

# *Samurai in love*

Ritratti di *samurai* della seconda metà del XVIII secolo  
in visita ai quartieri del piacere

*Cristian Pallone*

doi: 10.7358/lcm-2016-002-pall

## ABSTRACT

Commonplaces on the *samurai* circulating in the Edo period show some discrepancy from the image of the hero represented by the contemporary rhetoric of *bushidō*. This paper seeks to analyse these commonplaces by investigating a set of witty stories set in Edo brothels, written mainly in dialogic form and published in the *kobon* 'little book' format between the 1750s and the end of the Eighteenth Century. These short stories, known as (*kaiwatai*-)*sharebon*, had *cliché* plots that usually included a contraposition between different stereotyped visitors of the pleasure quarters. A part of these customers were *samurai*. They were virtually subdivided into two categories, giving shape to two different stereotyped depictions of the warriors. One mocked the country *samurai* and those coming from the lowest echelons of the warrior class, one fiercely caricaturised those from Edo. During the '80s, another tendency emerged within the poetics of *kaiwatai sharebon*, particularly in the works of Santō Kyōden (1761-1816): satire against the new ideal, endorsed by Matsudaira Sadanobu (1758-1829), of the moderate warrior, devoting himself to the weapons and the arts.

*Parole chiave:* letteratura giapponese premoderna, parodia, periodo Edo, *samurai*, satira.

*Keywords:* early-modern Japanese literature, Edo period, parody, *samurai*, satire.

## 1. INTRODUZIONE: SAMURAI DI IERI E DI OGGI

Uno dei principali lasciti del cinema di Kurosawa all'Occidente è forse la consacrazione del *samurai* come eroe, unico detentore delle armi nel Giappone medievale, mosso da ideali di giustizia sociale e soprattutto lealtà alla causa, al dovere, al signore. Una definizione poi ripresa da altre forme di cultura popolare con innumerevoli variazioni sul tema, tuttora parzialmente vigente nell'immaginario collettivo. È noto che la "via del *samurai*" sia stata selezionata come uno dei fattori chiave, dal punto di vista storico-sociale, per la ripresa economica del Giappone post-bellico, e sia stata chiamata in causa finanche nei giorni del disastro di Fukushima da alcuni *media*, come spiegazione sociologica della compostezza del popolo giapponese e di alcune forme di sacrificio di capitale umano<sup>1</sup>. La cosiddetta filosofia samuraica, nelle sedicenti versioni condensate dello *Hagakure kikigaki* (Appunti nascosti tra le foglie, 1716 ca.), che raccoglie le discettazioni di Yamamoto Tsunetomo (1659-1716), è, ad oggi, insieme a un precipitato informe della filosofia di Sunzi, conforto e ispirazione per molti manager di tutto il mondo e per diverse tipologie di lettori di manuali di lavoro autogeno. È piuttosto bizzarro che proprio lo *Hagakure* sia stato transustanziato nella massima rappresentazione della grandezza del *samurai*, quando il testo, di per sé, trasmette un'immagine tutt'altro che positiva del *samurai* di periodo Edo (1600-1868), soprattutto di quelli del Kamigata, salvando solo alcuni esponenti dello *han* di Saga<sup>2</sup>, entro cui il testo è circolato in punta di piedi per oltre un secolo<sup>3</sup>. In generale, nella letteratura e nella manualistica

<sup>1</sup> Suzanne Goldenberg, per il *The Guardian* del 21 marzo 2011, scrive di "Tutta la verità sui *nuclear samurai*", lavoratori della Tepco che mettono a disposizione la loro vita per la salvezza della nazione: come Shingo Kanno, "a selfless hero trying to save his country from a holocaust". Ne parla anche Benesch (2014, 2), sottolineando anche l'uso del termine nel mondo sportivo, come gli "undici *samurai blu*" della nazionale di calcio nipponica, pronti a dare anima e sangue per avvicinarsi quanto più possibile alla vittoria.

<sup>2</sup> Il cosiddetto sistema *bakuhun*, in piena applicazione nel periodo Edo, è un ordinamento governativo gerarchico al cui vertice sta il *bakufu*, il "governo della tenda da campo" (regime militare in vigore fin dal XII secolo) nella persona dello *shōgun*, "generale supremo"; i diretti sottoposti dello *shōgun* sono i *daimyō*, i "grandi nomi", cui erano concessi, previa investitura, conduzione e diritti sulle risorse agricole di uno *han*, ampia entità territoriale produttiva. Tra gli obblighi che regolano le relazioni tra *bakufu* e *daimyō* è da menzionare il *sankinkōtai*, la "presenza alternata", che impone ai *daimyō* di istituire e mantenere a Edo (attuale Tōkyō) residenze di rappresentanza in cui far risiedere permanentemente i propri diretti congiunti e in cui soggiornare per lunghi periodi scanditi da un complesso protocollo.

<sup>3</sup> Come nota Yamamoto (2006, 18-21), e con lui anche Benesch (2014, 17n), nel periodo Edo non si trova un testo che possa essere definibile come rappresentativo dell'ideologia samuraica. È vero che alcuni paragrafi del *Kashōki* (Note risibili, 1642) di Nyoraishi (date

del secondo periodo Edo, la consacrazione del *samurai* a eroe delle armi e dello spirito avviene all'interno dell'idealizzazione del periodo medievale (Benesch 2014, 15-16). Non è soltanto la censura a spingere indietro nel tempo le ambientazioni delle trame di vendetta della letteratura popolare del XVIII secolo: il periodo medievale coi suoi nobili guerrieri ne è la collocazione poetica ideale e prescelta. La stessa vendetta di Akō (1703)<sup>4</sup>, non sempre indicata come esempio positivo nella saggistica di Edo (ibid., 22-27), assume nell'immaginario popolare la dovuta tragicità e l'indiscutibile eticità perché trasposta nel passato delle guerre intestine del *Taipeiiki* (Cronache della grande pace, XIV secolo). E il famosissimo *Appuntamento dei crisantemi*, racconto di lealtà, fratellanza e amore tra commilitoni che Ueda Akinari (1734-1809) include nella raccolta *Ugetsu monogatari* (Racconti di pioggia e di luna, 1776), non può che essere ambientato nel periodo degli Stati combattenti (1477-1576). D'altro canto, gli esempi più celebri di consacrazione del *samurai* contemporaneo sono da trovarsi nella produzione di Saikaku, in alcune storie della prima sezione di *Nanshoku ōkagami* (Il grande specchio dell'omosessualità maschile, 1687) e di *Bukegiri monogatari* (Racconti di virtù militare, 1688)<sup>5</sup>, ma anche in *I conti non tornano il giorno di capodanno* da Saikaku *shokoku hanashi* (Storie di Saikaku dalle province, 1685), il cui argomento è identificato con l'espressione *giri* (dovere) e che mette in scena un esempio di estremo rigore morale avvenuto durante una bevuta tra *samurai* senza padrone. L'attaccamento alla lealtà tra commilitoni più che al denaro è messa in scena vividamente, ma che Saikaku ne parli con ammirazione oppure con scherno è tuttora materia di dibattito<sup>6</sup>.

---

di nascita e morte sconosciute) riguardano la cosiddetta "via del *samurai*", e che il testo ha avuto un'importante circolazione nel periodo Edo, con numerosi commentari, imitazioni e riscritture – anche a firma di autori come Asai Ryōi (m. 1691) e Ihara Saikaku (1642-1693), ma il testo difficilmente può considerarsi un manuale di *bushidō*, come invece sembra affermare Kasaya (2014, 29-38), tra i più attivi corifei del contemporaneo *bushidō pride*.

<sup>4</sup> Per un'esposizione sintetica in lingua italiana dell'incidente si veda Sica (2009, 18n).

<sup>5</sup> La prima opera interamente dedicata a storie di *samurai* e di vendetta attribuita a Saikaku è *Budō denraiki* (Resoconti della via marziale, 1687), su cui vedasi Inoue (2014). Secondo l'interpretazione originale di Inoue, l'opera assorbe il paradigma summenzionato per cui l'idealizzazione della via del guerriero si configura all'interno dell'idealizzazione del passato e dunque, pur trattando di guerrieri anche di periodo Edo, si mantiene spesso critica o ironica nei loro riguardi. Si rimanda allo stesso saggio per considerazioni sull'uso del termine *budō*, *bushidō* e *katakiuchi* nel primo periodo Edo.

<sup>6</sup> Si veda, in merito, la panoramica approntata da Miyazawa (2013, 124-123).

## 2. SAMURAI E QUARTIERI DEL PIACERE

Tra le attività che l'immaginario collettivo contemporaneo non ritiene tipiche della figura del *samurai* annoveriamo certamente quella di frequentare il quartiere dei piaceri e le case di tolleranza. E certamente poco si confanno all'ideale di guerriero e intellettuale retto, impassibile e sempre pronto alla morte, altre attività collaterali, quali seguire con scrupolo e perizia i dettami della moda, cercare di divertirsi senza pagare le dovute spese o perdere le staffe per un nonnulla sfigurando davanti agli astanti. Eppure, tra i numerosi personaggi che popolano i racconti della letteratura faceta del secondo periodo Edo, non mancano i *samurai* interessati alla passione mercenaria; se ne trovano sia di navigati o almeno fortunati in amore, sia di quelli sempre in grado di coprirsi di ridicolo. Che la classe guerriera non si esima dal frequentare certi luoghi di indubbia fama a Edo è fatto arcinoto, e ce lo ricorda indirettamente anche l'autore di *Kokin Yoshiwara taizen* (Tutto sul quartiere di Yoshiwara di ieri e di oggi, 1768), presumibilmente lo studioso confuciano Sawada Tōkō (1732-1796), quando, parlando delle scarse probabilità che ha un cliente di conquistare il cuore di una cortigiana, scrive:

Anche di fronte a un cliente che disprezza, [la cortigiana] deve mostrare un'espressione adorante. Chi pensasse che questa sia veritiera sarebbe uno sciocco! Il cliente ha una sola cortigiana, ma la cortigiana, se ieri ha intrattenuto un cliente dell'ovest, oggi ne intratterrà uno del nord-est, se di giorno intrattiene un guerriero, di notte intrattiene un mercante. A vederla da questa prospettiva, in un anno potrebbe aver incontrato ben settecentoventi persone, o comunque almeno tre o quattrocento considerando i giorni di riposo. All'interno di questo numero, essere i prescelti all'amore della cortigiana non è cosa frequente, anzi per dirla con una metafora è piuttosto come vincere alla lotteria. (Mizuno 1978-1988, IV, 219-220)<sup>7</sup>

