



Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea
magistrale
in Lingue e Civiltà
dell'Asia e dell'Africa
Mediterranea

Tesi di Laurea

**L'ambiguità dello *yūrei* nella
letteratura giapponese
contemporanea.**

**Il nuovo *yūrei* nei romanzi *Silent Hill 2*,
Another e *Sadako*.**

Relatrice

Ch.ma Prof.ssa Luisa Bienati

Correlatore

Ch. Prof. Toshio Miyake

Laureanda

Marianna Ceolato

Matricola 869559

Anno Accademico

2022 / 2023

Indice

要旨	3
1. Introduzione	5
1.1 Lo <i>yūrei</i> : più di un fantasma.....	5
1.2 Dalle origini ad oggi.....	9
2. I nuovi <i>yūrei</i> in <i>Silent Hill 2</i> (2006), <i>Another</i> (2009) e <i>Sadako</i> (2019).....	14
2.1 Mary/Maria, morta ma viva.....	16
2.2 Misaki, viva ma morta.....	27
2.3 Sadako, la morta immortale.....	37
3. Il perturbante <i>yūrei</i>	46
3.1 La donna mostruosa.....	50
3.2 La fisicità: tra il cadavere e lo spettro.....	62
3.3 Legame e ripetizione.....	65
3.4 Acqua, transizione e spazialità inversa.....	68
4. L'eroe gotico giapponese e il suo fantasma: identità in relazione.....	74
4.1 Vedere l'invisibile.....	78
4.2 <i>Zen'akufuni</i> , il non dualismo del bene e del male.....	80
4.3 L'aldilà qui.	84
5. Conclusione.	86
Bibliografia e sitografia.....	90

要旨

広義に「*fantasma giapponese*」として定義されている「幽霊」は、西洋のゴーストと違って日本文化が生んだ特別なものである (Davisson, 2015 年)。幽霊は概念的に西洋のゴーストと似ているが、日本伝統に根ざした独自性があるとはっきりと識別できる。現在、思い浮かべる幽霊のイメージは、主に江戸時代の怪談や歌舞伎に由来している (Mansi, 2010 年)。頻りに歌舞伎の主人公であった幽霊は、後の文化作品でも同じ歌舞伎のイメージを保ってきた。加えて、幽霊は視覚芸術である歌舞伎の演劇に最大の成功を収めたことで、後の文学や映画にも見られるような大きな視覚的特徴を守り続けた。その後、啓蒙的で合理主義的な明治時代になると、不思議な幽霊を語っていた怪談はその価値が下がって、ほぼ禁止されていた。戦後 1950 - 1960 年代の映画が登場するまで、人気は回復することはなかった。戦後の「*new yūrei*」(新しい幽霊) は、前に含んでいなかった意味を含んでいたが、元の伝統的なイメージがほぼ変わらなかった (Yoo, 2022 年)。同様に、幽霊はさらに大きな変化を遂げたこの 25 年間で、国際的な知名度が急上昇してもその本質を失うほど変わっていない。現在のホラーキャラクターとして認識されている幽霊は、鈴木光司の小説「リング」(1998 年) の出版にまで遡る。2000 年代に入ると、この有名な小説を原作とした日本映画版が出た後、アメリカで再編集したものが登場し、「*dead wet girl*」(Dumas, 2018 年) というホラーキャラクターを生み出した。この日本伝統的っぽい *dead wet girl* という国際的出現は日本文学に再び波及し、小説化を通して新しいハイブリッドな幽霊が生み出した。

本論文では幽霊の歴史的概観の後、まず最近の日本文学に登場する新しい幽霊を考察する。「サイレントヒル 2」(2006 年)、「アナザー」(2009 年)、「貞子」(2019 年) 三つの小説のプロット、設定、対象キャラクター新しい幽霊の分析を通して、基本的な幽霊の特徴が明らかになる。それは曖昧さであり、小説に不思議で不気味な雰囲気を与える。本論文ではゴシック文学の文体の主な特徴であるこの不気味さは、幽霊に適用して考察する (Bennett, Royle, 2009 年)。ゴシックは西洋文学に由来するものであるが、不気味な雰囲気に満ちているいろいろな日本の小説はゴシック文学に属するとも言える (Hughes, 2000 年)。

次は幽霊の一般的なイメージとして先に述べた三人の幽霊は女性だという点を考察する。世界中の作品では恐ろしい女性の原型が見つけれられる理由はクリステバが説明する。女性の不気味さを議論するクリステバの理論によって女性の身体は変化するものなので恐ろしいものである (Kristeva, 1982 年)。それが今までの文学に見られるので、今もわずかに家父長制社会の思想が残っていると思われる (Creed, 1993 年) (Dumas, 2018 年)。次に、小泉八雲 (1850 年-1904 年) と上田秋成 (1734 年-1809 年) の怪談集と現在ホラー小説の両方に見られる女性幽霊の四つの特徴を説明する。例の特徴は女性性との強い関係があり、曖昧さ、不思議さ、不気味さを含めるいわゆる「*uncanny*」というゴシックの根拠を表す。

最後に、日本文化における死者の重要性、および主人公のゴシックヒーローと幽霊との関係を考察する。昔から日本伝統で死者は非常に崇められ、恐れられている。そのため、幽霊は今まで重要視されてきて (Davisson, 2015 年) (Iwasaka, 1994 年)、文学にも現れることが多かった。しかし、江戸時代の怪談よりも現在ホラー文学は幽霊を主人公の心の中に潜む敵として描いてきている (Nordini, 2016 年)。従って、新しい幽霊は更に「私と敵」を区別できないゴシックの雰囲気を取得しつつある (Hughes, 2000 年)。「私と敵」、つまり「善と悪」を混乱するゴシックの曖昧さは日本文化から見ると「善悪不二」という禅語が思い浮かばれる。この禅の教えは区別できないゴシックの恐ろしさを超えて「我と他」が一つであると主張する教えである (Douglas, 2001 年)。

まとめると、本論文では時代とともに変容を遂げながら今日に至っている幽霊が常に持っていた特徴、その曖昧さ・不思議さを探求する。この固定された幽霊の特徴は、長い年月をかけてさまざまな意味を込められ、日本文化を物語ってきた。幽霊は恐ろしく不思議な怪物の形によって個人と社会の心理的な不安を表すものであると考えられる。つまり、自分自身の心の中では理解できない、解決しなければならないことがあるこそ、文学に恐ろしく不思議な幽霊が現れるのである。本論文に述べた通り、幽霊はそれをはっきりと表す上に、伝統、歴史、芸術が込められている特徴を守る重要な日本文化の一部である。

1. Introduzione

1.1 Lo *yūrei*: più di un fantasma.

Una ragazza con lunghi capelli neri che ricadono scomposti sul viso formando una fessura da cui traspare un pallore mortale e un terribile occhio sgranato: *konoyo no mono ja nai* この世のものじゃない¹, non è di questo mondo. Si tratta dell'iconico fantasma che trova le sue origini nella tradizione giapponese e rielaborazioni dalla fama internazionale in film come *The ring* (2002) di Gore Verbinski e *The grudge* (2004) di Takahashi Shimizu. Questa creatura suscita terrore grazie al suo essere soprannaturale che sfugge ad una definizione o una categorizzazione precisa.

La parola “fantasma” nei dizionari di traduzione è spesso tradotta con *yūrei* 幽霊 (lett. spirito *indistinto, oscuro, fievole*) oppure *obake* お化け (lett. essere che si *trasforma*) e indica quindi una creatura soggetta al cambiamento e poco chiara. Una breve definizione della corrispondente parola italiana afferma che, nelle sue diverse accezioni,

Il fantasma si mostra sempre come un riflesso smorto o distorto, un abbaglio, un'apparizione che non si sa se è realtà o miraggio, se è insidiosa o autentica. Impenetrabile, minaccioso, incerto, triste fratello della fantasia.²

Calzante sia per il classico fantasma dalla sagoma bianca che si potrebbe intendere per senso comune, sia per la figura dell'horror giapponese che analizzerò, ovvero il “nuovo *yūrei*”³ della letteratura giapponese contemporanea; questa definizione viene arricchita da Elisabeth Scherer⁴ nell'accezione che vedrebbe la misteriosa entità in questione come una metafora per qualcosa che è stato rimosso:

Ghosts are a powerful metaphor. They stand for an Other that is perceived as threatening; for the unclear, the unspeakable; for a present absence that demands justice or at least answer, and that challenges temporal categories such as past and present. They are the “figuration of presence-absence,” and as such frequently serve to indicate that something important is missing or being repressed.⁵

¹ Osamu MAKINO, *Sadako*, Sadako shirizuru, Kadokawa horā bunko, 2019. 牧野 修 - 貞子 「貞子」シリーズ (角川ホラ一文庫)、2019。

² <https://unaparolaalgiorno.it/significato/fantasma>

³ Ho ritenuto opportuno utilizzare questa definizione in una versione più generica del “new onryō” che descrive Yoo.

⁴ Elisabeth Scherer è dottoressa di ricerca in Japanese Studies all'Università di Tübingen. Ha pubblicato più di 20 articoli e le sue aree di ricerca includono la cultura popolare giapponese, i rituali e le religioni nel Giappone contemporaneo e nelle diaspore giapponesi, il Giapponismo e gli studi di genere.

⁵ Elisabeth SCHERER, *Ghost Movies in Southeast Asia and Beyond*, Peter Bräunlein e Andrea Lauser, 2016, cap. “Well-Travelled Female Avengers: The Transcultural Potential of Japanese Ghosts”, p. 74.

Scherer suggerisce che il fantasma abbia la funzione di sostituire qualcos'altro e così di dare forma ad un'inquietudine, un'ansia, una paura. Slegato dalla temporalità, prende vita ed è allo stesso tempo non più in vita. Se si volesse andare più in profondità alla scoperta di questa creatura, ci si troverebbe ancora una volta con una non-definizione: "*Ghosts are entities that escape categorization: "[T]hey often signal eruptions that deconstruct binary ways of perceiving the world*"⁶.

Inspiegabile, non elaborabile, il fantasma è un redivivo e la sua "esistenza" implica un ritorno o una ripetizione di ciò che è mancante o represso e che si riferisce quindi al passato. L'apparizione di un fantasma rievoca un passato raramente oggettivo e spesso relativo al soggetto testimone, che sarebbe psicologicamente disturbato da qualche evento non risolto. In questo senso il fantasma si potrebbe altrettanto considerare la materializzazione del trauma, che viene definito nella psicotraumatologia dalla scuola di Val-de-Grace come un "evento privo di significato e significabilità" legato al contatto del soggetto con la realtà della morte.⁷ Nordini sostiene questo punto di vista nella sua tesi sull'interpretazione dei ricordi traumatici tramite fantasmi nella letteratura e nei film, in cui afferma che il fantasma è il mezzo che permette al soggetto traumatizzato di confrontarsi con il trauma. In altre parole, grazie al fantasma le emozioni traumatiche vengono identificate in un oggetto esterno alla propria mente e quindi non sono più d'intralcio alle altre operazioni cognitive. Nordini sostiene, inoltre, l'importanza della relazione fantasma-testimone nella definizione del fantasma stesso, il quale diventa, in questa lettura, una proiezione mentale piuttosto che una creatura soprannaturale⁸.

Tuttavia, le storie di fantasmi in generale, così come nella letteratura giapponese, non mancano di descrivere gli aspetti più mostruosi delle creature che vi compaiono e, attraverso la narrazione fantastica, di suggerirne o esplicitarne la natura soprannaturale dovuta a maledizioni, virus, trasformazioni, mutazioni e così via. Il fantasma, infatti, pur lasciando spazio ad una lettura psicologica come quella di Nordini, è anche un grandissimo protagonista della fiction gotica, genere ricco di mostri e ambienti lugubri e soprannaturali. Come ogni personaggio gotico, il fantasma è *uncanny* (lett. perturbante), ovvero presenta una serie di caratteristiche inquietanti ben descritte da Bennett e Royle nello studio letterario "An introduction to literature, criticism and theory" (2009).⁹

⁶ Ibid.

⁷ [https://it.wikipedia.org/wiki/Trauma_\(psicologia\)](https://it.wikipedia.org/wiki/Trauma_(psicologia))

⁸ Gina NORDINI, *Haunted by History: Interpreting Traumatic Memory Through Ghosts in Film and Literature*, All Regis University Theses 798, <https://epublications.regis.edu/theses/798>, 2016.

⁹ A. BENNETT, N. ROYLE, *An Introduction to Literature Criticism and Theory*, 4th ed., Harlow U.K: Pearson/Longman, 2009.

Detto questo, affacciarsi ad una figura complessa simile al fantasma e cercare i significati che si nascondono nella sua ambiguità non risulta facile. Prima di tutto è opportuno presentare il fantasma tradizionale che nacque in Giappone in varie forme d'arte e nella letteratura premoderna e che lasciò una forte traccia nell'immaginario e nella cultura giapponesi: lo *yūrei*.

Lo *yūrei* è lo spirito di un defunto che rimane legato al mondo fisico, solitamente a causa di un forte legame emotivo. Alcuni suoi sinonimi più generici sono *bōrei* 亡霊 (spirito di un defunto), *bakemono* 化物 e *obake* (fantasma, mostro).¹⁰ Come afferma Mansi, gli *yūrei*:

“risiedono in una sorta di limbo tra il mondo dei morti, *anoyo*, cui non hanno accesso, e quello dei vivi, *konoyo*, dove continuano ad apparire fin quando non vengono esorcizzati oppure si liberano dei vincoli che li legano alla nostra dimensione.”¹¹

Nella cultura giapponese *anoyo* あの世 (lett. quel mondo, l'aldilà) e *konoyo* この世 (questo mondo) sono due facce della stessa medaglia, due mondi dai confini labili e permeabili, tanto che si crede che nella festività annuale dell'Obon le anime dei defunti tornino nelle case dei propri cari¹². Gli spiriti dei defunti possono essere presenze pacifiche, propizie, dispettose, scomode o estremamente infauste e letali a seconda del loro rapporto con i vivi. In particolare, è opportuno specificare che, nel caso in cui l'ostacolo nella progressione verso l'aldilà dello spirito del defunto siano un forte odio o una sete di vendetta (spesso legati ad una morte innaturale), lo *yūrei* in questione è definibile *onryō* 怨霊 (spirito adirato). L'*onryō* è sempre stato protagonista dei racconti spettrali più spaventosi e si contano disastri inspiegabili e naturali che, nell'antichità, erano stati attribuiti proprio a lui. L'impatto culturale dello spirito adirato è tuttora intatto, tanto che molte persone ne sono ancora suggestionate e continuano a nascere produzioni culturali in cui compare l'*onryō* in nuove terribili versioni. Alcuni di questi esempi sono Sadako e Kayako, spiriti adirati che compaiono rispettivamente nel franchise horror scaturito dal romanzo Ring (1991) di Suzuki Kōji, successivamente rielaborato nelle versioni cinematografiche giapponesi e americane (quattordici in tutto); e nel franchise horror di *Ju'on* 呪怨, che comprende tredici film e svariate novellizzazioni.

¹⁰ <https://dictionary.goo.ne.jp/word/%E5%B9%BD%E9%9C%8A/>.

¹¹ Rachele MANSI, *Supernatural revenge. La rappresentazione degli spiriti vendicativi nel kabuki*, in “Antropologia e Teatro – rivista di studi”, Università di Bologna, 2010, p.101.

¹² Jennifer F. YOO, *Monstrous Wives, Murderous Lovers, and Dead Wet Girls: Examining the Feminine Vengeful Ghost in Japanese Traditional Theatre and Horror Cinema*, University of Hawai'i at Manoa ProQuest Dissertations Publishing, 2022.

Secondo Zack Davisson¹³ queste due icone dell'horror giapponese sarebbero state erroneamente etichettate come “japanese ghosts” in traduzione all'originale termine *yūrei*:

Translating *yūrei* as “Japanese ghost” tells you nothing. A more direct translation of “dim spirit” tells you even less. Some words carry specialized meaning — wrapped up in history, in folklore, in religion — and one-for-one word translations cannot accurately convey that meaning. There is too much culture bound up in those single words.¹⁴

Davisson sostiene che lo *yūrei* in Giappone ha un significato più profondo rispetto a quello del fantasma in altre culture. Basti pensare alle produzioni letterarie e le festività che lo coinvolgono, così come moltissimi riti e usanze che in passato hanno ampiamente influenzato la vita in Giappone e che continuano ad esistere sottoforma di superstizioni e senso comune. Nel mondo dell'intrattenimento, a partire dal nuovo millennio la fama dello *yūrei* è nuovamente esplosa grazie ai film J-Horror¹⁵ e ai relativi remake americani. Esistono molte pubblicazioni accademiche sulla *dead wet girl*, il nuovo *yūrei* nato dal cinema, e ritengo utile farvi riferimento data la grande influenza che i film hanno avuto sulla letteratura dello stesso genere e la quantità di novellizzazioni J-Horror che sono state prodotte¹⁶.

Nonostante lo *yūrei* abbia una lunghissima storia, alcune sue caratteristiche tradizionali sono rimaste invariate fino ad oggi. A sostegno di ciò, si vedrà un *excursus* storico che mostrerà l'evoluzione dello *yūrei*, per poi esplorarne gli aspetti d'ambiguità che si ritrovano sia nei *kaidan* 怪談 (storie di fantasmi) tradizionali, che nei nuovi *yūrei* della letteratura horror giapponese contemporanea che compaiono nei tre romanzi *Silent Hill 2* (2006), *Another* (2009) e *Sadako* (2019). L'ambiguità dello *yūrei* emergerà sotto diversi punti di vista, a partire dai più superficiali descrittivi a quelli più psicologici e interpretativi. Per l'analisi narrativo-descrittiva ci si baserà sulle categorie che definiscono il concetto gotico *uncanny* (lett. perturbante) descritte da Bennett e Royle¹⁷; mentre per l'analisi interpretativa si utilizzeranno le tre tipologie di reazione all'apparizione del fantasma identificate da Nordini: paura-rifiuto, desiderio-ricerca e neutralità-abitudine¹⁸ (traduzioni mie). Infine, sarà messo in luce il significato culturale dello *yūrei* che emerge

¹³ Zack Davisson è un traduttore americano di autori come Shigeru Mizuki, Leiji Matsumoto, Go Nagai, Satoshi Kon e Gō Tanabe. Inoltre, come scrittore è noto per le sue opere sul folklore e sui fantasmi giapponesi.

¹⁴ Zack DAVISSON, *Yūrei: The Japanese Ghost*, USA, Chin Music Press Inc, 2015, p.18.

¹⁵ Un genere horror nato dalla cultura popolare giapponese e prevalentemente caratterizzato da forte suspense, horror psicologico e dall'elemento soprannaturale dello *yūrei* nel suo immaginario di fantasma femminile dai capelli lunghi cadenti sul viso.

¹⁶ Tra queste si contano, ad esempio, sei novellizzazioni dal franchise di *Ju'on*, il romanzo *Sadako* di Osamu Makino dall'omonimo film del 2019 e altrettante novellizzazioni dai franchise di videogiochi come *Silent Hill* e *Resident Evil*.

¹⁷ A. BENNETT, N. ROYLE, *An Introduction to Literature Criticism and Theory*. 4th ed. Harlow U.K: Pearson/Longman; 2009.

¹⁸ Gina NORDINI, *Haunted by History: Interpreting Traumatic Memory Through Ghosts in Film and Literature*, All Regis University Theses. 798. <https://epublications.regis.edu/theses/798>, 2016, p.13.

dagli studi sulle abitudini e sulle credenze spirituali e religiose giapponesi. In questo modo, emergerà quanto il nuovo *yūrei* sia, oltre che una figura horror estremamente attuale, anche profondamente radicata nella tradizione giapponese e, allo stesso tempo, portatrice di significati universalmente condivisibili. L'ambiguità dello *yūrei* ne esprime una complessità che lo rende un personaggio sia tradizionale che contemporaneo, sia particolare che universale ed è, perciò, una caratteristica degna di essere approfondita.

1.2 Dalle origini ad oggi.

The story of *yūrei* is much older, stretching back as far into Japanese history as modern researchers are able to stretch. It is, according to some researchers, the very foundation of the culture, the constant theme that Japanese artists have pursued ever since they had the words to do so.¹⁹

Davisson si riferisce allo studio di Iwasaka e Toelken²⁰, in cui sono ampiamente esplorate le abitudini e le credenze giapponesi sulla morte tramite le leggende, e nota la presenza dello *yūrei* nella cultura giapponese fin dai suoi albori. Iwasaka e Toelken prendono a loro volta in considerazione il lavoro di quello che è considerato il padre degli studi sul folklore giapponese, Yanagita Kunio (1875-1962)²¹, che dimostrò come il mondo dei morti nella cultura giapponese non fosse per niente statico ma, anzi, in costante relazione con i vivi. Il legame tra vivi e defunti sarebbe dovuto al culto *shintō* degli antenati, precedente sia al Neoconfucianesimo che al Buddismo e risalente circa al Quinto secolo²². Il culto degli antenati pone le sue radici nel concetto di *tama* 魂 (spirito), che indica lo spirito individuale che risiede in ogni elemento naturale ed essere vivente e che risale al proto-Shintō. Per quanto riguarda il *tama*, “a seconda che prevalga il suo lato benevolo e pacifico (*nigi*) o quello turbolento, irascibile e violento (*ara*), esso si distingue tra *nigitama* (anima benevola) e *aratama* (anima adirata)”²³.

Chiaramente, gli *onryō* e molti altri *yūrei* di cui vengono raccontate le storie rientrano nella categoria *aratama* e rappresentano un pericolo per il loro potenziale di scatenare disastri naturali e maledizioni dall'estensione e dai bersagli variabili. La denominazione di *onryō* non è antica quanto le origini effettive di questo personaggio, che risalgono all'Ottavo secolo, in cui vi era l'idea

¹⁹ DAVISSON, *Yūrei: The Japanese Ghost...*, cit., p.46.

²⁰ Michiko IWASAKA, Barre TOELKEN, *Ghosts and the Japanese: Cultural Experience in Japanese Death Legends*, Logan: Utah State University Press, 1994.

²¹ L'autore, studioso e folklorista giapponese si pose l'obiettivo di dare voce alle storie popolari quotidiane per rappresentare le masse al di fuori dei grandi eventi storici che descrivono la storia del Giappone.

