



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

L'influenza del *Genji monogatari* sul genere letterario degli *otogizōshi*: i casi di *Utatane no sōshi*, *Saru Genji sōshi* e dintorni

Facoltà di Lettere e Filosofia
Dipartimento Istituto Italiano di Studi Orientali
Corso di Dottorato in Civiltà dell'Asia e dell'Africa
Curriculum Asia Orientale – Ciclo XXXVI

Martina Sorge
Matricola 1616803

Supervisore
Luca Milasi

Co-supervisore
Matilde Mastrangelo

A.A. 2023-2024

L'influenza del *Genji monogatari* sul genere letterario degli *otogizōshi*: i casi di *Utatane no sōshi*, *Saru Genji sōshi* e dintorni

Nota introduttiva

In questa nota sono presentate alcune precisazioni che riguardano il sistema di scrittura utilizzato nella tesi.

Innanzitutto, d'ora in poi non sarà più indicata la durata dei vari periodi storici in anni.

Per la periodizzazione della storia giapponese si consideri quindi l'elenco che segue¹:

- Periodo Nara 710-784
- Periodo Heian 794-1185
- Periodo Kamakura 1185-1333
- Periodo Muromachi o Ashikaga 1338-1573
- Periodo Azuchi-Momoyama 1568-1598
- Periodo Edo o Tokugawa 1603-1867
- Periodo Meiji 1868-1912
- Periodo Taishō 1912-1926
- Periodo Shōwa 1926-1989
- Periodo Heisei 1989-2019

I termini *medioevo* e *periodo medievale*, qualora non sia precisato il periodo storico a cui asi fa riferimento, sono da intendere come gli anni che vanno dal periodo Kamakura al periodo Azuchi-Momoyama compresi, fino a raggiungere anche i primi anni del periodo Edo. Si tratta, pertanto, di un'accezione puramente letterale del termine, che indica quindi l'*età di mezzo* tra la classicità e la modernità. Il concetto di medioevo non è da confondersi quindi con quello comunemente noto alla storiografia occidentale che ha assunto

¹ Da Caroli; Gatti (2009, ed. 2012).

un'accezione negativa indicando la crisi dell'apparato politico e, soprattutto, delle scuole artistiche nel loro confronto con i fasti dell'Impero Romano che lo ha preceduto².

Per la trascrizione del giapponese è stato usato il sistema Hepburn, secondo il quale le vocali si leggono come in italiano e le consonanti come in inglese. In particolare:

ch è un'affricata sorda come nell'italiano *cesto*

g è sempre velare come nell'italiano *gatto*

h è sempre aspirata

j è un'affricata sonora come nell'italiano *gioco*

s è sempre sorda come nell'italiano *sasso*

sh è una fricativa come nell'italiano *scelta*

u in *su* e *tsu* è quasi muta

y è consonantica e va letta come l'*i* italiana di *ieri*

z è dolce come nell'italiano *rosa*, come in *zona* se iniziale o dopo *n*

Il segno diacritico orizzontale posto sulle vocali ne indica l'allungamento. Per i nomi propri giapponesi si è mantenuto l'uso giapponese secondo il quale il cognome precede il nome. Qualora si trovi citata soltanto una parte, si tratterà del cognome.

La parte di classico segue l'ortografia storica (*rekishiteki kanazukai*).

I titoli delle opere citate più frequentemente nella tesi sono talvolta abbreviati come segue:

- | | |
|-----|--|
| GM | <i>Genji monogatari</i> (La storia di Genji, 1008 ca.) di Murasaki Shikibu. Abe, Akio (a cura di) (1994-1998). <i>Genji Monogatari</i> , Voll. 6 Tokyo: Shōgakukan (<i>Shinpen Nihon koten bungaku zenshū</i> , 20-25). |
| ISE | <i>Ise monogatari</i> (Storia di Ise, 900 ca.) di Ariwara no Narihira. Minoru, Watanabe (a cura di) (1976). <i>Ise monogatari</i> . Tokyo: Shinchōsha (<i>Shinchō Nihon koten shūsei</i> , 2). |
| KKS | <i>Kokin waka shū</i> (Raccolta di poesie giapponesi antiche e moderne, 905). Sagiyama Ikuko (a cura di, trad.) (2000). <i>Kokin waka shū: Raccolta di poesie giapponesi antiche e moderne</i> . Milano: Edizioni Ariete. Per la versione critica in giapponese si veda Ozawa, Masao (a cura di) (1971). <i>Kokin waka shū</i> . Tokyo: Shōgakukan (<i>Nihon koten bungaku zenshū</i> , 7). |
| SGS | <i>Saru Genji sōshi</i> (Racconto di Saru Genji, XV secolo), autore anonimo. In Ōshima, Tatehiko (a cura di) (1974). <i>Otogizōshi shū</i> . |

² Per ulteriori informazioni circa la definizione di Medioevo nella storia occidentale si veda Cammarosano, Paolo (2004). *Guida allo studio della storia medievale*. Roma, Bari: Laterza.

- Tokyo: Shōgakukan, pp. 204-230 (*Nihon koten bungaku zenshū*, 36).
- SKKS *Shin kokin waka shū* (Nuova Raccolta di poesie giapponesi antiche e moderne, 1205). Minemura, Fumito (a cura di) (1974). *Shin kokin waka shū*. Tokyo: Shōgakukan (*Nihon koten bungaku zenshū*, 26).
- US *Utatane no sōshi* (Racconto di sonni leggeri, XV secolo), presumibilmente di Asukai Masachika Me. Tajima, Kazuo (a cura di) (1989). *Utatane no sōshi* in Ichiko, Teiji (a cura di) (1989), *Muromachi monogatari shū Jō*. Tokyo: Iwanami Shoten, pp. 271-289 (*Shin Nihon koten bungaku taikai*, 54).

Indice

Nota introduttiva	1
Indice	4
Introduzione	5
Capitolo 1. Gli <i>otogizōshi</i> , un problema di genere	18
1.1 Il problema della pluralità delle tematiche e dell'audience	
1.2 Quando: letteratura medievale o del periodo Edo?	
1.3 Una questione di status: letteratura alta o popolare?	
Capitolo 2. <i>Otogizōshi</i> e Genji lo Splendente: il caso di <i>Utatane no sōshi</i>	50
2.1 Un'analisi comparata di lingua e struttura	
2.2 Letteratura popolare in versi	
2.3 Affinità tematiche	
2.4 Una moderna Ukifune e la novità del lieto fine	
2.4.1 Yaezakura come Ukifune: amore, Buddha e fiumi	
2.4.2 Yaezakura: la Ukifune felice del periodo Muromachi	
Capitolo 3. Appropriazione del classico: il caso di <i>Saru Genji sōshi</i>	101
3.1 Quando Genji divenne una scimmia tra dispetti e finzione	
3.2 Un <i>kaimami</i> sbagliato	
3.3 Sfruttamento e svalutazione della poesia	
Capitolo 4. L'influenza del <i>Genji monogatari</i> su altri <i>otogizōshi</i>	133
Conclusione	155
<i>Appendice A Racconto di sonni leggeri</i>	160
<i>Appendice B. Racconto di Saru Genji</i>	174
Bibliografia	194

Introduzione

Nella loro definizione più largamente diffusa, gli *otogizōshi* sono identificati come racconti brevi di epoca Muromachi e contraddistinguono il panorama letterario medievale. Si tratta per lo più di storie di breve o media lunghezza che hanno iniziato a circolare nel periodo Kamakura e che hanno continuato ad essere prodotte fino al periodo Edo, ma il cui nome deriva dalla raccolta *Otogi bunko* (La biblioteca di compagnia³) pubblicata tra il 1716 e il 1736 a Ōsaka da Shibukawa Seiemon. Questa antologia contiene invero solo ventitré racconti, selezionati arbitrariamente da Shibukawa a partire dal corpus più vasto di tutti quelli prodotti durante il periodo medievale, ma quando Kawachiya Kichibe la citò nel catalogo realizzato per la libreria Ryūshōdō (Ichiko, 1955: 17) utilizzò il termine *otogizōshi* e da allora questo si è diffuso arrivando a indicare, spesso, tutti i racconti di epoca Muromachi che presentassero caratteristiche simili a quelle della raccolta di Shibukawa (Strippoli, 1995: 467). Altri (Ruch, 1965: 35-36) indicano invece che il primo ad adottare la definizione di *otogizōshi* fu Sekine Masanao (1860-1932) nella sua opera *Shōsetsu shikō* (Considerazioni sul romanzo, 1890), all'interno della quale, tuttavia, egli non menziona esplicitamente la raccolta di Shibukawa ma si limita a fornire una lista di racconti che fanno chiaro riferimento a quelli inclusi in *Otogi bunko*, salvo poi usare il termine *otogizōshi* in riferimento alla letteratura del periodo Edo^{4 5}.

Come si vedrà, le tematiche trattate negli *otogizōshi* sono tanto varie quanto lo sono gli stili che compongono questo genere letterario, al quale appartengono svariati racconti di notevole fama che sono tuttora tramandati e costituiscono spesso degli esempi tipici di favolistica giapponese, come per esempio *Hachikazuki* (La ragazza con la ciotola in testa,

³ Traduzione del titolo da Strippoli (1995).

⁴ Nello specifico, fa riferimento ai racconti *Momotarō no hanashi* (Storia di Momotarō) e *Nezumi no yomeiri* (Il matrimonio del topo).

⁵ Per una disamina dettagliata dello stato dell'arte circa la ricerca sugli *otogizōshi* fino al 1965 si veda Ruch (1965: 34-46).

XIV secolo?)⁶, oppure che sono stati adattati da storie del folklore preesistenti (Tokuda, 1988) e affermate nella conoscenza comune giapponese già dal periodo Heian⁷. Nonostante queste caratteristiche sembrino identificare un genere importante e ben definito, esso non ha mai goduto di una posizione centrale negli studi letterari, in quanto sovente considerato un genere minore composto semplicemente da storie per donne e bambini. Queste storie avrebbero soltanto sfruttato elementi narrativi cari alla letteratura dei periodi precedenti – soprattutto storie d’amore tra nobili – in maniera automatica e ripetitiva proseguendo una moda affermata negli ambienti di Corte.

Anche il *Genji monogatari* (La storia di Genji, 1008 ca.) ha chiaramente contribuito ad alimentare questa tendenza e ha influenzato vari *otogizōshi* con i suoi temi e il suo stile, generando una serie di adattamenti comunque considerati scadenti imitazioni della fonte e non opere indipendenti e originali.

L’obiettivo di questa ricerca è dunque quello di dimostrare che gli *otogizōshi* vanno considerati sì come letteratura popolare – ove per popolare si intende che trova la sua genesi nel popolo e talvolta nei racconti del folklore – ma che non si debba accomunare questa definizione all’accezione peggiorativa di “letteratura bassa”, in contrapposizione con la “letteratura alta” che viene identificata con la produzione affiliata alla Corte del periodo Heian. La natura di questa nobilitazione del genere degli *otogizōshi* giace in effetti proprio nella capacità di adattamento di questa produzione che, tuttavia, non viene sfruttata in maniera speculare alle fonti ma utilizzata per creare una continuità letteraria e sociale col periodo precedente e, al contempo, diventa il punto di partenza per l’aggiunta

⁶ Alcuni (Bryce; Davis, 2015) sostengono che uno dei progenitori degli *otogizōshi* è addirittura il *Taketori monogatari* (Storia di un tagliabambù, X secolo), che si considera generalmente il primo dei *monogatari* prodotti nel periodo Heian e quello a partire dal quale sono nati tutti i successivi.

⁷ Un esempio di racconto del folklore incluso poi nel genere degli *otogizōshi* e che viene tuttora adattato sottoforma di romanzi originali è *Urashima Tarō* (Tarō il fannullone). Per ulteriori informazioni circa la genesi del racconto e le sue nuove forme letterarie si consiglia la lettura di Cardi, Luciana (2022). “Japanese Women Writers and Folktales: ‘Urashima Tarō’ in the Literary Production of Ōba Minako and Kurahashi Yumiko” in Copeland, Rebecca (a cura di) (2022). *Handbook of Modern and Contemporary Japanese Women Writers*. Amsterdam: Amsterdam University Press, pp. 66-79.

di elementi nuovi che possano invece contraddistinguere il neonato medioevo. Questo atto creativo *ex novo* denota quindi un elevato grado di appropriazione del canone letterario “alto” anche da parte della classe sociale meno istruita e pone il genere degli *otogizōshi* in una nuova luce, più meritevole di considerazione all’interno del panorama letterario giapponese, ove è stata generalmente relegata a un ruolo marginale, spesso confuso con quello della semplice favolistica per bambini, o volontariamente esclusa dalla trattazione critica. Per esempio, non vengono menzionati affatto nel volume sul primo medioevo di Konishi (1986), mentre vi si accenna appena in quello sul tardo medioevo all’interno del quale sono citati con il nome di *otogimonogatari* (Konishi, 1991: 170) e messi in relazione soltanto al loro rapporto con *Nara ehon*, *kanazōshi* e altri tipi di libri illustrati; inoltre, se ne riconduce del tutto erroneamente la comparsa al sedicesimo secolo.

Altri, come Mühlern (1974), li hanno svalutati e descritti come una fallimentare e monotona riproduzione della letteratura Heian. Anche Pigeot (1972: 3) ne parla come un genere “considerato privo di valore letterario”, asserendo però che

«il fatto che gli otogi-zōshi abbiano costituito per due secoli il grosso della produzione narrativa giapponese in prosa ci invita a studiarli più specificamente come fenomeno letterario.» (Pigeot, 1972: 4)

È solo negli ultimi anni, infatti, che questo genere ha ricominciato ad attirare l’interesse degli studiosi, soprattutto a partire dalle ricerche di Ichiko Teiji (1911-2004), che hanno cercato di riabilitarlo al canone letterario giapponese.

Questa tesi si propone quindi di inserirsi tra quelle ricerche volte alla definizione, analisi e rivalutazione del genere degli *otogizōshi* a partire dalle influenze “alte” che lo caratterizzano, nella fattispecie quelle che derivano dall’ingerenza del testo *alto* per eccellenza, ovvero il *Genji monogatari*. Questo, infatti, lascia le sue tracce in diversi

racconti a partire dal periodo Muromachi fino ad arrivare al periodo Edo, durante il quale cambia definitivamente per adattarsi alla nuova società e alle nuove correnti letterarie e teatrali che hanno contraddistinto quest'epoca. In particolare, si mostrerà l'influenza del *Genji monogatari* negli *otogizōshi* intitolati *Utatane no sōshi* (Racconto di sonni leggeri, XV secolo) e *Saru Genji sōshi* (Racconto di Saru Genji, XV secolo), dei quali verrà proposta una traduzione integrale e un'analisi dettagliata in comparazione con i passi del *Genji* da cui sono stati contaminati e che costituiscono il punto di partenza dell'adattamento, per poi evidenziarne il grado di originalità che li rende opere nuove e meritevoli di una menzione a sé stante, totalmente avulsa dal canone di origine classica e più vicina alle nuove inclinazioni sociali e letterarie del periodo medievale. Si intende dimostrare, quindi, che *Utatane no sōshi* è un adattamento del *Genji monogatari*, mentre *Saru Genji sōshi* ne rappresenta un'appropriazione.

L'impostazione metodologica della tesi parte innanzitutto dal presupposto per cui i testi alimentano e creano altri testi (Weimann, 1983: 14) in maniera naturale, nell'ottica di un processo inarrestabile e che è alla base della genesi di nuova letteratura. Anzi, come ricorda Frye (1957, ed. 1969: 465) è proprio quando questo senso di ripetizione viene a mancare che

«la critica storica tende a rimuovere un prodotto della cultura dalla nostra sfera di interesse.»⁸

La continua influenza della letteratura precedente sulla nuova⁹, pertanto, le assicura la considerazione da parte della critica e, di conseguenza, anche da parte del pubblico di lettori che viene necessariamente influenzato dal valore che la prima assegna alle opere

⁸ Questo pensiero è condiviso anche da Lhermitte (2004) secondo cui, adattando e riscrivendo, gli autori assicurano la sopravvivenza della letteratura precedente che, altrimenti, andrebbe persa.

⁹ Anche gli studi di Barthes confermano che le opere precedenti sono sempre presenti nelle successive poiché "ogni testo è un intertesto" (1981: 39).

letterarie. Al contempo, le produzioni successive partecipano alla canonizzazione della suddetta letteratura, inserendosi in una cultura letteraria già stabilita e non in antitesi alla stessa (Attridge, 1996: 169): esse sono parte integrante sia del processo di canonizzazione delle opere precedenti, sia forza motrice del proprio, in un gioco di rimandi che non si escludono a vicenda ma costituiscono insieme una letteratura caratterizzata da una vasta rete di collegamenti intertestuali¹⁰ che la rendono variegata ma al contempo coesa. A tal proposito, si ricordi il principio del cosiddetto “*rewriting impulse*” (impulso alla riscrittura) proposto da Sanders (2006, ed. 2016: 2) a partire dal quale si arriva a dedurre che

«non solo i testi dipendono dagli autori¹¹, ma beneficiano anche dei lettori che creano la loro rete di intertestualità e connessioni.» (*ibid.*)

In questo senso, quindi, l’adattamento del *Genji monogatari* nelle sue forme semplificate prodotte durante il periodo Muromachi non è il sottoprodotto senza valore di un’opera maggiore che dà vita a opere minori e inutili nella letteratura giapponese: esso rappresenta intanto la *naturale* evoluzione dell’opera di prosa alta, in quanto in genere l’adattamento cerca di rendere i testi “di semplice comprensione a un nuovo pubblico attraverso i processi dell’approssimazione e dell’aggiornamento” (2006, ed. 2016: 23); in secondo luogo, è anche un prodotto *necessario* per il consolidamento del *Genji monogatari*

¹⁰ In questo studio, si intenda il termine “intertestualità” secondo quanto affermato da Dentith (2000: 5): “[...] [L’]intertestualità] denota al più ovvio dei livelli la miriade di modi *volontari* in cui si fa allusione o si citano testi [precedenti]: la fitta rete di citazioni, velati riferimenti, imitazione, confutazione polemica, eccetera, in cui tutti i testi esistono. A un livello ancora più profondo, l’intertestualità si riferisce alla fitta rete di allusioni da cui i testi sono costituiti – il loro costante ed inevitabile sfruttamento di formule pronte all’uso, battute ricorrenti, *slang*, gergo, *cliché*, luoghi comuni, echi involontari e frasi fatte.”

¹¹ I post-strutturalisti come il succitato Barthes tendono generalmente a screditare l’apporto dell’autore al testo che egli produce (non a caso lo stesso Barthes ha parlato di “morte dell’autore”). Tuttavia, come ricorda Tommasi (2022), nel caso della letteratura giapponese alcuni studiosi, come Ivo Smits e Simone Müller, hanno cercato di riabilitare la centralità dell’autore nel processo di creazione e canonizzazione dell’opera. La teoria post-strutturalista, infatti, non va applicata *sic et simpliciter* alla letteratura giapponese medievale – né a quella classica o premoderna – non solo perché geograficamente distante dal luogo in cui questa letteratura è stata prodotta, ma soprattutto perché si tratta di una teoria del XX secolo che non può essere quindi applicata nella sua totalità in retrospettiva. Resta comunque importante considerare che, al giorno d’oggi, gli studi post-strutturalisti hanno confermato il valore creativo degli adattamenti e la loro partecipazione al canone.

all'interno del canone. Con questo non si intende ovviamente dire che il *Genji monogatari* non godesse già di una notevole popolarità e non gli fosse attribuito l'adeguato valore, né che senza gli *otogizōshi* e gli altri suoi adattamenti esso non avrebbe ricoperto un ruolo così centrale nella letteratura giapponese, ma che questi rimaneggiamenti hanno concorso alla diffusione del testo – o, quantomeno, alla consapevolezza della sua esistenza e della sua conoscenza in forma orale – tra le fasce di popolazione meno acculturate che altrimenti avrebbero avuto difficile accesso alla letteratura alta prodotta nell'orbita della Corte Heian. Non si può infatti pensare che la società medievale di estrazione media riuscisse a possedere tutti i volumi del *Genji monogatari*, né che fosse pienamente in grado di leggerli e comprenderli nella loro forma originale; esso era certamente ben noto, ma è difficile immaginare che fosse ampiamente letto nella sua forma originale e ciò sarebbe testimoniato dalla scarsità di copie manoscritte prodotte in quest'epoca¹² (Ishikawa, 2007). Ciò non impedisce comunque lo sviluppo di una conoscenza comune dell'opera né il processo di produzione di suoi adattamenti. Sanders (2006, ed. 2016: 4), infatti, ricorda che l'accesso alla fonte può anche non avvenire tramite l'originale. In altre parole, non è detto che, quando si legge, ascolta o visiona un adattamento, sia la fonte a venire in mente per prima, anzi sovente sono altri adattamenti a stimolare i ricordi del pubblico e a lasciare che si formi una rete di collegamenti culturali tra le varie opere. È certo che nel periodo Muromachi solo un esiguo numero di persone poteva apprezzare il testo originale e, naturalmente, ciò aveva dato vita a sviluppi arbitrari dell'opera (soprattutto tramite il *renga*) causati da una inadeguata esposizione alla fonte; tuttavia, sebbene questo avesse generato una sorta di idea alterata di Genji e della sua storia, questo non implica che si tratti di un processo negativo (Yoshimori, 2007). Esso, infatti, concorre

¹² Mentre, per esempio, esistono numerose copie di *Ise monogatari* e *Kokin waka shū*, che sono costituiti da un numero inferiore di volumi rispetto al *Genji monogatari* (Ishikawa, 2007).

in ogni caso alla circolazione e alla canonizzazione del *Genji monogatari* e ne testimonia la presenza anche nella cultura popolare.

L'adattamento e l'appropriazione dell'opera classica, con la conseguente creazione di storie semplificate, ne hanno quindi supportato la penetrazione in ambienti distanti dalla Corte, a cominciare dalle famiglie samuraiche che costituivano il nuovo potere politico, nell'ottica di un processo di apprendimento fondamentale e necessario per la creazione di nuova cultura (Inaga, 1984) che rappresenta un passaggio fondamentale sia per l'adattamento che per la canonizzazione della fonte. Ovviamente, non si tratta di un adattamento che coinvolge il *Genji monogatari* nella sua interezza, ma ciò non significa che si tratti di un'operazione trascurabile né che ciò non rientri perfettamente nella migliore delle tradizioni di Corte, in quanto è noto che anche i casi di intertestualità e adattamento che coinvolgono, per esempio, il *Kokin waka shū*, non riguardano tutte le liriche contenute al suo interno ma solo una loro selezione ristretta (Ishikawa, 2007).

Nel distinguere la diversa natura dei due processi di adattamento e appropriazione si consideri ancora la teoria di Sanders (2006, ed. 2016: 22): l'adattamento è un processo trasposizionale, un atto di revisione di un testo volto a semplificarlo e, talvolta, a inserirlo in un genere diverso¹³ affinché possa adeguarsi alla fruizione da parte di un pubblico espanso pur mantenendo l'essenza dell'originale, mentre l'appropriazione è un processo più lontano dalla fonte, che la porta in un contesto del tutto nuovo e la rende un prodotto altrettanto nuovo e diverso. Quest'ultima, infatti,

«è un adattamento trasformativo che rimuove parti (o anche l'interezza) di una forma o di un testo dal loro contesto originale e le inserisce in un contesto differente che

¹³ Sulla teoria circa la definizione di genere letterario si veda Genette, Gerard (1982). *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Editions du Seuil; si veda anche Frow, John (2005). *Genre*. London: Routledge; si veda anche Derrida, Jacques; Ronell, Avital (1980). "The Law of Genre". *Critical Inquiry*, Vol. 7, No. 1, pp. 58-81.

rimodella il loro significato. [...] è un adattamento strutturale specifico [...] in cui la fonte diventa meno prominente e autorevole.» (Leitch, 2023: 26)

Se si considera che *Utatane no sōshi* si annovera tra le storie di nobili¹⁴, che si tratta di una storia d'amore impossibile nella perfetta tradizione letteraria Heian, ma che è un racconto breve e l'epilogo fornisce delle inaspettate novità creative, è possibile definire il racconto come un esempio di adattamento. Al contrario, la caratterizzazione umoristica del *Saru Genji sōshi* e la mancanza totale degli elementi che contraddistinguono il *Genji monogatari* – l'amore tra (veri) nobili, il buddhismo¹⁵, la politica¹⁶ – ma la contemporanea presenza di espliciti rimandi al testo e alla tradizione classica pongono questo racconto tra le appropriazioni e, in particolare, nel filone della parodia intesa come un tipo di adattamento che “smaschera il materiale adattato” e come “un processo di contraffazione che rimuove l'aura di autenticità dell'originale” (Leitch, 2023: 27).

In ogni caso, l'esito di questi procedimenti è quello di trasportare il *Genji monogatari* al di fuori del mondo cortese e contribuire a creare una consapevolezza comune del testo, provando inoltre che la società medievale non fosse totalmente estranea alla cultura cortese e che possedesse quindi un grado di istruzione sufficiente a comprendere le citazioni dei classici e, nondimeno, ad apprezzarle. A sua volta, il raggiungimento di uno scopo culturale così rilevante lascia intendere la necessità di una rivalutazione del genere degli *otogizōshi*, che non possono esse declassati a semplice letteratura per bambini ma che devono essere considerati per i loro meriti di supporto al processo di canonizzazione

¹⁴ Per una più dettagliata analisi della suddivisione del genere degli *otogizōshi* per tematiche si veda il *Capitolo 1*.

¹⁵ Per uno studio specifico sull'interpretazione buddhista del *Genji monogatari* si veda, per esempio, Misumi, Yoichi (2007). “‘Genji monogatari’ no bukkyōteki kaishaku. Hashihime maki no zenban wo yomu” in Ii, Haruki; Misumi, Yoichi (a cura di) (2007). *Kamakura Muromachi jidai no Genji monogatari*. Tokyo: Ōfū. Si veda anche Wawrytko, Sandra A. (2022). “Murasaki’s Epistemological Awakening: Buddhist Philosophical Roots of *The Tale of Genji*”. *Journal of Chinese Philosophy*, Vol. 41, No. 1, pp. 36-49. Si veda anche Obuchowski, Mary DeJong (1976). “Religious Threads and Themes in ‘The Tale of Genji’”, *CLA Journal*, Vol. 20, No. 2, pp. 185-194.

¹⁶ Su questo aspetto si vedano, per esempio, Shirane (1985) e Yoda, Tomiko (2004). “Politics and Poetics in The Tale of Genji” in Yoda, Tomiko (2004). *Gender and National Literature: Heian Texts in the Constructions of Japanese Modernity*. Durham: Duke University Press, pp. 111-145.

del classico e contemporaneo esempio di creatività letteraria tipica di un nuovo periodo storico e sociale.

È doveroso ammettere che una larga porzione di questo tipo di produzione letteraria sembri, in effetti, indirizzata a un pubblico di bambini – tanto che, nella sua classificazione tematica, Shimazu (1931) include la sezione “Racconti per bambini” – e di giovani donne, ma ciò non implica la legittimità di un giudizio negativo o frettoloso che sottintende l’inferiorità di questo tipo di letteratura rispetto ad un’altra considerata, invece, *alta*, ufficiale, colta. Per questo motivo, in questo studio si tiene conto del punto di vista di Ruch (2008), secondo la quale quella che viene comunemente definita *letteratura popolare* non è da contrapporre alla *letteratura alta* in termini di valore, ma va considerata in relazione al suo pubblico di riferimento, estraneo agli ambienti della nobiltà Heian, e al fermento sociale, politico ed economico tipico del periodo Muromachi. Se si parte dal presupposto generale secondo cui l’adattamento di un’opera *classica* in un genere diverso da quello di partenza non deve coincidere con il pensare a un *sottoprodotto* del processo creativo (Leitch, 2023: 11), allora gli *otogizōshi* – e tutte le altre opere che hanno naturalmente¹⁷ subito l’influenza della letteratura Heian – non vanno intesi come un trascurabile effetto collaterale della volgarizzazione della letteratura classica e come uno scandalo per l’estetica letteraria di per sé (Leitch, 2023: 12), ma come un gesto di produzione attiva, creativa e nuova che si adatta alle circostanze sociali ovviamente mutate rispetto al periodo precedente.

In altre parole, lo scopo di questo studio è quello di affermare che, nonostante sia importante considerare il contributo del *Genji monogatari* e, si potrebbe dire, nonostante il loro rispettivo status di adattamento e appropriazione, *Utatane no sōshi*, *Saru Genji*

¹⁷ Si intenda il termine nel senso di “in modo naturale”. In questa tesi si considera il processo di adattamento delle opere letterarie come qualcosa di automatico, necessario e, appunto, “naturale” seguendo il concetto di *impulso alla riscrittura* teorizzato da Sanders e Frye. Ogni prodotto letterario vive della letteratura precedente e, allo stesso tempo, influenza la successiva in un gioco di mutuo scambio e collaborazione senza il quale la macchina creativa della letteratura cesserebbe di esistere e generare altre opere.

sōshi e tutti gli altri *otogizōshi* che ne subiscono l'influenza¹⁸ possono essere considerati prodotti letterari a sé stanti, figli del periodo in cui sono stati prodotti e dotati di un valore intrinseco che non va paragonato a quello del *Genji monogatari* (né in alcun modo intende annullarlo o sfidarlo), il quale comunque giova della popolarità che questi racconti gli conferiscono e riconferma così il proprio primato di opera canonizzata.

La struttura della tesi sarà quindi la seguente:

1. Nel primo capitolo, intitolato **Gli *otogizōshi*, un problema di genere**, si delinearanno le caratteristiche principali di questo genere letterario alla luce degli studi e delle discussioni accademiche che le riguardano, considerando soprattutto le teorie di Ichiko Teiji, tra i pochi ad essersi avvalso di un approccio critico non del tutto negativo nei confronti di questo tipo di letteratura. La definizione di questo genere, infatti, ha destato non poche perplessità all'interno della comunità accademica nel corso degli ultimi due secoli, in quanto essa non è concorde nell'identificazione dei suoi tratti distintivi rispetto ad altri filoni della letteratura giapponese: ciò, di sovente, ha comportato che gli *otogizōshi* fossero ritenuti una letteratura di second'ordine, eccessivamente eterogenea per essere considerata effettivamente tale e, per questo motivo, deliberatamente accantonata.

Innanzitutto, si cercherà di fare chiarezza nel vasto corpus degli *otogizōshi* affrontando la complessa questione della pluralità delle tematiche, la quale ha rappresentato forse il primo e più grande ostacolo per la definizione chiara e unanime di questo genere letterario, per poi passare alla definizione della loro *audience* di riferimento.

Si affronterà poi il problema cronologico in riferimento alla pubblicazione della raccolta *Otogi bunko*, realizzata nel periodo Edo ma apparentemente contenente racconti di epoca

¹⁸ Per altri esempi oltre ai casi specifici di US e SGS si veda il *Capitolo 4*.

precedente, per comprendere se sia più corretto ascrivere il genere alla letteratura medievale o a quella premoderna.

Infine, considerando i numerosi rimandi alla tradizione letteraria classica giapponese come anche alle leggende popolari autoctone, si intende chiarire lo status “sociale” di questo genere letterario, per annoverarlo tra la letteratura alta – in base alle numerose influenze che essa vi ha esercitato – o alla letteratura popolare – relativamente ai temi trattati, al periodo di genesi e alla semplificazione dei rimandi ai testi classici stessi. Partendo dagli studi di Ruch (2008) e dalle definizioni di Cuddon (1977, ed. 2013) verrà chiarito il concetto di letteratura popolare del periodo medievale giapponese e si tenterà di scardinare lo stigma per il quale gli *otogizōshi* sono stati sovente definiti letteratura qualitativamente inferiore, per arrivare alla conclusione secondo cui è corretto intenderli come parte della letteratura popolare a patto che questa definizione non ne implichi un'intrinseca svalutazione come genere letterario.

2. Nel secondo capitolo, ***Otogizōshi e Genji lo Splendente: il caso di Utatane no sōshi*** verrà fornita un'analisi completa del racconto dal punto di vista strutturale e linguistico, ponendo particolare attenzione alle parti evidentemente influenzate dal *Genji monogatari* per quanto concerne la sintassi ed alcuni riferimenti letterari presenti nel testo.

Il secondo paragrafo riguarderà l'aspetto poetico in quanto il racconto contiene alcuni *waka*, come tramandato dalla tradizione della letteratura di Corte e, in generale, dalla letteratura considerata alta. Ciò che colpisce, infatti, non è solo la presenza di versi affini al *Genji monogatari*, ma che l'autrice (o autore) del racconto si spinga fino a nominare Ono no Komachi, poetessa vissuta tra l'825 e il 900, i cui versi fanno parte della raccolta *Kokin waka shū* (Raccolta di poesie giapponesi antiche e moderne, 920 ca.), indicando un notevole grado di istruzione e conoscenza dei classici. Questo lascia anche presupporre che non solo l'autrice, ma anche il pubblico di ascoltatori e lettori fosse – almeno in parte

– a conoscenza di queste opere e che potesse capirne i riferimenti e le citazioni, lasciando intendere che la letteratura considerata alta si stesse avviando, nel periodo Muromachi, a diventare appannaggio di più classi sociali.

Si esploreranno poi le affinità tematiche tra le due opere, con particolare attenzione per quella del sogno e dell'amore che genera sofferenza negli amanti che non riescono a raggiungersi o non possono stare insieme. Altri aspetti condivisi dalle due opere sono, del resto, anche il ricorso alla filosofia buddhista e il tentativo di suicidio nelle acque che costituisce la fine del racconto: in questi casi si nota, tra l'altro, una particolare influenza sullo *otogizōshi* degli ultimi capitoli del *Genji monogatari*.

Da ultimo, verrà analizzata la differenza tra il personaggio principale del racconto ed il personaggio del *Genji monogatari* Ukifune. Quest'ultima vive infatti tutta la drammaticità di un amore non realizzato in quanto, dopo aver preso i voti, le sarà impossibile vedere nuovamente il suo amato; dall'altro lato, invece, la protagonista di *Utatane no sōshi* riesce ad ottenere il suo lieto fine scampando alla morte grazie al provvidenziale arrivo dell'uomo amato, con il quale si sposerà e darà inizio a una lunga discendenza. Pertanto, sebbene le due donne condividano il tentativo fallito di un suicidio per affogamento, il loro destino si dimostra diverso.

3. Nel capitolo **3. Appropriazione del classico: il caso di *Saru Genji sōshi*** verrà esaminata la questione del graduale passaggio dall'idealizzazione della letteratura cortese alla resa umoristica e in taluni casi parodistica di personaggi e trame canonici delle opere del periodo Heian, per mostrare come l'avvento del periodo Edo e della nuova società mercantile abbia contribuito a modificare la percezione della letteratura alta e a generare adattamenti più vicini al racconto comico che alla prosa alta e incentrata su storie d'amore tra nobili tipica della Corte Heian.

Nello specifico, nel primo paragrafo verrà spiegata la motivazione dell'accostamento tra il personaggio di Genji e la scimmia, per poi passare alle prove dell'avvenuto adattamento della vicenda del *kaimami* tra Kashiwagi e Onna San no Miya in chiave parodistica. Infine, sarà fornita l'analisi puntuale dei casi di intertestualità presenti nel racconto.

4. Nel capitolo **4. L'influenza del *Genji monogatari* su altri *otogizōshi*** verranno trattati altri esempi di *otogizōshi* che sono stati influenzati o ispirati dal *Genji monogatari*, per evidenziare come l'ingerenza di quest'opera nella letteratura del medioevo si sia diffusa capillarmente in gran parte della produzione letteraria popolare e supportare ulteriormente la tesi secondo cui la ridotta istruzione della popolazione non precludesse la conoscenza dei classici della letteratura alta.

5. Si procederà infine con le **Conclusioni**, in cui sarà proposto un rapido riepilogo dei temi trattati evidenziando come le prove portate all'attenzione del lettore possano giustificare una rivalutata percezione del genere degli *otogizōshi* e confermare l'avvenuto adattamento del *Genji monogatari*.

6. L'**Appendice A. Racconto di sonni leggeri** contiene la traduzione annotata e commentata del racconto *Utatane no sōshi*, probabilmente scritto da Asukai Masachika Me nel XV secolo. La traduzione è stata compilata a partire dalla versione trascritta e annotata da Tajima Kazuo (1941-2016) nel volume cinquantaquattro della collana *Shin Nihon koten bungaku taikai* curato da Ichiko (1989).

7. Nell'**Appendice B. Racconto di Saru Genji** verrà proposta la traduzione annotata e commentata del racconto *Saru Genji sōshi*, risalente al XV secolo. La traduzione è stata compilata a partire dalla versione trascritta e annotata da Ōshima Tatehiko (1932-) nel volume trentasei della collana *Nihon koten bungaku zenshū* curato dallo stesso Ōshima (1974).

Capitolo 1. Gli *otogizōshi*, un problema di genere

Gli *otogizōshi* hanno da sempre generato un clima di disaccordo tra gli studiosi. Ciò è dovuto innanzitutto alla loro natura di racconti brevi, un tipo di letteratura che facilmente si lascia annoverare tra le marginali opere dedicate all'infanzia o, quantomeno, all'adolescenza. Nella più classica tradizione europea, per esempio, i racconti brevi sono tendenzialmente utilizzati per sostenere il processo di crescita sociale e psicologica dei bambini e dei ragazzi, mostrando loro l'inevitabile presenza delle difficoltà nella vita e, allo stesso tempo, che tali difficoltà intrinseche nell'esistenza umana possono essere superate uscendone vittoriosi se si è in grado di accettarle e affrontarle con pazienza (Bettelheim, 1975, ed. 2010: 8). Del resto

«è una caratteristica delle favole quella di mostrare brevemente e senza filtri un dilemma esistenziale. Ciò permette al bambino di scontrarsi subito con il problema nella sua forma più essenziale, mentre una trama più complessa finirebbe col confonderlo. La favola semplifica tutto. Le sue figure sono disegnate chiaramente; i dettagli, a meno che non siano importanti, vengono eliminati. Tutti i personaggi sono tipici piuttosto che unici.» (*ibid.*)

Non è escluso che la critica moderna abbia avuto un'influenza retroattiva sull'analisi degli *otogizōshi*, e un'impostazione del genere rende i racconti e le favole – ove per favola si intende un racconto caratterizzato da elementi fantastici come animali parlanti, mostri, o creature mitologiche – particolarmente adatti a confluire unicamente nella categoria della letteratura per bambini. Tuttavia, nel caso degli *otogizōshi*, è sconsigliato basarsi sull'idea di favola o racconti del folklore tipicamente euro-americana (Murai; Cardi, 2020). Infatti, tra di loro si annoverano numerosi racconti che non sembrano diretti primariamente a un pubblico infantile o che rispecchiano il concetto di favolistica caro alla tradizione occidentale. Zooerastia, uccisioni, spiriti malvagi, creature demoniache e altro ancora

sono temi e personaggi spesso ricorrenti negli *otogizōshi* del periodo Muromachi, che quindi sembrano più adatti a destare l'interesse di altre fasce della popolazione – come, per esempio, *samurai* e giovani uomini, piuttosto che i bambini. Per contro, ce ne sono altri che potrebbero interessare maggiormente il pubblico femminile, oppure altri che effettivamente si dimostrano adatti ai bambini.

È quindi lecito chiedersi come posizionare correttamente questi racconti nel panorama letterario giapponese e mondiale, nei quali la loro forma richiama generi per l'infanzia e l'adolescenza e, eccezionalmente, per i giovani adulti, mentre le tematiche che affrontano li collegano al più maturo genere grottesco¹⁹ come anche a quello della letteratura didattica.

Proprio questa pluralità di temi e tipi di pubblico, e la conseguente difficoltà di definirli come un corpo unico, ha fatto sì che gli *otogizōshi* venissero spesso considerati come un tipo di letteratura minore semplicemente in relazione al genere più fortunato e ben definito dei *monogatari* che avevano contraddistinto il periodo Heian.

Un'ulteriore problematica che si può riscontrare nella categorizzazione degli *otogizōshi* è quella relativa alla datazione, dal momento che si tratta per lo più di racconti anonimi²⁰ e senza alcun riferimento al momento della stesura – o della nascita sottoforma di racconto orale. Tendenzialmente, con il termine *otogizōshi* si indica soprattutto la raccolta di Shibukawa Seiemon intitolata *Otogi bunko*, un'antologia di racconti selezionati arbitrariamente dallo stesso Shibukawa in base a un criterio tuttora causa di dissensi tra gli studiosi. La nascita di quest'opera nel periodo Edo e la fortuna che essa incontrò presso il pubblico possono rendere difficile considerare gli *otogizōshi* come un prodotto caratteristico del precedente periodo medievale. È dunque lecito chiedersi se, quando si

¹⁹ Per letteratura grottesca si considera qui la definizione di Childs; Fowler (2006: 101) secondo cui il grottesco sfrutta le somiglianze tra essere umano ed animali o cose e viceversa.

²⁰ Strippoli (2001: 11) conferma che i racconti furono creati da persone di varia estrazione sociale, dai cantastorie girovaghi agli intellettuali, dai monaci buddhisti ai nobili decaduti e ai *samurai*.

parla di *otogizōshi*, si sta parlando di un prodotto dei periodi Kamakura e Muromachi, nato da un precedente substrato di racconti orali e dalla tradizione dei *monogatari* classici, oppure di un prodotto del più moderno periodo Edo, contraddistinto piuttosto dall'adattamento – spesso parodistico – della letteratura precedente e da una letteratura di più ampio respiro garantita dalle nuove tecniche di stampa e commercio.

Tali considerazioni rendono evidente un'ulteriore criticità: considerare o meno gli *otogizōshi* come letteratura popolare. Se si parte dal presupposto che i racconti brevi fanno parte della letteratura per l'infanzia, resta difficile identificarli come un tipo di letteratura “alta”, e sebbene molti di essi siano riusciti ad accaparrarsi la qualifica di “classico” della letteratura – come per esempio il celebre *Hachikazuki* – questi comunque si discostano dalle opere che appartengono a quella che viene comunemente definita *letteratura alta* e vengono piuttosto inclusi nella letteratura popolare, ove per *popolari* si intendono quelle opere

«con un pubblico vasto; il termine conferisce anche una connotazione leggermente peggiorativa che suggerisce un pubblico mediamente acculturato o per niente acculturato, ed implica inoltre che tali opere non posseggano meriti letterari»

(Cuddon; Habib 1977, ed. 2013: 548 e Cuddon; Preston 1999: 685).

La sezione che segue, pertanto, si occuperà delle tre suddette problematiche per cercare di fare chiarezza sullo stato dell'arte e mostrare un tipo di classificazione alternativa per questo genere letterario.

1.1 Il problema della pluralità delle tematiche e dell'audience

Sono molti gli studiosi che hanno tentato di suddividere e organizzare l'insieme di questi racconti in base ai criteri più vari. Si è cercato di suddividerli per ambientazione geografica o sociale, presenza o assenza di intento religioso (Araki 1981: 5), ma ciascuna storia non sembra appartenere a una soltanto di queste categorie, in quanto le varie

caratteristiche si intrecciano l'una con l'altra fino a renderle tutte simili e, al contempo, tutte diverse. Ad ogni modo, uno dei metodi più utilizzati è quello di suddividerle in base alle tematiche che trattano, ma la spiazzante diversità delle trame ha reso ostica anche una tale suddivisione, che spesso si è dimostrata assai minimalista o, al contrario, ha dato vita a categorizzazioni complesse. Pigeot (1972: 18-21) ne ricorda in particolare sei:

Hasegawa (1903): Storie d'amore; leggende; personificazioni di animali; origine dei templi; altro.

Hirade (1908): Amore; sodomia²¹; matrigne; pazzia; prendere i voti; origine dei templi; personificazioni di animali; fantasmi; vendette; biografie.

Fujioka (1915): Amore; sodomia; gelosia e prendere i voti; matrigne; imprese; vendette; pietà filiale; festeggiamenti; Buddismo; personaggi non umani; libretti di danza.

Shimazu (1931): Racconti per bambini; favole; personaggi non umani; origine dei templi; preghiere buddhiste; prendere i voti; matrigne; amore (etero e omosessuale); storie con poesie; prodigi (metamorfosi e matrimoni disparati); miracoli; imprese; vendette; pietà filiale; festeggiamenti.

Nomura (1938): racconti leggermente tendenti al Buddismo (racconti didattici, imprese, successo); racconti fortemente tendenti al Buddismo (origine dei templi, miracoli, conversioni e prendere i voti, salvezza dell'eroe che raggiunge la buddhità); classe militare; popolo; paesi esotici; personaggi non umani.

Yoshizawa (1943): Sodomia; prendere i voti; matrigne; festeggiamenti; vendette; amore; personaggi non umani; pietà filiale; imprese; Buddismo; altro.

²¹ Pigeot (1972) usa il termine francese *sodomie*.

Già a partire da questa veloce disamina, è chiara la presenza di alcune tematiche che vengono riconosciute all'unanimità dagli studiosi: per esempio, è indubbia la presenza di racconti caratterizzati dalla dottrina buddhista²², come anche di quelli che parlano di storie d'amore o di personaggi non umani. Tuttavia, manca l'unanime accordo circa quali trame ascrivere nelle categorie preposte, in quanto ciascun racconto racchiude, sovente, caratteristiche eterogenee.

In tempi più recenti, si è cercato di semplificare la classificazione adottando una suddivisione in macrocategorie. Per esempio, Keene (1993, ed. 1999: 1121 nota 12) segue Nishizawa (1982) e propone una divisione in tre semplici categorie: *gikomono* (storie di membri dell'aristocrazia), *otogizōshi* (intese come storie di gente comune) e *Muromachi jidai monogatari* (intese come storie su preti buddhisti e guerrieri). Nonostante ciò, è forse più nota e largamente accolta quella molto complessa proposta da Ichiko (1985: 27-28), nella quale egli organizza gli *otogizōshi* – in base ai suoi studi, circa trecentoquaranta racconti²³ – come segue:

1. Storie di nobili

- a. storie d'amore
- b. storie di figli adottivi
- c. racconti poetici; leggende su poeti famosi

2. Storie sul Buddhismo

- a. storie di amore omosessuale (tra maschi)
- b. storie di infrangimento dei voti (tra donne)
- c. storie di epifania della vocazione (storie di penitenza)
- d. storie di manifestazione e nascita del Buddha (storie di fortuna)

²² Per informazioni più dettagliate sull'ingerenza del Buddhismo negli *otogizōshi* e alcuni esempi di racconti che hanno come protagonisti dei monaci buddhisti si veda Strippoli (2001: 21-22).

²³ Ruch (1965), Ishikawa (2004; 2007) e Tokuda (1993, ed. 2014) ne individuano almeno quattrocento.

- e. sermoni
- 3. Storie di guerrieri
 - a. storie di eliminazione di mostri
 - b. leggende sui guerrieri della guerra Genpei
 - c. storie di faide di famiglia; storie di vendetta
- 4. Storie del popolo
 - a. storie divertenti; favole
 - b. storie di proposte di matrimonio e corteggiamenti
 - c. storie di uomini di successo (raggiungimento della ricchezza)
 - d. storie di festeggiamenti
- 5. Storie su paesi stranieri
 - a. Cina
 - b. India
 - c. Altro
- 6. Altro (creature non umane)
 - a. unioni innaturali
 - b. storie di competizioni poetiche
 - c. storie d'amore; storie di proposte di matrimonio e corteggiamenti
 - d. storie pseudo-guerresche
 - e. diari di reclusione monastica e altro

Decisamente più breve è invece la classificazione proposta da Tokuda (1993, ed. 2014:

21), nella quale i racconti sono suddivisi in quattro semplici macrocategorie:

- *Kuge monogatari* (storie di nobili)
- *Buke monogatari* (storie di guerrieri)
- *Sōryō monogatari* (storie di monaci)

- *Shomin monogatari* (storie di gente comune)

Quest'ultima alternativa è senz'altro economica e funzionale all'individuazione dei temi più frequenti, ma non rende in verità possibile un'adeguata categorizzazione in quanto esistono racconti che possono facilmente essere ascritti a più di una macrocategoria: per esempio, i racconti *Saru Genji sōshi* e *Bunshō sōshi* – di cui si fornirà un'analisi dettagliata più avanti – sono contemporaneamente storie di nobili e storie di gente comune. Una tale quantità di tematiche ha altresì destato confusione per quanto riguarda i destinatari dei racconti. Innanzitutto, si deve considerare che, nella sua prima edizione²⁴ di *Otogi bunko*, Shibukawa aveva scritto esplicitamente che si trattasse di racconti per intrattenere bambini e donne, adatti ad essere donati come regalo di nozze a una sposa. Ciò ha indotto la maggior parte degli studiosi a ritenere che l'intero insieme degli *otogizōshi* abbia come obiettivo principale quello di intrattenere in maniera frivola e piacevole le donne, mentre alcuni di essi sono espressamente dedicati alla lettura e all'ascolto da parte dei bambini²⁵. Questo potrebbe essere vero per l'antologia di Shibukawa: trattandosi di racconti che egli stesso aveva scelto, sarebbe ragionevole credere che li avesse selezionati in base a quali, tra quelli di sua conoscenza o di maggior successo tra il pubblico, riteneva che potessero essere più adatti ad un pubblico femminile o molto giovane.

Tuttavia, se si pensa al significato “espanso” della parola *otogizōshi* e al grande numero di storie che vengono indicate con questo termine, è difficile ritenere che tutte queste storie abbiano come unico *target* un pubblico così ristretto. Si pensi, per esempio, alle storie di guerrieri che ripercorrevano le gesta di coloro che avevano combattuto nelle battaglie tra i Taira e i Minamoto e che si ispiravano ai *gunki monogatari* (storie

²⁴ Sulle varie edizioni di *Otogi bunko* si veda Tokuda (1988: 519-527).

²⁵ Probabilmente è per questo che spesso il termine *otogizōshi* e ciò che esso indica vengono confusi con le *otogibanashi*, ovvero le favole per bambini. Per ulteriori informazioni sulla differenza tra i due generi e come questi sono talora confusi l'uno con l'altro si veda Ishikawa (2004).

guerresche) del periodo Kamakura: è poco probabile che questi racconti fossero molto apprezzati dal pubblico femminile, mentre è più facile ritenere che fossero diretti a giovani ragazzi e alla classe samuraica di cui decantavano le gesta. Al contrario, se si considerano tutti gli *otogizōshi* che raccontano di storie d'amore impossibile tra membri della nobiltà e che, in un certo senso, imitavano i *monogatari* del periodo Heian, è accettabile pensare che il loro pubblico più attento fosse composto da giovani donne. Va anche considerato che non è semplice parlare di “bambini” durante il periodo Muromachi, né nella storia giapponese in generale (Kuroda, 1996: 41), dal momento che la definizione dell'infanzia cambia in base a innumerevoli fattori che toccano la sociologia, la psicologia, gli studi religiosi, eccetera (*ibid.*).

Ad ogni modo, quel che è certo è che l'estrema eterogeneità delle trame e dei personaggi presenti negli *otogizōshi* – che spaziano da guerrieri temerari a monaci buddhisti, a comuni mercanti che trovano improvvisamente la loro fortuna, ad animali che intrecciano le proprie vite con gli esseri umani, e altro ancora – non permette di individuare in maniera certa e definita un pubblico prestabilito.

È proprio questa difficoltà nella categorizzazione che, unita alla sovrabbondanza di tematiche, ha destinato gli *otogizōshi* ad essere considerati un tipo di letteratura di scarso valore, ma forse più di tutto il resto ha inciso proprio il fatto che per anni sono stati intesi come semplice letteratura per donne e bambini.

Innanzitutto, è sconveniente reputare la letteratura per donne – sempre ammesso che fossero le reali ed uniche destinatarie di questi racconti – come letteratura secondaria, in quanto è noto che è stata proprio la letteratura per donne e creata da donne a diventare quella considerata “alta”: si pensi, semplicemente, a opere celeberrime come il *Genji monogatari* di Murasaki Shikibu (973-1014?1025?), alle opere di Izumi Shikibu (976-1033?), al *Makura no sōshi* (Note del guanciale, X-XI secolo) di Sei Shōnagon (965-1025), alle poesie di Ono no Komachi (825-900), e tutte le altre che è possibile definire

come letteratura di Corte, che hanno segnato indelebilmente lo sviluppo della letteratura giapponese e per secoli sono state studiate, imitate e adattate.

Pertanto, se anche fosse possibile estendere la definizione fornita da Shibukawa a tutti quei racconti che oggi sono considerati *otogizōshi*, non sarebbe comunque consono relegarli a una posizione subalterna solo in quanto letteratura per donne.

Allo stesso modo, anche non tenendo conto di tutti quei racconti che un pubblico di bambini e giovani non avrebbe apprezzato o, al contrario, anche ammettendo che tutti gli *otogizōshi* esistenti siano adatti a tali lettori/spettatori²⁶, è necessario sfatare il mito secondo cui la letteratura per l'infanzia sia una letteratura minore.

Innanzitutto, una visione del genere risulta filtrata dalla critica letteraria recente ed è probabilmente alimentata dal fatto che la parola *otogi* è presente anche nel termine *otogibanashi*, ovvero le “fiabe” destinate specialmente ai bambini. Del resto, come ricorda Someya (2003), questa stretta relazione tra il termine *otogi* ed i bambini è nata solo a partire dal periodo Shōwa soprattutto a seguito degli studi di Yanagita Kunio (1875-1962) ma, invece, sembra che tutto ciò che riguarda il termine *togi*²⁷ e le sue varie modalità di espressione fosse destinato ai signori della classe samuraica che desideravano essere intrattenuti e solo successivamente tale intrattenimento fu dirottato verso i loro figli²⁸.

Sembra quindi riduttivo, ma anche inesatto, affermare che gli *otogizōshi* siano racconti a uso esclusivo di donne e bambini, soprattutto se questo “restringimento” di *audience* implica un’accezione di svalutazione. Si tratta indubbiamente di opere poco sofisticate (Ichiko 1985: 29), ma esse tengono conto di una lunga serie di mutamenti storici e sociali

²⁶ Riguardo ai mezzi di diffusione degli *otogizōshi* si vedano soprattutto Ichiko (1963) e Ruch (1965).

²⁷ Per un’analisi più dettagliata del termine *togi* si veda il paragrafo 1.2.

²⁸ Ruch (1965: 40), tuttavia, definisce questa teoria viziata dagli studi di Kuwata Tadachika (1902-1987), in particolare dall’opera *Daimyō to otogi shū* (I daimyō e gli otogi shū, 1942), in cui egli utilizza il termine *otogi-zōshi* né come un titolo, né come un genere, ma come una parola funzionale il cui significato è radicato nelle attività di una professione medievale. Per contro, Putzar (1963) accoglie appieno la teoria di Kuwata.

che le rendono adatte al loro pubblico di riferimento, per quanto eterogeneo potesse essere: se si considera la loro *audience* come un unico gruppo di persone che non facevano parte degli ambienti acculturati né dei circoli letterari che orbitavano attorno a ciò che rimaneva della Corte Imperiale e dell'aristocrazia, e li si pensa come diretti generalmente alle nuove classi sociali emergenti dei *samurai* e della nuova società cittadina, appare ovvio che non potessero assomigliare eccessivamente alla letteratura caratteristica del periodo Heian. Il nuovo pubblico non ha tempo – e per lo più non ha l'istruzione adatta – per comprendere *monogatari* lunghi e complessi, ma ricerca un tipo di intrattenimento più breve e facile da capire, che abbia una varietà di trame tale da non lasciare spazio alla noia e che, talvolta, possa servire come mezzo didattico per l'apprendimento di parole, eventi storici o, addirittura, insegnamenti religiosi (*ibid.*).

In altre parole, gli *otogizōshi* affrontano una moltitudine di tematiche diverse che – dal punto di vista della critica letteraria – era necessario classificare e analizzare per poter definire in maniera univoca questo genere ma, in un certo senso, è stato proprio il risultato di questa classificazione, complessa e densa di sottocategorie, a far apparire gli *otogizōshi* come un gruppo eccessivamente variegato perché fosse possibile una loro qualsiasi, effettiva categorizzazione. Ciò ha portato, probabilmente, a relegare gli *otogizōshi* allo status di letteratura marginale in quanto eccessivamente eterogenei, sprovvisti di caratteristiche predominanti e facilmente riconoscibili in tutti i racconti che ne fanno parte. Anche il tipo di pubblico a cui questi racconti sono destinati sembra essere poco chiaro: se li si considera semplicemente letteratura per le donne o per l'infanzia si esclude l'importante considerazione della natura del termine *otogi* e dell'attività degli *otogishū*²⁹, prerogativa dei signori della classe guerriera; inoltre, si contribuisce ancor più alla loro stigmatizzazione, negando una qualsiasi possibilità di riesame e rivalutazione da parte

²⁹ Per precisazioni su questo termine si veda il paragrafo 1.2.

della critica. Dall'altro lato, bisogna riconoscere inoltre che anche i lettori e gli ascoltatori che compongono il pubblico sono caratterizzati da un'allarmante varietà che rende ancora più complicato definire questo genere.