Per quanto frutto del pennello di un letterato, i dati illustrati dall'autore non sono del tutto lontani dal vero, considerando peraltro l'intento documentaristico dell'intera opera. Essi ci fanno intravedere la cospicuità del volume d'affari del quartiere di Yoshiwara, almeno a tutta l'era Meiwa (1764-1772), e l'eterogeneità della sua clientela. Il *samurai* non

---

<sup>7</sup> Nella *mise en page* convenzionale del *kaiwatai sharebon*, è previsto che la diegesi e gli interventi esplicativi del narratore siano segnati parenteticamente, disposti su due colonne in carattere ridotto (*nigyōwari*). Qui, in traduzione italiana, la differenziazione tra la diegesi in corpo normale e il *nigyōwari* non è resa. L'uso della cornice attorno al nome del personaggio parlante e ulteriori diacritici che indicano inizio di battuta saranno resi in traduzione dal solo maiuscolo.

manca nemmeno di fare visita alle case di tolleranza al di fuori dell'area di Yoshiwara, l'unica ufficialmente riconosciuta dal *bakufu* a Edo. Un celebre *senryū*<sup>8</sup> dello stesso periodo recita: “I clienti di Shinagawa hanno o meno il radicale *nin*”, in riferimento ai due caratteri di 侍 (*samurai*) e 寺 (tempio), che si differenziano per la presenza nel primo e assenza nel secondo del radicale *nin* 亠, a suggerire il fatto che la vicinanza di Shinagawa al tempio Zōjōji e agli *yashiki*, le residenze dei *samurai* dello *han* di Satsuma – in una zona corrispondente all'attuale area urbana di Mita, Minato-ku, Tōkyō –, favorisca la frequentazione delle prostitute del quartiere da parte di guerrieri e monaci. Nella poesia comica, ancora, il *samurai* è ritratto come un cliente genericamente spiacevole, e facilmente riconoscibile come *samurai*. In *Rongochō* (Discettazione su Yoshiwara, fine dell'era Meiwa), di un certo Torai sensei – forse pseudonimo di Ōta Nanpo (1749-1823) – sono raccolti diversi *senryū* che hanno il quartiere dei piaceri e le cortigiane come argomento, e tra questi ne troviamo uno che descrive in qualche modo la figura del *samurai* in qualità di avventore dei quartieri del piacere: “anche se non porta la spada, il *samurai* si riconosce comunque. Se imita il modo di fare dei mercanti è inelegante. Una poesia recita: “Tra gli uomini il *samurai* [...] / è sempre sgradito / alle cortigiane” (Mizuno 1978-1988, V, 297).

Nel *kaiwatai sharebon*<sup>9</sup>, come è risaputo, diverse figure più o meno stereotipate di avventori e cortigiane partecipano a *storyline* di solito molto semplici ambientate in un quartiere del piacere, attraverso un tessuto narrativo misto di dialogo vivo, stringata diegesi e *pastiche*. I testi per la maggior parte tendono a riprodurre scene compatibili con quelle dimostrate al pubblico da *performers* professionisti e imitatori, e si prestano volentieri a una lettura recitata o mnemonica. Addirittura Honda (1989, 284-287) presume che non solo lo stile del *kaiwatai sharebon* sia influenzato dalle arti recitative e declamatorie dello *zashiki*, ma che la caratterizzazione stereotipata dei personaggi sia frutto della mitopoiesi del quartiere stesso, le cui manifestazioni più riuscite sono prese in prestito tanto dalle arti declamatorie che dalla letteratura. Ad ogni modo, come suggerisce Mizuno in *Kibyōshi, sharebon no sekai* (1976), la caricaturizzazione dello *sharebon* non colpisce il personaggio sulla base dell'estrazione sociale, bensì sulla base del suo cuore: invero, sulla base del modo di comportarsi nel quartiere e del successo e apprezzamento altrui come cliente o come cortigiana. Tuttavia, in alcuni casi, il fatto di essere *samurai* influisce sulla caratterizzazio-

---

<sup>8</sup> Poesia comica di diciassette sillabe.

<sup>9</sup> Termine tecnico della critica letteraria moderna che indica un gruppo di racconti brevi pubblicati (prevalentemente) in formato *kobon* (circa 16 × 12 cm), dal tono (spesso) umoristico, la cui narrazione si sviluppa (principalmente) attraverso la forma dialogica.

ne del personaggio e in qualche caso ne decide la sorte come amante. La corrispondenza, poi, tra certe categorie di *samurai* e certi tipi umani nel quartiere, favorisce lo sviluppo di ulteriori caratterizzazioni stereotipate del guerriero come amante e come fruitore dell'amore mercenario.

### 3. IL SAMURAI NEL 'KAIWATAI SHAREBON' DI ERE MEIWA E AN'EI (1772-1781)

Innanzitutto bisogna affermare che, nonostante l'apodittica bocciatura del summenzionato *senryū* scelto da Torai sensei, cui fanno eco molti altri dal contenuto analogo, i personaggi della classe guerriera non necessariamente vanno incontro al triste destino di essere rifiutati o gabbati dalla cortigiana. Nel caso di *Yūshi hōgen* (Il dialetto del libertino, 1770), i due personaggi principali non vengono caratterizzati esplicitamente dal punto di vista della loro estrazione sociale. Essi sono descritti con dovizia di particolari dal punto di vista del modo di vestire, di parlare e del carattere, saccente e vanaglorioso l'Uomo di mondo (1), umile e garbato il Ragazzo (2):

- (1) Un uomo di trentaquattro o trentacinque anni, con una grande crocchia spalacchiata alla Honda e un'ampia stempiatura, sopravveste che sembra di seta pregiata, sottile *obi* a righe stretto all'altezza del petto, sottile spada al fianco con l'elsa leggermente sporca, *kimono* di seta *habutai* nera con gli stemmi leggermente sporchi ai bordi, intimo a fantasia minuta che sembra diversa per ciascuna manica, *sottokimono* di crespo di seta scarlatto scolorito, *geta*<sup>10</sup> bassi, larghi e, a vedersi, molto scomodi, cappuccio a punta in una mano (non sembra portare la *pochette* ma si intravede leggermente un fazzoletto di carta piegato in quattro). (Mizuno 1978-1988, IV, 348)
- (2) [...] un giovane di appena vent'anni, di bell'aspetto e docile a vedersi, spada imponente al fianco, sopravveste di crespo nero di seta imbottito, *kimono* a strisce alla Tango con cinque stemmi bianchissimi, intimo verde cinabro di crespo di seta con fodera speculare, *hakama*<sup>11</sup> a righe ambrate, *zōri*<sup>12</sup> di paglia di alta qualità. (Mizuno 1978-1988, IV, 348-349)

In questo caso, come, in generale, nel *format* stesso del *kaiwatai sharebon* che da questo testo prende molti tratti distintivi, l'abbigliamento tradisce, più che l'estrazione sociale, il modo di essere dei personaggi (Koike 1989,

---

<sup>10</sup> Tipo di calzatura.

<sup>11</sup> Simili ad ampi pantaloni, parte dell'abbigliamento formale dell'uomo.

<sup>12</sup> Tipo di calzatura.

98). Il primo sembra voler apparire alla moda ad ogni costo: sappiamo che negli anni di Meiwa una caratteristica dell'eleganza nel vestire è quella di non portare indumenti nuovi di zecca, tant'è che quelli del personaggio sono volutamente sporchi in modo appariscente (Nakamura 1982, 301); inoltre il fatto di nascondere sotto a un *attire* in nero una variopinta sottoveste composta da pezzi di abiti diversi lascia immaginare che quest'ultima possa trattarsi di un dono ricevuto dalla cortigiana con cui si sono scambiate promesse d'amore e che egli sia dunque colui che ha "vinto alla lotteria" conquistando il sentimento sincero dell'amatrice professionista. Inoltre egli è già pronto per la visita al quartiere, non portando *bakama* e calzature formali. Di contro il Ragazzo, pur scegliendo lo stesso *total black*, quintessenza dell'eleganza del libertino, veste abiti lindi e formali, compreso lo *bakama*, che più tardi dovrà lasciare al suo attendente. Entrambi i personaggi sono ragionevolmente di estrazione samuraica (Kobayashi 1982, 3), il Ragazzo dice di essere diretto dalle parti di Honjo, dallo zio malato, che sembra abitare in un *buke yashiki* e dunque essere un *samurai*, mentre l'Uomo di mondo, durante la filippica al Ragazzo sul sandolino, dice di essere conosciuto al quartiere col nome d'arte di Banchō, il cui primo carattere 番 (servizio ufficiale) suggerisce la provenienza e l'estrazione sociale del personaggio (l'area dello Yamanote, abitata quasi esclusivamente da ufficiali del *bakufu* di ogni livello, al servizio del castello di Edo).

