

Dallo *Heike monogatari* al *nō* al *jōruri*:
Sasaki senjin di Chikamatsu Monzaemon*

BONAVENTURA RUPERTI

Il dramma *Sasaki senjin* (L'avanguardia Sasaki), noto anche sotto il titolo di *Sasaki ōkagami* (Il grande specchio della casata dei Sasaki) è datato “settimo mese del terzo anno Jōkyō” (1686) (Chikamatsu zenshū kankōkai, 1986, p. 248).¹ In effetti, nel primo anno dell'era sarebbe caduto il cinquecentesimo anniversario delle battaglie di Ichinotani e Yashima (1185) con cui è culminato lo scontro decisivo tra Minamoto e Taira (Shinoda, 1991, p. 431). Questo spiegherebbe perché gli spettacoli approntati da Chikamatsu (1653-1724), in età giovanile per Uji Kaganojō (1635-1711) e poi recitati anche da Takemoto Gidayū (1651-1714) (Sakaguchi, 2002, pp. 116-120), siano dedicati proprio a personaggi o eventi cantati dalla celebre epopea: *Shusse Kagekiyo* (Kagekiyo vittorioso, 1685); *Senzaishū* (Antologia di mille anni, ca. 1685) e *Satsuma no kami Tadanori* (Tadanori, signore di Satsuma, 1686) (Rupert, 1998); *Morihisa* e *Shume no hangan Morihisa* (Morihisa, comandante dei palafrenieri). In

* Questo studio è parte di una ricerca condotta in Giappone come *guest professor* del Kokubungaku kenkyūshiryōkan, a cui vanno i più sentiti ringraziamenti. Desidero esprimere riconoscenza in particolare ai proff. Yasunaga Hisashi, Takei Kyōzō, Matsumura Yūji, Yamashita Noriko dell'Istituto, nonché la prof.ssa Uchiyama Mikiko dell'Università Waseda, il prof. Nishino Haruo dell'Università Hōsei, la prof.ssa Satō Eri dell'Università di Kōchi, il prof. Iwai Masami di Kyūshū Joshi daigaku, il prof. Fukasawa Masao di Miyagi Gakuin Joshi daigaku, per insegnamenti e consigli prodigatimi nei vari incontri di studio ai fini della presente ricerca.

¹Rispettivamente titolo interno (*naidai*) e titolo esterno (*gedai*). *Sasaki ōkagami* ricompare anche nel *michiyuki* (III dan).

particolare il lavoro composto da Chikamatsu rielabora l'episodio di "Fujito" del x libro dello *Heike monogatari* (Storia della casata Taira) e si segnala per una certa rilevanza (Mori, 1990), per la prima apparizione della firma del drammaturgo sotto il titolo interno e anche per quanto registrato nello *Imamukashi ayatsuri nendaiki* (1727) (Geinōshi kenkyūkai, 1975), che testimonia del successo dell'opera in particolare del *michiyuki* "Matsuyoi Shigure ai no yama" tanto praticato e cantato dalla gente comune si da contribuire all'affermarsi dello stile di recitazione di Gidayū, il *gidayūbushi* (Saya, 2004).

La trama e le fonti

La traccia narrativa del dramma si snoda nei seguenti atti:

Primo dan

Prima scena "A Kojima di Bizen". Gli Heike, sconfitti a Ichinotani con la perdita di validi condottieri, si sono rifugiati a Kojima, isola nella regione di Bizen, mentre l'armata dei Genji, che preme guidata da Mikawa *no kami* Noriyori, si stanza sulla terraferma a Fujito. Le forze dei Genji, non avendo navi, sono bloccate dal mare tempestoso e non riescono a sferrare l'attacco. Nonostante vari tentativi di far avanzare in mare dei cavalli senza cavaliere o di lanciare dardi (ma invano per l'eccessiva distanza), i guerrieri Genji, bloccati sulla costa, fremono sbeffeggiati dagli Heike.

Seconda scena "Al santuario di Kibitsu". Un guerriero dei Minamoto, Sasaki no Saburō Moritsuna, da solo si reca al santuario di Kibitsu per rivolgere fervidamente un voto: compiere un'impresa che gli arrechi onore come hanno fatto il fratello primogenito Sadatsuna nella battaglia di Yamaki² o il fratello minore, quartogenito, Takatsuna a Ujikawa (Kajiwara, 1980, pp. 520-

² Sadatsuna gioca un ruolo determinante quando Minamoto no Yoritomo decide l'assalto a Yamaki (Taira) Kanetaka nella fortezza di Yamaki.

528), ossia fare da avanguardia lì a Fujito lanciando l'as-salto e raggiungendo per primo il campo nemico. Egli viene però richiamato dai lamenti di due giovani *ama* che, nascoste nei pressi del *torii*, sono state catturate e legate dal fratello maggiore, il secondogenito Hirotsuna che, non avendo ottenuto da loro informazioni utili a guardare quel tratto di mare, le vuole costringere a perlustrare di sera il fondo del mare. Moritsuna porge loro soccorso e le libera. Le due pescatrici, Matsuyoi e Shigure, sono figlie del bruciatore di sale Tōdayū e, riconoscenti, rimangono colpite dal fascino di Moritsuna che le corteggia, al punto di rivaleggiare per intrattenersi con lui. Ma sul far della sera Hirotsuna ricompare e, mentre i due fratelli disputano, le sorelle si dileguano. Moritsuna ha la meglio sul fratello maggiore, che infingardo batte in ritirata.

Sulla spiaggia, alla luce della luna, a Moritsuna si presenta il padre delle pescatrici, Shioyaki Tōdayū, che esprime la sua riconoscenza al guerriero e, in segno di ringraziamento per l'aiuto prestato alle figlie, su richiesta di Moritsuna mostra un punto della costa che solo lui conosce, da cui si può guardare a cavallo fino a Kojima ove sono accampati gli Heike. Ma in quel mentre Moritsuna viene sorpreso ancora da Hirotsuna che fugge minacciando di rivelare a tutti il segreto e, non avendo scelta, per non farlo trapelare trafigge Tōdayū cui pure aveva promesso gratitudine. Tra le lacrime, lamentando il destino dei guerrieri e la sorte del loro incontro, dopo averne nascosto le spoglie sotto uno scoglio, egli prega mentre già albeggia.

Terza scena "L'avanguardia di Fujito". L'indomani, il venticinquesimo giorno del terzo mese Genryaku (1184), di fronte agli Heike che sfidano i nemici a raggiungere il loro accampamento, Moritsuna, creduto pazzo dai compagni, si lancia a cavallo per attraversare il mare. Viene subito imitato da Hirotsuna che cerca di competere ma cade in acqua e riesce a malapena a riguadagnare la riva. Seguendo le indicazioni del pescatore, Moritsuna invece riesce a guardare a cavallo il tratto di mare, imitato poi, secondo le sue istruzioni, dall'armata dei Genji. Gli Heike subiscono l'impeto dei nemici e sono costretti alla fuga sulle navi verso Yashima. Moritsuna raccoglie così gli onori della battaglia.

