenza, dunque renderebbe conto della loro relazione affettiva; a questo proposito, notiamo come Aki no kimi usi il concetto di *aigyō* con cui in precedenza ha definito i sentimenti per dama Kowata, mentre in un altro passaggio egli usa, sempre riferito a Iyo no kami, il termine *koi*,<sup>486</sup> che come forse ricorderemo indica il massimo grado di affetto che si stabilisce fra due persone, un amore inteso come una forza che una seconda persona ispira nel parlante e possiede una connotazione astratta che si concentra sul lato sentimentale e razionale dell'amore; allo stesso tempo, Aki no kimi adduce lo *sukuse* anche per giustificare la sua posizione sociale. In questo modo, il merito accumulato nelle esistenze anteriori sarebbe alla base, secondo la logica del testo, dell'affetto dei protagonisti e del rango occupato da Iyo no kami.

Contemporaneamente, Aki no kimi interpreta l'aspetto così straordinario di Iyo no kami, capace di

---

482 MISUMI, Yōichi, op. cit., pp. 115-117.

483 ŌNO, Susumu, op. cit., p. 639.

484 MARUYAMA, Shigeo, "Hikaru Genji no monogatari ni okeru 'sukuse' no go ni tsuite", *Tokyo daigaku kokubungaku ronshū* 11 (2016), p. 51; KUJI, Kimiyo, "Tasha no shisen ni sarasareru onnagimitachi no sukuse: *Genji monogatari* no sukuse", *Komazawa kokubun* 45 (2008), p. 50; YAMAGUCHI, Harumitsu, "*Konjaku monogatarishū* no sukuse to fūryū", *Gunma daigaku shakai jōhō gakubu kenkyū ronshū* 14 (2007), p. 15.

485 MARUYAMA, Shigeo, op. cit., p. 52; KUJI, Kimiyo, op. cit., pp. 53, 56.

486 MISUMI, Yōichi, op. cit., p. 153.



far ispirare subitaneamente l'innamoramento di Aki no kimi, per effetto sempre del merito acquisito. Secondo la studiosa giapponese Ōtsuka Hikari, la concezione della bellezza come espressione delle qualità morali dell'individuo, corrente dall'epoca Heian in avanti, deriverebbe dalla dottrina buddhista. Il *locus classicus* di tale visione si troverebbe nel *Sūtra del loto*, nel quale il *bodhisattva* Samantabhadra offre un monito per chi respinge l'insegnamento del Buddha. Chi si macchiasse di una colpa nella vita presente, egli afferma, contrarrebbe la lebbra nella prossima esistenza; chi ridesse della legge buddhista da quel momento e per tutte le vite future perderebbe i denti, avrebbe brutte labbra, il naso piatto, i piedi e le mani storti, emanerebbe un puzzo fetido, avrebbe escrescenze da cui soppurano sangue e pus, contrarrebbe la tubercolosi e numerose malattie gravi. In breve, chi rigettasse il Buddhismo commetterebbe una trasgressione la quale si ripercuoterebbe sull'esistenza presente e sulle vite successive sotto forma di bruttezza e malattia, manifestazione esteriore della colpa commessa.<sup>487</sup> Al contrario, lo stesso *Sūtra del loto* attribuisce la bellezza fisica e una perfetta salute a chi abbia l'occasione di vedere un buddha, ascoltare la legge e accogliere il suo insegnamento. A chiunque si comporti in maniera così retta, il testo sacro prospetta nelle esistenze presente e future una superba erudizione, lingua, labbra e denti superbamente belli, il naso sarà rialzato, le sopracciglia cresceranno lunghe e in alto, la fronte sarà ampia. L'opera descrive inoltre la bellezza tramite un'opposizione con una lunga serie di attributi negativi; così, il seguace non nascerà muto per un milione di rinascite né avrà un alito cattivo, non soffrirà mai di malattie alla lingua e alla bocca, non avrà i denti né neri né gialli, né li perderà né li avrà storti, il colorito del viso non sarà scuro.<sup>488</sup> In questo modo, il Buddhismo concepisce la bruttezza fisica ed esteriore come una visualizzazione della bruttezza morale ed interiore e viceversa la bellezza fisica ed esteriore come una emanazione della bellezza morale ed interiore.

Tale concezione, prosegue Ōtsuka, filtrerebbe nell'immaginario collettivo del popolo giapponese verso la prima metà del periodo Heian, come si evincerebbe ad esempio da un aneddoto contenuto nell'antologia di *setsuwa* 説話 o di "racconti orali" dal titolo *Nihon ryōiki* 日本靈異記 (*Cronaca di eventi miracolosi occorsi in Giappone*, scritta dal monaco Kyōkai 景戒, date ignote, tra il 787 e l'824). In un episodio il narratore afferma, rifacendosi direttamente al *Sūtra del loto*, che chi creasse difficoltà ai fedeli del Buddhismo avrebbe problemi agli organi, sarebbe brutto, avrebbe mani e piedi raggrinziti, non vedrebbe dagli occhi né sentirebbe dalle orecchie e avrebbe la schiena curva. All'opposto, se una persona di alto rango accumulasse opere meritevoli raggiungerebbe una statura fisica di circa cinque metri, mentre se lo facesse una persona di basso *status* raggiungerebbe

---

487 ŌTSUKA, Hikari, *Binan no risshin, buotoko no gyakushū*, Tokyo, Bunshun shinsho, 2005, pp. 51-53.

488 *Ibidem*, pp. 80-81.

un'altezza di tre metri. L'autore aggiunge una riflessione secondo cui, parlando del suo caso personale, egli possederebbe un basso rango poiché non avrebbe accumulato sufficienti opere meritorie nelle vite precedenti.<sup>489</sup> In altre parole, stando alla visione del mondo espressa da Kyōkai nel suo scritto, l'alta statura fisica e l'elevato lignaggio nella vita presente costituirebbero il risultato karmico delle azioni meritorie compiute nelle esistenze anteriori, mentre la bassezza fisica e un infimo *status* sociale rappresenterebbero la conseguenza dell'essersi astenuti da tali meriti.

Nel brano in esame, Aki no kimi si richiama alla concezione buddhista che vedrebbe l'aspetto fisico, il rango sociale e gli affetti come derivanti dalle vite precedenti dell'individuo. Il personaggio esprime chiaramente la sua convinzione che la relazione con Iyo no kami sia dovuta a un rapporto che essi avrebbero intrattenuto in una esistenza anteriore, conformemente al concetto dello *sukuse*. Allo stesso modo, interpreta la bellezza straordinaria dell'altro come l'effetto del merito da questi accumulato nelle vite precedenti, in accordo con la visione propugnata dal *Sūtra del loto* dell'aspetto esteriore come estensione della moralità. Tuttavia, egli ravvisa una incongruenza nel suo ragionamento a proposito del basso *status* occupato da Iyo no kami. Se infatti la sublime avvenenza di Iyo no kami testimonierebbe il merito karmico da lui posseduto, secondo lo stesso concetto egli dovrebbe possedere un alto rango, mentre invece discende da una famiglia di infimo *status* socio-politico. Questa contraddizione confonde Aki no kimi. Piuttosto che trovare una risposta, pensa che Iyo no kami sia un avatar del dio Aizen'ō.

Aizen'ō è un dio appartenente al pantheon buddhista giapponese medievale e viene conosciuto sia con il nome di Aizen Myōō 愛染明王 (sanskrito: *Rāga-vidyārāja*) oppure Aizen'ō (sanskrito: *Rāgarāja*). Originariamente, egli rappresenta la personificazione o l'emanazione di un potente *mantra*, come indica il carattere *myō* nel giapponese e la parola *vidyā* nel suo nome indiano. La fonte scritta su cui si basa il suo culto è lo *Yuqi jing* 輓經 (giapponese: *Yigikyō*), un testo presumibilmente tradotto dal sanscrito in cinese da Vajrabodhi (671-741), ma che, data l'assenza di un originale indiano o tibetano, plausibilmente sarebbe un apocrifo cinese. Il testo indica alcune forme del rituale tributato a Rāgarāja e le immagini da usare in ciascuna di esse. L'opera viene introdotta in Giappone da Kūkai e fornisce un'autorità scritta per lo sviluppo dei rituali dedicati ad Aizen'ō nella scuola Shingon e nell'esoterismo Tendai.<sup>490</sup>

Secondo la scuola della Terra Pura, Aizen'ō ispira amore e affetto negli esseri senzienti. Esso viene generalmente raffigurato come un uomo dalla pelle rossa, laddove il rosso simboleggia l'intensità delle passioni, dotato di arco e frecce, il capo sormontato da una testa di leone e assiso su

---

489 *Ibidem*, pp. 54-56.

490 FAURE, Bernard, *The Fluid Pantheon*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2016, pp. 167, 171.

un fiore di loto, a volte anch'esso pitturato di rosso.<sup>491</sup> Il suo nome stabilisce la correlazione con l'affettività nella parola *ai* 愛, "amore", e *zen* 染, letteralmente "tingere, cambiare colore", che per associazione con *iro* significa lo sviluppare dei sentimenti. Un testo contemporaneo al *Racconto dell'acqua sorgiva*, lo *Aizen'ō shōryūki* 愛染王抄隆起 (seconda metà del XII secolo), illustra la complessa rete di associazioni che si diramano a partire dal dio. Nel capitolo cinque, l'opera asserisce che Aizen'ō rappresenti l'origine degli affetti vissuti dagli esseri senzienti: "la perfezione [*shijji* 悉地, sanscrito: *siddhi*] nell'amore reverenziale [*keiai* 敬愛, termine composto dai caratteri per 'stima' e 'amore'] non si limita solo al legame fra uomo e donna [*danjo ni kagirazu* 男女ニカギラズ], bensì include nella sua totalità i religiosi e i laici, i nobili e gli umili, perfino i buddha e le divinità".<sup>492</sup> In questo modo, Aizen'ō viene dichiarato la fonte di ogni sentimento d'affetto.

Secondo Bernard Faure, il dio Aizen'ō simboleggia l'identità fra il desiderio e l'aspirazione al risveglio. Il fuoco ardente della sua compassione, un elemento ricorrente nell'iconografia ad esso associata, consuma le passioni terrene e al loro posto produce invece un amore superiore che circondando l'intero universo conduce gli esseri verso l'illuminazione.<sup>493</sup> Per questa ragione, Aizen'ō viene invocato nel corso di alcuni rituali volto a sottomettere qualcuno al proprio volere o desiderio, e dunque a far ricambiare i propri sentimenti. Questo concetto viene espresso in giapponese con il termine già incontrato sopra di "amore reverenziale", *keiai*, il quale traduce il sanscrito *vaśīkarana*. In alcuni di questi riti, la persona che vuole sedurre qualcuno scrive il proprio nome e quello dell'altro su un foglio di carta, lo inserisce nella bocca aperta del leone che Aizen'ō indossa come copricapo e infine recita un'invocazione per trentamila volte. Alternativamente, se una persona brama l'amore di una donna può scrivere il carattere per 'donna' (*onna* 女) su una strisciolina di carta, all'opposto se brama l'amore di un uomo tratterà il carattere per 'uomo' (*otoko* 男).<sup>494</sup>

Oltre che con la componente sentimentale dell'amore, Aizen'ō viene collegato inoltre con l'erotismo. Le connotazioni sessuali del culto di Aizen'ō derivano dallo *Yugikyō* e in particolare trovano il loro *locus classicus* in un paragrafo in cui il buddha Mahāvairocana entra nel cosiddetto "*samādhi* del pene di cavallo" (*meonzō sanmaji* 馬恩藏三摩地) per illustrare il rituale incentrato su Aizen'ō. Lo stesso testo aggiunge che, quando il buddha entra nel *samādhi*, la testa di leone che sormonta il capo di Aizen ruggisce emettendo il rombo di un tuono. In altre fonti attribuite alla scuola Tachikawaryū, il ruggito del leone viene interpretato come il gemito emesso durante

---

491 *Ibidem*, pp. 176, 180; GOEPFER, Roger, "Aizen-Myōō, The Esoteric King of Lust: An Iconological Study", *Artibus Asiae. Supplementum* 39 (1993), pp. 13-40.

492 NAGAI, Yoshinori, "Aizen'ō shōryūki: kaisetsu to honkoku", *Ōtsuma joshi daigaku bungaku kiyō* 2 (1970), p. 94.

493 FAURE, Bernard, op. cit., p. 169.

494 *Ibidem*, p. 173.

l'orgasmo dal dio Fudō 不動 in forma maschile e Aizen'ō in forma femminile. Secondo il *Kakugenshō* 覚玄抄 (*Le note di Kakukai e Yūgen*, circa 1200), una *summa* di insegnamenti orali impartiti dai monaci Kakukai 覚海 (1142-1223) e Yūgen 祐玄 (nato circa 1160), il gemito risuona molto più potentemente rispetto a quello emesso durante un ordinario rapporto erotico e riporta che, come i laici gemono durante l'amplesso, così il praticante emette i cinque ruggiti del leone.<sup>495</sup>

La connessione di Aizen'ō con l'erotismo si concretizza in determinati rituali. Similmente a quanto osservato sopra, il devoto può ricorrere all'uso di un oggetto rituale associato ad Aizen'ō, un *vajra* con cinque prolungamenti, il quale rappresenta la forma simbolica di Aizen'ō. Esso viene altresì conosciuto come "*vajra* antropomorfo" (*ningyōsho* 人形杵), in quanto simboleggia il corpo umano: le tre protuberanze superiori raffigurano la testa e le braccia mentre le due inferiori le gambe. Questo *vajra* viene anche chiamato "*vajra* dell'unione sessuale" (*wagōsho* 和合杵) in quanto un voto scritto, o alle volte una reliquia, viene posto fra le protuberanze per ottenere l'affetto di una data persona. Inoltre, in alcuni rituali l'unione erotica viene realizzata su un piano spirituale e simbolico tramite l'uso combinato di *mudrā* e *mantra*. Il monaco officiante forma un *mudrā* che simboleggia il *vajra* dai cinque prolungamenti. Dopodiché, con la mano destra e sinistra forma due metà di un sigillo a cui conferisce potere ripetendo il *mantra hūm* e poi li unisce a simboleggiare il loro congiungimento e pronuncia un doppio *hūm* per esprimere l'orgasmica realizzazione della "grande gioia" (sanscrito: *mahāsukha*). Un simbolismo analogo si ritrova anche nel certificato di ordinazione trasmesso dal monaco Jakuen 弱円 (date ignote) afferente al tempio Daigoji al prelado Gonkaku 嚴覚 (1056-1121). Il documento mostra come l'iniziazione esoterica si basi sul modello dell'unione erotica seguita dalla gestazione. Il rituale utilizza tre *mudrā* che raffigurano un fiore di loto, uno *stūpa* e il *vajra* dai cinque prolungamenti. Il loto e lo *stūpa* rappresentano i genitali maschili e femminili, mentre lo *stūpa* simboleggia anche l'utero. Il *vajra* può raffigurare sia l'unione sessuale di uomo e donna sia l'embrione che risulta da questa unione. In un commentario noto come *Yugikyō chōmonshō* 鞞經聽聞抄 (date ignote) scritto dal monaco Chōgō 調合 (1259-1350), il feto viene identificato con Aizen'ō, il quale viene prodotto da tale unione sacra.<sup>496</sup> Per tornare al *Racconto dell'acqua sorgiva*, Aki no kimi si richiama brevemente alla figura del dio Aizen'ō e all'immaginario a lui associato per spiegare l'origine della sua infatuazione per Iyo no kami.

Durante questa riflessione, Aki no kimi si rivolge a una sua dama di compagnia, nota generalmente con l'epiteto di dama Azechi 按察使. Ascoltando il nobiluomo, ella si invaghisce a sua

---

<sup>495</sup> *Ibidem*, p. 175.

<sup>496</sup> *Ibidem*, pp. 176, 197.

volta di Iyo no kami:

In questo modo, Aki no kimi elogiava Iyo no kami senza riserve. Ascoltandolo, dama Azechi [alla quale Aki no kimi si rivolgeva nel precedente brano] si infatuò di Iyo no kami come se si sentisse stimolata dalle lodi che l'altro gli riservava e non riusciva a darsi pace.

Sin da quando era una ragazza, ella aveva sempre servito al fianco del primo comandante [Aki no kimi] e per indole era una giovane donna che, quando se ne presentava l'occasione, provava empatia con gli altri. Per questo motivo, sin dalla prima volta in cui vide Iyo no kami, chissà perché, il suo cuore ne fu avvinto e perdendo ogni capacità di giudizio desiderava ammirare il suo aspetto [*katachi*], invidiava chi poteva trascorrere le giornate in sua compagnia e quando egli si recava in visita ella non gli staccava gli occhi di dosso. Tuttavia, siccome nessun altro conosceva i suoi sentimenti, lei non poteva farvi nulla [ovvero non poteva chiedere a nessuno di farle da intermediario]. Risulta straordinario e incredibile che una donna abituata a frequentare i personaggi importanti che si trovavano a quel tempo nella capitale, a cominciare dal sovrano che intimidiva, e figure illustri come le loro signorie della primavera e dell'autunno [il primo è il fratello maggiore di Aki no kimi], languisse d'amore per Iyo no kami ogni volta che lo incontrasse. Lei stessa si spiegava questo fatto inconsueto dicendo che un tale affetto derivava da una vita precedente [*saki no yo*].  
[...]

[Mentre si trovava negli appartamenti femminili] Iyo no kami senti che qualcuno dall'altro lato della tenda di bambù lo tirava per la manica. Giudicandolo strano, pensò fosse il primo comandante [Aki no kimi] e si avvicinò con deferenza. Tuttavia, quando vide il palmo che stringeva la veste si rese conto che si trattava di una mano di donna, morbida e minuta. Con sua sorpresa, l'altra lo afferrò con forza traendolo verso di sé, allora egli si sistemò con delicatezza accanto alla tenda ed entrò.<sup>497</sup>

Dama Azechi si innamora di Iyo no kami e lo corteggia in maniera analoga a quella di Aki no kimi. Il testo istituisce chiaramente il collegamento fra dama Azechi e Aki no kimi in quanto specifica che ella si invaghisce del giovane guerriero influenzata dalle lodi e dalle opinioni di Aki no kimi su di lui. Inoltre, quando dama Azechi richiama l'attenzione di Iyo no kami afferrando la sua veste con una mano, Iyo no kami ritiene che si tratti di Aki no kimi, probabilmente per l'intimità che rivela questo gesto. Dama Azechi razionalizza la sua infatuazione richiamandosi a due concetti già usati da Aki no kimi, ovvero Iyo no kami ispira dei sentimenti in lei per il suo "aspetto", *katachi*, il termine che Aki no kimi usa prima per illustrare il suo ideale femminile e dopo trasferisce su Iyo no kami, e la "vita anteriore", *saki no yo*, come origine della sua bruciante passione. In questo

---

497 MISUMI, Yōichi, op. cit., pp. 117-119.

modo, la sottotrama che ruota intorno a dama Azechi riprende molti dei punti già sviluppati nella relazione fra Aki no kimi e Iyo no kami.

Nel prosieguo della trama, tuttavia, la stabilità creata nei rapporti fra i personaggi viene a mancare. Infatti, Iyo no kami cede alla sua passione ambigua per dama Kowata, ora divenuta consorte dell'erede al trono. Incapace di reprimere oltre i suoi sentimenti, Aki no kimi si intrufola negli appartamenti della donna e le dichiara il suo amore, che definisce come "colpevole" (*tsumi*).<sup>498</sup> In una seconda occasione, egli entra nuovamente nella sua camera e giace insieme a lei. Cerca di giustificare il suo comportamento appellandosi alla logica dello *sukuse*, affermando che "il loro rapporto non si limita solo alla presente esistenza" (*kono yo hitsotsu no koto ni mo araji* この世ひとつのことにもあらし)<sup>499</sup> ma anzi esso deve essere un "legame stretto in una vita anteriore" (*yoyo no chigiri* 世々の契り),<sup>500</sup> ma comunque concede che egli si macchia pur sempre di una "trasgressione" (*tsumi*).<sup>501</sup> Probabilmente egli commette, sebbene non lo specifichi, un crimine su un doppio livello: in primo luogo, si impone su una persona a cui, malgrado non condivida con essa un legame di sangue, si sente vicino come se fosse una parente biologica; in secondo luogo, violando la sposa del principe ereditario rischia di compromettere la purezza della linea di successione reale. In effetti, poco tempo dopo dama Kowata concepisce un bambino e alcuni indizi testuali sembrerebbero indicare, soprattutto se confrontati con il precedente stabilito dalla *Storia di Genji* con la relazione illecita fra Genji e Fujitsubo, che il padre sia Iyo no kami.<sup>502</sup>

Da questo momento in poi, gli eventi prendono rapidamente una spirale discendente. Sconvolto dalla gravità delle sue azioni e dall'impossibilità di rimanere al fianco di dama Kowata, Iyo no kami versa in una profonda prostrazione. Nel suo dolore, si allontana da Aki no kimi per via della somiglianza di lui con la sorella: "[Per Iyo no kami] frequentare una persona così aggraziata [Aki no kimi] gli ricordava un'unica cosa [ovvero dama Kowata]".<sup>503</sup> In questo modo, Iyo no kami capovolge il rapporto che aveva instaurato con Aki no kimi: mentre all'inizio dell'opera egli considera prezioso il legame che intercorre fra il cortigiano e la sorella, una somiglianza fisica e caratteriale la quale Iyo no kami considera un tratto gradevole, ora questa stessa caratteristica in comune con la dama gli rammenta il suo dolore. Come risultato, il rapporto tra il signore e il

---

498 *Ibidem*, p. 93.

499 *Ibidem*, p. 89.

500 *Ibidem*, p. 171.

501 *Ibidem*.

502 INOMOTO, Mayumi, "*Iwashimizu monogatari no gojitsudan ni arawasareru fugi no ko no kanōsei to sono igi*", op. cit., pp. 81-88.

503 MISUMI, Yōichi, op. cit., p. 207.

servitore si incrina inevitabilmente. Aki no kimi si accorge di questo allontanamento e prova a porvi rimedio riprendendo Iyo no kami: "«Non proviamo più gli stessi sentimenti [*onaji kokoro narazu* 同し心ならず]» gli disse con risentimento".<sup>504</sup> Usando l'espressione *onaji kokoro* al negativo, Aki no kimi rimarca con livore che la loro sintonia, prima perfetta, si è ora spezzata. Con queste parole, il personaggio segnala la rottura con Iyo no kami, una spaccatura che si realizza come un rovesciamento dell'armonia iniziale di cui godeva con l'altro: se prima il legame dei due si era basato sul rapporto in comune con dama Kowata, adesso questo stesso motiva un irrimediabile allontanamento.

Nella conclusione del testo, Iyo no kami prende i voti e si ritira in un eremo montano per dedicarsi alle pratiche ascetiche. Tramite i riti, egli spera di alleggerire il suo *karma* negativo e così poter rinascere in condizioni a lui più favorevoli, nelle quali possa amare ed essere ricambiato legittimamente dalla nobildonna.<sup>505</sup> Nelle ultime righe dell'opera, Aki no kimi esprime la speranza, lasciata in sospeso dal finale aperto dell'opera, di poter divenire anch'egli monaco e raggiungere Iyo no kami sul picco in cui si trova. Pregando insieme, egli spera di poter rinascere con lui assiso sullo stesso fiore di loto.<sup>506</sup> In questo modo, Aki no kimi replica il desiderio espresso da Iyo no kami di poter migliorare la propria vita futura e ricongiungersi a dama Kowata riferendolo però allo stesso Iyo no kami: separati dalla rottura della loro relazione e dall'abito monacale che l'ex guerriero ha assunto, il nobiluomo spera di potersi riunire a lui nella vita presente come compagni nella religione e ancora nella vita a venire.

