

## Il tatuaggio nella letteratura del tardo periodo Edo

CRISTIAN PALLONE

### 1. Osome, Bunchō e Hankurō: applicare od obliterare un tatuaggio come pegno d'amore

Prendendo a esempio alcune sequenze dialogiche che riguardano la funzione giuramentale del tatuaggio dall'opera *Ōiso shinwa Fūzoku tsū* (Nuove storie da Ōiso: Il conoscitore di costumi, 1800) di Shōfūtei Jokin (date sconosciute), il presente contributo vuole descrivere lo sviluppo di meccanismi narrativi incentrati sul tema del tatuaggio, nell'arco di un trentennio di prosa faceta pubblicata a Edo, tra il 1780 e il 1810. Allo stesso tempo, intende presentare una modalità di acquisizione del materiale narrativo precedente, che comincia negli ultimi anni del XVIII secolo nell'ambito della letteratura popolare: non più la costruzione di una nuova opera a partire da un unico modello precedente cui applicare una serie di elementi originali (*shukō*), ma la raccolta di numerosi modelli diversi e la loro riattivazione dialettica, rilettura e appropriazione poetica. Gli autori che scrivono dopo le riforme di era Kansei (1789-1801) frequentano la letteratura del ventennio precedente e ne riformulano, forse con nostalgia, le atmosfere, in un'intricata architettura di rimandi ed echi. La letteratura critica sulla storia del tatuaggio giapponese già segnala la presenza non rara di scene che raccontano la pratica di tatuare il corpo:<sup>1</sup> il presente contributo aggiunge ulteriori esempi negletti da precedenti trattazioni e ambisce a ricostruirne il percorso come prestiti narrativi e *topoi* letterari nell'opera del 1800.<sup>2</sup>

La struttura di *Ōiso shinwa Fūzoku tsū* ha poco di originale: una prostituta di Fukagawa intrattiene, in tre sequenze narrative diverse, altrettanti clienti. Tra questi, uno è a lei gradito e per lui ella è disposta a molte imprese e sacrifici, un altro è accidentale e dimenticabile, un altro ancora è spiacevole ma facoltoso, ragion per cui ella è costretta, con le arti della seduzione e annessi stratagemmi, a spillargli del danaro in cambio di false promesse d'amore eterno. L'opera non è di certo la prima a raccontare una serata a Fukagawa. Basti ricordare le opere di Tanishi Kingyo (?-?) e

---

<sup>1</sup> Si vedano Tamabayashi (1931: 13-64, 104-185), Van Gulik (1982: 19-81), Matsuda (1989: 41-54), Yoshioka (1996: 81-87 *passim*), Miyashita (2008: 169-205), Ono (2010: 39-44), Yamamoto (2016: 37-54).

<sup>2</sup> Il racconto è incluso in Ozaki (1929-30, vol. 3), Takagi (1930-32, vol. 9), Mizuno (1978-88, vol. 19). Sono state inoltre consultate in formato digitale le copie possedute dalla Biblioteca Nazionale della Dieta, della Biblioteca dell'Università di Gifu e della Collezione *Katei bunko* dell'Università di Tōkyō.

Hōrai Sanjin Kikyō (?-?), che, seppur in modo diverso, hanno contribuito ad arricchire la prosa popolare delle ere An'ei (1772-1781) e Tenmei (1781-1789) e sradicarne le convenzioni formali più trite.<sup>3</sup> Un'importante deviazione dalle opere precedenti, peraltro non esclusiva caratteristica di questi due autori, è, appunto, la scelta di ambientare una buona parte della propria produzione in quartieri diversi da Yoshiwara, nei cosiddetti *okabasho* (i 'luoghi altri'), sobborghi di Edo come Fukagawa, Shinagawa, Naitō Shinjuku, eccetera, dove la prostituzione non autorizzata procedeva a volte col tacito assenso dell'autorità metropolitana, a volte in beffa alle sue intermittenti esternazioni coercitive e punitive. A differenza della serata trascorsa a Yoshiwara, che costringeva il cliente a un lungo *tour de force*, anche finanziario, prima dell'agognato *rendez-vous* con la cortigiana preferita, negli altri quartieri di bagordi il divertimento durava soltanto per un *chon no ma* 'lo spazio di un istante'. Ne consegue un atteggiamento più rilassato, tanto da parte del cliente che della cortigiana, e un uso ridotto dei formalismi tipici del quartiere di Yoshiwara.<sup>4</sup> Purtuttavia, anche per effetto della volontà di emulare la città senza notte, dilettanti e professionisti dei sobborghi della prostituzione avevano sviluppato dei codici e degli usi molto simili, ove pure in scala ridotta, a quelli delle cortigiane di Yoshiwara: convenzioni nello scorrere della serata, il principio dell'esclusività del rapporto cliente-prostituta, un peculiare modo di parlare, un ricco repertorio di prese di posizione e dimostrazioni cerimoniali di fedeltà a uso e consumo delle coppie di innamorati.<sup>5</sup> Queste, dette genericamente *shinjūdate* 'dimostrazioni di sentimento', permettevano alla prostituta di manifestare con prove da ritenersi certe la sincerità della propria affezione al cliente esclusivo, o all'amante furtivo. Nella letteratura popolare, queste disparate forme di autosacrificio costituiscono spesso la testimonianza dirimente della sincerità della prostituta innamorata,

<sup>3</sup> Pur non avendo determinato, nell'immediato, alcun cambiamento radicale nella poetica e nella struttura del racconto, i loro lavori, in particolare quelli in formato dialogico (almeno parzialmente), contengono *in nuce* le componenti della prosa faceta del XIX secolo. Se da un lato i racconti di Kingyo deviano dalle consuetudini che la prosa dialogica aveva fatto sue, tanto nei racconti in formato dialogico che nei racconti illustrati di Kikyō permangono le caratteristiche formali dei racconti in voga nel ventennio delle ere An'ei e Tenmei, ma con decisive variazioni su temi noti e una certa novità nel processo di caratterizzazione dei personaggi. Per entrambi, poi, è da notare l'importanza dei prestiti formali e contenutistici dal recitativo del teatro delle marionette e dal *kabuki*.