Secondo dan

Prima scena “*La residenza di Moritsuna a Kojima*”. La caduta degli Heike è compiuta e, grazie ai meriti acquisiti nella battaglia di Fujito, nel secondo anno Bunji [1186] Moritsuna è divenuto signore di Bizen e ha preso possesso del suo nuovo feudo.

Il suo vassallo, *nanushi* di Kojima, Kitawaki Monta, informa il signore e un suo consigliere che il produttore di sale, che è rinomato prodotto tipico dell’isola, è stato ucciso da qualcuno e la vedova e le figlie, in preda alla follia, ogni giorno continuano senza posa ad attingere il salso nel tentativo disperato di prosciugare il mare per ritrovare il corpo del congiunto. Moritsuna, che ne intende la ragione, commosso si dirige con i suoi funzionari alla volta dell’isola.

Seconda scena “*Tra gli scogli sulla costa di Kojima*”. La vedova, accecata dalle troppe lacrime, e le figlie piangono la scomparsa del marito/padre attingendo il salso alla ricerca del corpo, credute pazze dagli altri. Moritsuna, nell’udire la vedova rievocare circostanze e eventi della battaglia e della morte del pescatore, commosso si rivela e, spiegando le ragioni del suo gesto,³ tra le lacrime chiede perdono. Le due figlie, intenzionate a vendicare il padre, si lanciano a spada sguainata contro Moritsuna ma vengono subito bloccate e dissuase dalla madre. Moritsuna, commosso dal dolore dei familiari e mortificato per il proprio gesto, fa recuperare il corpo della vittima e promette di far celebrare delle funzioni di suffragio per il pescatore la cui morte è all’origine della sua gloria presente. Dovendo assentarsi per recarsi alla capitale affida quindi i congiunti, che considera come propri familiari, alle cure di Monta.

³ Il timore che, essendo una persona di basso rango priva del senso della lealtà, una volta interrogato, intimidito o minacciato (1 atto), non conoscendo la “via del guerriero” (II atto), avrebbe facilmente lasciato trapelare il loro “segreto”.

Terzo dan

Prima scena “*Al santuario Tsurugaoka Hachimangu*”. All’inizio dell’anno a Kamakura viene celebrata in presenza dei condottieri del clan vincitore (tra cui Sasaki Sadatsuna e Takatsuna),⁴ la cerimonia del *genbuku* del figlio primogenito di Minamoto no Yoritomo, Manjumarū (Yoriie), che ha compiuto cinque anni. Il *kanpaku* Kujō Kanezane, giunto su ordine imperiale con un messo e Fujiwara no Teika dalla capitale, dopo l’annuncio del rango conferito al fanciullo, propone la propria figlia, appena nata, come promessa sposa e Yoritomo, onorato, gioisce. Ma all’uscita di scena di Kanezane, Hōjō no Tokimasa si oppone in quanto la bimba sarebbe nata nell’anno *hinoe uma*.⁵ Hatakeyama no Shigetada, adducendo vari esempi della Cina antica, informa che comunque l’imbarazzo potrebbe risolversi se un’altra donna dello stesso anno venisse sacrificata con apposito rito al posto della principessa. Hirotsuna, che presenzia alla cerimonia nelle file in fondo, si propone per la ricerca della persona giusta progettando di condurre la vedova del pescatore come sostituta da sacrificare (*migawari*) in luogo della principessa e si lancia alla sua cattura.

Seconda scena “*La residenza di Monta, sulla spiaggia di Kojima*”. Mentre l’autunno avanza sulla costa di Fujito, le donne affidate in custodia a Monta celebrano suffragi per lo scomparso. In assenza delle figlie, giunge Hirotsuna con i suoi sgherri e,

⁴ Moritsuna invece è a Kyōto su incarico dello *shōgun*.

⁵ La credenza secondo cui le donne nate nell’anno di combinazione “fretello maggiore del fuoco” e “cavallo”, in cui vengono a comporsi due segni connessi con l’elemento “fuoco”, oltre a legarsi a sventure come gli incendi, sarebbero caratterizzate da personalità forte e passionale, destinate a rimanere vedove o addirittura causerebbero la morte del marito, si sarebbe consolidata nel 1726 e poi negli anni 1786, 1846, 1906 ne sarebbe conseguita la tendenza a discriminarle (cfr. “hinoe uma” in Nihon fūzokushi gakkai, 1979). Saya tuttavia fa notare come le opere di Chikamatsu o di Saikaku (la storia di Yaoya Oshichi in *Kōshoku gonin onna* del 1686) testimonino che, almeno nell’area di Ōsaka, la credenza fosse presente già con riferimento alle nascite del 1666 che raggiungono la maturità proprio negli anni ottanta del secolo.

dopo aver verificato l'anno di nascita della vedova da una stele lignea da lei offerta, fingendo di dover condurla alla capitale per ordine del fratello Moritsuna, riesce a ingannare Monta e la donna, che esprime il desiderio di recarsi alla capitale. Ma quando le figlie sopraggiungono, Hirotsuna chiude la portantina e, mentre la conduce via, rivela a Monta e alle figlie, disperate, le ragioni dell'inganno. Monta, dopo essersi dibattuto sul da farsi, parte alla volta della capitale conducendo con sé le due *ama*.

Michiyuki: Le due *ama* travestite in abiti maschili, scortate da Monta, si recano alla capitale, Kyōto.

Quarto dan

Prima scena “*Alla residenza di Moritsuna a Rokuhara*”. Alla residenza a Kyōto di Moritsuna, ignaro di tutto, giunge il fratello minore Takatsuna, inviato da Kamakura, che ha condotto con sé la sorella minore, Hagi no mae, desiderosa di visitare la capitale, e Moritsuna la ospita.

Seconda scena “*I tagliatori di canne. La visita notturna segreta della principessa*”. Le due *ama*, vestite da tagliatori d'erbe (*yatsushi*), si aggirano per la città vendendo canne. Invitate da Hagi no mae e le sue damigelle, riescono così a introdursi in incognito nella dimora di Moritsuna. Hagi no mae, innamoratasi a prima vista dei due giovinetti (senza sapere che sono in realtà due ragazze), offre loro ospitalità e nella notte si introduce di nascosto nella loro alcova. La situazione sortisce effetti comici con le *ama* che si rifiutano senza poter rivelare le ragioni. Spaventata da rumori che provengono dal giardino, Hagi no mae si ritira in fretta. Le *ama* scorgono Moritsuna, uscito in giardino alla luce della luna e, nella speranza di potersi vendicare, unendo le forze lo puntano con arco e frecce ma mancano il bersaglio e vengono catturate. Moritsuna, attraverso la confessione delle due giovani, apprende le intenzioni di Hirotsuna e, assieme alle due, si precipita alla volta di Kamakura dove Monta li ha preceduti per salvare la madre delle pescatrici.

