



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale
in Lingue e civiltà dell'Asia e dell'Africa mediterranea
(ordinamento ex. D.M. 270/2004)

Tesi di Laurea

Il Torikaebaya monogatari
come 'racconto al femminile'
Riflessioni sulla condizione della donna
nel tardo periodo Heian

Docente relatrice:

Ch.ma Prof.ssa Carolina Negri

Docente correlatore:

Ch.mo Prof. Pierantonio Zanotti

Laureanda:

Greta Germiniani
Matricola 977133

Anno Accademico:

2025/2026

要旨

本論文は、『とりかへばや物語』の「女の物語」としての独自性に注目して、その表現における平安末期の公家女性の立場を考察する。特に、作者未詳の本作品が婚姻・性愛、母性、出家・後宮での昇進をどのような視点から描いているのか、またその領域において女性の主体性は可能だと考えているのかを明らかにすることを目的とする。平安末期公家女性の社会的・経済的な立場が物語の中でどのように表象されているのかを明らかにするため、原文を歴史資料や歴史学的分析と比較検討する。

第一章では、『とりかへばや物語』の全体像を把握するために、適切な歴史的時期に位置づけ、平安中期から末期にかけての文学伝統との関係を分析する。兄弟の「取り換え」やジェンダーコードの逆転、また「涙を押し拭ふ」といった動作を通して女主人公が特殊なジェンダー表現で描かれる。その「心強さ」は、平安末期の女性登場人物の系譜に連なりながらも、「源氏的」な受動性を超える新たな女性像を提示している。

第二章では、平安末期から鎌倉初期にかけての婚姻制度・離婚規範を照らし合わせつつ、本物語に現れる男女関係を検討し、婿取婚から嫁取婚への展開を背景に女性登場人物の社会的な立場を明らかにする。さらに平安貴族社会の性愛観に関連づけ、特に男性の「つれづれ」や「色好み」の特徴と、それに対する女性の「恨み」や脆弱性から、作者が異性関係のあり方を疑問視していることが明らかになる。

第三章では、まず父系継承における後継者の確保の重要性や、それに伴う懐妊・出産の描写を考察する。『とりかへばや物語』は、妊娠する女性の身体的状態を詳細に描いて、出産死亡に関する不安と加持祈祷を語る。また本物語は、仏教に影響された「母子一体」のイデオロギーを問題化する。男女関係の孤独から逃れ、主体性を追求する女主人公が幼い息子を手放すという重大な決断は、過度な母性愛がもたらす束縛から自らを解放するものとして、重要な役割を果たす。

第四章では、さきに分析した婚姻・性愛・母性の領域のほかに、女性登場人物が切望する主体性を求めて向かう道、つまり出家・後宮での昇進を探る。尼という変成男子に通じる脱性化したジェンダー存在を得ることで、女性は一定の社会的安定を手に入れる。その目的を、女一宮は政治的および宗教的権力を行使する女院の職位を通して達成する。一方、関白の娘である女主人公は、宮廷の行政機構に参与する尚侍の役職から、后と国母という「上なき位」へ上り詰めることができる。

以前の章で女性の置かれた状況に関する分析を踏まえて、平安末期の家父長制社会では女性が出家・後宮での昇進という形である程度の主体性を得ることができると作者が考えているように見える。ところがその成功を手に入れるために男女関係・母子関係の幸福を犠牲にすることが必要である。また、女主人公がその最高の位置にのぼりつめたのは、中納言・大将として男性社会での経験から養われた「男にならひにし御心」だけではなく、関白の娘という特権的な身分によるものである。このように結局、女性が不安定な生活から逃れるために『とりかへばや物語』が提示する解決法は、「答えにならない答え」に過ぎず、物語の幕切れはほろ苦いものとなっている。

Indice

要旨	1
Indice	3
Introduzione	5
Capitolo 1 Un <i>monogatari</i> al femminile	11
1.1. UN'ORIGINALE PRODUZIONE DEL TARDO HEIAN	12
1.1.1. Composizione e collocazione storica del testo	13
1.1.2. Sinossi dell'opera e differenze rispetto alla versione antica	16
1.2. MODELLI NARRATIVI E IDENTITÀ DI GENERE	20
1.2.1. I codici di genere emersi tramite lo scambio	21
1.2.2. Dialogo intertestuale tra imitazione e sovversione	26
1.2.3. Il <i>Torikaebaya</i> come <i>onna no monogatari</i>	32
Capitolo 2 La donna nella dinamica coniugale	36
2.1. LEGAMI E DISSOLUZIONI MATRIMONIALI	37
2.1.1. L'istituzione maritale nel <i>Torikaebaya</i>	40
2.1.2. Istanze di divorzio nell'opera	47
2.2. L' AMORE E LA SESSUALITÀ NELLA SOCIETÀ ARISTOCRATICA	51
2.2.1. La sessualità femminile a corte	52
2.2.2. Adulterio femminile e infedeltà maschile	58
Capitolo 3 Gravidanza, parto e maternità	64
3.1. IL PERCORSO FISICO VERSO LA MATERNITÀ	65
3.1.1. Sintomi e superstizioni relativi alla gravidanza	66
3.1.2. Il pericolo del parto e le pratiche intorno a esso	69
3.2. LA MATERNITÀ TRA AFFETTO IMPOSTO E SCELTA INDIVIDUALE	74
3.2.1. Lo sguardo maschile verso maternità e paternità	76
3.2.2. La maternità vista attraverso gli occhi delle donne	80
Capitolo 4 Il voto monastico e l'ascesa a corte	88
4.1. IL DESIDERIO DI RINUNCIA RELIGIOSA NELLE PROTAGONISTE	89
4.1.1. L'anelito irrealizzato di Onnakimi e Yon no kimi	90
4.1.2. La carica di <i>nyoin</i> e il personaggio della Harunomiya	94
4.2. LA CARRIERA SOCIALE DI ONNAKIMI NEL <i>KŌKYŪ</i>	98
4.2.1. Il ruolo di <i>naishi no kami</i>	101

4.2.2. L'ascesa di Onnakimi al rango di <i>kisaki</i>	106
Conclusione	113
Appendici	117
APPENDICE 1. GENEALOGIA DEL <i>TORIKAE BAYA MONOGATARI</i>	117
APPENDICE 2. MAPPE UTILI	118
APPENDICE 3. GLOSSARIO DEI NOMI PROPRI	121
APPENDICE 4. GLOSSARIO DEI TERMINI	125
Bibliografia	129

Introduzione

Nel 1905 viene pubblicato in Giappone un volume dal titolo *Kokubungaku zenshi: Heianchōhen* 国文学全史：平安朝篇 (‘Storia completa della letteratura giapponese: sezione sulla corte Heian’). Al suo interno, il letterato Fujioka Sakutarō 藤岡作太郎 (1870-1910) include le sue osservazioni su un testo classico di poca considerazione pubblica, dal titolo *Torikaebaya monogatari* とりかへばや物語 (‘Se potessi scambiarmi!’; d’ora in avanti *Torikaebaya*), in cui un fratello e una sorella attuano un’inversione di genere. Egli riporta che l’opera è «così volgare e ripugnante da essere difficile da leggere» (*shūwai yomu ni taezaru* 醜穢読むに堪えざる) e che l’autore si limita a «rendere la narrazione grottesca» (*tada joji o kaiki ni shite* ただ叙事を怪奇にして). Soprattutto a proposito di due momenti focali della trama, da cui affiorano la tematica dell’adulterio e quella dell’omosessualità, scrive che si tratta di vicende «veramente gravi» (*koto ni hanahadashiki* ことに甚だしき), concludendo che «fa solo salire il vomito» (*tada ōto o moyōsu nomi* ただ嘔吐を催すのみ, Kumagai 2021, 70)¹.

Anche se Fujioka affermava di orientarsi su criteri estetici piuttosto che morali, risulta evidente che il suo severo giudizio avesse radici nella mentalità dell’epoca. Il periodo Meiji (1868-1912), durante il quale visse lo studioso, era caratterizzato infatti da un’etica ‘puritana’, soprattutto per quanto riguardava la questione sessuale. Imai Gen’e 今井源衛, che ha esaminato il classico negli ultimi decenni dello scorso secolo, ha segnalato la somiglianza tra tale svalutazione del *Torikaebaya* e il biasimo allora riservato a *Chōshō* 朝妝 (‘Toilette del mattino’, 1892-1893), un dipinto di Kuroda Seiki 黒田清輝 (1866-1924) che raffigura una giovane donna di fronte a uno specchio. Il quadro è considerato uno dei primi nudi prodotti da un artista giapponese, e fu naturalmente oggetto di controversia; secondo Imai, i contestatori di *Chōshō* erano della stessa predisposizione di Fujioka, e il loro punto di vista danneggiò la reputazione di simili opere per considerevole parte del Novecento (1977, 78).

Nella storia filologica del *Torikaebaya*, Fujioka svolse comunque la funzione di porre, pur con sguardo negativo, nuova attenzione su un testo fino ad allora poco considerato. Durante il periodo Edo (1603-1868) esso, descritto come un «libro bizzarro» (*kisho* 奇書, Kumagai 2021, 70), era stato oggetto di riferimenti occasionali e opinioni sparse, come negli scritti del biografo Ban Kōkei 伴蒿

¹ Il presente elaborato riporta un alto numero di citazioni da testi in lingua giapponese per cui non è stata pubblicata una traduzione italiana ufficiale. Per questo motivo, fuorché non venga diversamente indicato, la traduzione italiana dei passi che verranno citati sarà opera mia.

蹊 (1733-1806) e del classicista Andō Tameakira 安藤為章 (1659-1716). Non aveva tuttavia attirato studi sostanziali prima della metà del XIX secolo, quando Okamoto Yasutaka 岡本保孝 (1797-1878) curò un volume intitolato *Torikaebaya monogatari* 取替ばや物語考 ('Studio sul *Torikaebaya monogatari*'). Questo rappresentò la prima indagine sistematica sull'opera, completa di commento, datazione e genealogia (Mai 2014, 5). Il commento di Fujioka una cinquantina d'anni dopo ebbe però il merito di concentrare l'attenzione della comunità accademica novecentesca in una maniera fino a quel momento inedita. Alcuni studiosi espressero il proprio dissenso già in prima epoca Shōwa (1926-1989), come Tanabe Tsukasa 田辺つかさ, secondo cui il racconto godeva di un «aspetto di maturazione voluttuosa e incantevole magnificenza» (*nōen kabi na, kannōteki ranjukusō* 濃艶華美な, 官能的爛熟相). A conclusione del proprio giudizio favorevole, egli ritenne che fosse necessario emendare le critiche del professor Fujioka (Mai 2014, 6-7). L'approvazione di Tanabe era però ancora un'eccezione tra coloro che avevano familiarità con l'opera. In *Heianchō bungakushi* 平安朝文学史 ('Storia della letteratura della corte Heian', 1939), Igarashi Chikara 五十嵐力 (1874-1947) scrive:

之れを婦女子の如き文武の男子と、思ひあがった才媛とが似而非風雅と愛慾とに日を送った当代の影とすれば、また時代自らの描いた一種の戯画と見る事が出来るであらう [Karashima 1992, 406].

In tale opera si riflette l'ombra di un'epoca in cui uomini effeminati, dediti all'arte come alla spada, e donne colte ma troppo superbe trascorrevano le loro giornate nella lussuria e nella pseudo-eleganza. Se si applica questa lettura, vi si può cogliere una sorta di caricatura realizzata dall'epoca stessa.

Il passo è sprezzante e derisorio, ma nel sarcasmo si cela un fondo di verità: Igarashi sembra cogliere uno dei tratti distintivi del racconto, l'orientamento anticonformista che avrebbe destato nuovo interesse nei decenni a seguire (Karashima 1992, 406). In linea con Tanabe, altri critici tentarono di difendere la posizione del *Torikaebaya monogatari*. Già nel 1938 il futuro premio Nobel Kawabata Yasunari 川端康成 (1899-1972) aveva curato la prima traduzione in lingua moderna dell'opera, inclusa nella collana *Gendaigoyaku kokubungaku zenshū* 現代語訳国文学全集 ('Collezione completa della letteratura giapponese in traduzione moderna'). Nel volume del 1942 *Koten no dentō* 古典の伝統 ('La tradizione classica'), Shioda Ryōhei 塩田良平 (1899-1971) evidenziò l'inclinazione umanistica del classico, pur ammettendo il suo «carattere di terminale decadenza» (*makkiteki taihaiteki keikō* 末期的頹廢的傾向):

部分的には立派な心理小説になつてゐる [...] 次第に女心に変化して行く過程は実に優れてゐて、男性作家では書けないほど女性心理を追究してゐる [...] 源氏にすらみることを得ざる当代随一の母性描写であり、写実に徹して読者をして泣かせずにはおかない [Mai 2014, 7].

In alcune parti esso si delinea come un ottimo romanzo psicologico [...]. Il processo di trasformazione dell'animo femminile viene delineato in maniera davvero eccellente, e la psicologia della donna viene investigata così bene che un uomo non può esserne l'autore [...]. Vi è la migliore rappresentazione della maternità di quell'epoca, tale da superare persino il *Genji monogatari*. La devozione al realismo porta inevitabilmente il lettore alle lacrime.

La sensibilità con cui l'opera affronta la tematica dell'amore materno venne condivisa anche da Nakamura Shin'ichirō 中村真一郎 (1918-1997), che in un capitolo di *Koten hakkutsu* 古典発掘 ('Riesumazione dei classici', 1947) riservò a tale «maldestro racconto» (*fudeki na monogatari* 不出来な物語) un margine di apprezzamento. Secondo Nakamura, nell'intensità dell'affetto genitoriale e coniugale al suo interno «si potrebbe persino scorgere la tenue alba dei moderni sentimenti umani» (*kindai ningen kanjō no honoka na yoake o hakken suru de arō made ni* 近代人間感情の仄かな夜明を発見するであらうまでに, Mai 2014, 8).

Nel frattempo, la generazione dei critici letterari era cambiata rispetto a Fujioka e Igarashi, nati entrambi nei primi Meiji. Gli studiosi più giovani iniziavano a guardare con meno riprovazione l'esposizione 'problematica' della sessualità all'interno del testo, notandone piuttosto la complessità relazionale e il coinvolgimento emotivo. Fu tuttavia Suzuki Hiromichi 鈴木弘道 (1919-1992), pressoché coetaneo di Nakamura, a prendere le redini di tale rinnovamento accademico e preparare il terreno per gli studi di cui il *Torikaebaya* sarebbe stato protagonista. Nel 1950 egli pubblicò un saggio intitolato «Torikaebaya ni arawareta aijō: rinriteki na aijō o chūshin to shite» 『とりかへばや』に現れた愛情: 倫理的な愛情を中心として ('L'amore all'interno del *Torikaebaya*: ponendo attenzione sull'amore etico'), in cui postulava che l'amore costituisse l'elemento fondamentale dell'opera.

退廃的な社会の現実を反映して成ったこの物語は、他方に於て猥雑な性生活の乱倫を取扱ってゐることを思ふと、些か奇異の感なしとせず、それだけに、この時代の退廃的な文学精神の中にも家族的な人間観が存在することを認めねばならぬと共に、その倫理的な愛情描写はこの物語の特筆すべき性格であると考へねばならないであらう [Mai 2014, 8].

Ritengo che questo *monogatari*, formatosi come riflesso di una società dalla realtà decadente, affronti una vita sessuale dissoluta e promiscua, il che inevitabilmente induce una sensazione di stranezza. Proprio per questo, è necessario riconoscere che anche nel decadente spirito letterario di quest'epoca risiedeva una concezione dell'essere umano fondata sulla famiglia. Al tempo stesso, bisogna ritenere che tale rappresentazione dell'amore etico costituisca in questo racconto un tratto degno di nota.

Suzuki avrebbe poi dedicato al *Torikaebaya* una porzione significativa della propria carriera. I suoi sforzi andarono prima a confluire in un volume incentrato sui classici giapponesi dell'XI e del XII secolo, dal nome *Heian makki monogatari ron* 平安末期物語論 ('Studio sui *monogatari* del tardo periodo Heian', 1968). A esso seguì l'edizione critica del 1973, *Torikaebaya monogatari no kenkyū* とりかへばや物語の研究 ('Ricerca sul *Torikaebaya monogatari*'), che diede il via a quella che si può ritenere la fase contemporanea di ricerca sull'opera. Il paradigma avverso di Fujioka, per cui il classico «non compenetrava le delicate sfumature dei sentimenti umani, né suscitava empatia alcuna»

(*ninjō no bi o ugateru naku, dōjō no kinjigataki nashi* 人情の微を穿てるなく、同情の禁じがたきなし), venne così definitivamente sfatato (Mai 2014, 7).

Le indagini che hanno interessato il *Torikaebaya* da allora a oggi possono essere divise in tre fasi: una iniziale (1960-1979), una intermedia (1980-1999), e una avanzata (dal 2000). Il ventennio tra gli anni Sessanta e Settanta, di cui fu pioniere Suzuki stesso, conobbe una serie di sviluppi contenutistici e filologici. L'attenzione si concentrò sui tentativi di datazione del testo e sul suo rapporto con una versione precedente, ormai perduta. In questa fase abbondarono le ricerche sui manoscritti superstiti e sul confronto intertestuale con la produzione narrativa coeva; una manciata di articoli iniziò inoltre a indagarne il repertorio tematico, la caratterizzazione dei personaggi e la dimensione spaziale. Oltre a Suzuki, in quegli anni si imposero studiosi come Kuwabara Hiroshi 桑原博史, Ogi Takashi 小木喬 e Yagi Ichio 八木意知男. A questo primo sforzo collettivo seguì il secondo ventennio, che vide una nuova presenza di studiose, in particolare Ishino Keiko 石埜敬子, Nishimoto Ryōko 西本寮子 e Tokiwa Hiroko 常盤博子; a loro si affiancarono i lavori di Imai Gen'e e di Karashima Masao 辛島正雄. I loro contributi si concentrarono in gran parte sui personaggi femminili e sul loro complesso orizzonte emotivo, già anticipato da Shioda, privilegiando l'approfondimento psicologico dei protagonisti. Pur proseguendo le ricerche sulle connessioni intertestuali e sulla collocazione storica, fu in questa fase che emersero le prime riflessioni sul ruolo tematico del genere e della sessualità nel testo.

La rinnovata stima acquisita dal *Torikaebaya* in questi decenni è comprovata dalla traduzione in lingua inglese di Rosette Willig (*The Changelings*, 1983) e da quella tedesca di Michael Stein (*Die vertauschten Geschwister*, 1994). Nel 1992, inoltre, lo studioso americano Gregory M. Pflugfelder pubblicò «Strange Fates: Sex, Gender, and Sexuality in *Torikaebaya Monogatari*», uno dei primi articoli sull'opera in una lingua non asiatica. Questa apertura a un interesse internazionale fece da preludio alla fase più avanzata, iniziata nel nuovo millennio, che segnò il consolidamento del *Torikaebaya* nel canone della letteratura classica giapponese. Il *monogatari* riceve oggi particolare considerazione dagli studi di genere proprio alla luce della sua natura di 'racconto al femminile'. Date Mai 伊達舞, Katayama Fuyuki 片山ふゆき e Zhuang Jiechun 庄婕淳 sono solo alcune delle autrici che hanno contribuito a comprendere un'opera un tempo giudicata «volgare e ripugnante». Oltre a continuare ad ampliare gli aspetti filologici, tematici e letterari già affrontati, questa nuova corrente ha letto il testo anche tenendo conto dei fattori politici, sociali, culturali e affettivi che emergono dal modo in cui i personaggi agiscono.

È innegabile che il *Torikaebaya* abbia nel frattempo guadagnato un'attenzione mediatica che esula dalla ricerca accademica. Nel 1983 Himuro Saeko 氷室冴子 pubblicò *Za Chenji!* ざ・ちえんじ! (*'The Change!'*), un romanzo in due volumi che ripensava il classico per un pubblico adolescente, con un'annessa serie *manga* illustrata da Yamauchi Naomi 山内直実 nel 1987. Alcuni autori adattarono il racconto spostando l'asse temporale e geografico della storia: nel 1984 il fumetto di Kihara Toshie 木原敏江 ambientò le vicende nell'epoca Sengoku (1467-1603), e il romanzo di Kara Jūrō 唐十郎 del 1998 scelse come teatro la Cina Tang (618-907). A queste riscritture *pop* si è poi affiancata una recente interpretazione che segue il punto di vista *queer*, osservando per esempio che il *monogatari* «depict(s) romantic love between a cross-gender woman and a cisgender woman as a strong emotional link» (Durante 2021, 52).

In questo modo, al momento presente l'opera si trova al centro di un apprezzabile numero di studi, rifacimenti e traduzioni. Al di là dell'emergente lettura del classico come rappresentazione di «cross-gender female same-sex love» (2021, 50), la ricerca condotta fino a questo momento ha riconosciuto che la condizione femminile ne costituisce il nucleo tematico. Questo fattore era già stato colto dal commento critico di Igarashi, che scherniva le «donne colte ma troppo superbe» presenti nel testo, come anche dalla lode di Shioda alla sua rappresentazione della maternità. La ricerca contemporanea converge così nel ritenere che lo scambio tra fratelli al centro del racconto non si limiti all'intento parodico, pur nella comicità di certe situazioni narrative (Iei 2003, 160). Rivestendo le vicende di una patina ironica, esso funge infatti da espediente per illuminare il differente tenore di vita dei due generi presso la corte aristocratica tardoclassica. Emerge, in particolare, la maggiore restrizione della libertà sociale e coniugale imposta alla donna, accompagnata da un'implicita critica nello sguardo dell'autrice. Lo stratagemma dello scambio non argina però le difficoltà affrontate dai suoi personaggi femminili, limitandosi ad assorbirle fino a che non può più essere portato avanti. Rimane dunque da comprendere se, anche in una realtà dove 'vestirsi da uomo' non è una strada concretamente percorribile, la voce autoriale attribuisca alle sue protagoniste un margine di autodeterminazione.

In questa posizione si situa la presente indagine, che si propone di esaminare il *Torikaebaya* alla luce della sua natura di 'racconto al femminile'. Il primo capitolo ha una funzione introduttiva: esso fornisce una sinossi dell'opera e la inquadra nel suo contesto storico e letterario, chiarendone il rapporto con una versione precedente ormai perduta. Si evidenzia inoltre la peculiarità della protagonista femminile, emersa da uno studio sull'inversione dei tradizionali codici di genere e sul rapporto intertestuale con altri testi narrativi coevi. I tre capitoli successivi seguono invece altrettanti aspetti della condizione della donna nel tardo periodo Heian, confrontando la rappresentazione testuale con la realtà storica documentata, poiché nello scarto tra le due è possibile comprendere il

tacito punto di vista autoriale. Nel secondo capitolo, l'analisi si concentra sulla dinamica coniugale: la disuguaglianza strutturale tra uomo e donna è evidente nella presentazione dell'istituzione matrimoniale poliginica e di numerosi rapporti amorosi narrati, in cui le donne si ritrovano in una posizione vulnerabile. Viene sottolineato il contrasto tra la diffusa infedeltà maschile e il biasimato adulterio femminile, e risalta l'eccezionalità della protagonista come personaggio che compie scelte coniugali di rara attestazione. Il terzo capitolo prende poi in considerazione la dimensione della gravidanza e del parto, asserviti all'ordine riproduttivo patrilineare e spesso fonti di pericolo e inquietudine, e quella della maternità. Nonostante quest'ultima venga nobilitata dallo sguardo maschile e religioso, essa viene interpretata dall'autrice come un rischioso 'ostacolo' al percorso di autodeterminazione della donna. Il quarto capitolo esamina infine gli ambiti che promettono una certa autonomia ai personaggi femminili dell'opera. Il voto monastico viene da loro auspicato poiché permette l'adozione di una più libera identità de-sessualizzata, ma solo una riesce a raggiungerlo. L'ascesa a corte viene invece realizzata in ultimo dalla protagonista attraverso le cariche di *naishi no kami* e, in seguito, di *kisaki* e *kokumo*, che garantiscono una significativa partecipazione all'amministrazione imperiale. L'indagine intende così mostrare come l'opera riconosca alle sue protagoniste spazi di indipendenza che restano, però, limitati e difficili da ottenere, perseguibili solo a costo di rinunce e condizioni precluse alla maggior parte delle donne del tempo.

Capitolo 1

Un *monogatari* al femminile

Il *Torikaebaya monogatari* è un'opera composta verosimilmente tra la metà e la fine del XII secolo, in una fase di transizione tra la conclusione del periodo Heian (794–1185) e gli inizi del periodo Kamakura (1185–1333). Il titolo, impostato sul verbo *torikaeru* ('scambiare'), sulla congiunzione ipotetica *ba* e sulla particella desiderativa *ya*, allude direttamente allo scambio di ruoli di genere tra i due fratelli protagonisti, motivo centrale della vicenda. La datazione dell'opera si basa su indizi interni all'opera e su testimonianze coeve come il *Mumyōzōshi* 無名草子 ('Libro senza nome', 1200–1201), che distingue tra un 'vecchio' *Torikaebaya* (*furuhon* 古本) e una versione successiva rielaborata (*imahon* 今本), l'unica storicamente pervenuta. Sulla base di questi elementi, la critica è riuscita a collocare la composizione dell'*imahon* nella seconda metà del XII secolo, in un arco di tempo compreso tra il governo dell'imperatore in ritiro Go-Shirakawa 後白河天皇 (1127–1192) e la stesura del *Mumyōzōshi*. Il testo si inserisce così nel contesto delle lotte di successione a corte, dell'ascesa del ceto guerriero (*bushi* 武士) e della trasformazione dei sistemi familiari, che comportò l'affermazione del modello dell'*ie* 家 e di nuove forme di autorità patriarcale.

All'interno di questo quadro, il *Torikaebaya* si colloca nel genere dei *monogatari* 物語, racconti di finzione affermatosi a corte a partire dal X secolo e composti in larga parte da autrici donne, rendendoli una testimonianza privilegiata sulla vita sociale, amorosa e politica della nobiltà di corte. Il *Torikaebaya* appartiene alla fase tarda di questo sviluppo e si presenta, sia per struttura che per scelte lessicali, come una rielaborazione del canone 'genjiano', prendendo cioè come modello il *Genji monogatari* 源氏物語 ('La storia di Genji', ca. 1001-1021). A questa rilettura segue una simile rivisitazione di *Yoru no nezame* 夜の寝覚 ('Risveglio notturno'), un *monogatari* risalente circa a un secolo prima. Seguendo questi due esempi letterari, la nuova versione del *Torikaebaya* imposta il baricentro narrativo sulla sua protagonista femminile: Onnakimi, da figura secondaria, è stata resa centro delle vicende narrate. Il suo «corpo femminile oppresso» (*yokuatsu sareta onna no mi* 抑圧された女の身, Okada 2016, 82) diventa così fulcro dell'intreccio e, attraverso l'espedito dello scambio, mezzo di problematizzazione dei ruoli di genere. Originariamente classificato semplicemente come *giko monogatari* 擬古物語 ('racconto pseudoclassico'), il testo è stato progressivamente riletto negli ultimi decenni come *onna no monogatari* 女の物語 ('racconto femminile'). In questa prospettiva, la protagonista femminile emerge come figura di donna

«dall'animo forte» (*kokorozuyoshi* 心強し), caratterizzata da una capacità di autodeterminazione che destabilizza, pur senza rovesciarlo, l'ordine patriarcale del XII secolo.

1.1. UN'ORIGINALE PRODUZIONE DEL TARDO HEIAN

Come riassume Shirane (2007, 168-169) i *monogatari*, genere letterario a cui appartiene il *Torikaebaya*, erano racconti dichiaratamente fittizi che derivavano da cronache mitologiche, archivi provinciali e tradizione orale di periodo Nara (710-784), in opposizione ai *setsuwa* 説話 di carattere didattico-buddhista. Essi iniziarono a venire prodotti all'inizio del X secolo, mantenendo rilevanza artistica presso la corte aristocratica dell'epoca Heian e raggiungendo una posizione stabile nel canone intorno al XIII secolo. I *monogatari* godevano tuttavia di una reputazione piuttosto negativa come strumenti educativi per la mancanza di morale religiosa e lo stile di scrittura semplice. Questo era basato infatti sul sillabario *kana* 仮名 invece che sul *kanbun* 漢文, il cinese classico utilizzato dall'aristocrazia maschile. Gran parte delle autrici di *monogatari* erano donne, che raccontando la vita sociale, amorosa e politica dei nobili nella capitale e nelle circostanti province riuscivano a offrire un sincero ritratto psicologico del proprio ceto sociale. La storiografia contemporanea non disdegna perciò l'utilizzo di tali testi come fonti primarie, se impiegati con cautela e in modo complementare a informazioni documentarie:

If used with care and moderation as supplementary source material, fiction can be a valuable primary source. In the case of Heian fiction in particular, a strong case may be made for its legitimacy as historical source material, since much of it was written by aristocratic women and thus presumably reflects their experiences and feelings as official documents do not [Wakita, Gay 1984, 74].

Prendendo perciò in esame brani, personaggi e relazioni del *Torikaebaya* è possibile individuare aspetti di parallelismo tra contenuto narrativo e realtà storica, con attenzione specifica alla condizione femminile, a cui l'opera attribuisce un rilievo tematico centrale. Per introdurre il *monogatari* e offrire chiarimenti riguardo il contesto epocale in cui è stato verosimilmente prodotto, si farà particolare uso dei commentari dei professori Karashima Masao e Ishino Keiko, posti in appendice alle due edizioni curate rispettivamente nel 1992 e nel 2002². I loro riassunti delle ricerche intraprese da Suzuki Hiromichi, Nishimoto Ryōko, Tokiwa Hiroko e molti altri sono alla base della datazione delle due versioni del *Torikaebaya*, oltre che di sinossi e interpretazione delle vicende raccontate.

² Le due edizioni in questione sono la *Shin Nihon koten bungaku taikei. 'Tsutsumi chūnagon monogatari. Torikaebaya monogatari'* (1992), curata da IMAI Gen'e, MORISHITA Sumiaki e KARASHIMA Masao, e la *Nihon koten bungaku zenshū. 'Sumiyoshi monogatari, Torikaebaya monogatari'* (2002), a cura di ISHINO Keiko.

1.1.1. Composizione e collocazione storica del testo

Il *Mumyōzōshi*, un testo di critica letteraria forse composto dalla figlia di Fujiwara no Toshinari 藤原俊成 (1114-1204) sulla soglia del XIII secolo, menziona due versioni del *Torikaebaya* nella sua rassegna di *monogatari* del medio e tardo periodo Heian. La tradizione manoscritta pervenuta riguarda esclusivamente la versione più tarda, definita nel *Mumyōzōshi* come ‘nuovo’ *Torikaebaya* (*ima Torikaebaya* 今とりかへばや). Quest’ultima risulta essere in realtà una rielaborazione di un racconto precedente, il ‘vecchio’ *Torikaebaya* (*furu Torikaebaya* 古とりかへばや), il cui contenuto è quasi del tutto ignoto. Nel proprio commento ai due *monogatari*, distanti all’incirca un secolo l’uno dall’altro, il *Mumyōzōshi* offre elementi preziosi per collocare cronologicamente la loro produzione. Dal testo emergono le differenze narrative che hanno permesso alla nuova versione (*imahon* 今本) di entrare stabilmente nel canone giapponese, a differenza della versione antica (*furuhon* 古本), oggi perduta.

Il *Mumyōzōshi* qualifica l’*ima Torikaebaya* come ‘storia contemporanea’ (*ima no yo no monogatari* 今の世の物語). Questa collocazione consente di datare quantomeno la diffusione del testo in prossimità della stessa critica letteraria, risalente secondo Higuchi Yoshimaro tra il 1200 e il 1201 (Karashima 1992, 410). Sempre quest’ultima afferma che il ‘vecchio *Torikaebaya*’ è posteriore a un’opera intitolata *Tamamo* 玉藻 (‘Alga preziosa’), probabilmente composta dopo il 1055 (Ishino 2002, 527), suggerendo così una prima cronologia relativa tra le due produzioni. Un ulteriore indizio sulla collocazione storica delle due varianti proviene dal rapporto con il *Monogatari nihyakuban utaawase* 物語二百番歌合 (‘Competizione poetica di duecento *monogatari*’), una raccolta di componimenti poetici compilata da Fujiwara no Teika 藤原定家 (1162-1241) presumibilmente tra il 1190 e il 1199. In tale antologia Teika include esclusivamente poesie tratte dal *furuhon*, mentre il rifacimento più moderno è del tutto assente. Karashima interpreta questa omissione come segno di una circolazione ancora limitata del ‘nuovo *Torikaebaya*’, o persino come indizio che esso non fosse ancora stato composto. Il giudizio favorevole dal *Mumyōzōshi* non parrebbe infatti giustificare un’esclusione deliberata da parte di Teika (1992, 410). Secondo questa ipotesi, la datazione dell’*imahon* precederebbe di poco la stesura del *Mumyōzōshi*.

Ishino propone tuttavia un’interpretazione differente, sottolineando l’ampio divario tra i criteri di scelta poetica dei due autori (2002, 528). La selezione poetica di Teika sembra privilegiare opere che l’autrice del *Mumyōzōshi* giudica con severità³; viceversa ella include testi del tutto ignorati dal poeta,

³ Riguardo a un’opera intitolata *Asakura* 朝倉 (un toponimo nella moderna prefettura di Fukuoka), il *Mumyōzōshi* riporta «l’ho trovata alquanto detestabile» (*nikuku koso oboyure* 憎くこそおぼゆれ, ISHINO 2002, 528), mentre Teika ne include ben tredici componimenti.

come il *Tamamo* e lo stesso *ima Torikaebaya*. È possibile che la figlia di Fujiwara no Toshinari attribuisse particolare valore a racconti centrati sull'esperienza femminile. A questa categoria appartengono molti dei *monogatari* da lei apprezzati, come *Yoru no nezame* e il *Sagoromo monogatari* 狭衣物語 ('La storia di Sagoromo'), composti nella seconda metà dell'XI secolo. Anche il *Fūyō wakashū* 風葉和歌集 ('Raccolta di foglie al vento'), antologia poetica del 1271 che attinge a circa duecento opere narrative, registrano componimenti tratti sia dal *furuhon* che dall'*imahon*. Entrambe le versioni erano dunque ancora in circolazione in quella data. Incidentalmente, una delle poesie attribuite al *furu Torikaebaya* coincide con un *waka*⁴ presente in tutti i manoscritti oggi reperibili, segnalando un travaso di materiali da una versione del testo all'altra⁵. Un indizio significativo si ritrova poi nella sezione finale dell'*imahon*, dove un *waka* sembra riprendere un verso composto dal *chūnagon* Sanuki 中納言讃岐 e incluso nel *Gyokuyō wakashū* 玉葉和歌集 ('Raccolta di foglie ingioiellate', ca. 1312)⁶: «avendo le lacrime come sole compagne» (*namida bakari o tomo to shite* 涙ばかりを友として, Ishino 2002, 527). L'antologia riporta che Sanuki compose la poesia per una dama rimasta fedele all'imperatore Nijō 二条天皇 (1143-1165) fino alla sua morte, avvenuta a soli ventitré anni, e che compose il brano subito dopo tale evento.

Un altro elemento di interesse è la presenza nel *Torikaebaya* della figlia di un imperatore nominata dapprima erede al trono (*tōgū* 東宮) e infine, al termine del racconto, *nyōin* 女院. Quest'ultimo era il titolo più alto attribuibile a una donna dell'aristocrazia Heian e richiedeva in linea di principio di avere generato un erede al trono, condizione che il personaggio in questione non soddisfa. Nishimoto Ryōko e Tokiwa Hiroko (Karashima 1992, 411; Ishino 2002, 527) hanno segnalato le affinità tra questo dato narrativo e un episodio storico noto grazie al *Gukanshō* 愚管抄 ('Raccolta delle opinioni di uno stolto', 1220). In tale opera il monaco Jien 慈円 (1155-1225) osserva che, alla morte dell'imperatore Konoe 近衛天皇 (1139-1155), l'imperatore in ritiro Toba 鳥羽院 (1103-1156) cercò di imporre come successore la propria figlia prediletta, la principessa Shōshi 暲子内親王 (1137-1211). Il progetto non ebbe compimento, ma nel 1161, Shōshi prese il nome buddhista di Hachijō'in

⁴ Il *waka* 和歌 ('poesia giapponese') è una forma poetica, autoctona dell'arcipelago giapponese, nata in epoca Nara. Essa consiste nella divisione di un breve testo in cinque versi che seguono il formato sillabico 5-7-5-7-7, per un totale di trentuno sillabe. Il *waka* era straordinariamente diffuso nell'élite aristocratica Heian come manifestazione di grazia artistica e destrezza comunicativa, e veniva di conseguenza incluso in quasi ogni testo letterario.

⁵ Il *waka* in questione cita, «dal piede del monte ho perso la strada e non capisco che direzione prendere, anche in questa montagna a me vicina» (*fumoto yori ika naru michi ni madō ran yukue mo shirazu michikochi no yama* 麓よりいかなる道にまどふらん行方も知らず道近の山, ISHINO 2002, 184). In assenza di un'edizione italiana del *Torikaebaya monogatari*, ogni brano tratto dall'opera verrà presentato a fianco di una traduzione in italiano prodotta da me. Mi sono basata sul testo originale in giapponese curato e tradotto in lingua moderna da ISHINO 2002, oltre che sull'unica traduzione inglese esistente, pubblicata nel 1983 da Rosette F. WILLIG con il titolo *The Changelings*.

⁶ Il brano del *Torikaebaya* cita, «da quando trascorreva il tempo con le lacrime come sole compagne, ora più che mai senti conforto nel suo cuore» (*namida bakari o tomo nite akashi kurashitamaishi yori mo koyonaku oboshi nagusamu kokochi su* 涙ばかりを友にて明かし暮らしたまひしよりもこよなく思し慰む心地す, ISHINO 2002, 497).

八条院 e il titolo di *nyoin* senza aver mai sposato un imperatore né avere partorito un suo erede. Karashima sottolinea la portata di questo collegamento tra evento narrativo e fatto storico:

La comparsa di una tale donna che, mantenendo la sacralità di principessa imperiale non sposata (*fukon naishinnō* 不婚内親王), esercitò enorme influenza sulla società e detenne immensi latifondi, offrì un nuovo modello e punto di riferimento, oltre ad avere considerevole impatto sul corso stesso dei *monogatari* discussi fino a ora [ibidem]⁷.

In questo quadro, la nomina di Shōshi a *nyoin* può aver funzionato non solo come modello concreto per il personaggio dell'*ima Torikaebaya*, ma anche come catalizzatore ideologico. Essa permette la comparsa all'interno dell'immaginario collettivo di un personaggio femminile atipico nella sua autorevolezza, aprendo un terreno favorevole a nuove forme di narrativa nella seconda metà del XII secolo.

Sommando queste informazioni storico-documentarie e assumendone l'affidabilità, è possibile collocare la stesura il 'nuovo' *Torikaebaya* dopo il 1165, a seguito dell'ascesa a *nyoin* di Shōshi e la morte dell'imperatore Nijō. Gli studiosi sono concordi nel datare la composizione dell'*imahon* nei due o tre decenni tra il governo dell'imperatore in ritiro Go-Shirakawa e la redazione del *Mumyōzōshi* (Ishino 2002, 528), nella seconda metà del XII secolo. Il 'nuovo' *Torikaebaya* si situa perciò in una fase storica segnata da profonde trasformazioni: da un lato le lotte di successione e l'emergere del ceto guerriero come forza politica indipendente, dall'altro l'affermazione del sistema familiare dell'*ie*. Questa era una unità di gestione economica incentrata sulla trasmissione di patrimonio ereditario all'interno della famiglia nucleare (Abe 2014, 32)⁸. La nuova centralità dell'unione coniugale e dell'autorità maritale rispetto alla famiglia d'origine ridefinì infatti i margini d'azione riservati alle donne aristocratiche (Wakita, Gay 1984, 91).

La questione autoriale rimane problematica: l'identità dello scrittore del *Torikaebaya* è tuttora ignota. Nonostante siano state avanzate ipotesi per cui potrebbe trattarsi di un uomo, la maggior parte degli studiosi propende oggi per un'autrice donna. La trama accorda infatti maggiore rilevanza narrativa alla sua protagonista femminile, spesso difendendone implicitamente le scelte (Karashima 1992, 410). Il testo include frequenti osservazioni sulle difficoltà affrontate da una donna; quando ad esempio la protagonista avverte di non poter più determinare autonomamente il corso della propria

⁷ In lingua originale giapponese, 「これは、准拠・モデルとしての可能性もさりながら、こうした、「不婚内親王」という聖性を保ち、莫大な荘園を伝領、社会への甚大な影響力をも有するような女性の出現は、右に述べてきたような物語の流れの方向にも、少なからぬ影響を及ぼす出来事だったと想像されるからである」。

⁸ Nel momento storico in cui si situa il *Torikaebaya*, con *ie* ('casa') non si intende ancora la famiglia nucleare assoluta (*zettai kakukazoku* 絶対核家族) detenente una professione economica. Il testo rimanda invece a un'unità familiare pubblica che veniva assegnata a principi e nobili di alto rango con il valore di entità amministrativa, e che includeva l'ufficio politico ricoperto dai capifamiglia (cfr. ABE 2014, 31-43).

vita, è scritto che ella «si sentiva come un agnello verso la morte» (*hitsuji no ayumi no kokochi shite* 羊のあゆみの心地して, Ishino 2002, 301). L'espressione richiama un passo presente nel capitolo di Ukifune 浮舟⁹ nel *Genji*, una delle numerose allusioni all'opera di Murasaki Shikibu 紫式部 (ca. 973-1014/1025?) come anche al leggermente più recente *Yoru no nezame*. Il 'nuovo' *Torikaebaya* rivela così una profonda affinità con testi dediti a rappresentare con partecipazione emotiva la sorte femminile (Ishino 2002, 529). In base a questa linea interpretativa, si adotta qui la forma femminile del sostantivo per designare l'autrice.

1.1.2. Sinossi dell'opera e differenze rispetto alla versione antica

Il *furu Torikaebaya* non è dunque più reperibile, salvo per i *waka* inclusi nel *Monogatari nihiyakuban utaawase* e nel *Fūyō wakashū*. Al contrario, dell'*ima Torikaebaya* sono noti oltre ottanta esemplari, tutti risalenti al primo periodo Edo e tramandati in forma manoscritta (*shahon* 写本). Non è invece pervenuta alcuna edizione a stampa (*hanpon* 版本), dato che segnala una differente ricezione dell'opera in epoca moderna. I manoscritti, che articolano il *monogatari* in quattro volumi (*maki* 巻), presentano alcune lacune testuali comuni (Ishino 2002, 223), indice di derivazione da un comune antigrafo (*sohon* 祖本) oggi perduto. La tradizione li ripartisce in quattro filoni, privi tuttavia di divergenze particolarmente ampie. Sono considerate copie di maggiore autorità il documento conservato presso il Dipartimento Archivistico dell'Agenzia della Casa Imperiale (*Kunaichō shoryōbuzō goshobon* 宮内庁書陵部蔵御所本 o *Goshobon* 御所本) e il manoscritto custodito all'archivio Yōmei (*Yōmei bunkozōbon* 陽明文庫蔵本, Ishino 2002, 535). A ogni modo, l'ampio numero di esemplari consente una lettura sostanzialmente integra e priva di problemi, a testimonianza del valore riconosciuto al testo ben oltre i periodi Heian e Kamakura.

Il primo volume (*maki* I) introduce i due protagonisti, il fratello Otokokimi 男君 e la sorella Onnakimi 女君¹⁰, figli di due mogli diverse del ministro di sinistra (Sadaijin 左大臣)¹¹ ma perfettamente simili d'aspetto. Le difficoltà sorgono quando la bambina rivela un'indole estroversa e

⁹ «All'alba, volgendosi a guardare il fiume, come smarrita nella sua infelicità, sentì che la fine era ormai prossima, più ancora che se fosse stata un agnello condotto a morte» (*aketateba kawa no kata o miyari tsutsu, hitsuji no ayumi yorimo hodo naki kokochi su* 明けたてば川の方を見やりつつ、羊の歩みよりも程なき心地す, ISHINO 2002, 301). Per la traduzione italiana, cfr. ORSI 2015, 1433.

¹⁰ Poiché nel *monogatari* in analisi i personaggi non vengono identificati con un nome proprio bensì con il relativo titolo o legame di parentela, spesso soggetti a variazioni nel corso dell'opera, per comodità di lettura ciascuno di loro verrà denominato con il ruolo che ha mantenuto per il maggior numero di capitoli, a eccezione dei due protagonisti, a cui salvo eccezioni verrà fatto riferimento come Onnakimi ('la donna') e Otokokimi ('l'uomo') (cfr. ISHINO 2002, 532-535).

¹¹ Quando la vicenda ha inizio il padre possiede il titolo di consigliere maggiore straordinario (*gondainagon* 権大納言) e a conclusione della storia prende i voti monastici, ma per la quasi totalità dell'opera, pur ricoprendo la posizione di reggente (*kanpaku* 関白), egli viene chiamato *chichi no otodo* 父大臣 ('il ministro loro padre'; Ishino 2002, 183, 303, 329 ecc.) o più semplicemente *otodo* 大臣 ('il ministro') e *ōtono* 大卿 ('il gran signore').

mascolina, mentre il giovane si mostra timido, femminile e disinteressato allo studio. Per agevolare il loro ingresso a corte e salvaguardare la reputazione familiare, il padre decide di ‘scambiare’ (*torikaeru* とりかへる) i loro ruoli di genere. Onnakimi ottiene il rango di consigliere medio straordinario (*gonchūnagon* 権中納言), entra nell’ambiente maschile di corte e sposa, in un matrimonio puramente formale, la quartogenita del ministro di destra (Udaijin 右大臣), Yon no kimi 四の君. Otokokimi riceve invece la nomina di *naishi no kami* 尚侍 e diventa dama di compagnia della Harunomiya 春宮, sorella dell’imperatore ed erede al trono, attirando le lusinghe indesiderate del Saishō¹², amico di Onnakimi e noto amatore. Mentre il protagonista maschile intreccia una relazione passionale con l’ingenua principessa, la sorella soffre la sua alienazione dal mondo e la sua incapacità di tessere legami autentici. Così Yon no kimi, sentendosi trascurata dal marito, cede alle attenzioni del Saishō e ne rimane incinta. Venuta a conoscenza del tradimento, Onnakimi cerca rifugio tra le montagne di Yoshino, dove un principe cinese (Yoshino no miya 吉野の宮) le offre ascolto e le profetizza un futuro successo. Lì Onnakimi lega con le due figlie del principe e, pur dovendo tornare alla capitale, non riesce a dimenticare il sogno di prendere i voti monastici.

All’inizio del secondo volume (*maki* II) Yon no kimi partorisce la figlia del Saishō ma, poco tempo dopo, un incontro tra l’uomo e Onnakimi culmina in un rapporto fisico, attraverso cui egli scopre che il *gonchūnagon* è in realtà una donna. Pur tentando di sottrarsi, la protagonista finisce per cedere alla seduzione del Saishō e ne resta incinta, contemporaneamente alla seconda gravidanza di Yon no kimi. In occasione di un banchetto Onnakimi riceve celebrata e riceve il titolo di comandante di destra (*udaishō* 右大将), ma il suo stato depressivo si aggrava. Ella riesce a confidarsi solo con una dama incontrata in passato presso il Reikeiden¹³ (Reikeiden no onna 麗景殿の女).

Il terzo volume (*maki* III) narra del trasferimento segreto di Onnakimi a Uji, in una tenuta del Saishō. Consapevole di non poter partorire a corte, ella assume abiti femminili, pur restando profondamente diffidente nei confronti del compagno. La sua scomparsa suscita grande clamore nella capitale, e la gente ipotizza un possibile adulterio di Yon no kimi. Informato delle dicerie, l’Udaijin caccia la figlia di casa, che priva di supporto maschile non può che rimettersi alle cure del Saishō.

¹² Il Saishō 宰相 è un altro personaggio che cambia più volte titolo nel corso dell’opera, ottenendo il ruolo di *gonchūnagon* durante il *maki* III, e quelli di *dainagon*, *chūgū no taiyu* 中宮の大夫 (‘assistente della consorte imperiale’) e *taishō no naidaijin* 大将内大臣 (‘ministro interno e comandante’) nel *maki* IV. Poiché numerosi articoli di analisi letteraria del *Torikaebaya monogatari* si riferiscono a lui utilizzando il primo titolo ufficiale a lui assegnato nel *maki* I, quello di *saishō no chūjo* 宰相中将 (‘consigliere e vicecomandante’), seguirò qui per coerenza la stessa direzione. Si vedano ad esempio, ma non esclusivamente, KARASHIMA 1992 (400-401) e ISHINO 2002 (532-535).

¹³ Il Reikeiden 麗景殿 (‘padiglione di gradevole paesaggio’) era uno dei sette padiglioni presenti nella corte più interna del palazzo imperiale (*kōkyū* 後宮, letteralmente ‘palazzo sul retro’), nella quale risiedevano donne di sangue imperiale e consorti di vario rango dell’imperatore, oltre che le loro attendenti. Nel *Torikaebaya*, il Reikeiden ospita una consorte inferiore (*nyōgo* 女御) del presente imperatore, della quale la menzionata Reikeiden no onna sembra essere la sorella minore (ISHINO 2002, 199).

Costui alterna le visite a Yon no kimi con quelle alla protagonista, che partorisce infine un bambino. Nel frattempo, Otokokimi assume aspetto maschile e parte alla ricerca della sorella. A Uji la intravede ma, non riconoscendola, prova per lei attrazione. I due riescono infine a ritrovarsi in segreto grazie all'intervento del principe di Yoshino, e Onnakimi decide, seppur con riluttanza, di abbandonare il figlio in fasce per fuggire con il fratello da Uji. Dopo lo scambio definitivo dei ruoli di genere, i fratelli soggiornano a Yoshino, dove Otokokimi seduce la primogenita del principe (Yoshino no anakimi 吉野の姉君). Mentre il Saishō lamenta la scomparsa dell'amata, nella capitale i due rivedono il padre, che in sogno ha compreso l'intera traversia fosse causa del proprio karma passato. Otokokimi rientra così a corte come *udaishō* e riprende i rapporti coniugali con Yon no kimi, ormai riconciliata con il padre, ed ella dà alla luce la seconda figlia del Saishō.

Nel quarto e conclusivo volume (*maki* IV), Onnakimi assume il ruolo di *naishi no kami* e si accorge che la Harunomiya è incinta del protagonista; informata in segreto dello scambio, la principessa gli serba profondo rancore. Allo stesso tempo, l'imperatore avvia una relazione amorosa con la protagonista. Otokokimi fa costruire una nuova residenza, dove accoglie la sorella, ora in stato interessante, Yon no kimi, e le due principesse di Yoshino. La primogenita delle due diviene sua moglie ufficiale, mentre la secondogenita (Naka no kimi 中の君) viene data in matrimonio al Saishō, respinto sia dalla protagonista che da Yon no kimi. Naka no kimi adotta il figlio del Saishō e di Onnakimi pur non conoscendone la madre, e Yoshino no anakimi prende con sé il figlio di Otokokimi e della Harunomiya. Quest'ultima prende i voti e assume il titolo di *nyoin*. Il *monogatari* si chiude con il breve ricongiungimento tra la protagonista e il figlio abbandonato, avendo Onnakimi ormai raggiunto il rango massimo di *kokumoto* 国母 ('madre del paese', ovvero del nuovo imperatore). Otokokimi succede al padre come ministro della sinistra e reggente (*kanpaku sadaijin* 関白左大臣), mentre il Saishō lamenta in eterno la scomparsa dell'amata di Uji.

Karashima (1992, 395-397) evidenzia che la peculiarità del *Torikaebaya* siede prima di ogni cosa nello stesso titolo. I *monogatari* ricavavano spesso il proprio nome da un sostantivo elegante o da un'espressione lirica, come evidenzia un confronto con *Yoru no nezame* o *Sagoromo monogatari*, mentre l'autrice del testo in analisi ha scelto una locuzione inusuale («se potessi scambiarli!»). Questo fu forse un gesto di sfida verso lettori del tempo, i quali parrebbero aver apprezzato, in questa eccentricità, una voce più singolare e ironica rispetto alle semplici imitazioni del *Genji*. Tale formula è stata inoltre consapevolmente trattata come parola chiave, in quanto essa ricorre due sole volte nella storia e sempre pronunciata dal padre. La prima è quando egli lamenta la problematicità dei figli, che manifestano ciascuno i tratti sociali del genere opposto (inizio del *maki* I); la seconda avviene al 'rientro' dei due nel genere conforme al proprio sesso biologico (termine del *maki* III). La narrazione

si struttura così in un «sistema di corrispondenze costruito con meticolosa finezza» (*kōsōjō kiwamete chimitsu ni kumitaterareta taiōkankei* 構想上極めて緻密に組み立てられた対応関係, Ishino 2002, 529), fondato su una simmetria strutturale che sfrutta efficacemente i personaggi principali, quasi tutti presenti nei quattro *maki*. La profezia del principe di Yoshino nel *maki* I, secondo cui la protagonista avrebbe raggiunto una «posizione molto elevata» (*ito takaku mono* いと高くもの, Ishino 2002, 239), trova compimento nel *maki* IV con l'acquisizione del titolo di consorte imperiale maggiore (*kisaki* 后) e *kokumo*. Altrettanto eloquenti sono i parallelismi tra Onnakimi e Yon no kimi, che affrontano gravidanze simultanee e condividono la stessa misera condizione di mogli in attesa del Saishō. La predilezione dell'autrice per corrispondenze simmetriche su piano sia sincronico che diacronico trova la sua dimostrazione più evidente nella scelta di porre al centro un fratello e una sorella speculari. Tale reciprocità è insieme descrittiva e narratologica, e i loro ripetuti scambi rendono l'intreccio possibile, costruendolo per poi dissolverlo (Ishino 2002, 529).

Il *Mumyōzōshi* esprime un giudizio complessivamente favorevole sull'*imahon*, definendolo un lavoro «nient'affatto sgradevole, bensì alquanto piacevole» (*ito nikukarazu okashi koso* いと憎からずをかしこそ). *Waka* e lessico risultano bene impiegati, e soprattutto «supera di molto l'originale» (*moto ni masari haberu sama yo* もとにまさりはべるさまよ), a differenza di molti adattamenti precedenti (Ishino 2002, 547). Quest'opinione contrasta con il giudizio che poco prima la figlia di Toshinari rivolge al *furuhon*, sul quale ella scrive in tono critico:

続きもわるく、もの恐ろしく、おびたしき氣したるもののさま、なかなか、いとめづらしくこそ思ひ寄りためれ。思はずに、あはれなることどもぞあんめる。歌こそよけれ [Ishino 2002, 546].

Lo svolgimento è pessimo e gli eventi spaventosi e dall'aria ridondante, ma presenta pensieri davvero assai inconsueti. Accadono eventi che mi hanno inaspettatamente commosso, e anche i *waka* sono ottimi.

In questa breve recensione emerge l'immagine di un 'vecchio' *Torikaebaya* testualmente debole che, pur presentando episodi efficaci e componimenti poetici eccellenti, era colmo di avvenimenti descritti come inquietanti (*osoroshi* 恐ろし). L'indagine di Yokono Naoko 横野直子 (sintetizzata in Karashima 1992, 399-400) ha permesso di delineare i principali punti di divergenza tra la versione perduta e quella oggi pervenuta. Questa analisi si basa sugli indizi contenuti nelle successive righe del *Mumyōzōshi*.

1. Eliminazione di passi 'perturbanti'. Il *furuhon* pare aver abbondato di eventi atti a turbare i lettori: la protagonista partoriva il figlio del Saishō mentre ancora indossava abiti maschili¹⁴,

¹⁴ Letteralmente «con il *motodori* allentato» (*motodori yurugashite* 髻ゆるがして, KARASHIMA 1992, 397). Veniva chiamata *motodori* un'acconciatura maschile popolare in epoca Heian, per cui i capelli venivano raccolti sul capo in una sorta di crocchia. Il fatto che la protagonista la esibisca durante il parto indica che ancora non ha aspetto di donna.

moriva per poi tornare in vita, e contemplava il proprio destino riflesso in uno specchio. Era inoltre presente una descrizione eccessivamente dettagliata delle sue mestruazioni. Tali elementi dovettero suscitare esagerata ripugnanza nel pubblico, ostacolando l'immedesimazione nel personaggio di Onnakimi, e furono quindi diligentemente espulsi dall'*imahon*. Anche lo scambio tra i fratelli, gestito nel *furuhon* in maniera confusa e poco naturale, venne rielaborato per apparire quanto più spontaneo possibile, pur nella sua intrinseca improbabilità.