In questo capitolo abbiamo analizzato come *Il racconto dell'acqua sorgiva* riprenda i tre elementi della raffigurazione del *nanshoku* introdotti per la prima volta da *Un racconto di antichi eventi* e poi rivisti e lievemente modificati dalle narrazioni successive. In primo luogo, l'appartenenza dei protagonisti maschili a due categorie complementari di personaggi letterari: come già nella *Storia di Genji* e nella *Storia di Sagoromo*, Aki no kimi e Iyo no kami si possono ricondurre alle tipologie di *irogonomi* e *mamebito*; ciò nonostante, Iyo no kami si presenta anche come un guerriero fortemente ispirato alla scala di valori formulata da questa classe sociale, il che ricorda parzialmente il tipo del "bruto" o *takeru* visto nel mito di Yamato Takeru, laddove anch'egli si presenta come un formidabile guerriero dall'etica irreprensibile; in questo senso, si potrebbe affermare che *Il racconto dell'acqua sorgiva* rievoca la figura del guerriero della mitologia. In secondo luogo, la bellezza androgina: nel caso di quest'opera, l'anonima autrice si rifà alla *Storia di Genji* mostrando come i

---

<sup>504</sup> *Ibidem*.

<sup>505</sup> *Ibidem*, pp. 234-235.

<sup>506</sup> *Ibidem*, pp. 250-251.

protagonisti interpretino alcuni elementi della bellezza dell'altro ascrivendola come femminile. Infine, la fruizione erotica del rapporto tra i personaggi, mostrata qui secondo la pratica del *kinuginu* o del trascorrere la notte insieme e il separarsi all'alba. Riunendo i tre elementi, anche *Il racconto dell'acqua sorgiva* tratta il colore maschile rifacendosi alle tematiche ormai codificate dalla letteratura precedente.



## Capitolo 2.8: *Foglie al vento*

Ultima opera dalla selezione delle fonti primarie e la più tarda in ordine cronologico, *Foglie al vento* narra la vicenda umana del "primo capitano" (Taishō). Figlio del reggente in carica, egli, come Aki no kimi nel *Racconto dell'acqua sorgiva*, si integra a pieno titolo nella società di corte contemporanea, conduce una brillante carriera politica, sposa una figlia del sovrano in carica, indicata nel testo con l'epiteto di "prima principessa" (Ōigimi), e ha per sorella una consorte regale. Pur amando entrambe profondamente, il capitano soffre spesso per causa loro, un dolore che il testo indica tramite il sostantivo *kurushi* 苦し, che per l'appunto significa "sofferenza", e la sua forma verbale *kuroshimetaru* 苦しめたる, che vuol dire "sentirsi sofferente, soffrire".<sup>507</sup> Il protagonista prova questo dolore a causa di due motivi: per quanto riguarda la moglie, perché egli conduce delle altre avventure galanti, ma dal suo punto di vista ciò non inficia il profondo affetto che nutre per lei. Tuttavia, la principessa concepisce l'amore coniugale come esclusività e dunque ritiene che le diverse storie che il marito intreccia dimostrino, a dispetto di quanto lui asserisca, proprio una mancanza di affetto e riguardo nei suoi confronti. In breve, il capitano e la principessa si trovano spesso in disaccordo sulle aspettative che regolano il comportamento maschile, con il marito che concepisce l'affetto come fedeltà e costanza e la moglie come esclusività.<sup>508</sup> Per quanto concerne la sorella, invece, all'inizio dell'opera il capitano cova forti preoccupazioni per una gravidanza complicata.

Attanagliato da questo dolore, il capitano si reca presso un monastero sui monti di Yoshino dove risiede uno *hijiri* 聖, un "asceta" a cui il nobiluomo domanda consiglio. Al termine del colloquio, questi si reca negli appartamenti a lui riservati:

[Il capitano] sollevò l'avvolgibile di quella che sembrava la camera riservata alla nobiltà e, mentre era assorto nei suoi pensieri, l'insergente che lì si trovava aprì lo scorrevole degli appartamenti interni e andò verso la lampada a olio. Guardando in quella direzione, il capitano notò una donna [*onna*] dal corpo minuto e dalla graziosa bellezza [*utsukushi*] senza fine. Giudicando inattesa la sua presenza [l'ingresso nei monasteri è precluso alle donne], avvicinatosi vide che era una persona di circa undici o dodici anni con indosso un lungo *hakama* in tessuto bianco, i capelli raccolti in una crocchia si allargavano in maniera elegante come se

---

507 NAKASHI, Kenji, TOKIWAI, Kazuko (a cura di), *Chūsei ōchō monogatari zenshū 15: Kaze ni momiji*, *Mugura*, Tokyo, Kasama shoin, 2001, pp. 45-47.

508 *Ibidem*, pp. 15-20.

fossero le estremità di un ventaglio; il suo aspetto non presentava difetti, la sua graziosa bellezza [*utsukushi*] non si poteva esprimere a parole. Il capitano notò inoltre che ella somigliava al suo riflesso allo specchio e a sua sorella. Giudicò l'incontro incredibile e, scostati con la mano i capelli di lei, le parlò con deferenza.

[Segue una circostanziata spiegazione in cui l'inserviente rivela che quella persona si fa chiamare il "giovane signore", *wakagimi*, dal che il capitano capisce che si tratta non di una donna ma di un fanciullo; inoltre, scopre che egli è il figlio del secondo consigliere, Chūnagon, il suo fratellastro di cui si erano perse le tracce; la parentela spiega la somiglianza con lui e la sorella].

Il capitano si asciugò le lacrime di commozione [*aware*] provata per il giovane signore. Egli stesso si sentì estremamente felice dopo aver riflettuto sul tempo in cui si rammaricava di non avere un fratello [*harakara*]. «Siccome sei il figlio del secondo consigliere resta ancora una barriera; potremmo semplicemente presentarti come il figlio del signore [intende suo padre, il reggente]. Anche tu sarai d'accordo» gli disse e scostandogli gentilmente i capelli lo trovò grazioso [*utsukushi*]. [...]

[Il capitano] trovava difficile distogliere lo sguardo dal fanciullo [*chigo*], allora gli disse: «Mi sento sofferente [*kurushi*], riposiamo [*yasumu* 休む]» e dopo averlo cinto con il braccio ed essersi sdraiato [*fusu*], il giovane signore sorrise senza provare distanza o spavento e si coricò [*neru*] stretto a lui. «Con chi dormi la notte?» gli domandò il capitano. «Dormivo sempre insieme alla monaca [la nonna], ma dopo la sua morte dormo solo. Non voglio giacere accanto a persone con un brutto viso.» La voce con cui rispose era molto graziosa [*utsukushi*]. Al tatto il suo corpo era come levigato e ancor più bello [*okashi*] di quello di una donna.

«Quando ti ho visto  
ho conosciuto la felicità  
di aver ricevuto un segno [*shirushi* 印]  
dal dio di Yoshino»

disse il capitano, al che il giovane signore rispose:

«Senza sapere  
di essere un segno [*shirushi*]

di chissà quale dio,  
credevo di essere  
una qualunque conchiglia sulla spiaggia.»<sup>509</sup>

In questo brano, il capitano fa la conoscenza del giovane signore, un *chigo* che presta servizio presso un monastero buddhista che si trova a Yoshino. Nell'osservare e ammirare il suo aspetto fisico, il protagonista di *Foglie al vento* rimarca costantemente l'attenzione su quelle qualità visive che, secondo il suo giudizio estetico, lo fanno somigliare a una donna; in particolar modo, il personaggio cita il corpo minuto di lui, i capelli portati lunghi che si allargano come le estremità di un ventaglio e presumibilmente sono portati con una frangia, come testimonia il gesto del capitano che li scosta con la mano dal viso del signore, e infine la levigatezza del corpo che il protagonista indica come ancor più bella di quello di una donna, una comparazione che ricorda l'estetica dell'androginia usata da Murasaki Shikibu grazie alla quale l'avvenenza di un uomo viene espressa tramite il superamento dell'aspetto femminile. Nel seguito del testo, il capitano ritorna più volte a categorizzare come femminile non soltanto l'aspetto del giovane signore, ma anche il suo portamento e il suo linguaggio del corpo: ad esempio, il capitano nota che il signore usa movenze che la mentalità del tempo classifica come tipicamente femminili, come il voltare il viso per celare le emozioni sgradevoli, il lasciarsi sistemare i capelli, il modo di sedere, con le gambe ripiegate sotto le cosce, che al capitano appare "come [quello di] una donna" (*onna no yō ni* 女のやうに) e infine il suo prediligere gli ambienti chiusi.<sup>510</sup> In breve, il giovane signore porta i capelli e usa movenze che, secondo la visione del mondo comunemente accettata al tempo, sono considerati tratti femminei. Tale associazione con la femminilità viene ampiamente esplorata nel testo per la sua componente estetica, tuttavia la sua origine non viene mai spiegata.

Un discorso analogo si applica anche all'accenno sulla dimensione divina del fanciullo, a cui il capitano e il giovane signore alludono obliquamente nello scambio poetico, nel quale l'adulto considera il ragazzo un "segno", *shirushi*, inviatogli dal dio di Yoshino. Come per la capigliatura e il linguaggio del corpo del giovane, che il capitano categorizza come femminili, *Foglie al vento* inserisce i due aspetti della femminilità e della sacralità del *chigo* senza qualificarli e spiegarli. Dato questo silenzio, si potrebbe presumere che l'anonima autrice dell'opera considerasse le due dimensioni di questa figura come dei dati di fatto, una conoscenza condivisa dal pubblico di

---

<sup>509</sup> *Ibidem*, pp. 35-39.

<sup>510</sup> *Ibidem*, pp. 42-43.

riferimento che non aveva bisogno di ulteriori spiegazioni a riguardo. Tuttavia, come abbiamo avuto già modo di rimarcare, per noi lettori che non apparteniamo alla cultura della scrittrice e delle sue fruitrici questo argomento può risultare opaco e, soprattutto in sede accademica, richiede un approfondimento. Mossi da questo obiettivo, possiamo comparare il testo con altre fonti alla ricerca di materiale che possa chiarire la componente femminile e sacrale del *warawa*. Per quanto riguarda la sua divinità, una prima possibilità che ci si presenta consisterebbe nel riprendere il discorso sull'origine del fanciullo come manifestazione di una divinità che abbiamo osservato nel capitolo dedicato alla *Storia del Genji*. Se teniamo presente che i testi anteriori all'undicesimo secolo già consideravano il *chigo* come un *avatar* divino, l'allusione che il capitano fa al giovane signore come segno inviatogli dal dio di Yoshino trova una possibile spiegazione. Tuttavia, il materiale che già conosciamo non chiarisce l'associazione del fanciullo con la femminilità, dunque si rende necessario cercare altrove.

A questo proposito, una pratica contemporanea relativa alla consacrazione dei giovinetti potrebbe spiegare gli attributi sia femminili sia divini proiettati sul giovane signore. Questa pratica consiste in un rituale noto come *chigo kanjō* 稚児灌頂, "l'iniziazione del novizio", un rito con il quale, come indica per l'appunto il nome, il fanciullo riceve il suo *status* di *chigo*. Questa consacrazione vige in uso, come spiega Or Porath nel suo studio dedicato, nei monasteri buddhisti appartenenti alla scuola Tendai durante il quattordicesimo e il quindicesimo secolo, dunque in epoca contemporanea rispetto a *Foglie al vento*. Il *chigo kanjō* consiste in una cerimonia d'iniziazione tantrica della varietà nota come *abhiśeka*, tradotto in giapponese come *kanjō*, un termine che nella sacre scritture in sanscrito si riferisce originariamente al rituale di consacrazione svolto come parte della cerimonia reale di ascensione al trono; nel corso di questo rituale, il sovrano riceve il suo *status* di monarca mediante il versamento dell'acqua sulla testa. Il calco giapponese riprende esattamente questo significato, in quanto *kan* indica appunto il "versare l'acqua" e *jō* "dall'alto, sulla testa". In questo modo, la cerimonia nota come *abhiśeka* o *kanjō* consiste nel conferire a una persona determinate caratteristiche speciali.<sup>511</sup> Il rituale del *chigo kanjō* consiste in una cerimonia tantrica che si svolge nell'arco di svariati giorni. In preparazione di essa, il fanciullo osserva un periodo di ritiro durante il quale si prepara spiritualmente digiunando e pregando. Il giorno della cerimonia centrale, che si svolge solitamente in tarda serata, il ragazzo si reca nella sala delle preghiere del tempio o del monastero scelto e prega rivolto alle icone sacre alle quali è dedicato il rito. Successivamente, il maestro officiante accoglie il giovane, che nel frattempo si è calato la parte superiore delle vesti

---

511 PORATH, Or, *The Flower of Dharma Nature: Sexual Consecration and Amalgamation in Medieval Japanese Buddhism*, op. cit., p. 170.

rimanendo a petto nudo e inoltre si è truccato il viso e tinto i denti di nero. Il maestro lascia che il fanciullo si sieda sull'altare, il luogo preposto alle divinità, mentre l'officiante occupa il posto inferiore all'altare; in questo modo, il sacerdote crea una gerarchia inversa fra di lui e il giovane. Giunto al cuore della cerimonia, il monaco versa l'acqua sulla fronte del fanciullo e dichiara che egli ha ottenuto il Corpo del Dharma del buddha Dainichi nyorai 大日如来 (sanskrito: Mahāvairocana), che il suo corpo è stato ritrasfigurato nel corpo del *bodhisattva* Kannon, e infine di essere divenuto l'incarnazione del dio Sannō 山王, il cosiddetto "Re della montagna". In questa maniera, il fanciullo ottiene lo *status* di *chigo* mediante la transfigurazione in tre entità soprannaturali: il buddha Dainichi nyorai, il *bodhisattva* Kannon e il dio Sannō. In conclusione del rito, il maestro conferisce al novizio appena ordinato l'insegnamento di alcuni *mūdra* e *mantra* insieme all'esposizione del significato della cerimonia stessa. Ormai a notte inoltrata, il fanciullo e l'officiante si ritirano prima nelle rispettive camere, poi il ragazzo si reca nella stanza del maestro dove praticano un'unione sacra.<sup>512</sup>

Un commentario alla cerimonia, intitolato *Kō chigo shōgyō hiden* 弘児聖教秘伝 (*Insegnamento esoterico sui novizi*, composto presumibilmente nel quattordicesimo secolo), chiarisce il significato religioso dell'attività sessuale svolta dal ragazzo e dal sacerdote. Secondo il testo, i fanciulli rappresenterebbero gli esseri più vicini al rango idealizzato e immacolato di un *bodhisattva*. Per questo motivo, i *chigo* agirebbero mossi dal principio del "dono" o *dāna*, una delle cosiddette sei "perfezioni" (*pāramitā*) della saggezza teorizzate dal Buddhismo Mahayana. In questo modo, i giovani ragazzi compirebbero azioni comparabili a quelle benefiche di un *bodhisattva*, mossi dalla sua stessa compassione. Questa logica si applicherebbe anche alla loro sessualità, dunque, come spiega Or Porath, il manoscritto sembrerebbe considerare l'atto sessuale come un gesto altruistico, tramite il quale il monaco può partecipare della natura divina che il novizio acquisirebbe durante la cerimonia grazie alla santità proiettata sul suo corpo.<sup>513</sup> In altre parole, il Buddhismo del quattordicesimo e quindicesimo secolo sembrerebbe interpretare il colore maschile in chiave dottrinale, come un mezzo di partecipazione al divino.

Inoltre, la cerimonia del *chigo kanjō* conferirebbe al fanciullo non soltanto caratteristiche divine, ma anche tratti che la cultura del tempo concepisce alcune come maschili e altre come femminili. Durante il rituale, come accennato sopra, il novizio si trucca il viso e si tinge i denti di nero con una soluzione di ferro, in maniera simile a come fanno all'epoca molte nobildonne. Tuttavia, come rimarca Or Porath, questa pratica viene eseguita anche da molti uomini dei *clans* più facoltosi, come

512 *Ibidem*, pp. 178-179, 272-273.

513 *Ibidem*, pp. 242-243.

ad esempio i Minamoto e gli Hōjō, dunque si potrebbe argomentare che questi accorgimenti cosmetici fossero considerati non tanto elementi di differenziazione di genere, quanto piuttosto come *status symbols* destinati a indicare il rango aristocratico di chi li effettuasse.

Accanto al belletto e alla colorazione dei denti, tuttavia, il rituale prevede altri elementi estetici che sembrerebbero collegarsi a considerazioni di genere. Infatti, prima del rito i capelli del ragazzo vengono pettinati e acconciati. Siccome si tratta di una pratica che viene eseguita al tempo esclusivamente dalle donne, si può ritenere che essa serva ad esprimere una eventuale femminilità associata al *chigo*. Questa ipotesi troverebbe conferma in un passaggio dell'*Insegnamento esoterico sui novizi*, che illustra la maniera in cui il fanciullo deve recarsi negli appartamenti del maestro prima dell'unione sacra: il commentario specifica che egli deve camminare in maniera aggraziata, con passi brevi e leggeri. Secondo Or Porath, il ragazzo assumerebbe così un linguaggio del corpo femminile. Allo stesso tempo, il novizio mantiene alcuni tratti del genere maschile. Ad esempio, un altro brano del commentario afferma che mentre le donne legano la cintura sul fianco destro, i novizi devono legarla al lato sinistro, dunque la maniera di indossare la cintura crea una differenziazione tra la maniera usata dalle donne e quella degli inservienti nei templi. In conclusione, si potrebbe affermare che l'insegnamento dottrinario buddhista preveda che il *chigo* assuma delle caratteristiche androgine, in quanto presenterebbe tratti del portamento e abbellimenti estetici alcuni dei quali la cultura dell'epoca interpreterebbe come maschili, mentre altri come femminili.<sup>514</sup>

Probabilmente, *Foglie al vento* rappresenta la femminilità e la divinità del giovane signore sulla base di questa riflessione dottrina dedicata alla figura del novizio. Infatti, lo stesso testo indica il ragazzo esplicitamente con il termine di *chigo*, e inoltre il comandante considera il suo linguaggio del corpo e l'acconciatura dei suoi capelli e allude alla sua natura divina nella poesia. Se teniamo in considerazione il fatto che l'opera, la cerimonia del *chigo kanjō* e il commentario ad essa dedicato appaiono essere contemporanei, risalenti tutti e tre al quattordicesimo secolo, sembrerebbe possibile concludere che *Foglie al vento* crei il personaggio del giovane signore riferendosi alla riflessione dottrina che il Buddhismo coevo sviluppa sul *chigo*.

L'influenza che questo tema potrebbe esercitare sulla letteratura troverebbe conferma in altri racconti contemporanei. Ad esempio, l'opera *Aki no yo no nagamonogatari* 秋の夜の長物語 (*Un lungo racconto per una notte d'autunno*, composto presumibilmente intorno al 1377) contiene dei riferimenti estremamente precisi alla cerimonia d'iniziazione. Il testo narra la storia d'amore di un

---

514 *Ibidem*, pp. 289-290.

monaco per un *chigo*, noto con il nome di Umewaka 梅若, il quale però si suicida per il ruolo che, involontariamente, egli ha avuto nella distruzione del tempio Miidera. Nella conclusione, il religioso comprende che Umewaka altri non era se non la manifestazione del *bodhisattva* Kannon, che si era reincarnato come un "abile mezzo" (sanscrito: *upāya*, giapponese: *hōben* 方便) per guidare il monaco lungo la via dell'illuminazione. Inoltre, il testo menziona anche il dio Sannō, il quale si rivela al monaco con un oracolo e, verso la conclusione della storia, spiega che il sacrificio di Umewaka serve appunto come mezzo per guidare il monaco verso il risveglio. In questo modo, *Un lungo racconto*, pur non menzionando esplicitamente la cerimonia d'iniziazione, contiene dei riferimenti così specifici alla riflessione dottrina che giustifica e struttura tale rito, in particolare la credenza nella natura divina del novizio come manifestazione di Kannon e l'intervento di Sannō, due delle tre entità soprannaturali che presiedono il *chigo kanjō*, che appare giustificato riconoscere che la dottrina buddhista del novizio eserciti, come rimarcano anche Or Porath e Tetsumichi Hirota,<sup>515</sup> una chiara influenza sulla narrativa contemporanea.

Conclusa questa necessaria digressione sulla divinità e la femminilità del fanciullo, possiamo ritornare alla lettura di *Foglie al vento*. Nel brano citato, il capitano e il giovane signore trascorrono la notte insieme. La voce narrante esprime le azioni dei personaggi che si coricano a letto usando i verbi *fusu* e *neru*, che come ricorderemo indicano sia l'atto dello sdraiarsi su una superficie orizzontale sia, eufemisticamente, la fruizione di un rapporto sessuale. La possibilità di un rapporto erotico fra i due viene inoltre rafforzata dai gesti del capitano, che presumibilmente tocca e accarezza il corpo nudo del ragazzo trovandolo come levigato. Durante la descrizione, il capitano, dal cui punto di vista seguiamo lo svolgersi degli eventi, rimarca le numerose attrattive del fanciullo: in particolare, l'adulto si sofferma sulla graziosità della sua voce e la bellezza del suo corpo, trovando difficile distogliere lo sguardo da lui per il suo estremo fascino. Da parte sua, il signore risponde prontamente alla richiesta del capitano di coricarsi insieme, come segnala il narratore senza provare distanza o spavento e rannicchiandosi accanto all'altro; con la sua docilità, il giovane signore ricorda l'atteggiamento di altri *warawa* come Masako e il giovane signore della *Storia di Genji*, che mostrano una forte affabilità nell'accondiscere alle richieste dei rispettivi amanti adulti. Interessante anche ciò che il capitano gli dice: afferma di sentirsi "sofferente", *kurushi*, e dunque di voler "riposare", *yasumu*. In questo modo, il personaggio dimostra di considerare la vicinanza fisica come benefica per il suo benessere psicologico e un palliativo al suo dolore. In

---

515 *Ibidem*, pp. 33-35; TETSUMICHI, Hirota, *Chūsei Hokkekyō chūshakusho no kenkyū*, Tokyo, Kasama shoin, 1993, pp. 401-415.

questo senso, la raffigurazione dell'intesa in *Foglie al vento* ricorda quanto visto nella *Storia di Sagoromo*: anche lì, infatti, Sagoromo ricerca il conforto che l'erede al trono spera possa recargli e il principe, dal canto suo, propone all'amico di giacere insieme per godere della bellezza della sua mano. In breve, sia *La storia di Sagoromo* sia *Foglie al vento* sembrano raffigurare la sintonia emotiva e la vicinanza fisica e sessuale come motivate dall'apprezzamento estetico e dalla necessità di un conforto umano.

Se osserviamo questo secondo testo in un'ottica globale, il capitano e il giovane signore instaurano una relazione che presenta una struttura ricorsiva basata sul sollievo che si trova nel riposo. Come abbiamo visto, nel loro primo incontro il protagonista si sente inquieto per il difficile parto della sorella e per le incomprensioni con la moglie e la presenza del ragazzo riesce a sollevarlo, aiutandolo a trovare sollievo nel riposo. Il medesimo schema di dolore e riposo offerto dal giovane signore ricorre nell'opera per un totale di quattro episodi.<sup>516</sup> Nel secondo di essi, successivo al convegno che abbiamo osservato nel brano tradotto, il capitano "soffre", *kurushi*,<sup>517</sup> perché ha instaurato una relazione con una nobildonna; il giovane signore ascolta il suo dolore e insieme conversano e riposano. Nel terzo episodio, il capitano, similmente a sopra, si preoccupa per una relazione extraconiugale con una nobildonna e il giovane signore lo incontra mentre versa in uno stato di "sofferenza", *kurushi*.<sup>518</sup> Il capitano gli confida la sua pena e la comprensione del signore lo "conforta", *nagusamu*.<sup>519</sup> Come ricorderemo, il verbo *nagusamu*, che indica il sollievo dalla sofferenza fisica ed emotiva, compare anche nella *Storia di Sagoromo* dove designa la sensazione di benessere che il protagonista ricerca nella compagnia del principe ereditario. Sempre in questo momento di *Foglie al vento*, il testo afferma: "Come al solito, essi si coricarono senza frapporre tra loro alcuna barriera" (*hedate*).<sup>520</sup> Come *nagusamu*, anche questo sostantivo compare nella *Storia di Sagoromo* dove indica la distanza emotiva fra due personaggi, abbattuta la quale essi giacciono insieme in uno stato di reciproca partecipazione emotiva. Come possiamo notare, *Foglie al vento* ricalca dalla *Storia di Sagoromo* l'importanza del giacere come una condivisione di dolori e preoccupazioni che trova nella comprensione dell'altro sollievo e ristoro.