²² IWASAKA, TOELKEN, *Ghosts and the Japanese...*, cit., p.8.

²³ MANSI, *Supernatural revenge...*, cit., p.99.

condivisa che le anime inquiete potessero danneggiare i vivi. L'esempio storico più eclatante di un provvedimento mirato ad evitare lo scagliarsi dell'ira di un *onryō* sui vivi fu lo spostamento della capitale da Nagaoka ad Heian nel 794. Al tempo, si temeva che la capitale sarebbe stata altrimenti bersaglio della maledizione del defunto principe Sawara, vittima degli intrighi di corte. Dopo l'Ottavo secolo si pose sempre più attenzione alle vendette *onryō* di carattere pubblico e nacque il culto di pacificazione delle anime adirate, il *goryō shinkō*. Il rituale consisteva nello svolgimento di memoriali e venerazioni che includevano musica e quelle arti performative da cui poi sarebbe nato il teatro *nō* con le sue prime rappresentazioni teatrali dello *yūrei*.²⁴ Gli *onryō* protagonisti del *goryō shinkō*, anime da pacificare per evitare disastri di grande portata, erano per lo più spiriti di uomini defunti che avevano subito un'ingiustizia pubblica. Tuttavia, nel corso della storia gli *onryō* e, in generale, gli *yūrei* furono sempre più frequentemente rappresentati come figure femminili che mettevano in atto terribili vendette di carattere privato, spesso riguardanti questioni di cuore che in vita non erano state risolte. Risulta allora comprensibile che, fin dal più antico manoscritto giapponese conosciuto, il *Kojiki* (712), si narri, oltre che della nascita mitologica del Giappone e delle sue divinità, anche dell'archetipo della donna cadavere²⁵ e predecessore dello *yūrei*, la divinità Izanami. Protagonista del mito della morte, lei è la primissima rediviva della letteratura giapponese e la sua ira per essere stata esclusa dal mondo dei vivi causa l'inizio della morte nel mondo.

In antichità, si trasmettevano oralmente molti racconti *setsuwa* 説話 (lett. storia parlata), i quali includevano anche la figura dello *yūrei*. Questi racconti, che iniziarono ad essere trascritti nel periodo Heian (794-1185), trattavano come tematiche principali il karma e la morale buddista e videro nel *Nihon Ryōiki* (Cronache soprannaturali e straordinarie del Giappone), scritto dal monaco *Kyōkai* tra il 787 e l'824, una prima grande raccolta. Oltre a fornire una morale, questi racconti avevano la funzione di presentare al lettore i modi per difendersi dall'incontro con uno spirito e rappresentavano un tentativo di contenere e ordinare il caos del soprannaturale²⁶. Più tardi, nel 1120, con la pubblicazione del *Konjaku monogatari shū* (Antologia delle avventure del passato e presente), i *setsuwa* presero toni meno moralisti e più leggeri e diedero forma ai successivi *kaidan* 怪談 (storie di fantasmi)²⁷, la cui fama esplose nel periodo Edo (1603-1868).

²⁴ MANSI, *Supernatural revenge...*, cit., p.103.

²⁵ MILLER Laura, BARDSLEY, Jan, *Bad Girls of Japan*. 1st ed 1st ed. Palgrave Macmillan 2005, p.17.

²⁶ YOO, *Monstrous Wives...*, cit., p.40.

²⁷ La parola *kaidan*, formata dai due caratteri *kai* 怪 (apparizione strana, misteriosa, incantata) e *dan* 談 (discorso, racconto) è traducibile come "racconti del mistero" o "racconti di fantasmi" ed indica un genere che trova le sue origini nei racconti folklorici del periodo Edo (1603-1868).

Proprio nel periodo Edo, con la pubblicazione della raccolta scritta da Hayashi Razan (1583-1657) per lo shōgun, il *Kaidan Zensho* (Scritti completi di strani racconti) (1627), nacque la parola *kaidan* per riferirsi a questi racconti. Dopodiché, con l'*Inga monogatari* (Racconti di causa ed effetto) del 1660 attribuito al monaco Suzuki Shōsan, nacque la prima raccolta di storie del mistero rivolta ad un pubblico generale e con un fine di puro intrattenimento, a differenza delle precedenti prettamente dedicate ai monaci o ad un pubblico di nicchia.²⁸

In quello stesso periodo storico fece la sua comparsa lo *yūrei* nella forma stereotipata della donna spettrale vestita di bianco con lunghi capelli sciolti. Lo spartiacque che definì l'inizio del nuovo immaginario fu segnato dal famoso dipinto di Maruyama Ōkyo "Il fantasma di Oyuki" (1750). Si narra che Ōkyo, grande pittore naturalista che nelle sue opere si basava sull'osservazione dal vero, una notte d'estate vide il fantasma della sua amata e ormai defunta Oyuki e decise di immortalarla in quello che sarebbe diventato un dipinto emblematico. Nel pacifico periodo Edo spopolava tutto ciò che riguardasse il soprannaturale e molte persone si intrattenevano raccontandosi storie di fantasmi nei famosi raduni *hyakumonogatari kaidankai* 百物語怪談会²⁹. All'inizio di questi incontri venivano accese cento candele che andavano spente una ad una alla fine di ogni racconto per giungere, secondo la credenza popolare, al verificarsi di un evento soprannaturale una volta raggiunto il buio totale. Seguendo l'onda di questi incontri d'intrattenimento vennero pubblicate moltissime raccolte che includevano cento *kaidan* e altrettanti corredi di illustrazioni, tra cui il famoso *Gazu hyakki yagyō* (La parata notturna illustrata di cento demoni) (1776) di Toriyama Sekien. I *kaidan* non narravano solamente di *yūrei*, ma di varie creature bizzarre e misteriose tra cui anche gli *yōkai* 妖怪 (lett. strana apparizione), il cui aspetto poteva essere umanoide con qualche caratteristica bizzarra oppure animalesco. Molti *yōkai* erano creature dall'aspetto femminile che tentavano di nascondere la loro natura mostruosa la quale, alla fine, si rivelava sempre tramite una trasformazione. La trasformazione era un tema molto forte anche nelle narrative sugli *yūrei* femminili e che, tuttora, appartiene ai nuovi *yūrei* dell'attuale J-Horror. In generale, nei *kaidan* emerse visibilmente il tema dell'ambiguità perché essi trattavano i temi dello strano e della trasformazione ancor più che dell'orrore o della paura. Ciò che è inaspettato e misterioso desta inevitabilmente curiosità, ma volendo esplorare le motivazioni del successo dei *kaidan* nel periodo Edo, la loro attrattiva si trovava, secondo Reider, in quattro motivazioni principali: la fascinazione

²⁸ DAVISSON, *Yūrei: The Japanese Ghost*, cit., cap.2 "Weird tales".

²⁹ Quest'usanza si era evoluta dal secolo precedente, in cui i racconti avevano il fine di evocare un miracolo buddista. Nella nuova versione a puro scopo ludico, essa rappresenta una prova di coraggio e un'espressione di curiosità e della volontà di assistere ad apparizioni di spiriti.

per il grottesco, la plausibile spiegazione di eventi inspiegabili, l'attrazione per l'esotico e una leggera critica sociale³⁰. Come si vedrà più avanti, la fascinazione per il grottesco e una leggera critica sociale sono due aspetti e motivazioni d'attrattiva che si possono ritrovare anche successivamente nelle storie e nei romanzi del nuovo *yūrei*. La funzione carnevalesca del grottesco può esprimere il desiderio, o la paura, della sovversione dell'ordine psicologico e sociale. La perdita della chiarezza e del controllo emergono anche nell'onnipresente tema del familiare che diventa sconosciuto e pericoloso: come nei *kaidan* ricorreva il tema dell'amata moglie che diventa un *onryō* spietato, generalmente il nuovo *yūrei* trasforma tutto ciò che era sicuro e confortevole in qualcosa di diverso e minaccioso. Tuttavia, nella narrativa del nuovo *yūrei* manca la spiegazione (o almeno, una spiegazione completa e affidabile) degli eventi soprannaturali, che restano incomprensibili, terrificanti e ricchi di colpi di scena. Inoltre, mancano gli elementi esotici, che sono invece sostituiti da un'ambientazione molto comune che permette al lettore una maggiore immersione narrativa. Nella storia dello *yūrei*, il teatro kabuki, anch'esso nato nel prospero periodo Edo, giocò un ruolo fondamentale. Il kabuki era destinato ad un pubblico vasto e affrontava temi popolari ricchi di scene di sesso, violenza e delitti rappresentati nel modo più cruento possibile³¹. Proprio in tali rappresentazioni, si sviluppò l'immaginario caratteristico dello *yūrei*, che compariva spesso accompagnato ad elementi acquatici, con capelli lunghi e scompigliati, il viso pallido truccato in stile *aiguma*³² e il kimono bianco. Questi elementi dalla profonda storia culturale persistono con delle leggere variazioni anche nei nuovi *yūrei* del J-Horror.

Dopo il periodo Edo, la fama dello *yūrei* iniziò a declinare. Nel successivo periodo Meiji (1868 – 1912) l'influenza razionalista dall'Europa e dagli Stati Uniti spinse gli intellettuali giapponesi del tempo a condannare le credenze sul soprannaturale e le storie di apparizioni di spiriti come un *shinkeibyō* 神経病 (lett. malattia dei nervi), un sintomo di nevrosi³³. Tuttavia, le narrazioni sullo *yūrei* femminile continuarono ad esistere e ad alimentare il *monstrous feminine*³⁴ giapponese assieme alla nuova figura più reale e palpabile della *dokufu* 毒婦 (lett. donna velenosa). L'idea di una donna malvagia e infida che uccide le sue vittime con il veleno, la cosiddetta *poison woman*, nacque dalle notizie di cronaca e fu amplificata nella letteratura del tempo, in cui si descriveva una

³⁰ Noriko T. REIDER, *The Appeal of "Kaidan", Tales of the Strange*, in "Asian Folklore Studies", Vol. 59, No. 2, Nanzan University, 2000.

³¹ DAVISSON, *Yūrei...*, cit., cap. 3 "Kabuki and Yūrei".

³² Trucco dalla base bianca che impiega il nero o il blu sulle labbra e intorno agli occhi con aggiunta di sfumatura blu, utilizzato nei drammi del teatro Kabuki per identificare uno *yūrei*.

³³ MANSI, *Supernatural revenge...*, cit., p.105.

³⁴ Un'espressione appartenente agli studi femministi coniata nel 1993 da Barbara Creed che indica il fatto che il prototipo di qualsiasi rappresentazione mostruosa nelle narrative patriarcali è il corpo femminile.

donna criminale e pericolosa, preda dei suoi istinti.³⁵ Il mondo spettrale della tradizione sopravvisse al periodo razionalista e rimase tacitamente presente nelle superstizioni e nel senso comune, per poi animarsi anche nella letteratura del tardo Meiji nelle opere di Tanizaki Jun'ichirō (1886-1965) e Izumi Kyōka (1873-1939). La donna spettrale protagonista della letteratura gotica di quest'ultimo autore esisteva in uno spazio avvolto nella penombra, misterioso e ben lontano dalla razionalità illuminata proveniente da oltreoceano: era l'immagine nostalgica e dolce di un passato perduto, ma tentatore e minaccioso. Pur scostandosi dalla definizione di *yūrei*, la donna di Kyōka rappresentava ugualmente un legame non ancora reciso con il passato ed era spesso accostata ad immagini acquatiche e alla trasformazione.³⁶ Dopo la Seconda guerra mondiale e nel corso degli anni Cinquanta e Sessanta, lo *yūrei* fece la sua comparsa nel mondo del cinema come rappresentante del trauma della guerra. In questa nuova versione, era spesso una donna *onryō* che in vita aveva subito terribili sofferenze pur rientrando perfettamente nelle aspettative sociali del suo ruolo di genere. La nuova narrativa era influenzata dal concetto di *higaisha ishiki* 被害者意識, il senso di vittimismo nazionale emerso nel Giappone del dopoguerra, nato dall'impossibilità di accettare le proprie responsabilità di aggressione bellica. L'*onryō* vittimizzato di questo periodo, definito da Yoo come "proto-dead wet girl", assunse qualità mostruose semplicemente in quanto appartenente al genere femminile; uno sviluppo causato anche da una nuova ansia patriarcale verso il ruolo instabile e in cambiamento della donna, che iniziava ad avere pieni diritti d'istruzione, voto e partecipazione politica.³⁷ Nel mondo letterario dello stesso periodo proliferava, più che altro, la letteratura del dopoguerra e non vi furono particolari novità o evoluzioni verso quello che sarebbe stato, molti anni dopo, il nuovo *yūrei* iniziatore di una fama internazionale: Sadako del romanzo Ring (1991) di Suzuki Kōji. Tra gli anni Novanta e il Duemila, i remake cinematografici di Sadako diedero vita all'immaginario della *dead wet girl*, che si riversò nuovamente nella letteratura. Questo nuovo *yūrei* del J-Horror, nei film come nella letteratura, mantiene alcune caratteristiche tradizionali, ma si carica di nuovi significati in modo da scuotere le fondamenta della società attuale. Non a caso, la razionalità e la scienza, che stanno alla base delle società civilizzate, così come la tecnologia, strumento indispensabile e frutto dell'intelligenza umana; non possono nulla contro il nuovo *yūrei*. In una costante trasformazione e diramazione di significati, come una crepa che scalfisce la perfezione dell'ordine o l'ombra del dubbio che si allarga inesorabile, ecco una creatura soprannaturale la cui realtà o meno non è accertabile, che si muove in spazi tecnologici e nel mondo

³⁵ Christine L. MARRAN, *Poison Woman: Figuring Female Transgression in Modern Japanese Culture*, NED-New edition. University of Minnesota Press, 2007. <http://www.jstor.org/stable/10.5749/j.ctttt1cn>.

³⁶ Charles Shiro INOUYE, *Water Imagery in the Work of Izumi Kyōka*, Monumenta Nipponica, Vol. 46, No. 1, pp. 43-68, Sophia University, 1991.

³⁷ YOO, *Supernatural revenge...*, p.61-62.

della visione e dell'allucinazione. Tuttavia, palpabile e certa come la morte, terribile e inaccettabile come il trauma, si insinua nella debolezza della psiche umana individuale e collettiva: Mary/Maria, Misaki, Sadako.

2. I nuovi *yūrei* in *Silent Hill 2* (2006), *Another* (2009) e *Sadako* (2019).

Buio, silenzio e solitudine sono, secondo il padre della psicanalisi Sigmund Freud, le paure infantili. Tra le più comuni paure dell'uomo, esse risalirebbero ad un timore primordiale del ritorno alla vita intrauterina.³⁸ Le paure infantili si rispecchiano, paradossalmente, anche nella paura della morte e di essere sepolti vivi, poiché il cadavere e la bara sono involucri bui e silenziosi che, come l'utero materno, sono legati ad una condizione di non-esistenza del sé. In altre parole, sia nel caso in cui il sé è indistinto dalla madre, che in quello in cui il sé cessa di esistere, ci si trova di fronte ad una condizione d'assenza dell'ego. Si deduce, quindi, che le paure infantili riguardino generalmente la scomparsa del sé. Per comprendere più a fondo come questo tema si colleghi ai nuovi *yūrei* che saranno affrontati è necessario introdurre i concetti di *uncanny* (perturbante³⁹) e abiezione, che si vedranno in modo più approfondito nel capitolo tre. Innanzitutto, è importante notare che tutto ciò che è perturbante suscita un senso di familiarità verso qualcosa che dovrebbe essere sconosciuto; mentre ciò che è abietto viene disconosciuto da qualcosa che originariamente era familiare⁴⁰. Pur sorgendo da casi opposti, entrambi i concetti si relazionano con le paure infantili, le quali si riferiscono sia ad un familiare trasformato in sconosciuto (il corpo della madre), sia al disconoscimento di ciò che più è familiare (il corpo privo di vita). L'impossibilità di porre una distinzione tra familiare e sconosciuto è, oltre che la causa della scomparsa del sé, una grande caratteristica dei nuovi *yūrei* che saranno analizzati.

Pur tenendo in considerazione le difficoltà che si presentano nella discussione di qualcosa di indefinibile, in questo lavoro ci si propone di farlo utilizzando le categorie del perturbante identificate da Bennett e Royle⁴¹ nel quinto capitolo della guida agli studi letterari *An introduction*

³⁸ Sigmund FREUD, *Il perturbante*, in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Bollati Boringhieri, 1991, prima edizione 1919.

³⁹ Utilizzata in questo senso, la parola è un adattamento arbitrario dell'inglese *uncanny*, che nella psicanalisi si definisce come "Tutto ciò che si presenta come estraneo e non familiare al soggetto, generando in lui angoscia e terrore, e la cui origine si connette, contraddittoriamente, a ciò che gli era già noto da lungo tempo, ma che era diventato oggetto di una rimozione." (definizione da Oxford Languages).

⁴⁰ <https://writing.rochester.edu/celebrating/2013/Baird.pdf>.

⁴¹ Andrew Bennett è professore di letteratura inglese all'università di Bristol e vanta 38 articoli, 34 capitoli di libri e altrettanti studi sulla letteratura romantica britannica e sulla scrittura anglofona del Ventesimo secolo e

to literature, criticism and theory (2009). La guida identifica tredici elementi letterari tramite i quali il perturbante si esprime, ovvero: la ripetizione, le strane coincidenze e il destino, l'animismo, l'antropomorfismo, l'automatismo, l'identità sessuale incerta, la paura di essere sepolti vivi, il silenzio, la telepatia, la morte, il desiderio di morte, i fantasmi e il linguaggio. Queste voci riguardano tutte, in qualche modo, la fusione di elementi appartenenti a categorie opposte e, perciò, caratterizzano ciò che turba le definizioni e, applicate ai nuovi *yūrei*, rappresentano l'essenza della loro ambiguità. Nella letteratura, il tema del turbamento dei confini è centrale al genere gotico, il quale espone la realtà secondo cui ogni cosa che la società e l'individuo non riconoscono come propria, ciò che rappresenta l'Altro e che prende la forma di mostri e fantasmi, in realtà è indissolubilmente legato al sé e ne fa parte⁴². In altre parole, se si osservano in profondità le creature mostruose e spettrali proprie della letteratura gotica, nell'orrore si scruta una traccia di sé stessi. Grazie a questo dualismo appartenenza-avversione⁴³, tutto ciò che terrorizza non è mai solamente orrendo, ma si rivela familiare e chiama il sé con la voce che gli suona più scomoda e allo stesso tempo attraente. Sebbene la letteratura gotica abbia origini europee, Henry J. Hughes ne afferma il carattere internazionale e sostiene l'esistenza di un gotico giapponese⁴⁴, che sarà approfondito nel quarto capitolo.

Qui di seguito, basandosi sulla premessa di Hughes, oltre a identificare le caratteristiche *uncanny* dei nuovi *yūrei* si accennerà alla loro funzione psicologica. Solitamente, la letteratura gotica ha lo scopo di esprimere qualcosa di razionalmente inesprimibile tramite il processo di defamiliarizzazione, ovvero ha lo scopo di rivelare qualcosa che era stato represso. Questa funzione equivale all'esorcizzazione del trauma, che nella letteratura viene rivelato metaforicamente in un Altro spettrale da affrontare⁴⁵, in questo caso il nuovo *yūrei*. Di conseguenza, il personaggio spettrale è fortemente legato al passato traumatico del soggetto che lo affronta e, spesso, anche ad uno spazio o una caratteristica ambientale specifici all'avvenimento traumatico. Lo spazio e il tempo, che definiscono l'ambientazione, sono quindi caratteristiche fondamentali nella caratterizzazione dei nuovi *yūrei*. Come si potrà notare, molti aspetti gotici non appartengono solo ai personaggi spettrali ma definiscono anche l'ambiente, come il senso di confusione spazio-

contemporanea. Nicholas Royle è professore di letteratura inglese all'università del Sussex ed è specializzato in scrittura critica e creativa. Ha pubblicato 14 libri tra cui saggi, libri di critica, romanzi e storie brevi.

⁴² Jerrold E. HOGLE, *The Cambridge Companion to Gothic Fiction. of Cambridge Companions to Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p.6-7.

⁴³ Ibid, p.10.

⁴⁴ Henry J. HUGHES, *Familiarity of the Strange: Japan's Gothic Tradition*, in "Criticism", Vol. 42, No.1, Wayne State University Press, 2000.

⁴⁵ NORDINI, *Haunted by History...*, 2016.

temporale, il riemergere di eventi passati, i presagi e le metonimie ambientali, tutti elementi molto importanti in questi romanzi⁴⁶.

Ognuna delle tre sezioni seguenti si dedica all'analisi del testo e, in particolare, del nuovo *yūrei* che appare nel romanzo. I nuovi *yūrei* si presentano come creature gotiche ambigue e non collocabili (almeno per la maggior parte della narrazione) in alcuna categoria che definisca precisamente che cosa siano. Fantasmi, non-morti, persone maledette o divinità, a prescindere da come si rivelano (se lo fanno) rappresentano il mondo interiore di chi li incontra nei suoi lati più oscuri.

2.1 Mary/Maria, morta ma viva.

Il romanzo *Silent Hill 2* è la trasposizione letteraria ufficiale pubblicata da Konami⁴⁷ dell'omonimo videogioco survival horror del 2001 sviluppato da Team Silent e anch'esso pubblicato da Konami. Lo scrittore Yamashita Sadamu, responsabile per la trasposizione letteraria del primo volume della serie di *Silent Hill* (2006), scrisse anche questo secondo volume nello stesso anno. Per l'analisi ci si riferisce alla traduzione inglese di Emily Fitch.⁴⁸

Il protagonista è James Sunderland, un uomo che riceve una misteriosa lettera dalla sua amata moglie, la quale era morta tre anni prima a causa di una malattia terminale. Nella lettera, la moglie Mary invita James ad incontrarla nel loro "posto speciale", la città che i due avevano visitato insieme e che le era rimasta molto a cuore, Silent Hill. James è confuso e incredulo ma, oppresso da tre anni di lutto e incapace di proseguire la sua vita serenamente, decide di recarsi nella fatidica città nella speranza di trovare Mary. James riesce ad arrivare a Silent Hill nonostante la strada sbarrata e si ritrova avvolto nella nebbia e circondato da mostri orribili che vagano per le strade e negli edifici. Durante la ricerca di Mary, James non trova traccia di residenti ma incontra Angela, Eddie e Laura; tre personaggi che si trovano a Silent Hill perché, come lui, sono alla ricerca di qualcuno e condividono esperienze passate traumatiche. James inizia a cercare Mary negli edifici in città e poi si reca al punto panoramico sul lago Toluca, in cui trova una donna identica a lei tranne che per il modo di fare spigliato e l'outfit molto vistoso. James è confuso, tanto da pensare di stare vedendo il fantasma di Mary, ma la donna gli dice di chiamarsi Maria e lo rassicura sul fatto di essere una persona in carne ed ossa. James accetta di cercare Mary assieme a Maria, che ha bisogno di

⁴⁶ Robert HARRIS, *Elements of the gothic novel*, in "Gothic Fiction: Introduction to the Genre", <https://www.virtualsalt.com/elements-of-the-gothic-novel/>, 2019.