2. Riorganizzazione degli esiti dei personaggi. Nel *furuhon*, la sistemazione finale della protagonista era quella di semplice moglie del Saishō. Nell'*imahon* egli perde invece del tutto le sue tracce, mentre Onnakimi raggiunge il rango di *kisaki* e *kokumo*, segnalando un diverso grado di coinvolgimento autoriale nella sua figura. Inoltre, l'edizione originale del racconto proseguiva oltre il punto in cui si chiude l'*imahon*, seguendo le vicende di Yon no kimi e di uno dei suoi figli. Tale sviluppo generazionale fu giudicato superfluo in una storia che riveste Onnakimi del ruolo di protagonista indiscussa, e perciò soppresso nella redazione nuova.

Alla luce degli aspetti modificati nella produzione dell'*imahon*, appare evidente che Onnakimi è stata collocata al centro di una tessitura narrativa a lei favorevole, laddove in passato non aveva goduto di particolare privilegio. Dalla storia a forte componente sovrannaturale che era un tempo, il fulcro del racconto si sposta sul lungo itinerario percorso dalla protagonista e sulla rappresentazione delle difficoltà da lei affrontate. La sezione dell'*imahon* destinata alla necessaria conclusione di ascesa sociale, secondo Karashima, rivela una scrittura priva di autentico trasporto, come se si trattasse una concessione di pura forma (1992, 404). La nuova versione incanala perciò il «corpo oppresso» di Onnakimi in una struttura simmetrica, che ne fa il fulcro critico attraverso cui interrogare i limiti dell'ordine patriarcale tardo-Heian.

1.2. MODELLI NARRATIVI E IDENTITÀ DI GENERE

Per lungo tempo le opere prodotte nella tarda epoca Heian sono state lette quasi solo esclusivamente in funzione del loro debito imitativo nei confronti del *Genji*, comportando la loro classificazione approssimativa come *giko monogatari* ('racconti pseudoclassici'). Numerose antologie, anche in lingue indoeuropee, insistono su questo punto, riportando che che «*The Tale of Genji* was repeatedly mimicked and parodied, creating seemingly endless variations on this masterpiece» (Shirane 2007, 524). Sul *Torikaebaya* si aggiunge in particolar modo che,

Il testo mette ben in evidenza un'altra caratteristica dei *giko monogatari*: il tema della sessualità, che nel *Genji* era sempre accennato con molta delicatezza, qui è affrontato in modo diretto e, nel passaggio da storie d'amore a storie incentrate sulla sessualità, si perde l'approfondimento psicologico dei personaggi [Bienati 2010, 118].

Pur riconoscendo la più semplice architettura narrativa dei *giko monogatari* (il *Torikaebaya* è diviso in soli quattro *maki*, contro i cinquantaquattro del *Genji*), una più recente corrente di studi ha di contro iniziato a categorizzarne non pochi esempi come *onna no monogatari* ('racconto femminile', Ishino 2002, 532). Tali opere introducono infatti donne dall'atipico anticonformismo, pressoché assenti nella letteratura classica precedente, e rendono visibile una nuova attenzione tardo-epocale alla condizione precaria della dama aristocratica, soggetta a numerosi mutamenti storici. Anche la voce autoriale del 'nuovo' *Torikaebaya* concentra lo sguardo su vicissitudini e patimenti della propria protagonista in maniera del tutto inedita rispetto alla tradizione. Questa «inclinazione femminista» (*feminizumuteki keisha* フェミニズム的傾斜, Karashima 1992, 406), che raggiungerà a piena maturazione in epoca Kamakura avanzata, ha tratto ispirazione dagli scritti di autrici vissute diversi secoli prima. I richiami intertestuali a tali modelli, lungi dall'esaurirsi nella parodia, sono decisivi per comprendere i punti di riferimento della scrittrice del *Torikaebaya*. Essi permettono di costruire una nuova, complessa immagine di donna, conferendo all'opera la sua specifica originalità.

1.2.1. I codici di genere emersi tramite lo scambio

È stato più volte osservato (Komatsu 2009, 45) come la singolare tematica dello scambio di genere tra fratello e sorella consenta all'autrice del *Torikaebaya* di approfondire le modalità espressive convenzionalmente associate alle nozioni di «mascolinità» (*otokorashisa* 男らしさ) e «femminilità» (*onnarashisa* 女らしさ) nella società giapponese del XII secolo. Komatsu Kanako espone come gli aggettivi attribuiti ai personaggi si innestano sulla tradizione letteraria codificata all'interno del *Genji monogatari*, talvolta mantenendone fedelmente i codici restrittivi, talora sovvertendone le associazioni simboliche. Questo processo consente di esplorare i margini dei modelli di genere all'interno di un canone estetico ormai stabilizzato. Fin dalle prime pagine i due fratelli vengono presentati come segue:

大方はただ同じものと見ゆる御容貌の、若君はあてにかをり気高く、なまめかしき方添ひて見えたまひ、姫君ははなばたとほこりかに、見ても飽く世なく、あたりにもこぼれ散る愛敬などぞ今より似るものなくものしたまひける [Ishino 2002, 166].

In generale, benché i loro lineamenti fossero identici, il ragazzino aveva un'aria raffinata, gradevole (*ate ni kaori*) e dignitosa (*kedakaku*), a cui si aggiungeva una grande eleganza (*namamekashi*); la fanciulla era invece di una

bellezza vivace (*hanabana*) e orgogliosa, che non ci si stancava mai di guardare, e un fascino amabile (*aigyō*) traboccava intorno a lei, a cui nessuno somigliava¹⁵.

(姫君は) これこそなつかしかりけれ [...] 十二におはすれど、かたなりに遅れたるところもなく、人柄のそびやかにてなまめかしきさまぞ、限りなきや。 [...] (若君は) 顔はいとふくらかに色あはひいみじうきよらにて、まみらうらうじう、いづことなくあざやかににほひ満ちて、愛敬は指貫の裾までこぼれ落ちたるやうなり [Ishino 2002, 170-173].

La fanciulla era davvero attraente [...]; nonostante avesse solo dodici anni non era affatto immatura, e la sua figura era eretta e slanciata, di un'eleganza (*namamekashi*) senza paragoni [...]. Il ragazzino aveva un volto morbido, dall'incarnato straordinariamente puro, e gli occhi dal taglio dolce e profondo; irradiava una fragranza (*nioi*) splendente che riempiva l'aria, e il suo fascino (*aigyō*) si diffondeva tutt'intorno, sino all'orlo delle vesti¹⁶.

Nel corso del racconto, pur nella metà di trama in cui i ruoli di genere risultano 'scambiati', i due fratelli sono contraddistinti da gruppi di epiteti relativamente stabili, che li caratterizzano a prescindere dalla loro associazione identitaria¹⁷. Onnakimi è costantemente associata a un fascino amabile (*aigyō* 愛敬), Otokokimi a una marcata eleganza (*namamekashi* なまめかし). Entrambi i termini, già attestati nel *Genji* per personaggi di entrambi i sessi, rappresentano nel testo parole chiave. *Namamekashi* evoca infatti una grazia statica, più femminile se si considera il ridotto movimento concesso alle aristocratiche del tempo, mentre *aigyō* indica un'attrattiva che si dispiega nel moto attivo, nei gesti e nelle modalità di relazione con l'altro (Yoshino 2003, 61). Onnakimi mantiene questa dimensione empatica tanto nelle scene amorose che la vedono corteggiare donne nei panni di uomo, quanto nelle situazioni in cui sono gli uomini a rivolgersi a lei una volta divenuta *naishi no kami*¹⁸. Otokokimi, attraverso la costante presenza di *namamekashi*, viene invece associato alla figura ideale del protagonista cortese, come Hikaru Genji 光源氏, e la sua bellezza esercita attrazione sensuale (Komatsu 2009, 62).

Alcuni epiteti si concentrano esclusivamente sul periodo in cui Onnakimi veste da uomo, sottolineandone una certa mascolinità: «virile» (*ōshi* 雄々し, impiegato però in retrospettiva oppure in contrappunto a una rinnovata grazia femminile¹⁹) e «risoluta» (*bibishi* びびし, spesso dal punto di

¹⁵ In questo momento temporale, i due protagonisti sono ancora di giovanissima età e gli appellativi di genere a loro associati coincidono con il loro genere biologico: perciò il termine *wakakimi* 若君 ('ragazzino') indica Otokokimi, mentre *himegimi* 姫君 ('fanciulla') caratterizza Onnakimi.

¹⁶ A questo punto del racconto, invece, i due sono più grandi, vicini alla maggiore età, e il narratore assume il punto di vista della società che ritiene erroneamente Otokokimi sia la fanciulla e Onnakimi il ragazzino. Per garantire una migliore comprensione del testo e mantenere fedeltà alla percezione esterna dei personaggi, si è optato per utilizzare i pronomi maschili per Otokokimi anche quand'egli è in vesti femminili, e pronomi femminili per Onnakimi anche quand'ella è in vesti maschili.

¹⁷ Sottolineati nel testo riportato; cfr. Komatsu 2009, 47.

¹⁸ Nella sua prima interazione con la donna del Reikeiden, Onnakimi «quanto più si avvicinava, tanto più era attraente e di incredibile fascino» (*chika masari hata natsukashū imijiku aigyō zukitaru o* 近まさはたなつかしういみじく愛敬づきたるを, Ishino 2002, 198). Non dissimilmente, mentre spia Onnakimi di nascosto, l'imperatore pensa che «appariva davvero come una persona bellissima, il cui fascino si diffondeva tutt'intorno come un profumo» (*imijū utsukushi no hito ya to futo miete, aigyō wa atari ni mo nioi chirite* いみじううつくしの人やとふと見えて、愛敬はあたりにもにほひ散りて, ISHINO 2002, 431).

¹⁹ «Quand'era rigida in pubblico poteva pur apparire virile, ma così immersa nei suoi pensieri aveva un aspetto delicato, dolce e attraente» (*ohoyakeshiku mote sukuyoketaru hodo koso ōshiku mo miekere, kayō ni omoi shimeri kunji tamaeru wa taotao to aware ni natsukashiku miyuru o* おほやけしくもてすくよけたるほどこそ雄々しくも見えけれ、かやうに思ひしめり屈じたまへるはたをたとあはれになつかしく見ゆるを, ISHINO 2002, 323).

vista paterno, Komatsu 2009, 50-51). Otokokimi, per contro, vede confermarsi le stesse qualità messe in rilievo durante la sua introduzione. Alla «raffinatezza» (*ate ni kaori* あてにかをり) si aggiunge però una virilità nuova, descritta con attributi quali «splendente» (*kiyora* きよら) e «saldo di carattere» (*sukuyoka* すくよか)²⁰, che modellano un protagonista dalla presenza maschile, sensuale e affidabile, dotato di una completezza un tempo negata alla sorella (2009, 62). Quest'ultima è progressivamente definita con tratti sempre più muliebri, come «delicata» (*taotao* たをたを) e «tenera» (*rōtashi* らうたし). Yoshino Mizue ha tuttavia osservato come tali categorizzazioni non vadano intese come mutamento effettivo della soggettività di Onnakimi, quanto piuttosto come riscrittura percettiva proveniente dallo sguardo maschile che la circonda, desideroso del suo ritorno alla femminilità (2003, 62). Il profilo dei due protagonisti, analizzati comparativamente, risulta di ampia complessità caratteriale: in particolare, la sorella oscilla tra vulnerabilità intima (*natsukashi* なつかし) e fermezza sociale (*sukuyoka* すくよか). Questa divergenza coincide con un'opposizione tra mondo privato (私 *watakushi*) femminile e sfera pubblica (公 *ōyake*) maschile (2003, 63), entrambi da lei vissuti in momenti diversi.

Scarti più sottili rispetto alla sensibilità comune sulle differenze di genere emergono anche oltre l'ambito puramente aggettivale. Saigo Mitsuko ha mostrato, per esempio, che il rosso cremisi (*kurenai* 紅) viene indossato per ben cinque volte da Onnakimi quando agisce in pubblico da uomo, assumendo nel mondo narrativo del *Torikaebaya* connotazione maschile. Di contro, nel *Genji* il colore mantiene un valore generalmente femminile (1991, 35). Un sovvertimento analogo riguarda il bianco (*shiro* 白): se nel *Makura no sōshi* 枕草子 ('Le note del guanciale', ca. 1001) Sei Shōnagon 清少納言 (966-1025) prescrive uno *hitoe* 単衣²¹ maschile bianco, nel *Torikaebaya* questa tonalità viene adottata anche da personaggi femminili, come Yoshino no anakimi (1991, 36). La manipolazione dei codici cromatici di genere interessa tanto i protagonisti quanto le figure secondarie e sembra indicare, più che semplici esigenze di trama, una percezione eterodossa delle categorie di genere.

Zhuang Jiechun ha concentrato l'attenzione sul ruolo simbolico di due lemmi connessi alla protagonista: il gesto corporeo della corsa (*hashiru* 走る) e il talento (*zae* 才) nei classici cinesi e nelle composizioni musicali. Nella letteratura Heian sono rare le descrizioni di donne adulte che corrono: solitamente l'atto indica l'infantilità di una fanciulla immatura, come nel caso della giovane Murasaki nel *Genji*, la cui femminilità non è però mai posta in dubbio. Nel *Torikaebaya*, invece, la protagonista bambina viene erroneamente scambiata per maschio proprio perché «correva subito fuori,

²⁰ Quando Otokokimi si presenta davanti all'imperatore in veste di *taishō*, «egli lo contemplava quasi abbagliato, tanto dignitoso era costui, oltre che così fermo di carattere» (*ito sukuyoka ni, mono azayaka naru tokoro sae soi ni keri to, me mo aya ni goranzeraru* いとすくよかに、ものあざやかなところさへ添ひにけりと、目もあやに御覧ぜらる, ISHINO 2002, 403).

²¹ Lo *hitoe* 単衣 consisteva in un singolo strato di *kimono* 着物 bianco utilizzato come indumento intimo.

e giocava con grande naturalezza» (*mazu hashiri ide tamaite kaku nare asobi tamaeba* まづ走り出でたまひてかく馴れ遊びたまへば, Ishino 2002, 168). Quest'opera rappresenta perciò il primo *monogatari* in cui all'atto della corsa viene assegnato valore esclusivamente maschile, delineando al contempo una figura femminile alternativa attraverso la rottura delle norme sociali (Zhuang 2017, 1265-1266)²². Parallelamente, il termine *zae* funge da marcatore di una virilità intellettuale, di cui Onnakimi si appropria dimostrando una competenza culturale storicamente riservata ai funzionari uomini. Il padre osserva infatti che «costei era davvero eccezionale, e in futuro sarebbe migliorata ancora, talentuosa e intelligente come era» (*kore wa ito imijiku, ima yori hakabakashiku, zae kashikokute* これはいといみじく、今よりはかばかしく、才かしこくて, Ishino 2002, 574). Egli ne enumera le abilità poetiche, la familiarità con il *kanbun* e la perizia musicale, tanto nel *koto* 琴, strumento d'uso femminile, quanto nel flauto *fue* 笛, di norma associato agli uomini (Saigo 1991, 37; Toriimoto 2023, 50). Una donna di tale conoscenza del cinese classico era stata fino a quel momento assente all'interno della letteratura Heian, eccezion fatta per la quinta figlia di un ministro cinese nello *Hamamatsu chūnagon monogatari* 浜松中納言物語 ('Storia del *chūnagon* di Hamamatsu', ca. 1062), individuo tuttavia non giapponese. Onnakimi e del *Torikaebaya* riscuotono perciò il primato in tale sovversione dei codici di genere²³ (Zhuang 2017, 1269).

In contrasto all'associazione dei lemmi *hashiru* e *zae* all'inversione di genere della protagonista, per Otokokimi l'autrice predilige il termine *monohaji* もの恥ぢ, cioè la vergogna o pudore che nella tradizione Heian ricorre quasi esclusivamente per personaggi femminili. I soli due casi di associazione maschile individuati da Kasatani Miya (2022, 24) richiedono l'impiego della negazione, il che rende particolarmente significativa la comparsa di espressioni quali «il ragazzino era straordinariamente timoroso e pudico» (*wakakimi wa asamashū monohaji o nomi shi tamaite* 若君はあさましうもの恥ぢをのみしたまひて, Ishino 2002, 167). L'opera riprende il concetto di *monohaji* presente nel *Genji* e in altre opere coeve come marcatore di un carattere femminile riflessivo e prudente, nonché di ritrosia verso all'approccio amoroso. Il riserbo muliebre del protagonista maschile consente di prefigurare il suo futuro rifiuto del matrimonio, condizione necessaria per

²² ZHUANG propone come confronto lo *Shinkurōdo monogatari* 新蔵人物語 ('Storia del nuovo *kurōdo*'), datato circa trecento anni dopo, dove la protagonista annuncia «io vorrei solamente diventare un uomo e correre liberamente» (*ako wa tada, otoko to narite zo hashiri aruki taki* あこはただ、男となりてぞ走り歩きたき, 2017, 1266), e lo legge come conferma del consolidamento della corsa quale espressione di genere maschile a partire proprio dal *Torikaebaya*.

²³ Vi sono comunque fondamenti storici all'unicità di Onnakimi. Nel trattato storico *Ōkagami* 大鏡 ('Il grande specchio', XII secolo) si racconta di alcune donne di grande cultura, tra cui la terza figlia di Fujiwara no Michitaka 藤原道隆 (953–995), di cui viene narrato il comportamento eccentrico: «quando la gente scriveva testi e li leggeva ad alta voce, lei determinava quali fossero buoni e quali pessimi, con voce molto alta e perentoria [...]. In questa casata tutti, anche le donne, erano di grande talento (*zae*)» (*hitobito fumi tsukurite kōji nado suru ni, yoshi ashi, ito takayaka ni sadame tamō ori mo arikeri* [...]. *Kono on-zoku wa, onna mo mina, sai no owashitaru nari* 人々文作りて講じなどするに、よしあし、いと高やかに定めたまふ折もありけり [...] この御族は、女も皆、才のおはしたるなり, ZHUANG 2017, 1269).

l'integrità della trama, e difatti scompare nel momento in cui egli diviene socialmente uomo (Kasatani 2022, 30).

Anche il pianto, evocato tramite la sineddoche delle lacrime (*namida* 涙), nell'orizzonte letterario contemporaneo è considerato tratto di effeminatezza quando attribuito a un uomo aristocratico (Suzuki 2009, 44). Nel *Torikaebaya* si registra una significativa inversione di genere: non a Otokokimi, che piange solo tredici volte, bensì al Saishō (2009, 39) il testo associa più spesso il pianto. Per costui si registrano quarantotto occorrenze di espressioni come «senza alcuna consolazione, le sue lacrime straripavano» (*itodo omoiyaru kata naku namida koborete* いとど思ひやる方なく涙こぼれて, Ishino 2002, 215), pur accompagnate dall'aggettivo *ōshi*, «virile»²⁴ (Nomiya 2016, 11). L'autrice rilegge dunque il pianto come manifestazione di emotività e di sensibilità umana (*ninjōmi* 人情味, Suzuki 2009, 44) che scavalca i confini di genere. La medesima dinamica di ribaltamento riguarda l'atto opposto del sorriso (*emi* 笑み), raramente descritto per donne in situazioni avverse ma frequentemente attribuito alla protagonista quando affronta diverse difficoltà. Secondo Yumino Hitomi, tale sorriso implica una forma di autodifesa aggressiva che la maggior parte delle donne, come Yon no kimi, non necessita, in quanto costantemente sotto il patrocinio e il controllo di un uomo. Per Onnakimi rappresenta invece il tentativo di preservare una libertà che rischia di venirle sottratta nel momento in cui viene socialmente riconosciuta come donna (2001, 37)²⁵.

In questo modo il *monogatari* riprende epiteti, predicati e sostantivi caratterizzanti ereditati dal *Genji* e li riarticola entro una differente grammatica di genere. Esso sposta così di poco l'asse rispetto alla norma culturale, quanto basta per alterare i confini del pensabile senza entrare in una dimensione dichiaratamente sovversiva. Tale ricollocazione 'trans-generica' viene in ultimo riassorbita in un discorso che insiste sull'eccezionalità del caso presentato. L'*onnarashisa* e l'*otokorashisa* dei personaggi vengono largamente ripristinate, pur dopo averne mostrato la fragile natura di costruzione letteraria e sociale. Ciò nonostante, l'opera apre alla possibilità di una lettura attenta dei marcatori di genere nel tardo Heian che invita a un confronto intertestuale con opere narrative coeve, anteriori e posteriori, ponendo particolare attenzione sulla rappresentazione dei personaggi femminili.

²⁴ «Il Saishō aveva un aspetto assai disinvolto, virile e splendente» (*Saishō wa ito sosoroka ni ōshiku azayaka naru sama shite* 宰相はいとそそろかにををしくあざやかなるさまして, ISHINO 2002, 196).

²⁵ Per esempio, «sorridente appena con irresistibile splendore, disse, 'conosco bene le vostre solite scuse; piuttosto, preferisco non saperne niente'» (*warinaku nioiyaka ni uchi hohoemite, 'tabigoto no on-kotowari koso, oboshishiru ni tsukete nakanaka nare, mono wa omoishiranu koso yokere'* わりなくにほひやかにうちほほ笑みて、「度ごとの御ことはりこそ、思し知るにつけてなかなかれ。ものは思ひ知らぬこそよけれ」, ISHINO 2002, 383). In questa scena, il Saishō accarezza i capelli della protagonista come dimostrando la sua sottomissione a lui, ma il sorriso di Onnakimi risulta intriso di un'aggressività difensiva che spiazzava l'uomo, in quanto del tutto atipica per una donna aristocratica come lei e mai dimostrata, invece, da Yon no kimi (YUMINO 2001, 35).

1.2.2. Dialogo intertestuale tra imitazione e sovversione

Notoriamente, il primo *monogatari* di epoca Heian giunto sino al presente è il *Taketori monogatari* 竹取物語 (‘Storia di un tagliabambù’), datato tra il IX e il X secolo. La sua ‘principessa splendente’ (Kaguyahime かぐや姫) propone, sia pure nel registro del soprannaturale, una figura di autodeterminazione femminile che mette a nudo tensioni strutturali del mondo delle donne. Le criticità così evidenziate hanno stimolato numerosi testi narrativi a riflettere su come donna non possa realmente raggiungere la felicità accanto a un uomo (Karashima 1992, 408). Queste pene di difficile evasione vengono pienamente lamentate nel *Genji monogatari* da figure come Murasaki no ue 紫の上, che articola amaramente l’esperienza di chi vive segregata ai margini della vita pubblica.

女ばかり、身をもてなすさまところせう、あはれなるべきものはなし、もののあはれ、をりをかしきことをも見知らぬさまにひき入り沈みなどすれば、何につけてか、世の経るはええしさも、常なき世のつれづれをも慰むべきぞは [Okada 2016, 80].

Non vi è nessuno così infelice e soggetto a costrizioni come una donna, rifletteva: se rimane in disparte, come se non fosse in grado di capire le emozioni che destano le cose o di cogliere i momenti di piacere, come potrà mai conoscere la gioia di vivere in questo mondo e trovare conforto al tedio di una fragile esistenza? [Orsi 2015, 1025-1026]

Murasaki Shikibu raccoglie perciò i semi di critica impliciti nel *Taketori* e li espande entro l’orizzonte del destino riservato a un’ordinaria donna aristocratica, oscillante tra un matrimonio infelice e la scelta monacale. In una fase successiva dell’evoluzione del genere, i *giko monogatari* del tardo Heian e del primo Kamakura hanno iniziato a proporre archetipi di protagoniste alternative, dotate di un autogoverno e fiero orgoglio rari nella narrativa aristocratica precedente. Tra loro figurano la Saigū 斎宮 di *Waga mi ni tadoru himegimi* わが身にたどる姫君 (‘La principessa in cerca di sé stessa’, ca. 1259-1278), che regna a lungo come imperatrice; la Otohime 妹姫 di *Kaze ni tsurenaki* 風につれなき (‘Insensibile al vento’, ca. 1196-1202), rimasta nubile fino alla fine; la Onnataishō 女大將 di *Ariake no wakare* 有明の別れ (‘Separazione all’alba’, tardo XII secolo), unica erede della propria casa o *ie* (Karashima 1992, 408). In questa costellazione di modelli femminili atipici appare anche la Onnakimi del *Torikaebaya*, la quale manifesta un raggio d’azione e una «forza d’animo» (*kokorozuyosa* 心強さ²⁶) spesso considerati assenti nelle dame di cui racconta Murasaki Shikibu (Okada 2016, 80-89). Una simile indipendenza, manifesta ad esempio durante la fuga da Uji, risulta a Onnakimi possibile grazie a un «animo avvezzo al maschile» (*otoko ni narai ni shi on-kokoro* 男にならひにし御心, Okada 2016, 81). Esso è stato maturato durante gli anni vissuti da uomo ed è motore di una ricerca della libertà che l’ordine sociale, in quanto donna, le nega. La protagonista del

²⁶ Per esempio, il testo del *Torikaebaya* cita, «le doveva essere rimasta quella forza d’animo acquisita avendo vissuto come un uomo» (*otoko ni te narai tamaeri keru nagori no kokorozuyosa nari kereba naru beshi* 男にて馴らひたまへりける名残の心強さなりければなるべし, ISHINO 2002, 385).

Torikaebaya si dimostra dunque capace di aggrapparsi a una propria soggettività, cercando di allontanarsi dalla condizione di «corpo femminile oppresso» esemplificata da Murasaki no ue nel *Genji*.

Okada Kaori ha tuttavia messo in rilievo come già nel *Genji* non manchino personalità femminili forti, la cui *kokorozuyosa* si manifesta primariamente nel tentativo di rifiutare un uomo che le desidera. Utsusemi 空蟬 dopo la violenza subita da Genji fugge con il marito e viene perciò giudicata dall'eroe stesso come dotata di un'«ostinazione davvero insolita²⁷» (*ayashū ni ninu kokorozuyosa* あやしう人に似ぬ心強さ, Okada 2016, 87). Similmente, la Ochiba no miya 落葉の宮, che «trasecolata tentava di opporsi²⁸» (*kokorozuyō motenashi tamaedo* 心強うもてなしたまへど, ibidem) a Yūgiri 夕霧, manifesta un'analogia resilienza ma viene infine ricondotta entro il ruolo di moglie. Vi è poi il personaggio di Ukifune, che sola riesce a preservare la propria *kokorozuyosa* fuggendo dal groviglio passionale mediante il tentato suicidio e la tonsura, suscitando nelle altre donne il pensiero che «non si è mai vista al mondo una tale ostinazione²⁹» (*yo ni shirazu kokorozuyoku ohashimasu koso* 世に知らず心強くおはしますこそ, Okada 2016, 88). Se le vicende di Utsusemi e Ukifune aprono uno spiraglio di autodeterminazione, esso rimane comunque confinato a spazi periferici e solitari. Al contrario, la protagonista del *Torikaebaya* ha la facoltà di raggiungere un successo pienamente iscritto nella capitale (Okada 2016, 89), segnalando un ottimismo tardo-epocale che immagina per le donne tenori di vita sino ad allora inediti.

La capacità del *Torikaebaya* di appropriarsi di motivi e strutture ormai consolidati nella tradizione del *Genji* per rielaborarli in un disegno autonomo è evidente nella figura di Yon no kimi (Karashima 1979, 35-44). La sua tragica posizione di titubanza tra due uomini e l'adulterio che ne consegue rimandano infatti a Ukifune. Entrambe le dame desiderano la propria rimozione dal mondo, in termini tanto monacali quanto suicidi³⁰, come unico esito possibile della loro irrisolutezza. L'adulterio con il migliore amico del marito, il Saishō, richiama l'unione tra il Niōnomiya 匂宮 e Ukifune alle spalle di Kaoru 薫, con simile contrapposizione tra la 'rettitudine' (まめ *mame*) di Kaoru e di Onnakimi da un lato, e il 'libertinismo' (すき *suki*, Karashima 1979, 38) dei loro rivali dall'altro.

L'istinto autodistruttivo di Ukifune, che tenta di togliersi la vita gettandosi in mare, non viene tuttavia traslato su Yon no kimi, la cui elevata posizione sociale è, in quanto figlia del ministro della

²⁷ Per la traduzione in italiano, cfr. ORSI 2015, 166.

²⁸ Cfr. ORSI 2015, 1002.

²⁹ Cfr. ORSI 2015, 1536.

³⁰ Nel capitolo a lei dedicato Ukifune riflette che «la cosa migliore era che lei sola scomparisse» (*waga mi hitotsu no nakunari namu nomi koso meyasukarame* わが身ひとつの亡くなりなむのみこそめやすからめ, KARASHIMA 1979, 36; per la traduzione italiana, cfr. ORSI 2015, 1429). Similmente, nel *Torikaebaya* Yon no kimi lamenta, «come vorrei svanire del tutto e annientare la mia esistenza» (*ika de kieuse, mi o haki ni nashite shi ga na* いかで消え失せ、身をはきになしてしがな, ISHINO 2002, 226).

destra, ampiamente superiore. L'energia della fuga viene piuttosto rilocalizzata sulla protagonista stessa: pur nel ruolo prestigioso di nobiluomo e marito, Onnakimi soffre per la propria condizione anomala e arriva a chiedersi, «perché mai dovrei vivere in un mondo che mi fa così soffrire?» (*nazo ya, ito uki yo naka ni semete nagarō beki* なぞや、いと憂き世中にせめてながらふべき, Ishino 2002, 227). Ella si orienta così a prendere i voti presso le montagne di Yoshino: la fuga di Ukifune nelle acque e quella di Onnakimi nello spazio monastico, irrealizzata ma lungamente desiderata, si specchiano come due variazioni sul medesimo gesto di sottrazione. Quanto a Yon no kimi, la sua parabola riecheggia invece quella della Onna san no miya 女三の宮, che rimane incinta dell'amante Kashiwagi 柏木 piuttosto che del legittimo marito Genji. La scena dove la protagonista del *Torikaebaya*, ancora nel ruolo di marito, osserva la moglie puerpera e il figlio di lei nella fredda consapevolezza del tradimento, mostra lampanti analogie con il momento in cui Genji affronta la sposa ormai monaca, con il figlio tra le braccia³¹. La divergenza decisiva risiede tuttavia nell'assenza di un legame passionale tra Onnakimi e Yon no kimi. Se in Genji affiora un dolore lacerante dovuto all'amore violato, nel *Torikaebaya* domina una gelida indifferenza che mette Yon no kimi a disagio e la riconduce al silenzio (*hazukashisa ni, nani goto ka wa iware tamawan* 恥づかしさに、何ごとかは言はれたまはん, Ishino 2002, 26). Il *Genji* funge in tal modo da 'cianografia' (*mitorizu* 見取図) su cui vengono disegnati personaggi originali attraverso mirati spostamenti delle dinamiche affettive (Karashima 1979, 44).

Un analogo procedimento governa la strutturazione di personaggi secondari, attraverso i quali si verifica una consapevole alterazione di prototipi 'genjiani'. Un caso esempio sono le figure della donna del Reikeiden e di Yoshino no anakimi, che secondo Fujii Yuki (2006, 55-68) 'scambiano' i paradigmi di riferimento a metà del racconto. Nei primi due *maki* gli incontri di Onnakimi con la sorella minore di una consorte imperiale inferiore (*nyōgo* 女御) rinviano alla relazione di Genji con Hanachirusato 花散里. Ciò consegue da un confronto tra le visite notturne, la metafora lunare del ventesimo giorno del mese³², le lunghe attese dei personaggi femminili. Nella parte finale, però, il destino della donna del Reikeiden, che partorisce una figlia di Otokokimi cresciuta però dalla *nyōgo* sua sorella, assorbe quello di Akashi no kimi 明石の君, la cui figlia avuta con Genji viene affidata a

³¹ «Era proprio necessario voltare le spalle al mondo abbandonando persino lui? È stata una crudeltà» (*somuki hate tamainu beki yo ni ya ari keru. ana, kokorou* 背き果てたまひぬべき世にやありける。あな、心憂, KARASHIMA 1979, 38; per la traduzione italiana, cfr. ORSI 2015, 956).

³² Nel capitolo 'Suma' del *Genji* si legge, «la luna che stava avviandosi verso il tramonto le ricordò come sempre ch'egli si allontanava da lei» (*rei no tsuki no irihatsuru hodo, yosoerarete, aware nari* 例の月の入りはつるほど、よそへられて、あはれなり, FUJII 2006, 58; per la traduzione italiana, cfr. ORSI 2015, 355). Similmente il *Torikaebaya*, riportando che «pur al ventesimo giorno del mese la luna non era sorta, e l'oscurità aveva un aspetto inspiegabile» (*hatsuka amari no tsuki mo naki hodo, yami wa ayashiki to oboyuru nihoi ni te* 二十日あまりの月もなきほど、闇はあやなしとおぼゆるにほひにて, ISHINO 2002, 309), paragona l'imminente partenza della protagonista femminile, amata dalla dama del Reikeiden, alla scomparsa della luna.

Murasaki no ue. Yoshino no anakimi percorre invece la traiettoria inversa. Presentata dapprima come figura affine al personaggio di Akashi no kimi, musicista di simile talento e come lei inserita in un paesaggio di vento tra i pini³³, la sua vicenda si conclude diventando la madre putativa del figlio tra la Naka no kimi sua sorella e il Saishō. La sua posizione è analoga a quella di Hanachirusato, che pur priva di figli biologici assume il ruolo di madre sociale di Yūgiri 夕霧 e Tamazakura 玉鬘. Come conclude Fujii:

Oltre a quello tra uomo e donna, (nel *Torikaebaya*) viene messa in atto una molteplicità di scambi (*torikae* とりかへ) di varia natura che, facendo interagire e incrociare diverse figure, ricerca nuove configurazioni di personaggi, specialmente femminili [2006, 68]³⁴.

Su questa trama di riscritture si innesta la parziale collocazione del *Torikaebaya* in un canone post-genjiano che Ōgo Tarō ha definito come ‘anti-Genji’ (*higenjiteki* 非源氏的, 2008, 28), ossia teso a dislocare dal centro della macchina narrativa la violenza erotica maschile. L’aggressione del Saishō ai danni della protagonista, da lei apertamente denunciata e in ultimo elusa, conduce a una sorta di autodistruzione del personaggio maschile e apre la possibilità di un discorso perturbante sulla sessualità. Tuttavia, tale parvenza di critica viene nuovamente re-assorbita in sé stessa, poiché Onnakimi, come gli altri personaggi femminili, continua a esistere in un ordine narrativo dominato dall’egemonia genjiana. In questo senso, il *Torikaebaya* incrina temporaneamente, ma non riesce a delegittimare del tutto la centralità del desiderio eterosessuale maschile: si limita a metterne in evidenza le fratture interne (Ōgo 2008, 28-29).

Rispetto ai *monogatari* coevi che si situano nello stesso orizzonte post-genjiano, il *Torikaebaya* partecipa a un più ampio ripensamento delle figure femminili, dotate di maggiore margine d’azione. Suzuki Takako ha messo in evidenza il simbolico gesto di asciugarsi le lacrime (*oshinugū* 押し拭ふ³⁵), associato a Onnakimi in snodi cruciali del racconto. Questo viene già attribuito a Nezame no ue 寝覚の上 e Asukai no onnakimi 飛鳥井の女君³⁶, le rispettive protagoniste di *Yoru no nezame* e *Sagoromo monogatari*, datati un secolo prima del *Torikaebaya*. Nel canone genjiano un simile atto è quasi esclusivamente prerogativa dei personaggi maschili, in una dimensione figurativa dove il pianto

³³ Il capitolo ‘Akashi’ riporta espressioni come, «la voce della campana echeggiava al vento fra i pini, colma di tristezza» (*kane no koe matsukaze ni hibiki aite mono kanashū* 鐘の声松風に響きあひても悲しう, FUJII 2006, 72; per la traduzione italiana, cfr. ORSI 2015, 404). Un riferimento poetico che si ritrova in Yoshino no anakimi quando questa intona frasi come, «il mio cuore non trova pace chiedendomi il significato del suono del vento che soffia tra i pini» (*ōkata ni matsu no sue fuku kaze no oto o ika ni to tō mo shizugokoro nashi* 大方に松の末吹く風の音をいかにと問ふも静心なし, ISHINO 2002, 244).

³⁴ In lingua originale, 「女君と男君の「とりかへ」のみでなく、多様ないくつもの「とりかへ」をしかけ、人物像を交錯させながら、新たな人物像（女性像）を模索していく」.

³⁵ Per esempio, «asciugando e celando le lacrime che così terribilmente traboccavano» (*onamida koborete ito taegataki o, oshinugui kakushite* 御涙こぼれていと堪へがたきを、押し拭ひ隠して, ISHINO 2002, 512).

³⁶ Dove Nezame no ue «asciugandole, celava con grazia le lacrime che cadevano più del solito» (*tsune yori mo ochitsuru namida o rōtage ni nuguikakushi* つねよりも落ちつる涙をらうたげに拭ひ隠し), Asukai no Onnakimi «era assai graziosa mentre asciugava le lacrime» (*namida nuguitaru keshiki, ito rōtage nari* 涙のこひたるけしき、いとらうたげなり, SUZUKI 2009, 45).

incontrollato connota un'intrinseca vulnerabilità femminile. Il trasferimento del gesto sulle eroine di *monogatari* posteriori lo trasforma così in un deliberato indicatore di nuovi modelli di donne, dotate di inaspettata tenacia e volontà di autocontrollo. La ricorrenza di un simile temperamento volitivo nelle opere tardo-epicali segnala perciò l'esigenza di affiancare al mondo di Genji un nuovo tipo di protagonista agente (Suzuki 2009, 45). In questa stessa linea si inserisce anche la 'ragazza che amava gli insetti' (*Mushi mezuru himegimi* 虫めづる姫君), raccontata nello *Tsutsumi chūnagon monogatari* 堤中納言物語 ('Racconti del *chūnagon* in riva al fiume' ca. XII secolo). Anche lei è una figura di femminilità anticonvenzionale:

Il *Torikaebaya monogatari* e *Mushi mezuru himegimi* hanno in comune la rappresentazione di personaggi femminili anticonvenzionali e vengono spesso considerati prodotti dal gusto tardo-epocale per il macabro e il bizzarro, ma si tratta anzi di aspetti da valutare positivamente, come il risultato dell'inquieta atmosfera del tardo Heian che ha spinto le donne a confrontarsi con la propria esistenza [Karashima 1992, 406]³⁷.

All'interno di questa stagione narrativa il *Nezame*, definito anche «il primo monogatari sulla 'vita di una donna'» (*saisho no <onna no isshō> monogatari* 最初の〈女の一生〉物語, Karashima 1992, 405), ha esercitato un'influenza particolarmente forte sul *Torikaebaya*. Numerosi sono i richiami poetici e tematici: un esempio è il *waka* intonato da Onnakimi nel *maki* IV, «dove né il cielo sopra le nubi né la luce della luna sono mutati, io sola sono diversa da prima» (*kumo no ue mo tsuki no hikari mo kawaranu ni waga mi hitotsu zo ari shi ni mo aranu* 雲の上も月の光も変はらぬにわが身ひとつぞありしにもあらぬ, Ishino 2002, 435). Questo componimento, pur riprendendo il verso di Ariwara no Narihira 在原業平 (825-880) presente nell'*Ise monogatari* 伊勢物語 ('I racconti di Ise', ca. IX secolo)³⁸, si accosta per contesto ed espressione a un *waka* pronunciato da Naka no kimi nel secondo volume del *Nezame*³⁹. L'immagine lirica, un tempo riferita alla malinconia di un nobiluomo, viene qui trasferita alla precarietà di una donna che percepisce sé stessa in inesorabile trasformazione in contrasto all'immutata stabilità del cielo. Le traiettorie di Onnakimi e di Naka no kimi presentano altresì diversi punti di contatto, come una gravidanza indesiderata e un parto segreto, ma divergono quanto al grado di iniziativa. La protagonista del *Nezame*, pur empaticamente raccontata in un vissuto interiore di angoscia, rimane in larga misura un soggetto passivo, il cui destino viene determinato da figure maschili o da dame di compagnia (*nyōbō* 女房), come l'amante Gonchūnagon 権中納言 e

³⁷ In lingua originale, 『虫めづる姫君』と『今とりかへばや』とは異常な女性を描くことにおいて相通ずるところがあり、世紀末的な猥奇趣味の産物として並び称されることも多いのであるが、むしろ平安末期の不安な時代が女の実存を見据えさせた結果として、積極的に評価すべき点もあろう」。

³⁸ Il componimento di Narihira cita, «né la luna né la primavera sono più quelle di una volta. Soltanto io sono sempre lo stesso!» (*tsuki ya aranu haru ya mukashi no haru naranu waga mi hitotsu wa moto no mi ni shite* 月やあらぬ春や昔の春ならぬわが身ひとつはもとの身にして, ISHINO 2002, 434; per la traduzione italiana, cfr. MAURIZI 2018, 49-50).

³⁹ «In un mondo doloroso, diverso da come era un tempo, solo la luce della luna è rimasta la stessa» (*ari shi ni mo arazu uki yo ni sumu tsuki no kage koso mi shi ni kawarazari kere* ありしにもあらず憂き世にすむ月の影こそ見しにかはらざりけれ, ISHINO 2002, 435).

l'assistente Tai no kimi 対の君. Nel *Torikaebaya*, al contrario, è la stessa Onnakimi a prendere consapevolezza della propria identità e determinare, nello spazio che le concerne, il corso del proprio destino. Da sola ella realizza la propria gravidanza confrontandola con quella di Yon no kimi e, mantenendo tale segreto insieme a quello del proprio genere biologico, decide autonomamente di partorire a Uji e poi di fuggire dalla residenza vincolante del Saishō (Zhuang 2016, 677).

Per la sua posizione intermedia tanto cronologica quanto formale, il *Torikaebaya* può essere collocato 'a metà strada' tra *Yoru no nezame* e *Ariake no wakare*. Il secondo è l'unica altra produzione giapponese precedente al periodo Muromachi (1336-1573) a raccontare di una donna segretamente coinvolta in *crossdressing* da uomo (*dansō* 男装)⁴⁰. L'Onnataishō di *Ariake*, tuttavia, non si traveste mediante uno scambio sistematico con un fratello simile, bensì ha la specifica missione di salvaguardare la discendenza della casa del padre *kanpaku*, di cui è l'unica erede. Il modello di autocoscienza femminile si complica perciò ulteriormente rispetto a quello proposto nel *Torikaebaya*, come anche il successo conclusivo ottenuto, poiché la protagonista di *Ariake* raggiunge persino il rango di *nyoin*. Eppure, ella non riesce ad aderire stabilmente all'identità femminile tradizionale che le infine reimposta, problematizzando in misura persino maggiore del *Torikaebaya* l'equilibrio tra ruoli assegnati a uomini e donne (Karashima 1992, 406-407).

Qiu ha rilevato recentemente (2024, 70-76) un legame tra il *Torikaebaya* e la tradizione cinese di racconti sul travestimento femminile, in cui donne di grande talento assumono aspetto maschile per sostenere la famiglia o servire come funzionari governativi. Tra questi testi figurano per esempio il *Mulan* 木蘭詩 ('Ballata di Mulan', ca. VI secolo), lo *Xuanshizhi* 宣室志 ('Cronache della Sala Xuan', ca. IX secolo) e il *Qianfengzi* 乾膜子 ('Scritti del maestro Qianfeng', ca. IX secolo), titoli reperibili all'interno dell'Archivio storico del Giappone (*Nihon kokugen zaisho mokuroku* 日本国見在書目録) registrato nell'891 da Fujiwara no Sukeyo 藤原佐世 (847-898). Tali racconti erano di conseguenza verosimilmente accessibili al medio letterato giapponese, come l'autore del 'vecchio' *Torikaebaya*. Questo retroterra culturale giustificerebbe l'alto livello di maturità manifestato dal motivo *dansō* nel *Torikaebaya*, priva di reali precedenti in Giappone. Vi è tuttavia una fondamentale divergenza nella proattività femminile con cui queste due categorie di personaggi vengono esposti. Le eroine cinesi Hua Mulan 花木蘭, Meng Yu 孟軻, Shi Jijiu 石祭酒 e Zhu Yingtai 祝英台 vestono da uomini di propria volontà e perseguono scopi chiaramente definiti; le loro imprese, riferite da un

⁴⁰ Intorno al XV secolo venne composto lo *Shinkurōdo monogatari*, in cui la più giovane di tre sorelle veste da uomo per entrare a servizio dell'imperatore in veste di *kurōdo* 蔵人, impiegato responsabile degli archivi imperiali. In realtà anche il *Konjaku monogatari* 今昔物語集 ('Raccolta di una volta', XII secolo) include un racconto nel quale si narra di una ladra che veste da uomo, ma la sua reale identità è nota a tutti i membri della sua banda, proponendo quindi una dinamica incentrata unicamente sulla funzionalità professionale del travestimento (QIU 2024, 70).

punto di vista esterno, non lasciano quasi spazio alla complessità caratteriale. Onnakimi e, in seguito, la Onnataishō di *Ariake* assumono invece aspetto maschile per volontà altrui e lo vivono con angoscia e disagio. Le due protagoniste soffrono per essere «diverse dagli altri» (*hito ni ninu arisama* 人に似ぬ有様, Ishino 2002, 238) e lamentano la condizione di donne inserite in una società delineata da rigide divisioni di genere. Le opere approfondiscono inoltre gli aspetti più concreti dell'occultamento della propria fisionomia biologica, come le mestruazioni⁴¹, la differenza d'altezza tra uomini e donne e gli inattuabili rapporti fisici tra persone dello stesso sesso⁴². Emerge così una forte consapevolezza della corporeità femminile, che contrasta con la trattazione sommaria dei racconti cinesi. In tal modo il *Torikaebaya* e *Ariake*, pur presumibilmente debitori alla tradizione continentale per la scelta del motivo del *dansō*, ne rielaborano le implicazioni e complessità con un orientamento psicologico ben più inserito nel genere *monogatari*. Questo spazio testuale, aperto alla sperimentazione dell'io e alla registrazione di una soggettività femminile, ha rappresentato uno strumento privilegiato per elaborare nuove forme di autorappresentazione. Sulla sua scia è stato possibile elaborare, pur in forma implicita, una critica all'ordine patriarcale (Wakita, Gay 1984, 74).

1.2.3. Il *Torikaebaya* come *onna no monogatari*

Il *Torikaebaya* si configura come testo centrale per lo sviluppo del genere degli *onna no monogatari*, ereditando motivi e figure del retaggio letterario sia autoctono che continentale. L'opera fa infatti del corpo femminile travestito il luogo privilegiato di interrogazione sulle costrizioni familiari e sociali sperimentate dalle donne nel XII secolo. In un saggio del 2006, Hoshiyama Ken ha per primo inserito il personaggio di Onnakimi nella genealogia di protagoniste femminili dotate di *kokorozuyosa*. Egli traccia in particolare una connessione diretta con il *Kagerō nikki* 蜻蛉日記 ('Diario di un'effimera', ca. 974), incentrato sui disagi di una 'moglie in attesa' all'interno di un matrimonio poliginico. Se testi come il *Kagerō* si sforzavano di misurare realisticamente le concrete possibilità di una donna inserita in un assetto istituzionale di tale rigidità, due secoli più tardi il

⁴¹ Nel paragrafo precedente si è detto come il 'vecchio' *Torikaebaya* venne criticato per una descrizione eccessivamente esplicita delle mestruazioni. In contrasto, l'*imahon* solleva il problema in toni più delicati: «ogni mese, per quattro o cinque giorni, appariva stranamente afflitta da un malanno opprimente e impossibile da curare, e dicendo 'talvolta mi prende uno spirito maligno', si ritirava di nascosto a casa della balia» (*tsuki goto ni shi go nichu zo, ayashiku tokoro seki yamai no hito ni miete tsukurofu beki ni aranu o, 'mono no ke ni okoru oriori no habereba' to te, omenoto no sato ni haikakure tamō o zo* 月ごとに四五日ぞ、あやしくところせき病の人に見えてつくろふべきにあらぬを、「物の気におこる折々のはべれば」とて、御乳母の里にはひ隠れたまふをぞ, ISHINO 2002, 187).

⁴² Né il *Torikaebaya*, né tantomeno *Ariake no wakare*, pur raccontando di donne in *dansō*, raggiungono una diretta rappresentazione di legami omoerotici femminili, limitandosi a dipingere l'amicizia tra questi personaggi in toni allusivi e sfumati e servendosi di richiami a unioni amorose presenti nel *Genji*, come nel caso di Onnakimi e la donna del Reikeiden (FUJII 2006, 56-57). Molto più sovversive saranno le vicende presentate nel tardo *Waga mi ni tadoru himegimi*, un «sogno lesbico» (*dōseiaitekina onna no musō* 同性愛的な女の夢想, Karashima 1992, 409) dove il focus sul mondo eterosessuale verrà del tutto rimosso.

Torikaebaya propone una «risposta che non è davvero una risposta» (*kotae ni naranai kotae* 答えにならない答え, Zhuang 2016, 679). Esso suggerisce cioè come via di salvezza l'allontanamento di un mediocre uomo infedele per raggiungere la gloria come *kisaki*: un esito che rimane, nei fatti, inaccessibile largamente alla maggior parte delle dame Heian e Kamakura.

Nella lettura di Zhuang, anche una volta raggiunto il «rango senza pari» (*kami naki kurai* 上なき位, Ishino 2002, 186), alla protagonista non viene mai concesso di oltrepassare i confini in cui continua a essere serrata. La sessualità femminile rimane infatti regolamentata da figure maschili che iscrivono matrimonio, gravidanza e parto entro la cornice di un'*ie* al servizio delle loro individuali necessità (2016, 680). Baba Junko sottolinea inoltre che il secondo scambio di genere migliora in modo determinante la condizione del solo protagonista maschile, al quale si apre finalmente il pieno accesso all'ordine patriarcale come figura dominante. L'ormai donna Onnakimi, pur divenuta *kisaki* e *kokumo*, resta invece imprigionata in pensieri auto-commiserativi. L'assunzione di tale nuova identità sociale coincide con la sua discesa in una dimensione emotiva segnata da rimpianto e colpa (*tsumi* 罪), a cui è destinata per il solo fatto di essere donna. L'unica via di attenuazione consiste nello spostare il baricentro della propria persona sulla maternità, elevata dall'ideologia buddhista a unico valore del corpo femminile. Difatti il legame con il figlio avuto dal Saishō non viene mai del tutto reciso, e proprio la fertilità della protagonista le garantisce l'ascesa al vertice della gerarchia cortese. La narrazione concede così un tenue spiraglio di soddisfazione in una realtà altrimenti dominata dalla pressione del peccato intrinseco alla condizione femminile. Non è un caso che dal Saishō le venga criticata la gelosia – effetto quasi inevitabile delle unioni poliginiche, ma stigmatizzata dalla morale religiosa come uno dei 'cinque impedimenti' (*goshō* 五障)⁴³ – e l'imperatore esiti di fronte alla sua mancata verginità. Queste mancanze, connaturate alla sua stessa esistenza di donna, trovano solo un parziale attenuarsi nella sua attrattiva fisica. Essa funge tuttavia da veicolo di una sessualità funzionale alla trasmissione dell'autorità maritale tramite il concepimento di eredi maschi (Baba 2018, 185).

Anche Okada insiste su questa ambivalenza. La studiosa riconosce che la protagonista recupera la «posizione che nessuno al mondo poteva eguagliare» (*ōkata no yo ni tsukete wa katawaranaku nari ni shi mi o* 大方の世につけてはかたはらなくなりにし身を, Ishino 2002, 364) grazie alla fuga

⁴³ Riguardo alla possessività femminile, testi quali il *Konjaku monogatari shū* affermano che «la gelosia è cosa di grave peccato» (*nettai wa tsumi fukaki koto nari* 嫉妬ハ罪深キ事ナリ, Baba 2018, 186). In questa prospettiva colpevolizzante si ingloba la stessa protagonista del *Torikaebaya*, che in relazione alla propria gelosia verso il rapporto parallelo tra il Saishō e Yon no kimi pensa, «finora ero stata detestata dagli altri e capisco adesso quanto sia una condizione amara. Proprio per questo il Buddha considera le donne esseri assai colpevoli» (*ware o koso hito ni itamirare shikaba, kakaru sama wa uki mono ni mo arikeru ka na. Kakareba koso butsu mo tsumi fukaki mono ni omoioki tamaikere* 我をこそ人に恨みられしかば、かかるさまは憂きものにもありけるかな。かかればこそ仏も罪深きものに思ひ置き給ひけれ, Ishino 2002, 366).

da Uji e alla successiva elevazione a consorte imperiale. Onnakimi non riesce tuttavia a evadere legami di gelosia e risentimento; «poiché in questo mondo le colpe le erano state perdonate, le altre consorti non potevano che serbare rancore nei suoi confronti» (*nabete no yo ni mo tsumi yurushi kikoete, katae no okatagata mo waga mi o nomi zo urami tamō beki* なべての世にも罪許しきこえて、かたへの御方々もわが身をのみぞ恨みたまふべき, Ishino 2002, 509). L'invidia delle *nyōgo*, escluse dal favore imperiale che Onnakimi ha monopolizzato, le impedisce sottrarsi ai vincoli di incertezza e astio che caratterizzano i rapporti tra donne a corte (Okada 2016, 98). Il senso di vacuità (*kūkyosa* 空虚さ) che circonda la gloria finale della protagonista suggerisce che la stessa autrice fosse consapevole del prospetto suggerito: finché un individuo occupa un ruolo sociale femminile, non può mai realmente emanciparsi da una posizione subordinata.

Nonostante la protagonista sembri essere riuscita a fuggire dalla consueta 'vita da donna oppressa', in ultima analisi è difficile dire che abbia davvero avuto successo. In ciò si scorge l'ironia dell'autrice, secondo cui raggiungere il massimo splendore non equivale necessariamente alla felicità, come anche la sua rassegnazione all'impossibilità, finché si vive come donna, di fuggire a oppressioni e vincoli, un'accettazione maturata nel tentativo di opporsi a tale strada e trovare una via d'uscita differente. Proprio questo concetto si riflette sul *monogatari*, facendo emergere ancor più quanto sia difficile vivere in un corpo femminile [Okada 2016, 103]⁴⁴.

In confronto alla traiettoria ascendente di Onnakimi, Yon no kimi svolge la funzione di tragico contrappunto. I suoi amori si concludono senza fornirle alcun conforto, ed ella è relegata al ruolo di 'moglie in attesa' da Otokokimi, che divide il proprio tempo tra numerose donne e prende come nuova moglie legittima Yoshino no anekimi. Il destino della figlia dell'Udaijin smaschera l'illusione che giace nel mito della felicità coniugale, in una desolante realtà dove nessun legame con un uomo sembra in grado di garantire reale serenità. L'aspirazione a consorte imperiale appare così come l'unica, stretta via di salvezza. I percorsi antitetici delle due donne sembrano convalidare un'interpretazione per cui l'ottenimento del «rango senza pari» sia l'unica forma di riscatto dal patimento femminile (Katayama 2024, 26). Persino questa via, però, comporta per Onnakimi il sacrificio del figlio in fasce a Uji, decisione che continua a tormentarla in eterno.

Emerge così il senso dell'esistenza fronteggiata dalle molteplici donne del *Torikaebaya*. I personaggi si muovono in una cornice istituzionale e culturale in cui uomini di successo come Otokokimi risultano quasi inevitabilmente contraddistinti da volgarità (*hizoku* 卑俗) e libidine (*kōshoku* 好色, Karashima 1992, 404). Il matrimonio, ben oltre l'immagine di unione amorosa coltivata in gioventù, si configura come il vincolo soffocante dell'organismo familiare. Negli ultimi

⁴⁴ In lingua originale, 「女君は従来の『抑圧される女の生』から脱却したかに見えたが、結局は逃れきることができたとはいえない。そこには、榮華を極めることがすなわち幸福であるわけではないのだという作者の皮肉と、女性として生きる以上抑圧やしがらみからは逃れ得ないのだという、『抑圧される女の生』に対して反発し新たな糸口を見出したかった作者の諦念がある。そしてそれが物語を照り返し、余計に『女の身の生きづらさ』が意識されるのである」。

due decenni la ricerca ha posto in luce con sempre maggiore chiarezza la relativa denuncia del *Torikaebaya* alle tribolazioni affrontate dalle donne nel tardo Heian, manifesta attraverso le parole e le azioni dei suoi personaggi femminili. Pochi studi, tuttavia, hanno interrogato in profondità il significato del ruolo finale della protagonista come *kisaki* e *kokumo*. Si è affermata una tendenza a interpretarli infatti come una vittoria vuota, pagata con la perdita della libertà sperimentata in vesti maschili, oppure come un esito meramente irrealistico. Tale inclinazione sembra risentire di un confronto solo parziale con lo sfondo storico e culturale del *monogatari*. La lettura di fonti coeve mostra infatti che, agli inizi del medioevo giapponese, donne in possesso di solido potere fondiario e rango potevano esercitare un margine operativo non irrilevante, con prerogative patrimoniali e decisionali di grande rilievo (Nomura 2003, 1). L'ascesa di Onnakimi a *kisaki* e *kokumo* rappresenta la forma più compiuta di tale *agency* che, sebbene vincolata all'ambito coniugale e familiare, sfrutta ogni spiraglio offerto a una donna dallo *status* di moglie, figlia e madre. Tra questi ambiti dell'esistenza femminile, una dama aristocratica giocava più direttamente il proprio destino sociale nel legame coniugale e nella sfera amorosa. Le istituzioni matrimoniali e le norme affettive vigenti entrano così in tensione con l'aspirazione femminile a una pur parziale autodeterminazione. Questa trova un limite nella natura patriarcale delle strutture coniugali come anche nell'incomunicabilità che pervade i rapporti tra i due generi, terreno fertile per accentuare la vulnerabilità della donna.