Nel seguito della trama, il capitano trasferisce il giovane signore dal monastero di Yoshino alla corte, con l'intento di reintegrarlo nell'ambiente a cui appartiene. Mosso da questo fine, lo presenta al reggente, il nonno biologico del fanciullo che lo adotta in modo da poterlo seguire e proteggere in

---

516 NAKASHI, Kenji, TOKIWAI, Kazuko, op. cit., pp. 35-39, 68-70, 72-74 e 111-112.

517 *Ibidem*, p. 68.

518 *Ibidem*, p. 74.

519 *Ibidem*.

520 *Ibidem*.



vece del padre defunto, dopodiché lo affida a una dama di servizio perché ne segua l'istruzione e lo alloggia a casa sua insieme alla principessa sua moglie:

Tenendo ancora per mano il giovane signore, [il capitano] disse [alla prima principessa]: «Mi è nata [mōkete まふけて, è il verbo usato dai genitori quando nasce loro un bambino] questa persona» e gliela mostrò. «È una donna [onna], non sei gelosa?» le domandò, al che ella dopo averla osservata bene si rese conto dalla forma del suo viso [yōshiki 姿形] che non si trattava di una donna e lo strambo [ayashi 妖し] comportamento del marito la fece sorridere. Il capitano la trovò affascinante [okashi] e, avvicinatosi a lei, le raccontò tutto nei dettagli. [...]

Fece comunicare alla sorella: «Mi è nata [mōkete] una figlia. Inviarmi per favore delle vesti» e ricevè una sopravveste [osoi 襲] color *ominaeshi*, un abito sfoderato [hitoe 単] color cremisi, una sottoveste [kōchiki 小袷] color *futaai* 仁藍 [una sfumatura del viola data dalla combinazione di cremisi e indaco], lo fece cambiare e si diressero dal reggente. [...] Una volta rientrati il capitano convocò una nutrice di nome Ben e gli disse: «La notte dormirai con lei.» Il giovane signore abbassò lo sguardo e disse sofferente: «Se non puoi essere al mio fianco, preferisco dormire solo,» così il capitano gli rispose: «Allora dormiamo insieme» indicandogli di mettersi a fianco della prima principessa.<sup>521</sup> [...]

Il capitano affidò il giovane signore alle cure della principessa richiedendole di giocare insieme a lui a *go* e *hentsugi*. Il giovane signore cresceva. [...] Non vi era nessuno che non lo trovasse amabile [aishiki]. [In seguito il capitano lo affida alla sorella che lo crede una fanciulla e gli permette di dormire accanto a sé come fanno il capitano e la principessa; al ritorno il capitano gli dice, riferendosi all'abitudine di dormire così]: «Finché avrai una figura di donna [onna no sugata 女の姿] ciò non pone problema, ma lo diventerà se non perdi questa abitudine.»<sup>522</sup>

Nell'estratto, il capitano inserisce il giovane signore a corte come se fosse una fanciulla. Come tale lo presenta alla prima principessa, usando proprio il sostantivo "donna", *onna*, e la consorte regale gli invia una sopravveste in color *ominaeshi*, una tinta generalmente impiegata per gli abiti femminili per un gioco di parole per il suo nome contenente *omina*, variante arcaica della parola *onna*. Inoltre, il giovane signore si abitua a dormire nello stesso letto insieme al capitano e alla principessa, una sistemazione che lo stesso protagonista giudica adeguata fintanto che egli manterrà

---

521 *Ibidem*, pp. 38-39.

522 *Ibidem*, pp. 43-45.

un aspetto femminile. Solo la principessa si rende conto che il giovane signore non è in realtà una donna biologica osservando i tratti del suo viso; purtroppo, il testo non specifica esattamente di quali lineamenti si tratti. Potrebbe rivelarsi un riferimento a quelli che, nel gergo moderno, si chiamano comunemente tratti sessuali secondari, che nel volto consistono in genere in lineamenti più marcati, come una mandibola più pronunciata, e la presenza del pomo d'Adamo per gli uomini e tratti più delicati e morbidi per le donne. L'importanza dei cosiddetti tratti sessuali secondari nel permettere di individuare il sesso anatomico di una persona potrebbe trovare conferma in *Se solamente si scambiassero*, il racconto che, come ricorderemo, narra la vicenda di due fratellastri, un maschio e una femmina, che assumono il comportamento di genere solitamente associato con il sesso biologico opposto e si inseriscono nella società di corte la ragazza presentandosi come un uomo e il ragazzo come una donna. Tuttavia, la biologia complica la loro *performance* di genere, permettendo ad alcuni personaggi di scoprirne il sesso anatomico. Ad esempio, l'uditore scopre che il protagonista è biologicamente donna aprendone le vesti, e quindi presumibilmente vedendo i suoi tratti sessuali primari.<sup>523</sup> Più avanti nella trama, lo stesso pretendente crede di aver rintracciato il protagonista che ha nuovamente riassunto il genere maschile, eppure alla luce dell'alba egli nota la "barba" (*onhige no watari* 御ひげのわたり) che l'altro ha sul viso e dunque, da questo tratto sessuale secondario, comprende che non può trattarsi dello stesso individuo.<sup>524</sup> In sintesi, l'uso che i personaggi di questo racconto fanno dei tratti sessuali, primari e secondari, per identificare il sesso anatomico di una persona sembra confermare la validità dell'azione analoga che compie la principessa, che riconosce il giovane signore come anatomicamente uomo osservandone i lineamenti del viso.

In seguito, il giovane signore si sottopone alla cerimonia della maggior età:

L'anno nuovo arrivò e nel primo mese il giovane signore dell'ex reggente celebrò la cerimonia della vestizione degli abiti adulti. L'attuale reggente presiede alla cerimonia. Quella notte egli fu nominato secondo comandante. Cambiare la sua figura di donna fu penoso ma dopo divenne un adulto come gli altri, e le giovani fanciulle devono averlo giudicato un fausto evento. [Il capitano organizza il matrimonio fra il giovane signore e la figlia dell'attuale reggente]. La donna era di circa due anni più grande ma, sebbene fosse in piena fioritura, l'uomo [*otoko*, cioè il giovane signore] trovava ancora difficile lasciare il fianco del capitano. «Con il tuo aspetto attuale non è più conveniente [che dorma insieme a lui e alla moglie], non sta

---

523 IMAI, Gen'e, KARASHIMA, Masao, MORISHITA, Sumiaki, ŌTSUKI, Osamu, op. cit., p. 186.

524 *Ibidem*, p. 328.

bene agli occhi della gente. Dormi assieme alla persona appropriata [ovvero alla moglie]» lo redarguì.<sup>525</sup>

La cerimonia della "vestizione degli abiti adulti" (*genpuku*) segna per il giovane signore il passaggio dall'adolescenza all'età adulta e dalla femminilità alla virilità. In genere, i nobili del tempo si sottopongono alla cerimonia in un'età compresa fra i dodici e i sedici anni. Essa consiste nello smettere gli abiti indossati da bambino e ragazzo, caratterizzati dalle "maniche corte" (*kosode* 小袖) per delle vesti dalle maniche strette, inoltre il capo di quello che ormai è un uomo adulto viene rasato e coperto da un alto cappello chiamato *ebōshi*.<sup>526</sup> Nel caso specifico del personaggio in questione, il rituale significa per lui smettere gli abiti da fanciulla e indossare invece i vestiti di un uomo adulto, dunque segnala anche un passaggio di genere, da quello femminile che aveva assunto nella fanciullezza a quello virile che assume adesso nella maggior età, un cambiamento che il testo indica mediante l'espressione di *otoko*, "uomo". Inoltre, com'è costume per gli aristocratici dell'epoca, il comandante organizza il matrimonio del ragazzo. Tuttavia, il giovane signore sembra titubante nell'accettare la sua nuova condizione e nostalgico invece della sua vecchia posizione. Il capitano, però, lo riprende facendogli notare, come aveva già fatto in precedenza, che adesso per lui è inappropriato dormire insieme a lui e alla moglie. Il giovane signore vive dunque una spaccatura fra le sue abitudini di fanciullo e il rapido evolversi delle aspettative socio-culturali che, scontento, subisce.

In compenso, il legame con il capitano rimane uguale a come era nella sua fanciullezza. È infatti in questo punto della narrazione, quando il giovane signore ha già indossato le vesti virili, che si svolgono il secondo e il terzo convegno amoroso che abbiamo delineato più sopra, durante i quali il capitano esplora il significato che la loro relazione assume per lui, quello del conforto.

Verso la conclusione del racconto, tuttavia, la situazione subisce un radicale rovesciamento. Il giovane signore, infatti, prova una profonda nostalgia per la prima principessa, un sentimento che ben presto si tramuta in amore romantico. Incapace di placare il suo cuore in subbuglio, egli si impone sulla donna e mantiene con essa una relazione clandestina. Il capitano scopre l'adulterio e piomba nella disperazione, in quanto il dolore più profondo arriva ora, ironicamente, proprio per mano della persona che prima lo confortava. A complicare ulteriormente le cose, la principessa rimane incinta, ma a causa delle complicazioni dovute al parto ella muore prematuramente,

---

525 NAKASHI, Kenji, TOKIWAI, Kazuko, op. cit., p. 57.

526 PORATH, Or, "Nasty Boys or Obedient Children? Childhood and Relative Autonomy in Medieval Japanese Monasteries", op. cit., pp. 19-24.

lasciando il capitano e il giovane uomo prostrati dalla sofferenza.

Eppure, in un ulteriore ribaltamento, i protagonisti si riconciliano sulla base del loro comune dolore. Il giovane signore muove un primo passo di riappacificazione cercando di portare conforto alla "sofferenza", *kurushi*,<sup>527</sup> di cui è preda il capitano. Con questo intento, il ragazzo conforta il capitano parlandogli del suo dolore, in modo da spronarlo ad aprirsi senza che l'altro se ne accorga; come risultato, il capitano sentì che "il suo cuore ne era rasserenato" (*kokoro shizumaru* 心静まる).<sup>528</sup> Il signore si impegna perché il loro rapporto ritorni ad essere come prima. La riappacificazione avviene nel successivo incontro, il quarto e ultimo dei convegni fra i personaggi maschili, durante il quale essi si "sdraiarono" (*fusu*)<sup>529</sup> per riposare. *Foglie al vento* si conclude ricostituendo per il *nanshoku* il ruolo di conforto e riposo di fronte alla sofferenza, acquietando nel finale il dolore più grande: quello della morte.

In questo capitolo abbiamo esaminato come *Foglie al vento* rielabori gli elementi con cui il colore maschile viene tratteggiato nella mitologia e nella letteratura di corte. In primo luogo, l'appartenenza dei protagonisti maschili a categorie complementari di personaggi di finzione: a questo riguardo, *Foglie al vento* introduce una variazione rispetto ai testi precedenti, poiché laddove questi ultimi, dalla *Storia di Genji* in avanti, trattano esplicitamente l'appartenenza dei personaggi alle tipologie di *irogonomi* e *mamebito*, *Foglie al vento* si presenta come l'unico testo nella selezione di fonti primarie a non fare cenno alle tipologie di personaggi. Il motivo non è chiaro, ma leggendo si nota che l'opera si presenta di gran lunga più breve rispetto a quelle anteriori e a volte si prova la sensazione che l'autrice anonima tratti il suo materiale in maniera molto veloce perché dia per scontato che il suo pubblico di riferimento conosca le allusioni letterarie e i riferimenti alla letteratura precedente e non senta il bisogno di indulgere in spiegazioni troppo particolareggiate. Se è questo il caso, ovvero se l'autrice si affidi alle capacità di analisi di lettori e lettrici, si potrebbe forse ovviare alla lacuna del testo e provare noi ad attribuire i personaggi alle categorie di caratterizzazione. Se procediamo in questo modo, potremmo dire che, siccome il capitano intrattiene relazioni amorose con più personaggi e ciò provoca il dolore e il risentimento della moglie, si potrebbe considerare il capitano come un personaggio *irogonomi*. In maniera simile, potremmo leggere l'aderenza che il giovane signore dimostra ai suoi valori e all'affetto che sviluppa per la principessa come segno della sua appartenenza al tipo *mamebito*. Se noi lettori procediamo in

---

527 NAKASHI, Kenji, TOKIWAI, Kazuko, op. cit., p. 96.

528 *Ibidem*.

529 *Ibidem*.

autonomia, possiamo presumibilmente colmare noi il silenzio del testo e ascrivere i personaggi alle tipologie opposte di *irogonomi* e *mamebito*. In secondo luogo, la bellezza androgina: in *Foglie al vento*, questo elemento viene sviluppato con dovizia di particolari nel personaggio del giovane signore. È interessante notare che l'anonima autrice si allontani dall'androgina metaforica che è stata usata nelle opere precedenti dalla *Storia di Genji*, dalla *Storia di Sagoromo* e dal *Racconto dell'acqua sorgiva*. In *Foglie al vento*, invece, il giovane signore indossa vesti ed esibisce un comportamento di genere che il capitano interpreta come femminili e il ragazzo si comporta così perché appartenente alla categoria dei chigo o "accoliti". Il fatto che il giovane signore modifichi attivamente il suo vestiario e aspetto in osservanza di una pratica culturale contemporanea richiama da vicino il mito di Yamato Takeru, nel quale l'omonimo eroe indossa vesti da donna e pettina i capelli secondo uno stile considerato appropriato per le donne per fingersi appartenente al gruppo delle sacerdotesse *jofu*. In questo modo, *Foglie al vento* presenta un'interessante rielaborazione di questo elemento del mito di Yamato Takeru. In terzo luogo, la fruizione erotica del rapporto tra i personaggi maschili: un elemento che riceve ampio spazio secondo la consuetudine del *kinuginu*. Con questo testo, abbiamo concluso la lettura ravvicinata delle opere primarie e abbiamo notato come tutte queste riprendano e rielaborino alcuni temi cardini della rappresentazione del colore maschile che vengono codificati da *Un racconto di antichi eventi* sino a *Foglie al vento*, abbracciando il periodo Nara fino all'inizio del periodo Muromachi.

## Sezione 3: Considerazioni sulle dimensioni del colore maschile

### Capitolo 3.1 | La dimensione socio-politica

Nel capitolo 2.1, abbiamo descritto la dimensione socio-politica del *nanshoku* come la dinamica di potere che si instaura all'interno di una relazione fra due uomini nonché il supporto sociale, economico e politico che un uomo può ricavare dal colore maschile. Per illustrare questo concetto, abbiamo visto il caso di Fujiwara no Yorinaga, il quale ottiene, grazie alla conoscenza di Fujiwara no Takasue, l'accesso all'*entourage* del re Toba e l'assegnazione di un posto di prestigio nell'amministrazione statale e nella guardia di palazzo. Analogamente, un subordinato al servizio di Yorinaga, Kimiharu, riceve grazie alla *liaison* con il suo signore l'assegnazione di alcune terre e il diritto di riscossione delle imposte sull'interità dei terreni del suo datore di lavoro. Sulla base di queste e simili osservazioni, abbiamo concluso che, stando alle fonti storiche, il colore maschile si rivela essere una forza affettiva e allo stesso tempo una rete di supporto e, inoltre, che esso assume una dinamica di potere tra i *partners* per la quale le relazioni sentimentali possibili tra due uomini si strutturano secondo due tipologie: un rapporto orizzontale o paritario fra uomini adulti e di rango sociale, politico ed economico analogo e un rapporto verticale o gerarchico fra un uomo adulto e di *status* superiore e un individuo in posizione subalterna in termini di età anagrafica e/o di *status* socio-economico.

Terminata l'analisi delle fonti, possiamo ora vedere in retrospettiva le opere studiate al fine di verificare se le conclusioni a cui siamo giunti dallo studio dei testi storici trovano conferma nelle opere letterarie, oppure se queste presentano un quadro in qualche modo divergente da quanto detto.

Se quindi confrontiamo le relazioni che due personaggi di sesso anatomico maschile intrattengono nelle fonti letterarie in riferimento allo *status* socio-politico detenuto dai *partners* e alla eventuale presenza di favore politico, sociale ed economico, possiamo notare innanzitutto che, in riferimento al primo punto, questi rapporti sembrano articolarsi secondo un differenziale in cui uno degli amanti possiede una posizione sociale, economica e politica superiore a quella dell'altro e sulla base di essa le relazioni appaiono seguire una dinamica di potere interna alla coppia. In breve, il colore maschile raffigurato nella letteratura creativa del tempo sembrerebbe configurarsi come una relazione verticale e gerarchica.

Queste osservazioni si applicano con facilità al rapporto che lega un uomo adulto e un valletto, ovvero un ragazzo che non ha ancora celebrato la cerimonia della maggior età. Questa differenza di

età anagrafica crea una spaccatura tra la posizione socio-politica dei rispettivi *partners*, in quanto nell'ambiente di corte ricreato dalla narrativa l'età adulta si accompagna al conferimento di titoli e cariche; come abbiamo visto, *Se solamente si scambiassero* afferma che il protagonista dell'opera ottiene il suo primo posto di cerimoniere dopo aver celebrato il *genpuku*, mentre *Il racconto dell'acqua sorgiva* riporta che, similmente, Aki no kimi viene integrato nella società cortese dopo aver celebrato la stessa cerimonia, in seguito alla quale egli ottiene una carica e riceve un'udienza personale presso il sovrano. Al contrario, i valletti occupano una posizione subordinata, in quanto non detengono cariche né uno specifico rango di corte. In questo modo, un uomo adulto possiede in genere una posizione ben più altolocata all'interno della società, mentre un ragazzo occupa un posto di scarso rilievo. Se trasferiamo queste considerazioni di tenore generale sulla rappresentazione delle fonti, possiamo osservare che questo differenziale di potere sembrerebbe influenzare la relazione amorosa che si instaura fra un uomo adulto e un paggio. Confrontando le varie descrizioni dei rapporti che abbiamo incontrato nell'analisi dei testi, possiamo notare che l'uomo adulto assume per consuetudine un atteggiamento di comando, al quale il valletto si adegua seguendo, per compensazione, un comportamento di obbedienza alle richieste del primo.

Possiamo notare questo schema di comando e obbedienza in tutti i casi di rapporti fra uomo adulto e ragazzo che abbiamo incontrato nelle fonti. Nella *Storia di Genji*, l'omonimo protagonista assume un comportamento di controllo nella relazione con il piccolo signore: è Genji a interessarsi a lui, è Genji a richiedere la sua compagnia, è Genji a decidere quando la loro relazione finisca non appena egli si ritiene insoddisfatto. Dal canto suo, il piccolo signore obbedisce ciecamente alle richieste del cortigiano, un tratto comportamentale che viene esplicitamente rimarcato dalla voce narrante, la quale sottolinea che Genji ritiene il piccolo signore "amabile" (*aware*) quando questi giace con lui in risposta alle sue richieste. Quanto detto viene ulteriormente ampliato dalla *Storia di Nezame* e da *Foglie al vento*: in entrambe queste opere, le rispettive voci narranti sottolineano la docilità con cui Masako e il giovane signore conformano il loro comportamento alle aspettative del sovrano Suzaku e del primo capitano. Per riassumere, il legame fra un uomo adulto e un ragazzo sembrerebbe stabilirsi secondo una dinamica in cui il primo dimostra di essere al comando mentre il secondo esibisce obbedienza nei confronti dell'altro, un *pattern* che si potrebbe spiegare come un effetto della dinamica di potere sociale, economico e politico esistente nella cultura dell'epoca fra un uomo adulto e un ragazzo.

Una dinamica di potere analoga si ritrova altresì nel rapporto instaurato fra due uomini adulti. Anche in questo caso, i *partners* sembrano rapportarsi fra loro secondo differenze comportamentali

che si potrebbero ricondurre alla spaccatura che esiste fra la posizione socio-politica dell'uno e dell'altro. Possiamo trovare un esempio di quanto detto nella *Storia di Sagoromo*, in cui l'omonimo protagonista giace con l'erede al trono in risposta alla richiesta di quest'ultimo. Anche in questo caso, sebbene i due personaggi siano entrambi uomini adulti, Sagoromo esibisce obbedienza nei confronti del principe ereditario, forse in considerazione della loro differenza di rango, che vede Sagoromo essere, al momento del convegno amoroso, un comune suddito del sovrano, mentre il principe appartiene al *clan* regnante e detiene la carica di erede al trono. In questo modo, anche la relazione tra i due uomini adulti sembrerebbe conformarsi a una dinamica di potere verticale a favore del personaggio di rango più elevato. Analogamente, nel *Racconto dell'acqua sorgiva* Aki no kimi, appartenente al *clan* Fujiwara e figlio del reggente in carica, si comporta in maniera proattiva nella relazione con Iyo no kami, un uomo anch'egli adulto ma di rango assai più basso del cortigiano: se osserviamo la loro dinamica, appare chiaro come sia Aki no kimi a sviluppare dei sentimenti per Iyo no kami, a dichiarare tali sensazioni e a richiedere che Iyo no kami contraccambi le sue attenzioni ed entri al suo servizio; da parte sua, Iyo no kami, per quanto apprezzi l'interessamento del nobiluomo e la vicinanza con lui, soprattutto sotto il profilo estetico, assume un atteggiamento di obbedienza. Anche nel caso di quest'opera, possiamo dedurre che questa dinamica di potere venga stabilita sulla base del rango dei *partners*.

Sulla base di quanto detto, il colore maschile sembrerebbe essere rappresentato nella narrativa di corte sempre come una relazione verticale o gerarchica, sia quando i *partners* sono un uomo adulto e un ragazzo sia quando essi sono entrambi uomini adulti, in quanto il rapporto sembra strutturarsi secondo una dinamica di potere che concede il controllo al personaggio di rango elevato mentre prevede obbedienza da parte del protagonista di *status* più basso. Se quanto abbiamo detto fin qui è vero, la letteratura creativa presenterebbe una prima differenza rispetto alle fonti storiche, perché la prima prenderebbe in considerazione solo la possibilità di una relazione verticale o gerarchica anche fra uomini adulti, mentre le seconde presentano anche il caso di relazioni orizzontali o paritarie tra uomini adulti in cui un rango simile impedisce la creazione di una dinamica di controllo a favore del cortigiano di rango più elevato. In questo modo, la narrativa di corte raffigurerebbe il colore maschile sempre come un rapporto verticale o gerarchico instaurato su una dinamica di potere nella quale il personaggio di età anagrafica e *status* sociale, economico e politico più prestigioso assume il controllo nei riguardi di un secondo personaggio minore e/o di *status* sociale, economico e politico più basso, dal quale si aspetta obbedienza.



La netta differenziazione in termini di potere sociale, politico ed economico che si instaura fra i partners sembra coinvolgere anche l'appartenenza dei personaggi alle categorie di *irogonomi* e *mamebito*. Nel capitolo 2.3 abbiamo osservato le caratteristiche dei questi due tipi di personaggi. Il primo, l'amatore, presenta come qualità positive una estesa conoscenza delle regole del gusto vigenti nella società cortese di periodo Heian, il che lo rende un *partner* generalmente apprezzato presso i personaggi femminili. Come rovescio della medaglia, la sua stessa tendenza a ricercare la bellezza e il brivido del corteggiamento lo spinge altresì ad avere molteplici amanti in contemporanea, un atteggiamento che i personaggi femminili gli rimproverano come segno di infedeltà e per questo motivo lo ritengono meritevole di scarsa fiducia. Il *mamebito* si configura come l'opposto complementare dell'amatore. A differenza di quest'ultimo, infatti, l'austero si qualifica come un personaggio straordinariamente razionale e guidato da una strenua aderenza ai suoi valori, un atteggiamento mentale che egli applica anche nelle relazioni amorose nelle quali tiene in considerazione anche i bisogni del *partner* femminile e li onora non ricercando molteplici conquiste, ma al contrario dedicandosi ad un'unica donna, intendendo la fedeltà come esclusività. Tuttavia, il *mamebito* viene generalmente respinto dai personaggi femminili perché la sua intransigenza lo spinge a ignorare le regole del gusto contemporanee, facendo di lui un partito ben poco appetibile.