Si potrebbe però pensare a queste molteplicità di temi e tipi di pubblico non come un difetto, ma come il naturale sviluppo di un genere letterario che matura in un'epoca di cambiamenti sociali che riguardano sia il grado di istruzione della popolazione, sia l'assetto delle nuove classi dominanti: le trame e i personaggi sono tanti proprio perché il pubblico che deve immedesimarvisi è vario, ed il pubblico è vario perché il nuovo periodo storico ha portato con sé una serie di mutamenti che hanno coinvolto varie sfere della vita pubblica e privata. Si tratta della normale evoluzione di un genere letterario che deve adattarsi al suo pubblico per potersi diffondere e, dunque, sopravvivere.

1.2 Quando: letteratura medievale o del periodo Edo?

Alla voce "*otogizōshi*", il *Nihon koten bungaku daijiten* (Grande dizionario della letteratura classica giapponese) riporta: "Termine generico per i racconti scritti dal periodo Muromachi al periodo Edo" (Someya, 2008: 1), ma la storia della nomenclatura per questo genere letterario è sempre stata particolarmente travagliata sin dall'epoca Meiji³⁰. In effetti, le teorie riguardo alla posizione degli *otogizōshi* nel tempo sono molto numerose e sfaccettate, ma si possono ricondurre essenzialmente a due punti di vista: considerare con questo termine solo i racconti compresi nella raccolta *Otogi bunko*, oppure tutti i racconti brevi di epoca Muromachi (e talvolta Kamakura). Infatti, come indicato da Shimazu (1931: 1),

«la definizione di *otogizōshi* è alquanto vaga e contorta, esistono varie opinioni divergenti che li intendono con un senso molto ampio e altre con un senso molto

³⁰ Per una disamina cronologica della terminologia che riguarda gli *otogizōshi* dall'epoca Meiji fino all'epoca Heisei si veda Someya (2008: 5-16).

ristretto, a partire dalla loro composizione, o dalla loro natura, o dal loro atteggiamento creativo.»

Nel suo *Chūsei shōsetsu no kenkyū* (1955), Ichiko Teiji aveva affermato che, in teoria, sarebbe consono utilizzare questa denominazione soltanto per indicare le storie inserite in *Otogi bunko*. Dello stesso avviso era già stato Ogino (1901), secondo cui “*otogizōshi* è il nome dato a ventitré brevi racconti”. In tempi più recenti, anche Matsumoto (1980: 369) sembra fare riferimento essenzialmente alla produzione di epoca Edo, asserendo che è solo in questo periodo che il termine comincia ad essere utilizzato in letteratura. Tuttavia, egli ammette che questo tipo di produzione letteraria copre un arco temporale di circa quattrocento anni, a partire dal tardo periodo Kamakura *fino* al periodo Edo, durante il quale è verosimile che vennero prodotti altri *otogizōshi* (Matsumoto, 1980: 371) oltre alla raccolta *Otogi bunko*, i quali prescindevano dallo stile e dalla natura dei precedenti.

In effetti, a partire dal periodo Meiji il termine ha iniziato a subire un processo di ampliamento per il quale è venuto a indicare tutta la letteratura medievale in generale.

Ichiko stesso considera la possibilità di chiamarli *Muromachi monogatari* (storie del Muromachi) o *Muromachi jidai monogatari* (storie del periodo Muromachi), aggiungendo che si tratta di un tipo di letteratura diffusosi dapprima in forma orale e soltanto in un secondo momento divenuto un vasto, eterogeneo corpus scritto. Se si riflette sulla natura del termine *togi*, in effetti, sembra corretto fare riferimento alla letteratura orale dei periodi Kamakura e Muromachi e riferirsi alla raccolta di Shibukawa solo come un'antologia di racconti raccolti sotto questo nome ma che, in verità, lo avevano ereditato da una tradizione precedente.

Secondo Ichiko, la pratica del *togi* – ovvero “tenersi compagnia e distrarsi dalla noia” (Ichiko 1963: 32) era molto diffusa già durante il periodo Heian, quando

«un certo numero di persone si riuniva e ciascuno raccontava a turno una storia. [...]»

Otogi, quindi, non veniva praticato per un solo individuo, ma per un certo numero di persone insieme [...] sottoforma di una specie di tavola rotonda.» (Ichiko 1963: 36)

Si pensi, ad esempio, al capitolo secondo del *Genji monogatari*, *Hahakigi* (L'arbusto di saggina)³¹, in cui Genji, Tō no Chūjō (Secondo Comandante della Guardia Imperiale), Sama no Kami (Capitano delle Scuderie della Sezione Sinistra) e Tō Shikibu no Jō (Funzionario di Terza Classe dell'Ufficio del Cerimoniale) si ritrovano nella stanza di Genji e si intrattengono raccontando storie sulle varie dame di Corte, paragonandole tra loro e assegnando loro dei voti in base alle loro qualità.

Questa pratica si afferma ancor più durante il periodo medievale. Infatti

«i signori feudali assumevano persone chiamate *otogishū*³², il cui incarico era di sedere accanto al proprio signore e tenergli compagnia durante il suo tempo libero.»

(Ichiko 1963: 33)

Ciò contrastava apertamente con quanto precedentemente affermato da Fujii (1932: 3), per il quale non era ammissibile parlare di *togi* nel periodo Heian³³, mentre il termine viene utilizzato sicuramente nel *Genpei jōsuiki* (Resoconto dell'ascesa e della disfatta dei Taira, XIV secolo)³⁴ e nel *Masukagami* (Lo specchio limpido, 1368-1376)³⁵, in cui indicava l'interlocutore³⁶. Aggiunge che il carattere per *togi* (物) era utilizzato solo per la

³¹ Per la traduzione italiana si veda Orsi, 2012, ed. 2015: 20-48.

³² Per alcuni esempi di noti *otogishū* si veda Putzar (1963).

³³ Anche Mülhern (1974: 181) conferma che il termine *togi* non è rintracciabile nella produzione scritta del periodo Heian.

³⁴ Resoconto del conflitto tra Taira e Minamoto, generalmente inteso come una versione estesa dello *Heike monogatari* (Storia degli Heike, 1330 circa). Noto anche con il nome di *Genpei seisuiiki*.

³⁵ Come indica Keene (1993, ed. 1999: 564), si tratta di un'opera che racconta gli eventi accaduti tra il 1180, anno di nascita dell'imperatore Go Toba (1180-1239, r. 1183-1198), e il 1333, quando l'imperatore Go Daigo (1288-1339, r. 1318-1339) ritorna dall'esilio. Gli episodi vengono narrati da una vecchia monaca come se questa rievocasse i suoi ricordi: questa tecnica permette l'utilizzo di uno stile colloquiale e l'inclusione di poesie e passaggi drammatici. Ad oggi, si pensa che l'autore sia Nijō Yoshimoto (1320-1388), sebbene egli non sia identificato come tale in nessun documento del periodo Muromachi (Keene 1993, ed. 1999: 900).

³⁶ Ciò, comunque, verrà confermato anche da Ichiko (1969: 473), che affermerà che “*togi* e *otogi* sono parole che cominciano a essere utilizzate nel periodo Kamakura e hanno il significato di ‘interlocutore’ o ‘partecipare’”.

trascrizione del sanscrito e che una voce nel *Ruiju myōgishō* (Dizionario annotato delle pronunce e dei significati, XI-XII secolo) lo indicava semplicemente con i significati di *yoru* (presumibilmente dal *kanji* di *yoru* 寄る “avvicinarsi”) e *yutaka ni* 豊かに “abbondantemente, riccamente”. Considerando che il *kanji* per *togi* 伽 in giapponese è l’unione dei *kanji* di 人 “persona” e 加 “aggiungere, unirsi”, è possibile pensare che il significato di *yoru* indicato nel *Myōgishō* esprima la vicinanza sia fisica che emotiva alle persone (Fujii, 1932: 3).

Per la voce *togi*, il *Kadokawa kogo jiten zen’yakuban* (1997: 702) riporta

«1) Intrattenere con un racconto durante una nottata di noia o simili. 2) Servire nelle stanze private. Tenere compagnia nelle stanze da letto.»,

mentre lo *Shinzen’yaku kogo jiten* (2017: 688) lo definisce

«Tenere compagnia con un racconto e dare sollievo alla noia. Inoltre, anche le persone che lo fanno. Compagno di tempo libero.»,

ma anche

«Assistere un malato e la persona che lo fa. Tenere compagnia nelle stanze da notte e la persona che lo fa.»

In generale, considerando la natura del termine ed il fatto che ci sia un certo accordo tra gli studiosi nell’identificare nel *togi* una pratica di gruppo che consisteva nella narrazione orale, e considerando anche che un tale significato sembra rappresentarne la loro stessa essenza (Someya, 2003: 61³⁷) come letteratura d’intrattenimento, sembra corretto indicare con il termine *otogizōshi* tutti i racconti di epoca medievale in generale. Quest’accezione di letteratura d’intrattenimento resta valida anche se si considera la teoria

³⁷ Qui Someya cita Fujii Takashi (1929-2020) senza però specificare l’opera.

di Imanishi³⁸, per la quale il termine *otogizōshi* è l'unione dei significati del kanji di 伽 e della parola 解き, ovvero “rilassamento, distensione”, seguendo il senso di “libro illustrato che conforta l'anima” (Someya, 2008).

Successivamente, con l'unificazione del paese avvenuta nel XVII secolo³⁹, la classe guerriera si tramutò nella classe degli amministratori e dei garanti dell'austerità pubblica (Pigeot, 1972: 5), così che essa si trovò esclusa dagli strati sociali più bassi dai quali, invece, era partita: ormai soggetti alla morale confuciana e arricchiti dalle nuove posizioni governative, anche le loro usanze mutarono inevitabilmente portando a un cambiamento nella pratica del *togi*, che non faceva più riferimento a un'attività di condivisione, ma divenne semplicemente la pratica dei tutori di badare ai loro figli, intrattenendoli con attività e, soprattutto, storie. Per questo motivo, numerosi studiosi hanno optato per l'ampia definizione di *Muromachi monogatari* (racconti del periodo Muromachi) (Ōshima, 2002) o *chūsei monogatari* (racconti medievali) (Minobe, 1988) e *chūsei shōsetsu* (romanzi medievali) (Ichiko, 1955), che sia evita di incappare nell'annoso problema della definizione del termine *togi*, sia permette di identificare velocemente delle caratteristiche peculiari del genere strettamente associate a questo periodo storico.

Come emerge dallo studio di Someya (2003), tuttavia, è evidente che la terminologia più utilizzata per indicare questo tipo di produzione letteraria resta quello di *otogizōshi*⁴⁰. Infatti, a partire dall'epoca Meiji sino all'era Heisei il termine *Muromachi* viene utilizzato dagli studiosi in tutto quattordici volte per indicarli, mentre vengono definiti semplicemente “medievali” con il termine *chūsei* soltanto una volta. Il nome che invece

³⁸ Someya (2008) non specifica nemmeno qui l'opera, ma si tratta presumibilmente di *Otogizōshi no gengo* (La lingua degli otogizōshi, 1992).

³⁹ Si fa qui riferimento all'inizio del governo dei Tokugawa, affermatosi dopo che Tokugawa Ieyasu (1543-1616, r. 1603-1605) sconfisse il clan Ishida nella battaglia di Sekigahara (1600). Per ulteriori informazioni circa la transizione dal periodo Sengoku (Periodo dei Paesi belligeranti, 1478-1568) a quello Edo si veda Sansom (1961).

⁴⁰ Lei stessa afferma di prediligere questo nome che, qualsiasi sia il significato che si sceglie di associare alla parola *togi*, sembra comunque condensare in sé tutte le caratteristiche principali di questo genere di racconti (Someya, 2008).

sembra restare più diffuso e popolare resta quello di *otogizōshi*, che viene utilizzato ben cinquantuno volte con un netto aumento soprattutto nella seconda metà del periodo Shōwa.

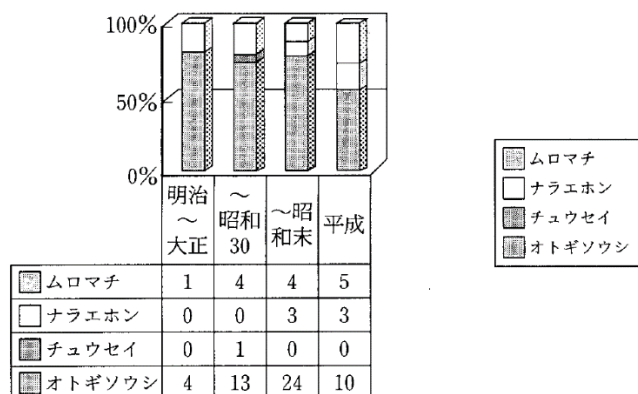


Fig. 1.

È lecito pensare che l'esclusione dei termini *muromachi* e *chūsei* derivi dalle considerazioni che seguono.

- a) La maggior parte degli storici è solita indicare l'inizio del periodo Muromachi con l'anno 1333, quando ormai non rimaneva più nulla del *bakufu* di Kamakura e il clan degli Hōjō, che ne aveva detenuto il potere, si era ormai dissolto definitivamente con l'uccisione di Hōjō Hidetoki (?-1333)⁴¹. A determinare il passaggio dal periodo Kamakura al periodo Muromachi è quindi la caduta del *bakufu* di Kamakura.
- Un'altra possibilità è quella di indicare l'inizio del periodo Muromachi con l'anno 1338, anno in cui Ashikaga Takauji (1305-1358, r. 1338-1358) viene proclamato ufficialmente *shōgun* e la sede del governo militare si stabilisce nel quartiere di Kyōto chiamato proprio Muromachi (Caroli; Gatti, 2009, ed. 2012: 70)⁴². La fine

⁴¹ Per una più completa disamina degli eventi che precedettero la caduta del *bakufu* di Kamakura si veda Sansom (1961).

⁴² Si potrebbe invero considerare anche l'anno 1392, in cui le Corti Imperiali del Sud e del Nord (da cui il nome "Nanbokuchō", ovvero "periodo del Sud e del Nord") mettono fine alla loro disputa e Takauji può estendere definitivamente il controllo su tutto il paese. Tuttavia, considerando che in questo momento Takauji è già *shōgun* e di fatto il *bakufu* si è spostato, per l'inizio del periodo Muromachi è forse preferibile fare riferimento alle date sopra citate del 1333 e 1338.

del periodo corrisponde invece al 1573, anno in cui viene deposto l'ultimo *shōgun* Ashikaga⁴³.

Ammettendo la dicitura *Muromachi jidai monogatari*, o più semplicemente *Muromachi monogatari*, il riferimento a questo preciso lasso di tempo – considerando comunque un'elasticità di cinque anni in relazione alla data d'inizio del periodo – esclude automaticamente tutta la produzione letteraria che si trova al di fuori di esso. Se si afferma che gli *otogizōshi* sono letteratura del periodo Muromachi, prodotta quindi tra il 1333 (o 1338) ed il 1573, si escludono sia i racconti nati durante il periodo Kamakura che comunque sono ad oggi considerati *otogizōshi*, come per esempio *Aki no yo no nagamonogatari*⁴⁴ (Lunga storia di una notte d'autunno), sia la raccolta di Shibukawa, che risale al periodo Edo e che consiste proprio in quegli *otogizōshi* che primi tra tutti sono stati definiti tali.

Lo stesso si può dire di ipotesi come quella avanzata da Pigeot (1972: 3), per la quale gli *otogizōshi* sono una produzione caratteristica del Nanbokuchō (1337-1392) che arriva poi eventualmente a *toccare* l'inizio del periodo Edo, e cioè che si sviluppa dal XIV al XVI secolo – in altre parole, per tutto il periodo medievale lasciando però fuori quello Edo.

L'espressione “storie del periodo Muromachi” – o qualsiasi altra ad essa simile che faccia esplicito riferimento a questo periodo storico – risulta dunque eccessivamente riduttiva e non permette di indicare nella sua interezza il corpus di racconti che ad oggi definiamo con il termine *otogizōshi*.

Se invece si ammette che con questo termine si fa riferimento anche ai racconti prodotti negli anni che lo precedono e che lo seguono, e quindi che si tratta di una

⁴³ Si tratta di Ashikaga Yoshiaki (1537-1597, r. 1568-1573).

⁴⁴ Keene (1993, ed. 1999: 1101), tuttavia, accetta anche l'ipotesi che questo racconto sia stato prodotto nei primi anni del periodo Muromachi. Per ulteriori informazioni circa la trama e lo stile si veda Keene (1993, ed. 1999: 1101-1103).

definizione indicativa che lascia spazio anche alla produzione letteraria dei periodi storici limitrofi, si incorre nel pericolo opposto di una generalizzazione cronologica eccessiva, in quanto durante i periodi Kamakura, Muromachi, Azuchi-Momoyama ed Edo si verificano dei sostanziali mutamenti storici, sociali, politici e, di conseguenza, anche letterari che è impossibile non tenere in considerazione⁴⁵.

- b) Se invece si considera la definizione di *chūsei monogatari*, o *chūsei shōsetsu*, si rischia di incorrere nella stessa problematica e al contempo nella problematica opposta. Presupponendo che con *chūsei* si intendano il periodo Kamakura, il periodo Muromachi ed il periodo Azuchi-Momoyama, contraddistinti dall'affermarsi del *bakufu*, e che il periodo Edo venga invece identificato con l'età premoderna simboleggiata dal potere dei Tokugawa, definire gli *otogizōshi* "opere del periodo medievale" esclude ancora una volta tutto il periodo Edo incappando nel rischio di non includere in questo genere letterario la raccolta *Otogi bunko* e tutti gli *otogizōshi* che furono prodotti nel XVII e nel XVIII secolo. Per essere certi di includere anche la raccolta di Shibukawa, dunque, sarebbe necessario considerare "medioevo" anche il periodo Edo, correndo d'altra parte il rischio di uniformare storicamente tutti e quattro i periodi che intercorrono tra il 1185 ed il 1868, per un totale di quasi settecento anni di storia e letteratura.

Tuttavia, se con un procedimento contrario si fa riferimento alla sola raccolta *Otogi bunko* e si definiscono *otogizōshi* unicamente i ventitré racconti che ne fanno parte, ovvero:

⁴⁵ Non si deve comunque pensare che le tradizioni letterarie di questi periodi siano totalmente distanti tra loro. Come ricorda Keene (1993, ed. 1999: 609), infatti, "la civiltà Heian non scomparì del tutto quando lo shogunato venne instaurato a Kamakura [...] e la letteratura del periodo Kamakura rimase essenzialmente la stessa del periodo Heian, seppure la qualità si fosse deteriorata notevolmente". Si può pensare ad un *continuum* entro il quale si sviluppa la letteratura di ciascun periodo, che non può subire generalizzazioni ma allo stesso tempo non deve essere intesa come un insieme di categorie monolitiche senza connessione tra loro.

Bunshō sōshi, Hachikazuki, Komachi sōshi, Onzōshi shimawatari, Karaito sōshi, Kowatagitsune, Nanakusazōshi, Saru Genji sōshi, Monokusa Tarō, Sazare ishi, Hamaguri no sōshi, Ko Atsumori, Nijūshikō, Bontengoku, Nosezaru sōshi, Neko no sōshi, Hamaide, Izumi Shikibu, Issunbōshi, Saiki, Urashima Tarō, Yokobue no sōshi, Shutendōji

allora si escludono automaticamente tutti quei racconti prodotti durante il periodo medievale che invece la maggior parte degli studiosi include nel corpus.

È lecito ritenere che il nome *otogizōshi* sia stato assegnato ai racconti redatti in epoca medievale *a posteriori*, ovvero semplicemente sulla base delle somiglianze riscontrate con i racconti dell'antologia di Shibukawa e a partire dal significato del termine *togi* – quindi in relazione alla loro predisposizione alla narrazione orale e alla condivisione all'interno di un gruppo di persone – ma ciò, a maggior ragione, non giustifica l'estromissione dall'elenco di tutti i racconti che precedono *Otogi bunko*.

Pur escludendo le problematiche relative alla suddivisione dei vari periodi e accettando le denominazioni di *Muromachi monogatari* come “storie del periodo Muromachi” e *chūsei monogatari* come “storie del periodo medievale”, e limitando così l'arco temporale ai soli anni che vanno dal 1333 al 1573 o, tutt'al più, dal 1185 al 1603, resterebbe comunque irrisolta l'annosa questione dell'eterogeneità di questo genere letterario: tali generalizzazioni potrebbero lasciar intendere che *tutti* i racconti brevi che sono stati prodotti in questi anni siano da definirsi *otogizōshi* o, al contrario, che tutti gli *otogizōshi* siano stati prodotti in questi anni. Entrambe queste ipotesi sono da scartare, in quanto è ben noto sia che esistono altri generi di racconti brevi, sia che non tutti si possono classificare come *otogizōshi*, sebbene – per certi versi – se ne possano considerare gli antesignani o i successori.

Definizioni del genere sono probabilmente intellegibili per gli esperti, che difficilmente si abbandonerebbero a generalizzazioni che vedano la letteratura classica, quella medievale e quella premoderna sovrapporsi, tuttavia, rischiano di contribuire ad alimentare la confusione riguardo alle effettive caratteristiche di questo genere letterario, come anche la difficoltà riscontrata nella categorizzazione dei racconti che sembrano appartenergli o meno.

Dalle suddette considerazioni si evince la problematicità della datazione degli *otogizōshi*, la quale è resa ancora più complicata dal fatto che non si conosca l'autore della quasi totalità dei racconti (Ishikawa, 2004: 6) e che quindi resti difficile posizionare storicamente la loro creazione. In effetti, soltanto lo *Hikketsu no monogatari* (Storia di pennelli da calligrafia) sembra essere riconducibile ad autore certo, ovvero un uomo chiamato Ihō (Ruch, 1965: 52). A fronte di ciò, è forse possibile considerare di adottare la terminologia suggerita da Keene (1993, ed. 1999: 1092) – che comunque poi opta per la più breve definizione di “Muromachi fiction” (Storie di finzione del periodo Muromachi) – e indicare con *otogizōshi* i “racconti brevi di epoca Muromachi e del primo periodo Tokugawa”. Sussiste il rischio di estromettere quelle produzioni che hanno visto la luce durante il periodo Kamakura, ma bisogna ammettere che quest'ultimo sia meglio rappresentato, dal punto di vista letterario, dai racconti di guerra, dalla diaristica e dai testi buddhisti, mentre il successivo periodo Muromachi è meglio noto come il periodo di una letteratura più popolare, di finzione e che si avvia a quelli che saranno i generi di intrattenimento tipici del periodo Tokugawa. A questo si affianca necessariamente la prima metà del periodo Edo, in quanto essa vede venire alla luce la raccolta *Otogi bunko* che, come punto di partenza ufficiale di questo genere letterario, non può essere estromessa, soprattutto se si considera che il nome stesso di *otogizōshi* si diffonde a partire da quest'epoca (Shimazu, 1931: 2).

1.3 Una questione di status: letteratura alta o popolare?

«Quando uso il termine *popolare*, mi riferisco a quegli aspetti della cultura di una nazione che vengono valutati dalla maggior parte dei suoi cittadini e che travalicano tutti i confini di classe sociale, sesso e generazione. [...]

Dobbiamo riconoscere che determinati costrutti storici sono stati creati sulla base di un vocabolario concettuale immobilizzato da preclusioni legate alla classe, al genere e allo status sociale. Ciò ha fatto sì che si preferissero certi argomenti di ricerca e che si denigrassero altre caratteristiche della cultura giapponese che non si adattano al paradigma predominante. La storia, come la poesia di corte, è stata scritta a partire da una lista canonica di argomenti preselezionati che escludono la maggior parte degli aspetti della vita di tutti i giorni.»

Così Ruch (2008: 501) inizia a definire il concetto di letteratura popolare del periodo medievale giapponese, sottolineando come la classe sociale dominante abbia, più o meno consapevolmente, plasmato il concetto di cultura e letteratura “alte”, creando i presupposti per un approccio critico alla letteratura giapponese che ha spesso finito con l'accantonare ciò che per contrapposizione con gli ambienti dell'*élite* di corte⁴⁶ si definiva “cultura bassa”, ovvero tutto quell'insieme estremamente variegato di personaggi e opere che erano più vicini al mondo della gente comune.

In generale, si tende a definire “alta” quella letteratura che si considera meritevole di un serio ed approfondito studio accademico, mentre quella “popolare” è demandata soltanto agli studi culturali (Cuddon; Habib, 1977, ed. 2013: 435) e spesso accomunata ad una canonica inferiorità nei confronti della prima. Ad ogni modo, il termine non va confuso con ciò che si intende per “letteratura di consumo”, nonostante le due definizioni siano attualmente considerate intercambiabili: una visione del genere implica che ci sia una

⁴⁶ Per una disamina più dettagliata del concetto di elitismo in relazione alla letteratura del periodo medievale si veda Ruch (2001).

spiccata necessità e capacità, da parte della letteratura popolare, di diffondersi in maniera capillare tra l'*audience* grazie a manovre editoriali e di *marketing* volte essenzialmente alla vendita. Si tratta tuttavia di un'accezione recente che non può essere adattata alla letteratura giapponese del periodo medievale, né tantomeno a quello precedente, in quanto durante le epoche Heian, Kamakura e Muromachi non esisteva ancora un sistema di pubblicazione per come esso viene inteso oggi e la circolazione delle opere letterarie avveniva essenzialmente in forma privata o orale⁴⁷.

Per quanto riguarda la letteratura giapponese antica, si tende a definire "letteratura alta" la letteratura di Corte, ovvero tutto quel corpus di opere prodotte soprattutto durante il periodo Heian e consistenti per lo più nella poesia *waka* o nei *monogatari* che potevano servire da intrattenimento per i nobili⁴⁸. In altre parole, si tratta di un tipo di letteratura prodotta dall'*élite* per l'*élite* stessa, in cui il punto di vista dominante è sempre quello dall'alto di una posizione sociale elevata (Pekarik, 1982: 5).

Oltre a questo genere di opere, è forse possibile annoverare nel canone della letteratura alta anche le opere storiografiche o religiose. In altre parole, tutto ciò cui il popolo non aveva libero accesso, che richiedeva un alto grado di istruzione o che riguardava le pratiche religiose può essere considerato letteratura alta. Appare quindi immediatamente chiaro che, al contrario, è possibile definire "letteratura popolare" tutte quelle opere destinate ed accessibili al pubblico meno istruito, caratterizzate da semplicità, brevità, didascalismo, oralità⁴⁹ e rapidità di diffusione, così come anche una spiccata tendenza a subire modifiche. Non a caso Strippoli (1995: 468) precisa che

⁴⁷ In Giappone si può cominciare a parlare di un effettivo *iter* di pubblicazione a partire dal XVIII secolo, ma è soltanto nel periodo Meiji che si può assistere alla nascita dell'editoria per come essa viene oggi concepita.

⁴⁸ Ciò non comprende solo la letteratura femminile, ma anche i *certamina* poetici che erano invece prerogativa maschile.

⁴⁹ Per una dettagliata spiegazione circa il rapporto tra gli *otogizōshi*, la letteratura orale ed il ruolo svolto dai monaci buddhisti e dagli artisti di strada nella loro diffusione, si veda Strippoli (1995).

«i racconti brevi Muromachi si presentano sotto varie forme, a seconda del periodo in cui venne redatta quella particolare copia e dell'uso al quale era destinata. Accade quindi che uno stesso racconto appaia in versioni simili nelle diverse vesti di *emaki*, *Naraehon*⁵⁰ o libretto stampato.»

Sulla base di questa premessa, dunque, è corretto definire gli *otogizōshi* “popolari”: si tratta di opere che circolano soprattutto negli strati meno istruiti della società, sono poco estesi e solitamente scritti in *kana*, le trame sono semplici e le tematiche ripetitive, prevedono l’inserimento di insegnamenti morali o della filosofia buddhista oppure sono volti soltanto all’intrattenimento.

Tuttavia, inserendoli tra le fila della letteratura popolare, o “bassa”, in contrapposizione a quella alta caratterizzata dalla vicinanza con gli ambienti della Corte e delle istituzioni religiose, si corre il sopramenzionato rischio di considerarli anche un genere privo di valore letterario.

Innanzitutto, non si dovrebbe incappare nel preconcetto secondo il quale la cultura del periodo Muromachi sia inferiore per valore a quella Heian, né che durante il medioevo la sensibilità letteraria che aveva contraddistinto la Corte dei Fujiwara fosse ormai scomparsa con l’avvento di una più superficiale classe guerriera.

Inoltre, va scardinato il pregiudizio – probabilmente insito nella cultura occidentale e che trova le sue radici nella definizione che di questo periodo storico diede Petrarca (1304-1374) – per il quale il medioevo corrisponda a una sorta di età buia. Infatti,

«[...] sebbene il *monogatari* classico del periodo Heian vada incontro alla sua fine durante il periodo Muromachi, [...] nelle ultime due, tre decadi è stato scoperto un numero di testi medievali sufficiente a provare la fertilità di questi secoli.» (Ruch, 2001: 280)

⁵⁰ Per una dettagliata analisi del rapporto tra *otogizōshi* e *Nara ehon* si veda Araki (1981).

Non bisogna poi dimenticare che la maggior parte dei guerrieri di più alto rango si dedicava con passione alla cultura classica (Nishimura, 1984): per esempio, Ashikaga Yoshimitsu (1358-1408, r. 1368-1394) era solito organizzare cerimonie e rappresentazioni tipiche della Corte Heian le cui testimonianze sono riportate nel *Genji monogatari*, che diventava quindi spesso un'enciclopedia di storia, cultura e tradizioni (Watanabe, 2014).

Del resto, non si può negare la profonda influenza che la letteratura antica alta ha esercitato su quella popolare, in quanto gli stessi *otogizōshi* non sono avulsi dal narrare eventi che hanno a che fare con la Corte e l'aristocrazia e nemmeno dal cercare di riprodurre lo stile tipico della letteratura classica. A conferma di ciò, si consideri quel cospicuo gruppo di racconti che narrano storie d'amore tra nobili e che lo stesso Ichiko (1955: 580) ammette l'esistenza della categoria di *otogizōshi* "storie di nobili", tra le quali è certamente possibile annoverare *Utatane no sōshi*, come anche *Hitomotogiku* (Un singolo crisantemo), *Iwaya* (La capanna tra le rocce), *Komachi sōshi* (Racconto di Komachi) e *Izumi Shikibu* (Izumi Shikibu).

Non è possibile separare a priori la letteratura alta da quella popolare, in quanto entrambe fanno parte di un *continuum* in evoluzione e mutua interferenza. Sempre Ruch (2008: 501) conferma, infatti, che

«[...] il periodo medievale giapponese ha compreso non una *élite* e una cultura popolare, ma una varietà di culture – quella dei pastori, dei guerrieri, dei pescatori, dei nobili, delle persone che lavoravano in città, e quella dei praticanti religiosi, per esempio – e in ciascuna di queste, le culture dei giovani, delle persone di mezza età, dei vecchi e così via. Ma se c'è una caratteristica marcata degli anni del medioevo, essa è il nuovo, chiaro senso di unione, un senso di comunità nazionale.»

La letteratura del periodo Muromachi, e gli *otogizōshi* in particolare proprio in virtù della molteplicità delle loro tematiche, trova in questa sua eterogeneità culturale e sociale il suo

punto di forza piuttosto che di debolezza, ed il fatto che i suoi prodotti fanno esplicito riferimento alla letteratura considerata alta non la pone, invero, in una posizione ad essa subalterna. Come è logico, essa resta influenzata dalla letteratura precedente e la rielabora in base alla nuova società, ma gli elementi di condivisione tra queste due entità, che all'apparenza sembrano così distanti tra loro, tendono piuttosto ad elevare concettualmente la letteratura popolare piuttosto che ad "abbassarla": la consapevolezza della letteratura antica dimostrata non solo dalla classe dirigente samuraica ma anche dagli strati meno colti della società, se da un lato conferma l'avvenuto processo di canonizzazione, riadattamento e semplificazione delle grandi opere del passato, dall'altro dimostra una peculiare sensibilità culturale e ricettività da parte della società Muromachi che *accoglie* queste opere. È logico ritenere, come conferma anche Strippoli (1995: 474), che il pubblico fosse eterogeneo e che la classe guerriera fosse sufficientemente acculturata per fruire con successo la letteratura Heian, ma bisogna anche ammettere che, proprio grazie alla diffusione orale dei racconti, anche le classi più basse della società potessero ormai cogliere e comprendere i riferimenti alla letteratura alta di Corte, e che l'utilizzo di supporti visivi e sonori aveva reso accessibile a tutti il patrimonio culturale e letterario del passato. In questo senso, la cultura Muromachi si configura come particolarmente aperta a ricevere influenze esterne sia, da un lato, perché era nell'interesse della classe samuraica saper padroneggiare la cultura definita "alta" a più completa legittimazione del suo nuovo ruolo di dominanza, sia perché la maggior parte delle opere che erano considerate classiche erano ormai incorse in un processo di canonizzazione tale da sedimentarsi nella coscienza e nella conoscenza comune della società. La diffusione, in forma indubbiamente semplificata e orale, dei *monogatari* di

epoca Heian a opera dei *biwa hōshi*⁵¹, delle *Kumano bikuni*⁵² e degli *etoki*⁵³ aveva fatto il resto.

Parlare quindi di una “minore sensibilità” del periodo Muromachi (Mülhern 1974: 185) e affermare che

«[...] Il complesso ideale Heian del *mono no aware* è stato inevitabilmente semplificato in una concezione dell’amore stereotipata [...]. Ciò che gli *otogizōshi* sono stati in grado di ricreare [...] rimane una bellezza pseudo-Heian e una copia inferiore di un magnifico originale» (*ibid.*)

è fuorviante. Innanzitutto, è anacronistico parlare di *mono no aware*⁵⁴ già durante il periodo medievale poiché, seppure sia un concetto che effettivamente permea la maggior parte della letteratura di Corte, si tratta di una definizione che viene data a posteriori e deve il suo successo – e in tempi più moderni anche la sua superficiale generalizzazione a tutta la cultura giapponese – a Motoori Norinaga (1730-1801) e, in particolare, alla sua opera *Genji monogatari tama no ogushi* (La storia di Genji: un piccolo pettine prezioso) che vede la luce solo nel 1796, ovvero a periodo Edo inoltrato. È un concetto che esiste, che effettivamente è presente e viene nominato anche nella classicità, ma nel periodo Muromachi non ve ne è sufficiente consapevolezza da far pensare che gli *otogizōshi*,

⁵¹ Artisti girovaghi che accompagnavano i propri racconti con il suono del *biwa*. Sebbene la traduzione più appropriata del termine *hōshi* sia “monaco buddhista”, adotto qui l’interpretazione di Strippoli (1995: 474) secondo la quale in epoca Muromachi il termine venne a indicare i membri dell’umile classe sociale dei *senmin* che si dedicavano alla recitazione di storie mentre suonavano uno strumento. Non è chiaro quanto e come essi fossero connessi agli ambienti religiosi. Sul ruolo dei *biwa hōshi* nella produzione e diffusione degli *otogizōshi* e sulla funzione didattica dei racconti si vedano anche Ruch (1971; 2001) e Strippoli (2001: 23-25).

⁵² Monache buddhiste. Per uno studio dettagliato sul loro ruolo all’interno del clero buddhista si veda Ruch, Barbara (2002). “Woman to Woman: Kumano bikuni Proselytizers in Medieval and Early Modern Japan” in Ruch, Barbara (a cura di) (2002). *Engendering Faith: Women and Buddhism in Premodern Japan*. Ann Arbor: Center for Japanese Studies, The University of Michigan, pp. 537-580. Sul loro ruolo nella diffusione orale della letteratura si vedano Orsi, Maria Teresa (2001). “La standardizzazione del linguaggio: il caso giapponese” in Moretti, Franco (a cura di) (2001). *Il romanzo. Vol. 1: La cultura del romanzo*. Torino: Einaudi, pp. 347-376 e Strippoli (1995).

⁵³ Monaci girovaghi che raccontavano storie tramite il supporto di immagini. Per uno studio approfondito del loro ruolo nella diffusione della letteratura si veda Ruch (2001: 294-299).

⁵⁴ Il *Kadokawa hikkei kogo jiten zen’yakuban* (1997: 993) riporta, per la voce *mono no aware*, “secondo Motoori Norinaga, ideale di bellezza della letteratura del periodo Heian” (*Motoori Norinaga ni yotte toraerareta, toku ni Heianki bungei ni okeru biteki rinen*).

intesi come letteratura per il popolo e, per lo più, *fatta dal* popolo, siano stati creati con il preciso intento di emularlo in quanto esso formalmente ancora non esiste nella sua forma stereotipata.

Inoltre, non si può ammettere contemporaneamente che il periodo Muromachi fosse contraddistinto da una certa miopia culturale e artistica e che la società medievale avesse tentato consapevolmente di ricreare l'atmosfera del *mono no aware*, poiché una conoscenza del genere fa intendere un alto grado di alfabetizzazione della popolazione o, quantomeno, che essa fosse in grado di comprendere le citazioni "alte" avendo piena consapevolezza di una fetta consistente della critica letteraria dei grandi *monogatari* del passato. Ma affermare che il popolo conoscesse il *Genji monogatari* e ne sapesse individuare i riferimenti, e dire che addirittura padroneggiasse la critica letteraria che lo riguardava a tal punto da utilizzarla proficuamente per la produzione di altre opere letterarie, sono due cose molto diverse e distanti tra loro⁵⁵.

L'inferiorità di cui gli *otogizōshi* vengono accusati deriva probabilmente dalle alte aspettative che si creano se li si considera in riferimento alle opere di epoca Heian cui molti si ispirano, ma in tal senso vale la pena riflettere su due aspetti:

- a) Paragonare i *monogatari* o la produzione poetica del periodo Heian a dei racconti creati, nella maggior parte dei casi, per essere decantati davanti a gruppi di persone scarsamente istruite, è azzardato. Si tratta di due corpi letterari totalmente differenti, così come sono differenti i loro scopi, i periodi in cui sono stati prodotti e di conseguenza il pubblico cui erano diretti; ad essere diversi

⁵⁵ Durante il periodo medievale vengono prodotti alcuni importanti commentari del *Genji monogatari*, come per esempio il *Genji okuri* (Annotazioni finali sul *Genji monogatari*, 1233) di Fujiwara no Teika (1162-1241) e il *Kakaishō* (Annotazioni di fiumi e mari, 1362-1367) di Yotsutsuji Yoshinari (1326-402), che indubbiamente iniziano a circolare con maggiore mobilità rispetto ai commenti prodotti durante il periodo Heian, ma è difficile credere che la popolazione cittadina – e tantomeno quella contadina – vi avesse libero accesso o un'educazione sufficiente per comprenderli nella loro totalità, in quanto i rimandi alla letteratura cinese li rendevano ostici a tutti coloro che non godessero di un grado di istruzione molto alto.

sono anche i metodi di diffusione e le motivazioni della loro genesi⁵⁶. Come ricorda Ruch (2001: 281), infatti,

«somiglianze superficiali ai modelli preesistenti non dovrebbero indurci ad aspettarci anche lo stesso gusto estetico, né dovrebbero renderci ciechi riguardo alle cose che furono veramente rivoluzionarie della nuova letteratura.»

- b) È anche piuttosto logico, in riferimento ai mutamenti sociali che si verificano con l'ascesa al potere della classe guerriera, che la letteratura considerata alta incontri un processo di semplificazione dopo essere stata cristallizzata nel canone dei classici. Inoltre, anche da un punto di vista puramente strutturale, la differenza tra i due tipi di composizione è incolmabile: se da un lato una delle caratteristiche distintive dei *monogatari* era quella di essere lunghi racconti che spesso rappresentavano nitidamente scorci della vita di Corte, dall'altro gli *otogizōshi* sono contraddistinti dalla brevità⁵⁷ e i frammenti di vita quotidiana sono estremamente rari, così come sono rare le descrizioni del carattere o della psicologia dei personaggi (Ichiko, 1985: 29) che invece erano particolarmente care, per esempio, al *Genji monogatari*.

Pertanto, piuttosto che concentrarsi sul fatto che gli *otogizōshi* abbiano cercato invano di emulare l'eccellenza dei *monogatari* del passato, si potrebbe considerare come questi siano riusciti ad apportare delle modifiche efficienti ad un corpo letterario estremamente complesso e già canonizzato a fronte di una lunga esegesi

⁵⁶ Del resto, la stessa Mülhern (1974: 197) ha affermato che “qualsiasi fosse la tematica, gli *otogizōshi* avevano un solo scopo prioritario. Quello di insegnare specifiche virtù mostrando stili di vita esemplari e promettendo una ricompensa a quelli che avessero seguito obbedientemente questi insegnamenti”. In base a questa premessa, mentre la letteratura Heian serviva per lo più da intrattenimento delle giovani dame e dei signori di Corte, gli *otogizōshi* sarebbero quindi votati unicamente all'insegnamento di virtù morali e dei precetti di una vita retta all'insegna della filosofia buddhista.

⁵⁷ Tale brevità era dovuta al fatto che il pubblico non avesse un'istruzione sufficiente per leggere dei racconti lunghi e che i bambini, cui gran parte di questi racconti è dedicata, non sapessero leggere affatto (Ichiko, 1985: 29).

e di una vasta produzione di commenti e considerazioni al riguardo. In questo senso, il pregio degli *otogizōshi* può essere quello di aver popolarizzato⁵⁸ quelle opere che altrimenti sarebbero rimaste solo appannaggio delle classi più istruite o che, quantomeno, avrebbero impiegato più tempo a diffondersi tra la popolazione comune.

L'esistenza delle cosiddette "storie di nobili" e la scelta di Ichiko di dedicare loro un'intera categoria del corpus degli *otogizōshi* indicano che essi non sono solo un pallido tentativo di copiare la letteratura precedente, anzi, questa presenza così importante di riferimenti al passato può essere intesa come la prova del fatto che i *samurai* e la popolazione del periodo Muromachi erano avvezzi a metodi di intrattenimento più sofisticati dei semplici resoconti guerreschi. In questo senso, quindi, considerare gli *otogizōshi* come letteratura popolare implicando un'accezione negativa del termine riduce queste storie a delle imitazioni scadenti degli originali, quando invece si potrebbe parlare di rielaborazioni consapevoli che manifestano un grado di istruzione della popolazione – e anche un desiderio di appropriarsi della letteratura precedentemente preclusa alla gente comune – di gran lunga maggiore rispetto alle aspettative.

- b) Va anche considerato che non tutti gli *otogizōshi* possono essere semplicemente ricondotti a dei *monogatari* del periodo Heian dai quali trarrebbero ispirazione, pertanto, asserire che tutti gli *otogizōshi* ricreano volutamente e senza successo una "bellezza pseudo-Heian" è una generalizzazione che non può applicarsi a tutti i racconti, soprattutto tenendo a mente che del loro gruppo fanno parte storie prodotte in un lasso di tempo che copre almeno cinque secoli. In certi casi, come per quei racconti che riguardano le "storie di nobili", il rapporto con i *monogatari* e la poesia

⁵⁸ Sulla popolarizzazione delle opere classiche durante il periodo Muromachi si veda Ruch (2001).

waka è indiscusso e spesso reso esplicito nel corso della narrazione⁵⁹, ma in altri non si può essere certi che il punto di partenza per la nascita di un dato racconto sia un'opera classica. Si faccia riferimento, per esempio, al famoso racconto intitolato *Neko no sōshi* (Storia di un gatto) incluso nella raccolta di Shibukawa: esso si ispira ad un editto del 1602 in base al quale si ordinava che tutti i gatti della città di Kyoto fossero liberati⁶⁰ e la sua atmosfera non richiama direttamente quella della Corte, sebbene nel testo siano inserite delle poesie e anche un riferimento a un episodio narrato nel *Genji monogatari*⁶¹.

Bisogna poi riflettere su tutti quei racconti che sono ispirati allo *Heike monogatari*⁶², spesso loro coevo: nonostante quest'opera condivida alcune caratteristiche con il *Genji monogatari* e in alcuni passi sia ancora presente una rappresentazione piuttosto idealizzata e stereotipata della Corte, la sua natura di *gunki monogatari* lo pone in antitesi con altri racconti dello stesso periodo che intendevano imitare le opere tipiche del periodo Heian (chiamate invece *giko monogatari*). Del resto, l'obiettivo principale di tali *otogizōshi* resta quello di attingere allo *Heike*, non di attingere ai *monogatari* precedenti tramite lo *Heike* – si tratterebbe, invero, di una tattica alquanto contorta ed eccessivamente complicata.

Inoltre, anche i temi si discostano spesso da quelli dei *monogatari* classici: seppure gli *otogizōshi* includono scorci della vita aristocratica o sono densi di concetti affini al Confucianesimo e alla filosofia buddhista, ve ne sono altri che contraddistinguono in modo particolare il periodo Muromachi, come per esempio

⁵⁹ Per esempio, come si vedrà, nello *Utatane no sōshi* la protagonista allude esplicitamente al *Genji monogatari* e nel corso della narrazione sono presenti sia rimandi alla poetessa Ono no Komachi, sia ad altri personaggi di epoca Heian.

⁶⁰ Per ulteriori informazioni su questo racconto si vedano Skord (1991: 33-43) e Kuroda (1996: 23-31).

⁶¹ Si tratta del capitolo XXXIV, *Wakana Jō* (Germogli I), in cui il gatto della Terza Principessa, fuggendo, solleva l'orlo della sua tenda durante una partita di *kemari*. Grazie a ciò Kashiwagi vede la principessa e se ne innamora.

⁶² Per esempio, *Ko Atsumori* (Il piccolo Atsumori) oppure *Onzōshi shimawatari* (Storia della traversata delle isole), anche questi inseriti in *Otogi bunko*. Per ulteriori informazioni su questi racconti si veda Keene (1993, ed. 1999: 1092-1128).

quelli che vedono come protagonisti animali che interagiscono con gli uomini o, più semplicemente, quelle storie che rappresentano la vita della gente comune, come il celeberrimo *Bunshō sōshi* (La storia di Bunshō⁶³).

In altre parole, parlare degli *otogizōshi* in termini dispregiativi essenzialmente in riferimento a quanto hanno tratto dalla letteratura precedente sembra poco appropriato, soprattutto se si riflette su quanto vasto ed eterogeneo sia l'insieme che li comprende. Minimizzare il valore di questi racconti solo a partire dal paragone con i *monogatari* e i *waka* prodotti a Corte non rende giustizia a un genere, invece, cui può essere riconosciuto il merito di aver trasportato la letteratura alta fino alla gente comune o semplicemente quello di aver saputo rielaborare efficacemente materiale precluso alla maggior parte del pubblico e generare così degli adattamenti semplificati che hanno poi avuto una loro evoluzione, entrando anche a far parte delle storie considerate *classici della letteratura* – si pensi, per esempio, ai già citati *Hachikazuki* e *Bunshō sōshi*, ma anche a *Monogusa Tarō* (Tarō il fannullone).

Certamente gli *otogizōshi* recepiscono l'influenza della letteratura del periodo Heian e certamente non possono riproporla negli stessi termini e con lo stesso successo, ma piuttosto che considerarli come gli esponenti di una letteratura bassa che ha fallito il suo intento di emulare una letteratura “migliore”, si potrebbe pensarli come il naturale prolungamento letterario di una lunga serie di mutamenti sociali ormai inarrestabili e considerare che letteratura alta e letteratura bassa siano l'una complementare all'altra (Menzel, 2000: 424).

In conclusione, è dunque corretto intendere gli *otogizōshi* come parte della letteratura popolare, se per “popolare” si intende ciò che si è sviluppato lontano dagli ambienti aristocratici, che è volto all'intrattenimento della popolazione e che per questo motivo

⁶³ Stripoli (2001) traduce il titolo del racconto con “Bunshō il Salinaio”.

trova spesso le sue origini nella tradizione letteraria orale⁶⁴ generatasi nei luoghi di aggregazione più comuni – come i templi buddhisti – e che ripropone opere della tradizione passata in forma semplificata perché possano essere fruite anche da classi sociali non afferenti alla nobiltà; al contrario, è sconveniente tacciare tali opere di inferiorità, analizzandole solo in contrasto con i grandi *monogatari* del periodo Heian, che non solo sono logicamente inarrivabili a causa dello status d'eccellenza – e quindi della loro istruzione altrettanto eccellente – di coloro che li avevano redatti, ma che hanno anche degli scopi e un pubblico *target* ben diversi. Ci sono ancora delle rimanenze dei fasti passati dell'aristocrazia, ma l'influenza della nuova letteratura guerresca e di una morale buddhista più marcata rendono gli *otogizōshi* un genere a sé stante che merita più considerazione rispetto al solo paragone con i *monogatari* Heian. Come ricorda Ichiko (1985: 30), “la realtà di questi racconti è che il vecchio e il nuovo a volte si compromettono, a volte si respingono, convivendo caoticamente”, in una realtà letteraria che non esclude la compresenza di letteratura “alta” e letteratura popolare, ciascuna legata al suo pubblico di riferimento.

⁶⁴ Sulla nascita e l'importanza della letteratura orale in Giappone si veda Komine (2013: 5-6).

Capitolo 2. *Otogizōshi* e Genji lo Splendente: il caso di *Utatane no sōshi*

Lo *otogizōshi* intitolato *Utatane no sōshi* è stato probabilmente redatto dalla figlia di Asukai Masachika⁶⁵ (1417-1490) intorno al XV secolo. La storia narra di una giovane donna che sogna un uomo così bello da somigliare al famoso Genji descritto da Murasaki Shikibu. Poiché egli continua ad apparire nei suoi sogni per ben due anni, la ragazza se ne innamora a tal punto da non riuscire più a distinguere il sogno dalla realtà. Confusa e tormentata da questo amore che sente essere irrealizzabile, si ammala e viene portata al tempio di Ishiyama per la purificazione. Qui vede di nascosto un uomo che dice di essere tormentato dalla visione di una donna della quale si è ormai innamorato, e vi riconosce il protagonista del proprio sogno. Il giorno seguente, non capendo se i sentimenti dell'uomo siano per lei e convinta dell'impossibilità del loro amore, cerca la morte gettandosi nel fiume, ma viene salvata proprio da lui che passava per caso di là con la sua barca dopo aver terminato le preghiere. Nel finale è anticipato che i due si sposteranno e prospereranno con tutta la loro discendenza⁶⁶.

Sotto molti aspetti, il testo rassomiglia al *Genji monogatari*, ma tra i due esistono anche svariate differenze. Se si considera che l'opera di Murasaki Shikibu precede l'altra di almeno quattrocento anni e si ammette la possibilità che durante il periodo medievale il testo abbia raggiunto, sebbene a volte in una forma orale e semplificata, gli ambienti dello shogunato e le masse estranee alla Corte, è più semplice anche valutare la possibilità che ci si trovi davanti a un adattamento.

Ciò è confermato in primis dal fatto che in *Utatane no sōshi* si riscontrano delle caratteristiche linguistiche e stilistiche che sono tipiche dei *monogatari* del periodo Heian

⁶⁵ Abe (1982) precisa che il nome proprio della ragazza fosse probabilmente Masako ma, data l'incertezza del dato, l'autore riportato in bibliografia è Asukai Masachika Me (appunto, "Figlia di Asukai Masachika"). La famiglia Asukai era una famiglia nobile nota per la sua attività culturale e letteraria, soprattutto per quanto riguarda la produzione di *waka*. Masachika stesso fondò la cosiddetta scuola Asukai.

⁶⁶ Prima di procedere oltre, si consiglia la lettura dell'*Appendice A. Racconto di sonni leggeri*, che riporta la traduzione integrale dello *Utatane no sōshi*.

e che lo accomunano agli elogi del clan Fujiwara (Abe, 1982), ma allo stesso tempo esso presenta delle peculiarità tipiche della letteratura del periodo medievale, tenendo così fede alla sua epoca d'appartenenza. Non si tratterebbe, dunque, di una semplice trasposizione favolistica di un'opera del canone classico⁶⁷ ma, per usare la terminologia di Emmerich (2013), di un *replacement*, ovvero la ricollocazione di un'opera in un altro periodo storico che, pertanto, si adatta alle necessità di quest'ultimo sia nella forma, che nel mezzo, che nel contenuto.

Inoltre, è possibile considerare *Utatane no sōshi* un adattamento del *Genji monogatari* in virtù della lunga lista di tematiche condivise tra le due opere, a cominciare dalla presenza della dottrina buddhista fino alla centralità del sentimento d'amore. Tuttavia, queste stesse tematiche vengono sfruttate in modi diversi e generano, di conseguenza, epiloghi altrettanto diversi dimostrando la natura creativa dell'adattamento, il cui apice è rappresentato dal destino affidato alla protagonista e dal conseguenziale stravolgimento della figura di Ukifune con la quale condivide numerose caratteristiche.

2.1 Un'analisi comparata di lingua e struttura

«Nell'accezione moderna, il termine *monogatari* [...] si riferisce a una prosa relativamente lunga che riguarda per lo più le relazioni tra uomini e donne dell'aristocrazia raccontate in terza persona e prodotte dalla nobiltà tra i primi anni del decimo secolo fino al periodo Kamakura.»

Così Mostow (2016: 121) esordisce a proposito della definizione di *monogatari*, il genere che appare intorno al X secolo e che più contraddistingue la letteratura del periodo Heian. Nello specifico, si distinguono due tipi di *monogatari*: gli *tsukuri monogatari* (racconti di finzione) raccontavano le storie di persone eccezionalmente buone o cattive e talvolta

⁶⁷ Va tenuto comunque presente che, se anche così fosse, questo non inficerebbe in alcun modo la validità e l'esistenza dell'adattamento da un punto di vista teorico, né potrebbe giustificare una svalutazione del nuovo prodotto.

includevano dettagli realistici (Keene, 1993, ed. 1999: 433-434) rimanendo comunque più legati alle leggende e al folklore, mentre gli *uta monogatari* (racconti poetici) si erano sviluppati come forme più autoctone (*ibid.*) e consistevano per lo più in antologie poetiche le cui liriche erano introdotte da una breve prosa di contesto (Mostow, 2016: 126) e che descrivevano realisticamente – ma molto brevemente e spesso in maniera sconnessa (Keene, 1993, ed. 1999: 434) – alcuni aspetti della vita di Corte. È a partire dall'unione di queste due tipologie di opere che si è ottenuto il *monogatari* nell'accezione che conosciamo oggi. Le caratteristiche di questo nuovo genere possono essere così riassunte:

- raccontano storie fittizie fornendo, però, dettagli realistici circa l'ambiente di Corte;
- contengono una ragguardevole quantità di poesie;
- fanno uso preponderante dello *hiragana*⁶⁸ rispetto ai *kanji*;
- sono prosa lunga;
- affrontano tematiche affini all'ambiente di Corte, soprattutto riguardo alle relazioni amorose tra i nobili che ne facevano parte;
- sono opere d'intrattenimento pensate per allietare le giornate delle dame;
- vantano un'abbondanza di personaggi;
- vi si riscontra l'utilizzo di linee temporali sovrapposte (tecnica del *racconto nel racconto*) come tecnica narrativa che crea dinamicità;
- sfruttano un registro linguistico alto (conseguente uso di onorifici).

Si può affermare senza dubbio che il *Genji monogatari* rispecchi appieno queste definizioni e se, proprio in relazione a queste, lo si mette a confronto con *Utatane no sōshi*, se ne evincono sia molti punti comuni che differenze:

<i>Genji monogatari</i>	<i>Utatane no sōshi</i>
Storie fittizie con elementi realistici	Storia fittizia con elementi realistici
Presenza di <i>waka</i>	Presenza di <i>waka</i>
Maggiore uso di <i>hiragana</i>	Maggiore uso di <i>hiragana</i>

⁶⁸ Riguardo all'uso dello *hiragana* e alla questione dello *onnade* (stile femminile) nei *monogatari* e, in generale, nella letteratura giapponese del periodo Heian si veda ancora una volta Orsi, Maria Teresa (2001). "La standardizzazione del linguaggio: il caso giapponese" in Moretti, Franco (a cura di) (2001). *Il romanzo. Vol. 1: La cultura del romanzo*. Torino: Einaudi, pp. 347-376.

