

COLLANA DI STUDI GIAPPONESI

IL PONTE

5

*Direttore*

Matilde Mastrangelo

*Comitato scientifico*

Giorgio Amitrano

Luca Capponcelli

Gianluca Coci

Silvana De Maio

Gala Maria Follaco

Chiara Ghidini

Andrea Maurizi

Maria Chiara Migliore

Luca Milasi

Maria Teresa Orsi

Cristian Pallone

Stefano Romagnoli

Ikuko Sagiyama

Virginia Sica

## COLLANA DI STUDI GIAPPONESI

### IL PONTE

La Collana di Studi Giapponesi raccoglie manuali, opere di saggistica e traduzioni con cui diffondere lo studio e la riflessione su diversi aspetti della cultura giapponese di ogni epoca. La Collana si articola in quattro Sezioni (Ricerche, Migaku, Il Ponte, Il Canto). I testi presentati all'interno della Collana sono sottoposti a una procedura di referaggio con doppio anonimato (*double-blind peer review*).

La sezione *Il ponte* intende presentare una selezione delle opere più rappresentative della produzione letteraria e teatrale del Giappone classico e moderno, dai monogatari e dai diari di corte di epoca Heian ai romanzi e ai racconti degli scrittori del panorama contemporaneo della letteratura giapponese, dalle opere di Zeami ai testi teatrali delle ultime generazioni di drammaturghi.



Jippensha Ikku

**Hizakurige**

A piedi lungo il Tōkaidō

*a cura di*  
Mario Talamo





Aracne editrice

[www.aracneeditrice.it](http://www.aracneeditrice.it)

[info@aracneeditrice.it](mailto:info@aracneeditrice.it)

Copyright © MMXIX

Gioacchino Onorati editore S.r.l. – unipersonale

[www.gioacchinoonoratieditore.it](http://www.gioacchinoonoratieditore.it)

[info@gioacchinoonoratieditore.it](mailto:info@gioacchinoonoratieditore.it)

via Vittorio Veneto, 20

00020 Canterano (RM)

(06) 45551463

ISBN 978-88-255-2990-6

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,  
di riproduzione e di adattamento anche parziale,  
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie  
senza il permesso scritto dell'editore.*

I edizione: dicembre 2019

*Ai miei genitori*



# Indice

- 11 *Avvertenze*
- 15 *Presentazione*
- 51 Introduzione
- 75 Libro I
- 113 Libro II  
2.1. Parte prima, 113 — 2.2. Parte seconda, 141.
- 167 Libro III  
3.1. Parte prima, 167 — 3.2. Parte seconda, 190.
- 215 Libro IV  
4.1. Parte prima, 215 — 4.2. Parte seconda, 240.
- 265 Libro V  
5.1. Parte prima, 265 — 5.2. Parte seconda, 287 — 5.3. Appendice, 318.
- 355 Libro VI  
6.1. Parte prima, 355 — 6.2. Parte seconda, 378.
- 405 Libro VII  
7.1. Parte prima, 405 — 7.2. Parte seconda, 425.
- 453 Libro VIII  
8.1. Parte prima, 453 — 8.2. Parte seconda, 474 — 8.3. Parte terza, 494.
- 525 *Glossario*
- 585 *Bibliografia*



## Avvertenze

La presente traduzione è stata condotta sull'edizione di epoca Kyōwa di *Tōkaidōchū hizakurige* con l'ausilio di due studi critici: Asō Isoji (a cura di), *Tōkaidōchū hizakurige*, «Nihon kotenbungaku taikai», Iwanami shoten, Tokyo 1958, e Nakamura Yukihiko (a cura di), *Tōkaidōchū hizakurige*, «Nihon kotenbungaku zenshū», Shōgakukan, Tokyo 1975. Esistono due traduzioni dell'opera, in lingua inglese e francese, e sono rispettivamente: Satchell Thomas, *Shanks' mare*, Tuttle Publishing, Rutland & Tokyo 1960, e Campignon Jean-Armand, *A pied sur le Tōkaidō*, Editions Philippe Piquier, Paris 1998.