Dunque entrambi sono *samurai*, eppure i due sono messi a confronto come esempio altamente negativo – l'Uomo di mondo – e piuttosto positivo – il Ragazzo – di clienti di Yoshiwara. L'Uomo di mondo è il primo esemplare di *bankatsū*, il *wannabe tsū*, aspirante uomo raffinato che però sta solo bluffando, mentre il Ragazzo è un tipico esempio di amante garbato che conquista l'amata col basso profilo e senza ostentazione o esagerazione alcuna. D'altronde, che il troppo stroppi nei quartieri del piacere lo scrive anche l'autore di *Shishi no fumi* (L'insegnamento del cinghiale, 1753) a Ōsaka, probabilmente riprendendo un testo ancora precedente (Nakamura 1958, 5-6): "è vero che il *miso* è *miso* ma se il *miso* si sente troppo non è un bene; è vero che il *samurai* è *samurai* ma se il *samurai* si sente troppo non è un bene; allo stesso modo, se la raffinatezza si sente troppo non si è raffinati affatto" (Mizuno 1978-1988, I, 316). Nello stesso anno in cui appare il succitato *Yūshi hōgen*, un altro racconto di simile struttura e *layout* editoriale viene dato alle stampe, *Tatsumi no sono* (Il giardino di nord-est, 1770). Nonostante la forte vicinanza tematica e stilistica delle due opere, a differenza di quanto accade in *Yūshi hōgen*, il narratore di *Tatsumi no sono* non dimentica di segnalare l'estrazione sociale dei personaggi: dei tre protagonisti maschili, due sono presentati come *samurai*. Si tratta di due categorie di *samurai* piuttosto diverse che, come non manca di notare

anche Kobayashi (1982, 5-6), richiamano nell'immaginario collettivo due stereotipi diversi. A Edo, infatti, dei quasi 650.000 *samurai* che è possibile incontrare nel XVIII secolo<sup>13</sup>, solo una parte costituisce il personale della struttura amministrativa centrale, dagli *hatamoto* e *gokenin*<sup>14</sup>, assidui frequentatori del palazzo, fino agli attendenti di più umili mansioni; un'altra cospicua fetta è formata da *samurai* di provincia, sottoposti dei diversi *daimyō* costretti a mantenere una residenza stabile a Edo. Assimilabili ai primi sono invece quei *samurai* sottoposti ai diversi *ban* ma tenuti di stanza a Edo e quindi avvezzi ai modi della grande città. A partire da *Tatsumi no sono*, le due figure saranno ben distinte sul piano della caratterizzazione:

- (3) [...] capelli tirati in una grande crocchia alla Honda, *kimono* marrone di seta *bachijō* leggermente sporco, sull'attaccatura delle maniche di raso nero un *obi* sottile, spada e spadone di dimensioni limitate lasciati penzolare all'ingiù, cappuccio indossato sghembo e *geta* bassi, viene camminando con aria altezzosa. (Mizuno 1978-1988, IV, 369-370)
- (4) Ha tutta l'aria di essere un *samurai* di provincia, *kimono* color pervinca con fodera verde acqua, intimo giallo sbiadito, *obi* di seta nera lucente, soprabito di seta di Gunnai foderato con stoffa a tinta unita, cappuccio aperto solo sugli occhi coi lembi svolazzanti, orlo posteriore dell'abito infilato alla meno peggio sotto la cinta, calze di cotone grezzo e sandali di paglia, spada e spadone che sporgono orizzontali, protette da coprielsa di lana pesante verde; è rapito dalla bellezza delle inservienti delle botteghe di stuzzicadenti, deluso dalla torma di venditori di ombrelli di carta, stupito dalla rapidità dei sandolini, si meraviglia del numero dei pesci rossi, è stupefatto dal verdeggiare dei vivai, gli prende un colpo a ogni tintinno del bersaglio raggiunto dalle freccette, trasalisce per il tamburo del *mondo nuovo* e si avvicina tutto impaurito senza accorgersi di essere sul punto di perdere la grossa *pochette*. (Mizuno 1978-1988, IV, 370)

Il primo personaggio (3), di nome Jorai, oltre ad avere la doppia spada, è dipinto da pennellate molto simili a quelle che descrivono l'Uomo di mondo succitato, il *total black* portato in modo informale, l'abito volutamente sporco, l'*obi* sottile, la crocchia alla Honda, l'aria altezzosa. È dunque facile riconoscerci la figura dello *bankatsū*, come nel primo caso impersonata da un *samurai* al servizio dell'amministrazione centrale. Il secondo personaggio (4), Shingozaemon, è invece l'archetipo dello zotico *samurai* di provincia, che strabuzza gli occhi a ogni piè sospinto e va zigzagando per le strade di Edo con la bocca aperta. In generale, dunque, come traspare già da que-

---

<sup>13</sup> Così Rozman (1974, 93n) seguendo le ricerche ormai classiche di Naitō Akira, che stima per il XVIII secolo un picco di oltre un milione di abitanti per Edo, per metà di estrazione samuraica.

<sup>14</sup> In periodo Edo, *samurai* alle dirette dipendenze dello *shōgun*.



sti due esempi del 1770, tre sono i tipi di *samurai* che il *kaiwatai sharebon* restituisce: il *samurai bankatsū*, come in (1) o (3); il giovane rampollo di buona famiglia (2); e il *samurai* zoticone (4).

#### 4. RITRATTI DI SAMURAI NEI RACCONTI DI ERE AN'EI-KANSEI

##### 4.1. *Il samurai di provincia*

La figura del *samurai* di provincia è, tra i tipi del racconto popolare del Giappone del XVIII secolo, uno dei più vividi. Le espressioni con cui si fa riferimento a tale personaggio nella letteratura popolare e nella poesia comica sono molte: tra le più esplicite, *okunishū*, *inaka samurai*, e simili; tra le più creative c'è certamente *buzza*, diminutivo di Buzaemon, attestata fin dalla seconda metà del XVII secolo<sup>15</sup>, *shingozaemon* o *shingoza*, oppure *asagiura* o *asagi* (fodera verde acqua), metonimia giustificata dal fatto che, come nella descrizione (4), si tratta di un particolare riscontrabile nell'abbigliamento di molti *samurai* di provincia. Nel *dangibon Furukuchiki* (Vecchi pezzi di legno, 1779), Hōseidō Kisanji (1735-1813) scrive: “[...] la fodera verde acqua è l'insegna della rozzezza per eccellenza e nella produzione di *senryū* di questi anni dire *asagiura* è diventato sinonimo di *buzza*, e si è iniziato a usarlo nella forma abbreviata *asagi*” (Furuya 1918, 82). Effettivamente sono numerosi i *senryū* dedicati alla figura del *samurai* di provincia<sup>16</sup>: oltre a sottolineare caratteristiche tipiche del provinciale in generale, a prescindere dall'estrazione samuraica dunque, come la fame pantagruelica, la mancanza di senso comune e l'accento marcato, vengono sottolineati alcuni comportamenti tipici del *samurai* zotico in visita al quartiere, come la mancanza di fortuna con le cortigiane, che piuttosto tendono a raggirarli, la devozione al servizio, la rigidità e poca brillantezza, l'atteggiamento spaurito: “Ogni appuntamento numero due è comunque un due di picche per *asagiura*” (Shimada 2005, 13), “Sei l'uomo della mia vita dice la cortigiana prendendo in giro la fodera verde acqua” (Fleming 2011,

---

<sup>15</sup> Il termine è attestato già in testi del XVII secolo ma, apprendendo da Honda, Fleming (2011, 157n) ricorda che un personaggio di nome Buza compare già in *Heta dangi chōmonshū* (Raccolta di appunti di sermoni sgraziati), una raccolta di aneddoti in stile *dangi* del 1754.

<sup>16</sup> Una lista è fornita da Shimada (2005, 13-15) per la raccolta *Senryūhyō mankuawase* delle ere Meiwa e An'ei. Si veda anche Sumiyoshi 1975.

157), “L’*asagiura* salmodia il *nagauta* come fosse un sermone” (Shimada 2005, 13), “Cammina per Nakanochō tutto impaurito, l’*asagiura*” (ibidem), “Attardatosi nei divertimenti, l’*asagiura* si fionda verso l’uscita” (Fleming 2011, 158). Alcuni esempi dallo *Haifū yanagidarū* sono riportati, invece, da Andō (1956, 194): “A Bakurochō un battito di mani: *pakuri pakuri*”<sup>17</sup> del 1768, oppure “L’educazione del provinciale comincia deridendolo” dalla collezione dell’anno successivo. Sull’argomento sono diverse anche le storielle comiche pubblicate in raccolte stampate in formato *kobon* (circa 16 × 12), come nel caso di *Chō tsugai* (Coppia di farfalle, 1776) a firma di Yamanote no Bakahito (s.d.), riportata da Fujii (2008, 120). “Le compere di capodanno del provinciale” racconta di un *samurai* venuto dalle province che entra in una bottega chiedendo: “vorrei del *vellutto* a righe! – Purtroppo – risponde il commesso – non l’abbiamo”. Il cliente è molto urtato da questa risposta, perché è certo di poterlo trovare, questo *vellutto* – nel testo originale, *binrōdo* è una dizione sbagliata per *birōdo*. Un altro commesso, che ha assistito alla scena, si avvicina e mostra uno scampolo di velluto a righe al *samurai*, che, tutto adirato, esclama: “Fino ad adesso a dire ‘non c’è, non c’è’ e poi ne avete così tanto! Cos’è? Non me lo volevate vendere? – No – replica il commesso – mi deve scusare, ma questo si chiama *velluto*, non *vellutto* con due *t* – Ah, sì? Vabbè, se è così, tagliamene un pezzo – Cosa ne facciamo? – e il *samurai*: – Fanne una *borseta*”: bacchettato sull’uso spropositato della *n*, il *samurai* applica al suo parlato quello che in termini moderni chiameremmo ipercorrettismo e chiede un *kichaku*, invece del corretto *kinchaku* (Pallone 2014, 116n).

L’attenzione al parlato del *samurai* zoticone fa la sua comparsa nel *kaiwatai sharebon* dell’era An’ei proprio grazie a Yamanote no Bakahito, che ne caricaturizza l’accento e i modi rozzi in racconti come *Sesetsu shingoza* (Nuove scemenze e chiacchiere dal mondo, 1776?), in cui una delle quattro sezioni è dedicata ai divertimenti nel quartiere di Yamashita e ha per protagonista il rozzo Dengoemon – nel cui abbigliamento non manca ovviamente la fodera verde acqua – abbordato da Ito, una donna di malaffare della zona. Le caratteristiche salienti del personaggio sono l’idioletto del provinciale, la mancanza di nozioni basilari e *savoir-faire*. Tuttavia, la stessa caratterizzazione è applicata ad altri personaggi in racconti coevi quali *Ryōgoku shiori* (Guida di Ryōgoku, 1771), in cui compare una comitiva di provinciali, monaci e campagnoli, o in *Yobukodori* (Il richiamo del cuculo, 1779), che descrive la visita in portantina attraverso Yamashita di una

<sup>17</sup> L’onomatopea indica il rumore provocato da due corpi ruvidi che sbattono l’uno contro l’altro a ripetizione, suggerendo la rozzezza dei provinciali che sostano negli ostelli dell’area di Bakurochō.