⁴⁷ Società di progettazione e sviluppo di videogiochi fondata in Giappone nel 1969.

⁴⁸ Sadamu YAMASHITA, *Silent Hill 2*, Emily Fitch (traduzione di), Konami, 2006.

qualcuno che la protegga dai mostri. I due seguono Laura, una bambina che sembra sapere qualcosa su Mary, fino all'ospedale Brookhaven, anch'esso invaso da creature mostruose. Un imponente mostro umanoide con la testa a forma di piramide cerca di attaccare i due e inizia una fuga frenetica da cui però Maria non esce viva. James se ne va dall'ospedale oppresso dal senso di colpa per non essere riuscito a salvare la donna e continua la sua ricerca al museo storico della città. Nell'edificio c'è un insolito buco nel pavimento e James, ormai preso dallo sconforto e sommerso dalle domande, decide che per continuare la sua ricerca deve saltare nell'abisso. Inizialmente, il protagonista si ritrova in un cunicolo fognario, per poi scoprire l'antica prigione sotterranea della città. In questo ambiente ancor più surreale della superficie, James ritrova Maria inspiegabilmente viva in una cella, ma c'è qualcosa di diverso in lei: la donna inizia a parlargli di cose che solo Mary potrebbe sapere e non sembra ricordare di essere morta durante la fuga all'ospedale. A questo punto, Maria e Mary si fondono più che mai nella mente di James, che va alla ricerca di un modo per far evadere Mary/Maria⁴⁹. Tuttavia, al suo ritorno trova la donna insanguinata sulla brandina e ormai morta. James, mortificato e frustrato, capisce che la città sta cercando di punirlo mostrandogli continuamente la morte di sua moglie. Più tardi, James si reca all'hotel in cui era stato con Mary tre anni prima e trova una videocassetta che testimonia il suo assassinio: la donna era malata all'ospedale ed era stato proprio lui a soffocarla con il cuscino. James ricorda ciò che fino a quel momento aveva rimosso e non accettava: ha ucciso Mary con le sue mani. Finalmente, il protagonista capisce che i mostri di Silent Hill sono una creazione della sua mente e questi iniziano a svanire. Infine, James si reca sul tetto dell'hotel, in cui si deve confrontare con il vero mostro di Silent Hill: la donna spettrale che dichiara di essere Maria e lo incolpa della morte di Mary. James afferma con sicurezza che lei non esiste veramente, quindi la donna si infuria e inizia a trasformarsi: diventa la fusione mostruosa del suo corpo con la struttura metallica di un letto, le sue unghie diventano taglienti pezzi di metallo e inizia a fluttuare a testa in giù. Dopo alcuni attimi di esitazione James si fa coraggio e spara in petto al mostro, il quale aveva mantenuto per tutto il tempo il viso angelico di Mary. Ancora una volta il protagonista rivive, nel dolore più assoluto, il trauma della morte di sua moglie. A quel punto, il mostro torna alla sua forma umana, ora totalmente identica a Mary. Lei perdona James, che ammette di averla uccisa perché una parte di lui aveva iniziato a odiarla a causa della malattia che l'aveva resa cupa e iraconda. Finalmente, James riacquisisce l'ultimo ricordo represso: dopo aver ucciso Mary aveva portato il suo cadavere in macchina e si era suicidato annegandosi nel lago Toluca.

⁴⁹ L'apparizione che affronta James in questo momento è definibile Mary/Maria perché è, ma allo stesso tempo non è, sua moglie.

In questo romanzo così metaforico e complicato, alcuni aspetti dell'ambientazione e, in generale, dell'avventura vissuta da James, rimangono aperti ad interpretazioni. La città di Silent Hill può essere letta come una zona liminale tra il mondo reale e l'aldilà⁵⁰, una realtà alternativa e illusoria la cui divisione dal mondo reale è suggerita anche dallo sbarramento del tunnel sull'unica strada percorribile che la raggiunge. Inoltre, non è chiaro se Silent Hill, che si presenta come un doppio spettrale della vera città dei ricordi di James e Mary, occupi effettivamente uno spazio fisico o esista solamente nella mente di James. Personalmente, trovo interessante la lettura di Green secondo cui l'avventura a Silent Hill sarebbe il viaggio mentale di James verso la liberazione dal suo trauma. In questo caso, i tre anni di lutto e la ricerca di Mary in città non si sarebbero verificati nella realtà, ma nella mente di James nel momento del suo suicidio, e andrebbero a costituire l'atmosfera senza tempo del trauma: statica, ripetitiva e senza risoluzione.

La ripetizione e il doppio sono due elementi *uncanny* principali in *Silent Hill 2*⁵¹, protagonisti perfetti dell'ambientazione in una dimensione alternativa priva di limiti temporali che descrivano una sequenza logica di eventi. Come si nota dalla trama, la morte di Maria in un certo momento non presuppone che in seguito lei non esista più, ma è semplicemente un evento raffigurativo del trauma del protagonista che continua a ripresentarsi. A livello ambientale è ripetitivo lo spazio urbano in cui James si orienta con difficoltà e, nel capitolo *To the deepest depths*, sono ripetute le discese del protagonista verso le profondità dei sotterranei della città. Un altro elemento *uncanny* legato alla ripetizione e al doppio è il senso di confusione, amplificato dalla fitta nebbia di Silent Hill e dalla struttura, alle volte illogica, dei luoghi in cui James si avventura. Il protagonista, nella sua confusione, si chiede più volte se quello che sta vivendo è reale o un prodotto della sua mente, tanto che fin dal primo capitolo lui stesso anticipa la possibilità (che si rivelerà vera) di essere già morto.

Al di là delle nuvole sporche c'era una visione di sé stesso. Nello specchio era riflesso il suo stesso volto, duro e rigido come se fosse quello di un cadavere. "In realtà, probabilmente sono già morto" pensò James Sunderland. "In ogni caso, il mio cuore lo è già."⁵²

Green sostiene che questa famosa scena allo specchio, una delle parti iniziali del libro e quella che fa da incipit al videogioco, rappresenti il tema di fondo dell'intera storia: l'ambiguità, lo sfumare delle divisioni tra doppio e originale, tra realtà e illusione, tra vita e morte. Oltre al tema centrale gotico dello sfumare dei confini, si nota la tematica della transizione e del luogo di transizione, che permettono al protagonista di progredire verso la liberazione finale dalle ripetizioni del trauma. Ad

⁵⁰ J. A. GREEN, 'Aren't you Maria?': *The Uncanny and the Gothic in Silent Hill 2*, University of Exeter, Gothic Studies, Volume 23 Issue 1, p.1-20, ISSN 1362-7937, 2021.

⁵¹ GREEN, 'Aren't you Maria?'..., 2021.

⁵² YAMASHITA, *Silent Hill 2*, cit., p.8, 2006. (Traduzione mia).

esempio, dopo aver incontrato Maria in riva al lago, James si reca con lei verso l'hotel per cercare Mary, ma il ponte per arrivarci è distrutto, cosicché i due si trovano costretti a proseguire nella città. La ricerca permette a James di incontrare altri personaggi traumatizzati e fa riemergere gradualmente i suoi ricordi tramite indizi anonimi e la ripetizione della morte di Mary/Maria⁵³. In particolare, nei sotterranei l'uomo vaga incessantemente e trova le prigioni della città, che rappresentano la sua mente prigioniera del trauma, nonché il nido delle sue paure infantili. Da solo, disperso e frustrato dall'assenza di vie d'uscita, in un ambiente buio, umido, silenzioso e claustrofobico, James ritrova incredibilmente colei che più gli è familiare: Mary/Maria, che muore per l'ennesima volta.

Chiaramente, in questo viaggio gotico la morte è certa e onnipresente ma non segna una fine, anzi, è uno strazio incessante e ripetitivo. Il desiderio di James di trovare sua moglie viva è proprio ciò che lo condanna ad assistere incessantemente alla sua morte. Al contrario, quando il protagonista riacquisisce i ricordi repressi, la morte diventa definitiva e liberatrice. Fino a quel momento, i ripetuti incontri avvengono grazie ai fantasmi, emblematiche figure del ritorno che si manifestano senza una logica temporale. Il fantasma non è un tema che riguarda solo Mary, ma l'intera Silent Hill, la ridente cittadina dei ricordi della coppia costretta nell'eternità del trauma e trasformata in un inferno pullulante di mostri, una città spettrale in cui la sofferenza di James si rispecchia persino negli edifici logori, vuoti e incendiati. Allo stesso modo, anche i mostri che la popolano sono fantasmi, in quanto la loro natura è mentale e metaforica, si presentano solo a James e raffigurano ripetitivamente le sue emozioni traumatiche. Nello specifico, si esplicita che i mostri senza braccia rappresentano il senso di confinamento; quelli a forma di manichino con due paia di gambe raffigurano la lussuria; mentre quelli che strisciano sotto il pavimento, il desiderio di fuga⁵⁴. La funzione psicologica accompagnata agli elementi *body horror*⁵⁵ che caratterizzano i mostri li rende, a mio avviso, creature con un grande potenziale gotico. Orrendi, putrescenti e sanguinosi, hanno la funzione di disgustare, confondere e disturbare: il loro corpo antropomorfo, pur mancando di elementi facciali (occhi, naso e bocca), rende difficile la loro collocazione nella categoria non umana. Inoltre, i loro movimenti, seppur bizzarri, tendono ad escluderne la definizione di esseri inanimati in cui rientrerebbero, altrimenti, in qualità di cadaveri o manichini.

⁵³ Con Mary/Maria mi riferisco alla donna di nome Maria che James incontra a Silent Hill, il doppelgänger di Mary, nei momenti in cui trovo opportuno esplicitare la sua sovrapposizione o identità totale con Mary.

⁵⁴ YAMASHITA, *Silent Hill 2*, cit., p. 113-114.

⁵⁵ Genere horror prevalentemente cinematografico basato sulla raffigurazione o descrizione di deformità del corpo, mutazioni, mutilazioni, malattie deturpanti ecc. Spesso è accompagnato all'horror psicologico, caso in cui le deformità fisiche si accompagnano ad una devianza mentale o hanno significati allegorici per stati mentali.

[...] qualsiasi “cosa” fosse, di certo non era umana. Le braccia della creatura sembravano fuse al corpo con carne screziata e marcescente, e la creatura mancava completamente di occhi, naso, bocca e di tutto ciò che potesse identificarla come una persona. Barcollava in avanti intontita, mentre la parte superiore del corpo si contraeva e contorceva in una strana danza.⁵⁶

A livello psicologico, se inizialmente James è terrorizzato alla vista dei mostri, subito il senso di disgusto fa sorgere in lui la necessità di eliminarli. L'istinto omicida che permette a James di sbarazzarsi dei mostri rappresenta un'affermazione del sé attraverso l'eliminazione dell'abietto: i mostri rappresentano per James una minaccia, qualcosa che non può essere ammesso tra le creature esistenti. Quando il protagonista si chiede il senso morale dei suoi massacri, non trova nessuna ragione più profonda del semplice disgusto.

Non poteva più sopportare che quella creatura perversa esistesse. [...] Tuttavia, la vera ragione per cui lui odiava quella cosa non aveva niente a che fare con alcun senso di giustizia. Era disgusto.⁵⁷

Il dubbio del protagonista sul senso delle uccisioni dei mostri rappresenta quello sguardo profondo nell'orrore che apre una possibilità di identificazione: non a caso, le creature sono allegorie delle emozioni che lui non vorrebbe provare.

Infine, le strane coincidenze sono l'ennesima voce *uncanny* nell'ambientazione gotica di questo romanzo. Nel capitolo *Patient records* James trova indizi che sembrano riferirsi direttamente a lui, tra cui è interessante notare gli appunti di un dottore nell'ospedale Brookhaven.

...Il potenziale di questa malattia esiste in tutte le persone e, nelle giuste circostanze, qualsiasi uomo o donna sarebbe portato, come lui, da "l'altra parte". "L'altra parte" forse non è il modo migliore per esprimerlo. Dopotutto, non c'è un muro tra qui e là. Si trova ai confini in cui realtà e irrealtà si intersecano. È un luogo allo stesso tempo vicino e lontano. Alcuni dicono che non è nemmeno una malattia. Non posso essere d'accordo con loro. Sono un medico, non un filosofo e nemmeno uno psichiatra. Ma a volte devo pormi questa domanda. È vero che per noi le sue fantasie non sono altro che invenzioni di una mente impegnata. Ma per lui, semplicemente, non esiste nessun'altra realtà. Inoltre, è felice lì. Allora perché, mi chiedo, in nome della sua guarigione dobbiamo trascinarlo dolorosamente nel mondo della nostra realtà?⁵⁸

Senza riferimenti né nomi, questo scritto instilla in James il dubbio di essere prigioniero del suo trauma e di trovarsi quindi “dall'altra parte”. “L'altra parte” è descritta come uno spazio alternativo non diviso dalla realtà e il dottore afferma che il potenziale di contrarre la malattia in questione è presente in tutti, concludendo con la proposta dell'accettazione dell'altra dimensione come realtà del paziente. Chiaramente, “l'altra parte” viene intesa come Silent Hill, mentre la malattia

⁵⁶ YAMASHITA, *Silent Hill 2*, cit., p.14. (Traduzione mia).

⁵⁷ *Ibid*, p.15.

⁵⁸ *Ibid*, p.55. (Traduzione mia).

contraibile da tutti rappresenta lo stato di confinamento nell'illusione causato dal trauma che James sta vivendo. Il carattere vago e anonimo dello scritto sfuma le distinzioni tra la realtà a cui si riferisce effettivamente, quella di James e quella del lettore. Le strane coincidenze tra la situazione del paziente in questione e quella di James alimentano in modo apparentemente casuale un tono profetico dispensatore di presagi che aleggia su tutta Silent Hill. A tratti incalzante, questo tono costituisce un senso di destino incombente che fa sentire sia il protagonista che il lettore in trappola. Finora si è visto quanto l'ambientazione sia ricca degli elementi gotici *uncanny* identificati da Bennett e Royle, tra cui principalmente il doppio e la ripetizione, la morte, i fantasmi, l'animismo e l'antropomorfismo e le strane coincidenze.⁵⁹

Di seguito, l'analisi si sposta sul nuovo *yūrei* Mary/Maria. Come si è visto, James, ancora in lutto per la morte di sua moglie Mary, viene ad un tratto sconvolto dall'arrivo della fatidica lettera che sembra in tutto e per tutto scritta da lei. La lettera diventa per il protagonista la prova a cui aggrapparsi nella speranza che, in qualche modo, lei sia ancora viva ad aspettarlo. James tenta di spiegarsi l'avvenuto, pensa che forse Mary era stata sepolta viva, aveva perso la memoria a causa di danni cerebrali dovuti all'asfissia e, finalmente, in qualche modo era riuscita a contattarlo⁶⁰. Ecco che, in questo passaggio, emerge l'ulteriore elemento *uncanny* della paura di essere sepolti vivi⁶¹. Il fatto che all'inizio James non ricordi le circostanze precise e reali della morte di Mary è l'elemento fondamentale, insieme alla lettera, a sostegno della teoria delirante che lei si sia miracolosamente salvata.

Mary/Maria di Silent Hill è un personaggio creato dalla mente di James e per comprenderla a fondo è necessario basarsi sul tempo mentale, ovvero soggettivo, percepito da James durante gli anni di lutto e la ricerca a Silent Hill. Se si tentasse una spiegazione psicologica dell'esistenza di Mary/Maria, questa sarebbe collocabile nel contesto dei disturbi della memoria post-traumatici. La memoria è una funzione cognitiva tramite cui il cervello elabora e immagazzina informazioni che può rievocare successivamente attraverso i ricordi. Esistono molte disfunzioni della memoria legate ad esperienze traumatiche come quella della morte di una persona cara e a volte non si limitano a semplici amnesie, ma possono comprendere, ad esempio, allucinazioni e falsi ricordi. Nel caso di James, è ipotizzabile che il ricordo della morte di Mary (per di più, per mano sua) fosse stato rimosso, ovvero inconsapevolmente dimenticato perché inaccettabile. Tuttavia, esso si sarebbe conservato nella parte inconscia della mente del protagonista come ricordo traumatico. A differenza dei ricordi normali, i ricordi traumatici non vengono elaborati dalla corteccia cerebrale e si

⁵⁹ BENNETT, ROYLE, *An Introduction to Literature Criticism...*, cit., cap. 5 "The uncanny".

⁶⁰ YAMASHITA, *Silent Hill 2*, p.10.

⁶¹ BENNETT, ROYLE, *An Introduction to Literature Criticism...*, cit., cap. 5 "The uncanny".

intromettono continuamente nell'elaborazione delle nuove informazioni⁶²; motivo per cui la mente di James crea informazioni distorte o fasulle, come il fatto di aver ricevuto una lettera scritta da Mary, di aver sentito la sua voce in una ricetrasmittente in città e di averla trovata (Maria) sul lungolago, nei sotterranei della città e infine sul tetto dell'hotel.

Maria rappresenta momenti temporali multipli pur esistendo in un preciso momento e la sua apparizione necessita di James come testimone; caratteristiche che le attribuiscono perfettamente la funzione psicologica del fantasma⁶³. La sua prima comparsa avviene nel capitolo *Doppelgänger*, lungo il lago Toluca, dove il ricordo di Mary è tanto vivido da materializzarsi davanti agli occhi di James e da spingerlo a rivolgerle la parola.

“Sei... Mary?” La fissò con sguardo assente per lo stupore mentre si avvicinava con un incerto passo in avanti. La donna si girò. Il suo volto era inconfondibile. Quella bellezza radiosa che non aveva mai lasciato la sua memoria nemmeno dopo tutti questi anni.

“Mary...?” chiese la donna. “Mary? Chi è? La tua ragazza?” A parte il colore di capelli era tale e quale a Mary. Perfino la sua voce era la stessa. James la stava fissando così intensamente che avrebbe potuto divorarla con gli occhi.

“No, mia moglie. Lei... è morta. Ma tu... tu sei proprio come lei.” Più la guardava, più vedeva differenze tra la donna e Mary. La donna indossava abiti appariscenti e un po' rivelatori, mentre Mary aveva sempre preferito abiti semplici. Non solo, ma se fosse stata davvero Mary, non avrebbe dovuto essere tanto felice di vederlo quanto lui lo era di vedere lei? Inoltre, non riusciva a immaginare Mary che lo guardava storto come stava facendo questa donna. Non era nella sua natura modesta.

“Gesù, è la più stupida battuta per rimorchiare che abbia mai sentito. A meno che tu non lo pensi davvero o qualcosa del genere. Per tua sfortuna, mi chiamo Maria. Non sono tua moglie e di sicuro non sono nemmeno un fantasma. Vedi?” Prese le mani di James tra le sue. Era un gesto allettante, come se avesse familiarità con gli uomini. “Non sono un po' troppo calda per essere morta?”⁶⁴

Green nota che, alla domanda di James: “Sei... Mary?”, Maria si identifica come distinta da Mary (“Mi chiamo Maria. Non sono tua moglie”) e reale (“di sicuro non sono nemmeno un fantasma”). Tuttavia, la donna mantiene un'aura scomodamente familiare data dal suo nome (una variazione di Mary) e dalla sua forte somiglianza con la moglie del protagonista.

Poco prima dell'incontro, James era immerso in un ricordo di Mary e stava pensando: “Era come se una sua traccia fosse stata scolpita in questo posto”⁶⁵. Pochi attimi dopo, il suo ricordo sembra prendere vita con l'apparizione di Maria. Un fenomeno di questo tipo, nel contesto dei disturbi della

⁶² NORDINI, *Haunted by History...*, cit., p.19.

⁶³ Ibid.

⁶⁴ YAMASHITA, *Silent Hill 2*, cit., p.42. (Traduzione mia).

⁶⁵ Ibid.

memoria fa pensare all'immagine eidetica⁶⁶ e, nel caso di Maria, è così intensa da diventare un'allucinazione polisensoriale che coinvolge in particolare il tatto e le conferisce una forte fisicità. Tuttavia, in realtà Maria è il frutto di un'elaborazione d'informazioni distorta dal trauma, ovvero un fantasma:

The ghost is a figure directly out of the past; it is a figure in which the past is permitted to exist in the present. But because the ghost exists in the present, it is not the past. Nor is it entirely old. Not fully the being it was in life, not fully, physically present, the ghost is something new—something that could and did not exist until the moment of death. It is a new being made in the image of the old, deceased being. Furthermore, the ghost fuses the past which it represents with new memories with the ones it encounters.⁶⁷

La reazione di James all'incontro spettrale, se collocata in una delle tre categorie nordiniane di reazione al fantasma, rientra inizialmente nella sfera del desiderio-ricerca: in questo caso, il testimone trova nel fantasma l'unico mezzo di connessione con il passato nostalgico a cui vorrebbe tornare, ma il fantasma non risulta essere un rimpiazzo adeguato a ciò che era stato perso⁶⁸. Nello specifico, James desidera così tanto rivedere sua moglie che la materializza davanti ai suoi occhi e ne rimane sbalordito ma si accorge, a poco a poco, che non è la vera Mary: i capelli hanno un colore diverso, i vestiti sono succinti e vistosi e lei dice di chiamarsi Maria. Per di più, l'atteggiamento sicuro, attraente e talvolta malizioso che lei ha nei confronti di James, uno sconosciuto, garantisce che lei non può essere la dolce e timida Mary, nemmeno se questa avesse perso la memoria. Poiché Maria è identica alla vera Mary in tutto il resto, agli occhi di James infanga il ricordo di sua moglie con un'imitazione disgustosa che toglie purezza all'originale. A questo punto, la reazione del protagonista si sposta nella categoria paura-rifiuto. A dispetto delle parole della donna, che ne affermano l'identità reale e distinta, Maria risulta agli occhi di James una Mary abietta, storpiata da caratteristiche che non le appartengono e sporca⁶⁹ secondo la definizione di sporco di Douglas⁷⁰. Maria, in quanto doppio di Mary, corrisponde sia all'identità dell'originale (è Mary), sia ad un Altro (non è Mary) e con la sua ambiguità provoca insicurezza e confusione che sfociano nella repulsione e, infine, nell'orrore. James non è mai indifferente a Maria perché, altrimenti, la sua avventura si concluderebbe con una naturalizzazione della presenza spettrale e, di conseguenza, con l'illusione che lei (Mary/Maria) non sia morta.