Prosa lunga	Prosa molto breve
Tematiche affini alla Corte	Tematiche affini alla nobiltà
Intrattenimento per dame di Corte	Intrattenimento per giovani donne del popolo
Abbondanza di personaggi	Quantità ridotta di personaggi
<i>Racconto nel racconto</i>	<i>Racconto nel racconto</i>
Registro linguistico alto (con onorifici)	Registro linguistico alto (con onorifici)

Si consideri innanzitutto che entrambi i casi consistono in racconti in prosa che riguardano storie di fantasia e che contengono *waka*⁶⁹. Anche la prevalenza di *hiragana* è indicativa: se ciò è assolutamente normale per il *Genji monogatari*, altrettanto non si può dire per gli *otogizōshi*: innanzitutto va ricordato che si tratta di racconti che venivano per la maggior parte tramandati oralmente o tramite rappresentazioni visive, per i quali non era stato codificato uno stile preciso cui attenersi nel momento della scrittura. Il fatto che Tajima (1989) riporti un testo che prevede un uso assai scarso di *kanji* – soprattutto se lo si paragona, per esempio, al *Saru Genji sōshi* analizzato più avanti – indica che il compilatore del manoscritto aveva scelto appositamente uno stile che richiamasse, in qualche modo, quello dei *monogatari* del periodo Heian. Ciò è evidente anche se si guardano la versione *Nara ehon* custodita nella collezione *Kokubungaku kenkyū shiryōkan – Kichōsho* del NIJL (National Institute of Japanese Literature)⁷⁰ e quella trascritta da Abe (1982).

Tuttavia, gli aspetti che più avvicinano questo racconto al *Genji monogatari* sono senz'altro l'utilizzo della cornice narrativa (*frame story*) e di un registro linguistico che prevede l'uso degli onorifici.

Cuddon e Habib (1977, ed. 2013: 288) definiscono la cornice narrativa come una “storia che ne contiene un'altra, storia nella storia, o una serie di storie” e ne ritrovano i più

⁶⁹ Per approfondimenti sui *waka* presenti in *Utatane no sōshi* si veda il paragrafo successivo.

⁷⁰ La copia digitalizzata di questo manoscritto è consultabile al link <https://kokusho.nijl.ac.jp/biblio/200003083/1?ln=en> (ultima consultazione in data 06.05.2024).

classici esempi in *Le mille e una notte* (IX secolo), nel *Decamerone* (1349-1351) di Boccaccio e in *I racconti di Canterbury* (1387) di Chaucer. Ovviamente, non è possibile paragonare per via diretta il *Genji monogatari* a queste opere non tanto per questioni di natura cronologica quanto per quelle di natura geografica, soprattutto se si considerano le produzioni europee. Utilizzando un eufemismo, sarebbe quantomeno azzardato affermare che Murasaki Shikibu – o chi per lei e con lei abbia compilato il *Genji* – fosse a conoscenza di queste opere e vi si fosse ispirata per comporre la propria. Ciò che però emerge dai testi è la presenza, comune a tutti, della tecnica della narrazione a incastro. Anche se nel caso del *Genji* non si assiste a una vera e propria incursione dell'autore o del personaggio principale che dichiaratamente iniziano a raccontare delle storie autoconclusive e parallele alla trama principale che li coinvolge più o meno da vicino, è comunque evidente la presenza di più piani narrativi che conferiscono movimento alla linea temporale principale, scongiurando il rischio di monotonia generato dalla complessità e della lunghezza del racconto primario⁷¹. L'imponente struttura narrativa è così sostenuta da piccoli momenti evocativi che trascendono il loro contesto particolare per evocarne degli altri (Ramirez-Christensen, 1982: 22).

Si consideri, per esempio, il capitolo secondo. In *Hahakigi*, un giovane Genji si ritrova nelle sue stanze con il suo amico e rivale il Capo della Cancelleria e Secondo Comandante della Guardia (Tō no Chūjō), con il Capitano delle Scuderie della Sezione Sinistra e con il Funzionario di Terza Classe dell'Ufficio del Cerimoniale a discorrere del tipo di donna ideale. Sebbene non sia funzionale alla trama, questa riunione è occasione per presentare al lettore la storia del corteggiamento di due dame da parte del Capitano delle Scuderie. Ciò crea una sovrapposizione di più linee temporali: vi è quella dell'autrice, che si

⁷¹ Si ricordi comunque che l'uso della cornice narrativa come tecnica di scrittura è prassi della maggior parte dei *monogatari* del periodo Heian: basti pensare al *Taketori monogatari*, in cui la storia di Kaguya dà modo al narratore di decantare le avventure fallimentari dei suoi cinque pretendenti; oppure si pensi allo *Hamamatsu Chūnagon monogatari* (Storia del Secondo Consigliere di Hamamatsu, XI secolo), in cui il monaco buddhista racconta al Consigliere la storia della monaca di Yoshino.

manifesta nel primo capitolo quando scrive “Durante il regno di un certo Sovrano, *non ricordo quale*” (Orsi, 2012, ed. 2015: 3) e che si potrebbe far coincidere con il presente, inteso come il presente in cui l’opera viene redatta; vi è poi quella in cui è ambientata la storia di Genji e che, se la si guarda considerando *presente* quella dell’autrice che scrive, corrisponde al passato in cui lui e gli altri Ufficiali si ritrovano a parlare delle loro conquiste amorose; vi è infine un passato ancora anteriore in cui il Capitano delle Scuderie ha intrattenuto rapporti con le due dame di cui racconta.

Allo stesso modo, anche il Funzionario dell’Ufficio del Cerimoniale racconta la sua storia presentando, dunque, un ulteriore passato – diverso sia da quello della trama principale che da quello a esso anteriore del racconto del Capitano delle Scuderie – in cui anch’egli intrattiene corrispondenza e rapporti con una donna.

In breve, in un solo capitolo si leggono ben quattro storie: la principale, che coinvolge Genji e la sposa del Governatore Delegato di Iyo (Utsusemi) e che conduce la trama verso il capitolo successivo, e le tre collaterali che riguardano le avventure amorose del Capitano delle Scuderie e del Funzionario dell’Ufficio del Cerimoniale.

Un altro esempio di sovrapposizione narrativa può essere quello del capitolo diciassettesimo, *E’awase* (Gara di dipinti)⁷², in cui le dame dell’Imperatrice discorrono di altri *monogatari* – si dilungano soprattutto sul *Taketori monogatari* – raccontandone sommariamente la trama.

In generale, si può notare che quasi tutti i personaggi, soprattutto nel caso di quelli femminili, vengono introdotti da brevi aneddoti che costituiscono delle digressioni rispetto al corpo principale del testo.

Una menzione a parte meritano i cosiddetti capitoli di Uji: essi non sono introdotti da un altro personaggio e, in un certo senso, proseguono la trama del *Genji monogatari*, ma si

⁷² Per la traduzione italiana del capitolo si veda Orsi (2012, ed. 2015: 334-346).

tratta di fatto di una porzione di testo aggiuntiva rispetto al filone narrativo principale. Non a caso, Genji è defunto – o così si deduce dal titolo del capitolo mancante, *Kumogakure* (Nascosto dalle nubi), che sembrerebbe alludere alla sua morte – e si assiste a un quasi completo riassetto dei personaggi: i nuovi protagonisti sono Kaoru, figlio della Terza Principessa (Onna San no Miya), consorte di Genji, e del Capitano della Sezione Destra della Guardia di Palazzo (Kashiwagi)⁷³, e Niou, figlio della figlia che Genji ha avuto con la Dama di Akashi. La morte di Genji, o quantomeno il suo allontanamento dalla storia, è quindi il mezzo attraverso il quale possono farsi largo nella narrazione altre vicende non collegate a quelle dei quarantaquattro capitoli precedenti.

Una versione “ristretta”, e quindi semplificata, della cornice narrativa si riscontra anche nello *Utatane no sōshi*, nel momento in cui il narratore interrompe momentaneamente il racconto principale per raccontare l’aneddoto che riguarda Koshikibu no Naishi⁷⁴ tergiversando addirittura sui suoi sentimenti, mentre la vicenda della protagonista viene come messa in pausa:

«Quando il nobile Fujiwara no Norimichi aveva smesso di farle visita, Koshikibu no Naishi aveva sofferto immensamente e trascorreva così i suoi giorni con malinconia. Un giorno, mentre lei era immersa nei suoi pensieri, quello improvvisamente andò a farle visita. Il cuore le si riempì di felicità fino a confonderla, ma presto quello se ne andò e per ricordo lei gli attaccò un filo sulla manica della veste. Tuttavia, quando quel giorno alzò lo sguardo, vide quel filo attaccato a un albero in giardino: capì che in verità l’amato non le aveva fatto visita e che quello che le era apparso era l’oggetto del suo desiderio, la cui immagine si trovava nel suo cuore.

Dunque, chi era che l’aveva amata sia in sogno che nella realtà? Benché non ci fosse modo di distrarre i suoi pensieri e continuasse a pensarlo con nostalgia senza averne

⁷³ Sulla relazione tra i due si veda GM, XXXIV.

⁷⁴ Koshikibu no Naishi (999-1025) è stata una celebre poetessa, figlia di Izumi Shikibu e del Governatore di Mutsu, Tachibana no Michisada (?-1016).

mai abbastanza, dall'altro lato [doveva ammettere che] era stato [tutto] davvero insolito!» (US: 277)

Considerata l'estrema brevità del racconto, la presenza di questo aneddoto è da intendersi come molto rilevante in quanto non solo pone il testo in una posizione di maggiore vicinanza ai *monogatari* classici, ma tramite l'incursione di questi personaggi appartenenti all'alta nobiltà e all'ambiente letterario la storia ne esce nobilitata a sua volta. Come ricorda Nishimura (1984: 39), infatti, la maggior parte dei *samurai* era appassionata di cultura classica ed era intenta ad assorbirla: citare personalità e opere del passato creava un collegamento con l'apparato culturale che la nuova società del periodo Muromachi desiderava padroneggiare e tramite il quale essa poteva legittimare il proprio potere. È noto che la società samuraica intendesse identificarsi come una prestigiosa discendente della precedente classe dominante (Watanabe, 2014: 57) dell'aristocrazia di Corte, e che la pratica delle arti considerate "alte" – come, per esempio, la musica e la letteratura – poteva essere un valido strumento per mostrare la possibilità di una stabilità politica che eguagliasse quella del periodo Heian⁷⁵. In questi termini, quindi, citare Koshikibu no Naishi e il nobile Fujiwara no Norimichi forma un solido legame con la letteratura passata e l'aristocrazia, che ne era stata al contempo autrice e protagonista, così da validare l'affermarsi del nuovo assetto politico ma anche culturale. Mostrando apertamente la propria conoscenza dei classici, la società samuraica non si poneva in contrasto con un'epoca che era stata caratterizzata da un fulgido sviluppo della cultura e dalla saldezza del governo, ma si configurava come sua diretta discendente e tramite la partecipazione alla cultura "alta" legittimava così il proprio potere (Carter, 1993: 3).

Dunque, è anche in virtù di questa consapevolezza dei classici che si potrebbe pensare di rivalutare *Utatane no sōshi* dal suo ruolo subordinato di sottoprodotto della cultura Heian,

⁷⁵ Come ricordano Ichiko (1962) e Ruch (1965), comunque, i *samurai* apportarono il loro contributo più in forma di patronato che come atto di effettiva creatività artistica.

e posizionarlo, invece, in un corpus di testi valido anche se paragonato al precedente, con il quale risulta, di fatto, strettamente imparentato.

Di seguito, verranno quindi riportati degli esempi per mostrare come questo *otogizōshi* abbia attinto a piene mani dal *Genji monogatari*, manifestando la volontà della società Muromachi di avvicinarsi ai classici. Di conseguenza, ciò smentirebbe anche la credenza comune per la quale si ritiene che la società medievale – e, in particolare, samuraica – fosse ignorante e poco avvezzata all'arte e alla cultura e che preferisse intrattenersi esclusivamente con racconti e immagini guerreschi (Watanabe, 2014: 57).

Innanzitutto, come si evince anche dalla tabella presentata poc'anzi, va notato che in *Utatane no sōshi* è fatto largo uso degli onorifici; in particolare, emerge l'utilizzo ricorrente dell'onorifico *tamō*, soprattutto nel caso in cui l'autrice stia facendo riferimento alla protagonista. Ciò vale anche per le espressioni che riguardano il padre della ragazza:

[...] 父大臣、とりわきかなしき物にしたまひて、内宮仕へなどおぼしそぐ
おりもあれど、女御更衣あまたの御なかにまじろひ給て、時めき給はんにつけても、人の嫉みおそろしく、又うちむもれ、けをされたるやうにて、
ながめがちならんもいとをしくて、とかくためらひ給ふほどに、をのづから又、去るべき人々のむかへとりて、かしづきすへんと、あながちに物し給ふなどもあれど、ただ人に又惜しき御かたちありさまなれば、とかくおぼし給ふほどに [...] (US: 271)

«L'augusto Ministro, **amandola oltremodo e avendo per lei un particolare riguardo**, aveva pensato di mandarla a servizio presso la Corte e aveva già predisposto ogni cosa ma, pur supponendo che sarebbe stata accolta dall'Imperatore, temeva che, una volta che si fosse trovata tra le numerose Spose Imperiali e dame di Corte, ella ne avrebbe sofferto la gelosia e si sarebbe nascosta nelle sue stanze, e immaginando che ne sarebbe stata sopraffatta si perdeva spesso nei suoi pensieri ed era estremamente in pena. **Mentre non riusciva a decidersi**, per caso delle auguste persone si presentarono da lui dicendo che se ne sarebbero prese cura ma, sebbene

avessero un'aria sincera, poiché lui aveva delle riserve nei loro confronti a prescindere da chi fossero **non sapeva cosa pensare.**»

Anche al Generale della Destra sono riservati gli onorifici. Si prendano d'esempio questi due casi:

[...] うちとけ給ふさまの、夢にかよいひつる人に、すこしもたがはずおぼゆるにも [...] (US: 281)

«[La ragazza] pensò che **l'uomo che stava aprendo il proprio cuore** non differisse nemmeno un po' da quello con cui aveva a che fare nei suoi sogni.»

この舟は、かの殿の大将の七日籠今朝果てて、舟の逍遥しつつ帰り給ふなるべし。(US: 287)

«Sull'imbarcazione rimaneva solo **quel Generale** che, finiti i suoi sette giorni di preghiera, **stava facendo un giro di piacere sulla strada per il ritorno a casa.**»

Non è obiettivo di questa tesi discernere e dimostrare le incidenze d'uso del registro alto e del linguaggio onorifico nel giapponese del tardo periodo Muromachi né da un punto di vista storico né da uno meramente linguistico solo sulla base di questo racconto, poiché, se è vero che la letteratura può aprire un'affidabile finestra sulla storia (Pasco, 2004: 374), i rischi di imprecise generalizzazioni sono assai elevati se si utilizza una fonte breve come un *otogizōshi*. Quel che risulta più ovvio, invece, è la somiglianza allo stile del *Genji monogatari*: l'autore non si accontenta di narrare una storia che riguarda la nobiltà, ma adatta il linguaggio della sua narrazione onnisciente al contenuto elevandone la forma e avvicinandola a quella, rinomata e indubbiamente famosa, della letteratura aristocratica. Verosimilmente, lo stile alto crea una continuità con la trama stessa e si ricollega così ai *monogatari* classici non solo per il contenuto ma anche per la forma idonea a personaggi di alto rango. Un rango che, tra l'altro, funziona anche come loro "identificativo" poiché,

proprio come nel *Genji monogatari*, non hanno nome proprio ma vengono indicati con il titolo o la carica che ricoprono. Come ricordato da Orsi (2012, ed. 2015: xlii),

«ciò rispetta la consuetudine del ristretto ambiente di Corte legato a un linguaggio relazionale molto diversificato, dove era considerato scortese [...] usare il nome personale».

Tuttavia, bisogna ricordare che nell'epoca in cui viene scritto *Utatane no sōshi* l'uso del nome proprio – o, quantomeno, di un soprannome – si era già diffuso, infatti

«se all'epoca in cui visse l'autrice [Murasaki Shikibu], questi appellativi erano familiari ai lettori, facendo parte della loro vita quotidiana e probabilmente permettendo loro di riconoscere il personaggio a cui si riferivano, in epoche successive [al periodo Heian] è invalso il sistema di assegnare a ciascuno di essi un soprannome convenzionale (*tsushō*), entrato nell'uso comune forse durante il XIII o XIV secolo [...].» (Orsi, 2012, ed. 2015: xliii).

Ciò porterebbe a credere che la presenza del titolo governativo dei personaggi rendesse il testo più abbordabile per i *samurai* di estrazione sociale più elevata che orbitavano attorno al *bakufu* e, invece, meno intellegibile ai membri delle classi più basse le quali, in teoria, dovevano essere il *target* primario di questo genere di racconti. Tuttavia, questo dato permette di ipotizzare due conclusioni.

La prima è che, se prendiamo per buona la definizione di *otogizōshi* come letteratura popolare intendendola come letteratura per il popolo, bisognerebbe pensare che questo 'popolo' fosse pienamente a conoscenza degli elementi presenti nel racconto e che quindi i titoli nobiliari e le cariche governative della Corte fossero ben noti anche alle classi sociali più basse: ciò significa che non solo il *Genji monogatari* come opera letteraria, ma anche le informazioni contenute al suo interno avevano raggiunto, nel periodo Muromachi, un grado di canonizzazione tale da essere conosciuti a più livelli della società.

La seconda è che questa caratteristica avvicina notevolmente *Utatane no sōshi* al *Genji monogatari*, soprattutto se si considera che altri *otogizōshi* redatti nello stesso periodo – come, per esempio, il *Saru Genji sōshi*, di cui si parlerà più avanti – hanno già soppiantato l’uso di appellativi governativi e fanno uso di nomi e soprannomi. Tenendo conto ancora una volta della classificazione degli *otogizōshi* proposta da Ichiko (1985: 27), quindi, questo *otogizōshi* si inserisce a pieno titolo tra quelle che egli definisce “storie di nobili: storie d’amore” e allaccia stretti rapporti con l’opera di Murasaki Shikibu riproponendone lo stile tipico dei *monogatari* del periodo Heian.

Si vedano, infine, le seguenti somiglianze terminologiche tra i due testi.

a) Innanzitutto, si consideri ancora il passaggio iniziale in cui il Ministro desiste dall’affidare la figlia alla Corte:

[...] 父大臣、 [...] 内宮仕へなどおぼしそぐおりもあれど、女御更衣あまたの御なかにまじろひ給て、時めき給はんにつけても、人の嫉みおそろしく、又うちむもれ、けをされたるやうにて、ながめがちならんもいとをしくて [...] (US: 271)

«[...] l’augusto Ministro, [...] aveva pensato di mandarla a servizio presso la Corte e aveva già predisposto ogni cosa ma, pur supponendo che sarebbe stata accolta dall’Imperatore, temeva che, una volta che si fosse trovata tra le numerose Spose Imperiali e dame di Corte, ella ne avrebbe sofferto la gelosia e si sarebbe nascosta nelle sue stanze, e immaginando che ne sarebbe stata sopraffatta si perdeva spesso nei suoi pensieri ed era estremamente in pena.»

È evidente l’utilizzo di quattro parole che richiamano l’incipit del *Genji monogatari*:

- *nyōgo*, “moglie dell’Imperatore che viene dopo la seconda Consorte. Figlia di un nobile di alto rango ma al di sotto del grado di Reggente” (Abe, 1994, 1: 17, nota 2);

- *kōi*, “moglie dell’Imperatore che viene dopo le *nyōgo*. Figlia di un Ufficiale di Corte al di sotto del rango di *Dainagon*” (Abe, 1994, 1: 17, nota 3);
- il verbo *tokimeku*, “ricevere un’attenzione speciale, essere il favorito”;
- *sonemi*, “gelosia, invidia”.

Viene così ricreata l’atmosfera del capitolo iniziale in cui Kiritsubo, la favorita dell’Imperatore nonostante il suo basso rango, è bersaglio dell’invidia delle altre dame di Corte e ne soffre al punto di ammalarsi e morire:

いづれの御時にか、女御、更衣あまたさぶらひたまひける中に、いとやむごとなき際にはあらぬが、すぐれて時めきたまふありけり。はじめより我はと思ひあがりたまへる御方々、めざましきものにおとしめそねみたまふ。
(GM, 1, I: 17)

«Durante il regno di un certo Sovrano, non so bene quale, tra le numerose Spose Imperiali e dame di Corte ve n’era una che, seppure di rango non molto elevato, più di ogni altra godeva dei favori di Sua Maestà. Le dame di alto rango, convinte com’erano di dover essere le prescelte, la guardavano dall’alto in basse e ne erano gelose.» (Orsi, 2012, ed. 2015: 3)

Probabilmente memore di questa vicenda, il padre della ragazza decide infine di non rischiare la vita della figlia e di tenerla a casa con sé, ponendosi in contrasto con le usanze del periodo Heian.

b) Nella parte finale del racconto si narra che la coppia si sposò e visse felicemente insieme alla propria discendenza, prosperando come nel capitolo *Fuji no uraba* (Foglie di glicine)⁷⁶. Oltre a trattarsi di un altro richiamo esplicito al *Genji monogatari* che manifesta ancora una volta sia la consapevolezza di quest’opera che la volontà di creare un collegamento con essa, questo breve passo presenta una scelta di parole che sembra particolarmente allusiva al suddetto capitolo. Si legge infatti in *Utatane no sōshi*:

⁷⁶ GM, XXXIII. Per la traduzione italiana si veda Orsi (2012, ed. 2015: 587-604).

[...] とにかくに思ふ事なくて過し給へるに、御子孫の世までも、藤のうら葉
のさかりひさしく [...] (US: 288)

«[...] vissero senza preoccupazioni fino al regno dei loro nipoti, un lungo periodo pari
a quello descritto in *Fuji no uraba* [...]»

In *Fuji no uraba*, per descrivere la fortuna ritrovata di Genji è utilizzato proprio il termine
sakari:

君たちみな引き連れ、勢ひあらまほしく、上達部などもあまた参りあ集ひ
いたまへるに、宰相中將、をさをさけはひ劣らずよそほしくて、容貌など、
ただ今のいみじき盛りねびゆきて、とり集めめでたき人の御ありさまなり。
(GM, 3, XXXIII: 432)

«Condusse con sé i suoi figli, in un impeccabile dispiegamento di magnificenza: fra
i numerosi dignitari che si erano raccolti sul posto, il giovane Secondo Comandante
Ammesso al Consiglio [Reizei, figlio di Genji], in tutta la sua dignità, non era
secondo a nessuno, mentre il suo aspetto, nel pieno rigoglio degli anni, era perfetto
da ogni punto di vista.» (Orsi, 2012, ed. 2015: 587)

La bellezza e la regalità di Reizei sono lo specchio del successo di Genji, che può
finalmente vedersi riammesso alle più alte sfere della Corte con il rango equivalente
nondimeno che a quello di Sovrano in ritiro. Se il successo di Genji e della sua famiglia
ha risvolti del tutto politici, in *Utatane no sōshi* ciò viene riadattato nella forma della
coppia di innamorati che può incontrarsi e prosperare con la propria discendenza. Si
consideri anche che il testo chiarisce esplicitamente che la famiglia partecipò attivamente
e con successo al governo del proprio paese, creando quindi l'ennesimo punto di contatto
con il *Genji monogatari*.

c) Il termine utilizzato in *Utatane no sōshi* per indicare l'incontro degli amanti è *afu* 逢ふ,
al posto del corrispettivo *afu* 会ふ, e lo stesso vale per le relazioni amorose di Genji, come
si legge, per esempio, nel capitolo *Suma* (Suma) in riferimento a Murasaki:

[...] 幾年そのほどと限りある道にもあらず、逢ふを限りに隔たり行かんも
[...] (GM, 2, XII: 162)⁷⁷

«[...] ma trattandosi questa volta di un viaggio che non prevedeva un distacco di un
preciso numero di anni, e per quanto sapesse che incontrarla di nuovo sarebbe stato
il suo unico scopo, [...]» (Orsi, 2012, ed. 2015: 235)

d) Da ultimo, è necessario notare che all'interno del racconto vi sono dei rimandi espliciti
al *Genji monogatari*, a ulteriore testimonianza del grado di canonizzazione e notorietà
dell'opera durante il periodo Muromachi.

Il primo esempio è costituito da una diretta menzione sia del personaggio di Genji che
dell'opera:

[...] ふと見あげ給ふに、かのむかしがたりにきこゆる光源氏の君も、かく
ばかりやはとおぼゆるまで、にほひやかに、愛敬づきて、さるはしめやかに、
[...] (US: 275)

«[...] Quando gentilmente alzò lo sguardo verso di lui, vide che somigliava
oltremodo al famoso Genji lo Splendente di quell'antico racconto: era bellissimo,
aveva un'aria gentile e solenne [...]»

Lo stesso vale per la scena in cui la ragazza si trova al tempio di Ishiyama:

[...] となりなる局は、かの紫式部が、源氏の物がたりつくりしその所とか
や。 (US: 280)

«Si diceva che la stanza accanto alla sua fosse il luogo in cui la celebre Murasaki
Shikibu aveva scritto la storia di Genji.»

⁷⁷ Tra l'altro, qui Abe (1995, 2: 162) annota che il termine è probabilmente tratto da KKS, 2, Primavera II: 611: わが恋はゆくゑもしらずはてもなし逢ふを限と思許ぞ [Il mio anelito | non sa dove andare | né conosce fine. | Mi resta solo sperare | che un incontro ne fissi il limite (Sagiyama, 2000: 387)]. Anche Orsi (2012, ed. 2015: 1260, nota 2) riconduce il termine alla stessa poesia (Il mio desiderio | non so dove conduca | né quale sia la fine | posso solo pensare che | il nostro incontro sia l'unico scopo).

Infine, si tenga presente anche il passo, già menzionato, in cui si allude al capitolo *Fuji no uraba*:

[...] とにかくに思ふ事なくて過し給へるに、御子孫の世までも、藤のうら葉のさかりひさしく [...] (US: 288)

«[...] vissero senza preoccupazioni fino al regno dei loro nipoti, un lungo periodo pari a quello descritto in *Fuji no uraba* [...]»

Altri due esempi, anche se meno diretti, sono quelli che riguardano l'allusione al personaggio di Tamakazura e alla partenza di Genji da Akashi dopo il sogno premonitore del Sovrano di Kiritsubo (rispettivamente, nei capitoli XXII e XIII del *Genji monogatari*):

さらばやがて、石山へとおぼしいそぐに、玉かづらの君は、初瀬へだにはるばると徒歩よりこそものし給ひけめ。 (US: 279)

«Così si affrettarono a partire per Ishiyama come Tamakazura che si dice sia andata a piedi fino al lontano tempio di Hatsuse.»

大和、唐土は、夢をしるべにて、あるは備巖の野にかたちを求め、あるは明石の浦に、舟をまうけ侍るためしは、 [...] (US: 282)

«In Giappone e in Cina [si dice che] dai sogni si venga guidati, come nel caso dell'uomo che cercava quella mitica figura nelle piane di Fu Yan, o quello che preparava la nave sulla spiaggia di Akashi, [...]»

Infine, vanno tenuti presenti due elementi che, seppure non rappresentino citazioni dirette all'opera, indicano la sua chiara influenza sul racconto. Il primo riguarda la citazione ripetuta – ben tre volte nelle sole diciotto pagine che costituiscono il testo nella sua versione trascritta da Tajima (1989) – del *Chang hen ge* (Canzone dell'eterno rimpianto, 809) del poeta cinese Bai Juyi (772-846):

1) いとあはれなるかたもたちそひて、百の媚は、げにおとこもそなへけるよと (US: 275)

«Stando sdraiata con quella persona così distinta, pensò addirittura che anche un uomo potesse possedere i proverbiale cento fascino»

* 回眸一笑百媚生

«Quando [la ragazza] si voltò sorridente,
emanava ogni fascino» (Owen, 1996: 442)

- 2) [...] 宵宵ごとの夢には、かなたに訪ひ、こなたに迎へて、つらなる枝のかれぬ色をちかひならぶつばさの、わかれぬ中を思ひて、 [...] (US: 282)
«[...] ci siamo fatti visita nei sogni ogni sera, ci siamo incontrati lì e abbiamo giurato in nome di una passione che, come un ramo infinito, non avvizzisce, e pregato che le nostre ali dispiegate non si separino mai.

* 在天願作比翼鳥, 在地願為連理枝

«In Paradiso, possiamo noi diventare
Quegli uccelli che volano condividendo un'ala;
In Terra, possiamo noi diventare allora
Rami che si intrecciano.» (Owen, 1996: 447)

- 3) [...] うち恥ぢちひてそばみ給へるに、はらはらとこぼれかかりたる御髪
の、迷ふ筋なくつややかなるは、未央の柳の露を含むらんさまして、
[...] (US: 288)

«[...] Quando gli si avvicinò timidamente, i suoi capelli, che le scendevano lucenti lungo il viso, erano disordinati e umidi come la rugiada del salice del palazzo di Wei Yang, [...].»

* 太液芙蓉未央柳, 芙蓉如面柳如眉

«C'erano Fiori di loto al lago di Taiye
E salici a Wei Yang⁷⁸
Ma i fiori di loto somigliavano al suo viso

⁷⁸ I salici del palazzo di Wei Yang rappresentano la bellezza femminile; quindi, il racconto paragona la bellezza della protagonista a quella di Yang Guifei. Per ulteriori informazioni si veda l'Appendice A.

E i salici somigliavano alle sue sopracciglia» (Owen, 1996: 445)

Ciò contribuisce a fornire un dato importante riguardo al grado di alfabetizzazione e cultura della società medievale in quanto dimostra che la classe dominante dei guerrieri e quella emergente dei mercanti avevano piena conoscenza del materiale letterario prodotto nell'epoca precedente – che non si limita, tra l'altro, al solo *Genji* ma spazia fino alle antologie poetiche imperiali⁷⁹ – e che erano addirittura in grado di adattarlo alle proprie esigenze comunicative e di intrattenimento per dare forma a testi nuovi che rispondessero alle necessità della nuova società: brevità, semplicità, oralità, immediatezza, trama e personaggi accattivanti per una larga diffusione.

Si riconsideri ora lo schema iniziale per evidenziare le differenze che costituiscono la prova dell'avvenuto adattamento:

<i>Genji monogatari</i>	<i>Utatane no sōshi</i>
Storie fittizie con elementi realistici	Storia fittizia con elementi realistici
Presenza di <i>waka</i>	Presenza di <i>waka</i>
Maggiore uso di <i>hiragana</i>	Maggiore uso di <i>hiragana</i>
Prosa lunga	Prosa molto breve
Tematiche affini alla Corte	Tematiche affini alla nobiltà
Intrattenimento per dame di Corte	Intrattenimento per giovani donne del popolo
Abbondanza di personaggi	Quantità ridotta di personaggi
<i>Racconto nel racconto</i>	<i>Racconto nel racconto</i>
Registro linguistico alto (con onorifici)	Registro linguistico alto (con onorifici)

Già a colpo d'occhio si può comprendere che nel passaggio dal *monogatari* allo *otogizōshi* sono venuti a mancare alcuni dei tratti caratteristici della letteratura Heian. Ciò, come si è detto, non va inteso come una perdita qualitativa ma come un adeguamento alle nuove esigenze che si erano logicamente generate.

⁷⁹ Si pensi, per esempio, anche al solo incipit del racconto, costituito da una lirica di Ono no Komachi. Per una più attenta disamina dell'inserimento delle poesie da KKS e SKKS nel testo si veda il paragrafo 2.2.

La prosa si accorcia perché la popolazione media non può permettersi l'acquisto di libri in grande quantità e perché la classe lavoratrice cui è principalmente diretta questa letteratura non gode della stessa disponibilità di tempo libero delle dame che trascorrevano le loro giornate negli alloggi di Corte. Come conseguenza dell'accorciarsi del testo, si assiste anche a una diminuzione del numero di personaggi che vi appaiono. Continuare a raccontare la realtà aristocratica degli anni d'oro dell'impero sarebbe stato infatti anacronistico, visti la nuova, totale centralità assunta dalla classe militare e l'esautoramento, da parte del *bakufu*, delle figure politiche precedenti che facevano riferimento alla Corte. Tuttavia, il tema frivolo dell'amore e della vita nobiliare poteva riscuotere ancora un certo successo, in memoria di una letteratura interiorizzata dalla cultura popolare. Dalle stanze delle dame e dell'Imperatore si può, dunque, passare a raccontare le vicende di quanto rimaneva della nobiltà nel medioevo: la figlia del Ministro con le sue numerose e fedeli attendenti, spesso ritratta mentre si intrattiene con loro, il Generale ed il suo ufficiale, così come anche la visita al tempio di Ishiyama⁸⁰, sono tutti elementi cari a una tradizione passata molto apprezzata dal pubblico e che rievoca un passato mitizzato verso il quale si nutre una certa deferenza. Del resto, già Frye (1957, ed. 1969: 73) ha indicato che ogni elemento riferibile al mito, inteso anche come canone, tende ad acquisire valore soprattutto dal punto di vista tematico piuttosto che narrativo; i temi diventano così, spesso, allegorie che implicano significati intellegibili dai membri di quella nuova società in cui esse trovano un riscontro: *Genji monogatari* è un'opera intitolata a partire dalla sua trama, appunto, la storia del personaggio chiamato Genji, mentre *Utatane no sōshi* è un'opera intitolata sulla base della sua tematica⁸¹, che è il

⁸⁰ Si ricordi che, secondo le leggende, presso lo Ishiyamadera erano stati composti molti *monogatari* del passato.

⁸¹ Nel suo esempio, Frye cita *The History of Tom Jones, a Foundling* (Tom Jones, 1749) di Henry Fielding, intitolato in base alla sua trama, e *Sense and Sensibility* (Ragione e sentimento, 1811) di Jane Austen, intitolato in base al suo tema.

sogno effimero di un amore altrettanto labile, che richiama alla mente la tradizione letteraria passata mentre si adatta a quella nuova.

Si potrebbe dire che sia proprio il mutamento di pubblico a determinare i cambiamenti relativi alla lunghezza dei testi e alle tematiche. Come si è visto nel *Capitolo 1*, esiste una grande varietà di ascoltatori e lettori degli *otogizōshi*, ed è quindi probabile che, sebbene *Utatane no sōshi* sia da intendersi come una storia di nobili⁸² verosimilmente indirizzata alle giovani donne, fosse in verità diffusa anche tra altri tipi di pubblico. Pur ammettendo la possibilità che, in una prima fase, questa storia circolasse esclusivamente negli ambienti dello shogunato⁸³, si tratterebbe comunque di una classe sociale diversa dall'aristocrazia imperiale che era solita intrattenersi con i classici *monogatari* del periodo Heian. L'esigenza di adattare questi ultimi a un mezzo più consono per il nuovo pubblico, tendenzialmente meno colto ma, soprattutto, effettivamente impegnato nelle attività amministrative del governo, conferma la natura dello *Utatane no sōshi* come adattamento del *Genji*: questo 'movimento di approssimazione', infatti, porta il testo più vicino al quadro di riferimento del nuovo pubblico (Sanders, 2006, ed. 2016: 25) e lo inserisce in modo appropriato nel nuovo contesto storico di cui fa parte.

In altre parole, si potrebbe pensare a *Utatane no sōshi* come a una versione estremamente semplificata del *Genji monogatari* in cui lo stile e l'intertestualità richiamano la fonte ricollocandola in termini sia culturali che temporali (*ibid.*).

2.2 Letteratura popolare in versi: *waka* originali ma non troppo

Come si è visto, in *Utatane no sōshi* si fa menzione diretta o più semplicemente allusione a svariati componimenti poetici, solitamente affini al *Genji monogatari* o alle antologie imperiali che lo avevano preceduto. Se si considera che la poesia *waka*, insieme ai

⁸² Il termine segue la suddivisione in tematiche di Ichiko (1985: 27).

⁸³ Si faccia qui riferimento all'etimologia del termine *togi* spiegata nel *Capitolo 1*, in base alla quale questo genere di racconti erano stati creati inizialmente come passatempo per i *samurai* ed erano diventati poi l'intrattenimento dei loro figli. Si vedano Ichiko (1963) e Ruch (1965) per ulteriori informazioni.

monogatari, contraddistingueva in modo particolare la letteratura di Corte del periodo Heian, è facile intuire che il suo uso all'interno degli *otogizōshi* avesse una duplice valenza. Sicuramente, dato l'alto livello di canonizzazione raggiunto sia dal *Genji* che dalle altre opere "alte", è possibile in una certa misura definire *normale* la contaminazione dei racconti popolari con questi elementi: non vi è ragione, infatti, per cui si debba ritenere che la diffusione orale della letteratura Heian non abbia coinvolto anche la trasmissione della poesia. In secondo luogo, bisogna ricordare che il governo militare del periodo medievale aveva la necessità di appropriarsi della cultura classica sia per gestirla che per plasmarla a proprio piacimento e trasformarla, in caso di necessità, in un mezzo di legittimazione del proprio potere, che sarebbe stato quindi giustificato dallo stretto rapporto con il governo precedente e, soprattutto, con la cultura cortese. Nonostante l'aristocrazia Heian avesse ormai abbandonato la sua posizione di dominanza, infatti, la società medievale aveva necessità di legittimare il proprio assetto culturale: in questa misura, si può affermare che non solo la poesia *waka* fosse conosciuta, ma anche che fosse *necessaria*, in quanto non si trattava solo di un mezzo per l'espressione dei propri sentimenti, ma di un elemento con una propria funzione sociale che doveva conferire un'elevata autorità culturale (Komine, 2013: 189).

Non a caso, lo *shōgun* Ashikaga Takauji (1305-1358, r. 1338-1358) aveva richiesto all'imperatore Go Kōgon (1338-1374, r. 1352-1371) la compilazione della *Shin senzai waka shū* (Nuova raccolta dei mille anni, 1359). Come ricorda, Stilerman (2015: i), infatti,

«La poesia *waka* era originariamente indispensabile per le interazioni pubbliche e private tra aristocratici, ma iniziò a esercitare una serie di funzioni per guerrieri, monaci, contadini, mercanti e altri gruppi sociali a ciascun livello della società premoderna e per molti secoli [...].»

Continua poi Stilerman (2015: 176):

«Gli *otogizōshi* includevano materiale preposto sia all'intrattenimento che all'informazione. Per tutti i periodi Kamakura e Muromachi, la conoscenza della cultura veicolata dalla poesia *waka* si è diffusa in ambienti assai lontani dalla corte ma le élite aristocratica e guerriera non smisero mai di porre gli studi sinologici alla base delle loro pratiche pedagogiche, soprattutto per i maschi. Inoltre, l'istruzione elitaria sugli aspetti estetici e tecnici della composizione *waka* era monopolizzata da poche famiglie specializzate [...]. In questo contesto, gli *otogizōshi* offrono uno sguardo sulle pratiche pedagogiche periferiche. Attraverso queste pratiche, persone di entrambi i sessi appartenenti sia alla classe guerriera che a quella dei ricchi mercanti ottennero l'accesso a una cultura riconosciuta e necessaria per vivere nella società medievale. Questa pedagogia secondaria e informale rappresenta un passo fondamentale nella trasmissione della cultura a diverse classi sociali.»

Si tratta, pertanto, di un genere che non era estraneo nemmeno al *bakufu* e che, di conseguenza, con gli anni era penetrato nella cultura popolare. Non a caso, sono numerosi gli *otogizōshi* in cui si possono ritrovare sezioni di poesia alternate alla prosa – si vedano, per esempio, i celebri *Hachikazuki* e *Monokusa Tarō* – in cui i *waka* appaiono in relazione a testi classici oppure assumono tratti parodistici e umoristici (Stilerman, 2015: 168).

Non stupisce del tutto, quindi, la presenza di poesia in *Utatane no sōshi* in quanto letteratura del periodo Muromachi, ma a farlo è ancora una volta il rapporto tra il contenuto poetico e la lunghezza complessiva del racconto. In esso, infatti, oltre ai casi di intertestualità che attingono al *Kokin waka shū*, allo *Shin kokin waka shū* e ad altre opere poetiche, sono aggiunti due *waka* che potremmo considerare originali che, tuttavia, sembrano inserirsi adeguatamente nel canone poetico preesistente. Di seguito, pertanto, verranno presentati i riferimenti poetici presenti nel testo con particolare attenzione per le due suddette liriche.

Per quanto riguarda le citazioni intertestuali, si hanno i seguenti casi:

- In apertura (US: 271) viene riportato integralmente il *waka* di Ono no Komachi inserito nel *Kokin waka shū*:

«Da quando ho visto | la persona amata | durante un breve riposo | ho cominciato | a pregare di sognare»

(*Utatane ni | kohishiki hito wo | miteshi yori | yume tefu mono ha | tanomi someteki*)⁸⁴

Come si vedrà anche nel paragrafo successivo, oltre a instaurare un forte collegamento con la letteratura della Corte Heian, la presenza di questa poesia chiarisce sin da subito i temi principali del racconto che, non per caso, sono affini al *Genji monogatari*: l'amore e il sogno;

- La frase

«In un solitario pomeriggio in cui la pioggia continuava a cadere calma da tutto il giorno e la grondaia non smetteva di gocciare [...]» (US: 273)

(*Ame sahe shimayaka ni furikurashite, noki no tamamizu taenu nagame mo monosabishiki hiru tsukata [...]*)

cita lo *Shin kokin waka shū*:

«Guardo la pioggia primaverile | cadere senza sosta. | A rattristarmi | sono le gocce che cadono dalla grondaia | seguendo i miei ricordi» (SKKS, 1, Primavera I: 64)

(*Tsukutzuku to | haru no nagame no | sabishiki ha | shinobu ni tsutafu | noki no tamamizu*);

- Si ricordino, ovviamente, anche le tre citazioni dalla *Canzone dell'eterno rimpianto* di Bai Juyi già analizzate nel paragrafo precedente;
- Anche l'espressione "diventare schiavo dell'amore" (*omofu ni ha makuru narahi*) (US: 275-276) fa riferimento a una lirica dello *Shin kokin waka shū* composta da Ariwara no Narihira (825-880):

«Il mio amore per te | ha annientato completamente | il mio desiderio di segretezza!

Pagherei qualsiasi prezzo | per un incontro!» (SKKS, 13, Amore III: 1151)

⁸⁴ Per una traduzione editata si veda Sagiyama (2000: 358).

(*Omofu ni ha | shinoburu koto zo | makenikeru | afu ni shikaheba | sa mo araba are*);

- L'allusione ai versi della Sacerdotessa di Kamo "colui che vorrei vedere persino in sogno" (*miyuran mono wo*) (US: 276) si riferisce anch'esso a una poesia dello *Shin kokin waka shū*:

«Persino in sogno | vederti è causa | di continuo dolore | mentre sonnecchio nella notte. | Se vedessi le mie maniche!» (SKKS, 12, Amore II: 1124)

(*Yume nite mo | miyuran mono wo | nagekitsutsu | uchinuru yohi no | sode no keshiki ha*);

- Quando la protagonista pensa ai versi "Come dormire nella notte | per vedere quella persona in sogno?" (*ika ni neshi yo ka*) (US: 277) si riferisce al *Kokin waka shū*:

«Sera dopo sera | non so da quale parte | posare il mio guanciaie. | Come mi coricai quella notte, | in cui tu mi apparisti in sogno?» (Sagiyama, 2000: 337)

(*Yohi yohi ni | makura sadamemu | kata mo nashi | ika ni neshi yo ka | yume ni miekemu*) (KKS, 11, Amore I: 516);

- Il passaggio

«Le rocce erano ricoperte di muschio che cresceva dappertutto in abbondanti strati e si chiese quanto tempo prima fossero stati piccoli ciottoli» (US: 279)

(*Kokemushitaru ihaho domo no, ikura mo kasanari ohidetaru, itsu no yo no sazareishi nite ka to*)

riprende sia il *Kokin waka shū* che lo *Shūi waka shū* (Raccolta di spigolature, 1005-1007).

Nel primo caso, cita il *waka* di autore anonimo

«Viva il mio signore | per mille, ottomila regni, | finché un ciottolo | non diventi roccia | e il muschio non vi cresca!» (Sagiyama, 2000: 244)

(*Waga kimi ha | chiyo ni yachiyo ni | sazareishi no | ihaho to narite | koke no musu made*) (KKS, 7, Festeggiamenti: 343);

nel secondo, fa riferimento alla poesia

«Da quanti anni | conto il numero | dei ciottoli | ricoperti di muschio | che ho raccolto?» (*Shūi waka shū*, 18, Miscellanea sui festeggiamenti: 1163)

(*Kokemusaba | hirohimo kahemu | sazare ishi no | kazu wo minatoru | yohahi ikuyo zo*);

- Il riferimento alla pescatrice di perle (*ama*) (US: 283) è una citazione dal *Kokin waka rokujō* (Sei volumi di waka antichi e moderni, X secolo):

«Sarà perché è Capodanno | che ho ricordato che oggi è il Giorno del Topo? | Se diventassi una pescatrice di perle | almeno trarrei a me | un pino marittimo!»

(*Obotsu kana | kefu ha ne no hi ka | ama naraba | umimatsu wo shi zo | hikubekarikeru*) (*Kokin waka rokujō*, 1, Parole stagionali: 40);

- I versi “Non conosco la direzione in cui dovrò andare” (*yuku beki kata mo omobohezu*) recitati dalla protagonista (US: 286) si riferiscono alla poesia di Koshikibu no Naishi:

«Cosa farò? | Non so | dove andare | lungo la strada | prima dei miei genitori»

(*Ika ni semu | iku beki kata mo | omobohezu | oya ni sakidatsu | michi wo shiraneba*)

(*Izumi shikibu shū*, 3: 429)

Si osservino ora le due poesie originali inserite nel racconto:

- «Più inconsistente di un sogno | fatto durante un breve riposo | la visione di un'altra persona | da una realtà che non conosco» (US: 273)

(*Omohine ni | yume yori mo | hakanaki ha | shirane utsutsu no | yoso no omokage*)

- «Fidati di me. | Forse esistono anche sogni | che diventano realtà | durante i sonnellini | in cui ci incontriamo» (US: 282)

(*Tanome tada | omohi ahasuru | omohine no | utsutsu ni kaheru | yume mo koso are*)

Sebbene né Skord (1991) né Tajima (1989) ne facciano menzione, la prima lirica sembra risentire dell'influenza della poesia di Sosei⁸⁵ (844-910) in riferimento al sogno fuggevole:

⁸⁵ Sosei fu poeta e monaco e viene ricordato come uno dei Trentasei Poeti Immortali (*sanjūrokkasen*).

«Vaga e fuggevole | perfino nel sogno | è la visione adorata; | e la mattina dopo |
com'è penoso lasciare il giaciglio» (Sagiyama, 2000: 369)

(*Hakanakute | yume ni mo hito wo | mitsuru yo ha | ashita no yuka zo | oki ukarikeru*)
(KKS, 12, Amore II: 575)

La tematica del sogno vago e indistinto⁸⁶ fa sì che la poesia appaia perfettamente integrata nel canone precedente, che è denso di esempi di incontri che avvengono – o si spera che avvengano – nel sogno⁸⁷ e che creano così una forte dicotomia con il mondo della *realtà*, sempre tristemente contrapposta a quella del mondo onirico: il sogno è contemporaneamente auspicabile – perché luogo di riunione con l'amante – e causa di sofferenza – perché fuggevole e dolorosamente irreali, soprattutto quando emerge la consapevolezza del risveglio⁸⁸.

Sebbene non si possa parlare di un effettivo adattamento poetico ma solo di una citazione⁸⁹, essa manifesta l'intenzione di emulare la letteratura passata sia riproponendo lo stesso stile, ovvero una prosa medio-alta intervallata da elementi di poesia, sia adottando le stesse tecniche di intertestualità nel perfetto stile dei *monogatari* del periodo Heian, sia adottando la tecnica dello *honkadōri* codificata negli anni successivi da Fujiwara no Teika⁹⁰.

⁸⁶ Nella poesia giapponese tradizionale il sogno è generalmente accostato a un senso di indefinitezza e vacuità; ciò emerge, per esempio, dalla poesia di Ki no Tomonori (850-904): “*Anche nel sonno vedo, | e pure sveglio, ah sì, vedo; | in fondo, | questo mondo effimero | è invero un sogno*” (*Nete mo miyu | nedemo mitekeri | ofukata ha | utsusemi no yo zo | yume ni ha arikeru*) (Sagiyama, 2000: 506; KKS, 16, Riti funebri: 833). Lo stesso si evince dalla lirica di autore anonimo “*Questo mondo, | è sogno o realtà? | Non so se è realtà, | né se è sogno, | ché esiste mentre non esiste*” (*Yo non naka ha | yume ka utsutsu ka | utsutsu to mo | yume to mo shirazu | arite nakereba*) (Sagiyama, 2000: 562; KKS, 18, Miscellanea II: 942).

⁸⁷ Si pensi, per esempio, alle liriche di Ono no Komachi che hanno come tema il sogno d'amore (come KKS, 12, Amore II: 552 e KKS, 12, Amore II: 656). Per uno studio più approfondito di questo argomento si veda il paragrafo 4.2. *Il sogno d'amore nei waka di Ono no Komachi* in Sorge (2023).

⁸⁸ Si faccia riferimento, per esempio, alla lirica di Fujiwara no Okikaze (X secolo): “*Languendo per la pena d'amore | cerco di forzarmi | a dimenticare: ma | m'infonde vana speranza, | ahimè, l'incantesimo del sogno*” (*Wabinureba | shihite wasuremo to | omohedomo | yume to ifu mono zo | hitodanome naru*) (Sagiyama, 2000: 366; KKS, 12, Amore II: 569).

⁸⁹ Come ricorda Hutcheon (2006, ed. 2013: 170), non è possibile identificare come adattamento un testo che semplicemente ne cita un altro preesistente.

⁹⁰ Per uno studio approfondito delle citazioni poetiche nella letteratura di fine periodo Heian e del periodo medievale si veda Bialock (1994). Per una disamina generale sui principi letterari di Fujiwara no Teika si veda anche Royston, Clifton W. (1968). “The Poetic Ideals of Fujiwara Shunzei”. *The Journal-Newsletter of the Association of Teachers of Japanese*, Vol. 5, No. 2, pp. 1-8.

Tutte queste caratteristiche sembrerebbero avvicinare *Utatane no sōshi* molto più al corpus letterario dei *monogatari* del periodo Heian, indirizzati ad un pubblico aristocratico, piuttosto che a quello dei racconti popolari del periodo Muromachi probabilmente indirizzati alle figlie dei *samurai* e, successivamente, anche alle classi sociali più basse della popolazione.

Anche la seconda poesia segue le consuetudini tematiche e stilistiche delle antologie imperiali e propone infatti il tema del sogno e della tragica differenza che lo distingue dalla realtà. Tuttavia, se nel *Kokin waka shū* queste due dimensioni dicotomiche tardano a coincidere, in *Utatane no sōshi* si inizia ad avvertire la possibilità di un epilogo lieto in cui non solo l'incontro può compiersi nel sogno, ma esso si realizza anche nel mondo della veglia. La probabilità che esistano “sogni che diventano realtà” è rafforzata dall'incipit costituito da una forma imperativa: il verso che recita “fidati di me” predispone già il lettore e l'ascoltatore a immaginare un finale positivo nel quale i due protagonisti riescono a coronare il loro sogno d'amore. Nonostante la ripresa dei temi cari ai *waka* d'amore, questo si pone in contrasto con la suddetta percezione della fuggevolezza del sogno. Si pensi, per esempio, anche alla lirica di Fujiwara no Toshiyuki (IX-X secolo):

«Ah, se fosse realtà | quel diritto sentiero | del sogno che percorro | nel sonno in cui
mi abbandono | languendo di brama» (Sagiyama, 2000: 361)

(*Kohiwabite | uchinuru naka ni | yukikayofu | yume no tadaji ha | utsutsu naranamu*
(KKS, 12, Amore II: 558)

In questo caso, la possibilità che il sogno si tramuti in realtà non viene ammessa esplicitamente e l'incontro tra mondo della veglia e mondo onirico resta solo una speculazione nella quale, anzi, cresce il desiderio dell'incontro con la persona amata.

Dunque, come si vedrà nei paragrafi a seguire, l'incursione di un lieto fine – in questo caso specifico, perlomeno, della sua possibilità – inizia a creare una cesura tra il canone

passato e il corpo di racconti brevi caratteristici del medioevo: attraverso un sapiente sfruttamento delle tecniche di scrittura già ampiamente utilizzate nei *monogatari* e nella poesia *waka*, l'autrice di *Utatane no sōshi* riesce sia a validare la propria storia all'interno del canone preesistente mettendola in stretta relazione con la letteratura definita 'alta' sia a produrre un racconto che è figlio legittimo dei tempi in cui viene generato.

In quest'ottica, si potrebbe dire che nel processo di adattamento del *Genji monogatari* anche l'intertestualità tipica della letteratura cortese è trapelata in quella Muromachi, confermandone l'alto livello di canonizzazione dell'opera e la diffusione nella società; ma, d'altro canto, in questo stesso processo di adattamento iniziano ad emergere caratteristiche che *rinnovano* l'opera perché possa diventare parte di un canone letterario diverso, sia per quanto riguarda il mezzo che lo stile. Dunque, non si deve pensare a queste variazioni come una deviazione dalla tradizione nel tentativo di creare una cesura con il passato, ma come a un'increspatura sulla superficie del testo necessaria per raggiungere l'effettiva – ed affettiva – comunione con il pubblico (Bialock, 1994).

2.3 Affinità tematiche: il sogno e l'amore che genera sofferenza

Come già suggerito, una delle tematiche ricorrenti e centrali del *Genji monogatari* consiste nell'ingerenza del mondo onirico su molte delle vicende che vengono raccontate. Del resto, si tratta del *monogatari* che fa un uso maggiore della parola "sogno", che compare ben centosessantotto volte delle quali sessanta in riferimento ad effettive manifestazioni – le più numerose in una sola opera di tutta la letteratura Heian (Mitamura; Kawazoe, 2010: 162-163). Sebbene i sogni che riguardano Genji siano per lo più di natura profetica (Sorge, 2023: 89), sono spesso presenti anche le descrizioni di incubi e possessioni spiritiche collegati a storie d'amore proibito o che non trovano il loro lieto fine: si pensi, per esempio, alla dama di Rokujō che riesce ad uccidere sia Yūgao che Aoi proprio attraverso la sua trasfigurazione in spirito maligno avvenuta mentre la stessa dama

la stava sognando; oppure si faccia riferimento al capitolo XIII nel quale Genji riceve delle informazioni utili dal fantasma di suo padre apparsogli in sogno, o anche al capitolo XX e all'ira del fantasma di Fujitsubo che infesta il sogno di Genji per incolparlo della sofferenza causata dalla rivelazione del loro segreto.

Anche nello *Utatane no sōshi* il sogno costituisce l'elemento centrale della vicenda, poiché il destino della giovane donna che ne è protagonista è senza dubbio determinato proprio dagli eventi che si verificano nei suoi sogni o a causa di questi ultimi: il progressivo innamoramento, l'incontro con l'amato (anche lui guidato dai propri sogni), il tentativo di togliersi la vita e, infine, il salvataggio sono eventi che in qualche modo sono tutti generati dal sogno stesso, che è da intendersi, quindi, come il motore senza il quale la storia non può avviarsi né tantomeno procedere.

Sia nel *Genji monogatari* che nello *Utatane no sōshi*, quindi, il sogno non rappresenta solo un semplice *escamotage* narrativo ma può essere definito come un personaggio attivo che determina l'andamento della trama. Si notino quindi le somiglianze e le differenze che seguono nello sfruttamento di tale tematica.

Nel capitolo XIII del *Genji monogatari*, intitolato *Akashi* (Akashi)⁹¹, Genji si trova in esilio a Suma a causa della sua relazione con la consorte imperiale Oborozukiyo⁹² (Prima Dama delle Stanze Interne, anche detta Dama della luna velata). Una notte, sogna il suo defunto padre che gli suggerisce di lasciare quel luogo e poi si affretta a recarsi da Suzaku, il fratellastro di Genji. In effetti, quella notte anche Suzaku riceve in sogno la visione del padre, che lo accusa di aver ingiustamente punito Genji e gli intima di riaccoglierlo a Corte.