vecchia zoticonica. I tratti caricaturizzati in tutti i suddetti testi prescindono dunque dall'estrazione sociale dei personaggi ma colpiscono la sua diversità rispetto a ogni edochiano che si rispetti, diversità che ciascuna di quelle caratteristiche rimarca. L'estraneità da Edo è rappresentata in modo omogeneo a prescindere dall'effettiva provenienza del personaggio, ad esclusione della zona urbanizzata del Kamigata. Non importa dunque che il provinciale sia un monaco del nord-est o una prostituta di Karuizawa, come nel celebre racconto *Dōchū sugoroku* (Cronache di parole eleganti lungo il viaggio, 1779?), oppure un *samurai* dello Shikoku, ritratto ad esempio in *Kōgai chonnoma asobi* (L'ampia città. Il divertimento di un attimo, 1777), la *non-edochianità* del personaggio viene messa in scena con espedienti stereotipati, così come, peraltro, lo stesso pubblico dei lettori si aspetta venga fatto (Shimada 2005, 1-8). Confrontando le caratterizzazioni del *kaiwatai sharebon* dell'era An'ei con una sequenza descritta nel racconto *Hokuyū: anachidori* (Divertimenti a nord: il piviere ben informato, 1777), però, è possibile desumere alcuni tratti del *samurai* di provincia più squisitamente legati all'occupazione del personaggio. Il racconto, uno dei primi racconti dopo *Yūshi hōgen* a essere ambientato nuovamente a Yoshiwara, gioca sul collaudato duo comico costituito dal giovane, Kishichi, e dallo *bankatsū*, questa volta impersonato da un mercante incapace di nome Kiyosuke. Insieme alla *maitresse* della casa da tè, la Vedova, i due personaggi attraversano il lungoargine di Yoshiwara e il narratore descrive tutto il *brouhaha* del quartiere seguendo la passeggiata dei tre. La prima conversazione intercettata è proprio quella di tre *samurai* di provincia:

Nonostante sia passata la quarta ora, nell'andirivieni di Nihonzutsumi innumerevoli le lanterne, come fossero stelle, e tra la gente, variegata e diversa, di ogni classe e portafoglio, i nostri due stanno scendendo verso l'argine al seguito della vedova, quando sentono alle loro spalle: "Signore, lì la strada è impraticabile, tra un po' prosegua a destra!" e, voltatisi indietro, vedono un trio di clienti, anch'essi accompagnati con una lanterna di una delle case del canale; uno di loro indossa un *kimono* di crespo di seta rosa con una fodera di pelle cremisi e un soprabito blu notte di crespo di seta con un solo stemma a quattro rombi e una fodera a cannelli di crespo di seta scarlatta cucita in modo che sotto se ne vedano quattro o cinque *sun* [un *sun* equivale a poco più di tre cm]; un altro con un *kimono* di seta *rinzu* foderato con tessuto monocolor verde acqua, e un soprabito di seta di Tango nera con fodera iridata; un altro ancora, che sembra vestito un po' leggero, indossa un soprabito di seta Ueda a quadri e un *kimono* di seta di Chichibu ritinto a fantasia. In modo oltremodo ingessato,

CRESPO DI SETA BLU, ISHIBE KINDAYŪ: Ehi, Buza-dono! È da lungo tempo che non mi concede di prendere parte con Lei a una visita! Per quanto ci si scambi delle lettere, con me che per una cosa o per un'altra sono sempre obe-

rato di lavoro è difficile incontrarsi; persino nella corrispondenza non sono in grado di rispettare le scadenze. Ma la contentezza che prova Kindayū questa sera per essere in Loro compagnia è incommensurabile!

CRESPO DI SETA NERO, KATAI BUZAEMON: Ah ah ah! Proprio come dice Ishibe, anche io, per grazia del mio signore, sono sottoposto al continuo servizio e non riesco a trovare neanche un istante di tempo libero, tant'è che è davvero molto tempo che non godo della Loro presenza e il fatto di aver lasciato la residenza questa sera con le Loro persone, mi riempie di gratitudine per un momento di spensieratezza cui non avrei pensato mai da solo senza la Loro preziosa visita. Eh, Shingoza, ha ragione chi ha detto che "servire il signore è cosa da non fare"!

SOPRABITO DI SETA DI UEDA, KOKENO SHINGOZAEMON: È proprio come dice Lei! Anche io sono talmente oberato da impegni e commissioni che non mi separo neanche un istante dai miei obblighi e il fatto che le Loro persone abbiano pensato all'uscita di questa sera rende Shingozaemon pieno di felicità e gratitudine.

BUZAEMON: Ohi, Shingozaemon, tutta questa formalità non va bene a Yoshiwara! Lo *yashiki* è lo *yashiki*, ma in questo luogo di perdizione conviene lasciar perdere i convenevoli e ammorbidirsi un po'<sup>18</sup>. Non crede, Sagamiya?

UOMO DELL'IMBARCADERO: È come dice Lei, signore. Tutta questa rigidità non si confà a persone tanto raffinate come Lor signori.

BUZA[EMON]: Esatto, esatto!

UOMO [DELL'IMBARCADERO]: Si rilassino un po'!

KINDAYŪ: Capisco, allora è necessario che si faccia quanto ha egregiamente spiegato Buza-dono.

UOMO: Prego di aspettare un momento, il tempo di tagliare il lucignolo della candela.

KIN[DAYŪ]: Ah, s'è spenta!

UOMO: Non imparerò mai!

SHINGOZA[EMON]: Faccia alla svelta, non ci lasci così!

BUZAEMON: Nell'oscurità della notte è complicato deambulare senza un lume. L'uomo dell'imbarcadero si affretta verso il posto di veglia e accende una lanterna. (Mizuno 1978-1988, VII, 146-147)

Il tratto distintivo dei tre *samurai* di stanza in qualche *yashiki* del signore di provincia a Edo è dunque la rigidità (non solo il registro linguistico scelto dai tre denota una formalità eccessiva, ma anche i cognomi dei tre personaggi richiamano il campo semantico della rigidità: *ishi*, pietra; *katai*, rigido; *koke*, muschio), oltre all'attaccamento al proprio servizio e la poca

---

<sup>18</sup> Cf. *Tatsumi no sono*, scena incidentale di uno *yashiki* con cinque *samurai*: 客: 是／＼。屋舗は屋舗こゝはこゝじや。平にし給へ *Kyaku: Korekore, yashiki wa yashiki koko wa koko ja, taira ni shitamae* (Cliente: Ehi, ehi! Lo *yashiki* è una cosa, qui è un'altra. Rilassatevi!) (Mizuno 1978-1988, IV, 372).

prontezza (incidente della candela). I nomi invece fanno riferimento alla *non-edochianità* dei personaggi (Buzaemon e Shingozaemon), e in un caso alla rigidità e alla disponibilità finanziaria (*kin*, metallo; *kane*, danaro). Gli stessi protagonisti di *Anachidori* commentano così la scena cui hanno appena assistito con la vedova della casa da tè:

KIYOSUKE: Ohi, ohi, Daiki, ma che bei tipi questi tre!

KISHICHI: Eh sì.

KIYOSUKE: Persino in questo mondo frizzante ci sono degli stoccafissi come quelli, vero signora?

VEDOVA: Vero, vero!

KISHICHI: Eppure erano tutti signori molto a modo.

KIYOSUKE: Macché? Questi dovunque vadano non troveranno mai una prostituta che li tratti bene! (Mizuno 1978-1988, VII, 147)

In questo caso, dunque, i tratti trasversali dei personaggi delle province non sono sfruttati nella narrazione (accento marcato, fame, rozzezza), che fa trasparire, invece, delle caratteristiche riconducibili all'estrazione sociale dei personaggi più che alla loro provenienza. Si tratta di quello che il succitato *Rongochō* descrive con le parole *なんほ無腰ても武士は武士と見ゆる* *nanbo mugoshi demo bushi wa bushi to miyuru* (anche se non porta la spada, il *samurai* si riconosce comunque) (Mizuno 1978-1988, V, 297), oppure di quello che *Shishi no fumi* riassume nell'espressione *さむらひくさき* *samurai kusaki* (sapere troppo di *samurai*) (Mizuno 1978-1988, I, 316)<sup>19</sup>. La *storyline* che il narratore dedica al *buzza* irrigidito è generalmente quella dell'estenuante attesa solitaria nell'alcova, mentre la cortigiana per cui egli sborserà ingenti somme tergiversa altrove per sfuggire alla sua presenza o, peggio ancora, incontra furtivamente il giovane del quartiere di cui è innamorata. Se in *Anachidori* questi personaggi hanno un ruolo incidentale, nel testo *Unuborekagami* (Lo specchio della vanità, 1790) di Shinrotei (?-1819), un intero paragrafo, intitolato appunto "Il *buzza*", tratteggia con scherno la figura del guerriero venuto dalla provincia. L'abbigliamento è in linea con le precedenti descrizioni, *kimono* di seta Gunnai, fodera verde acqua, abito arricciato indietro sull'*obi* all'altezza dei lombi, eccetera. *Ça va sans dir*, il *buzza* "guarda con stupore entrambi i lati di Nakanochō, zigzaga di qua e di là, mette i piedi in una canaletta d'acqua stagnante" (Mizuno 1978-1988, XIV, 320), infine prende coraggio e si avvicina a una casa di appuntamenti. L'eloquio è quello rigido e sinizzante del *samurai*:

---

<sup>19</sup> Fa eco anche l'espressione *武左らしくみゆる* *buzza-rashiku miyuru* (avere proprio l'aria del *buzza*), ad esempio in *Tōshisen ōkai* (Manuale del crapulone. Interpretazioni strampalate, 1770).

BUZA: Ehi, inserviente! Sono interessato a quella che legge il libro laggiù.

INSERVIENTE: Sì, è una *bu*<sup>20</sup>.

BU[ZA]: Non so cosa sia un *bu*.

INSERVIENTE: No, intendo che si tratta di una *zashiki mochi*.

Ricevuta l'informazione, lancia uno sguardo ghiacciato avanti a sé. (Mizuno 1978-1988, XIV, 320-321)

Viene dunque messo in chiaro che il personaggio non è un frequentatore abituale né è sufficientemente informato sulle abitudini del quartiere, e che il suo sguardo torvo sulle cortigiane esposte dietro al *magaki*<sup>21</sup> risulta tutt'altro che gradito. La rigidità è sottolineata da una serie di espressioni scelte dal narratore:

a.

大切そふに両こしをわたし

*taisetsusōni ryōgoshi o watashi*

consegna le spade **con molta attenzione**

b.