⁶⁶ Disturbo della memoria per cui un ricordo visivo viene vissuto tanto nitidamente da sembrare un'allucinazione.

⁶⁷ NORDINI, *Haunted by History...*, cit., p.23.

⁶⁸ Ibid, p.14.

⁶⁹ Il concetto di sporco in ambito religioso presente in *Purity and Danger* di Douglas non ha a che fare con l'igiene, ma presuppone l'esistenza di un'identità a cui ciò che è definito "sporco" non può appartenere e da cui, perciò, viene scartato tramite rituali di purificazione.

⁷⁰ Mary DOUGLAS, *Purity and Danger, An Analysis of the Concepts of Pollution and Taboo*, prima edizione del 1966, Routledge, Taylor & Francis e-Library, New York, 2001, p.161.

Sin dal titolo del capitolo del primo incontro con Maria, *Doppelgänger*, traspare la natura del suo personaggio. *Doppelgänger* è una parola tedesca che può essere tradotta in italiano con “doppio” o, in latino, “alter ego” e significa letteralmente “doppio viandante” nel senso di “bilocato”.⁷¹ La qualità fondamentale di questo sosia, che può essere spettrale o reale, è il disturbo dell’identità, cosa che lo rende un presagio di morte e una figura *uncanny* per eccellenza. Infatti, il senso del doppio, in quanto riproduzione, dovrebbe essere quello di garantire la sopravvivenza dell’originale ma, al contrario, la sua esistenza finisce per annullarne l’unicità: la copia uccide l’originale rendendolo superfluo⁷². Inoltre, è interessante notare che la figura del *Doppelgänger* in Giappone utilizza una serie di immagini interconnesse che implicano un’interazione tra identità e alterità, ovvero si basa fondamentalmente sul concetto di abiezione⁷³, il quale, come si vedrà nel capitolo tre, è in stretta relazione con i concetti di femminilità e di ambiguità centrali in questa tesi.

Nell’analisi di Mary/Maria, il capitolo fondamentale dopo *Doppelgänger* è *To the deepest depths*, in cui avviene il secondo importante incontro tra lei e James. A dispetto delle informazioni sensoriali che James riceve (calore corporeo, visibilità, conferma verbale ecc.), simili al primo incontro, la presenza di Maria nei sotterranei della città risulta, questa volta più che mai, chiaramente spettrale. Per prima cosa, si deve notare che Maria era morta nel capitolo precedente, *Patient records*, durante la fuga dal mostro che inseguiva lei e James in ospedale. Tuttavia, in questo secondo incontro, James ignora (piuttosto inconsciamente, come aveva fatto per Mary) il ricordo della sua morte e decide di credere che lei sia davvero lì. L’incontro assume accesi tinte gotiche quando lei si rivolge al protagonista dimostrando di aver accesso a ricordi che solo Mary potrebbe avere. In quel momento, James si trova a rispondere alla donna con la domanda opposta a quella del loro primo incontro:

“Non sono la tua Mary”

“Giusto. Sei Maria... non è così?”

“Posso essere qualsiasi cosa tu voglia che io sia. In ogni caso, sono io. Sono viva. Sono reale. Vedi?”

Le braccia pallide di Maria si allungarono tra le sbarre e accarezzarono la guancia di James. I suoi polpastrelli erano soffici, caldi e simili al fumo. James rimase folgorato.

⁷¹ <https://it.wikipedia.org/wiki/Doppelg%C3%A4nger>

⁷² Lorna PIATTI-FARNELL, Maria BEVILLE, *The Gothic and the Everyday, Living Gothic*, Palgrave Macmillan, New York, 2014, p.47.

Raechel DUMAS, *The Monstrous-Feminine in Contemporary Japanese Popular Culture*. 10.1007/978-3-319-92465-6, 2018, cap.2.

⁷³ F.G. PAGONI BERNIS, S. BHATTACHARJEE, A. SAHA, *Japanese Horror Culture*, Critical Essays on Film, Literature, Anime, Video Games, Lexington Books, The Rowman & Littlefield Publishing Group, Inc., UK, 2021, p.101.

“Ehi, vieni a prendermi. Non riesco a fare niente attraverso queste sbarre, tantomeno a farti ragionare.”⁷⁴

Maria non dà una risposta chiara, si attribuisce una non-identità (“Non sono la tua Mary”) e afferma di poter essere qualsiasi cosa James voglia. In questo passaggio, in cui tutto dipende dai desideri di James, il potenziale di *doppelgänger* di Maria si esprime al meglio: James potrebbe conferirle l’identità di Mary e rimanere così bloccato “dall’altra parte”, nell’illusione. Un finale di questo tipo, contemplato tra i finali multipli della versione in videogioco di questa storia⁷⁵ rappresenterebbe, a parer mio, la morte definitiva di Mary causata dal suo totale rimpiazzamento con Maria e dalla conseguente eliminazione dei ricordi reali relativi a lei. Nel passaggio riportato Maria allunga le mani oltre le sbarre per toccare James: un’azione spaziale che rappresenta lo squarcio dei confini tra realtà e illusione⁷⁶. Il tocco della donna è paragonato al fumo: caldo ma inconsistente, privo di forma propria, come la sua identità. Il fatto che James si senta folgorato rende ulteriormente l’idea del trapasso: non esiste più una distinzione tra i vivi e i morti perché Mary/Maria è lì con lui. Con la speranza rinnovata che quella che si trova davanti sia proprio Mary, la successiva morte della donna è un colpo durissimo che spinge il protagonista verso il risveglio: la realizzazione che Silent Hill esiste solo per torturarlo e che non riavrà mai Mary.

Il protagonista raggiungerà del tutto la verità nel capitolo finale, *Memories of the lake’s shore*, in cui Maria si trasforma in una creatura mostruosa composta dal suo stesso corpo fuso alla struttura metallica di un letto. A questo punto, emerge l’ennesimo tema gotico: la fusione uomo-macchina. Più che mai *uncanny*, Maria diventa un ibrido tra le categorie inconciliabili del metallo freddo, inanimato e letale contro quelle di un corpo caldo, vivo e docile. Seppur materiale e palpabile nella sua mostruosità, la sua natura mentale continua a confermarne anche la definizione di fantasma gotico. Se non è orrendo, il fantasma gotico ha, perlomeno, un aspetto disturbante al fine di provocare una reazione emotiva che rappresenti il trauma del testimone. Nonostante ciò, lascia un’impressione sublime di bellezza⁷⁷ data dalla sua soprannaturalità, oltre che dal fatto di avere qualcosa di familiare per il testimone. In questo caso, Maria mantiene il viso di Mary, bellissimo come un “fiore in mezzo alle macerie” e “luminoso come quello della Vergine Maria”⁷⁸, anche nella sua trasformazione mostruosa finale. Infine, quando James le spara in petto, il mostro diventa Mary in tutto e per tutto, si rivolge a James con toni gentili e lo perdona per averla uccisa.

⁷⁴ YAMASHITA, *Silent Hill 2*, cit., p.84. (Traduzione mia).

⁷⁵ GREEN, *Aren't you Maria?*, 2021.

⁷⁶ *Ibid*, p.9.

⁷⁷ HUGHES, *Familiarity of the Strange...*, 2000, p.68.

⁷⁸ YAMASHITA, *Silent Hill 2*, cit., p.118.

Mary/Maria definisce una figura unitaria in cui coesistono due opposti che la mente di James vuole distinguere in due identità diverse: Mary, l'ideale femminile perfetto, e Maria, il mostro. Le opposizioni di questo tipo sono molto frequenti nella caratterizzazione di antagonisti femminili delle narrative patriarcali, in cui l'Altro femminile risulta privo di caratterizzazione e si limita ad avere qualità archetipiche divisibili tra i due estremi bene-male. In questi personaggi non c'è spazio per il compromesso, ovvero non possono essere personaggi complessi con pregi e difetti, elogiabili e condannabili allo stesso tempo. Nel caso in cui siano antagonisti, sicuramente non saranno degni di compassione. A mio avviso, la dicotomia Mary/Maria esprime gli archetipi della donna castrata e della donna castratrice che sono presenti nelle mitologie di tutte le culture patriarcali e si esprimono nei due estremi della donna passiva e sottomessa e della donna selvaggia e distruttiva⁷⁹. Maria, in quanto archetipo della castratrice, esprime attraverso le protuberanze taglienti che si diramano dal suo corpo un'immagine della *vagina dentata*: l'espressione più antica del potere offensivo femminile nelle narrative patriarcali, il mostro del complesso di castrazione, di cui Creed trova molte espressioni nelle produzioni horror in cui il mostro è femminile⁸⁰. Maria è l'espressione massima della paura mista al desiderio di James di essere punito (mutilato, ovvero metaforicamente castrato, dalle protuberanze metalliche) per l'uccisione di sua moglie. D'altra parte, l'archetipo della donna castrata, Mary, emerge nei momenti in cui la donna si adatta al volere del protagonista e assume un atteggiamento amorevole e nostalgico. Mary afferma in più occasioni di stare aspettando James, si scusa e perdona. Nel finale, le sue parole sono la benedizione che redime il protagonista.

Maria non è l'unica espressione del *monstrous feminine* (vedi cap.3) nel romanzo; infatti, sono molti i mostri a forma di manichino e le infermiere mostruose e cadaveriche di cui è esplicitata la femminilità⁸¹. Creed, basandosi sul lavoro di Kristeva, sostiene che quando una donna è rappresentata come mostruosa, lo è sempre in relazione alla sua sessualità⁸². A riconferma di ciò, nella psicoanalisi, la donna mostruosa è presente nella teoria del complesso di castrazione di Freud come "creatura mutilata"⁸³ in quanto priva del pene. Trovo interessante notare come, alcuni mostri presenti in *Silent Hill 2*, rispecchino suddetta paura inconscia mostrandosi in tutto il loro corpo come ammassi di arti inferiori femminili mutilati e ricomposti. Quando James li incontra si interroga sulla loro natura e si auto-convince del fatto che ucciderli sia un gesto giusto e caritatevole. Le loro condizioni miserabili, immagine subconscia di Mary in punto di morte, sono la giustificazione per il massacro. Tuttavia, James riesce ad interrogarsi sulla realtà che sta

⁷⁹ Barbara CREED, *The Monstrous Feminine- Film, Feminism, Psychoanalysis*, Routledge, 1993, p.426.

⁸⁰ Ibid, cap.9.

⁸¹ YAMASHITA, *Silent Hill 2*, p.53.

⁸² CREED, *The Monstrous Feminine...*, p.557.

⁸³ Ibid, p.419.

nascondendo a sé stesso e riflette: “Pensare che li sto veramente “aiutando” ... è una bugia. Solo una scusa. Come se stessi cercando di fuggire da qualcosa... Ma che cosa?”⁸⁴

Detto questo, i mostri nascono dall’opportunità di James, dal suo bisogno di demonizzare ciò che è scomodo, triste, frustrante, difficile da accettare e da affrontare, in modo da giustificare la loro eliminazione (repressione). Il romanzo inizia con la morte di Mary, ma si è visto come lei prenda vita tramite le speranze e le illusioni di James, ovvero tramite Maria: il *doppelgänger*, il fantasma, il mostro. Allo stesso tempo carne e spettro, lei è una Mary rediviva che torna per mettere alla prova James. Questo grandissimo rivale che, tutt’altro che morto, non ne vuole sapere di morire, è essenzialmente il rifiuto di una realtà troppo dolorosa, il sogno disperato, la strenua rianimazione di un ricordo nostalgico: la prova che l’orrore risiede nella debolezza del proprio cuore.

2.2 Misaki, viva ma morta.

Another è un romanzo di Ayatsuji Yukito⁸⁵ in due volumi, di cui qui si prende in considerazione il primo nella traduzione inglese di Karen McGillicuddy, edita nel 2013 in versione ebook da Yen Press, Hachette Book Group. L’inspiegabile la fa da padrone in questa storia dell’orrore e del mistero che unisce alcuni elementi splatter ad una pervasiva atmosfera gotica ed enigmatica.

Il romanzo si apre con il racconto di un fatto misterioso avvenuto nel 1972 nella scuola media Yomiyama. Nella terza classe del terzo anno, Misaki⁸⁶, uno studente molto popolare e amato da compagni e professori, era tragicamente morto in un incidente. Alunni e insegnanti, incapaci di accettare l’accaduto, iniziarono a dirsi che in realtà Misaki era ancora lì in classe con loro, proprio al suo banco. La situazione continuò fino al giorno del diploma, in cui tutti gli alunni si riunirono per la foto di classe. Nello scatto, tra i loro volti felici, compariva anche quello sorridente e cadaverico di Misaki. La narrazione prosegue ventisei anni dopo la tragedia, nel 1998, e viene presentato il protagonista Sakakibara Koichi, un ragazzo con problemi respiratori che si è appena trasferito da Tokyo a Yomiyama, città natale della sua defunta madre. Al suo arrivo in città, Koichi

⁸⁴ YAMASHITA, *Silent Hill 2*, p.54.

⁸⁵ Lo pseudonimo di Uchida Naoyuki, uno scrittore giapponese di gialli e horror. La sua prima opera *Jūkakukan no satsujin 十角館の殺人* (*The Decagon House Murders*) diede inizio al movimento letterario *shin honkaku mystery*, successore dell’*honkaku mystery*, un tipo di detective fiction classico in cui il mistero si risolve tramite gli indizi che sono disseminati in tutto il romanzo.

⁸⁶ Nel romanzo originale non si specifica se Misaki del 1972 fosse un ragazzo o una ragazza, né se Misaki fosse il nome o il cognome, cosa che avvolge ulteriormente nel mistero l’identità del personaggio femminile principale Misaki Mei, che apparirà più avanti nella storia principale ambientata nel 1998. Tuttavia, facendo riferimento a questa specifica versione tradotta, ci si riferirà a Misaki del 1972 con pronomi maschili.

viene subito ricoverato per un problema ai polmoni e incontra nell'ascensore dell'ospedale una ragazza misteriosa di nome Misaki Mei, che porta una benda sull'occhio e si sta recando ai piani inferiori. A maggio, una volta dimesso, Koichi inizia con un mese di ritardo a frequentare la terza classe del terzo anno, famosa nell'istituto Yomiyama per le leggende di fantasmi e le superstizioni che la circondano. Misaki, la ragazza dall'aria insolita che aveva incontrato, è nella sua stessa classe: la figura delicata e il portamento silenzioso la fanno sembrare un fantasma e Koichi ne è in qualche modo attirato. Durante la pausa pranzo va a parlarle, ma presto si rende conto che, sia i compagni che gli insegnanti, sembrano ignorarla completamente. Quando Koichi parla di Misaki a scuola tutti reagiscono in modi singolari, con aria interrogativa o indifferente, come se non capissero a chi si stesse riferendo. In seguito ad alcuni approcci con Misaki, il protagonista viene ammonito di smetterla di prestare attenzione a cose che non esistono⁸⁷. Koichi ignora l'ammonimento e scopre grazie all'infermiera Mizuno, con cui aveva stabilito un rapporto d'amicizia, che Misaki era all'ospedale per recarsi in camera mortuaria a dare l'ultimo saluto ad una ragazza di nome Fujioka Misaki⁸⁸. Intorno a Misaki Mei si infittisce sempre più un'aura sinistra ed enigmatica e, per di più, Koichi scopre nel quartiere Misaki la galleria d'esposizione di bambole chiamata *The twilight of Yomi. Blue eyes empty to all*, un luogo lugubre ma affascinante in cui incontra proprio la compagna Misaki e una bambola identica a lei. Misaki rivela a Koichi di avere, sotto la benda, un occhio di vetro come quelli delle bambole, che definisce un "occhio blu vuoto a tutto" (lett. *blue eye empty to all*). La situazione precipita quando, un giorno di fine maggio, Misaki rivela a Koichi di non essere reale e che solo lui è in grado di vederla. Il giorno stesso, poco dopo la classe è sconvolta dalle morti accidentali dell'alunna Sakuragi Yukari e di sua madre. A inizio giugno anche l'infermiera Mizuno, sorella di un compagno di classe di Koichi, muore a causa di un incidente in ascensore. Le tragedie rendono l'ambiente in classe estremamente cupo e Koichi riceve un ulteriore inquietante avvertimento da un compagno: sta per capitargli qualcosa di spiacevole per il bene della classe. Il giorno seguente, Koichi si rende conto che tutti hanno iniziato ad ignorarlo, ma gli viene lasciato un messaggio che suggerisce di chiedere spiegazioni a *Misaki* (enfasi mia), la quale compare nella lista degli alunni con tanto di nome e indirizzo. Koichi si reca subito a casa sua, che scopre trovarsi nello stesso edificio della galleria d'esposizione delle bambole. Misaki rivela di aver mentito in precedenza e afferma di essere viva. Inoltre, svela il segreto della terza classe del terzo anno: a partire dall'avvenimento paranormale del 1972, ad anni saltuari non prevedibili la classe è vittima di una maledizione per cui un alunno extra, definito *shisha* 死者 (lett. "il morto"),

⁸⁷ AYATSUJI Yukito, *Another – Volume 1*, Karen McGillicuddy (traduzione di), Yen Press, New York, 2013, p.117.

⁸⁸ In seguito, Misaki Mei dichiarerà che Misaki Fujioka era sua cugina (p.123) e aggiungerà di essere stata molto legata a lei. Infatti, Mei all'ospedale si era riferita a lei definendola "metà del suo corpo".

nella versione inglese tradotto come *the casualty*), è presente in classe ad insaputa di tutti. L'alunno extra è una persona in carne e ossa, ma non veramente esistente e non distinguibile dagli altri alunni, in quanto il suo nome compare regolarmente nelle liste degli archivi di classe. Misaki spiega che l'alunno extra è qualcuno che era morto in precedenza a causa della maledizione e che viene confuso tra i vivi in seguito alla distorsione dei ricordi che la maledizione provoca a tutti gli interessati. Di norma, la presenza maledetta di questa sorta di redivivo, causa ogni mese la morte di alcuni alunni o dei loro parenti stretti, ma esiste una strategia per evitarlo: scegliere un alunno che "prenda il posto dell'alunno extra" e fingere che non esista. A questo punto, si spiega che l'arrivo di Koichi era valso come presagio della maledizione. Perciò, la classe aveva selezionato Misaki Mei come alunno da ignorare per evitare il disastro. Tuttavia, Koichi era rimasto ignaro di tutto a causa di una regola che stabiliva l'impossibilità da parte dei suoi compagni di parlargli della maledizione in quanto lui non era ancora un membro della classe. Anche dopo l'entrata in classe di Koichi, i ragazzi avevano deciso di non parlare per paura di confermare, anche indirettamente, l'esistenza dell'alunno da ignorare. Intanto, Koichi aveva inavvertitamente infranto la regola fin dal primo giorno di scuola, in cui era andato a parlare con Misaki. Infine, l'identità dell'alunno extra rimane un mistero tanto quanto Misaki Mei che, nonostante i chiarimenti, agli occhi di Koichi ha ancora qualcosa di spettrale.

Come si è visto, la trama complicata di questo romanzo intesse piste da seguire per la risoluzione dei misteri che si rivelano piene di colpi di scena. L'atmosfera generale è fatta di incognite intrise di morte e si costruisce anche grazie ad un'ambientazione ricca di elementi gotici. Il protagonista Koichi si ritrova catapultato nella misteriosa terza classe del terzo anno dell'istituto Yomiyama, la stessa che aveva frequentato anche sua madre, la quale lui non ha mai avuto modo di conoscere. Il legame del protagonista alla classe maledetta tramite il suo passato, il quale gli è tuttavia sconosciuto, costituisce un primo elemento gotico⁸⁹, seguito dal fatto che la maledizione di Yomiyama incombe su di lui come un destino infausto tramandato per legame di sangue⁹⁰. L'atmosfera gotica si costruisce con il proseguire della narrazione fino al momento in cui l'origine della maledizione viene svelata ma, anche dopo, molti aspetti della situazione rimangono oscuri e irrisolti. Misaki afferma che, a causa della maledizione, la classe è vicina alla morte e che tale vicinanza è indipendente da fattori spaziali e simile ad un legame spirituale di cui non si conoscono vie di dissoluzione. Oltre all'elemento *uncanny* gotico della vicinanza alla morte⁹¹, quello

⁸⁹ Robert HARRIS, *Elements of the gothic novel*, in "Gothic Fiction: Introduction to the Genre", <https://www.virtualsalt.com/elements-of-the-gothic-novel/>, 2019.

⁹⁰ Ibid.