Capitolo 2

La donna nella dinamica coniugale

Proseguendo la tradizione del canone post-genjiano inaugurata da *onna no monogatari* come il *Nezame*, il *Torikaebaya* tematizza la sofferenza femminile con sguardo marcatamente critico. Tra gli ambiti privilegiati in cui si manifesta tale appartenenza al genere dei ‘racconti al femminile’ vi è la rappresentazione delle relazioni tra uomini e donne. Il *monogatari* raccoglie infatti l’eredità di testi antecedenti come il *Kagerō nikki*, che già lamentava la solitudine della donna inserita in un sistema poliginico, e dei numerosi personaggi del *Genji* coinvolti in infelici legami amorosi, dall’adulterio della Onna san no miya al tentato suicidio di Ukifune. Come in questi esempi del medio periodo Heian, anche i legami sentimentali del *Torikaebaya*, fonte di afflizione per le protagoniste quando queste non riescono ad allontanarvisi con successo, vanno situati all’interno delle norme maritali che regolavano il Giappone tra la fine dell’epoca Heian e l’inizio del periodo Kamakura. Avendo accertato che il corpo femminile travestito di Onnakimi costituisce il principale luogo di interrogazione circa le costrizioni familiari e sociali imposte alle donne, diventa cruciale mettere in rilievo le modalità con cui il *monogatari* inscena i legami coniugali poliginici e le forme di sessualità ammesse dallo sguardo pubblico (*hitome* 人目). I rapporti che vengono narrati tra personaggi maschili e femminili, come la configurazione triangolare che ha per fulcro il Saishō tra Onnakimi e Yon no kimi, al tempo stesso riflettono e problematizzano infatti le trasformazioni in atto, così come gli aspetti immutati dell’ordine patriarcale tardo-Heian. È un ordine che il *Torikaebaya* riconduce, in ultima analisi, a un orizzonte essenzialmente ineluttabile.

L’analisi dell’istituzione maritale nel *Torikaebaya* costituisce perciò un passaggio imprescindibile per comprendere come la narrazione articoli la frustrazione e la vulnerabilità femminili sul piano delle relazioni amorose e dei vincoli coniugali. Una lettura comparata dei diversi modelli di unione (*tsumadoikon* 妻問婚, *mukotorikon* 婿取婚, *yometorikon* 嫁取婚) presenti nell’opera consente di mettere a fuoco le tensioni tra normatività matrimoniale e sessuale e desiderio di autogoverno femminile, illuminando al contempo i mutamenti intervenuti nelle relazioni uomo-donna nel corso del XII secolo. Alla luce della storiografia moderna e delle fonti coeve emerge l’inscenamento da parte del *Torikaebaya* delle pratiche coniugali aristocratiche e dei possibili meccanismi di scioglimento del matrimonio. Onnakimi, Yon no kimi e le due sorelle di Yoshino vengono collocate nel corso della vicenda in differenti modelli di poliginia, nei quali la loro libertà e autonomia in quanto

donne risultano più o meno legittimate in relazione al loro *status* sociale. Sotto una prospettiva socioculturale e affettiva è altresì richiesta un'analisi sull'ambiguità del consenso, la disparità di trattamento tra adulterio femminile e infedeltà maschile, e il nesso tra amore, desiderio e capitale simbolico femminile. All'interno di tale cornice, il *Torikaebaya* mette talora in risalto significativi spunti di *agency* da parte delle sue protagoniste, che tendono tuttavia in conclusione a venire riassorbiti dalle norme amorose e matrimoniali vigenti nel XII secolo.

2.1. LEGAMI E DISSOLUZIONI MATRIMONIALI

Per comprendere adeguatamente le usanze maritali manifeste raffigurate all'interno del *Torikaebaya*, occorre anzitutto ripercorrere gli studi che hanno illuminato la concezione del matrimonio in Giappone tra l'VIII e il XIII secolo. Questo inquadramento storico tiene presente le diverse configurazioni coniugali che lo stesso *monogatari* inscena: la convivenza del Sadaijin con le due consorti in una residenza da lui stesso edificata; la natura del matrimonio 'con presa del genero' che permette a Yon no kimi di soggiornare presso la casa del padre; la poliginia ambiziosa e gerarchizzata realizzata nel *maki* IV da Otokokimi, una realtà in cui solo una donna, ossia Yoshino no anakimi, può primeggiare come consorte legittima.

William McCullough (1967, 104) riconosce in Yanagita Kunio 柳田國男 (1875-1962) uno dei primi accademici a porre basi solide per lo studio delle istituzioni matrimoniali premoderne. È tuttavia a Takamura Itsue 高群逸枝 (1894-1964) che si deve la sistematizzazione più incisiva sull'argomento. Ella distingue quattro forme principali: lo *tsumadoikon*, nel quale il marito si reca in visita alla moglie senza risiedere permanentemente presso di lei; il *mukotorikon*, in cui lo sposo assume lo *status* di genero (*muko* 婿) rispetto al padre o al tutore della moglie; lo *shōseikon* 招婿婚, con il genero che va ad abitare insieme alla famiglia della moglie; infine lo *yometorikon*, che prevede lo spostamento della sposa (*yome* 嫁) presso la famiglia del marito. Questo schema, presto divenuto prassi nella storiografia giapponese, è stato affiancato dalla proposta terminologica di McCullough (1967, 105), che ricorre a categorie di matrice antropologica e termini di radice latina: matrimonio virilocale (residenza della moglie presso la famiglia del marito), uxorilocale (residenza del marito presso la famiglia della moglie), duolocale (due residenze separate per i coniugi) e neolocale (nuova residenza indipendente da entrambe le famiglie dei coniugi). Secondo McCullough, la maggior parte delle unioni Heian erano di tipo uxorilocale, sia che lo sposo si trasferisse nella dimora del suocero, sia che limitasse la sua presenza a visite regolari; le forme virilocali si affermarono invece solo con il pieno sviluppo dell'età medievale (1967, 105-113).

Su questa base Takamure ha ipotizzato che nella società tardo-antica e nell'alta epoca Heian la donna mantenesse ancora potere legislativo e pratico, residuo di un sistema matriarcale primitivo. Nella sua lettura, le pratiche di *tsumadoikon* e *mukotorikon* rappresentavano il possesso di una certa autonomia da parte della figura femminile, data la centralità della sua residenza familiare in base al suo ruolo materno (*boshokon* 母所婚). La casa della donna fungerebbe così da polo di coesione familiare, conferendole un certo margine di autonomia giuridica. Questa ricostruzione è stata però problematizzata. Yanagita ha sottolineato come anche quando il marito risiede presso la famiglia della moglie il rapporto strutturalmente privilegiato rimanga quello tra suocero e genero: l'asse patriarcale si trova semplicemente sul padre della sposa, mentre la moglie continua a occupare una posizione subordinata nella gestione della casa e dei beni (Sumi 1977, 194). In questo senso le unioni uxori locali narrate nel *Torikaebaya* sembrano confermare la centralità del rapporto politico tra uomini, come si evince dal contatto quotidiano tra Onnakimi e il suocero Udaijin, o la concessione di Naka no kimi da Otokokimi al Saishō per interessi personali.

La storiografia successiva ha in larga parte ridimensionato il paradigma 'matriarcale' di Takamure, pur riconoscendone il merito di avere inaugurato una storia delle donne centrata sulle istituzioni concrete. Wakita Haruko (1992, 4-5) ha mostrato in particolare come una connotazione negativa o positiva di *mukotorikon* e *yometorikon* dipendesse soprattutto dalla condizione sociale della donna. Per una dama dell'alta aristocrazia (*kuge* 公家) come Yon no kimi, continuare a risiedere presso il padre significava conservare prestigio, relativa autonomia e reti di parentela. Coloro che provenivano da casate meno agiate, al contrario, ambivano a uscire di casa e diventare 'spose adottate' (*sue* 末) di famiglie più abbienti, in modo da assicurarsi una promozione economica e simbolica. Il *Kagerō nikki* ne offre un esempio paradigmatico: la madre di Fujiwara no Michitsuna 藤原道綱母 (935-995), figlia di un governatore provinciale (*zuryō* 受領), lamenta a più riprese di non riuscire a stabilirsi stabilmente presso il marito Fujiwara no Kaneie 藤原兼家 (929-990), uno degli uomini più influenti presso la corte Heian. Il loro rapporto rimane confinato nella forma dello *tsumadoikon*; l'impossibilità di superare questo stadio la priva di sicurezza e accentua la solitudine di una moglie che deve competere, in posizione periferica, con altre consorti di rango superiore. È questo lo stato emotivo in cui si trovano Onnakimi e Yon no kimi nel *maki* III, quando il Saishō divide le sue giornate tra loro in maniera arbitraria e volubile.

La condizione di questi personaggi è esemplare della forte alienazione in cui si trovavano molte donne aristocratiche in un sistema di «poliginia policoncubinale»¹ (*ipputasaishōsei* 一夫多妻妾制), quale Wakita definisce l'assetto Heian. In tale sistema l'uomo aristocratico manteneva abitualmente

¹ Letteralmente, l'espressione significa 'sistema nel quale un singolo marito possiede numerose consorti e concubine'.

dalle due alle quattro consorti principali, alle quali si affiancava una costellazione indefinita di *mekake* 妾 (concubine, amanti) prive di un chiaro statuto matrimoniale. Sul piano normativo, lo *Yōrōitsuryō* 養老律令, codice promulgato nel 757 a imitazione della legislazione Tang cinese, distingueva con precisione tra moglie legittima (*chakusai* 嫡妻) e *mekake*; tuttavia, nelle pratiche sociali la differenziazione tra le due categorie era spesso sfumata (Masuda 2009, 22-23), e non si può parlare di una reale tendenza monogamica nella società cortese Heian.

La transizione verso lo *yometorikon*, che accompagna la progressiva affermazione del sistema familiare dell'*ie* e della trasmissione patrilineare dei beni tra la fine dell'XI secolo e il XIII secolo, coincide con un mutamento qualitativo delle dinamiche poliginiche. A metà periodo Kamakura si verifica una progressiva affermazione del sistema denominato da Wakita «monogamico-policoncubinale»² (*ippuissaitashōsei* 一夫一妻多妾制, 1992, 194): il marito prende un'unica moglie legittima (*seisai* 正妻), a cui viene assegnato il ruolo indiscusso di padrona di casa (*shufu* 主婦; Fukutō 2004, 91). Questo nuovo sistema garantisce alla *seisai* una posizione relativamente più stabile e favorisce, in alcuni casi, un rapporto coniugale più paritario. Esso tuttavia non intacca il diritto maschile all'infedeltà, e lascia intatta la disparità strutturale tra l'unica moglie ufficiale e la pluralità delle donne concretamente coinvolte nella vita affettiva e sessuale del marito, collocate ai margini in quanto *mekake*. Tale graduale transizione viene riflessa con lucidità dal *Torikaebaya*: nel *maki* I il Sadaijin vive con le due mogli, poste in posizioni simmetriche della stessa residenza, e dedica a entrambe la medesima attenzione; nel *maki* IV, suo figlio Otokokimi stabilisce invece nella propria tenuta un assetto più gerarchizzato. Questo vede al vertice la *seisai* Yoshino no anakimi e alle estremità le *nyōbō* con cui intrattiene relazioni occasionali, accordando alla Harunomiya, a Yon no kimi e alla donna del Reikeiden una precaria posizione intermedia.

Nonostante ciò, diverse fonti confermano che ancora nella prima metà del XIII secolo la forma prevalente di legame coniugale presso l'aristocrazia di corte era il *mukotorikon*. Lo *Yōkōki* 葉黃記 ('Diario di foglie gialle', ca. 1230-1249), diario di Hamuro Sadatsugu 葉室定嗣 (1208-1272), registra l'emergere di una 'nuova forma di ricevimento della sposa' (*shinkan* 新迎), termine con cui designa l'istituzione dello *yometorikon* all'interno dell'*élite kuge* (Tsujigaki 2000, 124)³. La sua piena legittimazione si afferma intorno al 1256, con le nozze tra Konoe no Motohira 近衛基平 (1246-1268)

² La parola giapponese può essere tradotta come 'sistema nel quale un singolo marito possiede una singola moglie ma molteplici concubine'.

³ Un caso emblematico è quello dell'unione coniugale, celebrata nel 1237, tra Konoe no Kanetsune 近衛兼経 (1210-1259) e la figlia di Kujō no Michiie 九条道家 (1193-1252), Jinshi 仁子. Come racconta Michiie stesso all'interno del *Gyokuzui* 玉蘂 ('Filamenti di giada', ca. 1209-1238) da Michiie stesso, la sposa venne accolta direttamente presso la residenza Konoe, e le sue stanze furono allestite a spese del marito: questo su proposta del padre di Kanetsune, Konoe no Iezane 近衛家実 (1179-1243). Sebbene inizialmente restio a rinunciare a formalità tradizionali, Michiie venne convinto dal consuocero Iezane attraverso il richiamo a precedenti recenti in cui la sposa era stata accolta da un carro inviato dalla casa del marito, o aveva preso soggiorno presso parenti di quest'ultimo.

e la figlia di Fujiwara no Kinsuke 藤原公相 (1223-1267), celebrate senza obiezioni nella residenza dello sposo. Da quel momento, i matrimoni in cui fosse la famiglia della moglie ad accogliere il genero si fecero sempre più rari (Kanai 2016, 133).

2.1.1. L'istituzione maritale nel *Torikaebaya*

Risalente al XII secolo, il *Torikaebaya* viene dunque composto in una fase ancora pienamente segnata dal *mukotorikon*, ma già attraversata da trasformazioni che collocano le istituzioni matrimoniali sulla soglia del cambiamento. Il testo riflette infatti le tensioni che accompagnano lo spostamento da un sistema uxorilocale e poliginico a un ordine più rigidamente virilocale e monogamico. All'inizio il Sadaijin, piuttosto che risiedere stabilmente presso una delle famiglie delle mogli, fa costruire una vasta residenza e vi riunisce le due consorti, collocandole in padiglioni posti parallelamente agli estremi orientale e occidentale, mentre egli stesso soggiorna nell'edificio centrale (*shinden* 寝殿). Più avanti, il modello radicalizzato di Otokokimi prevede una residenza divisa da un muro di cinta in tre sezioni, di cui un'ala è destinata a Yon no kimi, una alla Harunomiya, e lo spazio centrale è per sé e Yoshino no anakimi. Queste soluzioni neolocali, attestate dalla documentazione coeva come ancora eccezionali e 'sconvenienti' nell'aristocrazia *kuge*, vengono affidate dall'autrice proprio alle due figure maschili di maggior successo sociale del *monogatari*, cioè i reggenti padre e figlio. Esse cioè illustrano l'emergere di un modello in cui è il marito a diventare centro materiale e simbolico dell'unità domestica, comportando la marginalizzazione delle mogli a cui è richiesta questa tipologia di convivenza. In particolar modo, l'autrice inquadra la dinamica poliginica tra il Sadaijin e le madri dei due protagonisti scrivendo, a inizio *monogatari*:

北方二所ものし給ふ。一人は、源宰相と聞えしが御むすめにもものしたまふ。御心ざしはいとしもすぐれねど、人よりさきに見そめ給てしかば、をろかならず思ひ聞え給に、いとど世になく玉光る男君さえ生まれ給にしかば、またなく去りがたき物に思ひ聞え給へり。いま一所は、藤中納言と聞こえしが御むすめにもものし給ふが御腹にも、姫君のいとうつくしげなる生まれ給ひしかば [...] 上たちの御有様のいづれもいとしもすぐれ給はぬを、おぼすさまならず口惜しき事におぼしたりしかど、今は君だちのさまざまうつくしうて生い出給ふに、いづれの御方をもすてがたき物に思ひ聞え給ひて、今はさる方におはしつきにたるべし [Ishino 2002, 165-166].

Egli aveva due consorti principali. Una di loro era la figlia del consigliere (*saishō*) Minamoto. Il suo affetto per lei non era intenso, ma poiché era stata la prima che aveva amato non la sdegnava; aveva inoltre partorito un bambino eccezionale, splendido come una gemma, ed era perciò decisamente difficile separarsi da lei. L'altra donna era la figlia del consigliere medio (*chūnagon*) Fujiwara, e aveva concepito invece una splendida bambina [...]. Le due mogli non erano particolarmente ideali, né erano come lui avrebbe desiderato, il che gli causava

sconforto. Ma entrambi i figli stavano crescendo davvero bene, perciò ritenne infattibile liberarsi (*sute*) delle due, e risolse di condurre una normale vita matrimoniale con loro.

殿広く造りて、西東の対に二所の北方を住ませきこえて、殿をば玉の台に磨きて、殿の御出で居にぞせられける。これに、もろともにさしならびて、心ゆく北方のおはせぬは、口惜しき事なりかし。十五日づつうらやみなく通ひ給ふ [Ishino 2002, 169].

Fece costruire una vasta residenza; stabilì una consorte nell'ala occidentale e l'altra nell'ala orientale, prendendo lui stesso soggiorno nell'edificio principale, che fece abbellire come un piedistallo di gemme. Il pensiero di non avere mogli adeguate, con cui potesse lì vivere insieme, era per lui motivo di avvilitamento. Trascorreva quindici giorni al mese con ciascuna, evitando di causare rancori.

Nonostante questo scenario matrimoniale abbia un ruolo marginale all'interno della trama, esso risulta significativo per comprendere come, fin dalle prime pagine, l'autrice configuri la vita coniugale. Il verbo *sutsu* 捨つ, ad esempio, veicola con nettezza l'idea di 'disfarsi' di qualcosa divenuto inutile o scomodo e ricorre più volte nel testo per indicare la decisione di un uomo di concludere il rapporto con una donna il cui legame non è più considerato «ideale» (*obosu sama narazu* おぼすさまならず). Il Sadaijin è descritto mentre convive con due donne per le quali non nutre un particolare attaccamento ma dalle quali, considerata la nascita di due splendidi figli, non ritiene opportuno separarsi. Per facilitare la gestione di tali rapporti, egli decide di stabilire entrambe le mogli, con i rispettivi figli, in una residenza che lui stesso possiede.

Si tratta, in effetti, di una precoce attestazione di matrimonio neolocale determinato dal marito. La consuetudine *kuge* dell'epoca prevedeva, infatti, che l'uomo si insediasse presso la famiglia di una delle mogli principali, la quale sarebbe poi stata responsabile dell'allestimento di un'ulteriore residenza separata per la coppia (McCullough 1967, 117-118; Fukutō 2005, 59). Per esempio, nel 1191, all'incirca il periodo di composizione del *Torikaebaya*, si tennero le nozze tra Kujō Yoshitsune 九条良経 (1169-1206) e una nipote di Minamoto no Yoritomo 源頼朝 (1147-1199). Quest'ultimo tentò di persuadere il consuocero, il *kanpaku* Kujō Kanezane 九条兼実 (1149-1207), a celebrare il matrimonio secondo l'usanza *yometorikon*, già diffusa all'interno della nobiltà *bushi*

; Kanezane rifiutò tale proposta, giudicandola inadeguata rispetto al proprio rango. McCullough precisa come, durante il periodo Heian, la realizzazione di una nuova residenza da parte del marito si verificasse soltanto quando la moglie appartenesse a uno strato sociale o economico nettamente inferiore o fosse era priva di adeguato sostegno familiare (1967, 117-118). Inoltre, qualora l'abitazione della moglie andasse distrutta, spettava al genero provvedere a una nuova dimora per la famiglia, in particolare se aveva ormai superato il suocero di rango⁴. Nel *Torikaebaya*, tuttavia, uno

⁴ Fujiwara no Morozane 藤原師実 (1042-1101) sposò la figlia adottiva di Fujiwara no Nobuie 藤原信家 (1019-1061) nel 1059 e andò a vivere presso quest'ultimo, ma la casa bruciò a causa di un incendio poche settimane dopo. Fu poi Morozane ad assicurare una nuova

dei suoceri del Sadaijin⁵, nonno materno di Otokokimi, è *saishō*, mentre l'altro, nonno materno di Onnakimi, è *chūnagon*. Lo scarto di rango con il genero appare dunque tale da legittimare, in un contesto ancora dominato dal *mukotorikon*, il dominio completo del marito sulla residenza di entrambe le consorti, tanto più che in questo momento della vicenda egli non ha ancora ottenuto il titolo di *kanpaku*. Appare più verosimile, pertanto, che il testo rifletta nuove modalità di convivenza allora in via di affermazione, seppur in maniera niente affatto omogenea.

Il modello matrimoniale delineato dal Sadaijin anticipa la soluzione predisposta da Otokokimi alla fine del *monogatari*, secondo un progetto di portata ancora più ampio. Viene infatti narrato:

二条堀川のわたりを三町築きこめて [...] 中築地をして三方に分けて造りみがきたまへる中の寝殿にぞ渡らせたまふべき。洞院面には、右の大臣の君忍びやかなるさまにて迎へきこえんと思したり。堀川面には、内侍の督の殿のまかでたまはん料、春宮の御方などもおはしますべし [Ishino 2002, 445, 464-465].

Fece costruire una residenza di tre *chō*⁶ nella zona di Nijō sul fiume Horikawa [...]. Essa ed era divisa in tre sezioni da un muro di cinta; in quella centrale si trovava lo *shinden*. Nell'ala che si affacciava sulla via di Tōin organizzò di ricevere in segreto Yon no kimi, mentre nell'ala che dava sul fiume Horikawa dispose una stanza per il ritiro temporaneo della sorella, oltre che per il soggiorno della Harunomiya.

大將殿の御心ざしも深きながら、なほいと憂きことに思し果てて、まづやんごとなき方には吉野の御方を思し掟てて、その次に、年ごろ見馴れにしあはれ去りがたき方ばかりにもてなしきこえたまへるを見はべるも [Ishino 2002, 472].

Nonostante i sentimenti del *taishō* siano intensi, egli si è reso conto di quanto sia effettivamente sgradevole la situazione e ha concluso di prendere come moglie principale la signora di Yoshino. Solo dopo di lei viene Yon no kimi, di cui continua a prendersi cura, quantomeno perché gli è difficile separarsi da lei dopo tanti anni di confidenza e di affetto.

I due passi presentano un protagonista maschile che poco si discosta dal padre nel modo di concepire il legame coniugale. Come il Sadaijin, anche Otokokimi⁷ sistema le consorti principali nella medesima residenza, ripartendole per ala. E come accadeva per la figlia del *saishō* Minamoto, anche il padiglione destinato ad accogliere Yon no kimi si trova nella parte orientale. Le due mogli hanno inoltre in comune il rimanere nelle grazie del marito in virtù del proprio ruolo di prima donna amata, per quanto ora quel legame si sia affievolito. Nella sezione occidentale vengono invece collocate la

residenza per sé e per la moglie, non solo perché aveva quasi raggiunto il suocero di rango, ma anche (forse soprattutto) perché Nobuie stesso morì due anni a seguito dell'incendio (cfr. MCCULLOUGH 1967, 115-117)

⁵ Allora *gondainagon*.

⁶ Nel periodo Heian, un *chō* 町 equivaleva a circa quaranta *jō* 丈, cioè 121 metri quadrati. Poiché la residenza costruita da Otokokimi è grande tre *chō*, è possibile calcolare che essa misuri circa 363 metri per lato. Un utile confronto è dato dal fatto che nel *Genji monogatari* il palazzo di Rokujō 六条院 misura ben quattro *chō*, come anche il Kōyōin 高陽院, residenza di Fujiwara no Yorimichi 藤原頼通 (992-1074); invece la residenza Tsuchimikado 土御門第, dove soggiornavano Fujiwara no Michinaga (966-1028) e Minamoto no Rinshi (964-1053), misurava 'solamente' due *chō* (ISHINO 2002, 445). Questo paragone aiuta a comprendere il prestigio nel quale il protagonista del *Torikaebaya* riesce a sistemare tanto sé stesso quanto le donne dalle quali si circonda.

⁷ Identificato dall'autrice come *taishō* nel secondo brano.

figlia del *chūnagon* Fujiwara, nella generazione precedente, e la Harunomiya in quella successiva. Va però tenuto in conto che né la Harunomiya né Yon no kimi prendono alloggio definitivo nella residenza Nijō. Al termine della vicenda, la prima si stabilisce in una residenza imperiale privata a seguito dell'ascesa a *nyoin*; la seconda pare invece continuare a vivere presso il padre, il ministro della destra, mantenendo con Otokokimi esclusivamente uno *tsumadoikon*. Anche qui, tuttavia, si intravede uno stadio di transizione verso lo *yometorikon*. L'Udaijin conserva un rango superiore a quello del genero, che rimane *udaishō* fino alle ultime pagine del *monogatari*, mentre il ministro di destra diventa infine *daijōdaijin* 太政大臣 ('gran ministro di stato'), massimo rango per un aristocratico *kuge*. Tuttavia, non è soltanto Otokokimi a visitare Yon no kimi (Ishino 2002, 483), ma lei a doversi talvolta recare dal coniuge.

Nei primi anni, quando il ruolo di *taishō* era ricoperto dalla protagonista femminile, il matrimonio tra Yon no kimi e il generale era in realtà soprattutto una convivenza. Si narra infatti che Onnakimi «non si allontanava mai da lei, se non per recarsi dal padre e presso la corte» (*ōtono, uchi no on-asobi nado yori wa kotonaru yogare nado mo shi tamawanu o* 大殿、内裏の御遊びなどよりはことなる夜離れなどもしたまはぬを, Ishino 2002, 187), almeno fino a quando non viene a conoscenza del comportamento adulterino della moglie. La maggior parte dei legami amorosi dell'epoca iniziava con una fase di sole visite dell'uomo alla donna (Wakita, Gay 1984, 87). L'ufficialità del primo matrimonio, però, poteva accelerare sensibilmente questo percorso: organizzato dai padri quando i due sposi erano ancora in età adolescenziale e formalizzato da rituali pubblicamente riconosciuti, esso favoriva una rapida evoluzione verso il *mukotorikon*. Così verosimilmente accade per Onnakimi e Yon no kimi, unite in matrimonio rispettivamente a sedici e diciannove anni, secondo il costume per cui la sposa aveva di norma due o tre anni in più rispetto al giovane marito (Shively, McCullough 1999, 135). Soprattutto nella prima parte dell'opera, quella tra Yon no kimi e il *taishō* è prima di tutto una relazione politica: il suo scopo principale è celare il segreto di Onnakimi e inserirla attivamente nella società di corte (Tajima 2018, 25). È perciò plausibile che un passaggio immediato al *mukotorikon* servisse a consolidare il suo ruolo di uomo adulto.

Si consideri il caso di Fujiwara no Tadazane 藤原忠実 (1078-1162). A soli dieci anni venne fatto sposare con Ninshi 任子, la figlia ventunenne di Minamoto no Toshifusa 源俊房 (1035-1121), e visse per diversi anni presso la residenza del suocero insieme a lei. Nulla impediva però che la prima moglie regredisce col tempo a una considerazione minore da parte del marito, che poteva favorire un'altra donna. Poiché Ninshi non ebbe figli che sopravvissero all'infanzia, una decina di anni dopo Tadazane

la abbandonò⁸ per stabilirsi con una cugina di lei, Shishi 師子, figlia di Minamoto no Akifusa 源顕房 (1037-1094; McCullough 1967, 132). Nel *Torikaebaya*, Otokokimi decide di non sciogliere il matrimonio con Yon no kimi in nome degli anni trascorsi insieme; il trasferimento dei suoi affetti verso Yoshino no anakimi rivela però la grande precarietà in cui viveva una donna inserita in una dinamica poliginica.

Masuda Shigeo ha messo in luce un'evoluzione lessicale significativa. Al termine *mototsume* 前妻 ('donna originale'), impiegata in opere lessicografiche di epoca Heian come il *Myōgishō* 名義抄 ('Compendio dei significati dei nomi', ca. 1081-1100) per indicare la prima moglie di un uomo, si affiancò il termine *mukahime* 後妻 ('donna con cui si convive', da *mukiō* むきあふ), che designava invece un'unione contratta più avanti nella vita. Diverse donne vengono effettivamente denotate come *mukahime* in opere quali l'*Ochikubo monogatari* 落窪物語 ('Storia di Ochikubo', ca. 985-995) e il *Genji*, con un'accezione pressoché equivalente a quella di *chakusai* (2009, 25-27). Nel *Torikaebaya* questi termini non compaiono, eppure il concetto di *chakusai* vi viene più volte richiamato attraverso l'espressione *kita no kata* 北方 ('signora a nord'). Il sintagma ricorre cinque volte all'interno del testo: quattro per indicare una o entrambe le consorti del Sadaijin (Ishino 2002, 167, 169, 183), una per riferirsi alla signora di Yoshino, quando Otokokimi «si ritirò all'interno delle *misu* 御簾⁹ accompagnato dalla propria *kita no kata*» (*misu no uchi ni michibiki irete, wa ga kita no kata gu shite anata ni watari tamainu* 御簾のうちに導き入れて、わが北の方具してあなたに渡りたまひぬ, Ishino 2002, 493). È la prima e ultima volta che Yoshino no anakimi viene chiamata così: rimane però un elemento fondamentale per comprendere il suo ruolo di consorte principale, che relega in posizione subalterna Yon no kimi, mai designata in tal modo.

Secondo Masuda, il termine *kita no kata*, che cominciò a designare la consorte ufficiale intorno al X secolo, trae origine dalla collocazione della moglie negli spazi più interni della residenza, di norma nell'ala del portico settentrionale dello *shinden* (北庇 *kita no hisashi*): una posizione che implicava una convivenza intima tra i coniugi. Anche il *Kakaishō* 河海抄 ('Annotazioni su fiumi e mari'), commentario al *Genji* del XIV secolo, fa derivare la parola dalla sistemazione delle dame nel lato nord della residenza, ravvisandovi dunque la persona che alloggia nello spazio più riservato della casa (2009, 30-32). I casi storici dimostrano come era possibile, per quanto raro, avere contemporaneamente due *kita no kata*. L'esempio più noto è quello di Fujiwara no Michinaga 藤原

⁸ Perlomeno nell'*Imakagami* 今鏡 ('Specchio del presente', ca. 1170) viene raccontato che il motivo del divorzio tra Tadazane e Ninshi fu l'incapacità della sposa di procurargli figli. Secondo altri registri, due bambine morirono dopo pochi giorni, e dell'unico figlio maschio non si hanno notizie dopo i primi mesi di vita (MCCULLOUGH 1967, 162).

⁹ Le *misu* erano delle cortine ricavate da bambù o giunchi di canna finemente sminuzzati e intrecciati tra loro; venivano lasciate pendere dal soffitto delle stanze per separare gli interni dagli esterni, pur lasciando passare l'aria.

道長 (966-1028): pur convivendo stabilmente con Minamoto no Rinshi 源倫子 (964-1053), egli sposò anche Minamoto no Meishi 源明子 (965-1049), la cui famiglia cadde in disgrazia quando il padre, Minamoto no Takaaki 源高明 (914-983), fu allontanato nella provincia di Dazaifu. Poiché con Meishi Michinaga non contrasse mai un *mukotorikon*, ma mantenne un rapporto di sole visite, fonti coeve come lo *Shōyūki* 小右記 ('Diario di un modesto funzionario di destra', 978-1032) non la chiamano *kita no kata*, titolo riservato a Rinshi, bensì soltanto Takamatsudono 高松殿, dal nome della sua residenza. Michinaga ne favorì comunque i figli, consentendo per esempio a Fujiwara no Yorimune 藤原頼宗 (993-1065) di ottenere la posizione di *udaijin*; per questo fonti più tarde come l'*Ōkagami* 大鏡 ('Il grande specchio'), composto nell'XI secolo, ritennero che anche a Meishi potesse essere associato il titolo di *kita no kata*. Se ne deduce un uso più ampio del termine verso la fine del periodo Heian (Masuda 2009, 33-35). Nel *Torikaebaya*, il Sadaijin risiede da solo nello *shinden* al centro del proprio complesso residenziale e sistema le due donne in padiglioni a oriente e a occidente: una scelta che, sottolinea l'autrice, nasce dalla volontà di non fare preferenze tra le mogli. Otokokimi, al contrario, costituisce nel finale una rete di rapporti coniugali ben più complessa: assegna a ciascuna dama che non riconosce come *kita no kata* un alloggio separato, e si stabilisce nell'edificio principale solo con Yoshino no anakimi.

Anche il loro è uno *yometorikon*; ma la dinamica è giustificata dalla posizione sociale precaria delle due principesse, che pur di sangue imperiale hanno dovuto abbandonare la casa paterna e stabilirsi nella capitale, dove non hanno parentele dirette né affetti. Il *Konjaku monogatari* 今昔物語集 ('Raccolta di storie di una volta'), compilato nel XII secolo, racconta la miseria in cui cadevano le donne di alto rango private dei propri familiari; molte dame di *status* incerto aspiravano a essere accolte nella famiglia di un aristocratico capace di garantire loro un tenore di vita dignitoso. Yoshino no anakimi teme, comprensibilmente, che lei e la sorella non siano adatte alla frenesia cittadina, poiché «non erano come le altre persone e non avevano esperienza, e arrivate alla capitale sarebbero state derise dalla gente, il che sarebbe stato davvero doloroso» (*yo no nizu uiuishiki arisama ni te, miyako ni idete mo hito waraware ni uki koto nomi koso arame* 世の似ずうひうひしき有様にて、都に出でても人笑はれに憂きことのみこそあらめ, Ishino 2002, 461). Otokokimi procura nondimeno a entrambe un alloggio sfarzoso e un'esistenza agiata: prende la sorella maggiore come propria *kita no kata* e unisce la minore con il Saishō. Quantomeno sotto questo aspetto il protagonista maschile assume i tratti dell'eroe nobile, imitando il modello di Genji: non trascura nessuna delle donne con cui lui, o Onnakimi in panni maschili, ha intrapreso una relazione, assicurando a ciascuna almeno un certo grado di protezione e sicurezza (Wakita, Phillips 1993, 93). Va però osservato che tutti questi legami, pur nascendo in primo luogo da impulsi sessuali, vengono

da lui sfruttati per ampliare il proprio nucleo familiare e ottenere successo politico (Tajima 2018, 26). Il movente del suo coinvolgimento nelle vite delle donne amate è perciò, con ogni probabilità, più il desiderio di prestigio che un'autentica empatia e sincera preoccupazione¹⁰.

Un ultimo ramo di intrecci coniugali presente nel *Torikaebaya* si estende dal Saishō. Egli vorrebbe rendere concretamente proprie mogli le due donne con cui sviluppa rapporti stabili nei primi *maki* del *monogatari* (*sate koso wa mime* さてこそは見め, Ishino 2002, 298), Onnakimi e Yon no kimi, ma non è in grado di gestire entrambi i legami contemporaneamente. Anche quando si stabilisce definitivamente con una sola consorte, la sorella minore di Yoshino no anakimi, la narrazione chiarisce senza equivoci che i rapporti legami con le altre dame del passato si sono ormai dissolti. La situazione del Saishō non era in realtà particolarmente rara nel periodo Heian. Al contrario, anche in una società di simile orientamento poliginico le unioni monogame erano numerose, poiché mantenere più mogli era un'impresa gravosa (McCullough 1967, 134). Persino Fujiwara no Sanesuke 藤原実資 (957-1046), autore dello *Shōyūki*, non ebbe mai due mogli nello stesso tempo (Fukutō 2004, 78), complice anche l'elevata mortalità a cui erano soggette le donne. In generale, è probabile che solo gli uomini più facoltosi e influenti a corte disponessero delle risorse per sostenere più di un legame coniugale. Che Naka no kimi sia l'unica relazione con cui il Saishō conclude la storia non sembra collegarsi tanto alla tendenza monogamica del medio periodo Kamakura, ancora acerba al tempo della composizione, quanto piuttosto alla vena comica propria del suo personaggio. Pur scalando la gerarchia sociale fino al rango di ministro, egli resta oggetto di derisione da parte degli altri nobili per la sua incapacità di comprendere le norme sociali e i rapporti amorosi (Iei 2003, 165).

L'unione tra Naka no kimi e il Saishō è di tipo *mukotorikon*: la donna è stata affidata dal padre a Otokokimi come figlia adottiva (*yōshi* 養子) e, nel corso del *maki* IV, alloggia nella residenza di Nijō insieme alla sorella e al cognato. Il protagonista si rivolge al futuro genero dopo averlo invitato a una serata musicale, dicendo di avere per lui un «dono non comune» (*nabete ni wa aranu o-hikidemono* なべてにはあらぬ御引出物, Ishino 2002, 492). Lo *hikidemono* era infatti un regalo offerto all'ospite durante i banchetti, ad esempio un cavallo, e in questo episodio allude alla mano in sposa di una donna. La proposta viene avanzata al Saishō senza che Naka no kimi abbia mai manifestato interesse nei suoi confronti: si tratta di un puro calcolo politico, e la ragazza si ritrova coinvolta in una dinamica coniugale improvvisa. Quando non era lo sposo stesso a intraprendere la relazione, del resto, era il padre o chi ne faceva le veci a scegliere il marito più adatto, a riprova di quanto fosse

¹⁰ «Nel momento in cui il *taishō* si trasforma nel maschio ideale, dietro la sua figura si dovrebbe scorgere la condizione di donna che la protagonista ha vissuto sulla propria pelle, ma quel tipo di risveglio in lui non si nota» (今大将が理想的な男君になりきったとき、その向こうには今内侍が体験した「女」の姿が透視されるはずだが、今大将にその目覚はみられない, ISHINO 2002, 411).

raro, nel contesto patriarcale Heian, un effettivo potere decisionale da parte della moglie (Negri 2021, 31). Come mostra la vicenda di Onnakimi, tuttavia, rimaneva pur sempre un ambito coniugale in cui alla moglie era ancora consentito dare forma al proprio dissenso: la fuga, e con essa il divorzio.

2.1.2. Istanze di divorzio nell'opera

Lo *Yōrōritsuryō* elenca le «sette cause di ripudio» (*shichishutsu* 七出) in base alle quali era concesso a un uomo di rinnegare la propria moglie, tra cui l'assenza di figli o la dissolutezza sessuale (*inkitsu* 淫佚). Come per altre disposizioni del codice Ritsuryō, riproduzioni quasi letterali della legislazione Tang, resta tuttavia incerto quanto queste norme trovassero effettiva applicazione (Masuda 2009, 108). Una ricerca più approfondita sulle pratiche divorzili dell'epoca Heian non ha portato alla luce alcun documento legale relativo allo scioglimento di matrimoni, il che rende plausibile che la loro stesura fosse, all'epoca, una pratica concretamente assente (Kurihara 1999, 84). Una simile informalità derivava probabilmente dalla relativa indipendenza dei coniugi. Le proprietà della moglie restavano infatti separate da quelle del marito, e un eventuale divorzio non comportava né questioni di intestazione dei beni né riassetto familiari (McCullough 1967, 139).

I divorzi, d'altra parte, non erano affatto rari. Nel caso di uno *tsumadoikon*, la modalità più frequente consisteva semplicemente nel fatto che l'uomo cessava di recarsi presso la residenza della moglie (*tokosare* 床去れ). Così avvenne nella relazione tra la madre di Michitsuna e Kaneie, il quale, dopo anni di visite sempre più rade, sancì la separazione definitiva interrompendole del tutto. Allo stesso modo, un *mukotorikon* si interrompeva nel momento in cui l'uomo abbandonava la residenza permanente presso la famiglia della moglie per tornare dai propri genitori. Ne offre un esempio Izumi Shikibu 和泉式部 (976-1033), che aveva accolto il marito Tachibana no Michisada 橘道貞 (? – 1016) in un'abitazione predisposta dal padre di lei. Dopo la nascita di una figlia, però, la vita coniugale conobbe dei dissapori e Michisada lasciò presto la dimora, prendendo in seguito un'altra moglie. Le ragioni della separazione non sono ufficialmente note, ma circolava voce che Izumi avesse intrapreso una relazione intima con il principe Tametaka 為尊親王 (977-1002), e i sospetti di adulterio bastarono evidentemente a giustificare il divorzio (Masuda 2009, 110-112). Era difatti piuttosto frequente che una donna ritenuta colpevole di rapporti con un altro uomo venisse ripudiata (Fukutō 2004, 24).

Un caso analogo si manifesta nel *Torikaebaya* tra Yon no kimi e il *taishō*, in particolare quando quest'ultimo ruolo viene ancora ricoperto da Onnakimi: il divorzio è una minaccia sospesa più volte sul capo di Yon no kimi nel corso della vicenda, per quanto non si concretizzi mai. Lo stesso Saishō

ne è consapevole e riflette, «è davvero triste che lei si tormenti su come la sua vita si sia rovinata, e tutto a causa mia» (*ware yue itazura ni narinuru mi zo to omoi iru ran mo itohoshi no koto ya* 我ゆゑいたづらになりぬる身ぞと思ひ入るらんもいとほしのこゝとや, Ishino 2002, 334)¹¹. Anche Otokokimi, riprendendo i contatti con lei nella capitale, la definisce come una persona «problematica» (*nejike gamashi* ねぢけがまし, Ishino 2002, 465). Il protagonista affronta la situazione della moglie con una discreta clemenza e le concede di restare al suo fianco; il loro rapporto si raffredda però di molto, e il passato adulterino di Yon no kimi ne determina il declassamento agli occhi del marito. Nemmeno il padre di lei, l'Udaijin, può permettersi di biasimare il genero, ben consapevole che a quest'ultimo non si possa muovere nessun rimprovero (*hito no o-togame ni wa arazameru zo* 人の御咎にはあらざるぞ, Ishino 2002, 465) per il distacco con cui tratta la moglie infedele (Katayama 2024, 25).

Kurihara Hiromu richiama l'attenzione sulla netta prevalenza, soprattutto dopo la metà del periodo Heian, di divorzi avvenuti per iniziativa maschile. Uno studio del *Konjaku* mostra come il diritto socialmente riconosciuto di separarsi dalla moglie si concentrava nelle mani degli uomini. La teoria della storica Tabata Yasuko, secondo cui la posizione dei coniugi al momento della rottura sarebbe stata grossomodo paritaria, pare a sua volta influenzata dalla dottrina di Takamure, di opinabile validità (1999, 6-7). Lo squilibrio tra condizione femminile e quella maschile emerge anche dalla terminologia: il lessico divorzile giapponese comprendeva numerosi verbi che designavano l'atto del marito di disconoscere la moglie, come il già citato *sutsu*. Esso compare nel *Torikaebaya* anche in relazione a Yon no kimi, e quando suo padre si convince che il genero l'abbia abbandonata per prendere i voti, osserva con amarezza che «era evidente lui l'avesse rinnegata» (*shiruku kaku oboshisutetaru koto ni te sōrō* しるくかく思し捨てたることにて候ふ, Ishino 2002, 330).

Assai più rare erano invece le espressioni in cui la moglie figurava come soggetto dell'atto di separarsi dal marito. Tali formule, peraltro, non attestavano un diritto di divorzio simmetrico a quello maschile, bensì una «fuga» (*hon* 奔) motivata dalla manifesta trascuratezza del coniuge. Una donna che desiderasse sciogliere il vincolo nuziale poteva farlo infatti solo ricorrendo a strategie trasversali di protesta o resistenza, come il rifugiarsi nella casa paterna o il farsi monaca senza l'autorizzazione degli uomini che la circondavano (Kurihara 1999, 310-311). Il *Torikaebaya* presenta nondimeno un'istanza notevole di scioglimento del matrimonio per iniziativa femminile. Riflettendo a posteriori sull'aver abbandonato il Saishō, uomo che le causava tormento e solitudine, la protagonista afferma

¹¹ In questa espressione, apparentemente una di preoccupazione verso la condizione sociale di Yon no kimi, non sono presenti forme onorifiche nei suoi confronti, implicando che il comportamento della donna fa sì che ella non ne sia del tutto meritevole.

che «dopo essersi allontanata da una dolorosa e angosciante esistenza che portava solo pensieri infelici, ora sentiva di provare serenità» (*kokoroyamashiki omoi taezu ibusekarishi uki yo no naka hanarete, yasuraka ni obosaruredo* 心やましき思ひ絶えずいぶせかりし憂き世の中離れて、やすらかに思さるれど, Ishino 2002, 386). Compare qui il verbo *hanaru* 離る, a indicare la scelta attiva di separarsi da un legame doloroso. Una simile autonomia femminile si riscontra, oltre che a livello lessicologico, anche nei fatti narrati, come quando Onnakimi si adopera di propria iniziativa per indurre il Saishō a lasciare la residenza e mette in moto la propria fuga:

いとかく人げなくて、通はんをわづかに待ちとりて過ぐすべきかはと、なほ過ぎにし御心の名残強く思しとりて、さりげなくむつかしげなる反故ひき破り焼きなどしたまひて [Ishino 2002, 380].

Avrebbe forse dovuto passare i suoi giorni ad attendere le scarse visite di costui, come un essere misero? Concentrandosi sul coraggio rimastole dal passato, con aria indifferente strappò e gettò nel fuoco ogni foglio di carta che avrebbe potuto causarle problemi.

La protagonista aveva preso ad abitare in un alloggio di proprietà del Saishō soprattutto per l'inevitabile necessità di partorire lontano dalla capitale. Con il passare dei mesi, tuttavia, si fa sempre più concreta la prospettiva che il loro rapporto si trasformi in un effettivo *yometorikon*, nel quale ella non solo dovrebbe competere con la rivale Yon no kimi, ma si troverebbe anche isolata da familiari e attendenti a lei vicini. Il matrimonio con acquisizione della sposa non si era ancora affermato all'epoca della stesura del *monogatari*, e doveva risultare tanto più frustrante per Onnakimi stabilirsi presso la casa di un uomo di rango inferiore al proprio. Il padre di lei è infatti *kanpaku* per gran parte dell'opera, mentre lei stessa, in veste di *taishō*, aveva ricoperto un ruolo superiore a quello del Saishō, suo sottoposto in quanto *chūjō* 中将¹²: l'umiliazione e il risentimento per la relegazione al ruolo di 'moglie in attesa' le risultano perciò insopportabili. È lei stessa, senza l'intervento del fratello e di altri, a comporre una lettera per il principe di Yoshino, esortandolo a prepararsi per accoglierla durante una delle assenze del Saishō, nella convinzione che «questo fosse il momento giusto per andarsene» (*kono hodo koso yokaru bekere to oboeba* このほどこそよかるべけれと思せば, Ishino 2002, 384). Come hanno rilevato diversi studiosi (Zhuang 2016, 680), pur all'interno di una struttura sociale iniqua, Onnakimi dà prova di un dominio sul proprio destino inconsueto per le ordinarie eroine dei racconti Heian, fino a troncare il rapporto con un uomo che le avrebbe arrecato soltanto miseria.

Un episodio storico di pari eccezionalità rispetto alla vicenda della protagonista del *Torikaebaya* riguarda la figlia di Taira no Korenaka 平惟仲 (944-1005), andata in sposa a Fujiwara no Michimasa 藤原道雅 (992-1054) nel 1005. Secondo l'analisi di Kurihara, si tratta dell'unico caso documentato

¹² Il Konoefu 近衛府 ('ufficio delle guardie imperiali') aveva a capo della sua gestione, come comandante di primo grado, il *taishō*; il secondo grado era coperto dal *chūjō* come vicecomandante; a seguire venivano *shōgen* 将監 e *shōsō* 将曹, di terzo e quarto grado rispettivamente.

in cui la moglie di un aristocratico di alto rango fuggì di nascosto dal marito, un comportamento anomalo per le donne del suo ceto, perlomeno in letteratura raffigurate in una condizione di passiva remissività. Diverse fonti, però, come il *Sonpi Bunmyaku* 尊卑分脈 (‘Genealogie dei nobili e dei comuni’) del XIV secolo, attestano che Michimasa avesse un carattere violento e antisociale, al punto da essere definito «selvaggio» (*ara* 荒). La vita coniugale al suo fianco doveva risultare eccessivamente brutale per gli standard maritali dell’epoca, e ciò spinse la a un gesto tanto inconsueto dopo dieci anni di convivenza. Colpisce il modo in cui tale gesto viene rappresentato nell’*Ōkagami*, dove la scelta di abbandonare il marito è oggetto di critica e Michimasa appare come un personaggio giudizioso e assennato, ritratto evidentemente lontano dalla realtà. Tale commentario di tardo periodo Heian sostiene anche che a una moglie fuggitiva andrebbero «rasati i capelli bianchi e tagliato il naso» (*shiragagami o mo sori, hana o mo kakiotoshi* しらががみをも剃り、鼻をもかきおとし, Kurihara 1999, 101): vi si riflette un mutamento sensibile nella percezione dell’autonomia femminile in materia di divorzi rispetto al secolo precedente, durante il quale i fatti erano accaduti. Lo stesso Michimasa, d’altronde, non tentò di riportare indietro la moglie, che si era rifugiata presso la corte di Fujiwara no Kenshi 藤原妍子 (994-1027) e si era risposata. Egli parve anzi riconoscere nell’abbandono della moglie una manifestazione della sua volontà di divorziare, benché non si trattasse di un fenomeno frequente (Kurihara 1999, 100-102).

Nel *Torikaebaya* il Saishō non è mai descritto come un personaggio violento o aggressivo, ma soltanto infedele e volubile, non diversamente da molti altri uomini. La fuga clandestina di Onnakimi risulta perciò ancor più eccezionale, tanto più che il *monogatari* fu composto sul finire del XII secolo, quando l’iniziativa della moglie nel divorzio appare ulteriormente diminuita. All’interno della narrazione, tuttavia, l’intraprendenza della protagonista trova ripetuta giustificazione nella sua passata esperienza di vita come uomo, la quale le conferisce un’autonomia di giudizio e una capacità decisionale estranee a numerose altre protagoniste di *monogatari* (Zhuang 2016, 680). Questa lucidità le consente di valutare le proprie azioni al di là del semplice impulso emotivo, e i suoi sul modo e sul momento per allontanarsi in segreto dal partner ne costituiscono un esempio evidente. Il pericolo di non riuscire a troncare in via definitiva il rapporto con il Saishō permane anche dopo che la partenza da Uji è stata pianificata insieme al fratello, il quale cerca dapprima di conservare il suo legame con l’uomo anche al ritorno nella capitale, poiché questi non è un cattivo partito né di rango particolarmente basso. Ma Onnakimi, che ha conquistato prestigio a corte e goduto di indiscussa libertà, avverte un simile matrimonio come oppressivo; esclama perciò di desiderare soltanto «vivere senza che lui sappia dove mi trovo» (*kakute kono hito ni yukue shirare de araba ya* かくてこの人に行方知られであればや, Ishino 2002, 376). Una lettura del *Fūyō wakashū* lascia intuire che il

‘vecchio’ *Torikaebaya* si chiudesse in origine con l’immagine della protagonista sposata al Saishō, dal momento che vi è definita *naidaijin no ue* 内大臣の上 (Ishino 2002, 526). È perciò significativo che, nel passaggio alla nuova versione della storia, con tutta probabilità composta da un’autrice donna, Onnakimi riesca finalmente a realizzare il divorzio da un uomo che le procurava dolore.

2.2. L’ AMORE E LA SESSUALITÀ NELLA SOCIETÀ ARISTOCRATICA

Nonostante molte unioni coniugali prendessero avvio come strategie di alleanza politica e di avanzamento sociale, esse davano comunque vita a una nuova dimensione affettiva tra i coniugi. La sfera amorosa non si esauriva ai soli vincoli coniugali, ma era vissuta e raccontata con intensità dal ceto *kuge*, complice anche il mondo ristretto in cui si muoveva la nobiltà di corte. Una prospettiva utile per comprendere la natura dell’affettività nell’aristocrazia Heian e Kamakura viene offerta dalla studiosa Fukutō Sanae, la quale osserva come il concetto di «amore romantico» (*ren’ai* 恋愛), inteso in senso psico-affettivo, si sia affermato soltanto in seguito alla modernizzazione di matrice occidentale. In epoca classica, tale dimensione non era realmente distinta dalla sfera corporea dell’«amore sessuale» (*seiai* 性愛), e ne derivava una sostanziale inscindibilità tra sentimento e atto fisico nei legami tra uomini e donne (2004, 10). Masuda sottolinea inoltre che, nonostante la forte rilevanza attribuita alla sessualità nel periodo Heian, le composizioni poetiche contemporanee registrano una notevole scarsità di riferimenti espliciti all’erotismo. Quest’ultimo resta tuttavia costantemente sullo sfondo come componente essenziale. In aggiunta, un senso di estraneità tra gli amanti permea la maggior parte dei legami amorosi Heian. Molti testi prediligono infatti, al confidenziale appellativo *kimi* 君 (‘caro’), legato a relazioni amicali o familiari, il più neutro *hito* 人 (‘persona’), termine che implica una significativa estraneità semantica dal partner romantico (Masuda 2009, 7-9).

Il *Torikaebaya* sembra confermare tale quadro interpretativo. I legami amorosi rappresentati nella vicenda sono segnati da una quasi totale incapacità di comunicare e da una distanza tra i personaggi che appare difficilmente colmabile. Anche rapporti che paiono predisposti a portare armonia, come il matrimonio di Yon no kimi e Onnakimi, risultano attraversati da una persistente incomprensione. La protagonista, in quanto donna, comprende intuitivamente i sentimenti della sposa ed è spesso incline a empatizzare con lei (Ishino 2002, 283). Tuttavia, la necessità di preservare a ogni costo il proprio segreto comporta una costante mancanza di dialogo tra le due. Ne derivano sfiducia reciproca, biasimo e infine un’inevitabile separazione:

まことは、年ごろ、世の人のやうにことよくかざる心などはべらねば、ただ心の中のあさからぬばかりを同じことに思ひなして過ぎはべりつれど、ことと心とは違ふことにてはべりければ、人よりも薄きものにこよなく思ひなされにたる、恥づかしくもいとをしくも思たまふ方は方として [...] ひたぶるにあはれに思ひきこえさするをも [...]」とて、袖を顔に押し当てに、女君、何ごとか言はれたまはん。いとことほりに恥づかしくかなしきに、身にも流れぬべき汗になりてもにしたまふ [Ishino 2002, 319].

Onnakimi disse, «per davvero in questi anni non ho mai avuto l'animo di adornare le parole come fanno le persone comuni: ho continuato a vivere pensando che i miei sentimenti profondi avessero lo stesso valore. Ma parole e sentimenti non sono la stessa cosa, e mi avete ritenuto più insensibile di molti, causandomi imbarazzo e forte dispiacere [...] ma provo comunque per voi profondo amore [...]». Yon no kimi, premendo la manica sul volto, non riuscì a dire nulla; comprensibilmente provò imbarazzo quanto tristezza, e un sudore improvviso le inondò il corpo.

Il brano mette efficacemente in luce l'amarezza della protagonista. Nel congedo finale da Yon no kimi, che precede la fuga a Uji e l'assunzione definitiva dell'aspetto femminile, Onnakimi tenta di esplicitare l'autenticità del proprio affetto per la sposa. Le sue parole restano tuttavia in contraddizione con le azioni e le scelte compiute nel corso del loro matrimonio: Yon no kimi non è in grado di comprenderle fino in fondo, e può solo agitarsi senza alcuna risposta. Se persino un legame tra due donne, privo dei secondi fini e dell'egoismo maschile da loro stesse a più riprese denunciato, è destinato ad avere cattivo esito una volta inglobato nella dinamica coniugale, tanto più l'unione 'normativa' tra uomo e donna appare oggetto di critica all'interno del *monogatari*.

