



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale

in Lingue e Civiltà dell'Asia e dell'Africa Mediterranea

Tesi di Laurea

Spettri teatrali

La figura dello *yūrei* dalle opere del *nō* a *Tōkaidō Yotsuya*
Kaidan

Relatore

Ch. Prof. Bonaventura Ruperti

Correlatrice

Ch.ma Prof.ssa Katja Centonze

Laureanda

Chiara Annibaldis

Matricola 853084

Anno Accademico

2021 / 2022

要旨

本論文では、能楽のいくつかの例から江戸時代の歌舞伎に焦点を当て、重要な作品の分析を通じて、幽霊というキャラクターが舞台表現と劇の力学においてどのような進化を遂げたかを明らかにすることを意図する。

まず第一章では、明確に定義することで、「幽霊」という存在を掘り下げていく。しかし、幽霊を定義できるためには、「妖怪」をも定義し、この二つの存在の比較する必要がある。実は、いろいろな学者にとって日本民話の妖怪には幽霊も含まれるが、幽霊は妖怪とはかなり異なる性質を持っている。江戸時代から流行した一般的な特徴は、主に白い葬儀衣を着ていること、「額烏帽子」と呼ばれる頭飾りとして額に白い三角形をつけていること、足が全くないこと、幽霊のそばに人魂が見えることなどの四つである。幽霊とは総称だから、幽霊に属する「怨霊」、そのうち「死霊」と「生霊」、「産女」の紹介と説明もしなければならない。これらは劇中にしばしば登場し、彼らの特徴づける特定の性質を持っているので、第一章で検討することは、次の章で演劇の例で遭遇する人物をよりよく理解するのに役立つと思う。例えば、怨霊は通常、復讐の怒りに駆られた幽霊であり、それは死者の霊（死霊）と生きている人間の霊（生霊）に分かれる。一方、産女は出産で亡くなった女性の幽霊で、第三章に調べる歌舞伎の「東海道四谷怪談」の主人公であるお岩との関連から、ここで紹介することにした。この章の結論には、「幽霊」と「化け物」の比較で、化け物・妖怪と幽霊の違いが強調される。

第二章では、能楽における幽霊に焦点を当てる。幽霊の思想に最も近いキャラクターが多く登場するジャンルは「夢幻能」であり、その力学と構造を紹介する。また、幽霊に似たキャラクターが登場する、世阿弥が考案した五つのカテゴリーも調べて論じる。この章では能楽の演劇の例を四つ紹介し、幽霊が具体的にどのように舞台上に現れるのかを考察していくことにする。『敦盛』、『井筒』、『葵の上』、『船弁慶』の四つ演劇の例について、プロットや登場人物の外見的表現と行動のことを分析する。能楽の幽霊についての顕著な特徴は、これらの存在が幽霊とは考えられていないことである。神、悪魔、幽霊、妖怪の境界は非常

にあいまいなので、すべてが幽霊のグループの一要素であると考えられる。しかし、間違いなく怨霊が登場する演劇もある。例えば、『船弁慶』の作品で後仕手を演じるキャラクターは平知盛で、間違いなく怨霊の特徴を持っている。

怨霊について、「怨霊事」というこの人物に関する歌舞伎のジャンルを紹介する。「怨霊事」の特徴は、「愠気事」、「所作事」、「軽業事」の三つである。ジャンルの例として、焼けた手紙から生霊が現れて火と生霊の結びつきが強調されている『傾城浅間嶽』という演劇を調べる。しかし、幽霊に関する最も有名で重要な演劇は、「怪談」にちなんで名づけられた怪談物の演劇である。「怪談」という言葉は江戸時代に生まれ、「百物語怪談」などの妖怪や民話を題材にした集団の遊びや文学を通じて広まっていった。怪談物の幽霊は、観客に恐怖を与えるように演出がなされて、それは演出上の特殊効果の選択にも表れている。このジャンルを有名にした演劇は、四代目鶴屋南北が創作し、1825年に初演された『東海道四谷怪談』である。その頃、『仮名手本忠臣蔵』と一緒に上演されたので、この演劇とプロットも紹介する。しかし、『東海道四谷怪談』がこの第三章の中心であり、プロットを紹介した後は、お岩のキャラクターと女の復讐に焦点を当てていた。お岩のキャラクターは、演劇の中で変貌を遂げ、ますます恐ろしく、グロテスクになっていく。産女の姿や歌舞伎の古典的な場面をひねり出すことで、四代目鶴屋南北は観客に不穏さと恐怖を与えることに成功した。このようにして、江戸時代から現代に至るまで、その規範と特徴を決定づける、恐ろしくて忘れられない「幽霊」が生まれたのである。

INDICE

YŌKAI E YŪREI

<i>Yōkai</i> 妖怪	2
<i>Yūrei</i> 幽霊	4
<i>Yūrei</i> 幽霊 e <i>bakemono</i> 化け物	12

YŪREI NEL TEATRO DEL NŌ

<i>Yūrei nel mugen nō</i> 夢幻能	15
Esempi di opere del <i>nō</i>	18
❖ <i>Atsumori</i> 敦盛	18
❖ <i>Izutsu</i> 井筒	21
❖ <i>Aoi no ue</i> 葵上	23
❖ <i>Funa Benkei</i> 船弁慶	26
Spiriti nel teatro <i>nō</i>	29

SPIRITI VENDICATIVI DEL TEATRO KABUKI

<i>Onryōgoto</i> 怨霊事	34
❖ <i>Keisei Asamagadake</i> 傾城浅間嶽	37
<i>Kaidanmono</i> 怪談物	39
<i>Tōkaidō Yotsuya kaidan</i> 東海道四谷怪談	43
❖ <i>Tsuruya Nanboku IV</i>	43
❖ <i>Kanadehon chūshingura</i> 仮名手本忠臣蔵	45
❖ <i>Tōkaidō Yotsuya kaidan</i> 東海道四谷怪談	46

CONCLUSIONI	62
-------------	----

BIBLIOGRAFIA	65
--------------	----

APPENDICE	70
-----------	----

RINGRAZIAMENTI	71
----------------	----

YŌKAI E YŪREI

Per poter parlare degli *yūrei* all'interno dell'ambito del teatro, sia *nō* sia kabuki, bisogna prima di tutto specificare le loro caratteristiche nella tradizione giapponese e quindi il loro legame con gli *yōkai*, delineando le differenze fra i due gruppi.

Yōkai 妖怪

Partendo dal termine stesso, vediamo che la parola *yōkai* 妖怪 è composta da due ideogrammi legati all'idea del mistero, dello strano e del bizzarro che genera inquietudine e paura¹. Con *yōkai* si indica un fenomeno che rimanda a eventi misteriosi e inspiegabili, e perciò stimola l'immaginazione delle persone che assistono a tali eventi o ne sentono parlare, portando alla creazione di storie e racconti e dunque a coniare un nome legato al fenomeno. Solo successivamente gli viene collegata anche una figura, una creatura, un'entità che possa causare tali eventi inspiegabili grazie alle sue capacità sovranaturali, spesso coincidenti con l'abilità di mutare forma e addirittura di impossessarsi degli esseri viventi. Tuttavia, queste entità non vengono venerate come divinità dalla popolazione, ma si rivelano incontrollabili e pertanto anche sgradite agli occhi delle persone².

Yōkai sono i mostri, folletti, spiritelli, fantasmi, a metà strada fra divinità e demoni, fra umani e animali, fra esseri viventi e oggetti, più o meno amorfi³.

Nonostante il grande utilizzo attuale della parola *yōkai* per la designazione di questi fenomeni e per indicare anche lo studio di queste creature ed entità (*yōkaigaku*), il termine è una “designazione ombrello” nata a posteriori solo in epoca moderna, durante il periodo Meiji (1868-1912) e raramente utilizzata in precedenza, nonostante la presenza di questi

¹ MIYAKE Toshio, *Mostri del Giappone: narrative, figure, egemonie della dis-locazione identitaria*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing, 2014, p. 17.

² MIYAKE, *Mostri del Giappone...*, pp. 21-22.

³ MIYAKE, *Mostri del Giappone...*, p. 17.

esseri sovranaturali risalga, nelle attestazioni disponibili, fino alle antiche origini del Paese⁴.

La figura dello *yōkai* attraversa un'evoluzione durante i secoli, partendo prima da una fase orale delle storie che vengono poi trascritte e infine giunge ad uno stadio di maggiore diffusione grazie alle illustrazioni. Soprattutto con la comparsa degli *emakimono*, rotoli narrativi e illustrati, durante il periodo Kamakura e Muromachi (1333-1568) si assiste alla nascita di immagini e figure degli *yōkai*, la cui forma grafica finisce per superare in popolarità e impatto sul pubblico quella orale e scritta. I rotoli nascono con l'obiettivo di documentare e illustrare quegli eventi importanti ma inspiegabili, dando la possibilità agli *yōkai* di passare da fenomeno misterioso a entità particolari, paurose ma anche fonte di intrattenimento⁵.

In questo periodo, infatti, gli *yōkai* iniziano ad essere oggetto di classificazione, presentati sotto forma di elementi enciclopedici, portando alla nascita di una vera e propria "cultura *yōkai*". Come attestato da Michael Dylan Foster, il principale esempio di questa catalogazione è costituito da Toriyama Sekien 鳥山石燕 (1712-1788), a metà del diciottesimo secolo⁶: nelle sue opere illustra gli *yōkai* elencandoli in una specie di 'database', presentando quindi al pubblico queste creature senza una narrazione, bensì come elementi catalogati uno dietro l'altro, distinti da specifiche peculiarità; acquistano in questo modo, soprattutto, una forma materiale grazie alla rappresentazione pittorica dell'autore, che si concretizza nell'immagine della "Parata degli *yōkai*"⁷.

⁴ MIYAKE, *Mostri del Giappone...*, p. 16.

⁵ MIYAKE, *Mostri del Giappone...*, p. 22.

⁶ Michael Dylan FOSTER, *Pandemonium and Parade: Japanese Monsters and the Culture of Yōkai*, Berkeley, University of California Press, 2009, pp. 55-71.

⁷ Particolarmente famoso l'*emakimono* del XVI secolo di nome *Hyakki yagyō zu* come "Parata degli *yōkai*".

Yūrei 幽霊

All'interno di questo variopinto gruppo rientra quindi anche la sottocategoria degli *yūrei* 幽霊, elemento del folklore che spesso facciamo coincidere con il nostro termine “fantasma”⁸. Volendo dare una definizione generale, si potrebbe dire che gli *yūrei* sono quegli spiriti dei defunti che non riescono a raggiungere il Nirvana dopo la morte, i cui rancori e ossessioni permangono in questo mondo, impedendogli così di andare via. Si pensa che attraverso una cerimonia funebre buddhista oppure esaudendo i loro desideri mortali si possa riappacificare l'anima, permettendo loro così di riposare in pace e raggiungere più facilmente il Nirvana⁹. Secondo la tradizione, quando una persona muore la sua anima (*reikon* 靈魂) abbandona il corpo fisico rimanendo in attesa che qualcuno attui i servizi funebri nei suoi confronti. Il principale obiettivo di questi rituali è di soddisfare l'anima e permetterle in questo modo di diventare uno spirito pacifico (*nigi mitama* 和御霊), ed eventualmente questo spirito poi verrà venerato quasi come una divinità, con lo scopo di proteggere e portare fortuna alla sua famiglia. Tuttavia, se mancassero le offerte allo spirito o i servizi funebri, oppure in caso di morte violenta e improvvisa, l'anima si trasformerà in uno *yūrei*, più precisamente in un *onryō* 怨霊 (“spirito vendicativo”), tornando poi nel mondo fisico per attuare la propria vendetta¹⁰.

Mentre in passato gli spiriti dei defunti si mostravano ai vivi con le loro sembianze pre-morte (come vedremo successivamente testimoniato nelle opere del *nō*), dal periodo Edo (1603-1868) cominciarono a mostrarsi con le sembianze del corpo morto composto nella bara, con addosso una veste bianca¹¹: differentemente da quanto si pensi, il colore bianco non viene scelto per i defunti per il suo legame con la morte, bensì poiché simboleggia ciò che è puro o viene purificato tramite un rituale, venendo quindi utilizzato in tante cerimonie

⁸ Gli *yūrei* possono coincidere solo per alcune caratteristiche con i nostri fantasmi, ma non sono la stessa cosa: vengono trattati in maniera diversa dal punto di vista culturale e si presentano anche con forme diverse. KOMATSU Kazuhiko, “Review of: Michiko Iwasaka and Barre Toelken, Ghosts and the Japanese : Cultural Experience in Japanese Death Legends”, *Asian Folklore Studies*, vol. 56, no. 2, 1997, pp. 411-414, in particolare p. 412.

⁹ *Heibonsha Dai Hyakka Jiten*, Tokyo, Heibonsha, 1985, vol. 14, p. 1337.

¹⁰ ZHAO Xiaohuan, “Ghosts and spirits in Zaju and Noh”, *Journal of Comparative Literature & Aesthetics*, vol. 38, no. 1-2, 2015, pp. 1-31, in particolare p. 6.

¹¹ *Heibonsha Dai Hyakka Jiten*, vol. 14, p. 1337.

importanti come matrimoni e funzioni governative. Visto l'arcaico legame che la religione shintoista ha sempre avuto col concetto di purezza, il corpo di un morto viene visto come un elemento impuro da dover purificare per permettere allo spirito di presentarsi al cospetto dei *kami*¹².

Un altro elemento che accompagna queste figure è lo *hitai eboshi* 額烏帽子, un particolare copricapo caratterizzato da un triangolo bianco di carta o tessuto tenuto legato sulla fronte da un laccio bianco annodato dietro la testa¹³. Viene anche chiamato *tenkan* 天冠 (“corona del paradiso”), *zugin* 頭巾 (“cappuccio”, “fazzoletto”) e in diversi altri modi, ma nonostante i tanti nomi per designarlo non è ben chiaro il significato di tale accessorio. Esistono delle teorie che lo riguardano, come l'idea che questo simboleggi la “corona del paradiso”, posta sulle teste dei defunti per dimostrare che questi hanno raggiunto nella morte un livello più alto rispetto ai vivi; oppure potrebbe essere che il triangolo serva ai morti da barriera contro spiriti maligni o demoni, una protezione contro una eventuale possessione del corpo ormai senza spirito¹⁴.

Altro cambiamento che avviene in questo periodo nella sua figura è la scomparsa delle gambe, e da questo momento in poi nelle stampe *ukiyo-e* compariranno totalmente privi degli arti dalle anche in giù oppure con la parte inferiore disegnata come fosse nebbia¹⁵.

Un'ulteriore caratteristica della figura dello *yūrei* (anche se non è ben chiaro se questo elemento sia comparso in periodo Edo o fosse già presente nell'immaginario collettivo in precedenza) è l'apparizione degli *hitodama* 人魂, spiriti che sotto forma di fiammelle accompagnano il fantasma aleggiandogli attorno¹⁶. Questo fenomeno viene paragonato ai “fuochi fatui” del folklore occidentale, in inglese anche *will-o-the-wisp*¹⁷.

¹²Zack DAVISSON, *Yūrei: The Japanese Ghost*, Seattle, Chin Music Press Incorporated, 2015, pp. 41-42.

¹³ *Heibonsha Dai Hyakka Jiten*, vol. 14, p. 1337.

¹⁴ DAVISSON, *Yūrei: The Japanese Ghost*, p. 43.

¹⁵ *Heibonsha Dai Hyakka Jiten*, vol. 14, p. 1337.

¹⁶ Michał SPURGIASZ, “Yōkai – japońskie duchy liminalne”, *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Studia Religiologica*, vol. 48, no. 1, 2015, pp. 71–81, in particolare p. 78.

¹⁷ DAVISSON, *Yūrei: The Japanese Ghost*, p. 48.

Come si vedrà attraverso le analisi di alcune opere del *nō*, solitamente gli *yūrei* compaiono per annunciare qualcosa oppure, eventualmente, per fare una richiesta ai vivi. La loro figura nel tempo ha subito una serie di influenze proprio dalle opere letterarie e teatrali, comportando quindi un mutamento nella loro rappresentazione figurativa e nelle motivazioni che spingono lo spettro ad apparire ai vivi¹⁸, trasformazione particolarmente evidente nelle opere del kabuki.



Figura 1: *La visione di Oyuki*, Maruyama Ōkyo.

Riguardo la rappresentazione figurativa dello *yūrei* – e quanto peso abbia avuto sull’evoluzione successiva – va segnalata un’opera artistica del periodo Edo, ispirata appunto all’apparizione del fantasma dell’amata in sogno al suo amante.

Oyuki no maboroshi お雪の幻 (“La visione di Oyuki”) è un’opera del 1750 creata da Maruyama Ōkyo 円山応挙 (1733-1795) e ispirata ad una serie di eventi: infatti, come sappiamo grazie ad una iscrizione lasciataci da uno dei successivi proprietari, il dipinto rappresenta la visione che Maruyama ebbe di una *geisha* di cui era profondamente innamorato, ma che era morta molto giovane. La giovane sembrava semplicemente aleggiare sul letto del pittore, ma il ricordo era così vivido che l’amante decise di buttare giù sulla seta l’immagine vista in sogno¹⁹.

Quasi a malapena visibile grazie al leggero tratto dell’inchiostro sul pallido colore della seta, la figura appare evanescente, proprio come fosse trasparente. Oyuki si presenta con dei capelli neri (l’elemento più carico di inchiostro di tutto il rotolo), lunghi e con qualche ciocca fuori posto, con uno sguardo alquanto enigmatico, accentuato dall’indeciso sorriso della fanciulla, a metà fra il rimprovero e il profondo affetto. Una mano infilata in un lembo del kimono bianco fa pensare che stia cercando di coprirsi il seno. La figura, che copre

¹⁸ Heibonsha Dai Hyakka Jiten, vol. 14, p. 1337.

¹⁹ Selene SOVILLA, *Il Giappone dell'Orrore: un'analisi del macabro e del soprannaturale nelle arti giapponesi dall'epoca pre-moderna*, tesi di laurea magistrale, Università Ca' Foscari, discussa 2018, p. 18.

solo i due terzi dell'opera intera, tende a svanire man mano che l'occhio scende verso il basso, mostrando la totale assenza di gambe e piedi del fantasma.

Senza rendersene conto, dipingendo questa figura Maruyama aveva creato il primo ritratto di uno *yūrei*: la capigliatura nera disordinata, il biancore della veste, la parte inferiore del corpo evanescente, tutti elementi che andranno a influenzare successivamente la rappresentazione del fantasma, tanto che Maruyama sarà famoso più per questo dipinto che per tutto il resto della sua produzione.²⁰

La fama di questa opera procurò a Maruyama molte commissioni di rappresentazioni legate agli spiriti, tuttavia viene ricordata questa in particolare, tanto che ci si potrebbe chiedere come mai un'opera così semplice in confronto a diverse altre stampe e dipinti che nasceranno nello stesso periodo sia divenuta così importante e abbia potuto influenzare così tanto le generazioni di immagini di *yūrei*. Si pensa che parte della sua fama sia legata alla storia che c'è dietro (l'amata che torna dalla tomba per vedere l'amante), ma soprattutto perché consona allo scenario sociale dell'epoca, dove stava crescendo sempre più l'interesse per questo argomento. Tuttavia, un altro elemento potrebbe aver dato una certa importanza all'opera: Maruyama ha sempre dipinto ciò che vedeva, utilizzando spesso anche modelli per i propri dipinti (a volte anche nudi, andando contro il senso del pudore del tempo), e quindi il fatto che proprio lui avesse dipinto un simile soggetto e dicesse di aver visto effettivamente lo spirito di Oyuki induceva probabilmente le persone a credere che fosse vero²¹, quasi testimonianza di un'esperienza sovranaturale vissuta.

Con il termine *yūrei* non si indica soltanto una figura dalle caratteristiche specifiche, ma un gruppo di fantasmi differenti gli uni dagli altri per le motivazioni della propria comparsa o la particolarità della morte a cui sono andati incontro. Durante la ricerca ci imatteremo, infatti, in una varietà di *yūrei* attestati nella letteratura e nel teatro, di cui spiegherò caratteristiche e specialità.

Uno degli *yūrei* di cui si parla di più è l'*onryō* 怨霊, che, come già scritto sopra, ha come obiettivo il raggiungimento della vendetta. Questi sono degli spiriti che, avendo subito una morte violenta o prematura, non riescono a riposare in pace. Secondo le leggende, sono

²⁰ DAVISSON, *Yūrei: The Japanese Ghost*, pp. 24-25.

²¹ DAVISSON, *Yūrei: The Japanese Ghost*, pp. 25-26.

generati da tormentosi sentimenti provati nel momento della morte: un profondo rancore o una forte gelosia accompagnata dal desiderio di rivalsa verso gli altri. Vige la credenza secondo cui l'*onryō* possa causare calamità naturali ed epidemie al solo scopo di vendicarsi della persona oggetto della sua furia, colpendo addirittura anche persone innocenti, che niente hanno a che fare con la sua vendetta. Finché non raggiunge il suo obiettivo o la sua anima non viene riappacificata tramite rituali appropriati, lo spirito vendicativo continuerà a manifestare la propria ira in questo mondo²². L'*onryō* è una figura presente già dal periodo Heian (794-1185), legata ad un altro tipo di *yūrei*, il *goryō* 御霊: non vi è pressoché nessuna distinzione fra l'*onryō* e il *goryō*, tranne per il fatto che il secondo termine è onorifico e serviva per indicare lo status aristocratico che lo spirito vendicativo ricopriva in vita²³, veniva quindi utilizzato per fare riferimento a tutti quei casi in cui lo spirito vendicativo da pacificare era un principe, un imperatore o un ministro, caduto vittima degli intrighi di corte²⁴.

Attorno alla figura dell'*onryō* nasce poi la credenza secondo cui uno spirito vendicativo possa perseguire le proprie vittime sia da morto sia da vivo: in questo caso si fa riferimento a due figure opposte fra di loro, ovvero gli spiriti vendicativi di defunti e quelli di viventi, *shiryō* 死霊 e *ikiryō* 生霊. I *shiryō* sono quei defunti che non riescono a raggiungere la salvezza dopo morte poiché ancora legati a forti sentimenti e questioni in sospeso, oppure per il mancato svolgimento dei riti funebri, e che perciò sono ostacolati dalla loro stessa sete di vendetta nel percorso salvifico dell'anima²⁵. Gli *ikiryō*, invece, fanno parte di un particolare fenomeno in cui l'anima di una persona ancora viva abbandona il corpo fisico per perseguire qualcuno o prendere possesso di un altro individuo, e addirittura senza che la persona in questione si accorga di nulla²⁶. Particolare è la presenza, in alcuni racconti popolari, di *ikiryō* non rancorosi, colti nel momento in cui

²² Rachele MANSI, "Supernatural revenge. La rappresentazione degli spiriti vendicativi nel kabuki", *Antropologia e teatro*, vol. 8, no. 8, 2017, pp. 97-141, in particolare pp. 99-100.