⁹¹ BENNETT, ROYLE, *An Introduction to Literature...*, cap. 5 "The uncanny".

meteorologico della pioggia è fondamentale in questo romanzo: la pioggia funge talvolta da metonimia della maledizione, talvolta da metonimia dello stato mentale del protagonista⁹². Si descrivono diverse situazioni di maltempo che comprendono: nuvole nere che preannunciano pioggia, vento che preannuncia pioggia, pioggia lieve, pioggia costante ed acquazzoni. La coltre di pioggia leggera viene paragonata ad una presenza di cui è difficile accorgersi e che ricade su tutti gli studenti, tra cui molti non si preoccupano nemmeno di coprirsi⁹³: una metonimia della maledizione che aleggia sugli studenti, i quali non si rendono conto della sua pericolosità. Ad imitare l'effetto della maledizione, per tutta la notte che precede la prima morte maledetta e durante la mattina stessa in cui la maledizione colpisce, piove ininterrottamente. Come se non bastasse, è proprio l'acqua che bagna i corridoi della scuola a favorire lo scivolamento letale della malcapitata Sakuragi Yukari⁹⁴, rendendo quasi palese la corrispondenza della pioggia con la maledizione. Come si vedrà più avanti, il fatto che, in quell'occasione, la pioggia fosse entrata nei corridoi anche grazie all'azione apparentemente casuale di Misaki, la quale aveva aperto le finestre, pone sulla ragazza spettrale un'ulteriore correlazione con la maledizione. In un passaggio, Koichi si sofferma a descrivere la pioggia di Yomiyama:

In quel momento ho pensato che la pioggia di Yomiyama fosse più viscida di quella di Tokyo. Considerando gli inquinanti nell'aria, probabilmente era vero il contrario. Quindi era solo un problema di percezione. Forse la parola "viscido" non è esattamente corretta. Forse dovrei dire qualcosa di più neutro, come "aveva una qualità più ricca". Le passerelle che portano all'edificio, il flusso e riflusso delle persone, le piante in primo piano e le montagne in lontananza... La pioggia che inzuppava tutte queste cose sembrava assumere sfumature ed elementi intrinsecamente diversi per ciascuno. Non voglio certo dire che fosse sporca. I miei occhi si posarono sulle pozzanghere che si erano raccolte a terra. Anche quelle erano così. Come dire? Sembravano avere più colori, e colori più profondi, delle pozzanghere di Tokyo. Forse il problema non era la pioggia in sé, ma la differenza degli oggetti visti attraverso di essa. O forse non era altro che uno specchio per le immagini della mia mente.⁹⁵

In questa descrizione della pioggia non compare solamente il carattere gotico dell'elemento inanimato che prende vita (animismo)⁹⁶, ma un più profondo senso di confusione della realtà delle cose. Koichi afferma che la pioggia di Yomiyama sembra avere la particolare qualità di acquisire sfumature diverse a seconda delle cose che bagna. Tuttavia, esprime anche il dubbio che siano le cose che si vedono attraverso la pioggia ad assumere un aspetto diverso, come se la pioggia fosse una sorta di lente che mostra qualcosa che normalmente non si vede. L'unica cosa chiara è che il mondo ricoperto di pioggia mostra una realtà diversa, un lato soprannaturale che Koichi cerca di

⁹² HARRIS, *Elements of the gothic novel*, 2019.

⁹³ AYATSUJI, *Another*, cit., p.110.

⁹⁴ *Ibid*, p.121.

⁹⁵ *Ibid*, p.136. (Traduzione mia).

⁹⁶ BENNETT, ROYLE, *An Introduction to Literature...*, cap. 5 "The uncanny".

interpretare come un'immaginazione della sua mente. Effettivamente, la pioggia sembra rispecchiare anche il subconscio del protagonista⁹⁷, per cui finisce per abbracciare sotto un'unica immagine la maledizione, Misaki e il protagonista. Il romanzo si conclude con il presagio del vento che richiama l'imminente arrivo della pioggia⁹⁸, metafora di Koichi che si affaccia ad una minaccia da cui non sa come difendere sé stesso e gli altri. Come il cielo si prepara allo scatenarsi di un acquazzone formatosi goccia dopo goccia, la sua mente sta per affrontare un pericolo che si radica nel suo passato.

Un passato oscuro, l'ombra di un destino infausto, un senso di morte incombente e la pioggia, alle volte quasi impalpabile alle volte scrosciante, sono tutti elementi che creano un ambiente inspiegabile, misterioso e soffocante. A completarlo si aggiunge il tema della confusione mentale dovuta alle amnesie dei personaggi coinvolti nella maledizione. Koichi entra in trance e perde la cognizione del tempo dopo aver sentito sua zia Reiko⁹⁹ parlargli dei misteri dell'istituto Yomiyama¹⁰⁰. Inoltre, alcuni personaggi dimostrano di avere ricordi frammentari: la nonna di Koichi non ricorda che classe avesse frequentato sua figlia, mentre il nonno non si rende conto di ripetere ossessivamente, come per automatismo, una frase che esprime un senso di morte incombente. La frase funesta, che inizia a risuonare come un rumore nella testa del protagonista quasi avesse preso vita¹⁰¹ è un esempio di quanto il linguaggio possa essere un mezzo dell'inquietante. Allo stesso modo, anche il "nome maledetto" di Misaki del 1972, seppur privo di legami diretti con Misaki Mei, contribuisce ad associare la ragazza al mondo spettrale e a qualcosa d'infelicitamente molto familiare. Il nome (o cognome, indifferentemente) Misaki, sembra infestare chiunque lo porti: Misaki il fantasma apparso in foto nel 1972, Misaki Mei la ragazza che non esiste, Fujioka Misaki la ragazza morta in ospedale, Misaki il quartiere in cui c'è la galleria d'esposizione di bambole inquietanti. Proseguendo con i temi gotici, il disturbo mentale si unisce al disturbo dei segnali telefonici: le interferenze telefoniche si verificano ogni volta che si parla della maledizione e, soprattutto, quando la maledizione sta per colpire. Nello specifico, quando Koichi è al telefono con Teshigawara, con la signorina Mizuno e con suo padre. Nel finale, quando il padre di Koichi al telefono sembra ricordare *erroneamente* (enfasi mia) che suo figlio sia già vissuto a Yomiyama anni prima, la sua voce è disturbata dalle interferenze. Questo episodio è particolarmente interessante perché suggerisce il dubbio che Koichi stesso possa essere la persona extra ed esprime

⁹⁷ AYATSUJI, *Another*, p.83.

⁹⁸ *Ibid*, p.228.

⁹⁹ Nel secondo volume si svelerà che la persona extra è proprio Reiko, la zia di Koichi. Per questo motivo, l'episodio di trance è ancora più facilmente attribuibile all'azione della maledizione.

¹⁰⁰ AYATSUJI, *Another*, p.33.

¹⁰¹ *Ibid*, p.159.

molto bene il tema gotico dello sfumare della distinzione tra identità e alterità (tra Koichi e il fantasma). Infine, in questo romanzo il silenzio, nel senso di mancanza d'espressione, è un mezzo gotico che, oltre a creare suspense e mistero, si rivela essere allo stesso tempo la chiave di risoluzione e il mezzo di perpetrazione della maledizione. Gli alunni cercano di spezzare la maledizione con un trattamento del silenzio rivolto a Misaki ma, lasciando Koichi nell'ignoranza, causano il fallimento del piano. Il silenzio è l'elemento decisivo nello stabilire lo status sociale di persona esistente o non esistente: Koichi ne paga la violazione diventando inesistente come Misaki. Perciò, in questo romanzo il confine tra identità e alterità è collettivamente stabilito: non si parla di persone reali ed esseri spettrali di per sé, ma di chi viene stabilito come appartenente ad una o all'altra categoria. Tuttavia, questa non è l'unica lettura possibile del romanzo. Il punto di vista della narrazione è quello personale di Koichi e lascia spazio alla possibilità di un'effettiva natura spettrale di Misaki e dell'esistenza di un mondo soprannaturale. Finora, dall'analisi dell'ambientazione sono emersi temi come la morte, l'automatismo, il linguaggio e il silenzio, attraverso i quali si esprime l'aura *uncanny*¹⁰² che avvolge l'intero romanzo.

Per quanto riguarda l'ambigua e misteriosa Misaki, Koichi le rivolge questi pensieri dopo due settimane dalla sua entrata all'istituto Yomiyama:

In tutto ciò, c'era ancora qualcosa che mi assillava. L'estraneità che circondava l'esistenza di Mei Misaki, che resisteva a tutti i tentativi di afferrarne inequivocabilmente la natura. Come una singola, discordante nota che riecheggiava senza sosta nella pacifica e inoffensiva melodia che era la vita quotidiana di questa scuola.¹⁰³

Dal passaggio emerge il disagio del protagonista, che vorrebbe verificare la presenza della compagna di classe. Per avere risposte, Koichi cerca un confronto sociale, da cui sembra concludere che la ragazza non esiste e che lui è l'unico a vederla. Inoltre, anche l'aspetto e il comportamento della ragazza fanno pensare che possa essere un fantasma, tanto che, anche una volta svelata la dinamica in atto nella classe maledetta e l'esistenza di Misaki, Koichi rimane dubbioso su chi o che cosa lei sia veramente. In particolare, nel finale afferma: "Anche se fosse così, è possibile che la ragazza che si trova qui di fronte a me non sia veramente lì... Il dubbio mi balenò in mente, per quanto fievole."¹⁰⁴

La prima volta che Koichi vede Misaki in classe la descrive come un'ombra nel bel mezzo della luce¹⁰⁵ e si sofferma sul fatto che, nonostante lei si trovasse nel bel mezzo di un raggio di luce, non l'aveva notata. Dopodiché, quando Koichi parla con lei nella galleria d'esposizione delle bambole

¹⁰² BENNETT, ROYLE, *An Introduction to Literature...*, cap.5 "The uncanny".

¹⁰³ AYATSUJI, *Another*, cit., p.108. (Traduzione mia).

¹⁰⁴ *Ibid*, p.194. (Traduzione mia).

¹⁰⁵ *Ibid*, p.38.

nel tentativo di conoscerla e avere la conferma che esiste, emerge un altro fattore: Misaki ha un occhio finto come le bambole. L'occhio, proverbiale finestra dell'anima, in lei non è che una fredda sfera di vetro colorato. Di conseguenza, anche se la realtà fisica della ragazza viene apparentemente temporaneamente confermata, la sua realtà spirituale viene messa in dubbio. Il mistero dell'identità di Misaki segue continue variazioni in un'escalation ricca di colpi di scena tra cui, in particolare, la rivelazione finale di Misaki di esistere e di essere una bambola vivente¹⁰⁶ a rettifica della sua precedente affermazione di non esistere¹⁰⁷.

Di seguito, l'ambiguità di Misaki sarà analizzata attraverso il tema della bambola gotica, mentre saranno affrontate nel prossimo capitolo le sue corrispondenze con lo *yūrei*, che riguardano principalmente: l'aspetto, la camminata, il viso, i capelli, il tocco e, soprattutto, il legame con la pioggia.

Per parlare di “bambola gotica”, prima di tutto è necessario dare una definizione della bambola. Com'è comunemente risaputo, la bambola è un oggetto dalle sembianze di una bambina o di una ragazza che viene utilizzato nei giochi infantili. Nel corso della storia, questo giocattolo è stato migliorato al fine di diventare più realistico per alimentare l'immaginazione e l'ingenua convinzione dei più piccoli che la bambola sia, di fatto, una bambina come loro dotata di personalità e pensieri propri; che ha una vita e delle abitudini. Secondo la teoria freudiana, la credenza che le bambole siano infuse di una qualche forma di vita o di uno spirito appartiene al mondo infantile, che spiega i fenomeni attraverso il pensiero magico. In età adulta si impone il pensiero razionale, il quale comprende i fenomeni in modo razionale e ha una visione secolarizzata del mondo¹⁰⁸. Tuttavia, spesso nella mente adulta rimangono tracce del pensiero magico legate, ad esempio, alla spiritualità, alle superstizioni e al mondo religioso. In età adulta, nell'osservare la bambola ormai mutata in un normale oggetto inanimato, sono quelle tracce di pensiero magico a contaminare la percezione e a farla sembrare qualcosa di simile ad un cadavere, che dovrebbe essere, o era, vivo¹⁰⁹. Priva dei requisiti che una mente adulta possa accettare per giustificare un'essenza spirituale, la bambola non può certo rientrare nella categoria delle icone religiose, e non suscita soggezione, né timore reverenziale¹¹⁰. Al contrario, mette una sorta di inquietudine: l'impressione irrazionale che dentro di lei possa effettivamente avere un'anima. Allo stesso tempo, pone all'osservatore un quesito sulla sua stessa interiorità e il dubbio che non esista un'anima a garantire la vita eterna. In

¹⁰⁶ Ibid, p.228-229.

¹⁰⁷ Ibid, p.124.

¹⁰⁸ Lorna PIATTI-FARNELL, Maria BEVILLE, *The Gothic and the Everyday, Living Gothic*, Palgrave Macmillan, New York, 2014, p.111.

¹⁰⁹ Ibid, p.113.

¹¹⁰ Ibid, p.109, p.120-127.

questo senso, la bambola rappresenta un doppio e, come il *doppelgänger*, si rivela essere un *memento mori*. Come esprimono chiaramente Piatti-Farnell e Beville:

The scrutiny of her glassy eyes, the proverbial mirror of the soul, prompts the query of whether she harbours a hidden soul and the reminder of her soulless vacuum, which in turn prompts the mirror query of our own soul.¹¹¹

D'altra parte, lo scopo della bambola è quello di imitare una bambina vera. Ecco perché è ipotizzabile che se la bambola potesse animarsi vorrebbe vivere e avere un'anima. In *Another*, lo conferma Misaki:

“Le cose vuote vogliono riempirsi con qualcosa. Quando vengono messe in uno spazio chiuso come questo, con l'equilibrio che ha questo posto... si mette male. [...] Non te lo senti risucchiare via da dentro di te? Tutto quello che hai dentro?”¹¹²

Misaki, con quest'affermazione in cui l'animismo gotico è protagonista, suggerisce che le bambole, (come lei stessa)¹¹³, sono vive e desiderano riempire il vuoto che hanno dentro. Per quasi tutto il romanzo, Misaki lascia coperto il suo occhio finto, “l'occhio blu vuoto a tutto”; per cui, è deducibile che lei cerchi di evitare di avere un impatto negativo su chi la circonda. Questa sua accortezza, il fatto che lei soffra per le vittime della maledizione e che accetti il suo sfortunato ruolo al fine di evitare il verificarsi dei decessi, conferma la sua umanità¹¹⁴ almeno nel senso stretto che definisce un essere empatico. L'atteggiamento generalmente apatico di Misaki, che emerge più spesso, può essere imputabile al fatto che lei è una bambola (o almeno, non appartiene al genere umano) e/o al fatto che vive una vita solitaria in cui “non esiste”. Il passaggio di Koichi alla “non esistenza” nel finale diventa, in un certo senso, la chiave per rendere Misaki umana ma, allo stesso tempo, si potrebbe dire che rende Koichi disumano. In sintesi, i confini tra le due categorie vengono dissolti.

Nonostante l'affermazione di Misaki sull'effetto che le “cose vuote” producono sui vivi, lei decide di mostrare il suo occhio finto a Koichi. L'occhio finto di un blu acceso stona palesemente con l'altro occhio nero e, l'insieme così discordante, rispecchia la natura di Misaki fatta di opposti, ambigua, estremamente inquietante. Le sensazioni del protagonista verso Misaki potrebbero benissimo corrispondere a quelle che si avrebbero nell'osservare una bambola gotica:

¹¹¹ Ibid, p.117.

¹¹² AYATSUJI, *Another*, cit., p.99. (Traduzione mia).

¹¹³ Misaki affermerà a fine romanzo di essere una bambola vivente. Prima di farlo, la sua rivelazione di avere un occhio finto e la sua apatia, di per sé, la accomunano già molto alle bambole della galleria d'esposizione, per cui è deducibile che in questo passaggio si riferisca anche a sé stessa.

¹¹⁴ L'umanità si definisce generalmente come l'insieme dei caratteri essenziali e distintivi della specie umana. Tuttavia, in un senso più stretto è definibile come “Sentimento di solidarietà umana, di comprensione e di indulgenza verso gli altri uomini” (dizionario Treccani).

Peering into her glassy eyes, a casual observer might for a fleeting moment wonder what secrets her deepest recesses harbour and whether these inner depths hide an enigmatic immaterial being. This transient hesitancy summons faded memories of a bygone childhood; it permits her to be once more endowed with an emanating glow conducive to her irresistible charm, and at the same time, it is what renders her deeply uncanny.¹¹⁵

L'identificazione di Misaki come bambola gotica non avviene solo sul piano fisico, con la rivelazione dell'occhio finto, e verbale (quando, nel finale, afferma di essere una delle bambole di sua madre). Se si considera la bambola gotica come corpo inanimato che prende vita, Misaki dimostra quest'aspetto anche metaforicamente quando appare da dietro la bara della bambola identica a lei in galleria d'esposizione¹¹⁶. Inoltre, la dichiarazione di Misaki di amare la pioggia fredda che sta per diventare neve¹¹⁷ suggerisce una sovrapposizione tra lei e la pioggia e fa pensare alla ragazza come a qualcosa di mutevole. Come si è visto nella discussione dell'ambientazione, nel romanzo compaiono svariati parallelismi tra Misaki, la pioggia e la maledizione. Lo spazio d'ambiguità e trasformazione nel passaggio dallo stato liquido e quello solido dell'acqua, qui si sovrappone a quello che definisce la bambola gotica come essere tra l'animato e l'inanimato. Come la pioggia gelida invernale che, agli occhi di un bambino, porta con sé il mistero e il fascino della prima neve; Misaki porta con sé il sublime, nel senso burkeiano di "piacevole terrore" o "delizioso orrore"¹¹⁸, del corpo che prende vita.

In una lettura femminista, la bambola Misaki è l'esempio di una donna oggettificata e passiva: quello che lei afferma di sé stessa non risulta mai valido e confermato, mentre lo sguardo di Koichi è un *male gaze*¹¹⁹ che la definisce. Coerentemente, a prescindere dalle inaffidabili affermazioni di Misaki, alla fine l'opinione di Koichi secondo cui lei esiste viene confermata. Come se non bastasse, se non è Koichi a definire Misaki, lo fa la microsocietà della classe (in entrambi i casi, una figura del patriarcato che stabilisce l'ordine delle cose). Come Piatti-Farnell afferma per la bambola: "Her soul literally resides in the eyes of her beholder."¹²⁰, lo stesso si può dire di Misaki e della donna oggettificata. In questa lettura, non si parla tanto di ambiguità tra le categorie animato-inanimato, quanto tra persona-prodotto e soggetto-oggetto.

Infine, più volte Misaki si confronta e paragona con bambole e cadaveri, ponendosi in uno spazio ambiguo anche rispetto le categorie vita-morte. Misaki afferma che la bambola identica a lei è "a

¹¹⁵ PIATTI-FARNELL, BEVILLE, *The Gothic and the Everyday...*, cit., p.103.

¹¹⁶ AYATSUJI, *Another*, p.95.

¹¹⁷ Ibid, p.66.

¹¹⁸ <http://writing.rochester.edu/celebrating/2013/Baird.pdf>.

¹¹⁹ Teoria femminista che afferma l'esistenza nei prodotti culturali e, soprattutto, nel cinema, di una rappresentazione oggettificata della donna mirata a soddisfare i bisogni della società patriarcale.

¹²⁰ PIATTI-FARNELL, BEVILLE, *The Gothic and the Everyday...*, cit., p.117.

malapena la metà di quello che è lei” mentre, riferendosi alla sua defunta cugina, dice che “metà del suo corpo la sta aspettando”¹²¹. Queste comparazioni caratterizzano Misaki come un essere frammentario fatto di pezzi sostituibili, un Frankenstein privo d’individualità che sembra essere privo dell’anima e che rappresenta un generico Altro femminile complesso e mostruoso. Perciò, come per tutte le bambole (e tutte le figure femminili) sembra che le sia attribuito un senso oggettificato di sostituibilità. Tuttavia, il *monstrous feminine* generato dalle ansie patriarcali diminuisce nel momento in cui emerge l’umanità (di nuovo, in senso empatico) di Misaki e, ulteriormente, quando Koichi passa alla “non esistenza” come la ragazza. In quel momento, quello che definiva l’Altro femminile quasi si sovrappone all’identità del protagonista.

In conclusione, si è visto come l’ambiguità della bambola gotica tocchi importanti quesiti come l’immagine della donna in una narrativa patriarcale, ma anche l’esistenza dell’anima e il timore della morte, tema che si identifica nelle paure infantili (vedi inizio cap.2). In quest’ultimo senso, Misaki è un fantasma delle paure infantili e Koichi è l’eroe gotico che le affronta. Tuttavia, Koichi non si sente spaventato da lei, anzi, continua a cercare informazioni per provare a sé stesso e agli altri che lei esiste. Inoltre, dimostra un misto di curiosità e agitazione nei suoi confronti e la cerca nonostante gli venga sconsigliato. In altre parole, la sua reazione verso “il fantasma” Misaki si colloca nella categoria di Nordini desiderio-attrazione¹²². L’ostinazione del protagonista nei confronti di Misaki potrebbe essere riconducibile alla sua infanzia priva di una figura materna, cosa che lo spingerebbe a cercare di affermare l’esistenza, dubbiosa ed effimera, della nuova e misteriosa figura femminile da cui si sente attratto.

Alla fine, il vero mistero, ovvero l’identità della *casualty*¹²³, sembra passare in secondo piano di fronte alla domanda di chi, o che cosa, sia Misaki. Nonostante avvenga un’umanizzazione di Misaki quando Koichi si ritrova nella sua stessa situazione, cosa che la rende per la prima volta una vera compagna di classe del protagonista; il mistero su di lei si mantiene e infittisce, ed emerge il dubbio che lei potrebbe essere la *casualty*, di cui è riportata la descrizione.

“Uhm, prima di tutto... Hai detto che la persona extra è “la *casualty*”, vero? Significa che è una specie di fantasma?”

“Beh.” La testa di Mei si piegò di lato. “Probabilmente non è come il solito tipo di “fantasma” che ci s’immagina. Non è solo una presenza eterea. Ha un corpo fisico, dicono.”

¹²¹ AYATSUJI, *Another*, p.96, p.25.

¹²² NORDINI, *Haunted by History...*, 2016.

¹²³ La *casualty* è la persona extra, ovvero una persona che era morta a causa della maledizione e che è tornata in vita per perpetrarla. Non è uno spettro, ma una persona in carne ed ossa che pensa di essere viva e non sa di essere la persona extra.

“Un corpo fisico...”

“è strano a dirsi, ma “la *casualty*” non è diversa da una persona vivente. Ha il suo corpo in carne ed ossa.”