2.2.1. La sessualità femminile a corte

I nobili dell'alta aristocrazia Heian raramente disponevano di occasioni concrete per mettere alla prova il proprio talento; molti ottenevano titoli senza che questi implicassero un reale esercizio di funzioni pubbliche. Il principe Atsumichi 敦道親王 (981-1007) lamenta infatti nello *Izumi Shikibu nikki* 和泉式部 ('Diario di Izumi Shikibu', 1008) che tale condizione genera un senso di vuoto oppressivo e di noia esistenziale (*tsurezure* つれづれ). Le sole arti di intrattenimento non sono sufficienti ad alleviare questo sentimento, ed egli finisce per cercare sollievo e distrazione in «futili passatempi amorosi» (*hakanaki susabigoto* はかなきすさび事, Masuda 2009, 143). In questo contesto si inserisce il concetto di *irogonomi* 色好み, la 'licenziosità amorosa' che, mirando a corteggiare e possedere quante più donne possibili, nasce dall'esigenza di svagare il tedio quotidiano (2009, 143-146). Così nel *Torikaebaya* il Saishō, «senza riuscire a distrarsi dalla noia» (*tsurezure ni tsukuzuku to nagusamu kata naki mama ni* つれづれにつくづくと慰む方なきままに, Ishino 2002, 469), intraprende una serie di avventure amorose con donne di diverso rango. Per lui queste esperienze comportano, al massimo, un sentimento di mestizia al momento del fallimento; per le donne coinvolte, possono mettere a repentaglio la stessa sopravvivenza sociale. Il caso più evidente è il ripudio di Yon no kimi da parte del padre, quando viene alla luce la relazione clandestina tra la

figlia e il Saishō. Solo la grave malattia che la colpisce dopo il secondo parto induce il ministro a riaccoglierla in casa.

La maggior parte dei legami amorosi nella vicenda segue la modalità codificata del corteggiamento aristocratico. L'uomo, interessato a una donna di cui ha in genere soltanto sentito parlare, tenta dapprima di scorgerla: avviene così il *kaimami* 垣間見, la 'sbirciata attraverso una fessura' attraverso cui egli può guardare all'interno della stanza. Spesso l'occasione nasce dall'ascolto di strumenti a corde suonati dalla donna, considerati emblema di femminilità (Toriimoto 2023, 50): il *koto* 琴 nel primo incontro tra il Saishō e Yon no kimi, oppure il *biwa* 琵琶¹³, associato a Naka no kimi verso la fine dell'opera. In un contesto sociale dove il contatto corporeo quotidiano era pressoché assente e in cui le donne erano escluse dalla vita pubblica e tenute a celare il volto, gli incontri tra i due sessi rimanevano rari. Il *kaimami* assumeva così un ruolo centrale non solamente per l'uomo aristocratico in cerca di un rapporto, ma anche per le dame, che potevano a loro volta sviluppare interesse verso i nobili attivi a corte. Donne e uomini erano quasi sempre separati da *misu* o *kichō* 几帳¹⁴ ma, verso la metà di quest'ultimo, una sezione non cucita permetteva alla dama di spiare a sua volta le persone al di là dei teli (Toriimoto 2023, 56). La partecipazione attiva femminile al 'gioco' del *kaimami* emerge in diversi punti del *Torikaebaya*. Durante il passaggio del protagonista maschile a Uji, nel luogo dove a sua insaputa risiede la sorella, le *nyōbō* lo osservano con viva curiosità:

小柴垣のもとにて歩み出でたるを、うちにも、あやしく人気のすると思ひて簾をうちして見出したまへるに、言ふかぎりなくけうらになまめきたる男のいみじくあてなるがさし出でたるに、いとあやしくおぼえなくとうちまもらるれど [...] その前なる童、「殿をこそ世に類なくめでたしと見たてまつれ、かかる人のおはしけるよ」と、いとよく見知りて [Ishino 2002, 349-350].

Entrò superando il piccolo recinto di legno; all'interno le dame, percependo stranamente la presenza di qualcuno, sollevarono le *misu* e gettarono un'occhiata fuori. Un uomo di bellezza indicibile e grazia raffinata si era fatto avanti e, pur trovando la cosa assai insolita, non riuscivano a distogliere lo sguardo [...]. Una ragazza lì davanti disse, «sembrava che non vi fosse nessuno al mondo splendido come il nostro signore¹⁵, e invece costui lo è», e lo osservò con grande intensità.

La curiosità della giovane damigella (*me no warawa* 女童) esemplifica l'atteggiamento di molte donne aristocratiche, costrette a una vita di esperienze limitate e relazioni sociali ristrette, per era fin troppo facile invaghirsi di un uomo appena intravisto oltre i confini del proprio alloggio. Nondimeno, tali sguardi raramente si traducevano in una reale capacità d'azione. Il passaggio dal periodo Nara a quello Heian comportò per le donne una progressiva perdita di iniziativa nei rapporti amorosi,

¹³ Il *koto* è uno strumento musicale generalmente di tredici corde, di forma rettangolare e grande circa due metri; il *biwa* possiede invece quattro o cinque corde, è piriforme ed ha un corto manico. Entrambi sono stati importati dalla Cina in Giappone durante il periodo Nara.

¹⁴ Il *kichō* era un paravento di stoffa, ad esempio seta, montato tra due pilastri di legno e appeso da una traversa; veniva utilizzato come dispositivo per separare le stanze tra loro.

¹⁵ Fa qui riferimento al Saishō.

consolidando un modello relazionale nel quale la facoltà di iniziativa sessuale spettava quasi esclusivamente all'uomo (Fukutō 2004, 14). Per lui il rapporto passionale rimaneva un passatempo, ma per la donna si trattava invece di una scelta ponderata, che poteva compromettere reputazione e posizione sociale.

Il *Torikaebaya* presenta alcune eccezioni a questa norma, la più evidente delle quali è la figura della Reikeiden no onna. Ella prende per prima l'iniziativa nei confronti di Onnakimi¹⁶ durante una sera autunnale del Gosechi 五節¹⁷: le fa recapitare una lettera che riporta, «il mio animo è irrequieto alla vista fugace della vostra veste colorata, sempre così difficile da incontrare» (*ō koto wa nabete kataki no surigoromo karime ni miru zo shizugokoro naki* 逢ふことはなべてかたきの摺衣かりめに見るぞ静心なき, Ishino 2002, 197). La dama assume qui un ruolo attivo nella ricerca di un rapporto con la controparte maschile, come farà anche in seguito, quando il *taishō* ora impersonato da Otokokimi si avvicina al padiglione dove ella dimora. La libertà con cui agisce si spiega verosimilmente con il suo alto rango, in quanto sorella minore di una *nyōgo*. La classe sociale, più ancora del genere, si rivela così determinante nel definire diritti e margini di libertà (Wakita 1992, 43). La donna del Reikeiden non prevede, tuttavia, che al terzo incontro il *taishō* ricerchi non solo uno scambio poetico, ma anche una relazione fisica. Le *avances* di Onnakimi nei confronti delle dame nei primi due *maki* hanno dopotutto una funzione principalmente performativa, legittimando il ruolo di genere da lei recitato nello spazio sociale (Inui 2007, 47). Non sfociano però mai in un atto sessuale: il testo insiste sul fatto che ella «non si sarebbe imposta a forza come era prassi comune» (*ito tsutsumashū yayamashi keredo, yo no tsune no sama ni midare iri nado subō mo arazu* 世の常のさまに乱れ入りなどすべうもあらず, Ishino 2002, 199) e «non si sarebbe mai comportata con eccessiva intimità» (*narenareshiki arisama wa yo ni goran zerare haberashi* なれなれしき有様はよに御覽ぜられはべらし, Ishino 2002, 245). Le donne da lei corteggiate trovano in ciò un senso di sicurezza e di affidamento, una fiducia infranta però nel momento in cui avviene lo scambio di ruoli tra fratello e sorella. Numerose scene mostrano le dame turbate dalla sfrontatezza fisica di Otokokimi, una dinamica che si ripete anche per altri uomini coinvolti in dinamiche passionali, ovvero il Saishō e l'imperatore.

In questo quadro, la natura del consenso nelle relazioni sessuali di epoca Heian appare particolarmente problematica. Margaret Childs ha evidenziato come una determinata quota di coercizione maschile e di esitazione femminile fosse convenzionale in un contesto culturale nel quale

¹⁶ Questo mentre Onnakimi veste panni maschili nel ruolo di *chūnagon*, durante il *maki* I.

¹⁷ Il Gosechi era una festività che a partire dal periodo Nara si teneva l'undicesimo mese del calendario lunare, per la durata di quattro giorni, dedicati a spettacoli e danze.

era attribuito intenso valore erotico alla vulnerabilità (1999, 1062). Una donna che piangeva, resistendo moderatamente alle braccia dell'amante, era considerata desiderabile, e Childs ipotizza che parte di questa agitazione fosse essa stessa un dispositivo messo in atto dalle donne per rendere il corteggiamento intrigante (2010, 131). Di conseguenza, il concetto di 'stupro' risulta in questo periodo storico estremamente sfumato. Le fonti legali premoderne raccolgono la violenza sessuale sotto il suffisso *-kan* 姦, inteso come generica violazione, e non operano distinzioni nette tra abuso, relazione adulterina o semplice aggressione fisica (Tonomura 1999, 139). La documentazione coeva mostra bene queste ambiguità. Il *Midō kanpakuki* 御堂関白記 ('Diario del reggente del *midō*', 998-1021), compilato da Michinaga, narra di un'aggressione pubblica: nel 1015 la balia della *chūgū* 中宮 Fujiwara no Kenshi venne assalita in pubblico e rapita con violenza da Fujiwara no Koresada 藤原惟貞, fratello del defunto marito della donna. Una volta rintracciati, Michinaga rimproverò Koresada, accusandolo di averla «forzata» (*gōkan* 強姦) e definendo il suo comportamento «estremamente inappropriato» (*hanahada motte futō nari* 甚だ以て不当なり, Masuda 2009, 198). Lo *Shōyūki* offre, invece, una versione differente: tra Koresada e la balia vi sarebbe stata una «relazione consensuale» (*tokui no yoshi* 得意の由, Masuda 2009, 199), concordata in precedenza. Il caso rende evidente quanto labile ai tempi il confine tra «rapporto consenziente» (*wakan* 和姦) e abuso sessuale.

Questa stessa indeterminatezza riaffiora nel *Torikaebaya*. Una delle scene che meglio rappresentano lo sgomento femminile di fronte a un approccio passionale improvviso è il primo rapporto tra Saishō e la protagonista, attraverso cui l'uomo viene a conoscenza della sua reale identità:

いとどこき抱き寄せられて、「くらぶるにいづれもみなぞ忘れぬる君にみなるほどの心は」 [...] 起くるを、さらに起こさず。「まことは、あな物狂おし」 [...] いかにおぼゆるにか。あやにくにひき別るべき心地もせず、「あが君」と、つととらへてわりなう乱るを、「こはいかに。うつし心はおはせぬか」とあはめ言へど、聞きも入れず。さは言へど、けけしくもたなしすくよかなる見る目こそ男なれ、とり込めたてられてはせん方なく心弱きに、こはいかにしつる事ぞと、人わろく涙さへ落つるに [Ishino 2002, 274].

Il Saishō la strinse in un abbraccio più forte e intonò, «dimentico ogni persona che paragono a voi, il solo che il mio cuore conosce» [...]. Onnakimi fece per alzarsi, ma lui non glielo permise, e lei disse, «siete veramente impazzito» [...]. Cosa stava pensando il Saishō? Egli non aveva la minima inclinazione a separarsi dall'altra ora, e chiamandola «mio caro», la teneva stretta sconvolgendola oltre ogni misura. «Perché fate questo? Avete forse perso la testa?» lo rimproverava lei, ma egli non prestava ascolto. Malgrado queste parole, l'atteggiamento freddo e lo sguardo severo, così virili, ella non poteva fare nulla serrata tra le sue braccia; il suo animo si fece debole e, domandandosi cosa mai le stesse facendo, versò lacrime di vergogna.

Questo episodio di violenza presenta due tratti singolari atipici. Da un lato, il Saishō decide di entrare in intimità con Onnakimi quando ancora non ha motivo di ritenerla donna; dall'altro, la stessa protagonista oppone una resistenza più decisa rispetto ad altre figure femminili del racconto. La donna del Reikeiden, per esempio, si limita a rimanere «del tutto attonita» (*asamashiku akirete* あさましく

あきれて) e a «piangere sommessamente» (*uchi nakarenuru* うち泣かれぬる, Ishino 2002, 477) quando Otokokimi entra senza preavviso nelle sue stanze. Le lacrime versate da Onnakimi nel momento del cedimento hanno particolare rilevanza, poiché il pianto è raramente associato a lei quando indossa ancora abiti maschili (Suzuki 2009, 39). Esso denota la sua inevitabile collocazione in una posizione di passività femminile.

La soggiogazione della protagonista da parte del Saishō si collega con la questione del *nanshoku* 男色, la passione tra uomini. Secondo Fukutō, l'omoerotismo può implicare una struttura gerarchica tra un soggetto maschile dominante e un oggetto amoroso subordinato, riproducendo le disuguaglianze strutturali presenti nei ruoli di genere (2004, 35). L'omosessualità maschile è del resto ampiamente attestata nel periodo Heian medio e tardo. Nello *Shōyūki*, Sanesuke a settantatré anni interpreta un sogno erotico rivolto al *kanpaku* Yorimichi come un presagio di buona fortuna; nel *Fukego* 富家語 ('Racconto di un'ie prospera', 1151-1161), il diarista Fujiwara no Tadazane racconta di aver amato sia donne che uomini, tra cui Minamoto no Nobumasa 源信雅 (1079-1135). Inoltre, in opere narrative come il *Genji* si allude all'attrazione di uomini adulti, come Genji stesso, per giovani ragazzi dal fascino adolescenziale, i *chigo* 稚児 (Masuda 2009, 238-241). La figura del *chigo*, destinata a occupare il ruolo di oggetto sessuale, permette di reiterare la dinamica asimmetrica tra una figura superiore e una subordinata propria di società patriarcali. In questa prospettiva anche Onnakimi viene talvolta letta come *chigo*, in virtù dell'aspetto androgino che la iscrive in un genere intermedio (Kimura 2001, 118). Il legame con il Saishō comprende dapprima un vincolo di amicizia maschile¹⁸ e poi, con il ritorno della protagonista al proprio genere biologico, un rapporto di passione eterosessuale. Nel momento di passaggio da una tipologia all'altra emerge la rappresentazione, da parte dell'egemonia maschile, della violenza più o meno coercitiva come massima manifestazione del desiderio (Ōgo 2008, 26-28).

Il tentativo di Onnakimi di sottrarsi alla ferrea presa dell'amante contrasta con la più convenzionale remissività con cui cede ella all'abbraccio dell'imperatore nel *maki* IV. Il testo osserva:

男の御様にてびびしくもてすくよけたりしだに、中納言に取り籠められてはえ逃れやりたまはざりしを、まして世の常の女び [Ishino 2002, 450].

Persino quando in veste di uomo era fiera e resistente, non era riuscita a districarsi dalla morsa del *chūnagon*¹⁹; ancor più le fu impossibile ora, che era una donna come tante altre.

L'impotenza di Onnakimi si radica anche nell'impaccio fisico imposto alle dame aristocratiche, la cui autonomia corporea era fortemente limitata dai numerosi strati di abiti e dal divieto di muoversi

¹⁸ In questo senso un elemento che possiamo ritenere caratteristico di questa intimità confidenziale è l'impiego del vocativo *aga kimi* あが君 ('mio caro'), che implica un livello di vicinanza informale, in contrasto all'uso romantico ma distaccato dell'appellativo *hito*.

¹⁹ Si fa qui riferimento al Saishō.

liberamente (Toriimoto 2023, 58). A questo si aggiunge l'oppressione propria del ruolo di genere in cui ella si trova improvvisamente confinata (Okada 2016, 95). Di fronte alla veemenza maschile, una donna aveva raramente altra scelta se non piangere e accettare passivamente quanto stava accadendo. Poiché la vulnerabilità stessa aveva valore erotico, l'unica via per sottrarsi al desiderio di un uomo era mostrarsi fredde e disinteressate, riducendo al minimo parole e gesti, e assumendo un aspetto di glaciale imperturbabilità (Childs 1999, 1064). Nessuna delle donne del *Torikaebaya* è in grado di padroneggiare tale strategia di elusione. Il protagonista in abiti femminili, invece, riesce più di una volta a respingere le attenzioni del Saishō, grazie al fatto di condividere con lui il punto di vista maschile e di comprenderne il funzionamento (Tajima 2018, 20-21).

Fino all'inizio del periodo medievale, la manifestazione della sessualità femminile non era radicalmente negata. Wakita (1984, 85) insiste sulla centralità della verginità, ma è stata in parte corretta da studi successivi: non sembra esistere un termine che definisca in modo univoco la verginità femminile, né essa appare requisito essenziale. Casi eccezionali sono sposalizi tra una donna e una divinità, come il sacerdozio imperiale (*saigū* 齋宮) e il matrimonio con un imperatore (Tonomura 1994, 140). In questo quadro, la reazione del *tennō* quando scopre che Onnakimi ha avuto un passato sessuale risulta significativa: egli prova anzitutto sorpresa, più che disgusto. La delusione (*kokorootori* 心劣り) iniziale è giustificata dalla norma che considerava l'ingresso a corte di una donna non vergine un tradimento nei confronti della casa imperiale (Ishino 2002, 452). Tuttavia, le qualità di Onnakimi sono tali che il sovrano sceglie comunque di intraprendere con lei una relazione in segreto, in quanto «non era dopotutto una colpa così grave» (*imijikaran toga mo nani to oboyu beku mo arazu* いみじからん咎も何とおぼゆべくもあらず, *ibidem*). Di analogo stupore è la reazione del Saishō quando realizza che Yon no kimi non ha mai avuto rapporti con il marito. Egli si introduce nelle sue stanze dando per certo che la donna abbia perduto la verginità da tempo, e questo dato non costituisce, ai suoi occhi, alcun deterrente; il desiderio che prova per lei resta immutato.

La cultura del tempo riteneva opportuno che una donna cessasse relazioni sessuali una volta superati i quarant'anni d'età (Fukutō 2004, 26). La passione amorosa delle giovani dame di corte era tuttavia tacitamente incoraggiata. Il loro corpo fungeva infatti da merce di scambio, come anche da strumento di intrattenimento e di svago per gli uomini impegnati in incombenze politiche (Negri 20213, 50, 86). Ciò permette di meglio comprendere la frustrazione di Yon no kimi nell'unione coniugale con Onnakimi, che pur comportandosi da coniuge ideale nella premura e nella fedeltà, essendo segretamente donna non avvia alcuna relazione intima. «Tra loro rimaneva la separazione

dello *hitoe*²⁰, senza mai avvicinarsi del tutto» (*katami ni hitoe no hedate wa mina arite, uchitokuru kata naki mo* かたみに単衣の隔てはみなありて、うち解くる方なきも, Ishino 2002, 186). Yon no kimi avverte con chiarezza che qualcosa manca nella relazione, pur non disponendo del linguaggio per definirlo; nell'intimità clandestina con il Saishō trova infine il calore che sente esserle stato negato fino a questo momento. L'autrice del *monogatari* tende a giustificare, almeno in parte, l'azione trasgressiva di Yon no kimi. La stessa Onnakimi, di fronte al tradimento subito, commenta amaramente: «non credo vi sia davvero nulla per cui provare davvero risentimento» (*izuku o urami tokoro ni ka wa* いくを恨み所にかは, Ishino 2002, 222).

2.2.2. Adulterio femminile e infedeltà maschile

L'articolo 34 del *Goseibai Shikimoku* 御成敗式目, il 'codice delle sentenze' promulgato nel 1232 e in vigore sotto gli shogunati Kamakura e Muromachi, stabiliva che una donna sposata coinvolta in relazioni adulterine (definite *mikkai* 密懷), consensuali o meno, andasse punita con la confisca di ogni bene fondiario in suo possesso o, in mancanza di questo, con l'esilio. La stessa pena colpiva l'uomo coinvolto. Tale norma segna un primo, esplicito tentativo di disciplinare per via legislativa la sessualità femminile (Nomura 2017, 176). Essa attesta lo scarto di mentalità che si ha rispetto all'epoca precedente, in cui l'adulterio (allora *mittsū* 密通), pur percepito come questione sgradevole, non comportava sanzioni giuridiche o sociali al di là delle dicerie di corte. In un sistema che attribuiva massimo valore alla riservatezza e alla modestia, il pettegolezzo pubblico era punizione sufficiente. Anche nel tardo Heian non si era ancora affermata l'abitudine a punire severamente i partner illeciti. Il caso di Nakahara no Motonori 中原師範, che nel 1041 uccise l'amante della moglie e fu arrestato per omicidio, indica che lo stigma gravava soprattutto sull'uso della violenza, non sul semplice *mittsū* (Masuda 2009, 160-164). La svolta del medio periodo Kamakura va ricondotta alla trasformazione del sistema familiare, progressivamente centrato sulla trasmissione patrilineare del patrimonio: in una tale configurazione, la possibilità che nascessero eredi da uomini esterni al lignaggio divenne intollerabile (Wakita 1995, 221).

L'adulterio di Yon no kimi nel *Torikaebaya* si colloca precisamente su questa soglia tra due mentalità. Il disappunto di Onnakimi è guidato più dall'ansia per la compromissione dell'immagine sociale che da autentica gelosia, sentimento che lei stessa ammette di non provare. Molto più intensa è la reazione dell'Udaijin quando apprende il *mittsū* commesso dalla figlia:

²⁰ La rimozione dello *hitoe* implicava l'avvio del rapporto sessuale. Una donna che intendeva rifiutare le *avances* dell'amante poteva manifestare il dissenso stringendosi nelle vesti, come accade in un racconto del *Konjaku monogatari* (cf. MASUDA 2009, 206-236). Questo non è il caso per Yon no kimi, in quanto il marito è il primo a non approcciarla.

言わん方なく心憂くねたくなりて、立腹におはする大臣にて、この御むすめを長く勘事し給て見給はずなりぬ。「いと心憂し。この内にも、なものしたまひそ。今におきてはまぼりいさめんも無益なり。人の聞く耳、大臣の思さんところもあり [...]。いとど消え入り消え入りていみじう思し入るたるを [Ishino 2002, 332].

Senza parole per la delusione e la mortificazione, il ministro si adirò profondamente e, ritenendo la figlia colpevole, non la volle più vedere. «È davvero vergognoso. Non puoi restare in questa casa. A questo punto, non ha senso io ti sorvegli o ti ammonisca. Occorre tenere in considerazione le dicerie della gente, e quello che penserebbe il ministro di sinistra» [...]. Lei si sentiva sul punto di morire, e il tormento le causava immenso dolore.

Il ministro di destra giunge così a diseredare Yon no kimi e a cacciarla di casa. Le sue preoccupazioni principali sono tanto l'opinione pubblica quanto il giudizio del consuocero, il Sadaijin. Lo *hitome*, lo «sguardo della gente», assume nel *Torikaebaya* la funzione di dispositivo normativo: i personaggi modellano le proprie condotte su questa sorveglianza costante, che finisce per svolgere il ruolo di codice morale (Yorinori 2021, 116). L'atto severo del padre si avvicina alla condanna dell'adulterio femminile tipica nel periodo medievale, ma il fondamento rimane lo stesso dell'etica Heian: non è l'atto in sé a risultare inammissibile, bensì le sue ricadute sulla reputazione dell'*ie*. La punizione tenta dunque di contenere il danno d'immagine. L'allontanamento di Yon no kimi non è comunque definitivo; pochi mesi dopo, il ministro viene informato delle complicazioni insorte durante il parto della figlia e accorre al suo capezzale, dimentico della rabbia verso di lei. Così, gli errori le vengono perdonati, ed egli «la portò immediatamente a casa con sé» (*itsushika to tonon adomote watashitatematsuri tamaite* いつしかと殿に率て渡したてまつりたまひて, Ishino 2002, 397).

Il decorso degli eventi indica che l'adulterio femminile non era ancora percepito come insanabile e, nel complesso, poteva essere perdonato. I *monogatari* del periodo precedente confermano questa relativa tolleranza. Nel *Genji*, il *mittsū* è un motivo ricorrente, ma le figure coinvolte non vengono stigmatizzate in modo univoco; Genji stesso ammette che, in un ambiente fluido come il palazzo interno, «è naturale che si finiscano per provare sentimenti e talvolta si arrivi a degli sbagli» (*onozukara sarubeki kata ni tsukete mo kokoro o kawashi some, mono no magire ōkarinu beki waza nari* おのづからさるべき方につけても心をはしそめ、物の紛れ多かりぬべきわざなり, Masuda 2009, 168). L'enfasi cade piuttosto sulla discrezione, e il vero pericolo è diventare oggetto di discorso pubblico²¹. Nel *Torikaebaya*, Otokokimi, una volta tornato nella capitale come marito e

²¹ Un evento storico pertinente è quello di Fujiwara no Suishi 藤原綏子 (974-1004), consorte del principe Okisada 居貞親王 (976-1017, il futuro imperatore Sanjō 三条天皇). L'*Ōkagami* racconta che, quando a corte iniziarono a diffondersi voci su una relazione clandestina tra lei e Minamoto no Yorisada 源頼定 (977-1020), per accertarsene Michinaga, fratello di Suishi, verificò che dal seno le uscisse latte, indice di una gravidanza inaspettata. Ma malgrado il tradimento di un principe imperiale, nessuno dei due partner coinvolti fu punito severamente: Yorisada continuò a fare carriera e anche Suishi mantenne la sua posizione come consorte imperiale fino all'anno successivo, quando morì di malattia (MASUDA 2009, 170-172).

taishō, non rompe il vincolo con Yon no kimi e non introduce alcuna richiesta di divorzio. Il perdono, tuttavia, non è privo di condizioni: la donna viene declassata a moglie ‘di secondo grado’, mentre il ruolo di *kita no kata* viene affidato a una nuova consorte.

Diverso è il trattamento riservato ai numerosi casi di infedeltà maschile. In una società poliginica come quella Heian era del tutto ordinario che un uomo intrattenesse relazioni con più donne, spesso al di là delle unioni formalmente coniugali, e numerosi aristocratici si legavano con domestiche (*jijo* 侍女) e *nyōbō* di rango inferiore. In questo quadro, il termine *meshiudo* 召人 (da *meshiyoseru* 召し寄せる, ‘chiamare a servizio’) compare nel X secolo in opere come il *Genji* e scompare prima della conclusione del periodo Heian. Esso designa quelle donne che, pur restando giuridicamente subordinate a uomini di alto titolo, intraprendevano con loro una relazione amorosa senza venire promosse al ruolo di moglie²² (Masuda 2009, 124). Nel *Torikaebaya*, la presenza di *meshiudo* è suggerita, più che esplicitata. Il personaggio di Saemon 左衛門, figlia della balia di Yon no kimi e sua dama di fiducia, viene più volte avvicinata dal Saishō con la richiesta di intercedere presso la sua signora. Il narratore insiste sul fatto che la giovane donna possiede «un cuore mosso dalla passione» (*iromekitaru kokoro* 色めきたる心, Ishino 2002, 210) e «un animo debole» (*kokoro yowaku* 心弱く, Ishino 2002, 253). Questa formula, ripetuta in corrispondenza delle pressioni del Saishō, ricorre in altri episodi in cui le protagoniste femminili cedono alle insistenze erotiche maschili: il suo impiego sembra alludere a una relazione sessuale tra le due parti (ibidem). Nel corso della vicenda Saemon non appare particolarmente turbata dalla natura di tale relazione ma, quando la continuazione del legame con il Saishō rischia di compromettere la posizione di Yon no kimi, è lei stessa a respingere le *avances* dell’uomo e a troncare i contatti. La *nyōbō* antepone così il legame omosociale con la propria signora a una relazione eterosessuale priva di prospettive di effettiva ascesa sociale.

Anche Otokokimi viene raffigurato come coinvolto, almeno implicitamente, con alcune *meshiudo*. Nel *maki* IV egli avvia molteplici relazioni amorose con donne di diverso ceto e rango: oltre ai vincoli coniugali, il testo segnala che l’uomo «parla con disinvoltura a numerose *nyōbō*, e non è più serio come lo è stato per anni» (*on-katagata no nyōbō nado ni mo wazato narane do mono notamai fururu koto mo, toshi goro no yō ni mamemameshū mo e monoshi tamawazu* 御方々の女房などにもわざとならねどもののたまひふることも、年ごろのやうにまめめしうもえものしたまはず, Ishino 2002, 479). Secondo Tajima (2018, 23), la trasformazione di Otokokimi in uomo pienamente conforme alle aspettative del proprio ceto passa attraverso lo sviluppo di un certo grado di «interesse

²² Alcune circostanze eccezionali esistevano. Fujiwara no Kaneie, ormai in età avanzata e privo di moglie ufficiale, ebbe a cuore una *meshiudo* chiamata Daisuke no tenji 大輔典侍 al punto da instaurare con lei un rapporto coniugale; secondo l’*Eiga monogatari* 栄花物語 (‘Una storia gloriosa’, ca. 1028-1092), il suo *status* era quello di *gon no kita no kata* 権の北方 (‘moglie ufficiale straordinaria’), e il favore di Kaneie le concesse grande influenza (MASUDA 2009, 65).

erotico» (*kōshokusei* 好色性). Il *monohaji* iniziale lascia così spazio a un registro di spigliatezza amorosa che, accanto alle nozze con aristocratiche di alto rango, ricerca l'intrattenimento anche presso domestiche e *nyōbō*.

Questi rapporti, tuttavia, raramente costituiscono il nucleo dei turbamenti delle diverse *kita no kata*. Il motivo principale di inquietudine per una donna sposata erano le altre mogli ufficiali del marito, di ceto pari o superiore al proprio. Il termine *urami* 恨み ricorre con frequenza nella letteratura dell'epoca per indicare questa combinazione di 'gelosia' e 'risentimento'. Si tratta di dame poste in posizioni perennemente precarie: erano costrette a misurarsi con l'incostanza di un coniuge le cui preferenze tra una moglie e l'altra dipendevano tanto da fattori oggettivi – il numero di figli, la posizione politica del suocero – quanto da inclinazioni personali. Margaret Childs ha osservato che l'*urami* designa un sentimento di paura, invece che di mera gelosia: l'ansia di perdere una posizione faticosamente consolidata. Per questo motivo, le consorti imperiali vengono raramente rappresentate come 'gelose', dato che il loro rango è difficilmente intaccabile dalla presenza di un'altra donna nel quadro poliginico (2010, 120). Nel *Kagerō nikki* la madre di Michitsuna registra con veemenza la propria ira e il proprio disprezzo nei confronti delle altre mogli di Kaneie. La donna di Machi no kōji 町小路, sulla quale il marito sposta la propria attenzione, diventa oggetto di ostilità al punto che la morte del figlio appena nato viene percepita come un sollievo, perché annulla un possibile vantaggio competitivo. Similmente, Fujiwara no Tokihime 藤原時姫 (? - 980), la *kita no kata* con cui Kaneie stabilisce un *mukotorikon*, è bersaglio costante di invidia, un'avversione vivacemente ricambiata (Masuda 2009, 92-94).

Nel *Torikaebaya* la parola *urami* compare più volte per dare voce al misero stato d'animo delle figure femminili trascurate dal marito o dall'amante. Quando Onnakimi vive nella residenza del Saishō, a Uji, ella sperimenta la solitudine causata dalle sue frequenti assenze, motivate dalle visite a Yon no kimi. In tale circostanza riflette lucidamente che, negli anni trascorsi da uomo, questi sentimenti non l'avevano mai toccata:

あさましめづらかに思ひし心、我をこそ人に恨みられしかばむつかしく胸やすからぬ思ひのあるべくもなかりしものを [Ishino 2002, 366].

Un tempo riteneva tale emozione spregevole e anormale, ma poiché era lei stessa stata l'oggetto del risentimento altrui, non aveva potuto comprendere tale dolore e inquietudine.

Finché la società di corte la percepiva come uomo, la protagonista non aveva occasione di provare gelosia; neppure quando era giunta a conoscenza dell'unione clandestina tra Yon no kimi e il Saishō ella aveva mostrato particolare possessività. Il momento in cui inizia a nutrire tale rancore coincide con la presa di coscienza che le attenzioni del partner sono ormai condivise con una rivale. È in quel

frangente che Onnakimi interiorizza una norma fino ad allora non avvertita: la donna è, per natura, profondamente gelosa. La protagonista interpreta tale mutamento emotivo anche come una «retribuzione di colpe» (*tsumi no mukui* 罪の報い) buddhista, dove il dolore inflitto alla moglie trascurata e al suocero deluso si ritorce ora contro di lei (Baba 2018, 182).

Gli uomini inseriti in matrimoni poliginici appaiono, nella maggior parte dei casi, perfettamente consapevoli dell'angoscia sofferta dalle donne con cui erano coinvolti. Al termine del *maki* III il Saishō lamenta la propria «negligenza» (*kokoro no okotari* 心の怠り, Ishino 2002, 416), riconoscendo che l'abbandono ha spinto l'amata a fuggire. Già nel corso della relazione egli dimostra di sapere con precisione quali comportamenti generino in una donna ansia e preoccupazione, e tenta di volgerli a suo favore incrementando, quando necessario, il tasso di attenzioni e pietà ostentata. Così confessa a Onnakimi la propria apprensione per la gravidanza di Yon no kimi, versa lacrime e le assicura comunque il proprio amore. È stato osservato che il Saishō è il personaggio che piange più spesso tra tutti gli uomini presenti nel *monogatari*, e che ciò accade in scene di seduzione che coinvolgono Onnakimi, Yon no kimi, Otokokimi (nei panni di *naishi no kami*) e Saemon. In tali momenti, la commozione diventa mezzo per toccare il cuore delle donne, suscitare compassione e ottenere da loro quanto desiderato (Nomiya 2016, 12), eludendo il più possibile le conseguenze della propria infedeltà.

La critica più esplicita all'incostanza e alla volubilità maschile, tema centrale nei lamenti delle nobildonne Heian (Childs 2010, 127), è affidata alla Harunomiya. Ella è l'unico personaggio di fronte al quale il protagonista maschile finisce per piangere:

「さはわが御ことをばまたなくえ去りがたうは思ほさざりけり、あはれとも思ひたまはましかば、かうたち離ることなく馴らひて、かくわりなく心憂きさまになりけるをさばかり見知りながら、かけ離れ出で交らひて [...] 日ごろのほどなども、おぼつかなく恋しくも恨めしうも思ひ出できこえて、なつかしうあはれとおぼえしも [...] このほどの有様をとにかくも人に譲らず見扱ひたまふべかりけるを、たとしへなく心憂きさまを見たまへ捨ててけるよと」、人の御つらさも身の心憂く恥づかしさもつくづくと思ほし知られて、涙のみこぼれて御答へものたまはせぬを、しか思さるるにこそとことわりにあはれにて、日ごろの怠りなど泣く泣く聞えたまへど、聞き入れたまふべうもあらず [Ishino 2002, 427-428].

«Quindi non ti era poi così difficile separarti da me. Se davvero mi avessi amata, non saresti rimasto distante così a lungo; scoprendo la mia difficile condizione (di gravidanza), non te ne saresti andato per intrattenerti in società [...]. Nei molti giorni in cui sei mancato, ho pensato a te con dolcezza, preoccupazione e risentimento (*urameshiu*), con amore e nostalgia [...]. In una condizione come la mia, avresti dovuto prenderti cura di me, invece che cedermi a qualcun altro. Eppure mi hai abbandonata, ignorando il mio terribile dolore». Piangendo disperatamente, la principessa comprese tanto la crudeltà di lui (*hito*) quanto la propria vergognosa miseria, e non aggiunse altro. Egli capì come stavano le cose; impietosito, si mise a piangere e si scusò per la negligenza (*okotari*) dei giorni passati, ma lei si rifiutò di ascoltarlo.

Questo brano riassume molti degli aspetti problematici del rapporto amoroso, ed espone il regime di costante incertezza in cui versava la donna del periodo classico, consapevole che l'affetto del partner era strutturalmente instabile. Il lamento della Harunomiya, dotato di notevole capacità riflessiva, porta alla luce l'egocentrismo maschile (Ishino 2002, 428)²³ con una schiettezza critica raramente attestata nelle eroine di *monogatari* precedenti. Come il Saishō, anche Otokokimi si rammarica della propria *okotari* quando l'amata esplicita la pena subita. L'*urami* che ella confessa non coincide con una banale gelosia; indica piuttosto un rancore profondo verso colui che l'ha consapevolmente dimenticata. È inoltre significativo che la Harunomiya si riferisca a Otokokimi con il freddo e distaccato *hito*. Il lessico scelto aggrava la distanza tra i due e disegna una relazione che prospera non sulla fiducia e sul reciproco conforto, ma sulla vulnerabilità unilaterale della donna e su una sistematica incapacità di comunicazione.

Nel complesso, il *Torikaebaya* dispone una rete di legami sessuali e affettivi che non viene contenuta da un sistema eterosessuale rigidamente finalizzato alla sola procreazione. Al contrario, la doppia identità di genere dei protagonisti moltiplica le possibilità relazionali e ne accresce l'interesse narrativo (Kimura 2001, 116). Un'analisi di questi rapporti consente tuttavia di misurare la distanza semantica tra due modelli di attaccamento distinti. L'affettività maschile di Otokokimi e del Saishō ricorre alla licenziosità *irogonomi* per alleviare lo *tsurezure* connaturato all'alta aristocrazia; la sofferenza femminile delle protagoniste viene invece articolata attraverso il lamento dell'*urami*, che nasce dalla precarietà della posizione sociale femminile. Il desiderio dell'uomo si ramifica legittimamente in molteplici rapporti amorosi, spesso funzionali all'accrescimento del capitale politico, in maniera del tutto legittimata dallo *hitome*. La soggettività emotiva della donna, pur riconosciuta, resta confinata a uno spazio culturale ristretto, all'interno del quale ogni scelta affettiva si misura, inevitabilmente, in termini di dipendenza, incertezza e vulnerabilità. Questa svalutazione della partecipazione femminile nella sfera sentimentale faceva sì che il suo legame con la prole occupasse uno spazio di primo piano. A differenza del partner incostante, i figli costituivano per la donna una presenza stabile e, qualora la sorte avesse loro concesso un rango elevato, una fonte di concreti vantaggi sociali. Tale legame, esemplificato nel *Torikaebaya* dal rapporto tra Onnakimi e il figlio avuto dal Saishō, poteva rappresentare per lei una fonte di valorizzazione personale ma anche, pericolosamente, un vincolo che ne aggravava l'instabilità.

²³ «Le intime considerazioni della principessa erede, che denuncia l'egocentrismo degli uomini [...], sono di acuta lucidità [...], e la principessa diventa così una persona capace di pensare. La sua diffidenza e recriminazione verso il protagonista, che pur sapendo della sua gravidanza ha abbandonato le proprie responsabilità, sono della stessa natura delle difficoltà che la stessa protagonista ha vissuto» 男の身勝手さを糾弾する東宮の心中思惟は [...] 深く鋭い [...] 東宮は考える人となっている。妊娠を知りながら、責任を放棄したことへ不審と嘆きは、今尚侍が経験した女の生き難さと同質であろう (Ishino 2002, 428).

Capitolo 3

Gravidanza, parto e maternità

La cornice del genere di *onna no monogatari* in cui si situa il *Torikaebaya* pone dunque le basi per un'esplorazione delle modalità con cui l'opera affronta la tematica coniugale e affettiva, una lettura che emerge grazie al confronto con testi coevi di natura storica e documentaria. Il *monogatari* risulta avere un approccio fondamentalmente pessimistico nei confronti dell'istituzione matrimoniale per quanto concerne la posizione femminile al suo interno. A pesare è soprattutto la progressiva estromissione della donna dal rapporto passionale, indotta dalla natura poliginica della società in cui è inserita. Con uno sguardo similmente critico l'autrice affronta una condizione intrinsecamente legata al corpo femminile, alla quale viene sottoposta ogni dama raffigurata: la gravidanza, il parto e la maternità.

Il *Torikaebaya* presenta l'itinerario corporeo che conduce la donna verso lo status fisico e sociale di madre entro un preciso quadro di valori, dove la fertilità femminile serve a garantire la successione patrilineare. Spicca l'eccezionalità con cui l'opera inscena i sintomi e le rappresentazioni corporee della gravidanza, così come l'atipica autocoscienza della protagonista femminile nel realizzare la propria, senza mediazioni di terzi. A ciò si affiancano le pratiche e i luoghi connessi ai parti principali della vicenda, la cui prossimità al pericolo di morte è una costante tanto nelle testimonianze storiche quanto nella narrativa *monogatari*. La maternità viene inoltre inserita nello sfondo delle concezioni sociali che circondano lo status di madre e nello scarto rispetto ai sentimenti e alle preoccupazioni delle donne stesse. Questo emerge in particolare dal legame che unisce Onnakimi al figlio avuto dal Saishō. In un contesto ideologico che insiste sull'istinto materno come emozione biologicamente determinata, il punto di vista maschile e la corrispondente predisposizione paterna iscrivono i figli tra gli ostacoli (*hodashi* 絆し) alla piena realizzazione di sé. A questo si contrappone la prospettiva materna e implicitamente autoriale, che coglie nel viscerale legame tra madre e figlio il rischio di vincolare la donna a una dimensione sociale isolata. La protagonista riesce a evitare tale rischio attraverso l'abbandono consapevole del figlio: proprio alla luce di questo la narrazione finisce per ricompensarla, sul piano tanto pubblico quanto privato. Ne emerge la posizione dell'opera nei confronti dell'identità materna, un nodo critico che problematizza l'equilibrio tra affetto fisiologico e asservimento all'ordine riproduttivo. Il *monogatari* si interroga in tal modo sulle forme di soggettività e autodeterminazione concesse a una donna nel momento in cui assume il ruolo di madre.

3.1. IL PERCORSO FISICO VERSO LA MATERNITÀ

Il *monogatari* abbonda di momenti in cui la gravidanza dei personaggi femminili, se inserita in una dinamica coniugale legittima agli occhi dello sguardo pubblico, viene celebrata dalle figure maschili a capo delle rispettive unità familiari. Così, alla prima gravidanza di Yon no kimi, l'intera corte ritiene il padre sia il marito di lei. La cosa è in realtà impossibile, dato che Onnakimi è una donna, eppure il ministro di sinistra sa di dover recitare la parte del futuro nonno entusiasta, e «davanti agli altri esibiva il volto felice di un uomo che ha appena scoperto che avrà un erede, come era costume» (*hito kiki wa rei zama ni kikihaya tamō kao naru o* 人聞きは例ざまに聞きはやたまふ顔なるを, Ishino 2002, 224). Questa scena riflette il modello di successione familiare su linea maschile (*dankei no bōkeikeishō* 男系の傍系継承) introdotto nella società antica giapponese intorno al VII secolo. Tale struttura affermò in ogni strato della popolazione la norma per cui cariche e beni proprietari venivano trasmessi dal padre ai figli legittimi, chiamati così a perpetuare la discendenza nelle generazioni successive (Abe 2014, 34-35). La capacità di generare eredi maschi divenne così l'asse centrale della riproduzione delle linee familiari.

In una società il cui perno di continuità familiare poggiava su tale modalità diretta di trasmissione, la fertilità era considerata un dato scontato dell'esistenza femminile. Da una donna appena data in sposa ci si attendeva che concepisse entro pochi mesi, e chi rimaneva sterile finiva esposta a un pesante fardello psicologico e al giudizio esterno. Ne offre un esempio Fujiwara no Genshi 藤原元子 (979-?), figlia di Fujiwara no Akimitsu 藤原顕光 (944-1021) e una delle *nyōgo* dell'imperatore Ichijō 一条天皇 (980-1011). Stando all'*Eiga monogatari* 栄花物語 ('Una storia gloriosa', ca. 1028-1092), Genshi sembrò dapprima incinta, ma al momento previsto per il parto il suo stato non mutò affatto, e diverso tempo dopo dal suo ventre fuoriuscì soltanto una grande quantità d'acqua. La vergogna fu tale che non fece più ritorno a palazzo (Fukutō 1991, 118). Anche Sei Shōnagon nel *Makura no sōshi* annovera tra le «cose deludenti» (*kuchi oshiki mono* くちをしきもの, 1991, 119) il caso di un uomo che continuò a vivere con la moglie benché questa non gli abbia dato figli. Le donne del ceto aristocratico poliginico desideravano ardentemente concepire, per lo stretto nesso che legava la fertilità al successo a corte e al primato tra gli affetti del marito. L'autrice del *Kagerō nikki* lamenta di non essere riuscita ad avere da Kaneie altri figli oltre a Michitsuna, e racconta sovente di recarsi a templi e santuari per implorare il concepimento di una bambina (1991, 118). Una figlia avrebbe infatti potuto in futuro ascendere a consorte imperiale (*kisakigane* 后がね), conferendo prestigio al padre e, di riflesso, alla madre che l'aveva generata (Toriimoto 2023, 4).

Diverso fu il caso di Fujiwara no Junshi 藤原遵子 (957-1017), *nyōgo* dell'imperatore En'yū 円融天皇 (959-991). Pur incapace di dare eredi al *tennō*, al punto da essere soprannominata a corte «la *kisaki* dal ventre vuoto» (*subara no kisaki* 素腹の後, Fukutō 1991, 117), ella ottenne comunque il rango di consorte imperiale. Suo padre era infatti Fujiwara no Yoritada 藤原頼忠 (924-989), che aveva in passato ricoperto la massima carica di *daijōdaijin*, mentre la *nyōgo* rivale Fujiwara no Senshi 藤原詮子 (962-1002), che pure aveva dato alla luce un principe, era figlia di Kaneie, *udaijin* di rango inferiore. L'episodio dimostra quanto contasse socialmente, ancor più dell'effettiva fertilità biologica, la rete di implicazioni politiche tra genero e suocero. I due stringevano una solida alleanza economica, di reciproco vantaggio politico, e concorrevano a sostenere la posizione della donna a cui erano legati come padre o marito (Fukutō 2005, 64-65)¹. Una dinamica analoga si riscontra nel *Torikaebaya*. Otokokimi sceglie come moglie principale Yoshino no anakimi, benché incapace di concepire, a scapito della prima moglie adultera Yon no kimi, dalla quale ha invece fino a quattro figli maschi nel corso della vicenda. La signora di Yoshino, oltre a non avere complicazioni legate alla condotta coniugale, ha il vantaggio di essere imparentata con la linea dinastica imperiale, in quanto figlia di un lontano principe². Di fronte alla sua sterilità il protagonista conosce un momento di scoramento, «pensando fosse assai increscioso che la dama di Yoshino non mostrasse alcuna inclinazione del genere» (*Yoshinosan no on-kata ni saru on-keshiki mo naki o kuchioshū obosarete* 吉野山の御方にさる御気色もなきを口惜しう思されて, Ishino 2002, 466). Alla fine, tuttavia, decide di assegnarle in adozione il figlio avuto dalla Harunomiya, antepoendo la nobiltà della sua discendenza alla capacità di procreare.

3.1.1. Sintomi e superstizioni relativi alla gravidanza

Un cenno preliminare va dedicato alla consapevolezza dei sintomi della gravidanza attestata nei testi storico-letterari. L'*Eiga monogatari* narra che, quando le mestruazioni dell'allora ventunenne *kisaki* Fujiwara no Shōshi 藤原彰子 (988-1074) vennero meno e il suo stato fisico parve peggiorare, fu l'imperatore Ichijō ad accorgersi dell'avvio della gestazione e a comunicarlo prontamente al suocero Michinaga (Toriimoto 2023, 119). Numerose opere Heian presentano una donna dell'alta aristocrazia, fisicamente matura ma inesperta, incapace di riconoscere da sé il proprio stato. Nel *Genji*, la gravidanza della *kisaki* Fujitsubo 藤壺 è colta solo dalle dame, all'aggravarsi delle sue condizioni

¹ Per un dettagliato resoconto sulla relazione tra genero e suocero, si veda lo studio condotto da FUKUTŌ sulla dinamica tra Fujiwara no Kaneyori 藤原兼頼 (1014-1063) e Fujiwara no Sanesuke, padre della sposa di Kaneyori, Senko 千古 (2005, 59-70).

² Alla comparsa del principe di Yoshino, il testo lo presenta come «il terzo figlio di un passato imperatore» (*sentei no san no miko* 帝の三の皇子, ISHINO 2002, 227). Se si trattasse del Suzakuin, padre dell'imperatore attuale di cui la protagonista diviene consorte, allora il principe sarebbe fratello di quest'ultimo e della Harunomiya, e le sue figlie sarebbero loro nipoti. Tuttavia non è certo sia questa la discendenza corretta, in quanto non viene meglio specificata; sappiamo solo che possiedono sangue imperiale.

verso la fine del terzo mese. Nello *Yoru no nezame* è invece il marito a intuire il mutamento di Naka no kimi, in particolare notandone l'aspetto del seno (*ochi no keshiki* 御乳の気色, Zhuang 2016, 677).

Una simile mentalità affiora anche nel *Torikaebaya*. Il primo personaggio a rimanere incinta è Yon no kimi, la cui condizione viene «compresa da tutti» (*mina hito mitate matsuri shirite* みな人見たてまつり知りて) dopo tre o quattro mesi, e a interrogarsi è lo stesso ministro suo padre, secondo cui la situazione «è decisamente anomala, forse per una qualche particolare ragione» (*kaku nomi rei naranu wa, moshi aru yō aru ni ya* かくのみ例ならぬは、もしあるやうあるにや, Ishino 2002, 217). Uno studio sulle espressioni con cui il *Torikaebaya* designa la gravidanza ne ha rivelato la concezione, condivisa con molti altri *monogatari*, di 'stato anormale del corpo', assimilabile alla malattia. Vi si fa riferimento perciò soprattutto come a qualcosa di «inusuale» (*tada narazu* ただならず) o «anomalo» (*rei narazu* 例ならず, Zhuang 2013, 27) nel fisico della gestante. Le stesse locuzioni indirette ricorrono per la prima gravidanza di Onnakimi, che inizialmente «interuppe le visite al villaggio nascosto³, avendo sensazioni alquanto anomale» (*oto nashi no sato ni ikomoru koto tomarite, kokochi rei narazu* 音無しの里に居籠ること止まりて、心地例ならず, Ishino 2002, 291). Una differenza essenziale la separa però dalla norma, poiché è lei stessa ad accorgersi della propria condizione e ad affrontarla in maniera del tutto autonoma.

いたく面痩せて、つゆ橘、柑子やうの物も見入れず、つきかへしなどしたまふを [...], 中納言の御心のうちに、さる人こそかくはあれ、この女君などもかくこそはものしたまふめりしかと思し合はするに、言はん方なく心憂く、まことに今ぞ跡はかなくも行き隠れぬべき心地する、心ひとつには思ひやる方なし、さりとて我こそかかれと人に言ひあはすべき事にもあらず [Ishino 2002, 292-293].

Il suo viso era molto dimagrito, non riusciva neppure a guardare cibi come arance e mandarini, e spesso dava di stomaco [...]. Nel suo cuore, Onnakimi⁴ pensò che ciò accadesse proprio a quel tipo di persone (le donne incinte), e che anche Yon no kimi avesse senza dubbio passato lo stesso; il paragone la addolorò immensamente, tanto da farle desiderare di scomparire del tutto, senza lasciare traccia. Nell'animo non riusciva a immaginare cosa potesse fare, ma non poteva confessare a nessuno la sua situazione attuale.

La comprensione dei sintomi raggiunta dalla protagonista è agevolata dal ricordo del parto affrontato da Yon no kimi l'anno precedente, quando Onnakimi le era stata accanto in veste di marito. La conoscenza che una dama aristocratica aveva del proprio corpo restava di conseguenza assai limitata, complice anche la scarsità di fonti informative a sua disposizione. Altri testi storico-letterari coevi che narrano la gestazione delle protagoniste si limitano a fornire una descrizione delle celebrazioni e procedure post-partum, come accade nel *Murasaki Shikibu nikki* 紫式部日記 ('Diario

³ Nel primo capitolo si è già menzionato come la protagonista abbia l'abitudine di recarsi a casa della balia ogni mese per badare alle proprie mestruazioni in privato. In questo senso, *oto nashi sato* 音無し里 (letteralmente 'il villaggio privo di suoni') è una parola poetica (*kago* 歌語) che indica un luogo nel quale Onnakimi possa sfogarsi senza temere di essere sentita. Quest'espressione si ritrova anche in altri *monogatari* coevi, come il *Nezame*, il *Sagoromo* e lo *Hamamatsu chūnagon monogatari* (cfr. ISHINO 2002, 291).

⁴ Qui chiamata *chūnagon*, il primo titolo importante che riceve dopo la maggiore età.

di Murasaki Shikibu, ca. 1008). I testi narrativi sulle prime avvisaglie compaiono nel sottogenere degli *onna no monogatari*, verso la fine dell'XI secolo. Il *Nezame* menziona il rigonfiamento del seno e presenta una notevole somiglianza con i segni poi ripresi dal *Torikaebaya*, come il rifiuto di «cibi leggeri come la pappa di riso» (*omoyu nado yō no mono* 重湯などやうの物, Zhuang 2013, 677). La tarda letteratura *monogatari* Heian mostra così un'inclinazione crescente a esplicitare la fisicità femminile e le problematiche a essa legate.

Un dettaglio di rilievo sulla concezione coeva della gravidanza è l'idea, ricorrente in numerosi *emaki* e annotata da Hotate Michihisa 保立道久 (come riportato in Inuma 1990, 53-54), che le donne incinte, al pari di bambini e anziani, emanino una fragranza insolita (*ikyō* 異香). Il termine collegava la posizione liminale di gestanti e puerpere, feti e neonati al mondo dell'aldilà, a cui erano ritenuti intrinsecamente prossimi a causa delle numerose morti fetali e degli aborti spontanei dell'epoca classica. Tale visione sembra rispecchiarsi nel *Torikaebaya* in alcuni tratti che l'autrice trasferisce ai personaggi, come nell'espressione «il suo attraente profumo si diffondeva ovunque» (*ōkata wa kaori michi imijū natsukashige nari* 大方はかをり満ちいみじうなつかしげなり, Ishino 2002, 263), riferita a Yon no kimi poco dopo il parto del figlio del Saishō.

Il *monogatari* riporta in più punti una percezione a tratti sovranaturale della contiguità tra parto, gravidanza e morte. Quando Yon no kimi è prossima a dare alla luce il secondo figlio del Saishō, costui la incoraggia a restare in vita affermando che «coloro che muoiono mentre hanno un figlio in grembo commettono un grave peccato» (*tada naranu sama ni te nakunaru hito wa tsumi mo ito fukaku* ただならぬさまにて亡くなる人は罪もいと深く, Ishino 2002, 337). L'espressione impiega la locuzione *tada narazu* per indicare la gravidanza, e riflette una visione morale di origine buddhista, diffusa all'interno del ceto aristocratico, secondo cui una donna morta incinta doveva essere afflitta da gravi peccati karmici (*zaishō* 罪障). L'*Eiga monogatari* tramanda che alla morte della *nyōgo* Fujiwara no Shishi 藤原慨子 (969-985) al dodicesimo mese di gravidanza, l'imperatore Kazan 花山天皇 (968-1008) pronunciò parole simili, ovvero «pare che su una donna perita in tale condizione pesi un grave peccato» (*kakaru hito wa ito tsumi omoku koso anare* かかる人はいと罪重くこそあなれ, Fukutō 1991, 115). Il decesso in gravidanza comportava infatti l'uccisione del feto e, con essa, la violazione di uno dei cinque precetti (*gokai* 五戒), quello che impone di non recare danno ad alcun essere vivente (Baba 2018, 187). Una tragica evenienza della biologia femminile arriva così a iscrivere il genere stesso entro una cornice di colpa esistenziale, dalla quale la coscienza femminile pareva faticare a districarsi. Persino in occasione di un parto felice, Onnakimi confessa che «partorire vicino a una manifestazione del Buddha sarebbe spregiudicato e irresponsabile» (*butsu no araware tamaeru yō naru on-atari ni, tomokaku mo aran koto, ito mushin ni bin nakaru beshi* 仏

のあらはれたまへるやうなる御あたりに、ともかくもあらんこと、いと無心に便なかるべし, Ishino 2002, 313). Da quando è costretta ad abbandonare le vesti maschili, manifesta sempre più la consapevolezza che le donne siano esseri per natura peccaminosi e perciò esclusi dalla salvezza religiosa (Baba 2018, 184).

3.1.2. Il pericolo del parto e le pratiche intorno a esso

Il *Torikaebaya* presenta molteplici espressioni che registrano il pericolo di vita in cui versano i personaggi femminili al sopraggiungere delle doglie. È il caso della principessa imperiale che, pur «non soffrendo tanto quanto si temeva» (*kanete omoitsuru yori mo itaku mo nayami tamawazu* かねて思ひつるよりもいたくも悩みたまはず, Ishino 2002, 439) al momento del parto, va incontro a un netto aggravamento una volta concluso il processo. Il testo riferisce che «le sue condizioni a seguito del travaglio peggiorarono visibilmente, al punto che pareva non sarebbe vissuta a lungo» (*nakanaka sono ato wa kieiri tsutsu, ikitomarase tamō beku mo owashimasa de* なかなかその後は消え入りつつ、生きとませたまふべくもおはしまさで, Ishino 2002, 440). Nessuna delle donne del *monogatari* ha la sfortuna di morire prima, durante o dopo il travaglio. Tuttavia, espressioni come «una persona destinata a non sopravvivere» (*ikitomaru majiki hito* 生きとまるまじき人, Ishino 2002, 382) ricorrono spesso anche a proposito di Yon no kimi, di cui viene ribadita di frequente la fragilità fisica. La giovane, già una volta madre, si trova in particolare difficoltà dalla seconda metà del *maki* III quando, esiliata dal padre, è costretta a partorire in un luogo lontano da casa.