²³ SOVILLA, *Il Giappone dell'Orrore...*, p. 16

²⁴ MANSI, "Supernatural revenge...", p. 101.

²⁵ MANSI, "Supernatural revenge...", pp. 100-101.

²⁶ Michael Dylan FOSTER, e SHINONOME Kijin, *The Book of Yokai: Mysterious Creatures of Japanese Folklore*, Oakland, University of California Press, 2015, p. 222.

abbandonano temporaneamente il proprio corpo malato con l'intenzione di svolgere quelle attività di quando erano ancora in salute, per poi scomparire definitivamente una volta giunta la morte²⁷.

Come abbiamo accennato prima, alcune tipologie di *yūrei* si contraddistinguono per il tipo di morte a cui sono andati incontro, e fra questi spicca la *ubume* 産女, spirito di una donna morta per cause collegate alla gravidanza o al parto. La *ubume* compare di solito vicino ai fiumi con un bambino in braccio e le parti inferiori del corpo coperte di sangue. Una delle leggende narra che fermi i passanti (solitamente uomini) per chiedere loro di tenere in braccio il bambino, per poi scomparire nel nulla; alla fine il bambino diventa sempre più pesante, tanto che secondo alcune credenze si trasformerebbe addirittura in pietra tra le braccia del povero malcapitato²⁸; ma si pensa, anche, che cerchi di dare il proprio bambino a un viandante nella speranza di assicurargli la vita²⁹. Le origini di questa figura risalgono al periodo Heian, in particolare compare per la prima volta nella storia di nome *Yorimitsu no rōdō Taira no Suetake ubume ni au koto* 頼光郎等平季武值産女語 (“Come l’assistente di Yorimitsu Taira no Suetake incontrò una Ubume”), presente nella raccolta del *Konjaku monogatari* 今昔物語集 (lett. “Antologia delle avventure del passato e presente”). Sarà però soltanto a metà del periodo Edo che le caratteristiche di questo personaggio si delineano con chiarezza e diventano connotanti, attraverso la riscrittura di tale racconto, il *Kōtei Konjaku monogatari* 考訂今昔物語, per mano dell’accademico Izawa Banryō 井沢蟠竜 (conosciuto anche come Nagahide 長秀, 1668-1730), con delle modifiche alla figura della *ubume*: diversamente dall’originale, dove non era descritta in maniera completa poiché i protagonisti la sentivano soltanto parlare e non avevano occasione di osservarla, qui la donna si presenta con quelle caratteristiche tipiche dello *yūrei* del periodo Edo (capelli lunghi, piedi evanescenti) e in più con la parte inferiore del corpo coperta di sangue, che si collega all’infausto evento della perdita del bambino (un altro elemento in linea con

²⁷ YANAGIDA Kunio, *The Legends of Tōno = (Tōno monogatari)*, Tokyo, The Japan Foundation, 1975, p. 60.

²⁸ FOSTER e SHINONOME, *The Book of Yokai...*, pp. 205-206.

²⁹ SHIMAZAKI Satoko, “The End of the ‘World’: Tsuruya Nanboku IV’s Female Ghosts and Late-Tokugawa Kabuki”, *Monumenta Nipponica*, vol. 66, no. 2, 2011, pp. 209–46, <http://www.jstor.org/stable/41686466>, 17/02/2022, in particolare p. 217.

la figura in questione), ma che porta a pensare che la donna stia soffrendo nel *chi no ike jigoku* 血の池地獄 (“Inferno della pozza di sangue”)³⁰.

Un particolare importante è il cambio di ideogrammi con cui è indicato il nome della figura: infatti Banryō utilizza gli ideogrammi 姑獲鳥, una combinazione che può essere letta sia come *ubume* sia come *kokakuchō*, e che fa riferimento ad un uccello delle leggende cinesi di nome *guhuoniao* 姑获鸟³¹. Quest’uccello, oltre a *kokakuchō*, è chiamato in giapponese anche *yakō yūjo* 夜行遊女 (lett. “donna che vaga di notte”), in questo caso il termine fa riferimento alla leggenda secondo cui le donne morte di parto diventano delle divinità maligne, capaci di cambiare il proprio aspetto da donne ad uccelli assumendo o perdendo le piume. Questa creatura quando è uccello ha come peculiarità la presenza del seno, grazie al quale attira e rapisce i bambini per renderli propri figli. La figura volatile dell’uccello che rapisce i bambini altrui si associa e viene assimilata all’immagine dell’*ubume* come descritta sopra (fantasma di una donna morta di parto o a causa della gravidanza)³².

Con gli ideogrammi che rimandano alla leggenda cinese la figura dell’*ubume* verrà poi introdotta, dopo Banryō, nella prima opera di Sekien, il *Gazu hyakki yagyō* 画図百鬼夜行 (*La parata notturna illustrata dei cento demoni*), nel 1776, dove viene illustrata in maniera molto simile a come aveva fatto Banryō.

³⁰ Il *chi no ike jigoku* è un lago pieno di sangue dove, secondo le credenze, finiscono le donne dopo la morte. In questo particolare inferno riservato al genere femminile si viene costretti dai demoni a rimanere nel sangue mestruale e a berlo come punizione per aver inquinato con un elemento tanto impuro, come è il sangue, la terra degli dei e l’acqua bevuta dagli uomini (pulendo i panni sporchi nel fiume da cui si prendeva l’acqua per il tè). Originariamente ci finivano tutte le donne (a meno che non si leggesse un Sutra specifico per salvare le loro anime), ma successivamente si è diffusa l’idea per cui ci finiscono principalmente le donne morte di gravidanza e che hanno subito un aborto. Barbara R. AMBROS, “The Medieval Period: Buddhist Reform Movements and the Demonization of Femininity”, *Women in Japanese Religions*, New York, New York University Press, 2015, pp. 85-87.

³¹ SHIMAZAKI, “The End of the ‘World’...”, pp. 214-216.

³² SHIMAZAKI, “The End of the ‘World’...”, pp. 222-224.



Figura 2: illustrazione tratta dal *Kōtei Konjaku monogatari* di Banryō.



Figura 3: “*Ubume*”, illustrazione tratta dal *Gazu hyakki yagyō* di Sekien.

Come vediamo in questo confronto di stampe, Sekien (figura 3) si rifà molto all’opera di Banryō (figura 2). In questa vediamo il personaggio di Taira no Suetake che, accettando la sfida di tre pavidi compagni nascosti dietro un cespuglio, attraversa un fiume sul cavallo; la sfida riguarda proprio l’attraversamento del fiume in quel punto, sopravvivendo all’incontro con l’apparizione di un fantasma: è l’*ubume*, rappresentata con i capelli lunghi sciolti e senza parte delle gambe, coperte nella parte superiore da quella che sembra una veste piena di sangue, ed è colta nell’atto di offrire il bambino al samurai. Nell’altra immagine, invece, vediamo l’*ubume* da sola nell’acqua del fiume con il bambino in braccio, come prima i capelli sciolti e le gambe trasparenti, con una veste scura (pare anche questa coperta di sangue). Il fantasma sembra alla ricerca di un passante cui dare il bambino, nella speranza in tal modo di riportarlo in vita³³.

³³ SHIMAZAKI, “The End of the ‘World’...”, p. 217.

Sekien sembra arricchire lo scenario aggiungendo la pioggia, che rende la situazione più tetra. Inoltre, aggiunge anche un elemento nuovo molto particolare: infatti, in alto a sinistra si possono notare dei bastoni di bambù inseriti nella terra e un tessuto legato al centro. Questa non è una struttura qualsiasi, bensì uno strumento che prende il nome del rituale di purificazione per cui veniva utilizzato, il *nagare kanjō* 流灌頂 (lett. “battesimo che scorre”). Questo elemento, solitamente posto nell’acqua corrente, aveva come scopo la liberazione delle anime delle donne morte di parto o durante la gravidanza dai tormenti della pozza di sangue (il *chi no ike jigoku*, nominato in precedenza). Esistono varie forme di questo rituale, ma hanno tutte in comune la presenza di qualcuno che, durante la preghiera, versa dell’acqua sul drappo posto al centro dei bambù. Questa azione viene reiterata finché le parole scritte sul pezzo di stoffa o la tintura rossa che lo macchiava (simboleggiando il sangue delle donne, “impuro”) non vengono lavate via totalmente³⁴. Questo non era l’unico rituale di purificazione, come non era l’unica pratica per impedire che una donna morta di parto diventasse una *ubume*³⁵, tuttavia la presenza di questo particolare strumento nella stampa di Sekien fa pensare che fosse uno dei più comuni sistemi utilizzati per salvare loro l’anima.

Yūrei 幽霊 e *bakemono* 化け物

Siccome spesso gli *yōkai*, per le loro caratteristiche così ambigue e molteplici, finiscono per sovrapporsi alla figura degli *yūrei*³⁶, sembra arduo individuarne le differenze. Si deve, inoltre, puntualizzare un problema di terminologia che emerge tra gli studi sull’argomento: come sinonimo di *yōkai* è presentato molto spesso il termine *bakemono* 化け物 (o anche *obake* お化け), che anzi nell’epoca premoderna era il termine d’utilizzo più diffuso. Tuttavia, proprio poiché con *yūrei* vengono indicati anche altri stati dello spirito umano e la

³⁴ SHIMAZAKI, “The End of the ‘World’...”, pp. 217-218.

³⁵ Per esempio, esiste anche un rituale che prevedeva da parte di un monaco l’inserimento all’interno della bocca della defunta di un talismano con sopra l’iscrizione di una parte del *sutra* legato alla pozza di sangue e poi una preghiera per liberare la donna dal destino di *ubume*. SHIMAZAKI, “The End of the ‘World’...”, p. 220.

³⁶ MIYAKE, *Mostri del Giappone...*, p. 17.

definizione è molto generica, esistono degli studi che specificano le differenze fra questi e gli *yōkai/bakemono*.

I *bakemono*, diversamente dagli *yūrei*, non sono legati ad una forma specifica, comparando noncuranti del posto, dell'ora e degli individui che li circondano: il loro obiettivo è spaventare gli umani, sorprendendoli sempre con una figura diversa. Invece gli *yūrei* sono legati alle persone che hanno conosciuto, e compaiono in situazioni precise, sia dal punto di vista temporale che spaziale³⁷.

Per parlare di questo elemento bisogna introdurre un personaggio importante e fondamentale in questo campo: Yanagita Kunio 柳田國男 (1875-1962), definito, appunto, padre degli studi folklorici o etnologici giapponesi (*minzokugaku* 民俗学)³⁸. Fu autore di molte raccolte, documentando e interpretando il repertorio di *yōkai* locali attraverso le credenze popolari orali delle zone rurali, in fase di estinzione a causa della modernizzazione. Yanagita era convinto dell'esistenza non-empirica degli *yōkai*, vedendoli quindi come un prodotto psicologico, storico e culturale; per questo motivo, diversamente da altri studiosi, pensava che questi mostri fossero investiti di un ruolo fondamentale per il Paese, cioè la sopravvivenza della tradizione autentica dell'anima del Giappone, che al tempo si stava perdendo e andava di conseguenza documentata il più possibile³⁹.

Riguardo la distinzione fra *yūrei* e *bakemono*, gli studi di Yanagita sono molto chiari nell'indicare le differenze fra i due, dividendo i punti importanti da esaminare in tre specifiche questioni: il posto in cui compaiono, le vittime che perseguitano e l'ora in cui appaiono. I *bakemono* sono generalmente delle creature legate ad un luogo preciso, perseguitano le prime persone che gli capitano sotto tiro e possono comparire a qualsiasi ora del giorno, preferendo tuttavia il tramonto o l'alba; invece, gli *yūrei* cambiano posto in base a dove si sposta la loro vittima, che è sempre una sola – colui o colei con cui lo spirito

³⁷ *Heibonsha Dai Hyakka Jiten*, vol. 14, p. 1337.

³⁸ MIYAKE, *Mostri del Giappone...*, p. 14.

³⁹ MIYAKE, *Mostri del Giappone...*, p. 19.

ha un conto in sospeso –, presentandosi soltanto ad un preciso orario della notte, tra le due e le due e mezza⁴⁰.

⁴⁰ FOSTER e SHINONOME, *The Book of Yokai...*, p. 23.

YŪREI NEL TEATRO DEL NŌ

Yūrei nel mugen nō 夢幻能

Nel teatro del *nō* non è attestato un genere o un filone specifico di opere con la presenza di fantasmi, piuttosto troviamo una struttura narrativa adatta alla comparsa in scena di spiriti e altre creature sovrannaturali.

Infatti per tradizione all'interno di questa particolare arte teatrale c'è una divisione fra due tipologie diverse per la modalità di rappresentazione della vicenda: da una parte abbiamo il *mugen nō*, “il *nō* del sogno”, e dall'altra invece il *genzai nō*, “il *nō* del presente”. Nonostante questi due generi spesso presentino degli elementi in comune¹, tuttavia la messa in scena differisce. Il *mugen nō* è un ritorno al passato, con la rappresentazione di un episodio raccontato all'interno di una cornice che trasferisce lo svolgimento dei fatti in una dimensione onirica; nel *genzai nō*, invece, l'opera rappresenta la vicenda nel presente dell'azione, nel suo attuarsi sulla scena, senza il filtro di racconti in *flashback* narrati da qualche personaggio².

Il *mugen nō* solitamente presenta un intreccio più articolato, pur mantenendo una struttura pressoché lineare nella rappresentazione, che generalmente segue questo schema: entra in scena il *waki*, di solito un monaco o un viandante, da solo o accompagnato da qualcuno, giunto in un luogo incontra il *maeshite* e ascolta da quest'ultimo la storia avvenuta in quel preciso punto del villaggio o del tempio³. Alla fine del racconto, lo *shite* scompare suggerendo al pubblico la sua vera identità di protagonista della storia appena narrata, e così si chiude il primo atto della rappresentazione. Dopo un piccolo intermezzo *aikyōgen*, con l'attore di *kyōgen* che ripercorre la storia con linguaggio piano (*katari ai*) oppure

¹ Per esempio nell'entrata in scena dei personaggi, nel racconto di un evento oppure nella danza. Bonaventura RUPERTI, *Scenari del teatro giapponese: caleidoscopio del nō*, Venezia, Cafoscarina, 2016, p. 36.

² RUPERTI, *Scenari del teatro giapponese...*, pp. 35-36.

³ Il *waki* e lo *shite* sono i due ruoli principali all'interno di un dramma *nō*. Lo *shite*, a sua volta, si differenzia in *maeshite* (anche detto *maejite*, lo *shite* del primo atto) e *nochishite* (anche detto *nochijite*, lo *shite* del secondo atto). KOMPARU Kunio, *The Noh Theater: Principles and Perspectives*, New York, Weatherhill / Tankosha, 1983, pp. 370, 371, 373 e 375 (appendice).

svolgendo un intermezzo slegato dalla storia del *mugen nō* (*ashirai ai*), si ritorna al dramma con il *waki* che, in preghiera o addormentatosi, ha una visione o sogna il protagonista del passato, entrato in scena per rivivere l'evento accadutoogli nel luogo in questione. Il *nochishite* si presenta stavolta con gli abiti e l'aspetto che aveva da vivo, e attraverso delle danze affronta un percorso di purificazione che porterà il suo spirito a riposare in pace⁴. Questo secondo atto mostra, attraverso i sogni del *waki* o una sua visione durante la preghiera, la vita passata dello *shite* e il suo percorso di redenzione fino a che non arriva l'alba e con il risveglio del *waki* si rivela al pubblico che la rappresentazione vista sulla scena altro non era che un'illusione⁵: immagine plastica della concezione buddhista secondo cui passioni e vicende mondane sono niente altro che sogno⁶. A volte può capitare che questo pattern (realtà, sogno e infine di nuovo realtà, quando il *waki* si sveglia all'alba) riceva delle modifiche con l'invocazione diretta o indiretta dello spirito del defunto da parte di uno dei personaggi presenti in scena⁷.

È proprio in questo pattern tipico della messa in scena dei drammi del *mugen nō* che riaffiorano con evidenza le origini di questa struttura artistica come eredità dei rituali dell'antico Giappone. Essi erano strutturati allo stesso modo: spesso divisi in due parti, a volte in una sola, dove il medium appare inizialmente in trance per poi farsi possedere dallo spirito di un morto oppure da un *kami*. A questo punto parla a nome della comunità una persona che chiede allo spirito di rivolgersi al popolo, e così si chiude la prima parte del rituale. Dopodiché il medium ricompare davanti alla comunità nelle vesti dello spirito invocato, con una maschera che lo connota. Il legame con questi riti appare anche nella scelta dei nomi di chi interpreta il rituale: infatti il medium viene chiamato *shite* (“colui che agisce”) e colui che parla per la comunità invece viene chiamato *waki* (“colui che rimane di

⁴ RUPERTI, *Scenari del teatro giapponese...*, p. 35.

⁵ Un esempio che sottolinea il passaggio da sogno a realtà che avviene all'alba è una frase che il coro canta alla fine del secondo atto in *Izutsu* 井筒: 「夢も一破れて 覺めにけり、 夢は破れ 明けにけり。」, “Anche il sogno è infranto e lui si sveglia, /Il sogno è infranto e albeggia”. OMOTE Akira e YOKOMICHI Mario, *Yōkyokushū. I* (Raccolta di drammi del *nō*, 1), Tokyo, Iwanami Shoten, 1970, p. 279.

⁶ ZHAO, “Ghosts and spirits in Zaju and Noh”, p. 20.

⁷ Un esempio è il dramma di nome *Kiyotsune* 清経, in cui la vedova richiama a sé lo spirito del marito defunto nei suoi sogni per vederlo ancora una volta. Zvika SERPER, “‘Between Two Worlds’: ‘The Dybbuk’ and the Japanese Noh and Kabuki Ghost Plays”, *Comparative Drama*, vol. 35, no. 3/4, 2001, pp. 345–376, in particolare p. 362.

lato”). Come si vede, il nome dei ruoli e il legame fra medium e danza sono tutti elementi ereditati poi nella messa in scena del teatro *nō*⁸.

La struttura del *mugen nō* è, dunque, molto adatta a mettere in scena una storia di fantasmi, con lo spirito che affronta le proprie questioni in sospenso e viene purificato alla fine dell’opera; spesso, tuttavia, veniva utilizzata per altri personaggi – donne, uomini, demoni, divinità – rendendo questo genere molto fluido e versatile⁹. La differenza fra *yūrei* e *bakemono*, descritta in precedenza e verificabile nel racconto folklorico e nel teatro kabuki, quando si parla del teatro *nō* viene meno, in quanto nel *nō* tutti gli spiriti sono apparizioni di persone defunte oppure trasfigurazioni di esseri sovranaturali in forma umana¹⁰.

Tutto risulta più chiaro quando si parla della catalogazione per tipo di personaggio interpretabile da un attore, schedatura messa a punto da Zeami e poi utilizzata nel periodo Edo nel programma degli spettacoli giornalieri dove veniva scelta un’opera per ognuna delle cinque categorie. Le cinque categorie sono:

- I *nō* del primo tipo (*waki nō* o *nō* di divinità), spettacoli teatrali con protagonista una divinità, con funzione augurale, propiziatrice di pace e prosperità nel paese;
- I *nō* del secondo tipo (*shura nō* o *nō* di guerrieri), drammi con protagonista un guerriero che raggiunto lo *shura*¹¹ narra le sue pene o rivive i ricordi concitati delle battaglie combattute in vita;
- I *nō* del terzo tipo (*kazura nō* o *nō* di donne), opere che ruotano attorno a figure femminili, ponendo l’accento sullo *yūgen*¹², il canto e la danza;

⁸ SERPER, “‘Between Two Worlds’...”, pp. 348-349.

⁹ Bonaventura RUPERTI, *Storia del teatro giapponese: dalle origini all'Ottocento*, Venezia, Marsilio, 2015, p. 73 in “Dialogo rivelatore”.

¹⁰ ZHAO, “Ghosts and spirits in Zaju and Noh”, p. 16.

¹¹ Secondo la teoria buddhista, è la via destinata ai guerrieri per le colpe accumulate in vita uccidendo altri esseri umani. RUPERTI, *Storia del teatro giapponese*, p. 75 in “Tipologie di drammi”.

¹² Lo *yūgen*, reso in italiano come “grazia”, è una delle colonne fondanti della riflessione che Zeami fa sull’arte teatrale; con questo termine si definisce uno stile di finezza ed eleganza riferito ad un attore e alla sua interpretazione di un personaggio. RUPERTI, *Storia del teatro giapponese...*, p. 63 in “L’estetica della grazia”.

- I *nō* del quarto tipo (*yobanmemono*), tutte quelle opere che non rientrano negli altri tipi (rendendo questa categoria molto varia, con drammi del *nō* della “follia”; *nō* che mettono in scena protagonisti travolti da turbamenti ossessivi del mondo presente, trasformandoli in demoni; *nō* di sentimento e *nō* in cui compaiono personaggi reali);
- I *nō* del quinto tipo (*kirinō*), drammi del *nō* vivaci che chiudono in maniera animata il programma di una giornata di spettacolo, i cui protagonisti sono esseri “alieni” o tutto ciò che ha a che fare con un mondo “altro”¹³.

Prendendo in considerazione queste categorie, ho potuto riscontrare che molte di queste opere presentano dei personaggi con caratteristiche assimilabili allo *yūrei*. Si potrebbe pensare che l’unica tipologia esclusa sia la prima, i *waki nō*: questa categoria raccoglie drammi con miti e leggende legate all’origine di un culto e della divinità cui sono dedicati i rituali propiziatori, dunque i protagonisti di queste opere non sono propriamente spiriti di defunti bensì divinità e creature celesti, animali fantastici e spiriti della natura¹⁴, per quanto il confine tra divinità, demoni, spiriti e fantasmi sia ovviamente molto labile.

Esempi di opere del *nō*

Osserviamo più approfonditamente come gli spiriti si presentino nel *nō* tramite un esempio significativo appartenente ad ogni tipologia di dramma, partendo dalla trama e dai ruoli ricoperti dagli attori, attraverso la messa in scena (costumi, maschera, ecc.) e finendo con l’analisi delle azioni dello spirito.

❖ *Atsumori* 敦盛

Come molti drammi del secondo tipo, la storia di questa opera si rifà alla guerra fra Taira e Minamoto avvenuta fra il 1180 e il 1185, e in particolar modo ad un episodio dello *Heike monogatari*. Il dramma si apre con il guerriero Kumagae no Naozane che, divenuto monaco, ritorna alla spiaggia di Suma dove ha ucciso in battaglia il giovane Taira no Atsumori, e

¹³ RUPERTI, *Storia del teatro giapponese...*, pp. 75-76 in “Tipologie di drammi”.

¹⁴ RUPERTI, *Scenari del teatro giapponese...*, pp. 48-49.

perciò desidera pregare per la sua anima. Dopo aver incontrato alcuni tagliatori di erbe, cala la notte e lo spirito di Atsumori gli compare davanti, rivivendo con lui gli ultimi momenti prima della sua morte.