Come si evince da questo veloce riassunto, i personaggi di *irogonomi* e *mamebito* propongono due distinti modelli di virilità. Sulla base di questa constatazione, possiamo forse ricondurre questa diversità nella formulazione della mascolinità alle osservazioni generali proposte a riguardo da Raewyn. Come abbiamo visto nel capitolo 1.1, lo studioso teorizza che in una data società esistano differenti categorie di virilità che si relazionano tra loro secondo un o molteplici rapporti che Raewyn definisce di egemonia, complicità o marginalizzazione. Se proviamo a sovrapporre il quadro teorico suggerito da Raewyn sulle due formulazioni della virilità dell'*irogonomi* e del *mamebito*, possiamo notare come forse la relazione tra i due assuma le connotazioni di uno dei rapporti descritti da Raewyn. Come abbiamo avuto modo di osservare, le fonti letterarie, che operano sotto il filtro dell'estetica di corte *miyabi*, oppongono l'*irogonomi* e il *mamebito* in un legame di opposizione complementare in cui primo prende il sopravvento sul secondo. L'amatore, infatti, viene spesso tratteggiato come un ottimo partito per la sua conoscenza delle regole del gusto, mentre l'austero viene allo stesso tempo dileggiato per la sua estraneità ai canoni dell'eleganza in vigore al tempo. Dato questo fatto, potremmo speculare che la virilità dell'*irogonomi* e del *mamebito* occupino una reciproca posizione rispettivamente di egemonia e marginalizzazione.

Si potrebbe inoltre speculare che la preferenza accordata all'*irogonomi* poggi anche su ragioni socio-economiche più profonde. In particolare, l'*irogonomi*, contraendo relazioni sentimentali con più *partners* femminili, stabilisce con più donne e le relative famiglie più alleanze matrimoniali e, grazie a questo supporto molteplice, potrebbe trovarsi avvantaggiato nel ricavare maggiore sostegno economico, politico e sociale. Al contempo, il legame che sussiste tra poligamia e virilità egemone potrebbe altresì ricondursi a quanto suggerisce Raewyn stesso, il quale suggerisce che la virilità considerata, in una data società e periodo storico, come egemone si configuri come tale per il suo ruolo nel mantenere una configurazione patriarcale alla cultura.

Tornando al *nanshoku*, possiamo notare che questa relazione di egemonia per l'*irogonomi* e marginalizzazione per il *mamebito* sembra presentarsi anche nelle relazioni amorose tra due personaggi maschili. Se confrontiamo la posizione sociale, politica ed economica dei *partners* uomini nelle fonti letterarie esaminate, possiamo notare che emerge un *pattern* ben preciso in cui l'*irogonomi*, nelle opere studiate Genji, il principe Niou, l'erede al trono nella *Storia di Sagoromo* e infine Aki no kimi, mantengono sempre una posizione di superiorità sociale, economica e politica, mentre il *mamebito* occupa un ruolo di inferiorità sociale, economica e politica, come si evince nei personaggi di Kaoru, Sagoromo e Iyo no kami. La rappresentazione letteraria del colore maschile sembrerebbe dunque rafforzare il rapporto di egemonia e marginalizzazione che sussiste tra le mascolinità di *irogonomi* e *mamebito* ricreando tale rapporto secondo l'asse della rispettiva posizione sociale, politica ed economica occupata dai personaggi maschili.

Vediamo ora come invece la letteratura d'invenzione raffiguri il caso del favore, ovvero in che modo un *partner* possa offrire all'amato dei vantaggi socio-economici. Nel caso delle fonti storiche, abbiamo visto che questo favore si concretizza come una serie di privilegi nell'assegnazione di cariche e posti amministrativi. A questo proposito, nella *Storia di Genji* l'omonimo protagonista introduce il piccolo signore a corte, esaudendo le speranze finora disilluse del suo tutore. Nel far questo, Genji offre al ragazzo delle nuove vesti e lo inserisce nell'ambiente prestigioso della società aristocratica dell'epoca, un'occasione ricca di possibilità per la futura carriera lavorativa del ragazzo. Sebbene il testo non adduca esplicitamente i sentimenti di Genji per il fanciullo come la motivazione per la quale lo presenta a corte, anzi egli si comporta così forse per conquistarsi la simpatia del ragazzo in modo da incaricarlo di fare da messaggero con Utsusemi, si potrebbe forse considerare il gesto come un esempio di favore per la relazione che Genji intende stringere con il giovane. Nel capitolo XLIII e nella *Storia di Nezame*, invece, Niou e re Suzaku non compiono

alcun'opera destinata a facilitare l'ascesa sociale, politica ed economica del valletto o di Masako. Nella conclusione della *Storia di Sagoromo*, il principe ereditario, in quel punto della narrazione il monarca regnante, reintegra sì Sagoromo nella casata reale e lo nomina come il successivo re, tuttavia il testo non riconduce questa scelta alla relazione che l'ex erede al trono aveva intrattenuto con Sagoromo, ma al contrario la voce narrante spiega le azioni dell'ex principe ereditario come motivate esclusivamente da ragionamenti politici e dal fatto che Sagoromo discende comunque dalla casata regnante. Date le spiegazioni fornite dall'opera, non è possibile considerare l'ascesa al trono di Sagoromo come un favore dovuto al colore maschile. Nel *Racconto dell'acqua sorgiva*, Aki no kimi assume Iyo no kami al suo servizio e lo trasferisce nell'ambiente di corte motivando esplicitamente la sua scelta sulla base dell'affetto che prova per il giovane guerriero. Al contrario, non gli assegna nessuna nuova carica, come conferma implicitamente il fatto che il personaggio mantiene per tutta la durata della narrazione l'appellativo di Iyo no kami, l'incarico che egli assume con la celebrazione della cerimonia della maggior età, la quale avviene prima che egli conosca Aki no kimi. In questo modo, *Il racconto dell'acqua sorgiva* sembrerebbe rappresentare il favoritismo del colore maschile come l'accesso alla corte reale, similmente a quanto visto nella *Storia di Genji*, ma non l'assegnazione di cariche o nuovi titoli. Infine, in *Foglie al vento* il primo capitano introduce il giovane signore a corte, ma in questo caso il personaggio sembra farlo per reintegrare il fanciullo nella posizione che gli spetta per diritto di nascita e non tanto per il favore che gli ispirerebbe la loro relazione amorosa.

Per riassumere, la narrativa cortese sembrerebbe raffigurare il favore che deriva dal *nanshoku* specificamente come l'ammissione alla corte reale. Se confrontiamo questo privilegio con quanto emerso dall'analisi preliminare delle fonti storiche, per quanto l'accesso alla corte sia comunque un dono in quanto permesso solo all'élite di persone di rango, esso appare comunque limitato rispetto alle munifiche elargizioni offerte dalle figure storicamente esistite, come l'assegnazione di cariche, uffici, titoli onorifici, terreni e riscossione delle imposte. In questo senso, la letteratura d'invenzione sembrerebbe rappresentare il favore in maniera più sobria rispetto a quanto avvenuto storicamente.

Giunti a questa conclusione, sarebbe interessante comprendere il motivo per il quale la letteratura cortese rappresenti il favore esclusivamente come accesso all'ambiente sociale, spaziale e politico occupato dall'aristocrazia, mentre le fonti storiche testimoniano che il favore porti al tempo a ricompense più ingenti. Una probabile ragione potrebbe risiedere nelle diverse aspettative che i lettori e le lettrici dell'epoca associano ai due diversi generi testuali. Se teniamo a mente questo punto, possiamo notare che le fonti storiche usate nel capitolo 2.1 appartengono al genere della

diaristica, come il *Taiki* di Yorinaga, e della trattatistica, come il *Gukanshō*, che Jien compone in origine come petizione da presentare al sovrano con il fine di convincere il monarca a concedere a un appartenente al suo casato una promozione, e dunque a migliorare implicitamente la sua stessa posizione sociale ed economica.<sup>530</sup> In altre parole, queste fonti trattano ampiamente l'argomento politico, in quanto il *Taiki*, come in generale la diaristica dell'epoca, viene composta con il preciso fine di fungere da appunti per le attività di corte e le alleanze politiche strette dall'autore, annotazioni pensate ad uso dello stesso scrittore e dei suoi immediati posteri,<sup>531</sup> mentre il *Gukanshō*, in quanto petizione presentata al sovrano, mantiene similmente un forte profilo politico. Dunque, è possibile che queste fonti tratteggino con dovizia di particolari l'argomento del favore derivato dal *nanshoku* proprio per le diverse finalità politiche collegate alla stesura delle opere stesse.

Quanto detto non vale per la narrativa di corte, la quale invece discute di politica in maniera assai più discontinua e indiretta. Prendiamo ad esempio il caso della *Storia di Genji*. Durante la narrazione, Genji contrae un matrimonio con una giovane donna nota con l'appellativo di dama di Akashi, figlia del governatore dell'omonima provincia. La narratrice focalizza l'attenzione sua e delle lettrici sull'aspetto romantico della relazione che si instaura tra Genji e la donna; così, il testo mostra il loro primo incontro, il corteggiamento, il matrimonio, l'addio quando Genji rientra dal suo autoesilio e la vicenda successiva incentrata sulla figlia che i due hanno, la quale Genji alleva per farne, con successo, una sovrana. In altre parole, il rapporto con la dama di Akashi riveste per Genji un'importanza politica strategica: grazie ad esso, Genji ottiene una figlia che può far incoronare come regina e, tramite lei, assumere controllo sul governo, secondo il modello della politica matrimoniale largamente in uso al tempo. Come si accennava, tuttavia, Murasaki Shikibu concentra pressoché totalmente l'enfasi sul lato sentimentale del rapporto tra Genji e la dama di Akashi e, successivamente, sulla sorte della loro figlia. Al contrario, l'autrice non discute apertamente dell'importanza economica e politica che la relazione assume per Genji spostando costantemente l'attenzione dal valore economico e politico che l'alleanza matrimoniale tra Genji e la dama di Akashi riveste per focalizzarsi invece sul lato sentimentale della loro unione.<sup>532</sup> Se osserviamo la questione nella sua interezza, *La storia di Genji* tematizza l'aspetto romantico della relazione amorosa, mentre allude solo indirettamente alla sua componente sociale, economica e politica. Il capitolo L, intitolato *Azumaya* 東屋 (*La casa nell'est*), introduce un intrigante controesempio. In

---

530 BROWN, Delmer M., ISHIDA, Ichirō (a cura di), *The Future and the Past: a Translation and Study of the Gukanshō, an Interpretative History of Japan Written in 1219*, Berkeley, University of California Press, 1979, pp. 1-4.

531 KONDŌ, Yoshikazu, MATSUZONO, Hitoshi (a cura di), *Chūsei nikki no sekai*, Tokyo, Minerva shobō, 2017, pp. 59-75, MATSUZONO, Hitoshi, *Nikki ni miirareta hitobito: ōchō kizoku to chūsei kuge*, Tokyo, Rinsen shoten, 2017, pp. 22-39.

532 FIELD, Norma, op. cit., pp. 64-65, 69, 77, 79, 81-82, 117.

questo punto della storia, la voce narrante inserisce il personaggio di un pretendente alla mano di Ukifune. Tuttavia, egli spezza la promessa di matrimonio stretta con la giovane donna quando scopre che ella non è, contrariamente a quanto lui credeva, la figlia biologica del governatore della provincia di Hitachi. In un prolisso monologo, l'uomo spiega al governatore che egli desidera convolare a nozze con una sua figlia biologica per ottenere l'appoggio di lui nel supportare la sua carriera politica. Il monologo in cui il personaggio si lancia serve presumibilmente a mostrare la natura calcolatrice dell'individuo e probabilmente a tratteggiare la mancanza di tatto e gusto che vige in provincia e la crudeltà con cui Ukifune viene trattata.<sup>533</sup> In questo modo, discutere apertamente di politica, al contrario di quanto avviene nella vicenda della dama di Akashi, risulta nelle pagine del *monogatari* come un gesto sconveniente e indelicato. Per riassumere, l'opera sembra considerare l'aperta discussione politica come un argomento scabroso, il quale viene lasciato in ombra a favore invece dell'aspetto romantico e sentimentale di una relazione interpersonale.

Se applichiamo queste considerazioni alle fonti qui usate, esse possono chiarire la rappresentazione che le opere fanno del favore collegato al *nanshoku*. Come dicevamo, la narrativa cortese discute apertamente della sola inclusione del favorito nell'ambiente aristocratico forse perché questa sistemazione viene discussa nelle opere per il suo valore sentimentale nella relazione fra i personaggi. Infatti, nella *Storia di Genji* la voce narrante descrive a grandi linee come Genji introduce il piccolo signore a corte enfatizzando la vicinanza del loro rapporto; così, la narratrice riporta che Genji usa l'espressione *mi chikaku tsukō*, letteralmente "impiegarlo [tenendolo] al suo fianco", e come essi divengono inseparabili, al punto che Genji si definisce come il padre del fanciullo. Similmente, nel *Racconto dell'acqua sorgiva* Aki no kimi prospetta a Iyo no kami la possibilità di entrare al suo servizio non come un avanzamento di carriera, quanto piuttosto come un modo di soddisfare i propri sentimenti amorosi avendo l'altro sempre accanto a sé; infatti, nel resto della storia la narrazione descrive con dovizia di particolari la *routine* dei due che vivono costantemente in compagnia l'uno dell'altro. Se generalizziamo quanto detto, possiamo forse concludere che la letteratura cortese non discuta di cariche e titoli in quanto sarebbe argomento sconveniente, mentre invece tratteggia il favore del colore maschile esclusivamente con l'ammissione alla corte perché questo argomento si presta a una trattazione in chiave romantica e sentimentale.

Si potrebbe quindi affermare che le fonti storiche come il *Taiki* e il *Gukanshō* si concentrino a discutere del favore a livello politico, mentre la narrativa di corte prediliga l'aspetto romantico per rispondere alle aspettative di genere testuale connesse al pubblico di autori e autrici e lettori e

---

<sup>533</sup> *Ibidem*, p. 265.

lettrici a cui rispettivamente la diaristica e le petizioni e la narrativa di corte sono destinate, le prime prodotte e fruite soprattutto da uomini, la seconda prodotta e fruita soprattutto da donne.<sup>534</sup> Ora, per le donne dell'epoca sarebbe giudicato sconveniente discutere di politica, un argomento che sarebbe di esclusiva pertinenza maschile. Ad esempio, nel *Murasaki Shikibu nikki* 紫式部日記 (*Il diario di Murasaki Shikibu*, inizio XI secolo) l'autrice della *Storia di Genji* riporta in più punti di essere stata oggetto di simili critiche da parte di altre donne, le quali la accusano di darsi arie d'importanza esibendo la sua conoscenza delle cronache, dei testi che esse giudicano adatti solo a uomini per la presenza dei complessi caratteri cinesi e per la loro natura politica.<sup>535</sup> In altre parole, la letteratura cortese raffigurerebbe il favore connesso al *nanshoku* solo come accesso alla corte perché questo argomento si presterebbe ad essere esplorato per il suo valore romantico, assecondando così le aspettative di genere femminili, laddove le donne si presentano sia come scrittrici sia come fruitrici di questo genere testuale.

Possiamo riassumere quanto detto affermando che la narrativa di corte appare raffigurare la dimensione socio-politica del colore maschile secondo due punti: in primo luogo rappresentando la relazione fra due personaggi di sesso anatomico maschile come un rapporto verticale o gerarchico fra un uomo adulto di *status* sociale, economico e politico più elevato e un individuo in posizione di subalternità in termini di età anagrafica e/o *status* sociale, economico e politico più basso, un differenziale che impone alla coppia una dinamica di potere in cui il primo personaggio assume un comportamento di controllo, mentre il secondo vi corrisponde con totale obbedienza; in secondo luogo, il personaggio di rango elevato corrisponde al secondo nella *Storia di Genji* e nel *Racconto dell'acqua sorgiva* un vantaggio sociale e politico garantendogli l'ammissione nella società della corte regale. Si tratta di uno solo dei numerosi privilegi che gli attori storici ricevono grazie al *nanshoku*, ma ad esso viene tuttavia assegnata preminenza perché focalizzerebbe l'attenzione sul lato romantico del rapporto tra i personaggi, soddisfacendo così le presumibili aspettative di lettura tenute dal pubblico femminile a cui il genere testuale in primo luogo si rivolge.

---

534 KEENE, Donald, *Seeds in the Heart: Japanese Literature from the Earliest Times to the Late Sixteenth Century*, New York, Henry Holt, 1993, p. 433.

535 RAMIREZ-CHRISTENSEN, Esperanza, "Self-Representation and the Patriarchy in the Heian Female Memoirs", in COPELAND, Rebecca, RAMIREZ-CHRISTENSEN, Esperanza (a cura di), *The Father-Daughter Plot: Japanese Literary Women and the Law of the Father*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2001, pp. 53-59.

## Capitolo 3.2 | La dimensione emotiva

Nel capitolo 2.1, abbiamo definito la dimensione emotiva del *nanshoku* come l'espressione di sentimenti ed emozioni vissuti all'interno di una coppia formata da due individui di sesso anatomico maschile. Nelle fonti della narrativa di corte, i sentimenti che un personaggio maschile prova verso un altro personaggio maschile trovano voce attraverso numerosi concetti o, per usare il termine tecnico coniato dalla storia delle emozioni, parole emotive.

Nelle fonti letterarie, un primo vocabolo che risponde a questa descrizione è l'aggettivo *medetashi*. Come abbiamo visto, esso deriva etimologicamente dal verbo *mezu* con il significato di "amare, provare dei sentimenti verso qualcuno" e assume il significato traslato di affetto che si sviluppa verso una persona per una sua qualità giudicata ideale; nella *Storia di Genji*, il piccolo signore utilizza questa parola per descrivere la bellezza eccezionale di Genji.

Una seconda parola emotiva è *rōtage*. Come abbiamo osservato, questo aggettivo deriva da *rōtashi*, il quale significa il trovarsi in difficoltà e agire per risolvere il problema e viene usato quando una persona in posizione di superiorità prova un senso di protezione nei confronti di un individuo in una situazione di vulnerabilità. *Rōtage* modifica questo significato originario in quanto focalizza l'attenzione sul sentimento di protezione e tenerezza che la prima persona prova verso l'individuo in difficoltà. Nella *Storia di Genji*, l'omonimo protagonista usa questo termine per esprimere la tenerezza che prova verso il piccolo signore in considerazione del suo essere orfano e senza un protettore che lo possa introdurre a corte, un progetto che porta avanti lo stesso Genji mosso da tale senso di protezione.

Un terzo vocabolo simile è *natsukashi*, derivato da *natsuku*, verbo che indica il desiderio di essere vicino a una data persona o a una cosa, e per estensione dalla distanza fisica si amplia alla vicinanza emotiva. In un'ulteriore estensione, *natsukashi* può anche venire usato come lode per elogiare una persona o un oggetto in grado di suscitare tale senso di vicinanza. La vicenda di Genji lo splendente e il piccolo signore esemplifica l'intero spettro semantico dell'aggettivo, in quanto il fanciullo sembra usare questo concetto al contempo nella sua accezione di provare una vicinanza emotiva, e probabilmente fisica se consideriamo che i personaggi stanno per trascorrere la notte assieme, nonché nella sua accezione di lode per l'estrema avvenenza di Genji.

Una quarta parola è *aware*, un termine, secondo la formulazione classica di Motoori Norinaga, onomatopeico che replica il gemito che il parlante si lascia sfuggire quando egli prova un sentimento in risposta ad un evento esterno. Nella *Storia di Genji*, l'omonimo protagonista usa

questo concetto per descrivere l'amabilità dimostrata dal piccolo signore, il quale, sollecito, accontenta la richiesta del cortigiano adulto di tenergli compagnia per la notte.

Un quinto termine è *aigyō*, letteralmente un amore pregno di una sfumatura di rispetto. *Aigyō* si presenta come un vocabolo composto rispettivamente da *ai*, l'affetto che si instaura fra due persone, una dinamica sentimentale la quale si struttura secondo una logica verticale nella quale le due persone in questione assumono una posizione rispettivamente superiore e inferiore e la prima sviluppa tale amore come senso di protezione e tenerezza nei confronti della seconda e a volte si accompagna la realizzazione di atti di devozione, e da *gyō*, "rispetto" nel senso di riguardo che si prova verso le persone importanti per la loro posizione altolocata e/o per la loro statura morale. Originariamente, *aigyō* designa l'affetto che i buddha e i *bodhisattva* provano verso gli esseri senzienti e sulla base di esso soccorrono tali esseri nella loro ricerca dell'illuminazione. Da questa origine, il concetto si secolarizza andando ad indicare l'affezione condivisa tra due persone. Nel *Racconto dell'acqua sorgiva*, Aki no kimi usa in più occasioni *aigyō* per descrivere l'amore che egli prova per Iyo no kami.

Un sesto vocabolo è *koi*. Anch'esso sarebbe traducibile in italiano come amore, poiché, come *ai*, esso indica il massimo grado di affetto che si instaura fra due individui. Nonostante questa somiglianza con *ai*, *koi* si differenzia da quest'ultimo in quanto indica la sensazione di struggimento che un dato individuo prova a causa dell'assenza di una persona cara e il conseguente desiderio di colmare tale mancanza ricongiungendosi all'altro. Nel *Racconto dell'acqua sorgiva*, Aki no kimi usa *koi* insieme ad *aigyō* per indicare l'affezione che egli prova per Iyo no kami. In questo modo, il personaggio utilizza entrambi i concetti per esprimere i sentimenti che egli prova per il giovane guerriero.

Una settima e ultima espressione in questa rassegna riassuntiva è *onaji kokoro*. Letteralmente, essa vuol dire lo "stesso cuore" e, per estensione con la dimensione emotiva indicata metaforicamente da *kokoro*, indica il provare gli stessi sentimenti con un'altra persona. Nel *Racconto dell'acqua sorgiva*, Aki no kimi utilizza questa espressione in tre punti chiave della sua relazione con Iyo no kami: nel loro primo incontro, quando il nobile fa la conoscenza del guerriero più giovane e, infatuatosi del suo aspetto sublime, gli propone di entrare al suo servizio in modo che essi possano trascorrere molto tempo in compagnia l'uno dell'altro; prospettandogli questa eventualità, Aki no kimi chiede a Iyo no kami di condividere i suoi stessi sentimenti, *onaji kokoro*; il secondo uso del termine appare quando la voce narrante descrive la *routine* che i due personaggi vivono a corte; in questa occasione, quando Aki no kimi vede Iyo no kami turbato da sentimenti di



cui non ne conosce l'origine, lo richiama a provare gli stessi sentimenti, *onaji kokoro*, che egli prova per lui; infine, verso la conclusione dell'opera Aki no kimi si rende a malincuore conto che Iyo no kami si è inevitabilmente allontanato da lontano; colmo di rimpianto, Aki no kimi lo accusa affermando che l'altro "non prova più i suoi stessi sentimenti", *onaji kokoro narazu*. Da questi esempi, l'espressione *onaji kokoro* si configura come il contraccambiare i sentimenti che una persona prova. Come si nota da questa rassegna riassuntiva, la dimensione emotiva del *nanshoku* conta una ricca casistica di parole emotive.