Mitamura e Kawazoe (2010) hanno sostenuto che è proprio da questo capitolo che emerge l'importanza del sogno nel *Genji monogatari*, in quanto è qui che si presentano le visioni

⁹¹ Per la traduzione in italiano si veda Orsi (2012, ed. 2015: 266-293).

⁹² Si veda GM, X.

che determineranno le azioni future dei personaggi principali dell'opera: se lo spirito di suo padre non gli si fosse palesato in sogno, Genji non avrebbe mai deciso di tornare a Corte e probabilmente sarebbe rimasto a Suma, già che le condizioni meteorologiche erano del tutto avverse e che “tornare alla capitale con il pretesto di ciò che stava succedendo e senza aver ottenuto il perdono della Corte lo avrebbe esposto ancora di più al ridicolo e alle critiche” (Orsi, 2012, ed. 2015: 266). Inoltre, l'intervento del sogno è necessario affinché Suzaku riveda la sua posizione dei confronti del fratellastro e gli permetta di tornare a palazzo, scongiurando le calunnie che altrimenti avrebbero coinvolto Genji. Questi due eventi – la partenza da Suma e la riammissione di Genji a Corte – segnano l'andamento del racconto in quanto da essi dipende il proseguimento della storia, in cui Genji ha finalmente la possibilità di riscattarsi e riassumere il suo ruolo di *eroe*⁹³ che trova la sua fortuna: innanzitutto egli stesso viene nominato Gran Consigliere Aggiunto (*Gon dainagon*) (Orsi, 2012, ed. 2015: 291); inoltre, quando Suzaku abdica, suo figlio Reizei⁹⁴ diventa imperatore nonostante la giovanissima età⁹⁵ e Genji può divenire addirittura Gran Ministro del Consiglio Imperiale (*Sesshō daijō daijin*) (Orsi, 2012, ed. 2015: 296)⁹⁶, rifiutando poi la carica di Reggente che pure gli era stata offerta.

In relazione agli eventi del capitolo XIII e di come il sogno del defunto Sovrano abbia modificato il corso degli eventi, va ricordato anche che, dopo essersi spostato da Suma ad Akashi su indicazione del padre, Genji inizia una relazione con la Dama di Akashi

⁹³ L'auto-esilio a Suma (si veda GM, XII) è sia una manovra politica attuata per proteggere il principe ereditario, suo figlio Reizei, sia un atto di penitenza per l'espiazione della colpa (Shirane, 1985: 629) in relazione al suo rapporto con Oborozukiyo. Grazie a questo ritiro che, come tutti gli esili, è associato alla purificazione e all'espiazione (Shirane, 1985: 630), Genji può tornare a Corte e non solo si riappropria del proprio titolo nobiliare, ma può anche progredire nella sua carriera e assumere potere. Esistono anche altri *monogatari* in cui è presente la tematica dell'eroe che torna dall'esilio e trova la sua fortuna, come per esempio il *Sagoromo monogatari* (Storia di Sagoromo, 1027) e lo *Utsubo monogatari* (Storia dell'albero cavo, 983).

⁹⁴ Aveva concepito questo figlio con Fujitsubo. Si veda in merito GM, V.

⁹⁵ All'abdicazione di Suzaku, Reizei aveva undici anni. Si veda GM, XIV.

⁹⁶ In GM, XIV si precisa, tra l'altro, che non vi erano posti vacanti e che la sua carica venne aggiunta a tutte le altre già esistenti.

(Akashi no Kimi) dalla quale nascerà una figlia. All'età di quattro anni, questa sarà tolta alla madre e adottata da Murasaki: sebbene all'inizio la madre sia riluttante, a risolvere la questione è l'arrivo di una lettera di suo padre, ex Governatore di Harima⁹⁷ e ora *nyūdō*⁹⁸ di Akashi, in cui egli afferma di aver fatto un sogno che mostra sua nipote ascesa al trono. Convinta dal racconto di questo ennesimo sogno profetico, la Dama di Akashi invia la figlia a palazzo, dove un giorno diverrà in effetti Imperatrice⁹⁹.

Già dopo questa brevissima disamina delle vicende che scaturiscono dal sogno del Sovrano di Kiritsubo nel capitolo XIII, è chiaro non solo che il sogno rappresenta un aspetto narrativo ricorrente nel *Genji monogatari*, ma anche che esso agisce attivamente nella storia portando i personaggi a compiere o meno le azioni che determineranno il corso degli eventi futuri, esattamente nella stessa misura in cui nello *Utatane no sōshi* il sogno dell'amato regola l'intera trama: a causa del sogno la protagonista si innamora e di conseguenza si ammala, e ancora per questo deve raggiungere il tempio di Ishiyama dove incontrerà l'uomo del sogno – e anche il suo destino è indissolubilmente legato al sogno ricorrente della dama, a causa del quale si è recato a sua volta al tempio – e, disperata per un amore che sembra impossibile e irreali, si getterà nel fiume per poi essere inaspettatamente salvata dal suo amato.

Il raggiungimento stesso della felicità dei due protagonisti, la cui discendenza prospera, è determinato interamente dal sogno, che comunque non si può configurare come un personaggio interamente benevolo in quanto, seppure infine porta al compimento di un destino radioso per i protagonisti, inizialmente li conduce verso le loro decisioni e azioni tramite un lungo percorso di sofferenza. Anche in questo caso, è possibile riscontrare

⁹⁷ Antica provincia sita nell'attuale Prefettura di Hyōgo.

⁹⁸ «Termine con cui si indicava in genere un personaggio di rango più o meno elevato che, giunto alle soglie della vecchiaia, rinunciava agli incarichi ufficiali, si rasava il capo e vestiva il saio del monaco, pur seguitando a restare in famiglia e a interessarsi più o meno apertamente di questioni politiche o amministrative» (Orsi, 2012, ed. 2015: 1371, *nyūdō*).

⁹⁹ Si veda GM, XIX. Questa figlia avuta dalla Dama di Akashi sarà poi la madre di Niou, protagonista, insieme a Kaoru, dei capitoli di Uji.

delle caratteristiche in comune con il *Genji monogatari*, in cui il sogno profetico si abbina alle visioni di fantasmi in collera e, ancora peggio, a possessioni spiritiche (*hyōrei*) letali. Quando si parla in questi termini, si può pensare a due momenti cruciali del *Genji monogatari*: la morte di Yūgao e la morte di Aoi. Nel primo caso, la dama di Rokujō, adirata con Genji poiché egli non è più andato a trovarla, possiede il corpo della giovane Yūgao che ne resta tanto scioccata da morire¹⁰⁰:

«Era ormai notte avanzata e si era assopito quando si accorse che accanto al guanciale era seduta una donna bellissima: «Benché io vi ammiri con tutto il cuore, non pensate neppure di venire a trovarmi, ma vi accompagnate a una donna che non ha alcun merito, circondandola del vostro affetto. È inammissibile, odioso». Sembrava sul punto di tendere la mano verso la donna che dormiva accanto a lui, come per ghermirla. Si svegliò di soprassalto, minacciato da una presenza misteriosa.» (Orsi, 2012, ed. 2015: 70)

Nel secondo, invece, la dama di Rokujō sogna di essere uno spirito e di attaccare Aoi, la moglie di Genji, ignara del fatto che la sua visione corrisponde a realtà¹⁰¹:

«[...] Le mie sofferenze erano tali che volevo solo un attimo di respiro. Non avrei mai pensato di giungere fino a voi in questo modo, ma è vero che l'anima di chi si tormenta può abbandonare il corpo per vagare senza pace», e poi aggiunse:

La mia anima che
si aggira senza meta nel cielo
sconsolata e dolente
trattenetela voi
legando l'orlo della veste.

Né la voce, né i modi erano quelli della sua giovane consorte. Era un fatto sconcertante, rifletté, mentre si rendeva conto con terrore crescente che tutto gli

¹⁰⁰ Si veda GM, IV.

¹⁰¹ Si veda GM, VIII.

ricordava la signora di Rokujō. [...] «Voi mi parlate così, ma io non so chi siete. Ditemi il vostro nome», le chiese e quando riconobbe in lei senza alcun dubbio la signora di Rokujō, ne fu inorridito.» (Orsi, 2012, ed. 2015: 177)

Del resto, senza giungere a manifestazioni così estreme, si può considerare che nel XIII capitolo il sogno profetico e benefico del Sovrano di Kiritsubo si accompagna, tuttavia, alla malattia sia di Suzaku, che cade vittima di una brutta infezione oculare, sia dell'Imperatrice madre, le cui condizioni di salute peggiorano progressivamente senza apparente motivo. Il loro malessere si risolverà in parte solo quando Suzaku riammetterà Genji a Corte.

Anche in *Utatane no sōshi* dalla dimensione onirica scaturisce una sofferenza fisica che altera lo stato di salute:

«Aveva nostalgia di lui, non riusciva a separarsene ed era il suo unico pensiero tanto che, alla fine, non sapeva più nemmeno distinguere la realtà dal sogno. Era così ossessionata che il pensiero di qualsiasi altra cosa – persino di ciò che aveva sempre amato – le era insopportabile.

Poiché con il passare del tempo si ammalò e si aggravò, ed era incapace anche solo di guardare il cibo, tutti, a cominciare dall'augusto padre fino alle sue attendenti, erano preoccupati [...]. Anche il fatto che il padre si preoccupasse la faceva sentire in colpa e aumentava la sua pena, così man mano si aggravò ulteriormente.» (US: 277-288)

Tuttavia, se nel *Genji monogatari* si arriva, nei casi più eclatanti e nefasti, alla morte, nell'*otogizōshi* in questione non ci si spinge così lontano e si preferisce utilizzare l'espedito letterario del sogno soprattutto seguendo la tradizione del sogno d'amore già avviata addirittura dal *Man'yōshū* (Raccolta di diecimila foglie, VIII secolo) e affermatasi in maniera più definitiva con il *Kokin waka shū*. Ovviamente, nel periodo medievale la

valenza del sogno è ormai mutata rispetto a quella del periodo Heian¹⁰²: se inizialmente esso rappresentava un evento socialmente rilevante che andava condiviso e spesso determinava la successione al trono (Saigō, 1972, ed. 1993: 19), durante i periodi Kamakura e Muromachi il mondo del sogno e quello della realtà vengono considerati unicamente in relazione al mondo di Buddha, rispetto al quale si dimostrano vani (Sakai, 2001: 9) e gli elementi di sogno (*yume*) e realtà (*utsutsu*) cominciano ad essere presenti nella maggior parte dei nuovi *monogatari* medievali¹⁰³.

Sebbene lo *Utatane no sōshi* sembri rispettare appieno i canoni tradizionali e si inserisca nella tradizione dei racconti che trattano l'elemento del sogno in relazione alla sofferenza che esso genera, alla preponderanza della sua componente buddhista e al collegamento con la tematica dell'amore in qualità di agente "personificato" consapevole direttore degli eventi, questo racconto fornisce un nuovo spunto di riflessione che da un lato si collega ai mutamenti sociali verificatisi durante il periodo medievale mentre, dall'altro, ha a che fare con l'essenza stessa del nuovo genere letterario di cui fa parte. In altre parole, si introduce qui un elemento di novità rispetto al processo di imitazione del *Genji monogatari*, e si tratta di una novità che è strettamente connessa alla realtà, sia sociale che letteraria, in cui si sviluppa: il sogno diventa realtà e la sua realizzazione porta la vicenda a un epilogo felice. In questo modo, il nuovo racconto assume le caratteristiche di un adattamento da lunga prosa colta a breve racconto popolare perfettamente inserito nel nuovo panorama storico e artistico tipico del periodo Muromachi.

In relazione a ciò, si consideri quanto segue:

¹⁰² Per informazioni sull'importanza e il significato del sogno nella società giapponese del periodo classico si veda soprattutto Saigō (1972, ed. 1993). Una breve disamina in italiano è contenuta anche in Sorge (2023).

¹⁰³ Si pensi, per esempio, allo *Uji shūi monogatari* (Storie della spigolatura di Uji, inizio XIII secolo) e allo *Heike monogatari*.

a) nella tradizione letteraria classica il sogno d'amore costituiva un elemento sfuggevole ed effimero, come confermano alcune liriche del *Kokin waka shū* prodotte da Ono no Komachi. Si ricordi, per esempio, la poesia 658 che recita:

«Per il sentiero del sogno
Senza allentare il passo,
sempre vengo a trovarti; eppure
mai è eguale allo scambio
fuggevole di sguardi a occhi aperti.» (Sagiyama, 2000: 413; KKS 12, Amore II: 658)

Il sogno è così effimero che l'autrice, pur avendo preferito in altri casi rifugiarsi nel mondo del sogno per avere la possibilità di incontrare il suo amato¹⁰⁴, riesce a soddisfare il desiderio di questo incontro solo nel mondo reale che è contemporaneamente contrapposto e complementare a quello onirico. Si faccia anche riferimento alla lirica 552:

«Forse perché mi corico
sospirando per lui
mi è apparso nel sonno?
Avevo saputo ch'era un sogno,
mai mi sarei svegliata» (Sagiyama, 2000: 358; KKS, 12, Amore II: 552)

Come indica Doniger (1984: 3), “il sogno e la veglia condividono la stessa realtà” e non è sempre chiaro in quale di questi due mondi ci si trovi; il sogno costituisce l'occasione di incontro con la persona desiderata ma allo stesso tempo genera una malinconica sofferenza legata alla confusione tra i due mondi causata dal fatto che chi sogna non si accorge dello stato illusorio fino al momento del risveglio (Sorge, 2023: 93) e non è capace di “giudicare quale parte dell'esperienza veglia/sonno sia la più reale” (Doniger, 1984: 4).

¹⁰⁴ Si vedano KKS 12, Amore II: 552 e KKS 12, Amore II: 553.

Del resto, nello stesso capitolo XIII del *Genji monogatari* viene ripetuto più volte che qualcuno non è in grado di distinguere il sogno dalla realtà o che ciò che accade è “come in un sogno” e da questo scaturiscono angoscia e confusione.

In altre parole, è pur vero che gli effetti del sogno sono tangibili e *veri*, perché si ripercuotono sul mondo fenomenico – per esempio, nei casi di possessione spiritica nel *Genji monogatari* citati poc’anzi, o si può pensare anche all’episodio del filo che coinvolge Fujiwara no Norimichi e Koishikibu no Naishi, narrato nello *Utatane no sōshi* – ma il mondo onirico resta pur sempre qualcosa di vago, desiderato e rincorso nella consapevolezza del fatto che porti a una felicità solo parziale e provvisoria che si limita al brevissimo incontro con la persona amata per poi generare un nuovo senso di vuoto nel momento del risveglio che coincide con la separazione.

Parlando della transitorietà del sogno, non si può non fare riferimento anche alla lirica di Fujiwara no Teika *Haru no yo no*¹⁰⁵, che era sicuramente nota nel periodo Muromachi anche per via dell’immagine del “ponte dei sogni” che la collega inevitabilmente all’omonimo ultimo capitolo del *Genji monogatari*¹⁰⁶:

«Nella notte di primavera
il ponte sospeso dei sogni
si spezza:
ecco il cielo, in cui una fila di nubi
dalle vette di separa.» (Zanotti, 2006: 51)

Il sogno rappresenta qui uno stato di profonda instabilità, tant’è che viene bruscamente interrotto “proprio come un ponte di barche o zattere” (Zanotti, 2006: 51): quando il ponte/sogno viene a mancare, i due amanti devono separarsi e lasciarsi alle spalle lo

¹⁰⁵ Poesia composta per lo *Shukaku hoshinnō gojishu* (Cinquanta poesie del principe imperiale Shukaku) del 1198, organizzato per il sacerdozio del figlio dell’imperatore Go Shirakawa (1129-1192) (Veillard-Baron, 2001: 31). Per altre informazioni si vedano Sorge (2023: 100-102) e Veillard-Baron (2001).

¹⁰⁶ *Yume no ukihashi* (Il ponte dei sogni). Si veda GM, LIV.

spazio fittizio del loro incontro, mentre il velo di nebbia che li univa si dirada fino a mostrare il mondo reale.

Sebbene questi elementi – confusione circa il confine tra sogno e realtà e transitorietà del sogno – siano presenti anche in *Utatane no sōshi*, vanno evidenziate delle differenze.

Innanzitutto, il sogno della protagonista è effimero solo nella parte iniziale del racconto, ma quando lei si ammala si trasforma in qualcosa di decisamente più tangibile e *reale*, seguendo le orme del *Genji monogatari* più che quelle della tradizione poetica. Non solo il sogno agisce fisicamente sulla donna causando il tracollo della sua salute, ma esso acquista concretezza nel momento in cui la ragazza scorge il suo amato nel tempio di Ishiyama. Il “ponte dei sogni” non si spezza, ma anzi costituisce lo strumento attraverso il quale i due protagonisti possono realizzare il loro desiderio di incontrarsi e addirittura quello di rimanere insieme per sempre. Il sogno non è più solo *agente*, ma anche *mezzo* con cui il destino dei due amanti si compie. Inoltre, questo non è più un destino di sofferenza causato dal continuo incontrarsi e separarsi degli amanti, ma è un destino di realizzazione e coronazione dei propri desideri d’amore. È vero che, inizialmente, il sogno diventato realtà è ancora irraggiungibile – infatti, la ragazza si strugge dietro al paravento da cui ha intravisto l’uomo perché teme che i suoi sentimenti non siano corrisposti e proprio a causa dell’apparente irrealizzabilità del suo amore sceglie di suicidarsi – ma nel momento in cui la donna viene salvata dalle acque del fiume tale realtà diventa a tutti gli effetti *possibile*, tant’è che i due convolano a nozze e prosperano insieme alla loro discendenza. Proprio partendo da questo ultimo particolare si può passare alla considerazione di un secondo elemento.

b) la possibilità di raggiungere un destino felice e realizzare positivamente il sogno ricercato e ricorrente coincide con la novità del lieto fine. La sofferenza generata dalle visioni notturne, che nel *Genji monogatari* raggiunge il suo apice con la terribile possessione da parte dello spirito di Rokujō e la morte di Yūgao e Aoi, nello *Utatane no*

sōshi lascia infine spazio alla felicità di un amore ritrovato. Sebbene inizialmente il sogno generi sofferenza sia nella protagonista che nel Generale della Sinistra, rispettando la tradizione passata impostata sia dal *Kokin waka shū* che dal *Genji monogatari*, tale sofferenza conduce al raggiungimento della felicità e della pace interiore tramite il ritrovamento dell'oggetto – in questo caso, della persona – del desiderio. Si tratta di una novità notevole, soprattutto se si considera che la maggior parte dei *monogatari* prodotti durante i periodi Heian e Kamakura non raggiungono un epilogo positivo¹⁰⁷. Ciò può essere causato da tre fattori:

1) Durante il periodo Muromachi si era stabilizzata la credenza, rafforzata durante il periodo Kamakura, secondo cui il mondo si trovasse nel *mappō*, era finale del Dharma contraddistinta dall'assenza sia di chi mette in pratica gli insegnamenti del Buddha sia di chi raggiunge l'Illuminazione¹⁰⁸. Secondo il ramo del Buddhismo della Terra Pura, in Giappone l'era del *mappō* aveva avuto in inizio nel 1052¹⁰⁹: come aveva indicato il monaco Hōnen (1133-1212), l'unico modo per raggiungere la salvezza era quello di invocare il Buddha tramite la ripetizione del *nenbutsu* (invocare il nome di Buddha) “*Namu Amida Butsu*”. Altri, come Nichiren (1222-1282), credevano invece che l'unico rimedio fosse una cieca fede nel Buddha, fortificata dalla ripetizione del Sutra del Loto. È verosimile che questa visione pessimistica fosse stata influenzata dalla circolazione

¹⁰⁷ Si consideri proprio il *Genji monogatari*, il cui epilogo corrisponde alla tragica fine dell'amore tra Kaoru e Ukifune. Il *Sagoromo monogatari* termina con un profondo senso di malinconia e rimpianto da parte di Sagoromo, che ha raggiunto la massima fortuna diventando imperatore e assicurando il trono anche alla sua discendenza ma resta tristemente legato al pensiero di Genji no Miya e Onna Ni no Miya (per la traduzione integrale dell'opera si veda Pearsall Dutcher, David (trad.); De Bary, Brett (introduzione di) (2016). “Sagoromo, Co-Winner 2014 Kyoko Selden Memorial Translation Prize”. *The Asia-Pacific Journal*, Vol. 14, No. 3, Issue 19 consultabile online in *open access*). In riferimento al periodo Kamakura, basta pensare allo *Heike monogatari*, che si conclude con il totale sterminio del clan dei Taira.

¹⁰⁸ Nella dottrina buddhista la diffusione del Dharma (Legge del Buddha) viene associata a tre diversi periodi di diffusione: nel primo periodo, chiamato Era del vero Dharma, gli insegnamenti del Buddha vengono messi in pratica e gli individui raggiungono l'Illuminazione; nel secondo periodo, l'Epoca del Dharma contraffatto, gli insegnamenti del Buddha sono presenti e alcuni li mettono in pratica ma nessuno riesce a raggiungere l'Illuminazione; nell'ultima epoca, detta appunto Era della fine del Dharma, gli insegnamenti del Buddha sono presenti ma nessuno li mette in pratica e nessuno raggiunge l'Illuminazione.

¹⁰⁹ Alcuni studiosi, tuttavia, sostengono che le prime tracce del concetto di *mappō* si possano ritrovare già nel *Nihon shoki* (Annali del Giappone, 720 circa) e che quindi anche il periodo Heian fosse parte dell'Epoca della fine del Dharma. Per ulteriori informazioni si veda Deal; Ruppert (2015).

dello *Hōjōki* (Racconti di un eremo, 1212) di Kamo no Chōmei (1155-1216), che aveva interpretato la caduta della famiglia Fujiwara e l'esautoramento della Corte come la prova dell'inesorabile impermanenza e instabilità del mondo in cui l'unica speranza di salvezza era costituita da Buddha (Deal; Ruppert, 2015).

Inoltre, è necessario ricordare anche che durante il periodo Kamakura le famiglie degli Hōjō e dei Minamoto avevano sovvenzionato la nascita e il mantenimento di svariati templi, incrementando la risonanza del Buddhismo all'interno dello shogunato. L'influenza dei monaci buddhisti garantì loro posizioni amministrative e politiche di responsabilità che continuarono ad essere affidate loro anche nel periodo Muromachi e confermarono la rilevanza sociale che il (Nuovo) Buddhismo medievale aveva ormai acquisito¹¹⁰.

Dunque, si può considerare probabile che l'ingerenza della dottrina buddhista nella nuova società post-Heian e l'insistente atmosfera di pessimismo relativa al concetto di transitorietà abbiano reso necessaria una letteratura d'evasione che fosse sì legata ai principi buddhisti che si erano affermati nel precedente periodo Kamakura, ma che si aprisse anche alla possibilità di un futuro dai risvolti meno drammatici in cui tutti, anche le donne¹¹¹, raggiungono la prosperità e possono vedere esauditi i propri desideri a patto che compiano i dovuti riti. In questo senso, dopo il pellegrinaggio a Ishiyama la protagonista dello *Utatane no sōshi* riesce a liberarsi della malinconica considerazione sull'impermanenza del suo sogno, del suo amore e, infine della sua stessa vita e a raggiungere la felicità anche nel mondo transitorio grazie alla sua unione con l'uomo desiderato – anche lui, del resto, trova l'amore e la pace alle sue pene solo dopo il

¹¹⁰ Riguardo alla nascita e allo sviluppo del Nuovo Buddhismo del periodo Kamakura e al Buddhismo nel periodo Muromachi si veda Matsuo (2007: 71-204).

¹¹¹ Sulla salvezza delle donne nel Buddhismo del periodo medievale si veda ancora Matsuo (2007: 132-148). Sul ruolo delle donne nel Buddhismo giapponese si veda Ruch, Barbara (a cura di) (2002). *Endeavouring Faith. Women and Buddhism in Premodern Japan*. Ann Arbor: Center for Japanese Studies, The University of Michigan.

pellegrinaggio a Ishiyama e i canonici sette giorni di preghiera. Nonostante il *mappō* e l'impossibilità di raggiungere l'Illuminazione ed eliminare così ogni turbamento, chi procede sulla via del Buddha ottiene comunque la serenità nel mondo impermanente, nel quale la benevolenza di Kannon assicura un futuro prospero agli innamorati che si sono rivolti a lei¹¹².

I mutamenti sociali, seppur legati direttamente alla dottrina religiosa, hanno aperto nuove possibilità letterarie per la popolazione del periodo Muromachi, che nella sua nuova necessità di positività sceglie di adattare il materiale precedente sotto una nuova luce: le possessioni spiritiche e i sogni profetici del *Genji monogatari* si possono così trasformare in sogni d'amore che, se all'inizio comportano un'acuta sofferenza abbinata alla triste riflessione sulla caducità dei sentimenti e della vita umani, infine conducono al raggiungimento della felicità più concreta che corrisponde all'incontro con l'amato.

2) Va considerato che il periodo Muromachi è stato caratterizzato dal susseguirsi di moti sanguinosi che hanno raggiunto il loro apice con le Guerre Ōnin (1467-1477), le quali hanno trasportato il Paese direttamente nel periodo Sengoku¹¹³. Se da un lato si era fatta strada tra la popolazione l'esigenza di raccontare¹¹⁴ queste guerre, e quindi quella di produrre *gunki monogatari* che potessero rappresentare le gesta dei combattenti o commemorare la morte valorosa di alcuni di loro, è verosimile che dall'altro si fosse affacciato anche un bisogno di pace. Il lieto fine assume le sembianze di un prototipo di

¹¹² Si tenga presente che, come accennato poc'anzi, a partire dal periodo Kamakura alcune sezioni del Buddismo giapponese cominciano ad ammettere dei nuovi "protocolli" che prevedono la salvezza anche per le donne. La protagonista di *Utatane no sōshi*, quindi, potrebbe aver giovato anche di questo nuovo assetto religioso che le avrebbe dunque permesso, una volta espiate le sue colpe presso il tempio, di raggiungere la fortuna e la felicità nonostante la sua condizione di donna.

¹¹³ Serie di guerre civili combattute a Kyoto e nei suoi dintorni soprattutto tra le famiglie di *daimyō* Hosokawa e Yamana. La causa scatenante fu una disputa riguardo alla scelta del nuovo *shōgun*, ma la vera motivazione è legata al declino dell'autorità degli Ashikaga e all'ascesa al potere degli *shugo daimyō* (governatori militari provinciali) che minacciava la stabilità del *bakufu*. La lunga durata della guerra è attribuibile alle ambizioni individuali di ciascuno *shugo daimyō* e ai continui cambiamenti delle loro coalizioni (Hall *et al.*, 1990, ed. 2008: 696, nota Ōnin War).

¹¹⁴ Per una riflessione sull'esigenza di raccontare la guerra si veda McLoughlin, Kate (2009). "War and words" in McLoughlin, Kate (a cura di) (2009). *The Cambridge Companion to War Writing*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 15-24.

speranza, come anche di un espediente per un intrattenimento d'evasione che può distogliere dalle turbolenze storiche di un periodo di guerra prolungato. Ciò è rafforzato dal fatto che, in generale, gli esseri umani tendono ad avere il desiderio di imporre un ordine al caos e a raggiungere la felicità (Pape, 1992: 181). Dunque, se si considera che la realtà sociale di quel tempo impediva alla maggior parte delle persone di trovare questo equilibrio a causa della guerra, diventa più semplice comprendere quanto fosse necessario creare una realtà in cui, nonostante la sfortuna e la sofferenza che sono nel mondo, si potesse infine trovare la felicità (Pape, 1992: 182).

3) Come si è detto nel paragrafo 1.1 di questo elaborato, il pubblico *target* degli *otogizōshi* ha una notevole, seppur non esclusiva, componente di bambini. Se si ammette quanto al punto 2), allora si può affermare che questa difficoltà di trovare la felicità in una società minacciata dalle guerre civili abbia portato alla necessità di *sforzarsi* per creare una possibilità di felicità almeno per i bambini, i quali sono *de facto* più esposti ai pericoli (*ibid.*), alle disgrazie o anche, semplicemente, succubi impotenti delle sfortune che colpiscono gli adulti.

In *Utatane no sōshi*, il mondo onirico si riappropria della sua valenza di “sogno d'amore” tipica del *Kokin waka shū*, ma comprende anche il tema del “sogno che genera sofferenza” – con annesse visioni e manifestazioni – caro al *Genji monogatari* e agli altri racconti del periodo Heian; allo stesso tempo, conserva il suo potenziale spirituale nelle sue implicazioni buddhiste giungendo infine a una novità non ancora del tutto contemplata nel periodo medievale, ovvero quella di un lieto fine di cui il sogno stesso è l'artefice.

Come si legge già in Sorge (2023: 108-109):

«Sakai (2017: 168) ha individuato nella letteratura giapponese tre diversi tipi di sogno: il primo è il tipo di sogno in cui vediamo e sentiamo le cose come se fossero reali; il secondo è un sogno incerto e indistinto e appare come un insieme di visioni

e fantasie confuse che visualizziamo nella delicata fase che separa il sonno dalla veglia; il terzo tipo di sogno è quello che riguarda speranze e desideri per il futuro. [...] *Utatane no sōshi* si riserva di conciliare in sé ciascuno di essi: come nelle poesie di Ono no Komachi e nelle tragiche manifestazioni della dama di Rokujō narrate nel *Genji monogatari*, il sogno non sembra un'illusione e, anzi, permette agli amanti di incontrarsi davvero, agendo sul mondo reale (primo tipo); allo stesso tempo, il sogno è effimero e confuso [...] (secondo tipo), ma è la manifestazione della speranza (terzo tipo) di incontrare l'amato che infine riesce a concretizzarsi.»

In altre parole, il sogno di *Utatane no sōshi* è un mezzo per raggiungere la felicità e, allo stesso tempo, un personaggio attivo che agisce in questa direzione sulla base di un'esigenza legata a fattori sociali dai risvolti sia religiosi, che storici, che letterari. Seppure esso mantenga intatte le tematiche dell'amore, del sogno che conduce alla sofferenza e/o agisce come personaggio piuttosto che essere un semplice stratagemma letterario, della morale buddhista e della rappresentazione della realtà nobiliare¹¹⁵, rispetto al *Genji monogatari* questo *otogizōshi* si inserisce perfettamente nel nuovo panorama letterario medievale. Infatti, esso adegua non solo la propria forma – il racconto breve – ma anche il suo contenuto alle nuove esigenze del periodo storico in cui viene prodotto, come è previsto nel più classico degli adattamenti. Se si considera, poi, che il *Genji monogatari* viene spesso tramandato alle classi sociali inferiori tramite racconti

¹¹⁵ È doveroso notare che, nonostante si tratti di letteratura popolare, in questo racconto non si accenni mai alla classe media o alla gente comune, ma si ritrae soltanto una piccola porzione della classe elevata di discendenza nobile i cui membri interagiscono tra loro in un circuito chiuso. Lo stesso avviene nel *Genji monogatari*, in cui l'attenzione è concentrata sempre solo su Genji e le altre figure afferenti alla Corte. Nelle pochissime occasioni in cui si fa menzione delle classi più basse, ciò è accompagnato sempre da un senso di disgusto o pietà. Si pensi, per esempio, a GM, XIII, in cui il messaggero di Nijō arriva da Genji che in quel periodo è in esilio nella baia di Akashi: "Egli, pensando che ora accoglieva con sollecitudine perfino quest'uomo di basso rango che, in altri tempi, se lo avesse incontrato lungo la via, avrebbe allontanato da sé, incapace finanche di ritenerlo un essere umano [...]" (Orsi, 2012, ed. 2015: 266-267). Oppure, si consideri il momento in cui Genji pensa alla tempesta che si è appena abbattuta sulla baia: "[...] soltanto dei poveri pescatori [...] dicevano qualcosa nella loro lingua che egli non riusciva a capire e che suonava così strana" (Orsi, 2012, ed. 2015: 269). Ciò è dovuto al fatto che il *Genji monogatari* fa parte di un tipo di letteratura prodotta dalla e per la nobiltà che tendeva a guardare con diffidenza – o a ignorare del tutto – le classi sociali più basse (Seidensticker, 1982: 5).

orali e che anche gli *otogizōshi* erano spesso decantati in pubblico o, addirittura, inscenati in strada, allora si potrebbe anche valutare un adattamento del *mezzo* da testo scritto a rappresentazione teatrale o, perlomeno, letteratura orale.

A partire dal sogno, quindi, e dai cambiamenti che esso affronta e causa nel racconto, si evincono dal testo tutte le caratteristiche che lo rendono quanto di più simile al *Genji* possa esserci e che, allo stesso tempo, fanno sì che esso combaci perfettamente con le aspettative del nuovo pubblico del periodo Muromachi.

2.4 Una moderna Ukifune e la novità del lieto fine

Come si è già accennato, la protagonista di *Utatane no sōshi* – che d’ora in avanti verrà chiamata, per comodità, Yaezakura, dal ciliegio a fiore doppio che cresce vicino alle sue stanze – condivide alcune caratteristiche con il personaggio di Ukifune, le cui vicende sono narrate nei cosiddetti capitoli di Uji del *Genji monogatari*. Si pensi, per esempio, già solo alla loro decisione di gettarsi nel fiume per placare le pene d’amore e al loro inaspettato salvataggio. Tuttavia, tra le due donne vi sono anche delle differenze che evidenziano come il personaggio di Ukifune sia stato meglio adattato per far sì che rispondesse alle aspettative letterarie e sociali del periodo Muromachi. Per l’appunto, la più importante di queste caratteristiche è senza dubbio la presenza del lieto fine: se da un lato il tragico tentativo di suicidio di Yaezakura porta, infine, alla sua felicità, dall’altro invece Ukifune è destinata a rimanere infelice e per sempre separata dai suoi amanti – Kaoru e Niou¹¹⁶ – a causa della sua decisione di prendere i voti. Dunque, di seguito si esamineranno somiglianze e differenze tra questi due personaggi femminili, per dimostrare come la presenza forte del *Genji monogatari* indichi il riadattamento di un suo personaggio per adeguarlo al contesto del genere letterario degli *otogizōshi* e, così

¹¹⁶ Ukifune è la sorellastra di Naka no Kimi, moglie di Niou, che è il figlio dell’Imperatrice e quindi nipote di Genji e della Dama di Akashi. Kaoru, invece, è il figlio adottivo di Genji, poiché è in verità nato dalla relazione tra sua moglie Onna San no Miya e Kashiwagi.

facendo, produrre un racconto collaterale al *Genji* stesso in cui le sorti di Ukifune vengono però sconvolte e rimodellate secondo il gusto del pubblico medievale.

2.4.1 *Yaezakura come Ukifune: amore, Buddha e fiumi*

Per quanto riguarda le somiglianze tra i personaggi, la prima a venire in mente è probabilmente quella già citata del tentativo di suicidio nel fiume, ma alcuni elementi di contatto tra Yaezakura e Ukifune si possono notare già nei primi momenti della storia. Si cominci, innanzitutto, dalla condizione sociale della giovane: proprio come Ukifune, è una dama di alto rango in quanto figlia di un Ministro molto apprezzato e benvenuto presso la Corte, della quale tuttavia ella non fa parte. Si ricordi che anche Ukifune, sebbene sia figlia del principe Hachi no Miya e quindi di stirpe nobile, è stata impossibilitata a condurre la sua vita presso il Palazzo Imperiale in quanto suo padre non l'ha riconosciuta come propria. È vero che nel caso di Yaezakura l'allontanamento dalla Corte è dovuto all'apprensione del padre, mentre nel caso di Ukifune alle precarie condizioni sociali ed economiche della sua famiglia – il patrigno è, infatti, un rozzo *zuryō*¹¹⁷ – ma l'esito dell'allontanamento dall'ambiente cortese è il medesimo: corrisponde anche a un allontanamento totale dalla società, che isola le due donne¹¹⁸ e le pone in uno stato di noia generale nel quale entrambe non possono fare a meno che ingannare il tempo indulgendo a lungo nei propri pensieri. Entrambe le donne vivono quindi una condizione di sfortuna che le porta a soffrire in modo particolare: Yaezakura potrebbe facilmente accedere alla Corte data la sua posizione, ma le preoccupazioni del padre non glielo permettono, mentre Ukifune è condannata a non poter migliorare la sua condizione sia perché ormai appartiene a una classe sociale inferiore sia perché,

¹¹⁷ Governatori autonomi delle province che spesso accumulavano una grande quantità di ricchezze che garantivano loro una posizione sociale elevata. Tuttavia, si trattava solitamente di nobili di basso rango non particolarmente colti e avvezzi alle abitudini di Corte, che quindi la nobiltà percepiva comunque come una classe sociale bassa.

¹¹⁸ Dal racconto si intende facilmente che Yaezakura vive con le sue dame di compagnia lontano dalla Capitale, mentre Ukifune è isolata nella remota provincia di Uji.

nonostante le intenzioni di Kaoru di portarla nella Capitale, alla fine la cattiva sorte si abbatte nuovamente su di lei personificata in Niou (Seidensticker, 1982: 10) e si vede costretta ad abbandonare il mondo per trovare la serenità.

Entrambe le donne condividono una situazione familiare precaria nella quale hanno come punto di riferimento un unico genitore: Yaezakura ha perso sua madre molto tempo prima e ad occuparsi di lei è rimasto solo suo padre, dal quale comunque resta separata per la maggior parte del tempo a causa dei suoi impegni presso la Corte; Ukifune non è stata riconosciuta dal padre e ha come unico riferimento sua madre, che comunque non può assicurarle un brillante futuro a Corte a causa della posizione sociale del nuovo marito.

Un'altra costante nelle storie di questi due personaggi è rappresentata dalla fede buddhista, in quanto entrambe hanno a che fare con il tempio di Ishiyama in un momento di sofferenza causata da pene d'amore. Si ricordi, infatti, che anche Ukifune avrebbe dovuto recarsi presso il tempio per dei riti di purificazione e che la visita era stata organizzata da sua madre stessa, ma poi, a causa della sua inaspettata e travagliata relazione con Niou, le sue dame la dissuadono dal prendervi parte e così la ragazza non parteciperà mai al pellegrinaggio. Per contro, la visita al tempio di Yaezakura, caldamente raccomandata dal padre e organizzata dal fratello prelado, si compie con successo e la ragazza osserva i canonici giorni di ritiro e preghiera per liberarsi dal malessere che l'aveva colpita a causa della sua malattia d'amore.

È soprattutto questa malattia d'amore a legare le due donne, coinvolte in legami amorosi impossibili da scindere che continuano a logorarle e che potranno terminare solo una volta che entrambe si saranno affidate al Buddha. Nello specifico, Ukifune non può decidere tra Kaoru e Niou: non solo è ugualmente attratta da entrambi, ma l'insistenza di Niou ed il suo carattere testardo e irruento lo rendono particolarmente insistente. Inoltre, rifiutare le attenzioni del Principe Imperiale sarebbe oltremodo disdicevole, ma non può nemmeno dimenticare la benevolenza di Kaoru e la sua promessa di occuparsi di lei portandola nella

Capitale. Ukifune non ha altra scelta, per liberarsi di questa dolorosa decisione, che scappare e cercare la morte tra le acque del fiume per poi prendere i voti e rinunciare definitivamente al mondo quando il tentativo di suicidio fallisce. Dall'altro lato, Yaezakura non può liberarsi dalla visione dell'uomo che continua ad apparirle in sogno e non riesce più a sopportare che il loro incontro non diventi reale così, dopo essersi affranta tanto da ammalarsi, non le resta altro che recarsi a Ishiyama e sperare nella benevolenza di Kannon affinché la liberi da questi pensieri.

L'amore romantico di entrambe è rappresentato dalle suggestive immagini delle montagne di Uji e della zona che circonda il tempio di Ishiyama descritta in *Utatane no sōshi*: è vero che i luoghi di montagna e i piccoli villaggi – come, appunto, quello di Uji in cui è celata Ukifune – nella tradizione poetica giapponese simboleggiano l'alienazione dalla società (Shirane, 1982: 113), ma oltre a indicare la tonsura e la rinuncia del mondo sono anche spesso sinonimo di amore romantico, e questo si dimostra possibile proprio grazie alla lontananza dalla Corte (Shirane, 1982: 114-115)¹¹⁹.

Inizialmente le loro decisioni non si dimostrano risolutive e così entrambe decidono di compiere l'estremo gesto per cui Ukifune in particolare è diventata famosa: gettarsi nelle rapide acque del fiume e cercare così la morte sembra loro l'unica possibilità per riappropriarsi del controllo sulla propria vita, nel caso di Ukifune, e per porre fine alla propria sofferenza e alla vergogna che questa avrebbe potuto generare per il proprio padre e la persona amata, nel caso di Yaezakura. Il loro dolore è inoltre peggiorato dall'idea che la propria morte possa precedere quella dei propri genitori, lasciandoli soli nella loro vecchiaia e non rispettando il precetto confuciano di pietà filiale.

¹¹⁹ Shirane (1982: 126) ricorda anche che nel capitolo *Hashihime* (La fanciulla del ponte) (si veda GM, XLV) il villaggio montano rappresentava un luogo di rinuncia ma che, ironicamente, quelle colline sono diventate, in contrasto con la Corte, una fonte di amore e passione genuini.

Tuttavia, la situazione si risolve quando entrambe vengono salvate in maniera inaspettata: qualcuno riporta Ukifune sulla riva e la lascia presso il tempio di Uji, dove avrà modo di ristabilirsi e poi prendere i voti in gran segreto; Yaezakura, invece, riceve il provvidenziale aiuto degli uomini del Generale che, terminati i giorni di preghiera presso il tempio, si apprestava a fare ritorno a casa.

Se si considera ancora una volta la brevità di *Utatane no sōshi*, la quantità di rimandi al personaggio di Ukifune appare così sproporzionata che risulterà difficile pensare che l'autrice abbia semplicemente tratto ispirazione dalla vicenda del *Genji monogatari* e ne abbia riproposto alcuni sparuti elementi, ma sembra più che la storia di Ukifune sia stata riassunta e riscritta lasciandone invariata la struttura: una giovane donna, che vive isolata per motivi legati alla Corte e alle proprie vicissitudini familiari, soffre per un amore impossibile e si affida al Buddha per trovare conforto, tenta di allontanarsi definitivamente dal mondo togliendosi la vita nelle acque di un fiume ma viene salvata. Se si riduce il triangolo amoroso Ukifune-Kaoru-Niou alla più semplice relazione tra Yaezakura e il Generale della Destra e si elimina la componente politica particolarmente cara al *Genji monogatari*¹²⁰ e che regola, in gran parte, le decisioni di Kaoru e Niou, le storie delle due donne sembrano coincidere perfettamente.

Bisogna qui considerare che

«adattamento e appropriazione dipendono dal canone letterario che fornisce un bagaglio condiviso di storie, temi, personaggi e idee sulla base dei quali possono essere fatte variazioni creative. Lo spettatore o lettore deve essere in grado di partecipare al gioco delle somiglianze e differenze tra le fonti originali o quelle da loro ispirate per apprezzare appieno la trasformazione o la riscrittura intrapresa dal testo adattivo, nonostante un'esperienza di adattamento di per sé non abbia

¹²⁰ A tal proposito, si veda Shirane (1985). Per ulteriori approfondimenti si veda anche Matsushima, Jin (2006). “Ōken to koi, sono monogatari to kaiga: ‘Genji shōgun’ Tokugawake to ‘Genji monogatari’ wo meguru seijigaku”. *Tetsugaku kaishi*, Vol. 30, pp. 43-67.

necessariamente bisogno di queste conoscenze pregresse» (Sanders, 2006, ed. 2016: 57).

Ciò significa che il grado di rielaborazione dei personaggi operato in *Utatane no sōshi* si colloca perfettamente in un processo di riscrittura grazie al quale viene estrapolata una precisa sezione del *Genji monogatari* – quella dei capitoli di Uji – che subisce una manipolazione adattiva la quale, una volta completa, riposiziona la narrazione in un contesto letterario diverso che può ora accogliere il nuovo prodotto perché conforme alle proprie necessità, ovvero quello della società del periodo Muromachi.

2.4.2 *Yaezakura: la Ukifune felice del periodo Muromachi*

Tra queste necessità, come già indicato in precedenza, sussiste quella del lieto fine, che rappresenta un aspetto basilare e importante della fiaba/favola e della letteratura popolare più in generale. Esso può infatti essere considerato come una delle caratteristiche che contraddistinguono questo tipo di produzione e la categorizzano come un vero e proprio genere letterario (Jones, 1995, ed. 2002: 17). Infatti,

«mentre i miti e le leggende a volte finiscono in modo tragico, [...] le favole premiano sempre coloro che lo meritano e puniscono invece i trasgressori. Il lieto fine, che afferma la proprietà morale dell'universo, è una caratteristica chiara e definita del genere della fiaba.» (*ibid.*)

Probabilmente è proprio in questo genere di giustizia morale che risiede la differenza più grande tra il racconto di *Yaezakura* e quello di *Ukifune*, poiché laddove la prima trova infine la felicità, la seconda è invece condannata a perpetuare la sua condizione di infelicità rinunciando infine ad entrambi i suoi amanti. Infatti, non solo vive nella precaria condizione di alienazione e allontanamento dal centro vivo delle attività sociali e politiche del tempo – la Corte – ma è anche costretta a soffrire della sua incapacità e impossibilità di decidere tra Kaoru e Niou che la porteranno a perderli entrambi. Se c'è chi ha definito

Ukifune e la Dama di Akashi come il prototipo della sfortuna nei *monogatari* del periodo Heian (Seidensticker, 1982: 10), è anche vero che questo susseguirsi di eventi avversi sembra andare al di là di una semplice mancanza di fortuna. Anche Yaezakura è, in certa misura, sfortunata – non ha quasi conosciuto sua madre, il padre è per lo più assente e le ha impedito di avere una vita di successo a Corte, nonché di sposarsi con coloro che ne avevano richiesto la mano, è annientata psicologicamente e fisicamente dal sogno di un uomo di cui si è innamorata ma che pensa di non poter mai incontrare nella vita reale e la sua disperazione la porta al suicidio – ma la sua vicenda si risolve in maniera positiva in perfetta sintonia con gli standard della letteratura popolare del periodo Muromachi. Ciò lascia pensare che ci sia una ragione più profonda di questa sfortuna e, quindi, di questa differenza fondamentale tra i due personaggi: innanzitutto, come suggerito anche da Seidensticker (1982: 3), Murasaki Shikibu aveva una percezione molto schietta e precisa della realtà politica del suo tempo; quindi, la sorte avversa di Ukifune si potrebbe ricondurre già solo unicamente allo status sociale del suo patrigno e alle sfavorevoli condizioni economiche della madre. In altre parole, si trattava della chiara manifestazione dell'impossibilità di mobilità sociale che contraddistingueva il periodo Heian, come anche di un'aspra critica nei confronti delle classi inferiori che emerge sovente anche da alcuni passi del *Genji monogatari* in cui pescatori e abitanti dei villaggi vengono denigrati per il loro modo di parlare o comportarsi. Tuttavia, è necessario ricordare anche che, mentre Yaezakura si reca effettivamente in pellegrinaggio a Ishiyama per eseguire i riti di purificazione che dovrebbero guarirla dalle sue visioni, Ukifune non affronterà mai quel viaggio: è possibile che il cammino di salvezza di Ukifune sia stato interrotto a causa del suo mancato tributo a Kannon che, se in un primo momento sembrava averle assicurato un epilogo positivo – ovvero, essere portata alla Capitale da Kaoru e vivere lì come sua consorte – infine glielo nega, legandola definitivamente al suo ruolo subalterno di *zuryō* e all'infelicità che la contraddistingue, che potrà essere in parte mitigata solo

quando Ukifune si offrirà del tutto al Buddha rinunciando al mondo, quasi come a pagamento di un tributo precedentemente dovuto.

Per contro, Yaezakura completa i riti insieme alle sue dame di compagnia – sebbene nel momento che precede il suo tentativo di suicidio sembra non recitare per intero il *nenbutsu* – e per questo è presumibile che venga ricompensata con l’incontro del suo amante. Il raggiungimento di questo *climax* non è indolore – dovrà prima maturare la sofferenza necessaria a decidere di suicidarsi e affrontare le sue paure sulla riva del fiume – ma anche questo genere di coraggio viene ricompensato con il suo salvataggio. Ciò, ovviamente, non significa che lo *shukke* di Ukifune non corrisponda a un gesto di sovversivo coraggio¹²¹ che deve contrastare l’imposizione di una storia d’amore non voluta, ma può rafforzare la percezione di *Utatane no sōshi* come racconto appartenente al genere degli *otogizōshi* più che al filone dei veri e propri *giko monogatari*. Il processo di adattamento del *Genji monogatari* si dimostra valido in quanto le modifiche apportate al personaggio di Ukifune traslano la storia in un genere letterario diverso da quello di partenza pur lasciando invariate alcune caratteristiche che rimandano esplicitamente al testo fonte.

Nonostante sia possibile definirla una “nuova Ukifune”, Yaezakura è quindi perfettamente ascrivibile al gruppo dei protagonisti degli *otogizōshi*, in quanto come la maggior parte di loro affronta la maturazione su tre fasi proposta da Ōshima (1967: 25):

- 1) nascita e crescita insolite: cresce con il solo ausilio del padre che però non la presenta a Corte e la condanna quindi ad un esilio forzato lontano dal centro politico e sociale del Paese;

¹²¹ Si vedano Audoly, Samantha (2020). *Katashiro, Mononoke e Shukke nel Genji monogatari e nello Yoru no Nezame: Le relazioni amorose attraverso le fonti letterarie* (Tesi di Dottorato) e Audoly, Samantha (2022). “Reimagining the family in the Yoru no Nezame: Different thoughts on *shukke*” in Craig, Christopher; et al. (a cura di) (2022). *Yonaoshi, Visions of a Better World*. Milano: Mimesis International, pp. 121-136.

- 2) scontro con situazioni “particolari”: sviluppa lo strano talento di sognare sempre lo stesso uomo e costruisce con lui un vero e proprio collegamento, a sua insaputa, poiché anche lui la sogna ripetutamente;
- 3) ottenimento di una felicità altrettanto “particolare”: dopo un *climax* apparentemente negativo in cui sembra che non troverà la felicità, questa giunge inaspettata ma definitiva per lei e tutta la sua discendenza.

Ove per Ukifune il matrimonio rappresenterebbe semplicemente un passo verso il raggiungimento del successo personale (Shirane, 1982: 122), per Yaezakura esso è il lasciapassare per la felicità e la fortuna, che vengono poi addirittura estese ai suoi figli e ai suoi nipoti. Ciò potrebbe ricollegarsi anche all’aspetto didattico degli *otogizōshi*, come insegnamento della necessità di una vita in armonia con i precetti del Buddismo e del Confucianesimo la cui mancanza provoca inevitabilmente esiti negativi. Del resto, come indicato anche da Bettelheim (1975, ed. 2010), il lieto fine è un aspetto delle favole necessario allo sviluppo della personalità infantile in quanto, per usare le parole di Jones (1995, ed. 2002: 87), è necessario che maturi in loro la consapevolezza del fatto che esiste la possibilità di contrastare qualsiasi ostacolo che interferisce alla loro maturazione e transizione verso l’età adulta. In questo senso, il giovane pubblico di *Utatane no sōshi* viene guidato verso il rispetto dei precetti religiosi e verso la vita familiare a dimostrazione di come questi generino la felicità assoluta della protagonista e dei suoi eredi nonostante il raggiungimento di questa serenità si trovi alla fine di un lungo percorso di difficoltà.

Tutto ciò conferma ulteriormente che il genere della favola e, per estensione, quello degli *otogizōshi*, non deve essere inteso come un genere inferiore ma, anzi, si accompagna a un valore epistemologico e filosofico in relazione a quanto è possibile conoscere del mondo e di sé stessi e di come questa conoscenza possa essere lo strumento per raggiungere il successo (Jones, 1995, ed. 2002: 109).

Capitolo 3. Appropriazione del classico: il caso di *Saru Genji sōshi*

«In questa storia un venditore di sardine si finge un daimyō per incontrare una famosa cortigiana della quale si è innamorato dopo averla intravista in strada. La impressiona così tanto con le sue abilità poetiche che, anche dopo che la sua identità è stata rivelata, lei decide di abbandonare il suo distinto e remunerativo impiego nella capitale e di ritornare con lui nel villaggio di pescatori.» (Ruch, 1971: 597)

Così Ruch riassume in maniera breve ma efficace il *Saru Genji sōshi*, un *otogizōshi* che ha iniziato a circolare verosimilmente durante il regno di Ashikaga Yoshimitsu ma del quale sono state poi redatte varie versioni e ristampe come, per esempio, quella inserita nella raccolta di Shibukawa¹²². Il fatto che questo racconto, a differenza dello *Utatane no sōshi*, faccia parte di *Otogi bunko* fornisce due importanti indicazioni: la prima è che le storie generate in pieno medioevo continuano a circolare anche durante il periodo Edo, implicando un'operosa volontà di tramandare la cultura popolare alle generazioni successive; la seconda è che questo racconto deve aver necessariamente suscitato un particolare interesse – sia in Shibukawa che nel pubblico – per meritarsi un posto nella prima edizione del volume. Proprio questo indice di gradimento rappresenterebbe un ulteriore testimone del legame tra la cultura popolare e quella di Corte, soprattutto se si considera questo *otogizōshi* come un esempio di appropriazione letteraria del *Genji monogatari*.

Durante il periodo Muromachi, infatti, e ovviamente negli anni a venire, i contatti del popolo con la cultura cortese si erano intensificati a causa dei mutamenti sociali che avevano investito soprattutto l'*entourage* imperiale, che non viveva più isolato dal resto della società ma intratteneva ormai rapporti con mercanti e *samurai* (Ruch, 1971). Ciò

¹²² Hamachiyo (1968), in realtà, sostiene che questo *otogizōshi* ha fatto la sua comparsa nel periodo Edo e che rappresenta appieno le nuove tendenze dell'era premoderna poiché incorpora anche alcune canzoni del teatro Nō. Tuttavia, ciò non necessariamente è dovuto al fatto che il racconto si sia generato in quegli anni, ma semplicemente alle varie edizioni e rimaneggiamenti che ne sono stati pubblicati e, soprattutto, alle varie versioni che ne sono state tramandate oralmente.

avrebbe favorito, prima che la mobilità sociale, un intenso scambio culturale tra le classi: da un lato, elementi del folklore locale si erano diffusi tra le classi più alte (Tokuda, 1988), dall'altro, la cultura cortese si era fatta strada tra la popolazione meno alfabetizzata. Proprio su questo scambio culturale si basa la vicenda di Saru Genji.

Sebbene sia solitamente inserita nelle categorie di racconti che parlano del popolo e, soprattutto, annoverata tra quelle che Ichiko (1985) aveva definito “storie di uomini di successo (raggiungimento della ricchezza)”, in verità sarebbe più consono continuare ad inserirla tra le storie di nobili o, quantomeno, in quelle che hanno a che fare con la nobiltà. È vero che, come ricorda Ōshima (1998: 59), studiosi come Hayashiya Tatsusaburō (1914-1998) lo hanno definito “un prodotto culturale del popolo”, ma già Koyama (1977), Ruch (2001) e Adachi (2005) hanno scardinato questa concezione sostenendo che, piuttosto che rappresentare uno scorcio della vita popolare e mercantile, il racconto intende parodiare i *monogatari* classici e fornire una visione distorta e umoristica dell'aristocrazia di Corte. Si consideri quindi quanto segue.

Innanzitutto, occorrono delle precisazioni sulla trama: un mercante chiamato Ebina no Rokurōzaemon decide di lasciare la propria attività di commercio di sardine e di affidarla al genero, tale Saru Genji, per dedicarsi invece alla vita religiosa con il nome di Ebina no Na'amidabutsu. Saru Genji vende così tanto pesce da mettere insieme una cospicua fortuna. Un giorno, incrocia per caso un palanchino e riesce a scorgerne per un attimo l'interno, dove si cela una bellissima donna. L'uomo se ne innamora e inizia a cercarla ripetutamente fino ad ammalarsi. Quando finalmente l'identità della donna viene rivelata, si scopre che non si tratta di una nobildonna ma della cortigiana più famosa e apprezzata della Capitale, Keiga. Saru Genji decide quindi, d'accordo con il suocero, di ordire un inganno e fingersi il giudice Utsu no Miya per ottenere un incontro con lei. Recatosi quindi alla Capitale, vestito di tutto punto e con a seguito uno stuolo di colleghi pescatori travestiti da servitori, Saru Genji/Utsu no Miya va da Keiga e dalle altre cortigiane. Qui,

durante la notte, riceve come previsto la visita di Keiga. Purtroppo, mentre dorme inizia a parlare nel sonno menzionando il suo vero nome e la vendita delle sardine, così Keiga inizia a dubitare della sua identità. Svegliatosi, è costretto quindi a infittire la trama del suo inganno per convincere la donna: sfruttando la sua abilità di poeta, ma soprattutto la sua conoscenza delle antologie poetiche, si difende asserendo che le parole dette durante il sonno sono il frutto di una rielaborazione di alcuni componimenti poetici o di situazioni che hanno a che fare con la composizione poetica in cui lui stesso si è trovato coinvolto. Ormai convinta, Keiga si rasserena e sceglie di restare con lui. Tuttavia, solo in seguito scopre la vera identità di Saru Genji e decide comunque di seguirlo verso casa accettando la sua condizione di venditore di sardine¹²³.