I *chūhon*, tipologia testuale a cui apparteneva l'opera di Iku, presentano una struttura composita di parti dialogate — introdotte da brevi parentesi precedute dal nome del parlante — e sezioni diegetiche, scritte su rigo singolo (*togaki*) e su doppio rigo mediante caratteri di grandezza ridotta (*warigaki*), che ho scelto di non differenziare dalla restante parte del testo dal punto di vista grafico. Le parentesi convenzionali sono state sostituite con espressioni composte dal nome del parlante e da *verba dicendi* (es. disse Yaji, rispose Kita) per rendere immediatamente riconoscibile l'identità dei personaggi impegnati nella conversazione. L'edizione di epoca Kyōwa di *Hizakurige* esibiva altresì una nutrita sezione illustrata che ho scelto di non presentare.

Il testo originale presenta un gran numero di versi posti a conclusione dei singoli episodi (*kyōka*) e a corredo delle illustrazioni (*gasan*); in questa sede ho provveduto a tradurre soltanto i primi, utilizzando talvolta la rima — concetto estraneo alla poesia giapponese — per mantenere inalterato lo spirito comico dei componimenti e preservarne il ritmo, che in originale era garantito da rime interne e *hayashikotoba*.

Nella traduzione sono presenti ideofoni e onomatopoeie, trascritti in corsivo e talvolta riportati testualmente per rispettare la volontà dell'autore. *Tōkaidōchū hizakurige* non presenta una dicitura standardizzata dei nomi dei due protagonisti: talvolta, infatti, si parla di Yaji e Kita, talaltra di Yajirō e Kita, in altri casi invece di Yajirōbee e Kitahachi. In traduzione ho provveduto a uniformare le varianti, presentando i personaggi sempre mediante le forme abbreviate di Yaji e Kita.

I toponimi sono sempre dati come nell'originale e, nella maggior parte dei casi, si è scelto di non tradurre con sostantivi comuni alla tradizione europea i termini delle unità di misura, dei capi di vestiario, delle pietanze, delle produzioni artigianali e dei vari gradi gerarchici delle cortigiane nelle case di piacere.

Per rendere il testo fruibile anche da un lettore profano, ho approntato un glossario contenente informazioni circa le più celebri località turistiche e le mete di pellegrinaggio menzionate nell'opera, i capi di vestiario, le unità di misura, i personaggi citati da Ikku e i generi letterari e artistici presenti nel testo. Ho scelto inoltre di preservare la tradizionale suddivisione del giorno e della notte in dodici fasce orarie, i cui nomi ricordano i segni dell'oroscopo cinese e la cui durata differiva a seconda della stagione. Una conversione tra l'orario classico giapponese e il nostro standard è sempre riportata in nota.

Ho scelto di non tradurre i termini delle valute del tardo periodo Edo, mantenendo tutti i prezzi presentati in originale nell'opera. Una conversione tra il valore delle monete dell'epoca e il corrispettivo odierno non sempre risulta possibile: una tazza di tè, per esempio, aveva il valore di quattro o cinque *mon*, l'equivalente di circa cento, centoventicinque yen attuali; i *dango* venivano venduti a quattro *mon*, cento yen, mentre il celebre *amazake*, il sake dolce, a otto *mon*, ovvero duecento yen. Da ciò si evince che un *mon* equivalesse a circa venticinque yen. I farmaci per il raffreddore (*kōyaku*) venivano venduti a sedici *mon*, quattrocento yen, mentre un *gō* di sake costava dai venti ai trentadue *mon* (500–800 yen). Un vassoio di pesce e tre *gō* di sake ammontavano a circa cento *mon* (2500 yen). Una scodella di *kakesoba* aveva il valore di otto *mon* (200 yen),

mentre l'affitto mensile delle abitazioni tipiche del tardo periodo Edo (*nagaya*) andava da ottocento a mille *mon*, vale a dire dai ventimila ai venticinquemila yen.