La struttura del *mugen nō* come descritta sopra appare chiara: Kumagae, che in questo caso è nel ruolo del *waki*, incontra due tagliatori di erbe nella prima parte del dramma, il *maeshite* e lo *tsure*. Il *maeshite* rivelerà di essere lo spirito di Atsumori prima di sparire e tornare come *nochishite* nella seconda parte, mostrandosi con le vere sembianze del guerriero Atsumori. Alla fine, grazie alle preghiere che Kumagae ha rivolto giorno e notte per lui, lo spirito di Atsumori svanirà abbandonando ogni risentimento verso il suo assassino e liberandosi del suo passato¹⁵.



Figura 4: la figura di Taira no Atsumori nel *nō*.

Accompagnato dal suono del flauto, strumento musicale legato, secondo alcune leggende, alla figura di Atsumori e che ne preannuncia la comparsa in scena¹⁶, il *nochishite* si presenta con addosso la maschera dal nome *jūroku*, che rappresentando artisticamente il volto del defunto, identifica Atsumori, morto in battaglia a sedici anni¹⁷. La maschera è legata con una fascia bianca (*hachimaki*) ad un *eboshi*, particolare cappello laccato e con

¹⁵ RUPERTI, *Scenari del teatro giapponese...*, p. 58.

¹⁶ RUPERTI, *Scenari del teatro giapponese...*, p. 59.

¹⁷ KOMPARU, *The Noh Theater...*, p. 236.

una cresta. Vestito con un *chōken*¹⁸ come abito esterno e un *atsuita*¹⁹ come sottoveste, la manica arrotolata per permettere un più facile movimento²⁰, il *nochishite* si esibirà in tre sezioni di danza, passando da una danza melodica femminile a quella finale, dinamica e di battaglia²¹. Nella danza si nota la mano dell'autore, Zeami, che dava molta importanza alla grazia, lo *yūgen*²², che rende questa opera una delle più eleganti del gruppo degli *shura mono*, i drammi degli spiriti guerrieri²³.

In questo caso, lo spirito del defunto compare sulla scena non per parlare dello *shura* e delle sue disavventure da defunto²⁴ (elemento comune nei drammi del secondo tipo), bensì per rivivere insieme al suo carnefice le sue ultime azioni compiute sulla terra, mostrando quindi l'abbandono di qualsiasi intento vendicativo nei confronti di Kumagae. In questo caso si può quasi parlare di una spinta verso il buddhismo generato dal loro primo sfortunato incontro: infatti, dopo la morte di Atsumori, Kumagae decide di diventare monaco per il rimorso degli atti criminali compiuti quand'era un guerriero, e poi grazie alle sue preghiere lo spirito di Atsumori abbandona ogni odio nei suoi confronti, raggiungendo la salvezza dell'anima²⁵.

¹⁸ Il *chōken* è un mantello di stoffa leggera dalle maniche larghe, utilizzato per la danza. Solitamente indossato da personaggi femminili, può essere tuttavia indossato al posto del *happi* da alcuni personaggi dello *shura nō*. KOMPARU, *The Noh Theater...*, p. 246.

¹⁹ L'*atsuita* è una veste di stoffa pesante a maniche corte e dal pattern geometrico. Lo si può utilizzare sia come sottoveste che come veste esterna. KOMPARU, *The Noh Theater...*, p. 246.

²⁰ La descrizione del costume deriva da Karen BRAZELL e ARAKI James T., *Traditional Japanese Theater: an Anthology of Plays*, New York, Columbia University Press, 1998, p. 136, fig. 2.9.

²¹ BRAZELL e ARAKI, *Traditional Japanese Theater: an Anthology of Plays*, p. 127.

²² RUPERTI, *Scenari del teatro giapponese...*, p. 59.

²³ BRAZELL e ARAKI, *Traditional Japanese Theater: an Anthology of Plays*, p. 127.

²⁴ Questa omissioni verrà recuperata poi all'interno dell'opera *Ikuta Atsumori* 生田敦盛, dove il guerriero si presenta come spirito al figlio per parlargli, appunto, dello *shura*. BRAZELL e ARAKI, *Traditional Japanese Theater: an Anthology of Plays*, p. 126.

²⁵ RUPERTI, *Scenari del teatro giapponese...*, pp. 58-59.

❖ *Izutsu* 井筒

Dramma del *nō* del terzo tipo prende origine da alcuni episodi e liriche dell'*Ise monogatari*²⁶ e narra dell'amore che la figlia di Ki no Arisune provava per il poeta Ariwara no Narihira²⁷. La storia inizia con un monaco che giunge in visita ad Ariwaradera, nella regione di Yamato. Qui incontra una donna, intenta a libare d'acqua l'antica stele di Ariwara no Narihira: essa narra al monaco la storia d'amore tra il poeta e la "donna del pozzo". Dopo che questa è svanita al calare della sera, il monaco ha una visione in cui la donna ricompare con le sue sembianze ma vestendo gli abiti del poeta. Dopo una danza attraverso la quale rivive i ricordi del passato, arriva l'alba e lo spirito scompare²⁸.

Il ruolo di *waki* è ricoperto dal monaco, la donna, invece, è nel ruolo dello *shite*: in questo caso vediamo il *maeshite* interpretare l'incarnazione della fanciulla e il *nochishite* mostrarsi come fantasma, con le fattezze del passato ma indossando il cappello e le vesti del suo amato²⁹. In questo modo il *nochishite* rappresenta entrambi i personaggi, la donna e il poeta, come un unico individuo³⁰.

Gli abiti indossati dal *nochishite* sono un *chōken* e un *eboshi*³¹, come nel caso di Atsumori visto sopra, mentre indossa la maschera della giovane donna, *wakaonna*³², maschera improntata alla bellezza e all'eleganza del personaggio femminile³³. La sua danza è inizialmente lenta e armoniosa su una musica strumentale (*jo no mai*³⁴), caratterizzata da

²⁶ RUPERTI, *Scenari del teatro giapponese...*, p. 78.

²⁷ SERPER, "'Between Two Worlds'...", p. 353.

²⁸ RUPERTI, *Scenari del teatro giapponese...*, p. 78.

²⁹ SERPER, "'Between Two Worlds'...", p. 353.

³⁰ SERPER, "'Between Two Worlds'...", p. 371.

³¹ Nonostante BRAZELL, nella didascalia della figura 2.16 di pagina 156, indichi il copricapo come una tipologia di *eboshi*, il cappello indossato dal *nochishite* assomiglia molto di più ad un *ui-kammuri* (cappello dalla punta arrotolata, solitamente indossato da ufficiali e da nobili secondo KOMPARU, *The Noh Theater...*, p. 249).

³² BRAZELL e ARAKI, *Traditional Japanese Theater: an Anthology of Plays*, p. 156, fig. 2.16.

³³ KOMPARU, *The Noh Theater...*, p. 237.

³⁴ Il *jo no mai* è una delle "danze rappresentative dei personaggi femminili, danzatrici e di creature celesti", caratterizzata da un "leggiadro e sereno 'adagio' in 5 movimenti o, abbreviate, in 3". RUPERTI, *Scenari del teatro giapponese...*, p. 17.

una sublime grazia (accentuata dall'interpretazione femminile) che la fa acclamare fra le opere di Zeami come espressione del più alto *yūgen*³⁵.

Di particolare rilievo è l'utilizzo degli oggetti di scena: infatti, spesso nelle opere del *nō* vengono presentati sul palco delle strutture di scena corrispondenti a elementi dell'ambiente o veicoli (per mostrare lo spostamento dei personaggi sulla scena) e anche degli oggetti utilizzati dagli attori o tenuti in mano durante il dramma, così da far immergere ulteriormente il pubblico nell'illusione scenica³⁶. In questo caso vediamo in scena una essenziale struttura quadrata (*tsukurimono*) a rappresentazione del pozzo (ma anche della tomba del poeta), in cui si specchierà poi il fantasma, con legato ad uno dei lati un ramo di ginerio, utilizzato poi nella danza del *nochishite*³⁷.



Figura 5: *nochishite* vicino al pozzo.

Nella climax dell'opera vediamo il pozzo diventare protagonista della scena: il *nochishite* si avvicina ad esso e scostando le foglie di ginerio si specchia, ricordando il poeta³⁸. Nel riflesso vede inizialmente il suo amato, e parla quasi con struggimento del sentimento di nostalgia che prova per lui, e del suo amore³⁹. Questo rende il fantasma di questo dramma

³⁵ BRAZELL e ARAKI, *Traditional Japanese Theater: an Anthology of Plays*, p. 143.

³⁶ KOMPARU, *The Noh Theater...*, p. 253.

³⁷ BRAZELL e ARAKI, *Traditional Japanese Theater: an Anthology of Plays*, p. 144.

³⁸ BRAZELL e ARAKI, *Traditional Japanese Theater: an Anthology of Plays*, p. 156, fig.2.16.

³⁹ 「見れば懐かしや、われながら懐かしや」, “Lo vedo (nel riflesso) e mi manca,/ Vedo me stessa, eppure mi manca”. OMOTE e YOKOMICHI, *Yōkyōkushū. 1*, p. 279.

molto diverso rispetto agli altri: invece della solita richiesta di preghiere o di effettuare i servizi funebri che permetterebbero al suo animo di riposare in pace, la figlia di Ki no Arisune non chiede il perdono per le colpe commesse, il suo racconto è tutto rivolto al passato e pieno di nostalgia⁴⁰. Nel finale, infatti, al posto della consueta richiesta di servizio funebre, questo sentimento è accentuato dalla danza e dai costumi: lo spirito, pestando i piedi a terra, dapprima lievemente e poi con più forza⁴¹, scompare all'alba con il risveglio del *waki*. La nostalgia, così, diviene un sentimento quasi palpabile sulla scena.

❖ *Aoi no ue* 葵上

In un gruppo così vario quale è quello del quarto tipo, spicca tra tutte quest'opera dove, invece dello spirito di un defunto, protagonista della scena è uno “spirito vivo”, cioè un *ikiryō*, uno spirito vivente⁴².



Figura 6: la dama Rokujō (come *nochishite*) vicino al personaggio di Aoi (reso tramite il *kosode* poggiato a terra).

L'episodio del *Genji monogatari* da cui nasce questo dramma è uno dei più famosi esempi di *ikiryō*. Il primo atto si apre con la dama Aoi già afflitta dalla malattia e costretta a letto, e un vassallo che racconta di come, vista l'inefficacia di molte cure, sia stata chiamata una sciamana per cercare di comprendere l'identità dello spirito furente ritenuto colpevole del malanno della dama. Tramite il suono dell'arco di catalpa, lo spirito si rivela al pubblico e si scopre essere la dama Rokujō, principessa ereditaria, un tempo amata da Genji ma ora abbandonata da lui, colta da un profondo rancore verso Aoi, nuova destinataria

⁴⁰ TSUJI Mariko, “‘Mugen nō’ ni tsuite – ‘Izutsu’ no borei no keifu” (Riguardo al “*mugen nō*” – Genealogia del fantasma di “Izutsu”), *The Seijo Bungei : the Seijo University arts and literature quarterly*, vol. 84, Feb. 1978, pp. 77-93, <http://id.nii.ac.jp/1109/00004708/>, 10/06/2022, pp. 84-85.

⁴¹ BRAZELL e ARAKI, *Traditional Japanese Theater: an Anthology of Plays*, p. 157, fig. 2.17.

⁴² Definizione nel primo capitolo, a pagina 8-9.

delle attenzioni dell'amato. I sentimenti prenderanno il sopravvento su di lei, trasformando il suo spirito in un demone. Dopo una lunga lotta, il sacerdote di Yokawa, grazie alle sue preghiere, vince contro lo spirito vivente di Rokujō, placandolo e conferendogli pace e sollievo.

Sulla scena vediamo lo *shite* interpretare Rokujō mentre il *waki* interpreta il sacerdote di Yokawa, chiamato nel secondo atto per contrastare lo spirito vivente di Rokujō (*nochishite*), diventato un demone. Nella prima parte, al posto del *waki*, in scena c'è il *wakitsure* che interpreta il personaggio del vassallo della villa imperiale⁴³. Particolare è la mancanza di un attore per il personaggio di Aoi: sulla scena solo un semplice elemento di stoffa, il *kosode*⁴⁴, piegato e disteso sul proscenio, simboleggia la presenza del personaggio attraverso la sua assenza; personaggio immobile e muto quindi, sebbene sia il motore dell'azione di tutto il dramma⁴⁵.

Altra particolarità è il cambio della maschera che avviene sul palcoscenico fra il primo e il secondo atto: si passa dalla maschera *deigan*, simbolo delle forti emozioni femminili che portano ad una battaglia interiore causata dalla gelosia, a quella *hannya*, esplosione di violento furore demoniaco⁴⁶. Lo scambio avviene tramite l'utilizzo del *karaori*⁴⁷, vestito che il *maeshite* indossava all'inizio ma che a metà dramma viene sciolto e alzato sul capo per nascondere il cambio di maschera⁴⁸, attuato con l'ausilio di un assistente⁴⁹. Insieme alla maschera cambia anche l'oggetto utilizzato dallo *shite*, che rivela lo stato d'animo della dama Rokujō: il *maeshite* si presenta inizialmente con in mano un ventaglio, poi col cambio

⁴³ RUPERTI, *Scenari del teatro giapponese...*, pp. 114-115.

⁴⁴ Il *kosode* è una veste più corta del kimono, dalle linee essenziali e indossabile da entrambi i sessi.

⁴⁵ Reginald JACKSON, "Frayed Fabrications: Feminine Mobility, Surrogate Bodies, and Robe Usage in Noh Drama", *Theatre Survey*, vol. 60, no. 3, 2019, pp. 355-384, p. 366.

⁴⁶ KOMPARU, *The Noh Theater...*, pp. 233, 238.

⁴⁷ Il *karaori* è una tipologia di *kosode*, in broccato, il cui intreccio riproduce lo stile cinese. KOMPARU, *The Noh Theater...*, p. 246.

⁴⁸ JACKSON, "Frayed Fabrications:...", p. 368.

⁴⁹ "Noh "Aoi no Ue" Genji Monogatari, Hikaru Genji's wife, Lady Rokujo, with modern translation", *Youtube*, caricato da QPJ VISION, 11 gen. 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=s6Uc4hrCyKw>. Ultimo accesso il 18/06/2022, minuto 31:00.

di maschera vediamo il *nochishite* impugnare un bastone, per poi riprendere nuovamente il ventaglio una volta placato l'animo della dama grazie alle preghiere del *waki*⁵⁰.

Inoltre, in questo dramma è evidente uno degli elementi caratteristici di questo teatro: la combinazione di pattern contraddittori nell'interpretazione dei personaggi da parte degli attori. Dimostrando una grande capacità e abilità nel cambiare totalmente registro di danza e recitazione, gli attori solitamente danno vita ad una performance più femminile nel primo atto e una più maschile nel secondo, che si rispecchia anche nella voce utilizzata dall'attore in scena. Nel *nō*, infatti, si alternano significativamente il canto (*utai*) e le parole (*kotoba*). L'*utai* si divide ulteriormente in due registri divisi per genere, con lo *yowagin* (melodico femminile) e lo *tsuyogin* (dinamico maschile). Di solito, i due atti si distinguono per l'uso dello *yowagin* nel primo e dello *tsuyogin* o entrambi nel secondo, caratterizzando così ulteriormente il personaggio interpretato sulla scena. In questo caso, l'attore della dama Rokujō utilizza inizialmente lo *yowagin*, per poi passare unicamente allo *tsuyogin* quando, nel secondo atto, si mostra in forma di *ikiryō*, così da sottolineare la drammaticità del momento⁵¹.

Come si vede, sono molti gli aspetti particolari che segnano l'unicità dell'opera. Proprio la presenza di uno "spirito vivo" invece dello spirito di un defunto elimina il motivo consueto della ricerca della salvezza attraverso i servizi funebri. Nonostante ciò, anche per questo "spirito vivo" viene inscenato proprio il percorso di purificazione: furioso per il disonore arrecatole, lo spirito nutre un profondo rancore e gelosia per la dama Aoi, tanto da trasformarsi in demone⁵². Solo alla fine, attraverso il combattimento con il monaco *waki* sembra raggiungere il distacco dalle passioni, facendo intravedere la speranza di intraprendere un personale percorso di illuminazione⁵³.

⁵⁰ "Noh "Aoi no Ue" Genji Monogatari, Hikaru Genji's wife, Lady Rokujo, with modern translation".

⁵¹ SERPER, "Between Two Worlds'...", p. 364-365.

⁵² UJINOBU Komparu e Herbert ZACHERT, "Aoi No Ue. Nō-Drama in zwei Akten von Kamparu Ujinobu", *Monumenta Nipponica*, vol. 2, no. 2, 1939, pp. 536-550, in particolare p. 205.

⁵³ RUPERTI, *Scenari del teatro giapponese...*, p. 115.

❖ *Funa Benkei* 船弁慶

Questo dramma risulta molto vivace in confronto ai precedenti esempi riportati, e questo perché appartiene all'ultima tipologia di drammi, il *kirinō*, che concludeva la giornata teatrale.

Mettendo in scena un personaggio storico importante quale è Minamoto no Yoshitsune, l'opera si apre con il guerriero che cerca di allontanarsi dalla capitale per evitare le persecuzioni da parte del fratello Yoritomo. Il progetto è di fuggire verso le regioni orientali in compagnia del suo fedele servitore, Benkei, e dei suoi sottoposti, ma su consiglio di quest'ultimo Yoshitsune decide di rimandare indietro la sua amata, poiché il viaggio potrebbe rivelarsi molto pericoloso per lei. Shizuka Gozen, la donna in questione, non vorrebbe separarsi da lui, ma alla fine si accommiata salutandolo Yoshitsune con una danza triste e malinconica. Dopo l'addio di Shizuka il gruppo sale su di una barca, e mentre sono in alto mare, all'improvviso, si scatena una tempesta, che anticipa l'entrata in scena dello spirito del dramma: Taira no Tomomori li assale per poter compiere la tanto bramata vendetta nei confronti del clan Minamoto. Dopo uno scontro rappresentato dinamicamente da una lotta e dopo le preghiere di Benkei, il fantasma finalmente si allontana, permettendo così al gruppo di continuare la fuga.

Nonostante la presenza di un personaggio tanto famoso nella tradizione storica come Yoshitsune, il ruolo drammatico a lui attribuito non è quello del *waki* bensì del *kokata*⁵⁴, mentre il ruolo del *waki*, che in questo caso sarà molto meno statico del solito⁵⁵, tocca al personaggio di Benkei⁵⁶. Netto il divario che intercorre tra i due personaggi interpretati dallo *shite* nel primo e nel secondo atto: solitamente il *maeshite* e il *nochishite* sono legati fra di loro, l'uno incarnazione dell'altro spettro oppure visione dello spirito che si vedrà successivamente; invece, questa volta il *maeshite* e il *nochishite* ricoprono due personaggi totalmente scollegati fra di loro: il *maeshite* interpreta Shizuka, personaggio umano vivo,

⁵⁴ Il *kokata* è un attore molto giovane, persino bambino, che interpreta personaggi storici importanti (per es. un imperatore) senza indossare la maschera. KOMPARU, *The Noh Theater...*, p. 160.

⁵⁵ Questo proprio per la presenza del combattimento fra Benkei e lo spirito di Tomomori nel secondo atto dell'opera. Loren EDELSON, "The Trope of Transformation in 'Medea': 'A Noh Cycle'", *Comparative Drama*, vol. 37, no. 1, 2003, pp. 59–74, in particolare p.73.

⁵⁶ RUPERTI, *Scenari del teatro giapponese...*, pp. 146.

mentre il *nochishite* interpreta il fantasma di Tomomori, che pur appartenendo allo stesso periodo storico di Shizuka/*maeshite* si immagina già morto al momento dell'azione⁵⁷. D'altra parte, i due personaggi sono caratterizzati da danze e movimenti completamente differenti: il *maeshite* esegue la danza *jo no mai* (nominata già in precedenza, nel parlare di *Izutsu* 井筒), ricca di *yūgen* e femminilità, mentre il *nochishite* esegue il *maibataraki*, danza dinamica, il cui scopo è quello di dimostrare la potenza dello spettro⁵⁸. Questo evidenzia la grande abilità dell'attore che ricopre il ruolo dello *shite* nell'interpretare nella stessa opera due personaggi così differenti.

Anche nei costumi lo *shite* deve affrontare un cambiamento totale nell'interludio, poiché i due personaggi indossano abiti e accessori ben diversi l'uno dall'altro. Il *maeshite* entra in scena con la parrucca (*katsura*) attorno cui si stringe una banda decorata da foglia d'oro e di colore rosso⁵⁹, con la maschera da *koomote* sul viso⁶⁰. Come sottoveste viene utilizzato il *nuihaku*⁶¹, su cui viene indossato un *karaori*⁶² secondo lo stile *kinagashi*, cioè con la veste esterna (*kimono*) che copre la sottoveste dalle spalle fino a terra, agganciata alla vita⁶³. Altro elemento significativo è il copricapo⁶⁴ che il *maeshite* indossa durante la danza, ma che farà cadere dietro di sé prima di uscire di scena, esprimendo con questo gesto la nostalgia e lo struggimento per la separazione dal suo amato⁶⁵. Il *nochishite*, invece, si

⁵⁷ Zvika SERPER, "Japanese Noh and Kyōgen Plays: Staging Dichotomy", *Comparative Drama*, vol. 39, no. 3/4, 2005, pp. 307–360, in particolare p. 316.

⁵⁸ RUPERTI, *Scenari del teatro giapponese...*, pp. 17, 146.

⁵⁹ KOMPARU, *The Noh Theater...*, p. 245.

⁶⁰ "FUNA BENKEI", *Youtube*, caricato da Deslay III, 30 gen. 2014, https://www.youtube.com/watch?v=uq_-PbrcFhQ&ab_channel=DeslayIII%F0%9F%87%A6%F0%9F%87%B2. Ultimo accesso il 23/06/2022, minuto 10:35.

⁶¹ Il *nuihaku*, utilizzato sia per personaggi maschili che per quelli femminili, è una veste a manica corta con elementi applicati e ricami in lamina d'oro o d'argento su di un tessuto di raso. KOMPARU, *The Noh Theater...*, p. 246.

⁶² Vedi nota 87.

⁶³ Il *kinagashi* è uno dei costumi più usati per i personaggi femminili. KOMPARU, *The Noh Theater...*, p. 242; per *Funa Benkei* 船弁慶, KOMPARU, *The Noh Theater...*, p. 245.

⁶⁴ Questo elemento di vestiario può variare in base alla scuola teatrale che rappresenta l'opera (RUPERTI, *Scenari del teatro giapponese...*, p. 146); in questo caso può essere chiamato *Shizuka eboshi* (KOMPARU, *The Noh Theater...*, p. 245).