<sup>4</sup> A un anno dalla pubblicazione di *Yūshi hōgen* (Il dialetto del libertino, 1770), identificato come il capostipite del racconto licenzioso in formato dialogico, è dato alle stampe *Yūri no hana* (Fiori dei quartieri del piacere, 1771), che contiene in forma semplificata una panoramica dei principali *okabasho* di Edo, disposti alla maniera delle recensioni degli attori. Al suo interno si attribuiscono le prime posizioni di categoria a due dei sette distretti di divertimento in cui è divisa l'area di Fukagawa, Nakachō e Dobashi. La menzione d'onore a fine volume è invece dedicata al quartiere di Shinagawa. Nei quartieri di Shinagawa e Fukagawa erano ambientati rispettivamente *Tatsumi no sono* (Il giardino a sud-est, 1770) e *Nankō ekiwa* (Storie dalla stazione della baia del sud, 1770), racconti in formato dialogico pubblicati a poca distanza temporale da *Yūshi hōgen*.

<sup>5</sup> Sia Kikyō che Kingyo hanno prodotto testi che mettono in comparazione Yoshiwara e gli altri sobborghi di Edo dove si andavano affermando centri alternativi dei divertimenti. Il più celebre esempio è forse *Keisei hinikuron* (Ragionamenti nudi e crudi sulle donne lascive, 1778) di Kingyo. Si vedano Kobayashi (1985) e Wada (1991) per Kikyō; Uzuki (1940) e Wada (1990a; 1990b) per Kingyo.

ma molto più di frequente sono solo uno stratagemma con cui la cortigiana convince un cliente facoltoso del proprio sentimento, che in realtà è rivolto altrove. Tra queste prove è incluso il tatuaggio, vergato sempre sulle braccia, con cui la donna si giura a un uomo per la vita, per l'eternità o almeno per un paio di cicli di rinascita. È questo il caso dell'opera *Fūzoku tsū*, in cui lo spregevole cliente Bunchō richiede alla prostituta Osome il tatuaggio del proprio nome come prova d'amore:

[cit. 1] Osome: «Tatuero il vostro nome sul mio braccio, perciò calmatevi adesso!»  
 Bunchō, rallegrato: «Beh, se dici il vero, ecco, ora miglioreremo una di queste braccia. Allora, dammi qua» dice, sollevando una manica di Osome. «Ma qui c'è già una bruciatura! Fammi vedere l'altro braccio»

Osome, scoprendolo con decisione e piantandoglielo davanti agli occhi: «Guardate bene, questo braccio è senza macchia e irreprensibilmente candido!»

Bunchō: «[...] Adesso, come fossi Hidari Jingorō, tatuero dentro di te la mia anima!»

Osome va a farsi prestare aghi e scatola per l'inchiostro. Bunchō nel frattempo si accomoda con fare gradasso, a gambe incrociate; mentre sta fumando del tabacco "albicocca", ritorna Osome recando con sé il necessario.

Osome: «Bene, Signor Bunchō, scrivetemelo voi sulla pelle, con le vostre mani». E gli avvicina il braccio destro, liberandolo dalla manica.

Bunchō scioglie l'inchiostro ridacchiando, scrive il suo nome sul braccio di lei, poi, legati insieme tre aghi comincia ad applicarli sulla pelle. Osome tiene il braccio davanti all'uomo, ha gli occhi chiusi e gli volge il fianco, cerca di rattenersi dal mostrarsi dolente, ripetendosi [che lo sta facendo] per Hankurō; infatti lo fa per farsi dare dall'uomo le vesti di cui necessita.

Bunchō: «Ecco fatto [...]»

Osome: «Tatuando il vostro nome sul mio braccio, avrete certamente capito cosa prova il mio cuore!» (Mizuno 1978-88, vol. 19: 22, per il senso delle sottolineature, operate da chi scrive, vedasi *infra*, Par. 3: così per tutte le citazioni successive)

Si legge già in *Kokin Yoshiwara taizen* (Tutto sul quartiere di Yoshiwara di ieri e di oggi, 1768): «quando l'intimità [tra cliente e cortigiana] si fa più costante, non si potrà necessariamente dire che si tratti di amori passeggeri, come dimostrano giuramenti, tatuaggi [*irebokuro* 入墨子], asportazione di falangi e ciocche di capelli» (Mizuno, 1978-88, vol. 4: 221). Come nota anche Tamabayashi (1931: 26-27), queste affermazioni sono attenuate da altrettante contenute nella raccolta di pensieri *Yūdasuki* (La stola di cotone: amenità disperate sulle donne di piacere, 1771), in cui si mette in dubbio l'efficacia giuramentale del tatuaggio, che rispetto ad altre forme di autosacrificio si configura come leggera e poco "sofferta", tanto come esperienza fisica che come prova valida a certificare la propria sincerità, seconda a molte pratiche più estreme che invece sono tipiche di relazioni che hanno raggiunto effettivamente un notevole grado di intimità. Non sembra dunque che a Edo il tatuaggio godesse effettivamente della valenza che aveva nel Kamigata per tutto il XVII secolo. Certo però non può dirsi lo stesso dell'atto di obliterazione del tatuaggio dedicato ad altri, che invece, stando a diverse fonti letterarie, era considerato un passo fonda-

mentale per la sincerità di una relazione<sup>6</sup>. In effetti, tra gli esempi letterari di tatuaggi di cortigiane, la maggior parte è riconducibile all'unica sottotrama dell'obliterazione del tatuaggio – presupposto essere simbolo d'amore sincero – per contrastare le accuse di un cliente diffidente: della cancellazione e l'applicazione del tatuaggio, la prima è stratagemma mentre atto sincero è la seconda.

In questo, il caso di *Fūzoku tsū* è eccezionale. Infatti, il cliente spregevole ottiene dalla prostituta di avere il proprio nome tatuato sulla sua pelle, ma poco dopo il giovane amante di lei, Hankurō – proprio per lui ella sta cercando di ottenere favori economici dall'altro cliente –, manipolerà la donna spingendola all'obliterazione di quei caratteri sul braccio di lei:

[cit. 2] Hankurō: «Tatuami il tuo nome con le tue mani. Se lo farai non dubiterò più di te»  
Osome, senza accorgersi delle sue intenzioni: «Sono lieta che siate così deciso, ve lo farò con piacere questo tatuaggio»

Hankurō: «Fallo!» Estrae dall'astuccio dei fazzoletti gli aghi e glieli passa.