右の大臣の君は、この度もいとうつくし女君生まれたまへりしかど、くづほれたまひし人の、今もたひらかならんことも思したたで、消え入りつつ、さすがにあるかなきかにて、「殿をいま一度見たてまつらず、思し直されでやみなんとするよ」とて、泣き入りたまふ。(Ishino 2002, 395)

La figlia del ministro di destra anche questa volta diede alla luce una bimba bellissima, ma costei si stava indebolendo sempre di più; ora non riusciva più a rimettersi in salute, e respirando a malapena giaceva in punto di morte. «Se non vedrò mio padre almeno un'ultima volta, me ne andrò senza che lui mi abbia mai perdonato,» diceva piangendo.

I decessi per parto erano in effetti estremamente diffusi nell'aristocrazia di corte. Come afferma Tabata Yasuko, nel periodo Kamakura i così definiti «parti felici» (*heisan* 平産) erano all'incirca pari di numero alle morti fetali registrate (1987, 52-53). Il numero di trapassi legati alla gravidanza non doveva essere molto diverso nel periodo Heian, come conferma un'indagine condotta da Fukutō sul X e l'XI secolo. Alcune donne perirono per le epidemie che le coglievano al momento delle doglie⁵.

⁵ Per esempio, una delle figlie di Michinaga, Fujiwara no Kishi 藤原嬉子 (1007-1025), partorì il principe Chikahito 親仁親王 (1025-1068, futuro imperatore Go-Reizei 後冷泉天皇) il 3 agosto 1025, e morì due giorni dopo a causa del morbillo diffusosi l'estate di quell'anno. Simile sorte toccò anche alla moglie di Fujiwara no Nagaie 藤原長家 (1005-1064), che secondo lo *Shōyūki* partorì al settimo mese di gravidanza, sempre ad agosto. Il bambino morì subito, mentre la madre, ormai già di molto indebolita, spirò pochi

La maggior parte soffriva dell'incapacità di ingerire cibo, che indeboliva corpi di per sé poco avvezzi allo sforzo fisico e con scarse occasioni di movimento (Fukutō 1991, 115). A ciò si aggiungevano forti febbri, le quali ne esaurivano le forze fino all'esito più tragico (1991, 110-111). La frequenza con cui le morti di parto ricorrono nelle fonti coeve si spiega anche con la giovanissima età in cui le nobildonne entravano nella vita coniugale. Lo sproporzionato numero di gravidanze che ne seguiva nei dieci o quindici anni successivi era fonte di un'inesorabile estenuazione fisica. Un caso che non si discosta particolarmente dalla norma è quello della moglie di Fujiwara no Norimichi 藤原教通 (996-1075). Stando allo *Shōyūki*, ella partorì a quindici e a diciassette anni, ebbe un aborto spontaneo (*rakushi* 落子) a diciotto, mise al mondo altri quattro figli a diciannove, ventidue, ventitré e ventiquattro anni, e morì l'anno seguente (1991, 112-113).

Nel *Torikaebaya* si raggiungono talvolta cifre simili, benché i personaggi siano di età più avanzata. Yon no kimi ha due figli dal Saishō – il secondo travaglio quasi fatale – e altri quattro da Otokokimi negli anni successivi al secondo scambio, per un totale di sei parti nell'arco di undici o dodici anni. Onnakimi ha un figlio dal Saishō e quattro dall'imperatore, raggiungendo cinque gravidanze nello stesso lasso di tempo della donna che un tempo le era stata sposa. Forse per assicurare un lieto fine, o per non turbare eccessivamente un pubblico già spiazzato dall'anomalia della trama, l'autrice ha scelto di non rappresentare alcun decesso per parto. La paura della morte permea tuttavia le numerose gravidanze narrate. Accanto alla sofferenza fisica e all'angoscia dei personaggi femminili che affrontano le doglie, il testo dà voce all'apprensione dei loro genitori, in particolar modo dei padri⁶.

女君の御産屋のほどにもなりにけり。 恐ろしくあやふきことに思し騒ぎて、隙なき御読経、修法、大殿にもあやしながら人目例ならず見せじと添へ始められたる御祈りども、殿のうち隙なきまでこちたきしるしにや、かねてよりはればれしからずのみ悩みわたりたまひしを [Ishino 2002, 259].

Era giunto il momento di trasferirla nella sala adibita al parto. Suo padre era terribilmente agitato nel grande spavento che provava, e senza un momento di pausa recitava *sutra* ed eseguiva riti esoterici. Anche l'*ōtono* suo suocero, pur trovando la gravidanza discutibile⁷, iniziò ad aggiungere preghiere supplementari, affinché l'opinione pubblica non lo considerasse irrispettoso.

Il ricorso a precauzioni religiose e mistiche di fronte al corpo gonfio e spossato della figlia e nuora restituisce bene il clima di inquietudine e superstizione che circondava le partorienti. Diversi mesi prima della data prevista venivano convocati vari officianti spirituali, come monaci buddhisti (*sōryo*

giorni dopo. Nel 1025 anche la figlia di Izumi Shikibu, Ko Shikibu no naishi 小式部内侍 (999-1025), morì dando alla luce il figlio di Fujiwara no Kin'nari 藤原公成 (999-1043) mentre era affetta da morbilli (FUKUTŌ 1991, 111-112).

⁶ L'angoscia di un padre che rischia di perdere la figlia al momento del parto è esemplificata anche da alcuni fatti storici. Ad esempio, pare che quando a Michinaga venne a mancare la figlia Kishi egli tentò di eseguire un rituale cinese di resurrezione chiamato *tamayobai* 魂呼, che consisteva nel chiamare il nome della defunta tre volte dalla cima di un tetto (cfr. TORIIMOTO 2023, 122).

⁷ Costui è il padre della protagonista, sposata con Yon no kimi in veste di uomo. L'*ōtono* è consapevole che il matrimonio tra le due donne è di pura funzione e reputa perciò la gravidanza di Yon no kimi sospetta, in quanto biologicamente impossibile.

僧侶), asceti dello Shugendō 修験道⁸ (*shugensha* 修験者) e mistici (*onmyōji* 陰陽師, Toriimoto 2023, 19), a pregare per una nascita senza complicazioni. Tra i riti compiuti dalla stessa aristocrazia per propiziare un travaglio sereno vi era, al quinto mese, la cinta del ventre gravido da parte del marito con una lunga fascia di seta bianca, di circa tre metri e mezzo, preparata dai parenti (*ibidem*). Il testo la chiama *on-obi no koto* 御帯のこと (Ishino 2002, 422) in riferimento alle pratiche eseguite sulla Harunomiya. Seguiva la scelta della direzione propizia per il luogo del parto (Fukutō 1991, 106), insieme a un'attenta selezione dei giorni reputati fausti dal calendario per rendere pubblica la gravidanza. Su questa base la madre di Yon no kimi e la balia informano il marito, affermando che «oggi è un giorno propizio» (*kyō yoki nichi nari* 今日吉き日なり, Ishino 2002, 219). Veniva inoltre allestito un edificio apposito per il parto, separato dall'abitazione quotidiana ma interno alla residenza (*go-sanjo* 御産所, Tabata 1987, 52; *ubuya* 産屋 se di dimensioni minori, Toriimoto 2023, 109). Il processo corporeo della nascita era infatti ritenuto fonte di impurità (*kegare* 穢れ), e occorreva mantenervi distanza rituale se non vi si era direttamente coinvolti. Ad allestire e ospitare il *go-sanjo* era tendenzialmente la famiglia della moglie, come fa nel *Torikaebaya* Otokokimi nella nuova residenza Nijō quando la sorella, allora *naishi no kami*, rimane incinta dell'imperatore.

Un aspetto importante dei preparativi era la scelta degli abiti, rigorosamente di colore bianco data la connessione delle doglie con la morte e con l'aldilà. Murasaki Shikibu racconta che alla nascita del principe Atsuhira 敦成親王 (1008-1036, futuro imperatore Go-Ichijō 後一条天皇), figlio della *kisaki* Shōshi, a essere bianchi erano il *michōdai* 御帳台⁹, le vesti delle *nyōbō* che assistevano la gestante e quelle di lei stessa, oltre agli abiti del neonato per i sette giorni successivi (Fukutō 1991, 107). L'importanza del bianco durante il travaglio, segnalata anche in opere di finzione come il *Genji*, non sfugge all'autrice del *Torikaebaya*:

いとささやかに細かうをかしげなる人の、色は隈なく白きに、白き衣どもに埋もれて、頭に菊の上おぼえて綿ひき散らされたり [Ishino 2002, 263].

Costei, così minuta, delicata e graziosa, dal colorito assolutamente candido, era ammantata d'abiti a loro volta bianchi, e sul capo era posato del cotone, come sopra a un crisantemo.

Così viene descritta Yon no kimi dopo la nascita del primo figlio, concepito dal Saishō. Nelle note al testo (*ibidem*) Ishino ricorda che durante la festa del crisantemo (*chōyō no sekku* 重陽の節句), celebrata il nono giorno del nono mese, si usava ricoprire i crisantemi di cotone idrofilo e strofinarli

⁸ Pratica che fondeva il culto *shintō* 神道 (religione autoctona giapponese) dei luoghi montani con il Buddhismo esoterico e con l'*onmyōdō* 陰陽道, ovvero la cosmologia divinatoria basata sulla filosofia cinese dei cinque elementi. Gli *shugensha* erano asceti presso monti sacri, considerati capaci di acquisire l'illuminazione e determinati poteri mistici attraverso un rigoroso allenamento.

⁹ Il *michōdai* era una piattaforma per dormire sormontata da un *tatami* 畳, attorno a cui erano drappeggiate delle tende coprenti, installato nelle residenze aristocratiche.

sul corpo per scongiurare l'invecchiamento. La studiosa ipotizza un legame tra questa usanza e quella, menzionata nel brano, di posare del cotone sul capo della puerpera, ulteriore espediente per augurarle lunga vita accanto al richiamo alla fragilità del suo corpo. Il bianco compare inoltre negli ultimi giorni della gravidanza della Harunomiya, che «indossava una bianca veste spessa e ovattata, tirata fin sopra i capelli a coprire il capo» (*shiroki onzo no atsu goetaru o ogushi gome ni hikikazukite zo* 白き御衣の厚肥えたるを御髪ごめにひきかづきてぞ, Ishino 2002, 431).

Un travaglio concluso lietamente prevedeva, quando la puerpera apparteneva a un nucleo familiare ufficiale, un gran numero di celebrazioni. Dopo la nascita del primo figlio del Saishō e di Yon no kimi vengono narrati i festeggiamenti che impegnano le donne dell'*ie*, il cui compito principale era assistere a madre e neonato. Il testo riferisce che «tutti erano agitati in entusiasmo, e la moglie del ministro di destra preparò la stanza del lavabo, mentre la madre del *taishō*¹⁰ assistette il bimbo alla sua prima lavanda» (*hitotsu ni yorokobi, tonoue oyudono, taishōdono no ue mukae yu nado mo te sawagaruru ni* ひとつに喜び、殿上御湯殿、大將殿の上迎へ湯などもて騒がるるに, Ishino 2002, 261). Dopo la cerimonia del primo allattamento si svolgeva infatti quella del primo bagno (*oyudono no koto* 御湯殿のこと). Come riporta Ishino, per questo rito (detto anche *ubuyu* 産湯) si sceglieva un giorno fausto e si impiegava l'acqua di un pozzo o di un fiume situati in posizione di buon auspicio (2002, 261): nello *Shōyūki* l'acqua impiegata sarebbe stata quella del fiume Kamo, usata per bagnare il capo di una figlia appena nata di Sanesuke (Torimoto 2023, 13). Celebrazioni aggiuntive si tenevano poi la terza, la quinta, la settima e la nona notte.

七日の夜、大將殿の御産養にて、上達部、殿上人残るなく参り集ひたるに [Ishino 2002, 261].

La settima notte, per celebrare la nascita del piccolo, si radunarono presso la residenza del *taishō*¹¹ tutti i nobili d'alto e medio rango, senza che ne mancasse alcuno.

御産屋のほどのこと、言はずとも推し量るべし。三日の夜大殿、五日春宮の大夫、七日内裏より、九日大將殿など、心々にいどみ尽くし心を尽くして仕うまつりたまへる、いとめでだし [Ishino 2002, 501].

Si può ben immaginare, anche senza dirlo, come andò la celebrazione della nascita. La terza notte, dal ministro di sinistra; la quinta, dall'addetto all'erede al trono; la settima, alla corte imperiale; la nona, dal *taishō* fratello della madre¹². Così, ognuno metteva il massimo impegno nel gareggiare al miglior servizio, ed era tutto davvero splendido.

I due brani descrivono i convivi per la nascita dei figli, rispettivamente, di Yon no kimi e della protagonista entrata a corte come *nyōgo* dell'imperatore. Questi banchetti, detti *ubuyashinai* 産養,

¹⁰ Qui il testo parla di Onnakimi in vesti maschili, nel suo ruolo di marito della puerpera e padre del neonato.

¹¹ In questa sezione del testo, l'epiteto *taishō* fa riferimento al rango ricoperto dal marito di una sorella (*anemuko* 姉婿) di Yon no kimi, la San no kimi 三の君, presso la cui casa si tiene la celebrazione della settima notte.

¹² In questo caso invece, *taishō* indica il protagonista maschile, Otokokimi, dopo lo scambio di genere con la sorella.

riunivano parenti e personalità legate alla famiglia del neonato e si tenevano spesso in residenze del ramo materno. Nell'opera essi hanno luogo presso un genero di Yon no kimi nel primo caso, e presso il padre e il fratello di Onnakimi nel secondo, con alcune eccezioni dal lato dell'imperatore, che vi figura come ospite in virtù del rango supremo. Gli *ubuyashinai* dedicati al figlio della protagonista richiamano, tra l'altro, quelli allestiti per il principe Atsuhira, descritti nel *Murasaki Shikibu nikki* (Toriimoto 2023, 12). La celebrazione del terzo giorno fu disposta dall'ufficio della consorte, la madre Shōshi. Quella del quinto giorno dal padre di lei, Michinaga, come nel *Torikaebaya* tocca al ministro di sinistra, anch'egli nonno del principino. Il settimo giorno toccò al padre del bambino, l'imperatore Ichijō: questo in parallelo con l'imperatore del *monogatari*, che celebra anch'esso la settima notte. Il nono giorno, infine, fu affidato a Fujiwara no Yorimichi 藤原頼通 (992-1074), fratello della madre, in simmetria con Otokokimi, ospite a sua volta della nona notte.

Per quanto fossero motivo d'orgoglio per la madre, sopravvissuta al parto e capace di garantire la continuità dell'*ie* con un nuovo discendente, la disposizione di queste celebrazioni dipendeva in larga parte dalla volontà dell'uomo a capo della famiglia (*kachōtaru shujin* 家長たる主人, Fukutō 1991, 120). Costui esercitava una sorta di *ius vitae necisque* (*seisatsuyodatsuken* 生殺与奪権, ibidem) sulle donne gravide, partorienti e puerpere. Nel *Torikaebaya* vi sono diversi episodi in cui i personaggi femminili vengono isolati quando affrontano una gravidanza che esula dalla norma sociale, perché frutto di un rapporto esterno al vincolo maritale. Yon no kimi, diseredata dal padre per l'adulterio commesso, corre un serio rischio di morire di parto; pur accompagnata dal Saishō, resta a tutti gli effetti estranea alla propria unità familiare fino al tardivo pentimento del ministro di destra. La narrazione costruisce poi un contrasto consapevole tra i gioiosi festeggiamenti riservati alla protagonista quando è *nyōgo* e il parto che ella deve invece affrontare, priva di familiari o volti noti, durante il confino a Uji. Circondata da volti benevoli e accudita con grande riguardo, Onnakimi rievoca con dolore la solitudine del primo parto, tenuto nascosto da tutti: «con commozione pensò alla nascita del figlio, di cui però nessuno sapeva» (*tada hito shirenu hito no umare tamaeri shi hodo to oboyuru ni, imijū aware ni te* ただ人知れぬ人の生まれたまへりしほどとおぼゆるに、いみじうあはれにて, Ishino 2002, 501). Emerge così con chiarezza il parallelismo che l'autrice sembra aver volontariamente raffigurato tra le due protagoniste, Onnakimi e Yon no kimi, entrambe in un certo livello di conflitto con il modello prestabilito di sessualità e maternità. Solo la prima riesce però ad affermarsi, grazie alla propria scalata sociale (Katayama 2024, 26). Proprio lo scoramento di Yon no kimi e la mancanza di *kokorozuyosa*, maturata da Onnakimi in anni di vita maschile, rendono il suo isolato travaglio, salvo le visite frammentarie del Saishō, il più doloroso tra quelli affrontati dalle donne del *Torikaebaya*.

ほのかなる火影に、いとど身もなくあはれげなるさまにて、髪はいと長くうち添へて腹はいとふくらかにてうち臥し給へるを [...] いとたゆげにうち見あけて、あないみじ、いとどしき世に、こはいかにまたかくは、と思ふもいみじければ、息も絶えつつ涙流るる気色 [Ishino 2002, 336].

Alla fioca luce delle fiamme ella giaceva con aspetto assai straziante, il suo corpo sempre più esile, i lunghi capelli che le cadevano a fianco, e il ventre immensamente gonfio [...]. Aprì gli occhi con grande stanchezza e pensando, «oh, in una relazione già così grave come la nostra, come ha fatto costui (il Saishō) a entrare qui dentro?», e sopraffatta dall'emozione le si spezzò il respiro, mentre le lacrime scorrevano copiose.

3.2. LA MATERNITÀ TRA AFFETTO IMPOSTO E SCELTA INDIVIDUALE

Il *monogatari* presenta dunque un gran numero di gravidanze e parti a buon fine, e con essi instaura molteplici legami tra madre e figlio. Alcuni sono stabiliti fin dall'inizio della vicenda: Onnakimi e la consorte Fujiwara del padre, Otokokimi e la coniuge Minamoto del padre, Yon no kimi e la *kita no kata* del ministro di destra. Questi rapporti sono però limitati dal fatto che le principesse di Yoshino e la principessa imperiale hanno perduto la madre in giovane età. Lo sviluppo della vicenda introduce poi ulteriori vincoli di questo tipo:

1. Il figlio della Harunomiya e di Otokokimi, dato in adozione a Yoshino no anakimi;
2. I tre figli avuti da Naka no kimi con il Saishō;
3. I due figli di Yon no kimi e del Saishō, la più giovane futura *nyōgo* del successivo imperatore;
4. I quattro figli concepiti da Yon no kimi con Otokokimi;
5. La figlia della donna del Reikeiden con Otokokimi, futura *nyōgo* del principe imperiale.

Onnakimi ha inoltre quattro figli dall'imperatore, dei quali il primogenito sale al trono, e un singolo figlio dal Saishō, allevato poi dalla Naka no kimi. Quest'ultimo, che l'autrice chiama 'il ragazzo di Uji' (Uji no wakakimi 宇治の若君), viene abbandonato dalla protagonista con grande dolore al momento della fuga, nella consapevolezza che un figlio senza padre nella capitale sarebbe stato motivo di grave scandalo.

Occorre però comprendere il diverso sistema di valori in cui questi ruoli materni si collocano. Kimura Akiko ha studiato la distinzione concettuale allora vigente, riferita al genere femminile nel suo insieme, tra «sesso che genera» (*umu sei* 生む性) e «sesso che non genera» (*umanai sei* 生まない性). La linea di demarcazione passava in sostanza per il rango familiare di entrambi i genitori. Il sistema riproduttivo era mediato dalla nascita di figli e dunque di eredi, attraverso i quali si generavano nuove forme di potere egemonico. Essere donna e madre, tuttavia, non bastava a rientrare nella categoria del 'sesso che genera', e figure di ceto inferiore o esterne a unità familiari consolidate consumavano la propria sessualità e maternità fuori dal circuito di successione aristocratico (2001, 120). Lontano dal vertice di questo perimetro gerarchico si trovano infatti il legame materno tra la

protagonista e il ragazzo di Uji, come anche quello tra la Harunomiya e il figlio avuto con Otokokimi. Per necessità o per volontà altrui, queste madri vengono private della propria qualità materna, e la loro prole è riassegnata ad altre donne attraverso l'adozione, così da rientrare in un sistema di legittima circolazione del potere. L'incorporazione di figli adottivi nella propria *ie* si afferma intorno alla metà del periodo Heian come nuova modalità per assicurare la continuità dei beni familiari, intesi nel ceto aristocratico come prestigio pubblico (*kakaku* 家格) e proprietà privata (*kagyō* 家業, Tabata 1985, 62). Ne sono un caso esemplare le numerose adozioni compiute da Michinaga per espandere la propria influenza politica, come quella di Fujiwara no Kanetsune 藤原兼経 (1000-1043), figlio del fratello Michitsuna e della sorella, morta di parto, di sua moglie Rinshi, dunque suo nipote¹³ (Fukutō 1991, 184). Anche le donne sterili, se inserite in una *ie* influente, vengono così trasformate in 'sesso che genera'. È quanto accade a Yoshino no anakimi adotta il figlio della Harunomiya, la quale viene invece relegata al 'sesso che non genera' (Kimura 2001, 124). Il punto di vista della principessa imperiale resta taciuto, ma è struggente il momento in cui, subito dopo la nascita del piccolo, «dato che non era cosa da rivelare al mondo, le *nyōbō* della *naishi no kami* giunsero di nascosto a prendere in custodia il bambino, e si diressero verso l'abitazione del ministro di sinistra; a tenere il neonato tra le braccia era Chūnagon no kimi 中納言の君¹⁴» (*moteizu beki koto naraneba, shinobite kami no tononokata no nyōbō no izuru yō ni motenashite, chūnagon no kimi idaki tatematsurite tononokata ni mairitareba* もて出づべきことならねば、忍びて督の殿の御方の女房の出づるやうにもてなして、中納言の君抱きたてまつりて殿に参りたれば, Ishino 2002, 439).

Il periodo classico ha consentito la maturazione di una visione rispettosa della maternità, categoria attribuita a colei cui è pubblicamente riconosciuto il ruolo di madre, a prescindere dal vincolo biologico con il figlio. Come chiarisce Wakita (1992, 106) in linea con altri storici, però, tale deferenza poggiava in ultima analisi sull'obiettivo ultimo di produrre prole, e valeva dunque come mezzo verso un fine. Lo dimostra il massimo *status* raggiunto dalla protagonista al termine delle vicende, dopo che il figlio succede al padre come imperatore: la nuova dimensione di potere da lei acquisita è funzionale alla perpetuazione della linea imperiale. Dopo nove mesi di gestazione, una donna partoriva un bambino che poteva determinare il suo successo, oppure rivelarsi inutile ai progetti politico-parentali del padre e segnare il fallimento della consorte in quanto madre. In un quadro simile, in cui il rapporto tra madre e figlio era complesso e talvolta in aperto conflitto con il bene della donna,

¹³ Alcune delle persone adottate da Michinaga furono Fujiwara no Kaneyori 藤原兼頼 (1014-1063), figlio del suo secondogenito Yorimune, e Minamoto no Narunobu 源成信 (979-?), figlio di un'altra sorella di Rinshi (cfr. FUKUTŌ 1991, 184-185). Anche se non erano suoi figli naturali, molti di questi aristocratici furono insigniti di titoli importanti in quanto *yōshi* dell'uomo che un tempo era stato *daijōdaijin*.

¹⁴ Questo personaggio è una delle *nyōbō* a servizio della principessa imperiale, figlia della balia (*menoto* 乳母) che assisteva la madre della Harunomiya, ormai deceduta, rendendola d'età pressoché simile a quella della principessa (ISHINO 2002, 433).

Fukutō sottolinea che l'idea di un «istinto materno» (*boseiai* 母性愛) naturale e innato in ogni donna, al pari del concetto stesso di «maternità» (*bosei* 母性), è una costruzione ideologica sorta in un preciso momento storico in risposta a determinate necessità familiari (2004, 146). L'autrice del *Torikaebaya* non si sottrae nondimeno al compito di illustrare le difficoltà insite nella trasformazione di una donna in madre, dipingendone tanto i vantaggi quanto i danni che essa poteva irrimediabilmente causare.

3.2.1. Lo sguardo maschile verso maternità e paternità

La prima volta che il Saishō scorge Onnakimi stringere tra le braccia il figlio appena nato, partorito in segreto a Uji, ne ricava la convinzione che il nuovo ruolo di madre segni un mutamento definitivo nel suo tenore di vita.

もとの様にやなり返りたまはんとうしろめたく静心なかりしを、この若君をいとかなしげに思して常に抱き扱ひたまふれば、これを見捨ててはふり離れじと思ふ頼みさへいと強くなりて [Ishino 2002, 362].

Prima egli temeva che la donna volesse fare ritorno al suo aspetto maschile di un tempo ma, vedendola sempre stringere il loro bambino con tale immensa dolcezza, si convinse che non avrebbe mai contemplato l'idea di separarsene e abbandonarlo, e provò grande sollievo.

L'opinione del Saishō, che gli eventi successivi smentiscono, si basa su una serie di credenze allora diffuse, secondo cui la maternità era il fine ultimo e il massimo successo nella vita di una donna. Nel *Gyokuyō*, Kujō Kanezane scriveva che le donne sono le vere madri del Buddha, il quale risiede temporaneamente nell'utero e, alla nascita, eredita corpo, pelle e capelli da loro, non dai padri. Anche nel *Gukanshō*, Jien mostra empatia per il dolore delle madri durante il parto, spiegando che è proprio grazie al loro sacrificio che nel mondo nasce il bene (Wakita 1992, 104). Egli aggiunge che «il Giappone è un paese completato dalla presenza delle donne» (*nyonin nyūgen no nihonkoku iyo makoto nari keri* 女人入眼ノ日本国イヨマコト也ケリ (1992, 132)¹⁵. Il fatto che un ruolo intrinseco alla biologia femminile fosse rivestito di una patina di sacralità non è privo di rilievo; spesso, però, vi si celavano finalità prettamente politiche. Jien discendeva dalla famiglia reggente e riteneva che la pietà filiale dovuta alla madre (*kōyōhōon* 孝養報恩), gravata dalle difficoltà della gestazione, andasse rivolta in realtà al nonno del figlio. Attribuiva ad esempio al padre della *kisaki* l'ufficio di vagliare i documenti presentati all'imperatore (*nairan* 内覧). Nell'opinione comune, dunque, la ricompensa filiale non si concentrava direttamente sulla madre, ma sul lato maschile dell'*ie*,

¹⁵ La traduzione letterale dell'espressione corrisponde all'incirca a «il Giappone è un paese straordinario, dove le donne entrano all'interno degli occhi». Il significato di questo idioma va collegato all'usanza buddhista dal nome di *kaigenkuyō* 開眼供養 ('rituale di apertura degli occhi o illuminazione'), durante la quale per inaugurare una statua sacra vi venivano 'inseriti gli occhi' (*nyūgen* 入眼), ossia dipinte le pupille, così che l'immagine potesse venire abitata dal Buddha stesso.

pur conservando la necessità della collaborazione femminile nel produrre la successiva generazione di eredi.

La madre andava così pubblicamente venerata, e il suo instancabile affetto per i figli era incoraggiato come effetto karmico innato. Quando la protagonista del *Torikaebaya* confessa in lacrime al fratello il dolore per l'abbandono del figlio, costui, pur condividendo la separazione, la consola dicendo che «è davvero normale che tu ti senta così. Il legame di sangue che hai con quel bambino è un vincolo difficile da recidere» (*ge ni, sa obosaru beki koto ni haberu. Sono on-yukari shi mo zo, hanare nikuki on-chigiri habere* げに、さ思さるべき事にはべる。その御ゆかりしもぞ、離れにくき御契りはべれ, Ishino 2002, 387). Nel commento Ishino chiosa il lemma *yukari* come destino (*shukuen* 宿縁) che lega indissolubilmente madre e figlio. La visione tardo-Heian e medievale sull'eterna inscindibilità di questa parentela sfociava talvolta in un'interpretazione pseudo-incestuosa, per cui nell'esistenza della donna si annidava il connaturato potenziale di infatuarsi dell'uomo che lei stessa aveva generato. In una raccolta di racconti prodotti in epoca Muromachi (1336-1573), per esempio, una riscrittura della figura di Izumi Shikibu la vuole impegnata in una relazione amorosa con il monaco Dōmyō Ajari 道命阿闍梨 (974-1020), salvo poi scoprire che costui era in realtà suo figlio. Si tratta naturalmente di una leggenda postuma, che riflette però il duro sguardo maschile sulle conseguenze della norma familiare promossa dal sistema sociopolitico vigente. L'intenso amore materno si legava spesso all'unica speranza di un'esistenza appagante per la madre, e l'emergente motivo incestuoso si lascia leggere come proiezione narrativa di desideri inconsci femminili (Wakita 1992, 155). Comprensibile è perciò lo sconcerto del Saishō quando apprende che la fuga dell'amata non ha incluso il figlio.

あはれ、かかる人を見捨てたまひけん心強さこそ、思へどあさましく、ことよりはかへすがへすも言ひやる方なく、胸くだけでくやしくいみじく、人の御つらさも限りなく思ひ知る [Ishino 2002, 392-393].

Che dolore provava, al pensiero dell'ostinata forza d'animo con cui costei aveva abbandonato qualcuno di tanto importante come quel bambino; non vi era alcun modo per giustificare ciò ch'aveva fatto. Il cuore del Saishō era spezzato e la sua disperazione sconfinata, ed egli giunse così a comprendere la crudeltà senza limiti della donna.

Una donna che non corrispondeva alle aspettative sulla doverosa devozione alla prole si esponeva dunque a un certo giudizio, sia sociale che religioso. L'influenza negativa dei precetti buddhisti sulla percezione di una madre che antepone il proprio benessere a quello dei figli è verificabile già all'inizio del IX secolo. La raccolta di *setsuwa Nihon ryōiki* 日本霊異記 ('Cronache soprannaturali e straordinarie del Giappone'), per esempio, narra di una donna che preferiva una vita licenziosa all'allattamento del proprio bambino, lasciandolo patire la fame. Quando un monaco la incontra in sogno, i suoi seni appaiono gonfi e tumefatti, retribuzione karmica per la sua mancanza di amore

materno (Fukutō 2004, 132). A questo sguardo critico dottrinale si affianca una prospettiva diffusasi in Giappone nello stesso periodo. La leggenda di Mokuren 目連, il discepolo che discese agli inferi per salvare la madre, pare ereditare il motivo devozionale cinese secondo cui i comportamenti peccaminosi delle madri ricadono simbolicamente sui figli, dannati alla caduta nell'oltretomba per colpe non proprie (Wakita 1992, 135-136). Nel quadro culturale del tardo Heian e del primo Kamakura, in cui madre e figlio erano considerati un tutt'uno (*boshiittai* 母子一体, Wakita 1992, 142), assume un ruolo centrale la pietà filiale (*kōyō* 孝養, Tabata 1987, 67), intesa non solo come devozione morale dei figli verso i genitori, ma anche dei genitori verso i figli. Nell'antologia di racconti buddhisti *Shasekishū* 沙石集 ('Raccolta di sabbia e di pietre', 1279-1283), compilata da Mujū Dōgyō 無住道暁 (1227-1312), si legge che «le donne possiedono un animo più dedito alla pietà filiale, dedicandosi con impegno alla cura dei figli, ed è naturale se ne parli con rispetto» (*joshi wa kōyō no kokoro mo haberi, yōiku no tsutome mo, nemugoro naru koto mōsu mo, kotowari ni koso* 女子ハ孝養ノ心モ侍リ、養育ノ勤モ、ネムゴロナル事申モ、コトワリニコソ, Tabata 1987, 71). Sebbene il sostegno costante ai figli fosse moralmente richiesto a entrambi i genitori, per esempio attraverso determinati servizi memoriali (*tsuizenkōyō* 追善孝養) per chi moriva prematuramente, l'opinione comune negava al padre il medesimo impegno affettivo.

Questa convinzione viene in parte problematizzata dalla voce autoriale del *Torikaebaya*. Ne è un esempio il momento in cui il Saishō contempla il bambino lasciatogli dopo la partenza di Onnakimi e pensa, commosso, che «in questa vita a cui potrei porre fine egli è l'unico ostacolo; l'amore che provo per lui mi rende difficile abbandonarlo» (*kagiri to omoi tojimuru yo no hodashi to itodo sutegataku aware naru ni mo* 限りと思ひとちむる世のほだしといとど捨てがたくあはれなるにも, Ishino 2002, 392). L'opera abbonda di riferimenti al legame doloroso tra un padre e i propri figli, designato di frequente come *hodashi*, ossia impedimento o intralcio¹⁶. Il termine ricorre anche per il Saishō, per Otokokimi e persino per la protagonista, ma è particolarmente frequente a proposito del vincolo tra il principe di Yoshino e le due figlie. Conversando con il protagonista maschile, il principe confessa che «come insegna il Buddha, l'attaccamento che provo per loro è profondo, anche se dovrebbe rappresentare per me un ostacolo» (*waga mi no hodashi to narinu beki da ni, on'ai no omoi to iu mono butsu da ni takeki koto ni toki tamaeru ni* わが身のほだしとなりぬべきだに、恩愛の思ひといふもの仏だにたけきことに説きたまへるに, Ishino 2002, 356). L'obiettivo

¹⁶ Letteralmente, *hodashi* fa riferimento a corde usate per legare gli arti di un animale o un essere umano e impedirgli di muoversi liberamente. L'uso del lemma è già riscontrabile in un componimento attribuito a Mononobe no Yoshina 物部吉名 all'interno del *Kokin wakashū* 古今和歌集 ('Raccolta di poesie giapponesi antiche e moderne', 914 ca.) che cita «pur volendo io entrare nel sentiero di montagna dove le pene del mondo non mi possono raggiungere, mi trattiene un unico ostacolo, proprio la persona che amo» (*yo no ukime mienu yamaji e iramu ni wa omō hito koso hodashi nari kere* 世のうきめ見えぬ山路へ入らむには思ふ人こそほだしなりけれ, ISHINO 2002, 212).

ultimo della sua vita è sempre stato prendere i voti e condurre un'esistenza monastica, ma la condizione di padre lo ha tenuto lontano dalla realizzazione di tale destino. La sua figura è modellata su personaggi del *Genji* come l'ottavo principe di Uji (Uji no hachinomiya 宇治の八宮) o il sacerdote di Akashi (Akashi no nyūdō 明石の入道), che similmente vacillano tra l'affetto paterno secolare e la vocazione religiosa (Katayama 2012, 37). Il commiato finale tra l'uomo e le due principesse di Yoshino rivela tuttavia un essenziale distacco psicologico tra i sentimenti delle due parti. Egli si separa dalle figlie «senza rimpianti» (*nagori naku* 名残なく) e «con immensa gioia» (*ito ureshiku* うれしく, Ishino 2002, 464), del tutto ignaro del disagio e della profonda inquietudine con cui esse lo abbandonano per seguire Otokokimi alla capitale. Adempie così al proprio ruolo sociale, affidandole a un uomo più giovane che se ne prenda cura come *muko* – marito per Yoshino no anakimi, e genitore adottivo per Naka no kimi –, ma sul piano affettivo il suo sentimento si orienta in direzione opposta alla loro (Date 2011, 22).

L'etica morale e religiosa dell'epoca tende ad attribuire al padre una cura di tipo socio-amministrativo, e molti uomini lasciavano in eredità beni anche alle figlie femmine (Nomura 2003, 6). Il legame affettivo non impediva però loro di condurre un'esistenza personale separata dalla prole, come esemplifica il principe di Yoshino. I pur amorevoli padri del *Torikaebaya*¹⁷ finiscono per vedere nei figli strumenti utilitaristici da amministrare in funzione del successo del nucleo familiare (Date 2011, 30), pena il loro ridursi a *hodashi* di cui liberarsi per perseguire le proprie aspirazioni. Alla madre, al contrario, si attribuiva un amore materno connaturato, la cui assenza o insufficienza ne comportava la condanna morale come madre dissoluta. Eppure è Onnakimi stessa, davanti al figlio che pure ama, ad affermare: «mi è difficile abbandonarlo, questo bambino che mi tiene legata a un mondo così doloroso» (*kono wakakimi no sutegataku uki yo no hodashi tsuyoki kokochishi tamō* この若君の捨てがたく憂き世のほだし強き心地したまふ, Ishino 2002, 365). Facendo pronunciare a un personaggio femminile la parola *hodashi*, l'autrice del *monogatari* devia dalla norma secondo cui solo gli uomini si sentivano vincolati dall'affetto genitoriale. Apre così una nuova prospettiva: la problematizzazione dello *status* di madre da parte della madre stessa.

¹⁷ Il Sadaijin si rivolge apprensivamente alla figlia Onnakimi, allontanatasi per qualche giorno in segreto a Yoshino, dicendole con tenerezza «finché sarò al mondo vorrò vederti a ogni ora del giorno, da mattina a sera» (*yo ni aran hodo wa, nao asayuū no hedate naku mie tamae* 世にあらんほどは、なほ朝夕の隔てなく見えたまへ, ISHINO 2002, 253) una volta essersi assicurato che la figlia è sana e salva. Anche l'Udaijin esplicita la sua preoccupazione nel vedere la figlia Yon no kimi in procinto di morte durante il suo difficile travaglio. Persino il Suzakuin manifesta un certo coinvolto turbamento nel prendere in custodia la Harunomiya dopo il parto. Tuttavia, la sua notevole assenza fino a quel momento rende le sue parole un poco fuori luogo (*motohazure* 的外れ, DATE 2011, 22).

3.2.2. La maternità vista attraverso gli occhi delle donne

Pur affiancata quasi sempre da una balia lungo tutto il percorso di crescita dei bambini, la madre restava il genitore che più frequentemente entrava a contatto con i piccoli. Lo era fin dal primo logorio fisiologico di gestazione e parto, che spesso comportavano il rischio di morte, e proprio per questo tendeva a stabilire con i figli un legame più profondo (Fukutō 1991, 211). A lei spettava inoltre il compito di accompagnare la prole in ogni tappa importante dell'esistenza, comprese le cerimonie di passaggio (Fukutō 1991, 150). Questa vicinanza pressoché costante, fin dai primi momenti di vita del bambino, compare nel *monogatari* attraverso lo sguardo di Onnakimi, pochi giorni dell'amara scelta di abbandonare il ragazzo di Uji.

若君を目離れず見たまふに、いみじくをかしげにて、やうやう物語り人の影まもりて笑みなどするを見るぞ、いみじうかなしかりける [Ishino 2002, 380].

Ella mai allontanava lo sguardo dal bambino: lo stava vedendo crescere in maniera davvero adorabile, mentre imparava a seguire le persone con gli occhi, a pronunciare suoni e a sorridere; e quella vista la rendeva infinitamente triste.

L'affetto sincero che lega la donna al figlio viene più volte enfatizzato, e accompagna Onnakimi ben oltre il trasferimento nella capitale e il passare degli anni, fino al ricongiungimento con il ragazzo ormai attivo nella corte imperiale. Questa disposizione era stata anticipata già prima del parto, durante l'ultimo addio a Yon no kimi in vista della partenza per Uji. Dopo un ultimo, impacciato scambio di parole con la moglie, l'attenzione della protagonista si sposta sulla bambina che Yon no kimi ha avuto dal Saishō, ritenuta dall'opinione pubblica sua figlia.

姫君の、いとうつくしげにて、手をささげ慕ひきこえたまふがいとうつくしければ、たち返り、つい居て [...]. うちまぼるすずろに涙ぐまれて、かき抱きて出でたまふ [Ishino 2002, 320].

La bimba alzò le braccia e la guardò con dolcezza, e lo fece in maniera così adorabile che Onnakimi tornò sui suoi passi e si abbassò accanto a lei [...]. Guardandola intensamente, senza accorgersene si trovò con le lacrime agli occhi; la strinse a sé e se ne andò.

Il personaggio di Onnakimi viene così tratteggiato con una disposizione istintiva alla cura di quanti rientrano, in qualche modo, nella categoria di figli propri, a prescindere dal legame di sangue. Questa sorta di 'istinto materno', di «sensibilità nei confronti dei figli» (*ko o omou kimochi* 子を感じる気持ち, Kumagai 2021, 77), pare però una caratteristica unica della sua figura tra i personaggi femminili della vicenda. Essa risalta per contrasto con la mancanza d'affetto che segna invece le madri stesse di Onnakimi e del fratello, tendenzialmente indifferenti nei loro confronti. Lo scarto tra la generazione materna precedente e quella successiva è rilevato anche da Ishino, in commento al passo «sua madre era alquanto scostante e sbrigativa, e non si accorse di nulla» (*hahaue wa, nakanaka ito araarashikute, ika naru koto mo mitogame tamawazu* 母上は、なかなかいとあらあらしくて、いかなること

も見とがめたまはず, 2002, 300-301), quando Onnakimi, in procinto di partire per Uji, è visibilmente incinta. La noncuranza della consorte Fujiwara era emersa già nell'indifferenza verso le complessità coniugali della figlia, di cui aveva incoraggiato l'unione con una persona dello stesso sesso con una semplicità tale da rasentare un egoismo quasi comico (2002, 183). Una costruzione caratteriale analoga riguarda la coniuge del ministro di destra, di cui la voce narrante osserva che «probabilmente non provava alcun particolare attaccamento verso la quartogenita» (*ito sugurete wa naki on-omoi ni wa ariken* いとすぐれてはなき御思ひにはありけん, 2002, 363). Ella non interviene infatti come intercessore quando il marito, scoperto l'adulterio di Yon no kimi, decide di diseredarla, e prosegue così la serie di figure materne eterodosse (*ishitsu* 異質) presentate nell'opera. Una simile tendenza andrebbe forse collegata alla generale assenza di tematizzazione della questione materna in buona parte della produzione femminile Heian, a favore di una più esplicita dedizione affettiva verso le figure paterne. Ramirez-Christensen scrive:

[...] this silence is remarkable in view of the fatality, for the mother, that often accompanied childbirth or its aftereffects and in view of the overriding significance of children for both her father and her husband [...] goes hand in hand with the virtual elision of the body in Heian women's prose [...] signals—paradoxically, considering (the father's) role in the daughter's marriage—a denial of motherhood as a duty that could prove fatal and could not have been invariably assumed with willingness [2001, 7-8].

La rumorosa assenza di personalità materne decisive nelle autrici della narrativa diaristica e dei *monogatari* si spiegherebbe dunque sia con la loro frequente scomparsa prematura per le complicazioni post-partum. Ruolo analogo ha anche il timore di osservare la maternità stessa sotto lo sguardo critico di una donna chiamata anch'essa ad affrontare quel ruolo. Il *Torikaebaya* riesce, nella misura che è culturalmente concessa, ad aggirare la quasi totale elisione del corpo delle produzioni precedenti, accennando alle mestruazioni e descrivendo il corpo gravido dei personaggi. Esso tuttavia non supera del tutto questo rifiuto di rappresentare figure materne esterne al sé. Ciò non equivale però a un'effettiva assenza di affetto tra madre e figlia. Pur descritta come poco intima con Yon no kimi, la moglie del ministro di destra, davanti al capezzale della figlia morente, «provò per lei un'immensa compassione e si mise a piangere» (*imiji to mitate matsuri tamaite, naku naku* いみじと見たてまつりたまひて、泣く泣く, Ishino 2002, 395). Allo stesso modo, nel *Kagerō nikki* l'autrice definisce la madre una «persona all'antica» (*kodai naru hito* 古代なる人) con tono abbastanza critico da lasciar presupporre una certa distanza, eppure alla sua morte manifesta una disperazione tale da preoccupare coloro che la circondano (Fukutō 1991, 148). Parte di questo legame intenso e complesso tra madre e figlia derivava probabilmente dal favore verso la nascita di una femmina, all'origine del proverbio moderno «una bimba prima, un maschio poi» (*ichihime, nitarō* 一姫二太郎). La prosperità dell'intera *ie* dipendeva infatti dalla possibilità che la primogenita divenisse consorte imperiale

(Toriimoto 2023, 4). Quando tale progetto politico falliva, la madre rischiava, come la figlia, di restare esclusa dalla sfera di prestigio domestico e politico inizialmente sperata, con il pericolo di un rapporto progressivamente estraniato.

La generale carenza di affetto materno nella prima parte del racconto, monopolizzata piuttosto dall'amore paterno del ministro di sinistra verso i figli che cerca di sistemare in società, Kumagai Yoshitaka rileva un effetto di bilanciamento nella seconda metà, dove a occupare nuovo spazio narrativo è l'attaccamento materno di Onnakimi per il ragazzo di Uji (2021, 77). Il legame tra i due personaggi si coglie anzitutto nel passo in cui la donna si costringe ad affidare il figlio alle braccia della balia, verosimilmente uno dei momenti più struggenti dell'opera.

ただこの君をつとまもらへて、かきくらされ、かなしと人やりならず思すに、[...]「さは、これしばし」と抱き移させたまふに、おどろきてうち泣きたまへるを、うちまぼりつつ身を分けとどむる心地してゐざり出でたまふを、人は何よりも子の道の闇は思ひ返さるべきわざなるを、さこそ言へ、男にて馴らひたまへりける名残りの心強さなりければなるべし[...]. 月のいと明かきにやをら影に添ひて忍び出でたまふほど、若君の面影は身に添ひて、引き返さるる心地しながら、車にたてまつりぬ [Ishino 2002, 384-385].

Osservando intensamente quel bambino, il cuore le si oscurò per la tristezza, soffrendo nella consapevolezza di aver preso quella decisione di propria iniziativa (*hito yarinarazu*) [...]. «Forza, tienilo per un poco», disse, e lo porse alla balia perché lo prendesse in braccio; quando il piccolo si destò e scoppiò a piangere, ella continuò a guardarlo e, con la sensazione che il suo intero corpo si stesse squarciando, avanzò trascinandosi sulle ginocchia verso l'uscita. Solitamente l'oscurità del cuore di un genitore (*michi no yami*), che antepone ogni cosa all'amore per il proprio figlio, lo porta a desistere da una scelta simile; eppure lei non tornò indietro, forse per quel residuo di forza d'animo (*nagori no kokorozuyosa*) maschile a cui aveva ormai fatto l'abitudine [...]. La luna era davvero luminosa mentre usciva di soppiatto, seguendo con prudenza le zone d'ombra, e il volto del figlio sembrava seguirla. Salì sulla carrozza con la sensazione di venire trascinata indietro da lui.

Katayama Fuyuki ha analizzato il peso simbolico dell'espressione *michi no yami*. Tale sintagma deriva in origine da un *waka* attribuito a Fujiwara no Kanesuke 藤原兼輔 (877-933), conservato nell'antologia *Gosen wakashū* 後撰和歌集 ('Raccolta di *waka* posteriori', 957-959) e nello *Yamato monogatari* 大和物語 ('Storie della provincia di Yamato', 950-951). Il componimento recita, «anche se nel cuore di un genitore non dimora l'oscurità, esso finisce, forse, per smarrirsi nel cammino d'amore per i propri figli» (*hito no oya no kokoro wa yami ni aranedo mo ko o omō michi ni madoinuru ka na* 人のおやの心はやみにあらねども子を思ふ道にまどひぬるかな, Katayama 2012, 32). Cristallizzatasi durante l'epoca Heian media come espressione idiomatica fissa (*kan'yōku* 慣用句) di valore poetico, la locuzione indica il disorientamento del genitore che antepone il figlio a ogni cosa, persino a proprio danno. Riferita a un padre, come l'ottavo principe di Uji o il sacerdote di Akashi del *Genji*, designa più precisamente l'impossibilità di intraprendere la via dei voti monastici. Negli *onna no monogatari* del tardo Heian, tuttavia, tende a ricorrere quando la narrazione si

concentra su donne divenute madri, e la ‘via’ irraggiungibile diventa la recisione del legame con un altro uomo per perseguire i propri desideri. Così nel *Nezame* la protagonista, Nezame no ue, non può sottrarsi al rapporto con l’amante proprio perché egli è il padre dei suoi figli. L’amore materno finisce per ostacolare definitivamente la fuga che vorrebbe invece intraprendere (2012, 39).

Spicca allora la deviazione con cui l’autrice del *Torikaebaya* caratterizza i propri personaggi femminili, tanto rispetto all’affetto paterno quanto rispetto all’inevitabile esitazione materna, pur conservando il medesimo idioma poetico. Sono già poche le donne della vicenda a confrontarsi con la (*ko o omō*) *michi no yami*. Yon no kimi, ad esempio, pur attraverso numerose gravidanze e parti, concentra il proprio affetto solo sul padre, il ministro di destra, e sui due uomini con cui è coinvolta. A provare quel sentimento struggente è invece la Harunomiya, ormai *nyoin*, alla quale viene presentato di nascosto il figlio segreto cresciuto da Yoshino no anakimi. Il testo riporta che «vedendo quant’era cresciuto bene lo guardò con profonda tenerezza, il suo cuore sprofondato nell’oscurità di quell’amore» (*ito utsukushige ni otonabi tamaeru sama o, on-kokoro no yami wa, imijū kanashū nan mitate matsuri tamai keru* いとつくしげにおとなびたまへるさまを、御心の闇は、いみじうかなしうなん見たてまつりたまひける, Ishino 2002, 510). Secondo il significato tramandato dal *Nezame*, anche qui la principessa conserva il legame amoroso a lei nocivo con Otokokimi. Nonostante costui la escluda dalla propria vita coniugale, la Harunomiya è trattenuta dall’attaccamento materno per il figlio avuto da lui (Katayama 2012, 41).

È qui che emerge la direzione opposta intrapresa da Onnakimi, per la quale il pericolo di una vera *michi no yami* viene infine negato. La protagonista prova per il figlio un amore intenso, più volte sottolineato nel corso della vicenda. In lei alberga però il fondamentale rifiuto di restare per sempre alle dipendenze del Saishō come moglie in attesa. La liberazione che cerca non riguarda solo la via monastica auspicata dai padri del *Genji* e dallo Yoshino no miya, bensì la volontà di conquistare una parvenza di dignitosa indipendenza, ciò che il testo definisce un «residuo di forza d’animo maschile» (*nagori no kokorozuyosa* 名残りの心強さ). È questo a spiegare la distanza che si crea tra Onnakimi e la Harunomiya o la Nezame no ue, sulla base degli eventi precedenti del *monogatari* (ibidem). Resta così implicito ma pervasivo il messaggio che traspare dalla determinazione della protagonista a lasciarsi il figlio alle spalle, definita dal testo stesso una scelta presa unicamente di propria iniziativa (*hito yarinarazu* 人やりならず). Perché una donna possa realizzarsi e raggiungere una posizione socialmente stabile, deve essere disposta a sacrificare ciò che le sta più a cuore, i figli stessi.

Numerose fonti storico-letterarie mostrano quanto fosse diffusa, nel Giappone premoderno, la dolorosa rinuncia ai figli ancora in fasce. Vi contribuiva il fatto che, prima del tardo medioevo,

l'aborto farmacologico era poco praticato, e che al suo posto, per disfarsi di gravidanze indesiderate, vi erano invece i *suteko* 捨て子 ('bambini abbandonati', Iinuma 1990, 63). Il missionario portoghese Luís Fróis (1532-1597) nella sua *Historia de Iapam* riferiva che l'ingestione di decotti abortivi, più nota nel XVI secolo, era spesso sostituita dalla pratica di lasciare i neonati sulle spiagge o nei fossati, quando non venivano soffocati (Wakita 1995, 230). Un racconto del *Konjaku monogatari* e due annotazioni presenti nel *Midō kanpakuki* e nello *Shōyūki* tramandano che, nell'undicesimo mese del 1004, un'anonima donna di ceto non particolarmente basso affidò una piccola di circa cento giorni alla residenza di Michinaga. Il personale scelse di prendersi cura della bimba a dispetto delle origini ignote: era con ogni probabilità frequente che si raccogliessero *suteko* lasciati di fronte ai grandi portali nobiliari. Una poesia trascritta sulle stoffe che avvolgevano la lattante è stata perfino inclusa nell'antologia *Kin'yō wakashū* 金葉和歌集 ('Raccolta di foglie d'oro', 1124-1127). Essa recita: «non ho nulla di a me più caro della mia persona, e non posso far altrimenti che lasciar andare questo bambino, seppur la cosa mi causi grande tristezza» (*mi ni masaru mono nakari keri eiji wa yaramu kata naku kanashi keredomo* 身にまさるものなかりけり嬰子はやらむ方なく悲しけれども, Fukutō 1991, 170). Dalla metà del IX secolo i decreti statali intervennero concretamente per arginare il fenomeno dei *suteko*, che coinvolgeva evidentemente un'ampia fetta della popolazione della capitale. Il Seyakuin 施薬院, istituzione fondata dalla *kisaki* Kōmyō 光明皇后 (701-760), assunse col tempo il compito di allevare i molti bambini abbandonati per strada, pur con difficoltà determinate dalla sproporzione tra orfani e risorse disponibili (Fukutō 1991, 173-174). Il neonato abbandonato da Onnakimi a Uji è ancor più piccolo del bimbo rimpianto nel *Kin'yō wakashū*, il che rende percepibile un legame emotivo tra queste due madri a oltre un secolo di distanza. Per quanto il gesto coraggioso della protagonista del *Torikaebaya* costituisca un'eccezione rispetto alla norma della madre aristocratica nel genere dei *monogatari*, i documenti pervenuti mostrano che non poche donne giunsero a una scelta tanto difficile, spinte dalla povertà o da altre necessità.

Anche da questo retroterra storico prese forma, nel teatro *nō* 能¹⁸, un genere specifico di opere chiamate *kyōjomonō* 狂女物 ('drammi di donne impazzite'). Esse narrano di madri costrette a separarsi dai figli, venduti per l'impossibilità di crescerli da sole, fino a sprofondare nel delirio per il distacco. Molte di queste vicende si chiudono con un lieto ricongiungimento, come in *Hyakuman* 百萬, di Kan'ami 観阿弥 (1333-1384), la cui protagonista vaga in cerca del figlio perduto finché non lo ritrova a Saga dopo una danza propiziatoria (Wakita 1995, 232-233). Naturalmente, simili

¹⁸ Il *nō* è una forma di teatro classico giapponese nata intorno al XIV secolo, evolutasi durante il periodo Muromachi a partire dal *sarugaku* 猿楽 sorto già in epoca Heian. Essa tende a rappresentare tragedie legate al mondo aristocratico, impiegando quattro tipi strumenti musicali chiamati *shibyōshi* 四拍子. Questi si dividono tra *nōkan* 能管 (flauto di bambù a sette fori), *kotsuzumi* 小鼓 (piccolo tamburo da spalla), *ōtsuzumi* 大鼓 (grande tamburo da ginocchio) e *taiko* 太鼓 (tamburo percosso con le bacchette).

produzioni erano del tutto assenti nel tardo Heian e si diffusero solo in periodo Muromachi. Colpisce però come il tema del doloroso distacco tra madre e figlio sia sentito anche dall'autrice del *Torikaebaya*, che pure dota la propria protagonista di una capacità 'maschile' di decidere a sangue freddo, antepoendo la propria autonomia all'affetto materno. Non mancano scene di struggente tenerezza tra la donna e il piccolo in fasce, soprattutto gli ultimi giorni prima della partenza ormai pianificata. Si legge che «per tutto il giorno tenne stretto a sé il bimbo, versando in segreto lacrime sommesse» (*higurashi kono wakakimi o tsutodaki tamaitsutsu shinobite uchinaki nado shi tamō* 日ぐらしこの若君をつと抱きたまひつつ忍びてうち泣きなどしたまふ, Ishino 2002, 384). Nonostante la sofferenza, ella non rinuncia al proprio proposito, e gli eventi la ricompensano con la posizione sociale più alta concepibile per una donna.