L'unità monetaria di scambio del periodo era il *ryō* (o *ko-ban*), coniato sia in oro che in argento, equivalente a circa sessanta *monme*. Il valore del denaro veniva calcolato in base al peso, soprattutto nel caso delle monete in argento, la cui unità era il già citato *monme* e pesava circa 3,75 grammi. Erano in corso d'uso anche monete in bronzo, che venivano cambiate presso gli appositi botteghini (*ryōgaeya*) in base a quotazioni stabilite giornalmente. Mille *ryō* avevano approssimativamente il valore di cento milioni di yen, mentre cento *ryō* equivalevano a circa un milione.

In questo volume sono stati adottati il sistema di trascrizione *pinyin* per i termini cinesi, per il sanscrito la translitterazione internazionale standard (IAST) e per il giapponese il sistema Hepburn, che prevede che la lettura delle vocali sia come in italiano e quella delle consonanti come in inglese. In particolare, si tengano presenti i seguenti casi: *ch* è un'affricata come la “c” di *cena*; *g* è sempre velare come la “g” di *gatto*; *h* è sempre aspirata; *j* è un'affricata; *sh* è una fricativa come la “sc” di *sci*; *u* è muta se a fine parola; *w* va pronunciata come la “u” di *uva*; *y* si pronuncia come la “i” di *ieri*.

Il segno diacritico sulle vocali indica l'allungamento delle stesse, non il raddoppio.

I nomi propri di persona sono dati nell'uso giapponese, con il cognome che precede il nome.

Tutti i termini stranieri, ad eccezione dei nomi propri e delle parole ormai entrate nell'uso comune (*geisha*, *sushi*, *samurai*, *fiction*, ecc), sono scritti in corsivo. Inoltre, i termini giapponesi, ad eccezione dei nomi delle locande, dei lessemi che si riferiscono ai vari gradi gerarchici delle case di piacere (*tayū*, *ageya*, ecc) e alle categorie femminili (*tomeonna*, *meshimorionna*, ecc), sono resi al maschile.



*Hizakurige*: genesi e contenuti di un bestseller**Contesto storico sociale**

Quando nel secondo anno dell'era Kyōwa (1802) un volume intitolato *Ukiyodōchū hizakurige*<sup>1</sup> (A caval di ginocchia per il mondo fluttuante) fece la sua comparsa tra le nuove pubblicazioni di Murataya Jirōbee, l'autore, Jippensha Ikku (1765–1831), pur potendo vantare una quasi decennale esperienza in campo letterario, era noto al grande pubblico principalmente in qualità di scrittore di *kibyōshi*. La sua prima stagione produttiva, infatti, gli aveva sì dato notorietà, ma non era riuscita a proiettarlo tra le firme di *gesaku* più popolari. Una vera consacrazione giunse solo con la pubblicazione dei primi *chūhon*.

Il settore editoriale d'inizio XIX secolo, a Edo, veniva fuori da un periodo molto travagliato che coincide con gli anni della riforma Kansei<sup>2</sup>, durante i quali la politica era intervenuta pesantemente nella vita culturale attraverso una serie di restrizioni e di divieti che avevano portato all'abolizione degli *sharebon*, alla scomparsa dell'elemento realistico dalla trama dei *kibyōshi* — che virarono in direzione delle storie di vendetta — e allo

<sup>1</sup> I primi due libri di *Tōkaidōchū hizakurige* andarono in stampa con la diversa titolazione di *Ukiyodōchū hizakurige*.