Osome: «Vado a prendere la scatola dell'inchiostro». Ed esce. Hankurō è soddisfatto che stia andando tutto secondo le previsioni. In quel momento torna Osome con la scatoletta dell'inchiostro e va a sedersi davanti al ragazzo: «Davvero volete che vi tatui?»

Hankurō: «Ovvio che sì». Si scopre il braccio e lo stende. Osome scrive il suo nome sul braccio di lui, senza capire che si tratta di una messinscena, ma nel momento in cui si accinge a cominciare il tatuaggio, lui ritrae il braccio: «Davvero hai intenzione di fare questo tatuaggio?»

Osome: «Perché parlate così? Forse vi è venuto a noia farlo?»

Hankurō: «Non m'è venuto niente a noia, piuttosto, se tu hai intenzione di tatuarmi, prima cancella dal tuo braccio quel tatuaggio col nome di Bunchō! Al suo posto ti scriverò il

---

<sup>6</sup> Ce lo suggerisce, tra le altre attestazioni più o meno credibili, anche una battuta della giovane prostituta del racconto *Shinmeidai* (Il carattere delle prostitute di Shinmei, per davvero, 1781) che, incontrato per caso il suo grande amore di giovinezza, difende la promessa con cui s'era legata per sempre a lui:

Chūshichi: «Al massimo sarà un problema per te! Sei stata venduta a quell'uomo, poi la fuga d'amore con un libertino, e anche il fatto che continui a lavorare in proprio [in questo ambiente] è un punto dolente»

Okano (con voce di pianto): «Le vostre parole mi feriscono. Guardate! Eccovi una prova, il vostro nome, che avete inciso su di me con le vostre stesse mani!»

Chūshichi: «Ebbene?»

Okano: «Ebbene, dite? *Se davvero mi fossi trovata in una relazione d'amore con un altro, come avrei potuto mantenere questo tatuaggio [horimono ほりもの] senza cancellarlo? Mettetevi nei panni di un uomo! Se mi fossi trovata con un altro a giurare amore sulla nostra vita, pensate che un tatuaggio come questo sarebbe passato inosservato? E poi a chi mai verrebbe in mente di vendere se stessa senza che vi sia prima una ragione profonda per farlo? Qualunque siano le vostre intenzioni, quello che dite è troppo!*» (Mizuno 1978-1988, vol. 10: 359, corsivo di chi scrive).

Il titolo del racconto gioca sull'uso di sinogrammi alternativi per la grafia del toponimo Shinmei(dai), un quartiere della zona di Shiba, a Edo, la cui vita notturna fu favorita dalla presenza di una nota istituzione templare. Il senso della sequenza di caratteri è 'il carattere delle prostitute, per davvero'.

mio! Per quanto tu voglia rigirarmi come un baccalà, questa volta non mi faccio fregare»  
le urla [...]

Osome prende dal cassetto della lanterna l'artemisia tritata e fa per applicarla sulla pelle. Hankurō ha capito le ragioni di lei, ma continua a fare l'offeso: «Cancellarlo o non cancellarlo, fai come vuoi [...]»

Osome, senza ritenersi: «Ah, è bollente!»

Hankurō: «Non c'è niente di più bollente della tua sfacciataggine!»

Osome: «Non siete divertente!» dice e cancella completamente il tatuaggio dal suo braccio, stendendolo poi, nudo, sotto gli occhi di Hankurō. (Mizuno 1978-88, vol. 19: 26-28).

## 2. Tatuaggi di era An'ei e la ripresa del *topos* in tempi seriori

Nei confronti di *Tatsumi fugen* (Parole di donna a sud-est, 1798) di Shikitei Sanba (1776-1822), il racconto del 1800 è debitore di elementi essenziali della struttura narrativa e della trama. La struttura ternaria del racconto, con tre clienti per una cortigiana, è il motore della storia, che si svolge a Kamakura, Furuishibashi, che come Ōiso è una trasformazione attraverso echi letterari del sobborgo di Fukagawa. La scena della cancellazione del tatuaggio riguarda Tōhei, il primo dei tre clienti – fastidioso, vanaglorioso ma anche piuttosto facoltoso e, in fondo, generoso – e il secondo, il giovane e focoso Kinosuke, il cui nome è obliterato dal braccio di lei e a cui ella è costretta a spiegare le ragioni del gesto. Sul declinare della scena, la donna offre di recidersi un dito come pegno d'amore, ma la gelosia del ragazzo si placa senza necessità di ulteriori attestazioni d'amore da parte di lei.

[cit. 3] Otoma: «Anche se dite così, non posso proprio accettare questo danaro da voi»

Tōhei: «Lo credo bene. Ma non tanto perché non vuoi che te li dia, piuttosto non ti va di abbandonare l'attività, né vuoi perdere la faccia con Kinosuke»

Otoma: «Sciocchezze! Non fate che lagnarvi! Le mie ragioni ve l'ho appena spiegate, perciò le vostre parole non mi vanno giù»

Tōhei: «Su o giù sono affari tuoi, dammi una prova che taglierai definitivamente i rapporti con lui»

Otoma: «Una prova, dite? Allora cancelleremo questo tatuaggio»

Tōhei, trattenendo il riso: «Cancellarlo o non cancellarlo, fai come vuoi, ma quando lo cancellerai farai meglio a rivolgerti ai pompieri!»

Otoma: «Fate lo spiritoso! Volete dire che non siete in grado di cancellarlo?» E dal cassetto del poggiatesta estrae dell'artemisia, tritata come la passione e il desiderio che si appresta a cancellare, bollente come la sfacciataggine di una prostituta, e mentre la fiamma sottile ondeggia verso l'alto, ella ripete dentro di sé “anche questo è per il danaro” e “dieci ryō d'oro, dieci ryō d'oro” come fosse una prece; poi, applicando l'artemisia cancella completamente il tatuaggio (Mizuno 1978-88, vol. 17: 138).

Questo racconto è, esso stesso, una riproposizione di diverse suggestioni tratte da racconti licenziosi degli anni precedenti, in particolare forte è il debito nei riguardi

della produzione di Santō Kyōden (1761-1816). Tuttavia la scena in questione ha un ipotesto più specifico: riprende e trasforma lo schema comico di un'opera di Kikyō, *Fukagawa haiken* (Visita a Fukagawa, 1782), in una sequenza che ben si incastra con la trama sentimentale pensata per il racconto<sup>7</sup>.