“Quindi, come uno zombie, allora?”

“Beh...” La testa di Mei si piegò ancora una volta di lato mentre lei tornò a guardarmi in faccia. “Penso sia diverso.

Non danno la caccia alle persone, né le mangiano o cose del genere.”

“Probabilmente no, eh?”

“E quando le persone muoiono ogni mese, non è che “la *casualty*” le abbia raggiunte e uccise con le sue mani. La *casualty* prova emozioni e ha abbastanza ricordi da integrarsi nella situazione, e non ha per niente idea di essere “la *casualty*”. Ecco perché non si può sapere chi sia.”¹²⁴

Nonostante Misaki fosse stata selezionata come alunno extra¹²⁵, questo non preclude il fatto che la *casualty* possa essere lei. In tal caso, risulterebbe più chiara la sua aria estranea e la si potrebbe accomunare allo *yūrei* ancor più facilmente. La *casualty* è una figura gotica estremamente interessante perché è il fantasma di una persona che era morta per mano della maledizione ma, allo stesso tempo, è in carne ed ossa e non sa di essere un redivivo. Questa figura disturba i confini tra definizioni opposte quali vita-morte, materialità-immaterialità, animato-inanimato, alleato-nemico, ecc. La ricchezza gotica di questo personaggio, di cui non viene ancora svelata l'identità¹²⁶, si riversa su Misaki e sulla totalità dei personaggi, Koichi incluso. Infine, l'impossibilità di definizione di Misaki mantiene intorno a lei quell'ambiguità che la rende, a mio avviso, un personaggio più interessante e profondo di quanto lo sarebbe stato se rivelato come *casualty*.

2.3 Sadako, la morta immortale.

Sadako (2019), romanzo scritto da Makino Osamu¹²⁷, è la trasposizione letteraria dell'omonimo film diretto da Nakata Hideo¹²⁸ e basato sul romanzo *Taido* タイド (*Tide*)¹²⁹ di Suzuki Kōji. Nel romanzo si possono notare alcune variazioni rispetto alla versione cinematografica, in particolare

¹²⁴ AYATSUJI, *Another*, cit., p.208. (Traduzione mia).

¹²⁵ Per “alunno extra” s'intende la persona che, per decisione della classe, dev'essere ignorata per prendere il posto della *casualty* al fine di annullare la maledizione.

¹²⁶ L'identità della persona extra viene svelata nel secondo volume di *Another*.

¹²⁷ Osamu Makino è uno scrittore giapponese contemporaneo dei generi horror e fantasy. In particolare, la sua fama è dovuta ai quattro romanzi basati sul famoso franchise di videogiochi *Resident Evil* (バイオハザード *Biohazard* in Giappone).

¹²⁸ Regista conosciuto anche per il film *Ring* (1998) dello stesso franchise, ispirò i remake americani che raggiunsero la fama internazionale, tra cui *The Ring* (2002) di Verbinski.

¹²⁹ *Tide* è il sesto libro nella serie di *Ring*.

per quanto riguarda la caratterizzazione dei personaggi, che nel libro risulta più sviluppata. La seguente analisi si basa sul romanzo in lingua originale¹³⁰.

La narrazione si apre con la presentazione di Hatsuko, una ragazza che sta passando un'adolescenza problematica e solitaria. Hatsuko possiede abilità di chiaroveggenza, che nasconde nel tentativo di condurre una vita normale. Un giorno, la ragazza decide di recarsi nel santuario di una grotta marina alla ricerca di uno spirito che le è apparso più volte: una donna con i capelli lunghi che le ricadono sul viso e un logoro vestito bianco. Hatsuko si sente vicina allo spirito che, come lei, sembra provare un grande odio, e va al santuario per porre fine alle sue sofferenze. Tuttavia, al contrario, viene impossessata dagli spiriti dei morti e, in seguito, si scopre incinta. La bambina nata dall'impuro concepimento si rivela portatrice di poteri letali, motivo per cui Hatsuko decide di crescerla in segreto, rinchiusa nell'oscurità dell'armadio a muro del suo appartamento; ma il potere della bimba è troppo grande e presto le persone iniziano a perseguitare Hatsuko, la quale viene vista come una strega assassina. Giunta al limite della sopportazione, Hatsuko cosparge l'appartamento di carburante con l'intenzione di bruciare la bambina al suo interno, ma il suo piano va in fumo perché la bambina si salva grazie ai suoi poteri, mentre lei muore. Nel frattempo, entra in scena la protagonista Akikawa Mayu, una giovane donna di cui si descrive l'infanzia problematica superata grazie alla compagnia e al supporto di persone care e, soprattutto, di suo fratello minore Kazuma. Mayu è una psicologa clinica e le viene affidata come nuova paziente una bambina senza nome, superstite di un incendio doloso appiccato in un condominio. Mayu ha una grande sensibilità spirituale: fin da piccola sente le voci dei defunti ed è in grado di connettersi con le persone e apprendere le loro storie solo conoscendone il nome. Come lei, anche la bambina sembra avere un grande potere spirituale, ma non parla con nessuno e ha un atteggiamento molto cupo. Nel frattempo, il fratello di Mayu e aspirante influencer Kazuma sceglie come soggetto per il suo nuovo video da caricare sul web il misterioso appartamento incendiato. Il luogo era proprio l'abitazione di Hatsuko e la bambina sopravvissuta è sua figlia, che non risulta registrata all'anagrafe e dimostra di avere dieci anni anche se la sua nascita risale ad almeno vent'anni prima. Ishida Yusuke, il consulente di web marketing di Kazuma, informa Mayu che il ragazzo non si è più fatto sentire e lei si rende conto che suo fratello è scomparso. Disperata e priva dell'appoggio delle autorità, la giovane si mette alla ricerca di Kazuma da sola, guidata solamente da misteriosi indizi che compaiono nel video ripreso dal ragazzo nel fatidico appartamento. Mayu scopre, riguardando il video di volta in volta, immagini e suoni che non erano presenti in precedenza e ha delle visioni che

¹³⁰ MAKINO Osamu, *Sadako*, Sadako shiriizu, Kadokawa horā bunko, 2019. 牧野 修 - 貞子 「貞子」シリーズ (角川ホラー文庫)、2019。

sembrano indicare un vecchio santuario. Inoltre, la testimonianza di una sua ex paziente, la quale vent'anni prima era sopravvissuta alla famigerata maledizione di Sadako, conduce definitivamente la protagonista a cercare suo fratello nell'isola Ōshima di Izu, luogo natale della bambina di cui narra la maledizione. Sadako era una bambina vissuta sessant'anni prima, dotata di spaventosi poteri soprannaturali che, secondo suo padre, la rendevano una minaccia per le persone che la circondavano. Secondo la leggenda, la bambina, gettata in un pozzo da suo padre al fine di placare il suo potere, rimase in vita per trent'anni e con i suoi poteri riuscì a trasmettere e diffondere un video maledetto che condannava a morte certa chiunque lo guardasse. Mayu ipotizza che, sia la misteriosa figlia di Hatsuko, che nel frattempo è finita inspiegabilmente in terapia intensiva, sia Kazuma, del quale non si trovano più tracce, siano vittime della maledizione di Sadako. Mayu e il suo collega appassionato di soprannaturale, Fuji, scoprono che a Ōshima c'è una grotta marina che custodisce un vecchio santuario dedicato ai bambini morti d'aborto, il quale ormai è inaccessibile. Fuji si reca ad ispezionare il santuario e, in un'altra occasione, anche Mayu e Ishida fanno lo stesso. Tuttavia, i loro sforzi risultano in un nulla di concluso e si intensifica la terrificante probabilità che la maledizione si estenda agli improvvisati investigatori. Nel frattempo, l'agente Ōtsuka, incaricata del caso dell'incendio al condominio, ipotizza l'innocenza di Hatsuko. Nonostante la sua posizione le imponga di guardare al caso con una certa razionalità, lei si convince che la bambina sia la reincarnazione di Sadako e la causa della perpetrazione della maledizione. Ōtsuka cade vittima della maledizione dopo aver visto un video che si trovava in un cellulare sul luogo dell'incendio e, ormai sfinita nel tentativo di sopravvivere alla calamità, si dirige in ospedale decisa ad assassinare la bambina. Intanto, all'ospedale Mayu e Fuji discutono sulle condizioni della bambina, che sembra non potersi riprendere a causa di un fenomeno soprannaturale causato dalla maledizione. Fuji convince Mayu a provare a connettersi spiritualmente con la bambina pur non sapendo il suo nome, ma quando i due si recano nella stanza della piccola trovano Ōtsuka sul punto di ucciderla. Mayu riesce a fermare Ōtsuka e si connette con la bambina, che scopre chiamarsi Sachiko: dentro di lei vede il santuario nella grotta marina, il luogo in cui sono richiamate tutte le anime di bambini abortiti o abbandonati e in cui si trova Sadako. Nella grotta, che non è quella reale, ma un'illusione creata da Sadako, questa volta c'è anche Kazuma, sotto shock e ormai arreso al suo destino. Mayu si getta nel tentativo disperato di salvare sia Sachiko che Kazuma, mentre Sadako si sta materializzando da una pozza d'acqua marina. Nel bel mezzo della fuga, Mayu si sveglia all'ospedale in compagnia di suo fratello. Proprio quando tutto sembra essersi risolto, si verifica un blackout e Kazuma sparisce, lasciando Mayu da sola con una presenza ormai familiare.

Dopo aver visto la trama, si notano delle caratteristiche dell'ambientazione che hanno una relazione importante con il nuovo *yūrei* che vi compare. I luoghi fisici principali in cui si svolge la storia sono

l'ospedale in cui lavora Mayu, l'appartamento di Hatsuko e la grotta in cui si trova il santuario marino a Ōshima. Tuttavia, l'apice della narrazione si svolge in un luogo mentale, il santuario illusorio creato da Sadako a cui Mayu accede tramite Sachiko. Inoltre, anche nei momenti in cui l'ambientazione è un luogo fisico, i personaggi non affrontano pericoli reali, ma allucinazioni in cui appaiono Sadako ed elementi ambientali illusori. Gli elementi ambientali ricorrenti all'inizio delle apparizioni sono l'umidità dell'aria, che si fa tanto forte da condensarsi in pozze d'acqua o da sgocciolare da soffitti o pareti; e la presenza di schermi tv o telefoni, da cui Sadako compare. L'animarsi degli elementi ambientali causato dal potere di Sadako costituisce un primo elemento *uncanny* (animismo)¹³¹ che porta alla pazzia o alla morte le vittime. Ad esempio, in un passaggio, Mayu ha la sensazione che i chicchi di riso che sta mangiando si siano trasformati in vermi nella sua bocca, per poi scoprire che se l'era solamente immaginato. In un altro passaggio, le pareti e il pavimento della stanza dell'agente Ōtsuka diventano pian piano di fango fino e iniziano a far sprofondare la malcapitata. Spesso, gli elementi ambientali sono causa di shock per la vittima, ma non sono letali quanto l'apparizione della *dead wet girl*. L'ambiguità animistica dell'ambiente delle apparizioni si lega ad un'ambiguità tra realtà e illusione: spesso lo scenario di partenza è reale, poi cambia in uno stato allucinatorio e, quando la vittima torna lucida, scopre effetti reali dovuti all'apparizione (tracce fisiche, lividi, fatti inspiegabili ecc.). In altre parole, l'apparizione spettrale sembra avvenire in un'altra dimensione, ma senza che la persona si sposti dal luogo fisico in cui si trova. A mio avviso, l'ambiente allucinatorio dell'apparizione ricorda quello della città spettrale di Silent Hill vista precedentemente, simile ad una dimensione mentale alternativa. Sadako, dall'aldilà, estende il suo potere al mondo dei vivi in quella dimensione alternativa in cui vengono attratte tutte le persone colpite dalla maledizione e dal trauma che lei rappresenta. L'ambiente traumatico di Sadako viene spesso descritto con immagini claustrofobiche, fredde e umide che richiamano fortemente un immaginario di morte e la paura gotica di essere sepolti vivi¹³² legata alle paure infantili (vedi inizio capitolo). Coerentemente a questa paura del confinamento, espressa anche in *Silent Hill 2* dagli spazi urbani labirintici, gli ambienti legati alle apparizioni di Sadako impiegano, per lo stesso fine, il fango che blocca e fa sprofondare le vittime, l'umidità costantemente presente e la grotta claustrofobica. Ad esasperare questa sensazione, le vittime della maledizione subiscono costantemente un senso di morte imminente e sono in pericolo dovunque, specialmente se nelle vicinanze di schermi da cui potrebbe apparire Sadako. Infine, la temporalità della maledizione di Sadako rispecchia la temporalità eterna del trauma, il quale è sempre presente fino al suo superamento e si riscontra, ad esempio, nella soprannaturalmente lunga giovinezza di Sachiko.

¹³¹ BENNETT, ROYLE, *An Introduction to Literature...*, cap.5 "The uncanny".

¹³² *Ibid.*

Inoltre, è importante notare l'eternità karmica che sostiene la maledizione: un perpetrarsi dell'odio di generazione in generazione, che trasmette un trauma antico e familiare che l'eroina Mayu cerca di spezzare.

Passando all'analisi del nuovo *yūrei*, è importante notare che il personaggio di Sadako ebbe origine dal romanzo Ring (1991) di Suzuki Kōji ed è la *dead wet girl*¹³³ per eccellenza: un'evoluzione attuale e molto famosa dello *yūrei*. Come si è visto, la nascita di questo personaggio horror internazionalmente riconoscibile si deve ad una lunga tradizione della narrativa soprannaturale giapponese, che vedeva fantasmi femminili attraversare i confini tra il mondo dei vivi e quello dei morti¹³⁴. Non a caso, nel franchise di Ring tutte le versioni della storia di Sadako hanno in comune dei passaggi fondamentali che si ritrovano anche nei *kaidan* in cui il personaggio principale è un *onryō* femminile: l'oppressione della donna in un contesto patriarcale, la conseguente morte della donna, il ritorno e la vendetta sottoforma di *onryō*. Questo schema, che si riassume in una trasformazione da donna socializzata (o da socializzare) a mostro femminile, si può riscontrare anche negli attualissimi *yūrei* analizzati in precedenza, ma nel caso di Sadako è particolarmente evidente. Per quanto riguarda i nuovi *yūrei* analizzati in precedenza, la trasformazione non è chiara, né collocabile in un momento preciso. In altre parole, sia nel caso di Mary/Maria di *Silent Hill 2*, che in quello di Misaki di *Another*, non viene fatta una demarcazione irreversibile tra uno stadio precedente umano e uno seguente mostruoso o spettrale. Nonostante il personaggio di Sadako, anche in questo recente romanzo, segua passaggi definiti nella sua trasformazione da bambina a *dead wet girl*, si arricchisce di alcuni nuovi elementi che segnano una sua evoluzione ancor più ambigua. In particolare, la corrispondenza dell'identità del mostro Sadako e della bambina Sachiko pone un punto di domanda sullo stato esistenziale delle due e configura un tipo di *yūrei* ibrido più che mai vicino al mondo dei vivi. Inoltre, Sadako dell'omonimo romanzo (2019), a differenza della *dead wet girl* originale di Ring (1991)¹³⁵, era una bambina traumatizzata che venne uccisa da suo padre. La forte presenza del tema infantile in questo romanzo, che si ripete anche nelle storie degli altri personaggi principali soprattutto femminili, assume i toni di una critica sociale verso nuclei familiari disfunzionali. Il modello familiare che emerge come disfunzionale in entrambi i casi è quello in cui manca una figura paterna, o in cui la figura paterna non riesce a socializzare un femminile ribelle rappresentato come *monstrous feminine* (vedi capitolo tre).

¹³³ Termine coniato dallo storico del cinema David Kalat in riferimento a Sadako del film *Ring* (1998) per descrivere il personaggio spettrale femminile unico e proprio del J-Horror.

¹³⁴ Raechel DUMAS, *The Monstrous-Feminine in Contemporary Japanese Popular Culture*. 10.1007/978-3-319-92465-6, 2018, p.38.

¹³⁵ Sadako, nell'originale romanzo Ring (1991), in vita era una giovane ragazza dall'identità sessuale ambigua a causa di una condizione medica, che venne uccisa da un uomo che aveva intenzione di farle violenza sessuale.

Il fatto che Sadako sia un personaggio horror femminile è rilevante anche considerato il fatto che comunica, agisce e si riproduce principalmente attraverso figure femminili, in particolare Hatsuko, Sachiko e Mayu. Non a caso, Sadako e questi tre personaggi principali corrispondono ad archetipi femminili horror del cinema¹³⁶ (si ricorda che il romanzo è una trasposizione letteraria) e ad archetipi femminili che si ritrovano anche sin dalla mitologia giapponese¹³⁷, i quali costituiscono un'immagine complessa dell'Altro femminile in Giappone. Detto questo, in questa sezione si introduce già molto di ciò che riguarda la femminilità dello *yūrei*, che verrà ulteriormente approfondita dal punto di vista teorico nel prossimo capitolo.

Nonostante Sadako sia il nuovo *yūrei* protagonista dell'analisi, per i suoi legami con gli altri personaggi femminili e, in particolare, con Sachiko, necessita di un'analisi che si estende a più personaggi. Prima di tutto, Sadako corrisponde all'archetipo della donna cadavere¹³⁸ e, come l'archetipica regina dei morti descritta da Miller, i defunti sono la sua forza. Lei è la divinità adirata confinata nel cavernoso regno della morte, sia esso il santuario nella grotta marina o il pozzo, entrambi luoghi difficilmente accessibili che ricordano lo *Yomi* 黄泉¹³⁹ della dea Izanami.

L'elemento acquatico, inscindibile dalla *dead wet girl*, nella mitologia divide lo *Yomi* dal mondo dei vivi e tradizionalmente rappresenta un passaggio per l'aldilà¹⁴⁰. In questo romanzo, la figura di Sadako non è più tanto legata al pozzo, quanto piuttosto al santuario della grotta marina. Lo spostamento di Sadako dal pozzo al contesto marino si rispecchia in un'espansione del suo potere, che da quello di un semplice spirito adirato arriva quasi ad identificarsi con quello della divinità marina di cui si parla nel romanzo e a cui, in antichità, venivano restituiti i bambini indesiderati. Così, Sadako si configura come una madre accogliente ma malefica, che prende con sé tutti i bambini abbandonati e perpetua nel mondo il karma negativo che hanno subito. La sua figlia incarnata è Sachiko, e rappresenta la connessione più forte di Sadako con il mondo dei vivi. Tale connessione non è solamente dovuta al potere di Sadako, ma avviene anche grazie ad Hatsuko: una giovane donna molto sofferente che vive ai margini della società, cova desideri oscuri e ha poteri soprannaturali che le permettono di vedere Sadako. Per questo, Hatsuko corrisponde all'archetipo

¹³⁶ CREED, *The monstrous feminine...*, 1993.

DUMAS, *The Monstrous-Feminine...*, 2018.

¹³⁷ MILLER, BARDSLEY, *Bad Girls of Japan*, cap. 2.

¹³⁸ Ibid, p.17.

¹³⁹ Anche detto *Yominokuni* (lett. mondo dell'oscurità), è il regno dei morti della mitologia giapponese. A differenza delle concezioni dell'aldilà di altre culture non sarebbe un mondo metafisico, ma si troverebbe sottoterra. Il suo primo abitante fu la dea Izanami.

¹⁴⁰ DAVISSON, *Yūrei...*, cap.11.

della *yamamba*¹⁴¹, il cui habitat tipico della montagna selvaggia si rispecchia nell'incontaminata grotta marina in cui si reca Hatsuko, la quale è anche metafora dell'utero mostruoso che reincarna Sadako. Inoltre, l'ambiente selvaggio si rivede nel buio e angusto appartamento (ancora una volta in linea con l'immaginario uterino) in cui Hatsuko si isola e cresce Sachiko, la figlia mostruosa. Anche in quanto madre mostruosa che cresce una figlia soprannaturale, ricorda la famosa narrativa della *yamamba* che cresce il superuomo Kintarō. L'immaginario giapponese di una maternità e, per estensione, di una femminilità mostruosa, trova le sue origini nel pensiero buddista, secondo cui la donna si posizionava su un gradino inferiore rispetto all'uomo nel percorso verso l'illuminazione. Miller riporta la motivazione alla base di tale idea: "Because women bear children, they represent... the illusion of reproductive immortality, the folly of continued life in an impermanent world ravished by death."¹⁴²

Secondo il pensiero buddista, la nascita è una fonte di sofferenza alimentata dalle donne. Se si considera la nascita di Sachiko, essa è espressamente la concretizzazione della sofferenza di più persone (di Hatsuko e delle anime infantili infelici di Sadako), una rappresentazione calzante della sofferenza legata alle rinascite. Per di più, trattandosi di un concepimento in cui non concorre nessuna figura paterna, si configura come un evento estremamente caotico, in accordo con la credenza secondo cui le madri sole creano mostruosità attraverso il potere della loro immaginazione e dei loro desideri oscuri¹⁴³. Questa lettura si adatta particolarmente al caso, considerato che Hatsuko concepisce Sachiko (reincarna Sadako) dopo essersi recata nella grotta marina per incontrare lo spirito (Sadako), pieno d'odio quanto lei, che avrebbe dovuto porre fine alle sue sofferenze. In altre parole, Hatsuko concepisce Sachiko nel momento in cui la sua emozione più forte è l'odio e il suo desiderio più grande è la morte.

Sachiko è un personaggio a metà tra la ragazzina e il nuovo *yūrei*, con delle caratteristiche dell'impossessata di Creed¹⁴⁴ e della ragazza simulacro di Dumas¹⁴⁵. Prima di tutto, se in questa storia Sadako è chiaramente l'antagonista, non è altrettanto chiaro che cosa sia Sachiko rispetto a lei: una sua vittima, una sua alleata, lei stessa o più di queste opzioni contemporaneamente. Secondo la mia interpretazione, Sachiko è l'incarnazione di Sadako e, allo stesso tempo, una sua vittima. A sostegno di quest'ipotesi, Sachiko è stata concepita in un rito di possessione; nel corso

¹⁴¹ La *yamamba*, o *yamauba*, è uno *yōkai* del folklore giapponese. Ha le sembianze di una strega, i capelli spettinati, un kimono logoro e si nutre di carne umana.