Sebbene il collegamento con il *Genji monogatari* non sovenga immediato, se non per quanto concerne il rimando al nome del protagonista, in realtà un'analisi approfondita del racconto lascia emergere chiaramente che l'influenza estesa dall'opera classica sul testo spazia dall'intertestualità poetica sino alla più evidente forma di appropriazione letteraria e sfocia nella parodia¹²⁴: i rimandi al *Genji monogatari*, meno evidenti e più sottili rispetto a quanto proposto nello *Utatane no sōshi*, annoverano il racconto tra le fila delle appropriazioni – ove per appropriazione si intende l'accezione del termine già indicata da Sanders (2006, ed. 2016) e precedentemente esposta – ma gli elementi umoristici e, addirittura, caricaturali disseminati nel testo lo rendono a tutti gli effetti una *parodia*, soprattutto in riferimento alla scena del *kaimami* tra Kashiwagi e Onna San no Miya attorno alla quale ruota l'intera vicenda.

È necessario precisare cosa si intende, in questa sede, per parodia; è innanzitutto importante dire che questo studio non si propone di addentrarsi nell'annosa questione

¹²³ Prima di procedere oltre, si consiglia la lettura dell'*Appendice B. Racconto di Saru Genji*, che riporta la traduzione integrale del *Saru Genji sōshi*.

¹²⁴ Intesa come testo basato sull'uso imitativo di parole, stile, attitudine, tono e idee di un autore in modo tale che tutti questi elementi sembrino ridicoli (Cuddon; Habib, 1977, ed. 2013: 514) e anche come riprogrammazione comica di materiale performativo linguistico o artistico (Rose, 1993).

dell'adattamento parodico durante il periodo premoderno e moderno, che allo stato attuale dell'arte è ampiamente dibattuta da numerosi studiosi¹²⁵ e che meriterebbe, per importanza e complessità, una trattazione a sé stante, ma quello di mostrare come il *Genji monogatari* estenda la propria influenza sulla letteratura popolare medievale e del primissimo periodo premoderno. Quindi, parlare di *adattamento parodico* in questa sede è funzionale a evidenziare come, nel primo periodo Edo, si assiste a un graduale passaggio dai *giko monogatari* a storie con elementi umoristici, caricaturali e, talvolta, satirici che si prendono gioco della pomposa nobiltà che aveva esercitato il proprio potere nei secoli addietro; nondimeno, constatare l'esistenza di tali elementi umoristici conferma ulteriormente la notorietà del *Genji monogatari* e mette in risalto come e in che misura la nuova società mercantile potesse accedere alla cultura classica "alta".

3.1 Quando Genji divenne una scimmia tra dispetti e finzione

Prima di procedere con un'analisi puntuale della struttura e del contenuto del racconto, è essenziale soffermarsi sul suo titolo e, di conseguenza, sul nome del suo protagonista. Il nome *Saru Genji*, infatti, già fornisce alcune fondamentali informazioni per identificare gli elementi che rendono questo racconto un adattamento del *Genji monogatari* e, soprattutto, ne manifesta esplicitamente l'intento parodistico. I caratteri utilizzati sono 猿源氏, letteralmente "Genji Scimmia" o "Genji scimmiesco", in cui ovviamente il nome di Genji riporta subito alla mente il personaggio dell'opera di Murasaki Shikibu, seppure la trama non mostri particolari somiglianze tra i due.

In generale, la cultura popolare giapponese ha da sempre interpretato gli animali come creature dai poteri soprannaturali che, sovente, rappresentano divinità o la mediazione tra il mondo divino e quello umano. Tuttavia, la scimmia – e in particolare il macaco

¹²⁵ A tal proposito, si vedano per esempio Moretti, Laura (2020). *Pleasure in Profit. Popular prose in Seventeenth Century Japan*. New York: Columbia University Press e Mazza, Caterina (2012). *Traduzione e parodia. Le riscritture contemporanee di Kawabata*. Venezia: Libreria Editrice Cafoscarina.

giapponese – ha spesso simboleggiato la componente bestiale della personalità umana impersonando sia lati positivi che negativi del regno animale e dell’umanità¹²⁶ (Ohnuki-Tierney, 1990a: 91). Ciò deriverebbe dal fatto che

«un animale così simile all’essere umano è una minaccia. È pericolosamente vicino all’essere umano e preme con forza sulla linea di demarcazione che la cosmologia giapponese pone tra umani e non-umani.» (*ibid.*)

Le ragioni dietro alla scelta di questo animale da accostare al personaggio di Genji possono essere comprese se si fa riferimento al simbolismo della scimmia nel Giappone antico e medievale. La prima, veloce considerazione che si può proporre è quella già esposta da Koyama (1977): in generale, quando le scimmie sono personaggi attivi all’interno di una storia, esse si fingono qualcosa o qualcuno che non sono e tendono ad ingannare così gli esseri umani. A tal proposito, cita per esempio il *Nihon Ryōiki*¹²⁷ (Cronache soprannaturali e straordinarie del Giappone, VIII-IX secolo): uno dei *setsuwa* della raccolta vede protagonista una monaca che viene accusata di *fingersi qualcosa che non è* e per questo viene sbeffeggiata con l’appellativo di *saru*, che vuol dire, appunto, “scimmia”; successivamente, una volta avuta prova della buona fede della donna e della sua santità, la gente ne cambierà il nome in *sari*, “ceneri del Buddha”.

Un altro esempio interessante di scimmia-impostore è quello, riportato da Ohnuki-Tierney (1984; 1990b), di un portaoggetti laccato – di cui però non viene fornita alcuna immagine – con raffigurazioni di scimmie occhialute che leggono un rotolo mentre un falco le osserva: dal momento che leggere è una prerogativa umana e che il falco, che può guardarli indisturbato mentre sono assorti nella loro inutile attività di lettura, è il predatore

¹²⁶ Ohnuki-Tierney si spinge addirittura sino al paragone tra scimmia e *kappa*, in cui quest’ultimo rappresenterebbe il lato negativo nel truffatore mentre la scimmia quello positivo (Ohnuki-Tierney, 1984: 285; 1987: 71). Cita qui Ishida, Ei’ichirō (1966). *Kappa Komahikikō*. Tokyo: University of Tokyo Press e Yanagita, Kunio (1951). *Minzokugaku jiten*. Tokyo: Tokyodō.

¹²⁷ La prima raccolta di *setsuwa* esistita. I racconti al suo interno sono stati probabilmente inventati o raccolti dal monaco Kyōkai, vissuto durante il periodo Nara, ma la compilazione è postuma.

naturale dei macachi, il messaggio dell'opera sarebbe “non bisogna fare cose oltre le proprie capacità” che possono, oltretutto, portare a una morte sciocca. Inoltre, sembra che il falco fosse spesso usato come simbolo per alludere alle prostitute e alle cortigiane: rappresentare le scimmie come esseri meno intelligenti del falco e addirittura una sua preda, quindi, indica ulteriormente la bassezza dello status della scimmia, di ciò che essa rappresenta e di tutto ciò a cui si può ricollegare.

Se si pensa al fatto che l'intero *otogizōshi* si basa sull'inganno ordito da Saru Genji, che si finge Utsu no Miya per poter corteggiare Keiga, la cortigiana più richiesta della Capitale, allora il legame con la simbologia della scimmia appare più nitido.

Anche la favola¹²⁸ intitolata *Saru muko'iri* (Lo sposo scimmia), in cui una scimmia cerca di sposare una ragazza umana, presenta il medesimo messaggio. In questo racconto una scimmia aiuta un vecchio contadino a terminare l'aratura del campo, ma in cambio questi dovrà darle in sposa una delle sue figlie. Messe al corrente del patto fatto dal padre, le figlie si rifiutano di sposare la scimmia; solo la più giovane acconsente, a patto di ricevere come dote un grande mortaio riempito di aghi e ferri per cucire. Il giorno seguente la scimmia si presenta a casa dell'uomo vestita di tutto punto, con indosso un abito da sposo, per reclamare la ragazza. Questa segue quindi la scimmia, che procede trasportando il mortaio sulla schiena, su per le strade di montagna. Giunti nei pressi di un fiume, i due cominciano ad attraversare lo stretto ponte che separa le due rive mentre la scimmia è assorta in discorsi sui figli che avranno insieme. Alla giovane donna è sufficiente una leggera spinta con la mano affinché la scimmia distratta cada nel fiume, dove affoga a causa del peso del suo bagaglio¹²⁹ (Yanagita; Hagin Mayer, 1952: 9-10).

¹²⁸ In questo caso e nei seguenti, con “favola” si intende il termine giapponese *mukashibanashi*. Per un approfondimento sulle differenze tra *mukashibanashi* e *otogizōshi* si veda Fukuda, Akira (2015). *Mukashibanashi kara otogizōshi e. Muromachi monogatari to minkan denshō*. Tokyo: Miyai shoten.

¹²⁹ Nella versione della storia fornita da Ohnuki-Tierney (1984: 284), la coppia si ferma sul fiume perché la ragazza chiede alla scimmia di raccogliere dei bei fiori sulla cima di un albero. Invitata a salire sempre più in alto per prendere fiori più belli, la scimmia infine cade nel fiume e affoga per il peso del mortaio.

Considerando poi la favola *Saru kani gassen* (La battaglia tra la scimmia e il granchio), è evidente la connotazione negativa della scimmia, che assume le caratteristiche dell'imbrogliatore al quale infine la fortuna non arride. Si tratta, infatti, di un racconto in cui una scimmia porge a un granchio un seme di cachi in cambio di un *onigiri*; il granchio accetta e quando, dopo anni, finalmente l'albero di cachi dà i suoi frutti lui non è però in grado di arrampicarsi per recuperarli; la scimmia, invece, si arrampica sull'albero e mangia tutti i cachi maturi per poi uccidere il granchio tirandogli quelli acerbi. In seguito, il granchio sarà vendicato dai suoi amici o dai suoi parenti – a seconda della versione della storia – che uccideranno la scimmia.

Un ulteriore esempio di scimmia-impostore è quello della favola *Saru to hiki to no mochi kyōsō* (La gara per il *mochi* tra la scimmia e la rana). Una scimmia e una rana rubano un grande *mochi*. La scimmia, sapendo di poter correre più velocemente della rana, le propone di lasciar rotolare il *mochi* giù per la collina e che il primo a raggiungerlo potrà mangiarlo per intero senza doverlo dividere con l'altro; la rana accetta e i due lanciano il piatto giù per la discesa, così la scimmia si lancia all'inseguimento mentre la rana procede lentamente verso il dolce. Tuttavia, nella sua corsa forsennata la scimmia non si accorge che il *mochi* è scivolato via dal piatto e si è adagiato su una siepe, così la rana ne approfitta e si appropria del dolce, cominciando a mangiarlo. Quando la scimmia si accorge di aver inseguito solo un contenitore vuoto torna indietro e propone alla rana di iniziare a mangiare il *mochi* da un angolo, ma quella risponde "Questo è il mio *mochi* e io lo mangio da dove mi pare" (Yanagita; Hagin Mayer, 1952: 8-9).

Anche a fronte di questi pochi esempi, risulta chiaro che, nella letteratura e nel folklore giapponesi, alla scimmia sia spesso stato affidato il ruolo di ingannatore, impostore e bugiardo.

In effetti, anche Ohnuki-Tierney (1987: 61) afferma che

«durante questo periodo [quello medievale] la scimmia rappresentava qualcuno coinvolto in una superficiale imitazione degli altri e che, così facendo, cerca invano di raggiungere uno status al di là di quello che gli spetta»

e che, più in generale, a ridosso del periodo Edo la figura della scimmia comincia a identificare tutti i tipi di persone indesiderabili (Ohnuki-Tierney, 1990b: 136), come gli *eta*, gli *hinin* e, nel periodo moderno, i *burakumin*.

Tuttavia, questa generalizzazione risulta in parte problematica: è vero che anche Saru Genji, quando si finge Utsu no Miya, cerca di raggiungere uno status sociale diverso da quello a cui è destinato, ma non si può dire né che si tratti del fine ultimo del suo camuffamento – l’inganno mira soprattutto al corteggiamento di una donna e non al successo sociale ed economico di Saru Genji che, infatti, al termine della vicenda si riappropria della sua vera identità di pescatore e ritorna ad Akogi – né che l’imitazione sia vana: non solo egli suscita con successo l’interesse di Keiga e addirittura la convince della propria sincerità ma, infine, la porta addirittura con sé. Il fatto che la donna decida di abbandonare la sua vita di sfarzi nella Capitale e di seguire Saru Genji anche dopo aver scoperto che si tratta in verità di un pescatore significa che Saru Genji non solo ha ottenuto la donna dei suoi sogni, ma anche che può appropriarsi legittimamente delle sue ricchezze dopo la loro unione (Adachi, 2005).

In altre parole, durante il periodo medievale e il primo periodo Edo, gli inganni orditi dai personaggi-scimmia non sono sempre destinati a fallire ma, anzi, conducono spesso a un successo su più fronti e confermano le *effettive* possibilità di mobilità sociale che contraddistinguono la nuova era.

Per questi stessi motivi, laddove Ohnuki-Tierney (1987) riferendosi brevemente al *Saru Genji sōshi* attribuisce alla scimmia il significato di “capro espiatorio” (*scapegoat*), nel senso di “qualsiasi vittima innocente di ridicolo o discriminazione” (Ohnuki-Tierney, 1990b: 134), sarebbe invece preferibile assegnare a questo non-personaggio la

definizione di “imbrogliatore” (*trickster*) che da lei viene invece proposta per altri esempi. Le discrepanze che si notano tra le considerazioni di Ohnuki-Tierney in riferimento alla letteratura medievale e, più specificamente, a questo *otogizōshi* – che non viene mai nemmeno definito come tale – lasciano credere che l’indagine socio-antropologica e storica dell’autrice sia difficilmente applicabile alla letteratura giapponese in maniera generalizzata, in quanto mettono in dubbio la sua conoscenza della trama del racconto. Ciò che, invece, può essere confermato è la valenza tendenzialmente negativa che si abbina alla figura della scimmia, che nel personaggio di Saru Genji indica il suo lato subdolo, ingannatore e arrivista.

Questo dato è importante anche nell’interpretazione parodistica del racconto. Abbinare la figura di Genji – nobile di altissimo rango e uomo colto, bellissimo e raffinato – a quella di una scimmia – un essere che, come si è visto, non è del tutto umano e che tendenzialmente assume la valenza negativa di impostore e spesso diventa la “caricatura di esseri umani indesiderabili” (Ohnuki-Tierney, 1987: 64) – significa ridicolizzare tutte quelle caratteristiche che la contraddistinguono e che per secoli avevano rappresentato un modello di bellezza e talento artistico. Saru Genji, in qualità di “scimmia”, è in effetti un Genji impuro, qualcuno che si finge tale ma che in verità ne rappresenta la perfetta antitesi in quanto umile pescatore e commerciante di sardine che non si trova a corteggiare nobili dame di Corte ma prostitute, per arrivare alle quali ha comunque necessità di fingere di appartenere a una classe sociale più elevata della propria.

In questo senso, quindi, la scelta della scimmia, piuttosto che quella di un altro animale, manifesta l’intenzione dell’autore di imitare maldestramente e ridicolizzare il personaggio originale, riproponendo la figura di Genji in un contesto sociale così popolare da risultare degradato se paragonato con quello legato alla Corte Imperiale, caratteristico del *Genji monogatari* e degli altri *monogatari* risalenti al periodo Heian.

3.2 Un *kaimami* sbagliato

Nel paragrafo precedente si è visto come il personaggio di Saru Genji rappresenti un'imitazione parodistica di Genji in relazione al tema della scimmia e al suo simbolismo nella letteratura giapponese. Accostare questo animale, che per eccellenza rappresenta l'impostore, l'ingannatore, il pessimo imitatore di qualcosa che non è, a una figura distinta come Genji che, invece, convoglia in sé tutte le caratteristiche dell'aristocratico colto, ricco e dedito al corteggiamento delle dame di Corte, significa *appropriarsi* di questo personaggio e stravolgerlo con l'aggiunta di elementi parodistici antitetici al canone che identifica nell'originale. Genji diventa una caricatura di se stesso e, non più figlio dell'Imperatore ma venditore di pesce, non si strugge più per le raffinate dame della Corte ma perde la testa per una prostituta, la quale gode, per assurdo, di una posizione sociale migliore della sua.

Tuttavia, ad una più attenta osservazione della trama e dei riferimenti diretti al *Genji monogatari* che sono inseriti nel testo, si può notare come in realtà, più che riproporre il personaggio di Genji, l'autore abbia preferito giocare sulla vicenda che ha coinvolto Kashiwagi e Onna San no Miya. Quando si considera il *Saru Genji sōshi*, infatti, più che alle vicissitudini che riguardano gli amori di Genji o dei suoi discendenti, si nota la somiglianza *distorta* con il *kaimami* che nel XXXIV capitolo vede protagonisti il Capitano della Sezione Destra della Guardia di Palazzo e la Terza Principessa.

Dunque, in questa sezione verrà proposta un'analisi che metta in evidenza le sfumature umoristiche del racconto a riprova di come il testo del capitolo *Wakana Jō* sia incorso in un processo di appropriazione che, grazie a ripetuti giochi di intertestualità e allusioni, lo ha condotto al nuovo genere della parodia e ha fatto sì che questo *otogizōshi* riscontrasse una particolare fortuna durante il periodo Edo.

Si parta innanzitutto dal presupposto per cui ogni forma di adattamento consiste nel raccontare nuovamente una storia, in cui per “nuovamente” si intende non solo *di nuovo*,

ancora, ma anche *in maniera nuova, in modo diverso*; ciò significa che l'adattamento di per sé è un processo che implica il cambiamento del mezzo o del genere letterario (Moretti, 2020: 71). Se è vero che “il piacere del testo viene dalla ripetizione con variazione” (*ibid.*), e considerando che il genere della parodia riscuote un grande successo durante il periodo premoderno¹³⁰ soprattutto nell'adattamento dei classici della letteratura Heian¹³¹, non è difficile accettare che questo racconto in particolare, seppur generatosi probabilmente durante il medioevo, sia arrivato fino alla raccolta del XVIII secolo di Shibukawa, in quanto sembra contenere tutti gli elementi più di moda nella letteratura di quegli anni: brevità, trama leggera, sottile ironia¹³² e critica alla nobiltà, adattamento di un grande classico che viene stravolto con una sottotrama fatta di relazioni amorose indecenti e un uomo di bassa levatura sociale che ottiene il suo riscatto. L'autore sembra prendersi gioco di quell'austera nobiltà che anni prima aveva prodotto il *Genji monogatari* riducendone le caratteristiche più peculiari a scenette pseudo-comiche e trasportando i personaggi più distinti in personaggi che non sono nemmeno da considerare parte integrante del popolo, in quanto esercitano professioni che hanno a che fare con la morte – Saru Genji vende sardine quindi, sostanzialmente, animali morti – oppure che sono al limite della moralità – Keiga è una prostituta.

Proprio riguardo al mestiere di Saru Genji è essenziale considerare quanto segue per confermare l'intento parodico di questa appropriazione letteraria: per quale motivo vende proprio sardine? Come ricorda Adachi (2005), infatti, la baia di Akogi non sembra essere famosa per la pesca di questo tipo di pesce, ed è quindi altamente improbabile sia che possa esistere qualcuno che vende esclusivamente sardine sia che questi si arricchisca in modo particolare con la loro vendita. Ebbene, innanzitutto bisogna ricordare che spesso

¹³⁰ Per uno studio sul genere della parodia durante il periodo Edo si veda Kabanoff, Alexander M. (1996). “Parody Genre in the Edo Period Literature”. *Kyoto IV Conference on Japanese Studies 1994*, pp. 201-207.

¹³¹ Si pensi, per esempio, al *Nise Murasaki Inaka Genji* (Una falsa Murasaki e un Genji di campagna, XIX secolo) di Ryūtei Tanehiko (1783-1842).

¹³² Che infatti, come ricorda Leitch (2017: 300), è un'attitudine specifica di alcuni casi di appropriazione.

le sardine venivano chiamate con il nome alternativo di *murasaki* e che la parola *iwashi* – appunto, “sardina” – faceva parte del *nyōgoshi*, ovvero il linguaggio allusivo caratteristico delle dame di Corte. Già da questi due elementi emerge il collegamento di questo tipo di pesce con l’aristocrazia. Va inoltre detto che si trattava di una carne non pregiata. In altre parole, accostare alla figura elegante di Genji un pesce di scarsa qualità, il cui nome richiama in più modi la realtà cortese, conferisce a quest’ultima un’insolita sfumatura di ironica volgarità. Non si deve nemmeno dimenticare che a cedere a Saru Genji questa attività è il genero Na’ami, un personaggio che con tutta probabilità incarna la figura realmente esistita di un maestro di poesia che visse presso il palazzo dello *shōgun* Ashikaga Yoshimitsu, la cui passione per la cultura e lo studio dei classici è già stata ricordata in precedenza: la fine satira dell’autore non tocca, quindi, solo la Corte Imperiale, ma si spinge sino allo shogunato. A costituire un ulteriore legame con lo shogunato, è il fatto che l’abitazione di Keiga si trovasse nello stesso luogo in cui Yoshimitsu manteneva la sua cortigiana preferita, Takahashi (Ruch, 1971: 597).

Per questi motivi, è lecito condividere il punto di vista di Koyama (1977: 53) e Adachi (2005: 351) quando affermano che, più che con il mondo dei mercanti e il periodo tardo medievale o Edo, questo racconto ha a che fare con l’aristocrazia della Capitale e tutta l’espressione della cultura che la rappresenta. Ciò sarebbe confermato anche dal fatto che in questo racconto non vi è il passaggio del protagonista dal proprio ceto sociale a un altro (*nariagari*) ed il suo successo non si misura tanto in base alla capacità di accumulare ricchezze quanto, invece, a quella di sfruttare il proprio talento per raggiungere un tornaconto personale; per contro, altre storie prodotte alla fine del periodo medievale e durante il periodo Edo, come anche nel caso del *Bunsho sōshi*, vedono i loro protagonisti impegnati in una scalata sociale che li porta infine a migliorare la propria condizione di vita nel più classico stile dei racconti popolari. Anzi, dal momento che infine è Keiga a retrocedere nella piramide sociale per trascorrere la sua vita con Saru Genji, si può dire

che questo racconto presenti un caso di *gekokujō* (下剋上) (Putzar, 1963: 286), ovvero quelle circostanze per cui i ceti più bassi di fatto “dominano” e governano sui ceti più alti tipiche delle società che stanno affrontando un processo di cambiamento¹³³.

La “distorsione” della cultura cortese si avverte anche in uno degli aneddoti che Saru Genji racconta a Na’ami per giustificare l’improbabile corteggiamento di Keiga:

«Tra gli esempi di venditori di sardine innamorati, dalla spiaggia di Katata nella provincia di Ōmi uno venne alla Capitale a vendere del pesce chiamato carassio. Una volta, portando [la sua merce], andò al palazzo imperiale e proprio in quel momento vide una nobile donna chiamata la Dama di Imadegawa. La sua sanità mentale svanì e, molto più che infatuato, andava a chiedere di lei alle sue attendenti. “Nonostante abbia molto timore a parlare, perché in verità sono un poveraccio, mi domandavo con un certo imbarazzo se poteste arrostitire questo pesce così come ve lo sto dando e offrirlo a sua signoria la Dama di Imadegawa”, disse, e quelle pensarono che per essere una persona umile avesse modi gentili. Quando cucinarono e portarono il carassio, dalla pancia del pesce venne fuori un messaggio scritto in piccoli caratteri. Vedendolo, la dama si sentì estremamente commossa e senza vergogna, mettendo da parte la sua posizione sociale, fece voto d’amore al venditore di sardine.» (SGS: 207)

In verità, Saru Genji manipola a suo favore il racconto 186 della raccolta *Uji shūi monogatari* intitolato *Kiyomihara ten'nō to Ōtomo no miko to gassen no koto* (Storia della disputa tra l’Imperatore Kiyomihara e il Principe Ōtomo), in cui la moglie del principe Ōtomo invia al padre, il Principe Reggente, una carpa arrostita con all’interno un messaggio per avvisarlo dell’imminente attentato alla sua vita¹³⁴. Non vi è traccia dell’improbabile – se non impossibile – vicenda di una dama altolocata che abbandona il

¹³³ Per ulteriori informazioni sul concetto di *gekokujō* in relazione agli *otogizōshi* si veda Strippoli (2001: 18).

¹³⁴ Per il racconto completo si veda Mills, David E. (1970). *A Collection of Tales from Uji. A Study and Translation of Uji Shūi Monogatari*. London, New York: Cambridge University Press, pp. 417-420.

proprio rango per seguire un umile venditore di sardine. Egli plasma a suo piacimento l'opera canonica¹³⁵ per convincere Na'ami della fattibilità del suo piano ma, per ovvie ragioni legate a una ristretta – se non assente – mobilità sociale nei periodi che hanno preceduto l'era premoderna, non vi è riscontro di una simile situazione nella letteratura giapponese pregressa. Se poi si fa riferimento specificamente al *Genji monogatari*, si ricorda che le persone di basso rango non vengono affatto nominate nell'opera e, qualora lo siano, sono sempre considerate con un certo disprezzo e criticate per la loro ignoranza e il loro aspetto logoro. Saru Genji dimostra quindi furbizia ma, allo stesso tempo, dissacra l'eterea nobiltà cortese nell'immagine della dama che si abbassa al livello del pescatore.

È proprio questo derisorio abbinamento che rende il *Saru Genji sōshi* una parodia, laddove per tale si intende una pratica culturale che fornisce un'imitazione allusiva e relativamente polemica di un altro prodotto culturale (Dentith, 2000: 9). Come è già stato sottolineato, questo studio non vuole partecipare al dibattito sulla definizione di parodia né concentrarsi sulle manifestazioni parodiche durante il periodo premoderno, ma è chiaro che l'atmosfera umoristica creata dal racconto lascia spazio a una velata satira sulle classi sociali più elevate e, in particolare, su quelle legate alla Capitale.

Si pensi anche a un altro aneddoto raccontato da Saru Genji, ovvero quello che coinvolge Moritō e Tennyō¹³⁶: in questo caso il tema del *kaimami* non si lega a un amore impossibile tanto per retaggio sociale, quanto per il fatto che la donna in questione è sposata. Questo particolare avvicina la vicenda a quella di Kashiwagi e Onna San no Miya che, tra l'altro, viene menzionata direttamente nel racconto:

¹³⁵ Lo *Uji shūi monogatari* non viene qui definito “classico” semplicemente perché è stato redatto in epoca medievale; questa terminologia non implica nessun giudizio sulla qualità, il valore o l'importanza dell'opera che, ad oggi, è considerata comunque un classico della letteratura popolare e folkloristica giapponese che, come è evidente dall'esempio appena fornito, genera a sua volta adattamenti.

¹³⁶ Trattandosi di un aneddoto piuttosto lungo, non viene qui riportato il testo tradotto per intero. Per la trama completa si veda l'*Appendice B*.

«Allora Saru Genji rispose così: “L’esempio che ho fatto dell’amore nato con un colpo di fulmine non è limitato a me. Sua signoria Genji era innamorato della Terza Principessa, ma presto smise di pensare a lei e rivolse i suoi sentimenti su Aoi no Ue. Chissà quanto Genji ci avesse pensato! Una sera si è fatto portare con la sua carrozza alla residenza della Terza Principessa e ha giocato a palla. All’inizio era andato con lui anche il Capitano della Sezione Destra della Guardia di Palazzo. Mentre la Terza Principessa, avvicinatasi al paravento di bambù, guardava il gioco della palla, in quel momento aveva lì un gatto che adorava. Era legato con un cordino rosso scarlatto e proprio in quell’istante cercò di gettarsi nel campo, così il cordino del gatto sollevò il paravento. Da quel momento il Capitano, da quando aveva visto di sfuggita la Terza Principessa, il suo cuore errava nel vuoto. Poiché aveva mandato una lettera leggera come il vento, lei gli rispose e non rimasero indifferenti l’uno ai sentimenti dell’altro; inoltre, arrivò loro un figlio.» (SGS: 208)

In questo caso, anche se la Terza Principessa ricopre una posizione più elevata rispetto al Capitano, ciò che è veramente pertinente è che si tratti della moglie di Genji. Significa che entrambe le storie si basano sull’amore impossibile nato a colpo d’occhio tra un ufficiale e una donna già sposata (Adachi, 2005: 355) la quale, tra l’altro, subisce le conseguenze sociali di questa relazione illecita.

In relazione a questo aneddoto e al suo rapporto con il *Genji monogatari*, vale la pena riflettere anche su un altro aspetto, seppure questo non contenga elementi umoristici: Tennyō si trova a dover decidere se continuare la propria relazione con il marito oppure se intraprenderne una nuova con Moritō; la scelta tra i due uomini la turba a tal punto che, dopo una tormentata riflessione in cui considera alcuni precetti della pietà filiale, ordisce un piano ai danni di entrambi con il quale si fa astutamente uccidere da Moritō. In questo modo, la necessità di scegliere tra i due uomini viene resa innecessaria in quanto la decisione ricade sul togliersi la vita per essere certa di non disonorare né i due uomini, né

la propria famiglia, né se stessa. Questa vicenda riprende in maniera piuttosto evidente quella che coinvolge Ukifune, Kaoru e Niou, alla fine della quale l'unica soluzione che Ukifune trova per liberarsi dell'onere della scelta è darsi la morte gettandosi tra le acque del fiume. Anche in questo caso, il personaggio femminile si interroga a lungo su quale possa essere la soluzione migliore e alla fine giunge alla drastica decisione del suicidio. Un'ulteriore similitudine si ritrova nel fatto che, in entrambi i casi, si assiste a un inganno basato su uno scambio di persona: Niou riesce a giacere con Ukifune perché la imbrogliava fingendosi Kaoru, mentre Tennyō raggira Moritō sostituendosi al proprio marito e indossando persino le sue vesti per un migliore camuffamento.

Tornando alla trama principale che vede protagonisti Saru Genji e Keiga, si possono notare altri elementi che rendono questo *otogizōshi* un'appropriazione parodica del *Genji monogatari*.

Innanzitutto, dopo aver intravisto Keiga nel palanchino, Saru Genji se ne innamora perdutamente. Quando racconta l'accaduto a Na'ami, questi cerca di scoraggiarlo dal cercare la donna, in quanto afferma che

«[...] l'amore che viene semplicemente dall'averla intravista è dubbio.»

ただ一目見ての恋はおぼつかなし (SGS: 208)

Con questa affermazione, Na'ami mette in dubbio l'efficienza e l'importanza del *kaimami*, giudicato insufficiente per l'innamoramento. Benché possa sembrare la semplice constatazione della profondità delle emozioni umane, si tratta in verità di una stoccata che colpisce uno dei cuori della cultura cortese intorno al quale erano modellate gran parte delle relazioni interpersonali della Corte Heian. Si trattava infatti della principale tecnica di corteggiamento tra nobili e anche del filo conduttore delle avventure amorose di Genji (Bargen, 2015: 2). L'importanza di questo genere di attività sociale è tale che se ne riscontrano riferimenti anche al di fuori del *Genji monogatari* e, anzi, in opere classiche

ancor più antiche. È, per esempio, il caso dell'incipit dello *Ise monogatari*, in cui Ariwara no Narihira scorge le due sorelle da una fessura nella siepe. La scena si ripete nel capitolo IC¹³⁷, in cui scorge una donna attraverso le tende del suo palanchino esattamente come accade a Saru Genji.

Riferimenti al *kaimami* sono ricorrenti anche nello *Utsubo monogatari*, nello *Ochikubo monogatari* (Storia di Ochikubo), nel *Sumiyoshi monogatari* (Storia di Sumiyoshi), nel *Makura no sōshi* e in numerosi *nikki* (diari) del periodo Heian¹³⁸. Passando poi al *Genji monogatari*, gli esempi di *kaimami* vanno al di là del solo episodio tra Kashiwagi e Onna San no Miya, in quanto sono molte le dame che Genji corteggia in questo modo: Utsusemi, Suetsumuhana, Oborozukiyo sono state tutte “intraviste” da Genji, come anche è stata oggetto di *kaimami* la giovanissima Murasaki¹³⁹. In questo senso, si può dire che dal *kaimami* dipenda quindi l'intera narrazione dell'opera o, perlomeno, buona parte di essa e della genealogia che la accompagna.

A fronte dell'importanza letteraria ma anche storico-sociale di questa pratica per l'aristocrazia Heian, renderne protagonisti un umile mercante di pesce e una cortigiana la snatura e la svaluta colpendo di riflesso tutto l'assetto cortese in materia di relazioni. Se è vero che il *kaimami* costituisce le fondamenta per l'intera narrazione del *Genji monogatari* in quanto simbolo dell'attività principale di Genji, ovvero, il corteggiamento, allora stravolgerlo in questo senso significa anche proporre una mirata satira della nobiltà che era principale protagonista e destinataria dell'opera. L'intento correttivo di questo genere di produzione letteraria è accantonato per favorire il ridicolo e mettere in risalto le follie e i vizi della società (Cuddon; Habib, 1977, ed. 2013: 632) precedente. Ciò è

¹³⁷ Per ulteriori esempi di *kaimami* nello *Ise monogatari* si veda Bagen (2015: 65-71).

¹³⁸ Per una disamina completa dei casi di *kaimami* in queste opere si veda Bagen (2015: 71-85).

¹³⁹ Per la trattazione dettagliata di questi episodi del *Genji monogatari* si veda Bagen (2015: 105-144).

esplicitato in maniera ancora più drastica dalla frase che Na'ami rivolge a Saru Genji mentre si confrontano sul da farsi affinché il corteggiamento di Keiga vada a buon fine:

«[...] se [Keiga] fosse la moglie di qualche nobiluomo, con un po' di pazienza dovrei raggiungere il tuo scopo, mentre se è una cortigiana affermata non andrà con altri che con uno con un titolo nobile.» (SGS: 215-216)

Affermare che per un pescivendolo sia più accessibile una donna nobile piuttosto che una cortigiana (Ruch, 1971: 597) equivale, se non a denigrare del tutto, quantomeno a prendersi gioco di quell'aristocrazia che sul *kaimami* basava tutti gli aspetti della vita sociale e, di conseguenza, politica.

Anche secondo Putzar (1963: 296) è difficile ignorare sia una satira del genere, sia più in generale la possibilità che la satira possa essere stata una degli scopi principali di altri racconti, come per esempio il *Fukutomizōshi*¹⁴⁰ (Storia di Fukutomi). Se l'elemento satirico non è alieno al genere degli *otogizōshi* e si registrano anche altri casi di racconti spiccatamente umoristici e di critica sociale durante il periodo Muromachi, allora è ammissibile ritenere che il *Saru Genji sōshi*, che ha visto la sua fortuna soprattutto durante il periodo Edo, faccia parte di un tipo di produzione parodica e satirica.

In secondo luogo, a ricordare il *Genji monogatari* nel *Saru Genji sōshi* è un'altra menzione diretta:

«Successivamente, Genji, quando andò in pellegrinaggio al tempio di Katsura, andò a vedere lo stagno di Sarusawa e gli venne in mente dell'affare di Uneme [...].»
(SGS: 227)

¹⁴⁰ Storia probabilmente risalente al XV secolo. La trama riguarda un uomo che è particolarmente talentuoso nell'arte di emettere flatulenze; il suo vicino di casa ne invidia il successo e cerca di imitarlo ma ne ricava solo un drastico fallimento. Per una traduzione integrale del racconto in italiano si veda Strippoli (2001: 79-90), che ne traduce il titolo con "Oribe il petomane e Tōda il buono-a-nulla".

Tuttavia, in verità non vi è traccia di questa scena nell'opera di Murasaki Shikibu. Ciò potrebbe significare due cose: la prima è che al giorno d'oggi la sezione che riportava la vicenda relativa al pellegrinaggio di Genji a Katsura, sebbene originariamente presente, sia andata perduta; la seconda è che si tratti di un'invenzione del narratore/Saru Genji. La prima ipotesi è alquanto improbabile, in quanto durante il periodo Muromachi il *Genji monogatari* aveva già raggiunto un notevole grado di canonizzazione e ne erano stati proposti svariati commentari¹⁴¹ che ne analizzavano il contenuto: sarebbe difficile credere che nessuno di questi testi critici avesse riscontrato, nell'arco di quasi quattrocentoquarantatré anni¹⁴², la presenza di un capitolo in cui venisse riportato il racconto di detto pellegrinaggio; allo stesso modo, è inverosimile che nella letteratura prodotta in un lasso di tempo così disteso non sia riscontrabile nemmeno un esempio di intertestualità in riferimento a questo evento. Ciò significa che si tratta di una storia ideata da Saru Genji sempre al fine di convincere Na'ami circa la fattibilità del suo corteggiamento. Anche se a primo impatto il passo sembra privo di elementi comici, in realtà, il fatto che l'opera classica sia alterata in modo tale da generare un caso di intertestualità fittizia indica che l'autore sta ancora una volta ridicolizzando la fonte o, quantomeno, che la sta distorto – insieme alla tradizione critica che la accompagna – a vantaggio della nuova narrazione che lui stesso produce.

Allo stesso tempo, come si è visto, proporre un collegamento diretto con il *Genji monogatari* significa anche cercare di validare la nuova opera facendo affidamento sul successo e all'importanza letteraria della fonte. Pertanto, non solo si può dire che, citando il *Genji monogatari*, Saru Genji sta cercando di avvalorare il proprio punto di vista, ma

¹⁴¹ Per un elenco completo e in ordine cronologico dei commentari del *Genji monogatari* compilati prima dell'avvento del periodo Edo si veda Kern, Christopher J. (2014). *Changing Perspectives on a Classic: Pre-Modern Commentaries on the First Chapter of the Tale of Genji*. Phd dissertation, pp. 313-329.

¹⁴² Per questo calcolo si considera il periodo di tempo compreso tra la compilazione del primo commentario del *Genji monogatari*, il *Genji shaku* (Commento al *Genji monogatari*), presumibilmente redatto intorno all'anno 1160 da Fujiwara no Koreyuki (?-1175), e il 1603, anno di inizio del periodo Edo.

anche che in questo modo l'autore onnisciente rafforza la posizione della propria opera nel canone letterario in virtù del suo legame con un classico già canonizzato e acclamato. Non si tratterebbe, quindi, solo dell'imitazione del *Genji monogatari* di per sé ma anche di tutte quelle opere che ne propongono citazioni, allusioni, adattamenti parziali, eccetera. Tuttavia, anche questo tentativo di emulazione non deve essere inteso con serietà: con tutta probabilità, si tratta ancora una volta di un altro modo per parodiare tutto l'assetto culturale passato e la letteratura "alta" che erano fermamente basati sull'intertestualità. Ciò era vero soprattutto per la poesia – che in questo racconto, come si vedrà poco più avanti, rappresenta il fulcro narrativo che consente lo sviluppo della trama – in quanto

«il lavoro del poeta in questa tradizione [passata], si capisce, era l'ingegnoso riarrangiamento dei materiali in poesie nuove che mostrassero chiaramente i loro punti di contatto e di divergenza con le poesie precedenti.» (Kamens, 1997: 2)

L'allusività, intesa come chiari cenni a testi precedenti (Kamens, 1997: 6), e l'intertestualità, intesa come la radicale interrelazione o interdipendenza di tutti i testi (*ibid.*), seppur fittizie, rimandano con successo alla tradizione passata e fanno sì che il nuovo testo si posizioni a sua volta nel canone; tuttavia, è anche vero che nel caso del *Saru Genji sōshi* tutti questi elementi sembrano sfruttati più con un intento canzonatorio che per il deliberato tentativo di avvicinare il testo alle opere classiche passate e garantirgli un posto nel canone. Questo si evince dal semplice fatto che è altamente improbabile, se non del tutto impossibile, che un commerciante di sardine vissuto alla fine periodo Muromachi o, nella migliore delle ipotesi, nel primo periodo Edo, fosse a conoscenza di un numero così grande di poesie, racconti e opere classici. Come si è già detto, è vero che i rapporti tra la nobiltà e la società guerriera e mercantile si erano intensificati, ma ciò non significa che l'istruzione tipicamente aristocratica fosse già aperta e accessibile a tutti.

La scelta di un'atmosfera velatamente satirica è confermata ancora una volta dal discorso tra Saru Genji e Na'ami:

«[...] Dato che tu sei un famoso venditore di sardine dei dintorni della Capitale, come dovresti presentarti?! Ebbene, dovrai fingere di essere un daimyō!». Saru Genji fu d'accordo: "Anche io avevo pensato così". Na'ami continuò: "[...] Tra i samurai del Kantō, il giudice Utsu no Miya non è ancora venuto nella Capitale. Tuttavia, poiché ho sentito che dovrebbe presto venire a vivere in città, è una buona occasione. Prova a fingerti Utsu no Miya". Saru Genji rispose: "Anche io sapevo così, perché a casa di Utsu no Miya ho dei parenti e conosco dettagliatamente le sue abitudini". "Ebbene", disse Na'ami, "siamo d'accordo. Tuttavia, dato che Utsu no Miya è un daimyō, tante persone e paggi, domestici e altri servi sono con lui. Se non hai schiere di persone non puoi diventare lui". Saru Genji rispose: "Stai tranquillo riguardo a questo. Di colleghi venditori di sardine ne ho due o trecento. Li farò mettere lì e li chiamerò samurai e servi. La persona chiamata Rokurōzaemon, mio vicino a Est, poiché è di bell'aspetto la farò capo della mia servitù". E Na'ami: "Perfetto!". (SGS: 216-217)

Se si osservano attentamente le porzioni di testo sottolineate, se ne evince che per fingersi un nobile bastano pochissimi accorgimenti:

- È sufficiente conoscerne le abitudini, scopo che può essere facilmente raggiunto dalla servitù impiegata presso di lui. Questo rientra parzialmente nel concetto di *gekokujō* di cui sopra: si tratta di una realtà domestica in cui le redini della casa sono affidate alle persone più umili, che gestiscono quindi, in un certo senso, anche la vita quotidiana del padrone e ne conoscono tutti gli aspetti. Inoltre, la presenza di questi "infiltrati" nella casa di Utsu no Miya indica la fitta rete di connessioni e relazioni che i servitori avevano intessuto e grazie alla quale potevano monitorare la situazione ed essere costantemente al corrente degli

spostamenti e dei cambiamenti che riguardavano i loro signori, ponendo ancora una volta gli individui più umili in una posizione di controllo rispetto alle classi sociali più elevate.

- Concretamente parlando, l'unica necessità è quella di essere accompagnati da uno stuolo di servitori: non contano le ricchezze effettive, la propria genealogia o la rispettabilità della propria famiglia, ma presentarsi con una lunga coda di (falsi) servitori al seguito fa sì che si venga scambiati facilmente per aristocratici. Allo stesso modo, non vengono considerati necessari tutti quei talenti che conferivano popolarità, stima e successo ai membri della nobiltà: la capacità di produrre arte, di fare politica e di corteggiare con successo le dame più affermate e vicine alla famiglia imperiale non sembrano più così importanti come invece è tramandato dalla letteratura del periodo Heian.
- Il punto precedente è confermato anche dal fattore estetico: basta che Rokurōzaemon sia di bell'aspetto perché possa sembrare con successo il paggio principale di un noto aristocratico della Capitale.

Tutto è ricondotto a superficiali fattori materiali e la facilità con cui Saru Genji, un umile venditore di sardine, riesce a ingannare Keiga e le altre cortigiane con la sua goffa imitazione di Utsu no Miya fa emergere il chiaro e sprezzante messaggio per cui, in altre parole, chiunque può fingersi un nobile.

In conclusione, risulta evidente che l'autore sta portando avanti una progressiva distorsione della letteratura classica e che il risultato di ciò è la creazione di un testo nuovo ma parodiato, frutto di un'imitazione volutamente esagerata o incorretta delle opere precedenti. Lo stravolgimento del *kaimami*, l'accostamento tra il personaggio di Genji e il venditore di sardine che si finge nobile per riuscire a corteggiare una prostituta, la manipolazione delle fonti alle quali vengono aggiunti passaggi inesistenti o delle quali vengono alterate porzioni solo per far sì che il protagonista possa raggiungere il suo scopo,

sono tutte caratteristiche che nascondono dietro all'ilarità un'aspra critica alla società cortese, della quale vengono messi a nudo i vizi e le contraddizioni.

3.3 Sfruttamento e svalutazione della poesia

Come si è visto, in *Saru Genji sōshi* le fonti classiche citate vengono spesso alterate o sono utilizzate semplicemente per supportare il corteggiamento di Keiga. Anche la poesia non è esente da questo sfruttamento e, anzi, rappresenta l'allusione più consistente alla letteratura passata in quanto l'epilogo positivo si realizza proprio grazie al sapiente utilizzo delle fonti poetiche. Se gran parte della narrazione è occupata dagli aneddoti di Saru Genji, l'altra parte effettivamente consistente è quella in cui lui, travestito da Utsuno Miya, cerca di convincere Keiga di non essere un venditore di sardine. Per fare ciò, fa sfoggio di tutto il suo talento poetico e racconta altri aneddoti totalmente inventati tramite i quali può mostrare la sua profonda conoscenza della poesia. Tuttavia, questo talento e questa conoscenza non sono sufficienti a nobilitarlo, in quanto non si tratta di qualità di cui viene data prova in maniera disinteressata, ma di abilità che servono solo a mascherare la sua volgarità (Adachi, 2005: 368) e a raggiungere uno scopo.

Adachi (1994: 8) ipotizza anche che Saru Genji/Utsuno Miya utilizzi il cosiddetto *Yamato kotoba*, ovvero il linguaggio allusivo tipico dell'aristocrazia Heian attraverso il quale uomini e donne nobili erano soliti corteggiarsi e, soprattutto, mettersi alla prova: se l'uomo era in grado di cogliere tutti i riferimenti e le citazioni e si dimostrava all'altezza dell'istruzione della donna, allora veniva accettato come amante. In questo senso, Saru Genji/Utsuno Miya starebbe quindi cercando l'approvazione di Keiga dimostrando di saper padroneggiare lo *Yamato kotoba*. Verrebbe così a crearsi l'ennesimo legame con la cultura Heian, stravolto però dal fatto che nessuno dei due personaggi è aristocratico né può effettivamente vantare una preparazione artistica all'altezza della nobiltà.

La prima poesia da lui citata è quella dell'*Ise monogatari*¹⁴³ che crea immediatamente un'atmosfera classicheggiante. In questo caso non sembra esserci un intento dichiaratamente parodistico e la scelta della lirica appare del tutto disinteressata, in quanto per Saru Genji non è funzionale al raggiungimento di uno scopo ma soltanto all'espressione dei propri sentimenti e pensieri. Rappresenta una scelta di intertestualità pura e fine a se stessa, *come dovrebbe essere*, che ha semplicemente il pregio di alimentare il gioco di allusioni tipico della letteratura giapponese tradizionale e di omologare apparentemente il *Saru Genji sōshi* al canone.

Il secondo componimento ripreso da Saru Genji compare nella raccolta *Shinsen waka rokujō*¹⁴⁴ (Nuova raccolta di waka in sei volumi, 1244 circa) e avvia, invece, la distorsione delle fonti classiche che contraddistingue questo racconto:

«Nell'antichità | la malattia d'amore | arrostita e incartata | dentro all'elegantissimo |
carassio di Katata» (SGS: 207; *Shinsen waka rokujō*, III, Acqua: 966)
(Inishihe ha | ito mo kashikoki | Katata funa | tsutsumi yakitaru | naka no tamazusa)

Innanzitutto, il protagonista ne fa uso per impostare la storia alterata della Dama di Imadegawa e del pesce inviatole dal venditore di sardine. La presenza di questa poesia, non solo sostiene l'alterazione del brano dallo *Uji shūi monogatari*, ma contribuisce ad accostare la professione del venditore di sardine agli ambienti di Corte in quanto giustifica l'amore tra il pescivendolo e la Dama di alto rango che, come si è detto, era decisamente improbabile nel periodo Kamakura durante il quale l'antologia poetica è stata compilata. Saru Genji fa qui sfoggio di una conoscenza doppia, ovvero quella dello *Uji shūi* e quella dello *Shinsen rokujō*, e arriva a combinare le due opere in base alle proprie esigenze dimostrando un'educazione notevole e decisamente improbabile per un venditore di

¹⁴³ ISE, XXVII.

¹⁴⁴ Noto anche con il titolo *Shinsen rokujō dai waka*.

sardine vissuto durante la fine del periodo Muromachi: non vi è altra soluzione che ritenere che si tratti di una manifesta presenza dell'autore che utilizza la propria alta istruzione per farsi beffe di quello stesso sistema cui essa apparteneva in origine.

I componimenti citati successivamente sono parte del discorso di Saru Genji/Utsu no Miya a Keiga. Innanzitutto, va considerata la leggerezza con cui il personaggio dichiara di essere grande appassionato di *renga* e di come egli stesso prenda spesso parte a gare di poesia: ciò crea senz'altro un parallelismo con le competizioni di *waka* frequenti nella Corte Heian e ancora una volta lo fa apparire particolarmente istruito. Addirittura, sembra che sia lo *shōgun* in persona a indire la gara solo per compiacerlo:

«[...] lo shōgun ha detto 'Mettete Utsu no Miya a suo agio in qualsiasi modo. Non sono rari passatempi come cani, tiro con l'arco, cacciagione, tiro al bersaglio: al giorno d'oggi quello con cui le persone si diletano è l'arte del *renga*. Ho sentito spesso che, soprattutto a Utsu no Miya, piace l'arte della poesia. Ecco.'» (SGS: 224)

Come se non bastasse, vengono chiamati a partecipare alla gara e a condurne l'andamento le personalità più eminenti del campo:

«[...] e avvisarono Sasaki Shirō, Hankai Shirōzaemon, e vennero maestri di poesia di tutto il mondo alla nostra gara di *renga*. A tenere nota dei versi fu il fratello di sua signoria il Maestro del Tokudaiji, un ragazzo di tredici anni, pupillo di sua signoria il Maestro dello Shōren'in, che nel mondo supera tutti in calligrafia.» (*ibid.*)

Questa eccessiva attenzione nei confronti di Saru Genji/Utsu no Miya che, in fin dei conti, è solo un *daimyō*, manifesta ancora una volta l'intento parodico: non solo le arti performative che erano tipiche della Corte vengono piegate al suo volere e alle sue necessità, ma anche coloro che godono di una posizione sociale più elevata della sua fanno comunque tutto il possibile per compiacerlo, sfruttando proprio quegli strumenti

culturali che erano sempre stati appannaggio delle classi più colte e che le avevano sempre distinte dal popolo.

La prima poesia che Saru Genji/Utsu no Miya decanta serve come giustificazione all'aver nominato la baia di Akogi; essa è ispirata sia al *Kokin waka rokujō* che al *Genpei jōsuiki*, che si aggiungono quindi alle raccolte note al venditore di sardine:

Shiogi toru | Akogi ga ura ni | hiku ami mo | tabikasanareba | araharezo suru
(Raccogliere alberi da sale | sulla spiaggia di Akogi, | se si stringe | la corda
ripetutamente | uno sicuramente rimarrà in vista) (SGS: 224)

* *Afu koto wo | Akogi no shima ni | hiku tabi no | tabikasanareba | hito mo shirinamu*
(*Kokin waka rokujō*, III, Acqua: 1521)

* *Ise no umi | Akogi ga ura ni | hiku tsuna mo | tabikasanareba | hito mo koso shire*
(*Genpei jōsuiki*, VIII)

A questo punto è essenziale notare che viene fatto un sapiente uso del noto *utamakura* di Akogi, divenuto frequente proprio a partire dal *Genpei jōsuiki* nel quale indicava la ricorrenza di un evento e un amore non corrisposto (Adachi, 2005: 355) ma, in particolare, il rifiuto di una proposta d'amore da parte di una donna di alto rango (Stoneman, 2010: 108, nota 89). Ciò è particolarmente interessante perché in quest'opera si cerca di fornire una spiegazione allo *shukke* di Saigyō (1118-1190) e si fa esplicito riferimento al fallimento di un corteggiamento rivolto verso una nobildonna:

«Se ci si domanda la causa del risveglio religioso di Saigyō, si tratta di una relazione amorosa, o almeno così mi hanno detto. Si era innamorato di una dama di Corte di alto rango della quale uno dovrebbe avere timore anche solo a pronunciarne il nome, ma quando gli fu detto “Baia di Akogi” si arrese, e pensando che il rango e la posizione sociale sono come un incompleto sogno di una notte primaverile, e che il piacere e la gloria sono come la luna che tramonta a occidente in una notte d'autunno, lasciò andare gli attaccamenti al mondo terreno e intraprese il Sacro Cammino. “Akogi” è il significato della poesia:

*Akogi ga ura ni
hiku tsuna mo
tabikasanareba
hito mo koso shire*

nel Mare di Ise,
se si tirano fuori le reti da pesca
troppe volte,
qualcuno lo verr  certamente a sapere.

Il significato   che nella Baia di Akogi, secondo un accordo con le divinit , non si possono gettare le reti tranne che una volta l'anno, o cos  dicono. Dopo aver ricevuto questo rifiuto, Saigy  recit  la seguente poesia:

*Omohiki ya
Fuji no takane ni
hito yo nete
kumo no uhe naru
tsuki wo min to wa*

Avrei mai potuto immaginare
Che dormendo una notte
sulla cima del monte Fuji
avrei visto la luna
sopra alle nuvole?

A giudicare dal significato di questa poesia, sembra che i due abbiano avuto una relazione di una notte, ma probabilmente lei ha detto "Akogi" perch  lo aveva permesso pi  volte.» (Stoneman, 2010: 78-79¹⁴⁵)

Tutto ci  significa che l'autore del *Saru Genji s shi* si prende doppiamente gioco della fonte. Innanzitutto, bisogna ricordare che la Baia di Akogi fosse originariamente interdetta alla pesca in quanto territorio del Santuario di Ise: rendere protagonista un venditore di sardine di questa zona – nella quale, come si   visto nel paragrafo precedente, questa specie di pesce era addirittura assente – significa applicare una forzatura alla tradizione sia letteraria che religiosa. In secondo luogo, si stravolge anche la vicenda legata a Saigy : costui proveniva da una famiglia di classe sociale non estranea agli ambienti di Corte, ma viene comunque rifiutato da una dama di rango pi  elevato; per contro, l'umile e volgare Saru Genji, fingendosi con estrema facilit  un nobile, ottiene l'amore di una cortigiana di successo e questa addirittura rinuncia al suo status per seguirlo.

¹⁴⁵ Qui Stoneman traduce da Mizuhara, Hajime (a cura di) (1989). *Shintei Genpei J suiki*. Tokyo: Shinjinbutsu  raisha, pp. 355-356.

Sembra quindi giusto, già a questo punto, confermare che il *Saru Genji sōshi* consista in una forma di adattamento meno fedele ai testi originali e nella quale si assiste a un più deciso ribaltamento dei contenuti. Il risultato di questa operazione non può essere altro che la creazione di un testo esasperato nelle situazioni che costituiscono i *topoi* della letteratura giapponese classica e dai toni canzonatori.

Successivamente, il testo si appropria anche della tematica del ponte che, come si è visto anche nel secondo capitolo di questo studio, è particolarmente frequente in poesia come in prosa nell'indicare la separazione forzata degli amanti. Come in precedenza, anche qui l'autore dimostra la conoscenza di due raccolte antologiche, lo *Horikawa hyakunin issū* (Cento poesie di Horikawa, 1106 circa) e il *Fuboku waka shō* (Collezione giapponese di poesia, 1310 circa).