La dimensione emotiva del colore maschile dimostra di possedere un forte legame con la dimensione estetica, della quale sembra presentarsi come una derivazione. Nel *Racconto dell'acqua sorgiva*, Aki no kimi descrive i sentimenti che prova per Iyo no kami nel modo seguente:

[Aki no kimi] fu stupito nel vedere vicino all'avvolgibile del passaggio coperto una persona [Iyo no kami] dal comportamento oltremodo deferente e da una sollecitudine assoggettata [*hazukashi*] fuori dal comune. [...] "Un tale aspetto non ha eguali", pensò sentendo già affetto [*mede*] nei suoi confronti. [...] Egli si innamorò [*aigyō*] del suo animo e della sua eccezionale bellezza [*namamekashi*] che non saprebbe descrivere a parole.<sup>536</sup>

[Aki no kimi dialoga con alcune dame di compagnia riguardo Iyo no kami:] «Quando lo guardo, provo verso di lui un amore [*aigyō*] sublime. [...] Non trovo alcun termine di paragone per descrivere le sensazioni che provo quando il suo viso arrossato coglie il mio sguardo.»<sup>537</sup>

In questi passaggi, Aki no kimi individua l'origine del suo innamoramento per Iyo no kami nell'apprezzamento del suo eccezionale aspetto esteriore. Nel primo brano, il nobiluomo nota il contegno pieno di riserbo che si addice a una persona di basso rango quando ella si trova in compagnia di un individuo di *status* più elevato, una dinamica indicata nel testo da *hazukashi*, e sulla base di questa bellezza egli prova "affetto", *mede*, per Iyo no kami, il verbo che funge da radice semantica per l'aggettivo *medetashi*, il quale già nelle nozze celesti narrate nella mitologia indica i sentimenti che una persona sviluppa osservando il fascino del/la suo/a futuro/a marito/moglie. Ancora, nel continuo del brano la voce narrante ribadisce quanto mostrato mediante l'esperienza diretta di Aki no kimi, affermando che questi prova "amore rispettoso", *aigyō*, quel moto di affezione che in origine descrive la pietà che buddha e *bodhisattva* provano verso gli esseri

---

536 MISUMI, Yōichi, op. cit., pp. 78-80.

537 *Ibidem*, pp. 115-117.

senzienti che soccorrono, ispirato dalla bellezza di Iyo no kami definita come *namamekashi*, un fascino giovanile e perfetto nella sua mancanza di difetti e fronzoli. Nel terzo estratto, di nuovo Aki no kimi spiega la sua esperienza romantica affermando di provare "amore", *aigyō*, e tutto un insieme di altre sensazioni non meglio specificate quando egli osserva il volto arrossato di Iyo no kami. Con queste testimonianze, Aki no kimi individua l'origine dell'innamoramento nell'apprezzamento dell'estetica, mostrando dunque l'esistenza di un nesso fra le dimensioni emotiva ed estetica del colore maschile.

La dimensione emotiva del *nanshoku* mostra inoltre una forte concomitanza con la dimensione erotica, come abbiamo avuto modo di vedere esaminando il concetto di *hedate* o "barriera". Nell'aneddoto 95 dei *Racconti di Ise*, una donna rompe il rapporto con uomo frapponendo tra di loro un paravento. L'ex amante definisce l'oggetto una "barriera che crea una distanza", *hedatsuru seki*, usando il verbo *hedatsuru* per indicare la distanza fisica ed emotiva che il divisorio crea tra di loro. Tuttavia, l'uomo promette rinnovata fedeltà alla donna e questa, convinta dalle parole di lui, si persuade a rimuovere il paravento. Di nuovo insieme, l'uomo e la donna rinnovano le loro promesse di affetto reciproco e trascorrono la notte insieme, rimarcando la loro rinnovata intesa. Secondo il capitolo dei *Racconti di Ise*, il verbo *hedatsuru*, come il sostantivo derivato *hedate*, designa una distanza fisica ed emotiva, mentre la sua assenza permette, al contrario, la vicinanza emotiva, l'affezione, e la vicinanza fisica, il giacere insieme e la sessualità. In questo modo, il concetto di *hedate* contiene una compresenza dell'aspetto romantico e sentimentale di una relazione con la sua componente erotica. Nelle fonti studiate, l'espressione *hedate* compare in un primo caso nella *Storia di Nezame*, dove la narratrice usa il termine per descrivere i gesti con cui il sovrano Suzaku spoglia Masako delle sue vesti. In questo passaggio, *hedate* sembra veicolare soprattutto l'aspetto sessuale. Nella *Storia di Sagoromo*, il secondo caso in cui il vocabolo compare nelle fonti selezionate, il principe ereditario usa *hedate* quando insiste perché Sagoromo gli spieghi il motivo del suo malessere, un discorso che i personaggi proseguono mentre giacciono a letto insieme. In questo caso, *hedate* appare nel suo doppio significato di vicinanza emotiva che conduce alla vicinanza fisica e viceversa. Di conseguenza, possiamo concludere che la dimensione emotiva del colore maschile si colleghi alla dimensione erotica, in quanto con il caso di *hedate* una rafforza l'altra e viceversa.

Per riassumere, la dimensione emotiva del colore maschile costituisce l'espressione dei sentimenti e delle emozioni provati da due *partners* di sesso anatomico maschile. Nella selezione delle fonti primarie, tale espressione di sentimenti ed emozioni viene veicolata da un cospicuo insieme di

parole emotive, le quali descrivono l'affetto tra due uomini mostrando tra i concetti una certa sovrapposizione come pure sottili sfumature che variano di caso in caso. Inoltre, abbiamo osservato come la dimensione emotiva trovi origine nella dimensione estetica, in quanto l'innamoramento sembra avvenire sulla base dell'ammirazione della bellezza esteriore del *partner*. In più, la dimensione emotiva influenza e al contempo viene influenzata dalla dimensione erotica, poiché la fruizione sessuale del rapporto parrebbe rafforzare la vicinanza emotiva dei personaggi. Se teniamo in considerazione la concomitanza della dimensione emotiva con le altre citate, è legittimo affermare che le dimensioni emotiva, estetica ed erotica del *nanshoku* manifestano una forte circolarità.

### Capitolo 3.3 | La dimensione estetica

Nel capitolo 2.1 abbiamo definito la dimensione estetica del colore maschile come l'apprezzamento suscitato dalla bellezza esteriore posseduta dall'amato. Nel *Taiki*, Yorinaga esprime la bellezza degli uomini con cui stringe delle relazioni tramite il vocabolo *bi*, mentre *Racconti su antichi eventi* descrivono il fascino di un paggio desiderato da un signore dell'epoca tramite l'aggettivo *utsukushi*, il quale indica la graziosità di un corpo minuto.

Nella letteratura cortese, l'apprezzamento estetico occupa una porzione importante della rappresentazione del *nanshoku*. Se confrontiamo i paragrafi che sono stati oggetto di analisi, possiamo notare come essi veicolino i pensieri che un personaggio formula sulle attrattive di un secondo personaggio maschile, costituendo il *focus* principale di questi brani sia in termini dell'attenzione a volte pressoché esclusiva che il personaggio dimostra verso la bellezza dell'altro, sia in termini dello spazio che la voce narrante impiega per riportare queste considerazioni. Ad esempio, nella *Storia di Nezame* e in *Se solamente si scambiassero* la raffigurazione del colore maschile ruota pressoché esclusivamente intorno all'attrazione estetica che l'uditore e Suzaku provano rispettivamente per il giovane signore e Masako. Da un punto di vista dello spazio dedicato all'argomento, la dimensione estetica appare occupare dunque un ruolo di primo piano.

In secondo luogo, l'apprezzamento estetico non sembra essere fine a se stesso, quanto piuttosto si collega e ispira altre due dimensioni del colore maschile, quella emotiva e quella erotica. Per quanto riguarda la prima, nel *Racconto dell'acqua sorgiva* Aki no kimi si innamora di Iyo no kami ammirandone l'aspetto esteriore. Nel brano in traduzione, il nobile afferma di provare affetto per il giovane guerriero osservandone la bellezza assoggettata e la voce narrante aggiunge poco più sotto che il personaggio prova amore per l'altro proprio per la sua eccezionale bellezza. Anche quando lo compara ad Aizen'ō, Aki no kimi dichiara di provare amore per Iyo no kami ogni volta che lo osserva. Secondo la logica del testo, l'innamoramento si presenta come una conseguenza dell'ammirazione estetica. Per quanto concerne la dimensione erotica, nella *Storia di Sagoromo* l'erede al trono chiede all'omonimo protagonista di giacere con lui attratto dal biancore della sua mano. Analogamente, in *Se solamente si scambiassero* l'uditore si impone sul giovane signore dopo essere sedotto dall'estrema bellezza del protagonista. In questo modo, la dimensione estetica del *nanshoku* sembra fungere da base sulla quale si sviluppano eventualmente le dimensioni emotiva ed erotica. Se teniamo in considerazione che la dimensione estetica occupa il più ampio spazio nella raffigurazione del colore maschile e che inoltre da essa discendono altre due dimensioni, quella

emotiva e quella erotica, possiamo concludere che la dimensione estetica sia la dimensione più importante della rappresentazione del *nanshoku* nella letteratura cortese.

Una volta stabilito il ruolo di questa componente, proviamo a riassumere la natura dell'estetica dedicata al colore maschile. Nell'analisi delle fonti, abbiamo incontrato i seguenti aggettivi usati per descrivere la bellezza maschile: *okashi*, l'interesse suscitato da una persona o un oggetto attraente; *medetashi*, riferito all'aspetto esteriore indica un giudizio di valore superlativo; *rōtage*, la tenerezza suscitata da un individuo in una posizione di vulnerabilità; *namamekashi* e la sua forma verbale *namamekitaru*, una bellezza perfetta perché non presenta difetti e spontanea, non affettata perché non ha bisogno di orpelli o fronzoli; *natsukashi*, lode rivolta a una persona che suscita nel parlante un desiderio di vicinanza fisica ed emotiva; *utsukushi*, la graziosità di un corpo minuto; *shiroshi*, il biancore della pelle e della mano; *hatsukashi*, una bellezza eccelsa che ispira in chi la ammira soggezione; *en*, termine dall'ampia rete semantica, in una prima accezione si presenta come sinonimo di *hatsukashi*, in una seconda accezione ad esso complementare indica la bellezza di una persona sollecita. La rappresentazione del colore maschile nella letteratura cortese coinvolge l'uso di numerosi concetti atti a descrivere la bellezza.

È interessante notare come tutti questi concetti linguistici si ritrovino nella ricerca condotta da Inuzuka sul *miyabi*, o "l'estetica di corte", per come essa viene raffigurata nella letteratura cortese. In un articolo, Inuzuka tenta di giungere a una sintesi dei principali concetti utilizzati nella narrativa di corte per descrivere la bellezza umana e l'estetica all'interno dei rapporti umani. In questa *summa* meticolosamente condotta, Inuzuka inserisce ciascuno dei concetti linguistici sopra indicati che abbiamo rinvenuto nell'analisi delle fonti per descrivere la bellezza virile nella prospettiva del colore maschile.<sup>538</sup> Se accettiamo la categorizzazione effettuata da Inuzuka, possiamo affermare che la letteratura cortese rappresenti la dimensione estetica del *nanshoku* ricorrendo ai concetti del *miyabi*.

Per riassumere, è legittimo definire la dimensione estetica del colore maschile come derivante dal *miyabi* e come la componente più importante di questo fenomeno nelle fonti, in quanto essa occupa il maggiore spazio nella rappresentazione di questo costume e da essa discendono altresì le dimensioni emotiva ed erotica.

---

538 INUZUKA, Akira, "Heianchō ni okeru biishiki no tenkai", *Bungakushi kenkyū* 6 (1956), pp. 255-258.

## Capitolo 3.4 | La dimensione erotica

Nel capitolo 2.1, abbiamo definito la dimensione erotica del colore maschile come la fruizione sessuale del rapporto fra due uomini. Esaminando le *entries* in cui Yorinaga descrive attività correlate alla sua vita sessuale, abbiamo notato che egli regola i suoi convegni amorosi secondo la pratica del *kinuginu*, un'espressione che etimologicamente deriva dalla ripetizione del termine *kinu* per "veste". Per estensione, *kinuginu* indica un convegno romantico solitamente strutturato nel modo seguente: i due *partners* si incontrano alla sera, si spogliano delle vesti sovrapponendole per formare un letto improvvisato, la pratica da cui deriva originariamente il termine, dopodiché essi entrano nel letto, in un momento di loro scelta possono fare sesso, un aspetto indicato sempre dal termine *kinuginu* usato eufemisticamente, dopodiché gli amanti trascorrono il resto della notte insieme, al mattino si preparano alla separazione scambiandosi promesse che servono a mantenere la vicinanza emotiva nonostante il distacco imminente, infine uno di essi, di norma il visitatore di turno, si accomiata per rientrare nella propria residenza.

Per maggiore chiarezza, rivediamo gli esempi che avevamo presentato nel capitolo 2.1:

a) Stasera incontrai presso la corte un certo nobiluomo [Fujiwara no Tadamasu] del terzo rango [...] e raggiunsi l'obiettivo che mi ero prefisso da tempo;<sup>539</sup>

b) A sera indossai, prendendola in prestito [...], una veste da caccia con degli ampi pantaloni azzurra [usata dal personale di basso livello] e mi diressi alla residenza del monte Huashan dove mi incontrai con una persona [Tadamasu]; fu piacevole;<sup>540</sup>

c) A notte fonda presi in prestito una veste da caccia da un mio sottoposto e mi diressi alla residenza di un certo consigliere [Tadamasu],<sup>541</sup> ci svagammo raccontandoci delle storie rimanendo fuori del portale; fu oltremodo piacevole;<sup>542</sup>

d) Mi diressi alla residenza del monte Huashan dove mi incontrai con un cortigiano, facemmo sesso orale [*ransui*] e rincasai all'alba;<sup>543</sup>

---

539 GOMI, Fumihiko, "Inseiki no sei to seiji no buryoku", op. cit., p. 32.

540 *Ibidem*, p. 33.

541 TŌNO, Haruyuki, "Nikki ni miru Fujiwara no Yorinaga no nanshoku kankei. Ōchō kizoku no *Vita Sexualis*", op. cit., pp. 17-18.

542 GOMI, Fumihiko, "Inseiki no sei to seiji no buryoku", op. cit., p. 33.

543 *Ibidem*.

e) Convocai il ballerino Kimikata e lo feci accomodare nel mio letto [*fushido*].<sup>544</sup>

Riassumendo quanto riporta l'autore, nel *Taiki* Yorinaga conduce i convegni amorosi secondo il seguente schema: egli incontra alla sera un dato *partner*, alle volte fa con lui sesso, indicato nel testo con il termine *ransui* oppure con il riferimento al letto, *fushido*, trascorre con lui il resto della notte e infine rientra nella sua abitazione alle prime luci del giorno. In questo modo, la pratica del *kinuginu* viene descritta da Yorinaga come un convegno amoroso nel quale i *partners* si incontrano alla sera, consumano il loro rapporto, trascorrono la notte insieme e infine si separano sul fare del giorno.

Nella letteratura cortese, la rappresentazione della dimensione erotica del *nanshoku* sembra strutturarsi secondo un'analoga concezione della pratica del *kinuginu*. Nelle fonti studiate, i personaggi di finzione conducono i loro convegni amorosi secondo lo stesso schema riscontrabile nel diario di Yorinaga. La descrizione più dettagliata e circostanziata di uno di questi incontri si trova nella *Storia di Nezame*, dove si legge:

[Il sovrano Suzaku] sentì Masako arrivare e venire accolto [da un inserviente]. «Come è cresciuto e come è sveglia presto. È grazioso [*utsukushi*]» notò e, essendo ancora notte, per consolarsi che [il suo attendente] stesse per terminare il turno, disse al ragazzo: «Masako, vieni qui» chiamando il fanciullo nei suoi appartamenti notturni. Come richiedeva sempre per il suo servizio personale, il monarca trasse Masako accanto a sé. «Avrai sonno, dormi qui» gli disse, lo fece spogliare della veste e, tolti vari oggetti, gli si avvicinò. L'aroma sul corpo [di Masako] si era trasferito, spietato, da sua madre e questa inaspettata fragranza [*ni oi*] glielo fece entrare subito in intimità [*natsukashisa*]. Il sovrano provò improvvisamente per lui una estrema tenerezza [*rōtō*] quando, dopo che senza neppure la barriera [*hedate*] della veste sfoderata lo ebbe fatto sdraiare [*fusetete*], osservò il suo aspetto, il suo corpo ben tornito e minuto [*utsukushi*], il tocco dei capelli splendenti, eleganti, morbidi, superbi. «Stanotte hai dormito accanto a tua madre» gli domandò con un cenno del capo. «Ti invidio» gli confidò. «Pensa a me e non al ministro della sinistra [il padre di Masako e l'uomo più vicino a Nezame]» lo esortò e le risposte che [Masako] di tanto in tanto gli diede non furono infantili. «Se tu fossi lei, ne sarei confortato» gli disse affettuosamente e si ritirò per un breve tempo. Anche Masako si assopì e quando si risvegliò, accortosi che si era fatto rapidamente giorno, se ne stupì, fu preso alla sprovvista e mentre stava per andare via il sovrano gli disse: «Fintanto che sei giovane, vieni pure a

---

544 *Ibidem*, p. 36.

trovarmi in tutta semplicità.»<sup>545</sup>

La scena qui riportata in traduzione contiene per sommi capi tutti gli elementi del tipico convegno amoroso per come esso viene concepito dalla cultura dell'epoca: Masako si reca negli appartamenti di re Suzaku a notte inoltrata e questi lo invita a "giacere" insieme a lui, *fusete*, laddove i verbi *fusu* e *fuseru* indicano lo sdraiarsi lungo una superficie orizzontale e, per eufemismo, il rapporto sessuale, dopodiché il sovrano spoglia il fanciullo delle vesti per ammirarne il corpo presumibilmente nudo, infine, al sopraggiungere dell'alba, Masako prende commiato in fretta e il monarca gli rivolge una frase di saluto che si potrebbe considerare una formula, come riporta Murata, volta a rafforzare il loro legame nonostante la momentanea separazione, dato che Suzaku prospetta a Masako di recarsi nuovamente a trovarlo. Tramite questo esempio particolarmente loquace, possiamo affermare che la dimensione erotica del colore maschile viene regolata nella letteratura cortese secondo la pratica del *kinuginu*.

Un aspetto interessante della rappresentazione che le fonti contengono riguardo il rapporto erotico fra due uomini, come in realtà anche nella relazione fra un uomo e una donna, è che esse non contengono descrizioni esplicite del sesso. Nelle fonti studiate, infatti, in generale la fruizione sessuale del rapporto viene solo accennata eufemisticamente con il riferimento alla pratica del *kinuginu* e all'uso dei verbi *fusu* e di *nemu* o *neru*, derivati dall'arcaico *inu*, nella *Storia di Sagoromo* e in *Foglie al vento*. Le opere presentano solamente le seguenti eccezioni a questa tendenza: in *Un racconto di antichi eventi*, Yamato Takeru uccide il minore dei fratelli Kumaso pugnandolo con la spada nel fondoschiena, forse un riferimento al sesso anale, mentre nella *Storia di Nezame* la voce narrante descrive sommariamente come il sovrano Suzaku spogli Masako delle vesti, alludendo al fatto che Masako rimanga dunque nudo, infine in *Foglie al vento* il capitano rimane estasiato dalla levigatezza del corpo del giovane signore, suggerendo la possibilità che egli, similmente a Suzaku, denudi il ragazzo durante il loro convegno amoroso. Se raccogliamo questi accenni sparsi nei testi, possiamo affermare che la sessualità del tempo associata al *nanshoku* contempli forse il sesso anale e la nudità.

La reticenza con cui altrimenti le fonti primarie sorvolano sulla disquisizione dell'erotismo ci spinge a porci la seguente domanda: come mai la narrativa di corte non contiene descrizioni esplicite di scene di sesso? Possiamo forse trovare una risposta al quesito così formulato in un passaggio tratto da *Ariake no wakare* 有明の別れ (*Addio all'alba*, composto probabilmente intorno

---

545 SUZUKI, Kazuo, op. cit., pp. 348-350.



al 1190), un'opera della narrativa di corte in cui il protagonista, nascosto grazie a un mantello magico che lo rende invisibile, entra in una stanza in cui un uomo e una donna si trovano a letto insieme. Osservando la scena, il personaggio esprime alcuni pensieri sulla sessualità che potrebbero indicare delle attitudini più generali possedute dalla società del tempo nei confronti dell'argomento:

[Il protagonista, noto con la carica di Udaishō 右大将 o di "capitano della destra"] entrò da una porta laterale lasciata aperta. Una volta dentro la stanza, si guardò intorno. Proprio come aveva previsto, l'uomo e la donna si trovavano vicino a lui, sdraiati lungo un letto. Sembravano intrattenere una relazione intensa e [...] si stavano rammaricando per l'arrivo dell'alba. Tuttavia, non parevano provare gli stessi sentimenti, in quanto la dama, che premeva il suo corpo su quello dell'uomo e lo intrecciava a quello di lui [*onna wa masarizama ni oshiatete, imijiku matowaretaru sama* 女はまさりさまにをしあてて、いみじくまとはれたるさま], sembrava ben più coinvolta di lui.

Osservandoli, il capitano pensò: "Sebbene disprezzi gli uomini [*otoko*] per la loro condotta offensiva, persino una donna del suo rango può indulgere in un comportamento così scandaloso [*kabakari no kiwa ni mo, katawanaru waza wa majirunarikeri* かはかりのきはにも、かたはなるわさはまするなりけり]". Lo smarrimento del capitano era tale da addolorare. Egli trovò la situazione oltremodo incresciosa al punto che se ne andò.<sup>546</sup>

In questo brano, il capitano della destra osserva un uomo e una donna che si trovano a letto insieme. Essi si stanno probabilmente dicendo alcune delle frasi di commiato consuetudinarie all'arrivo dell'alba, il momento che segna, secondo la pratica del *kinuginu*, la fine di un convegno romantico. Tuttavia, il capitano non sembra far caso alle parole degli amanti, quanto piuttosto nota il comportamento della dama, che il personaggio descrive mentre ella preme con il suo corpo su quell'uomo e presumibilmente con gli arti intrecciati intorno a quelli del suo innamorato. Il capitano formula un giudizio di valore negativo sul suo contegno, affermando che il suo comportamento sia scandaloso e indegno di una donna di rango. Con questo commento, il protagonista dell'opera dimostra una forte intolleranza per l'erotismo, che giudica una condotta scandalosa nella quale una donna di *status* elevato non dovrebbe indulgere, un'osservazione che sembrerebbe indicare delle regole di etichetta stringenti a seconda dell'appartenenza di rango, più elevato esso è meno una persona dovrebbe presumibilmente lasciarsi andare alla sensualità, e dell'appartenenza di genere, con la sessualità più inappropriata per le donne, meno probabilmente per gli uomini, qui indicati

---

546 AIZAWA, Takichi, NAKAMURA, Tadayuki (a cura di), *Ariake no wakare jo*, Tokyo, Koten bunshō, 1958, pp. 26-27.

come una categoria più incline ad azioni che possono ferire. Se generalizziamo queste idee, possiamo forse affermare che nella cultura del tempo l'erotismo sia considerato un argomento sconveniente e, applicando quanto detto alla narrativa, forse le autrici del tempo evitano di inserire descrizioni esplicite di rapporti sessuali per non turbare la sensibilità delle lettrici contemporanee.