MILLER, BARDSLEY, *Bad Girls of Japan*, p.21.

¹⁴² MILLER, BARDSLEY, *Bad Girls of Japan*, p.19.

¹⁴³ CREED, *The monstrous feminine...*, p.179.

¹⁴⁴ *Ibid*, cap.3.

¹⁴⁵ DUMAS, *The Monstrous-Feminine...*, cap.2.

degli anni non è riuscita a sviluppare una sua individualità ed ha finito per identificarsi con Sadako, tanto da far credere di essere lei anche agli altri. Inoltre, quando appare Sadako, Sachiko cade in uno stato di trance che fa pensare che le due condividano lo stesso spirito, quasi come se Sadako fosse l'*ikiryō* 生霊 (lett. spirito vivente)¹⁴⁶ di Sachiko. Gli stati d'automatismo della bambina, quali la trance e la frequente reticenza e immobilità, combinati all'atteggiamento cupo e scontroso, la disumanizzano e la rendono mostruosa. Tuttavia, la sua storia infantile all'insegna dell'abuso e dell'isolamento bilancia la situazione, mostrandone il lato di bambina innocente vittima di sua madre. Pur essendo il simbolo dell'abiezione e della femminilità deviante, Sachiko cerca un contatto con la femminilità socializzata rappresentata da Mayu, ma Sadako le impedisce ogni forma di comunicazione e le ripete: "Io sono te, tu sei me". Priva dei concetti di vita e morte, e della capacità di distinguersi dallo *yūrei*, Sachiko vive un'esistenza al massimo dell'ambiguità gotica. Inoltre, per il loro aspetto, Sachiko e Sadako sono doppi che hanno lo stesso vestito bianco logoro, i capelli che coprono il viso e la postura ricurva; aspetti che si ritrovano anche in molti *yūrei* tradizionali (vedi capitolo tre).

L'impossessata Sachiko esprime attraverso la sua devianza il femminile non socializzato: non è iscritta all'anagrafe, non va a scuola, aggredisce chi la minaccia e spaventa bambini e infermiere. Nonostante l'elemento espressamente orrendo sia praticamente nullo per quanto riguarda Sachiko (esclusa la scena del suo concepimento), il suo status di "bambina selvaggia" ricorda la descrizione di Creed della bambina Regan del film *L'esorcista* (1973).

Yet, despite her monstrous appearance and shocking utterances, she remains a strongly ambiguous figure. Reagan's carnivalesque display of her body reminds us quite clearly of the immense appeal of the abject. Horror emerges from the fact that woman has broken with her proper feminine role—she has "made a spectacle of herself"—put her unsocialized body on display.¹⁴⁷

Creed afferma che l'impossessata è colei che rifiuta di stare al suo posto nell'ordine simbolico. La sua protesta viene rappresentata in una forma di regressione allo stadio inferiore del corpo infantile sporco e indisciplinato¹⁴⁸. Detto questo, tuttavia, nella descrizione di Sachiko non si usano immagini forti ed esplicite di sporco, linguaggio scurrile e gesti estremi come nel caso di Regan. Nello studio di Dumas si trova una possibile ragione per questa rappresentazione meno estrema della femminilità non socializzata di Sachiko. Infatti, attualmente, l'archetipo che secondo Dumas esemplifica nel modo più efficace il *monstrous feminine* giapponese è quello della ragazza

¹⁴⁶ Spirito di una persona vivente che esce dal corpo e si manifesta anche a distanza dal suo portatore. *L'ikiryō* appare a causa di forti sentimenti come rabbia, invidia, odio ecc. verso qualcuno.

¹⁴⁷ CREED, *The monstrous feminine...*, cit., p.167.

¹⁴⁸ Ibid, p.153.

adolescente apparentemente innocua che nasconde una doppia faccia spaventosa¹⁴⁹. Sachiko, che da un lato è una ragazzina vittima di abusi e, dall'altro, è la reincarnazione del mostro, vi si adatta perfettamente. Perciò, lei si potrebbe definire una versione dissimulata dell'impossessata descritta da Creed: ugualmente deviante ma, ad un primo impatto, quasi normale. Questo nuovo archetipo femminile ricorda, nel suo dualismo, l'antico archetipo mitologico giapponese della donna serpente¹⁵⁰. La donna serpente è, a prima vista, una bellezza ammaliante, ma nasconde una trasformazione mostruosa e letale: camaleontica e ingannevole, quando rivela la sua mostruosità uccide. Nel caso di Sachiko, la componente erotica propria della donna serpente non è presente, ma la bellezza unita alla letalità si rispecchia nel recente archetipo giapponese della ragazza adolescente innocente e letale, descritto da Dumas e corrispondente a Sachiko. La duplicità di Sachiko, nel romanzo viene notata in modo particolare dall'agente di polizia Ōtsuka. Non a caso, la figura dell'agente di polizia rappresenta la giustizia e l'ordine (l'uomo della narrativa patriarcale), mentre la minaccia della caduta nel caos è rappresentata da una bambina femmina. L'intervento estremo della figura patriarcale, rappresentato dal tentativo di uccidere Sachiko per porre fine al caos della maledizione, nel finale viene impedito a favore del tentativo di Mayu di socializzare la bambina (in ogni caso un'azione patriarcale). Tuttavia, è opportuno notare che Mayu e Sadako non si pongono in una mera antitesi femminile buono – femminile cattivo, in quanto Mayu riconosce come parte di sé il femminile non socializzato che Sadako rappresenta attraverso Sachiko. In una lettura psicologica, Mayu riconosce in Sadako il suo trauma infantile, che teme e ripudia. Inizialmente, lo vede rispecchiato negli altri (Sachiko) e man mano si fa così intenso da costringerla a guardare nell'oscurità che aveva accantonato in sé stessa. La scomparsa dell'amato fratello Kazuma rappresenterebbe l'impossibilità di Mayu di proseguire serenamente il suo presente fino alla risoluzione del trauma. Purtroppo, il finale sembra alludere al fatto che Mayu non riuscirà a riconciliarsi con sé stessa e rimarrà vittima del trauma.

La reazione di Mayu al fantasma si colloca nella categoria paura-rifiuto¹⁵¹, che segue un'escalation e, verso il finale, inizia a tramutarsi in frustrazione, rabbia e disperazione. Per rappresentare l'irrazionalità e l'impossibilità d'elaborazione del trauma, Sadako non viene mai descritta estensivamente, ma in modo confuso e frammentario tramite immagini fulminee delle sue dita dalle unghie strappate, dei capelli scompigliati e del vestito bianco logoro. Inoltre, le parti del corpo orrende sono attributi generici e impersonali di bruttezza che indicano una femminilità disordinata e trasgressiva che la società ripudia. Sachiko e Sadako si somigliano perché condividono questa

¹⁴⁹ DUMAS, *The Monstrous-Feminine...*, p.21.

¹⁵⁰ MILLER, *Bad Girls of Japan*, cap.2.

¹⁵¹ NORDINI, *Haunted by History*, 2016.

femminilità, tanto che Mayu, inizialmente, rischia di confondere Sadako per Sachiko. Le due non sono solo doppi l'una dell'altra, ma rispecchiano tutti gli abusati, compresa la stessa Mayu che da ragazzina cercava di sopravvivere agli abusi e provava odio per chi la maltrattava. A questo punto, emerge il carattere di ragazza simulacro di Sadako¹⁵², che non ha un'identità singola ed è, perciò, immortale. L'eroina gotica, per salvare sé stessa, Sachiko e Kazuma, deve metabolizzare la negatività che si porta dentro e superare la dolorosa convinzione che il mondo sia egoista e che ognuno sia solo. Il fallimento e il confinamento nell'illusione di Sadako significherebbero non solo la morte, ma il cadere vittima dell'individualismo della società e l'espressione di una femminilità antisociale. In conclusione, *Sadako* (2019) è un romanzo horror ma anche socialmente impegnato, che offre almeno tre letture diverse. La lettura superficiale come narrativa horror e le più profonde, che comprendono: la critica sociale agli abusi infantili e la lettura psicologica che racconta il trauma individuale di Mayu. Inoltre, come si vedrà di seguito, il nuovo *yūrei* Sadako è ricco di elementi estetici tradizionali e rielaborati, e si dimostra una figura estremamente ambigua in quanto la sua identità è sia spettrale che umana.

3. Il perturbante *yūrei*.

Uncanny, abiezione e *monstrous feminine*. Tutti questi concetti hanno a che vedere con una destabilizzazione dei confini e hanno un ruolo molto importante nelle narrative dell'orrore. Julia Kristeva, nel suo saggio *Poteri dell'orrore* (prima ed. 1973), si addentra in una profonda analisi del concetto di abiezione in tutte le sue applicazioni. Spazio liminale per eccellenza, l'abietto è un limite inafferrabile, preconditione della dualità e innesco della cultura. Si pone tra identità e alterità presentando qualcosa di opposto al sé come appartenente al sé, ovvero mostra l'inassimilabile in un'assimilazione letale per l'assimilatore. L'abietto:

Riporta l'io agli abominevoli limiti da cui si è staccato per essere e lo riporta al non io, alla pulsione, alla morte. L'abiezione è una resurrezione che passa attraverso la morte (dell'io). Un'alchimia che trasforma la pulsione di morte in un sussulto di vita, di nuova significanza.¹⁵³

Attraverso l'annullamento dei limiti descrive un ritorno, una riconciliazione tra ciò che è, e ciò che è perduto, rimosso, rifiutato, dimenticato. Nella sua essenza ossimorica dell'orribilmente familiare è simile all'*unheimlich* (in inglese *uncanny*, lett. perturbante) di Freud, descritto nel saggio *Das unheimlich* (Il perturbante) (1919). Il termine tedesco *unheimlich* è formato dalle parole *un* (lett.

¹⁵² DUMAS, *The Monstrous-Feminine...*, cap.2.

¹⁵³ Julia KRISTEVA, *Poteri dell'orrore: saggio sull'abiezione*, Milano, Spirali edizioni, 1981, p.17.

non) e *heimlich* (lett. familiare, segreto, intimo). Come si può notare, il termine *heimlich* non indica solamente qualcosa di familiare, ma anche qualcosa di privato, che va nascosto al pubblico. Freud trova la ragione di questa particolare etimologia nel fatto che il perturbante è quella classe del terrificante che riconduce a qualcosa di noto da molto tempo, che era un tempo molto familiare; qualcosa che era nascosto alla mente e che viene svelato¹⁵⁴. Nello specifico:

An uncanny experience occurs either when repressed infantile complexes have been revived by some impression, or when the primitive beliefs we have surmounted seem once more to be confirmed.¹⁵⁵

Creed divide tre categorie principali da cui emerge il perturbante di Freud: le nozioni che riguardano il doppio (ad esempio, come si è visto: il fantasma, il *doppelgänger*, la bambola vivente, la ripetizione), le ansie di castrazione espresse attraverso la paura dei genitali femminili o degli arti smembrati, e la sensazione associata ad un luogo allo stesso tempo familiare e sconosciuto (ad es. il fatto di perdersi in un luogo conosciuto e i luoghi che sono metafora dell'utero)¹⁵⁶. Nello stesso studio, *The monstrous feminine* (1993), Creed utilizza i concetti sopracitati del perturbante e dell'abiezione nella descrizione di una nozione riguardante le narrative horror patriarcali e presente in tutte le società. Si tratta del *monstrous feminine*, che comprende tutto ciò che la donna ha di orribile, terrificante e scioccante: un immaginario strettamente legato alla concezione abietta del corpo materno di Kristeva. Nelle società patriarcali, al cui centro si trova l'uomo, il sesso *opposto* (enfasi mia) femminile viene inconsciamente percepito come un Altro mostruoso. Freud trova la ragione di questa percezione spaventosa della donna nella credenza subconscia dell'infanzia maschile che la madre sia castrata¹⁵⁷. Il *monstrous feminine* rappresenta un femminile ribelle e attivo, che si scosta dalla tipica rappresentazione patriarcale della donna docile e passiva. Tuttavia, Creed afferma che questa rappresentazione della donna non possa definirsi femminista ed emancipatrice ma, piuttosto, un riflesso delle paure maschili¹⁵⁸. La letteratura, inevitabilmente influenzata dalla società patriarcale, produsse e continua a produrre personaggi esponenti del *monstrous feminine* che si possono notare anche nel panorama letterario giapponese. Uno di questi è lo *yūrei* femminile, presente fin dall'antichità, che si rispecchia anche in archetipi femminili mitologici giapponesi. Lo *yūrei* e l'*onryō* femminili saranno analizzati tramite la raccolta di *kaidan* tradizionale *Ugetsu monogatari* 雨月物語 (1776) di Ueda Akinari, nell'edizione italiana *Racconti*

¹⁵⁴ Sigmund FREUD, "The Uncanny", in *The Complete Psychological Works*, Vol. XVII (London: Hogarth Press 1955 & Edns.), pp.217-56. [trans. Alix Strachey, in Freud, *C.P.*, 1925, 4, pp.368-407], prima edizione 1919.

¹⁵⁵ Ibid, p.17.

¹⁵⁶ CREED, *The monstrous feminine...*, p.206-207.

¹⁵⁷ Ibid, p.26-31.

¹⁵⁸ Ibid, p.46.

di pioggia e di luna (2020) a cura di Maria Teresa Orsi¹⁵⁹; e tramite i *kaidan* scritti da Lafcadio Hearn, ricavati da vecchi testi giapponesi e originariamente pubblicati nel 1904, di cui qui se ne prendono in considerazione alcuni in traduzione italiana dalla raccolta *Ombre Giapponesi* (2018) a cura di Ottavio Fatica¹⁶⁰.

Come afferma Scherer, anche nel Giappone moderno del periodo Meiji (1868-1912) e Taishō (1912-1926), in cui tutto ciò che riguardava il fantastico e il soprannaturale veniva visto come arretrato e volgare, alcuni grandi autori e studiosi come Lafcadio Hearn, Izumi Kyōka, Tanizaki Jun'ichirō e Yanagita Kunio, continuarono a vedere nel perturbante e nel grottesco del passato un punto di riferimento per l'identità giapponese¹⁶¹. Così, lo *yūrei* femminile, uno dei più grandi rappresentanti del gotico Edo, si fece strada nel tempo evolvendosi in nuovi *yūrei* ibridi fino all'attuale *dead wet girl*. Lo *yūrei* femminile, specialmente nella forma dell'*onryō*, ebbe una presenza consistente nel cinema giapponese degli anni del dopoguerra (1950-1960), in cui assunse significati nuovi (vedi capitolo quattro). Quando, molto più tardi (1990-2000), nel cinema nacque la *dead wet girl* ispirata all'*onryō*, la sua nuova rappresentazione era influenzata dall'estetica splatter che si era sviluppata nei decenni precedenti, ispirata al *body horror* e *gore* dei film americani. Per questo, la *dead wet girl* assunse un aspetto più mostruoso e disumanizzato rispetto al suo predecessore e rimase tale anche nella letteratura. Questo capitolo individua quattro caratteristiche stabili dello *yūrei* femminile e di tutte le sue evoluzioni, che rappresentano i punti principali del *monstrous feminine* giapponese e si dimostrano tutti sfaccettature dell'ambiguità di questa figura. I sottocapitoli che approfondiranno tali voci sono: la donna mostruosa; la fisicità: tra il cadavere e lo spettro; legame e ripetizione; acqua, transizione e spazialità inversa.

Prima di addentrarsi nel primo sottocapitolo sulla mostruosità dello *yūrei* è necessario parlare di trasformazione. Yoo cita il seguente proverbio giapponese:

怒りゃふくれる、叩きゃ泣く、殺せば化ける。

Okorya fukureru, tatakya naku, koroseba bakeru.

“Make them mad, they sulk. Hit them, they cry. Kill them, they change (into ghosts, demons...)”¹⁶²

¹⁵⁹ UEDA Akinari, *Racconti di pioggia e di luna*, Maria Teresa Orsi (a cura di), Venezia, Marsilio, 2020.

¹⁶⁰ Lafcadio HEARN, *Ombre giapponesi*, Ottavio Fatica (a cura di), ADELPHI EDIZIONI S.P.A. MILANO, 2018.

¹⁶¹ Elisabeth SCHERER, *Ghost Movies in Southeast Asia and Beyond*, Peter Bräunlein e Andrea Lauser, cap. “Well-Travelled Female Avengers: The Transcultural Potential of Japanese Ghosts”, 2016.

¹⁶² Jennifer F. YOO, *Monstrous Wives, Murderous Lovers, and Dead Wet Girls: Examining the Feminine Vengeful Ghost in Japanese Traditional Theatre and Horror Cinema*, University of Hawai'i at Manoa ProQuest Dissertations Publishing, 2022, p.68.

Per tutte le donne mostruose della tradizione giapponese, il momento della rivelazione o della trasformazione è molto importante. La transizione da donna a mostro avviene in vari modi, ad esempio in seguito ad una scelta volontaria della donna di esprimere i sentimenti che aveva in precedenza nascosto e/o di vendicarsi espressamente¹⁶³. In altri casi, la trasformazione viene causata da azioni malvagie fatte da altri nei suoi confronti, o nella forma di una resurrezione mostruosa dovuta ad una morte infelice¹⁶⁴. La posizione sociale della donna, che tradizionalmente si collocava all'ombra della casa, della famiglia e del marito (basti pensare all'etimologia di una delle parole che indicano la moglie, *okusan* 奥さん, in cui *oku* 奥 è il carattere per “interno, fondo”), si annullava nel momento in cui lei rivelava la sua identità mostruosa, si *esponeva* (enfasi mia). Questo avveniva quando la donna esplicitava liberamente emozioni forti o dava sfogo ai suoi desideri personali. Il prezzo per l'imposizione della sua individualità significava l'irreparabile trasformazione in un mostro: un abominio, uno scarto della società. Come si vedrà più estensivamente nel capitolo quattro, la mostruosità della *dead wet girl* e dei nuovi *yūrei* ibridi ha significati diversi dai tradizionali, ma il *monstrous feminine* è una tematica ancora presente. La maggior parte dei nuovi *yūrei* femminili della letteratura attuale sono ragazze adolescenti prive di una figura paterna e rappresentano un potere femminile non socializzato, privo del controllo patriarcale. Per cui, il posizionamento sociale fragile è ciò che rende mostruosa la *dead wet girl* e non dipende da una trasformazione indotta o scelta dalla ragazza, bensì da una disposizione innata e intrinseca¹⁶⁵.

Fatta questa premessa, comunque, non si può dire che i nuovi *yūrei* non siano coinvolti in trasformazioni mostruose simili a quelle dello *yūrei* tradizionale. Basti pensare alla spettrale Mary/Maria del romanzo *Silent Hill 2*, che si trasforma orribilmente quando il protagonista James si convince del fatto che lei non è reale e lo afferma espressamente, cosa che fa infuriare la donna spettrale e innesca la mutazione. Mary/Maria, ormai diventata un mostro, può permettersi di accusare verbalmente e attaccare fisicamente James: lei non è più la moglie gentile che lui conosceva un tempo e, anche se i suoi argomenti contro James sono validi, ormai non è che un mostro da sconfiggere. Diversamente, nel romanzo *Another* non c'è un momento specifico di trasformazione della figura femminile. Tuttavia, si trova una forma leggermente diversa di trasformazione, che non è tanto reale quanto mentale e suggestiva: il momento ricco di suspense in cui Misaki sta per scoprire il suo occhio finto davanti a Koichi. Nel passaggio in questione, il ragazzo si sente paralizzato, confuso e completamente immerso nel movimento delle mani della

¹⁶³ Ibid, p.75.

¹⁶⁴ DAVISSON, *Yūrei: The Japanese Ghost*, cap.7,8.

¹⁶⁵ YOO, *Monstrous Wives...*, cap. 4 sez. 2.2.

ragazza ma, soprattutto, afferma di avere l'impressione che lei stia per fare qualcosa d'*indecente* (enfasi mia). La scena suscita fascino misto a repulsione perché descrive l'abietto sublime rappresentato da quel flebile spazio tra la benda e l'occhio, non ancora svelato, di Misaki. Tuttavia, l'indecenza non è realmente una caratteristica di Misaki, poiché è Koichi a percepirla e a proiettare la vergogna che sente lui stesso sulla ragazza. Il tema del femminile abietto e della trasformazione femminile è presente anche nell'ultimo romanzo analizzato, *Sadako* (2019), e non si riferisce solo al nuovo *yūrei*, ma anche alle figure femminili che interagiscono con lei. Infatti, il forte contatto della *dead wet girl* con figure femminili descrive il *monstrous feminine* come una caratteristica innata di tutte le donne. Il tema della trasformazione e della scoperta del mostro emerge chiaramente dai tre archetipi giapponesi della donna mostruosa individuati da Miller e Bardsley¹⁶⁶, che si ritrovano sia nei *kaidan* che nei romanzi analizzati e influiscono nella definizione delle quattro caratteristiche costanti e ambigue dello *yūrei* femminile.

3.1 La donna mostruosa.

Miller e Bardsley aprono il secondo capitolo dello studio *Bad Girls of Japan* (2005) chiedendosi se la natura della donna sia intrinsecamente malvagia, ipotesi emersa dal fatto che in molte culture esistono costruzioni mitologiche della donna che fanno pensare che sia così¹⁶⁷. La massiccia presenza di questi archetipi femminili spettrali e mostruosi nell'arte, nella letteratura e nel teatro giapponese è stata attribuita alla credenza secondo cui le donne possiedono l'abilità di interagire direttamente con l'*anoyo*, l'aldilà¹⁶⁸. Quest'abilità rappresentava un potere esclusivo femminile che poteva garantire ruoli sacri e sciamanici per cui la donna era considerata capace di esprimere il volere divino. Tuttavia, con il radicarsi del buddismo in Giappone nell'Ottavo secolo si diffuse l'idea che la donna fosse macchiata di dieci peccati che rinforzavano il suo attaccamento alla vita terrena e ostacolavano il raggiungimento dell'illuminazione¹⁶⁹. Questa credenza si fuse a quella *shintō* del *kegare* 穢れ (lett. impurità, contaminazione), che non riguarda peccati morali, ma sostiene l'impurità della morte e del sangue, soprattutto femminile. Il cambiamento dell'opinione condivisa sulla donna contribuì alla progressiva scomparsa della potente sciamana a favore di una nuova demonizzazione femminile¹⁷⁰. Yoo nota un considerevole aumento della popolarità delle

¹⁶⁶ MILLER, BARDSLEY, *Bad Girls of Japan*, cap.2.