Quinto dan

Prima scena “*Al castello di Yoritomo, a Kamakura*”. Hirotsuna si presenta a Kamakura al cospetto degli “anziani del consiglio”, mentendo ai loro quesiti sulla provenienza della prigioniera destinata al sacrificio. Per sottoporla come richiesto a digiuno e purificazione sotto il controllo dei monaci del monte Haguro, prima della sua esecuzione a Yuigahama prevista dopo tre settimane, Hirotsuna la conduce alla sua residenza.

Seconda scena “*Capanna di purificazione presso la residenza di Hirotsuna*”. Hirotsuna rinchiude la vedova in un ritiro per la purificazione posto a oriente della residenza. Alla seconda settimana giunge Monta che, introdottosi con la forza, costringe il monaco guardiano ad aiutarlo a sostituirsi alla donna. Il giorno del supplizio, all’alba della fine della terza settimana, la portantina conduce la prigioniera (e Monta) a Yuigahama.

Terza scena “*Yuigahama*”. Hirotsuna conduce la portantina a Yuigahama dove, nel paesaggio brinoso del decimo mese, si prepara l’esecuzione in presenza degli ‘anziani’. Quando Hirotsuna apre la portantina che doveva portare la vedova, balza fuori Monta che lo afferra e immobilizza. Al contempo la vedova riabbraccia le due figlie. Moritsuna e Takatsuna, confusi tra gli astanti, appaiono e Moritsuna, rimproverandolo, rivela le malefatte del fratello. Hatakeyama no Shigetada, commosso dalle testimonianze di Moritsuna e di Hagi no mae, disposta a morire in luogo della vedova, dibatte sulla superstizione legata alla nascita nell’anno del cavallo e la confuta. Le due pescatrici Matsuyoi e Shigure si sposano felicemente con i fratelli Moritsuna e Takatsuna mentre Shigetada decide di prendere in sposa Hagi no mae. Hirotsuna, invece, invitato al suicidio, tenta la fuga e viene ucciso per mano del primogenito Sadatsuna stesso per fuggare l’onta del casato.

A una rapida lettura della trama appare evidente che il dramma nel I e nel III atto riprende l’episodio di “Fujito” dello *Heike monogatari* e il *nō* omonimo (Saya, 2004, pp. 62-83). Dal III atto in poi la trama si fa più intricata con vari colpi di scena ma al centro della vicenda si colloca la gloria della famiglia Sasaki (come

manifesta il titolo esterno *Il grande specchio dei Sasaki*) nelle figure positive di Moritsuna e del fratello minore Takatsuna, della sorella Hagi no mae, con l'unica eccezione del secondogenito Hirotsuna che funge da antagonista. Tuttavia il testo, come vedremo più in dettaglio, rivela una sua originalità in rapporto sia alle fonti classiche che ai *jōruri* che lo precedono che pure trattano analoga materia narrativa.

Fujito e Moritsuna nello *Heike monogatari*

L'episodio di Fujito appare nel libro x dello *Heike monogatari*, nelle diverse versioni sia letterarie (*yomihon*) sia recitate (*kataribon*).

In breve, le lezioni dello *Heike* registrano come, nel venticinquesimo giorno del nono mese (Juei 3, 1184)⁶ Sasaki Saburō Moritsuna abbia appreso da un uomo della costa nei pressi di Fujito il modo per poter guadare a cavallo il tratto di mare fino a Kojima e, riuscendo nell'impresa, abbia per primo sferrato l'assalto ai Taira, subito imitato dagli altri cavalieri sollecitati su ordine del condottiero Mikawa no kami Noriyori. I Taira, sorpresi dall'offensiva, dalle navi hanno cercato di bloccarli con una pioggia di frecce e il combattimento è proseguito strenuo fino a sera. All'alba i Taira, sulle navi, sono fuggiti diretti verso Yashima, nel Sanuki. A Moritsuna verrà riconosciuto il merito dell'impresa senza precedenti di aver guadato a cavallo non un fiume ma il mare, ottenendo in dono il dominio dell'isola stessa e l'onore d'essere annotato anche nel registro del signore di Kamakura (Minamoto no Yoritomo).

Le descrizioni e alcuni particolari variano tra le diverse lezioni (i doni che Moritsuna offre al pescatore, la verifica del tragitto condotta da lui stesso spogliandosi e immergendosi in mare, il riserbo assoluto mantenuto anche con il proprio seguito ecc.) ma nella sostanza i termini dell'evento non mutano. Tuttavia, vie-

⁶ L'esercito Genji era bloccato a Fujito dal dodicesimo giorno.

ne annotato anche come Moritsuna subito dopo la rivelazione abbia ucciso l'uomo e ne abbia occultato il corpo tra gli scogli. All'"uomo della baia" che rivela tali informazioni non viene dato un nome, un'identità e il movente viene esplicitato soltanto nei *kataribon* (compresa la famiglia dello Yasakabon), mentre nei vari Enkyōbon, Nagatobon o *Genpei jōsuiki* e gli altri *yomihon* non appaiono né il nome, né motivazioni del gesto (Saya, 2004, pp. 62-83). Ove esplicitato, per lo più l'atto nasce dal timore che l'informazione venga diffusa anche a altri (in quanto le persone di basso rango sarebbero "inaffidabili") e quindi il merito dell'impresa non sia più solo di Moritsuna, così in particolare nella versione vulgata, *rufubon*, dello *Heike monogatari* diffusa in epoca Edo (Kajiwara, 1980, pp. 662-669).

Il comportamento di Moritsuna riflette la mentalità e il brutale pragmatismo del guerriero che – non per impulso o nell'impeto del momento ma per farsi onore e compiere un atto di valore da solo – non esita, senza timore o scrupoli, a sbarazzarsi di un anonimo pescatore, mozzandone il capo e celandone il corpo, benché questi sia il benefattore che ha fornito un'informazione indispensabile per il successo dell'impresa. L'episodio, narrato dallo *Heike monogatari*, rispecchia dunque in maniera molto significativa l'aspra crudeltà dei bellicosi eventi che scandiscono lo scontro fatale tra Taira e Minamoto.