A prescindere dalle motivazioni che spingono le autrici a sorvolare sulla raffigurazione della sessualità, possiamo notare come la dimensione erotica del *nanshoku* presenti una connessione con la dimensione estetica. Se ricordiamo, infatti, nella *Storia di Sagoromo*, in *Se solamente si scambiassero* e in *Foglie al vento* l'erede al trono, l'uditore e il capitano desiderano fare sesso rispettivamente con Sagoromo, il secondo comandante e il giovane signore spinti dall'apprezzamento della bellezza di questi ultimi:

a) Pur senza che scoprisse il braccio, il principe ereditario notò, senza ancora vederla, la sua pelle [*hada*], bianca [*shiroshi*] e bella [*utsukushi*] perfino per una donna, e disse: «Non sei deperito, piuttosto facciamo del tuo braccio un cuscino su cui giacere [*nemuru*]» e si coricarono assieme. «Ah che nostalgia, malgrado il caldo» lo assecondò Sagoromo ammirando la bellezza dell'altro;<sup>547</sup>

b) Il secondo comandante indossava degli ampi pantaloni cremisi e una sopravveste sfoderata bianca. La sua figura, alla quale il caldo conferiva un fascino ancora più aggraziato, brillava di uno splendore ancora maggiore del solito. Il modo in cui egli posava le mani, la maniera in cui i pantaloni avvolgevano i suoi fianchi che mostravano in trasparenza, la sua pelle talmente bianca che sembrava fatta di neve appariva superbamente bella nel suo biancore e incomparabilmente graziosa. [...] La mente in tumulto, [l'uditore] si coricò [*fushitaru*] accanto all'altro senza dare ascolto alle sue rimostranze per il caldo eccessivo. Continuarono a dialogare fino al tramonto quando soffiò un vento fresco, segno che l'autunno stava arrivando, ma l'uditore non si alzò né permise al secondo comandante di farlo. [...] [L'uditore] si avvicinò [al secondo comandante] con familiarità. [...] Egli trovava il comandante bello e volendolo tenere fra le braccia si sorse verso di lui [in seguito l'uditore si impone sul secondo comandante].<sup>548</sup>

c) [Il primo capitano] trovava difficile distogliere lo sguardo dal fanciullo [*chigo*], allora gli disse: «Mi sento sofferente [*kurushi*], riposiamo [*yasumu*]» e dopo averlo cinto con il braccio ed essersi sdraiato [*fusu*], il giovane signore sorrise senza provare distanza o spavento e si coricò [*neru*] stretto a lui. [...] Al tatto il suo

---

547 MITANI, Eiichi, SEKINE, Yoshiko, op. cit., p. 64.

548 IMAI, Gen'ei, KARASHIMA, Masao, MORISHITA, Sumiaki, ŌTSUKI, Osamu, op. cit., pp. 181-182.

corpo era come levigato e ancor più bello [*okashi*] di quello di una donna.<sup>549</sup>

Nel brano a tratto dalla *Storia di Sagoromo*, l'erede al trono ammira la perfezione della mano dell'omonimo protagonista per il suo biancore e la sua estrema bellezza; stregato, chiede allora a Sagoromo di giacere insieme facendo della sua mano un cuscino su cui i due possano poggiare la testa, in maniera analoga a come in *Un racconto di antichi eventi* la principessa Nunakaha descrive il giacere insieme offrendo al dio Ohoanamuchi le sue braccia, le sue mani e il suo petto come un cuscino su cui far adagiare la divinità maschile. Nel testo posteriore, Sagoromo acconsente alla richiesta del principe ereditario e si corica accanto a lui, ammirando a sua volta l'avvenenza dell'erede. Nel passaggio b tratto da *Se solamente si scambiassero*, la voce narrante riporta in un paragrafo ricco di dettagli e particolari gli aspetti della bellezza del secondo comandante che attraggono l'uditore. In seguito questi, sedotto dal fascino del compagno, desidera tenerlo fra le braccia e giace accanto a lui impedendo all'altro di alzarsi in una serie di atti sempre più perentori che raggiungono il culmine quando l'uditore si impone sul protagonista. Infine, nell'estratto c ripreso da *Foglie al vento*, il capitano rimane ammaliato dalla bellezza del giovane signore al punto che trova difficile distogliere lo sguardo da lui. Gli chiede allora di giacere insieme a lui e, mentre essi si trovano a letto insieme, il personaggio adulto prosegue ad osservare la perfezione del corpo del ragazzo ammirandone la levigatezza. In questo modo, i testi menzionati raffigurano la sessualità come un'estensione dell'apprezzamento estetico, in quanto è il godimento della bellezza che spinge i personaggi a giacere con gli uomini che li affasciano. Di conseguenza, le fonti sembrano rappresentare l'erotismo come la fruizione della bellezza del *partner*, indicando la dimensione estetica del *nanshoku* come origine della dimensione erotica. Se colleghiamo questa osservazione a quanto detto sopra a riguardo della centralità della dimensione estetica in quanto origine della dimensione emotiva e collegata alla dimensione erotica, riscontrando come la dimensione erotica trovi anch'essa la sua origine nella dimensione estetica ci induce a confermare ulteriormente la possibilità che la dimensione estetica risulti la dimensione del *nanshoku* più importante fra le cinque.

Oltre al collegamento con l'estetica, la dimensione erotica sembrerebbe connettersi altresì alla serenità mentale. Nella *Storia di Sagoromo*, l'omonimo protagonista dialoga mentre si trova a letto con il principe ereditario per trovare "conforto", *nagusamu*, al malessere dovuto al suo amore impossibile per dama Genji. Similmente, in *Foglie al vento* il capitano propone al giovane signore

---

549 NAKASHI, Kenji, TOKIWAI, Kazuko, op. cit., p. 39.

di giacere insieme per trovare "riposo", *yasumu*, alle sue "sofferenze", *kurushi*. In questo modo, le fonti sembrano considerare la vicinanza fisica ed emotiva raggiunta dai personaggi durante il convegno amoroso come una fonte di sollievo mentale. In altre parole, le opere raffigurano la sessualità e l'affettività più in generale come una sorgente di benessere psicologico.

Riassumendo, la dimensione erotica del *nanshoku*, ovvero la fruizione sessuale del rapporto fra due personaggi maschili, sembrerebbe essere rappresentata nella narrativa di corte secondo la pratica del *kinuginu*. Con questa espressione, il giapponese del tempo indica il convegno amoroso che si svolge solitamente secondo il seguente schema: i *partners* si incontrano durante la sera, si spogliano delle vesti che sovrappongono per formare un giaciglio improvvisato, trascorrono la notte insieme e al farsi del giorno si separano scambiandosi frasi di commiato in cui ribadiscono la saldezza del loro legame e prospettano nuovi incontri futuri. Inoltre, il termine *kinuginu* indica eufemisticamente anche il rapporto sessuale. Tuttavia, questo non viene graficamente descritto dalle fonti, quanto piuttosto ad esso si allude tramite l'estensione eufemistica del termine *kinuginu* e dei verbi *fusu* e *neru*, ad eccezione della possibile allusione al sesso anale in *Un racconto di antichi eventi* e della nudità nella *Storia di Nezame* e in *Foglie al vento*. Per comprendere il motivo per il quale le testimonianze del tempo mostrino tante reticenze nel trattare il tema della sensualità, abbiamo studiato un passaggio di *Addio all'alba* nel quale il protagonista considera l'erotismo come una condotta riprovevole, particolarmente sconveniente per le donne e le persone di alto rango. Abbiamo dunque concluso che le opere dell'epoca non contengano descrizioni esplicite di rapporti sessuali per non turbare la sensibilità delle lettrici contemporanee. Infine, abbiamo proposto che la dimensione erotica del *nanshoku* si configuri come una fruizione dell'avvenenza e in questo modo si colleghi alla dimensione estetica del fenomeno, rafforzando la possibilità che quest'ultima costituisca l'aspetto forse più importante nella raffigurazione del colore maschile nella narrativa di corte. Infine, abbiamo mostrato come la sessualità, soddisfacendo il bisogno umano della vicinanza fisica ed emotiva, conduca alla serenità mentale.

## Capitolo 3.5 | La dimensione di complementarità con l'amore per le donne

Nel capitolo 2.1, con l'espressione complementarità del *nanshoku* con l'amore per le donne abbiamo indicato il fatto che il colore maschile non si presenta come un interessamento affettivo e sessuale esclusivo verso gli individui dello stesso sesso, ma in generale un uomo del tempo stringe relazioni anche con le donne. Studiando il *Taiki*, abbiamo osservato come Yorinaga contragga quattro matrimoni e riporti alcune delle sue avventure galanti con nobildonne, dame di compagnia e prostitute itineranti, dimostrando dunque un apprezzamento a livello emotivo, estetico ed erotico anche per le donne.

Un discorso analogo vale anche per i personaggi maschili delle opere di finzione dell'epoca. Come abbiamo avuto modo di vedere nel corso dell'analisi delle fonti, i personaggi maschili di finzione intrecciano, accanto alle relazioni con personaggi dello stesso sesso anatomico, rapporti sentimentali ed erotici con personaggi femminili. Procedendo per ordine cronologico, Yamato Takeru sposa due donne nella seconda metà del mito a lui dedicato e il gemello, principe Wousu, sposa anch'egli le due donne destinate in un primo momento a re Keikō; Genji lo splendente corteggia Utsusemi mentre nel frattempo tiene il piccolo signore al suo fianco; Kaoru e Niou portano avanti il complicato rapporto con le sorelle di Uji, e a sua volta Niou si intrattiene con il giovane signore mentre discute della possibilità di sposarsi con una sorella di quest'ultimo; Suzaku convoca Masako nei suoi appartamenti e lo confronta con Nezame, la quale svicola le sue proposte matrimoniali; Sagoromo e l'erede al trono si contendono la mano di dama Genji; l'uditore mantiene una relazione illecita con la moglie del secondo comandante; Aki no kimi e Iyo no kami provano entrambi un amore struggente per dama Kowata; il giovane signore, nonostante il suo affetto per il primo capitano, si innamora della prima principessa sposa di quest'ultimo. Gli unici personaggi a costituire un'eccezione in quanto conducono una relazione con altri personaggi maschili ma non femminili sono il piccolo signore e il giovane signore della *Storia di Genji*, ma questa anomalia si può agevolmente spiegare con il fatto che essi compaiono nel racconto per un periodo limitato mentre detengono lo *status* di valletti. Ora, siccome gli uomini dell'epoca possono sposarsi solamente dopo o contestualmente alla celebrazione del *genpuku*, essi potrebbero non interessarsi a personaggi femminili perché non potrebbero né corteggiarli né sposarli. Inoltre, l'inserimento di altre figure femminili destinate ai due ragazzi sposterebbe l'attenzione da Genji e Niou, i protagonisti dei rispettivi capitoli. In conclusione, i due fanciulli non si interessano a personaggi

femminili perché non potrebbero corteggiarli e per non togliere spazio a Genji e Niou. Generalizzando, possiamo affermare che, in generale, i personaggi maschili di finzione intessono relazioni romantiche e sensuali con personaggi femminili e dunque nella narrativa cortese, così come nelle fonti storiche, il *nanshoku* e l'amore per le donne coesistono nei molteplici rapporti stretti dagli uomini del tempo.

Il colore maschile e l'amore per le donne dimostrano una forte sovrapposizione non soltanto nella scelta dei *partners* effettuata dai personaggi delle opere di finzione, ma anche come sistemi di pensiero atti a descrivere e spiegare il fenomeno dell'amore romantico. Ecco dunque che le osservazioni formulate sinora a riguardo del *nanshoku* e i concetti che le fonti contemporanee usano per descrivere questa forma d'affetto si possono applicare anche all'amore per le donne. Nell'analisi delle fonti, abbiamo incontrato numerosissimi esempi in cui i concetti utilizzati per descrivere la dimensione socio-politica, emotiva, estetica ed erotica del *nanshoku* sono stati usati anche per tratteggiare l'amore per le donne.

Prendiamo ad esempio il caso degli aggettivi *rōtashi* e *rōtage* per illustrare la somiglianza fra la dimensione socio-politica del colore maschile con l'analoga dimensione di potere che si può instaurare nel legame romantico fra un uomo e una donna. Come ricorderemo, *rōtashi* e *rōtage* indicano un senso di protezione che un individuo in posizione di sicurezza sociale, politica ed economica esperisce nei confronti di una persona in una situazione di vulnerabilità sociale, politica, economica e persino fisica e mentale. Nell'analisi delle fonti condotta nella sezione 2, i due aggettivi compaiono riferiti a un uomo adulto che prova tale senso di protezione nei confronti di una donna in una posizione di fragilità, come Michiyori verso Ochikubo, e riferiti a un uomo adulto verso un fanciullo, come Genji quando si interessa alla sorte del piccolo signore, il cui tutore non possiede i mezzi per introdurlo adeguatamente a corte, e il capitano per il giovane signore, di cui dopo la prematura scomparsa del padre se ne perdono le tracce. In questo caso, possiamo notare come la mentalità condivisa al tempo descriva la dinamica di potere interna alla coppia secondo la medesima concezione.

Nella dimensione emotiva, i concetti utilizzati dai testimoni storici nel tratteggiare il *nanshoku* non si presentano come esclusivi per questa forma d'affetto, quanto al contrario si possono utilizzare anche per tratteggiare l'amore per le donne. Nel corso dell'analisi delle fonti, abbiamo notato come le parole emotive usate per descrivere il *nanshoku* vengano utilizzate anche per designare l'amore per le donne. Così, *aigyō* e *koi* ricorrono nel *Racconto dell'acqua sorgiva* quando Aki no kimi esprime i sentimenti d'affetto che Iyo no kami ispira in lui. Ancora, lo stesso personaggio usa *aigyō*

per descrivere l'amore che prova sia per Iyo no kami sia per dama Kowata. Probabilmente, il punto di maggiore sovrapposizione della dimensione emotiva del colore maschile con l'amore per le donne si incontra nelle fonti nella cosiddetta tecnica della sostituzione, quando per un personaggio maschile un secondo personaggio maschile sostituisce un personaggio femminile: questo fenomeno si ritrova in particolare nel *Racconto dell'acqua sorgiva* tra Aki no kimi e Iyo no kami e il loro amore proibito per dama Kowata.

Similmente, per la dimensione estetica i concetti osservati per descrivere la bellezza maschile si applicano altresì alla bellezza femminile. Ad esempio, nella *Storia di Sagoromo* l'erede al trono descrive la mano del protagonista come *utsukushi*, l'aggettivo che designa la graziosità tipica di un corpo minuto, mentre una madre usa lo stesso termine per descrivere la bellezza del seno della figlia. Il momento di maggiore concomitanza tra la dimensione estetica del *nanshoku* e dell'amore per le donne si incontra in quella che abbiamo definito come l'estetica dell'androginia, secondo la quale la perfezione della bellezza posseduta da un personaggio maschile viene veicolata tramite il confronto positivo con l'avvenenza femminile, uno spazio metaforico che apre la possibilità dell'attrazione estetica tra due personaggi maschili il quale diviene infine reale in *Se solamente si scambiassero*, dove l'uditore, osservando la bellezza del secondo comandante superiore a quella di una donna, scopre che l'altro è realmente una donna in abiti maschili.

Per quanto concerne la dimensione erotica, i personaggi maschili di finzione eseguono i loro convegni amorosi, sia che incontrino altri personaggi maschili sia che incontrino personaggi femminili, secondo la pratica del *kinuginu*.

Se teniamo in considerazione che le opere studiate utilizzano i medesimi concetti usati per tratteggiare il *nanshoku* anche per descrivere l'amore uomo-donna, possiamo affermare che la concezione del colore maschile e dell'amore per le donne per come essi sono raffigurati nei testi si presentano come identiche. Oppure, che è la stessa cosa, potremmo dire che le fonti rappresentano in linea di massima il fenomeno amoroso non secondo due concezioni differenti, una specifica per l'amore per le donne e l'altra esclusiva del *nanshoku*, quanto piuttosto secondo una concezione unica.

Accanto a questa affermazione, che resta valida in linea generale, va tuttavia specificato che alcune lievi differenze sussistono nella concezione del colore maschile e dell'amore per le donne. Un primo punto di divergenza si può osservare nella questione della competizione amorosa, che interessa solo il colore maschile ma non l'amore per le donne. Nella selezione delle fonti, infatti, abbiamo visto come la relazione fra due uomini possa incrinarsi quando essi si contendono le

attenzioni della stessa donna, come ad esempio è il caso di Kaoru e Niou per le sorelle di Uji, Sagoromo e l'erede al trono quando corteggiano entrambi dama Genji e infine il capitano e il giovane signore quando quest'ultimo intrattiene una relazione illecita con la moglie del primo. Nei testi, la competizione amorosa si instaura solo tra i personaggi maschili nel loro tentativo di ottenere l'affetto di una donna, ma non viceversa, in quanto non si sono riscontrati casi di un uomo e una donna o un uomo e un uomo che si contendono le attenzioni di un uomo. Forse questa differenza potrebbe poggiare sulle aspettative di genere imposte sui personaggi di sesso anatomico femminile, ai quali si richiede di norma l'osservanza di una monogamia irreprensibile. Non potendo esse frequentare più di un *partner* alla volta, la competizione amorosa tra i personaggi maschili si verificherebbe in conseguenza del fatto che solo uno dei personaggi maschili potrebbe essere ricambiato da un personaggio femminile.

Le aspettative di genere e la loro connessione con la monogamia o la poligamia creano un secondo punto di differenza tra *nanshoku* e amore per le donne. Nel rapporto tra un uomo e una donna vigono diverse aspettative per quanto riguarda l'esclusività affettiva e sessuale: nel caso della donna, essa è chiamata alla monogamia, ovvero a intrattenere una relazione esclusiva con un solo uomo, mentre il caso dell'uomo è più flessibile, in quanto egli è libero di scegliere la poligamia. All'epoca esiste un forte dibattito sulla concezione della virilità associata alla monogamia o alla poligamia, come abbiamo visto affrontando il discorso sulla figura dell'*irogonomi*, che predilige la poligamia, e del *mamebito*, che invece preferisce per ragioni di rettitudine morale la monogamia. In questo modo, il comportamento dell'uomo viene dibattuto dalla cultura dell'epoca e si oppongono diverse argomentazioni a favore della monogamia, sebbene egli rimanga in linea di principio libero di preferire la poligamia e di intrattenere più relazioni sentimentali ed erotiche con più donne contemporaneamente.

La disquisizione sulla poligamia e la monogamia si applica unicamente al rapporto uomo-donna, mentre nell'ambito del *nanshoku* secondo sia le opere di finzione che le fonti storiche l'uomo intrattiene molteplici relazioni contemporanee con altri uomini. Questo argomento viene affrontato nel capitolo XLIII della *Storia di Genji*, nella quale Niou intrattiene una relazione con il giovane signore mentre, presumibilmente, ne mantiene un'altra con Kaoru. A questo proposito, il testo non riporta alcuna nota di biasimo al comportamento tenuto dal principe. Al contrario, l'ordinarietà del gesto compiuto da Niou potrebbe ritrovarsi nelle parole della madre del giovane signore, la quale riporta che l'erede al trono, con cui il ragazzo intrattiene a sua volta un rapporto, si lamenta che il paggio lo abbandoni preferendogli il fratello minore. A questa confidenza, la donna reagisce



ritenendola buffa. Ora, nel passaggio in questione lo *humour* sembra collegarsi alla rottura di un comportamento codificato, e dato che l'argomento sarebbe il commento del principe che si rammarica perché il giovane signore trascorre la notte con Niou e non con lui, forse trovando il commento buffo il personaggio conferma implicitamente che nella mentalità dell'epoca l'uomo è considerato libero di intrattenere più di una relazione con altri uomini.

Questa osservazione ci spinge a notare una nuova differenza tra la rappresentazione del *nanshoku* presente nella narrativa cortese e quella effettuata invece nelle fonti storiche. Nelle opere di finzione qui studiate, i personaggi maschili stringono rapporti romantici ed erotici con un solo altro personaggio maschile, ad eccezione solamente di Niou e del giovane signore, i quali mantengono due relazioni ciascuno, l'uno con l'altro e il primo con Kaoru e il secondo con l'erede al trono. Al contrario, le fonti storiche menzionano con maggiore frequenza come gli uomini del tempo stringano rapporti con numerosi altri uomini. A questo proposito, abbiamo visto come Yorinaga mantenga dei legami duraturi con sette uomini di alto rango, con la sua guardia del corpo Kimiharu e il ballerino Kimikata, per un totale di sette uomini, senza considerare i rapporti occasionali con altri uomini e fanciulli non meglio identificabili. Per citare un altro esempio significativo, Fujiwara no Sukefusa 藤原資房 (1007-1057) riporta, in una *entry* al suo diario personale, lo *Shunki* 春記 (*Il diario del funzionario addetto alla residenza dell'erede al trono*), datata 1039, che il suo fratello minore, Fujiwara no Sukenaka 藤原資仲 (1021-1087), intrattiene una relazione con un valletto di nome Inumarū 犬円 (date ignote), il quale viene a sua volta corteggiato da altri tre uomini adulti.<sup>550</sup> In un'annotazione successiva, Sukefusa scrive che, in occasione di una celebrazione danzante, i quattro uomini, presumibilmente di comune accordo, permettono al capo di una *troupe* di musicisti di trascorrere la notte con il ragazzo e nei giorni successivi essi si recano a intrattenersi a turno con il giovane.<sup>551</sup> Il comportamento dei quattro uomini, cinque se contiamo anche il capo della *troupe*, ciascuno dei quale appare non soltanto a conoscenza del fatto che Inumarū riceva le attenzioni di altri, ma anzi sembra conoscere l'identità degli altri spasimanti e insieme si dividono i suoi favori sessuali, suggerisce la possibilità che la poligamia nel *nanshoku* sia comunemente praticata.

È interessante speculare sul motivo per il quale le fonti storiche e le opere di scrittura creativa differiscano nel raffigurare la cosiddetta poligamia nel *nanshoku*. Una spiegazione plausibile potrebbe riguardare nuovamente le aspettative di lettura condivise da autrici e lettrici di questo genere testuale. Siccome questo *corpus* viene prodotto e fruito da donne, sarebbe legittimo ritenere che esso esplori tematiche vicine a questo pubblico. A questo proposito, la rappresentazione

---

550 FUKUTŌ, Kanae, *Heianchō no onna to otoko: kizoku to shomin no sei to ai*, Tokyo, Chūkō shinsho, 2009, p. 168.

551 *Ibidem*, p. 169.

narrativa della poligamia maschile nei confronti delle donne potrebbe tornare a loro vantaggio perché permetterebbe alle scrittrici di introdurre numerosi personaggi femminili mediante i quali esplorare diverse prospettive e condizioni di vita. In altre parole, la poligamia maschile si tradurrebbe nel caso dei personaggi femminili come un mezzo per inserire numerose protagoniste le quali darebbero voce alle esperienze delle donne reali che fruiscono di tali testi. Al contrario, la poligamia associata al *nanshoku* porterebbe viceversa all'inserimento di numerosi personaggi maschili, un inserimento che, se portato all'estremo, potrebbe mettere in ombra i personaggi femminili e le esperienze delle lettrici. Se tale supposizione fosse corretta, probabilmente la narrativa cortese non mostrerebbe i personaggi maschili intrattenere molteplici relazioni con altri personaggi maschili per non togliere preminenza ai personaggi femminili, specchio del pubblico di riferimento.

Chiusa questa digressione, un terzo punto di divergenza fra *nanshoku* e amore per le donne emerge riguardo la riproduzione e l'accudimento dei figli. In *Foglie al vento*, il giovane signore intrattiene una relazione extraconiugale con la prima principessa, dalla quale ella rimane incinta. A questo proposito, l'opera non sembra considerare la gravidanza come un evento che serva a rafforzare il legame fra il capitano e il giovane signore, all'opposto il capitano la intende come un sviluppo che coinvolge unicamente il signore e la principessa e dunque come un doppio tradimento ai suoi danni. Inoltre, quando il capitano e il signore si riconciliano dopo la morte per parto della principessa, essi non allevano il bambino, quanto piuttosto il capitano delega le sue cure a una nutrice. In questo modo, la gravidanza e l'accudimento della prole non appaiono come due elementi previsti dalla concezione del *nanshoku* ma solo da quella dell'amore per le donne, laddove le donne, presumibilmente per le aspettative di genere vigenti all'epoca, sembrano essere le sole a essere incaricate della riproduzione e dell'accudimento dei figli.

Dal confronto delle fonti appaiono dunque in filigrana tre punti che costituiscono delle differenze tra *nanshoku* e amore per le donne, ovvero la competizione amorosa e la poligamia le quali interessano solo il colore maschile e la monogamia e la gravidanza e l'accudimento della prole per le sole donne. Sebbene questi argomenti compaiano in maniera appena accennata dalle fonti e dunque con il materiale disponibile non è possibile una trattazione più estesa, sembrerebbe possibile ricondurre queste differenze alle aspettative socio-culturali associate al genere di appartenenza: così, al genere femminile si associano la monogamia, la gravidanza e l'accudimento dei figli, mentre

al genere maschile si associano la poligamia e la competizione amorosa volta a ricevere l'affetto di una donna. Queste diverse aspettative di genere a loro volta creano delle divergenze nella concezione contemporanea del colore maschile e dell'amore per le donne, laddove il primo prevede come apparentemente normativa la poligamia nello stringere molteplici relazioni con uomini e la competizione amorosa per conquistare le attenzioni di una donna, la quale le può concedere esclusivamente ad un solo *partner*, mentre l'amore per le donne solo prevede la gravidanza e l'accudimento della prole.