Di fatto, la sotto-trama dell'applicazione di un tatuaggio come pegno d'amore sincero e sua cancellazione come atto dovuto della prostituta si trova per la prima volta in un racconto di Kingyo del 1778, *Geisha yobukodori* (*Geisha* e il lamento del cuculo): il testo è una raffinata *broderie* narrativa sui fili di una storia che circola a Edo in quegli anni, ovvero la rivalità tra due *geisha* di città, Otoyō di Kobikichō e Otomi di Tachibanachō, sì morbosa da generare sulle tombe delle due donne fuochi fatui che come dragoni infiammati si avvinghiano in una lotta su nel cielo e poi ripiombano a terra<sup>8</sup>. Nella ricostruzione di Kingyo, la rivalità e gelosia sono attribuite alla sola Otoyō, la quale perde il senno dopo esser venuta a conoscenza del fatto che Otomi reca sul braccio il suo stesso tatuaggio, un voto d'amore all'uomo amato da entrambe, Rojū. Otomi, dipinta come una prostituta fedele e devota a Rojū, d'altro canto, cancella il tatuaggio con l'artemisia incandescente per far credere al ricco mercante Raigi di amarlo, al solo scopo di ottenere del danaro per salvare Rojū dai debiti. Nel corso delle diverse sequenze, molte sono le scene in cui clienti ostili fastidiano entrambe le *geisha* e le costringono a mostrare i tatuaggi, prove di amore giurato. Nel tentativo di giustificare le sue resistenze a mostrare le braccia, Otomi mente a Raigi dicendo che non potrà cancellare i tatuaggi che reca sulla pelle sinché non otterrà venti *ryō* d'oro, per ripagare un debito che la vincola a Rojū.

[cit. 4] Otomi: [...] «finché non glieli avrò restituiti non mi sarà possibile cancellare il tatuaggio, anche se lo volessi [...]».

Raigi: «Non edotto sulle tue ragioni, ho detto più di quanto avrei dovuto. Quel danaro te lo do io, quindi cancella il tatuaggio, restituiscigli i soldi e taglia ogni legame con lui».

Estratto l'oro dal risvolto dell'abito le consegna venti *ryō*.

Otomi: «Non dimenticherò la vostra gentilezza. Solo restituendogli il denaro le cose si sistemeranno».

«Bene, giacché i soldi te li ho prestati, cancella il tatuaggio» dice Raigi e, messa

<sup>7</sup> Lo stesso dicasi per un altro racconto del 1799, *Sato no kuse* (I vezzi del bordello) di Umebōri Kokuga (1750-1821), sequel di *Keiseikai futasujimichi* (Un bivio sulla strada verso la conquista della cortigiana, 1798). L'intimità tra il navigato cliente Bunri e la giovane prostituta Hitoe prosegue in questo racconto e ha un ostacolo nella figura del cliente fastidioso Gon, che pretende la cancellazione del tatuaggio dedicato a Bunri dal braccio di Hitoe. Il finale, però, si allontana ancora più profondamente dai toni leggeri del narrato di Kikyō: ella si rifiuta di assecondare l'uomo e, perse le forze e le speranze, si ammala. Nel terzo volume della trilogia, *Futasujimichi yoi no hodo* (Le due strade: giunta è la sera, 1800), finalmente Bunri farà di lei l'unica moglie.

<sup>8</sup> Fa dire Kingyo al personaggio di Sensei in *Keiseikai shinanjo* che quello che la gente ha inteso essere una lotta tra fuochi fatui altro non è stato che uno spettacolo di fuochi d'artificio esplosi poco oltre, a Nakazu. Vedasi Pallone (2018).



Otomi nell'angolo, si fa portare l'artemisia, le afferra il braccio e fa per cancellare il tatuaggio. In quel momento entra Osaka.

Osaka: «I vassoi sono serviti, venite a mangiare e parlerete dopo con tutta calma». «Di' che stiamo arrivando» dice Raigi e mentre brucia nella pelle l'artemisia incandescente Otomi stringe i denti: è per il bene di Rojū. (Pallone 2019: 42)

Rojū, cui Kingyo attribuisce le caratteristiche dello *tsūjin* – nella sua accezione di *kyan*,<sup>9</sup> o uomo dal temperamento riottoso –, non trattiene la rabbia alla vista dell'obliterazione della prova del loro vero amore sul braccio di lei e, ancor prima che lei possa spiegarne le ragioni, la trafigge a morte con la *katana*. La maledizione scagliata da Otoyō su Otomi non si estingue neanche con lo spirare di quest'ultima e il fantasma della donna gelosa perseguita la tomba della rivale finché un *rōnin* che passa di lì non svelle per sempre il maleficio: trafitta la fantasima, anche Otoyō, sofferente nel suo letto, esala l'ultimo respiro.

Insomma, nel racconto le dicerie sulla rivalità di due intrattenitrici si legano ad altre suggestioni narrative precedenti.<sup>10</sup> Nel processo di finzionalizzazione diviene centrale la sotto-trama del tatuaggio, utilizzata come perno per la caratterizzazione dei due personaggi femminili, contrasto fondante del meccanismo narrativo: la gelosia irrefrenabile dell'una e la summentovata abnegazione dell'altra nei confronti dell'eroe elegante e dalla tempratura focosa. Nella prefazione, d'altronde, Kingyo anticipa che i punti essenziali toccati dal racconto saranno proprio questi, ovvero la descrizione dell'eroe galante, una donna fedele che oblitera il suo tatuaggio e una donna gelosa e assetata di vendetta. Due dei tre elementi chiave sono anche immortalati nelle illustrazioni che corredano il testo, firmate dal prolifico illustratore nello stile di Harunobu, Isoda Koryūsai (1735-1790?) ed esse sono eccezionalmente nel numero di due – un *kuchie* e un *sashie*, in luogo del più comune *kuchie* –, ovvero l'immagine dell'uomo elegante, la cui descrizione poco si discosta dalla resa iconografica, e la raffigurazione della scena in cui a Otomi è cancellato con la moxibustione il tatuaggio dal braccio.

Il prestito di contenuto narrativo e di intere porzioni diegetiche nei confronti di questo racconto di Kingyo è notevole nel caso dei due racconti illustrati, l'omonimo *Geisha yobukodori* (*Geisha* e il lamento del cuculo, 1780) e *Shirabyōshi azuma fūzoku* (I costumi orientali delle danzatrici, 1779).<sup>11</sup> Rispetto all'ipotesto il ritmo si fa necessariamente più veloce e la descrizione è asciugata da ogni orpello. La sce-

<sup>9</sup> Vedasi a tal proposito la sintesi di Hirobe (1997).