祝言をするよふにおりめたぶしくのんで。ていねいにしためながら

*shūgen o suru yō ni orimetadashiku nonde, teineini shitaménagara*

beve **in modo formale come se stesse pronunciando un discorso cerimoniale** e prosciuga **con compostezza** la coppetta

c.

古風しやれをいふ

*kofū share o iu*

fa una battuta **ormai datata**

d.

ねつかからはじまらぬざしきのよふす。武ざてれのみ。手じやくでひつかける

*nekkara bajimaranu zashiki no yōsu, buza tere nomi ni, tejaku de hikkakeru*

La serata **proprio non decolla**. Il *buza* **non scioglie l'imbarazzo**, non fa che versarsi il *sake* da solo e calarlo d'un fiato. (Mizuno 1978-1988, XIV, 321)

La cortigiana Suminoe abbandona il *buza* nel suo spazio, per ritornare solo quando la malcelata insofferenza del *samurai* comincia a risultare ingestibile dalle colleghe più giovani, lo adula e raggira convincendolo a portare

---

<sup>20</sup> Un *bu* equivale a un quarto di *ryō* d'oro, la tariffa minima per godere della compagnia di una cortigiana *zashiki mochi* (letteralmente: "che ha a disposizione uno spazio riservato dello *zashiki*"). È quindi espressione metonimica per la stessa *zashiki mochi*.

<sup>21</sup> Con *magaki* si intende la grata dietro la quale le case di tolleranza tenevano 'in esposizione' le cortigiane.

ancora pazienza in vista di un indimenticabile finale di serata ma, come informa il narratore, nessuno tornerà a fargli visita fino al gracchiare dei corvi che annunciano l'alba. In ambientazioni meno raffinate, invece, l'eloquio dal forte accento e spesso *cochon* del provinciale costituisce uno dei tratti immancabili della caratterizzazione del *buza*, come nel caso del celebre *Shinmeidai* (Il carattere delle prostitute di Shinmeidai, per davvero, 1781)<sup>22</sup> di Manzōtei (1756?-1810), il cui protagonista Michino Okuemon parla il dialetto di Sendai e sfoggia il suo turpiloquio con una certa disinvoltura. Nelle battute iniziali, comunque, si rimarca la devozione al servizio del *samurai*. L'atteggiamento smargiasso sostituisce, invece, l'incedere impaurito, solito dello zotico di provincia. Manzōtei riprende, in era Tenmei (1781-1789), l'indirizzo comico della narrazione di Yamanote no Bakahito, soffermandosi su particolari scontri e prestando particolare attenzione alla resa del parlato dei provinciali, catturando peraltro le specificità della parlata di Sendai, senza accontentarsi della generica caratterizzazione *non-edochiana*. Il culmine di questa scelta stilistica è certamente *Inaka shibai* (Teatro di campagna, 1787), un testo che condivide parzialmente il *layout* convenzionale del *kaiwatai sharebon* ma si allontana dai luoghi di perdizione di Edo per descrivere una rappresentazione teatrale in un villaggio della regione di Echigo e, in particolare, il suo pubblico di provinciali. In debito nei confronti della narrativa di Yamanote no Bakahito, debito esplicitato anche nella prefazione autografa, è anche *Tsuizonai sanninzure* (Inaudita visita a tre, 1783), che mette in scena l'uscita di tre *samurai*, che dagli *yashiki* di Kasumigaseki si recano a Shinjuku. Dei tre uno è definito ironicamente *ikijin*, "persona raffinata", gli altri due sono etichettati come *shingoza*. La caratterizzazione ricorda quella di *Anachidori*<sup>23</sup>, i due personaggi hanno modi molto formali e impacciati, parlano del loro servizio, fanno un uso spropositato di prestiti dal cinese, coltivano passatempi *demodé* e apparentemente molto noiosi, e hanno poca dimestichezza col quartiere. Non ricevono tuttavia un trattamento del tutto negativo, dato che almeno non vengono lasciati da soli per tutta la notte, al contrario del sedicente uomo di mondo, che perde le staffe per il trattamento freddo a lui riservato dalla prostituta. La serata del *samurai* di provincia che non decolla è inoltre uno dei temi della prima sequenza di *Shirakawa yofune* (Le belle addormentate,

<sup>22</sup> Il titolo dell'opera gioca sull'inusuale scelta dei sinogrammi per trascrivere il nome dell'area commerciale sorta intorno al santuario di Shibadaijingū, nota come Shinmeidai: 真女意題, glossato nel Prologo come *makoto ni jōro no kokoroiki arawasu*, traducibile, appunto, come "Descrizione del carattere delle prostitute, per davvero".

<sup>23</sup> Anche il nome di uno dei due provinciali, Ishibe Kin'emmon, ricorda quello di Ishibe Kindayū. Entrambi sono plasmati sul deonimico *ishibe kinkichi*, che indica appunto rigidità, rettitudine e incapacità di divertirsi.

1789) di Santō Kyōden (1761-1816) – a sua volta un plagio da un testo di dieci anni prima, *Hyakuasobi* (I cento divertimenti, 1779) –, un raro caso, da parte dell'autore più celebrato di Edo, di inclusione dello *shingoza* nella narrazione. Sono dunque diversi gli elementi che compongono la caratterizzazione stereotipata del *samurai* di provincia:

1. abbigliamento sgargiante (in particolare, fodera verde acqua – presente in ogni descrizione);
2. dedizione spropositata al servizio (per esempio, *Anachidori*, *Tsuizonai sanninzure*, *Shinmeidai*);
3. accento marcato (per esempio, racconti di Yamanote no Bakahito, *Shinmeidai*);
4. atteggiamento smargiasso prima della serata (per esempio, *Tatsumi no sono*, *Shirakawa yofune*, *Shinmeidai*);
5. stupore di fronte alla movimentata atmosfera di Edo (*Tatsumi no sono*, *Unuborekagami*);
6. rigidità e imbarazzo di fronte alla cortigiana (*Anachidori*, *Tsuizonai sanninzure*, *Unuborekagami*);
7. accoglienza tiepida o glaciale da parte della prostituta, ovvero raggio o 'estorsione' da parte della prostituta (*Anachidori*, *Unuborekagami*, *Shirakawa yofune*).

I tratti 3 e 5 sono invero compresenti anche nella descrizione del provinciale, a prescindere dall'estrazione sociale, e dunque non peculiari della figura del *samurai*; il tratto 7, inoltre, è peculiare di altre figure comiche dei racconti di Edo. In generale, il *buzo* è una figura che non raccoglie lo sdegno del narratore e del lettore, ma ne promuove il riso, come suggerisce una nota diegetica del narratore in *Fukujin sugoroku* (Parole argute degli dèi della fortuna, 1786) di Manzōtei: “a questo punto, per gli otto isolati del canale, avremmo le insistenti richieste di *sake* da parte dei portatori di palanchino, le cretinate del perditempo, la ridicolaggine del *samurai* di provincia, ma dal momento che ne troviamo fino a marcire nei soliti *sharebon*, qui eccezionalmente non ne farò menzione” (Mizuno 1978-1988, XIII, 296).

#### 4.2. *Il samurai di Edo e la cultura samuraica*

Una caratteristica trasversale a diversi personaggi di estrazione samuraica, siano essi provinciali o edochiani, è la rigidità. L'espressione 屋敷の鉄棒。町の羽二重 *yashiki no kanabō, chō no habutae* (stecca di metallo del *samurai*, seta *habutae* del *chōnin*) (Mizuno 1978-1988, VIII, 242-243) adoperata dal personaggio di Shūkaku in *Michi no kakigara* (Gusci d'ostria per strada, 1779), riflette proprio questo stigma, a quanto pare consolidato.



D'altronde, data una rapida occhiata al suo primo allievo, un *samurai* di Edo, il Maestro del racconto *Keiseikai shinanjo*<sup>24</sup> (Addestramento al divertimento con le cortigiane, 1786) di Tanishi Kingyo (s.d.) lo redarguisce senza pensarci troppo, disapprovando innanzitutto la scelta di indossare gli *bakama* e la doppia spada: 三ッ指のたぐひは。てまへかたでは。きつひ禁物でござれば *mitsuyubi no tagui wa, temaekata dewa, kitsui kinmotsu degozareba* (tutta questa formalità qui è assolutamente vietata) (Mizuno 1978-1988, VII, 290). Anche il modo di parlare del *samurai* viene criticato: しうちやくもヤッぱりうれしひと。ことばは。とかくやすからにモウかたみはぐッとおながしなさひ *shūchaku mo yappari ureshii to, kotoba wa, tokaku yasukarani (mō) katami wa gutto onagashinasai* (anche le parole dovranno essere comunque più morbide, quindi felice piuttosto che lieto, lascia scorrere via la tua rigidità!) (ibidem). Anche in questo caso, dunque, la rigidità del *samurai* è trattata come manifestazione di ineleganza (*yabo*). Tuttavia, nella prefazione dello stesso testo, l'autore ricorda che “il cosiddetto cliente vanesio [己惚 *unubore*], o il cliente che vuol passare per raffinato ma non lo è [いた山 *nitayama*], rispetto al vero inelegante [更の野夫 *manzara no yabo*], è cento volte peggio” (ibid., 289). Si fa riferimento qui allo *bankatsū*, a volte impersonato da un *samurai* di Edo, come nel caso di *Tatsumi no sono* o di *Yūshi hōgen*. Lo *bankatsū* è un protagonista di ogni *kaiwatai sharebon* fino a tutta l'era Tenmei, di volta in volta contrapposto ad altri esempi di clienti, in genere a suo svantaggio. Come riferisce Kobayashi (1982, 3), sulle orme di Takagi (1930-1932, *passim*), nel *kaiwatai sharebon* di era An'ei, le numerose figure di *bankatsū* tradiscono spesso l'occupazione presso il palazzo, ma essa non rientra nel mirino della caratterizzazione, restandone solo completamente ancillare<sup>25</sup>. A partire dall'era Tenmei, in particolare nelle opere di Santō Kyōden, prende sostanza una sottocategoria di *bankatsū* impersonata specificamente da *samurai* di Edo, lo “*tsū* di Yamanote”. L'associazione tra la figura dello *bankatsū* e il *samurai* di Yamanote convince anche dal punto di vista linguistico, tanto che in era Tenmei si diffonde anche il *calembour* 似た山の手 *nitayamanote* (finto *tsū* di Yamanote)<sup>26</sup>. Nella produzione di *kaiwatai sharebon* di Kyōden, lo *tsū* di Yamanote è effettivamente ricorrente, come ricorda Kobayashi (1982, 4-6):

<sup>24</sup> Pubblicato con doppio titolo: *Jūbachi daitō momotamakura* (I diciotto uomini più eleganti di Edo. Cento braccia tra le quali addormentarsi).