Il dramma di un pescatore e di una madre nel *nō Fujito*

Come spesso accade per altri episodi della gloriosa (e dolorosa) epopea dello *Heike monogatari*, il *nō Fujito* proietta l'anonimo personaggio alla luce della ribalta, facendone levitare la sventurata sorte a dramma di grande spessore. In questo caso non è però un guerriero dei Taira protagonista di una tragica morte, né un condottiero vincitore, bensì un umile pescatore accompagnato dallo strazio di una madre per la perdita del figlio.

Il testo è di attribuzione incerta, ma si colloca probabilmente in epoca post-Zeami⁷ e ripercorre nella sostanza la struttura dei *nō* di sogno (*mugen nō*) ma con *shite* differente tra la prima e la seconda parte:

Maeba. (I *dan*) In una giornata di tarda primavera il nobile Moritsuna (*waki*), accompagnato da un dignitario (*wakizure*), prende possesso del feudo di Kojima, isola nella regione di Bizen, assegnatogli in seguito all'assalto sferrato per primo all'accampamento dei Taira nella stessa isola in occasione della battaglia di Fujito.

(II *dan*) Il nuovo signore dà avvio alle sue udienze e, introdotta da un dignitario, si presenta a lui una donna (*maeshite*) in lacrime.

(III *dan*) La donna lamenta l'uccisione del figlio innocente, pescatore appena ventenne, che è stato immerso tra le onde, il cui corpo non è neppure stato ritrovato. Moritsuna, sbalordito, si mostra incredulo. Ma via via la donna rivela che colui che l'ha guidato era il figlio e lo accusa. Moritsuna la invita ad abbassare la voce ma la donna, affermando che la verità non può essere nascosta, chiede che almeno sian celebrati suffragi e sia data così una qualche consolazione alla morte e al suo risentimento lamentando la sofferenza della separazione, il dolore della perdita.

(IV *dan*) Sotto la pressione delle accuse, Moritsuna è costretto a ammettere la sua colpa: racconta le circostanze del gesto commesso, la notte del venticinquesimo giorno del terzo mese dell'anno precedente,⁸ trafiggendo con due colpi di spada e immergendolo in mare per timore che rivelasse ad altri (in quanto le persone di basso rango sono *suji nashi*),⁹ e le chiede di placare la sua rabbia in quanto conseguenza dell'esistenza precedente.

⁷ Nishino (1998, pp. 392-397) avanza la possibilità che, per affinità di stile, l'autore sia il figlio Motomasa, evidenziando per altro similarità stilistiche anche con *Tenke*.

⁸ Nello *Heike monogatari* è il nono mese. Chikamatsu segue il *nō*.

⁹ *Suji* indica modo, procedimento, ma anche le ragioni, la logica, o la stirpe o discendenza di sangue. Qui sarebbe la mancanza di considerazione, riflessio-

(v *dan*) La donna chiede dove sia stato nascosto il corpo del figlio e Moritsuna conferma le voci, rivelando che essendo notte non credeva d'essere scoperto. La donna, esprimendo la disperazione d'aver perso il giovane figlio e ogni speranza per la sua vecchiaia, si prostra in lacrime chiedendo di poterlo seguire, supplicandone la restituzione.

(vi *dan*) Moritsuna la invita a tornare a casa rinnovando la promessa che provvederà a lei, alla moglie e ai figli della vittima e a celebrare uffici per la salvezza della sua anima e la donna esce di scena. Egli dà ordine a un servitore di effettuare i preparativi per la cerimonia di suffragio e gli affida il sostentamento della donna.

(*Aikyōgen*) Il servitore, nell'esprimere la sua compassione, prepara il rito con musica.

Nochiba (I *dan*) Moritsuna sulla spiaggia celebra suffragi con recitazione dei *sūtra*.

(II *dan*) Il fantasma del pescatore (*nochishite*) appare con aspetto emaciato, turbato dal ricordo della sua morte senza colpe.

(III *dan*) Moritsuna lo scorge avanzare sulle acque della sera. Il pescatore ringrazia delle preghiere ma lamenta di essere stato proditoriamente ucciso, invece della riconoscenza per la preziosa informazione fornita. Il pescatore rievoca con il racconto e i gesti la sua uccisione, la spada di ghiaccio che lo trafigge, l'immersione nel profondo delle acque tra gli scogli e l'impresa di Moritsuna. Divenuto divinità delle acque, ritornata per risentimento verso il suo uccisore, grazie ai suffragi di Moritsuna egli raggiunge la buddhità e scompare.

Il dramma *nō* si presenta dunque come il seguito di quanto narrato nel x libro dello *Heike monogatari* nelle versioni di famiglia *kataribon*, richiamate in maniera evidente, ma si focalizza sui "retroscena" di quella gloriosa impresa: la morte della vittima senza nome e lo strazio della madre, le accuse di questa contro Moritsuna e la logica di guerra e dei guerrieri, l'ammissione di

ne, la comprensione della logica di lealtà e fedeltà, e dunque la mancanza di affidabilità, dote che caratterizzerebbe invece gli appartenenti alle classi militari.

questi che celebra suffragi per la vittima favorendone la salvezza (Itō, 1988, pp. 473-474).

Le invenzioni nel *jōruri* di Chikamatsu

Tra l'opera di Chikamatsu e gli illustri precedenti su citati si interpongono anche alcuni *kojōruri*, in particolare *Sasaki Fujito senjin* (L'avanguardia di Sasaki a Fujito) di Inoue Harimanojō (stampato a Ōsaka nel 1669) o *Sasaki Saburō Fujito no senjin* (L'avanguardia di Sasaki Saburō a Fujito) (stampato a Edo nel 1682) di Toraya Eikan (Suzuki, 1993), che nel ritracciare vari episodi dei libri IX e X dello *Heike* incastonano anche l'episodio di Fujito.¹⁰

In maniera molto simile gli antecedenti riassumono gli accadimenti della guerra tra Taira e Minamoto a dipingere una sorta di scarna ma efficace rassegna arricchita di qualche invenzione, testimoniando la popolarità delle storie qui riprese, da Kumagai Naozane e il figlio (ma non il celebre episodio della morte di Atsumori), a Taira no Shigehira, a Moritsuna. Sono evidenti anche i legami tra Chikamatsu e il cantore Harimanojō, come poi con il cantore Uji Kaganojō, con travasi di brani del repertorio tra i teatri di Kyōto, Ōsaka e Edo.

Sul piano del confronto testuale, il lavoro di Chikamatsu palesa per alcuni tratti somiglianze con *Sasaki Fujito senjin*, in particolare nella descrizione del momento in cui la madre dell'uomo della costa e i due orfani si gettano in lacrime ai piedi di Moritsuna, passo che si rispecchia nelle figure della vedova e delle due figlie nell'opera di Chikamatsu.