<sup>10</sup> Hezutsu Tōsaku (1726-1789) utilizza un analogo espediente in un racconto della raccolta *Kaidan oi no tsue* (Storie di fantasmi: il bastone della vecchiaia, era Hōreki), i cui protagonisti provengono da una comune famiglia samuraica. Come scrive lo stesso autore, sottolineando l'originalità della trovata: «a questo mondo capita che un'anima defunta perseguiti una persona vivente, ma quanto segue è un racconto particolare: narra infatti di una persona vivente che perseguita una defunta». Il racconto è riportato in *Kokusho kankōkai* (1913: 238-239).

<sup>11</sup> Un confronto puntuale tra i due testi omonimi, quello di Kingyo del 1778 e il racconto illustrato è incluso in Naganuma (1981).

na della cancellazione del tatuaggio, raffigurata nel volume originale da Koryūsai (Fig. 1), inoltre, è replicata dagli illustratori dei due racconti recenziati, sebbene Torii Kiyotsune (date sconosciute) immortalò l'istante prima che il cliente cominci ad applicare l'artemisia sul braccio della protagonista (*Shirabyōshi azuma fūzoku*, 9v-10r, Fig. 2), a differenza di Kitagawa Utamaro (1753-1806), illustratore per *Geisha yobukodori* dell'80, che non opera variazioni rispetto all'ipotesto (*Geisha yobukodori*, 7v, Fig. 3).

In molte delle illustrazioni successive, specularmente alla rispettiva narrazione, la prostituta applicherà su se stessa il tatuaggio, o lo cancellerà, mentre il cliente fastidioso sarà ritratto distante da lei o comunque passivo all'azione, immortalato nell'atto di osservare lo *shinjūdate*.<sup>12</sup> Fanno eccezione l'illustrazione che troviamo in *Yo no tateo kuchi kara kōya no hinagata* (Parole comuni di bocca in bocca: modellini della tintoria, 1797), 3r, di Kyokutei Bakin (1767-1848) con disegni di Eishōsai Chōki (?-?), oppure in *Yume no nease* (Sudore di sogni, 1801), 2v-3r, di Umebori Kokuga (1750-1821). La prima immagine in cui la prostituta agisce e il cliente resta in disparte si ritrova proprio in *Fukagawa haiken*, 6v-7r (Fig. 4), di Kikyō, da cui attinge tanto la narrazione del summentovato *Tatsumi fugen* che del nostro *Fūzoku tsū*.<sup>13</sup>

Anche nel caso di *Fukagawa haiken* la scena della cancellazione del tatuaggio riguarda una prostituta che esperisce il raggio di un cliente facoltoso per aiutare economicamente l'amato, del cui nome porta i tratti iscritti nella pelle. Il fatto che l'illustrazione, a firma di Katsukawa Shunrō (altro *nom de plume* di Katsushika Hokusai, 1760-1849), in cui la prostituta Otayo cancella un tatuaggio sul proprio braccio sinistro con qualcosa di incandescente tenuto tra le bacchette, mentre lo sguardo del cliente Jūzō incombe su di lei, suggerisce che la scena della cancellazione del tatuaggio costituisca un elemento centrale del racconto:

[cit. 5] Jūzō: «I dieci *ryō* si tirano fuori quando e come voglio. Per quelli non hai di che crucciarti. Ma mi infastidisce la spregevolezza di quei due caratteri, “Ino”».

Otayo: «Capisco. Il vostro cuore non ha di che farsene di promesse fatte con la bocca. Cancelleremo questo tatuaggio che, per dovere, mi son fatta praticare lo scorso anno da Orun». E liberato dalla veste il braccio sinistro compagno leggeri, poco sotto la radice dell'arto, i caratteri “Ino”. Lui trasalisce per la prima volta:

Jūzō: «Cancellarlo o non cancellarlo, la responsabilità della calda impresa è tua».

<sup>12</sup> Il motivo illustrativo è utilizzato anche da diversi illustratori di stampe, di cui Van Gulik 1982, pp. 29-30 raccoglie alcuni celebri esempi.

<sup>13</sup> Anche l'illustrazione di *Kagigoto shioya no matsu* (Melodie licenziose e il pino della vanagloria, 1783), ambientato nel quartiere di Yoshiwara, risponde positivamente al modello inaugurato dall'illustratore Katsushika Hokusai (1760-1849) in *Fukagawa haiken*. La scelta di restituire la scena nel *kuchie* (*Kagigoto Shioya no matsu*, 2v-3r), ove pure sia minoritaria la sua funzione nell'arco narrativo, è indice dell'interesse suscitato dalla forza giuramentale del tatuaggio e della sua obliterazione, anche in un ambiente, come quello di Yoshiwara, cui tale scena non è associata nella letteratura popolare di tardo Settecento.



Otayo: «Volete dire che non siete in grado di cancellarlo?»

Jūzō: «Sarete felice di sentire che non c'è artemisia».

Otayo: «La chiederemo a Osei».

Jūzō: «Non starebbe bene».

Otayo: «Vorrà dire che farò in altro modo». E stretto nel pugno un fazzoletto di carta, lo brucia come fosse artemisia e lo applica dove sono tatuati i due caratteri. Resiste al bruciore ripetendo in cuor suo che è per i dieci ryō d'oro, e cancella ogni traccia del tatuaggio.

Jūzō: «Finora sono stato titubante e indiscreto, ma per far le cose per bene devi mostrarmi anche il braccio destro».