<sup>25</sup> Kobayashi (1982, 3) nomina le figure di Yasui da *Kōeki shin'wa* (Nuovi discorsi da una stazione sulla via per il Kōshū, 1775), Genroku di *Sesetsu shingoza*, Tensha di *Suichō kōkei* (L'alcova nell'elegante via per il Kōshū, 1779?), limitatamente ai testi di Yamanote no Bakahito.

<sup>26</sup> Kobayashi (1982, 4-6) ne riporta due esempi da testi del 1783, *Kinkin sanchōden* (Trasmissione delle tre tonalità del broccato d'oro) e *Chiekagami* (Lo specchio della conoscenza)

1. In *Kyakushu kimokagami* (Specchio dei caratteri dei clienti, 1786) viene descritto un cliente identificato all'interno della categoria *kioihada* "il gavazzatore", l'abbigliamento prevede come caratteristica saliente la doppia spada, la specifica del sottotitolo recita "Yamanote". Viene descritto come un personaggio dedito al gioco d'azzardo e ad altre forme di divertimento, e dalla battuta da lui pronunciata: "[...] mi lascio Shinmachi alle spalle e me ne torno a casa" (Mizuno 1978-1988, XIII, 211), si capisce che il personaggio non spende dei soldi nel quartiere ma vi entra solo per guardare.
2. In *Keichū kyōgen – Kuruwa no daichō* (Spettacolo nell'alcova: il copione del quartiere, 1789): "a farsi largo tra i clienti guardoni, un duo di *tsū* di Yamanote, uno porta una lunga sopravveste di finta seta *bachijō*, l'altro una sopravveste color marrone scuro, e hanno il viso schiacciato sulla grata d'esposizione" (Mizuno 1978-1988, XV, 118). Anche in questo caso i due finti *tsū* di Yamanote sono a Yoshiwara soltanto per guardare.
3. In *Shirakawa yofune* compare il personaggio di Kifū, definito "un cliente perditempo di Yamanote" (Mizuno 1978-1988, XIV, 339), ovvero un cliente a cui piace osservare le cortigiane dietro i *magaki* ma che effettivamente non si diverte con loro.
4. In *Keiseikai shijūbatte* (Quarantotto mosse per conquistare una cortigiana, 1790), a dispetto del titolo, vengono raccontati quattro incontri di clienti e rispettive cortigiane, solo due dei quali vengono giudicati tutto sommato positivamente dall'autore ("La mossa sentimentale" e "La mossa del vero amore"; i clienti de "La mossa gretta" e "La mossa messa a nudo" sono invece considerati deprecabili). In entrambi i casi negativi, i clienti sono *bankatsū* e sono *samurai*. Ne "La mossa messa a nudo", il cliente è un attendente piuttosto facoltoso di ventidue o ventitré anni in visita a una casa di prima classe a Yoshiwara. È impegnato in un *myōdai*, una serata in cui la cortigiana accetta la visita di più di un cliente e dunque si fa di volta in volta sostituire da un'intoccabile giovane *shinzō*. In questo caso però, nonostante all'inizio sembrerebbe trattarsi di un *samurai* molto navigato e sicuro di sé, persino la *shinzō* diserta il suo *zashiki* e lui, tutto solo, passa il tempo contando i propri turni di servizio, fumando la pipa e alternando il sonno alla veglia. Infine inizia a sbraitare contro il personale di servizio ma viene abbindolato dalle parole della cortigiana e si convince a calmarsi. Nella *storyline* può intravedersi l'ipotesto cui Kyōden si ispira, ovvero il capitolo "Il *buzā*" di *Unuborekagami* (cfr. *supra*). Il *samurai* de "La mossa gretta" è, invece, uno *tsū* di Yamanote, impegnato in un battibecco con la sua abituale prostituta, presso una casa minore. Gli argomenti della conversazione sono spesso incentrati sul danaro e il valore degli accessori della cortigiana, il cliente manca di tatto con lei e non rinuncia alle maldicenze. Il giudizio del narratore non può che essere impietoso: "I clienti di questa fatta reputano bravi solo quelli che si divertono a spese della prostituta, già al primo

---

e uno da *Seirō wadan – Shinzōzui* (Enciclopedia illustrata della *shinzō*. Languidi discorsi dal quartiere, 1789) di Kyōden.

---

incontro per prima cosa valutano il prezzo degli accessori della prostituta dal *kimono* ai fermacapelli, una parola dolce e subito la sfruttano a loro vantaggio, usano il raggio per spillarle dei soldi e poi li giocano alle carte o nelle scommesse” (Mizuno 1978-1988, XV, 201). Si tratta dell’unico caso di Yamanote *tsū* con un ruolo non esclusivamente incidentale nella diegesi.

L’attribuzione al *samurai* di Edo – in veste di cliente dei quartieri del piacere – di caratteristiche quali la vanagloria, la propensione a voler apparire e volersi raccontare migliore di com’è in realtà, la lingua avvelenata e la spilorceria nei confronti della cortigiana (ovvero del quartiere) sembra essere diventata una prassi consolidata alla fine dell’era Kansei (1789-1801), come suggerisce il narratore di *Kuruwa setsuyō* (Breviario del quartiere del piacere, 1798), quando presenta il personaggio di Ueki come un “*samurai* finto *tsū*, o *tsū* di Yamanote, di quelli che spesso si incontrano negli *sharebon*” (Mizuno 1978-1988, XVII, 232)<sup>27</sup>. Il fatto che il *samurai* di Edo sia sempre in bolletta è un altro *tōpos* della poesia comica, e dunque non stupisce che questi venga ritratto come un uomo avaro, che tenta di divertirsi ai danni della cortigiana, non pagandola o addirittura chiedendole dei soldi, oppure ai danni della casa di appuntamenti, per esempio attraverso l’*escamotage* dello *shinzōkai*, ovvero pagando per la compagnia di una giovane *shinzō* e incontrando furtivamente una cortigiana di rango (e *cachet*) più elevato.

Nella produzione di Kyōden, spicca un’altra figura di *hankatsū* impersonato da un *samurai*, ovvero Goshō Gorōmaru, un personaggio del tutto secondario nello schema narrativo del racconto *Shikake bunko* (La scatola dei cambi d’abito, 1791), ma cui il narratore riserva estrema dovizia nella descrizione dell’abbigliamento e delle armi:

Presso la stazione di Hiratsuka, nel Sōshū, attraversa il ponte di Hanamizubashi il guerriero GOSHŌ GORŌMARU soprabito a tinta spenta blu arrugginito con spacco posteriore fino alla schiena, larghi pantaloni da cavallerizzo realizzati nei pressi delle scuderie di Azabu jūban. Molta attenzione è riservata alle fattezze delle spade: la *katana* è lunga oltre ogni immaginazione, la punta dell’impugnatura è in metallo, l’elsa è dello stesso materiale forgiata con motivi di cerchi concentrici e fornita di maniglia, mentre l’impugnatura è corredata di cordicelle intrecciate per la caccia col falcone, il fodero in pelle battuta, la lama si pensa essere fattura di Bizen con uno spessore di filo circa di tre *bu*; lo spadino invece è estremamente corto, del tipo detto “a forma di germoglio di bambù”, ovviamente l’elsa è di legno, fodero con anello metallico tre parti di

---

<sup>27</sup> Kobayashi (1982, 2) cita anche il commento a *Shirakawa yofune* contenuto nella guida alla letteratura popolare *Kesaku hyōban – Hana no origami* (Gli *origami* fioriti. Classifica dei libri leggeri, 1802), in cui il personaggio di nome Yamanote si lamenta del fatto che i ruoli del vanesio e del perditempo spettino sempre ai *samurai* di Yamanote.

bronzo e una d'oro, custodia lignea lucidata, la lama si pensa essere fatta a mo' di spada lunga dai fabbri di Seki, l'impugnatura è di metallo forgiato e battuto a Suruga, il laccio alla cintura è di quel tipo fatto per lamelle di armatura. Dietro al soprabito tiene nella cintura un ventaglio, sui fianchi pendono una catena metallica e il turcasso, capelli pettinati all'anatra mandarina, ovviamente con attaccatura bassa. Indossa guanti lavorati a maglia color rosa intenso e un copricapo a visiera profonda sul volto. Ha circa ventiquattro o venticinque anni. (Mizuno 1978-1988, XVI, 32)

Che la descrizione non sia funzionale allo scorrere del racconto lo dimostra anche il fatto che nella riedizione del racconto curata da Tamenaga Shunsui (1790-1843) nel 1837, col nuovo titolo *Tatsumi no tsuki* (Luna a nord-est), il passo viene completamente espunto. Probabilmente non se ne percepisce più l'utilità o il senso, eppure negli anni in cui il racconto viene dato alle stampe per la prima volta, sembra che alcuni particolari siano serviti a Kyōden per rivolgersi in tono satirico al nuovo ideale di guerriero che va consolidandosi attraverso le numerose ordinanze promulgate in seno all'attività legislativa di Matsudaira Sadanobu<sup>28</sup> (1758-1829). In un testimone appartenuto al fratello dell'autore, Santō Kyōzan (1769-1858), il lettore d'eccezione postilla a margine di questa descrizione alcuni appunti sull'abbigliamento e la spada corta del personaggio: "l'abbigliamento di questo Gorōmaru riproduce fedelmente l'aspetto dei rampolli degli *batamoto* di quegli anni. Questo si vede anche nell'esposto del governatore della città circa la condanna che Kyōden ricevette"; e inoltre: "in seguito seppi che lo spadino 'a forma di germoglio di bambù' era gradita al signore di Shirakawa [= Matsudaira Sadanobu]" (Mizuno 2002, 443). Innanzitutto è necessario ricordare che nella produzione di Kyōden il personaggio del Ragazzo, di solito graziato dagli autori di *kaiwatai sharebon* delle ere Meiwa e An'ei, non riceve sempre un trattamento positivo: basti pensare al celeberrimo *hitori musuko* Adakiya Enjirō, rampollo di ricca famiglia, probabilmente figlio di facoltosi commercianti, deriso dall'autore nel racconto illustrato *Edo umare uwaki no kabayaki* (Libertino grigliato alla maniera di Edo, 1785) e poi commiserato in veste di giovane *bankatsū* in *Tsūgen Sōmagaki* (Parole alla moda nella casa più in vista, 1787). Non stupisce dunque che il narratore