<sup>2</sup> Nel tentativo di fronteggiare le sommosse scoppiate all'indomani dell'innalzamento del prezzo del riso, Matsudaira Sadanobu (1758–1829) inaugurò un periodo di riforme che passò alla storia con il nome di Riforma Kansei (1787–93). I primi provvedimenti si concentrarono nel settore economico; soltanto in un secondo momento i samurai furono incoraggiati ad abbandonare i passatempi frivoli, come la composizione di poesia umoristica (*kyōka*), e a ritornare alla coltivazione della letteratura seria (*bun*) e delle arti marziali (*bu*), incentivando così la pratica del *bunbu*. Tale politica fu più volte criticata da numerosi *kibyōshi* pubblicati tra l'ottavo Tenmei (1788) e il successivo primo anno dell'era Kansei, con il risultato che una serie di decreti restrittivi fu applicata anche al settore editoriale, a partire dal secondo anno Kansei (1790).

scioglimento del primo gruppo di scrittori *gesaku*<sup>3</sup>. Gli effetti a lungo termine della riforma influenzarono profondamente le sorti della fiction, con un gran numero di autori che abbandonò le opere dai toni frivoli in favore di racconti avventurosi con ambientazioni storiche, dominati dall'elemento dottrinale. Quando il primo capitolo di *Tōkaidōchū hizakurige*<sup>4</sup> (A caval di ginocchia lungo la Via del Mare dell'est, d'ora in avanti soltanto *Hizakurige*) venne mandato in stampa, il settore editoriale della capitale shōgunale era dunque saturo di scritti didattici, e l'opera irruppe con i suoi contenuti freschi e innovativi dopo anni di grigie pubblicazioni moralmente ispirate.

Il settore librario del tardo periodo Edo (1603–1867) aveva beneficiato di un lungo processo di scolarizzazione cominciato nel periodo Muromachi (1392–1573), allorché i *terakoya* — le scuole annesse ai templi buddhisti in cui si insegnava a leggere e a scrivere — avevano contribuito al progressivo innalzamento del livello di alfabetizzazione della popolazione. In un primo momento, la qualità dell'istruzione non era molto elevata, e spesso, tra quanti frequentavano assiduamente le classi, soltanto una sparuta minoranza era in grado di leggere un libro. Gli standard, tuttavia, continuarono a migliorare nel corso delle successive fasi storiche, fino a giungere ai livelli medio-alti delle epoche Bunka e Bunsei (1804–30). La sete di sapere del

<sup>3</sup> Gli scrittori di punta del *gesaku* del primo periodo appartenevano alla classe dei samurai: Ōta Nanpo (1749–1823), Hōseidō Kisanji (1735–1813), Koikawa Harumachi (1744–89) e Morishima Chūryō (Manzōtei), solo per citare alcuni tra i nomi più conosciuti, erano tutti dipendenti del Bakufu che si dedicavano a tempo perso alla produzione letteraria. Di fronte al pugno di ferro del governo, Nanpo decise di abbandonare definitivamente il mondo della letteratura per tentare la carriera governativa, seguito da Kisanji che, minacciato di morte dal suo *han* di provenienza, interruppe l'attività di scrittore; Harumachi venne allontanato dai suoi uffici per via della pubblicazione di *Bunbunidō mangokudōshi* (1788) e morì (probabilmente suicida), mentre Manzōtei decise di dedicarsi agli *yomihon*. Ad essi sopravvisse soltanto Santō Kyōden (1761–1816), borghese di nascita, il quale, dopo una reclusione di cinquanta giorni, abbandonò definitivamente le produzioni frivole per trasformarsi nel megafono della propaganda ideologica del governo.