Otayo non se l'aspettava ma non può tirarsi indietro a questo punto: «Cancello subito anche questo». E alzata l'altra manica completa l'operazione anche su quest'arto. (Mizuno 1978-88, vol. 11: 349)

Anche in questo racconto l'amato scoprirà dell'obliterazione dei tatuaggi: qui sarà grazie a un sogno premonitore, in cui Ino vede il proprio nome sulla custodia in carta delle bacchette personali rosicchiato via da un topo che, poi, getta nel fuoco il resto di essa. La resa dei conti con l'amato Ino non si tingerà delle tinte tragiche dell'incomprensione tra Otomi e Rojū; alla caparbia indisposizione dell'uomo la prostituta reagisce con ulteriori esternazioni di fedeltà, minacciando prima di recidersi un dito, poi tagliando via una ciocca dei suoi bei capelli neri. La riproposizione della scena è qui variata dall'atteggiamento in un primo tempo passivo del cliente, elemento che serve a enfatizzare un tratto essenziale della caratterizzazione della protagonista, non già la strenua fedeltà, come nel caso di Otomi, ma la risolutezza, qualità notissima delle prostitute di Fukagawa.<sup>14</sup>

### 3. Tatuaggi e *Fūzoku tsū*: un collage di modelli

Nella scena di *Fūzoku tsū*, in cui la prostituta Osome accontenta la voglia di Bunchō di macchiare la sua pelle col proprio nome (Cit. 1), insomma, è possibile leggere gli echi di scene analoghe di diverse opere pubblicate prima dell'era Kansei, e non è possibile considerarla soltanto una riscrittura dell'omologa scena di *Tatsumi fugen*, pubblicato due anni prima. È prova ulteriore di quanto suddetto il secondo dialogo (Cit. 2), che vede protagonisti Osome e l'amante Hankurō. Oltre al rovesciamento rispetto ai modelli – amante che cancella il tatuaggio del cliente fastidioso in luogo del contrario – l'autore include lo stratagemma con cui il focoso Hankurō spinge la prostituta al limite, fingendo di volere egli stesso un tatuaggio, per poi sbugiardarla. Questo espediente è già presente in un altro racconto di Kikyō, *Gunin otoko itsuzu no karigane* (Gli stolti e il danaro imprestato per la lunga notte d'amore, 1783). Qui

---

<sup>14</sup> Del noto atteggiamento delle prostitute di Fukagawa è raccolto un congruo numero di testimonianze in Fukagawakushi hensankai (2000: 48-74).

l'autore porta sulla scena se stesso e altri quattro autori di letteratura popolare e poesia comica, impegnati in una serata di bagordi a Nakachō, presso Fukagawa. Come in *Fukagawa haiken*, molte delle narrazioni e dei personaggi sono riproduzioni diegetiche di fatti e persone oggetto di pettegolezzo in quegli anni, e ancora una volta il tatuaggio diventa motivo di frizione tra i clienti e le prostitute. Il personaggio di Kikyō e la prostituta Otayo rinfocolano la reciproca gelosia, con un discorso intorno al tatuaggio di lei. Questa scena fa eco alla seconda sequenza di *Fukagawa haiken*, di cui il racconto imita l'andamento dell'arco narrativo: lei confessa al cliente abituale di aver cancellato il tatuaggio del suo nome dal braccio il giorno precedente assieme a un facoltoso samurai di nome Enshi. La reazione di Kikyō è in un primo tempo controllata: ella ha permesso di lasciare una cicatrice informe al posto del tatuaggio perché era l'unico modo per ottenere il denaro necessario alla preparazione del Capodanno, una somma che, se non fosse scesa a patti con Enshi, avrebbe dovuto chiedere a Kikyō – stessa ragione che spinge Osome in cit. 1 a sacrificarsi dinanzi a Bunchō. Quando la lite va infuocandosi, Kikyō si risveglia nella casa Ōbishiya di Yoshiwara e si accorge che ogni cosa era sogno – un finale comune a moltissimi racconti, tra cui lo stesso *Fūzoku tsū*. In un'altra scena, Enjū, che nella finzione allude allo scrittore Shimizu Enjū (1726?-1786?), ha promesso alla prostituta abituale Okoto di farsi tatuare il nome della donna sul braccio, ma prima pretende che lei cancelli il tatuaggio recante il nome di Kino, un elegante libertino cui la donna ha promesso amore:

[cit. 6] Enjū: «Tatuami il tuo nome con le tue mani. Così non ci sarà niente del tuo cuore che io non saprò».

Okoto: «Se me lo chiedete così insistentemente, vi farò questo tatuaggio». E dopo che ella è uscita a prendere in prestito la scatola per l'inchiostro e gli aghi, Enjū si rallegra in cuor suo perché tutto va secondo quanto aveva pensato, e mentre immagina la prosecuzione della sua messinscena fino alla fine di tutto, torna Okoto con aghi e inchiostro. «Ho portato sia l'inchiostro che gli aghi, ma davvero volete che vi tatui?»

Enjū: «Ovvio che sì». Scopre il braccio e lo stende perché Okoto possa scrivervi; ella lega tre aghi con un filo, è ignara di ogni cosa, ma nel momento in cui si accinge a eseguire il tatuaggio, Enjū ritrae il braccio: «Ehi, aspetta! Davvero hai intenzione di fare questo tatuaggio?»

Okoto: «Ma che dite? Forse vi è venuto a noia farlo?»

Enjū: «Non si tratta di questo. So di chiederti l'impossibile ma prima cancella dal tuo braccio destro il tatuaggio con su scritto Kijū e al suo posto ti scriverò il mio! Sarò pure uno che sembra un mandarino della prima lunazione aggiuntiva, ma questa volta non mi faccio fregare!» (Mizuno 1978-88, vol. 12: 239)

Se, dunque, il dialogo tra Osome e Hankurō riprende, rovesciandolo, l'esempio di *Fukagawa haiken* e *Tatsumi fugen*, il tessuto linguistico raccoglie espressioni da fonti disparate, tra cui *Itsuzu no karigane*, come si evincerà dal raffronto delle porzioni sottolineate di cit. 2 rispettivamente con quelle di cit. 6, per quanto riguarda la prima parte, e cit. 3 e cit. 5. Da quest'ultima, in particolare, entrambi i testi

recenziori prendono l'uso di un'espressione metaforica a seguire l'esclamazione: «cancellarlo o non cancellarlo, fai come vuoi» – che in cit. 2 è molto dilatata ed è stata omessa per ragioni di sintesi. Si noti anche l'accostamento per omofonia di *atsui* 'bollente', riferito al calore della moxa, e *atsui* 'spesso', riferito metaforicamente all'insolenza della prostituta e qui reso con: «più bollente della tua sfacciataggine».

All'interno di cit. 1, d'altra parte, ritroviamo la descrizione della prostituta che trattiene il dolore incoraggiandosi e pensando al bene superiore, ovvero l'autosacrificio per il cliente preferito: espressioni analoghe si ritrovano anche in cit. 4, e ripetute in cit. 3 e cit. 5. La descrizione delle modalità di applicazione del tatuaggio attraverso l'uso di tre aghi legati tra loro, presente tanto in cit. 1 che in cit. 6, potrebbe essere un ulteriore prestito di Shūfūtei Jokin, oppure forse rendicontare una pratica effettivamente diffusa all'epoca.