---

<sup>28</sup> Matsudaira Sadanobu è ricordato come il promotore di una delle tre grandi ondate di riforme del periodo Edo. Il giudizio sul suo governo da parte dei contemporanei sembra essersi deteriorato nel corso dei pochi anni di gestione del potere, tanto che nello *Yoshi no zōshi* può leggersi che già nel 1790 "moltissimi in città, sia samurai che *chōnin* ce l'avessero a morte con lui" (cit. in Yamamoto 2011, 173). Effettivamente, tra i giudizi e le voci che circolano in merito alla controversa figura del *daimyō* di Shirakawa, c'è quella che fosse il più preparato e competente nello studio ma che lo stesso non potesse dirsi per la gestione delle faccende economiche (ibid., 25).

di *Shikake bunko* derida il giovane *samurai* Goshō Gorōmaru che passeggia tutto impettito nei pressi di Fukagawa. L'autore ironizza probabilmente anche sul ritorno all'ideale del pennello e della spada, contenuto in un *ofure* (editto) fatto promulgare da Sadanobu nel settimo mese del settimo anno dell'era Tenmei (1787, cf. Takeuchi 1995, 116-119). La richiesta di maggiore morigeratezza e consapevolezza dei precetti confuciani nella cultura samuraica è bersaglio della satira di Kyōden fin dall'inizio dell'era Kansei. I nomi dati ai paragrafi del racconto *Kyōden yoshi* (Le intenzioni di Kyōden, 1790), ad esempio, ricalcano i titoli di classici confuciani e in questa scelta Takagi (1930-1932, III, 20-21) legge un tentativo di derisione della cultura difesa dalle politiche governative. Certamente più esplicito il messaggio lanciato con la pubblicazione del racconto illustrato *Kōshijima toki ni aizome* (La moda della seta blu di lavorazione confuciana, 1789), in cui viene dipinta con prudenza, ma allo stesso tempo con spirito mordace, la distopia di una società governata dall'ottemperanza ai proclami di Sadanobu, in cui ciascuno fa a gara col prossimo per seguire pedissequamente i precetti confuciani: invece dei borseggiatori, per esempio, le strade pullulano di persone che vogliono essere a tutti i costi borseggiate, tanto da cercare di infilare i propri portavalori nelle maniche e nelle cinture dei passanti. Il testo è impreziosito da numerosissimi *calembour* che rimandano a espressioni cinesi e versetti dei *Dialoghi*, e tutti i personaggi, compreso l'ultimo dei mendicanti, parlano con la ricercatezza lessicale e la solennità proprie del *samurai*. Nello stesso anno in cui Kyōden firma questo racconto, vengono pubblicati anche i *kibyōshi Kokubiyaku mizukagami* (Specchio d'acqua in bianco e nero) di Ishibe Kinkō (s.d.), illustrato da Kitao Masanobu, nome d'arte dello stesso Kyōden, e *Tenkaichi menkagami no umebachi* (Lo specchio del numero uno al mondo, fantasia a fiori di susino) di Tōrai Sanna<sup>29</sup> (1744-1810). Il primo di questi incappa però nella censura del governo militare: Ishibe Kinkō, l'autore dei testi, è costretto alla contenzione dei polsi e successivamente al confino, mentre sembra che a Kyōden, in quanto autore delle illustrazioni, sia comminata soltanto una multa in danaro (Tanahashi 1986-2004, II, 60-61). Nel "Prologo serio" al successivo racconto illustrato di Kyōden, *Hakoiri musume men'ya ningyo* (La ragazza in scatola. Burattinai e sirenette, 1791), l'editore Tsutaya Jūzaburō (1750-1797) afferma di aver dovuto pregare l'autore perché tornasse a scrivere racconti illustrati, e che vi sia riuscito solo dopo molti sforzi atti a incrinare il suo "diniego a produrre ancora del *gesaku* [letteratura d'intrattenimento]" dovuto al fatto che provasse "vergogna di essere stato oggetto, la primavera scorsa, di cattive

<sup>29</sup> Si vedano a tal proposito Nakayama in Koike 1980-1985, *zoku* II, 161, e Hamada Nakamura 1978, 116-119.

riprese [あしきひやうき *ashiki hyōgi*] della gente” (cit. in Tanahashi 1995, 160; Id. 2000, 27).

Tra i provvedimenti inclusi nelle ordinanze di Sadanobu, infatti, alcune riguardano direttamente la stampa e la letteratura faceta. Nel 1789, attraverso alcuni *machibure* (editti cittadini) e circolari agli editori (Yuasa 1995, 122-124), le regole già fissate all'interno delle riforme dell'era Kyōhō (1716-1736) ma disattese per molti anni vengono ribadite e ne viene estesa la validità a tutti i librai e gli editori, non semplicemente ai produttori di *mono no hon*, libri seri, com'è stato fino a quel momento. Tra gli obblighi e i divieti ripristinati dalle ordinanze si trova l'obbligo di indicare con esattezza il nome dell'autore e dell'editore e il divieto di pubblicare libri su temi di attualità o argomenti licenziosi (Uwabo 1983, 36). È scoraggiata qualsivoglia manifattura troppo ricercata e inoltre diventa obbligatorio l'ottenimento di un sigillo di approvazione per ogni nuova pubblicazione e l'affiliazione a una gilda di editori. A queste iniziative legislative segue una dinamica fase vessatoria, che non solo colpisce diversi autori di letteratura faceta, tra cui lo stesso Kyōden, ma inibisce la partecipazione alla produzione di letteratura popolare a un certo numero di autori legati alla classe samuraica, per questioni di appartenenza o stretta collaborazione. Kyōden stesso, pur rimanendo attivo come scrittore, non donerà più le sue illustrazioni ad altri autori e l'esperienza di *Kokubyaku mizukagami* resta l'ultima del suo genere.

Tra i racconti pubblicati da Kyōden subito dopo la punizione a Ishibe Kinkō vi è anche il succitato *Shikake bunko*, che include la parodia del *samurai* abbigliato come vorrebbe l'ex *daimyō* di Shirakawa. Probabilmente tra le tattiche di convincimento che Tsutaya Jūzaburō ha adottato per spingere Kyōden a continuare a scrivere c'è quella dell'emolumento, sino ad allora mai accordato agli autori, che piuttosto donano le loro opere agli editori: stando a *Santō Kyōden ichidaiki* (Biografia di Santō Kyōden, s.d.), redatto da Kyōzan, per il completamento di questo racconto e di altri due pubblicati lo stesso anno<sup>30</sup>, Jūzaburō paga all'autore una somma pari a due *ryō* e tre *bu* d'oro e undici *monme* d'argento, ovvero un *monme* d'argento per *chō* (foglio) (Mori Noma Asakura 1980, II, 410). I racconti – stando a Kyōzan, *Shikake bunko* in particolare – sono ritenuti per qualche ragione non consoni alle nuove disposizioni e l'autore dei tre testi, l'editore e i due responsabili della gilda che hanno concesso il nullaosta alla messa in vendita dei libri vengono chiamati al cospetto del governatore Hajikano Nobuoki

---

<sup>30</sup> Si tratta di *Shōgi kinuburui* (Il setaccio della bella donna, 1791) e *Seirō biru no sekai – Nishiki no ura* (Il rovescio del broccato. Il mondo del quartiere alla luce del giorno, 1791). Spesso ci si riferisce ai tre racconti come a una trilogia.

(1744-1791), il quale commina al primo la pena della contenzione dei polsi per cinquanta giorni, al secondo il divieto di pubblicazione dei testi incriminati e la confisca di metà dei suoi beni, e agli altri due, infine, l'interdizione dal commercio e una forma piuttosto blanda di confino (ibid., 411-413)<sup>31</sup>. La punizione non è soltanto una routinaria applicazione delle nuove leggi, ma ha tutta l'aria di voler essere esemplare, come commenta Suzuki (1995, 149).

## 5. CONCLUSIONE

La strategia di caratterizzazione in atto nei racconti succitati, come anticipato già da Mizuno (1976), non colpisce squisitamente l'estrazione sociale del personaggio. Attraverso tre livelli descrittivi, l'abbigliamento, il modo di parlare, e in alcuni casi il comportamento, la narrazione ne mette in luce tratti peculiari volti a definire i confini del personaggio e ad anticiparne il destino in termini di successo *vs* insuccesso con la compagna scelta per la serata. I tratti sono un insieme di (1) caratteristiche trasversali rispetto all'estrazione sociale, come per esempio la distinzione tra giovani e anziani, tra modaioli e *demodé*, tra edochiani e non-edochiani, tra ricchi e poveri; (2) caratteristiche impropriamente definibili come attanziali, che si rifanno a tipi consueti come lo *bankatsū*, il Ragazzo, l'uomo rozzo, l'Amante, eccetera; (3) caratteristiche squisitamente riferibili all'estrazione sociale del personaggio: *samurai*, *chōnin*, barbiere, artigiano, medico, intrattenitore, barcaiolo, eccetera. Al netto delle caratteristiche trasversali e attanziali, per la figura del *samurai* sono identificabili due caricature diverse, quella del *samurai* di provincia, o il *samurai* propriamente detto – il *samurai* subito riconoscibile come tale – e il *samurai* urbanizzato, che può non riconoscersi immediatamente come tale. Il primo stereotipo si sviluppa ampiamente nella narrativa comica delle ere Meiwa e An'ei, così come nella poesia comica, e pertiene, dal punto di vista del giudizio complessivo che può darsi di esso, all'ambito della comicità (おかしみ *okashimi* (ridicolaggine), come scrive Manzōtei in *Fukujin sugoroku*, cf. *supra*). Il *samurai* di provincia è descritto come un uomo che non riesce a 'staccare' dal proprio servizio anche quando è in congedo, smargiasso fuori ma ingessato e imbarazzato davanti alla prostituta. Il secondo tipo acquista specificità rispetto allo *bankatsū*