Michinoku no | Sasayaki no hashi | naka taete | fumidani ima ha | kayohazarikeri
(Il ponte di Sasayaki | nel Michinoku | è crollato nel mezzo, | ora non lo attraversano
| nemmeno le nostre lettere) (SGS: 225)

* *Kohenuyori | omohi kosoyare | Michinoku no | nani nagaretaru | Shirakaha no seki*
(Horikawa hyakunin issū, Misc.: 1423)

Kumano naru | otonashi kaha ni | watasabaya | Sasayaki no hashi | shinobi shinobi ni
(Chissà se attraversassi | il fiume silenzioso | di Kumano, | e in gran segreto | il ponte
di Sasayaki) (SGS: 225)

* *Kumano naru | otonashi kaha ni | watasabaya | Sasayaki no hashi | shinobi shinobi ni*
(Fuboku waka shō, 21, Misc. III: 9492)

È vero che il simbolo del ponte indica la separazione degli amanti e può, in un certo senso, alludere anche al divario tra *Saru Genji* e *Keiga*, ma esso viene utilizzato con sfrontatezza in quanto questo elemento fa comunque riferimento a due innamorati che appartengono alla nobiltà, non contempla la possibilità che esista un amore ostacolato dal diverso status sociale dei due amanti.

Il componimento successivo riprende ancora il tema del ponte ed è incentrato sulla storia d'amore tra Izumi Shikibu e i suoi due pretendenti. Già questo basta a richiamare alla

mente sia la vicenda di Tennyo, divisa tra Moritō e suo marito Saemon, sia quella di Ukifune, che non solo è innamorata sia di Kaoru che di Niou ma che decide di gettarsi proprio da un ponte; tuttavia, ciò che è interessante è che qui l'autore sembra proporre una poesia originale, senza citare fonti preesistenti:

«Che le bacchette che invio | siano un vero ponte | o un falso ponte, | se vieni colpito
| non lamentarti.» (SGS: 226)

(*Yarubashi wo | makotobashi shite | kibashi shite | utarebashi shite | kuyamibashi
suna*)

Il ponte che unisce gli amanti viene ridotto qui a un semplice tranello che Izumi Shikibu escogita per riuscire a ingannare Hōshō e salvare la vita dell'amante, Dōmei.

Proseguendo nel racconto, si incontra poi l'aneddoto su Uneme e lo stagno di Sarusawa: come si è già detto, al contrario di quanto l'autore voglia far credere non vi è riscontro di riferimenti a questo episodio nel *Genji monogatari*; questa storia compare invece nello *Yamato monogatari* (Storia dello Yamato, X secolo?) al quale fa riferimento anche la poesia citata:

*Wagi moko ga | nemidaregami wo | Sarusawa no | ike no tamamo to | miru zo
kanashiki*
(È triste. | Vedo i capelli della mia amata | scompigliati dal sonno, | somigliano alle
alge | dello stagno di Sarusawa.) (SGS: 227; Katagiri; *et al.*, 1972: 398)

Il venditore di sardine Saru Genji/Utsu no Miya fa quindi sfoggio dell'ennesima fonte classica conosciuta e perpetua la sua operazione di manipolazione alterando la vicenda di Uneme in modo tale che, come per le altre, anche questa possa servire al suo scopo di convincere Keiga.

L'abbondanza di riferimenti a testi precedenti è straordinaria sia se, come di consueto per gli *otogizōshi*, si considera la brevità del racconto, sia se si riflette su quale dovesse essere il suo pubblico. È vero, infatti, che se si pensa a questo testo come "racconto popolare" allora il *target* è quello composto dalla società samuraica e mercantile e, in generale, dalle

sezioni più basse della piramide sociale; tuttavia bisogna anche ricordare che il tema principale non è tanto la tipica rappresentazione di un *nariagari* (ascesa sociale) presente in altre storie risalenti allo stesso periodo come, per esempio, *Bunshō sōshi*, ma tutto l'assetto culturale sul quale si basava la vita sociale e politica della Capitale.

Tutto ciò lascia intendere due importanti caratteristiche. La prima è che l'autore poteva vantare un'eccellente educazione che, a quei tempi, solo coloro che facevano parte delle classi medio-alte potevano ottenere; è infatti improbabile che tutte queste nozioni letterarie fossero solo il frutto di saltuari contatti con la cultura cortese, ed è più verosimile credere che l'autore stesso godesse di origini nobili o che, quantomeno, venisse da una famiglia sufficientemente agiata da potersi permettere di perseguire determinati studi. La seconda è che per comprendere questi riferimenti e, non ultimo, il sottile gioco di satira che sta alla base della loro manipolazione, anche il pubblico di riferimento doveva necessariamente condividere queste stesse conoscenze ed il medesimo grado di istruzione. A differenza di altri *otogizōshi* che hanno come protagonisti dei popolani, quindi, non si tratta di un racconto generatosi tra e per le classi più basse, e la vera natura dello sfacciato intellettualismo di Saru Genji non indica le potenzialità della gente comune ma una sorta di ribellione degli intellettuali contro l'eleganza classica rappresentata, più di tutte le altre opere, dal *Genji monogatari* (Adachi, 2005: 369).

In questo senso, quindi, l'attenzione del lettore non deve essere posta solo sulla trama, ma sull'immagine della società cortese che essa riflette tramite i comportamenti di Saru Genji e del suo compare Na'ami. Quelli che a prima vista possono sembrare dei pregi – il fare successo con la propria attività di vendita, l'essere disposti a qualsiasi cosa pur di corteggiare la donna amata, la conoscenza profonda e manifesta della letteratura alta e la capacità di crearne a propria volta – sono in realtà lo specchio di una cultura ridicolizzata la cui eleganza viene sostituita dalla volgare arroganza di Saru Genji, che così non incarna la raffinatezza aristocratica ma, anzi, la sfacciataggine di non temere di ingannare gli altri

con qualsiasi mezzo per raggiungere i propri obiettivi (Adachi, 2005: 368), anche se questo significa “inquinare” il *waka*. Come sostiene anche Adachi (*ibid.*), infatti,

«Saru Genji [...] invece di fare affidamento sul potere della poesia *waka* ha avuto l’audacia di usarla a proprio vantaggio, ingannando la donna [Keiga] e impossessandosi dei suoi beni.»

Con uno sfruttamento della poesia che tocca tutte queste fonti, tra le quali il *Genji monogatari* è chiamato a rappresentare lo stereotipo di opera cortese e l’emblema di tutto l’assetto culturale che l’aveva prodotto e fruito, si giunge al *climax* della parodia. Si tratta di una parodia che è quindi sia specifica, ovvero che ha come riferimento un testo precursore ben preciso – il *Genji monogatari* – sia generale, in quanto modellata su un intero corpus di testi o un certo filone (Dentith, 2000: 7) – le antologie poetiche e i più noti *monogatari* del periodo Heian. L’autore attinge a piene mani dalla tradizione passata per temi, stili, trame, versi, e li plasma a suo piacimento per affidare loro il messaggio di una nuova *intelligentia* che vuole affrancarsi dall’aristocrazia Heian facendosi forza della propria preparazione letteraria. Piegando al proprio volere la cultura classica, esattamente come Saru Genji piega al proprio tutti gli aneddoti, le vicende e le poesie che sciorina con insolenza, la nuova società del periodo premoderno può farsi avanti in tutte le sue sfaccettature, dimostrando di essere in grado di raccogliere il pesante testimone lasciato dalla cultura cortese.

Il racconto termina con il monito di imparare l’arte della poesia, che diventa il *passerpartout* per una vita piena di successi sia economici che personali. A fare da cornice, una massima di Confucio¹⁴⁶ che testimonia anche la conoscenza dei classici cinesi:

¹⁴⁶ Massima che, in verità, Putzar (1963: 312, nota 29) attribuisce a Kōbō Daishi. Per ulteriori informazioni si veda la nota 263 dell’*Appendice B*.

«[...] poiché si era dedicato all'arte della poesia, non solo aveva nascosto il suo imbarazzo, ma aveva anche raggiunto lo scopo di un amore irraggiungibile. È la virtù di sapere bene le cose. Ebbene, come ha detto Confucio: "La ricchezza dentro a un magazzino marcisce, la ricchezza in ciascuno di noi no". Ora ciò si è realizzato. Allora Utsu no Miya [e Keiga], nonostante lui [avesse poi] rivelato il suo nome di venditore di sardine, poiché sulla strada dell'amore non c'è separazione tra nobiltà e umiltà, scambiarono voti d'amore che non esistono in questo mondo. Tornarono insieme alla baia di Akogi. La loro fortuna prosperò e anche la loro discendenza grazie al loro profondo amore e alla profonda conoscenza dell'arte della poesia. Come già detto, ciò che le persone devono imparare è sicuramente l'arte della poesia.» (SGS: 229-230)

Una massima del genere richiama la letteratura confuciana e buddhista il cui scopo era prevalentemente didattico. Con questo non si vuole sottendere che la satira sia estesa anche alle produzioni religiose e filosofiche di per sé, ma si intende sostenere che una chiusura del genere rafforza l'atmosfera ironicamente solenne creata con le citazioni dei classici e, dall'altro lato, continua a prendersi gioco della nobiltà che su questo genere di letteratura aveva da sempre basato la propria istruzione. Non si tratta, pertanto, di una reale raccomandazione, bensì dell'ennesimo caso di intertestualità che canzona audacemente l'autorità intellettuale senza il timore di ribaltarla (Adachi, 1994: 16).

Capitolo 4. L'influenza del *Genji monogatari* su altri *otogizōshi*

Come è logicamente prevedibile – sarebbe infatti sconveniente pensare il contrario, data l'influenza che quest'opera ha esteso su gran parte della letteratura giapponese successiva – il *Genji monogatari* ha contaminato anche altri *otogizōshi*, sebbene non si possa sempre parlare di adattamento e ci si debba ridurre, a volte, a considerare la sua presenza come intertestualità. Tuttavia, nonostante i racconti che saranno presentati in questa sezione non siano da considerarsi tutti dei veri e propri adattamenti, essi mantengono la loro importanza in questo senso, in quanto lo sfruttamento del *Genji monogatari* come fonte parziale delle vicende narrate, delle poesie e dello stile in generale conferma ulteriormente il grado di circolazione, conoscenza e consapevolezza profonda di quest'opera da parte della società Muromachi e, successivamente, di quella Edo. Allo stesso tempo, allude anche allo stato di alfabetizzazione delle classi più basse, che stavano ormai cominciando a procedere nel loro avanzamento sociale verso il ceto mercantile che avrebbe contraddistinto e dominato il periodo Edo.

In generale, si può ammettere quanto teorizzato da Koyama (1977) e affermare che l'influenza del *Genji monogatari* sugli *otogizōshi* si manifesta in quattro modi:

- come citazione diretta all'opera o allusioni;
- come prestito di espressioni caratteristiche o famose;
- come parziale prestito di trama, porzioni di trama o motivi;
- come influenza totale della trama e delle tematiche.

Anche Ishikawa (2007) ha proposto una teoria affine e ha identificato tre modalità di apparizione del *Genji monogatari* negli *otogizōshi*:

- se ne usano il titolo, o il nome del personaggio, o il nome dell'autore;
- se ne usa il contenuto o parte di esso;
- se ne usano le conoscenze esterne al contenuto.

Mentre *Utatane no sōshi* e *Saru Genji sōshi* possono essere inseriti contemporaneamente in più di una di queste categorie – se non addirittura in tutte – classificandosi quindi come chiari adattamenti dell’originale in forma breve, altri racconti evidenziano il contatto con l’opera in relazione solo a uno, o al massimo due, di questi aspetti.

Innanzitutto, vi sono quei racconti in cui il rapporto con l’originale classico emerge solo tramite citazioni dirette di motivi, temi, trame e il rapporto tra porzioni di poesia e porzioni di prosa. In tal senso, si può considerare soprattutto lo *Hyōbukyō monogatari* (Storia del Ministro della Guerra), in cui il protagonista è costretto a interrompere una storia d’amore con la donna amata, principessa di nobili origini ma attualmente in disgrazia, per contrarre un matrimonio di convenienza; non potendo fare a meno di pensare al suo vero amore, tuttavia, l’uomo abbandona infine il mondo e prende i voti. Si ricordi che, come descritto nel dettaglio da Field (1987), il tema dell’amante-sostituta è molto comune all’interno del *Genji monogatari* sin dal momento in cui Genji decide di adottare Murasaki perché la bambina assomiglia alla donna che veramente desidera, Fujitsubo; inoltre, la stessa Fujitsubo, probabilmente, può essere già considerata un palliativo per la sostituzione della madre prematuramente defunta, Kiritsubo. Questo permanente senso di perdita (Field, 1987: 215) e continua ricerca di una sostituzione è uno dei fili conduttori della trama che trasporta Genji di incontro in incontro fino alla sua improvvisa scomparsa, tessendo progressivamente la trama che conduce agli eventi di cui sono protagonisti i suoi nipoti. In secondo luogo, sebbene sia una pratica più comunemente femminile, anche nel *Genji* i personaggi ricorrono sovente allo *shukke* quando restano coinvolti in un amore impossibile¹⁴⁷. Non meno importante è il dato che riguarda la ragione di questa impossibilità: il protagonista non può sposare la donna desiderata perché la famiglia di questa, sebbene di stirpe nobile, al momento è caduta in

¹⁴⁷ Per esempio, scelgono di abbandonare il mondo Rokujō e Ukifune.

disgrazia: Yūgao e Ukifune, che vivono isolate dai centri politici e sociali, in dimore che non rendono giustizia al loro passato sfarzo, condividono invero la stessa condizione.

Proseguendo, si può notare che molti esempi di intertestualità continuano a riguardare il capitolo *Akashi* e gli altri ad esso collegati: è, tra i tanti, il caso dello *Ameyadori* (Rifugio dalla pioggia), in cui si assiste all'adozione di un figlio illegittimo come sostituito di un altro abbandonato. Chiaramente, ciò rimanda alla vicenda della figlia della Dama di Akashi – con la quale Genji ha una relazione al di fuori del suo matrimonio ufficiale e, oltretutto, al di fuori dal Palazzo Imperiale – adottata da Murasaki no Ue con la promessa di un ruolo a Corte¹⁴⁸. A proposito della tematica amorosa, Koyama (1977) cita anche lo *otogizōshi* intitolato *Oto nashi no sōshi* (Racconto senza suono), in cui è forte la presenza dell'*irogonomi*¹⁴⁹ soprattutto in rimando alle relazioni di Genji con Fujitsubo e Oborozukiyo e all'incontro tra Niou e Ukifune.

In secondo luogo, si debbono considerare i casi in cui il *Genji monogatari* emerge come elemento della cultura letteraria entro la quale viene presentato tramite analisi, commenti e vera e propria critica ai personaggi. Sempre Koyama (1977) cita in questo senso lo *Hanyū monogatari* (Storia della terra argillosa)¹⁵⁰, in cui viene nominato espressamente il concetto di *mono no aware*. Si ricordi, poi, che il personaggio di Genji viene nominato espressamente nel *Kazashi no hime* (La principessa Kazashi, racconto noto anche con il titolo *Kazashi no himegimi*) in cui la protagonista si innamora di un uomo visto in sogno.

¹⁴⁸ Ruolo che non avrebbe potuto ottenere se fosse rimasta con la sua vera madre, in quanto, appunto, la Dama di Akashi ha origini nobili ma la sua famiglia è rimasta fuori dagli ambienti di Corte, dove ella stessa non può ricoprire alcuna posizione centrale.

¹⁴⁹ Il termine indica una forte inclinazione alle attività amorose che viene assecondata con totale abbandono. Nella cultura cortese l'attività amorosa era associata alla coltivazione di passatempi raffinati e colti come la composizione di poesia e musica. Lo *irogonomi* indicava quindi, oltre all'interesse per i giochi d'amore, anche l'abilità di esprimere tutto ciò che riguarda l'amore stesso sottoforma di un elegante scambio di versi. Il termine non era usato solo come nome astratto per descrivere queste attività, ma anche come nome di persona per descrivere qualcuno che era particolarmente incline all'amore e alla conoscenza delle arti performative (Pandey, 1995: 226).

¹⁵⁰ Abe (1982: 95) ricorda anche che questo racconto è simile allo *Utatane no sōshi*, in quanto ripropone il tema del sogno, la visita al tempio di Ishiyama e anche il *topos* classico della morte per annegamento.

Esiste anche un insieme cospicuo di *otogizōshi* che venivano utilizzati a scopo didattico, in quanto indicavano tramite esempi o stabilivano esplicitamente quali fossero i comportamenti più indicati e quali, invece, quelli da evitare. Un racconto di questo tipo è *Mado no kyō* (L'insegnamento della finestra)¹⁵¹: un nobile è alla ricerca della sua donna ideale e ogni mese ne incontra una diversa. Tuttavia, si tratta sempre di strane donne che si comportano nel modo sbagliato: una ha un'eccessiva devozione al Buddha, una è cattiva, una gelosa, poi ne incontra di brutte, vecchie, maleducate, povere, e così via senza riuscire a trovarne una da poter sposare. Alla fine, decide di prendere i voti e grazie all'intercessione di Buddha incontra la donna perfetta per lui. Si tratta di un racconto che vuole mettere in mostra i difetti delle donne e quindi ammonire le lettrici/ascoltatrici su quali siano i corretti comportamenti da tenere. Anche se la trama sembra essere estranea alle vicende narrate nel *Genji monogatari*, se si riflette a fondo sulla sua esegesi prodotta dal periodo Kamakura al periodo Edo, si ricorderà che spesso era stato utilizzato come materiale didattico per una certa pluralità di scopi che variano in base al periodo storico e al relativo assetto sociale. Innanzitutto, durante il periodo Kamakura la monaca Abutsu (1222-1283) lo aveva indicato come testo fondamentale per l'educazione femminile e, in generale, si riteneva che, al di là delle implicazioni amorose e sessuali dell'opera, essa celasse un significato intrinseco meno superficiale o che potesse servire come insieme di esempi di comportamenti da evitare o emulare.

Nel periodo Muromachi era stato considerato un manuale cui attingere per quanto riguarda l'apprendimento dell'arte poetica, per l'insegnamento della morale e, soprattutto, come guida di politica per i capi militari (Ii, 2008: 157), in quanto modello di comportamenti virtuosi¹⁵² (Ii, 2008: 159). In questo senso, basti pensare alle lezioni

¹⁵¹ Per una spiegazione dettagliata di questo racconto si vedano Ichiko Teiji (1947). *Mikan chūsei shōsetsu kaidai*. Tokyo: Koten bunko, pp. 205-211; Ichiko, Teiji (1950). "Mado no kyō (kaisetsu)". *Nihon bungaku, Nihon bungaku kyōkai hen*, Vol. 3, pp. 89-96.

¹⁵² Qui Ii cita il *Chikubashō* (Note dalla mia giovinezza, XIV secolo) di Shiba Yoshimasa (1350-1410).

tenute da Ichijō Kanera (1402-1481) e al suo *Sayo no nezame* (Notte insonne, 1478)¹⁵³,
in cui

«Kanera presenta la sua personale lettura del *Genji* come segue: Genji viene esiliato a Suma per la diffamazione da parte di una “pessima Imperatrice” (la consorte del Kokiden) e di un “pessimo Ministro” (il Ministro della Destra), ma a causa di una tempesta e di altri segnali di cattivo auspicio viene perdonato e ritorna alla capitale. In *Sayo no nezame*, Kanera arriva a toccare il problema della responsabilità politica, dicendo che mentire non è solo immorale ma “conduce il governo del paese sulla cattiva strada; poiché non è accettabile per le divinità e i Buddha, bisogna guardarsene bene.” [...] [Kanera] enfatizza la sua [del *Genji monogatari*] utilità come guida per gli ideali morali dei governanti.» (Ii, 2008: 161)

Nonostante alcuni studiosi confuciani continuino a raccomandarne la lettura, con il periodo Edo la tendenza a sfruttare il *Genji monogatari* come esempio di rettitudine e raffinatezza comincia a venire meno e, piuttosto, l’opera comincia a servire allo scopo di ammonire le sue giovani lettrici sugli atteggiamenti sconvenienti – ovvero, quelli adottati da Genji nella misura in cui si dedica con eccessivo zelo alle pratiche amorose e quelli adottati dalle donne con le quali intrattiene tali relazioni intime in riferimento alla facilità dei loro costumi e alla superficialità dei loro interessi quotidiani. La lettura dell’opera è talvolta del tutto scoraggiata. Come ricorda Kornicki (2005), infatti, l’apprendimento femminile era inteso solo in termini sinologici e le donne erano spronate a leggere letteratura cinese per donne, mentre dovevano allontanarsi dalle insidie peccaminose celate in testi come il *Genji monogatari* e lo *Ise monogatari*. Non a caso, nel XVII secolo Yamaga Sokō (1622-1685) metteva in guardia le lettrici dai “pericoli morali” (Kornicki, 2005: 157) di questi due testi:

¹⁵³ Per ulteriori informazioni si vedano Koyama (1980) e Ii (2008).

«È comune nel nostro paese dare alle ragazze che ancora vengono educate nei recessi delle loro case il *Genji monogatari*, lo *Ise monogatari* e altri libri del genere, e assumere un'insegnante donna che glieli spieghi. Così, le ragazze si dedicano alla composizione di poesie, dipingono e studiano calligrafia, fanno composizioni floreali, suonano il koto e organizzano feste. Questo è perché le persone hanno perso [la comprensione dell']istruzione femminile. Secondo me, libri come il *Genji monogatari* e lo *Ise monogatari* inseguono le relazioni emozionali dei sessi e hanno principalmente a che fare con la sfera erotica; di conseguenza, l'etica viene dimenticata e le relazioni essenziali tra padrone e servitore, padre e figlio, marito e moglie sprofondano nel caos.» (Kornicki, 2005: 157-158)¹⁵⁴

Per riassumere, seppure si debba ammettere a priori l'esistenza di una letteratura – sia orale che scritta – apotropaica e didattica, il fatto che brevi racconti di nobili condividano anche questa caratteristica con il *Genji monogatari* rappresenta un dato indicativo su quanto la sua influenza si fosse estesa a macchia d'olio sulla letteratura che lo aveva seguito, soprattutto se la funzione morale espletata dai racconti in questione è messa in relazione alla buona o cattiva condotta delle donne e a situazioni che riguardano la sfera delle relazioni amorose, elementi centrali del *Genji*.

Da ultimo, come è stato reso già evidente attraverso l'analisi dello *Utatane no sōshi*, non possono essere esclusi dall'insieme di racconti che subiscono l'influenza del *Genji monogatari* tutti quegli *otogizōshi* che includono elementi buddhisti e che sono stati generati per una diffusione specificamente orale. È sufficiente ricordare che, nelle suddivisioni tematiche di questo genere di racconti, studiosi come Hasegawa (1903) e gli altri¹⁵⁵ fanno specifica menzione di *otogizōshi* appartenenti a categorie denominate

¹⁵⁴ Qui Kornicki cita, appunto, Yamaga da *Yamaga Sokō zenshū* (1940-1942), Voll. 15. Tokyo: Iwanami shoten.

¹⁵⁵ Si vedano pp. 21-24.

“origini dei templi”, “prendere i voti”, “preghiere buddhiste”, “racconti tendenti al buddhismo” o, più semplicemente, “storie sul Buddhismo”.

Oltre allo *Utatane no sōshi* e al *Saru Genji sōshi*, esistono molti altri racconti del periodo medievale e del primo Edo che sono ispirati al *Genji monogatari*, sebbene per alcuni questo rapporto sia più ovvio mentre, per altri, non appaia così scontato. Vale quindi la pena considerare più nel dettaglio altri tre esempi: si vedano brevemente i casi di seguito analizzati del *Rokujō Aoi no Ue monogatari* (Storia di Rokujō e Aoi no Ue), del *Nezumi no sōshi* (Storia di Nezumi, o Storia del Topo) e, infine, del famoso *Bunshō sōshi*.

Il *Rokujō Aoi no Ue monogatari* (Storia di Rokujō e Aoi no Ue) è un racconto risalente alla fine del XVI secolo o all’inizio del XVII, presumibilmente redatto dal fratello dell’imperatore Go Yōzei (1571-1617, r. 1586-1611), in cui viene riproposto in chiave umoristica il contenzioso tra la Signora di Rokujō e Aoi narrato nel capitolo IX del *Genji monogatari*. In questa sezione del testo le due donne si scontrano in una imbarazzante “battaglia dei carri” per riuscire a disporre il proprio in una posizione migliore, mentre si scrutano infastidite a causa della loro gelosia per Genji. La disputa, che nell’opera originale termina con la drammatica morte di Aoi a seguito della possessione spiritica di Rokujō, qui assume le fattezze di un racconto umoristico che si avvicina alla parodia: un monaco vede in sogno alcuni ingredienti della cucina vegetariana (*shōjin ryōri*) richiesta dalla pratica della dottrina buddhista e mentre ne descrive la storia e le caratteristiche richiede il trasferimento dei meriti per il Risveglio¹⁵⁶. Paradossalmente, la disposizione delle pietanze nel piatto tra parte superiore e parte inferiore verrà paragonata proprio alla drammatica competizione tra Rokujō e Aoi, indicate rispettivamente con lo *hoshitōfu* (tōfu essiccato) e la *soba* (spaghetti di grano saraceno). Come spiega anche Adachi (2005:

¹⁵⁶ *Bodai ekō* 菩提回向. Il termine *bodai* indica il risveglio e l’Illuminazione, mentre *ekō* è traducibile con il concetto di trasferimento dei meriti e delle buone azioni a tutti gli esseri senzienti.

325), Aoi/soba sosterrà di meritare la parte migliore in quanto moglie legittima di Genji, si lamenterà poi delle sofferenze dell'Inferno (*daijigoku*) e implorerà infine il trasferimento dei meriti recitando le metafore erboristiche del Sutra del Loto: si tratta di una scena caratteristica del teatro Nō, in cui la buddhità viene raggiunta in questo modo. È chiara, dunque, la coincidenza di elementi classici e “nuovi”, nell’ottica di una proposta più moderna ed accattivante per il pubblico medievale che rientra perfettamente nella categoria di adattamenti per i quali si assiste a un cambiamento del mezzo di diffusione. È vero che in questo caso il racconto non viene effettivamente trasposto in opera drammaturgica e viene comunque riproposto sottoforma di testo scritto, ma la palese contaminazione da parte dei *pamphlet* del teatro Nō indica innegabilmente un assestamento della vicenda di Aoi e Rokujō nella cultura letteraria medievale¹⁵⁷.

Per quanto riguarda Rokujō, in questo *otogizōshi* si ricorda che dopo la morte fu destinata all'inferno a causa del suo orgoglio e che fece dei monti Atago, Hiei, Hira e Hiko i suoi santuari; si tratta, in effetti, di luoghi tradizionalmente abitati dai *tengu*, creature demoniache che secondo il folklore giapponese sarebbero gli spiriti di coloro che furono arroganti in vita. Sempre Adachi (2005: 328-329) sottolinea che potrebbe trattarsi di una variazione medievale del personaggio classico in relazione alle numerose vicende di possessione spiritica che lo coinvolgono e causano la morte o la sofferenza di persone terze¹⁵⁸.

Lo stretto contatto con le performance teatrali ed il fatto che la vicenda si dipani a partire da quello che sembra un sermone buddhista, come anche l'elemento umoristico che emerge dal parallelismo tra il cibo posizionato nel piatto e la disputa tra le due donne rendono il racconto tipicamente medievale: vengono a mancare i toni aulici e la prosa

¹⁵⁷ Per un approfondimento sugli elementi del Nō negli *otogizōshi* si veda Tokue, Motomasa (1984). *Muromachi Geinōshi ronkō*. Tokyo: Miyai shoten.

¹⁵⁸ Adachi (2005: 328) precisa anche che la tradizione che vuole Rokujō relegata all'inferno e infestatrice dei monti è confermata e rafforzata dalla canzone Nō intitolata *Kagetsu*.

raffinata del periodo Heian, la trama viene in parte stravolta ma il testo resta concettualmente fedele agli avvenimenti narrati nell'opera classica, la quale viene oltretutto riproposta secondo i canoni artistici e performativi della nuova epoca.

Si consideri ora il *Nezumi no sōshi*.

Come precisano anche Saitō (2011; 2014), Ōshima (1963), Ichiko (1942) e Mills (1979), esistono numerose versioni del racconto e, al contempo, anche opere del tutto diverse che sono tuttavia note con questo medesimo titolo¹⁵⁹, che non rappresenta quindi un'opera specifica ma, piuttosto, indica un nome generico per tutta la letteratura popolare che verte sulla tematica del topo (Ōshima, 1963: 28) come personaggio principale. In questo caso, si consideri la versione della storia già presa in esame da Ichiko (1942) in cui il topo (Nezumi) cerca una connessione con il mondo umano per poter rinascere, nella prossima vita, come uomo e non come animale e finisce così con lo sposare una bella ragazza umana che darà alla luce un figlio avuto da questa strana unione. Il racconto si pone quindi nel filone dei matrimoni inter-specie e nella sottocategoria specifica in cui l'animale è rappresentato dal maschio, proponendo la classica tematica nota al mondo occidentale con il nome di “B&B” o anche “la Bella e la Bestia” (Ōshima, 1963: 31), indicizzata da Thompson (1932-1936, ed. 1955-1958) nella sezione *Animali* e nella sua sottocategoria *Matrimonio tra persona e animale*¹⁶⁰.

Sebbene possa sembrare logico considerare questo tipo di storie appartenenti alla letteratura popolare, in verità il *Nezumi no sōshi* – nella versione qui presa in esame – manifesta una certa tendenza alla letteratura aristocratica.

¹⁵⁹ Non a caso, infatti, Mills (1979) stesso conferma che la traduzione da lui proposta non ha niente a che fare con lo *otogizōshi* preso in considerazione dagli altri autori succitati, ma si tratta di uno *hōgo* (racconto che si avvicina allo stile del sermone e contiene insegnamenti buddhisti) illustrato in cui un monaco buddhista viene nottetempo disturbato da un topo e nel rimproverarlo raggiunge una sorta di Illuminazione.

¹⁶⁰ Per una disamina approfondita della tematica dell'unione interspecie nel *Nezumi no sōshi* si veda Nuffer, Laura K. (2014). *Of Mice and Maidens: The Ideology of Interspecies Romance in Medieval and Early Modern Japan*. Phd Dissertation.

Innanzitutto, è necessario puntualizzare subito che all'inizio del testo vengono nominati direttamente sia Genji che la Dama di Akashi, come a indicare che la storia ripercorrerà, seppur sommariamente, le vicende che hanno coinvolto questi personaggi o che ne emulerà almeno parzialmente l'atmosfera. Si ricordi che questa pratica di citazione diretta non era stata estranea nemmeno allo *Utatane no sōshi*, nel quale sono nominati chiaramente sia Genji che Tamakazura.

In secondo luogo, l'affinità con la letteratura cortese è evidenziata dal tema stesso, già presente nella precedente letteratura considerata alta; come indica Ōshima (1963: 33), infatti, se ne ritrova traccia sia nel *Nihon Shoki* che nel *Genpei jōsuiki*: nella prima fonte il movimento dei topi è associato allo spostamento della capitale; nella seconda, invece, si narra di come il nido di topo nella coda del cavallo di Minamoto no Yoritomo (1147-1199, r. 1199-1219) indicasse l'imminente caduta del clan Taira.

Tuttavia, ciò che è di maggiore interesse per lo scopo di questa tesi è notare che nel racconto viene riproposto in forma adattata uno dei *waka* del XII capitolo del *Genji monogatari*. In questa sezione dell'opera, Genji deve separarsi da Murasaki no Ue per recarsi in esilio a Suma dopo l'incidente con Oborozukiyo e i due si scambiano con malinconia alcune poesie prima della partenza:

«[...] e poi, commosso oltre ogni dire, aggiunse:

Anche se io dovrò
vagare per paesi lontani
la mia immagine
riflessa in questo specchio
non si allontanerà mai da voi.

Se davvero un'immagine
potesse rimanere dopo la partenza
di una persona,
allora potrei trovare conforto
nel guardare lo specchio –

rispose ella.» (Orsi, 2012, ed. 2015: 240)¹⁶¹

Il tema dello specchio che reca conforto grazie al residuo dell'immagine riflessa è ripreso nel *Nezumi*, in cui persiste l'atmosfera originale legata a uno stato d'animo tendenzialmente malinconico, ma il componimento viene riadattato in toni meno drammatici a una scena che ha a che fare con una prova d'abito (Saitō, 2014: 3):

«Se davvero un'immagine
potesse rimanere
potrei trovare conforto
nel guardare
lo specchio» (Yoshiyuki; Ichiko, 1982)

I componimenti, oltre a condividere la tematica dello specchio, utilizzano gli stessi vocaboli – seppure arrangiati diversamente – e addirittura i medesimi versi di chiusura; anche la struttura è molto simile e presenta, in entrambi i casi, l'utilizzo della proposizione ipotetica:

GM

Wakarete mo
Kage dani tomaru
Mono naraba,
Kagami wo mite mo
Nagusamete mashi.
(GM, 2, XII: 173)

Nezumi no sōshi

Omokage no
tomaru narahi no
aritoseba,
Kagami wo mite mo
nagusamete mashi.
(Yoshiyuki; Ichiko, 1982)

Saitō (2011) fa notare che questa poesia del *Genji monogatari* era particolarmente nota e apprezzata all'epoca: infatti, non solo era stata inserita anche nel *Genji kokagami* (Piccolo specchio del Genji monogatari, XIV secolo) e nello *Ōgi no sōshi* (Racconto di ventagli, XVII secolo), ma se ne trova traccia anche nelle antologie poetiche per bambini (Saitō, 2014: 40). Pertanto, era plausibile che questa larga circolazione l'avesse trasportata fino a lettori o ascoltatori meno acculturati. È comunque impossibile, come per la maggior parte degli *otogizōshi*, risalire al nome dell'autore, di cui pertanto non è dato sapere

¹⁶¹ GM, 2, XII: 173.

nemmeno lo status sociale; quel che è invece certo è che fosse un fine conoscitore del *Genji monogatari*, come testimoniano alcune citazioni all’opera meno esplicite della precedente. Per esempio:

*Ima to te mo | kaharanu niwa no | matsukaze wo | shirabeshi koto ha | mukashi nari
keri*

(Il *koto* che proprio adesso | regola la melodia | del vento tra i pini | del giardino
immutato | era lo stesso del passato.) (Yoshiyuki; Ichiko, 1982)

Questa lirica riprende ben due *waka* consecutivi enunciati nel capitolo XVIII (*Matsukaze*¹⁶², Vento tra i pini), il primo declamato dalla monaca, moglie del *nyūdo* di Akashi, e il secondo da sua figlia, la Dama di Akashi:

Mi wo kahete | hitori kahereru | yamazato ni | kikishi nitaru | matsukaze zo fuku

(Al paese natale, | dove sono ritornata sola | e in vesti diverse | risuona il vento fra i
pini | lo stesso che un tempo ascoltavo) (GM, 2, XVIII: 408; Orsi, 2012, ed. 2015:
353)

*Furusato ni | mishi yo no tomo wo | koho wabite | sahedzuru koto wo | dare ka
wakuramu*

(Chi mai potrà riconoscere | la voce incerta del *koto* che suono | presa dalla nostalgia
| per le persone che amavo | nel paese lontano?) (*ibid.*)

Sia per la Dama di Akashi che per sua madre il suono del *koto* ed il fruscio del vento tra i pini sono allegorie¹⁶³ del luogo di appartenenza e mezzi di connessione con il ricordo della Baia di Akashi dove hanno lasciato i loro affetti senza più farvi ritorno. Allo stesso modo, nel *Nezumi no sōshi* il suono del *koto* e quello del *matsukaze* (vento tra i pini) rievocano immagini e suoni di un passato che suscita malinconia e rimpianto.

¹⁶² Questo capitolo, come gli altri che narrano le vicende relative alla Dama di Akashi (quindi *Suma*, *Akashi*, etc.), sembrano riscuotere un particolare successo durante il periodo medievale ed il successivo periodo Edo. A testimonianza di ciò, si riscontra un elevato numero di adattamenti di queste porzioni di testo anche al di fuori degli *otogizōshi* come, per esempio, il dramma Nō *Matsukaze*, a proposito del quale si può considerare la lettura di Tyler, Royall (1994). “The Nō Play *Matsukaze* as a Transformation of *Genji monogatari*”. *The Journal of Japanese Studies*, Vol. 20, No. 2, pp. 377-422.

¹⁶³ Si consideri qui la definizione di ‘allegoria’ fornita da Cuddon; Habib (2006: 21-22) secondo cui essa è “una storia o immagine con numerose stratificazioni di significato: dietro il significato letterale o superficiale giacciono uno o più significati secondari, di vari gradi di complessità. Le origini dell’allegoria come strategia narrativa sono antiche e sicuramente precedono la cultura letteraria”.

A questo punto, è doveroso far presente che Saitō (2011) prosegue il suo articolo affermando che anche la poesia

Tonikaku ni | naku yori hoka no | koto zo naki | kono hitogara wo | miru ni tsuketemo
(Comunque sia, | non mi resta | altro che piangere | nonostante io abbia | visto quella persona) (Yoshiyuki; Ichiko, 1982)

subisce l'influenza del *Genji monogatari* riprendendo la lirica del capitolo III, che recita:

Utsusemi no | mi wo kahete keru | kono moto ni | nawo hitogara no | natsukashiki kana
(Ai piedi dell'albero | dove la cicala | ha lasciato la sua spoglia | ancor più rimpiango | colei che se ne è andata) (GM, 1, III: 129; Orsi, 2012, ed. 2015: 54)

Ciò sarebbe suffragato anche dal fatto che il *waka* in questione fosse diventato molto famoso durante il periodo medievale ed i primi anni del periodo Edo, durante i quali era stato inserito nelle raccolte *Monogatari nihyakuban uta'awase* (Gara poetica di duecento racconti) e *Fūyō waka shū* (Raccolta di *waka* del vento e dell'erba) (Saitō, 2011: 109). Tuttavia, sebbene ciò non si debba escludere a priori, sembra eccessivo presumere la presenza di una citazione o, addirittura, di un adattamento della poesia basandosi sull'unica somiglianza lessicale costituita dalla parola *hitogara*. Lo stesso non si può dire, invece, del caso successivo preso in esame dall'autore, che riguarda la poesia

Midarego wo | towo, hata, miso to | kazohenishi | sono omokage no | wasurarenu kana
(Non riuscirò mai | a scordare quell'immagine | di colei che contava | dieci, venti, trenta pedine | sulla disordinata tavola del *go*) (Yoshiyuki; Ichiko, 1982)

Essa, infatti, allude inequivocabilmente al passo del *Genji monogatari* in cui Utsusemi gioca a *go* e conta le pedine sulla scacchiera:

[...] “Towo, hata, miso, yoso” nado kazofuru sama, Iyo no yugeta mo tadotadoshikaru majiu miyu. (GM, 1, III: 121)

«[...] – Dieci, venti, trenta, quaranta, – comincio a contare piegando le dita, come se enumerasse tutti i bagni delle sorgenti termali di Iyo.» (Orsi, 2012, ed. 2015: 51)

Se si prende per buona la considerazione di Saitō (2011) per cui dal periodo Muromachi in poi il *go* era usato soprattutto come gioco d'azzardo e non più come un elegante

passatempo per le dame di Corte, allora è chiaro che si tratta di una citazione che rievoca un certo tipo di letteratura e anche un determinato periodo storico. Ciò indica necessariamente che, quando il *Nezumi no sōshi* è stato scritto, questi rimandi alla classicità fossero ben chiari.

In relazione a questo racconto, vale quindi la pena considerare due aspetti: il fatto che ancora una volta il *Genji monogatari* venga citato sia in maniera esplicita che in modo più sottile – nominando direttamente i personaggi o alludendo e adattando le poesie in esso contenute – conferma ancora una volta l'esistenza di una indubbia consapevolezza dell'opera da parte della società post-Heian non afferente alla classe dirigente. Del resto, è risaputo che nel periodo Edo verranno proposti innumerevoli adattamenti del *Genji*, soprattutto nella forma delle arti performative¹⁶⁴. Come già evidenziato, ciò testimonia a sua volta il grado di canonizzazione raggiunto dall'opera in periodi cronologicamente distanti e all'interno di un panorama culturale diverso rispetto a quello di partenza: laddove il metro di giudizio era costituito dalla cultura di Corte, ora il punto di vista è quello di una società guerriera-mercantile che non ha nulla a che fare con gli ambienti legati alla nobiltà finemente acculturata del periodo Heian. Inoltre, il successo della tematica del topo, confermato dalla sovrabbondanza di racconti che ne parlano, la sua concomitanza con l'espedito letterario dell'improbabile unione tra essere umano e animale e le citazioni dal *Genji monogatari* possono alludere a un importante dato sociale: le tradizioni matrimoniali codificate nella società Heian stanno lasciando spazio a nuove tipologie di legami sentimentali che trascendono le severe regole precedentemente indicate dalla Corte. Se si ammette come valida l'affermazione di Ōshima (1963: 33) secondo cui il topo rappresenta il collegamento con un altro mondo e si considera che

¹⁶⁴ A tal proposito, si veda per esempio Yamanaka, Reiko (2008). "The Tale of Genji and the Development of Female-Spirit *Nō*" in Shirane, Haruo (2008). *Envisioning The Tale of Genji. Media, Gender, and Cultural Production*. New York: Columbia University Press, pp. 81-100. Si veda anche Clements, Rebekah (2013). "Rewriting Murasaki: Vernacular Translation and the Reception of *Genji Monogatari* during the Tokugawa Period", *Monumenta Nipponica*, Vol. 68, No. 1, pp. 1-36.

durante il periodo Muromachi e seguenti cominciarono ad essere celebrati matrimoni di vario genere tra persone molto eterogenee (Ōshima, 1963: 38) grazie all'implementazione di vie e mezzi di trasporto che permettevano quindi il contatto con altre realtà limitrofe, si può intravedere il tentativo di applicare una cesura con le tradizioni del periodo precedente. Ancora una volta, il *Genji monogatari* è messo in relazione al passato che indubbiamente rappresenta ma anche al nuovo assetto sociale in cui si trova ad essere manipolato affinché possa servire ai nuovi scopi di una letteratura prodotta in un contesto culturale del tutto nuovo, che veicola valori diversi ma, soprattutto, è composto da una realtà legata non più solo alla cultura cortese e "alta", ma anche a quella popolare che non rappresenta più una nicchia di poco valore ma la parte più consistente della nuova produzione artistica.

Si pensi, infine, al celebre *Bunshō sōshi*.

Il racconto, di cui esistono una versione più breve e una versione estesa¹⁶⁵ che, tuttavia, presentano la medesima trama, è inserito nella raccolta di Shibukawa e risale verosimilmente alla prima metà del periodo Edo. La trama ruota attorno alla figura del protagonista, tale Bunshō, e alle sue due bellissime figlie: Bunshō è un umile servitore del Gran Sacerdote del Santuario di Kashima che trova la sua fortuna aprendo la propria attività di produzione e commercio di sale diventando così l'uomo più ricco e rispettato della regione; spinto dal Sacerdote a procreare, dopo aver omaggiato le divinità del Santuario la moglie concepisce due figlie di smisurata bellezza. Purtroppo per Bunshō, però, nessuna delle due vuole contrarre matrimonio¹⁶⁶ nonostante le allettanti proposte dei nobiluomini della zona. Alla fine, l'arrivo del Secondo Comandante della Provincia

¹⁶⁵ La versione inserita in *Otogi bunko* è quella breve ed è quasi identica a un *tanrokubon* (libretto illustrato colorato in verde e arancione) risalente al periodo Kan'ei (1624-1643) (Araki, 1983: 222, nota 1).

¹⁶⁶ Riproponendo temi cari alla tradizione letteraria classica – si pensi, per esempio, alla vicenda di Ukifune e a come essa viene già riadattata nello *Utatane no sōshi* – affermano di voler diventare monache e che si daranno la morte gettandosi nelle acque del fiume se saranno obbligate a sposarsi.

di Hitachi riuscirà a persuadere la figlia più grande e il loro matrimonio assicurerà una vita prospera a tutta la famiglia, la quale riuscirà addirittura a raggiungere la Corte Imperiale e ad occupare dei ruoli di rilievo.

Guardando il racconto da un punto di vista puramente eurocentrico, si potrebbe pensare di assimilarlo al filone del *self-made man* tipico della letteratura inglese e riflettere sulla novità rappresentata dalla manifesta possibilità di una nuova mobilità di classe nella società giapponese del periodo Edo¹⁶⁷. Tuttavia, l'aspetto che si vuole tenere in considerazione in questo studio trascende questo dato sociale¹⁶⁸ e ruota, piuttosto, attorno al grado di intertestualità rilevato nel racconto.

In merito alla relazione tra questo *otogizōshi* e il *Genji monogatari*, nella sua traduzione critica del testo Araki (1983) sembra riportare un unico riferimento all'opera classica: egli afferma che nella versione lunga di *Bunshō sōshi*

«il Capitano, preparandosi per lasciare Hitachi, compone due poesie di addio. La poesia aggiuntiva, che egli incide su un pilastro (*makibashira*) in un modo che ricorda il *Genji monogatari*, esprime la sua intenzione di fare ritorno; per questo i suoi genitori hanno una valida ragione per sentirsi sollevati quando leggono il componimento dopo che il figlio è scomparso dalla Capitale.» (Araki, 1983: 246, punto 7)

Tuttavia, Adachi (2005), nel capitolo *Genji monogatari no zanshō – Otogizōshi* (Il bagliore residuo del *Genji monogatari* – *Otogizōshi*) vi dedica un intero paragrafo dal titolo *Bunshō sōshi no nariagari – Akashi no monogatari no shatei* (Lo scalatore sociale in *Bunshō sōshi* – La portata della storia di Akashi), in cui innanzitutto sostiene che si possano trovare tracce di questo racconto già durante il periodo Muromachi (Adachi,

¹⁶⁷ Araki (1983: 244) stesso puntualizza che – come aveva già affermato Ryūtei Tanehiko nel suo *Yōshabako* – il racconto veniva letto all'inizio del nuovo anno come buon auspicio per gli affari e la prosperità familiare. Ciò è confermato anche da Ishikawa (2004: 89).

¹⁶⁸ Per l'analisi del quale si rimanda alla lettura di Marra, Michele (1993). *Representations of Power. The Literary Politics of Medieval Japan*. Honolulu: University of Hawaii Press, pp. 136-171.

2005: 373). Ciò che è più interessante ai fini di questa tesi è, tuttavia, l'affermazione secondo cui questo *otogizōshi* presenterebbe la stessa struttura dei capitoli *Suma* e *Akashi*, come si spiega a seguire.

Come si è detto, in *Bunshō sōshi* il protagonista è di umili origini ma grazie al proprio impegno e al proprio lavoro riesce a raggiungere il successo e la stabilità economica. Purtroppo, nonostante la grande fortuna avuta con gli affari e le ricchezze accumulate, non riesce ad avere figli fin quando il Gran Sacerdote del Santuario di Kashima non gli intima di convincere la moglie a porgere i suoi omaggi alla divinità e chiedere quindi la grazia della maternità. A seguito di queste preghiere nascono due figlie, entrambe di una bellezza senza pari, che iniziano presto a ricevere innumerevoli proposte di matrimonio. Nessuna di queste, tuttavia, le convince e si rifiutano di sposarsi a qualsiasi costo. La situazione cambia solo con l'arrivo del Secondo Comandante, che per le figlie di Bunshō e tutta la sua famiglia rappresenta la possibilità di estendere la propria influenza a Corte. La figlia più grande accetterà quindi la sua proposta e si trasferirà con lui, concorrendo alla fortuna della propria intera famiglia. Successivamente, anche la seconda figlia contrarrà il matrimonio e si sistemerà a Corte, assicurando a tutti ricchezza e prestigio.

Dall'altro lato, gli eventi che si svolgono a Suma e Akashi possono essere riassunti molto brevemente in questo modo: il *nyūdō* di Akashi, una terra lontana dalla Corte, accoglie Genji nella sua proprietà, che per gusto e dimensioni non ha nulla da invidiare al palazzo imperiale; qui, egli si preoccupa spesso del futuro della propria figlia e si confida con Genji, che se ne invaghisce pur non avendola ancora incontrata a causa dei racconti e delle voci che circolavano sulla di lei bellezza. Il *nyūdō* trascorre molto tempo in compagnia di Genji, che reputa un partito perfetto per la figlia, e prega la divinità di Sumiyoshi affinché lui accetti di prenderla in sposa per avvicinarla alla Corte e farle ottenere il successo che merita lontano dall'esilio forzato in quella remota provincia. Si comprende dalle sue parole, infatti, che fino a quel momento ha rifiutato per lei varie

proposte di matrimonio nell'attesa di "affidarla solo a un nobiluomo della capitale" (Orsi, 2012, ed. 2015: 277). Alla fine, Genji instaura una relazione con la giovane e successivamente la porta con sé a Corte dove, tra l'altro, darà alla luce una bambina che diventerà Imperatrice.

Se si guardano i due racconti in questo modo, si notano in effetti diverse somiglianze: innanzitutto, sia Bunshō che il *nyūdō* sono uomini influenti che però vivono lontano dai centri del potere imperiale; entrambi sono devoti a una divinità in particolare – quella di Kashima per Bunshō e quella di Sumiyoshi per il *nyūdō* – e vi si affidano per il successo della propria famiglia; hanno delle figlie molto belle che però non vanno in sposa a nessuno, in quanto quelle di Bunshō ambiscono alla Corte e si rifiutano quindi di sposare i *daimyō* locali mentre, dall'altro lato, è il *nyūdō* stesso a rifiutare di dare la figlia in sposa a qualcuno che non sia parte integrante della Corte; in entrambi i casi, le due famiglie raggiungono il successo – ovvero, il matrimonio delle ragazze porta ricchezza e prestigio sociale – dopo l'arrivo di un nobiluomo di alto rango, ovvero il Secondo Comandante e Genji. Tra l'altro, va puntualizzato anche che la scena in cui il Secondo Comandante suona il *koto* e le figlie di Bunshō restano profondamente commosse riflette quella in cui Genji suona in presenza del *nyūdō*, che resta colpito dalla sua maestria, e quella in cui è Genji a chiedere alla Dama di Akashi di suonare per lui. In questo senso, si può dire che il concerto di *koto* rappresenti un preludio alle relazioni politiche e amorose che scaturiranno dagli incontri dei quali segna l'inizio.

Tuttavia, va considerata anche l'affermazione di Adachi (1996: 202) secondo cui la differenza tra *Bunshō sōshi* e il capitolo di *Akashi* è che, mentre il *nyūdō* apprezza e comprende la maestria di Genji nel suonare il *koto*, Bunshō non capisce affatto il valore del talento del Secondo Comandante e sarà solo grazie alla moglie che riuscirà a svelarne l'identità. Ciò è probabilmente dovuto al fatto che non sa apprezzare niente di quello che ha a che fare con la Capitale: si tratterebbe di una notevole incursione della cultura

popolare e mercantile in un testo che, comunque, è visibilmente ispirato ai *giko monogatari* e che adatta importanti porzioni del *Genji monogatari*.

Anche il tema del sale, sul quale si basa tutta la vicenda – è solo grazie alla produzione e al commercio di sale che Bunshō ha potuto accumulare le ricchezze che hanno consentito alle sue figlie di convolare a fortunate nozze – è condiviso dal *Genji*, in quanto Suma è nominata nella tradizione poetica in relazione alla produzione del sale (Adachi, 1996: 201) in una poesia di Ariwara no Yukihiro (818-893)¹⁶⁹.

In verità, Adachi (2005: 378) si sbilancia fino ad affermare che anche le modalità di viaggio dei due nobili seguono la stessa struttura, in quanto entrambi si allontanano quasi di nascosto dalla propria casa – il Comandante di Hitachi per incontrare le figlie di Bunshō e Genji per fuggire dalla vergogna generata dall'incidente con Oborozukiyo – celando la propria identità e portando con sé solo pochi uomini molto fidati. Tuttavia, se si considerano effettivamente i motivi del loro allontanamento dai centri del potere politico, la somiglianza tra i due viaggi può venire meno: mentre il Secondo Comandante di Hitachi si allontana di sua spontanea volontà perché irresistibilmente infatuato di donne che non ha mai visto, Genji, seppure anche lui sia molto interessato alla Dama di Akashi ancor prima di averla incontrata, si è allontanato dalla Capitale forzatamente a seguito di una vicenda incresciosa che lo ha coinvolto e che rischia di rovinare la reputazione sua e della sua famiglia. In altre parole, da parte del Secondo Comandante c'è un certo grado di intenzionalità nel viaggio che affronta e, soprattutto, nel desiderio di incontrare le due donne, mentre per Genji l'incontro con la figlia del *nyūdō* rappresenta piuttosto un fortuito caso o, guardando alla vicenda con più ottimismo, un segno del destino. Si ricordi anche che Genji sta, di fatto, fuggendo dopo che la sua relazione clandestina è stata scoperta e ciò rischia di compromettere la sua integrità e quella di altre persone a lui vicine, pertanto,

¹⁶⁹ Fratello del più celebre Ariwara no Narihira (825-880).

è piuttosto normale che si circondi di pochi servitori fedeli che sicuramente non lasceranno trapelare notizie circa l'accaduto; il Secondo Comandante di Hitachi, invece, ha bisogno di allontanarsi furtivamente perché la sua è una fuga d'amore – per donne che, tra l'altro, nemmeno conosce.

L'unica differenza individuabile è nell'atteggiamento delle dame: le figlie di Bunshō hanno maturato individualmente la loro ambizione per una vita di successo presso la Corte senza essere in alcun modo spinte dal padre che, anzi, a ogni proposta di matrimonio continua a sollecitarle affinché si sposino; invece, la Dama di Akashi avrebbe semplicemente "interiorizzato l'ambizione di suo padre" (Adachi, 1996: 186), senza nutrire personalmente il desiderio di imporsi nella società.

Sebbene non sembri esservene traccia nell'attuale stato dell'arte, sembra doveroso, in questa sede, evidenziare alcune somiglianze tra i *waka* presenti in questo *otogizōshi* e alcuni componimenti del *Genji monogatari*.

Si consideri innanzitutto il tema del cervo, sfruttato nella poesia

«Il mio cuore sa | che l'amore è destinato a | essere tormentato. | È questo quello che
il cervo solitario | ci dice nel suo lamentoso pianto?»

(*Mi wo shireba | kohi wa kurushiki | mono zo tote. | Sakoso ha shika no | hitori
nakuran*) (Araki, 1983: 232)

Nonostante si possa dire che, in generale, la figura del cervo sia molto frequente nella poesia giapponese classica, ove solitamente indica la stagione autunnale, in questo racconto essa trascende il semplice ruolo di *kigo* (parola stagionale) e si abbina a un forte senso di solitudine e lontananza dal posto a cui si appartiene; lo stesso si può dire di questi componimenti inseriti nel *Genji*:

«Giunto fin qui | facendomi strada fra i campi | di bambù nani | lontani dal villaggio,
anch'io come il cervo | mi lamento senza risparmio» (Orsi, 2012, ed. 2015: 797)

(*Sato tohomi | wono no shinohara | wakete kite | ware mo shika koso | kohe mo woshima ne*) (GM, 4, XXXIX: 451)

«Coloro che vivono | fra le colline in questo autunno | che bagna di rugiada | le dimesse vesti di lutto, ai lamenti dei cervi | affiancano la propria voce» (Orsi, 2012, ed. 2015: 797)

(*Fujigoromo | tsuyukeki aki no | yamabito ha | shika no naku ne ni | ne wo zosohetsuru*) (GM, 4, XXXIX: 451-452)

Anche un *waka* del capitolo XLVI fa uso del tema del cervo¹⁷⁰:

«Nel villaggio fra i monti | dove in autunno il cervo si lamenta | come trascorrete il tempo | mentre al calar della sera | gocce di rugiada | cadono come lacrime dai rami di *hagi*?» (Orsi, 2012, ed. 2015: 926)

(*Namida no mi | kiri futagareru | yamazato ha | magaki ni shika zo | morogohe ni naku*) (GM, 5, XLVI: 194).

Che si tratti di una *kigo* o meno, è chiaro che nel *Bunshō sōshi* si assiste a un tentativo di emulazione del *Genji* per riprodurne l'atmosfera: non solo un paesaggio autunnale – il quale già di per sé veicola un senso di solitaria malinconia – che era tema caro alle antologie poetiche imperiali, ma anche un elemento che suscita il ricordo dei travagliati amori di *Genji* e dei suoi discendenti. Del resto, già la presenza stessa della poesia in forma *waka* in un periodo in cui si stavano affermando con maggiore successo altre forme di intrattenimento poetico¹⁷¹ sta ad indicare lo specifico intento di appropriarsi di uno stile tradizionale che richiama la letteratura considerata classica, e ciò rientra perfettamente nelle suddette categorie individuate da Koyama (1977) (ricezione della struttura prosa/poesia).