Prima di concludere, vorrei sviluppare una riflessione di tenore generale sulla rappresentazione della complementarietà del colore maschile e dell'amore per le donne nella narrativa cortese. Dalla lettura delle fonti, si evince che questo macroargomento riceve grande spazio nel genere testuale degli *ōchō monogatari*, un'attenzione assai più ampia rispetto alle altre tipologie di fonti disponibili per il periodo storico in esame. Prendiamo ad esempio il caso del *Racconto dell'acqua sorgiva*, nel quale l'autrice struttura la trama dell'opera giocando esattamente sulle similitudini tra la concezione del *nanshoku* e dell'amore per le donne mostrando i personaggi affezionarsi sulla base della loro infatuazione comune per dama Kowata e come tale invaghimento a sua volta si trasferisca da Aki no kimi a dama Azechi. Se confrontiamo quanto detto a proposito del testo con il *Taiki*, ci accorgiamo che Yorinaga riferisce sì i convegni amorosi e le avventure galanti che egli intrattiene sia con uomini sia con donne secondo linee simili, ma di contro l'autore non mostra una sovrapposizione per l'affetto che prova per un uomo o una donna e viceversa, non afferma che il suo affetto per un uomo possa derivare dall'amore per una donna o viceversa. La concomitanza tra le due forme di affezione sembra essere esplorata in maniera così ampia e precisa solamente dalle autrici delle narrativa di corte, ma non dai cortigiani e i nobiluomini dell'epoca nelle fonti storiche che ci hanno lasciato.

Giunti a questo punto, sarebbe interessante speculare sulla ragione per cui la narrativa di corte si interessi alla sovrapposizione della concezione del colore maschile e dell'amore per le donne, un tema al quale le fonti studiate dedicano grande spazio e attenzione nel delineare l'origine e, per così dire, le direzioni che un amante frustrato può prendere dopo essersi visto opporre un rifiuto da una donna. La risposta che si può tentare di dare a un tale quesito rimane speculativa, in quanto le autrici non spiegano perché operino questa scelta narrativa. Ad ogni modo, una risposta plausibile potrebbe risiedere nuovamente nelle aspettative di lettura che autrici e fruitrici presumibilmente proiettano sul genere della letteratura di corte. Come detto più sopra, le autrici potrebbero incentrare

la narrazione sui personaggi femminili e le loro esperienze per esplorare insieme alle loro lettrici alcune tematiche a loro vicine. Mostrare la concomitanza del colore maschile e a volte, come nel *Racconto dell'acqua sorgiva*, come questo derivi da un amore impossibile per una dama potrebbe rispondere a tale esigenza, perché in questo modo il *nanshoku* si collegherebbe agli interessi del pubblico femminile, mentre, se ciò non avvenisse, ovvero se il colore maschile fosse tratteggiato come una dinamica affettiva a sé stante come tendono a fare gli autori uomini nelle fonti storiche, esso rischierebbe di mettere in ombra i personaggi femminili e i temi a loro collegati, annullando la possibilità per la letteratura di corte di costituirsi come uno spazio condiviso in cui il pubblico femminile proietta e discute delle problematiche ad esso connesse. In altre parole, si potrebbe affermare che gli *ōchō monogatari* si occupino della sovrapposizione tra colore maschile e l'amore per le donne in modo da collegare il *nanshoku* ai personaggi femminili e alle questioni a loro connesse; in altre parole, esplorare tale concomitanza delle due concezioni del fenomeno amoroso potrebbe costituire la maniera in cui il pubblico femminile interpreta il *nanshoku* per renderlo significativo per le sue esigenze.

Chiudendo questa digressione, riassumiamo quanto detto spiegando che con la quinta ed ultima dimensione del colore maschile, la complementarietà con l'amore per le donne, si intende che i personaggi maschili di finzione presenti nelle opere studiate non intrattengono relazioni romantiche ed erotiche solamente con altri personaggi dello stesso sesso anatomico, quanto piuttosto stringono rapporti sentimentali e sessuali anche con personaggi femminili. Inoltre, con complementarietà con l'amore per le donne si può indicare anche il fatto che la rappresentazione del *nanshoku* e dell'amore per le donne differiscono solamente sotto specifici aspetti, ossia la poligamia e la competizione amorosa per il *nanshoku* e la gravidanza e l'accudimento della prole per l'amore per le donne. Tralasciando questi punti, che presumibilmente si collegano alle aspettative di genere maschile e femminile, la raffigurazione del colore maschile e dell'amore per le donne sembra rifarsi a una concezione unica del fenomeno amoroso, la cui singolarità viene ampiamente esplorata nella narrativa di corte per collegare il *nanshoku* agli interessi del pubblico femminile di riferimento delle opere.

## Conclusioni

Nella presente tesi di dottorato abbiamo preso come argomento di studio il *nanshoku* o "colore maschile", un'espressione che nel giapponese premoderno indica una relazione sentimentale ed erotica fra due uomini, per come esso viene rappresentato all'interno del genere testuale noto con il nome di *ōchō monogatari* o "narrativa di corte", il *corpus* di letteratura di finzione prodotto dal IX al XIV secolo circa all'interno della società aristocratica che ruota intorno alla figura dei sovrani e delle sovrane giapponesi.

Come impianto metodologico, la ricerca ha inteso il colore maschile come un costume storico-sociale plasmato dal suo contesto di appartenenza. Studiare il colore maschile ha richiesto quindi di contestualizzare e storicizzare il fenomeno all'interno della cultura che lo ha prodotto. Conseguentemente, il metodo di studio più adatto si è rivelato essere il metodo storico. Il paradigma interpretativo più coerente con queste premesse è stato lo storicismo, il quale pone l'accento sull'importanza primaria del contesto storico nell'interpretare le fonti.

Coerentemente con questa premessa, la strategia interpretativa si è delineata come un'analisi delle fonti contestualizzate nelle condizioni storico-sociali del periodo temporale in esame. Rilevante per l'analisi è stato il concetto di rappresentazione, che è stato succintamente descritto come un complesso di idee, immagini, informazioni, atteggiamenti e valori tenuto insieme da un sistema cognitivo avente una propria logica e un proprio linguaggio. La rappresentazione costituisce un deposito di informazioni e di conoscenze che i soggetti possiedono dell'oggetto raffigurato, e analizzarla serve a capire e a interpretare il pensiero che una data cultura in un determinato periodo storico formula sul fenomeno argomento di studio.

L'analisi delle fonti si è configurata dunque come un'operazione interpretativa in cerca di significato, il cui scopo è stato accedere al mondo simbolico e concettuale dei soggetti, in altre parole, pervenire alla comprensione del significato attribuito dal soggetto. In questo modo, l'obiettivo conoscitivo che lo studio si è prefisso è stato comprendere l'interpretazione contemporanea alle fonti primarie del fenomeno studiato.

Terminata l'analisi delle fonti primarie e portate a conclusione le considerazioni sulle macroaree in cui è stato scomposto il concetto di *nanshoku*, possiamo ora rispondere alla domanda di ricerca: in che modo il genere testuale della narrativa cortese rappresenta il colore maschile?

Per quanto riguarda la dimensione socio-politica, la dinamica di potere che si instaura in una relazione tra due uomini e il supporto sociale, economico e politico che un uomo del tempo può

ricavare da una relazione con un altro uomo, la letteratura di corte raffigura il *nanshoku* secondo due punti. In primo luogo, essa rappresenta la relazione fra due personaggi di sesso anatomico maschile come un rapporto verticale o gerarchico fra un uomo adulto di *status* sociale, economico e politico più elevato e un individuo in posizione di subalternità in termini di età anagrafica e/o *status* sociale, economico e politico più basso. Questo differenziale impone alla coppia una dinamica di potere in cui il primo personaggio assume un comportamento di controllo, mentre il secondo vi corrisponde con totale obbedienza. In secondo luogo, il personaggio di rango elevato corrisponde al secondo, nella *Storia di Genji* e nel *Racconto dell'acqua sorgiva*, un vantaggio sociale e politico garantendogli l'ammissione nella società della corte regale. Si tratta di uno solo dei numerosi privilegi che gli attori storici ricevono grazie al *nanshoku*, ma ad esso viene comunque assegnata preminenza perché focalizzerebbe l'attenzione sul lato romantico del rapporto tra i personaggi, soddisfacendo così le presumibili aspettative di lettura tenute dal pubblico femminile a cui il genere testuale si rivolge.

La dimensione emotiva, ossia l'espressione di sentimenti ed emozioni vissuti all'interno di una coppia formata da due individui di sesso anatomico maschile, costituisce l'espressione dei sentimenti e delle emozioni provati da due *partners* di sesso anatomico maschile. Nella selezione delle fonti primarie, tale espressione di sentimenti ed emozioni viene veicolata da un cospicuo insieme di parole emotive, le quali descrivono l'affetto tra due uomini mostrando tra i concetti una certa sovrapposizione come pure sottili sfumature che variano di caso in caso. Inoltre, abbiamo osservato come la dimensione emotiva trovi origine nella dimensione estetica, in quanto l'innamoramento sembra avvenire sulla base dell'ammirazione della bellezza esteriore del *partner*. In più, la dimensione emotiva influenza, e al contempo viene influenzata, dalla dimensione erotica, poiché la fruizione sessuale del rapporto parrebbe rafforzare la vicinanza emotiva dei personaggi. Se teniamo in considerazione la concomitanza della dimensione emotiva con le altre citate, è legittimo affermare che le dimensioni emotiva, estetica ed erotica del *nanshoku* manifestano una forte circolarità.

Per quanto concerne la dimensione estetica, cioè l'apprezzamento suscitato dalla bellezza esteriore posseduta dall'amato, la letteratura cortese la rappresenta ricorrendo ai concetti che strutturano più generalmente il *miyabi* o "l'estetica di corte". Inoltre, la dimensione estetica appare come la componente più importante di questo fenomeno nelle fonti, in quanto essa occupa il maggiore spazio nella discussione di questo costume e da essa discendono altresì le dimensioni emotiva ed erotica.

A sua volta, la dimensione erotica del *nanshoku*, ovvero la fruizione sessuale del rapporto fra due personaggi maschili, sembrerebbe essere rappresentata nella narrativa di corte secondo la pratica del *kinuginu*. Con questa espressione, il giapponese del tempo indica il convegno amoroso che si svolge solitamente secondo il seguente schema: i *partners* si incontrano durante la sera, si spogliano delle vesti che sovrappongono per formare un giaciglio improvvisato, trascorrono la notte insieme e al farsi del giorno si separano scambiandosi frasi di commiato in cui ribadiscono la saldezza del loro legame e prospettano nuovi incontri futuri. Inoltre, il termine *kinuginu* indica eufemisticamente anche il rapporto sessuale insieme ai verbi *fusu* e *neru*, ad eccezione della possibile allusione al sesso anale in *Un racconto di antichi eventi* e della nudità nella *Storia di Nezame* e in *Foglie al vento*. Per comprendere il motivo per il quale le testimonianze del tempo mostrino tanta reticenza nel trattare il tema della sensualità, abbiamo studiato un passaggio di *Addio all'alba* nel quale il protagonista considera l'erotismo come una condotta riprovevole, particolarmente sconveniente per le donne e le persone di alto rango. Abbiamo dunque concluso che le opere dell'epoca non contengano descrizioni esplicite di rapporti sessuali per non turbare la sensibilità delle lettrici contemporanee. Infine, abbiamo proposto che la dimensione erotica del *nanshoku* si configuri come una fruizione dell'avvenenza e in questo modo si colleghi alla dimensione estetica del fenomeno, rafforzando la possibilità che quest'ultima costituisca l'aspetto forse più importante nella raffigurazione del colore maschile nella narrativa di corte. Dopodiché, abbiamo mostrato come la sessualità, soddisfacendo il bisogno umano della vicinanza fisica ed emotiva, venga descritta come l'origine della serenità mentale.

Infine, con la quinta ed ultima dimensione del colore maschile, la complementarità con l'amore per le donne, si intende che i personaggi maschili di finzione presenti nelle opere studiate non intrattengono relazioni romantiche ed erotiche solamente con altri personaggi dello stesso sesso anatomico, quanto piuttosto stringono rapporti sentimentali e sessuali anche con personaggi femminili. Inoltre, con complementarità con l'amore per le donne si può indicare anche il fatto che la rappresentazione del *nanshoku* e dell'amore per le donne differiscono solamente sotto specifici aspetti, ossia la poligamia e la competizione amorosa per il *nanshoku* e la gravidanza e l'accudimento della prole per l'amore per le donne. Tralasciando questi punti, che presumibilmente si collegano alle aspettative di genere maschile e femminile, la raffigurazione del colore maschile e dell'amore per le donne sembra rifarsi a una concezione unica del fenomeno amoroso, la cui singolarità viene ampiamente esplorata nella narrativa di corte per collegare il *nanshoku* agli interessi del pubblico femminile di riferimento delle opere.

Lo studio della rappresentazione del *nanshoku* contenuta nella letteratura di corte ha dunque portato a risultati apprezzabili soprattutto per il gran numero di fonti primarie utilizzate. Come si nota, infatti, il materiale fornito da questi testi si contraddistingue per la sua ampiezza, la quale introduce informazioni su numerosi aspetti e sfumature del fenomeno in esame, e la sua coerenza interna, grazie alla quale la trattazione intratestuale ed intertestuale non sembra presentare contraddizioni che complicherebbe il lavoro di ricostruzione dell'interpretazione contemporanea. Tuttavia, nel corso della sezione 3 sono stati altresì segnalati dei punti che la raffigurazione degli *ōchō monogatari* tratta in maniera assai più ridotta rispetto ad altre tipologie di fonti, in particolare in confronto alle fonti storiche. Simili osservazioni sono state sollevate riguardo il favore socio-politico e la poligamia o la possibilità per gli uomini di intrattenere relazioni romantiche con più uomini contemporaneamente, due aspetti della concezione del *nanshoku* poco discusse nella narrativa cortese. In senso opposto, questo *corpus* testuale dedica amplissimo spazio alla sovrapposizione del colore maschile con l'amore per le donne, spesso indicato il primo come derivato del secondo, un'elaborazione del tema che sembrerebbe non ricevere tale trattamento negli scritti lasciati da testimoni uomini. Conseguentemente, lo studio della rappresentazione contenuta nella narrativa di corte, per quanto apprezzabile, presenta allo stesso tempo dei limiti, come la scarsa considerazione del favore e della poligamia, e una prospettiva che, mostrando il colore maschile come conseguenza dell'amore per le donne, potrebbe rivelarsi distorto nel comprendere il fenomeno.

Per colmare queste lacune, la ricerca sul colore maschile nella letteratura cortese si presenterebbe non come definitiva, bensì come il primo tassello di uno studio più ampio che vada ad analizzare ulteriori tipologie di fonti. Come prospettive future di ricerca, si segnala innanzitutto un necessario approfondimento della diaristica. Infatti, gli studi condotti finora sul colore maschile nella diaristica presentano due limiti: l'uso del *Taiki* come unica fonte presa finora in considerazione e l'applicazione della storia politica, la quale si concentra sul valore socio-economico del fenomeno tralasciando la sua stessa comprensione posseduta dagli attori storici. Un possibile progetto di ricerca potrebbe dunque esaminare altri diari di cortigiani coevi, ivi incluso possibilmente il *Taiki* per comparazione, applicando allo studio di tali opere la metodologia della storia delle emozioni. In secondo luogo, un ulteriore tipo di fonte che contiene materiale rilevante per l'argomento in esame sono i *setsuwa* o i "racconti orali", brevi narrazioni di finzione molti dei quali discutono anch'essi del *nanshoku*. In terzo luogo, si potrebbe proseguire sulla via dello studio letterario imboccata con



gli *ōchō monogatari* e, eventualmente, i *setsuwa* con l'esame della poetica contemporanea, la quale include scambi di liriche effettuati da uomini dell'epoca, soprattutto da monaci infatuati dei loro accoliti. Ancora, il genere dei "racconti guerreschi" o *gunki monogatari* 軍記物語 contiene numerosi passaggi che rielaborano in chiave romanzata i rapporti che sovrani e ministri storici intrattengono con dei loro favoriti realmente esistiti. Lo studio di questi racconti guerreschi andrebbe a sopperire alla pochezza di informazioni che la letteratura di corte offre a proposito del favore collegato al *nanshoku*. Con un ulteriore esempio, si potrebbe rivolgere la nostra attenzione ai cosiddetti "racconti sui novizi" o *chigo monogatari* 稚児物語, un sottogenere del *corpus* degli *otogizōshi* 御伽草子 o "racconti di compagnia" il quale prende come tema proprio le relazioni tra i valletti e diverse figure di spicco del culto buddhista e, anche se meno conosciuti, anche rapporti stretti in ambiente laico.

In questo modo, lo studio sulla rappresentazione del colore maschile nella narrativa di corte si configura come un primo passo verso la comprensione di questo fenomeno e apre la porta a future prospettive di ricerca.

## Bibliografia

- AIZAWA, Takichi, NAKAMURA, Tadayuki (a cura di), *Ariake no wakare jo*, Tokyo, Koten bunshō, 1958.
- AKAMATSU, Toshihide, OKAMI, Masao (a cura di), *Gukanshō*, Tokyo, Iwanami shoten, 1967.
- ALLEN, Chizuko, "Empress Jingū: a Shamaness Ruler in Early Japan", *Japan Forum* 15 (2003), pp. 81-98.
- ANNO, Aoi, "Genji monogatari Suma maki ni okeru Hikaru Genji no kakiwake: sanbi kiyora namamekashi ni chakumokushite", *Yokohama kokudai kokugo kenkyū* 36 (2018), pp. 47-58.
- ARAKI, Hiroshi, KAWABATA, Yoshiaki (a cura di), *Kojidan Zokukojidan*, Tokyo, Iwanami shoten, 2005.
- ARCANGELI, Alessandro, *Che cos'è la storia culturale*, Roma, Carocci, 2007.
- ASTON, William George (a cura di), *Nihongi: Chronicles of Japan from the Earliest Time to 697*, Londra, George Allen and Unwin, 1956.
- AUDOLY, Samantha, Katashiro, Mononoke e Shukke nel Genji monogatari e nello Yoru no nezame: *Le relazioni amorose attraverso le fonti letterarie*, tesi di dottorato, "Sapienza" Università di Roma, A.A. 2019-2020, relatore MILASI, Luca.
- BARCLAY, Katie, *The History of Emotions: A Student Guide to Methods and Sources*, New York, Red Globe Press, 2020.
- BIENATI, Luisa, BOSCARO, Adriana, *La narrativa giapponese classica*, Venezia, Marsilio, 2010.
- BROWN, Delmer M., ISHIDA, Ichirō (a cura di), *The Future and the Past: a Translation and Study of the Gukanshō, an Interpretative History of Japan Written in 1219*, Berkeley, University of California Press, 1979.
- BURKE, Peter, *What Is Cultural History?*, Cambridge, Polity, 2008.
- BUSWELL, Robert, LOPEZ, Donald (a cura di), *The Princeton Dictionary of Buddhism*, Princeton, Princeton University Press, 2013.
- CLARK-HUCKSTEP, Andrew E., "The History of Sexuality and Historical Methodology", *Cultural History* 5/2 (2016), pp. 179-199.
- CORBETTA, Piergiorgio, *Metodologie e tecniche della ricerca sociale*, Bologna, Il Mulino, 2014.
- DI WU, Ameng, *La manica tagliata*, a cura di VITIELLO, Giovanni, Palermo, Sellerio editore, 1990.
- DONDARINI, Rolando, *Per entrare nella storia. Guida allo studio, alla ricerca e all'insegnamento*, Roma, CLUEB, 1999.

- EBERSOLE, Gary L., *Ritual Poetry and the Politics of Death in Early Japan*, Princeton, Princeton University Press, 1989.
- ELLWOOD, Robert, "Patriarchal Revolution in Ancient Japan: Episodes from the *Nihonshoki* Sūjin Chronicle", *Journal of Feminist Studies in Religion* 2 (1986), pp. 23-37.
- FANG, Guohua, "Katashiro to shite no Ukifune ni miru Shintō to Bukkyō: *Genji monogatari Yadorigi* maki ni okeru Kaoru to Naka no kimi no kaiwa kara", *Aichi kenritsu daigaku bunkazai kenkyū nenpō* 3 (2010), pp. 31-46.
- FAURE, Bernard, *The Fluid Pantheon*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2016.
- FIELD, Norma, *The Splendor of Longing in the Tale of Genji*, Princeton, Princeton University Press, 1987.
- FOUCAULT, Michel, *La volontà di sapere. Storia della sessualità 1*, a cura di PASQUINO, Pasquale, PROCACCI, Giovanna, Roma, Feltrinelli, 2014.
- FUJII, Sadakazu, IMANI, Shūichirō, MUROFUSHI, Shinsuke, ŌASA, Yūji, SUZUKI, Hideo, YANAI, Shigeshi (a cura di), *Genji monogatari ichi*, Tokyo, Iwanami shoten, 1993.
- *Genji monogatari ni*, Tokyo, Iwanami shoten, 1994.
  - *Genji monogatari san*, Tokyo, Iwanami shoten, 1995.
  - *Genji monogatari yon*, Tokyo, Iwanami shoten, 1996.
  - *Genji monogatari go*, Tokyo, Iwanami shoten, 1997.
- FUJIWARA, Shigekazu, "Irogonomi to buyū, Nihonjin no life style no kenkyū", *Nihon daigaku geijutsu gakubu kiyō* 42 (2005), pp. 81-96.
- "Ikikata no bigaku – Miyabi kara iki he", *Nihon daigaku geijutsugakubu kiyō* 45 (2007), pp. 39-56.
- FUJIWARA, Michinori, *Honchō koto hajime*, manoscritto risalente al tardo XVI secolo, disponibile digitalmente a: [http://base1.nijl.ac.jp/iview/Frame.jsp?DB\\_ID=G0003917KTM&C\\_CODE=0007-000105&IMG\\_SIZE=&PROC\\_TYPE=null&SHOMEI=%E3%80%90%E6%9C%AC%E6%9C%9D%E4%BA%8B%E5%A7%8B%E3%80%91&REQUEST\\_MARK=null&OWNER=null&BID=null&IMG\\_NO=33](http://base1.nijl.ac.jp/iview/Frame.jsp?DB_ID=G0003917KTM&C_CODE=0007-000105&IMG_SIZE=&PROC_TYPE=null&SHOMEI=%E3%80%90%E6%9C%AC%E6%9C%9D%E4%BA%8B%E5%A7%8B%E3%80%91&REQUEST_MARK=null&OWNER=null&BID=null&IMG_NO=33) Ultimo accesso: 26 Marzo 2021.
- FUKUI, Teisuke, KATAGIRI, Yōichi, SHIMIZU, Yoshiko, TAKAHASHI, Shōji (a cura di), *Taketori monogatari, Ise monogatari, Yamato monogatari, Heichū monogatari*, Tokyo, Shōgakukan, 1972.
- FUKUTŌ, Kanae, *Heianchō no onna to otoko: kizoku to shomin no sei to ai*, Tokyo, Chūkō shinsho, 2009.