<sup>4</sup> Il titolo *Tōkaidōchū hizakurige* è composto dal nome del celebre nodo viario che da Nihonbashi, a Edo, conduceva a Kyōto, e dal termine *hizakurige* che, tradotto letteralmente, significa con le ginocchia (*hiza*) al posto di un cavallo baio (*kurige*), espressione che alludeva a un viaggio svolto prevalentemente a piedi.

popolo ebbe come conseguenza l'aumento del numero dei *terakoya*, che nella sola Edo si decuplicò in poco più di quarant'anni, passando dalle undici unità del periodo Kyōwa (1801–04) alle ventisei del periodo Bunka, per poi salire a cinquantasette nell'epoca Bunsei e, infine, a centodieci nel periodo Tenpō (1830–44) (Koike, 1966, p. 31). L'intenso fervore educativo che pervase il popolo tutto è testimoniato in primo luogo dall'estrazione sociale degli istitutori dei *terakoya*, i quali nel periodo Kyōwa provenivano per metà dalla classe dei samurai e per metà dai comuni cittadini; col passare del tempo, però, il numero dei popolani istruiti crebbe e con esso anche il totale degli insegnanti provenienti dalle loro fila, che superò di gran lunga tutti gli altri (Koike, 1966, p. 32).

Gli scrittori attivi prima del periodo Kansei erano in larga parte amatori che sceglievano di dedicarsi alla letteratura nel tempo libero, intervallando l'attività scrittoria con altre professioni più stabili e remunerative. Fu solo dopo la riforma e le sanzioni imposte dai censori che si assistette all'emergere della figura dello scrittore di professione. Guidati dal bisogno di vendere per vivere, i letterati divennero prodotti commerciali alla mercé di editori e lettori, con una chiara coscienza del ruolo tutt'altro che marginale ricoperto dalla loro attività e dal loro nome<sup>5</sup>. Il primo a ricevere una retribuzione fu Kyōden per *Seirō hiru no seikai: Nishiki no ura* (Il rovescio del broccato: Il mondo del quartiere alla luce del giorno, 1791); in seguito, guadagnare con la vendita dei propri lavori divenne una prassi e, all'interno di un panorama letterario ormai pienamente commercializzato, comparvero anche alcuni scrittori che riuscirono a vivere dei propri guadagni<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> In passato — fino al periodo Genroku (1688–1704) per la precisione — soltanto gli editori e gli illustratori detenevano un reale potere contrattuale sulla pubblicazione dei testi; risicato era invece il margine riservato agli autori, i cui nomi spesso non comparivano sui colophon delle opere.

<sup>6</sup> Anche Ikku fu scrittore di professione e in un *kibyōshi* del primo anno Bunka (1804), intitolato *Bakemono taiheiki*, dichiarò di aver recentemente ricevuto un aumento del compenso da parte dell'editore. Kyokutei Bakin (1767–1848), in *Sakusha burui*, parla diffusamente dell'argomento, contribuendo in prima persona a gettare nuova luce su una importante pratica: in base alle sue testimonianze, sappiamo che una reale corre-

Un tale sviluppo fu possibile soprattutto grazie all'aumento del numero dei lettori e all'innalzamento del loro tasso di scolarizzazione; la fiction ante-riforma Kansei — costituita perlopiù da *sharebon* e *kibyōshi* — veniva infatti supportata da un limitato numero di fruitori, che condivideva con lo scrittore appartenenza sociale e gusto letterario. Nell'arco di tempo che vide i *gōkan* e i *chūhon* prendere possesso della scena letteraria, la tipologia dei fruitori cambiò e con essa anche la comicità dell'opera. L'umorismo esclusivo delle prime produzioni si fece più semplice e comprensibile, e si assistette al contempo alla ridefinizione della tipologia di lettore modello per ciascuno dei generi: gli amanti dei *gōkan* — principalmente donne e bambini — prediligevano la raffinatezza delle illustrazioni all'intreccio narrativo. Anche i *ninjōbon* venivano letti in larga parte da donne, diversamente dai *kokkeibon*, che invece furono un prodotto letterario dalla diffusione ben più vasta, in virtù di una comicità semplice e onnicomprensiva, che rispondeva alle esigenze del lettorato dell'epoca e al suo bisogno di ridere<sup>7</sup>.