⁶⁵ RUPERTI, *Scenari del teatro giapponese...*, p. 146

presenta con una parrucca dalla chioma leonina (*kashira*), da cui spunta un accessorio di metallo che simboleggia un elmo⁶⁶. La maschera è l'*ayakashi*, utilizzata per le misteriose apparizioni di spiriti vindici maschili⁶⁷. Come sottoveste spesso viene utilizzato l'*atsuita* oppure un *karaori* non rosso, mentre come sopravveste viene indossato un *happi*⁶⁸ dalle ampie maniche oppure un *sobatsugi*⁶⁹, senza maniche. Sotto la corta sopravveste, l'attore indossa sulle gambe un *hangire*, tipologia di *hakama* utilizzata per demoni e guerrieri e caratterizzata da larghi disegni come pattern⁷⁰. Persino l'oggetto che tiene in mano è differente: il *maeshite* ha con sé un ventaglio, mentre il *nochishite*, poiché fantasma di un guerriero, imbraccia una lancia o un falciante⁷¹.



Figura 7: il gruppo di Benkei è raccolto sull'oggetto di scena o affianco durante l'entrata in scena del *nochishite*.

Anche qui, come in *Izutsu* 井筒, vediamo che semplici oggetti di scena ricoprono un ruolo significativo nella resa dell'opera teatrale. In questo caso l'oggetto, una barca stilizzata, non è presente sul palco fin dall'inizio, ma compare durante il secondo atto, e serve per

⁶⁶ KOMPARU, *The Noh Theater...*, p. 245.

⁶⁷ KOMPARU, *The Noh Theater...*, p. 237.

⁶⁸ Un *happi* è una veste dalle maniche molto larghe che assomiglia alla “veste da caccia”, il *kari-ginu*. In base a come viene indossato – se la manica destra è arrotolata sulla spalla oppure no – può indicare se il personaggio interpretato è un nobile del clan Taira oppure un guerriero dei Minamoto. KOMPARU, *The Noh Theater...*, p. 246.

⁶⁹ Il *sobatsugi* è un tipo di *happi* senza maniche, utilizzato per guerrieri di basso rango, attendenti o personaggi cinesi. KOMPARU, *The Noh Theater...*, p. 247.

⁷⁰ KOMPARU, *The Noh Theater...*, pp. 245, 248.

⁷¹ “FUNA BENKEI”.

permettere a Yoshitsune e ai suoi di fuggire in mare aperto. L'elemento risulta importante nell'azione scenica, poiché segnala il cambiamento di scenario, col passaggio dalla spiaggia al mare aperto, enfatizzato dalle battute di dialogo dei personaggi con funzione di didascalia interna. Il pubblico, in questo modo, può "seguire" i personaggi all'interno dell'azione, sentendosi parte dell'illusione teatrale⁷².

Lo *yūrei* di questo dramma è, per certi versi, unico nel suo genere: non solo perché, come detto prima, non rientra nel pattern che vede un legame tra i personaggi interpretati dal *maeshite* e dal *nochishite*, ma soprattutto perché, diversamente da ciò che si vede solitamente nelle opere del *nō*, in questo caso lo spirito non sembra raggiungere l'illuminazione alla fine del dramma. Infatti, nonostante le preghiere del *waki*, il *nochishite* viene semplicemente scacciato via dalla barca, e lo spirito non mostra alcun segno di pentimento o di sollievo dopo il combattimento. Questo fantasma non riesce ad accedere all'illuminazione e alla salvezza dell'anima, ma piuttosto viene abbandonato a se stesso in quel mare da cui era emerso. È un nuovo approccio alla morte: non sempre si trova la beatitudine nell'aldilà⁷³. Probabilmente ciò è influenzato anche dal tipo di fantasma che è Tomomori: eccezione all'interno del repertorio del *nō*, questo spettro ha come motivo di comparsa in scena la vendetta, elemento che lo porta, insieme ai movimenti rapidi e particolarmente dinamici del secondo atto, molto più vicino alle opere del kabuki.

Spiriti nel teatro *nō*

Durante l'analisi di queste opere abbiamo visto molti tipi diversi di fantasmi e spettri sulla scena del *nō*: passando da chi abbandona il risentimento verso il proprio assassino, appagato per il raggiungimento dell'illuminazione, a chi l'illuminazione non la chiede, mostrandosi al *waki* solo per esternare tristezza e struggimento verso l'amato perso per sempre, e alla fine anche esempi di spiriti, di viventi o di defunti, pericolosi perché carichi di odio e di forti emozioni negative.

⁷² KOMPARU, *The Noh Theater...*, pp. 91-92.

⁷³ KOMPARU, *The Noh Theater...*, p. 65.

Le prime due opere di cui abbiamo parlato (*Atsumori* 熱盛 e *Izutsu* 井筒) rientrano in una categoria specifica di fantasmi che Yoshimasa Ikegami definisce come “defunti sofferenti”. Ikegami, infatti, divide gli spiriti in due categorie, “defunti che perseguitano” e “defunti che soffrono”, cioè “sofferenti”. All’interno del *mugen nō* si può notare la presenza di personaggi che rientrano nel secondo tipo, in quanto mostrano un certo attaccamento al mondo dei vivi, ma danno poca importanza alla vendetta: solitamente, infatti, lo spirito del defunto si pente delle azioni commesse in vita oppure mostra la sua sofferenza rivivendo momenti del passato nelle visioni del *waki*⁷⁴. In questi casi tutta l’azione sembra finalizzata al raggiungimento dell’illuminazione e alla salvezza dell’anima⁷⁵. Perfino in *Aoi no ue* 葵上 vediamo la dama Rokujō che, come spirito vivente travolto dalla forte gelosia, rientra nella categoria degli “spiriti persecutori” piuttosto che in quella dei “sofferenti”, mostrare un momento di sollievo dopo l’esorcismo messo in scena nel secondo atto dell’opera.

Ancora, lo studioso Xiahouan Zhao ha provato a classificare i personaggi interpretati dallo *shite* secondo gli atti in cui compare all’interno del dramma. Questi vengono suddivisi in tre modalità differenti: nella prima lo *shite* interpreta lo spirito-personaggio del dramma in entrambi gli atti, mentre nella seconda e terza modalità vediamo il *nochishite* interpretare lo spirito e il *maeshite* interpretare o un personaggio dalle fattezze umane oppure la reincarnazione dello spirito del secondo atto⁷⁶. Tuttavia, questa distinzione risulta fittizia, in quanto i personaggi interpretati dal *maeshite* vengono tutti quanti considerati dei *keshin* 化身⁷⁷, ovvero dei corpi metamorfizzati, manifestazioni dello spirito che poi apparirà nelle sue reali sembianze di un tempo (*nochishite*)⁷⁸.

⁷⁴ IMAIZUMI Takahiro, “Yūreinō to sono genryū – Shinshin Ridatsutan to mugen setsuwa/mugen no” (Il *nō* dei fantasmi e la sua origine - *Shinshin Ridatsu Tan* e i *mugen setsuwa*/il *mugen nō*), *Shūkyō kenkyū*, vol. 81, no. 4, 2008, pp. 1236–1237, https://www.jstage.jst.go.jp/article/rsjars/81/4/81_KJ00004895919/_article/-char/ja/, 10/06/2022, p. 452.

⁷⁵ In questo discorso, tuttavia, *Izutsu* 井筒 costituisce una particolarità, poiché non chiede la salvezza né sembra averla raggiunta, ma compare in scena per rivivere i ricordi del poeta amato che le manca. In questo modo rientra solo parzialmente nel pattern del “defunto sofferente” che troviamo in altre opere del *mugen nō*.

⁷⁶ ZHAO, “Ghosts and spirits in Zaju and Noh”, p. 9.

⁷⁷ RUPERTI, *Scenari del teatro giapponese...*, p. 36.

⁷⁸ Questo non si applica, però, all’esempio di *Funa Benkei* 船弁慶, in cui il *maeshite* e il *nochishite* non presentano alcun legame fra loro.

Inoltre si possono notare quattro eventuali forme di conclusione per questi drammi teatrali⁷⁹:

Spiriti dei defunti	Pregare per la salvezza, raggiungere l'illuminazione
Spiriti vendicativi	Raggiungere l'illuminazione e la salvezza dell'anima
	Essere soggiogato al potere delle leggi buddhiste
Fantasma divenuti demoni	Combattere fino alla sconfitta
Apparizioni	

Come si può notare da questa tabella, ci sono quattro eventuali forme di conclusione: mentre gli spiriti dei defunti pregano per la salvezza riuscendo così a redimersi, gli spiriti vendicativi possono raggiungere la salvezza e l'illuminazione oppure essere soggiogati dal potere delle leggi buddhiste; infine, per quanto riguarda gli “spiriti demoniaci” e le apparizioni, non si può far altro se non combattere queste entità e sconfiggerle sul palco.

Tornando a parlare degli “spiriti sofferenti”, vediamo attraverso l'analisi dell'opera *Funa Benkei* 船弁慶 che esistono delle eccezioni nel teatro del *nō*, con la conseguente comparsa di spiriti che si possono definire come “vendicativi” – per le loro azioni e per i motivi che li spingono a comparire sulla scena. Questo elemento avvicina il *nō* alle opere sugli spiriti vendicativi del kabuki, i *kaidanmono*, con fantasmi che invece di attraversare un percorso catartico e di redenzione, sulla scena teatrale si presentano con l'unico obiettivo di vendicarsi dei torti subiti in vita.

Komparu, nei suoi studi sul *nō*, ha identificato tramite una tabella (riportata qui sotto) quattro tipologie di fantasmi, indicandone caratteristiche e esempi di opere di riferimento.

⁷⁹ ZHAO, “Ghosts and spirits in Zaju and Noh”, p. 22.

Tipi di fantasmi	Caratteristiche		Esempi del <i>nō</i>
spiriti animistici	danza per Buddha	(senziente)	<i>Taema</i>
		(non senziente)	<i>Yugyō Yanagi</i>
spiriti dei morti	spirito che mostra il tormento della battaglia		<i>Michimori</i>
	spiriti che mostrano amore e parlano della loro vita passata ballando		<i>Izutsu</i>
	spirito di un defunto che mostra com'è l'inferno		<i>Ukai</i>
spiriti che possiedono	(divinità) spirito sacro che possiede un umano		<i>Makiginu</i>
	(vivente) spirito di una persona viva che lascia il proprio corpo per possedere un'altra persona		<i>Aoi no Ue</i>
	(morto) spirito di un defunto che possiede un vivente		<i>Sotoba Komachi</i>
spiriti vendicativi	(vivente) spirito malevolo di una persona viva che attacca un altro vivente		<i>Kanawa</i>
	(morto) spirito malevolo di un morto che attacca un vivente		<i>Funa Benkei</i>

Come possiamo vedere, all'interno di questo elenco compaiono anche gli spiriti vendicativi, presenti appunto nelle opere *Funa Benkei* 船弁慶 per gli spiriti dei defunti che tornano a perseguire i viventi, e *Kanawa* 鉄輪, dramma del quarto tipo, che si inserisce nella categoria di spiriti vendicativi viventi che attaccano i vivi⁸⁰. Il titolo, *Kanawa* 鉄輪, fa riferimento alla corona di ferro con cinque candele accese che diventa accessorio caratterizzante lo spirito nel momento della realizzazione della sua vendetta. Il dramma, infatti, parla di una donna travolta dalla gelosia, in cerca di vendetta per il tradimento del marito con un'altra, trama che si avvicina molto alla già ben nota *Aoi no ue* 葵上. Alla protagonista viene predetto da un oracolo che indossando delle vesti particolari (un abito scarlatto, una corona di ferro⁸¹, appunto, e con il volto tinto di rosso) raggiungerà il suo

⁸⁰ KOMPARU, *The Noh Theater...*, p. 50.

⁸¹ In questo caso sulla scena viene utilizzato un *kammuri* (copicapo ufficiale indossato dai nobili e dalle divinità) per simboleggiare la corona di ferro. KOMPARU, *The Noh Theater...*, p. 248.

obiettivo. Nella scena successiva il marito, ormai risposatosi con l'altra donna, si lamenta con un divinatore del proprio malessere e dei propri incubi. A questo punto il divinatore gli rivela che per colpa del rancore di una donna la sua vita giungerà al termine quello stesso giorno. Supplicato dall'uomo, il divinatore si appresta a fare preghiere di scongiuro quando gli appare davanti lo spirito vivente della donna invasata dalla gelosia. Dopo essersi scatenata violentemente contro la rivale⁸², lo spirito si dilegua nelle tenebre alla fine dell'opera⁸³.

L'*ikiryō*, diversamente dalla dama *Rokujō*, non sembra raggiunga alcun tipo di sollievo alla fine del dramma: infatti promette di tornare a tormentare l'uomo oggetto della sua furia, non affatto soddisfatta di ciò che gli ha fatto passare fino a quel momento. Anche questo dramma, come *Funa Benkei* 船弁慶, sembra avvicinarsi al kabuki grazie alla resa orrorifica con cui viene sottolineata l'entrata e l'uscita di scena del personaggio interpretato dallo *shite*, con l'utilizzo di effetti scenici per rendere i lampi della tempesta, come avviene appunto anche in *Funa Benkei* 船弁慶; un elemento che rende ancora più spaventosa e grottesca la resa scenica del dramma⁸⁴. Il tutto viene ulteriormente amplificato dall'utilizzo dello *tsuyogin* e dello *yowagin* insieme dopo la trasformazione in demone del personaggio, creando un grottesco contrasto fra caratteristiche maschili e femminili del *nochishite*⁸⁵.

Come abbiamo notato, nonostante la grande presenza all'interno del teatro *nō* di fantasmi, vendicativi o meno, tuttavia manca una categoria specifica di drammi di questo genere. Per questo sembra risaltare ancora più la nascita di un nuovo filone teatrale dove gli spiriti sono protagonisti di storie macabre e grottesche, mostrati sul palcoscenico del kabuki come creature terrorizzanti e spaventose: è così che a grande richiesta del pubblico si vede, durante il periodo Edo, la proliferazione sotto il nome di *kaidanmono* di rappresentazioni di storie di spiriti vendicativi, pieni di rancore.

⁸² Un altro elemento in comune con *Aoi no ue* 葵上 è la rappresentazione di un personaggio in scena tramite oggetti teatrali: in questo caso la rivale non è fisicamente presente sul palco, ma è rappresentata da un *kamoji*, un ciuffo di capelli, contro cui lo spirito vivente si avventa. RUPERTI, *Scenari del teatro giapponese...*, p. 115.

⁸³ RUPERTI, *Scenari del teatro giapponese...*, pp. 115-116.

⁸⁴ RUPERTI, *Scenari del teatro giapponese...*, p. 116.

⁸⁵ SERPER, “‘Between Two Worlds’...”, p. 365.

SPIRITI VENDICATIVI DEL TEATRO KABUKI

Onryōgoto 怨霊事

La popolarità delle opere di fantasmi nel kabuki crebbe dalla fine del diciassettesimo secolo, con figure “altre” appartenenti alla sfera del sovrannaturale che pian piano occupavano la scena come protagonisti dello spettacolo. Come abbiamo visto, per il teatro del *nō* si fa principalmente riferimento al *mugen nō*, dove lo *shite* interpreta lo spirito nel primo atto o solo nel secondo oppure in entrambi; invece, nel kabuki, già dal periodo Genroku (1688-1704) è presente una ricca produzione di *onryōgoto* 怨霊事, opere teatrali incentrate sugli spiriti vendicativi¹.

A quanto pare il genere ha origine dalla presenza sul palco di Nagoya Sanza, nel ruolo di spirito irrequieto, durante le performance di ballo di Izumo no Okuni 出雲の阿国 (1546?-1613?)²; si ritiene infatti che proprio Okuni abbia portato alla nascita del kabuki tramite le danze che eseguiva all'interno dei santuari o sulle rive del fiume che attraversa la città di Kyōto, il Kamogawa³. L'*onryōgoto* divenne così l'ambito, ben presto molto popolare e apprezzato dal pubblico, in cui cominciarono a comparire sempre di più non solo gli spiriti adirati ma anche altre creature (come *kitsune* e *kami*). Tuttavia le opere presentano sulla scena soprattutto spiriti vendicativi, e di entrambi i sessi. Ben presto diventa predominante in questi drammi il tema della gelosia, e per il forte legame negativo che intercorre tra la donna e la gelosia all'interno della società del tempo, le opere con spiriti maschili diventano più rare⁴; questo rende il genere una prerogativa degli *onnagata* 女方⁵, più precisamente dei *wakaonnagata* 若女方 (giovani *onnagata*)⁶.

¹ Lisa Jane MALATESTA, *Tōkaidō Yotsuya kaidan - l'horror ed il grottesco nel kabuki del XIX secolo tra il fantasma ed il corpo femminile come figura abietta*, tesi di laurea magistrale, Università Ca' Foscari, discussa 2021, pp. 18-19.

² MANSI, “Supernatural revenge...”, p. 111.

³ KODAMA Shōko, *Eigo De Hanasu "Nihon No dentō geinō" = The Complete Guide to Traditional Japanese Performing Arts*, Tokyo, Kodansha International, 2000, p. 29.

⁴ MANSI, “Supernatural revenge...”, pp. 111-112.

Gli elementi caratterizzanti le opere dell'*onryōgoto* sono: il tema della gelosia femminile (*rinkigoto* 惚気事) e una messa in scena che utilizza danze (*shosagoto* 所作事) e acrobazie (*karuwazagoto* 軽業事)⁷.

Il tema principale è rappresentato soprattutto attraverso una particolare scena del kabuki: lo *hitoride no kamisuki* 一人での髪梳き. Il gruppo di scene denominato *kamisuki* 髪梳き, letteralmente “pettinando i capelli”, mostra un personaggio che pettina i capelli ad un altro, in un momento di intimità intriso di erotismo ed è presente in diverse opere del kabuki. Deriva da questo gruppo anche la scena dello *hitoride no kamisuki*: una donna si pettina i capelli da sola, esprimendo così il tormento della gelosia⁸; appare chiaro che questa è rappresentata sotto una luce totalmente negativa secondo la concezione buddhista, infatti una brava donna e moglie non deve farsi travolgere da questo sentimento, uno dei dieci peccati che possono farti diventare uno *yūrei* dopo la morte. Proprio poiché era socialmente indecoroso per la mentalità del tempo manifestare questo genere di sentimenti e atteggiamenti, il pubblico era affascinato da queste scene di forte gelosia, che appagavano i suoi sentimenti grazie alla mimesi teatrale⁹.

Come detto sopra, la messa in scena utilizzava danze e acrobazie, *shosagoto* e *karuwazagoto*. Con *shosagoto* si indicano le danze del teatro kabuki, che possono essere utilizzate come intermezzo, e quindi in maniera indipendente, oppure all'interno di un dramma, dove il personaggio danza esprimendo le proprie emozioni con un accompagnamento musicale. Poiché i personaggi dell'*onryōgoto* sono spiriti di un altro mondo, per rappresentare al meglio questa loro caratteristica vediamo l'attore che interpreta

⁵ Con *onnagata* si indica, in questo caso, quel gruppo di attori del *kabuki* che interpretano ruoli femminili all'interno dell'opera, e questo poiché nel 1629 lo shogunato proibì alle attrici di recitare a teatro. *Heibonsha Dai Hyakka Jiten*, vol. 2, p. 1254.

⁶ MANSI, “Supernatural revenge...”, p. 114.

⁷ MALATESTA, *Tōkaidō Yotsuya kaidan*, p. 19.

⁸ MANSI, “Supernatural revenge...”, p. 112.

⁹ MANSI, “Supernatural revenge...”, p. 113.

lo *yūrei* danzare battendo rumorosamente i piedi sul palco (*ashibyōshi* 足拍子)¹⁰ ed esibirsi in una serie di numeri acrobatici¹¹.

Tra queste acrobazie che devono sottolineare il carattere sovranaturale dello *yūrei* ci sono volare, scomparire e ricomparire a proprio piacere, e molte altre. Mentre per il teatro dei burattini (*ningyō jōruri* 人形浄瑠璃) realizzare queste acrobazie in scena non presenta alcuna difficoltà, all'interno del kabuki è stato necessario creare delle tecniche per rendere più verosimile la presenza di una creatura sovranaturale sul palco. Oltre al consueto repertorio di acrobazie, come capriole (*chūgaeri* 宙返り), verticali (*sakadachi* 逆立ち) e funambolismo (*tsunawatari* 綱渡り), oppure la tecnica di sbucare fuori dai cesti (*kagonuke* 籠脱け), si svilupparono anche i cosiddetti *keren* 外連, gli effetti speciali che permettevano all'attore di volare (per questo scopo si utilizzava il *chūnori* 宙乗り, un sistema di carrucole che lo sollevava e lo faceva fluttuare), e di cambiare il proprio aspetto in pochi istanti (*hayagawari* 早変わり). Soprattutto questa tecnica di trasformazione venne molto utilizzata sulla scena per quegli spiriti adirati che tormentavano la persona oggetto della propria vendetta assumendo sembianze diverse¹². Famosa è l'interpretazione del celebre attore Mizuki Tatsunosuke 水木辰之助 (1673-1745), che rappresentò la danza dei “sette cambiamenti” (*nanabake* 七化け) dove lo spirito mutava il proprio aspetto ben sette volte, e da cui nascerà successivamente la tecnica *shichi-henge* 七変化 (“sette trasformazioni”), grazie alla quale l'attore interpreta vari ruoli cambiandosi velocemente il costume in scena¹³. Il cambio repentino di costume era permesso grazie ad alcune tecniche, come lo *hikinuki* 引き抜き e il *bukkaeri* 打つ返り: nel primo caso gli assistenti slacciano i fili del costume per poi sfilarlo al momento giusto, così da mostrare il costume sottostante; nel secondo, invece, vengono tirati i fili della parte superiore del costume così che esso ricada

¹⁰ La dinamica dello *ashibyōshi* compare anche nel teatro del *nō*: come abbiamo potuto vedere nell'esempio di *Izutsu* 井筒, infatti, anche in questo caso lo spirito batte i piedi sul palco prima di fare la sua uscita. Caratteristica di entità sovranaturali, lo *ashibyōshi* viene utilizzato anche da divinità e creature altre per definire la diversità del personaggio interpretato.

¹¹ MANSI, “Supernatural revenge...”, p. 114.

¹² MANSI, “Supernatural revenge...”, pp. 114-115.

¹³ GUNJI Masakatsu; John BESTER; Donald KEENE; YOSHIDA Chiaki, *Kabuki*, Tokyo, Kodansha, 1969, p. 23.

sulla parte sottostante, coprendola e rivelando l'interno della parte superiore, dando la sensazione che l'attore indossi un costume diverso¹⁴. Inoltre venivano utilizzate anche botole e passaggi nel palco, e in questo modo un attore poteva interpretare più ruoli, arrivando a coprirne da solo ben dodici¹⁵.

❖ *Keisei Asamagadake* 傾城浅間嶽

Una delle opere più popolari del periodo, il dramma *Keisei Asamagadake* 傾城浅間嶽



Figura 8: illustrazione della scena del braciere di *Keisei Asamagadake*.