---

<sup>31</sup> La versione che Kyokutei Bakin (1767-1848) dà dell'accaduto in *Kinsei mono no bon – Edo sakusha burui* (Libri moderni. Classificazione degli autori di Edo, 1834) è del tutto comparabile a questa di Kyōzan (Tokuda 2014, 116-118).

nella narrativa di era Tenmei come *samurai* di Yamanote, e pertiene all'ambito della grettezza (si confronti per esempio già il nome fittizio del personaggio di *Kōeki shin'wa*, Yasui, oppure il titolo del capitolo a lui dedicato in *Keiseikai shijūbatte*, やすひ手 *Yasui te*, La mossa gretta). È caratterizzato genericamente come un uomo vanesio o un finto *tsū* – un insieme di caratteristiche del tipo (2) che lo *Yamanote no tsū* condivide col suo iperonimo *bankatsū* –, ma in particolare se ne mette in luce la mancanza di denaro e la spilorceria. Contemporaneamente, in era Tenmei, si assiste allo sviluppo di uno sguardo più critico nei confronti della cultura samuraica imposta da Matsudaira Sadanobu, che sfocia in una serie di rappresentazioni satiriche dell'ideale di guerriero dedito alle armi e allo studio e della filosofia confuciana su cui il modello sociale incensato dal *bakufu* si fonda. È bizzarro il fatto che uno dei primi testi di era Tenmei a confrontarsi con la rivalutazione dell'ideale del *bunbu* (le armi e le lettere) sia un racconto in forma di sermone mai pubblicato, scritto dallo stesso Sadanobu prima di prendersi carico delle responsabilità di governo<sup>32</sup>:

Dire che impugnare le *armi* significhi dismettere le *lettere* è una forzatura, invenzione di qualche marcio confuciano. Un tempo c'era un certo signore che si vantava dell'onore marziale dei suoi antenati ed eccedeva nell'esaltazione del guerriero, affermando per esempio che un *samurai* non direbbe mai “che male!” o “che freddo!”. Nonostante questo, dubito che questo signore direbbe mai “che goduria!” se mai calpestasse un chiodo o “che frescura!” se mai si procurasse un'ustione. (Iwasaki 1983, 38)

Ciò nondimeno, l'ambiguità del concetto di *bunbu* e l'immagine del guerriero ideale di Matsudaira Sadanobu, con o senza spada “a germoglio di bambù”, contribuiranno in parte allo sviluppo di quelle retoriche che in era Meiji porteranno al consolidamento del mito del *bushidō*.

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Andō, Tsunejirō. 1956. *Senryū, kyōka*. Tōkyō: Gakutōsha.
- Benesch, Oleg. 2014. *Inventing the Way of the Samurai: Nationalism, Internationalism, and Bushido in Modern Japan*. Oxford: Oxford University Press.

---

<sup>32</sup> Iwasaki (1983, 1) ipotizza che il racconto *Daimyō katagi* (Ritratto di un *daimyō*) possa essere stato scritto intorno al 1784. Sempre secondo Iwasaki, che segue Mori nella ricostruzione, il testo originale vergato dal futuro capo del Consiglio è stato distrutto ma alcune copie del manoscritto sono rimaste in furtiva circolazione e si sono conservate fino ai nostri giorni.



- Fleming, William D. 2011. *The World Beyond the Walls: Morishima Churyo (1756-1810) and the Development of Late Edo Fiction*. PhD Dissertation, Harvard University.
- Fujii, Fumika. 2008. "Yamanote no Bakahito no hōgen byōsha ni kan suru ikkōsatsu". *Aoyama gobun* 38: 115-125.
- Furuya, Chishin (hen). 1918. *Kokkei bungaku zenshū*, vol. 12. Tōkyō: Bungei shoin.
- Goldenberg, Suzanne. 2011. "The Truth about the Fukushima 'Nuclear Samurai'". *The Guardian*, March 21. [10/08/2016] <https://www.theguardian.com/world/2011/mar/21/nuclear-samurai-fukushima-japan-reactor>.
- Hamada, Keisuke, et Nakamura Yukihiko (hen). 1978. *Sharebon, kibyōshi, kokkeibon*. Tōkyō: Kadokawa shoten (Kanshō Nihon koten bungaku, 34).
- Honda, Tatsuo. 1989. "Sharebon, kokkeibon to ukiyomonomanē – Bungei to engei no byōshahō". In Hibbett Howard S. et Hasegawa Tsuyoshi (hen), *Edo no warai – Kokubungaku kenkyū shiryōkan kyōdō kenkyū hōkoku 'Nihon bungaku no tokushitsu'*. Tōkyō: Meiji shoin.
- Inoue, Yasushi. 2014. "Ihara Saikaku *Budō denraiki* ron no zentei o utagau". In Ningen bunka kenkyū kikō – Kokubungaku kenkyū shiryōkan (hen), *Dai sanjūnana kai kokusai Nihon bungaku kenkyū shūkai kaigiroku*, 200-175. Tōkyō: Kokubungaku kenkyū shiryōkan.
- Iwasaki, Haruko. 1983. "Portrait of a Daimyo: Comical Fiction by Matsudaira Sadanobu". *Monumenta Nipponica* 38 (1): 1-46.
- Kasaya, Kazuhiko. 2014. *Bushidō – Samurai shakai no bunka to rinri*. Tōkyō: NTT shuppan.
- Kobayashi, Isamu. 1982. "'Yamanote no tsū' kō – Keiseikai shijūbatte 'Yasui te' ni kanshite". *Kokugo kokubun* 51 (6): 1-15.
- Koike, Masatane, et al. (hen). 1980-1985. *Edo no parodī ebon*, 4 vols. + zoku 2 vols. Tōkyō: Shakai shisōsha.
- Koike, Mitsue. 1989. "Sharebon no ishōzuke". *Kokugo to kokubungaku* 66 (11): 96-106.
- Miyazawa, Terue. 2013. "Ōtsugomori wa awanu san'yō no kōsō to hōhō". *Hokusei gakuen daigaku bungakubu hokusei ronshū* 50: 124-111.
- Mizuno, Minoru. 1976. *Kibyōshi, sharebon no sekai*. Tōkyō: Iwanami shoten.
- Mizuno, Minoru, et al. (hen). 1978-1988. *Sharebon taisei*. 29 vols. + *Hokan*. Tōkyō: Chūōkōronsha.
- Mizuno, Minoru. 2002. *Edo bungei to tomo ni*. Tōkyō: Meiji daigaku bungakubu kyūhyakujū kenkyūshitsu.
- Mori, Senzō, Noma Kōshin, et Asakura Naohiko (hen). 1980. *Zoku enseki jissbu*, 3 vols. Tōkyō: Chūōkōronsha.
- Nakamura, Yukihiko. 1958. *Shoki sharebonshū*. Tōkyō: Koten bunko.
- Nakamura, Yukihiko. 1982. *Nakamura Yukihiko chosakushū*, vol. 8: *Gesakuron*. Tōkyō: Chūōkōronsha.
- Pallone, Cristian. 2014. *Il 'kaiwatari sharebon' e Santō Kyōden*. Tesi di Dottorato, 'Sapienza' Università di Roma.

- Rozman, Gilbert. 1974. "Edo's Importance in the Changing Tokugawa Society". *The Journal of Japanese Studies* 1 (1): 91-112.
- Shimada, Daisuke. 2005. "Senryū, sharebon ni miru kinsei no warai – karuizawamono o chūshin ni shite". *Toyobashi sōzō daigaku kiyō* 9: 1-15.
- Sica, Virginia. 2009. "Tokugawa Tsunayoshi. Prove generali di stato sociale". *Rivista di studi orientali* 82: 1-23.
- Sumiyoshi, Kumi. 1975. "Asagiura gyōjōki – inakazamurai no yūtō". *Kokubungaku kaishaku to kanshō* 40 (3): 43-59.
- Suzuki, Toshiyuki. 1995. "Kansei kaikaku to Tsutaya Jūzaburō". In Tabako to shio no hakubutsukan (hen), *Kansei no shuppankai to Santō Kyōden. Nihyakunen mae ga omoshiroi! Tokubetsuten*, 146-150. Tōkyō: Tabako to shio no hakubutsukan.
- Tagaki, Kōji, et al. (hen). 1930-1932. *Sharebon taikēi*, 13 vols. Tōkyō: Rinpei shoten.
- Takeuchi, Makoto. 1995. "Kansei no kaikaku". In Tabako to shio no hakubutsukan (hen), *Kansei no shuppankai to Santō Kyōden. Nihyakunen mae ga omoshiroi! Tokubetsuten*, 116-120. Tōkyō: Tabako to shio no hakubutsukan.
- Tanahashi, Masahiro. 1986-2004. *Kibyōshi sōran*, 3 vols. + *Zuroku* + *Sakuin*. Musashi Murayama: Seishōdō shoten.
- Tanahashi, Masahiro. 1995. "Kansei kaikaku to Santō Kyōden". In Tabako to shio no hakubutsukan (hen), *Kansei no shuppankai to Santō Kyōden. Nihyakunen mae ga omoshiroi! Tokubetsuten*, 160-168. Tōkyō: Tabako to shio no hakubutsukan.
- Tanahashi, Masahiro (hen). 2000. *Edo gesaku zōshi*. Tōkyō: Shōgakukan.
- Tokuda, Takeshi (hen). 2014. *Kinsei mono no hon – Edo sakusha burui*. Tōkyō: Iwanami shoten.
- Uwabo, Kuniyoshi. 1983. "Kansei no kaikaku to Santō Kyōden". *Shisō* 31 (5): 26-41.
- Yamamoto, Hirofumi. 2006. *Nihonjin no kokoro: bushidō nyūmon*. Tōkyō: Chūkei shuppan (Chūkei no bunko).
- Yamamoto, Hirofumi. 2011. *Bushi no hyōbanki: "Yoshi no zōshi" mi miru Edo yakunin no tsūshinbo*. Tōkyō: Shinjinbutsu bukkusu.
- Yuasa, Yoshiko. 1995. "Kansei no shuppan hōrei (miteikō)". In Tabako to shio no hakubutsukan (hen), *Kansei no shuppankai to Santō Kyōden. Nihyakunen mae ga omoshiroi! Tokubetsuten*, 122-136. Tōkyō: Tabako to shio no hakubutsukan.