Ma la novità della pièce di Chikamatsu è nell'aver saputo inscrivere nella struttura del *jōruri* l'elemento drammatico, assunto proprio dal *nō*, investendolo però di una sensibilità di epoca Edo. Ricucendo singoli frammenti dagli antecedenti egli li combina

¹⁰ Per un confronto tra il dramma di Chikamatsu e i *jōruri* antichi, cfr. Saya (2004, pp. 62-83).

in una struttura e trama, ovvero una drammaturgia che riflette la nuova tradizione del *jōruri* infarcendola di invenzioni (*shukō*) e motivi che arricchiscono e qualificano il testo anche sul piano della costruzione letteraria e verbale.

Nella combinazione dei personaggi, egli sostituisce dunque a madre, moglie e due orfani di *Sasaki Fujito senjin* la sola vedova e le due figlie. Se nel *nō* il pescatore è un giovane ventenne e l'accusa a Moritsuna è rivolta dalla madre, nel *jōruri* di Chikamatsu le figlie sono di sedici e qualche anno di più, dunque il pescatore è uomo maturo. Ma in realtà, come evidenziato da Mori, nel suo dramma assurgono a un ruolo di primo piano i personaggi femminili: non solo gli eroi Minamoto, il pescatore, il vassallo Monta, ma soprattutto le due *ama*, la vedova, Hagi no mae.

L'immagine delle due sorelle che attingono il salso è senza dubbio ispirata al *nō Matsukaze*. E a questo si abbina il tema dell'amore per lo stesso uomo, in questo caso Moritsuna che nell'opera di Chikamatsu è presentato come nobile, elegante e attraente guerriero, di cui, come il nobile di corte Ariwara no Yukihira, si innamorano le due giovani ingenue pescatrici. Ma, alla scoperta che egli è l'assassino del padre, alla traccia amorosa si sovrappone il sentimento di vendetta che anima le azioni delle due appassionate sorelle fino al finale fausto in cui si sposano con Moritsuna e Takatsuna infrangendo ogni limite di rango o divisione sociale. Ma tali tematiche di contemporaneità, per esempio, la credenza sulle donne nate nell'anno fuoco-cavallo (Matsui, 1963), veicolano anche appassionate istanze di rivendicazione di dignità e rettitudine della gente di umile nascita, della vittima stessa (non da meno di un samurai), nelle parole dei familiari, o nelle parole di Monta che di fronte all'inganno di Hirotsuna decide autonomamente di aiutare le due *ama* contro quello che crede un ordine crudele del suo signore, o che "convince" con la forza il monaco del monte Haguro della contraddizione tra il sacrificare un'innocente e l'essere portavoce di una religione, come buddhismo o shintoismo, che per principio predica la non uccisione di esseri viventi e la virtù di essere compassionevoli.

Fonti di superficie e fonti di sfondo

Le interconnessioni tra ipotesti del *nō* e i lavori di Chikamatsu, a seconda di uso e prospettiva, si declinano in varie tipologie: l'assunzione del contenuto narrativo, ossia il mito/storia che ne costituisce il soggetto (spesso desunto nel *nō* da una fonte antecedente, nel caso di *Fujito*, lo *Heike monogatari*); l'idea ispiratrice dell'invenzione centrale (*Matsukaze* e il motivo delle donne che attingono il salso, in preda a nostalgia dell'amato); le fonti della scrittura ossia il tessuto verbale, ossia citazione in senso stretto, sintassi e retorica della scrittura che sono alla base dell'espressività.

Nelle opere di ambientazione storica del periodo Jōkyō, ossia della fase giovanile, si rilevano prestiti e interpolazioni di frammenti dagli ipotesti di riferimento ancora semplici e proprio per questo più espliciti e facilmente confrontabili, pur nella dovizia di citazioni letterarie o poetiche.

Ma già in questa fase il lavoro di intarsio in apparenza attinge a un dramma centrale, preso a modello, più evidente sul piano del contenuto, mentre in realtà in forma più sotterranea sono presenti molteplici richiami, sia creativi sia lessicali e espressivi, mutuati da più opere del *nō* che sottendono all'ispirazione e alla scrittura.

In effetti, sin dal titolo è palese come l'impresa di Moritsuna e il sacrificio che ne è all'origine costituiscano le fonti principali e manifeste. Tuttavia, per ogni scena si rivelano citazioni o allusioni a differenti *nō* che vengono a costituire il culmine drammatico: nel I *dan* prevale *Fujito*, che si intreccia a *Yorimasa* per la parte relativa alla avanguardia; nel secondo *dan*, *Fujito* torna in primo piano e soprattutto in "Kojima no ura" culminando con l'*issei*, il confronto serrato tra *shite* e *waki*, la rievocazione della morte, ma intessendosi anche a rimandi a *Matsukaze*;¹¹ nel III *dan* accanto a *Fujito* si innervano però echi di espressioni tratte da altri

¹¹ Sono questi i momenti portanti del *nō* caratterizzati da una particolare struttura ritmico-melodica: l'*issei* che segna in genere con canto accompagnato da flauto e percussioni l'entrata in scena dello *shite* (qui nella seconda parte),

drammi, come nella profusione di nessi poetici del *michiyuki* a formare il broccato di parole di una narrazione lirica. Nel iv *dan*, “Ashikari tsuketari himegimi shinobi no dan”, invece viene richiamato lo “Shinobi no dan” che risale alla tradizione del *jōruri* (sin dal *Jōruri jūnidanzōshi*) (Orsi, 1971) congiunto a un’ampia citazione dal *nō Ashikari*, la cui tessitura come palinsesto appare e scompare via via a tratti facendo ora da sfondo ora da decoro.

In taluni casi, ma non sempre, tra la “fonte primaria di superficie” esplicita e gli altri drammi *nō*, le “fonti di sfondo”, richiamati nel testo e a queste combinati si possono riscontrare delle affinità.

In primo luogo si intravede in sottofondo il *nō Yorimasa*.¹² Come narrato nello *Heike monogatari*, nel dramma *Yorimasa*, sotto la guida di (Ashikaga Matatarō) Tadatsuna l’esercito degli

il *kakeai* tra i due personaggi, *chūnoriji* la rievocazione della morte del protagonista (nel caso di guerrieri anche delle sofferenze dell’inferno).