¹⁷⁰ Esso viene ripreso parzialmente anche nel capitolo LIII quando *Genji* cita KKS 4, Autunno I: 214 “*Il romito borgo di campagna | specie in autunno | infonde mestizia. | Notte dopo notte il lamento | del cervo lacera il sonno*” (Sagiyama, 2000: 174).

¹⁷¹ Per esempio, lo *haikai*.

Alla luce di ciò, si può affermare con sufficiente certezza che un numero non esiguo di *otogizōshi* subisca l'influenza del *Genji monogatari*. Sebbene sembri una considerazione del tutto ovvia, non bisogna trascurare il grado di adattamento che questi racconti brevi manifestano. Il dato eccezionale sta nel fatto che si tratti dichiaratamente di una letteratura popolare – ovvero generata dal popolo e per l'intrattenimento del popolo – ma che essa riproponga con estrema dovizia di particolari elementi caratteristici del *Genji monogatari*: il complesso processo di adattamento dell'opera – un processo che richiede una certa maestria e padronanza dell'arte oratoria/scrittoria e una solida consapevolezza dell'originale – si conclude positivamente, e l'esito è una lunga lista di opere nuove, che prevedono la semplificazione estrema della fonte ma che proprio in questa capacità semplificativa manifestano la loro complessità e la loro importanza nel panorama letterario.

In altre parole, il fatto che molti racconti estremamente brevi come il *Nezumi no sōshi* contengano così tanti rimandi ai più svariati capitoli del *Genji monogatari* e che tali rimandi siano sapientemente integrati nel nuovo testo in base alle necessità contingenti da un lato conferma il livello di conoscenza che la società medievale possedeva in relazione alla cultura classica, dall'altro configura gli *otogizōshi* come un genere di valore letterario in virtù della manifesta consapevolezza dei classici che lo hanno preceduto e della capacità di trasformarli con successo; allo stesso tempo, ciò fornisce dati importanti circa il grado di canonizzazione del *Genji* durante i periodi Kamakura, Muromachi, Azuchi-Momoyama ed Edo.

Conclusione

È senz'altro vero che, se si considera il vastissimo corpus degli *otogizōshi*, gli esempi qui presentati di influenza del *Genji monogatari* su di esso possono apparire riduttivi, tuttavia, sono necessarie delle precisazioni in merito.

Innanzitutto, proprio a causa dell'ingente numero di racconti che confluiscono in questo genere, sarebbe impensabile poterli analizzare tutti, che si tratti della ricerca di casi di intertestualità con la letteratura classica o dell'indagine su altri aspetti tematici e stilistici; inoltre, è fondamentale ricordare che, come indicato nel *Capitolo 1*, non esiste ancora un comune accordo per la classificazione definitiva di questo tipo di racconti e, pertanto, non è possibile condurre uno studio su di essi che sia obiettivamente esaustivo senza incorrere, a detta di alcuni, nell'errore di identificare come *otogizōshi* racconti che invece non appartengono a questo filone e, a detta di altri, in quello di escludere da esso storie che invece hanno diritto a farne parte.

È vero che in epoca recente si è assistito a una generale rivalutazione di questo tipo di letteratura e che gli studiosi giapponesi sono giunti al tacito accordo di definire “*otogizōshi*” i racconti brevi del periodo medievale, com'è anche da osservare che, soprattutto tra gli anni Ottanta e Novanta, in Giappone è stato prodotto un considerevole numero di studi che si concentrano su questo genere, nell'ottica di un rinnovato interesse sia per la questione della sua definizione sia per una puntuale espansione dello stato dell'arte riguardo a racconti sino ad allora poco indagati. Tuttavia, ciò non risulta soddisfacente da un punto di vista strettamente metodologico, in quanto l'interruzione degli studi in tal senso genera un vuoto di pubblicazioni che si protrae, per l'appunto, dagli anni Novanta con poche eccezioni rilevanti – come, per esempio, gli studi di Someya (2003; 2008), Saitō (2011; 2014) e Adachi (2005) – e che concorre al persistere del problema della definizione e classificazione degli *otogizōshi*, il quale non trova quindi una *soluzione*, ma genera anzi un problema di natura epistemologica: l'accordo raggiunto

tra gli studiosi genera il suddetto vuoto di pubblicazioni, indicando di fatto che l'argomento sia stato accantonato e che non sia necessario svolgere ulteriori indagini in questo campo; allo stesso modo, proprio il raggiungimento di questa *convenzione*, che relega in un angolo il dibattito critico circa questo genere di letteratura, non rappresenta una soluzione e mette in evidenza il bisogno di approfondirne le problematiche. Del resto, sono innumerevoli gli esempi di opere classiche, medievali e premoderne sulle quali gli studiosi sono concordi nell'identificare determinate caratteristiche, eppure queste non smettono di generare prodotti di critica letteraria e restano argomenti ampiamente discussi. Presupporre che degli *otogizōshi* si sia già detto tutto il possibile e che ulteriori disquisizioni riguardo a una più precisa classificazione di questo genere possano considerarsi obsolete rappresenta, di fatto, la radice del problema che si vuole evidenziare in questa tesi.

Nonostante queste difficoltà riscontrabili nell'aspetto metodologico, si può affermare che anche i soli casi presentati in questo studio sono di fatto sufficienti a identificare, se non altro, la tendenza all'adattamento dei classici durante il periodo medievale anche in relazione alla letteratura popolare e non solo in riferimento all'intertestualità letteraria tipica delle opere che costituiscono il canone letterario considerato "alto". Da queste incursioni testuali, distintive soprattutto della letteratura cortese, si possono evincere quattro conclusioni:

- 1) Già durante il periodo Kamakura, ma soprattutto durante il periodo Muromachi, il *Genji monogatari* ha raggiunto un livello di canonizzazione tale da essere noto, nella sua forma definitiva attestata dai commentari medievali, anche tra gli strati della popolazione più bassi che, indubbiamente, non rappresentavano il pubblico *target* dell'opera. Questo processo di avvenuta canonizzazione è evidente a causa della grande quantità di rimandi, allusioni, citazioni dirette all'opera e, infine, raggiunge la sua

manifestazione più chiara nel suo adattamento totale o parziale e nella creazione di storie nuove e alternative che ne ripropongono le caratteristiche e la trama.

2) Questo processo di canonizzazione si abbina a uno di popolarizzazione, al termine del quale il testo raggiunge la cultura popolare ove si sedimenta e diventa nuova linfa per la produzione di racconti anche tra i ceti più bassi. Si assiste dunque, a partire dal periodo Muromachi e come diretta conseguenza dei mutamenti sociali che lo hanno attraversato, a un progressivo scambio culturale tra le classi sostenuto dalle nuove possibilità di mobilità sociale e, soprattutto, dai contatti tra la popolazione cittadina e ciò che rimaneva della nobiltà, che continuava a farsi forza della cultura cortese come tratto distintivo della propria posizione sociale.

3) Tutto ciò implica la produzione di una letteratura “popolare” contaminata da quella cosiddetta “classica” che continua ad alimentare la canonizzazione e l’adattamento di quest’ultima promuovendo a sua volta il naturale e inevitabile processo di evoluzione della letteratura (Lhermitte, 2004) di cui all’introduzione di questo elaborato secondo le teorie di Frye (1957, ed. 1969) e Sanders (2006, ed. 2016). Tale letteratura popolare, identificata qui con il genere degli *otogizōshi*, è ingiustamente descritta come “bassa” e di scarso valore se paragonata a quella “alta” che consiste nella produzione del periodo Heian: riproporre il materiale precedente non è sintomo di una mancanza di propensione alla creazione di opere originali ma, anzi, non solo si inserisce perfettamente nella tradizione classica che aveva fatto dell’intertestualità il suo punto di forza e legittimazione, ma significa anche apportarvi un miglioramento (Leitch, 2017: 27) nell’ottica di un processo di sviluppo della letteratura intesa come un continuum che necessita di un costante rinnovo degli stili (Lhermitte, 2004¹⁷²). Del resto, è stato qui dimostrato che, nonostante i contenuti condivisi con opere classiche, gli *otogizōshi* presentano sempre

¹⁷² Lhermitte riassume qui le teorie di Bakhtin in Bakhtin, Thomas; Holquist, Michael (trad.); Emerson, Caryl (trad.) (1981). *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Austin: University of Texas Press.

delle novità, sia dal punto di vista tematico che stilistico, che conferiscono loro originalità e li rendono caratteristici del periodo medievale.

4) La padronanza della letteratura classica, soprattutto in riferimento alle citazioni poetiche, testimonia la nascita di una nuova categoria di intellettuali sganciati dalla Corte Heian e dalla restante aristocrazia medievale e premoderna, consistente in gruppi di uomini di ceto medio-alto istruiti secondo gli standard classici che sapevano padroneggiare la tradizione letteraria passata con tale abilità da essere in grado di stravolgerne il senso e conferirle sfumature ironiche e di critica sociale.

In conclusione, le manifestazioni testuali del *Genji monogatari* nello *Utatane no sōshi* – che adatta in particolare la vicenda di Ukifune – e nel *Saru Genji sōshi* – che adatta parodicamente il *kaimami* tra Kashiwagi e Onna San no Miya – unite alle palesi intromissioni del testo in altri racconti quali *Bunshō sōshi* e gli altri succitati, testimoniano che gli *otogizōshi*

- possono dirsi un genere a se stante che merita l'attenzione della critica letteraria in quanto costituiscono una novità nel panorama letterario poiché, pur contenendo ripetuti rimandi al *Genji monogatari* e ad altre opere classiche, sono caratterizzati infine da risvolti ed epiloghi differenti rispetto alla fonte;
- debbono essere considerati come un prodotto di valore letterario equivalente alla letteratura classica, anche se redatti per lo più dalla popolazione meno istruita, in quanto dimostrano la piena consapevolezza e padronanza di detta letteratura proprio nell'attuazione del processo di adattamento;
- sono lo specchio di mutamenti sociali che vedono comparire nel panorama culturale giapponese altre realtà letterarie che godono del e contemporaneamente partecipano al processo di canonizzazione della letteratura precedente; ciascuno di essi deve inoltre essere considerato sia come singola unità che come parte

dell'insieme (Abe, 1982: 101), all'interno del quale essi esistono come peculiarità, prodotti originali dall'identità definita e al contempo come prototipi di una serie prestabilita di caratteristiche che contraddistinguono il loro intero corpus.

Appendice A. Racconto di sonni leggeri

Da quando ho visto
la persona amata
durante un breve riposo,
ho cominciato
a pregare di sognare¹⁷³

Queste parole dette da Komachi¹⁷⁴ corrispondono solo a un sentimento frivolo, se paragonato alla vera passione che ha portato molti all'autodistruzione. Tra le tante storie del passato ce ne è una che racconta cose assolutamente incredibili. Essa dovrebbe narrare eventi di un tempo vicino.

C'era allora un'augusta persona che aveva un'ottima fama presso la Corte imperiale e godeva di un trattamento di favore. Uno dei figli dell'uomo era l'attuale Segretario del Principe Imperiale¹⁷⁵. Il figlio più piccolo invece era un prete buddhista ed era a capo del monastero di Ishiyama¹⁷⁶. Tra i tanti figli avuti dalle sue varie consorti e concubine, aveva un'unica figlia femmina, sorella del prelado. L'augusto Ministro, amandola oltremodo e avendo per lei un particolare riguardo, aveva pensato di mandarla a servizio presso la Corte e aveva già predisposto ogni cosa ma, pur supponendo che sarebbe stata accolta dall'Imperatore, temeva che, una volta che si fosse trovata tra le numerose Spose Imperiali e dame di Corte, ella ne avrebbe sofferto la gelosia e si sarebbe nascosta nelle sue stanze, e immaginando che ne sarebbe stata sopraffatta si perdeva spesso nei suoi pensieri ed era estremamente in pena. Mentre non riusciva a decidersi, per caso delle auguste persone si presentarono da lui dicendo che se ne sarebbero prese cura ma, sebbene

¹⁷³ KKS, 12, Amore II, 553; Ono no Komachi. Sagiyama (2000: 358) traduce: *Da quando vidi | nel sonno leggero | il mio adorato, | cominciai a confidare | nel sogno fuggevole.*

¹⁷⁴ Si riferisce a Ono no Komachi, autrice del *waka* succitato.

¹⁷⁵ *Dōgūbō*, si occupava degli affari interni per conto del Principe Ereditario.

¹⁷⁶ Si tratta del famoso *Ishiyamadera*, nella Prefettura di Shiga, consacrato al culto di Kannon. Nella tradizione letteraria giapponese si narra che molte delle grandi opere del passato siano state scritte proprio nelle stanze di questo tempio, come per esempio il *Genji monogatari* di Murasaki Shikibu e alcune poesie di Sugawara no Takasue (972-?).

avessero un'aria sincera, poiché lui aveva delle riserve nei loro confronti a prescindere da chi fossero non sapeva cosa pensare.

Piano a piano la ragazza entrò nel fiore degli anni: non aveva alcun difetto ed era accompagnata da tanta bellezza che era un piacere guardarla. Poiché il padre aveva di lei particolare cura, ordinò che anche le dame a suo servizio dovessero avere lunga esperienza e saggezza ed essere giovani.

Nonostante a volte visse felice, immersa nei fiori di ciliegio primaverili e i rossi manti di foglie autunnali, altre il suo cuore era in agitazione e, nonostante il tempo passasse, poiché la madre era morta e il padre era assorbito dai suoi impegni, a volte pare che se ne stesse a sonnecchiare annoiata e tutta assorta nei suoi pensieri.

Vicino alle sue stanze c'era un ciliegio a fiore doppio¹⁷⁷. Questo albero fioriva in ritardo rispetto agli altri ma, benché le sue cime fossero nel loro momento di migliore fioritura, con il passare dei giorni primaverili non rimase più nemmeno ciò che restava dei fiori caduti alle radici e la ragazza ne fu mossa a compassione.

In un solitario pomeriggio in cui la pioggia continuava a cadere calma da tutto il giorno e la grondaia non smetteva di gocciare¹⁷⁸, mentre svogliata suonava il suo *koto* si sdraiò e si addormentò. [Nel sonno] vide qualcuno che, dicendole “Tieni”, le porgeva un ramo di glicine secco magnificamente fiorito e dall'intenso profumo di rugiada. Poiché attaccato al ramo c'era un sottile pezzetto di carta dello stesso color lavanda pallido¹⁷⁹ che si

¹⁷⁷ Particolari fiori di ciliegio chiamati *yaezakura*, caratterizzati da fiori ‘doppi’. Molto probabilmente si tratta della specie di ciliegio più diffusa in Giappone, quella del *Prunus serrulata* (comunemente noto come ciliegio giapponese), ma la pianta in questione ha generato dei fiori con una doppia corolla e petali sovrapposti.

¹⁷⁸ Probabile riferimento a SKKS, 1, Primavera I: 64 del monaco Gyōkei (1101-1165) “Guardo la pioggia primaverile | cadere senza sosta. | A rattristarmi | sono le gocce che cadono dalla grondaia | seguendo i miei ricordi” (*Tsudzuku to | haru no nagame no | sabishiki ha | shinobu ni tsutafu | noki no tamamizu*).

¹⁷⁹ Si tratta della *ganpishi*, la carta giapponese più pregiata ricavata da piante della famiglia delle *Thymelaeaceae*.

abbinava bene ai fiori, pensando che si trattasse di un regalo da parte della sacerdotessa di Kamo¹⁸⁰ come al solito, lo prese senza nessun particolare sentimento.

Con grafia maschile, c'era scritto:

Più inconsistente di un sogno
fatto durante un breve riposo
la visione di un'altra persona
da una realtà
che non conosco.

L'inchiostro era lucido ed elegante e il tratto del pennello era notevole, non sembrava che l'avesse scritto una persona comune. "Ah, incredibile!", disse lei, emozionata a questa vista, e pensava sbalordita "Chissà da dove viene questa persona". Inaspettatamente, si era trattato di un sogno. Avrebbe voluto conoscere il seguito di quel sogno così nitido che aveva fatto durante il suo breve riposo. Il tratto del suo pennello, che aveva osservato estasiata, le era sembrato bellissimo, ed era rimasto impresso nel suo cuore.

Quando presto scese la notte, vennero portate delle lampade e la ragazza giocava a *go* come di consueto con la sua *chūnagon* e la sua nutrice. Benché stesse seguendo la partita, si sentiva strana, il suo cuore indugiava e pensava solo all'uomo sconosciuto di quel sogno effimero. Benché stesse giocando, non poteva fare a meno di pensarci in continuazione, così tirò a sé il pannello che aveva vicino e si mise a fare un sonnellino.

Accanto a lei c'era un nobiluomo dalla veste¹⁸¹ un po' sgualcita, con la tonaca rossa e un paio di *hakama* viola chiaro. Sia i colori che lo stile erano inusuali e la ragazza aveva la sensazione che il suo profumo profondamente penetrante arrivasse fino a lei. Mentre stavano sdraiati insieme il suo viso le sembrava estremamente familiare e si sentiva emozionata. Quando gentilmente alzò lo sguardo verso di lui, vide che somigliava

¹⁸⁰ La Sai'in del Santuario di Kamo è la Principessa Imperiale che serve al Santuario di Kamo, un complesso di strutture posizionate nella parte nord di Kyoto. Ichiko (1989: 273, nota 14) annota che questo incarico è scomparso a partire dal primo periodo Kamakura e che l'ultima sacerdotessa di Kamo è stata la Terza Principessa di Toba (1103-1156, r. 1107-1123), la Principessa Kishi.

¹⁸¹ Il termine usato nell'originale è *nōshi*, che indica la veste tipica dei nobili durante il periodo Heian.

oltremodo al famoso Genji lo Splendente di quell'antico racconto¹⁸²: era bellissimo, aveva un'aria gentile e solenne. Stando sdraiata con quella persona così distinta, pensò addirittura che anche un uomo potesse possedere i proverbiali cento fascini¹⁸³ tanto che era difficile esprimerlo a parole, ma poi si agitò, cominciò a piangere a dirotto e non riusciva nemmeno a parlare. Cercò di muoversi un po', ma lui le prese la mano e disse tra le lacrime, non riuscendo a descrivere nel dettaglio il suo stato d'animo: "Ebbene, il colore dei sentimenti che mi hanno sovrastato deve averti sicuramente mossa a compassione... non hai guardato nemmeno le tracce sbiadite del mio pennello. La tristezza per non aver ricevuto nemmeno un tuo verso in risposta mi ha fatto tornare qui. Chissà se capisci almeno l'espressione "diventare schiavo dell'amore"¹⁸⁴". Poiché il legame tra uomo e donna non è solo una cosa di questa vita, ma anche di quella passata, perdona il tuo *karma* passato, dal quale non puoi fuggire. Poiché sono molti gli esempi di terribili punizioni come risultato di un amore fervidamente inoppugnabile¹⁸⁵, non credi che tu ed io, lasciando noi in questo mondo un amore non consumato, ed essendo forse destinati a smarrirci sulla strada oscura dopo la morte, ce ne pentiremmo?". Doveva pensare che, anche se non poté sentire la risposta di lei, la donna in fin dei conti non gli sembrasse indifferente.

Alla fine, si udì indistintamente il canto del gallo che annunciava l'alba e lei lo sentì dire abbattuto: "Sarà abituato al rimpianto degli amanti che si separano lungo la via."

Scambiarsi parole d'amore in un solo incontro non era stato sufficiente. Quando spaventata alzò lo sguardo, il sole era ormai alto e lei non riusciva a credere di essere tornata alla realtà: si alzò, ma non si sentiva se stessa.

¹⁸² Si riferisce ovviamente al personaggio del *Genji monogatari*.

¹⁸³ Citazione dal *Chang hen ge* di Bai Juyi. L'espressione *momo no kobi* (百の媚) dell'originale giapponese riprende infatti il verso *huímóu yīxiào bǎi mèi shēng* (回眸一笑百媚生) del *Chang hen ge* che significa "quando [la ragazza] si voltò sorridente, emanava ogni fascino" (Owen, 1996: 442).

¹⁸⁴ Da SKKS, 13, Amore III: 1151.

¹⁸⁵ Ichiko (1989: 276, nota 4) indica che probabilmente l'autrice si sta riferendo alla vicenda di Rokujō narrata nel *Genji monogatari* (si veda GM, IV e IX).

È abitudine, ora come in passato, dire che il sogno fatto durante un breve riposo equivalga certamente a vedere l'oggetto del proprio amore¹⁸⁶. L'inizio di quel sogno fatto per la prima volta dopo che si era sdraiata sotto ai fiori primaverili era stato estremamente confuso!

Aveva sentito che, come decantano i versi di quella Sai'in¹⁸⁷ “Colui che vorrei vedere persino in sogno¹⁸⁸”, lo spirito dell'amato potrebbe perdersi e venire a farti visita durante un sonnellino. Dunque, chissà di cosa si era trattato. Chissà chi le era apparso in sogno per la prima volta. Era lo stesso uomo che aveva mandato quei fiori pieni di indecisione? Se qualcuno all'improvviso si fosse accorto di lei riversa sulle maniche intrise di lacrime all'ombra dell'albero dei lamenti, l'avrebbe inteso come un peccato gravissimo.

Quando il nobile Fujiwara no Norimichi¹⁸⁹ aveva smesso di farle visita, Koshikibu no Naishi aveva sofferto immensamente e trascorreva così i suoi giorni con malinconia. Un giorno, mentre lei era immersa nei suoi pensieri, quello improvvisamente andò a farle visita. Il cuore le si riempì di felicità fino a confonderla, ma presto quello se ne andò e per ricordo lei gli attaccò un filo sulla manica della veste. Tuttavia, quando quel giorno alzò lo sguardo, vide quel filo attaccato a un albero in giardino: capì che in verità l'amato non le aveva fatto visita e che quello che le era apparso era l'oggetto del suo desiderio, la cui immagine si trovava nel suo cuore.

¹⁸⁶ Si era soliti credere che una persona sarebbe apparsa nel sogno di qualcuno che la desiderava ardentemente (Nippon Gakujutsu Shinkōkai, 1965: 127 nota 1). Tuttavia, come commenta Sakai (2017: 131-138) citando un sermone del monaco Bankei (1622-1693) dal *Bankei bucchi Kōsai zenji oshimeshi kiki gaki* (Resoconto scritto della lezione del monaco Kōsai sull'onniscienza di Bankei), era credenza diffusa che durante un sonno profondo non si fosse in grado di sognare (Sorge, 2023). Pertanto, la visione della persona amata può accadere solo durante un sonno leggero.

¹⁸⁷ Principessa Imperiale che serve al Santuario di Kamo (si veda la nota 180). In questo caso si fa riferimento alla Principessa Shikishi (1149-1201), figlia dell'imperatore Go Shirakawa (1127-1192, r. 1155-1158).

¹⁸⁸ Da SKKS, 12, Amore II: 1124.

¹⁸⁹ Fujiwara no Norimichi (996-1075) era il figlio di Fujiwara no Michinaga (966-1028), che fu Reggente (*Daijō daijin*) durante il regno dell'imperatore Go Ichijō (1008-1036, r. 1016-1036). Per preservare il legame con la casata imperiale, diede sua figlia in sposa all'imperatore Reizei (1025-1068, r. 1045-1068) ma questa non riuscì mai a dare alla luce un erede e Norimichi non poté quindi assumere la carica di Reggente fin quando suo fratello Yorimichi (992-1074) non abdicò per ritirarsi a vita privata a Uji. Tuttavia, poiché Norimichi non poteva vantare eredi imperiali, la sua influenza a Corte fu minima (Shively; McCullough, 1999).

Dunque, chi era che l’aveva amata sia in sogno che nella realtà? Benché non ci fosse modo di distrarre i suoi pensieri e continuasse a pensarlo con nostalgia senza averne mai abbastanza, dall’altro lato [doveva ammettere che] era stato [tutto] davvero insolito!

Completamente assorta, sdraiata sul suo letto vuoto, pensava alla poesia che recita “Come dormire nella notte, per vedere quella persona in sogno?”¹⁹⁰. Il suo stesso profumo era l’unico ricordo di quella visione indimenticabile. Aveva nostalgia di lui, non riusciva a separarsene ed era il suo unico pensiero tanto che, alla fine, non sapeva più nemmeno distinguere la realtà dal sogno¹⁹¹. Era così ossessionata che il pensiero di qualsiasi altra cosa – persino di ciò che aveva sempre amato – le era insopportabile.

Poiché con il passare del tempo si ammalò e si aggravò, ed era incapace anche solo di guardare il cibo, tutti, a cominciare dall’augusto padre fino alle sue attendenti, erano preoccupati e dicevano per lei molte preghiere, facevano offerte, recitavano *sutra* uno dopo l’altro, ma anche se notte e giorno erano impegnati in tutto ciò lei era perseguitata dai suoi pensieri. Anche il fatto che il padre si preoccupasse la faceva sentire in colpa e aumentava la sua pena, così man mano si aggravò ulteriormente.

Anche quel suo fratello prelato, scioccato nel sentire [delle sue condizioni], si recò da lei per pregare. Poiché il suo voto di salvezza per l’umanità era stato particolarmente evidente e si diceva di lei che non ne fossero rari gli esempi, egli fece voto a quella Kannon di Ishiyama¹⁹² che, se le condizioni della ragazza fossero migliorate tanto da consentirle quel viaggio, ella sarebbe certamente andata a farle visita. Forse a riprova delle persistenti preghiere, la sua salute migliorò leggermente e tutti, a cominciare dal suo Augusto padre, ne gioirono. Così si affrettarono a partire per Ishiyama come

¹⁹⁰ Da KKS, 11, Amore I: 516 (per la traduzione italiana si veda Sagiyama, 2000: 337).

¹⁹¹ Da ISE, LXIX.

¹⁹² Si tratta della Bodhisattva dello *Ishiyamadera*, Kannon: nel Buddhismo indiano corrisponde a Avalokiteśvara mentre in Cina è nota col nome di Guanyin. Come ricorda Skord (1991: 78, nota 10), nel Buddhismo giapponese ha solitamente sembianze femminili. Il tempio di Ishiyama è tuttora attivo ed è uno dei centri principali del Buddhismo Shingon.

Tamakazura¹⁹³ che si dice sia andata a piedi fino al lontano tempio di Hatsuse¹⁹⁴. Poiché anche il suo era un voto importante, non portò con sé né utensili né carri. Celata di proposito la sua identità, si recò in visita al tempio portando con sé solo la sua nutrice, la *chūnagon* e quattro, cinque attendenti particolarmente affezionate.

Quando arrivò e vide [il luogo], il mare riluceva dei raggi lunari mentre la sua superficie si increspava di piccole onde: era la prima volta che vedeva un posto del genere, così inusuale, e non riusciva nemmeno a parlare. Le rocce erano ricoperte di muschio che cresceva dappertutto in abbondanti strati e si chiese quanto tempo prima fossero stati piccoli ciottoli¹⁹⁵. Anche l'aspetto dell'antico giardino era surreale e guardandolo estasiata si dimenticò persino delle avversità affrontate durante il suo impervio viaggio. Per [trovare sollievo dal]le sue molte preoccupazioni e sofferenze, recitò *nenzu*¹⁹⁶ e si prostrò a terra, lesse a voce il *sutra* che recita “Il grande voto di Kannon è profondo come il mare”¹⁹⁷ e davvero porgeva omaggio con tutta se stessa. Quando terminò le sue preghiere, era ormai notte fonda.

Si diceva che la stanza accanto alla sua fosse il luogo in cui la celebre Murasaki Shikibu aveva scritto la storia di Genji. Trovandosi lì per la prima volta, avrebbe voluto vederla. Improvvisamente sentì una voce raffinata, doveva essere un Generale della Sinistra che chiamava un Tenente Generale della Guardia Imperiale¹⁹⁸. La voce di quello chiamato Tenente Generale disse: “Ebbene, come mai tutte queste preghiere? Come mai siete venuto a stare in questo tempio e pregare proprio nel periodo in cui la cerimonia dello

¹⁹³ GM, XXII.

¹⁹⁴ Antico nome della località di Hase, dove sorge il tempio Hasedera, a est di Nara, dedicata a Jūichimen Kannon (Kannon dagli undici volti). Oggi è sede della scuola Buzan, la più importante del Buddhismo Shingon (Orsi, 2012 ed. 2015: 1360, “Hatsuse”).

¹⁹⁵ Da KKS, 7, Festeggiamenti: 343 (per la traduzione italiana si veda Sagiyama, 2000: 244). L'espressione *sazare ishi* utilizzata nell'originale giapponese si trova anche nello *Shūi waka shū*, anche qui nella sezione delle felicitazioni come già accaduto per il KKS.

¹⁹⁶ Pregare recitando *sutra* e *mantra* (Tajima, 1989: 280, nota 2).

¹⁹⁷ Si tratta di un verso del Sutra del Loto. Per la versione integrale del *sutra* tradotta in italiano si veda Meazza, Luciana (trad.) (2001). *Sutra del Loto*. Milano: Rizzoli.

¹⁹⁸ La carica è *Saishō Chūjō* (宰相中将).

*tsukameshi*¹⁹⁹ è vicina e avete sia incombenze a Corte che personali? Vorrei proprio sapere a cosa avete pensato, e perché anche il dorso della vostra manica [è bagnato] in questo autunno pieno di lacrime. Ciò va oltre ogni ragione! Quando ci penso, siete stato vago, non mi avete raccontato alcuna motivazione! Questa separazione tra i nostri cuori mi addolora profondamente. Sembra che stiate spiando un peccato e che per questo siate venuto al tempio. Vi prego, ditemelo subito!”

L’altro, poiché soffriva enormemente, rispose: “Ecco, non c’era forse un detto secondo cui non bisogna parlare dei sogni fatti durante la notte²⁰⁰? Dal momento che ne sei così amareggiato, poiché prego e mi affido al Buddha affinché ci sia un modo per rischiarare un po’ il futuro delle mie pene, è inutile continuare a nascondere.”

[La ragazza] pensò che l’uomo che stava aprendo il proprio cuore non differisse nemmeno un po’ da quello con cui aveva a che fare nei suoi sogni. Inizialmente si agitò e voleva disperatamente vederlo. Le sue attendenti, provate dal cammino di quel giorno, erano già profondamente addormentate. Anche le lampade a olio erano state spente, ma la luce lì accanto faceva sì che si vedesse molto chiaramente. Quando sbirciò da una fessura tra i pannelli, c’era una figura elegante con indosso un abito da viaggio. Poiché non c’era alcuna differenza con i suoi sogni, pensò che anche questo fosse uno dei suoi sonnellini, così con il cuore pieno di sofferenza pazientò e rimase in ascolto.

“In Giappone e in Cina [si dice che] dai sogni si venga guidati, come nel caso dell’uomo che cercava quella mitica figura nelle piane di Fu Yan²⁰¹, o quello che preparava la nave

¹⁹⁹ Cerimonia per la nomina di funzionari governativi. Inizialmente si teneva in primavera, poi a partire dal medio Heian è stata spostata in autunno. È stata definitivamente abolita durante il periodo Muromachi (Tajima, 1989: 280, nota 10).

²⁰⁰ Probabilmente si fa riferimento a GM, XXXVII. Orsi (2012, ed. 2015: 762) traduce così il passo finale del capitolo: “Non ricordo di aver fatto qualcosa che potesse provocare il suo risentimento. Bene, forse sarebbe meglio parlare di questo sogno in un’altra occasione, dopo aver riflettuto, volete? Sembra che fra le dame di compagnia si dica che non è opportuno nel corso della notte parlare di sogni”.

²⁰¹ Allude alla figura leggendaria di Fu Yue. Si dice che sia stato il Primo Ministro dell’Imperatore Wu Ding (XII secolo a.C.) della dinastia Shang. Secondo la leggenda, l’Imperatore avrebbe sognato un consigliere perfetto per l’incarico di Ministro che rispecchiava le caratteristiche descritte dal Sutra del Loto e in seguito avrebbe trovato tale Fu Yue che viveva a Fu Yan. Riconoscendo in lui l’uomo del sogno, l’avrebbe quindi portato con sé a palazzo e insignito del titolo di Ministro. Per ulteriori informazioni

sulla spiaggia di Akashi²⁰². In entrambi i casi, senza ombra di dubbio i sogni corrispondevano alla realtà. Intorno alla fine del terzo mese dello scorso anno ho ricevuto, credo da parte di una donna, una poesia legata a un delicato ramo di glicine [che recitava]:

Fidati di me.
Forse esistono anche sogni
che diventano realtà
durante i sonnellini
in cui ci incontriamo.

Da quando l’ho letta, ci siamo fatti visita nei sogni ogni sera, ci siamo incontrati lì e abbiamo giurato in nome di una passione che, come un ramo infinito, non avvizzisce, e pregato che le nostre ali dispiegate non si separino mai²⁰³. Per due anni è andato avanti tutto ciò, sia quando servivo a Corte, sia quando mi occupavo delle mie questioni personali. Anche nella bellezza delle stagioni che passano, non volevo altro che la certezza che, alla fine, questo sogno diventasse realtà per un istante. Con questo [pensiero] saldo nel cuore, non sono più presente a me stesso, non sono lucido, e anche il mio corpo si è completamente indebolito. Non mi restava che pregare e venire a servire il Buddha.”

Poiché lui ripeteva queste cose, chissà quali erano i sentimenti di lei mentre lo ascoltava raccontare tra pianto e risa, pieno di emozione, il sogno effimero di amore e sofferenza che anche lui [stava facendo]! Dunque, era questo il sogno che aveva fatto e la realtà che lo accompagnava! Confusa e con il cuore in tumulto, avrebbe voluto gridare, aprire

sull’Imperatore Wu Ding si veda Loewe, Michael; Shaughnessy, Edward L. (a cura di) (1999). *The Cambridge History of Ancient China. From the Origins of Civilization to 221 B.C.*. Cambridge: Cambridge University Press. Per ulteriori informazioni sulla figura di Fu Yue si veda Giles, Albert Hallen (1898). *A Chinese Biographical Dictionary*. London: Bernard Quaritch; Shangai: Kelly & Walsh, p. 240.

²⁰² GM, XIII.

²⁰³ Ulteriore riferimento al *Chang hen ge* di Bai Juyi. Le espressioni *tsuranaru eda* (つらなる枝) e *narabu tsubasa* (ならぶつばさ) dell’originale giapponese riprendono i versi: *Zài tiānyuàn zuò bǐyìniǎo, zài dì yuàn wéi lián lǐzhī* (在天願作比翼鳥，在地願為連理枝) “In Paradiso, possiamo noi diventare | quegli uccelli che volano condividendo un’ala; | In Terra, possiamo noi diventare allora | rami che si intrecciano.» (Owen, 1996: 447).

immediatamente gli *shōji* e scambiare con lui le promesse di ogni notte, ma poiché naturalmente non è una cosa che una donna dovrebbe fare, continuò a trattenere i suoi sentimenti. Era davvero fuori di sé. Era proprio a causa di quei sogni effimeri che non poteva in alcun modo dimenticare il suo viso, soprattutto ora che aveva sentito il racconto degli stessi sogni d'amore e visto la stessa figura. Restavano separati come [la terra e] il cielo sopra di loro e non c'era modo che si toccassero nemmeno per un momento.

Comunque, non conoscendo i sentimenti di lui, era turbata, poiché non c'era motivo per il quale avrebbe dovuto parlargli e seguirlo semplicemente in base a quello che aveva visto. Coraggiosamente, pensò persino che, piuttosto, se fosse rinata nell'aldilà come pescatrice di perle²⁰⁴, si sarebbero incontrati di nuovo nelle acque poco profonde che si riuniscono senza mai fermarsi.

Dopo la morte della madre si era affidata solo al suo augusto padre e aveva confidato nella sua protezione. Anche lui, dal canto suo, l'aveva amata immensamente, e [la ragazza] pensava che dover percorrere il sentiero per l'aldilà prima del padre sarebbe forse stato un grave peccato²⁰⁵, ma lei non intendeva fuggire nemmeno per un momento. L'indomani, mentre lui la aspettava ignaro, chissà quanto si sarebbe preoccupato e quanto l'avrebbe pianto sentendo che era morta! Se da un lato era determinata a togliersi la vita, [dall'altro] rimpiangeva tutte le persone che l'avevano servita e aveva servito per lungo tempo, come la Sacerdotessa di Kamo, l'Imperatrice e i vari principi e principesse imperiali. Era un peccato che tutti sarebbero stati superficialmente distratti dalle dicerie su di lei.

²⁰⁴ Citazione dal *Kokin waka rokujō*.

²⁰⁵ Secondo i precetti del Confucianesimo e in base al concetto di pietà filiale che ne fa parte, i figli sono tenuti ad occuparsi dei genitori e, dopo la loro morte, a proseguire il periodo di lutto per tre anni. Successivamente, i figli dovranno continuare a rendere omaggio ai genitori pregando e porgendo offerte. La morte prematura di un figlio è, quindi, un peccato nei confronti dei suoi genitori in quanto implica che non potrà prendersi cura di loro e della loro vita dopo la morte. Per uno studio approfondito del culto dei morti nel confucianesimo si veda Kutcher, Norman (1999). *Mourning in Late Imperial China. Filial Piety and the State*. Cambridge: Cambridge University Press. Si veda anche Chan, Alan Kamleung; Tan, Sorhoon (2004). *Filial Piety in Chinese Thought and History*. London: Routledge.

In ogni caso, benché fossero molti i momenti in cui si rilassava da tutto quel pensare, quelli in cui non riusciva a fare a meno di tornare con la mente alla promessa di riunirsi all'amato nell'aldilà si rafforzavano sempre più. Fece riaccendere la lampada che era stata spenta e scrisse una lettera al padre. La sua vista era offuscata dalle lacrime e non era nemmeno certa [di cosa stesse scrivendo]. “Non piangermi, [perché] ahimè la vita è effimera come la rugiada su un piccolo trifoglio, e un giorno tutti moriremo.”

Quando arrivò l'alba, la *chūnagon* e le altre lessero i *sutra*, mentre lei ne mormorò le parti iniziali senza nemmeno prestarvi la minima attenzione. Mentre la nutrice e le altre attendenti si stavano godendo il paesaggio di mare e montagne su cui flebilmente si era alzata la luce dell'alba, lei pensava a quanto la nutrice e le altre l'avrebbero pianto se avessero conosciuto anche solo una goccia delle intenzioni che albergavano nel suo cuore. Tutto ciò era molto triste.

Comunque, non solo aveva visto che l'immagine del suo sogno corrispondeva a una figura reale, ma anche che quello corrispondeva i suoi sentimenti, e sentiva che non c'era più niente da fare. Era sicuramente un espediente di Kannon, una guida affidabile verso l'aldilà così che il suo cuore non rimanesse turbato alla fine [della sua vita]. Pensando che forse si trattava di una sorta di *karma* inverso, pregava con tutto il cuore davanti a Buddha che l'affetto [dell'uomo] non fosse una bugia e che, nel paradiso della Terra Pura, potesse rinascere sul suo stesso fiore di loto. Nonostante fosse un suo desiderio, era molto triste. Poiché si affrettavano a ripartire prima che il sole si levasse ulteriormente, la nutrice di quel suo fratello prelado, la schiena ricurva per l'età avanzata, che viveva nei pressi del ponte Seta²⁰⁶, disse accuratamente: “Non voglio sprecare questa rara opportunità. Poiché

²⁰⁶ Ponte Karahashi a Seta lungo la Tokaidō. Unisce gli argini del fiume Seta e si trova sulla sponda meridionale del Lago Biwa, a nord del tempio di Ishiyama. Sin dai tempi antichi è stato un punto chiave per entrare a Kyoto da Est e lo scenario di molti eventi storici (Tajima, 1989: 285, nota 11).

la vostra meta è vicina a dove io mi trovo, vi prego di farmi visita un'ultima volta. Vi prego, venite! Poi preparerete i vostri carri”.

Poiché per la ragazza, che progettava di gettarvisi, il luogo vicino all'acqua rappresentava un'opportunità, inizialmente seguì il proprio cuore ma, sentendosi come una pecora portata al macello, man mano che si avvicinava al ponte l'acqua diventava sempre più spaventosa. Chissà quale punizione [aveva ereditato] da un'altra vita per trovarsi lì su quelle acque torbide! Ora che si trovava al limite [della propria vita] pensava e ripensava a quanto avrebbe sofferto il padre precedendolo nella morte. Forse perché declamò i versi “Non conosco la direzione in cui dovrò andare²⁰⁷”, rievocò tutta la malinconia del passato e pensò nervosamente alle lacrime che scorrevano disordinate sul suo viso, semmai ci fosse stato qualcuno a rimproverargliele. Piuttosto confusa, nel mezzo del ponte, esitò per un momento fino [quasi] a pensare che [il suo gesto] fosse inappropriato, ma alla fine saltò.

La nutrice e le altre, scioccate, gridarono “Ah! Cosa ha fatto!” e non potevano trattenere le lacrime. Non avevano nemmeno la prontezza di spirito di tuffarsi nelle stesse acque. Desideravano solo tirare su la loro signora in qualche modo, e gridando a squarciagola piangevano a dirotto.

In quel momento, chiedendosi cosa fosse tutto quel piangere, si avvicinarono, a bordo di un'elegante imbarcazione, molti uomini in veste da caccia. Contenti, quelle dissero di getto “C'è una persona che proprio ora si è gettata in acqua, se solo poteste far qualcosa!”. Quelli furono mossi a compassione da quel parlare disperatamente pestando i piedi a terra per la tristezza, così alcuni uomini che avevano familiarità con l'acqua scesero prontamente e la tirarono fuori dall'acqua. Il fatto che [la ragazza] fosse scampata alle

²⁰⁷ Poesia di Koshikibu no Naishi: “Cosa farò? | Non so | dove andare | lungo la strada | prima dei miei genitori” (*Ika ni semu | iku beki kata mo | omoboezu | oya ni sakidatsu | michi wo shiraneba*).

acque era chiaramente per il voto del Buddha che recita “Sokutoku senjo²⁰⁸”. Era incredibile che le sue maniche asciugate al sole non fossero completamente inzuppate d’acqua.

Sull’imbarcazione rimaneva solo quel Generale che, finiti i suoi sette giorni²⁰⁹ di preghiera, stava facendo un giro di piacere sulla strada per il ritorno a casa.

Finalmente la portarono a bordo. Quando la guardò, [si accorse che] non doveva avere più di venti anni. Aveva l’aria innocente ed estremamente gentile, era giovane e le sue guance ed occhi erano leggermente arrossati. Sembrava il ciliegio di una montagna lontana imbiancata dalla nebbia dell’alba. Quando gli si avvicinò timidamente, i suoi capelli, che le scendevano lucenti lungo il viso, erano disordinati e umidi come la rugiada del salice del palazzo di Wei Yang²¹⁰. Il sogno che aveva fatto ogni giorno poteva non essere affidabile, ma tutto ciò corrispondeva a una radiosa realtà. Si raccontarono cose senza mai stancarsi e non avevano la sensazione che fosse la prima volta che si incontravano. Una ragazza di nemmeno venti anni, non essendo avvezza all’esser tirata su a quel modo, avrebbe dovuto provare vergogna, ma lei non ci aveva pensato affatto perché era lo stesso uomo del sogno a cui era abituata.

Non è abbastanza dire che la loro promessa d’amore, già fuori dal comune persino negli effimeri sogni notturni, fosse ancor più benvenuta nella realtà! Inoltre, poiché erano sotto la guida divina di Buddha, vissero senza preoccupazioni fino al regno dei loro nipoti, un lungo periodo pari a quello descritto in *Fuji no uraba*²¹¹, e aiutarono il loro nobile Governo.

²⁰⁸ Nel Sutra del Loto c’è scritto che chi si trova in acque profonde e invoca il nome di Kannon troverà la salvezza in acque basse.

²⁰⁹ I pellegrinaggi a Ishiyama dovevano durare il tempo prestabilito di sette giorni.

²¹⁰ Altro riferimento al *Chang hen ge* di Bai Juyi. L’opera narra che l’Imperatore Xuanzong (685-762, r. 712-756) abbia decantato una poesia perché affranto per la scomparsa della bellissima Yang Guifei. Il salice del palazzo di Xuanzong è metafora della bellezza femminile. Per maggiori informazioni riguardo alla storia di Yang Guifei si veda Orsi (2012, ed. 2015: 1239, nota 3).

²¹¹ GM, XXXIII.

Beh, vorrei scrivere altro ma, poiché volevo descrivere solo il voto di Buddha che si manifesta chiaramente in una rara coppia nata in un sogno, lascio il divertimento di fare le rifiniture ai posteri, e dato che tutto ciò è uno spreco di inchiostro devo smettere di scrivere.

Appendice B. Racconto di Saru Genji

In un periodo forse recente, sulla spiaggia di Akogi della provincia di Ise²¹² c'era un venditore di sardine che in origine si chiamava Ebina no Rokurōzaemon. Era un *samurai* delle province orientali. Egli aveva perso la moglie e aveva una sola figlia che aveva dato in sposa a un uomo chiamato Saru Genji, che aveva preso da poco a lavorare con sé. In altre parole, Ebina aveva abbandonato l'attività di venditore di sardine ed era andato nella Capitale, si era rasato e, prendendo il nome di Ebina no Na'amidabutsu²¹³, si era fatto monaco e aveva rinunciato al mondo. Era vicino al *daimyō* e alle famiglie nobili.

Nel frattempo, il genero Saru Genji, venditore di sardine, era andato nella Capitale e lì gridava "Saru Genji dalla spiaggia di Akogi nella provincia di Ise! Venite a comprare sardine!". Mentre le vendeva, le persone che lo sentivano pensavano che fosse un bravissimo venditore di sardine e tutti compravano da lui. In un batter d'occhio Saru Genji divenne ricco.

[Un giorno,] vendendo le sue sardine, Saru Genji stava attraversando il ponte della quinta strada e proprio in quel momento incrociò un palanchino di vimini. Il vento sulle sponde del fiume era violento e, improvvisamente, da una fessura prodottasi dal suo soffiare che aveva sollevato la tenda del palanchino, lui intravide per un momento la nobile donna al suo interno e se ne innamorò²¹⁴. Si struggeva al suo pensiero giorno e notte e, senza che riuscisse ad opporsi, anche la sua mente vacillava.

²¹² Si tratta di una spiaggia nei territori del Tempio di Ise, antica provincia oggi nella Prefettura di Mie.

²¹³ Riferimento a un personaggio storico realmente esistito che servì lo *shōgun* Ashikaga Yoshimitsu. Si occupò di teatro e altre forme d'arte, come per esempio il *renga*. Ruch (1971: 597) riporta che fu anche critico, insegnante e compositore di drammi *Nō*. Morì nel 1381 dopo essere stato esiliato durante il periodo del Nanboku (1336-1392, Periodo delle Corti del Nord e del Sud).

²¹⁴ Letteralmente il termine *kaimami* usato nell'originale significa "sguardi rubati". Nonostante sia in uso ancora oggi nell'accezione *kaimamiru*, "dare un'occhiata", resta strettamente collegato all'ambiente di Corte in cui sovente i nobili riuscivano a intravedere le dame al di là dei paraventi e se ne innamoravano a colpo d'occhio.

Quando si faceva giorno stava sulla quinta strada, quando imbruniva andava sul ponte e non aveva alcun interesse nella sua attività. Inoltre, gli bastava assopirsi solo un poco perché gli venissero in mente poesie antiche come quella che recitava

Quando ho pensato
che non ci fosse
una persona che pensasse
a me quanto io a lei
ce ne era una tra le acque²¹⁵

Poi iniziò a parlare e recitò:

Finché siamo vivi,
possiamo incontrarci di nuovo
finché ci sarà
la divinità
che intreccia i fili dell'amore

Aveva l'aria abbattuta e sembrava incerto se sarebbe sopravvissuto o sarebbe morto. Na'amidabutsu, sentendo tali cose, andò a casa sua e vedendo le sue condizioni disse gentilmente: "La malattia, com'è noto, si origina dai brividi e dalla febbre e affligge tutto il corpo. Ma le tue condizioni rendono difficile fare una diagnosi. Semplicemente, sembra che pensi a qualcosa di terribile. In qualche modo devi curare il tuo cuore". Quell'uomo, pensava Saru Genji, era noto per il suo eccezionale buon senso; pertanto, ritenne che se gli avesse parlato della sua infatuazione avrebbe potuto trovare una soluzione. Così, senza vergogna, disse: "Queste cose che ho da dire hanno a che fare con la relazione di parentela che c'è tra noi. Nonostante siano cose che mi imbarazzano, se non le dico il mio cuore già disperso forse sprofonderà. Ti parlo con una certa paura. Scusa se ti disturbo con questa mia inaspettata malattia chiamata amore. Non ricordo quando sia stato, ma stavo trasportando le sardine e quando ho attraversato il ponte della quinta strada ho incrociato un palanchino; dopo aver intravisto la nobildonna che si trovava all'interno, non sono più

²¹⁵ Da ISE, XXVII.

riuscito a dimenticare quell'immagine, nonostante sia stato solo un attimo. Le cose stanno così.”

Na'ami ascoltò e scoppiò a ridere forte: “Finora non ho mai sentito di un venditore di sardine innamorato! Attento! Attento a non farlo diventare un pettegolezzo.”

Saru Genji rispose: “Non immaginavo queste parole da parte tua. Tra gli esempi di venditori di sardine innamorati, dalla spiaggia di Katata²¹⁶ nella provincia di Ōmi²¹⁷ uno venne alla Capitale a vendere del pesce chiamato carassio²¹⁸. Una volta, portando [la sua merce], andò al palazzo imperiale e proprio in quel momento vide una nobile donna chiamata la Dama di Imadegawa²¹⁹. La sua sanità mentale svanì e, molto più che infatuato, andava a chiedere di lei alle sue attendenti²²⁰. ‘Nonostante abbia molto timore a parlare, perché in verità sono un poveraccio, mi domandavo con un certo imbarazzo se poteste arrostitire questo pesce così come ve lo sto dando e offrirlo a sua signoria la Dama di Imadegawa’, disse, e quelle pensarono che per essere una persona umile avesse modi gentili. Quando cucinarono e portarono il carassio, dalla pancia del pesce venne fuori un messaggio scritto in piccoli caratteri. Vedendolo, la dama si sentì estremamente commossa e senza vergogna, mettendo da parte la sua posizione sociale, fece voto d'amore al venditore di sardine. Ebbene, quel sentimento è espresso in una poesia che recita:

Nell'antichità
La malattia d'amore
Arrostita e incartata
Dentro all'elegantissimo

²¹⁶ Baia nella parte settentrionale della Prefettura di Shiga, precisamente nella città di Ōtsushi. È inoltre un importante porto sul Lago Biwa.

²¹⁷ Antica provincia giapponese che oggi comprende il territorio della Prefettura di Shiga.

²¹⁸ 鮎 *funa*, un pesce d'acqua dolce caratteristico del Lago Biwa.

²¹⁹ A Imadegawa era situata la residenza permanente dell'Imperatore. Oggi è una zona di Kyoto.

²²⁰ Il termine utilizzato è *nyōbō*, ovvero dame al servizio di donne nobili o delle consorti e principesse imperiali.

Carassio di Katata²²¹

Non ha forse tutto a che fare con un pesce?!”.

Na’ami ascoltò e rispose: “Beh, le cose che tu dici saranno anche esempi, tuttavia, quell’amore là viene dall’aver visto bene la figura di una nobile donna. L’amore che viene semplicemente dall’averla intravista è dubbio.”

Allora Saru Genji rispose così: “L’esempio che ho fatto dell’amore nato con un colpo di fulmine non è limitato a me. Sua signoria²²² Genji era innamorato della Terza Principessa²²³, ma presto smise di pensare a lei e rivolse i suoi sentimenti su Aoi no Ue. Chissà che cosa avrà pensato Genji! Una sera si è fatto portare con la sua carrozza alla residenza della Terza Principessa e ha giocato a palla. All’inizio era andato con lui anche il Capitano della Sezione Destra della Guardia di Palazzo²²⁴. Mentre la Terza Principessa, avvicinatasi al paravento di bambù, guardava il gioco della palla, in quel momento aveva lì un gatto che adorava. Era legato con un cordino rosso scarlatto e proprio in quell’istante cercò di gettarsi nel campo, così il cordino del gatto sollevò il paravento. Da quel momento, da quando aveva visto di sfuggita la Terza Principessa, il cuore del Capitano errava nel vuoto. Poiché aveva mandato una lettera leggera come il vento, lei gli rispose e non rimasero indifferenti l’uno ai sentimenti dell’altro; inoltre, arrivò loro un figlio. Genji, vedendo questo bambino, recitò per diletto:

Se qualcuno nel mondo
chiedesse chi sia
la persona che ha piantato il seme
come potrebbe rispondere
il pino tra le rocce?²²⁵

²²¹ Da *Shinsen waka rokujō*, Vol. 3, attribuito a Fujiwara no Ieyoshi (1192-1264). È citata anche nel *Fuboku waka shō* attribuito a Fujiwara no Nagakiyo, anche noto come Katsumata Nagakiyo.

²²² Nel testo originale viene utilizzato il termine *daishō*, ovvero il Capo della Guardia di Palazzo.

²²³ Onna San no Miya.

²²⁴ Kashiwagi no Emon no Kami.

²²⁵ Da GM, XXXVI. Nella versione italiana, Orsi (2012, ed. 2015: 742) traduce: *Se qualcuno | chiedesse chi un tempo | ha gettato il seme | cosa risponderà il giovane pino | cresciuto sulla roccia?*

Dopodiché, poiché Genji non le faceva più visita, la Terza Principessa prese i voti. Il Capitano, nel peso dei suoi sentimenti, in breve tempo morì, come leggiamo nel *Genji monogatari*²²⁶. Non solo: anni fa, quando ci fu la cerimonia commemorativa sul ponte della baia di Naniwa²²⁷, c'era un ufficiale di nome Watanabe Saemon Moritō²²⁸. C'era una folla di persone di ogni estrazione sociale e mentre [questa] ascoltava i sermoni di quella cerimonia commemorativa, ecco una barca con il tetto di tessuto. La barca si avvicinò fino al luogo del sermone e ascoltò. Poco dopo iniziò a soffiare un forte vento che ne sollevò il paravento. Dopo che da quell'apertura ebbe intravisto la dama che si trovava nel palanchino, Moritō si innamorò. Non tornò nemmeno alla Capitale e subito andò in pellegrinaggio a Otokoyama²²⁹, dove pregò: “Ti prego, fammi sapere dove si trova la persona di cui mi sono innamorato a colpo d'occhio”. Mentre pregava si vergognava, ma Hachiman²³⁰ era sul suo cuscino: [sognò che gli dicesse] “La donna che ami è la figlia di una donna chiamata Ama Gozen di Toba²³¹, si chiama Tennyō²³²”, poi si svegliò dal sogno.

Poiché si era subito prostrato accanto al cancello della casa di Ama Gozen di Toba, quella lo vide e chiese: “E questo da dove viene? Che tipo di persona è? Perché mai si prostra al mio cancello?”. Moritō con un sospiro sofferente rispose: “Ecco di cosa si tratta. Nonostante mi vergogni, se morissi così sarebbe sicuramente un ostacolo per la mia vita futura, quindi ve lo dirò. Tempo fa, quando c'è stata la cerimonia commemorativa sul

²²⁶ GM, XXXIV.

²²⁷ Ponte sul fiume Tenma a Ōsaka.

²²⁸ Potrebbe trattarsi di un riferimento al personaggio storico di Endō Moritō (XII-XIII secolo) del clan Watanabe, un *samurai* attivo durante le Guerre Genpei (1180-1185) che abbracciò il Buddhismo Shingon cambiando il suo nome in Mongaku, come si vedrà in seguito. Se ne fa menzione anche nel *Genpei jōsuiki*, ma Putzar (1963: 300, nota 22) fa notare che, in questo caso, il nome risulta confuso perché nel *Genpei jōsuiki* i nomi sono Genzaemon jo wataru e Endō musha Moritō e, in generale, la storia che lega Kesa (che nel *Saru Genji* diventa Keiga), Moritō e Saemon è piuttosto diversa.

²²⁹ È molto probabile che si tratti di un riferimento al santuario Iwashimizu Hachimangū, consacrato a Hondawake no Mikoto, Oginagatarashi Hime no Mikoto e Himegami.

²³⁰ Come precisato nella nota 229, si tratta di Iwashimizu Hachiman, la deificazione dell'Imperatore Ōjin (201?-310?, r. 270?-310?), anche noto con il nome di Hondawake no Mikoto.