Undici anni dopo, quando Onnakimi è ormai madre dell'erede al trono e di altri tre principi imperiali, il ragazzo di Uji entra a corte come *warawadenjō* 童殿上¹⁹. Come in molti futuri *kyōjomonō*, tra i due ha luogo una toccante riunione:

「なほ入りたまへ。苦しからぬことぞ」とのたまへば、縁にやをらうちかしこまりて、御簾をひき着てさぶらふが、[...] 行方も知らぬ人の御ことを、見る目有様はいとうつくしう若くて、うち泣きていとあはれと思してのたまふが、もしこれやそれにもものしたまふらんと思ひ寄るより、いみじくあはれなれど、これはさやうなるべき人の御有様かは、行方なく人に思ひまがへられたまふべき人にもものしたまはずと、いとおよすけて思し続けられて、うちまめだちてもものたまはぬを、いかに思すにかとあはれにて、つくづくとうちまもりて、御袖を顔に押し当てていみじう泣かせたまへば、この君もうちうつぶして涙のこぼるるけしきなるが、いとかなしければ、いますこし近く居寄りて、髪などかき撫でて、「君の御母、さるべくゆかりある人なれば、御ことをいと忘れがたく恋ひきこゆめるを見るが心苦しければ、かく聞こえつるぞよ [...] ただ御心ひとつに、さる人は世にあるものと思して、さるべからん折はこのわたりに常にものしたまへ。忍びて見せきこえん」と語らひたまへば、いとあはれと思たる気色にてうちうなづきて居たる [Ishino 2002, 511-513].

La dama gli disse, «tranquillo, entra pure; non c'è alcun problema,» così il ragazzo si accostò rispettosamente alla stuoia di legno all'ingresso, sedendosi con le spalle a ridosso delle cortine di bambù [...]. L'aspetto e il portamento della *kisaki* erano davvero graziosi ed ella appariva giovane mentre piangeva sommessamente e gli chiedeva se egli sapesse qualcosa della madre scomparsa. Gli sorse il dubbio che quella persona fosse proprio la donna davanti a lui, e il cuore gli si riempì di un'emozione indescrivibile. Ma poteva veramente sua madre essere la consorte imperiale, una donna troppo nobile per poter scomparire senza lasciare traccia e venire tranquillamente scambiata per qualcun altro? Il ragazzo ponderò la questione con serietà, senza dare alcuna risposta. Domandandosi cosa egli stesse pensando, la dama provò grande compassione e lo osservò con intensità, premendo le maniche contro il viso mentre piangeva. Vedere il figlio a capo chino con le lacrime che traboccavano le era insopportabile, così avanzò di un poco sulle ginocchia e gli accarezzò appena i capelli. «Tua madre è una persona con cui ho un legame particolarmente forte, e mi angustia terribilmente vedere quanto le sia difficile dimenticarti e quanto intensamente ti ama, perciò ti parlo in questo modo [...]. Ti prego, conserva nel tuo cuore la consapevolezza che costei ancora vive, e quando se ne presenterà l'occasione, recati qui in qualsiasi momento; potrai incontrarla in segreto». Mentre la donna parlava in questo modo, il ragazzo annuiva, rimanendo seduto in silenzio e colto da profondi sentimenti.

Il *monogatari* si fa così carico di un legame profondo tra madre e figlio, intatto al passare del tempo e alimentato da una continua ricerca reciproca. I due riescono in ultimo a ritagliarsi uno spazio

¹⁹ La carica di *warawadenjō* era concessa ai figli di aristocratici d'alto rango prima della cerimonia di maggiore età (*genpuku* 元服) per apprendere l'etichetta di corte.

d'incontro proprio grazie al rango superiore della *kisaki*, a cui è concessa autonomia sufficiente a organizzare incontri segreti con il ragazzo. Il dato risalta ancor più per contrasto con la sorte del Saishō. Onnakimi riesce a sottrarsi definitivamente al suo amore vincolante, ed egli resta eternamente all'oscuro dell'ubicazione della donna da lui amata a Uji. Il suo lamento solitario riecheggia nelle ultime righe del *Torikaebaya*:

いかばかりの心にてこれをかく見ず知らず跡を絶ちてやみなんと思ひ離れけんと思ふに、憂くもつらくも恋しくも、一方ならずかなしとや [Ishino 2002, 521].

Pensando a quali sentimenti l'avessero mai portata ad abbandonare il bambino in questo modo, senza lasciare alcuna traccia di sé, egli provava amarezza, dolore e nostalgico amore, travolto da un tormento senza pari.

Un finale percorso dalla malinconia era in effetti consueto nel genere *monogatari*, come mostra il confronto con il *Genji* o con lo *Hamamatsu chūnagon* (ibidem). A provare però questa sofferenza incontenibile è quasi soltanto il Saishō. La scena del ricongiungimento, di poche pagine precedente alla conclusione, rende evidente che Onnakimi non ha abbandonato per sempre il figlio. Piuttosto, ella ha saputo compiere una decisione calcolata, capace di ricondurla al ragazzo nel momento più vantaggioso una volta escluso il padre dall'equazione. L'opera si conclude valorizzando così tale inscindibile unione materna. L'autrice evita tuttavia di rappresentare una forma di attaccamento simbiotico tra madre e figlio (*boshiyuchaku* 母子癒着, Fukutō 2004, 139), come quello osservabile, ad esempio, tra Michitsuna e sua madre nel *Kagerō nikki*. Un legame codipendente di questo tipo sorgeva spesso quando la donna poteva realizzarsi solo attraverso la generazione e la cura dei figli, esclusa dalla sfera pubblica e spesso dimenticata dal marito (ibidem). Nel *Torikaebaya*, invece, Onnakimi è rappresentata come una figura capace di ricavare da sé la propria indipendenza, senza attribuire eccessiva importanza agli uomini con cui intreccia relazioni amorose. Forse proprio per questo riesce a instaurare un rapporto materno che si potrebbe definire 'sano'.

Date Mai osserva che il racconto, pur descrivendo nel dettaglio varie forme di amore (*aijō* 愛情, 2011, 28) filiale e genitoriale, conclude ciascuna di queste dinamiche familiari con una separazione. L'allontanamento sarebbe funzionale all'istituzione di un nuovo e più completo ordine sociale, nel quale i desideri dell'individuo che aspira a rapporti umani vengono asserviti al successo dell'*ie*. L'analisi trova conferma nel fatto che la gloria di Onnakimi come *kisaki* può concretizzarsi solo dopo la sofferta rinuncia del figlio in fasce. Date sottolinea peraltro la difficoltà di parlare di una felicità finale per la protagonista, costretta a tenere per sempre segreto il legame di sangue con il ragazzo di Uji (2011, 29). L'autrice non chiude però definitivamente il filo che unisce madre e figlio con la scena del ricongiungimento, e lascia invece aperta la possibilità di futuri incontri, una forma di amore materno da cui la partecipazione paterna viene esclusa. Il *Torikaebaya* mette così in scena una

concezione propriamente femminile della maternità, nella quale una donna può trovare la costanza di un affetto che le viene negato in ambito amoroso, e trarne pieno appagamento. Questo è però possibile solo quando ella non venga pienamente assorbita da tale *hodashi* e conservi, piuttosto, l'*agency* di scelte autocoscienti, anche a scapito dell'affetto materno. Il messaggio conclusivo del *monogatari* sembra dunque la priorità riconosciuta alla realizzazione sociale della protagonista, prima ancora che a quella affettiva. Poiché né il legame coniugale né l'amore genitoriale bastano a raggiungere una condizione di serenità, due sono gli orizzonti verso cui tendono le protagoniste del *Torikaebaya*: la rinuncia al mondo per via religiosa e l'ascesa lungo la gerarchia cortese.

Capitolo 4

Il voto monastico e l'ascesa a corte

L'isolamento e la frustrazione connessi ai ruoli di moglie e di madre sono soggetti a uno sguardo critico nel *Torikaebaya*, che articola il messaggio per cui né l'unione amorosa né l'amore materno sono sufficienti a sottrarre le protagoniste a condizioni di dipendenza emotiva e strutturale. Alcune di loro tentano di affrancarsi da tali restrizioni, per condurre un'esistenza almeno parzialmente autodeterminata. Il ritiro monastico, aspirazione spesso espressa dai personaggi, garantiva una certa dose di libertà autogovernata, ma nel periodo Heian metterlo in pratica richiedeva il confronto con un certo stigma culturale e religioso. L'anelito al monachesimo espresso da Onnakimi, Yon no kimi e dalla Harunomiya si presta a un confronto con le effettive esperienze di vita religiosa delle donne durante i periodi Heian e Kamakura. Per questi personaggi la tonsura rappresenta un affrancamento dagli obblighi oppressivi della dama aristocratica e dal fallimento secolare, oltre che un tentativo simbolico di porsi sullo stesso livello spirituale della figura maschile, a cui la dottrina buddhista riconosce maggiori possibilità di salvezza. La Harunomiya è l'unico personaggio il cui proposito di prendere i voti pare realizzarsi, attraverso il conseguimento del titolo di *nyoin*, una carica nobiliare spesso rappresentata come connessa alla via monastica. Pur vincolata dall'amore per Otokokimi e per il figlio da cui è separata, la principessa imperiale, il cui vissuto corre parallelo a quello della protagonista, riesce a conciliare la ricerca religiosa con un ruolo di prestigio politico e di sicurezza materiale.

Una dama di rango adeguato disponeva inoltre di non poche opzioni laiche. Rinunciando a una realtà esclusivamente domestica e privata, un'aristocratica poteva inserirsi nella fitta rete di incarichi femminili del 'palazzo posteriore' (*kōkyū* 後宮). Il *monogatari* sembra anzi suggerire che la soluzione più efficace all'infelicità femminile sia proprio l'intraprendenza professionale a palazzo, come dama di corte e, con fortuna e impegno sufficienti, come consorte imperiale. L'itinerario di Onnakimi, che da *naishi no kami* ascende a consorte imperiale e madre dell'erede, si offre come modello per coloro che ambivano alla «posizione suprema» (*ue naki kurai* 上なき位), profetizzata dal principe di Yoshino nel *maki* I. La fama dapprima raggiunta dalla protagonista in una dimensione sociale maschile si converte, nell'ultima parte del racconto, in un percorso che consegue il prestigio femminile. Onnakimi può così muoversi entro una realtà dinamica ed estroversa, capace di contribuire

concretamente alla macchina governativa imperiale. Questo successo è paragonabile a quello di figure storiche come Fujiwara no Senshi e Fujiwara no Shōshi, e si distacca dalla sorte più modesta di Yon no kimi. Nel complesso, il *Torikaebaya* dispiega un ventaglio di soluzioni realizzabili entro la cornice dell'ordine patriarcale di epoca Heian e Kamakura. Tale risposta finale all'insoddisfazione femminile può però essere conquistata solo lasciandosi alle spalle i vincoli amorosi e familiari.

4.1. IL DESIDERIO DI RINUNCIA RELIGIOSA NELLE PROTAGONISTE

Nelle loro diverse condizioni di figlie, amanti, mogli o madri, molti dei personaggi femminili del *monogatari* affrontano momenti di sconforto. La Harunomiya li conosce nell'abbandono da parte di Otokokimi e nell'isolamento durante il parto; Yon no kimi nel legame adulterino con il Saishō e il ripudio da parte del ministro di destra; le due principesse di Yoshino nell'addio al padre e a una vita familiare nell'eremo montano. E naturalmente Onnakimi, divisa tra la sua segreta natura di donna in *dansō*, la solitudine di Uji mentre condivide il Saishō con la rivale Yon no kimi, e la dolorosa ma volontaria separazione dal figlio in fasce. L'opera problematizza questo sconforto femminile facendo loro pronunciare parole di consapevole amarezza. Questo vale soprattutto per la protagonista che, avendo vissuto a lungo come uomo, avverte con acutezza l'indipendenza e la relativa serenità che le vengono sottratte quando deve assumere vesti femminili.

かかるさまにてあるべくありつきにたる身の、にはかにさて入り居なんもあやしかるべければ、さらばともえ思ひならぬを [Ishino 2002, 288].

Per lei, esistita finora in tal modo (come uomo), era alquanto innaturale l'idea di iniziare a vivere all'improvviso così confinata, e il solo pensiero le causava sconforto.

I commenti sulla scarsa libertà di movimento, fisico e simbolico, riservata alla donna abbondano nel testo. A questo si aggiunge la scomparsa di lemmi legati all'operato attivo di Onnakimi, come il termine *hikari* 光, la «luce» che ella perde nella propria trasformazione. Da simili indizi testuali emerge quanto la difficoltà del vissuto femminile sia sentita dall'autrice (Okada 2016, 94). A confermarlo, per contrasto, è la sostanziale indifferenza con cui Otokokimi accoglie invece la propria 'transizione di genere', che gli permette anzi di migliorare il proprio tenore di vita. Come egli stesso riflette, «ora che ho assunto questo aspetto (maschile), non ho intenzione di tornare a vivere nascosto» (*kakaru sama ni narite arishi yō ni umore taru beki ni mo arazu* かかる様になりてありしやうに埋もれたるべきにもあらず, Ishino 2002, 357). Per il protagonista maschile, osserva Ishino (ibidem), la rinuncia alle vesti femminili è un affrancamento dall'oppressione propria dell'esperienza quotidiana di una dama dell'epoca.

Per una donna che non avesse trovato soddisfazione nel ruolo di figlia, moglie o madre restava un'ultima possibilità prima della morte: il monachesimo. Nel *Menoto no fumi* 乳母の文 ('Lettera della balia', 1262 ca.), la monaca Abutsu 阿仏尼 (1222-1283) afferma che, se una dama di corte non riesce a raggiungere il massimo successo e a partorire il figlio dell'imperatore, non le resta che prendere i voti, poiché il mondo secolare è altrimenti colmo di sofferenze. Il testo, noto anche come *Niwa no oshie* 庭の訓 ('Insegnamenti del giardino'), è un trattato di educazione femminile dedicato dall'autrice alla figlia adolescente Ki no naishi 紀内侍 (1251-?), allora al servizio della consorte di Go-Fukakusa 後深草天皇 (1243-1304), la *nyoin* Saionji Kimiko 西園寺公子 (1232-1304). Al suo interno Abutsu afferma che, per una donna impossibilitata ad assicurarsi la posizione stabile di consorte del sovrano, la tonsura sia preferibile alla ricerca di protezione presso un altro aristocratico influente, così da vivere il proprio 'fallimento sociale' nel modo più dignitoso possibile (Negri 2021, 88-89). La figlia ebbe in seguito la fortuna di partorire un figlio di Go-Fukakusa, acquisendo notevole influenza a corte, e anche la stessa Abutsu, che pure prese più volte i voti, condusse un'esistenza dignitosa come sposa di Fujiwara no Tameie 藤原為家 (1198-1275). Il monachesimo restava comunque un'opzione la cui considerevole sicurezza socioeconomica non andava sottovalutata, soprattutto agli albori del periodo Kamakura, con la riforma delle comunità monastiche femminili promossa dalla scuola Ritsu (*Risshū* 律宗, Wakita 1995, 142). Già in epoca Heian era comunque tenuto in conto come segno di renitenza verso le imposizioni del rigido contesto patriarcale (Negri 2021, 88). È naturale che i personaggi femminili del *Torikaebaya*, spesso attraversati da prolungati momenti di angoscia, solitudine e profonda incertezza, giungano ad auspicare la rinuncia buddhista e il ritiro dalla vita secolare. Questo desiderio resta però quasi sempre inattuato. A ponderare questa decisione sono soprattutto Onnakimi, Yon no kimi e la Harunomiya, ciascuna con motivazioni ed esiti propri.

4.1.1. L'anelito irrealizzato di Onnakimi e Yon no kimi

Il primo 'personaggio femminile' per cui si ipotizza un percorso monastico è, in realtà, il protagonista maschile, quando mostra un carattere eccessivamente timido e femmineo. Il padre valuta di rendere il giovane Otokokimi una monaca (*ama* 尼, Ishino 2002, 172)¹, così da sottrarlo a una vita sociale sconveniente per il suo genere biologico, ma il figlio non nutre mai interesse per una simile forma di isolamento. Il tratto concorda con l'interpretazione di Karashima, secondo cui il periodo trascorso dal protagonista come *naishi* è soltanto un mascheramento temporaneo, in attesa di superare

¹ Già in questo episodio della narrazione, quando Otokokimi ha dodici anni, il padre si riferisce a lui in termini femminili, usando perciò il lemma *ama*, impiegato solamente per monache donne.

la propria «antropofobia» (*taijinkyōfushō* 対人恐怖症, 1992, 404). Gli anni trascorsi da donna non sembrano incidere concretamente sul suo modo di percepire il mondo. All'opposto, fin dal primo incontro con una *nyōgo* dopo il matrimonio di finzione con Yon no kimi, Onnakimi «pensava di andarsene da quel posto, e far scomparire le proprie tracce in una montagna lontana» (*kore yori idete yagate fukaki yama ni ato mo tae nama hoshiku oboyuru* これより出でてやがて深き山に跡も絶えなまほしくおぼゆる, Ishino 2002, 189). Da un lato, la perifrasi rimanda alla collocazione di molte dame divenute monache fuori da un sistema ufficiale di monasteri femminili: una realtà di pellegrine erranti spesso prive di sostentamento (Takemura 2004, 46) o altrimenti mantenute attraverso l'insegnamento, l'arte o i servizi funerari (Meeks 2010, 5). D'altro canto, è plausibile che per almeno la prima metà della vicenda Onnakimi aneli a prendere i voti conservando l'identità maschile che ancora riveste, come sacerdote (*hōshi* 法師, Ishino 2002, 174)² al servizio del principe di Yoshino, in linea con l'ipotesi del padre a inizio *monogatari*. I monaci uomini ricercavano spesso il completo distacco dalla vita secolare e si ritiravano in eremi distanti come Yoshino. Il desiderio della protagonista di dedicarsi alla via religiosa, e la sua devota recitazione delle scritture buddhiste, sono ricorrenti lungo tutta l'opera; eppure, essi non nascono dalla spassionata spiritualità di un uomo di fede. Si tratta piuttosto della fuga disperata di una donna incatenata a un'esistenza misera e insoddisfacente (Baba 2018, 184).

Lori Meeks rileva che, tra il IX e il XIII secolo, gran parte delle donne che sceglievano di prendere i voti non veniva ordinata ufficialmente, ma intraprendeva percorsi di devozione privata che non includevano rituali di portata pubblica, come poteva invece essere il caso per sacerdoti uomini. Questa 'rinuncia laica' (*lay renunciation*, 2010, 4) permetteva comunque di consacrarsi alla pratica religiosa e di assumere un nuovo nome buddhista. Essendo di genere neutro, il nome consentiva di redigere documenti senza rivelare il proprio sesso biologico, e di acquisire su questioni pubbliche un'autorità pari a quella maschile (2010, 73). Si intuisce così perché per una donna potesse trovare desiderabile lo *status* di *ama*. Le pratiche di preghiera e di devozione praticate da uomini e donne non differivano molto tra loro, e ciò favorì il radicarsi di un processo culturale per cui una monaca poteva aspirare a una «metamorfosi maschile» (*henjōnanshi* 変成男子)³ quantomeno sul piano spirituale (Wakita 1995, 143-144). Baba ha osservato che l'assunzione di vesti femminili mette la protagonista di fronte a una nuova categoria di colpe, peccati e turbamenti: la gelosia e la solitudine nel rapporto amoroso, e lo

² Parallelamente al caso del fratello per cui viene usato il termine *ama*, anche per la sorella il padre utilizza il termine *hōshi*, che in giapponese classico indica esclusivamente monaci uomini.

³ Questa dottrina, secondo la quale una donna può ottenere l'illuminazione unicamente diventando uomo, è esposta nel capitolo 'Devadatta' (*Daibadattahon* 提婆達多品), all'interno del quinto rotolo del 'Sūtra del loto' (*Hokekyō* 法華經), introdotto in Giappone intorno al VI secolo.

hodashi rappresentato dall'amore materno. Aveva potuto in larga parte eluderle finché le era garantito il ruolo sociale di uomo, limitandosi allora a soffrire in quanto «anomala» (*yo-zukanu* 世づかぬ). La studiosa ritiene perciò implicito, nel testo, il messaggio per cui è arduo conseguire la salvezza senza un corpo o un'identità maschili (2018, 183-184). Tale postulato non è del tutto condivisibile, ma rispecchia senza dubbio un'opinione diffusa, che spingeva molte donne a cercare i voti. La trasformazione maschile aveva anche un risvolto corporeo: alle monache si richiedeva l'assunzione di un'identità 'de-sessualizzata', che le rimuovesse simbolicamente dalla sfera amorosa e coniugale. Il procedimento si concretizzava attraverso la tonsura (*rakushoku* 落飾), poiché i capelli lunghi fino al pavimento erano il segno distintivo di una bellezza sensuale e femminile (Meeks 2010, 18-20). Già nel periodo trascorso come uomo Onnakimi porta un taglio marcatamente de-erotizzato, come nota la stessa voce autoriale quando ella si costringe ad assumere aspetto di donna: «i suoi capelli cadevano folti e in abbondanza, simili a quelli di una monaca» (*kami mo kakitare nado shite mireba, ama no hodo ni fusafusa to kakaritari* 髪もかき垂れなどして見れば、尼のほどにふさふさとかかりたり, Ishino 2002, 325). Ishino precisa (ibidem) che si tratta della pettinatura *amasogi* 尼削ぎ, la cui chioma ricadeva sotto le spalle. Secondo Meeks, questo taglio veniva assunto da donne approcciate da poco al mondo monastico, assai meno drastico di una rasatura completa (2010, 19).

In questo punto della narrazione Onnakimi non ha ancora rinunciato al desiderio di prendere i voti, benché l'identità femminile ne trasformi l'immagine entro quella dimensione religiosa: «se non ci saranno problemi durante il parto, andrò a Yoshino e mi farò monaca» (*tomokaku mo tairaka ni moshi araba, Yoshino ni mairi ama ni narite aran* ともかくもたひらかにもしあらば、吉野に参りて尼になりてあらん, Ishino 2002, 352). È la prima volta, nel testo, che la protagonista immagina una sé futura nelle vesti di *ama*, segno di una piena accettazione della propria trasformazione in donna. Questa non si accompagna però alla rassegnazione a un'esistenza marginale come quella di 'moglie in attesa' del Saishō. Proprio negli anni di poco successivi alla stesura del *monogatari* si verificò una notevole espansione dei conventi femminili, in connessione, ritiene Wakita, con la progressiva transizione dal *mukotorikon* allo *yometorikon*. Questi monasteri finirono così per accogliere chi non trovava posto nella dinamica familiare tradizionale (1995, 142). Tra tali figure vi erano, prevedibilmente, molte dame aristocratiche. Già in epoca Heian la tonsura di una donna sposata equivaleva quasi alla dissoluzione del matrimonio. Prima del ripristino delle istituzioni monastiche femminili ciò non comportava necessariamente l'allontanamento da casa, e molte donne, pur continuando a vivere con i figli, erano considerate legalmente separate dal marito (Kurihara 1999, 268-269). Nello *Shōyūki*, a proposito della tonsura della moglie del principe Atsunori 敦儀親王 (997-1054), Fujiwara no Sanesuke scrive che «dopo che lei ha preso i voti, il rapporto coniugale si è

interrotto, e ormai si comportano come due estranei» (*shukke no nochi tōki ushinai sude ni taete, ima ni itaru made gaijin to naru* 出家ノノチ闘機失ヒ已ニ絶エテ、今ニ至ルマデ外人トナル, Kurihara 1999, 271). Questa funzione terminativa del voto monastico affiora anche nelle opere di finzione coeve. Nel *Genji* la Onna san no miya, fattasi monaca dopo il raffreddarsi del rapporto con Genji per l'adulterio commesso, respinge con fermezza i tentativi di seduzione dell'uomo, dichiarando che «tale atto non poteva assolutamente accadere» (*aru majiki koto ni koso anare to* あるまじきことにこそはあなれと, Kurihara 1999, 273).

Non sorprende, dunque, che a esprimere il desiderio di prendere i voti non sia la sola Onnakimi, ma anche altri due personaggi femminili coinvolti in relazioni vincolanti con uomini che causano loro sofferenza: Yon no kimi e la Harunomiya. La prima giunge ad auspicare l'isolamento monastico piuttosto tardi nel racconto. Quando il respiro si fa fiavole e la condizione post-partum si complica, supplica il padre di concederle quel favore, ricevendo tuttavia un rifiuto.

「尼になしたまひてよ」と息の下にのたまふを、ゆゆしくかなしく思ほして、「おのれがあらん限りは、かかることな思しかけそ」と泣き惑ひたまひて [Ishino 2002, 396-397].

«Vi supplico, fatemi monaca,» mormorò lei a mezza voce, ma il padre pensò che sarebbe stato davvero funesto e miserevole, perciò scoppiò in lacrime e disse, «finché io vivo, non pensare nemmeno a una cosa del genere».

Anche solo questo passo mostra la distanza caratteriale tra la deuteragonista e la protagonista. Yon no kimi fa del padre l'ultimo arbitro della propria esistenza, mentre Onnakimi prende come unico garante spirituale il principe di Yoshino, decide da sé il corso del proprio destino. Già nel commiato con le due principesse, all'inizio del *maki* III, ella aveva accennato alla possibilità di fare ritorno all'eremo dopo il parto, dicendo loro che «se inaspettatamente potrò continuare a vivere, tornerò qui da voi» (*moshi omoi no hoka ni nagara e haberaba [...] mairi haberi nantosu* もし思ひの外にながらへはべらば [...] 参りはべりなんとす, Ishino 2002, 315). Questo anelito al monachesimo non sfugge però alla preoccupazione, pervasiva tanto nei personaggi femminili quanto in quelli maschili, che dedicarsi alla religione sarebbe una crudeltà verso i propri familiari. I genitori, in particolare, patirebbero un dolore immenso, e senza i figli a prendersene cura resterebbero soli⁴. Più che a

⁴ Per esempio Onnakimi, nel momento in cui già incinta dà l'addio al fratello nel *maki* III, confessa che «quando penso di interrompere questa vita e dedicarmi alla prossima, immagino al dolore che proverebbero mia madre e nostro padre, che non hanno molti figli e a cui rimaniamo solamente io e te» (*hitoe ni kagiri to omoi tamaeshi hodo wa, tono, ue no oboshimesan koto o hajime to shite, ama tada ni naku, tada kaku saburau zokashi to omoi tamaeru da ni* ひとへに限りと思ひたまへしほどは、殿、上の思しめさんことをはじめとして、あまただになく、ただかくさぶらふぞかしと思ひたまへるだに, ISHINO 2002, 321). Questo sentimento di obbligazione verso i genitori si manifesta quando ancora veste e agisce da uomo *yozukanu* in società, come nel *maki* II: «il pensiero di quanto la madre e il padre si erano preoccupati senza averla vista anche solo per un breve periodo la convinse a rimanere ferma nel mondo secolare» (*tono, ue no, shibashi mo goran zenu oba imijiki mono ni oboshitaru o, to omō ni zo, semete hikitodomeraruru kokochi suru* 殿、上の、しばしも御覧ぜぬをばいみじきものに思したるを、と思ふにぞ、せめて引きとどめらるる心地する, ISHINO 2002, 276). Simili pensieri vengono anche manifestati dal principe di Yoshino nei confronti delle figlie, che egli percepisce come *hodashi* alla sua vita religiosa.

un'effettiva necessità di ottenere il consenso paterno per la tonsura, il pensiero è legato a un voluto rispetto della pietà filiale verso il padre e la madre. Costoro, avendo cresciuto la prole, meriterebbero un'equivalente benevolenza in età avanzata (Tabata 1987, 20)⁵.

Per Yon no kimi, dunque, la rinuncia al percorso religioso nasce dall'esigenza di assecondare la volontà dell'uomo che ha maggiore controllo sulla sua vita, il padre. Il desiderio di Onnakimi viene invece meno solo quando ella riesce ad assicurare lo scambio di ruoli con il fratello, atto che le permette di ricollocarsi al sicuro nella capitale e di sottrarsi alle attenzioni del Saishō. L'analisi di Baba conclude che la protagonista è costretta ad abbandonare del tutto l'originario proposito di prendere i voti perché la nuova esistenza da donna le ha reso impossibile sognare con devozione la salvezza del Buddha, come faceva un tempo (2018, 184). Quel momento coincide però anche con l'accesso a una nuova carriera femminile come *naishi no kami*, posizione che apre a una scalata sociale e un margine di autonomia tutt'altro che trascurabili. È dunque dubbio che l'aspetto colpevolizzante e dottrinale sia l'unica causa di tale ripensamento.

4.1.2. La carica di *nyoin* e il personaggio della Harunomiya

La Harunomiya è l'unico personaggio femminile del *monogatari* per cui si profila un indirizzamento finale alla via monastica, conseguito attraverso l'ottenimento di un titolo sociale di enorme portata, quello di *nyoin*. Nel periodo coevo tale titolo non comportava necessariamente una collocazione religiosa, ma è verosimile che la figlia dell'imperatore riesca a ottenerlo grazie all'indiretta intercessione della protagonista. Dopo aver scoperto l'infedeltà di Otokokimi e il disinteresse dell'uomo nei suoi confronti, stabilitasi nella residenza del Suzakuin in seguito al parto, ella aveva manifestato al padre il desiderio di farsi monaca, ricevendone un rifiuto, come Yon no kimi:

かかる位なんいと本意なき、様を変へて一筋に後の世の勤めをせばやと思して、院の上にもたびたび申させたまへど、いとかなしう惜しうあたらしく思しめすもさることにて、儲けの君のおはしまさぬによりて、許しきこえたまはず [Ishino 2002, 444].

Ella ripeté più volte al padre, l'imperatore in ritiro, di provare grande riluttanza verso il ruolo di erede al trono, e che avrebbe piuttosto preferito prendere i voti, dedicandosi unicamente alla vita dopo la morte. Ma egli riteneva sarebbe stata un'azione oltremodo miserevole, deprecabile e sgradita, e poiché non v'era ancora un principe che potesse ereditare il trono al posto della figlia, non le concesse di farsi monaca.

⁵ Nonostante per tradizione una donna dovesse chiedere il permesso del marito per effettuare il 'divorzio' e prendere i voti, questa decisione veniva dall'uomo accettata tendenzialmente senza troppa opposizione. Poiché questa relativa libertà era determinata dall'appartenenza della donna, in periodo Heian, ancora alla famiglia del padre (MEEKS 2010, 41), è possibile che l'influenza di costui su tale scelta fosse considerevole.

Come per la figlia del ministro di destra, anche qui l'orientamento di un'esistenza femminile verso la via contemplativa è qualificato come *kanashi* かなし, 'miserevole'. Numerosi documenti storici attestano che la tonsura era di fatto reversibile, e che una donna poteva tornare al mondo secolare quando lo preferiva⁶. Nel medio periodo Heian, tuttavia, essa era assai scoraggiata e percepita come una questione profondamente triste, soprattutto se intrapresa da ragazze giovani. Nel *Genji*, quando la ventinovenne Fujitsubo si fa monaca dopo la morte dell'imperatore suo marito, la società di corte giudica il gesto 'scandaloso' (*asamashi* あさまし); e la rinuncia religiosa di Utsusemi è ugualmente presentata come un atto disperato e infelice (Meeks 2010, 46-47).

L'aspirazione della principessa imperiale pare infine appagata quando, nelle ultime pagine del *monogatari*, le viene conferito il titolo di *nyoin*. L'evento è riferito con asciuttezza: «colei che un tempo era stata erede al trono abdicò e divenne *nyoin*» (*moto no [Harunomiya] wa in ni narase tamaite, nyoin to kikoyu* もとの[春宮]は院にならせたまひて、女院と聞こゆ, Ishino 2002, 505). La carica di *nyoin* era il massimo rango cui una donna potesse aspirare alla corte Heian, e il suo modello di riferimento era la controparte maschile, l'imperatore in ritiro (*in* 院).

Con *in* si designava, precisa Ishino (ibidem), il luogo di ritiro dell'ex imperatore, formalmente *daijōtennō* 太上天皇. Era pratica comune che il sovrano, raggiunta una certa età, abdicasse, trasmettesse il titolo al primogenito maschio⁷ e, prendendo i voti, si ritirasse in una residenza separata. I primi semi del processo furono posti dall'ex imperatore Saga 嵯峨天皇 (786-842), che emanò editti in nome del figlio salito al trono e nominò uomini fedeli come *inshi* 院司 ('servitori dell'imperatore in ritiro'). Molti successori della dinastia imperiale lo imitarono nei tre secoli seguenti (Shively, McCullough 1999, 581). L'aspetto monastico fu introdotto solo da Shirakawa 白河天皇 (1053-1129), che nel 1086 formalizzò lo *insei* 院政 ('governo in ritiro' o *cloister government*) come prassi politica, attraverso cui l'ex imperatore, ormai *hōshi* 法師, esercitava il potere di governo (Shively, McCullough 1999, 595). Su questo titolo egemonico imperiale fu modellato l'ufficio di *nyoin*, istituito nel 991 dalla consorte Fujiwara no Senshi quando ella si fece monaca dopo la morte del marito, l'imperatore En'yū, e assunse il nome buddhista di Higashi Sanjō'in 東三条院. Donna d'immensa influenza a corte, Senshi riuscì ad assicurare il titolo di *nyoin* a coloro che, avendo servito

⁶ Un caso storico è quello della monaca Abutsu, che prese i voti religiosi ancora giovane a causa della sofferenza causata da una delusione amorosa. Poco tempo dopo ella infatti lasciò il convento nel quale si era rifugiata e fece ritorno alla vita secolare per motivazioni simili, ovvero l'attaccamento amoroso. In seguito, Abutsu, pur nuovamente consacrata – stavolta presso lo Hokkeji 法華寺 a Nara –, tornò una seconda volta allo stato laicale dopo aver concepito una figlia. Sposò Fujiwara no Tameie (1198-1275) ed ebbe da lui diversi figli; si fece monaca quand'ancora il marito era in vita, mantenendo però attiva vita coniugale (QIU 2019, 124-135).

⁷ L'abdicazione era il metodo più diffuso con cui un sovrano sceglieva a chi trasferire il proprio titolo dinastico. Il primo caso storico registrato è in realtà proprio quello di una donna, l'imperatrice Kōgyoku 皇極天皇 (594-661), che ancora in periodo Asuka (593-710), quando alle donne era consentito ben più esplicito potere politico, abdicò per nominare il figlio, il futuro imperatore Tenji 天智天皇 (626-672), erede al trono (SHIVELY, MCCULLOUGH 1999, 576).

come consorti, erano state capaci di partorire un erede al trono. Questo fu nel suo caso il futuro imperatore Ichijō, permettendole l'ascesa a *kokumō*, madre del sovrano. Nella prima età medievale divenne poi consuetudine elevare a *nyoin* le principesse imperiali (*kōjo* 皇女 o *naishinnō* 内親王) non sposate⁸. Il titolo consentiva loro di entrare in possesso di vasti domini latifondistici, spesso trasferiti dall'una all'altra. Il primo caso di questa svolta istituzionale fu la principessa Shōshi, figlia dell'imperatore Toba, che prendendo i voti nel 1162 assunse il nome buddhista di Hachijō'in 八条院 e fu presumibilmente il modello del personaggio della Harunomiya⁹.

Una principessa che concentrava nelle proprie mani un tale patrimonio non era soltanto la base economica della casata imperiale, ma acquisiva anche un notevole potere statale. Alcune di queste potenti donne influivano direttamente sulle nomine e sulle decisioni governative, sostituivano l'imperatore di fronte ai funzionari pubblici in sua assenza, e intrecciavano alleanze politiche nelle proprie residenze. Questo avveniva senza tralasciare però la dimensione spirituale della carica. A differenza delle *kisaki*, cui spettavano i rituali *shintō*, la *nyoin* svolgeva pratiche buddhiste volte a garantire la longevità dell'*in*, del *tennō* e degli eredi, in un ruolo di tutela della dinastia parallelo a quello dell'imperatore in ritiro (Nomura 2016, 9-11).

Nella sua analisi sulla presenza di *nyoin* nella tradizione *monogatari*, Fujita Saho (2013, 599-600) osserva che in molti racconti i personaggi femminili non raggiungono la nomina proprio per l'assenza di una loro tonsura. Nel *Genji*, Fujitsubo assume il nome di Usugumo *nyoin* 薄雲女院 dopo essere stata definita «consorte monaca» (*nyūdōkōgō* 入道皇后). In opere più tarde, come il *Sagoromo*, si legge che «colei che si faceva chiamare *kisaki* divenne monaca, perciò ricevette il nome di *nyoin*» (*kisaki no miya to kikoe saseshi wa, ama ni narase tamaite, nyoin to koso wa kikoe sasure* 後の宮と聞えさせしは、尼にならせ給て、女院とこそは聞えさすれ, 1992, 81). Nella realtà storica, agli inizi del XII secolo il titolo cessò di essere necessariamente legato al voto religioso. Per esempio, Fujiwara no Shōshi 藤原璋子 (1101–1145, anche letta come Tamako)¹⁰ prese l'appellativo buddhista di Taikenmon'in 待賢門院 diciotto anni dopo essere nominata *nyoin*. Nella finzione, però, personaggi femminili che ottengono lo *status* di *nyoin* senza percorso religioso compaiono solo in *monogatari*

⁸ In generale, durante il periodo Kamakura aumentò di molto il numero di principesse imperiali non sposate. Nel contesto di diffusione dello *yometorikon*, il matrimonio rappresentava per le donne di discendenza imperiale una causa di declassamento sociale e di trasferimento delle proprietà accumulate. Il titolo di *nyoin* divenne fondamentale per mantenere queste figure legate alla casa del sovrano (WAKITA 1995, 152).

⁹ Accadde anche che un erede al trono che passò direttamente alla carica di *in*, ossia il principe Atsuakira 敦明親王 (994-1051), che nel 1017 prese il nome buddhista di Ko Ichijō'in 小一条院. Tuttavia, secondo ISHINO (2001, 504), è improbabile che tale vicenda storica abbia ispirato il personaggio della Harunomiya, più chiaramente delineato sulla base della *nyoin* Shōshi.

¹⁰ Da non confondere con Fujiwara no Shōshi 藤原彰子 (988-1074), leggibile anche come Akiko, figlia di Fujiwara no Michinaga e consorte dell'imperatore Ichijō. Costei ricevette il titolo di *nyoin* dopo essersi votata al Buddha nel 1026 sotto il nome di Jōtomon'in 上東門院.

successivi al *Torikaebaya*, perlopiù in epoca Kamakura, e sempre a proposito di donne legate all'imperatore da un rapporto coniugale e amoroso. È il sovrano, abdicando, a consentire loro di assumere parallelamente lo status di *in*, circostanza che non trova riscontro nella realtà storica.

Il *Torikaebaya* si colloca perciò tra i pochi testi in cui un personaggio femminile legato all'imperatore da stretti vincoli di sangue, la Harunomiya sua sorella, diviene *nyoin* attraverso la tonsura. La lettura pare condivisa anche da Rosette Willig che, nella sua edizione inglese *The Changelings*, traduce il passo già citato con «the Princess was retired to a nunnery and called the Cloistered Princess» (1983, 185). L'ostacolo principale che il Suzakuin aveva opposto alla consacrazione religiosa della figlia era, del resto, l'assenza di altri eredi: nessuna delle due *nyōgo* si era dimostrata capace di dare figli all'imperatore. La presenza di un'erede al trono femmina, per quanto insolita, è un'eco dell'irrealizzato intento di Toba, che invano aveva cercato di far salire sul trono la futura Hachijō'in. La Harunomiya era similmente l'unica concreta possibilità di perpetuare la linea dinastica. Il parto di un principe imperiale da parte della protagonista interviene così in suo soccorso:

儲けの君おはしまさぬによりこそ女春宮も立ちたまひしか、つきせぬ御悩みにことづけてこの位いかで退きなんと思しめしたれば、正月、御十五日のほどに、若宮、春宮に立たせたまひて [Ishino 2002, 505].

Poiché fino a quel momento non v'era stato un erede al trono, la principessa imperiale aveva ricoperto tale ruolo, ma ella meditava di rinunciarvi adducendo come motivo la sua interminabile sofferenza. Così, il quindicesimo giorno del primo mese, il figlio dell'imperatore prese il titolo di erede al trono.

Il figlio maschio generato da Onnakimi con l'imperatore assicura così non solo a lei l'ascesa a *kisaki* e a *kokumo*, ma anche alla principessa la liberazione da una carica che non sentiva propria, e con essa la rimozione dell'ostacolo che le precludeva la vita monacale. La *nyoin* concepisce inoltre da sé l'idea di addurre il patimento fisico e spirituale lamentato fin dalla gravidanza del figlio di Otokokimi come ulteriore motivo per prendere i voti, eludendo le possibili opposizioni paterne. Non era infatti raro compiere la tonsura in situazioni di crisi, come un parto o una grave malattia, per garantire la salvezza spirituale a chi rischiava la morte. Spesso si preferivano però delle «pseudo-monacazioni» (*gijishukke* 疑似出家), un semplice taglio di capelli sulla sommità del capo. Tali tonsure simboliche, come quella che interessò la *kisaki* Shōshi durante il difficile travaglio precedente la nascita di Atsuhiro, non erano vere rinunce religiose, poiché quelle donne dovevano mantenere attivi i propri legami coniugali (Kurihara 1999, 285-286). La figlia dell'imperatore nel *Torikaebaya* viene classificata come 'sesso che non genera' una volta privata del ruolo di madre, e rimane nubile al termine: questa condizione eccezionale le consente una monacazione 'completa'. Dove a una donna

erano negati tanto il successo materno quanto il ruolo coniugale di *kita no kata*, i voti restavano una scelta riconosciuta dalla società.

L'opera sembra chiudersi con note tristi per la Harunomiya. L'ultima scena in cui compare è il breve accenno a un incontro con il giovane (*ōwakakimi* 大若君) avuto da Otokokimi. Diversamente dall'incontro tra Onnakimi e il ragazzo di Uji, la scena è soltanto accennata, e si chiude con l'espressione «il suo cuore sprofondato nell'oscurità di quell'amore» (*on-kokoro no yami wa, imijū kanashū nan mitatematsuri tamai keru* 御心の闇は、いみじうかなしうなん見たてまつりたまひける, Ishino 2002, 510). Il testo pare suggerire che la figlia dell'imperatore, troppo legata a un figlio che non può crescere, non sia giunta alla felicità nemmeno attraverso la tonsura e l'acquisizione di un titolo politico di immensa portata. Va però ricordato che un finale mesto e struggente era la norma nella tradizione *monogatari*; il personaggio va inoltre immaginato in una posizione di non poco potere politico e di relativa libertà decisionale. Ancora giovane, sottratta a quasi ogni voce autoritaria maschile e non più esposta al rischio di morti per parto, la Harunomiya divenuta *nyoin* consegue un prestigio simile a quello di Hachijō'in. Negli anni di composizione del *Torikaebaya*, costei disponeva, si dice, di un patrimonio pari a quello dell'intero *uji* dei Taira 平氏, una delle famiglie più potenti del periodo Heian (Wakita 1995, 52).

4.2. LA CARRIERA SOCIALE DI ONNAKIMI NEL *KŌKYŪ*

Nel *Makura no sōshi*, Sei Shōnagon sosteneva che, piuttosto che accontentarsi di un matrimonio qualunque e crogiolarsi in una modesta serenità domestica, per una dama di rango adeguato la scelta di vita migliore fosse dedicarsi al servizio di corte, fare esperienza del mondo e ricoprire incarichi attivi (Toriimoto 2023, 156). Diversi personaggi femminili del *Torikaebaya* si realizzano, in modo affine, come 'donne in carriera' (*kyaria ūman* キャリアウーマン, Toriimoto 2023, 151) entro lo spazio narrativo che le circonda. Talvolta ottengono un discreto campo d'azione al di fuori dell'identità di moglie e di madre, e affermano, pur di rado esplicitamente, la volontà di imporsi come figure intraprendenti nella corte aristocratica Heian.

La realtà occupazionale evocata da Sei Shōnagon, e opportunamente ritratta nel *Torikaebaya*, è soprattutto quella del *kōkyū* 後宮, il 'palazzo posteriore'¹¹. Vi vivevano e operavano le consorti

¹¹ Talvolta viene in inglese utilizzato il termine *harem* a indicare la realtà di convivenza delle diverse consorti e delle loro dame in questa 'corte nascosta' (SHIVELY, MCCULLOUGH 1999, 28). Gli stessi studiosi mettono tuttavia in guardia contro un eccessivo paragone, geograficamente inesatto, tra il *kōkyū* aristocratico giapponese e il 'serraglio' di un sultano ottomano. L'accesso al secondo era assai più limitato e custodito da corpi di eunuchi, figure assenti nel Giappone premoderno (1999, 149).

imperiali e le donne di sangue imperiale, le loro dame di compagnia e le loro servitrici, oltre a un certo numero di dipendenti pubbliche cui spettavano alcuni incarichi governativi, per un totale di circa mille donne circolanti in uno spazio relativamente ristretto (Shively, McCullough 1999, 149). Il *kōkyū* si collocava a settentrione (dunque ‘sul retro’) del più ampio *dairi* 内裏, il palazzo interno dove risiedeva l'imperatore, ed era detto anche *shichidengosha* 七殿五舎 (‘sette padiglioni e cinque residenze’) dalla sua omonima ripartizione architettonica (Toriimoto 2023, 206). Le consorti e le parenti strette dell'imperatore soggiornavano nelle dimore principali, mentre gli alloggi delle attendenti, simili ad alcove (*tsubone* 局), si disponevano lungo stretti corridoi (*hosodono* 細殿) che collegavano i dodici edifici (Ishino 2002, 197). Alcuni di questi padiglioni scandiscono la geografia della capitale nel *monogatari*. Nel Reikeiden 麗景殿 (‘padiglione di gradevole paesaggio’) vive come *nyōgo* la sorella maggiore della donna corteggiata da Onnakimi e Otokokimi; nel Sen'yōden 宣耀殿 (‘padiglione di diffuso splendore’) si stabilisce la *naishi no kami*, ruolo ricoperto prima da Otokokimi e in seguito da Onnakimi. Lo Shōyōsha 昭陽舎 (‘residenza del brillante sole’), detto anche Nashitsubo 梨壺 (‘corte dell'albero di pere’), era la storica dimora dell'erede al trono, e difatti vi abita la Harunomiya. Il testo nomina più volte questi edifici, segno che l'autrice contava sulla capacità del lettore di riconoscerne i riferimenti spaziali. Afferma per esempio che «la principessa imperiale abitava nel Nashitsubo, perciò la residenza di servizio (della *naishi*) fu collocata nel Sen'yōden» (*Harunomiya wa nashitsubo ni owashimaseba, o-tsubone wa sen'yōden ni seraretari* 春宮は梨壺におはしませば、御局は宣耀殿にせられたり, Ishino 2002, 195). Questa conclusione deriva dal fatto che il Sen'yōden, a nord-ovest del Nashitsubo, era uno degli edifici a esso più vicini.

L'ambiente professionale della corte interna, considerando i personaggi femminili del *monogatari* e l'ordinata struttura delle cariche destinate alle dame del *kōkyū*, si lascia ricostruire nel seguente schema, dal rango gerarchico più basso al più elevato.

1. *Nyōbō* 女房: le dame di compagnia al servizio di donne socialmente più altolocate; vi erano comprese le balie (*menoto* 乳母) e le figlie delle balie (*menotogo* 乳母子), spesso al loro fianco fin dalla tenera età. A questo ampio gruppo appartengono vari personaggi minori del *Torikaebaya*, come la balia del ragazzo di Uji o la *menotogo* di Yon no kimi, Saemon, la cui funzione narrativa è soprattutto far avanzare la trama, pur con qualche affaccio sul suo punto di vista.
2. *Naishi* 内侍: la categoria privilegiata di dipendenti pubbliche (*nyokan* 女官) cui spettava la sovrintendenza degli affari imperiali. La più rilevante nell'opera è la *naishi no kami*, ruolo ricoperto prima da Otokokimi e poi da Onnakimi. Da capo del corpo delle *naishi*, nel medio

periodo Heian la carica mutò a *nyōgo* di riserva, destinata alle figlie dei reggenti (*sekkan* 摂関¹²) come il ministro di sinistra.

3. *Nyōgo* 女御: le consorti inferiori dell'imperatore, non elevate al rango di moglie legittima. Vi rientrano alcuni personaggi minori, come le due sorelle maggiori di Yon no kimi e la *nyōgo* del Reikeiden.
4. *Kōgō* 皇后, detta anche *kisaki* 后 o *chūgū* 中宮: la consorte ufficiale dell'imperatore, posizione di grande influenza raggiunta da Onnakimi verso la fine della vicenda.
5. *Kokumo* 国母: la madre del nuovo imperatore, ruolo ottenuto da Onnakimi nelle ultime pagine, quando il marito abdica e il figlio eredita il trono.
6. *Nyoin* 女院: il titolo descritto nel paragrafo precedente, talvolta accompagnato dalla tonsura e riservato a consorti imperiali o a principesse non sposate, conquistato dalla Harunomiya sul finire del racconto.

A queste figure attive nel *kōkyū* se ne aggiunge un'altra, la *kita no kata* del reggente, detta *kita no mandokoro* 北の政所. Il termine non compare mai esplicitamente nel *Torikaebaya*, ma può applicarsi a Yoshino no anakimi, considerata la nomina finale del marito Otokokimi a reggente e ministro di sinistra (*kanpaku sadaijin*). Pur non necessariamente operative nel 'palazzo posteriore' come dame di corte o attendenti, già dall'XI secolo le mogli dei reggenti sembrano essere state dotate di un ufficio (*mandokoro* 政所) personale, un organo di gestione domestica retto da inservienti privati, i *keishi* 家司, altrimenti spettante alle sole consorti del *tennō* e dell'imperatore in ritiro (Kanai 2016, 117). Dai registri e dai testi genealogici coevi risulta che, fino al medio periodo Kamakura, tale conferimento avveniva soprattutto come premio al merito (*kenjō* 勸賞) per la moglie del futuro *kanpaku* in occasione di visite imperiali (2016, 119). Dal 1238, quando Fujiwara no Jinshi 藤原仁子 fu insignita del titolo di *kita no mandokoro* in quanto *kita no kata* di Konoe no Kanetsune 近衛兼経 (1210-1259), la motivazione principale divenne invece la posizione di moglie del reggente (*kanpaku no muro* 関白室, 2016, 13). Verso la metà del XII secolo, quando fu composto il *Torikaebaya*, è plausibile che l'autorità economica e amministrativa delle *kita no mandokoro* potesse ancora essere conseguita come ricompensa per servizi resi alla casa imperiale. Ciò rendeva la qualifica desiderabile per qualunque donna sposata a un membro della famiglia reggente e attiva nella vita mondana del *dairi*. Davanti a Yoshino no anakimi si profila perciò la concreta possibilità di una valida funzione pubblica, fondata

¹² Il termine *sekkan* 摂関 è un *jukugo* 熟語, cioè una parola che unisce le due funzioni di *sesshō* 摂政 e *kanpaku* 関白 in un'unica espressione. Entrambi i ruoli sono traducibili in italiano come 'reggente'; la differenza principale tra le due figure consiste nel fatto che il *sesshō* tiene conto degli affari governativi di un imperatore ancora minorenne, mentre il *kanpaku* supervisiona la politica operata da un sovrano adulto.

sulla propria partecipazione alla vita di corte e su una riuscita unione con un uomo di discendenza *sekkā*¹³.

Per Yoshino no anekimi e per la Harunomiya, dunque, il *monogatari* traccia infine una carriera felice o quantomeno promettente, benché accompagnata dalla rinuncia a legami affettivi di peso come il padre e il figlio. Ciò conferma la tesi di Date Mai, secondo cui l'opera disgiunge la prosperità sociale dall'amore familiare, e pone la prima come impossibile senza il sacrificio del secondo (2014, 106). Oltre a loro due, l'unica donna del *Torikaebaya* il cui percorso di ascesa pubblica si compie con pieno successo è Onnakimi, che sale al vertice della collettività aristocratica acquisendo i titoli di *kisaki* e di *kokumo*. I compiti e le retribuzioni delle altre donne attive nel *kōkyū*, ad esempio *nyōbō* come Saemon¹⁴, esulano da questa analisi, mentre merita di essere ricostruito lo specifico itinerario percorso dalla protagonista. Il testo si offre quasi come modello per affermarsi come donna d'alto rango nel palazzo della capitale, non troppo diversamente dal trattato che Abutsu ha dedicato alla figlia, un secolo più tardi, per istruirla a essere la dama di corte perfetta.

4.2.1. Il ruolo di *naishi no kami*

Il primo a ottenere lo *status* nobile di *naishi no kami* non è la protagonista femminile, bensì l'ancora giovane e femminile Otokokimi, nel tentativo del padre di collocarlo in società nonostante la sua personalità eccessivamente introversa. Egli compie il primo accesso al *kōkyū* il decimo giorno dell'undicesimo mese, accompagnato da «quaranta *nyōbō* e otto bambine e addette domestiche» (*nyōbō shijūnin, warawa, shimozukae hachinin* 女房四十人、童、下仕へ八人, Ishino 2002, 194). Il numero di donne al suo servizio si avvicina a quello presente in occasione dell'ingresso a corte (*judai* 入内) di Fujiwara no Shōshi come consorte di Ichijō, che secondo l'*Eiga monogatari* era seguita da quaranta *nyōbō*, sei bambine e sei addette domestiche (ibidem). Il testo poi precisa che

世の常なるべき御交じらひにもあらぬに、そのこととなくて候ひたまはんもそぞろなれば、尚侍になりてぞ参りたまひける [ibidem].

¹³ Un modello storico dello splendore a cui poteva puntare la moglie di un reggente è il personaggio di Minamoto no Rinshi, moglie del *sesshō* Michinaga. Ella visse in buona salute fino ai novant'anni e raggiunse una posizione aristocratica (*juichū* 従一位, 'primo rango inferiore') addirittura più elevata di quello del marito (*shōni* 正二位, 'secondo rango superiore'), mai vista per una donna che non fosse *kisaki*. Rinshi ebbe invero una brillante carriera, e le sue quattro figlie divennero tutte consorti imperiali (FUKUTŌ 2004, 92-115).

¹⁴ Per un approfondimento sulla vita quotidiana delle *nyōbō* impiegate nelle singole *ie*, dalle consorti e dall'imperatore, cfr. YOSHIKAWA, ATKINS 1999, 283-312. Plausibilmente Saemon, in quanto *ie no nyōbō* 家女房, viene ricompensata con indennità di cerimonie, di cibo e di abbigliamento. Se la signora servita da una *nyōbō* cambiava il proprio status in *kisaki*, ugualmente le sue attendenti salivano di grado e diventavano *miya no nyōbō* 宮女房, ricevendo stipendi molto più alti. Era perciò naturale che una *nyōbō* cercasse di contribuire quanto poteva alla scalata sociale della dama presso cui lavorava.

Non si trattava di un normale ingresso a corte come consorte, e poiché sarebbe stato per lui sconsiderato prestare servizio senza alcun rango, gli fu attribuito il nome di *naishi no kami*.

Riluttante a interagire con il mondo esterno, Otokokimi viene destinato dal padre a fare da dama di compagnia della principessa imperiale. Ma poiché il ruolo di *nyōbō* era oltremodo inadatto a una figlia del reggente, il ragazzo viene insediato nel *kōkyū* con l'incarico di *naishi no kami*.

Nelle note alla traduzione, Willig precisa che «the position is simply given to the daughter as a title, and she has no particular duties to perform» (1983, 86). In origine, però, l'incarico nasceva con una notevole portata amministrativa. Con l'istituzione del codice Ritsuryō, agli inizi del periodo Nara, la *naishi no kami* era stata creata come figura a capo del *naishi no tsukasa* 内侍司, il più grande dei dodici uffici governativi (*kanshi* 官司) della corte imperiale. Questo si occupava di sovrintendere agli affari quotidiani del palazzo e aveva un rapporto diretto con il sovrano, di cui le *naishi* erano strette collaboratrici. Una simile mansione concedeva loro di esercitare ampia influenza sui provvedimenti approvati dal governo e sul sovrano stesso, con cui organizzavano personalmente incontri. Le *naishi* contribuivano alla stesura degli editti imperiali (*shōsho* 詔書), importanti decreti straordinari di cui elaboravano la bozza di legge prima che fosse approvata dal concilio principale, il *daijōkan* 太政官, o dai custodi degli archivi, i *kurōdo* 蔵人, a partire dall'epoca Heian. Questo avveniva grazie a documenti detti *naishi no sen* 内侍宣. Sebbene il loro campo d'azione si andasse via via restringendo alle sole questioni interne di corte, alcune di queste carte mantennero valore sugli affari pubblici grazie all'interazione di tali *nyōkan* con i *kebiishi* 檢非違使, il corpo funzionario di giustizia (Wakita 1992, 169). Nonostante perciò le modeste retribuzioni di queste attendenti di professione segretaria, esse svolgevano un ruolo fondamentale nella macchina amministrativa imperiale.