(*Cortigiane sul picco di Asama*) fu rappresentato per la prima volta nel 1698, e come spesso accadeva per molte opere dell'*onryōgoto*, rientra nel genere dell'*oiesōdō*, opere che trattano di lotte di successione o vendetta all'interno delle famiglie dei *daimyō*.

La rappresentazione parla di una cortigiana, Ōshū, che non ricevendo da qualche tempo notizie del suo amante, Tomoenjō, decide di mandare la sua servetta¹⁶ al santuario di Asama per offrire al *bodhisattva* Fugen l'abito che lui le aveva lasciato e alcune lettere d'amore in suo possesso. Mentre la fanciulla si reca in portantina verso il santuario, l'uomo che la trasporta decide di fare una pausa ed

è in questo momento che incontrano la promessa sposa di Tomoenjō, Otowa no mae, anche lei diretta al santuario per pregare di ritrovare lo sposo perduto. A questo punto c'è un colpo di scena: infatti l'uomo che accompagna la *kamuro* è niente meno che Tomoenjō in persona, che diseredato a causa della relazione con Ōshū è costretto a questi umili lavori per vivere. Sentendo Otowa no mae disposta a sposarlo anche se in disgrazia, Tomoenjō decide di rinunciare alla relazione con Ōshū bruciando sia le sue lettere d'amore che quelle

¹⁴ MANSI, "Supernatural revenge...", p. 115.

¹⁵ MANSI, "Supernatural revenge...", p. 116.

¹⁶ In questo caso si tratta di una *kamuro*, una fanciulla che serve le prostitute attraverso commissioni affidatele dalla "sorella maggiore" o assistendola durante gli incontri con i clienti e negli eventi pubblici.

in possesso della *kamuro*. Ma dal fumo del braciere compare all'improvviso l'*ikiryō* di Ōshū che dà sfogo alla sua gelosia con una canzone (*kouta*, un breve canto)¹⁷.

Quest'opera, resa popolare dallo spettacolare uso del *karuwazagoto* e dalla magnifica interpretazione dell'attore-protagonista, Nakamura Shichisaburō I 初代中村七三郎 (1662-1708), presenta alcuni elementi che ritornano anche in altri drammi di questo genere. Infatti, nonostante il genere sia caratterizzato dalla presenza di *shiryō*, diventa predominante la messa in scena di *ikiryō*¹⁸, che per la sua peculiarità rende al meglio la manifestazione della gelosia, fulcro di questo genere. Inoltre, un elemento che in qualche modo verrà ereditato successivamente nei *kaidanmono* e spesso presente all'interno di questi drammi è il fuoco, collegato appunto all'idea della gelosia che "arde" all'interno della donna¹⁹. In *Keisei Asamagadake* vediamo con grande efficacia l'*ikiryō* uscire fuori dalle fiamme che bruciano le lettere d'amore a lei molto care; un altro esempio è il dramma *Keisei Mibu Dai nenbutsu* 傾城壬生大念仏 (*Cortigiane e il dainenbutsu al tempio di Mibu*) di Chikamatsu Monzaemon: lo spirito (stavolta di una defunta) entra in scena emergendo da un catino di acqua ribollente, perché l'acqua proviene dal pozzo dove è stato buttato il cadavere della donna strangolata²⁰.

Nonostante abbia anticipato alcune tematiche che diventeranno dominanti nel kabuki successivo di fine periodo Edo, l'*onryōgoto* non condivide molti degli aspetti del suo erede teatrale, il *kaidanmono* 怪談物: introduce degli elementi che verranno ripresi da questo genere, ma i suoi drammi hanno il principale obiettivo di sorprendere il pubblico con gli effetti scenici e le acrobazie messe in scena, mentre sono ben lontani dal voler spaventare o inquietare la platea²¹. Si rivela essere il punto di partenza da cui nascerà un genere particolare, dove i fantasmi e le donne non saranno più personaggi secondari, ma le principali attrazioni del palcoscenico.

¹⁷ MANSI, "Supernatural revenge...", pp. 116-117.

¹⁸ Per esempio nel suo articolo Rachele Mansi, nella tabella con opere esemplari dell'*onryōgoto*, presenta cinque titoli di drammi, ma di questi cinque solo uno mette in scena lo *shiryō*; tutte gli altri vedono, invece, l'*ikiryō*. MANSI, "Supernatural revenge...", p. 98.

¹⁹ MANSI, "Supernatural revenge...", p. 120

²⁰ MANSI, "Supernatural revenge...", p. 118.

²¹ MANSI, "Supernatural revenge...", p. 120.

Kaidanmono 怪談物

Successivamente, durante il diciannovesimo secolo, avvenne un'evoluzione nelle opere kabuki dove i fantasmi iniziano a ricoprire il ruolo di protagonista delle vicende teatrali, con uno stile macabro e grottesco per suscitare nel pubblico terrore e disgusto. Queste opere vengono raccolte sotto il nome di *kaidanmono*²², dove i protagonisti sono per lo più *shiryō*, spiriti di defunti, elemento ben differente dal genere dell'*onryōgoto*²³.

Osservando più da vicino la parola, possiamo notare che è l'unione di *kai* 怪, ideogramma legato al concetto del soprannaturale e del mistero, e *dan* 談, che indica invece la trasmissione orale di eventi del passato: racconti del mistero, con una forte presenza del soprannaturale, che in questo periodo diventano popolari come intrattenimento nella cultura di massa. Il termine *kaidan* 怪談 nasce proprio per indicare questo genere di racconti²⁴, ma le storie di questi spiriti vindici che iniziano a comparire in maniera così cruda sul palco del kabuki sono sempre esistite e sono molto presenti nella tradizione letteraria e folklorica della nazione (un esempio è la già discussa dama Rokujō, personaggio appartenente all'opera letteraria *Genji monogatari* di Murasaki Shikibu e già citata parlando del teatro *nō*)²⁵.

Sono vari i motivi per cui i *kaidan* diventarono così popolari durante questo periodo. La componente orale ha certamente avuto la sua influenza: infatti si diffonde durante il periodo Edo l'usanza dello *hyakumonogatari kaidankai* 百物語怪談会, un gioco di società in cui un gruppo di persone, ritrovatisi insieme, raccontano ognuno una storia di fantasmi (con la credenza che l'ultimo racconto narrato possa evocare uno spirito o un demone nella stanza)²⁶. Addirittura si pensa che questo gioco sia nato proprio come prova di coraggio

²² MALATESTA, *Tōkaidō Yotsuya kaidan*, p. 19.

²³ MANSI, "Supernatural revenge...", p. 123.

²⁴ MALATESTA, *Tōkaidō Yotsuya kaidan*, p. 24.

²⁵ MALATESTA, *Tōkaidō Yotsuya kaidan*, p.19.

²⁶ MALATESTA, *Tōkaidō Yotsuya kaidan*, p.30.

(*kimodameshi* 肝試し) affrontata dai samurai, ma non c'è alcuna conferma al riguardo²⁷. La popolarità dello *hyakumonogatari kaidankai* appare in relazione alla situazione di pace verificatasi dopo tanti anni di guerre all'interno del Paese, infatti permette alle persone di poter parlare degli orrori del passato con il tranquillo distacco di chi sa che ormai tali eventi non appartengono più alla propria quotidianità. Inoltre, con il progresso della stampa iniziarono a diffondersi opere letterarie che parlavano di questi fenomeni misteriosi e di strane creature²⁸. Lo *hyakumonogatari kaidankai* non era l'unico gioco di società del periodo che aveva come oggetto gli *yōkai*: ci si intratteneva anche con un gioco di carte, lo *yōkai karuta* 妖怪かるた o anche *obake karuta* お化けかるた, che consisteva nell'abbinare le carte che presentavano l'immagine dello *yōkai* con la carta che ne riportava le caratteristiche corrispondenti²⁹.

La parola stessa, *kaidan*, compare per la prima volta in una di queste opere a stampa come titolo di una raccolta di Hayashi Razan (1583-1657)³⁰, il *Kaidan zensho* 怪談全書, un'antologia di trentadue storie e leggende originariamente tradotte dal cinese³¹. Insieme ad altre storie sul sovrannaturale venivano utilizzate non solo come espediente per parlare di questioni sociali in un periodo in cui era pericoloso esprimere opinioni sul governo, ma anche per spiegare fenomeni che erano impossibili da comprendere con le conoscenze scientifiche del tempo³².

I *kaidanmono* furono molto influenzati dai cambiamenti sociali del periodo storico e da quelli che si stavano verificando all'interno del teatro: in un momento di declino di questa arte si vide la modifica e non la diminuzione delle opere teatrali, con drammi che iniziarono a rispecchiare l'aura di decadenza che permeava la società. Si diffonde una nuova modalità di rappresentazione delle storie più cruda e grottesca, e perciò più vicina alla vita di tutti i

²⁷ FOSTER e SHINONOME, *The Book of Yokai...*, p. 44.

²⁸ MALATESTA, *Tōkaidō Yotsuya kaidan*, p. 30.

²⁹ MIYAKE, *Mostri del Giappone...*, p. 24.

³⁰ MALATESTA, *Tōkaidō Yotsuya kaidan*, p. 30.

³¹ Noriko T. REIDER, "The Appeal of 'Kaidan', Tales of the Strange", *Asian Folklore Studies*, vol. 59, no. 2, 2000, pp. 265–283, in particolare p. 275.

³² REIDER, "The Appeal of 'Kaidan', ...", p. 278.

giorni e alla realtà delle classi più basse. I drammi che presentavano questo stile iniziarono ad essere chiamati *kizewamono* 生世話物, letteralmente dei *sewamono*³³ “crudi”³⁴ per l’estrema crudezza realistica, estranea alla resa scenica del teatro tradizionale³⁵.

Elemento caratteristico di questo nuovo genere teatrale sono gli effetti speciali utilizzati sulla scena, che accompagnati dai costumi e dal trucco portavano il pubblico a pensare di vedere realmente uno spettro sul palco. In questo periodo (come abbiamo accennato nel primo capitolo) inizia a svilupparsi una nuova immagine degli *yūrei*, che porta gli spiriti a “perdere” i piedi. Nel kabuki questo elemento acquista visibilità scenica, grazie ad una serie di tecniche che rendevano il fantasma il più possibile aderente all’immagine del personaggio tramandata dalle leggende. Il già citato *chūnori*, facendo fluttuare l’attore sul palco, dava la sensazione dell’assenza di piedi nella figura del fantasma. Inoltre venivano anche utilizzati degli effetti di luce per lasciare lo *yūrei* metà in penombra, accentuando in questo modo il pallore del visto truccato. Un’ultima trovata scenica, sempre legata alla manipolazione del fuoco, consisteva nel far muovere appesi a degli strumenti simili a canne da pesca delle piccole sfere illuminate da fiammelle interne: questi simboleggiano gli *hitodama*, che accompagnando la comparsa dello *yūrei* accentuavano l’atmosfera spettrale sul palco³⁶.

Parlando di trucco e costumi, il far vestire lo spettro di bianco e farlo truccare in un modo particolare permetteva al pubblico di riconoscere subito il personaggio in un ambiente in cui gli attori interpretavano spesso più personaggi durante lo stesso dramma e il pubblico doveva poter seguire l’azione sulla scena fin dal fondo della sala. Solitamente per gli *yūrei*, infatti, si vedeva l’attore vestito di bianco (vestiario che spiccava per il contrasto con gli

³³ Le opere *sewamono* sono un genere teatrale che, in contrapposizione ai *jidaimono* di argomento storico, consiste nel mettere in scena eventi dell’attualità e fatti di cronaca, soprattutto storie sensazionali che riguardavano omicidio o doppio-suicidio. Inizialmente erano conosciuti anche come *kiri kyōgen*, o “dramma finale”, poiché veniva rappresentata sempre alla fine della giornata, dopo il *jidaimono*. Col tempo gli autori iniziarono a combinare i contenuti in un’unica opera, che quindi veniva rappresentata da sola, ma che mostrava il mondo dei samurai nella prima parte e il mondo dei mercanti nella seconda. GUNJI, BESTER, KEENE, YOSHIDA, *Kabuki*, p. 23.

³⁴ Il significato di *kizewamono* si può intendere anche come *sewamono* “puri”, “inalterati”, sempre per intendere la resa “senza filtri” delle vicende dell’epoca. KAWATAKE Toshio, *A History of Japanese Theater. 2: Bunraku and Kabuki*, Yokohama, Kokusai Bunka Shinkokai, 1971, p. 80.

³⁵ MALATESTA, *Tōkaidō Yotsuya kaidan*, p. 18.

³⁶ DAVISSON, *Yūrei: The Japanese Ghost*, pp. 47-48.

altri abiti di scena del kabuki)³⁷ e come *kumadori* 隈取り (il trucco che caratterizza il kabuki perché grazie alle sue peculiarità si rende riconoscibile ogni ruolo/personaggio interpretato sul palco) un particolare trucco di nome *aiguma* 藍隈; in confronto ai più comuni *kumadori*, la caratteristica dell'*aiguma* è il pallore che contraddistingue il viso, con le labbra colorate di nero o di blu e, in generale, tutte le ombreggiature del volto vengono fatte risaltare con dell'indaco. Vengono, inoltre, disegnati dei cerchi neri attorno agli occhi, che in contrasto col trucco bianco li rendono terribilmente grandi, come sbarrati³⁸. Tutto ciò crea un'atmosfera lugubre sulla scena, dando la sensazione al pubblico di avere davanti a sé un elemento totalmente privato di quella vita così vibrante che invece contraddistingue gli altri personaggi sul palco³⁹.

Anche i capelli erano un elemento terrorizzante all'interno dei *kaidanmono*: infatti caratteristica degli *yūrei*, nei *kaidanmono* come anche nelle opere dell'orrore cinematografiche, è la capigliatura scura, che sciolta copre il volto del fantasma. Attraverso miti e leggende, i capelli hanno ereditato nel tempo una connotazione soprannaturale, diventando qualcosa di spaventoso, e nel kabuki non si trascurava questa possibilità di suscitare ulteriormente paura nella *audience*. Come per la questione del trucco e dei costumi, anche qui ogni parrucca è legata ad un ruolo specifico all'interno del dramma. Anzi, si potrebbe dire che ogni parrucca (*katsura*) aiuti anche a indicare al pubblico lo status sociale del personaggio in questione. Nelle prime fasi del *kaidanmono* il fantasma si mostrava con una capigliatura legata alla sua vita passata, solo con qualche ciocca fuori posto. Ma nel tempo avvenne un'evoluzione: per poter terrorizzare sempre di più si abbandona il concetto di parrucca-status sociale, sostituito dall'utilizzo di parrucche sempre più disordinate e con capelli sempre più lunghi e gonfi, in maniera irrealistica⁴⁰. Per

³⁷ DAVISSON, *Yūrei: The Japanese Ghost*, pp. 40-41.

³⁸ Questo elemento influenzerà grandemente la presentazione esteriore degli spiriti anche nelle opere cinematografiche, che prenderanno dal *kabuki* il pallore e gli occhi cerchiati di nero, portando terrore e inquietudine in opere *horror* giapponesi, come ad esempio "Ju-On". DAVISSON, *Yūrei: The Japanese Ghost*, p. 45.

³⁹ DAVISSON, *Yūrei: The Japanese Ghost*, 44-45.

⁴⁰ Anche questo elemento, come per il trucco, è stato ereditato nelle opere cinematografiche dell'orrore. Un esempio è il personaggio di "Ringu", Sadako, la cui caratteristica peculiare è proprio l'aver il volto coperto da capelli lunghi e scuri, che lasciano intravedere solo un occhio sbarrato nel momento in cui uccide le sue vittime. "Ringu (JAP) | Tv scene (ending)", *Youtube*, caricato da SpookyTube, 25 set. 2016,

accentuare ulteriormente la sensazione di inquietudine e orrore si utilizzava ancora un effetto speciale correlato, che consisteva nel far uscire attraverso delle fessure del pavimento altri capelli, spinti dalle mani degli assistenti: sembravano risalire sul palco come dotati di vita propria, e questo fenomeno così sovranaturale rendeva l'entrata in scena degli spettri ancora più spaventosa agli occhi del pubblico⁴¹.

Tuttavia, per parlare dei *kaidanmono* bisogna inquadrare l'opera che ha portato alla nascita di questo genere, *Tōkaidō Yotsuya kaidan* 東海道四谷怪談 (*Storia di fantasmi: Yotsuya sul Tōkaidō*), e il suo ideatore, Tsuruya Nanboku IV 四代目鶴屋南北 (1755-1829).

Tōkaidō Yotsuya kaidan 東海道四谷怪談

❖ Tsuruya Nanboku IV

Pioniere di questa nuova forma di dramma del kabuki, Nanboku riuscì a risolleverare quest'arte in un periodo di relativo declino. Sfruttando il periodo estivo, le cui opere non avevano successo e non richiamavano pubblico quanto quelle primaverili, che piacevano molto di più, iniziò a mettere in scena d'estate i suoi drammi sanguinolenti e violenti, che divennero tanto popolari da indurre Nanboku a rappresentarli persino in primavera⁴². Esperto di effetti speciali, fu proprio questa sua propensione a rendere le sue opere così particolari. Inoltre, nei suoi drammi si può notare una inclinazione a portare in



Figura 9: Tsuruya Nanboku in un camerino.

https://www.youtube.com/watch?v=G3kiwpmO7RU&ab_channel=SpookyTube. Ultimo accesso il 19/07/2022, dal minuto 00:45 in poi.

⁴¹ DAVISSON, *Yūrei: The Japanese Ghost*, pp. 45-47.

⁴² Mettere in scena queste opere d'estate rappresentò una rottura con la tradizione del kabuki, che vedeva le opere di *kaidanmono* più in linea con piovose sere primaverili e lunghe giornate autunnali. Tuttavia, da parte degli studiosi si ritiene che questo genere di drammi sia più consono per l'estate, da una parte per la presenza della festa dei defunti (lo

scena personaggi fuori casta, persone molto vicine alla quotidianità del popolo. E questo lo collega non solo ai *kaidanmono*, ma anche a tutti i temi cari ai *kizewamono* in generale⁴³.

Nel 1825 Nanboku portò in scena *Tōkaidō Yotsuya kaidan* 東海道四谷怪談, che divenne una delle sue opere più famose. Il debutto del dramma e le rappresentazioni successive lo vedevano come secondo segmento teatrale di un altro dramma non scritto da Nanboku ma già di successo, *Kanadehon chūshingura* 仮名手本忠臣蔵 (*Il tesoro dei leali vassalli*), con cui la storia di *Tōkaidō Yotsuya kaidan* condivideva lo stesso *sekai* (la vicenda di vendetta dei quarantasette *rōnin*, detta anche Akō jiken 赤穂事件, avvenuta storicamente nel 1701-1703)⁴⁴. Inoltre la rappresentazione congiunta delle due opere segue l'uso comune del tempo di vedere un *jidaimono*⁴⁵ seguito da un *sewamono* (in questo caso un *kizewamono*, come abbiamo detto sopra) durante la giornata di performance. È proprio questa contrapposizione dei due drammi a rendere più efficace il messaggio provocatorio dell'autore.

Bisogna fare una breve digressione, tuttavia, per specificare cosa si intenda con il termine *sekai* nell'ambito del teatro. Elemento particolare del kabuki è la drammatizzazione di particolari episodi del passato, anche se la messa in scena utilizza sul palco gli usi e i costumi di Edo, più vicini al pubblico fruitore⁴⁶. Attraverso questo ri-adattamento, si creava una rete di conoscenze e racconti comuni che davano al pubblico un senso di collettività. Sono due gli elementi fondamentali che aiutano a comprendere meglio le opere del kabuki: il *sekai* 世界 (“mondo”) e lo *shukō* 趣向 (“idea originale”). Vengono anche chiamati “trama verticale” e “trama orizzontale”. Mentre il *sekai*, sperimentato anche all'interno del *ningyō jōruri* già da Chikamatsu Monzaemon⁴⁷, e codificatosi nel kabuki in seguito, è la

Obon お盆), tra i mesi di luglio e agosto, e dall'altra poiché le spaventose storie dell'orrore provocherebbero refrigerio al pubblico accaldato. MANSI, “Supernatural revenge...”, p. 123.

⁴³ MALATESTA, *Tōkaidō Yotsuya kaidan*, p. 19-21.

⁴⁴ MALATESTA, *Tōkaidō Yotsuya kaidan*, p.30-31.

⁴⁵ Genere opposto al *sewamono*, il *jidaimono* presenta trame e personaggi storici con rielaborazioni anche libere di eventi del passato. È un genere presente anche nel teatro delle marionette. “Jidaimono” in *Enciclopedia Treccani*, <https://www.treccani.it/enciclopedia/jidaimono/>. Ultimo accesso il 14/08/2022.

⁴⁶ MALATESTA, *Tōkaidō Yotsuya kaidan*, p. 11.

⁴⁷ MALATESTA, *Tōkaidō Yotsuya kaidan*, p. 16.

successione degli eventi in riferimento ad una precisa vicenda storicamente data, ovvero azioni e personaggi storici, lo *shukō* è l'insieme di tutti quegli elementi che vengono inseriti per libera creazione dell'autore al fine di rendere la storia più accattivante per il pubblico, personaggi fittizi, azioni e dialoghi immaginati ad arte per costruire una rappresentazione drammatica adatta al palcoscenico⁴⁸.

❖ *Kanadehon chūshingura* 仮名手本忠臣蔵

Il dramma *Kanadehon chūshingura*, inizialmente messo in scena nel 1748 come opera di *ningyō jōruri* e scritto a più mani da Takeda Izumo II 二代目竹田出雲, Miyoshi Shōraku 三好松洛 e Namiki Senryū 並木千柳 (o anche Sōsuke), sarà poi trasposto nello stesso anno in un'opera kabuki di undici atti⁴⁹. Nanboku, nel 1825, la ripresenta accostandola al suo dramma *Tōkaidō Yotsuya kaidan* con l'obiettivo di svuotare di significato il concetto di vendetta samuraica attraverso il confronto e il contrasto fra le tematiche di queste due opere⁵⁰.

In *Kanadehon chūshingura* l'episodio dei quarantasette *rōnin* viene trasferito in un'ambientazione del XIV secolo, dunque anteriore alla data storica dell'evento, proprio per evitare la censura da parte del *bakufu*⁵¹. Il dramma si apre con Kaoyo, la moglie del samurai En'ya Hangan 塩冶判官, che viene corteggiata dall'ufficiale Kō no Moronao/Monorō 高師直. Questo scatena una serie di attriti fra i due uomini, aggravati da offese personali rivolte da Moronao ad Hangan. Queste provocazioni portano Hangan a sfoderare aggressivamente la sua lama contro di lui all'interno del palazzo dello *shōgun*. Essendo un gesto vietato dalla legge dello *shōgun*, Hangan è costretto a fare *seppuku* con la conseguenza che i suoi sottoposti divengono dei *rōnin*, samurai senza padrone. Da questo momento in poi Ōboshi Yuranosuke 大星由良助, uno dei *rōnin*, prende la guida del gruppo per vendicare la morte del proprio padrone. Attraverso una serie di episodi a cui si

⁴⁸ MALATESTA, *Tōkaidō Yotsuya kaidan*, p.14.