¹² *Maeba*. (i *dan*) Un monaco (*waki*) in viaggio per il paese, si dirige da Kyōto verso Nara e sosta nei pressi del villaggio di Uji. Ammirando il paesaggio attende l’arrivo di un abitante del luogo. (ii *dan*) Entra in scena un vecchio (*maeshite*) che rivolge la parola al monaco. (iii *dan*) Il monaco chiede al vecchio di illustrargli le bellezze e antiche vestigia del luogo e questi, assecondando la sua richiesta, elenca Maki no shima, la piccola isola di Tachibana, il monte Asahi. (iv *dan*) Egli invita il monaco a visitare il Byōdōin (Padiglione della Fenice). Il monaco nota davanti a un padiglione un’aiuola d’erba che ha sagoma di ventaglio e ne chiede la storia. Il vecchio riposandosi al centro del palcoscenico inizia il racconto. Al tempo in cui il principe imperiale Takakura *no miya* sollevò un complotto contro gli Heike, Yorimasa, suo alleato, travolto dalle forze degli Heike, stese in questo luogo il suo ventaglio e commise suicidio. Spiegando che proprio oggi è l’anniversario di quell’evento rivela di essere lui stesso Yorimasa e svanisce. (*Ai kyōgen*) Un uomo del posto (*ai*) racconta al monaco gli episodi riguardanti la battaglia di Uji e la morte di Yorimasa. *Nochiba*. (i *dan*) Il monaco in attesa prega per le vittime della battaglia. (ii *dan*) Appare il fantasma di Genzanmi nyūdō Yorimasa (*nochishite*), in veste di monaco armato di spade, che deplora la violenza e la follia dello strenuo combattimento. (iii *dan*) Egli sollecita il monaco a pregare ancora e si dichiara. (iv *dan*) Racconta la ribellione del principe, il fallimento e la fuga, il rifugio al Byōdōin, il sabotaggio del ponte per arginare l’assalto degli Heike. (v *dan*) Lo *shite* mostra con i gesti gli eventi della battaglia sul fiume e l’impresa di Takatsuna nel guardare. (vi *dan*) Rievoca gli ultimi atti da lui compiuti fino alla morte e, lasciando una

Heike riesce ad attraversare il fiume di Uji, nonostante i “ribelli” fuggitivi guidati da Yorimasa abbiano interrotto il ponte, riuscendo a guada il fiume fino a raggiungere il Padiglione della Fenice ove i guerrieri di Yorimasa si erano rifugiati. Dunque, così come in *Fujito*, il successo (in questo caso dell’esercito Heike) consiste nell’esser riusciti a superare la forte corrente contraria del fiume grazie ai consigli di un giovane guerriero, Tadatsuna, che lanciando l’avanguardia guida gli altri cavalieri verso il padiglione, fino al finale in cui Yorimasa ferito, con la morte dei figli e la disfatta dei suoi, si suicida componendo una lirica di commiato e ponendo un ventaglio sull’aiuola che in suo ricordo tuttora ne imita la sagoma.¹³ Dunque, semplicemente trasformando il fiume in mare, il *katari* di *Yorimasa* diviene prezioso palinsesto adattato da Chikamatsu per amplificare la descrizione dell’offensiva di *Fujito*. Tramite questa originale combinazione di *Fujito* e *Yorimasa*, Chikamatsu sovrappone il personaggio di Sasaki Moritsuna su quello di Matatarō Tadatsuna, con il cui nome ha peraltro una qualche assonanza, attinge alla materia di due *senjin*, quello di Uji (Kajiwara, 1980, pp. 267-277) e quello di *Fujito* e giocando sulle parole chiave “acqua”, “onde”, “rocce”, “cavalli”, proiettate per associazione verso la dimensione di mare e *ama*, mette in atto un nuovo *shukō* che inscena la celebrazione di un’impresa di eroi carica di tensione drammatica e di passioni.

Tuttavia, come confermato dal risaltare di citazioni da *Matsukaze* che affiorano qua e là a preparare il terzo atto, proprio da questo dramma nasce la scena della follia dei familiari del pescatore, l’immagine delle due *ama* che, con la madre, cercano di prosciugare il mare alla ricerca del corpo del padre scomparso, e la centralità dei due personaggi delle pescatrici. Se in *Matsukaze*,

sua poesia di commiato, chiede al monaco preghiere per la propria salvezza per svanire all’ombra delle erbe dell’aiuola a ventaglio.

¹³ La leggenda dell’aiuola a forma di ventaglio non appare nello *Heike monogatari* o nelle fonti epiche affini. È forse nata in seguito e stata poi accolta nel *nō*.

tuttavia, i fantasmi delle due *ama* Matsukaze e Murasame attingendo il salso reiterano i gesti della loro esistenza terrena in preda alla nostalgia dell'amante di nobile nascita Ariwara no Yukihira, ritornato alla capitale, qui le due *ama* reali, che stavano quasi intrecciando una relazione d'amore con il guerriero Moritsuna, ora attingono il salso per cercare tra le acque il corpo del padre che scopriranno ucciso proprio dall'uomo di cui s'erano invaghite e che quindi da salvatore diverrà oggetto dei loro tentativi di vendetta.

D'altro canto, nel iv atto, nello *yatsushi*, artificio ricorrente nei drammi di Chikamatsu, delle due *ama* che si travestono da tagliatori di canne per perseguire la vendetta del padre innesca il richiamo ai dialoghi del *nō Ashikari*¹⁴ con citazioni melodico-musicali e coreografiche di ampi stralci da *Ashiuri no dan* (Il pas-

¹⁴ La trama del *nō Ashikari* è la seguente. *Maeba*. (i *dan*) Una persona (*waki*) a servizio presso un nobile della capitale, Kyōto, accompagna la nutrice (*wakizure*) al suo villaggio di origine. (ii *dan*) Giunti al villaggio di Kusaka, nella regione di Settsu, chiedono informazioni a un abitante del luogo (*ai*) su un certo Kusaka no Saemon ma apprendono solo che, decaduto, di lui si sono perse le tracce. Per consolare la nutrice i due, su indicazione dell'abitante del posto, si dirigono verso il mercato sulla spiaggia. (iii *dan*) Appare un venditore di canne (*maeshite*) che, dopo aver descritto le bellezze dei dintorni di Naniwa, senza che gli venga richiesto, racconta le proprie vicissitudini fino alla situazione presente. (iv *dan*) Nel dialogo con lo *waki*, il venditore di canne spiega la differenza tra *yoshi* e *ashi* e i nomi differenti che vengono attribuiti alle cose di regione in regione. (v *dan*) Quindi, si esibisce in canto e danza (*kasa no dan*) con il tiro delle reti e un'elencazione dei vari tipi di copricapo. (vi *dan*) Alfine porta le canne fino al palanchino in cui è alloggiata la nutrice. Ma, non appena incrocia lo sguardo con la donna, egli getta le canne e ritraendosi si nasconde. Il venditore di canne si rivela l'uomo, Kusaka no Saemon, che la nutrice cercava. (vii *dan*) I due si cambiano versi e si raccontano le rispettive peripezie e la nostalgia dell'uno e dell'altra dopo la separazione. (viii *dan*) Mentre avviene il cambio di costume (*monogi*) dello *shite* per condurlo alla capitale, (*ai kyōgen*) l'*ai* esprime la felicità dell'avvenuto reincontro tra la coppia e le qualità dell'uomo. *Nochiba*. (i *dan*) L'uomo (*nochishite*), indossati *hakama* e *hitatare* donatigli dalla moglie, come un nobile, richiamando i versi che celebrano le bellezze di Naniwa assieme alla moglie canta le virtù della poesia, che ha favorito il loro incontro, e l'amore di coppia, (ii *dan*) danza una danza di felicitazione (*otokomai*) (iii *dan*) e accompagna la moglie ritrovata alla capitale.

so della vendita delle canne) e *Kasa no dan* (Il passo dei copricapi intrecciati), scene salienti del dramma che vengono abilmente incastonate nel testo *jōruri*.