sponsione degli emolumenti era consuetudine non attestata nel primo periodo Edo, quando gli autori ricevevano doni in cambio di manoscritti oppure, in presenza di opere particolarmente popolari, il pagamento delle spese per una notte ai bordelli. Intorno al settimo, ottavo anno dell'era Kansei, a Kyōden fu riconosciuta una ricompensa di circa centoquarantasei *monme* d'argento per tre *sharebon*, tra i quali figurava anche il già citato *Nishiki no ura*. Anche Bakin fu scrittore di professione e, dal secondo al quinto anno dell'era Tenpō (1831–34), guadagnò in media settanta *ryō* all'anno. Per una trattazione più approfondita del tema si rimanda a ICHIKO, *Edo kara Meiji ni itaru hanken to hōshū no mondai*, «The Edo bungaku», 42, 2010, pp. 4–19.

<sup>7</sup> Molteplici erano le sfaccettature della comicità di genere e del pubblico di riferimento. Se prendiamo in considerazione le opere comiche più popolari — *Hizakurige* di Ikku, *Ukiyoburo* di Sanba (1776–1822) e *Hanagoyomi hasshōjin* di Ryūtei Rijō (?–1841) — è possibile notare come l'umorismo di Ikku fosse di facile comprensione e avesse per obiettivo la semplice risata, scaturita dal presunto complesso di superiorità di due Edokko (figli di Edo) in giro per il paese, prontamente umiliati dal campagnolo di turno. Tale comicità era quindi rivolta non soltanto al pubblico di Edo, ma anche ai lettori delle province. Per Sanba, al contrario, era impensabile raggiungere una platea così vasta, per via della sua attitudine a ritrarre scene di vita tipiche di Edo, e dell'abuso di ironia e sarcasmo, non sempre compresi. Infine, al pari di Ikku, Rijō amava molto adattare storielle e vecchi componimenti umoristici, come anche divulgare consigli pratici sulle locande in cui sostare e sul cibo da provare (Jinbo, 1958).

## L'autore

Nell'arco della sua attività letteraria — una quarantina d'anni tra la pubblicazione del primo gruppo di *kibyōshi*, risalente al settimo anno del periodo Kansei (1795), e *Musubukami suenomatsuyama* (Suggello d'amore a Suenomatsuyama), *gōkan* pubblicato postumo nell'ottavo anno dell'era Tenpō (1837) — Jippensha Ikku diede alle stampe più di quattrocento opere (Koike, 1967, p. 1). Una così intensa produzione<sup>8</sup> lo colloca tra gli scrittori più prolifici del tardo periodo Edo, alle spalle di Santō Kyōden e di Kyokutei Bakin. Eppure, a differenza di Kyōden, che per circa dodici anni abbandonò il palcoscenico letterario per dedicarsi alla vendita di pipe e contenitori per tabacchi, profondamente turbato dalle vicende di censura che lo videro coinvolto, Jippensha Ikku non dovette mai intraprendere una carriera alternativa all'attività di scrittore, incamminandosi prima di molti altri suoi colleghi lungo la via del professionismo letterario. Anche Bakin riuscì a trarre sufficiente guadagno dalle proprie pubblicazioni, tuttavia anch'egli, per un determinato periodo di tempo, dovette badare all'attività commerciale ricevuta in dote dalla moglie — una rivendita di *geta* — prima di potersi dedicare a tempo pieno alla scrittura. Numerosi esponenti di punta del panorama letterario del tardo periodo Edo condussero vite parallele, dividendosi tra la carriera di scrittore e l'attività di imprenditore. Con buona probabilità, l'invidiabile primato di Ikku è in parte dipeso dalla mancanza di fonti in grado di testimoniare che, per periodi più o meno lunghi della sua esistenza, egli non si sia dedicato ad altre attività.