⁴⁹ GUNJI, BESTER, KEENE, YOSHIDA, *Kabuki*, p. 120.

⁵⁰ MALATESTA, *Tōkaidō Yotsuya kaidan*, p. 31.

⁵¹ MANSI, "Supernatural revenge...", p. 126.

intrecciano anche vicende secondarie, si giunge alla conclusione con la vendetta da parte dei quarantasette *rōnin*, che entrano nel palazzo di Moronao e lo uccidono dopo aver affrontato svariate sofferenze, lotte e battaglie⁵².

Una particolarità dell'opera è la ripresa nel kabuki del prologo dalla versione teatrale del *ningyō jōruri*: all'apertura del sipario i personaggi si mostrano sulla scena nella stessa posizione dei burattini, fermi e "senza vita", per poi "diventare umani" una volta chiamati uno dietro l'altro, alzando il capo, mentre inizia a suonare la musica sul palco⁵³.

Appartenendo alla categoria del *jidaimono*, il dramma presenta una storia che rispecchia la morale e i principi della pietà filiale dell'epoca, mettendo in scena la sofferenza e i sacrifici affrontati per raggiungere una vendetta "giusta", poiché legata alla fedeltà che il samurai (in questo caso il *rōnin*) prova verso il proprio padrone, anche dopo la sua morte⁵⁴.

❖ *Tōkaidō Yotsuya kaidan* 東海道四谷怪談

Le vicende rappresentate nel dramma *Yotsuya kaidan* hanno come protagonisti dei personaggi appartenenti allo stesso *sekai* di *Kanadehon chūshingura*, ma il loro carattere e lo stile dell'opera è completamente diverso. Il dramma, caratterizzato da trame principali e secondarie che si intrecciano fra loro, si potrebbe riassumere in un racconto di vendetta da parte di una donna tradita: una donna di nome Oiwa お岩, dopo essersi sposata e aver avuto un figlio da Tamiya Iemon 民谷伊右衛門, che nella finzione è un vassallo decaduto e corrotto (sotto tutti i piani) tra i *rōnin*, viene tradita da quest'ultimo, le cui intenzioni sono di risposarsi con un'altra ragazza, di famiglia ricca. A questo punto Oiwa muore accidentalmente cadendo su una spada e giura vendetta: tornerà per vendicarsi di ciò che Iemon le ha fatto. E infatti torna, sotto forma di spirito vendicativo, portando Iemon alla follia, un atto dopo l'altro.

⁵² GUNJI, BESTER, KEENE, YOSHIDA, *Kabuki*, p. 120.

⁵³ GUNJI, BESTER, KEENE, YOSHIDA, *Kabuki*, p. 119.

⁵⁴ MALATESTA, *Tōkaidō Yotsuya kaidan*, p. 32.

Questa vicenda non è totalmente inventata: infatti Nanboku, per costruire lo *shukō* del dramma, trae spunto da una storia veramente accaduta, di cui è rimasta traccia all'interno del *Yotsuya zatsudan shū* 四谷雜談集 (*Raccolta di vari racconti di Yotsuya*, 1727). Secondo la raccolta, una donna virtuosa di nome Oiwa, figlia di un samurai, si era unita in matrimonio con un prepotente di nome Iemon. Una notte, stanca dei suoi continui maltrattamenti, la donna decise di andare via e fuggì lontano da lui. Da allora non si seppe più nulla di lei, ma si erano diffuse delle voci secondo le quali in verità Oiwa non fosse affatto fuggita: siccome si sospettava che Iemon avesse una tresca con la vicina, molti pensarono che avesse ucciso la moglie per potersi risposare con l'amante. Da allora la famiglia dell'uomo, i Tamiya, cadde in disgrazia e, pensando che fosse tutta opera dello spirito furente di Oiwa, convertì la casa, ormai in rovina, in un tempio per placare la sua ira, l'Oiwa inari 於岩稻荷. Nanboku intreccia a questo ordito principale altri particolari e personaggi che prendono spunto da fatti di cronaca veramente accaduti (per esempio, due amanti, scoperti assieme e uccisi, vennero inchiodati a una porta e buttati nel fiume Kanda; vicenda sfruttata alla fine del secondo atto, in relazione sempre alla storia di Oiwa)⁵⁵.

Il dramma presentava originariamente cinque atti, i primi tre messi in scena il primo giorno di rappresentazioni teatrali dopo *Kanadehon chūshingura* e gli ultimi due il giorno dopo⁵⁶, successivamente alla riproposizione del terzo atto⁵⁷. Addirittura, la prima volta che vennero messi in scena i due drammi, per permettere al pubblico di comprendere che le due vicende stessero accadendo una in parallelo all'altra, Nanboku decise di rappresentare le opere alternando gli atti dell'una e dell'altra, intrecciando così le storie⁵⁸; in questo modo risultava ulteriormente enfatizzato il forte contrasto fra la vendetta onorevole dei samurai fedeli e il comportamento spietato, spregiudicato, corrotto di Iemon.

Di seguito presento una sintesi dell'opera, atto per atto.

⁵⁵ MANSI, "Supernatural revenge...", pp. 128-129.

⁵⁶ Poiché la trama principale e gli eventi più importanti si svolgono essenzialmente nel secondo e terzo atto, ai giorni nostri vengono rappresentati solo questi due. BRAZELL e ARAKI, *Traditional Japanese Theater: an Anthology of Plays*, p. 457.

⁵⁷ BRAZELL e ARAKI, *Traditional Japanese Theater: an Anthology of Plays*, p. 456.

⁵⁸ MANSI, "Supernatural revenge...", p. 128.

Atto I: Fin dalla prima scena appare Tamiya Iemon, uno dei *rōnin* in passato al servizio di En'ya Hangan, ma che ha deciso di non partecipare alla vendetta insieme agli altri. Iemon ha una relazione con Oiwa, il cui padre però, Yotsuya Samon 四谷佐門, all'improvviso afferma di non volere più vedere sua figlia con lui, per il sospetto che il samurai abbia rubato dalla casa di En'ya Hangan durante il caos succeduto alla sua morte. Nella seconda metà dell'atto, invece, la vicenda si focalizza sulla sorella di Oiwa, Osode お袖, e su suo marito, Satō Yomoshichi 佐藤與茂七, da cui è temporaneamente separata. Un altro personaggio di nome Naosuke 直助 si è innamorato follemente di Osode e la vorrebbe tutta per sé, ma il piano fallisce con il ritorno improvviso di Yomoshichi. A questo punto Naosuke decide di uccidere il rivale, ma per sbaglio uccide, invece, il proprio padrone, Okuda Shōzaburō 奥田庄三郎, che in quel momento per una missione segreta indossava gli abiti di Yomoshichi. Vicino al luogo di questo omicidio, però, se ne è appena consumato un altro: Iemon ha appena ucciso Samon per potersi riunire con Oiwa. I due, Naosuke e Iemon, si vedono e capiscono subito il pericolo della situazione: complici, decidono così di sfigurare le vittime per renderle irriconoscibili. Prima di riuscirci sono raggiunti da Oiwa e Osode, che si disperano di fronte ai cadaveri del padre e, per Osode, di colui che crede essere il marito. A questo punto Iemon e Naosuke, per giustificare la loro presenza, dicono alle donne di aver appena trovato i corpi e giurano di vendicare i loro cari.

Atto II: La scena si apre qualche tempo dopo, con Oiwa debilitata poiché ha appena avuto un bambino. Costretti a una vita di stenti, Iemon si lamenta del bambino e maltratta Oiwa. Il loro vicino di casa, Itō Kihei 伊藤喜兵衛, manda a Oiwa una medicina per contrastare la sua malattia, e per questo motivo Iemon si reca da lui per ringraziarlo. Inaspettatamente riceve una richiesta di matrimonio: la bella figlia di Kihei, Oume お梅, è innamorata di lui e, conoscendo il legame di Kihei con Kō no Moronao (il personaggio che in *Kanadehon chūshingura* è causa della morte di Enya Hangan, ma qui immaginato ancora come il vincitore, cioè prima della vendetta dei quarantasette *rōnin*), Iemon, pensando ad una possibile promozione sociale, acconsente al matrimonio. Si scopre così che la medicina data a Oiwa è, in verità, un veleno capace di sfigurare il volto di chi ne entra a contatto. Nel frattempo, nella

casa di Oiwa, si vede la donna bere l'intruglio e avviene la trasformazione del suo volto, che la porta ad avere la parte sinistra del viso gonfia e sfigurata. Venuta a conoscenza del tradimento del marito, cerca di sistemarsi i capelli e di truccarsi per andare a fare visita a Kihei, ma più va avanti e più la sua immagine diventa inquietante e sfigurata. Mentre cerca di uscire dalla porta, in preda a un violento disorientamento causato dall'essersi guardata allo specchio, finisce su di una lama appesa ad un muro e muore giurando vendetta su Iemon e tutti coloro che l'hanno fatta soffrire. Iemon, una volta tornato a casa, e scoperta la morte di Oiwa, decide di mascherare il fatto raccontando a tutti della sua fuga con un amante, utilizzando come capro espiatorio un uomo che era stato sequestrato e torturato da parte di Iemon e dei suoi uomini, Kobotoke Kohei 小仏小平, poiché colto in flagrante mentre rubava la medicina della famiglia Tamiya. Una volta ucciso Kohei, lega i corpi dei due su di una porta, ognuno su di un lato, e butta la porta nel fiume Kanda. Quella stessa notte Iemon si sposa con Oume, ma, posseduto dallo spirito di Oiwa, inizia ad avere delle allucinazioni che lo portano a uccidere sia Kihei che Oume⁵⁹.

Atto III: Questo è un atto composto da un'unica scena: Iemon viene ricattato da parte di Naosuke per un documento particolare in possesso del *rōnin*. Contemporaneamente muoiono altri membri della famiglia di Kihei: due donne finiscono entrambe nel fiume, una per colpa dei topi, manifestazione dello spirito di Oiwa⁶⁰, e l'altra, la moglie dello stesso Kihei, spinta da Iemon dopo averlo quasi riconosciuto⁶¹. Subito dopo Iemon incontra gli spiriti di Oiwa e Kohei, i quali lo rimproverano delle sue malefatte nella famosa scena chiamata *toitagaeshi* 戸板返し, "la porta girata": pescando al fiume tira fuori dall'acqua la porta su cui aveva legato i due cadaveri, che prendono vita tormentando il samurai che guarda attonito la scena.

⁵⁹ Per i primi due atti si fa riferimento a MALATESTA, *Tōkaidō Yotsuya kaidan*, p. 32-34.

⁶⁰ Viene scelta la figura del topo come rappresentazione dello spirito di Oiwa poiché la donna è nata nell'anno del topo secondo lo zodiaco cinese. MANSI, "Supernatural revenge...", p. 132.

⁶¹ “東海道四谷怪談 [歌舞伎]”. *Youtube*, caricato da Minakata Kunio, 1 mar. 2018, https://www.youtube.com/watch?v=By55PbKorjs&t=220s&ab_channel=MinakataKunio. Ultimo accesso il 18/08/2022, dal minuto 1:30:15 al minuto 1:30:27 (morte della prima donna) e da 1:39:00 a 1:40:52 (morte della seconda donna).

Atto IV: Il quarto atto si concentra principalmente sulla figura di Osode e sulle vicende che la riguardano. Naosuke insiste per consumare il matrimonio, ma proprio in quel momento ricompare Yomoshichi, che rivela le malefatte di Naosuke e accusa Osode di tradimento. La donna decide così di uccidersi ingannando i due uomini e facendo loro credere di starsi pugnalandosi l'un l'altro, mentre invece stanno puntando le lame verso di lei. Successivamente Naosuke trova una lettera lasciata per lui da parte di Osode in cui lei rivela di essere sua sorella, e quindi figlia adottiva di Samon. Naosuke, dopo aver anche compreso di aver ucciso il suo stesso padrone (evento accaduto alla fine del primo atto), decide di suicidarsi. In parallelo c'è la vicenda del fantasma di Kohei: egli impedisce il suicidio di Oshioda Matanojō 小汐田又之丞, e compare davanti a lui per donargli la medicina che aveva rubato a Iemon, permettendogli così di guarire da una malattia che aveva da tempo e di partecipare insieme agli altri *rōnin* alla vendetta contro Moronao (infatti Matanojō era uno dei sottoposti di En'ya Hangan). Il fantasma di Kohei, avendo raggiunto finalmente il suo scopo, non ha più motivi per rimanere come spirito inquieto, ottenendo così la pace dell'anima.

Atto V: Si apre con una scena onirica in cui Iemon viene tormentato da Oiwa, inizialmente non riconosciuta da parte sua nel sogno e vista come una bellissima donna. Una volta risvegliatosi, ormai sull'orlo della follia, trova rifugio in un tempio. Qui il maestro del tempio e gli altri monaci pregano per allontanare il fantasma di Oiwa da lui, ma senza successo. Lo spirito della donna inizia a uccidere le persone care a Iemon una dietro l'altra (tra cui anche i suoi genitori), e questo porta l'uomo a scappare dal tempio durante una tempesta di neve: finisce così di fronte a Yomoshichi, che lo uccide portando a compimento la vendetta di Samon e Oiwa⁶².

Attraverso il confronto della trama di entrambi i drammi, *Kanadehon chūshingura* e *Tōkaidō Yotsuya kaidan*, possiamo notare un ribaltamento del concetto di vendetta per come era concepito durante il periodo Edo. Già partendo dalla locandina della prima rappresentazione di *Yotsuya kaidan* emerge la volontà di Nanboku di svuotare di significato

⁶² Per il terzo, quarto e quinto atto si fa riferimento alla fonte web Shōriya Aragorō, "Tōkaidō Yotsuya Kaidan", *Kabuki 21*, 2004, https://www.kabuki21.com/yotsuya_kaidan.php. Ultimo accesso il 10/08/2022.

il concetto di vendetta samuraica facendola compiere, invece, da una donna⁶³. Questo ci autorizza ancora di più a ritenere che, tramite la rappresentazione di entrambi i drammi uno dietro l'altro, l'obiettivo di Nanboku fosse quello di scardinare le convenzioni classiche del kabuki, in particolare attraverso il rovesciamento della tipica struttura delle trame e contaminando i generi più popolari del periodo, soprattutto l'*oiesōdōmono*⁶⁴ e il *katakiuchimono*⁶⁵. Mostrando una vendetta dettata da una motivazione personale, l'autore ribalta quel concetto di vendetta legata alla pietà filiale che al tempo era considerata ben lontana dall'essere negativa, anzi veniva addirittura promossa dal governo del *bakufu*, poiché funzionale all'ordine sociale a impronta militare di quel periodo. È così che viene presentato per la prima volta un altro volto della vendetta, attraverso una protesta che investe, appunto, la morale samuraica.

Rispetto al precedente *onryōgoto*, si può notare un intensificarsi degli effetti scenici e un'amplificazione del grottesco. Nanboku utilizza alcune delle scene considerate tipiche del kabuki, stravolgendole e capovolgendone spesso il significato⁶⁶.

Nei vari stadi di trasformazione attraverso cui Oiwa diventa uno spirito vendicativo, appaiono molti elementi teatrali "stravolti" da parte dell'autore. La trasformazione comincia quando Oiwa beve la medicina donatagli dalla famiglia Itō: dopo una forte dilatazione dei tempi di scena dell'avvelenamento, che dura svariati minuti⁶⁷, si vede la donna, inizialmente presa da forti dolori, contorcersi e sentir bruciare una parte del volto, che copre con un fazzoletto mentre il servo Takuetsu 宅悦 la accompagna a riposare sotto la zanzariera montata nella casa⁶⁸. Il momento così cruciale del mutamento del volto di Oiwa viene messo in scena seguendo uno stile comico grottesco: Takuetsu si ritrova a dover badare contemporaneamente a tre "emergenze" diverse, correndo su e giù per il

⁶³ MALATESTA, *Tōkaidō Yotsuya kaidan*, p. 31.

⁶⁴ Anche detto *oiesōdō*, vedere pagina 37.

⁶⁵ Il *katakiuchimono* è un sotto-genere tematico che comprende opere eterogenee, drammi teatrali e romanzi, che pongono al centro delle vicende la vendetta. Mario TALAMO, "Katakiuchimono e riforma Kansei", *Riflessioni sul Giappone antico e moderno III*, 2018, pp. 347-367, <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-03270869>, 24/08/2022, p. 347.

⁶⁶ BRAZELL e ARAKI, *Traditional Japanese Theater: an Anthology of Plays*, p. 456.

⁶⁷ "東海道四谷怪談 [歌舞伎]", da 18:56 a 25:37.

⁶⁸ "東海道四谷怪談 [歌舞伎]", da 26:00 a 27:30.

palco⁶⁹; Nanboku spezza così l'andatura drammatica della scena e ne abbassa lo stile. La parte del volto dove l'attore indosserà la maschera che riproduce la deformità viene tenuta a lungo coperta e non visibile, costruendo la *suspense* e aumentando la curiosità del pubblico che attende di vedere gli effetti del veleno sul volto del personaggio⁷⁰. Il volto deformato apparirà al pubblico soltanto quando Iemon, nella scena *Iemon no kitaku* 伊右衛門の帰宅 (*Ritorno a casa di Iemon*), chiederà alla donna di uscire da sotto la zanzariera, anche se il samurai non rivelerà nulla alla donna al riguardo, lasciandola all'oscuro del proprio stato⁷¹. Soltanto più tardi, quando Takuetsu, tornato nella casa con il compito di sedurre Oiwa, le porgerà lo specchio costringendola a guardarsi, la donna si renderà conto del proprio aspetto (nella scena *Kagami no naka no kao* 鏡の中の顔, *Il volto nello specchio*)⁷².

Da questo momento si verifica una accelerazione nella climax grottesca: presa dall'ira, la donna deciderà di sistemarsi il trucco e i capelli per andare ad affrontare i vicini e Iemon. Dalla scena del *kamisuki* vediamo la figura di Oiwa divenire sempre più inquietante: questa tipologia particolare di scene del kabuki viene utilizzata qui in modo stravolto, in quanto le azioni di Oiwa ribaltano l'originario significato erotico della scena, accentuandone ulteriormente l'effetto del perturbante⁷³. A dissacrare ulteriormente la scena è la presenza di Takuetsu: infatti, solitamente il *kamisuki* è una scena che mostra l'affetto che un personaggio prova verso un altro durante l'applicazione di ornamenti per capelli o tramite

⁶⁹ 「赤子泣き入る。お岩、苦しむ。宅悦、あちこちとしてある内、押入れの戸をやう \ / あけて、吹きかへの小平、出さうにする見つけ」, “Il bambino piange. Oiwa è in profonda sofferenza. Mentre Takuetsu è intontito, la porta dell'armadio si apre all'improvviso, mostrando Kohei che cerca di uscire fuori” (TSURUYA Nanboku e GUNJI Masakatsu, *Tōkaidō Yotsuya Kaidan* (Storia di fantasmi: Yotsuya sul Tōkaidō), Tokyo, Shinchō-Sha, 1981, pp. 150-151); “東海道四谷怪談 [歌舞伎]”, da 27:30 a 28:12.

⁷⁰ MANSI, “Supernatural revenge...”, p. 129.

⁷¹ 「伊右 ヤ、変つたハ \ /、ちつとの内にそのやうに
お岩 なにが変つたそいな
伊右 サ、変つたと言つたは、オ、それ \ /、おれが喜兵衛殿へ行つて来た内に、手まへは大きに顔
色がよくなつたが、それもさつきの薬の加減であらう。イヤ、顔付が大きに直つた」

“Iemon: Oh, è cambiato... è cambiato, in così poco tempo!

Oiwa: Cos'è cambiato?

Iemon: Ah, intendevo dire che è cambiato... eh si, mentre ero a casa del signor Kihei la tua carnagione è migliorata, ma questo probabilmente è grazie alla medicina che hai preso prima. Anzi, la tua carnagione è decisamente migliorata.” (TSURUYA e GUNJI, *Tōkaidō Yotsuya Kaidan*, p. 169)

⁷² MANSI, “Supernatural revenge...”, p. 130.

⁷³ BRAZELL e ARAKI, *Traditional Japanese Theater: an Anthology of Plays*, p. 456.

l'atto di sistemarglieli pettinandoli; in questo caso Takuetsu non mostra alcun affetto verso Oiwa, da cui viene inizialmente interpellato soltanto per aiutarla a sciogliersi i capelli⁷⁴. Subito dopo vediamo Takuetsu allontanarsi per prendersi cura del bambino, che continua a piangere⁷⁵. Questo trasforma la scena in un *hitoride no kamisuki*, che già connotava la donna gelosa, allontanandosi dalla sfumatura erotica tipica di queste scene (come abbiamo visto nell'*onryōgoto*); ma qui viene ulteriormente stravolta da Nanboku, divenendo una vera e propria scena dell'orrore: Oiwa, inizia a perdere folte ciocche di capelli intrisi di grumi di sangue, mentre tenta di spazzolarli a testa in giù⁷⁶. Questo effetto viene reso tramite l'utilizzo di due espedienti: da una parte troviamo una particolare parrucca, lo *habutae* 羽二重, con ciocche di capelli cucite su di una striscia di seta sottile, chiamata anch'essa *habutae*, che permette di mostrare la stempiatura della fronte, così che diventi ancora più evidente la protuberanza sul volto di Oiwa. L'altro espediente tecnico è stato già presentato quando si è parlato dei *kaidanmono*: in questo caso, infatti, la comparsa di ciocche di capelli sul palco avviene tramite l'aiuto di un assistente che li fa uscire da alcuni fori del pavimento⁷⁷, così da mimare la perdita di capelli dell'attore. Solitamente i capelli perdevano anche grumi di sangue⁷⁸, o stillavano sangue direttamente sul palco: questa scena era possibile tramite l'utilizzo di un piccolo sacchetto nascosto nei capelli, pieno di acqua in cui era stato bollito un pesce palla, per ottenere un effetto gelatinoso, insieme ad

⁷⁴ GUNJI, BESTER, KEENE, YOSHIDA, *Kabuki*, p. 168.

⁷⁵ “東海道四谷怪談 [歌舞伎]”, minuto 1:11:08.

⁷⁶ MANSI, “Supernatural revenge...”, p. 131.

⁷⁷ Questa modalità viene descritta da BRAZELL nella sua antologia (p. 478), ma secondo delle fonti riportate da SHIMAZAKI Satoko, *Edo Kabuki in Transition. From the Worlds of the Samurai to the Vengeful Female Ghost*, New York, Columbia University Press, 2020, p. 156, avveniva un vero e proprio scambio fra l'assistente e l'*onnagata* dietro alla toletta con lo specchio, con l'assistente che passava le ciocche all'attore in modo tale che l'attore desse l'impressione di aver appena strappato via i capelli dalla testa.