Le mutazioni del testo

Ma naturalmente, pur dipendendo dalle vivide sorgenti del *nō*, l'intero dramma ha un suo intreccio tipico del *jōruri*, con innovazioni, tra cui proprio l'inframezzarsi e compenetrarsi di molteplici ipotesti, trasfigurati nella forma e riorientati nel significato in una trama complessa intessuta di variazioni.

Tra queste spiccano i "cambi di personaggio": nel I *dan* al posto del pescatore, *shite* nella seconda parte del *nō Fujito*, appaiono Shioyaki no Tōdayū e le due figlie Matsuyoi e Shigure, con la vedova in luogo della madre, adattando pressoché invariato il testo dello stesso dramma; nel II *dan*, in luogo della madre della prima parte del *nō*, il 'turbamento/follia' (*kyōran*) della vedova di Tōdayū con la presenza delle due *ama* in una soluzione scenica che rimodula il dramma *Matsukaze*. D'altro canto, nel *senjin* di Fujito semplicemente sostituendo contesto e scenario, ossia adattando al mare le parole sul fiume che accompagnano il *kakeri* di *Yorimasa*, ne ricava un "cambio di scena" dipingendone una variazione di gusto inedito. Dallo *yatsushi* delle due *ama*, Matsuyoi e Shigure, travestite da giovinetti (*wakashu*) fa scaturire lo *shinobi no dan* della sorella minore di Moritsuna (Hagi no mae) con gli effetti umoristici del suo innamoramento: così il reincontro commovente tra i due coniugi allontanati dalla sorte del *nō Ashikari*, secondo una sensibilità di epoca Edo, si riformula in metamorfosi (*yatsushi*) tramite un cambio di sesso, figura del travestimento che nei *nō Matsukaze* e *Izutsu* (prefigurato da citazione nel *michiyuki*) è incarnato dalle figure femminili che per nostalgia indossano la veste ricordo dell'amato.¹⁵ In tal modo,

¹⁵ Motivo già ripreso da Chikamatsu in tono patetico nel III atto di *Yotsugi Soga* (1684).

con queste trasformazioni multiple, si compie la riscrittura in un congegno drammatico ove i personaggi Moritsuna e le due *ama* e Hagi no mae inscenano un intreccio di risentimento e sensualità, amore e dolore, tristezza e pentimento.

Inoltre, si può riscontrare anche una rielaborazione con “sdoppiamento delle cose”, espediente frequente in Chikamatsu che fa interagire i burattini producendo maggiore varietà scenografica. Così, accanto al pescatore Tōdayū e alla vedova (che sostituisce la madre del *nō*), si affiancano con effetto più vistoso due personaggi femminili di *ama*, mentre a Moritsuna si aggiunge il fratello Takatsuna, la sorella Hagi no mae e, con l’invenzione del malvagio antagonista, Hirotsuna, trama e coreografia, resi più complessi, culminano nel finale con il celebrare la gloria del casato.

Ma l’accostamento di *yōkyoku* differenti e dissimili, con gli effetti di decontestualizzazione e straniamento, o delle combinazioni (*toriwase*) disparate dello *haikai*, procede in accordo con l’andamento e il contenuto narrativo della trama, mentre i passaggi dall’uno all’altro, nella congiunzione delle tessere diverse, sono realizzati tramite i procedimenti retorici dell’associazione e il ricorso a parole chiave, di segni semanticamente congiunti (*engo*) e immagini, come a offrire tracce allo spettatore tali da far prevedere l’emergenza della citazione, quasi a far da preludio a ciascuna occorrenza.

A costellare il testo di fioriture poetiche con funzione decorativa e con reminiscenze da testi drammatici del *nō* attinte da più parti, facendo risuonare echi del pregresso letterario, sono soprattutto i brani dei *michiyuki*. Nelle figure liriche connesse per tradizione ai toponimi, con una scrittura che è un continuo sbocciare di nessi con atmosfere e sfumature evocate da *makurakotoba* o altro, e nella maestria della manifattura ricca, tornita e minuta di tali intarsi, si riconosce il fascino dello stile di Chikamatsu potenziato da una lucida consapevolezza degli effetti spettacolari che scandiscono varietà e espressività di narrazione e canto affidati alla voce di Gidayū.

Ancora, in tali momenti, prendendo a prestito le immagini persistenti di tradizioni, leggende, antiche storie, liriche celebri, appoggiandosi all'*utai* costellato di splendide espressioni esteticamente raffinate, attraverso una forma che si carica di universalità, si manifesta la coscienza di valorizzarne le suggestive risonanze, cariche di culturale pregnanza. Emblematiche sono le apparizioni, in momenti culminanti del dramma, di battute celebri, versi famosi, passi desunti dai *nō* rimasti certamente impressi nelle menti degli spettatori, come tracce di più profonda icasticità: come in *Matsukaze* “Una è la luna, due le sue immagini, tre trasale la marea...” (*Tsuki wa hitotsu, kage wa futatsu mitsu shio no...*); in *Yorimasa* “il villaggio di Uji, località celebre oltre la sua rinomanza” (*Uji no sato, kikishi ni masaru meisho kana...*); in *Fujito* “All’inizio della luna si trova a levante. Alla fine della luna si trova a ponente” (*Tsukigashira niwa higashi ni ari. Tsuki no sue niwa, nishi ni aru...*), oppure “Ah, la voce è troppo alta, che dite! che dite!...” (*Ā oto takashi nani to...*), ampiamente adunate ai versificatori *haikai* di scuola Danrin.

Così, nello sfondo dei prestiti dal *nō* che mutano e si trasformano in molteplici fogge nei *jōruri* di Chikamatsu, si riscontra anche la destrezza nella pratica della citazione e lo spirito sempre fresco e cangiante dello *haikai*, le somiglianze con prestiti dal *nō* che così sovente si ritrovano nei versi delle scuole Teimon e Danrin (Rupert, 2013). Tali procedimenti, ulteriormente affinati e adattati in forma sempre più sofisticata al *jōruri*, danno respiro così a un travolgente susseguirsi di situazioni drammatiche gustose, vivide, declinate in mille tonalità d'affetti, dall'epico al tragico, dal sensuale al patetico, al comico, con vivaci dialoghi e azioni forgiate da ideale forza di passioni.