Nel *naishi no tsukasa* operava un gran numero di dame, ma ai suoi vertici si trovava una ristretta manciata di funzionarie: le *naishi no kami*, le *naishi no suke* 典侍 e le *naishi no jō* 掌侍¹⁵. Secondo il *Kōshikirei* 公式令 ('Codice di procedure ufficiali'), parte della regolamentazione Ritsuryō dell'VIII secolo, le funzioni di petizione all'imperatore (*sōsei* 奏請) e di trasmissione dei suoi ordini (*densen* 伝宣) spettavano alla *naishi no kami*, e solo in sua assenza alla *naishi no jō* (Wakita 1992, 169). Le *naishi no jō* accompagnavano di norma l'imperatore nelle sue uscite: la poetessa Takashina no Kishi 高階貴子 (? - 996), per esempio, ricoprì a lungo questa funzione presso l'imperatore En'yū prima di sposarsi. La carica di *naishi no suke* era invece spesso conferita alle nutrici del sovrano, come avvenne per Fujiwara no Hanshi 藤原繁子, la *menoto* di Ichijō (Toriimoto 2023, 150-153). Essere parte del

¹⁵ Come sostiene WAKITA (1992, 246-247), inizialmente il *naishi no tsukasa* comprendeva due *naishi no kami*, quattro *naishi no suke* e quattro *naishi no jō*, a cui si aggiungevano poi un centinaio di attendenti inferiori denominate *nyōju* 女婦. Con la graduale trasformazione dell'identità della *naishi no kami* e la restrizione del campo d'azione dell'ufficio, anche la sua struttura interna andò a modificarsi, e durante il periodo Kamakura esso era composto da quattro *naishi no suke* e sei *naishi no jō*.

naishi no tsukasa garantiva dunque un'esistenza relativamente vivace e dinamica, fatta di una ricca rete di contatti sociali, ben lontana dalla vita isolata di una moglie in attesa, come Onnakimi nell'estate trascorsa a Uji presso il Saishō, o Yon no kimi in tutte le sue relazioni coniugali. Il *Torikaebaya* descrive con chiarezza la solitudine e la mestizia di una donna in tali condizioni, «assai fragile, sepolta in un'atmosfera opprimente» (*ito aeka ni umore ibuseku* いとあへかに埋もれいぶせく, Ishino 2002, 360). Vi si contrappone la solerzia richiesta ai compiti di *naishi*, evocata da Otokokimi: «dopo che avevo lasciato casa, il *taishō*¹⁶ mi accompagnava nella lunga tratta che compivo dalla mia residenza a quella della principessa» (*kaku hanare idete wa, ideiri orinobori nimo tachi soiatsukai tamai shi koso* かく離れ出でては、出で入り下り上りにもたち添ひ扱ひたまひしこそ, Ishino 2002, 340). Non solo la condizione aristocratica, dunque, ma anche lo stato emotivo della protagonista poteva migliorare con lo scambio col fratello e l'accesso al ruolo pubblico di *naishi no kami*.

La carica subì tuttavia sostanziali mutamenti a partire dal X secolo, quando da generico incarico di direzione del *naishi no tsukasa* divenne un'occupazione riservata alle figlie delle famiglie *sekkon*. Il ruolo si trasformò in una sorta di corpo di riserva di *nyōgo* cui lo stesso sovrano poteva attingere, e con cui queste *nyōkan* erano in evidente confidenza (Wakita 1992, 253). L'obiettivo di fare di Otokokimi una consorte non sfugge al ministro di sinistra, che accetta la proposta dell'imperatore in ritiro: «rendi tua figlia dama di compagnia della mia; se non prenderà i voti, senz'altro raggiungerà il rango di consorte maggiore» (*sono kimi, on-asobi gataki ni mairase tamae. Yo no naka ni tomokaku mo araba kasaki ni wa tamai nan* その君、御遊びがたきに参らせたまへ。世の中にとにかくもあらば后には居たまひなん, Ishino 2002, 193). Che il ragazzo sia biologicamente uomo non impedisce al padre di immaginarli un destino al fianco del sovrano, e di ammettere che «se ci comporteremo come richiesto, egli potrebbe veramente raggiungere il rango di *kasaki*» (*ōsegoto tagaezu, ge ni kasaki no kurai ni sadamari tamō yō mo ari nan* 仰せ言違へず、げに後の位に定まりたまふやうもありなん, Ishino 2002, 194). La stessa curatrice annota che l'assenza di preoccupazione del padre per l'identità di genere del figlio resta poco chiara, forse motivata da una semplice esigenza di far progredire la storia (ibidem). In ogni caso, la carica di *naishi no kami* garantiva un accesso quasi sicuro almeno alla posizione di consorte minore. Così fu, per esempio, per una figlia di Kaneie, Fujiwara no Suishi 藤原綏子 (974-1004), che assunse tale ruolo a quattordici anni nel 987 ed entrò a corte due anni dopo come *nyōgo* del principe Okisada 居貞親王 (976-1017, il futuro imperatore Sanjō 三条天皇). Lo stesso percorso seguirono due figlie di Fujiwara no

¹⁶ Fa qui riferimento alla sorella negli anni in cui vestiva da uomo, prima di ritirarsi a Uji.

Michinaga, Kenshi 藤原妍子 e Ishi 藤原威子 (1000-1036)¹⁷. Anche nel *Genji* compare una *naishi no kami*, Oborozukiyo 朧月夜, che pur dopo una serie di incontri amorosi con Genji conclude la propria carriera come consorte del Suzakuin (Toriimoto 2023, 152).

Nel *Torikaebaya*, quando Onnakimi assume l'incarico di *naishi* e riceve poco dopo le attenzioni del sovrano, il testo mette in luce come la sua funzione non sia semplicemente quella di dama di compagnia della principessa, né di mero oggetto dell'interesse imperiale:

「世の常の女御、御息所もものしたまはず、おほぞうの宮仕へざまなめれば、宮出でたまふとも、なほさてこそはさぶらひたまはめ。 引き具しまかでたまひなば、内裏わたりもこよなくさうざうしかるべし。若男どもも、その御方々をこそ心にくくおくゆかしきあたりには思ひて集ふめれ」と仰せらるれば、「[...] かしこにてさへ添ひさぶらはるべきゆゑもはべらねば、里へこそはまかでぬべきを、まことに公さまの宮仕へもつとめさぶらふべき人なれば、ついたちのほどはまかででもはべりなん」と聞こえさせたまへば [Ishino 2002, 441-442].

«Costei non assiste un principe ereditario come una comune *nyōgo* o *miyasudokoro*, ma il suo servizio è simile a quello di un'ordinaria funzionaria di corte; pertanto anche se la principessa mia sorella dovesse prendere residenza privata (perché malata), per la *naishi no kami* sarebbe preferibile rimanere all'interno del palazzo. Se abbandonasse la corte insieme a lei, il *dairi* diventerebbe terribilmente desolato: anche i giovani cortigiani si presentano qui perché attratti dalla raffinatezza delle sue dame», disse (l'imperatore). E (il ministro di sinistra) rispose: «[...] In effetti non c'è motivo per cui la *naishi no kami* debba restare al fianco della principessa, perciò farà ritorno alla casa paterna. Tuttavia, poiché chiaramente ella ha degli obblighi pubblici da svolgere, non partirà durante i primi giorni del nuovo anno».

Il dialogo serve in primo luogo a guidare la trama e a separare la Harunomiya e Onnakimi: consente un incontro passionale tra quest'ultima e il sovrano, mentre la prima si trasferisce presso il Suzakuin per prendere i voti come *nyoin*. È però anche un brano che illumina la concezione pubblica del ruolo della protagonista come *naishi no kami*. Il suo compito non è, quantomeno ancora, quello di consorte minore (detta nel testo sia *nyōgo* sia *miyasudokoro*, termine generico per le donne favorite dall'imperatore), bensì di svolgere incarichi di valore sociale come figura di riferimento del *naishi no tsukasa*. Per frenare l'impazienza del *tennō*, ansioso di avvicinare Onnakimi al più presto, il padre richiama in particolare le incombenze del periodo di Capodanno, quando le *nyōkan* erano impegnate nell'organizzazione di numerose attività, tra cui varie cerimonie religiose. È plausibile, dunque, che nella corte rappresentata dall'autrice la *naishi no kami* conservasse ancora un certo grado di autorità segretaria e pubblica, presenziando ai maggiori eventi aristocratici e contribuendo verosimilmente alla loro organizzazione. Anche durante il periodo *insei* le funzionarie al vertice dell'organo *naishi* mantennero un legame diretto con l'autorità imperiale, per esempio redigendo lettere private in *kana*

¹⁷ Kenshi (994-1027) venne nominata *naishi no kami* nel 1004, a dieci anni, e fu elevata a *nyōgo* del principe Okisada nel 1010, a sedici anni. Ishi (1000-1036) divenne *naishi no kami* a dodici anni, nel 1012, e *nyōgo* dell'imperatore Go-Ichijō nel 1018, a diciotto anni. Otokokimi in contrasto assume la carica di *naishi* solo a sedici anni, un po' in ritardo rispetto alle tempistiche dei casi storici anche a causa della particolarità della sua persona, e Onnakimi addirittura a diciannove anni.

che trasmettevano l'immediata volontà del sovrano (*hōsho* 奉書). Chi era a capo di quell'ufficio, pur in un periodo d'attesa per lo *status* di *nyōgo*, occupava senza dubbio un considerevole spazio amministrativo-decisionale nella corte Heian (Wakita 1992, 169-170). Il *maki* IV si concentra più sul punto di vista di Otokokimi che sulle emozioni della protagonista, ma è plausibile che Onnakimi abbia accolto con piacere una simile operosità sociale. Il suo carattere estroverso ed espansivo è descritto fin dalle prime pagine del *monogatari* e isolata a Uji accanto al Saishō «si trovava spesso a rievocare nostalgicamente chi fosse chi, cosa ciascuno faceva, diceva e come si comportava mentre servivano insieme a corte» (*sono hito no, to ari shi, kakari shi, īshi nado yō no koto sae, sashi narabi ni shi mi nareba omoi ideraruru orirori ōkaru o* その人の、とありし、かかりし、言ひしなどやうのことさへ、さし並びにし身なれば思ひ出でらるる折々多かるを, Ishino 2002, 334). Pur essendo un personaggio insolito nella letteratura *monogatari*, la protagonista rispecchia un desiderio di socialità che non doveva essere raro in una donna del tempo, come mostra anche l'invito di Sei Shōnagon a uscire dalle proprie residenze per assumere incarichi pubblici.

All'interno del brano emerge infine il capitale erotico implicito nell'immagine della dama di corte. Le *naishi*, come altre donne al servizio del *dairi*, avevano l'importante funzione di intrattenere gli uomini di corte con la loro avvenenza e cultura raffinata, o con quelle delle loro attendenti. Requisiti necessari erano perciò una presenza adeguatamente giovanile e gradevole, oltre alla disponibilità a offrire prestazioni sessuali agli aristocratici interessati, come parte dell'intrattenimento artistico di cui erano incaricate (Negri 2021, 86). Per le donne di estrazione sociale più bassa ciò significava ricercare l'attenzione di personaggi di rango superiore al proprio, così da procurarsi una possibilità di avanzamento, anche partendo come *meshiudo*. Per la *naishi no kami*, che era in sostanza un corpo di riserva a cui lo stesso imperatore poteva attingere nella scelta di una nuova consorte, l'uomo da sedurre e per cui restare sempre accessibile era il sovrano in persona. Quando il *tennō* del *Torikaebaya* si decide a intraprendere un rapporto con la protagonista, egli riflette che «inizialmente l'avrebbe incontrata in segreto in quanto funzionaria di corte, ma in seguito si sarebbe affidato ai propri sentimenti, in quanto nulla le impediva di diventare *kisaki*» (*miyazukaezama ni te shinobite goran ji somen ni, kokorozashi ni makasete kasaki ni mo i tamawan nadeu koto ka aran* 宮仕へざまにて忍びて御覧じそめん、心ざしにまかせて后にも居たまはんなでうことかあらん, Ishino 2002, 460). Nel momento in cui comincia a considerare la *naishi no kami* come potenziale amante, la sua posizione di massimo esponente della linea dinastica gli permette di realizzare il desiderio senza ostacoli. Ma la disponibilità richiesta a tale *nyokan* non divergeva poi molto da quella attesa dalle dame di rango inferiore. La differenza principale stava nell'esito ben più felice che quell'unione poteva portarle: il rango supremo di consorte maggiore e madre dell'erede al trono.

4.2.2. L'ascesa di Onnakimi al rango di *kisaki*

Il titolo di *naishi no kami* preludeva dunque allo *status* di consorte minore e, con sufficiente fortuna, a quello di *kisaki*, come accade per Onnakimi. Le *nyōgo* erano numerose e si distinguevano tra loro in base al padiglione nel quale risiedevano: la sorella della dama corteggiata dai due protagonisti, ad esempio, abita il Reikeiden. Spesso esse godevano del favore dell'imperatore in virtù dell'appartenenza all'*uji* Fujiwara, in quanto figlie di reggenti (Toriimoto 2023, 306). Di norma, tra l'ingresso a corte come consorte inferiore e l'elevazione a *kisaki* trascorreva un certo intervallo di tempo¹⁸; nel *Torikaebaya* invece, il passaggio avviene nel giro di pochi mesi, verosimilmente per assecondare l'economia della trama e affrettarne la conclusione. La protagonista partorisce il figlio maschio dell'imperatore nel nono mese del suo ventesimo anno d'età. Poco dopo, «nel primo mese (dell'anno dopo) la *naishi no kami* ricevette il rango di *nyōgo*, e infine il quarto mese ella si elevò a *kisaki*» (*shōgatsu [...] kami no kimi, nyōgo no senji kōburi tamō. Yagate shigatsu ni kisaki ni tatase tamō* 正月 [...] かみの君、女御の宣旨かうぶりたまふ。やがて四月に後に立たせたまふ, Ishino 2002, 505).

Quasi ogni dama ambiva a non fermarsi alla posizione di *nyōgo*, ma a proseguire l'ascesa pubblica fino alla carica massima. Un simile esito non era però alla portata delle figlie di ogni famiglia dell'alta aristocrazia. Già nel *maki* I si precisa che due consorti minori, sorelle di Yon no kimi e figlie del ministro di destra, «pur coprendo un ruolo eccelso a corte, non erano figlie della persona più celebre e perciò non potevano insediarsi come *kisaki*» (*yangoto nakute saburai tamō meredo, ichi no hito no on-musume naraneba, kisaki ni mo e i tamawazu* やんごとなくてさぶらひたまふめれど、一人の御むすめならねば、后にもえ居たまはず, Ishino 2002, 179). Secondo Ishino il termine *ichi no hito* designa il dignitario che siede per primo al concilio imperiale, ossia il reggente, il *daijōdaijin* o il ministro di sinistra (ibidem). Tali titoli spettavano non al padre di Yon no kimi, bensì a quello dei due protagonisti. In assenza di un rango familiare adeguato, ipotizza la studiosa, il concepimento di un figlio maschio restava l'unico mezzo per scalare la gerarchia delle consorti imperiali. In questo quadro spicca la protagonista: una volta insediata nel *kōkyū*, ella raggiunge agevolmente la 'posizione suprema' (*ue naki kurai* 上なき位), in virtù tanto della funzione politica del padre quanto della nascita dell'erede al trono. Il risvolto amaro è che questo successo sottrae a Yon no kimi, rivale e un tempo sposa, l'aspirazione con cui era stata cresciuta. Prediletta dal ministro di destra, ella «nutriva in

¹⁸ Si pensi a Fujiwara no Kenshi, che fu nominata *nyōgo* del padiglione Fujitsubo 藤壺 ('corte del glicine') nel 1011, diventando *kisaki* nel 1012. Per quanto riguarda Ishi, le sue circostanze si avvicinano più a quelle della protagonista del *Torikaebaya*: fatta *nyōgo* nel quarto mese del 1018, divenne consorte maggiore nel decimo mese.

segreto l'ambizione di salire alla carica senza pari» (*hito shirezu ue naki kurai ni mo oyobu beki mi to oboshi tsuru ni* 人知れず上なき位にも及ぶべき身と思しつるに, Ishino 2002, 186). Katayama sottolinea quanto sia eccezionale, per la narrativa *monogatari*, che un simile desiderio venga esplicitato nel cuore di una donna. In opere anche più tarde del *Genji*, come *Yoru no nezame*, l'obiettivo di diventare *kōgō* è sempre formulato dal padre, dal nonno o da un altro tutore maschile, all'insaputa della diretta interessata, che non manifesta in proposito né attese né delusioni (2024, 21). Questa singolarità da una parte delinea un'immagine femminile più moderna, che si fissa da sé il traguardo più alto e si adopera per raggiungerlo; dall'altra istituisce un netto contrasto con Onnakimi, che si eleva dove la rivale non arriva, costretta a restare sposa di un uomo di rango inferiore come consorte secondaria (2024, 25). L'epilogo glorioso di Onnakimi è legato alla sua natura di protagonista della vicenda: a partire dal medio periodo Heian, l'ascesa della figura femminile al rango di *kokumo* diventa un motivo ricorrente nel genere *monogatari* (Fujita 2013, 598). Il rapporto speculare tra le due donne emerge proprio nel modo in cui affrontano gli affetti e il proprio percorso sociale. Yon no kimi chiude la vicenda in una posizione del tutto subalterna, preda di legami coniugali insoddisfacenti e infelici. A Onnakimi, capace di districarsi dall'isolamento a Uji, è destinata invece la 'posizione suprema'. Nelle parole di Katayama:

La storia di Yon no kimi pare voler comunicare che non esiste un matrimonio o una storia d'amore con un uomo in grado di dare a una donna la stessa felicità della 'carica senza pari'. Sotto questo punto di vista le esistenze della Onnakimi che vestiva da uomo, la quale riesce infine a ottenere tale status mentre cerca di sfuggire alle proprie prostrazioni da donna, e quella di Yon no kimi possono considerarsi due facce della stessa medaglia [2024, 26]¹⁹.

I due ruoli di *kisaki* e *kokumo* non avevano valore puramente nominale, bensì conferivano alla donna che li ricopriva una notevole influenza sulle questioni politiche. I loro padri traevano vantaggio dal diventare nonni dell'erede al trono in quanto *sesshō*, ma anche le stesse dame esercitavano un proprio margine di potere. Un caso emblematico è quello di Senshi, madre di Ichijō, che come *kōtaigō* 皇太后 (madre del sovrano regnante) condizionava le nomine di corte, la scelta delle future *kisaki* e le decisioni relative al trono (Fukutō 2004, 162). Sua nipote Shōshi, *chūgū* del figlio, a ventiquattro anni prendeva parte alle riunioni sull'ufficio del principe ereditario e sull'organizzazione della cerimonia di investitura. Questi incontri si tenevano nelle sue residenze private, dove il padre Michinaga e il fratello Yorimichi si recavano per deliberare. Alla morte di Ichijō, nel 1011, Shōshi era ancora giovane: assunse così il ruolo di capo della casa imperiale (*tennōke no sonchō* 天皇家の尊長) e guidò a lungo i figli e i nipoti che ereditavano il trono. Vissuta fino a ottantasei anni, si rivelò

¹⁹ Nel testo in lingua originale, 「四の君の物語は、「上なき位」を超えるほどに、女に幸せをもたらす結婚あるいは男との恋などは存在しないといわんばかりだ。その点で、女の苦悩からの脱却を図って、結果的に「上なき位」を手に入れた男装の女君と四の君とは裏表の存在といえる」。

una politica saggia e avveduta, capace di dirigere la famiglia paterna e quella dei figli per quasi un secolo (2004, 172).

Un esempio di *kokumo* cronologicamente più vicino alla composizione del *Torikaebaya* è Taira no Tokushi 平徳子 (1155-1214), nota anche come Kenreimon'in 建礼門院. Ella assisteva il figlio, il giovane imperatore Antoku 安徳天皇 (1178-1185), in ogni contesto ufficiale, in qualità di tutrice (*ushiromi* 後見). I due sedevano insieme sul trono imperiale (*takamikura* 高御座), spazio in linea di principio riservato al solo sovrano, e nelle uscite ufficiali condividevano la portantina (*dōyo* 同輿). L'uso di quest'ultima era rigidamente regolamentato e, stando al *Chūyūki* 中右記 ('Diario di un ministro di destra dell'ie Nakamikado', 1087-1138), spettava ai soli imperatori, alle *kisaki* e alle principesse consacrate ai santuari di Ise e Kamo (*saiō* 斎王). Pur non condividendo il sangue del marito e della prole, la consorte maggiore e madre biologica del sovrano era considerata parte del casato imperiale in ogni funzione pubblica, e da quella posizione poteva esercitare autorità amministrativa (Kuriyama 2018, 6). L'importanza politica della 'madre sovrana' (*bokō* 母后) si era affermata già nel IX secolo, attraverso la convivenza e l'ascendente di Fujiwara no Meishi 藤原明子 (829-900) sul figlio, l'imperatore Seiwa 清和天皇 (850-881). L'istituzione del banchetto dedicato alla *chūgū* (*chūgūtaikyō* 中宮大饗) definì per la prima volta il rapporto di vassallaggio (*kunshinkankei* 君臣関係) che legava i sudditi all'autorità materna imperiale (Ijūin 2013, 43-45). Secondo Fukutō, la sovranità delegata ai parenti maschi della *kokumo* derivava da prerogative giuridiche concesse a lei stessa, pur variando in forma rispetto alla potestà delle imperatrici regnanti fino al periodo Nara²⁰, poiché ella agiva in veste di consorte e di madre (2004, 162). Le due dimensioni del legame coniugale e della maternità consentivano dunque a una dama di ceto abbastanza alto di inserirsi nel cuore della dinastia imperiale, influenzandone notevolmente l'indirizzo politico. È questa la conclusione che il *Torikaebaya* riserva alla propria protagonista femminile:

やがて 4 月に後に立たせたまふ。儀式有様世の常ならんや。年ごろあるべかりしことどものいみじう心もなかりつるなれば、いとど誰も誰も御心ゆきたまふべし [Ishino 2002, 505].

Infine, il quarto mese ella si elevò a *kisaki*. Lo svolgimento della cerimonia fu del tutto eccezionale. Per molti anni una consorte maggiore era mancata a corte, il che era stato motivo di grande scontento; perciò, ancor di più ora erano tutti lieti e appagati.

²⁰ Queste sei sovrane, l'ultima delle quali fu l'imperatrice Shōtoku 称徳天皇 (718-770), vennero poste sul trono in situazioni di crisi dinastica, come figure di transizione in attesa di un imperatore uomo. Si trattò dunque di cariche temporanee in un generale assetto di successione maschile. Tali imperatrici detenevano tuttavia il potere supremo ed esercitavano pienamente la propria sovranità, promulgando editti e patrocinando numerose imprese politiche, amministrative, religiose e culturali (SHIVELY, MCCULLOUGH 1999, 576-579).

Nella parte finale dell'opera Onnakimi raggiunge dunque una posizione sociale di ampio distacco rispetto alla condizione separata patita in precedenza. Si può perfino sostenere che riesca a riappropriarsi di un ruolo parzialmente virile, paragonabile alle cariche di *chūnagon* e *taishō* rivestite quando viveva da uomo. La loro perdita l'aveva spesso afflitta, come nella notte che precede la partenza per Uji:

夜に入りて父大臣、右の大臣、ひき続きて出でたまふ、近衛府の格して待ち迎へたてまつる。そぞろ寒くめでたきにつけて、「あはれ、わが心ひとつこそ人に違へる身と嘆かしきの絶ゆる時なけれ、大方にはかくきらきらしうなりのぼる身を、跡はかなくなりなんことよ」など、かかるにつけても心ひとつはかきくらされもの悲しきも [Ishino 2002, 305].

Al calar della notte, (Onnakimi) attese e scortò il ministro di sinistra suo padre e il ministro di destra, seguendo il protocollo a lei richiesto in quanto comandante del corpo di guardie. In una situazione così splendida da farle stranamente salire i brividi, ella si ritrovò a riflettere, «ahimè, fino a ora non ho smesso di rammaricarmi di quanto la mia persona fosse diversa dagli altri; ma proprio ora che ho ottenuto un rango di tale gloria (*kirakirashū narinoboru mi*) agli occhi degli altri, sono costretta a nascondermi senza lasciare traccia!». E più ci pensava, più il suo animo si oscurava di triste malinconia.

Tornata alla capitale nel *maki* III, la protagonista non subisce passivamente gli eventi. Ella persegue con piena consapevolezza una carriera che le restituisca un'identità pubblica simile allo splendore del rango glorioso (*kirakirashū narinoboru mi* きらきらしうなりのぼる身) di un tempo. Il rimpianto di aver perso un prestigio troppo grande non l'abbandona mai, e anche dopo il primo parto torna a struggersi: «io che un tempo godevo di così tanta considerazione [...], come posso trascorrere le mie giornate senza contatto umano, aspettando soltanto che qualcuno mi venga ogni tanto a trovare?» (*sabakari nari shi waga mi no [...] ito kaku hitoge nakute, kayowan o wazuka ni machitorite sugusu beki ka wa to* さばかりなりしわが身の [...] いかく人げなくて、通はんをわづかに待ちとりて過ぐすべきかはと, Ishino 2002, 380). In questo, l'ambizione di Onnakimi non differisce da quella di Yon no kimi, che custodisce nel cuore il segreto desiderio della 'posizione suprema'. Consapevole ormai di quanto la vita maschile concedesse libertà negate a una donna, la protagonista si propone di scalare la piramide aristocratica, in modo da riappropriarsi dell'autorità che un tempo le spettava di diritto – o almeno della porzione che ne detiene una madre imperiale.

Il collocamento finale nello *ue naki kurai* comporta tuttavia un drastico inasprimento dei suoi rapporti con numerose dame dell'alta aristocrazia. Tale ostilità era già annunciata dall'esito riservato al suo legame con Yon no kimi, alla quale Onnakimi sottrae di fatto la posizione di consorte maggiore e di figura egemone nel casato imperiale. La medesima sconfitta viene destinata alle altre *nyōgo* dell'imperatore.

中宮は二三宮、姫君などさへ産みたまつりたまへるを、かかりける人の御宿世と、なべての世にも罪許しきこえて、かたへの御方々もわが身をのみぞ恨みたまふべき。右の大臣の女御は人よりさ

きに参りたまひて、我はと思したりつるに、こよなき世の気色に、交じらふもはしたなくてまかでたまひにしを [Ishino 2002, 509].

La *chūgū* diede alla luce un secondo e un terzo principe oltre che una principessa. Le persone intorno a lei giunsero a ritenere che quello fosse sempre stato il suo destino; le veniva perdonata ogni possibile colpa, mentre le altre consorti non potevano far altro che risentire (*urami*) la propria sventura personale. Di fronte a una situazione così inaspettata la *nyōgo* figlia del ministro di destra, ch'era entrata a servizio dell'imperatore prima di ogni altro e pensava di essere la sua favorita, per la vergogna smise di partecipare alla vita di corte e fece ritorno alla residenza del padre.

Il brano riguarda una delle sorelle maggiori di Yon no kimi, la secondogenita del ministro di destra (Naka no kimi 中の君), entrata a corte come *nyōgo* dell'attuale *tennō* quando questi era ancora *tōgu*. La sorella più grande (*Ōkimi* 大君) era invece consorte minore dell'uomo che per gran parte della storia è imperatore in ritiro. C'è senza dubbio un'aspra ironia nel fatto che nessuna delle quattro figlie del ministro di destra riesca a salire al rango supremo, dove invece Onnakimi sola arriva. Il sentimento generato da questo fallimento è indicato come *urami*, lo stesso termine che designa il rancore delle molte spose di un unico marito. Più che una banale gelosia, il lemma esprime l'amarezza per la precarietà di una donna il cui stato sociale rischia di decadere. Questa insicurezza è insita nella natura poliginica della società aristocratica Heian e, dunque, della dinastia imperiale (Childs 2010, 120). Pur meno frequente tra le consorti del sovrano, vi serpeggia comunque, come confermano i fatti storici. La perdita del favore imperiale era un rischio molto concreto. Nel XII secolo persino Shōshi (la futura Taikenmon'in)²¹, che partorì cinque principi imperiali (di cui due *tennō*) e due principesse, a trentaquattro anni vide l'affetto dell'imperatore Toba spostarsi inesorabilmente sulla ben più giovane Fujiwara no Tokushi 藤原得子 (1117-1160), futura *nyōin* Bifukumon'in 美福門院. Nel 1141 uno dei figli di Shōshi, Sutoku 崇徳天皇 (1119-1164), abdicò in favore di un figlio di Tokushi, Konoe 近衛天皇 (1139-1155). La rivale le sottrasse così in via definitiva il titolo di *kōgō* 皇后, e a Shōshi non restò che lasciare la corte e farsi monaca. Morì un paio di anni dopo, nel 1145 (Fukutō 2004, 63-64).

Okada conclude che, a dispetto della 'carica senza pari' ottenuta, la protagonista resta per sempre prigioniera dell'«immagine convenzionale di donna» (*yo no tsune no joseizō* 世の常の女性像) cui sperava di sfuggire abbandonando il figlio a Uji. Forse si tratta di un procedimento narrativo consapevole, il cui teorema ultimo sarebbe allora l'impossibilità della felicità femminile (2016, 103). In modo analogo, Nomiyama Yū definisce il *Torikaebaya* un *monogatari* glorioso solo «di primo acchito» (*ikken* 一見). In realtà Onnakimi «pare in costante balia di altri uomini» e, poiché il testo non esplicita mai la sua contentezza accanto all'imperatore, «ella non considera l'apice dello

²¹ Nuovamente da non confondersi con Fujiwara no Shōshi o Akiko 藤原彰子, figlia di Michinaga e vissuta tra il XI e il XII secolo.

splendore come indice di felicità individuale» (2017, 18)²². Questa lettura è largamente condivisa dalle studiose che, nel nuovo millennio, hanno classificato l'opera come *onna no monogatari*. Vi aderisce anche Baba, per la quale la nuova condizione femminile della protagonista le preclude la salvezza religiosa e, con essa, la liberazione dalle sofferenze (2018, 184). Prevale, in breve, una tendenza accademica a leggere il percorso di Onnakimi come largamente passivo, dettato da decisioni altrui e privo di autonome prese di coscienza. Solo di recente Katayama ha proposto una lettura diversa. Il messaggio del *Torikaebaya* non sarebbe l'ineluttabilità dello sconforto femminile, ma l'impossibilità di trovare serenità nei legami sentimentali (2024, 26). Grazie anche all'«animo avvezzo al maschile» maturato durante l'adolescenza, la protagonista comprende da sé i meccanismi della società in cui vive. Aniché rassegnarsi a un'esistenza passiva e insoddisfacente, fa quanto è in suo potere per salire al rango più alto e diventare consorte maggiore del sovrano. In questo disegno, l'intensità dell'affetto che la lega a lui resta in sostanza ininfluente. Il testo non le fa mai dichiarare apertamente questo obiettivo, ma ciò non implica che il personaggio non lo persegua. Nessun *monogatari* precedente racconta di figure che ambiscano in prima persona al titolo di *kisaki*, e il desiderio di Yon no kimi resta l'unica eccezione a tale norma (Katayama 2024, 17-18). La 'modestia narrativa' di Onnakimi, se così la si può chiamare, non coincide necessariamente con i suoi reali propositi.

Lo scopo della protagonista resta in fondo immutato per tutta la vicenda, cambiando soltanto forma: sottrarsi alla miseria delle condizioni isolate di moglie e di madre. Nella prima parte della sua esistenza femminile questo scopo prende la forma di un anelito al monachesimo, realizzato poi dalla Harunomiya divenuta *nyoin*. Quando comprende di poter continuare a vivere in una realtà laica e sociale, Onnakimi sceglie invece la carriera pubblica a corte, prima come *naishi no kami* e poi come *kisaki*. Conserva così l'estroversione che la contraddistingue²³, trasferendola dagli incarichi prettamente maschili, come la guida del corpo militare, a funzioni femminili ma di ampia portata, perché legate alla partecipazione diretta alle decisioni governative. Questo cammino splendente porta con sé le rivalità tra consorti, connaturate alla struttura poliginica di corte, ma non esclude un risvolto omosociale. Una simpatia verso la Harunomiya traspare quando l'intercessione di Onnakimi, «a cui è legata per sangue» (*on-yukari* 御ゆかり, Ishino 2002, 510), le procura un incontro con il figlio di

²² Nel testo in lingua originale, 「男性たち によって振り回されているようにも見える。女君にとって栄華を極めることは個人の幸福とイコールではない」.

²³ Alla prima comparsa del suo personaggio, quando ancora è una bambina, viene descritta come *hokorika ni* ほこりかに, termine che nelle parole di ISHINO (2002, 166) descrive un carattere orgoglioso e vivace. Queste caratteristiche si mantengono in tutta la durata della storia e si manifestano nelle sue scelte e azioni.

cui è zia²⁴. La solidarietà tra le due donne era già stata annunciata dalla decisione della protagonista di restare accanto alla principessa nel difficile periodo della gravidanza: «proprio a causa di questa sua condizione non posso astenermi da tale scelta» (*sono on-goto ni yori koso esarazu omoi tatsu beku habere* その御事によりこそえさらず思ひたつべくはべれ, Ishino 2002, 388). Il prestigioso itinerario di Onnakimi nasce così tanto dall'ambizione personale quanto da un plausibile sentimento di empatia, ma resta sempre una scelta individuale. Il legame amoroso con il Saishō e l'amore materno per il figlio vengono deliberatamente messi da parte, a vantaggio di un'esistenza incentrata sull'attività pubblica. In questo modo la protagonista realizza una brillante ascesa sociale e avvera di sua volontà la profezia del principe di Yoshino, secondo cui ella «avrebbe raggiunto la posizione più alta di tutte» (*kami o kiwame tamō* 上を極めたまふ, Ishino 2002, 239).

²⁴ Onnakimi è zia del figlio della Harunomiya perché il padre del ragazzino è Otokokimi; in termini moderni, si potrebbe anche grossomodo dire che la Harunomiya e Onnakimi sono cognate.

Conclusione

All'inizio del terzo *maki*, Onnakimi esclama: «quanto mi angoscia il futuro che mi attende!» (*nochi yuku sue made ito wazurawashi ya* 後行く末までいとわづらはしや, cfr. Ishino 2002, 314)¹. L'inquietudine da lei espressa, veicolata attraverso l'impiego dell'espressione *yuku sue* 行く末 ('futuro', 'sorte'), accomuna molte donne del periodo Heian e riecheggia nelle pagine di numerosi racconti fittizi e confessioni diaristiche. Nonostante l'identità dell'autrice del *Torikaebaya* sia andata perduta, la sua opinione sulla condizione femminile emerge dalle pagine dell'opera, in cui dialoga in particolare con le possibilità di vita serena concesse dal suo contesto sociale. Scopo della presente ricerca è stato proprio concentrarsi sul rapporto tra l'autrice e il mondo che la circonda. Per meglio afferrarne le sfumature, la lettura del racconto è stata accompagnata dai dati della ricerca storiografica sulla storia femminile, esaminando lo scarto tra rappresentazione testuale e documentazione storica. Si è voluto così capire se, nell'ottica del racconto, la malinconia femminile sia veramente «senza via d'uscita» (*toru kata naku* とる方なく, cfr. Ishino 2002, 352), o se al contrario alcuni ambiti di affermazione rimangano, pur faticosamente, perseguibili.

Il rapporto dell'opera con testi coevi consente di datarne la composizione verso la fine del XII secolo, circa un secolo dopo una versione 'vecchia' andata perduta. Come si evince dal giudizio espresso nel contemporaneo *Mumyōzōshi*, la 'nuova' variante sembra avere spostato il *focus* tematico sulla protagonista femminile, attenuando gli aspetti perturbanti e facilitando così l'immedesimazione dei lettori. La lettura del testo come *onna no monogatari* emerge osservando la *kokorozuyosa* sviluppata dalla protagonista negli anni da uomo, che funge da motore volitivo verso una vita migliore. Lo stratagemma dello scambio viene così utilizzato dall'autrice per comparare il tenore di vita maschile con quello femminile, spesso invertendo i codici di genere 'genjiani' per dare ai suoi personaggi tratti atipici. Ne emerge il ritratto di una donna vivace, intelligente ed estroversa, che alternando intima vulnerabilità e pubblica risolutezza compie un lungo percorso narrativo fino al rango di *kokumo*.

¹ L'espressione presenta somiglianze con un *waka* riportato nel *Kagerō nikki*, che cita: «Non so proprio cosa sia più incerto: dove finisce la luna in una notte nuvolosa, o dove finirò io» (*kumori yo no tsuki to waga mi no yuku sue no obotsukanasa wa izure masareru* 曇り夜の月とわが身のゆく末のおぼつかなさはいづれまされり, cfr. Inukai 1982).

La precarietà femminile rappresentata dal *Torikaebaya* emerge da un'analisi dell'istituzione maritale poliginica, in cui lo *status* delle consorti è soggetto a continue variazioni. La vulnerabilità della donna è manifesta anche in ambito divorzile: lo dimostra l'opposizione lessicale tra *sutsu*, che sottolinea l'iniziativa maschile di liberarsi di mogli non più ideali, e *hanaru*, lo spiraglio di libertà concesso a Onnakimi tramite la fuga dal Saishō. La sua decisione, variante esclusiva alla 'nuova' versione del testo, viene giustificata dalla lucidità acquisita vivendo come uomo. Il testo illustra inoltre come gli uomini intraprendano relazioni sessuali dove il consenso dell'amata, spesso estorto, è controverso. Il *Torikaebaya* rappresenta una relazione amorosa atipica attraverso l'esperienza di Onnakimi e del Saishō, cogliendo le disuguaglianze strutturali che accomunano rapporti omosessuali ed eterosessuali. In questa dinamica, la protagonista oppone all'amante una resistenza insolita, sempre però motivata dal suo 'animo maschile'. Se l'infedeltà maschile era ritenuta la norma, l'adulterio di Yon no kimi è motivo invece di rimprovero sociale, nonostante lo sguardo autoriale sia comprensivo. Il biasimo verso l'incostanza degli uomini emerge in ultimo attraverso la voce della Harunomiya, il cui *urami* dà voce al risentimento di donne rese insicure dalla propria posizione precaria.

La medesima denuncia coinvolge l'isolamento di donne la cui gravidanza contravveniva l'ordine riproduttivo patrilineare, come Onnakimi e Yon no kimi. Il grande numero di parti richiesti a una donna per garantire la discendenza familiare contribuiva all'alto tasso di mortalità femminile, un pericolo costantemente avvertito dai personaggi. Nell'opera emerge inoltre la rara capacità di Onnakimi di riconoscere autonomamente i sintomi della propria gravidanza, oltre che un'inusuale rappresentazione della corporeità femminile. La maternità era ritenuta la principale qualità positiva di una donna, un'ideologia di matrice buddhista che condannava la madre non sufficientemente devota alla prole. Impiegando il termine di uso paterno *michi no yami*, l'autrice deplora lo smarrimento della madre che, per amore del figlio, non può recidere il legame con l'uomo che la rende infelice. La protagonista riesce ad allontanarsi da tale vincolo grazie alla sua *kokorozuyosa* 'maschile', venendo ricompensata con l'ascesa sociale, che le consente di riunirsi al figlio senza l'intercessione del Saishō.

In tale contesto culturale il voto monastico concedeva notevole autonomia, e viene perciò spesso auspicato dalle donne dell'opera. L'unica tra loro che realizza questo obiettivo è tuttavia la Harunomiya: grazie all'ascesa a *tōgū* del figlio di Onnakimi sfugge al ruolo di erede e diviene *nyoin*, titolo di immenso prestigio e dai vasti patrimoni. Yon no kimi è costretta a rinunciare a tale percorso religioso per seguire la volontà del padre, mentre Onnakimi abbandona il desiderio solo quando le diventa possibile l'ascesa a corte in veste di *naishi no kami*. Questo ufficio conferiva accesso alla macchina amministrativa imperiale e preludeva alla posizione di *nyōgo*, da cui la protagonista

ascende poi a *kisaki*. Sottrae così a Yon no kimi il «rango senza pari» che la rivale bramava per sé, un'eccezionale esplicitazione di ambizione femminile. In ultimo, le due donne si pongono come figure antitetiche: la posizione di moglie subalterna riservata a Yon no kimi funge da contrappunto alla gloria raggiunta da Onnakimi, che richiama la brillante carriera vissuta negli anni da uomo.

Il finale che l'autrice attribuisce a ciascuno dei suoi personaggi costituisce un importante indizio per comprendere la risposta formulata dal *Torikaebaya* al quesito su cui ruota il racconto: è possibile per una donna affermarsi nella società del tardo periodo Heian? La questione ha dominato la ricerca contemporanea sull'opera, spesso concordando sulla rassegnazione della protagonista e sul suo stato emotivo di rimpianto. Da questo consenso diverge però la tesi sostenuta da Katayama Fuyuki; nella sua visione Onnakimi, lungi dall'arrendersi a una vita infelice, identifica l'aspirazione a *kisaki* come l'unica forma di riscatto dal patimento femminile. Questa conclusione verrebbe sorretta nell'impianto narrativo da Yon no kimi che, pur aspirando al medesimo rango, non riesce a conseguirlo. Il suo personaggio andrebbe così letto come contrappunto della protagonista, mostrando a lei e al lettore le conseguenze derivate dalla scelta di anteporre gli affetti alla stabilità sociale.

Il confronto con i dati storiografici suggerisce la validità della teoria di Katayama. La storia Heian e Kamakura è stata abitata da numerose donne dotate di considerevole potere sociale, che hanno influenzato il corso degli eventi e raggiunto i vertici della gerarchia aristocratica. È, forse, eccessivo ridurre l'esistenza delle donne Heian alla sola condizione di sconforto. Tale prospettiva pare venire corroborata da Wakita Haruko, secondo cui «it is necessary to examine both variation within hierarchies of status and variation that is a result of gender differences» (Wakita, Phillips 1993, 102).

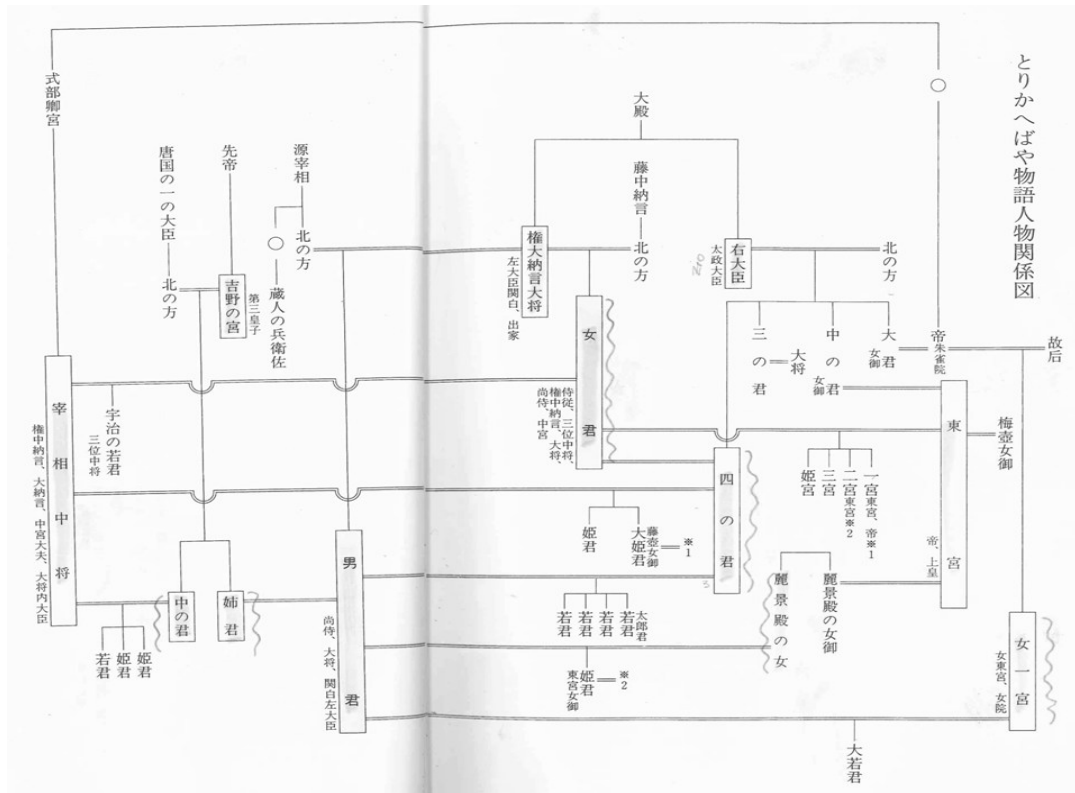
Non è allora la generica condizione di donna a confinare le protagoniste in uno spazio marginale, bensì la loro difficoltà a raggiungere i ranghi più alti. In questo si distingue la determinazione di Onnakimi, che ha successo là dove le altre falliscono. Lo splendore del finale può venire letto come una «risposta che non è una risposta», data l'irrealizzabilità del ruolo di consorte per molte donne Heian e Kamakura. In questo senso, a rendere la carriera di Onnakimi possibile non è solamente il suo «animo avvezzo al maschile», ma anche la sua privilegiata posizione di figlia del reggente. Il fatto che anche Otokokimi succeda al padre come *kanpaku* inquadra le dinamiche di trasmissione ereditaria che caratterizzavano la corte, agevolando l'ascesa di chi era inserito nella giusta *ie*. Certo, nemmeno la personale ascesa di ceto e rango rimuoveva le loro figure dalle costrizioni strutturali del contesto patriarcale. Ma ne facilitava nettamente il contenimento, garantendo un margine di autodeterminazione non indifferente. Attraverso il conseguimento del potere aristocratico Onnakimi ottiene parziale accesso a una felicità privata. È infatti il suo titolo di *kokumo* che le permette di

avvicinare nuovamente il figlio dopo anni di separazione, ritagliandosi spazi di intima familiarità. Il legame con la Harunomiya le concede inoltre una relazione omosociale basata sull'empatia, in quanto madri separate dal figlio e segnate da un infelice legame amoroso. La protagonista riesce così a crearsi una dimensione di serenità, sebbene essa sia privata e rimanga, soprattutto, vincolata nei limiti della condizione femminile dell'epoca.

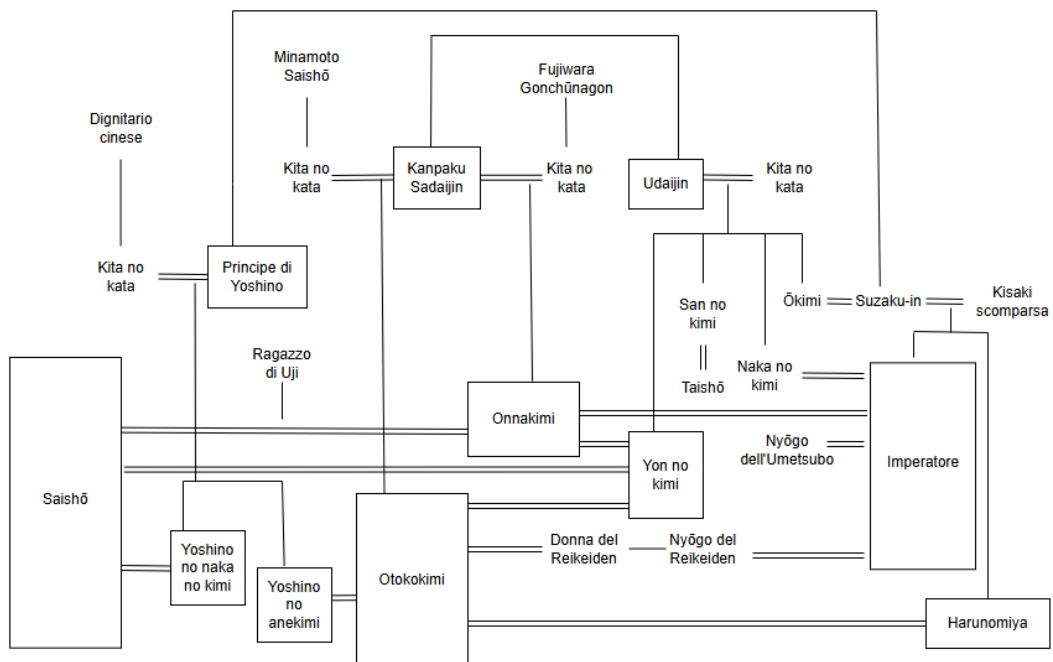
Un argomento pertinente a questa ricerca che rimane da approfondire è il «cross-gender female same-sex love» che il *monogatari* suggerisce senza portare a compimento. Nel testo emerge una visione per cui l'amore eterosessuale è fonte di disuguaglianze strutturali, e il *nanshoku* non fa che reiterare il rapporto asimmetrico tra una figura superiore e una subordinata. L'autrice getta tuttavia uno sguardo incerto verso le relazioni tra donne. Il fallimento dell'unione tra Onnakimi e Yon no kimi è dato dal loro collocamento in un'unione coniugale di aspetto eteronormato, anche se la protagonista empatizza più volte con la consorte, suggerendo l'irrealizzata possibilità di un affetto più felice. La ricerca accademica non si è ancora particolarmente soffermata sulla natura del legame tra la protagonista e gli altri personaggi femminili da lei corteggiati, come la donna del Reikeiden e Yoshino no anakimi. La narrazione evidenzia però spesso sia la fascinazione che il senso di sicurezza provato durante le loro interazioni, motivati dalla familiarità di Onnakimi con la condizione femminile. Compiendo un'indagine sulla rappresentazione che il *Torikaebaya* offre dei legami omosociali femminili, sarebbe possibile comprendere ulteriori spazi di autodeterminazione concessi alle donne al di fuori del rapporto con l'uomo.

Appendici

APPENDICE 1. GENEALOGIA DEL *TORIKAE BAYA MONOGATARI*

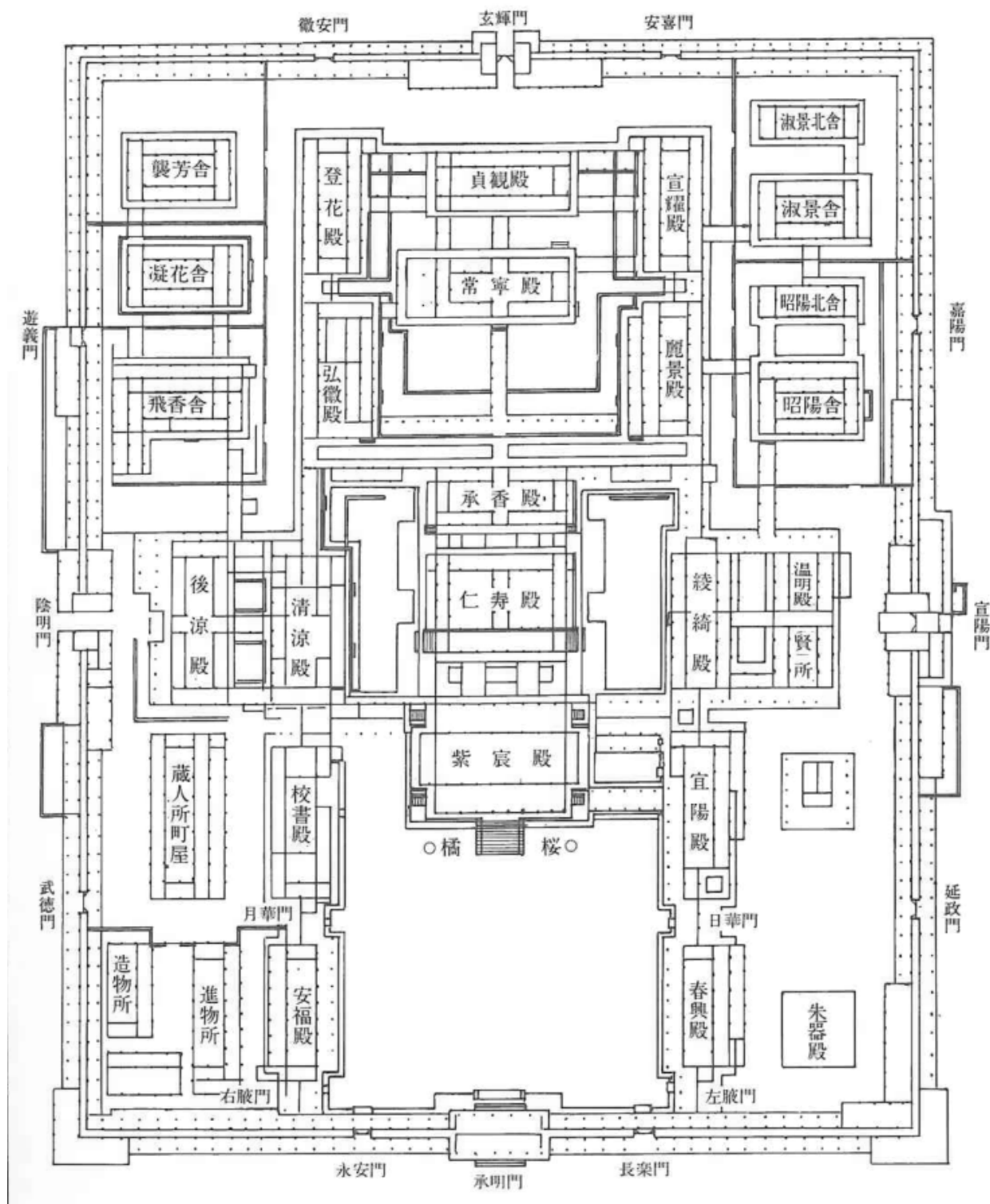


Ishida, Shimizu, (1976). *Sumiyoshi monogatari. Torikaebaya monogatari*. Tōkyō, Shōgakkan. Nihon koten bungaku zenshū 39, 554-555.



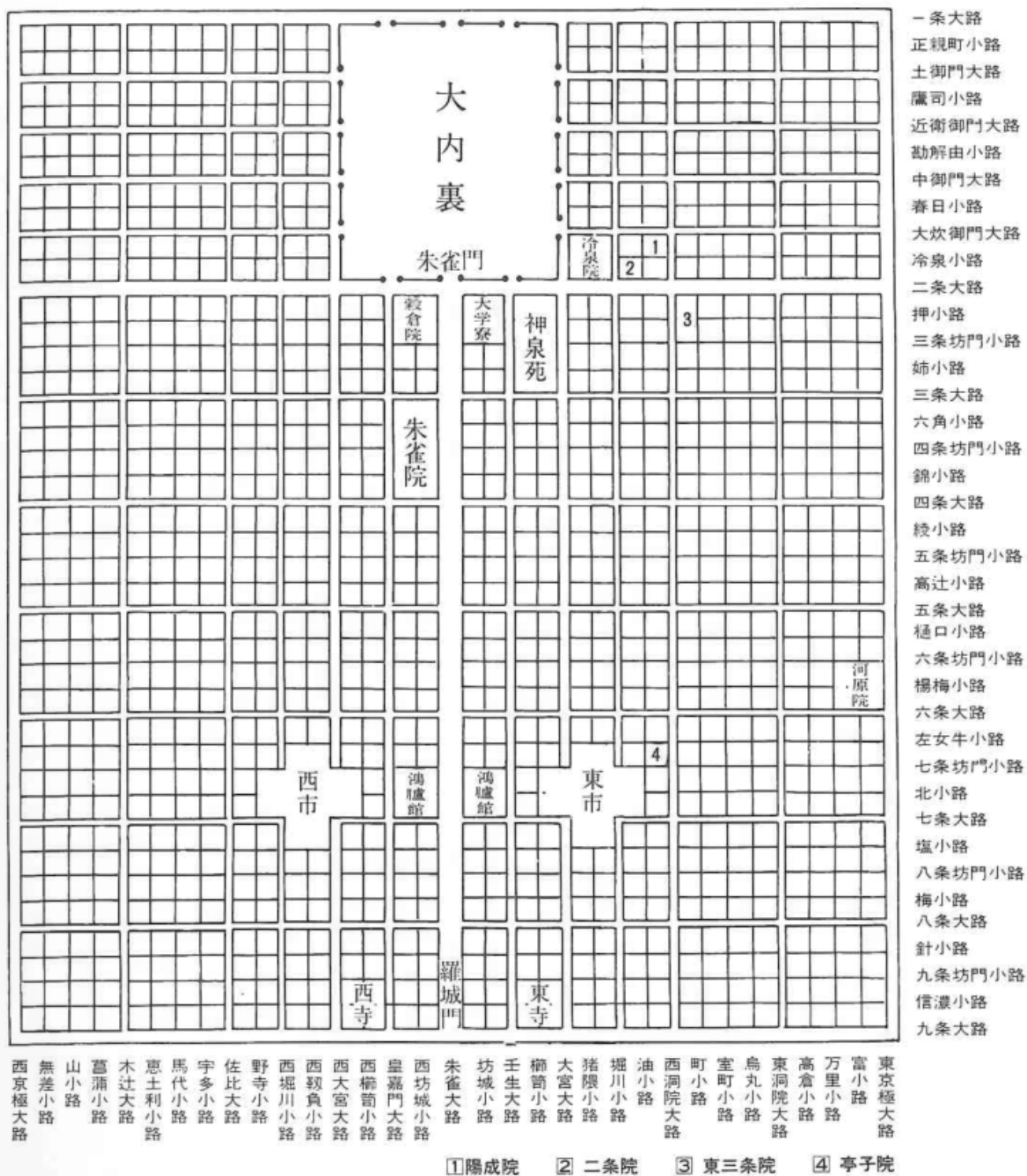
Parziale rielaborazione in *rōmaji*.