⁷⁸ Il legame fra i capelli e il sangue deriva dal concetto secondo cui, essendo la gelosia una prerogativa delle donne e soltanto loro, nel sangue femminile risiede quello spirito di gelosia capace di consumare le donne senza che nemmeno loro se ne accorgano. Siccome, come abbiamo visto tramite lo *hitoride no kamisuki*, la gelosia viene manifestata dai capelli, questi diventano un'estensione di questo “sangue corrotto”. Sotto questo punto di vista la trasformazione di Oiwa, con la sua perdita di capelli e sangue, prende un nuovo significato: Oiwa viene presentata, a questo punto, come una donna lentamente consumata dalla gelosia e dall'ira. SHIMAZAKI, *Edo Kabuki in Transition...*, p. 159.

un fiore dalla colorazione rossastra; il sacchetto, una volta spremuto rilasciava il liquido, facendolo cadere insieme ai capelli sul palco⁷⁹.

Ci sono altri piccoli particolari che rendono la scena inquietante: Oiwa decide di truccarsi e vestirsi dopo il tramonto, davanti a Takuetsu e all'intera platea, quando, invece, solitamente queste attività appartengono alla mattina, e vengono effettuate lontano da occhi indiscreti. Inoltre anche l'atto stesso di truccarsi rende la figura della donna più mostruosa: Oiwa, oltre a sistemarsi i capelli, decide di applicare il *kane*⁸⁰ sui denti, un elemento estetico tipico delle donne sposate del periodo Edo. Tuttavia, nonostante serva per identificare lo status di donna sposata, nel caso di Oiwa non è consigliata l'applicazione, in quanto per le donne incinte o in puerperio era un tabù l'utilizzo della tintura sui denti⁸¹. La sua applicazione sul viso pallido di Oiwa si rivela maldestra e deformante, facendo finire la tintura sulle labbra, rendendo così la bocca della donna mostruosamente grande.

Con la conclusione della scena del *kamisuki* la trasformazione estetica di Oiwa è ormai completa. Da questo momento in poi si presenterà come *yūrei* con queste sembianze connotanti: i capelli lunghi, sciolti e il viso pallido, su cui spiccano le labbra nere e la protuberanza sulla fronte⁸². Il suo aspetto così grottesco risulta enfatizzato nelle apparizioni del fantasma, di cui si segnalano tre in particolare per l'utilizzo di macchine sceniche che le rendono di straordinario impatto: i tre *keren* utilizzati all'interno di queste scene sono il *toitagaeshi* (“porta girevole”) nel terzo atto, e i *chōchin nuke* 提灯抜け (“uscita dalla lanterna”) e *butsudangaeshi* 仏壇返し (“*butsudan* girevole”) nel quinto.

Il primo *keren* a comparire nel dramma è il *toitagaeshi*, durante il terzo atto. Durante la scena le luci si abbassano e Iemon tira fuori dall'acqua una porta: è la stessa su cui ha inchiodato i corpi di Oiwa e Kohei, che si rianimano tormentando Iemon, terrorizzato

⁷⁹ SHIMAZAKI, *Edo Kabuki in Transition...*, p. 156.

⁸⁰ Il *kane* 鉄漿, o più comunemente *ohaguro*, è un liquido utilizzato per tingere i denti di nero (un'usanza che risale al periodo Heian) ed è composto da un inchiostro ricavato dall'ossidazione di pezzi di ferro nel tè, nell'aceto o nel *sake*. MANSI, “Supernatural revenge...”, p. 131.

⁸¹ Il tabù viene ricordato ad Oiwa, e alla platea, proprio dal dubbioso Takuetsu: 「産婦のおまへが鉄漿付けても（大丈夫ですか）」, “Ma per te che hai appena partorito, applicare il *kane* (andrà bene?)”. (TSURUYA e GUNJI, *Tōkaidō Yotsuya Kaidan*, p. 182)

⁸² MANSI, “Supernatural revenge...”, pp. 131-132.

dall'evento. Il *toitagaeshi* si rivela essere una porta con un foro all'altezza della testa dell'attore, il quale gli permette di inserire il volto per recitare prima la parte di Oiwa e subito dopo quella di Kohei senza doversi cambiare di abito. I corpi dei due, invece, sono dei fantocci, mossi all'occorrenza dall'attore. In questo modo l'attore deve fare soltanto il cambio di trucco e di parrucca per recitare la scena. Dopo l'apparizione di Kohei la luce puntata sulla porta viene spenta all'improvviso e quando si riaccende sulla porta si trova uno scheletro, che poi verrà fatto cadere nel fiume mediante alcune corde⁸³. I due fantasmi in questa scena, pur non muovendosi, pronunciano delle frasi che rivelano il motivo che li induce a tornare e a tormentare Iemon: da una parte Oiwa desidera vendicarsi distruggendo le famiglie Tamiya e Itō, mentre dall'altro vediamo Kohei pregare Iemon di dargli la medicina per il suo maestro⁸⁴. Essendo compresa all'interno del terzo atto, questa scena fa ancora tutt'ora parte della odierna rappresentazione teatrale⁸⁵, permettendoci di gustare appieno la resa scenica di questo straordinario effetto speciale.

Diversamente dal *toitagaeshi*, gli altri due effetti scenici citati, il *chōchin nuke* e il *butsudangaeshi*, non vengono più messi in scena, in quanto appartenenti all'ultimo atto del dramma. Mentre Iemon si trova nel tempio, Oiwa compare sulla scena attaccando tutti i presenti, ed è durante questa aggressione che viene utilizzato il *keren* del *butsudangaeshi*: durante la scena lo spirito compare uscendo fuori da un *butsudan*⁸⁶, e dopo aver afferrato e strangolato con un *tenugui* (un asciugamano di cotone leggero) il personaggio di Chōbei, uno dei compagni di Iemon, porta con sé il cadavere rientrando nell'altare. In questo caso si fa uso di un *suisha* 水車, una ruota idraulica, la cui unica parte visibile al pubblico è il *butsudan* unito alla ruota. Nel momento in cui Oiwa e Chōbei devono uscire di scena la

⁸³ MANSI, "Supernatural revenge...", p. 134.

⁸⁴ Mentre Oiwa dice: 「民谷の血筋、伊藤古兵衛が根葉を枯らしてこの恨み」, "Questo rancore sarà vendicato con la scomparsa delle linee di sangue delle famiglie Tamiya e di Itō Kihei", Kohei afferma: 「お主の難病。薬を下され」, "Il padrone ha una malattia incurabile, dammi la medicina" (TSURUYA e GUNJI, *Tōkaidō Yotsuya Kaidan*, p. 223)

⁸⁵ "東海道四谷怪談 [歌舞伎]", da 1:46:30 a 1:48:30.

⁸⁶ Il *butsudan* è un armadio di legno laccato in cui sono contenuti oggetti sacri del buddhismo, come porta-incensi, statue del Buddha e piccole candele. Solitamente utilizzato per pregare i propri antenati e per fare loro offerte. READER, Ian; ANDREASEN, Esben; STEFANSSON, Finn, *Japanese Religions: Past and Present*, Londra, Routledge, 2013, p. 55.

ruota viene fatta girare, dando l'impressione che i personaggi siano scomparsi all'improvviso dentro l'altare⁸⁷.

Prima del *butsudangaeshi* viene utilizzato uno dei *keren* più straordinari dell'opera: nella scena precedente la donna compare al cospetto di Iemon uscendo da una lanterna in fiamme, con il bambino in braccio che, appena consegnato a Iemon, si trasforma in una pesante statua del *bodhisattva Jizō*⁸⁸. Eccone la descrizione:

[...] un effetto speciale tanto spettacolare quanto pericoloso, in quanto prevede l'utilizzo dello *shōchūbi*, un tipo di *honbi* (lett. fuoco vero). Mentre la lanterna arde sul palco, l'attore che interpreta Oiwa aspetta il momento di entrare in scena steso a pancia in giù su uno *shikake* chiamato *hashibako*, essendo la logica alla base del suo funzionamento identica a quella di una scatola porta bacchette ad uso alimentare. Non appena le fiamme si sono estinte, il dispositivo viene spinto in avanti e l'attore fatto scivolare fuori dalla lanterna, ma solo fino all'altezza della vita. A questo punto lo spirito di Oiwa sporge dall'apertura lasciata dalle fiamme quasi come se stesse affacciato ad una finestra, ma con la testa china, i capelli che gli coprono completamente il volto e le mani a penzoloni. Dopodiché, uno *shōmoku* viene fatto salire mediante l'uso di una botola dietro un arbusto artificiale. L'attore vi si aggrappa e insieme ad esso viene prima fatto salire più in alto rispetto all'apertura della lanterna stessa, in modo tale da uscirne come volando, per poi essere calato sul palcoscenico⁸⁹.

⁸⁷ MANSI, "Supernatural revenge...", p. 135

⁸⁸ MANSI, "Supernatural revenge...", p. 134.

⁸⁹ MANSI, "Supernatural revenge...", p. 135.



Figura 10: scena dal dramma *Tōkaidō Yotsuya kaidan*, Utagawa Kuniyoshi.



Figura 11: *Oiwa-san* (Il fantasma di Oiwa), Katsushika Hokusai.

Questo effetto speciale era così di impatto da ispirare Utagawa Kuniyoshi 歌川国芳 (1798-1861) e Katsushika Hokusai 葛飾北斎 (1760-1849), che in alcune stampe riproducono la scena così come doveva apparire agli occhi del pubblico, o almeno alla sua immaginazione. Tuttavia la scena non è stata rappresentata in questo modo fin dall'inizio: durante la prima rappresentazione, a questo punto del dramma, Iemon tenta di purificare lo spirito di Oiwa attraverso il rituale del *nagare kanjō*.



Figura 12: raffigurazione della scena del *nagare kanjō* nella prima rappresentazione del dramma.

Confrontando la figura 10 e 12 si può notare che, diversamente dall'interpretazione di Kuniyoshi, che vede Iemon terrorizzato, nel documento della raffigurazione scenica il

personaggio è combattivo e viene mostrato nell'atto di buttare l'acqua sulla struttura del *nagare kanjō* (che ricordiamo essere uno strumento usato per l'omonimo rituale che comportava la pulizia di una macchia o di una scritta da un tessuto appeso ai quattro pali di bambù), ma la comparsa dello *yūrei* fa infuocare l'acqua⁹⁰, vanificando la purificazione dello spirito. Nonostante manchi una vera e propria descrizione della macchina scenica che venne utilizzata in questo caso specifico, si può presumere che per far uscire l'attore dal *nagare kanjō* in fiamme abbiano utilizzato una tecnica dal nome *asagaobi no yūrei* ("Fantasmi che bruciano come l'ipomoea"), in cui l'attore indossa un abito stretto alla vita e imbevuto di alcool nella parte sottostante a cui poi si dà fuoco mentre viene sollevato in aria⁹¹.

La rappresentazione di Oiwa in questa scena è emblematica, in quanto si mostra con il bambino in braccio. Questa caratterizzazione, che permane anche quando la scena verrà sostituita con quella del *chōchin nuke*, è sovrapponibile a quella dell'*ubume* così come è stata descritta in precedenza, nel primo capitolo, e questo aggiunge nuove sfaccettature al personaggio. Tuttavia, alcuni elementi divergono da ciò che si pensava fosse una *ubume*, e questo dipende dal fatto che Nanboku non volesse mostrare l'*ubume* secondo la consuetudine nota al pubblico, ma volesse utilizzare la sua figura proprio per smantellare parte delle tradizioni del kabuki che ancora lo permeavano durante quegli anni⁹². La figura della morta che stringe al petto il bambino serve per evocare nel pubblico l'idea dell'*ubume* in modo tale che, aggiungendo delle nuove caratteristiche a questo personaggio, Nanboku utilizzi lo spirito come strumento per veicolare al meglio il suo messaggio di protesta.

E quindi la figura tradizionale dell'*ubume* viene stravolta, perché invece di tentare di proteggere il bambino, Oiwa decide di ucciderlo: la protezione nei confronti del bambino, che veniva vista dalla società come un dovere da parte della madre per preservare la casata e la linea di sangue, viene meno per una vendetta personale, tanto da portare la donna ad

⁹⁰ Elemento che ricollega questo *kaidanmono* al concetto di calore e gelosia che abbiamo già incontrato all'interno dell'*onryōgoto* (vedi pagina 38).

⁹¹ SHIMAZAKI, "The End of the 'World'...", p. 212.

⁹² SHIMAZAKI, "The End of the 'World'...", p. 239.

uccidere il bambino e far scomparire così gli eredi di Iemon⁹³. Lo stravolgimento, inoltre, è messo in atto tramite due innovazioni che Nanboku inserisce nella figura dell'*ubume*.

Per prima cosa, segna una profonda svolta all'interno del teatro il fatto che Nanboku scrivesse solitamente le parti dei fantasmi per protagonisti maschili. Invece, tutti i ruoli di fantasmi femminili erano scritti e messi in scena da attori dedicati a ruoli femminili, che evitavano scene che li facessero apparire in modo da suscitare ribrezzo. I fantasmi in questione provocavano stupore e meraviglia, mostrando la propria furia tramite delle danze, ma rimanevano sempre relegati in sottotrame laterali rispetto alla vicenda principale. Con Nanboku, invece, viene aggiunto il drammatico e l'orrore, e i personaggi dei fantasmi femminili riescono così nei suoi drammi a raggiungere e fare propri degli elementi del kabuki che una volta erano riservati solo ai fantasmi maschili⁹⁴.

Un'altra caratteristica significativa dei fantasmi di Nanboku è l'utilizzazione di personaggi rappresentati in modo da evocare nel pubblico l'immagine tradizionale dell'*ubume* (proprio perché vicini all'acqua), ma che in realtà non hanno nessuna connessione con gravidanza e parto. Mediante l'associazione che porta il pubblico a vedere il fantasma con un bambino come un'*ubume*, Nanboku usa questa figura sciogliendola dalla connotazione di gravidanza e parto legata originariamente a questo spirito, e crea così dei fantasmi che provocano sulla scena un profondo terrore, poiché come l'*ubume* rimangono in questo mondo per portare a termine la loro "missione sociale" anche dopo la morte, che però in questo caso non è più salvare il bambino ma perpetrare fino in fondo la propria vendetta⁹⁵.

Queste innovazioni non furono utilizzate da Nanboku solo nel dramma di Oiwa, bensì furono inseriti in vari drammi che hanno anticipato *Yotsuya kaidan* e da cui questo dramma attinge per la resa di scene e l'utilizzo di costumi. Primo fra questi fu *Tenjiku Tokubei ikokubanashi* 天竺徳兵衛韓噺 (*Tokubei dell'India: storie di terre sconosciute*), messo in

⁹³ SHIMAZAKI, "The End of the 'World'...", pp. 238-239.

⁹⁴ Ci sono varie teorie al riguardo per quanto concerne le motivazioni dell'autore di porre enfasi sulle donne. Mentre secondo Hattori Yukio questo si rivela essere l'unico modo per mettere le donne sullo stesso piano degli uomini, a volte anche superandoli per importanza, Satoko Shimazaki afferma che l'unico motivo è il rinnovare e stravolgere il concetto di *sekai* all'interno del *kabuki* attraverso l'innovazione e introduzione di una nuova "versione" della *ubume*. SHIMAZAKI, "The End of the 'World'...", p. 214.

⁹⁵ SHIMAZAKI, "The End of the 'World'...", pp. 229-232.

scena per la prima volta nell'estate del 1804 e che divenne tanto famoso da far decollare la carriera sia di Nanboku che del suo attore prediletto, Onoe Matsusuke I 初代尾上松助 (1744-1815). Ciò che assicurò il successo all'opera furono l'utilizzo di effetti speciali e la comparsa del primo *yūrei* di Nanboku, interpretato da Matsusuke grazie all'*hayagawari*, tecnica che riguarda il cambio di costume in scena già affrontata parlando dell'*onryōgoto*⁹⁶. Dopo di questo fu la volta del *Iroe iri otogizoku* 彩入御伽艸 (*Racconti colorati*, 1808), che presenta uno dei rarissimi *onryō* maschili del genere, Kohada Koheji, e del *Okuni gozen keshō no sugatami* 阿国御前化粧鏡 (*Lo specchio per il trucco di dama Okuni*, 1809), da cui è tratta la scena dello *hitoride no kamisuki* di *Yotsuya kaidan*. A pochi anni di distanza dal debutto di *Tōkaidō Yotsuya kaidan* ci fu anche *Iro moyō chotto karimame* 色彩間苺豆 (*Colori sensuali, andando a raccogliere fagioli*, 1823), dove si nota la vena sperimentale di Nanboku: la protagonista, Kasane, viene sfigurata durante il dramma dal proprio padre⁹⁷, ed è questa la scena che ispirò la successiva trasformazione del volto di Oiwa in *Yotsuya kaidan*, rendendola caratteristica emblematica del personaggio⁹⁸. Tutti questi spiriti, perfino l'*onryō* Kohada Koheji, sono variazioni sulla figura dell'*ubume*, così come era stata descritta inizialmente da Banryō e da Sekien, con l'aggiunta delle innovazioni già citate da parte di Nanboku. Attingendo a queste sue opere e unendo vari elementi insieme, nasce così il dramma più famoso di Nanboku, appunto *Tōkaidō Yotsuya kaidan*.

Questo dramma ben testimonia i cambiamenti nella tradizione del kabuki già in atto durante quegli anni, tuttavia la prima rappresentazione di *Yotsuya kaidan* ha sicuramente contribuito ad accelerare il processo. Il concetto di *sekai*, che seguiva delle regole precise e serviva non solo per strutturare le vicende dei drammi ma anche come strumento veicolante storie e tradizioni all'interno della frenetica e nuova società di Edo, viene pian piano meno con l'affiorare di nuove strutture di trama. Le vicende dei nuovi drammi che nacquero dopo Nanboku spesso si concentravano su personaggi che nulla avevano a che fare con la classe samuraica, personaggi dalle origini oscure, con vicende che non rientrano nel genere dell'*oiesōdō* e nelle storie di vendetta delle casate dei *daimyō*. Allo stesso tempo vennero

⁹⁶ MANSI, "Supernatural revenge...", p. 123.

⁹⁷ MANSI, "Supernatural revenge...", p. 125.

⁹⁸ MANSI, "Supernatural revenge...", p. 129.

meno anche delle tradizioni legate al *sekai*, come per esempio il *sekai sadame* 世界定め (“scelta del *sekai*”), un appuntamento in cui all’inizio di ogni nuovo anno si decideva in quale *sekai* ambientare la produzione, ma che scomparve verso gli anni trenta dell’Ottocento⁹⁹.

⁹⁹ SHIMAZAKI, “The End of the ‘World’...”, pp. 239-240.

CONCLUSIONI

Attraverso le opere teatrali fin qui passate in rassegna emerge come alle spalle di Oiwa ci siano molti personaggi che hanno contribuito a delineare le caratteristiche divenute connotanti dello *yūrei*, personaggio così importante per il teatro e la cultura giapponese. E non sono solo i personaggi degli altri drammi precedenti di Tsuruya Nanboku IV, ma anche figure che compaiono nel teatro del *nō* e nell'*onryōgoto*, sebbene con differenze fondamentali nella rappresentazione.

Ad esempio, nel teatro del *nō*, compaiono in scena fantasmi non riconoscibili per un aspetto particolare, perché mantengono l'abbigliamento di giovani fanciulle ma anche di forti guerrieri e samurai, con addosso elmo e armatura. In questi drammi non ci si concentra su cosa siano queste entità, e spesso lo spirito che parla appare solo attraverso una proiezione onirica del *waki*. Pochi sono spiriti furenti, e tra questi si possono incontrare degli spiriti vendicativi legati ad episodi della storia giapponese, come anche derivanti da opere letterarie. La dama Rokujō, rappresentata nel *nō* in più opere tra cui anche il dramma *Aoi no ue* 葵上, è un esempio emblematico di questo genere di figure del *nō*: appartenente, appunto, alla letteratura e spirito vendicativo di un vivente, cioè un *ikiryō*, mostra tutta la furente gelosia provata per la dama Aoi trasformandosi addirittura in demone sulla scena, caso particolarissimo nel panorama del *nō*¹.

Molti, infatti, sono i drammi le cui vicende presentano la figura dell'*ikiryō*, da drammi del *nō* fino al kabuki, poiché così potevano mostrare sul palcoscenico con grande libertà la furia vendicativa suscitata da un forte sentimento di gelosia, manifestazione della sfera femminile socialmente condannata. Nell'*onryōgoto* l'*ikiryō* dà sfogo alla sua furia drammaturgicamente attraverso acrobazie e danze, che affasciano e tengono avvinti gli spettatori per la meraviglia suscitata dall'abilità degli attori. Ben diversa la rappresentazione scenica dei *kaidanmono* e in particolare del dramma con protagonista Oiwa: lo *yūrei* inizia ad essere sempre più spesso lo spirito di un defunto e solitamente uno spirito vendicativo, ovvero lo *shiryō*. La resa scenica delle vicende e dei personaggi è tutta

¹ Come abbiamo potuto notare in altre opere d'esempio, lo *shite* solitamente usciva di scena a metà opera per il cambio di costume, visto che l'attore porta in scena due personaggi differenti durante il dramma.

finalizzata a generare inquietudine e terrore nel pubblico: si possono rilevare tutti gli ingredienti tipici dell'*horror*, dal sangue finto ad effetti speciali, anche con l'uso di macchinari, fino a utilizzare alcune scene tipiche del kabuki, capovolgendone il significato.

Lo *yūrei*, infatti, si trasforma anche nella sua raffigurazione attraverso i secoli: durante il periodo Edo, soprattutto, abbiamo notato l'affermarsi di uno standard preciso dal punto di vista degli abiti indossati e della caratterizzazione (passando dai capelli alla posizione delle mani, fino all'assenza della parte inferiore del corpo). La stampa di Maruyama "*La visione di Oyuki*" ha sicuramente influenzato molto da questo punto di vista, proprio perché si pensava fosse la vera rappresentazione di uno spirito. Ed è proprio in questo periodo, attraverso il kabuki, che le caratteristiche degli spiriti si delineano più chiaramente, fino ad arrivare ai giorni nostri. La caratterizzazione con l'abito bianco e i capelli neri e sciolti non può che essere collegata alla figura dello *shiryō*, poiché questo abito e acconciatura erano il modo in cui la salma veniva composta nella tomba. Oiwa riprende questa caratteristica, ma la sviluppa in maniera differente: infatti nel dramma la donna viene uccisa e mai sepolta, e quindi nelle sue apparizioni si mostra con le fattezze che aveva nel momento della morte (il volto sfigurato, i capelli sciolti e il kimono che indossava). Questo conferma il cambiamento di rappresentazione dei fantasmi avvenuto durante i secoli, ma allo stesso tempo sembra connotare ulteriormente Oiwa come spirito vendicativo: infatti, poiché si pensava che lo spirito vendicativo sorgesse in seguito ad una morte violenta e improvvisa, nei drammi con *onryō* il fantasma che ricompare in scena per vendicarsi non indossa mai il vestito bianco funebre, ma gli abiti che aveva in punto di morte.