Un'arte che mira a riconvertire le immagini dei classici

Gli artisti, autori di letteratura o di teatro che hanno come destinatarie le nuove classi emergenti e che danno vita alla “nuova episteme”, ai nuovi stili di vita e pratiche creative, ovvero riflet-

tono i nuovi aspetti della vita sociale e culturale delle metropoli, prendendo a prestito contenuti e forme del patrimonio culturale del passato, ne fanno strumento di conoscenza e formazione del presente e nel trasformare materiali e modelli da quelli ricavati, discoprono e riformulano modi creativi estetici affatto nuovi.

E per ottenere l'effetto di contenuti che attraggano gli interessi degli uomini del proprio tempo, e di invenzioni (Nakamura, 1982, pp. 74-85) basate su metodi espressivi che possano dar vita a quelli, il procedimento della citazione non è forse lo strumento più consono?

Tuttavia, a differenza degli artifici tradizionali dello *honkadori* e dello *honzetsu*, nella compresenza di parole introdotte dai classici del passato e parole ideate a nuovo, la combinazione che fa convivere in parallelo e intrecciati l'universo classico con il mondo di nuova ideazione, la disparità tra le due dimensioni *ga* e *zoku* diventa metodo creativo cruciale attraverso cui sprigionare esiti di imprevedibilità e originalità.

L'artificio con cui si innesta in un nuovo contesto un testo preesistente, la trasposizione delle stesse parole in una scena differente, attraverso alcuni tratti di somiglianza e affinità, non si limita solo a far riemergere nella memoria del fruitore in qualche forma gli scenari pregressi della memoria letteraria, ma sostituisce le parole (oggetti, cose, figure) all'interno del testo citato o ancora le distorce e deforma (*mojiri*), e "umilia" il *ga* incastonato in un contesto *zoku*, e nel denaturarlo e straniarlo, al contempo ottiene l'effetto di ribaltare facendo elevare lo *zoku* che con esso convive. Utilizzando le visioni del mondo, le idee precostituite presenti in forma codificata nell'esperienza di lettori e spettatori, e il nuovo disegno creativo che fa trasformare quello, non solo pone al centro originalità, imprevedibilità e bizzarria, ma sembra lasciar trapelare una nuova visione del mondo, una nuova concezione delle arti e della vita.

In questa prospettiva sono racchiuse le componenti dello spirito indomito e superbo, ardito e ludico che gioca in libertà con i metodi espressivi più svariati scegliendo come oggetto di espressione materiali disparati del passato e del presente contingente,

e in questo si può ritrovare anche un alto grado di ‘finzione’. In contrapposizione con una visione dell’arte ancorata sulla mimesi, sulla rappresentazione del reale, si percepisce qui il tentativo di valorizzare anche gli artifici, che danno maggior peso alla finzione come prerogativa e strumento creativo di innegabile potere trasformativo/inventivo all’interno delle opere d’arte.

Così, come nei casi di Saikaku (1642-1693) o di Bashō (1644-1694), nei *jōruri* di Chikamatsu nascono nuovi drammi ricchi di varietà nella materia e nel linguaggio, di sentimenti e passioni, opere assai dissimili dai modelli del passato, pur assunti come materia di riferimento: nascono una nuova scrittura e nuovi spettacoli per il palcoscenico dei burattini. Nella fusione di parole desunte dalle arti antecedenti, con lo sguardo rivolto soprattutto ai drammi *nō*, in nuovi testi su cui egli riversa nuova energia immettendole in un nuovo contesto, si ritrovano bellezza e dovizia della scrittura di Chikamatsu, le fonti della narrazione dal tono scorrevole, ritmato e ammaliante del suo stile così rinomato.

Riferimenti bibliografici

- Chikamatsu zenshū kankōkai (1986) (a cura di). *Chikamatsu zenshū*, 1. Tōkyō: Iwanami shoten.
- Geinōshi kenkyūkai (1975) (a cura di). *Nihon shomin bunka shiryō shūsei*, VII. Tōkyō: San’ichi shobō.
- Itō, Masayoshi (1988). “Fujito”. In *Yōkyoku shū*, *Ge. Shinchō Nihon koten shūsei*, 79. Tōkyō: Shinchō, pp. 169-178.
- Kajiwara, Masaaki (1980) (a cura di). *Heike monogatari*, 9. Tōkyō: Ōfūsha.
- Matsui, Shizuo (1963). “‘Sasaki ōkagami’ ni tsuite”. In *Chikamatsu no kai* (a cura di). *Chikamatsu ronshū*, 2. Tōkyō: Chikamatsu no kai.
- Mori, Shū (1990). *Chikamatsu to jōruri*. Tōkyō: Hanawa shobō.
- Nakamura, Yukihiko (1982). *Gesakuron, Nakamura Yukihiko chojutsu shū*, 8. Tōkyō: Chūōkōronsha, pp. 74-85.

- Nihon fūzokushi gakkai (1979) (a cura di). *Nihon fūzokushi jiten*. Tōkyō: Kōbundō.
- Nishino, Haruo (1998) (a cura di). *Yōkyoku hyakuban*. In *Shin Nihon koten bungaku taikai*, 57. Tōkyō: Iwanami shoten.
- Orsi, Maria Teresa (1971). “Il Jōruri jūni-dan-zōshi”. *Il Giappone*, xi, pp. 99-156.
- Rupert, Bonaventura (1998). “Citazioni dal *nō* in *Satsuma no kami Tadanori* di Chikamatsu Monzaemon”. *Asiatica Venetiana*, 1, pp. 139-167.
- (2013). *Citazioni dal teatro alla poesia. Il nō e lo haikai nel Giappone del XVII secolo, Da Moritake a Bashō*. Venezia: Cafoscarina.
- Sakaguchi, Hiroyuki (2002). “Takemoto Gidayū – 1 Dōtonbori kōgyōkai no senryaku”. *Kokubungaku kaishaku to kyōzai no kenkyū*, 5, pp. 116-120.
- Saya, Makito (2004). “Chikamatsu jōruri to Heike monogatari, ‘Sasaki ōkagami’”. *Edo bungaku*, 30, pp. 62-83.
- Shinoda, Jun’ichi (1991). *Chikamatsu no sekai*. Tōkyō: Heibonsha.
- Suzuki, Mitsuyasu (1993). *Kojōruri shū Fujitokassenmono sanshu*, 1. Mitochō: Miho bunko.