APPENDICE 2. MAPPE UTILI



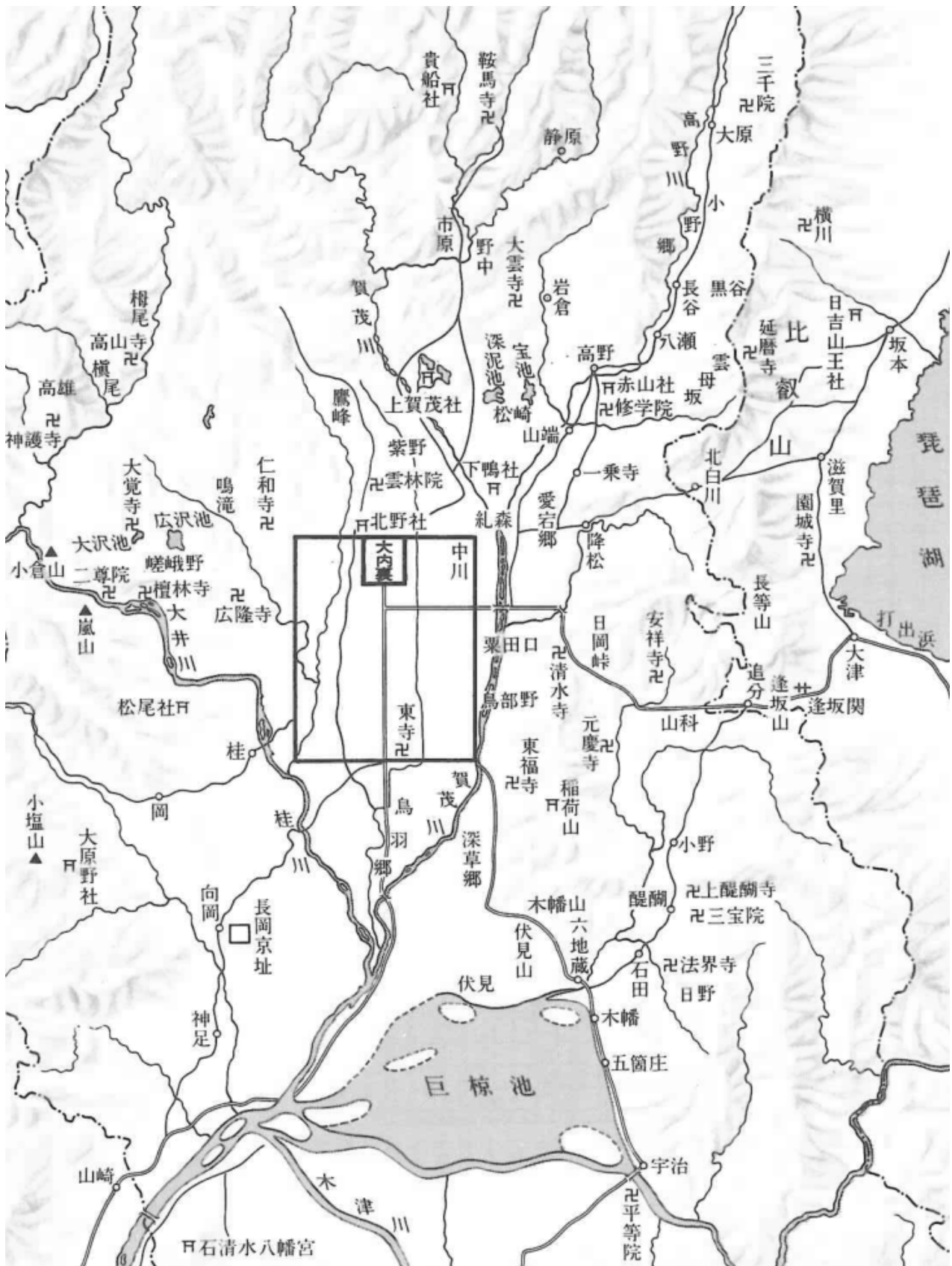
Pianta architettonica del *dairi* e dell'annesso *kōkyū*.

Ishida, Shimizu, (1976). *Genji monogatari 1*. Tōkyō, Shinchōsha. Shinchō nihon koten shūsei 1, 338.



Pianta architettonica della capitale.

Ishida, Shimizu (1976), *Genji monogatari 1*. Tōkyō, Shinchōsha, Shinchō nihon koten shūsei 1, 336.



Mappa dell'area geografica intorno alla capitale.

Ishida, Shimizu (1976), *Genji monogatari 1*. Tōkyō, Shinchōsha, Shinchō nihon koten shūsei 1, 335.

APPENDICE 3. GLOSSARIO DEI NOMI PROPRI

Personaggi fittizi

Akashi no kimi 明石の君 (*Genji*)
Akashi no nyūdō 明石の入道 (*Genji*)
Asukai no onnakimi 飛鳥井の女君 (*Sagoromo*)
Fujitsubo 藤壺 (*Genji*)
Hanachirusato 花散里 (*Genji*)
Hikaru Genji 光源氏 (*Genji*)
Hua Mulan 花木蘭 (*Mulan*)
Gonchūnagon 権中納言 (*Nezame*)
Kaoru 薫 (*Genji*)
Kashiwagi 柏木 (*Genji*)
Meng Yu 孟軻 (*Qianfengzi*)
Murasaki no ue 紫の上 (*Genji*)
Nezame no ue 寝覚の上 (*Nezame*)
Niōnomiya 匂宮 (*Genji*)
Ochiba no miya 落葉の宮 (*Genji*)
Onna san no miya 女三の宮 (*Genji*)
Onnataishō 女大將 (*Ariake no wakare*)
Otohime 妹姫 (*Kaze ni tsurenaki*)
Saigū 齋宮 (*Waga mi ni tadoru himegimi*)
Shi Jijū 石祭酒 (*Qianfengzi*)
Tai no kimi 対の君 (*Nezame*)
Tamazakura 玉鬘 (*Genji*)
Uji no hachinomiya 宇治の八宮 (*Genji*)
Ukifune 浮舟 (*Genji*)
Utsusemi 空蟬 (*Genji*)
Yūgiri 夕霧 (*Genji*)
Zhu Yingtai 祝英台 (*Xuanshizhi*)

Autrici

Abutsuni 阿仏尼 (1222-1283)
Izumi Shikibu 和泉式部 (976-1033)
Murasaki Shikibu 紫式部 (973-1014/1025?)
Sei Shōnagon 清少納言 (966-1025)

Konoe

Konoe no Iezane 近衛家実 (1179-1243)
Konoe no Kanetsune 近衛兼経 (1210-1259)
Konoe no Motohira 近衛基平 (1246-1268)

Kujō

Kujō no Jinshi 九条仁子
Kujō no Kanezane 九条兼実 (1149-1207)
Kujō no Michiie 九条道家 (1193-1252)
Kujō no Yoshitsune 九条良経 (1169-1206)

Fujiwara

Fujiwara no Akimitsu 藤原顕光 (944-1021)
Fujiwara no Hanshi 藤原繁子
Fujiwara no Genshi 藤原元子 (979-?)
Fujiwara no Ishi 藤原威子 (1000-1036)
Fujiwara no Jinshi 藤原仁子
Fujiwara no Junshi 藤原遵子 (957-1017)
Fujiwara no Kaneie 藤原兼家 (929-990)
Fujiwara no Kanesuke 藤原兼輔 (877-933)
Fujiwara no Kanetsune 藤原兼経 (1000-1043)
Fujiwara no Kaneyori 藤原兼頼 (1014-1063)
Fujiwara no Kenshi 藤原妍子 (994-1027)
Fujiwara no Kimiko 藤原公子 (1232-1304)
Fujiwara no Kin'nari 藤原公成 (999-1043)
Fujiwara no Kinsuke 藤原公相 (1223-1267)
Fujiwara no Kishi 藤原嬉子 (1007-1025)
Fujiwara no Koresada 藤原惟貞
Fujiwara no Meishi 藤原明子 (829-900)
Fujiwara no Michinaga 藤原道長 (966-1028)
Fujiwara no Michimasa 藤原道雅 (992-1054)
Fujiwara no Michitaka 藤原道隆 (953-995)
Fujiwara no Michitsuna 藤原道綱 (955-1020)
Fujiwara no Michitsuna no haha 藤原道綱母 (935-995)
Fujiwara no Morozane 藤原師実 (1042-1101)
Fujiwara no Nobuie 藤原信家 (1019-1061)

Fujiwara no Norimichi 藤原教通 (996-1075)
Fujiwara no Sanesuke 藤原実資 (957-1046)
Fujiwara no Senshi 藤原詮子 (962-1002)
Fujiwara no Shishi 藤原慨子 (969-985)
Fujiwara no Shōshi (Akiko) 藤原彰子 (988-1074)
Fujiwara no Shōshi (Tamako) 藤原璋子 (1101-1145)
Fujiwara no Suishi 藤原綏子 (974-1004)
Fujiwara no Sukeyo 藤原佐世 (847-898)
Fujiwara no Tadazane 藤原忠実 (1078-1162)
Fujiwara no Tameie 藤原為家 (1118-1175)
Fujiwara no Teika 藤原定家 (1162-1241)
Fujiwara no Tokushi 藤原得子 (1117-1160)
Fujiwara no Toshinari 藤原俊成 (1114-1204)
Fujiwara no Yorimune 藤原頼宗 (993-1065)
Fujiwara no Yoritada 藤原頼忠 (924-989)
Fujiwara no Yorimichi 藤原頼通 (992-1074)

Minamoto

Minamoto no Akifusa 源顕房 (1037-1094)
Minamoto no Meishi 源明子 (965-1049)
Minamoto no Narunobu 源成信 (979-?)
Minamoto no Ninshi 源任子
Minamoto no Nobumasa 源信雅 (1079-1135)
Minamoto no Rinshi 源倫子 (964-1053)
Minamoto no Shishi 源師子
Minamoto no Takaaki 源高明 (914-983)
Minamoto no Toshifusa 源俊房 (1035-1121)
Minamoto no Yorisada 源頼定 (977-1020)
Minamoto no Yoritomo 源頼朝 (1147-1199)

Taira

Taira no Korenaka 平惟仲 (944-1005)
Taira no Tokushi 平德子 (1155-1214)

Imperatori e imperatrici

Imperatore Antoku 安徳天皇 (1178-1185)
Imperatore En'yū 円融天皇 (959-991)
Imperatore Go-Fukakusa 後深草天皇 (1243-1304)

Imperatore Go-Ichijō 後一条天皇 (1008-1036)
Imperatore Go-Reizei 後冷泉天皇 (1025-1068)
Imperatore Go-Shirakawa 後白河天皇 (1127-1192)
Imperatore Ichijō 一条天皇 (980-1011)
Imperatore Kazan 花山天皇 (968-1008)
Imperatrice Kōgyoku 皇極天皇 (594-661)
Imperatore Konoe 近衛天皇 (1139-1155)
Imperatore Nijō 二条天皇 (1143-1165)
Imperatore Saga 嵯峨天皇 (786-842)
Imperatore Sanjō 三条天皇 (976-1017)
Imperatore Seiwa 清和天皇 (850-881)
Imperatore Shirakawa 白河天皇 (1053-1129)
Imperatrice Shōtoku 称徳天皇 (718-770)
Imperatore Sutoku 崇徳天皇 (1119-1164)
Imperatore Tenji 天智天皇 (626-672)

Principi e principesse

Principe Atsuakira 敦明親王 (994-1051)
Principe Atsumichi 敦道親王 (981-1007)
Principe Atsunori 敦儀親王 (997-1054)
Principessa Shōshi 暲子内親王 (1137-1211)
Principe Tametaka 為尊親王 (977-1002)
Principe Okisada 居貞親王 (976-1017)

Altre personalità di nota

Ariwara no Narihira 在原業平 (825-880)
Daisuke no tenji 大輔典侍
Dōmyō Ajari 道命阿闍梨 (974-1020)
Hamuro Sadatsugu 葉室定嗣 (1208-1272)
Jien 慈円 (1155-1225)
Kan'ami 観阿弥 (1333-1384)
Ki no naishi 紀内侍 (1251-?)
Kōmyō 光明皇后 (701-760)
Ko Shikibu no naishi 小式部内侍 (999-1025)
Mononobe no Yoshina 物部吉名
Mujū Dōgyō 無住道 (1227-1312)
Nakahara no Motonori 中原師範
Tachibana no Michisada 橘道貞 (? – 1016)

Titoli di opere

Ariake no wakare 有明の別れ (‘Separazione all’alba’ XII secolo)

Asakura 朝倉 (‘Asakura’, XII secolo)

Chūyūki 中右記 (‘Diario di un ministro di destra dell’*ie* Nakamikado’, 1087-1138)

Eiga monogatari 栄華物語 (‘Una storia gloriosa’, 1028-1092)

Fukego 富家語 (‘Racconto di un’*ie* prospera, 1151-1161)

Fūyō wakashū 風葉和歌集 (‘Raccolta di foglie al vento’, 1271)

Genji monogatari 源氏物語 (‘La storia di Genji, 1001-1021)

Gosen wakashū 後撰和歌集 (‘Raccolta di *waka* posteriori’, 957-959)

Gukanshō 愚管抄 (‘Raccolta delle opinioni di uno stolto’, 1220)

Gyokuyō wakashū 玉葉和歌集 (‘Raccolta di foglie ingioiellate’, 1312)

Gyokuzui 玉蘂 (‘Filamenti di giada’, 1209-1238)

Hamamatsu chūnagon monogatari 浜松中納言物語 (‘Storia del *chūnagon* di Hamamatsu’, 1062)

Hokekyō, 法華經 (‘*Sūtra* del loto’, I-II secolo)

Imakagami 今鏡 (‘Specchio del presente’, 1170)

Ise monogatari 伊勢物語 (‘I racconti di Ise’, IX secolo)

Izumi Shikibu nikki 和泉式部日記 (‘Diario di Izumi Shikibu, 1008)

Kagerō nikki 蜻蛉日記 (‘Diario di un’effimera’, 974)

Kakaishō 河海抄 (‘Annotazioni su fiumi e mari’, XIV secolo)

Kaze ni tsurenaki 風につれなき (‘Insensibile al vento’, 1196-1202)

Kin'yō wakashū 金葉和歌集 (‘Raccolta di foglie d’oro’, 1124-1127)

Konjaku monogatari 今昔物語集 (‘Raccolta di storie di una volta’, XII secolo)

Kokin wakashū 古今和歌集 (‘Raccolta di poesie giapponesi antiche e moderne’, 914)

Makura no sōshi 枕草子 (‘Le note del guanciale’, 1001)

Menoto no fumi 乳母の文 (‘Lettera della balia’, 1262, anche *Niwa no oshie* 庭の訓, ‘Insegnamenti del giardino’)

Midō kanpakuki 御堂関白記 (‘Diario del reggente del *midō*’, 998-1021).

Monogatari ni hyakuban utaawase 物語二百番歌合 (‘Competizione poetica di duecento *monogatari*, 1190-1199)

Mulanshi 木蘭詩 (‘Ballata di Mulan’, ca. VI secolo)

Mumyōzōshi 無名草子 (‘Libro senza nome’, 1200–1201)

Myōgishō 名義抄 (‘Compendio dei significati dei nomi’, 1081-1100)

Nihon kokugen zaisho mokuroku 日本国見在書目録 (‘Archivio storico del Giappone, 891)

Nihon ryōiki 日本靈異記 (‘Cronache soprannaturali e straordinarie del Giappone, 822)

Ōkagami 大鏡 (‘Il grande specchio’, XII secolo)

Qianfengzi 乾膜子 (‘Scritti del maestro Qianfeng’, IX secolo)

Ochikubo monogatari 落窪物語 (‘Storia di Ochikubo’, 985-995)

Sagoromo monogatari 狭衣物語 (‘La storia di Sagoromo’, XI secolo)

Shasekishū 沙石集 (‘Raccolta di sabbia e di pietre’, 1279-1283)

Shinkurōdo monogatari 新蔵人物語 (‘Storia del nuovo *kurōdo*’, XV secolo)

Shōyūki 小右記 ('Diario di un modesto funzionario di destra', 978-1032)

Sonpi Bunmyaku 尊卑分脈 ('Genealogie dei nobili e dei comuni', XIV secolo)

Taketori monogatari 竹取物語 ('Storia di un tagliabambù', IX-X secolo)

Tamamo 玉藻 ('Alga preziosa, XII secolo)

Torikaebaya monogatari ('Se potessi scambiarmi!', XII secolo)

Tsutsumi chūnagon monogatari 堤中納言物語 ('Racconti del *chūnagon* in riva al fiume', XII secolo)

Waga mi ni tadoru himegimi わが身にたどる姫君 ('La principessa in cerca di sé stessa', 1259-1278)

Xuanshizhi 宣室志 ('Cronache della Sala Xuan', IX secolo)

Yamato monogatari 大和物語 ('Storie della provincia di Yamato', 950-951)

Yoru no nezame 夜の寝覚 ('Risveglio notturno', IX secolo, anche *Nezame monogatari* 寝覚物語, 'Storia di Nezame')

Yōkōki 葉黄記 ('Diario di foglie gialle', ca. 1230-1249)

APPENDICE 4. GLOSSARIO DEI TERMINI

Ama, 尼. Monaca.

Amasogi, 尼削ぎ. Parziale tonsura monacale.

Biwa, 琵琶. Strumento musicale piriforme a quattro o cinque corde.

Bushi, 武士. Ceto dell'aristocrazia guerriera.

Chakusai, 嫡妻. Moglie principale in un matrimonio poliginico.

Chigo, 稚児. Fanciullo androgino.

Chūgū, 中宮. Consorte principale dell'imperatore. Vedi *kisaki*, *kōgō*.

Chūjō, 中将. Vicecomandante del corpo di guardia. Secondo grado del Konoefu.

Chūnagon, 中納言. Consigliere medio. Terzo grado del Daijōkan.

Daijōdaijin, 太政大臣. Gran ministro di stato. Primo grado del Daijōkan.

Daijōkan, 太政官. Concilio imperiale.

Dairi, 内裏. Palazzo imperiale.

Dansō, 男装. Travestimento di donna in uomo.

Densen, 伝宣. Trasmissione degli ordini imperiali.

Dōyo, 同輿. Portantina imperiale.

Fue, 笛. Flauto.

Genpuku, 元服. Cerimonia di maggiore età maschile.

Gijishukke, 疑似出家. Pseudo-monacazione in situazioni gravi.

Giko monogatari, 擬古物語. Racconto pseudo-classico.

Go-sanjo, 御産所. Apposito edificio per il parto.

Gosechi, 五節. Festività di quattro giorni durante l'undicesimo mese dell'anno lunare.

Gokai, 五戒. I cinque divieti del pensiero buddhista.

Gonchūnagon, 権中納言. Consigliere medio straordinario. Terzo grado del Daijōkan.

Gondainagon, 権大納言. Consigliere maggiore straordinario. Terzo grado del Daijōkan.

Goshō, 五障. I cinque impedimenti alla salvezza religiosa femminile.

Harunomiya, 春宮. Erede al trono imperiale. Carica solitamente maschile. Vedi *tōgū*.

Henjōnanshi, 變成男子. Metamorfosi in uomo come mezzo di salvezza religiosa della donna.

Higenjiteki, 非源氏的. Opposto alla norma stabilita dal *Genji monogatari*.

Hikidemono, ひきでもの. Dono celebrativo.

Hitoe, 単衣. *Kimono* estivo privo di fodera interna.

Hitome, 人目. Sguardo pubblico.

Hodashi, 絆し. Impedimento.

Hosodono, 細殿. Corridoi che collegavano tra loro gli edifici della corte.

Hōshi, 法師. Sacerdote buddhista.

Ie, 家. Nell'epoca Heian, unità familiare con valore amministrativo e politico. Nel periodo medievale, famiglia nucleare assoluta detenente professione economica.

Ie no nyōbō, 宮女房. *Nyōbō* che prestavano servizio presso un'ie privata.

In, 院. Imperatore in ritiro che ha preso i voti buddhisti.

Insei, 院政. Governo dell'imperatore in ritiro.

Inshi, 院司. Attendenti dell'imperatore in ritiro.

Irogonomi, 色好み. Licenziosità amorosa, passione sessuale.

Jijo, 侍女. Domestica.

Kaigenkuyō, 開眼供養. Usanza buddhista di consacrare una statua disegnandole le pupille.

Kaimami, 垣間見. L'atto di spiare un membro dell'altro genere di nascosto.

Kana, 仮名. Alfabeto sillabico giapponese.

Kanbun, 漢文. Cinese classico.

Kanpaku, 関白. Reggente di un imperatore adulto. Vedi *nairan*, *sesshō*.

Kanpaku no muro, 関白室. Moglie del reggente. Vedi *kita no mandokoro*.

Kanshi, 官司. I dodici uffici amministrativi della corte.

Kebiishi, 檢非違使. Corpo di polizia.

Kegare, 穢れ. Impurità.

Keishi, 家司. Attendente privato.

Kenjō, 勸賞. Premio al merito.

Kichō, 几帳. Paravento di stoffa.

Kimono, 着物. Abito tradizionale giapponese.

Kisaki, 后. Consorte principale dell'imperatore. Vedi *chūgū*, *kōgō*.

Kita no kata, 北方. Consorte ufficiale in un matrimonio poliginico.

Kita no mandokoro, 北の政所. Consorte ufficiale del reggente.

Kokumo, 国母. Madre dell'imperatore.

Konoefu, 近衛府. Ufficio delle guardie imperiali.

Koto, 琴. Strumento musicale rettangolare a tredici corde.

Kuge, 公家. Ceto dell'aristocrazia cortese.

Kurōdo, 蔵人. Custodi degli archivi imperiali.

Kyōjomono, 狂女物. Drammi *nō* di donne fuori di sé per la separazione dal figlio.

Kōgō, 皇后. Consorte principale dell'imperatore. Vedi *chūgū*, *kisaki*.

Kōjo, 皇女. Principessa imperiale, figlia di un imperatore.

Kōkyū, 後宮. Il palazzo posteriore della corte imperiale, dove vivevano le donne più vicine all'imperatore.

Kōtaigō, 皇太后. Madre del sovrano regnante.

Kōyō, 孝養. Pietà filiale.

Maki, 巻き. Volume.

Mandokoro, 政所. Ufficio.

Mekake, 妾. Concubina.

Menoto, 乳母. Balia, nutrice.

Menotogo, 乳母子. Figlio della balia, fratello di latte.

Me no warawa, 女童. Giovane attendente.

Meshiudo, 召人. Dama in una relazione con il signore presso cui lavora.

Michōdai, 御帳台. Piattaforma per dormire, circondata da tende.

Mikkai, 密懷. Relazioni sessuali che coinvolgevano una donna sposata in epoca medievale.

Misu, 御簾. Cortine di bambù o canna.

Mittsū, 密通. Relazioni sessuali che coinvolgevano una donna sposata nel periodo Heian.

Miya no nyōbō, 宮女房. *Nyōbō* che prestavano servizio presso una consorte imperiale.

Miyasudokoro, 御息所. Donna favorita dall'imperatore.

Monogatari, 物語. Racconto di intrattenimento. Genere letterario di periodo Heian e Kamakura.

Monohaji, もの恥. Vergogna, pudore.

Motodori, 髻. Acconciatura maschile che poneva i capelli in una crocchia alta.

Mototsume, 前妻. Moglie precedente.

Mukahime, 後妻. Moglie successiva.

Muko, 婿. Genero.

Mukotorikon, 婿取婚. Matrimonio in cui lo sposo assume lo *status* di *muko* del padre della sposa.

Naidaijin, 内大臣. Ministro interno comandante. Secondo grado del Daijōkan.

Nairan, 内覧. Assistente alla consultazione dei documenti imperiali. Vedi *kanpaku*, *sesshō*.

Naishi, 内侍. Inserviente pubblica che sovrintende gli affari imperiali.

Naishi no jō, 掌侍. *Naishi* che ha il ruolo di accompagnare l'imperatore.

Naishi no kami, 尚侍. Capo dell'ufficio *naishi* e posizione di attesa per il ruolo di *nyōgo*.

Naishi no sen, 内侍宣. Documenti redatti dalle *naishi* che comunicavano la volontà imperiale.

Naishi no suke, 典侍. *Naishi* che normalmente svolge il ruolo di balia dell'imperatore.

Naishi no tsukasa, 内侍の官. Ufficio delle *naishi*, parte dei dodici *kanshi*.

Naishinnō, 内親王. Principessa imperiale, parente di un imperatore.

Nyoin, 女院. Massima carica aristocratica femminile. Controparte dell'*in*, carica di connotazione buddhista.

Nyōju, 女孺. Attendenti inferiori del *naishi no tsukasa*.

Nyokan, 女官. Termine generico per indicare le inservienti pubbliche che lavoravano nella corte.

Nyōbō, 女房. Dama di corte.

Nyōgo, 女御. Consorte imperiale minore.

Nō, 能. Forma di teatro classico nata nel XIV secolo.

Onmyōji, 陰陽師. Mistici che praticavano la cosmologia divinatoria.

Otodo, 大臣. Ministro.

Ōtono, 大殿. Gran signore.

Rakushoku, 落飾. Tonsura.

Risshū, 律宗. Scuola buddhista che attribuisce importanza più allo studio dei precetti religiosi rispetto che alla meditazione.

Sadaijin, 左大臣. Ministro di sinistra. Secondo grado del Daijōkan.

Saigū, 齋宮. Sacerdotessa imperiale. Vedi *saiō*.

Saiō, 齋王. Principessa consacrata ai santuari di Kamo o Ise. Vedi *saigū*.

Saishō, 宰相. Consigliere. Quarto grado del Daijōkan.

Sarugaku, 猿樂. Forma di teatro comico diffusa nel periodo Heian.

Seisai, 正妻. Moglie principale in un matrimonio monogamo.

Sekkan, 摂関. Unione delle cariche di *kanpaku* e *sesshō*.

Sesshō, 摂政. Reggente di un imperatore non ancora adulto. Vedi *kanpaku*, *nairan*.

Setsuwa, 説話. Racconto di carattere didattico-buddhista. Genere letterario di periodo Heian e Kamakura.

Shibyōshi, 四拍子. Quattro strumenti musicali impiegati nelle rappresentazioni teatrali *nō*.

Shichidengosha, 七殿五舎. I sette padiglioni e le cinque residenze del *kōkyū*.

Shinden, 寝殿. Edificio centrale delle residenze aristocratiche.

Shinnō, 親王. Principe imperiale, parente di un imperatore.

Shintō, 神道. Culto autoctono giapponese.

Shōgen, 将監. Ispettore superiore del corpo di guardia. Terzo grado del Konoefu.

Shōsō, 将曹. Ispettore inferiore del corpo di guardia. Quarto grado del Konoefu.

Shufu, 主婦. Padrona di casa, moglie del capofamiglia.

Shugensha, 修験者. Asceta mistico presso eremi montani.

Shōseikon, 招婿婚. Matrimonio in cui lo sposo va a vivere insieme alla famiglia della moglie.

Shōsho, 詔書. Editto imperiale.

Sōryo, 僧侶. Monaco buddhista.

Sōsei, 奏請. Petizione all'imperatore.

Sue, 末. Sposa adottata dalla famiglia di un marito più benestante.

Suteko, 捨て子. Figli abbandonati.

Taishō, 大將. Comandante del corpo di guardia. Primo grado del Konoefu.

Taiyu, 大夫. Assistente, amministratore.

Takamikura, 高御座. Trono imperiale.

Tatami, 畳. Giaciglio tradizionale realizzato in paglia di riso, fibra di legno e giunco.

Tennō, 天皇. Imperatore.

Tokosare, 床去れ. Divorzio in cui il marito smette di frequentare la residenza della moglie.

Tsubone, 局. Alloggio di *nyōbō* e altre attendenti.

Tsukuri monogatari, 作り物語. Racconto dichiaratamente fittizio.

Tsumadoikon, 妻問婚. Matrimonio in cui il marito si reca in visita dalla moglie senza vivere insieme.

Tsumi, 罪. Colpa, spesso in senso religioso e spirituale.

Tsurezure, つれづれ. Tedio esistenziale.

Tōgū, 東宮. Erede maschio al trono. Vedi *Harunomiya*.

Ubuya, 産屋. Stanza adibita al parto.

Ubuya, 産湯. Prima lavanda del bambino.

Ubuyashinai, 産屋養. Celebrazioni a seguito di un parto felice.

Udaijin, 右大臣. Ministro di destra. Secondo grado del Daijōkan.

Uji, 氏. Unione di famiglie legate dallo stesso sangue che incoraggiava l'endogamia. Fujiwara, Minamoto, Taira ecc. sono *uji*.

Waka, 和歌. Breve forma poetica giapponese di trentuno sillabe.

Warawadenjo, 童殿上. Giovani figli di aristocratici ammessi a corte per apprendere l'etichetta.

Yome, 嫁. Sposa.

Yometorikon, 嫁取婚. Matrimonio in cui la moglie assume lo status di *yome* nell'*ie* del marito.

Yōshi, 養子. Figlio adottivo.

Zuryō, 受領. Governatore di provincia.

Bibliografia

Fonti primarie

INUKAI Kiyoshi 犬養廉 (*kōchū*) (1982). *Kagerō nikki* 蜻蛉日記, «Shinchō nihon koten shūsei» 新潮日本古典集成, 54. Tōkyō 東京, Shinchōsha 新潮社.

ISHIDA Jōji 石田穰二; SHIMIZU Yoshiko 清水好子 (*kōchū*) (1976). *Genji monogatari* 源氏物語 1, «Shinchō nihon koten shūsei» 新潮日本古典集成, 1. Tōkyō 東京, Shinchōsha 新潮社.

MISUMI Yōichi 三角洋一; ISHINO Keiko 石埜敬子 (*kōchū*) (2002). *Sumiyoshi monogatari. Torikaebaya monogatari* 住吉物語. とりかへばや物語, «Nihon koten bungaku zenshū» 日本古典文学全集, 39. Tōkyō 東京, Shōgakusan 小学館.

ŌTSUKI Osamu 大槻修; MORISHITA Sumiaki 森下純昭; IMAI Gen'e 今井源衛; KARASHIMA Masao 辛島正雄 (*kōchū*) (1992). *Tsutsumi chūnagon monogatari. Torikaebaya monogatari* 堤中納言物語. とりかへばや物語, «Shin nihon koten bungaku taikai» 新日本古典文学大系, 26. Tōkyō 東京, Iwanami shoten 岩波書店.

Testi in traduzione

MAURIZI, Andrea (a cura di) (2018). *I racconti di Ise* [Ise monogatari]. Venezia, Marsilio Editori.

ORSI, Maria Teresa (a cura di) (2015). *La storia di Genji* [Genji monogatari]. Torino, Einaudi.

WILLIG, Rosette (ed.) (1983). *The Changelings: A Classical Japanese Court Tale* [Torikaebaya monogatari]. Stanford, Stanford University Press.

Fonti secondarie

ABE Hajime 阿部一 (2014). «Nihon no dentōteki kazoku, gijikazoku shisutemu to shite no ie no keisei» 日本の伝統的家族・擬似家族システムとしてのイエの形成 ('La formazione dell'ie come sistema familiare tradizionale e pseudo-familiare giapponese'), *Tōyō gakuen daigaku kiyō* 東洋学園大学紀要, 22, 31-47.

BABA Junko 馬場淳子 (2018). «*Ima Torikaebaya no onnachūnagon: danjo heiritsu kara michibiki dasareru 'onna' no tsumi to jubaku*» 『今とりかへばや』の女中納言—男女並立から導き出される<女>の罪と呪縛 ('La chūnagon donna nel "nuovo" Torikaebaya: le colpe e i vincoli della 'donna' emersi dalla coesistenza dei due generi'), *Kokubungakuhō* 国文学課報, 26, 175-187.

BIENATI, Luisa; BOSCARO, Adriana (a cura di) (2010). *La narrativa giapponese classica*, 1. Venezia, Marsilio Editori.

CHILDS, Margaret H. (1999). «The Value of Vulnerability: Sexual Coercion and the Nature of Love in Japanese Court Literature», *The Journal of Asian Studies*, 58, 4, 1059-1079.

CHILDS, Margaret H. (2010). «Coercive Courtship Strategies and Gendered Goals in Classical Japanese Literature», *Japanese Language and Literature*, 44, 2, 119-148.

DATE Mai 伊達舞 (2011). «*Ima Torikaebaya no 'ie' e no shikō: oyakokan no 'aijō' byōsha kara*」『今とりかへばや』の<家>への志向—親子間の<愛情>描写から ('L'orientamento all'*ie* nel "nuovo" *Torikaebaya*: la rappresentazione dell'*aijō* tra genitori e figli'), *Kokubun mejiro* 国文目白, 50, 21-31.

DATE Mai 伊達舞 (2014). «*Ima Torikaebaya no 'ie' e no ishiki: ketsumyakujō no kodomo kara kakeijō no kodomo e*」『今とりかへばや』の<家>への意識—血脈上の子どもから家系上の子どもへ ('La consapevolezza dell'*ie* nel "nuovo" *Torikaebaya*: da figli di sangue a figli della stirpe'), *Kokubun mejiro* 国文目白, 53, 106-114.

DURANTE, Daniele (2021). «Cross-Gender female same-sex love as women's solidarity in *Torikaebaya monogatari* and *Ariake no wakare*», in Federica Casalin; Marina Miranda (a cura di), *Percorsi in Civiltà dell'Asia e dell'Africa I: Quaderni di studi dottorali alla Sapienza*. Roma, Sapienza Università Editrice, 37-52.

FUJII Yūki 藤井由起 (2006). «*Torikaebaya monogatari ni miru jūsōteki kōkan: Reikeiden no onna to Yoshino no anekimi*」『とりかへばや物語』にみる重層的交換: 麗景殿の女と吉野の姉君 ('Scambi stratificati nel *Torikaebaya*: la donna del Reikeiden e Yoshino no anekimi'), *Aichi Shukutoku daigaku ronshū* 愛知淑徳大学論集文学部文学研究科篇. *Bungakubu, bungaku kenkyūkahan*, 31, 55-70.

FUJITA Saho 藤田さほ (2013). «*Tsukuri monogatari ni okeru 'kokumo' no kōgō to nyoin*» 作り物語における「国母」の後宮と女院 ('*La kokumo* come *kōgō* e come *nyoin* negli *tsukuri monogatari*'), *Ritsumeikan bungaku* 立命館文学, 630, 595-603.

FUKUTŌ Sanae 服藤早苗 (*hen*) (1991). *Heianchō no haha to ko: kizoku to shomin no kazoku seikatsushi* 平安朝の母と子: 貴族と庶民の家族生活史 ('La madre e il figlio alla corte Heian: storia della vita familiare di aristocratici e popolani'). Tōkyō 東京, Chūō kōron shinsha 中央公論新社.

FUKUTŌ Sanae 服藤早苗 (*hen*) (2004). *Heianchō onna no ikikata: kagayaita joseitachi* 平安朝女の生き方: 輝いた女性たち ('Lo stile di vita delle donne alla corte Heian: dame splendenti'). Tōkyō 東京, Shōgakukan 小学館.

FUKUTŌ Sanae 服藤早苗 (2005). «*Heian kizoku no kon'in to ie, seikatsu: udaijin Sanesuke musume Senko to muko Kaneyori no baai*» 平安貴族の婚姻と家・生活: 右大臣実資娘千古と婿兼頼の場合

(‘La vita quotidiana e l’*ie* nell’aristocrazia Heian: il caso dell’*udaijin* Sanesuke, di sua figlia Senko e del *muko* Kaneyori’), *Bulletin of Saitama Gakuen University, Faculty of Humanities*, 5, 59-72.

IEI Michiko 家井美千子 (2003). «*Ima Torikaebaya no kokkei ni tsuite*» 『今とりかへばや』の滑稽さについて (‘L’effetto comico nel “nuovo” *Torikaebaya*’), *Artes liberales*, 72, 157-169.

IINUMA Kenji 飯沼賢司 (1990), «*Chūsei zenki no josei no shōgai. Jinsei no shodankai no kentō o tsūjite*» 中世前期の女性の生涯. 人生の諸段階の検討を通じて (‘La vita delle donne nel primo periodo medievale. Attraverso un’analisi degli stadi della vita umana’), in HIGUCHI Kiyoyuki 樋口清之 (*hen*), *Nihon josei seikatsushi* 日本女性生活史 (‘Storia della vita femminile in Giappone’), 2. Tōkyō 東京, Tōkyō daigaku shuppankai 東京大学出版会, 31-74.

IJŪIN Yōko 伊集院葉子 (2013). «*Kyūseiki Nihon ni okeru nyōkan no henyō to ‘kisaki no nyōbō’ no shutsugen keiki*» 九世紀日本における女官の変容と「キサキの女房」の出現契機 (‘La trasformazione della *nyōkan* e i fattori contribuenti alla comparsa della *kisaki no nyōbō* nel IX secolo’), *Jendā shigaku*, 9, 39-51.

IMAI Gen’e 今井源衛 (1977). «*Torikaebaya shūwairon o megutte*» 『とりかへばや』醜穢論をめぐって (‘Sulla ripugnanza del *Torikaebaya*’), *Japanese Literature*, 26, 4, 78-81.

INUI Sumiko 乾澄子 (2007). «*Torikaebaya monogatari ni okeru ‘yo’*» 『とりかへばや』物語における「世」 (Il concetto di *yo* nel *Torikaebaya monogatari*), *Kodai bungaku kenkyū, daijini* 古代文学研究代次に, 16, 39-49.

KANAI Shizuka 金井静香 (2016). «*Kita no mandokoro kō: chūsei shakai ni okeru kuge josei*» 北の政所考: 中世社会における公家女性 (‘Studio sulla *kita no mandokoro*: la donna aristocratica nella società medievale’), *Shigaku kenkyūkai* 史学研究会, 99, 1, 101-145.

KARASHIMA Masao 辛島正雄 (1979). «*Torikaebaya monogatari ni okeru Genji monogatari sesshu: Yon no kimi mitsū jiken no baai*» 『とりかへばや物語』における『源氏物語』摂取: 四の君密通事件の場合 (‘L’assorbimento del *Genji monogatari* nel *Torikaebaya monogatari*: il caso dell’adulterio di Yon no kimi’), *Gobun kenkyū* 語文研究, 47, 27-36.

KASATANI Miya 笠谷美弥 (2022). «*Ima Torikaebaya josō no Otokokimi kō – ‘monohaji’ ga hatasu kinō ni chakumoku shite*» 『今とりかへばや』女装の男君考: 「もの恥ぢ」が果たす機能に着目して (‘Uno studio su Otokokimi vestito da donna nel “nuovo” *Torikaebaya*: concentrandosi sulla funzione svolta dal *monohaji*’), *Nihon bungeironkō* 日本文芸論考, 45, 18-37.

KATAYAMA Fuyuki 片山ふゆき (2012). «*Torikaebaya ‘kokoro no yami’ kō*» 『とりかへばや』「心の闇」考 (‘Studio sulla *kokoro no yami* nel *Torikaebaya*’), *Kokugo kokubun kenkyū* 国語国文研究, 141, 32-45.

KATAYAMA Fuyuki 片山ふゆき (2024). «Yon no kimi to ue naki kurai: genzon *Torikaebaya ken'ichi kokō* 四の君と[上なき位]: 現存『とりかへばや』巻一小考 (‘Yon no kimi e lo ue naki kurai: un breve studio del *maki I* del *Torikaebaya* pervenuto’), *Sapporo kokugo kenkyū* 札幌国語研究, 29, 17-28.

KOMATSU Kanako 小松可奈子 (2009). «*Torikaebaya monogatari* tōjō jinbutsu no isō: keiyō goi kara no kōsatsu» 『とりかへばや物語』登場人物の位相: 形容語彙からの考察 (‘Il registro dei personaggi del *Torikaebaya monogatari*: un’analisi a partire dal lessico aggettivale’), *Tsuru bunka daigaku daigakuin kiyō* 都留文科大学大学院紀要, 13, 45-64.

KUMAGAI Yoshitaka 熊谷義隆 (2021). «Koten kara kangaeru shintaiteki seisa to jendā: *Torikaebaya monogatari* no isō to bosei» 古典から考える身体的性差とジェンダ: 『とりかへばや物語』の異装と母性 (‘La corporeità nelle differenze sessuali e nel genere all’interno dei classici: il *crossdressing* e la maternità nel *Torikaebaya monogatari*’), *Tōhoku bunkyōdaigaku* 東北文教大学, *Tōhoku bunkyōdaigaku tankidaigakubu* 東北文教大学短期大学部, 11, 69-82.

KURIHARA Hiromu 栗原弘 (1999). *Heian jidai no rikon no kenkyū; kodai kara chūsei e* 平安時代の離婚の研究: 古代から中世へ (‘Ricerca sul divorzio in epoca Heian: dall’antichità al medioevo’). Tōkyō 東京, Kōbundō 弘文堂.

KURIYAMA Keiko 栗山圭子 (2018). «Nihon chūsei ni okeru ‘haha’: Antoku tennō o jirei ni» 日本中世における「母」: 安徳天皇を事例に (‘La madre nel medioevo giapponese: il caso esempio dell’imperatore Antoku’), *Joseigaku hyōron* 女性学評論, 32, 1-23.

MAI Yizhuan 麥壹撰 (2014). *Ima Torikaebaya monogatari ni okeru kattō: oya no kettei suru jendā to iu shiten kara* 『今とりかへばや物語』における葛藤: 親の決定するジェンダーという視点から (‘Il conflitto nel “nuovo” *Torikaebaya monogatari*: osservando il genere deciso dai genitori’). Tesi di dottorato presso l’Università Nazionale Chengchi 國立政治大學, Taipei 臺北市.

MASUDA Shigeo 増田繁夫 (*hen*) (2009). *Heian kizoku no kekkon, aijō, seiai: tasaisei shakai no otoko to onna* 平安貴族の結婚・愛情・性愛: 多妻制社会の男と女 (‘Il matrimonio, l’amore e la sessualità nella nobiltà Heian: l’uomo e la donna in una società poliginica’). Tōkyō 東京, Seikansha 青幻舎.

MCCULLOUGH, William H. (1967). «Japanese Marriage Institutions in The Heian Period», *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 27, 103-167.

MEEKS, Lori (2010). «Buddhist Renunciation and the Female Life Cycle: Understanding Nunhood in Heian and Kamakura Japan», *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 70, 1, 1-59.

NEGRI, Carolina (a cura di) (2021). *Tra corte, casa e monastero. La vita di una donna nel Giappone del Medioevo*. Ca’ Foscari Japanese Studies 15, Arts and Literature 5. Venezia, Edizioni Ca’ Foscari.

NOMIYAMA Yū 野見山優 (2016). «Genzon *Torikaebaya* ni okeru danseitachi: naze ‘namida’ o nagasu no ka» 現存『とりかへばや』における男性達: なぜ「涙」を流すのか (‘Gli uomini del *Torikaebaya* pervenuto: perché versano lacrime?’), *Kokubungaku mejiro* 国文学目白, 55, 10-19.

NOMURA Ikuyo 野村育世 (2003). *Chūsei no ie to goke, haha, nyoin* 中世の家と後家・母・女院 (‘L’ie medievale e la vedova, la madre e la *nyoin*’). Riassunto di tesi di dottorato presso l’università Waseda 早稲田大学, Tōkyō 東京, 3645-2.

NOMURA Ikuyo 野村育世 (*hen*) (2017). *Jendā no chūsei shakaishi* ジェンダーの中世社会史 (‘Il genere nella storia sociale medievale’). Tōkyō 東京, Dōseisha 同成社.

ŌGO Tarō 大胡太郎 (2008). «‘Sei’ to ‘byō’ no keifu: genji / higenji no ‘sei no gensetsu’ to ‘gensetsu no sei’» <性>と<病>の系譜—源氏/非源氏の<性の言説>と<言説の性> (‘La genealogia del sesso e della malattia: i discorsi sulla sessualità e la sessualità dei discorsi genjiani e anti-genjiani’), *Nihon bungaku* 日本文学, 57, 5, 22-30.

OKADA Kaori 岡田香織 (2016). «*Otoko ni narai ni shi on-kokoro kō: Torikaebaya monogatari ni okeru ‘yokuatsu sareru onna no sei’ o megutte*» 「男に馴らひにし御心」考 —『とりかへばや物語』における「抑圧される女の生」をめぐって (‘Studio sull’*otoko ni narai ni shi on-kokoro*: riguardo la sessualità femminile oppressa nel *Torikaebaya monogatari*’), *Kōchi daigaku kokugo kokubun gakkai* 高知大学国語国文学会, 47, 80-104.

QIU Chunquan 邱春泉 (2019). «Abutsuni no bukkyō shinkō to shukkekan ni tsuite: *Utatane, Menoto no fumi, Izayoi nikki* kara» 阿仏尼の仏教信仰と出家観について: 『うたたね』『乳母の文』『十六夜日記』から (‘La fede buddhista della monaca Abutsu e la sua visione del monachesimo: da *Utatane, Menoto no fumi* e l’*Izayoi nikki*’), *Gakugei koten bungaku* 学芸古典文学, 10, 124-136.

QIU Chunquan 邱春泉 (2024). «*Ima Torikaebaya to Ariake no wakare ni okeru dansō mochifu no tokuchō: chūgoku no iseisō bungaku to no hikaku kara*» 『今とりかへばや』と『有明の別れ』における男装モチーフの特徴: 中国の異性装文学との比較から (‘Le peculiarità del motivo *dansō* nel “nuovo” *Torikaebaya* e in *Ariake no wakare*: partendo dal confronto con la letteratura *crossdressing* cinese’), *Nihon bungaku kenkyū jānarū* 日本文学研究ジャーナル, 30, 68-80.

RAMIREZ-CHRISTENSEN, Esperanza (2001), «Introduction», in Rebecca L. Copeland; Esperanza Ramirez-Christensen (eds.), *The Father-Daughter Plot. Japanese Literary Women and the Law of the Father*. Honolulu, University of Hawai’i Press, 1-23.

SAIGŌ Mitsuko 西郷みつ子 (1991). «*Torikaebaya monogatari no kenkyū: sakusha no otoko, onnakan o megutte*» とりかへばや物語の研究: 作者の男・女観をめぐって (‘Ricerca sul *Torikaebaya*: riguardo la visione dell’autrice su uomini e donne’), *Shindai kokugo kyōiku* 信大国語教育, 1, 33-41.

SHIRANE Haruo (2007). *Traditional Japanese Literature: An Anthology, Beginnings to 1600*. New York, Columbia University Press.

SHIVELY, Donald H.; MCCULLOUGH, William H. (eds.) (1999). *The Cambridge History of Japan, 2: Heian Japan*. Cambridge, Cambridge University Press.

SUMI Tōyō 鷺見等曜 (1977). «‘Mukotorikon’ ni tsuite» 「婿取婚」について (‘Sul mukotorikon’), *Gifu keizai daigaku ronshū* 岐阜経済大学論集, 11, 4, 193-216.

SUZUKI Takako 鈴木貴子 (2009). «Torikaebaya monogatari no ‘namida’ to shintai: onnashujinkō no jendā o megutte» 『とりかへばや物語』の〈涙〉と身体: 女主人公のジェンダーをめぐって (‘Le lacrime e il corpo nel Torikaebaya: riguardo al genere della protagonista femminile’), *Nihon bungaku* 日本文学, 58, 12, 38-46.

TABATA Yasuko 田端泰子 (*hen*) (1987). *Nihon chūsei no josei* 日本中世の女性 (‘La donna nel medioevo giapponese’). Tōkyō 東京, Yoshikawa kōbunkan 吉川弘文館.

TAJIMA Tomohiro 田島智弘 (2018). «Ima Torikaebaya josō no Otokokimi ni tsuite no ikkōsatsu: senzai suru ‘danseisei’ to, sono kaihō» 『今とりかへばや』女装の男君についての一考察: 潜在する〈男性性〉と、その解放 (‘Riflessione su Otokokimi in abiti femminili nel ‘nuovo’ Torikaebaya: la mascolinità latente e la sua liberazione’), *Nishi nihon kokugo kokubungakukai* 西日本国語国文学会, 5, 16-29.

TAKEMURA Shinji 竹村信治 (2004). «Konjaku monogatarishū ni kakareru ama: zanzō to manazashi» 『今昔物語集』に描かれる尼: 残像と眼差し (‘Le monache raccontate nel Konjaku monogatarishū: immagini residue e sguardi’), *Kokubungaku kaisha to kanshō* 国文学解釈と鑑賞, 69, 6, 38-48.

TONOMURA, Hitomi (1994). «Black Hair and Red Trousers: Gendering the Flesh in Medieval Japan», *The American Historical Review*, 99, 1, 129-154.

TONOMURA, Hitomi (1999), «Sexual Violence Against Women: Legal and Extralegal Treatment in Premodern Warrior Societies», in Hitomi Tonomura; Anne Walthall; Wakita Haruko (eds.), *Women and Class in Japanese History*. Ann Arbor, University of Michigan, Center for Japanese Studies, 135-152.

TORIIMOTO Sachiyo 鳥居本幸代 (*hen*) (2023). *Murasaki Shikibu to Sei Shōnagon ga kataru Heian joshi no kurashi* 紫式部と清少納言が語る平安女子の暮らし (‘La vita delle donne Heian raccontata da Murasaki Shikibu e Sei Shōnagon’). Tōkyō 東京, Shunjūsha 春秋社.

TSUJIGAKI Kōichi 辻垣晃一 (2000). «Yometorikon no seiritsu jiki ni tsuite. Kuge no baai» 嫁取婚の成立時期について。公家の場合 (‘Riguardo all’istituzione dello yometorikon. Un caso dell’aristocrazia’), *Hikaku kazokushi kenkyū* 比較家族史研究, 15, 115-129.

WAKITA Haruko 脇田晴子; GAY, Suzanne (trad.) (1984). «Marriage and Property in Premodern Japan from the Perspective of Women's History», *Journal of Japanese Studies*, 10, 1, 73-99.

WAKITA Haruko 脇田晴子 (*hen*) (1992). *Nihon chūsei josei shi no kenkyū: seibetsu yakuwari buntan to bōsei, kasei, seiai* 日本中世女性史の研究: 性別役割分担と母性・家政・性愛 (‘Studio sulla storia della donna nel medioevo giapponese: la divisione dei ruoli di genere e la maternità, la gestione domestica e la sessualità’). Tōkyō 東京, Tōkyō daigaku shuppankai 東京大学出版会.

WAKITA Haruko 脇田晴子; PHILLIPS, David P. (trad.) (1993). «Women and the Creation of the "Ie" in Japan: An Overview from the Medieval Period to the Present», *U.S.-Japan Women's Journal. English Supplement*, 4, 83-105.

WAKITA Haruko 脇田晴子 (*hen*) (1995). *Chūsei ni ikiru onnatachi* 中世に生きる女たち (‘Le donne che vivevano nel medioevo’). Tōkyō 東京, Iwanami shoten 岩波書店.

YORINORI Wakana 頼則若奈 (2021). «Torikaebaya no onnashujinkō ga motsu ryōkyokusei: monogatari ni okeru ‘hitome’ no hikaku kara» 『とりかへばや』の女主人公が持つ両極性: 物語における「人目」の比較より (‘La polarità della protagonista femminile nel Torikaebaya: dal confronto con lo hitome nei monogatari’), *Classical Japanese Literature Studies: Second Series*, 30, 115-126.

YOSHIKAWA Shinji 吉川真司; Paul Atkins (trad.) (1999). «Ladies-in-Waiting in the Heian Period», in Wakita Haruko; Anne Bouchy; Ueno Chizuko (eds.), *Gender and Japanese History: Volume 2: The Self and Expression / Work and Life*. Ōsaka, Osaka University Press, 283-312.

YOSHINO Mizue 吉野瑞恵 (2003). «Kakō sareru sei: Torikaebaya no Onnakimi» 仮構される性: 『とりかへばや』の女君 (‘Un genere sessuale fittizio: Onnakimi nel Torikaebaya’), *Nihon bungaku* 日本文学, 52, 1, 60-63.

YUMINO Hitomi 弓野瞳 (2001). «Torikaebaya no ‘warai’ to ‘namida’: yuganda warai» 『とりかへばや』の「笑い」と「涙」: 歪んだ笑い (‘Il sorriso e le lacrime nel Torikaebaya: un sorriso distorto’), *Ferisu jogakuin daigaku kokubungakukai kiyō* フェリス女学院大学国文学会紀要, 37, 31-40.

ZHUANG Jiechun 庄婕淳 (2013). «Torikaebaya monogatari ron: ninshin hyōgen ni kan shite» 『とりかへばや物語』論: 妊娠表現に関して (‘Saggio sul Torikaebaya monogatari: riguardo le espressioni di gravidanza’), *Ronkyū nihon bungaku* 論究日本文学, 99, 25-35.

ZHUANG Jiechun 庄婕淳 (2016). «Torikaebaya monogatari ni okeru onnashujinkō no ikikata: ‘ie’ ni sokubaku sareru Onnakimi» 『とりかへばや物語』における女主人公の生き方: 「家」に束縛される女君 (‘Lo stile di vita della protagonista femminile nel Torikaebaya monogatari: la Onnakimi vincolata dall’ie’), *Ritsumeikan bungaku* 立命館文学, 647, 672-681.

ZHUANG Jiechun 庄婕淳 (2017). «Torikaebaya monogatari no ‘iseisō’: onnashujinkō no jendā kōdo no bunseki o chūshin to shite» 『とりかへばや物語』の「異性装」: 女主人公のジェンダーコード

の分析を中心として (‘Il *crossdressing* nel *Torikaebaya monogatari*: concentrandosi sull’analisi dei codici di genere della protagonista femminile’), *Ritsumeikan bungaku* 立命館文学, 652, 128-137.

Risorse online

ISHIGURE Daisuke 石樽大輔 (2023), *Heian jidai no ikai to kanshoku* 平安時代の位階と官職 (‘Ranghi sociali e incarichi ufficiali in epoca Heian’), in «Shigure no hyakunin issū» 時雨の百人一首 <https://hyakuninisshu.sakura.ne.jp/kanshoku.html> (ultimo accesso 07/06/2026).

Dichiarazione del ricorso a strumenti di Intelligenza Artificiale (IA)

La sottoscritta Greta Germiniani, matricola numero 977133, iscritta presso Ca' Foscari al corso di Laurea magistrale in Lingue e civiltà dell'Asia e dell'Africa mediterranea, autrice della tesi di laurea *Il Torikaebaya monogatari come 'racconto al femminile'. Riflessioni sulla condizione della donna nel tardo periodo Heian*, relatrice Carolina Negri, consapevole delle sanzioni previste dall'art. 76 del Testo unico, D.P.R. 28/12/2000 n.445, e della decadenza dei benefici prevista dall'art. 75 del medesimo Testo unico in caso di dichiarazioni false o mendaci, sotto la propria personale responsabilità ai sensi degli artt. 46 e 47 del D.P.R. 28/12/2000 n. 445,

DICHIARA

☒ di NON aver fatto ricorso a tecnologie di intelligenza artificiale generativa per supportare vari aspetti della ricerca e della scrittura della sua tesi di laurea.

☐ di aver fatto ricorso a tecnologie di intelligenza artificiale generativa per supportare vari aspetti della ricerca e della scrittura della sua tesi di laurea, in particolare (per ogni punto scrivere per esteso quanto viene richiesto):

- indicare il nome dello strumento (es. “ChatGPT” se applicazione o “GPT” se modello) con riferimento alla versione specifica (ad esempio, “ChatGPT-4, versione rilasciata a marzo 2024”);
- se sono stati utilizzati più strumenti, specificare ciascuno di essi indicandone nome e versione;
- fornire informazioni su come è stato utilizzato lo strumento:
 - ☐ revisione e ottimizzazione dei testi per migliorare chiarezza e coerenza;
 - ☐ generazione di grafici e diagrammi per la presentazione dei dati;
 - ☐ supporto alla scrittura automatica di frasi;
 - ☐ produzione di immagini illustrative per integrare la parte metodologica;
 - ☐ altro (specificare);
- indicare le sezioni/i capitoli interessate/interessati;
- indicare come è stata verificata la correttezza, la qualità e l’attendibilità delle informazioni o dei testi eventualmente generati.

DICHIARA INOLTRE

che tutto il materiale generato dall'IA è stato attentamente verificato, rivisto e rielaborato dall'autrice, che si assume la piena responsabilità per la qualità, l'accuratezza e l'integrità scientifica del lavoro.