#### 4. Hidari Jingorō e i tatuaggi

Una macchia di novità di cit. 1 rispetto ai testi precedenti sinora menzionati è l'allusione alla figura semileggendaria dell'incisore e scultore del legno Hidari Jingorō (date sconosciute), cui la vulgata attribuisce alcune decorazioni del santuario Tōshōgū di Nikkō, in particolare il celebre *nemurineko* 'gatto dormiente'. Questa figura è associata, anche nel repertorio classico del *rakugo*, a una maestria tale da creare opere che hanno anima e prendono vita una volta concluse. In realtà, l'accostamento della figura di Hidari Jingorō al mondo dei tatuaggi ha un primo precedente nel racconto illustrato di Sakuragawa Jihinari (1762-1833) *Gohiiki tanomimasu* (Continue a seguirci, 1789) con illustrazioni di Utagawa Toyokuni (1769-1825)<sup>15</sup>: la trama vede il celebre Hidari Jingorō impegnato a tatuare l'immagine di un cavallo per tutta l'ampiezza delle spalle del protagonista, ma l'animale, non appena conclusasi l'opera, fugge via causando danni in giro. Lo stesso meccanismo narrativo è ripreso in altri due racconti illustrati da Kitao Masayoshi (1764-1824), *Tawara Tōda furidashigusuri* (Tawara Tōda e la compressa effervescente, 1790), di Shiba Zenkō (1750-1793) e *Hidari Jingorō Ryō no ichidan* (Hidari Jingorō: storie di draghi, 1791) di Shicchin Manpō (1762-1831), in cui a prendere vita sono rispettivamente la raffigurazione dell'Inokuma *nyūdō* e consorte, e di un drago, sempre tatuate da Jingorō sui seminudi protagonisti del racconto. Interessante è notare che questi testi partecipano quasi tutti<sup>16</sup> alla riscrittura che Shikitei Sanba opera in *Ude no horimo-*

<sup>15</sup> Meno di dieci anni dopo, stesso autore e illustratore includono in una raccolta di storielle illustrate un'allusione al tatuaggio che prende vita nel capitolo "*Horimono*". Si tratta di *Sansai chie* (Sapienza dei tre regni, 1797). Per ulteriori informazioni sui testi di Jihinari si veda Tahanashi (1986: *passim*).

<sup>16</sup> Non è dimostrabile che *Gohiiki tanomimasu* sia conosciuto a Shikitei Sanba, ma i richiami agli altri testi sono invece facilmente accertabili.

*no isshin inochi* (Il tatuaggio sul braccio: giuramento per la vita, 1810), illustrato da Utagawa Kunimitsu (date sconosciute). Immagini draghiformi, guerrieri dello *Shuihuzhuan* (giap. *Suikoden*, Cronache sul bordo dell'acqua, secolo XIV), la testa senza corpo di Inokuma *nyūdō* e consorte e altre figure demoniache sono tatuate su cinque personaggi dal solito Hidari Jingorō per poi assumere vita propria e confondersi nel mondo.<sup>17</sup>

Shikitei Sanba, già nel 1802, aveva scritto e illustrato *Kusazōshi kojitsuke nendaiki*, raccogliendo in una divertente infilata molta produzione di racconti illustrati degli ultimi decenni. La tendenza a rileggere e riutilizzare molta parte della produzione faceta di fine secolo si ritrova anche in un testo dello stesso anno, *Gesaku hyōban Hana origami* (Recensione di letteratura per divertimento: Fiori di carta piegata, 1802).

In particolare, la scena dell'obliterazione del tatuaggio è fatta già in quegli anni oggetto di ironia, come nel caso di *Chūgai endan* (Discorsi lascivi a Fukagawa, 1799).<sup>18</sup> Anche questo testo non lesina molteplici riferimenti incrociati alla produzione di Kyōden, citando il celebre rampollo Enjirō e intarsiando di colti riferimenti ipertestuali la prosa e il dialogico. La ripetizione della scena del tatuaggio è qui però commentata dal narratore e da uno dei protagonisti, e ci si lamenta della sua mancanza di originalità:

Oharu: «[...] È questo a preoccuparti, vero?» dice scoprendo il tatuaggio sul braccio. «Come prova del fatto che rompo i rapporti con Jihei, cancellerò questo tatuaggio!» Ed estraendo dell'artemisia, che aveva già precedentemente preparato, si accinge a cancellare il tatuaggio, ma questo cliente è un uomo scafato, che non si lascia convincere facilmente, perciò le risponde così.

Tahei: «Ehi, Oharu, quella del tatuaggio da cancellare è una trama già vecchia; e le minestre riscaldate io non me le bevo!» (Mizuno 1978-88, vol. 17: 336)

*Fūzoku tsū*, d'altro canto, pur non dimostrando esplicita intenzione di proporsi come *promenade* meta-letteraria attraverso la produzione precedente (i paratesti non fanno alcuna allusione a tale intenzione), né come elaborazione parodica o polemica del repertorio erotico-sentimentale, dimostra che il suo autore, come molti in quegli anni, non può prescindere da quanto scritto nel recente passato per produrre testi nuovi, non semplicemente apportando modifiche a un unico modello, ma tessendo insieme modelli diversi. E non solo nella costruzione della trama, ma anche delle singole scene, spesso ripetuti *cliché*: è questo il caso dell'applicazione e obliterazione del tatuaggio dal braccio di Osome, che come i suoi precedenti letterari usa il

<sup>17</sup> Yamamoto (2016: 42-43) include una riflessione attribuita al tatuatore Horiyoshi III circa la raffigurazione della posizione dei soggetti intenti a praticare e ricevere il tatuaggio sul corpo, contenuto nella tavola ff. 1v-2r del racconto illustrato, ritenuta irrealistica.

<sup>18</sup> Sebbene tradizionalmente attribuito a Sanba, restano dei dubbi sull'attribuzione dell'opera, come spiega Nakano (in Mizuno 1978-88, vol. 17: 402).

proprio corpo come fosse foglio d'album al fine di salvare le finanze di un cliente che dipende da lei, economicamente ancor più che sentimentalmente, e che, nell'ottica dell'epoca, è da intendersi come suo amante sincero.