Jippensha Ikku era il primogenito di un samurai e nacque nel secondo anno dell'era Meiwa (1765) nell'odierna prefettura di Shizuoka, a Fuchū. Non sappiamo bene quando Shigeta Sadakazu (questo il suo vero nome) abbia manifestato le prime in-

<sup>8</sup> Jippensha Ikku fu autore molto prolifico e, malgrado venga ricordato esclusivamente per gli scritti comici, non bisogna dimenticare che sottoscrisse un ingente numero di *kibyōshi* e che non lasciò intentato nessun ambito produttivo, dagli *sharebon* agli *yomihon*, dai *gōkan* agli *hanashibon*, fino ad arrivare ai popolarissimi *setsuyōshū* e *ōraimono*, prontuari e libri di testo in uso presso i *terakoya*.

clinazioni letterarie; ci è però giunta testimonianza dei primi cimenti di un ancora diciottenne Ikku nello *Ettan seibo* (Primo presente d'inizio anno), raccolta di liriche risalente al terzo anno dell'era Tenmei (1783), in cui compaiono i seguenti versi:

屠蘇酒の春やいよいよ遊治郎

Toso di primavera, sarà l'inizio di un anno di baldorie.

煤掃てけふから風の光けり

Nettate sono le statue, da oggi luminosi spirano gli alisei.<sup>9</sup>

Sappiamo molto poco della biografia di Ikku, la cui giovinezza scorse via vagabondando da una città all'altra, sin da quando entrò a servizio di Odakiri Naotoshi (1743–1811), magistrato del Bakufu e protettore di Tosa, al seguito del quale si trasferì dapprima a Edo e successivamente a Ōsaka, città in cui risiedé per circa sette anni. L'autore rimase alle dipendenze del funzionario fino al terzo anno dell'era Tenmei (1783), per poi divenire discepolo di un cantore di *gidayū*<sup>10</sup>.

Nel primo anno del periodo Kansei (1789), durante i sette anni di vita dissipata trascorsi a Ōsaka, definiti dall'autore co-

<sup>9</sup> Le prime testimonianze dell'attività letteraria di Ikku sono tratte da Suzuki (2001, p. 37). Entrambi i componimenti richiamano immagini di una primavera incipiente: il Toso, liquore servito in occasione del capodanno, e il *susubarai*, pulizia rituale delle statue votive in casa e nei templi, eseguita durante i primi giorni dell'anno.

<sup>10</sup> Nella produzione letteraria di Jippensha Ikku rare volte veniamo messi al corrente delle sue vicende biografiche. Le uniche informazioni che trapelano dalle istanze prefative e postfative delle sue opere riguardano i continui dialoghi con i lettori, le richieste dell'editore, i viaggi programmati e i malanni che gli impedirono di documentarsi su usi e costumi delle località presentate nei suoi scritti. Tra le eccezioni citiamo la postfazione al quinto libro di *Zokuhizakurige* (1814), in cui l'editore Nishimuraya riassume i momenti salienti dei primi anni di attività dello scrittore: «Il cognome di Ikku è Shigeta, il suo nome Sadakazu. È originario di Sun'yō [Suruga]. Da piccolo veniva chiamato Ichikyū — da cui nacque lo pseudonimo di Ikku. Sin da giovane ha sempre lavorato a servizio di signori e vassalli, dapprima a Edo e successivamente a Ōsaka, dove entrò in un circolo della scuola Shino in cui si praticava la raffinata arte delle essenze (*kōdō*), da cui ebbe origine l'altra parte del suo pseudonimo: Jippensha infatti proverrebbe dalle dieci voltate (*tokaeshi*) dei panetti all'aroma di pruno cinese. Al giorno d'oggi, che io sappia, tale pratica è stata proibita. Nel sesto anno dell'era Kansei fece ritorno a Edo per dare inizio alla sua attività di scrittore con la pubblicazione di tre volumi, editi da Kōshodō [Tutaya]. Da allora, il numero delle commissioni è andato aumentando di anno in anno, come anche la sua perizia compositiva, divenendo abile al punto tale da produrre numerose opere, tutte appartenenti a generi diversi [*omissis*]» (Nakamura M., 2010a, p. 559).