²³¹ Distretto meridionale di Kyoto, oggi corrisponde al distretto di Fushimi.

²³² Nel *Genpei jōsuiki* corrisponde al personaggio di Kesa (si veda la nota 228).

ponte di Naniwa, dopo aver intravisto vostra figlia Tennyō Gozen la sua immagine è [diventata] indimenticabile e questo è ciò che ne è stato di me. Se almeno riuscissi a vederla senza starmene vicino al vostro cancello, se solo vedessi Tennyō Gozen!”, raccontò. Quando disse: “Se muoio, riferite queste cose a Tennyō no Kimi”, Ama Gozen ascoltò.

“Questo è comunque terribile! Se quest’uomo non intende legarsi per sempre a mia figlia, quella disobbedirà al voto di castità e, se invece [lui] dovesse morire, sicuramente le porteranno un lungo rancore²³³. Che fare?!”. [Ama Gozen] si tormentava con questi pensieri ma pensò che togliersi la vita [per gli altri] in particolare era, per la legge di Buddha, un tabù che avrebbe condotto sulla via della dannazione senza ritorno, e che aiutare le persone era la strada dei Bodhisattva. Inaspettatamente Ama Gozen mandò a dire [a Tennyō] che si era ammalata per colpa di un’influenza e quella, lasciando ogni cosa, si affrettò sul suo palanchino e andò da lei. Quando arrivò, velocemente Ama Gozen fece entrare Moritō in una stanza e poi Tennyō nella stessa stanza.

Moritō, come in un sogno, raccontò nel dettaglio ogni cosa sin dall’inizio. Tennyō, sentendo queste cose, pensò: “Oh se solo potessi svanire con la rugiada dei fiori di luna²³⁴!”, e pensava ciò ancora e ancora: “Aspetta un attimo cuore mio. Se ubbidisco agli ordini di mia madre, disobbedisco alla legge di castità; se disobbedisco a mia madre, non sarà un superficiale affronto alla pietà filiale: dovrò fingere comunque!”, poi disse: “Vi prego di ascoltarmi, nobile Moritō. Ebbene, se davvero mi amate, uccidete mio marito Saemon. Se lo farete, farò senz’altro voto d’amore eterno per voi. Se ora semplicemente avviciniamo i nostri guanciali, dovranno rimanere anche i vostri sentimenti per me. Se non sarà così, se lasciando Saemon mi concedessi a voi, mi separerei dalla via della castità.

²³³ Se Moritō fosse consumato dal desiderio di Tennyō fino a morire, lei sarebbe responsabile per la sua dannazione e quindi non potrebbe raggiungere la buddhità.

²³⁴ Si tratta dei fiori dello *yūgao*, che compaiono anche in GM, IV.

Dopo che avrete ucciso mio marito, mi legherò a voi serenamente”. Quando raccontò le cose così dettagliatamente, Moritō fu felice e disse: “Ebbene, se uccido Saemon, vi concederete a me! È una cosa particolarmente semplice. Tuttavia, come devo ucciderlo?”. A quel punto Tennyō strinse il patto: “Lo obbligherò a bere. Quando, ubriaco, si addormenterà, entrate nella stanza e uccidetelo”. Poi Tennyō tornò a casa.

Sentendosi disperata, disse cose come ‘ti sarò fedele per sempre’, e Saemon, senza capire perché, si sentì inquieto e le disse: “Chissà come va l’influenza di Ama Gozen... quando continua a piovere per tutto il quinto mese²³⁵ e canta il cuculo²³⁶, chiunque si intristisce così e diventa inquieto! Vieni, dai, tiriamoci su il morale”.

Tirate fuori varie prelibatezze, si scambiarono bicchieri di *sake* e quando si fece mezzanotte condivisero il letto e si addormentarono felicemente.

Saemon, addormentato per l’ubriacatura, dormiva senza accorgersi di nulla. In quel momento, Tennyō si alzò silenziosamente, prese la veste di Saemon e la indossò lei stessa, poi si addormentò fingendo di essere lui. Moritō, come d’accordo, dal pomeriggio si era intrufolato in casa; quando guardò in ogni stanza, in una era debolmente accesa una lampada ad olio. Pensò che si trattasse di Saemon che dormiva lì senza accorgersi di nulla. Moritō, quindi, sguainò la spada che portava al fianco e poi, pensando di aver decapitato a morte Saemon, sgattaiolando tornò a casa. Ebbene, Saemon, il marito di Tennyō, quando si svegliò e si guardò intorno [vide che] Tennyō non c’era. “Che strano”, pensò, e quando andò nell’altra stanza vide Tennyō morta che giaceva in un bagno di sangue. Saemon, nella più totale disperazione, abbracciò il corpo senza vita. “Dunque, è Tennyō questa? Chi sarà mai stato? Se fossi stato a conoscenza della situazione non avrei mai

²³⁵ Il termine *satsukiame*, scritto con i kanji di ‘cinque’ e ‘mese’ (五月雨) indica la pioggia delle prime settimane estive.

²³⁶ Il canto del cuculo era associato agli spiriti dei defunti e, più in generale, a un senso di malinconia.

permesso che questa tragedia si verificasse! Sogno o è la realtà?”, disse, e soffriva versando tutte le sue lacrime²³⁷.

Moritō, poiché aveva sentito di questa storia, esclamò: “È impossibile! Non ho forse ucciso Saemon? Questa storia che si trattasse di Tennyo è impossibile! Se è una punizione divina, non so se ho ucciso Tennyo!”, e quando andò [a casa sua] vide che senza dubbio si trattava di Tennyo.

Moritō rifletté sull’inganno ordito da Tennyo e pensò di togliersi la vita, ma pensò: “Aspetta un attimo cuore mio. Nel cuore di suo marito Saemon c’è dolore. Questa vita destinata a perire, la metto nelle mani di Saemon. Chissà se morirò!”, e portando la testa di Tennyo con sé, andò a casa di Saemon e gli disse: “Nobile Saemon, calmate il vostro cuore e ascoltate. Vostra moglie Tennyo Gozen, sono state queste mani a ucciderla. Ecco la storia. Tempo fa, quando c’è stata la cerimonia commemorativa sul ponte di Naniwa, ho intravisto Tennyo Gozen e da allora me ne sono innamorato. Una volta, per una condizione straordinaria, le parlai così: ‘Vi prego, mettete il vostro guanciale accanto al mio come in un sogno [evanescente]. Se non lo farete, dovrò togliermi la vita in vostro nome e morirò qui’. La risposta di Tennyo fu: ‘Se mi legassi a voi violerei la legge di castità, e se non lo facessi, si dice che mi vestirei del rancore di altre persone. Poiché un attimo fa mi avete detto che sareste morto, non so come fare. Pertanto, cosa pensereste di me se mi legassi a voi avendo ancora un marito? Se siete così tanto innamorato di me, se uccidete mio marito Saemon poi farò voto d’amore profondo per voi’. Pensando che fosse la verità, volevo uccidervi. Che inganno è stato ordito! Svelto, tagliatemi la testa a morte e pregate per la vita futura di Tennyo, e spegnete così le fiamme nel vostro petto.”

²³⁷ L’espressione utilizzata nel testo originale è *ryūtei kogaru* (流涕こがる), che significa letteralmente “piangere e preoccuparsi”. Come afferma Ōshima (1974: 213, nota 13), è comune negli *otogizōshi* e nel *jōruri* e si riferisce a uno stato di intenso lutto.

Poiché esitava ad offrirgli il collo, Saemon, in totale stato di grazia, non provò affatto ad ucciderlo ma frenò il proprio cuore e disse: “Moritō, se vi uccidessi, Tennyo non tornerebbe indietro. Inoltre, poiché è una donna dell’aldilà, se non prego io per la sua buddhità, chi pregherà per lei? Aiutatemi.”

Sguainò la spada, si tagliò i capelli, indossò la veste nera dei monaci e pregò per Tennyo Gozen. Anche Moritō subito si tagliò i capelli dicendo che avrebbe pregato per Tennyo e diventò anche lui un monaco. Moritō aveva diciannove anni, mentre Saemon venti e prese il nome di Monshō; Moritō prese il nome di Mongaku e diventò molto noto. Ebbene, non si è trattato forse di un amore a prima vista?”

Na’ami, sentendo ciò, rispose: “Tu hai fatto solo esempi in cui si sente il nome della persona. Lì, tutti sono amori in cui si conosce sia il nome della persona amata che dove essa si trovi. Il tuo amore, invece, non sai chi sia e non sai nemmeno dove abiti. Pensa se fosse stata sul ponte della quinta strada solo perché aveva sbagliato strada per un attimo! Una persona vista per un momento da una fessura di un palanchino non è forse un amore privo di alcun fondamento?”. Allora Saru Genji gli rispose: “Ho chiesto a varie persone e mi hanno detto che a Higashi no Tōin²³⁸ sulla quinta strada ci vive una nobildonna di nome Keiga.”

Na’ami ascoltò ed esclamò: “E allora! È la cortigiana²³⁹ più famosa della Capitale. Poiché è una donna che, quando il sole tramonta, brilla di luce propria, si chiama Keiga. Keiga è scritto con i caratteri di lucciola e fiamma. Tuttavia, se fosse la moglie di qualche nobiluomo, con un po’ di pazienza dovresti raggiungere il tuo scopo, mentre se è una cortigiana affermata non andrà con altri che con uno con un titolo nobiliare. Dato che tu

²³⁸ Zona di Kyoto.

²³⁹ *Yūkun* (遊君), letteralmente “prostituta”. Durante il periodo Muromachi, a Kyoto aprirono molti bordelli (Ōshima, 1974: 215, nota 19).

sei un famoso venditore di sardine dei dintorni della Capitale, come dovresti presentarti?!

Ebbene, dovrai fingere di essere un *daimyō*!”

Saru Genji fu d'accordo: “Anche io avevo pensato così.”

Na'ami continuò: “Poiché i *daimyō* della zona sono comunemente noti, a cominciare da Bu'ei, Hosokawa, Hatakeyama, Isshiki, Akamatsu, Toki, Sakai, è difficile somigliargli. Tra i *samurai* del Kantō, il giudice Utsu no Miya²⁴⁰ non è ancora venuto nella Capitale. Tuttavia, poiché ho sentito che dovrebbe presto venire a vivere in città, è una buona occasione. Prova a fingerti Utsu no Miya”. Saru Genji rispose: “Anche io sapevo così, perché a casa di Utsu no Miya ho dei parenti e conoscono dettagliatamente le sue abitudini.”

“Ebbene”, disse Na'ami, “siamo d'accordo. Tuttavia, dato che Utsu no Miya è un *daimyō*, tante persone e paggi, domestici e altri servi sono con lui. Se non hai schiere di persone non puoi diventare lui.”

Saru Genji rispose: “Stai tranquillo riguardo a questo. Di colleghi venditori di sardine ne ho due o trecento. Li farò mettere lì e li chiamerò *samurai* e servi. La persona chiamata Rokurōzaemon, mio vicino a Est, poiché è di bell'aspetto la farò capo della mia servitù.”

E Na'ami: “Perfetto!”

Subito Saru Genji andò innanzitutto sulla quinta strada e diffuse la voce: “Sua signoria Utsu no Miya sta venendo nella Capitale. Starà alla locanda Kagami Moriyama²⁴¹ di Ōmi!”.

Poiché sua signoria Utsu no Miya era un *daimyō*, tutte le cortigiane nella Capitale pensavano che certamente sarebbe andato a far loro visita e addobbarono la loro stanza degli ospiti, rimanendo in attesa.

²⁴⁰ Giudice della città di Utsunomiya, nella prefettura di Tochigi (*illo tempore* provincia di Shimotsuke). Operava nel Senjōdai, un ufficio governativo preposto al giudizio della cattiva condotta e al mantenimento dell'ordine pubblico. Faceva parte di vari circoli poetici (Adachi, 2005: 357).

²⁴¹ Nella città di Ryūō, distretto di Gamō, Prefettura di Shiga.

Ebbene, dopo due o tre giorni, Saru Genji diceva così nei pressi della quinta strada e mise in giro la voce: “Utsu no Miya è già nella Capitale! Già stamane si è presentato al cospetto dello *shōgun*”.

Na’ami innanzitutto andò a casa di Keiga, e il capo della servitù andò a incontrarlo: “Cosa ti porta fin qui? È passato molto tempo dalla tua ultima visita. Ora mi chiedo dove tu stia andando. Certamente ti sei perso”, continuava a prenderlo in giro così e all’improvviso uscirono dieci giovani donne. Mentre quelle preparavano da bere, il capo della servitù disse: “Sarà forse vero? Utsu no Miya, ho sentito in giro che è venuto nella Capitale, ma tu che ne pensi?”

“Sono qui per quello. Avendolo anche io incontrato nel Kantō, ho pensato che sicuramente verrà a farmi visita. Il suo arrivo nella Capitale è imminente e quando arriverà io lo incontrerò. Dirò ‘In segreto, ho sentito che stavate venendo nella Capitale e ho preparato una camera per voi. Venite da questa parte’, invitandolo così. Preparate dunque ogni cosa per il suo arrivo. Pulite le stanze e il resto. Inoltre, poiché ha un grande seguito tra paggi, valletti, portatori di strumenti eccetera, verranno anche altre persone. Costruite un posto dove possano stare tutti anche se si tratta di stanze temporanee! Poi, preparate decorazioni per le stanze e ogni altra cosa. Preparate tutto il necessario per un banchetto, e chissà chi si occuperà del divertimento di sua signoria.”

A quel punto il capo della servitù disse: “Tutto come desideri. Inoltre, quali compagne, qualsiasi cosa, giudicate anche queste cose e sceglietele.” Poi fece uscire più o meno trenta ragazze e le mostrò a Na’ami. Quello, vedendole, benché fossero tutte molto belle, tra loro ne scelse dieci.

Quando guardò verso il cancello, c’era un ragazzo di ventidue o ventitré anni su un cavallo bianco ornato con una sella laccata in oro e argento, e tra le mani stringeva un arco di legno bianco. Dalla tasca estrasse delle punte di freccia, tirò a dei cani e stava per voltarsi quando Na’ami disse così: “Sembra proprio sua signoria Utsu no Miya”. Si precipitò fuori

a guardare e poiché era quell'Utsu no Miya in questione, disse: “Come è possibile, come? È sua signoria Utsu no Miya. Sarò l'invidia del capo della servitù, vi prego di lasciare che sia io il primo a riceverla.”

Quando afferrò le staffe, quel falso Utsu no Miya scese leggiadro da cavallo.

“Benché pensassi di farti visita come ci eravamo detti in privato, poiché volevo consultarmi ancora in modo particolare circa le condizioni della mia presentazione, il tempo deve essere passato in fretta; inoltre, un paio di giorni fa ho dovuto presentarmi al cospetto dello *shōgun*²⁴². Perdonami se non ti ho avvisato. Ora devo assolutamente venire nella tua dimora”, disse. Proprio quando stava per avvicinarsi al cavallo e rimontarlo, le donne chiamate Keiga, Uzugumo, Harusame e le altre delle dieci cortigiane uscirono: “Che succede mai? Che c'è? Forse avete intenzione di passare davanti ai nostri occhi e non fermarvi qui, senza un po' di cuore?”, dissero, e gli si aggrapparono alla manica e lo trascinarono in casa per la mano. Con aria riluttante Utsu no Miya entrò in casa e così facendo pensò: “Sono così imbarazzato! Non me lo aspettavo! Ah, se solo potessi scambiare la mia condizione con quella del venditore di sardine e andarmene in giro per la Capitale!”. Si vergognava di quello che avrebbe pensato Na'ami.

Nel frattempo, il capo della servitù guardò con attenzione Utsu no Miya da una fessura. Pensò che, benché Utsu no Miya fosse un *samurai* di una lontana provincia, era una persona di classe e di bell'aspetto. Gli preparò quindi del vino in una tazza nera laccata²⁴³ messa su un vassoio laccato in oro e argento e disse: “Ecco, vostra signoria Utsu no Miya, bevete un po' di vino e puntate la tazza verso la persona per la quale avete interesse, chiunque ella sia”.

²⁴² Se si prende per buona la datazione del racconto, che dovrebbe risalire all'incirca al 1478 o comunque a dopo le Guerre Ōnin (1467-1477), come indicato da Ōshima (1974: 216, nota 2), si tratta dello *shōgun* Ashikaga Yoshihisa (1465-1489, r. 1473-1489).

²⁴³ Si tratta della decorazione *hiramakie*, che consiste in un disegno in metallo prezioso, solitamente oro o argento, cosperso su una superficie laccata di nero. Nel testo originale è usata l'espressione *makie no ban ni kooroki no sakazuki*, letteralmente “una tazza del colore del grillo [ovvero: nero] decorata in stile *makie*” (SGS: 220).

Utsu no Miya prese la tazza traboccante e pensò, confuso: “Ho guardato quale fosse Keiga, che ha indotto il mio cuore alla totale devozione, ma poiché anche le altre cortigiane non sono affatto inferiori a Keiga, sono confuso su quale possa essere lei. Poiché ci sono così tante Keiga, sicuramente mi sbaglierò con la tazza, e se mi sbaglio mi vergognerò di essere deriso”, e mentre guardava questa e quella, poiché alla fine diede la tazza alla cortigiana più composta, quella era proprio Keiga.

Interessata, Keiga disse: “È meraviglioso ricevere da voi la tazza”, e la prese. Quando poi la girò tra le mani, le altre cortigiane vedendo la scena dissero: “Ah, che invidia! D’ora in poi, anche se rimangono dei bicchieri, non c’è speranza [per noi]”, e ci furono cortigiane che lasciarono la stanza, mentre altre rimasero a lodare Keiga. A quel punto, Na’ami disse: “Ebbene, vostra signoria Utsu no Miya, le strade della Capitale sono pericolose quando cala il sole, tornate a casa. Ritornerete sicuramente qui domani”.

Utsu no Miya rispose: “In verità, con tutto questo bere mi sono dimenticato di andare via. Vi saluto”, e tornò nel suo alloggio.

Presto arrivò Na’ami: “Ehi, Utsu no Miya l’hai impersonato bene eh. Ecco, stanotte Keiga verrà sicuramente. Dovresti preparare le stanze e tutto il resto. Inoltre, se le persone che stai usando, ubriache, raccontassero senza freni qualcosa come ‘La vendita delle sardine è fallita, oggi ho perso il mio capitale!’, ti vergogneresti. O sarebbe spiacevole se parlando nel sonno tu dessi una cattiva impressione”, e gli insegnò gentilmente tutte cose del genere, poi tornò a casa.

Come pensavano, al tramonto Keiga andò a fare visita a Utsu no Miya nel suo alloggio e si intrattennero in vari modi. Keiga pensava: “Oh, incredibile! Utsu no Miya è diverso da quello che ho sentito dei *daimyō*: non ha figli né famiglia, va da solo nelle sue stanze, tutto ha l’aspetto un po’ sciatto, i suoi servitori parlano a voce alta, e sembra strano che non ci sia un capo.” Per un po’ non andò a dormire, era anzi molto preoccupata.

Utsu no Miya, ubriaco, calata la notte si stiracchiò nel sonno e, facendo un grosso sbadiglio, disse: “Comprate le sardine di Saru Genji della spiaggia di Akogi!”.

Keiga, sentendolo, pensò: “Proprio come pensavo! Sin dall’inizio, in qualche modo sembrava assai strano. Che cosa disdicevole, un voto d’amore con un venditore di sardine! Chissà che cosa ne sarà di tutto questo! Dato che una cosa del genere non si può nascondere, diranno che, poiché ho avuto una storia con un venditore di sardine, sono sporca, e che puzzo di pesce, e non avrò più clienti! Dovrò tagliarmi i capelli e d’ora in poi abbandonare il mondo²⁴⁴!”. Mentre pensava queste cose, le lacrime che piangeva sommessamente caddero sul viso di Utsu no Miya e lui, credendo che fosse un acquazzone improvviso, disse: “Oh! Sembra che stia piovendo! Ragazzi, stendete il tetto di paglia!”. Non aveva nemmeno finito di parlare che si levò e quando si guardò attorno c’era la cortigiana con il viso lucente di lacrime. Stava piangendo sommessamente.

“Che vergogna! Che cosa sconveniente! Sicuramente ho parlato nel sonno!”, pensò quello. Così le disse: “Beh, ho dormito ubriaco totalmente senza sensi per l’intossicazione da alcool. Non ho idea di cosa io abbia detto. Ma tu non hai dormito?”

Keiga lo ascoltò e poi disse: “Ma cosa dici! Tu sei un venditore di sardine! Ah, e quell’odioso di Na’ami...”

“Io sono il giudice Utsu no Miya. Non so niente di un venditore di sardine. Lo sento ora per la prima volta”, le rispose, e Keiga pensò: “Se dicessi tutto in una volta, sarebbe piuttosto umiliante”, così gli fece domande a una a una.

“Innanzitutto, nel sonno avete detto di essere della spiaggia di Akogi”, disse. Utsu no Miya rispose: “A tal proposito... poiché questa è la mia prima volta nella Capitale e mi vergogno un po’, lo *shōgun* ha detto ‘Mettete Utsu no Miya a suo agio in qualsiasi modo. Non sono rari passatempi come cani, tiro con l’arco, cacciagione, tiro al bersaglio: al

²⁴⁴ Si riferisce alla pratica dello *shukke*.

giorno d'oggi quello con cui le persone si dilettono è l'arte del *renga*. Ho sentito spesso che, soprattutto a Utsu no Miya, piace l'arte della poesia. Ecco.', e avvisarono Sasaki Shirō²⁴⁵, Hankai Shirōzaemon²⁴⁶, e vennero maestri di poesia di tutto il mondo alla nostra gara di *renga*. A tenere nota dei versi fu il fratello di sua signoria il Maestro del Tokudaiji²⁴⁷, un ragazzo di tredici anni, pupillo di sua signoria il Maestro dello Shōren'in²⁴⁸, che nel mondo supera tutti in calligrafia. Poi, poiché lo *shōgun* aveva già declamato il verso iniziale, da quel momento in poi ognuno di noi compose versi. Quando avevamo appena passato il primo giro, c'era questo verso:

Senza tregua
raccogliere alberi da sale sulla spiaggia

e io vi attaccai il verso:

Raccogliere alberi da sale
sulla spiaggia di Akogi,
se si stringe
la corda ripetutamente
uno sicuramente rimarrà in vista²⁴⁹

Mi preoccupavo ancora e ancora solo del fatto che si legasse all'essenza della poesia, e forse ho parlato nel sonno della baia di Akogi.”

Quando si fu giustificato, quella disse: “Non è tutto. Perché nel sonno avete detto ‘ponte’?”

“A tal proposito... C'era un verso che recitava:

Aver esitato ad attraversare
il ponte nascosto

²⁴⁵ Ōshima (1974: 224, nota 6) ipotizza che si tratti di un membro del clan Ōmigenji, un ramo del clan Minamoto, di cui la famiglia Sasaki sarebbe la più importante e famosa.

²⁴⁶ Hankai corrisponde a una zona posta tra i quartieri Hodogaya e Asahi nella città di Yokohama.

²⁴⁷ Tempio buddhista eretto da Tokudaiji Saneyoshi (1096-1157) nel distretto di Kita a Kyoto.

²⁴⁸ Tempio buddhista nel distretto di Higashiyama a Kyoto.

²⁴⁹ I versi sono ispirati a quelli presenti nel terzo *maki* del *Kokin waka rokujō* e a quelli dell'ottavo *maki* del *Genpei jōsuiki* (Ōshima, 1974: 225, nota 15).

Ho pensato di prendere da queste due poesie un verso da attaccare:

Il ponte di Sasayaki
nel Michinoku
è crollato nel mezzo,
ora non lo attraversano
nemmeno le nostre lettere²⁵⁰

e

Chissà se attraversassi
il fiume silenzioso
di Kumano,
e in gran segreto
il ponte di Sasayaki²⁵¹

Ma no, i maestri della Capitale sono abituati a queste cose, non sono rare. Ecco, a questo punto un uomo di nome Hōshō²⁵² era andato a fare visita a Izumi Shikibu²⁵³ e le aveva fatto voto d'amore profondo. Anche un altro uomo, di nome Dōmei Hōshi²⁵⁴ era andato a farle visita e le aveva confessato il suo amore. Allora Hōshō, sentendo queste cose, fingendosi Izumi Shikibu le disse: 'Scrivimi una lettera come ti dico', e Izumi Shikibu: 'Che tipo di lettera vuoi che scriva?'. 'Ultimamente non ho visto Hōshō. Per favore, vieni qui alla svelta. Per Dōmei Hōshi da Izumi Shikibu'. Izumi Shikibu arrossì e disse: 'Ma ciò che chiedete è impensabile!', ma non aveva scelta e scrisse la lettera. Lesta, ruppe una bacchetta in cinque pezzi e la attaccò alla lettera. Vedendo ciò, Dōmei Hōshi disse: 'Incredibile. Ha scritto di andarci adesso ma è strano che ci siano attaccati cinque pezzi di bacchetta. C'è una poesia che recita:

Che le bacchette che invio
siano un vero ponte

²⁵⁰ Versi probabilmente ispirati a quelli dello *Horikawa hyakunin issū*.

²⁵¹ Anche questi versi probabilmente riprendono quelli del *Fuboku waka shō*.

²⁵² Nome da monaco di Fujiwara no Yasumasa (958-1036). Marito di Izumi Shikibu.

²⁵³ In vita all'incirca dal 976 al 1033, è stata una delle più importanti poetesse del periodo Heian. È ricordata soprattutto per il suo diario, lo *Izumi Shikibu Nikki* (Diario di Izumi Shikibu, X secolo) e per la sua rivalità con Murasaki Shikibu, autrice del *Genji monogatari*.

²⁵⁴ Alto prelato famoso per aver avuto una relazione con Izumi Shikibu.

o un falso ponte,
se vieni colpito
non lamentarti

Sicuramente deve essere questo il senso. Beh, allora c'è Hōshō'. Sapendo che non l'aveva scritto lei non ci andò e sfuggì alla morte. È perché Dōmei capiva l'arte della poesia. Con questo in mente, pensavo di attaccarci qualcosa di raro che loro non conoscessero. Ero così ansioso che nel sonno devo aver detto la parola 'ponte'".

Keiga disse ancora: "Forse sarà anche così, ma allora perché nel sonno avete detto 'Saru Genji'?".

Utsu no Miya ascoltò e disse: "Devo aver detto anche quello. Tempo fa, quando ho fatto visita alla Seconda Consorte e mi sono dedicato a temi²⁵⁵ come divinità, Buddismo, amore, impermanenza²⁵⁶, reminiscenza, *kyō*²⁵⁷, c'era questo verso:

Lo stagno di Sarusawa²⁵⁸
tristemente rimpianto

Riguardo a ciò, un tempo un imperatore fece voto d'amore profondo a una donna di nome Uneme²⁵⁹. Presto l'imperatore si dimenticò di Uneme e lei, piena di risentimento, di notte uscì, si gettò nello stagno di Sarusawa e morì. L'imperatore era estremamente triste per la sua morte e presto si recò allo stagno di Sarusawa. Lì trovò il corpo di Uneme e lo tirò fuori dall'acqua. Quando lo guardò, la sua bellezza era distesa: il fermaglio di giada, i bei capelli che ricadevano sulle tempie, l'arco crescente delle sue sopracciglia, tutta la sua composta figura era ricoperta di alghe dello stagno. Vide che il suo aspetto era cambiato e con grande rimpianto l'imperatore compose questa poesia per la sua morte:

²⁵⁵ Si tratta delle tematiche in cui venivano generalmente suddivisi i *waka* all'interno delle antologie.

²⁵⁶ Concetto di *mujō*.

²⁵⁷ Il testo originale trascritto da Ōshima (1974) non riporta *kanji*, rendendo di difficile interpretazione il termine. Se si fa riferimento al *kanji* 虚, si tratta del concetto di Vacuità della dottrina Buddhista (così indica anche Putzar, 1963: 310), se invece si considera il *kanji* 経, allora si tratta delle scritture buddhiste.

²⁵⁸ Stagno nella città di Nara.

²⁵⁹ Dama del Palazzo Imperiale vissuta durante il periodo Nara.

È triste.
Vedo i capelli della mia amata
scompigliati dal sonno,
somigliano alle alghe
dello stagno di Sarusawa²⁶⁰

Questi versi imitavano lo spirito di questa poesia. Successivamente, Genji²⁶¹, quando andò in pellegrinaggio al tempio di Katsura, andò a vedere lo stagno di Sarusawa e gli venne in mente dell'affare di Uneme che vi si era gettata tanto tempo prima, e in quel momento recitò la poesia. Poi, mentre pregava, recitò questa poesia, della quale non conosceva l'autore:

Ah, salici dello stagno
di Sarusawa!
Sono forse questi i ricordi
dei capelli della mia amata
scompigliati nel sonno?

Poiché pensando a queste cose mi sono agitato, forse ho parlato nel sonno di Saru Genji e il resto. Siete proprio assillante! Veloce, andate a dormire” le disse, ma Keiga continuò: “Non è tutto! Nel sonno avete detto ‘Venite a comprare le sardine!’. Che tipo di discorso è mai questo?”. Era divertente e Keiga scoppiò a ridere. A quel punto Utsu no Miya arrossì e subito sentì che forse aveva raggiunto il limite con la vendita delle sardine, ma calmò il suo cuore e disse: “Beh, forse l’ho detto nel sonno. Stavo pensando all’inverso della fine della poesia che fa

Otokoyama,
quale che sia la preghiera
di questa sorgente d’acqua tra le rocce

L’antiquata risposta della gente [presente] non fu interessante. Ma, come stavo dicendo, quando Izumi Shikibu stava mangiando il pesce chiamato ‘sardine’, arrivò Hōshō. Izumi

²⁶⁰ Da *Yamato monogatari*.

²⁶¹ In verità nel *Genji monogatari* non vi è traccia di questo episodio né del pellegrinaggio a Katsura.

Shikibu, vergognandosi, nascose velocemente le sardine. Hōshō la vide, non pensando che fossero sardine, e credette che avesse nascosto una lettera da Dōmei Hōshi. Disse: ‘Cosa hai nascosto, ‘ché sei così ansiosa?’. Poiché chiedeva con insistenza, lei recitò i versi:

Penso che
non ci sia nessuno in Giappone
che non sia mai andato in pellegrinaggio
alla famosa sorgente d’acqua
tra le rocce²⁶²

Hōshō ascoltò, arrossì e disse: ‘Poiché il pesce usato come medicina riscalda il corpo e migliora il colorito delle donne, non è una colpa se ne hai fatto uso’, dopodiché confessò il suo amore ancor più profondo per lei. Ecco, stavo riflettendo sul fatto che questo tema fosse raro e mi sono agitato così tanto che forse nel sonno ho parlato di sardine. Che accuse fastidiose, d’ora in avanti non risponderò più anche se chiederete altro.”

A quel punto Keiga pensò che, se fosse stato davvero un venditore di sardine, sicuramente non avrebbe saputo tutte quelle cose sull’arte della poesia e che sicuramente, dato che era la prima volta che Utsu no Miya visitava la Capitale, si era confuso con il linguaggio di palazzo. Avrà pensato: ‘Sarà una cosa di massima importanza e per questo si sono mostrati questi sintomi. Forse è per questo che ha parlato nel sonno’, e molto ragionevolmente cambiò idea. Si sciolsero a vicenda gli abiti e suggellarono il loro amore eterno. Comunicarono la cosa a Na’ami.

Perciò, poiché si era dedicato all’arte della poesia, non solo aveva nascosto il suo imbarazzo, ma aveva anche raggiunto lo scopo di un amore irraggiungibile. È la virtù di sapere bene le cose.

²⁶² Stilerman (2015: 170) fa notare che si tratta ancora una volta del santuario di Iwashimizu Hachimangū (si veda la nota 229), ma soprattutto che la parola contiene il termine *iwashi*, ovvero ‘sardina’; pertanto, la traduzione della poesia potrebbe essere anche: *Penso che | non ci sia nessuno in Giappone | che non abbia mai mangiato | le sardine della fonte.*

Ebbene, come ha detto Confucio²⁶³: “La ricchezza dentro a un magazzino marcisce, la ricchezza in ciascuno di noi no”. Ora ciò si è realizzato. Allora Utsu no Miya [e Keiga], nonostante lui [avesse poi] rivelato il suo nome di venditore di sardine, poiché sulla strada dell’amore non c’è separazione tra nobiltà e umiltà, scambiarono voti d’amore che non esistono in questo mondo. Tornarono insieme alla baia di Akogi. La loro fortuna prosperò e anche la loro discendenza grazie al loro profondo amore e alla profonda conoscenza dell’arte della poesia. Come già detto, ciò che le persone devono imparare è sicuramente l’arte della poesia.

²⁶³ Putzar (1963: 312, nota 29) precisa che, in realtà, la citazione non è da Confucio ma dal *Jitsugokyō* (Insegnamenti sulle parole della verità) di Kōbō Daishi, meglio noto con il nome Kūkai.

Bibliografia

- Abe, Akio (a cura di) (1994-1998). *Genji Monogatari*, Voll. 6. Tokyo: Shōgakukan. (*Shinpen Nihon koten bungaku zenshū*, 20-25).
- Abe, Yoshitomi (1982). “Utatane no sōshi ron. Tsuke, kōhon narabi ni chūkai. Kō”. *Kokubungaku kenkyū shiryōkan kiyō*, Vol. 8, pp. 85-139.
- Adachi, Keiko (1994). “‘Saru Genji sōshi’ kō. Koten in’yō no hōhō wo megutte”. *Kokugo kokubun*, Vol. 63, No. 11, Fasc. 723, pp. 1-19.
- (1996). “‘Bunshō sōshi’ shiron – Otogizōshi ni miru ‘Genji monogatari’ juyō no ichirei”. *Kokugo kokubun*, Vol. 54, No. 4, pp. 182-207.
- (2005). *Genji sekai no bungaku*. Ōsaka: Seibundō shuppan.
- Anonimo (XV secolo). *Saru Genji sōshi*, in Ōshima, Tatehiko (1974) (a cura di). *Otogizōshi shū*. Tokyo: Shōgakukan, pp. 204-230 (*Nihon koten bungaku zenshū*, 36).
- Araki, James T. (1981). “Otogi-Zōshi and Nara-Ehon: A Field of Study in Flux”. *Monumenta Nipponica*, Vol. 36, No. 1, pp. 1-20.
- (1983). “*Bunshō sōshi*. The Tale of Bunshō, the Saltmaker”. *Monumenta Nipponica*, Vol. 38, No. 3, pp. 221-249.
- Asukai Masachika Me?. (XV secolo). *Utatane no sōshi*, in Ichiko, Teiji (a cura di) (1989). *Muromachi monogatarishū Jō*. Tokyo: Iwanami Shoten, pp. 271-289 (*Shin Nihon koten bungaku taikai*, 54).
- Attridge, Derek (1996). “Oppressive Silence: J. M. Coetzee’s Foe and the Politics of Canonisation” in Huggan, Graham; Watson, Stephen (a cura di) (1996). *Critical Perspectives on J. M. Coetzee*. London: Palgrave Macmillan, pp. 168-190.
- Bargen, Doris G. (2015). *Mapping Courtship and Kinship in Classical Japan. The Tale of Genji and Its Predecessors*. Honolulu: University of Hawaii Press.
- Barthes, Roland (1981). “Theory of the text” in Young, Robert (a cura di) (1981). *Untying the Text: A Post-structuralist Reader*. Boston: Routledge & Kegan Paul, pp. 31-47.
- Bettelheim, Bruno (1975, ed. 2010). *The Uses of Enchantment. The Meaning and Importance of Fairy Tales*. New York: Vintage Books.
- Bialock, David T. (1994). “Voice, Text, and The Question of Poetic Borrowing in Late Classical Japanese Poetry”. *Harvard Journal of Asiatic Studies*, Vol. 54, No. 1, pp. 181-231.
- Bryce, Mio; Davis, Jason (2015). “The Tale of the Princess Kaguya”. *Resilience: A Journal of the Environmental Humanities*, Vol. 2, No. 3, pp. 139-146.
- Caroli, Rosa; Gatti, Francesco (2009, ed. 2012). *Storia del Giappone*. Roma: Laterza.

- Carter, Steven D. (a cura di) (1993). *Literary Patronage in Late Medieval Japan*. Ann Arbor: Center for Japanese Studies, The University of Michigan.
- Deal, William E.; Ruppert, Brian (2015). *A Cultural History of Japanese Buddhism*. Chichester: Wiley-Blackwell.
- Dentith, Simon (2000). *Parody*. London, New York: Routledge.
- Doniger, O'Flaherty Wendy (1984). *Dreams, Illusions, and Other Realities*. Chicago: Chicago University Press.
- Emmerich, Michael (2013). *The Tale of Genji: Translation, Canonization, and World Literature*. New York: Columbia University Press.
- Field, Norma (1987). *The Splendor of Longing in the Tale of Genji*. Princeton: Princeton University Press.
- Frye, Northrop; Rosa-Clot, Paola (trad.); Stratta, Sandro (trad.) (1957, ed. 1969). *Anatomia della critica. Teoria dei modi, dei simboli, dei miti e dei generi letterari*. Torino: Piccola Biblioteca Einaudi.
- Fujii Otō (1932). *Otogi zōshi*. Tokyo: Iwanami shoten.
- Fujioka, Sakutarō (1915). *Kamakura Muromachi jidai bungakushi*. Tokyo: Ōkura shoten.
- Hall, John W.; Jansen, Marios B.; Kanai, Madoka; Twitchett, Denis (a cura di) (1990, ed. 2008). *The Cambridge History of Japan. Volume 3: Medieval Japan*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hamachiyo, Kiyoshi (1968). “‘Saru Genji sōshi’ no renga”. *Joshi daikokubun*, Vol. 48, pp. 51-53.
- Hasegawa, Fukuhei (1903). *Kodai shōsetsu shi*. Tokyo: Fuzanbō.
- Hirade, Kōjirō (1908). *Muromachi jidai shōsetsu shū*. Tokyo: Seika shoin.
- Hutcheon, Linda; O'Flynn, Siobhan (2006, ed. 2013). *A Theory of Adaptation*. London, New York: Routledge.
- Ichiko, Teiji (1942). *Mikan chūsei shōsetsu kaidai*. Tokyo: Rakurō shoin.
- (1955). *Chūsei shōsetsu no kenkyū*. Tokyo: Tōkyō daigaku shuppankai.
- (1956). “Chūsei monogatari” in Kondō, Tadayoshi (1956). *Nihon bungakushi jiten*. Tokyo: Nihon Hyōron Shinsha, p. 580-
- (1962). “Gaisetsu” in Hisamatsu, Sen'ichi (1962). *Nihon bungaku shi. Chūsei*. Tokyo: Shibundō, pp. 1-15.
- (1963). “Otogi and literature”. *Acta Asiatica*, Vol. 4, pp. 32-42.
- (1969). *Muromachi monogatari shū*. Collana: *Shin Nihon koten bungaku taikei*, Vol. 54. Tokyo: Iwanami shoten.

- (1985). “Chūsei no shōsetsu” in *Nihon bungaku kenkyū shiryō sōsho* (1985). *Otogizōshi*. Tokyo: Yūseidō, pp. 23-31.
- Ii, Haruki (2008). “Didactic Readings of *The Tale of Genji*: Politics and Women’s Education” in Shirane, Haruo (2008). *Envisioning The Tale of Genji. Media, Gender, and Cultural Production*. New York: Columbia University Press, pp. 157-170.
- Inaga, Keiji (1984). “Sōsakuteki chūshaku ga egaku Genji monogatari. Jinkeishō, Hōsabon nugigaki no kyōtsū gensen”. *Kokugo to Kokubungaku*, Vol. 61, No. 11, pp. 114-123.
- Ishikawa, Tōru (2004). *Otogizōshi sono sekai*. Tokyo: Bensei shuppan.
- (2007). “‘Genji monogatari’ to Muromachi monogatari” in Ii, Haruki; Misumi, Yōichi (a cura di) (2007). *Kamakura Muromachi jidai no Genji monogatari*. Tokyo: Ōfū, pp. 282-294.
- Kamens, Edward (1997). *Utamakura, Allusion, and Intertextuality in Traditional Japanese Poetry*. New Haven: Yale University Press.
- Katagiri, Yōichi; et. al. (a cura di) (1972). *Taketori monogatari. Ise monogatari. Yamato monogatari. Heichū monogatari*. Tokyo: Shōgakukan.
- Keene, Donald (1993, ed. 1999). *Seeds in the Heart. Japanese Literature from Earliest Times to the Late Sixteenth Century*. Collana: *A History of Japanese Literature*, Vol. 1. New York: Columbia University Press.
- Komine, Kazuaki (2013). *Nihon bungakushi: kodai, chūseihen*. Tokyo: Minerva shobō.
- Konishi, Jin’ichi; Gatten, Aileen (trad.); Miner, Earl (a cura di) (1986). *A History of Japanese Literature. The Early Middle Ages*. Princeton: Princeton University Press.
- Konishi, Jin’ichi; Gatten, Aileen (trad.); Harbison, Mark (trad.); Miner, Earl (a cura di) (1991). *A History of Japanese Literature. The High Middle Ages*. Princeton: Princeton University Press.
- Kornicki, Peter F. (2005). “Unsuitable Books for Women? ‘Genji monogatari’ and ‘Ise monogatari’ in Late Seventeenth-Century Japan”. *Monumenta Nipponica*, Vol. 60, No. 2, pp. 147-193.
- Koyama, Toshihiko (1977). “Otogizōshi ni miru ‘Genji monogatari’ no kyōju isō (1)”. *Gakuen*, Vol. 445, pp. 47-62.
- (1980). “Otogizōshi ni miru ‘Genji monogatari’ no kyōju isō (2)”. *Senshū Kokubun*, Vol. 26, pp. 41-65.
- Kuroda, Hideo (1996). *Rekishite toshite no otogizōshi*. Tokyo: Perikansha.
- Jones, Steven Swann (1995, ed. 2002). *The Fairy Tale: the Magic Mirror of the Imagination*. New York: Routledge.

- Leitch, Thomas (a cura di) (2017). *The Oxford Handbook of Adaptation Studies*. New York: Oxford University Press.
- (a cura di) (2023). *The Scandal of Adaptation*. Cham: Palgrave Macmillan.
- Lhermitte, Corinne (2004). “Adaptation as Rewriting: Evolution of a Concept”. *Revue LISA / LISA e-journal*, Vol. 2, No. 5, pp. 26-44.
- Matsuo, Kenji (2007). *A History of Japanese Buddhism*. Kent: Global Oriental.
- Menzel, Birgit (2000). “Some Reflections on High and Popular Literature in Late and Soviet Russia”. *Perelomnye periody v russkoi literature i kul'ture. Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia*, Vol. 7, pp. 422-434.
- Mills, David E. (1979). “The Tale of the Mouse. Nezumi no Sōshi”. *Monumenta Nipponica*, Vol. 34, No. 2, pp. 155-168.
- Minemura, Fumito (a cura di) (1974). *Shin kokin waka shū*. Tokyo: Shōgakukan (*Nihon koten bungaku zenshū*, 26).
- Minobe, Shigekatsu (1988). *Chūsei denshō bungaku no shosō*. Ōsaka: Izumi shōin.
- Mitamura, Masako; Kawazoe, Fusae (2010). *Yume to mononoke no Genji monogatari*. Tokyo: Kanrin shobō.
- Moretti, Laura (2020). “Adaptation as a Strategy for Participation. The *Chikusai* Storyworld in Early Modern Japanese Literature”. *Japanese Language and Literature*, Vol. 54, No. 1, pp. 67-114.
- Mostow, Joshua S. (2016). “Early Heian court tales”. In Shirane, Haruo; Suzuki, Tomi; Lurie, David (a cura di) (2016). *The Cambridge History of Japanese Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 121-128.
- Mülhern, Irie Chieko (1974). “*Otogi-zōshi*. Short Stories of the Muromachi Period”. *Monumenta Nipponica*, Vol. 29, No. 2, pp. 181-194.
- Murai, Mayako (a cura di); Cardi, Luciana (a cura di) (2020). *Re-Orienting the Fairy Tale. Contemporary Adaptations across Cultures*. Detroit: Wayne State University Press.
- Nippon Gakujutsu Shinkōkai (1965), *The Manyōshū. The Nippon Gakujutsu Shinkōkai Translation of One Thousand Poems*. New York: Columbia University Press.
- Nishimura, Hideki (1984). “Chūsei bushi no asobi ni kansuru kenkyū. Yūgei wo chūshin toshite”. *Chiba Society of Physical Education*, No. 7, pp. 39-48.
- Nishizawa, Miyaji (1982). *Chūsei shōsetsu no sekai*. Tokyo: Miyai shoten.
- Nomura, Hachirō (1938). *Muromachi jidai shōsetsuron*. Tokyo: Ganshōdō shoten.
- Ogino, Yoshiyuki (1901). *Shinpen otogizōshi*. Tokyo: Seishidō shoten.
- Ohnuki-Tierney, Emiko (1984). “Monkey Performances: A Multiple Structure of Meaning and Reflexivity in Japanese Culture” in Bruner, Edward M. (a cura di)

- (1984). *Text, Play, and Story. The construction and Reconstruction of Self and Society. 1983 Proceedings of The American Ethnological Society*. Washington, D.C.: American Ethnological Society, pp. 278-314.
- (1987). *The Monkey as Mirror: Symbolic Transformations in Japanese History and Rituals*. Princeton: Princeton University Press.
- (1990a). “Monkey as Metaphor? Transformations of a Polytropic Symbol in Japanese Culture”. *Man, New Series*, Vol. 25, No. 1, pp. 89-107.
- (1990b). “The Monkey as Self in Japanese Culture” in Ohnuki-Tierney, Emiko (a cura di) (1990). *Culture Through Time. Anthropological Approaches*. Stanford: Stanford University Press, pp. 128-153.
- Orsi, Maria Teresa (trad.) (a cura di) (2012, ed. 2015). *La Storia di Genji*. Torino: Einaudi.
- Ōshima, Tatehiko (1963). “‘Nezumi no sōshi’ wo megutte”. *Bungakuronsō*, Vol. 25, pp. 27-41.
- ; et al. (1967). *Otogizōshi to minkan bungei*. Tokyo: Iwasaki Bijutsusha.
- (1998). “‘Saru Genji sōshi’ no seiritsu”. *Bungaku*, Vol. 27, No. 9, pp. 59-67.
- ; et al. (2002). *Muromachi monogatari sōshi shū*. Tokyo: Shōgakkan.
- Ozawa, Masao (a cura di) (1971). *Kokin waka shū*. Tokyo: Shōgakukan (*Nihon koten bungaku zenshū*, 7).
- Owen, Stephen (trad.) (a cura di) (1996). *An Anthology of Chinese Literature. Beginnings to 1911*. New York, London: W.W. Norton & Company.
- Pandey, Rajyashree (1995). “Love, Poetry and Renunciation: Changing Configurations of the Ideal of ‘Suki’”. *Journal of the Royal Asiatic Society*, Vol. 5, No. 2, pp. 225-244.
- Pape, Walter (1992). “Happy Ending in a World of Misery: A Literary Convention between Social Constraints and Utopia in Children’s and Adult Literature”. *Poetics Today*, Vol. 13, No. 1, pp. 179-196.
- Pasco, Allan H. (2004). “Literature as Historical Archive”. *New Literary History*, Vol. 35, No. 3, pp. 373-394.
- Pekarik, Andrew (intr.) (a cura di) (1982). *Ukifune: Love in The Tale of Genji*. New York: Columbia University Press.
- Pigeot, Jacqueline (1972). *Histoire de Yokobue (Yokobue no sōshi)*. *Études sur les récits de l’époque Muromachi*. Parigi: Presses Universitaires de France.
- Putzar, Edward D. (1963). “The Tale of Monkey Genji. Sarugenji-Zōshi”. *Monumenta Nipponica*, Vol. 18, No. 1, pp. 286-312.

- Ramirez-Christensen, Esperanza (1982). "The Operation of the Lyrical Mode in the *Genji Monogatari*" in Pekarik, Andrew (intr.) (a cura di) (1982). *Ukifune: Love in The Tale of Genji*. New York: Columbia University Press, pp. 21-62.
- Rose, Margaret A. (1993). *Parody: Ancient, Modern, and Post-Modern*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ruch, Barbara (1965). 'Otogi bunko' and Short Stories of the Muromachi Period. Ann Arbor: University Microfilms International. Phd Dissertation.
- (1971). "Origins of The Companion Library: An Anthology of Medieval Japanese Stories". *The Journal of Asian Studies*, Vol. 30, No. 3, pp. 593-610.
- (2001). "Medieval Jongleurs and the Making of a National Literature" in Whitney Hall, John; Toyoda, Takeshi (a cura di) (2001). *Japan in the Muromachi Age*, pp. 279-309.
- (2008). "The Other Side of Culture in Medieval Japan" in Yamamura, Kozo (a cura di) (1990, ed. 2008). *The Cambridge History of Japan. Vol. 3. Medieval Japan*. New York: Cambridge University Press, pp. 500-543.
- Saigō, Nobutsuna (1972, ed. 1993). *Kodaijin to yume*. Tokyo: Heibonsha Library.
- Saitō, Maori (2011). "Katami no waka. 'Nezumi no sōshi' shichō". *Kokubungaku kenkyū shiryōkan kiyō*, Vol. 37, pp. 93-119.
- (2014). *Iru no uta'awase. Muromachi no kichi to gakugei*. Tokyo: Yoshikawa kōbunkan.
- Sakai, Kimi (2001). *Yumegatari yumetoki no chūsei*. Tokyo: Yoshikawa kōbunkan.
- (2017). *Yume no Nihonshi*. Tokyo: Bensei Shuppan.
- Sanders, Julie (2006, ed. 2016). *Adaptation and Appropriation*. London: Routledge.
- Sansom, George R. (1961). *A History of Japan. 1334-1615*. Stanford: Stanford University Press.
- Seidensticker, Edward (1982). "Rough Business in 'Ukifune' and Elsewhere" in Pekarik, Andrew (intr.) (a cura di) (1982). *Ukifune: Love in The Tale of Genji*. New York: Columbia University Press, pp. 1-20.
- Shimazu, Hisamoto (1931). "Otogizōshi ronkō" in Nihon bungaku kenkyū shiryō sōsho (1985). *Otogizōshi*. Tokyo: Yūseidō, pp. 1-12.
- Shirane, Haruo (1982). "The Uji Chapters and the Denial of the Romance" in Pekarik, Andrew (intr.) (a cura di) (1982). *Ukifune: Love in The Tale of Genji*. New York: Columbia University Press, pp. 113-138.
- (1985). "The Aesthetics of Power: Politics in The Tale of Genji". *Harvard Journal of Asiatic Studies*, Vol. 45, No. 2, pp. 615-647.

- Shively, Donald H.; McCullough, William H. (a cura di) (1999). *The Cambridge History of Japan. Volume 2: Heian Japan*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Skord, Virginia (1991). *Tales of Tears and Laughter. Short Fiction of Medieval Japan*. Honolulu: University of Hawaii Press.
- Someya, Hiroko (2003). "Otogizōshi to iu meishō ni tsuite kangaeru". *Ningen bunka kenkyū*, Vol. 2, pp. 44-62.
- (2008). *Otogizōshi no kokugogaku kenkyū*. Ōsaka: Seibundō shuppan.
- Sorge, Martina (2023). "La separazione degli amanti nello *Utatane no sōshi*. Il significato della dimensione onirica nella letteratura giapponese classica" in Miranda, Marina (a cura di) (2023). *Percorsi in Civiltà dell'Asia e dell'Africa II. Quaderni di studi dottorali alla Sapienza*. Roma: Sapienza Università Editrice, pp. 87-113.
- Stilerman, Ariel G. (2015). *Learning Waka Poetry: Transmission and Production of Social Knowledge and Cultural Memory in Premodern Japan*. Columbia University. PhD Dissertation.
- Stoneman, Jack (2010). "Why Did Saigyō Become a Monk? An Archeology of the Reception of Saigyō's 'Shukke'". *Japanese Language and Literature*, Vol. 44, No. 2, pp. 69-118.
- Strippoli, Roberta (1995). "Origine ed evoluzione degli *otogizōshi*, racconti brevi di epoca Muromachi". *Rivista degli Studi Orientali*, Vol. 69, No. 3-4, pp. 467-479.
- (trad.) (a cura di) (2001). *La monaca tuttofare, la donna serpente, il demone beone. Racconti dal medioevo giapponese*. Venezia: Marsilio.
- Tajima, Kazuo (a cura di) (1989), *Utatane no sōshi*. In Ichiko Teiji; et al. (a cura di), *Muromachi monogatarihū Jō*. Tokyo: Iwanami shoten, pp. 271-289 (*Shin Nihon koten bungaku taikai*, 54)
- Thompson, Stith (1932-1936, ed. 1955-1958). *Motif-Index of Folk-Literature*, Voll. 6. Bloomington: Indiana University Press.
- Tokuda, Kazuo (1988). *Otogizōshi kenkyū*. Tokyo: Miyai shoten.
- (1993, ed. 2014). *Otogizōshi*. (*Seminā bukkusu serekushon. Koten kōdoku*) Tokyo: Iwanami shoten.
- Tommasi, Pier Carlo (2022). "Neither Plagiarism nor Patchwork: The Culture of Citation and the Making of Authorship in Medieval Japanese Poetry". *Monumenta Nipponica*, Vol. 77, No. 2, pp. 207-258.
- Vieillard-Baron, Michel (2001). *Fujiwara no Teika (1162-1241) et la notion d'excellence en poésie. Théorie et pratique de la composition dans le Japon Classique*. Paris: Collège de France, Institut des hautes études japonaises.
- Watanabe, Masako (2014). "The Samurai and Genji Monogatari (The Tale of Genji)". *Bulletin of the Detroit Institute of Arts*, Vol. 88, No. 1/4, pp. 56-69.

- Weimann, Robert (1983). “Appropriation and Modern History in Renaissance Prose Narrative”. *New Literary History*, Vol. 14, No. 3, pp. 459-495.
- Yanagita, Kunio (a cura di); Hagin Mayer, Fanny (trad.) (1952). “‘Yanagita Kunio’: Japanese Folk Tales”. *Folklore Studies*, Vol. 11, No. 1, pp. i+iii+xii+1-97.
- Yoshimori, Kanako (2007). “Kochūshaku, kōgaisho” in Ii, Haruki; Misumi, Yōichi (a cura di) (2007). *Kamakura Muromachi jidai no Genji monogatari*. Tokyo: Ōfū, pp. 143-165.
- Yoshiyuki, Jun’nosuke; Ichiko, Teiji (a cura di) (1982). *Nezumi no sōshi*. Tokyo: Shūeisha.
- Yoshizawa, Yoshinori (1943). *Muromachi bungakushi*. Tokyo: Tōkyōdō.
- Zanotti, Pierantonio (2006). *Il ponte sospeso dei sogni: 46 poesie dallo Shinkokinwakashū*. Milano: Edizioni Ariele.

Dizionari

- Andō, Chizuko; Hayashi, Ōki (a cura di) (2017). *Shinzen’yaku kogo jiten*. Tokyo: Taishūkan shoten.
- Childs, Peter; Fowler, Roger (ed. 2006). *The Routledge Dictionary of Literary Terms. Based on A Dictionary of Modern Critical Terms, edited by Roger Fowler*. Abingdon, New York: Routledge, Taylor & Francis Group.
- Cuddon, John Anthony; Habib, M. A. R. (1977, ed. 2013). *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Chichester: Wiley-Blackwell.
- Cuddon, John Anthony; Preston, C.E. (ed. 1999). *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. London: Penguin Books.
- Yamada, Toshio; *et. al* (a cura di) (1997). *Kadokawa hikkei kogo jiten zen’yakuban*. Tokyo: Kadokawa shoten.

Figure

Fig1. Someya (2003: 60)

Manoscritti

Utatane sōshi. *Nara ehon*, copia di tardo periodo Muromachi, con un commento di Ueda Akie del 1944. Custodito nella collezione *Kokubungaku kenkyū shiryōkan – Kichōsho* del NIJL (National Institute of Japanese Literature). Documento digitalizzato. DOI: <https://doi.org/10.20730/200003083>, consultabile online al link <https://kokusho.nijl.ac.jp/biblio/200003083/1?ln=en>.

Saru Genji sōshi. Stampa di manoscritto, testo copiato da Ichiko Teiji, 1971. Custodito nella collezione Takata della Waseda Daigaku Chūō Toshokan (Biblioteca Centrale dell'Università di Waseda).