La comparsa in scena dello *yūrei* nelle opere teatrali è motivata variamente: il desiderio di parlare con qualcuno che si conosce oppure di vendicarsi di un torto subito sono ciò che porta più spesso all'apparizione dello *yūrei*, che si tratti dello spirito di un vivente oppure di un defunto. Osservando le opere del *nō* come quelle del kabuki si presenta un intero campionario di donne tradite dai loro mariti e amanti, donne in cerca di vendetta, a cui si affiancano opere dove gli spiriti di guerrieri chiedono perdono o cercano anche loro la vendetta. Fra tutti, tuttavia, colpisce e spicca quasi come un'eccezione il caso dello spirito presente nel dramma *nō Izutsu* 井筒: lo spirito della figlia del poeta appare per parlare del proprio amore, mostrando al pubblico il suo struggimento per non poter più incontrare l'amato. Un sentimento tanto delicato quanto diverso, appunto, dalle altre opere analizzate.

La figura dello *yūrei* si è rivelata, infine, anche strumento di invenzioni drammaturgiche e di innovazioni nella pratica teatrale, addirittura da diventare, da parte dell'autore, strumento per veicolare meglio il suo messaggio alla platea². Infatti, attraverso l'analisi di *Tōkaidō Yotsuya kaidan*, si è potuto riscontrare l'abile utilizzo da parte di Nanboku della tradizionale figura dell'*ubume*, così da rielaborare il concetto stesso di *ubume*. Immergendo l'immagine dell'*ubume* nell'inquietante atmosfera del *kaidan* con gli effetti scenici inventati da Nanboku, lo *yūrei* ha assunto un altro volto, e soprattutto quelle connotazioni che hanno segnato una svolta, dando vita ad un nuovo genere: il sangue che esce dai capelli mentre li pettina, il volto sfigurato e lo sguardo colmo d'odio di Oiwa diventano il punto di partenza di un nuovo filone di storie dell'orrore che tuttora spaventano e affasciano chi le ascolta.

² L'utilizzo dello *yūrei*, del fantasma, come strumento per veicolare un messaggio di critica sociale è una pratica che si può constatare anche nell'ambito della letteratura contemporanea. Un esempio è l'opera di Matsuda Aoko *Obachantachi no irutokoro おばちゃんたちのいるところ* (*Nel paese delle donne selvagge*), dove l'autrice rielabora delle storie di fantasmi del folklore o del teatro per affrontare dei temi e delle problematiche della società attuale.

BIBLIOGRAFIA

Lingue europee:

- AMBROS, Barbara R., “The Medieval Period: Buddhist Reform Movements and the Demonization of Femininity”, *Women in Japanese Religions*, New York, New York University Press, 2015.
- BRAZELL, Karen, e ARAKI, James T., *Traditional Japanese Theater an Anthology of Plays*, New York, Columbia University Press, 1998.
- DAVISSON, Zack, *Yūrei: The Japanese Ghost*, Seattle, Chin Music Press Incorporated, 2015.
- EDELSON, Loren, “The Trope of Transformation in ‘Medea’: ‘A Noh Cycle’”, *Comparative Drama*, vol. 37, no. 1, 2003, pp. 59–74.
- FOSTER, Michael Dylan, *Pandemonium and Parade: Japanese Monsters and the Culture of Yōkai*, Berkeley, University of California Press, 2009.
- FOSTER, Michael Dylan, e SHINONOME, Kijin, *The Book of Yokai: Mysterious Creatures of Japanese Folklore*, Oakland, University of California Press, 2015.
- GUNJI, Masakatsu; BESTER, John; KEENE, Donald; YOSHIDA, Chiaki, *Kabuki*, Tokyo, Kodansha, 1969.
- JACKSON, Reginald, “Frayed Fabrications: Feminine Mobility, Surrogate Bodies, and Robe Usage in Noh Drama”, *Theatre Survey*, vol. 60, no. 3, 2019, pp. 355–384.
- KAWATAKE, Toshio, *A History of Japanese Theater. 2: Bunraku and Kabuki*, Yokohama, Kokusai Bunka Shinkokai, 1971.
- KODAMA, Shōko, *Eigo De Hanasu “Nihon No dentō geinō” = The Complete Guide to Traditional Japanese Performing Arts*, Tokyo, Kodansha International, 2000.

- KOMATSU, Kazuhiko, “Review of: Michiko Iwasaka and Barre Toelken, *Ghosts and the Japanese : Cultural Experience in Japanese Death Legends*”, *Asian Folklore Studies*, vol. 56, no. 2, 1997, pp. 411-414.
- KOMPARU, Kunio, *The Noh Theater: Principles and Perspectives*, New York, Weatherhill / Tankosha, 1983.
- MALATESTA, Lisa Jane, *Tōkaidō Yotsuya kaidan - l'horror ed il grottesco nel kabuki del XIX secolo tra il fantasma ed il corpo femminile come figura abietta*, tesi di laurea magistrale, Università Ca' Foscari, discussa 2021.
- MANSI, Rachele, “Supernatural revenge. La rappresentazione degli spiriti vendicativi nel kabuki”, *Antropologia e teatro*, vol. 8, no. 8, 2017, pp. 97-141.
- MIYAKE, Toshio, *Mostri del Giappone: narrative, figure, egemonie della dis-locazione identitaria*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing, 2014.
- READER, Ian; ANDREASEN, Esben; STEFANSSON, Finn, *Japanese Religions: Past and Present*, Londra, Routledge, 2013.
- REIDER, Noriko T., “The Appeal of ‘Kaidan’, Tales of the Strange”, *Asian Folklore Studies*, vol. 59, no. 2, 2000, pp. 265–283.
- RUPERTI, Bonaventura, *Scenari del teatro giapponese: caleidoscopio del nō*, Venezia, Cafoscarina, 2016.
- RUPERTI, Bonaventura, *Storia del teatro giapponese: dalle origini all'Ottocento*, Venezia, Marsilio, 2015.
- RUPERTI, Bonaventura, *Storia del teatro giapponese: dall'Ottocento al Duemila*, Venezia, Marsilio, 2016.
- SERPER, Zvika, “‘Between Two Worlds’: ‘The Dybbuk’ and the Japanese Noh and Kabuki Ghost Plays”, *Comparative Drama*, vol. 35, no. 3/4, 2001, pp. 345–376.
- SERPER, Zvika, “Japanese Noh and Kyōgen Plays: Staging Dichotomy”, *Comparative Drama*, vol. 39, no. 3/4, 2005, pp. 307–360.

- SHIMAZAKI, Satoko, *Edo Kabuki in Transition. From the Worlds of the Samurai to the Vengeful Female Ghost*, New York, Columbia University Press, 2020.
- SHIMAZAKI, Satoko, “The End of the ‘World’: Tsuruya Nanboku IV’s Female Ghosts and Late-Tokugawa Kabuki”, *Monumenta Nipponica*, vol. 66, no. 2, 2011, pp. 209–46. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/41686466>. Ultimo accesso il 17/02/2022.
- SOVILLA, Selene, *Il Giappone dell'Orrore: un'analisi del macabro e del soprannaturale nelle arti giapponesi dall'epoca pre-moderna*, tesi di laurea magistrale, Università Ca' Foscari, discussa 2018.
- SPURGIASZ, Michał, “Yōkai – japońskie duchy liminalne”, *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Studia Religiologica*, vol. 48, no. 1, 2015, pp. 71–81.
- TALAMO, Mario, “Katakiuchimono e riforma Kansei”, *Riflessioni sul Giappone antico e moderno III*, 2018, pp. 347-367. <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-03270869>, Ultimo accesso il 24/08/2022.
- UJINOBU, Komparu, e ZACHERT, Herbert, “Aoi No Ue. Nô-Drama in zwei Akten von Kamparu Ujinobu”, *Monumenta Nipponica*, vol. 2, no. 2, 1939, pp. 536–550.
- YANAGIDA, Kunio, *The Legends of Tōno = (Tōno monogatari)*, Tokyo, The Japan Foundation, 1975.
- ZHAO, Xiaohuan, “Ghosts and spirits in Zaju and Noh”, *Journal of Comparative Literature & Aesthetics*, vol. 38, no. 1-2, 2015, pp. 1-31.

Lingua giapponese:

- IMAZUMI Takahiro, “Yūreinō to sono genryū – Shinshin Ridatsutan to mugen setsuwa/mugen no” (Il *nō* dei fantasmi e la sua origine - *Shinshin Ridatsu Tan* e i *mugen setsuwa/il mugen nō*), *Shūkyō kenkyū*, vol. 81, no. 4, 2008, pp. 1236–1237, https://www.jstage.jst.go.jp/article/rsjars/81/4/81_KJ00004895919/article/-char/ja/, 10/06/2022.

今泉隆裕、「幽霊能とその源流：神身離脱譚と夢幻説話・夢幻能」、『宗教研究』、vol. 81, no. 4, 2008, pp. 1236-1237, https://www.jstage.jst.go.jp/article/rsjars/81/4/81_KJ00004895919/article/-char/ja/, 10/06/2022.

OMOTE Akira e YOKOMICHI Mario, *Yōkyokushū. 1* (Raccolta di drammi del *nō*, 1), Tokyo, Iwanami Shoten, 1970.

表章、横道万里雄、「謡曲集。1」、東京、『岩波書店』、1970。

TOMIZAWA Keishū *kanshū*; FUJITA Hiroshi *kanshū*; KAMIYAMA Akira *henshūiin*; MARUMO Yūka *henshūiin*; KODAMA Riyūichi *henshūiin*, *Saishin kabuki daijiten*, Tokyo, Kashiwa Shobō kabushiki kaisha, 2012.

富澤慶秀監修、藤田洋監修、神山彰編集委員、丸茂佑佳編集委員、児玉竜一編集委員、「最新歌舞伎大事典」、東京、『柏書房株式会社』、2012。

TSUJI Mariko, “‘Mugen *nō*’ ni tsuite – ‘Izutsu’ no borei no keifu” (Riguardo al “*mugen nō*” – Genealogia del fantasma di “Izutsu”), *The Seijo Bungei : the Seijo University arts and literature quarterly*, vol. 84, Feb. 1978, pp. 77-93, <http://id.nii.ac.jp/1109/00004708/>, 10/06/2022.

辻 真理子、『「夢幻能」について：『井筒』の亡霊の系譜』、『成城文藝』, vol. 84, Feb. 1978, pp. 77-93, <http://id.nii.ac.jp/1109/00004708/>, 10/06/2022.

TSURUYA Nanboku, *Tsuruya Nanboku Zenshū* (Raccolta completa dei drammi di Tsuruya Nanboku), Tokyo, San'ichi Shobō, 1979.

鶴屋南北、「鶴屋南北全集」、東京、『三一書房』、1979。

TSURUYA Nanboku e GUNJI Masakatsu, *Tōkaidō Yotsuya Kaidan* (Storia di fantasmi: Yotsuya sul Tōkaidō), Tokyo, Shinchō-sha, 1981.

鶴屋南北、郡司正勝、「東海道四谷怪談」、東京、『新潮社』、1981。

Heibonsha Dai Hyakka Jiten, Tokyo, Heibonsha, 1985.

「平凡社大百科事典」、東京、『平凡社』、1985。

Fonti web:

“Jidaimono” in *Enciclopedia Treccani*, <https://www.treccani.it/enciclopedia/jidaimono/>.
Ultimo accesso il 14/08/2022.

Shōriya Aragorō, “Tōkaidō Yotsuya Kaidan”, *Kabuki 21*, 2004,
https://www.kabuki21.com/yotsuya_kaidan.php. Ultimo accesso il 10/08/2022.

“FUNA BENKEI”, *Youtube*, caricato da Deslay III, 30 gen. 2014,
https://www.youtube.com/watch?v=uq_-PbrCFhQ&ab_channel=DeslayIII%F0%9F%87%A6%F0%9F%87%B2. Ultimo accesso il 23/06/2022.

“Noh "Aoi no Ue" Genji Monogatari, Hikaru Genji's wife, Lady Rokujo, with modern translation”, *Youtube*, caricato da QPJ VISION, 11 gen. 2022,
<https://www.youtube.com/watch?v=s6Uc4hrCyKw>. Ultimo accesso il 18/06/2022.

“Ringu (JAP) | Tv scene (ending)”, *Youtube*, caricato da SpookyTube, 25 set. 2016,
https://www.youtube.com/watch?v=G3kiwpmO7RU&ab_channel=SpookyTube. Ultimo accesso il 19/07/2022.

“東海道四谷怪談 [歌舞伎]”, *Youtube*, caricato da Minakata Kunio, 1 mar. 2018,
https://www.youtube.com/watch?v=By55PbKorjs&t=220s&ab_channel=MinakataKunio.
Ultimo accesso il 18/08/2022.

APPENDICE

Figura 1, *Oyuki no maboroshi* (La visione di Oyuki), Maruyama Ōkyo, 1750, p. 6 – Fonte: *Yūrei: The Japanese Ghost*, Zack Davisson;

Figura 2, illustrazione dal *Kōtei Konjaku monogatari*, Izawa Banryō, 1720, p. 11 – Fonte: “The End of the ‘World’: Tsuruya Nanboku IV’s Female Ghosts and Late-Tokugawa Kabuki.”, Satoko Shimazaki;

Figura 3, *Ubume*, Toriyama Sekien, 1776, p. 11 – Fonte: “The End of the ‘World’: Tsuruya Nanboku IV’s Female Ghosts and Late-Tokugawa Kabuki.”, Satoko Shimazaki;

Figura 4, *Atsumori*, Tsukioka Kyogo, 1897, p. 19 – Fonte: <https://ukiyo-e.org/image/wbp/993693673>;

Figura 5, *Izutsu*, in *Nōgaku Zue (Figure del nō)*, Tsukioka Kyogo, 1898, p. 22 – Fonte: <https://ukiyo-e.org/image/artelino/38853g1>;

Figura 6, *Aoi no ue*, in *Nōgaku Hyakuban (Cento drammi del nō)*, Tsukioka Kyogo, 1898-1903, p. 23 – Fonte: https://ukiyo-e.org/image/aic/107546_574933;

Figura 7, *Funa-Benkei*, in *Nōgaku Zue (Figure del nō)*, Tsukioka Kyogo, 1898, p. 28 – Fonte: https://ukiyo-e.org/image/aic/109275_585831;

Figura 8, illustrazione dell’opera *Keisei Asamagadake*, p. 37 – Fonte: *Kabuki*, Gunji Masakatsu;

Figura 9, illustrazione dal libretto dell’opera *Osome Hisamatsu Ukina no Yomiuri*, p. 43 – Fonte: *Kabuki*, Gunji Masakatsu;

Figura 10, scena dal dramma *Tōkaidō Yotsuya kaidan*, Utagawa Kuniyoshi, 1836, p. 57 – Fonte: <https://ukiyo-e.org/image/artofjapan/11124034>;

Figura 11, *Oiwa-san*, in *Hyaku monogatari (Cento storie di fantasmi)*, Katsushika Hokusai, 1831-1832, p. 57 – Fonte: <https://ukiyo-e.org/image/mfa/sc227251>;

Figura 12, *Nagori no hana Yotsuya kaidan*, p. 57 – Fonte: “The End of the ‘World’”, Shimazaki Satoko.

RINGRAZIAMENTI

Dedico questa mia tesi a tutti coloro che mi sono stati accanto in questa mia avventura nipponica, aggiungendo gioia e fascino alle mie giornate di studio, alla scoperta di un nuovo mondo.

Prima di tutto ci tengo a ringraziare il mio relatore, il professore Ruperti, per avermi dato l'opportunità di fare ricerca in un campo così affascinante come quello degli *yūrei*. Fin dal primo anno di triennale è sempre stato parte della mia vita accademica con le sue lezioni, che ricordo ancora come fossero state ieri. Le lezioni di giapponese si tenevano al tempo nelle aule di Santa Marta, dove ora si trova il dormitorio, e alle 8:45 del lunedì mattina ci faceva domande in lingua, semplici e dinamiche. Questi bei ricordi non sbiadiranno mai, e questo lo devo anche a lei, professore. Grazie di essere stato il mio relatore allora e di aver accettato anche questa volta di seguirmi in questa particolare ricerca.

Ringrazio dal profondo del cuore la mia famiglia, i miei genitori e la mia sorellona, che mi hanno sempre spronata a mettercela tutta. I miei genitori mi hanno seguita in questo percorso molto da vicino, invaghendosi insieme a me della cultura giapponese e soprattutto della sua letteratura. Mamma con un libro di Tanizaki e papà, invece, con Murakami in mano: ormai vi penso sempre così, anche quando siamo lontani. Mamma, in particolare, è stata "porto sicuro" di tutte le novità di questa tesi, e tutte le volte ha ascoltato con piacere i miei sproloqui su Oiwa e sulla dama Rokujō, rimanendo affascinata dal teatro del *nō*, quasi innamorata dei gesti delicati dell'opera *Izutsu*. La mia sorellona mi è sempre stata affianco, e anche se lontana e sempre in viaggio so di poter sempre contare su di lei. Spero un giorno di poterti accompagnare in Giappone, uno dei pochi luoghi dove non sei ancora stata!

Al mio amore Emmanuel, grazie di avermi sempre supportata con affetto in questo mio percorso travagliato e in tutti i miei progetti creativi. Riesci sempre a strapparmi un sorriso anche nei momenti più bui, e a risolvere ogni mio problema, anche i più piccoli e "scemi". Sono grata di averti come compagno di videogiochi, di comics, di serate a tema anime, insomma, di tutto! Grazie di essere il mio compagno di vita, e di esserlo anche in futuro, dal profondo del mio *kokorazon*.

Ringrazio Angela e Enrico che mi sono stati sempre accanto fin da quando ero piccola: nei momenti felici e nei momenti tristi siamo sempre stati assieme, come una grande famiglia.

Sono grata di avere le vostre figlie, Elena e Irene, come mie care amiche, e auguro loro ogni fortuna e felicità nei loro progetti futuri. Anche voi mi siete state accanto come sorelle, e non dimenticherò mai i felici momenti passati assieme, come spero quelli futuri.

Vorrei anche ringraziare Wanda e Angelo che mi seguono fin da quando ero piccola e sono sempre stati molto dolci con me. Ricordo con affetto i pomeriggi e le serate trascorse a giocare con Antonio.

Ci tengo a ringraziare poi i miei zii e i miei cugini, con cui ho potuto sempre condividere ansie e gioie dell'università. Nonostante ci siamo potuti vedere poco in questi anni per la lontananza e per il Covid-19 siete sempre nei miei pensieri.

In particolare ringrazio zio Giancarlo, colui che mi accompagna sempre alla ricerca di nuovi manga e nuovi giochi da tutta una vita, lamentandosi sempre che “non cresco mai”, ma rimanendo sempre al mio fianco. Spero un giorno di trovare il manga giusto che ti faccia passare al lato oscuro!

Ringrazio Rosaria, mia tata e mia “nonna adottiva”, che ha sempre ascoltato le mie lamentele e le mie ansie accademiche (e di vita), infondendo in me la forza per andare avanti e spronandomi sempre ad amarmi un po' di più, una cosa per me assai difficile. Grazie di essere sempre al mio fianco!

Devo ringraziare un'altra figura forte della mia vita, ovvero Gilda, che maschera la sua dolcezza con un sarcasmo micidiale! Grazie di tutti i pranzi e di tutti i bei momenti passati insieme in questi anni universitari, non sai quanto mi hanno fatto sentire bene. Sono grata anche ad Anna e Ciro, e ovviamente Mildred, che insieme a “Gi” mi fanno sempre sentire a casa e fra cari amici.

Ringrazio Francesco e Maria Luisa, detta anche “la duchessa”. Fin dalle medie mi avete visto appassionarmi alla lingua giapponese, e nonostante al tempo sembrasse “strano” ai nostri compagni di classe, mi siete sempre rimasti affianco. Grazie di essere ancora al mio fianco dopo tutti questi anni e di non essere fuggiti dopo avermi conosciuta meglio!

Da quando ho cominciato l'università ho conosciuto tantissime persone che condividevano con me l'interesse e il fascino per il Giappone, e voglio ringraziare tutti quanti per i bei ricordi, indimenticabili, raccolti fino ad ora. A partire dai pranzi in mensa con Gio e Elise, fino alle compagnie del convitto in cui ho vissuto i primi due anni di questa avventura, grazie a tutti dei bei pomeriggi di studio (e non solo) passati assieme.

Ringrazio Emilie per tutte le notti passate assieme nelle aule studio del convitto, tutt'ora mi mancano tantissimo e a ripensarci mi sale tantissima nostalgia dei nostri momenti assieme. Grazie di avermi salvato nei primi mesi di convitto, in cui non conoscevo nessuno nel dormitorio e sarei morta di solitudine senza di te.

Ringrazio Martina e Vera, con loro ho condiviso la mia prima esperienza universitaria importantissima, il viaggio-studio in Giappone. Ormai sono passati tanti anni, ma ricordo ancora le nostre cene assieme, alla scoperta del cibo del *konbini*, e tutti i santuari e i templi visti assieme sui colli di Kyoto. Insieme a loro ringrazio anche Susy e Giulia, anche loro fidate compagne di questa avventura spaziale durata ben tre mesi.

Grazie ad Arianna (nome in codice "*usagi*"), che mi ha accompagnato in questo percorso più a lungo di tutti, affrontando come me diverse difficoltà per colpa della pandemia, e che mi ha preceduta qualche mese fa. Grazie della tua dolcezza e delle chiacchierate per cui il professor Phillips ci rimproverava così tanto!

Grazie a Lia e Martina, con cui ho continuato a fare "serate anime" anche dopo aver lasciato il convitto e a cui, pian piano negli anni, si sono aggiunte sempre più ragazze. Non avevo mai fatto parte di un gruppo così caloroso di persone, e ho provato un senso di appartenenza come mai prima d'ora all'interno di un gruppo così ampio! E quindi, ovviamente, ringrazio anche le altre delle belle serate assieme: Virginia, Anna, Alessia, Annamaria e Francesca, grazie di tutto.

Grazie ad Andre e a tutti i *senpai* con cui ho potuto condividere tanti pranzi e tante uscite, e che mi hanno aiutato durante gli anni di magistrale.

E anche se le ho conosciute da poco, grazie anche a Francesca e Cristina, con cui ho potuto affrontare il mio tirocinio della triennale – tradurre non è mai stato così divertente, potendolo condividere con voi!

Infine ci tengo a ringraziare Kyoto, per essere così bella e avermi offerto tante avventure straordinarie da vivere con le mie persone care, e il quartiere di Akihabara, di cui sono profondamente innamorata e dove spero un giorno di tornare insieme alle persone importanti della mia vita.