- "Shakai de manabu kodomotachi: *Utsuho monogatari* wo chūshin ni", *Nihon bungaku* 59/1 (2010), pp. 2-10.
- FUKUTOME, Atsuko, "*Ochikubo monogatari* no rōtashi: higo kōi no ishi", *Kamakura joshi daigaku inkō* 24 (2017), pp. 71-82.
- GOEPPER, Roger, "Aizen-Myōō, The Esoteric King of Lust: An Iconological Study", *Artibus Asiae. Supplementum* 39 (1993), pp. 1-272.
- GOLDIN, Paul Rakita, *The Culture of Sex in Ancient China*. Honolulu, University of Hawaii Press, 2002.
- GOMI, Fumihiko, *Inseiki shakai no kenkyū*, Tokyo, Yamagawa, 1984.
- "Inseiki no sei to seiji buryoku", *Bungaku* 6/1 (1995), pp. 32-39.
- GRANDE, Teresa, *Che cosa sono le rappresentazioni sociali*, Roma, Carocci, 2005.
- GREEN, Anna, *Cultural History*, New York, Red Globe Press, 2007.
- GREENHAM, David, *Close Reading: The Basics*, Londra, Routledge, 2018.
- HAMILTON, Paul, *Historicism*, Londra, Routledge, 2003.
- HASEBE, Aki, "*Bride-Stealing*" and *Royal Power in Classical Japanese Literature*, tesi di dottorato, Kokugakuin University, A.A. 1998-1999.
- HASEGAWA, Masaharu, "Bunshin no hōhō: monogatari no shujinkō to kataritetachi", *Nihon bungaku* 38 (1989), pp. 53-61.
- HASHIMOTO, Masayo, "Kaimami to yukari: *Genji monogatari* no isshiten", *Dōshisha kokubungaku* 18 (1981), pp. 44-53.
- HÉRAIL, Francine, *Emperor and Aristocracy in Heian Japan, 10<sup>th</sup> and 11<sup>th</sup> Centuries*, a cura di COBCROFT, Wendy, New York, CreateSpace Independent Publishing Platform, 2013.
- HEUNGSOOK, Lee, "Yūgiri zōkei, Jukyō shisō no shiten kara", *Bungaku kenkyū ronsō* 29 (2008), pp. 191-204.
- HINSCH, Bret, *Passions of the Cut Sleeve: the Male Homosexual Tradition in China*, Berkeley, University of California Press, 1992.
- HOCHSTEDLER, Carol, *The Tale of Nezame: Part Three of Yowa no Nezame Monogatari*, Ithaca, Cornell University Press, 1979.
- IENAGA, Saburō, INOUE, Mitsusada, ŌNO, Susumu, SAKAMOTO, Tarō (a cura di), *Nihonshoki jo*, Tokyo, Iwanami shoten, 1965.
- IJŪIN, Rena, YOSHIKAI, Naoto, "*Genji monogatari* rōtage no saikentō. Hikaru Genji no shiten kara", *Dōshisha joshi daigaku Nihongo Nihonbungaku* 19 (2007), pp. 55-67.

- IMAI, Gen'e, KARASHIMA, Masao, MORISHITA, Sumiaki, ŌTSUKI, Osamu (a cura di), *Tsutsumi Chūnagon monogatari, Torikaebaya monogatari*, Tokyo, Iwanami shoten, 1992.
- IMAZUMI, Teisuke (a cura di), *Gyokuyō daiichi*, Tokyo, Kappan kabushiki kaisha, 1906, 3 voll.
- INOMOTO, Mayumi, "Iwashimizu monogatari no gojitsudan ni arawasareru fugi no ko no kanōsei to sono igi", *Shirin* 35 (2004), pp. 81-88.
- "Iwashimizu monogatari ni miru otokotachi no joseikan: Aki no chūnagon to Iyo no kami no kongentekina sai", *Shirin* 43 (2008), pp. 8-27.
- "Iwashimizu monogatari ni okeru nanshoku no saikentō", *Kokugo to kokubungaku* 85/6 (2008), pp. 47-58.
- INUZUKA, Akira, "Heianchō ni okeru uruwashi no tenkai", *Ronkyū Nihon bungaku* 5 (1956), pp. 32-46.
- "Heianchō ni okeru biishiki no tenkai", *Bungakushi kenkyū* 6 (1956), pp. 253-264.
- KANAZAWA, Kazumi, "Kojiki Iwanohime no mikoto no shitto monogatari to gojūnanabanka ni tsuite: Nihonshoki gojūsanbanka to no hikaku wo chūshin ni", *Shōwa joshi daigaku daigakuin Nihon bungaku kiyō* 26 (2015), pp. 3-16.
- KANAZAWA, Takayo, "Heianchō ni okeru niou ni tsuite", *Kokubun kenkyū* 17 (1971), pp. 7-18.
- KANDA, Tatsumi, "Hōhō to shite no nanshoku: Iwashimizu monogatari, Iwadeshinobu monogatari, Kaze ni momiji monogatari", *Nihon bungaku* 39/12 (1990), pp. 29-46.
- "Kaze ni momiji kō: shōnen'ai no kansei", in ŌCHŌ MONOGATARI KENKYŪKAI (a cura di), *Genji monogatari to sono zengo*, Tokyo, Ōchō monogatari kenkyūkai, 1990, pp. 367-378.
- "Nanshokuka Fujiwara no Yorinaga no jiko hatan, Taiki no inseiki", in KOJIMA, Naoko (a cura di), *Ōchō no sei toshintai: itsudatsu suru monogatari*, Tokyo, Shinwasha, 2006, pp. 204-243.
- KARANDASHEV, Victor, *Romantic Love in Cultural Contexts*, Heiderlberg, Springer International Publishing, 2019.
- KARASHIMA, Masao, "Irogonomi to mamebito to: Kaoru zō no teii", in MUROFUSHI, Shinsuke, UEHARA, Sakukazu (a cura di), *Jinbutsu de yomu Genji monogatari dai jūnana kan: Kaoru*, Tokyo, Bensei, 2006, pp. 279-288.
- KARASUDANI, Tomoko, "Sahohime denshō ni okeru shinri hyōgen to bungakusei", *Gakuen* 831 (2010), pp. 1-13.
- KEENE, Donald, *Seeds in the Heart: Japanese Literature from the Earliest Times to the Late Sixteenth Century*, New York, Henry Holt, 1993.
- KIKUTA, Shigeo, "Makura no sōshi no sekai: biishiki to shite no okashi wo hojosen to shite",

- Jinbun shakai kagaku ronsō* 19 (2010), pp. 124-146.
- KIMURA, Junji, "Koi no kigen: *Kojiki* Izanami shinwa no imisuru mono", *Jinbun shakai ronsō, jinbun kagaku hen* 30 (2013), pp. 1-23.
- KIMURA, Saeko, *Koi suru monogatari no homosexuality: kyūtei shakai no kenryoku*, Tokyo, Seidosha, 2008.
- KINDAICHI, Haruhiko (a cura di), *Gakushū yōrei kogo jiten*, Tokyo, Gakukyū, 2014.
- KITA, Tadashi, *Shōnen'ai no Renga Haikaishi: Sugawara no Michizane kara Matsuo Bashō made*, Tokyo, Chūsekisha, 1997.
- KITAHARA, Yasuo (a cura di), *Zenbun zen'yaku kogo jiten*, Tokyo, Shōgakukan, 2010.
- KITASHIMA, Yūko, "Shizuku ni nigoru no ketsumatsu, medetashi wo megutte", *Nihon bungei rongō* 24 (2015), pp. 48-65.
- KOJIMA, Yūki, "Nihon shinwa ni okeru shinkon setsuwa no ikkōsatsu, suireishinkō wo chūshin ni", *Nara daigaku daigaku kenkyū nenpō* 1 (1996), pp. 109-117.
- KONDŌ, Yoshikazu, MATSUZONO, Hitoshi (a cura di), *Chūsei nikki no sekai*, Tokyo, Minerva shobō, 2017.
- KŌNOSU, Hayao, OGIHARA, Asao (a cura di), *Kojiki, jōdai kayō*, Tokyo, Shōgakukan, 1973.
- KOSELLECK, Reinhart, *Futures Past: On the Semantics of Historical Time*, a cura di TRIBE, Keith, New York, Columbia University Press, 2004.
- KOTO, Chie, "Yasashi no imi no hensen, kodai yori chūsei made", *Nara kyōiku daigaku kokubun* 19 (1996), pp. 10-18.
- KŌZA NIHON NO SHINWA HENSHŪBU HEN (a cura di), *Kodai no eiyū*, Tokyo, Yūsensha, 1976.
- KUDŌ, Ryū, *Kojiki no seisei*, Tokyo, Kasama shoin, 2015.
- KUDŌ, Rikio, ŌTANI, Masao, SATAKE, Akihiro, YAMADA, Hideo, YAMAZAKI, Yoshiuki (a cura di), *Man'yōshū ichi*, Tokyo, Iwanami shoten, 1999.
- *Man'yōshū ni*, Tokyo, Iwanami shoten, 2000.
- *Man'yōshū san*, Tokyo, Iwanami shoten, 2002.
- KUJI, Kimiyo, "Tasha no shisen ni sarasareru onnagimitachi no sukuse: *Genji monogatari* no sukuse", *Komazawa kokubun* 45 (2008), pp. 49-75.
- KURATA, Minoru, "Otoko to onna no kinuginu no gishiki: Heian kizoku no ren'ai jijō", *Ōtsuma joshi daigaku kiyō* 46 (2014), pp. 1-15.
- KURODA, Tatsuya, "Keitai sosensu oyobi Okinagashi shiso no keifu ni tsuite no saikō", *Ōsaka furitsu kōgyō kōtō senmon gakkō kenkyū kiyō* 40 (2006), pp. 33-44.

- KUROITA, Katsumi (a cura di), *Shoku Nihongi*, Tokyo, Shūeisha, 1917.
- LEUPP, Gary, *Male Colors: the Construction of Homosexuality in Tokugawa Japan*, Berkeley, University of California Press, 1995.
- LUSTHAUS, Dan, *Buddhist Phenomenology: A Philosophical Investigation of Yogācāra Buddhism and the Ch'eng Wei-shih Lun*, Londra, Routledge, 2002.
- MARROU, Henri-Irénée, *De la connaissance historique*, Parigi, Éditions du Seuil, 1954.
- MARUYAMA, Shigeo, "Hikaru Genji no monogatari ni okeru 'sukuse' no go ni tsuite", *Tokyo daigaku kokubungaku ronshū* 11 (2016), pp. 51-64.
- MARUYAMA, Takashi, "Kōkyū: fūjirareta shitto", *Fuji joshi daigaku kokubungaku zasshi* 80 (2009), pp. 32-41.
- MATSUMURA, Yamaguchi (a cura di), *Kogo jiten*, Tokyo, Obunsha, 2015.
- MATSUOKA, Yūka, "Hito mo wo shi hito mo urameshi ajikinaku kō: Hyakunin issshū kyūjyūkyū ban (Go Tobain) wo yomitoku", *Tamamo* 53 (2019), pp. 15-30.
- MATSUZONO, Hitoshi, *Nikki ni miirareta hitobito: ōchō kizoku to chūsei kuge*, Tokyo, Rinsen shoten, 2017.
- MAURIZI, Andrea (a cura di), *I racconti di Ise*, Venezia, Marsilio, 2018.
- MELI, Mark, "'Aware' as a Critical Term in Classical Japanese Poetics", *Japan Review* 13 (2001), pp. 67-74.
- MISUMI, Yōichi (a cura di), *Chūsei ōchō monogatari zenshū 5: Iwashimizu monogatari*, Tokyo, Kasama shoin, 2016.
- MITANI, Eiichi, SEKINE, Yoshiko (a cura di), *Sagoromo monogatari*, Tokyo, Iwanami shoten, 1965.
- MITOMA, Kōsuke, "Iro to irogonomi to kunitsu tsumi no monogatari sono 1", *Aichi gakuin daigaku bungakubu kiyō* 35 (2005), pp. 364-384.
- MITSUHASHI, Junko, *Josō to Nihonjin*, Tokyo, Kōdansha, 2008.
- MIYASHITA, Masae, *Yoru no nezame ron: hōshi suru Genji monogatari*, Tokyo, Seikansha, 2011.
- MOHR, Michel, "Cutting through Desire: Dokuan Genkō's Odes to the Nine Perceptions of Foulness", *The Eastern Buddhist*, 40/1 (2009), pp. 175-215.
- MORIYA, Toshihiko, *Yamato Takeru denshō yosetsu*, Tokyo, Izumisensho, 1988.
- NAGAI, Kazuko (a cura di), *Chūsei ōchō monogatari zenshū 4: Iwadeshinobu*, Tokyo, Kasama shoin, 2017.
- NAGAI, Yoshinori, "Aizen'ō shōryūki: kaisetsu to honkoku", *Ōtsuma joshi daigaku bungaku kiyō* 2 (1970), pp. 89-97.

- NAITŌ, Akira, "Man'yōshū no utsusemi wo megutte, sanbi to mujō", *Kokubungaku kenkyū* 100 (1990), pp. 17-26.
- NAKANISHI, Susumu, *Man'yōshū genron*, Tokyo, Kōdansha gakujutsu bunshō, 2020.
- NAKANISHI, Yōko, "Onna uta ni okeru shitto no hyōgen: Man'yōshū Iwanohime kagun wo shihatsu to shite", *Mejiro daigaku jinbungaku kenkyū* 6 (2010), pp. 13-23.
- NAKASHI, Kenji, TOKIWAI, Kazuko (a cura di), *Chūsei ōchō monogatari zenshū 15: Kaze ni momiji, Mugura*, Tokyo, Kasama shoin, 2001.
- NEGRI, Carolina (a cura di), *Diario di Izumi Shikibu - Izumi Shikibu nikki*, Venezia, Marsilio, 2008.
- OKAUCHI, Hiroko, "In no onarisama wa, onna ni te mitatematsuramahoshiki: Genji monogatari eawase", *Kagawa daigaku kokubun kenkyū* 33 (2008), pp. 14-19.
- OKUBO, Noriko, "Motoori Norinaga no aware ni tsuite", *Ocha no mizu joshi daigaku jinbun kagaku kenkyū* 12 (2016), pp. 1-12.
- ŌKURA, Hiroshi, "Sei no hakubutsukan to shite no Kaze ni momiji", *Gakuen* 924 (2017), pp. 1-10.
- ŌNO, Susumu, *Koten kisogo jiten*, Tokyo, Kadokawa, 2011.
- ORSI, Maria Teresa (a cura di), *La storia di Genji*, Torino, Einaudi, 2012.
- ORY, Pascal, *L'histoire culturelle*, Parigi, Presses Universitaires de France, 2004.
- ŌTAKARA, Yūko, "Genji monogatari ni okeru rōtashi", *Kokubun kenkyū* 12 (1966), pp. 27-33.
- ŌTSU, Naoko, "Hikaru Genji no aigyō kō", *Kokugakuin daigaku kiyō* 51 (2013), pp. 1-21.
- ŌTSUKA, Hikari, *Binan no risshin, buotoko no gyakushū*, Tokyo, Bunshun shinsho, 2005.
- PANCINO, Claudia, *Storia sociale. Metodi esempi strumenti*, Venezia, Marsilio, 2003.
- PANDEY, Rajyashree, "Suki and religious awakening: Kamo no Chōmei's *Hosshinshū*", *Monumenta Nipponica* 47/3 (1992), pp. 299-321.
- "Love, poetry and renunciation: changing configurations of the ideal of *suki*", *Journal of the Royal Asiatic Society* 5/2 3rd series (1995), pp. 225-244.
- *Perfumed Sleeves and Tangled Hair: Body, Woman, and Desire in Medieval Japanese Narratives*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2016.
- PHILIPPI, Donald (a cura di), *Kojiki*, Tokyo, University of Tokyo Press, 1968.
- PORATH, Or, "Nasty Boys or Obedient Children? Childhood and Relative Autonomy in Medieval Japanese Monasteries", in FRÜHSTÜCK, Sabine, WALTHALL, Anne (a cura di), *Child's Play: Multi-Sensory Histories of Children and Childhood in Japan*, California, University of California Press, 2017, pp. 19-24.
- *The Flower of Dharma Nature: Sexual Consecration and Amalgamation in Medieval Japanese*



- Buddhism*, tesi di dottorato, University of California Santa Barbara, 2019.
- "Sexuality", in BAFFELLI, Erica, CASTIGLIONI, Andrea, RAMBELLI, Fabio (a cura di), *The Bloomsbury Handbook of Japanese Religions*, New York, Bloomsbury U.S.A. Academic, 2021, pp. 201-207.
- PFLUGFELDER, Gregory, *Cartographies of Desire: Male-Male Sexuality in Japanese Discourse, 1600-1950*, Berkeley, University of California Press.
- RAEWYN, Connell, *Masculinities. Second Edition*, Cambridge, Polity Press, 2020.
- RAMIREZ-CHRISTENSEN, Esperanza, "Self-Representation and the Patriarchy in the Heian Female Memoirs", in COPELAND, Rebecca, RAMIREZ-CHRISTENSEN, Esperanza (a cura di), *The Father-Daughter Plot: Japanese Literary Women and the Law of the Father*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2001, pp. 49-68.
- REDDY, William, *The Making of Romantic Love: Longing and Sexuality in Europe, South Asia, and Japan, 900-1200 C.E.*, Chicago, University of Chicago Press, 2021.
- ROGARI, Sandro, *La scienza storica. Principi, metodi e percorsi di ricerca*, Roma, UTET Università, 2013.
- ROSE, Sonya, *What is Gender History?*, Cambridge, Polity Press, 2010.
- SAGIYAMA, Ikuko (a cura di), *Kokin Waka shū: Raccolta di poesie giapponesi antiche e moderne*, Milano, Ariele, 2000.
- SAIGŌ, Nobutsuna, *Kojiki kenkyū*, Tokyo, Miraisha, 1973.
- SAITŌ, Akira, "Buddhist Translations Past, Present, and Future: With a Focus on Chinese and Tibetan Renderings", *Journal of Cultural Interaction in East Asia*, 8 (2017), pp. 17-26.
- SASABUCHI, Tomoichi, "Onna ni te mitatematsuramahoshi", *Gobun kenkyū* 4/5 (1956), pp. 16-24.
- SCHALOW, Paul Gordon, "Josei no nanshokuron", *Bungaku* 6:1 (1995), pp. 67-71.
- SCREECH, Timon, *Sex and the Floating World*, Honolulu, University of Hawaii Press, 1999.
- SCHMIDT-HORI, Sachi, *Tales of Idolized Boys: Male-Male Love in Medieval Japanese Buddhist Narratives*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2021.
- SCOTT, Joan, "Gender: A Useful Category of Historical Analysis", *The American Historical Review* 91/5 (1986), pp. 1053-1075.
- SHIMIZU, Yumiko, "'Yasashi' shōkō: Heike monogatari ni okeru yōrei wo megutte", *Chiba daigaku shakai bunka kagaku kenkyūka kenkyū project hōkokusho* 103 (2018), pp. 49-55.
- SHIRASU, Masako, "Ryōseiguyū no bi: Onna ni te mibaya", *Shinchō* 91/9 (1994), pp. 230-235.
- SOOTHILL, William Edward, HODOUS, *A Dictionary of Chinese Buddhist Terms*, Center of Dharma

Drum Buddhist College, 2010.

SUZUKI, Hiroko, "*Kataraeba nagusamu koto mo aru mono*o: Izumi Shikibu no hyōgen", *Chiba daigaku kyōiku gakubu kenkyū kiyō* 52 (2004), pp. 435-440.

SUZUKI, Kazuo (a cura di), *Yoru no nezame*, Tokyo, Shōgakukan, 1974.

TACHIBANA, Makoto, "*Genji monogatari* no gohō yōgorei no ikkōsatsu: 'Onna ni te mitatematsuramahoshi' kei no go ni tsuite", *Nihon bungaku ronkyū* 20 (1961), pp. 30-42.

TAKEUCHI, Michiaki, "*Kojiki* ni okeru irogonomi ni tsuite", *Aoyama Journal of Japanese and Japanese Literature* 48 (2008), pp. 143-158.

TANIYAMA, Shigeru, "Yasashiku en: fukugōbi ni tsuite no isshiron", *Jinbun kenkyū* 2/1 (1951), pp. 1-18.

TASAKA, Kenji, "*Genchūsaihisshō* no kisoteki kōsatsu", *Chūko bungaku* 37 (1986), pp. 57-67.

TATEISHI, Kazuhiro, "'Onna ni te mitatetsuramahoshi' kō: Hikaru Genji no yōshiki to ryōseiguyū", *Kokugakuin zasshi* 92/12 (1991), pp. 17-30.

TETSUMICHI, Hirota, *Chūsei Hokkekyō chūshakusho no kenkyū*, Tokyo, Kasama shoin, 1993.

TOKURA, Yoshitaka, "Sahohime monogatari: himehiko he no kaiki no tsumi to harai to chinkon to", *Nihon bungaku* 28 (1979), pp. 62-79.

– "Karu no miko monogatari: *Kojiki* no kōzō ni kanren shite", *Waseda shōgaku* 305 (1984), pp. 196-222.

TŌNO, Haruyuki, "Nikki ni miru Fujiwara no Yorinaga no nanshoku kankei. Ōchō kizoku no *Vita Sexualis*", *Historia* 84 (1979), pp. 15-29.

– *Shiryōgaku nanbō*, Tokyo, Iwanami shoten, 2015.

TOSA, Hidesato, "Shuzō to shinkon: kagurauta sakado no uta hassō to gengi", *Kokubungaku kenkyū* 137 (2002), pp. 11-22.

TOSH, John, *The Pursuit of History: Aims, Methods, and New Directions in the Study of Modern History*, Londra, Longman, 2002.

TSUCHIYA, Hiroei, "*Makura no sōshi* no hazukashi to sono shūhen", *Atomi gakuen joshi daigaku tanki daigakubu kiyō* 37 (2000), pp. 4-17.

TSUKAMOTO, Tetsuzō (a cura di), *Utsuho monogatari jo*, Tokyo, Yūhōdō shoten, 1926.

TYLER, Royall (a cura di), *The Tale of Genji*, New York, Penguin Classics, 2003.

TYSON, Lois, *Critical Theory: A User-Friendly Guide*, Londra, Routledge, 2014.

UEMURA, Hitomi, "Chūsei nanshoku to hametsu he no michi; sono hate ni miete kuru mono", *Tamamo* 44 (2009), pp. 11-21.

- VILLANI, Paolo (a cura di), *Kojiki. Un racconto di antichi eventi*, Venezia, Marsilio, 2006.
- VIRÁG, Curie, *The Emotions in Early Chinese Philosophy*, New York, O.U.P. U.S.A., 2017.
- WANG, Robin R., "Virtue (*de*), Talent (*cai*), and Beauty (*se*): Authoring a Full-fledged Womanhood in *Lienüzhuan (Biographies of Women)*", in HERSHOCK, Peter D., AMES, Roger T. (a cura di), *Confucian Cultures of Authority*, New York, SUNY Press, 2012, pp. 93-115.
- WAKASHIYAMA, Shigeo, "Genji monogatari no ichi mondai: murasaki no yukari, katashiro no koto", *Nihon bungaku* 28/8 (1979), pp. 62-73.
- WILLIAMS, Yoko, *Tsumi – Offence and Retribution in Early Japan*, Londra, Routledge, 2003.
- YAMAGUCHI, Harumitsu, "Konjaku monogatari no sukuse to fūryū", *Gunma daigaku shakai jōhō gakubu kenkyū ronshū* 14 (2007), pp. 13-22.
- YAMAGUCHI, Shiho, *Okama no Nihonshi*, Tokyo, Business-sha, 2021.
- YAMAMOTO, Ri, "Genji monogatari ni okeru namamekashi", *Aichi shukutoku daigaku kokugo kokubun* 16 (1993), pp. 129-141.
- YAMAUE, Yoshizane, "Niou no miya shiron: irogonomi no miryoku to genkai", in MUROFUSHI, Shinsuke, UEHARA, Sakukazu (a cura di), *Jinbutsu de yomu Genji monogatari dai jūhachi kan: Niou no miya, Hachi no miya*, Tokyo, Bensei, 2006, pp. 304-313.
- YAO, Xinzhong (a cura di), *The Encyclopedia of Confucianism*, vol. II, Routledge, Londra, 2015.
- YING, Zhang Xin, "Utsukushi to uruwashi no goi ni tsuite", *Hokuriku daigaku kiyō* 31 (2007), pp. 157-164.
- YOSHIDA, Shūsaku, "Kōkansuru kotoba: Kojiki no mimede to miodoroki kashikomi", *Nihon bungaku* 45 (1996), pp. 1-9.
- "Kojiki ni okeru ai to ribetsu, jindaiki to Suininki", *Nihon bungaku* 63 (2014), pp. 1-10.
- YOSHIKAI, Naoto, "Genji monogatari no danseibi: 'Onna ni te miru' wo megutte", *Fūzoku* 21/ 2 (1982), pp. 71-82.
- "Onna ni te miru tsuikō", *Kaiyaku* 3/4 (1999), pp. 2-9.
- YOSHIMURA, Ken'ichi, "Genji monogatari ni okeru kaoru to niou no gokansei", *Nihon bungaku* 58/12 (2009), pp. 1-13.
- ZÜRCHER, Erik, *The Buddhist Conquest of China: The Spread and Adaptation of Buddhism in Early Medieval China*, Leiden, Brill, 2007.