## Riferimenti bibliografici

- Fukagawakushi hensankai (2000) (a cura di). *Edo Fukagawa jōsho no kenkyū*. Tokyo: Arimine shoten shinsha.
- Hirobe, Shun'ya (1997). "Kibyōshi no jinbutsu ruikai: kyan ni tsuite". *Jinbunkagaku kenkyū*, 94, pp. 35-58.
- Kobayashi, Isamu (1985). "Hōrai sanjin Kikyō to Fukagawamono sharebon". *Kokugo kokubun*, 54, 11, pp. 24-40.
- Kokusho kankōkai (1913) (a cura di). *Shin Enseki jissu*, Vol. 3. Tokyo: Kokushokankōkai.
- Matsuda, Osamu (1989). *Nihon shiseiron*. Tokyo: Seikyūsha.
- Miyashita, Kikurō (2008). *Shisei to nūdo no bijutsushi: Edo kara kindai e*. Tokyo: Nihon hōsō shuppan kyōkai.
- Mizuno, Minoru; et al. (1978-1988) (a cura di). *Sharebon taisei, 29 voll. + Appendice*. Tokyo: Chūōkōronsha.
- Naganuma, Takafumi (1981). "Gunin otoko Itsuzu no karigane ni tsuite". *Aoyama gobun*, 15, 3, pp. 102-108.
- Ono, Tomomichi (2010). *Irezumi no bunkashi*. Tokyo: Kawade shobō.
- Ozaki, Kyūya (1929-1930) (a cura di). *Sharebon shūsei, 3 voll.* Tokyo: Shun'yōdō.
- Pallone, Cristian (2018). "Otomi: dicerie su una geisha di Edo". *Pagine Zen*, 115 <http://paginezen.zenworld.eu/approfondimenti/otomi> (10/2/2018)
- Pallone, Cristian (2019) (a cura di). Tanishi Kingyo, Santō Kyōden, Umebori Kokuga. *Il rovescio del broccato. Storie di fantasmi e cortigiane dal Giappone*. Roma: Atmosphere.
- Takagi, Kōji (1930-1932) (a cura di). *Sharebon taikai, 12 voll.* Tokyo: Rinpei shoten.
- Tamabayashi, Haruo (1931). *Bunshin hyakushi*. Tokyo: Bunsendō shobō.
- Tanahashi, Masahiro (1989). *Kibyōshi sōran, chūhen*. Musashimurayama: Seishōdō shoten.
- Uzuki, Hiroshi (1940). "Tanishi Kingyo no kenkyū". *Kokubungaku kenkyū*, 15, pp. 187-208.
- Van Gulik, W. R. (1982). *Irezumi. The Pattern of Dermathography in Japan*. Leiden: E.J. Brill.
- Wada, Hiromichi (1990a). "Fukagawa". *Kokubungaku kaishaku to kyōzai no kenkyū*, 35, 9, pp. 199-200.
- Wada, Hiromichi (1990b). "Tanishi Kingyo no sharebon". *Yamanashi daigaku kyōiku gakubu kenkyū hōkoku*, 41, 1, pp. 23-32.
- Wada, Hiromichi (1991). "Hōrai sanjin Kikyō no sharebon". *Yamanashi daigaku Kyōiku gakubu kenkyū hōkoku*, 42, 1, pp. 25-34.
- Yamamoto, Yoshimi (2016). *Irezumi to nihonjin*. Tokyo: Heibonsha.
- Yoshioka, Ikuo (1996). *Irezumi (bunshin) no jinruigaku*. Tokyo: Yūzankaku.



Figura 1. Isoda Koryūsai, *sashie* (illustrazione) da *Geisha yobukodori* (1777), pp. 20 verso-21 recto).



Figura 2. Torii Kiyotsune, *Shirabyōshi azuma fūzoku*, pp. 9 verso-10 recto.





Figura 3. Kitagawa Utamaro, *Geisha yobukodori* (1780), p. 7 verso, particolare.

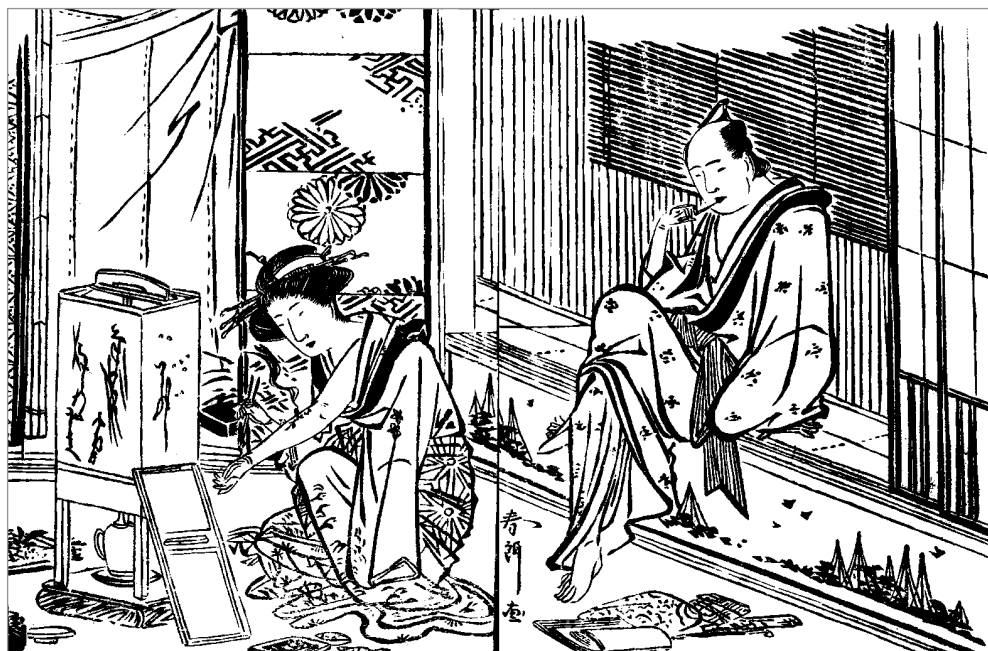


Figura 4. Katsushika Hokusai, *kuchie* (illustrazione d'apertura) da *Fukagawa haiken*, pp. 6 verso-7 recto.