¹⁶⁷ Ibid, p.16.

¹⁶⁸ YOO, *Monstrous Wives...*, p.48.

¹⁶⁹ MANSI, *Supernatural revenge...*, p.113.

¹⁷⁰ YOO, *Monstrous Wives...*, p.50-51.

storie di fantasmi femminili in seguito alla guerra Ōnin (1467-1477), fama che continuò fino al periodo Edo (1603-1868) ed oltre. Nel periodo Edo, molti uomini seguivano l'etica neoconfuciana che affermava l'esistenza di cinque infermità femminili (simili ai peccati femminili del buddismo). La gelosia era una di queste ed era l'elemento fondante delle storie di moltissimi *onryō*, il tipo di fantasma femminile che divenne più famoso nel teatro kabuki. Il drammaturgo Tsuruya Nanboku IV contribuì a crearne l'aspetto standard esistente ancora oggi, che si basava su un altro tipo specifico di fantasma femminile, l'*ubume* 産女 (lett. partoriente), che Yoo descrive come:

“[having] long hair; her lower body [drenched] in blood, evoking the blood she shed during her miscarriage and suggesting that she is suffering in Blood Pool Hell [chi no ike jigoku] and her body fades away, ghost-like, toward the bottom”¹⁷¹

L'*onryō* rappresentava in forma mostruosa una donna che aveva perso i requisiti sociali per essere definita tale. Nel periodo Edo e nell'antichità in generale le donne, oppresse e limitate dalle norme sociali, spesso si trovavano in difficoltà a rispondere alle aspettative che ricadevano su di loro¹⁷² e conducevano una vita di sopportazione di abusi, violenze e solitudine. In una società di questo tipo, nacque nell'immaginario comune l'idea che gli spiriti di mogli tradite che cercavano vendetta, giovani ragazze in preda alla gelosia e, in generale, donne morte in uno stato di grande insoddisfazione o sofferenza; potessero diventare spiriti adirati legati al mondo dei vivi. Nella raccolta *Racconti di pioggia e di luna*, l'incipit del racconto *La pentola di Kibitsu* ammonisce:

Una donna gelosa, dopo la morte, si tramuta in serpente oppure dà sfogo al suo rancore scatenando tuoni e fulmini e non si placa neppure se il suo corpo viene fatto a brandelli.¹⁷³

Secondo il pensiero buddista giapponese, quando una persona cede ai propri sentimenti e alla loro cruda espressione nasce qualcosa di mostruoso che può definirsi un demone¹⁷⁴. Considerate le tendenze maligne della donna confermate dal pensiero buddista e neoconfuciano, le possibilità che fosse una femmina a trasformarsi erano molto elevate. Non a caso, anche quando non si specificava il sesso degli *oni* 鬼 (lett. demone, orco), spesso avevano fattezze femminili e capelli lunghi tipicamente femminili¹⁷⁵. Anche tra i mostruosi, mutevoli e maliziosi *yōkai* 妖怪 (lett. strana apparizione), gli spiriti della natura, degli animali o delle cose, si contano innumerevoli bellissime donne che nascondono una natura malvagia e che hanno l'abilità di trasformarsi in diversi animali.

¹⁷¹ Ibid, cit., p.55.

¹⁷² Ibid, p.56.

¹⁷³ UEDA Akinari, *Racconti di pioggia e di luna*, Maria Teresa Orsi (a cura di), Venezia, Marsilio Editori, 2020.

¹⁷⁴ YOO, *Monstrous Wives...*, p.57.

¹⁷⁵ Ibid, p.53-54.

Per brevità e coerenza, le figure mostruose della tradizione giapponese e dei *kaidan* a cui si dedicherà il capitolo sono quelle attinenti ad una definizione generale di *yūrei* femminile.¹⁷⁶ Miller e Bardsley analizzano tre archetipi mitologici giapponesi di donne malvagie le cui caratteristiche si possono ritrovare, almeno in parte, negli *yūrei* femminili e nelle loro evoluzioni di tutte le epoche: il cadavere, la vecchia strega e il serpente (traduzioni mie).

La donna cadavere mitologica è la dea Izanami, di cui si narra nell'opera letteraria giapponese più antica, il *Kojiki* (712). Inizialmente, Izanami era la dea creatrice del Giappone, che diventa in seguito dea della morte e assume l'aspetto di un cadavere in decomposizione. Nel mito della morte, la divinità maschile Izanagi, il suo sposo, era sceso nel regno dello *Yomi* per recuperarla dopo che lei era morta di parto. L'unica condizione che Izanami aveva imposto al marito per il loro ritorno nel mondo dei vivi era che lui non si voltasse a guardarla, ma lui la infranse e si trovò di fronte all'orrore: "La sua bella consorte si stendeva davanti a lui, poco più che un cadavere putrescente, il cui corpo in decomposizione pullulava di vermi."¹⁷⁷

Nel mito, il corpo precedentemente bello e femminile di Izanami diventa tutto ciò che i vivi respingono per essere definiti tali, un luogo d'abiezione in cui l'io si identifica con lo scarto: un cadavere. Come afferma Kristeva:

Il cadavere (cadere), quel che è irrimediabilmente caduto, cloaca e morte, sconvolge ancora più violentemente l'identità di chi vi si confronta come un caso fragile e ingannatore.¹⁷⁸

Izanagi, in quanto rappresentante dei vivi, svolge l'azione di espellere Izanami confinandola per sempre nel regno della morte. L'atto di sigillare lo *Yomi* con una pietra pone fine all'abiezione e ristabilisce l'ordine: i morti sono morti e i vivi sono vivi, senza nessun caso ambiguo. Com'è mostruoso, caotico e indefinito il corpo di Izanami, i cui confini sono continuamente violati dallo strisciare e nutrirsi dei vermi; lo *Yomi* è ugualmente mostruoso per i suoi antri e cunicoli imperscrutabili, immagine patriarcale dell'organo riproduttivo femminile.

Più di mille anni dopo questa storia, nelle librerie giapponesi arriva *Sadako* (2019), un romanzo in cui un nuovo *yūrei* femminile abita un luogo sacro, umido e cavernoso: il santuario della grotta marina. Oltre alla femminilità mostruosa che ricorda Izanami, in questo romanzo compaiono diverse figure femminili che esprimono varie sfaccettature del *monstrous feminine*. Come si è visto, *Sadako* si avvicina maggiormente all'archetipo della donna cadavere, Hatsuko è una madre

¹⁷⁶ Si definisce *yūrei* femminile in senso ampio qualsiasi spirito appartenente ad una ragazza o donna defunta rimasto legato al mondo dei vivi per qualsiasi motivo.

¹⁷⁷ MILLER, BARDSLEY, *Bad Girls of Japan*, p.17. (Traduzione mia).

¹⁷⁸ KRISTEVA, *Poteri dell'orrore: saggio sull'abiezione*, cit., p.5.

mostruosa che ricorda la *yamamba* e Sachiko è l'adolescente dall'aspetto innocuo che nasconde un potere letale. Dai tempi della mitologia giapponese ad oggi, le storie in cui compaiono *yūrei* femminili orribili sono così tante da aver acquisito con il *kaidan* un genere pressoché esclusivamente dedicato. Tra i *kaidan* di questo tipo è sicuramente degno di nota il precitato *La pentola di Kibitsu* (titolo originale: *Kibitsu no kama* 吉備津の釜), nella raccolta *Racconti di pioggia e di luna*. Nel racconto, il dissoluto Shōtarō viene costretto dalla famiglia a trovare moglie nella speranza che la sistemazione lo possa rendere un buon uomo. La moglie Isora si rivela una donna encomiabile, ma le sue qualità non influiscono sul marito, che finisce per riconfermare i suoi vizi e fuggire con un'altra donna dopo aver ingannato la moglie. Isora muore e diventa un terribile *onryō* che uccide l'amante e Shōtarō. L'uomo, nei suoi ultimi attimi di vita, testimonia l'aspetto orribile del mostro che ormai non è più sua moglie.

Stupefatto, Shōtarō la guardò e vide Isora, [...]. Il volto era di un pallore spettrale, lo sguardo spento e la mano che tendeva verso di lui livida e scarna. A quella vista orribile, Shōtarō gettò un grido e perse i sensi.¹⁷⁹

Uno *yūrei* altrettanto cadaverico appare in *Un karma passionale*, dalla raccolta di racconti di Lafcadio Hearn *Ombre giapponesi*. Il racconto ha origini cinesi antiche e la sua prima versione giapponese è il *kaidan* chiamato *Botan dōrō*, La lanterna con le peonie (1666)¹⁸⁰, di Asai Ryōi (1612-1691). Lo *yūrei* di questa storia è Otsuyu e fa parte dei *san'ō'yūrei*, i tre grandi *yūrei*.¹⁸¹ La giovane Otsuyu si era innamorata di un ragazzo di nome Shinzaburō. I due si erano conosciuti e innamorati, ma erano stati divisi a causa del padre di lei e a Shinzaburō era stato detto che la ragazza era morta. Anni dopo, durante la notte dell'Obon, Shinzaburō sentì dei passi femminili fuori casa e, con sua grande sorpresa, scoprì che si trattava della bellissima Otsuyu. I due, innamorati come al principio, si scambiarono effusioni amorose durante la notte e quando lei se ne andò il servitore Tomozō, che aveva visto la scena, rivelò a Shinzaburō il vero aspetto della donna, che lui aveva visto così: “Il volto era quello di una donna morta ormai da tempo e le dita carezzevoli erano dita di ossa nude [...].”¹⁸²

La donna attraente ed erotica che vede Shinzaburō viene giustapposta a quella cadaverica descritta dal servitore e crea una disarmonia gotica. Grazie alla testimonianza del servitore Shinzaburō si confronta con l'abietto, anche se indirettamente, e prova repulsione, ma non è in grado di ignorare l'amore che prova per quella che per lui è la bellissima Otsuyu. Nonostante lei sia uno *yūrei* ha una

¹⁷⁹ UEDA, *Racconti di pioggia e di luna*, “La pentola di Kibitsu”.

¹⁸⁰ Contenuto nella raccolta *Otogibōko* (1666).

¹⁸¹ Oiwa, Otsuyu e Okiku. Si tratta degli *yūrei* le cui storie sono maggiormente conosciute e diffuse in Giappone e di cui esistono varie versioni.

¹⁸² HEARN, *Ombre giapponesi*, “Un karma passionale”.

fisicità molto marcata, tanto che a Shinzaburō sembra una donna reale e agli occhi altrui si rivela come uno scheletro. La presenza forte e non tanto eterea la rende, a mio avviso, ulteriormente mostruosa per la sua ambiguità tra il fantasma e il morto vivente. Tra i nuovi *yūrei* analizzati, Mary/Maria di *Silent Hill 2*, come Otsuyu, ha un legame d'amore con il protagonista e una fisicità forte, soprattutto nel passaggio finale in cui si trasforma orribilmente. Inoltre, la stessa disarmonia gotica di Otsuyu si rispecchia in Mary/Maria, che contiene concetti opposti. Inizialmente, James ricorda la malattia di Mary e descrive il lento decadimento della donna che, da bella e gentile che era diventa scontrosa e inacidita:

Al tempo, Mary era indebolita dalla sua costante lotta contro la malattia. A causa dei farmaci e della radioterapia, i suoi capelli luminosi, la sua pelle fresca, tutte le tracce della sua passata bellezza erano scomparse da tempo. A quel punto, cominciò a perdere anche sé stessa. La donna tranquilla, un tempo così discreta e gentile, divenne cinica e iraconda.¹⁸³

In questo passaggio, il cambiamento fisico dei capelli e della pelle rispecchia la trasformazione caratteristica dell'*onryō* emersa dal teatro di Tsuruya Namboku IV e ricorda, a mio avviso, le rappresentazioni di Oiwa dello *Yotsuya kaidan* nelle scene in cui perde i capelli e le si sfigura il viso¹⁸⁴. Nel caso di Oiwa, l'imbruttimento fisico rappresenta la sete di vendetta verso il marito sadico ed egoista mentre, per Mary, indica la perdita della speranza di superare la malattia e l'esternazione della sua disperazione. Inoltre, l'immagine di Mary relegata a letto e imbruttita, che viene poi espressa in versione mostruosa e orribile da Maria, si sovrappone a quella dell'impossessata di Creed¹⁸⁵: come Regan del film *L'esorcista*, Mary è posseduta dalla sé stessa non socializzata. Ovvero, quello che in *L'esorcista* è rappresentato da Satana, viene rappresentato in *Silent Hill 2* da Maria. In entrambi i casi, non è veramente il mostro ad impossessarsi della donna/ragazza, ma è lei ad esternalo: una volta espressa la negatività, l'identità originale è bandita. A questo punto, Mary non è più Mary, si è auto espulsa nel senso kristeviano ed è diventata una bestia.

Lei urlava scandalosamente, trasformando tutte le sue parole in odiose maledizioni che lo colpivano come chiodi nel petto. Era più di quanto James potesse sopportare. Era uno spettacolo così triste, guardare il suo cuore imbruttirsi mentre lei appassiva lentamente. L'anima bella e gentile di cui si era innamorato era sparita dal mondo.¹⁸⁶

La donna mostruosa non può più essere definita Mary, perciò James la ricrea nella sua mente con l'aspetto orribile di Maria nella sua trasformazione finale. Da parte sua, Maria non accetta il rifiuto di James, non vuole essere relegata nel reame della non-esistenza e urla: "Esisto!"; ma non fa che

¹⁸³ YAMASHITA, *Silent Hill 2*, cit., p.116. (Traduzione mia).

¹⁸⁴ YOO, *Monstros wives...*, p.161-162.

¹⁸⁵ CREED, *The monstrous feminine*, cap.3.

¹⁸⁶ YAMASHITA, *Silent Hill 2*, cit., p.117. (Traduzione mia).

confermare sempre più a James la verità orribile che Mary era cambiata ed è morta. Infine, Maria riconferma la sua funzione traumatica e di *memento mori* dicendo a James: “Starò con te per sempre” e l’odio avvia la sua trasformazione fisica.

"Bugiardo! Io esisto! Sono proprio davanti a te! Starò con te per sempre!". L'odio le deformava il volto e la rabbia le contorceva il corpo fino a trasformarla completamente in un mostro. Era un'altra illusione? O era la vera forma di Maria...? Aveva l'aspetto di un essere umano legato a una struttura metallica rettangolare, simile a un letto, proprio com'era stata Mary durante la sua malattia.¹⁸⁷

Trovo interessante notare come la trasformazione mostruosa avvenga direttamente a causa dell’odio e della rabbia che, letteralmente, distorcono il viso e il corpo di Maria, esattamente come succedeva per gli *onryō* tradizionali: donne che, a causa del loro attaccamento emotivo, diventavano demoni¹⁸⁸. L’ultima scena descrive ulteriormente il corpo orrido e gli attacchi collerici di Maria, che ormai si conferma essere “il vero demone di Silent Hill”, in accordo con l’istinto di James. Maria, con le estremità del suo corpo tramutate in lame taglienti attacca James senza sosta, con l’odio e la determinazione che può avere solo una donna follemente innamorata.

Gli artigli affilati che si estendevano dalla punta delle sue dita erano frastagliati come rami morti, e i bordi della sua gabbia metallica erano come coltelli. Con essi attaccava senza sosta, con la stessa furia ossessiva di una donna follemente innamorata.¹⁸⁹

Il parallelismo con l’*onryō* emerge chiaro sia in questo passaggio che poco dopo, quando James dubita che Maria potesse essere davvero una donna reale in preda ad un amore ossessivo.

La mostruosità dei nuovi *yūrei* dei romanzi analizzati non è sempre sullo stesso livello di quella di Maria e dell’*onryō* classico. Ad esempio, Misaki del romanzo *Another* non è tanto mostruosa quanto inquietante: sono il suo pallore cadaverico, l’occhio finto e i segreti che nasconde a renderla diversa e quindi, in un certo senso, mostruosa. Nei passaggi più significativi, il viso di Misaki viene descritto come segue:

Il viso di Mei sembrava ancor più pallido e cereo del solito. Le sue labbra incolori sembravano tremare leggermente.

[...]

Il suo viso era mortalmente cinereo. L'occhio destro era tanto spalancato che sembrava stesse per scoppiare.¹⁹⁰

Riguardo Misaki, più del suo aspetto è orrendo il dubbio su che cosa lei possa essere veramente. Se la si considera essere la bambola vivente che afferma di essere, la sua esistenza è disturbante perché

¹⁸⁷ Ibid, cit., p.118. (Traduzione mia).

¹⁸⁸ YOO, *Monstorus wives...*, p.57.

¹⁸⁹ YAMASHITA, *Silent Hill 2*, cit., p.118. (Traduzione mia).

¹⁹⁰ AYATSUJI, *Another...*, cit., p.101, 128. (Traduzioni mie).

suscita il dubbio sull'esistenza o meno dell'anima. Altrimenti, se la si considera essere la persona extra¹⁹¹ è una rediviva che ha valicato i confini tra la vita e la morte e che si confonde tra i vivi. Infine, se la si considera un fantasma (ipotesi sostenibile soprattutto nella prima parte del romanzo, ma possibile fino alla fine) è abietta per la sua capacità di mostrarsi a Koichi tra i vivi. In sintesi, il mistero che avvolge Misaki sembra essere impenetrabile, soprattutto a causa della riservatezza e solitudine della ragazza. Questa caratteristica, il fatto di essere una figura femminile solitaria dall'identità segreta orribile, è un altro aspetto di mostruosità che si trova rappresentato nel secondo archetipo identificato da Miller e Bardsley, quello della *yamamba*¹⁹². Lei, in quanto mangiatrice di uomini e madre mostruosa¹⁹³, evidenzia l'aspetto fagocitante e uterino femminile inizialmente visto nella caverna di Izanami. La montagna selvaggia, habitat della *yamamba*, ha un duplice significato nella cultura giapponese: da un lato è un luogo lontano dalla società in cui è possibile entrare in contatto gli spiriti e avvicinarsi all'*anoyo*, un luogo di ritiro spirituale per i monaci. D'altra parte, dal punto di vista collettivista della cultura giapponese, la montagna viene percepita come un luogo pericoloso in cui le persone si sbarazzano degli obblighi sociali e nascondono comportamenti non socialmente accettati¹⁹⁴. Per questi motivi, si ipotizza che la *yamamba* si ispiri alle donne incinte in attesa di figli non desiderati che fuggivano sulla montagna, lontano da occhi indiscreti; oppure, alle anziane che venivano abbandonate in montagna dalle famiglie povere¹⁹⁵. Nell'immaginario comune antico, l'allontanamento dalla società le trasformò in mostri, ma mantennero un aspetto di facciata innocuo in modo da poter attirare uomini per divorarli. Lo stesso schema che vede un'iniziale apparenza innocua e, in seguito, svela un mostro, si trova in tutti gli archetipi: costruzioni sociali che, inevitabilmente, nel corso della storia finirono per influenzare la percezione della vera femminilità. Nella narrativa patriarcale, Lei (l'Altro) si era caricata delle qualità negative universali sia femminili che maschili, ed era diventata funzionale a rappresentare l'uomo come totalmente giusto: il puro detentore dell'ordine. Nell'ultimo archetipo esplorato da Miller e Bardsley, la donna serpente, emerge l'attribuzione della sessualità animalesca alla femminilità tramite la costruzione di una femmina fallica. L'uomo è in possesso della donna serpente, in quanto lei è un'allusione al genitale maschile e, allo stesso tempo, lei rappresenta in forma femminile la qualità moralmente bassa della libido maschile¹⁹⁶. Inoltre, la donna serpente è una rappresentazione del *monstrous*

¹⁹¹ Per persona extra si intende quella che viene definita nella traduzione inglese *the casualty*, ovvero il redivivo riportato dalla maledizione.

¹⁹² MILLER, BARDSLEY, *Bad Girls of Japan*, cap.2.

¹⁹³ DUMAS, *The Monstrous-Feminine...*, p.3.

¹⁹⁴ Michiko IWASAKA, Barre TOELKEN, *Ghosts and the Japanese: Cultural Experience in Japanese Death Legends*, Logan: Utah State University Press, 1994, p.87.

¹⁹⁵ MILLER, BARDSLEY, *Bad Girls of Japan*, cap.2.

¹⁹⁶ *Ibid*, p.27.

feminine che rimanda allo stereotipo buddista della donna in balia delle proprie emozioni, degli attaccamenti che ostacolano la progressione spirituale. Yoo riporta la sezione di un *kaidan* dal *Kizō Tanshū* (1687), Raccolta di strani e vari racconti (traduzione mia), la quale racconta una storia simile a quella di Kiyohime¹⁹⁷ e in cui compare una pittoresca descrizione della trasformazione di una ragazza in serpente:

Correva sempre più veloce, tanto che i suoi sandali di paglia si spaccarono e corse a piedi nudi. Il nodo dei suoi capelli si ruppe e i lunghi capelli le vorticarono intorno, piegandosi dietro e ai lati. Il suo obi si slacciò, le sottili maniche del kimono si aprirono al vento e svolazzarono dietro di lei. Correva come qualcuno che aveva gettato via la sua vita. In poco tempo, la donna raggiunse il sacerdote al ponte Seta. Alla sua vista, lui si tuffò in acqua per fuggire, ma lei si tuffò dietro di lui, trasformandosi in un gigantesco serpente che si raggomitava intorno a lui, trascinandolo infine con sé.¹⁹⁸

Il passaggio descrive molte scene di scioglimento e perdita di contenimento che culminano nella trasformazione in serpente: il simbolo buddista della passione e gelosia femminili¹⁹⁹.

Quest'archetipo si ripete in molti *kaidan* che narrano la trasformazione in serpente delle donne che si macchiavano di suddetti peccati, oppure della trasformazione in serpenti delle loro dita o capelli. Secondo i racconti tradizionali, i capelli serpentinati andavano ad attaccare la persona verso cui la donna provava una forte gelosia²⁰⁰, immaginario in linea con le credenze popolari sui capelli femminili raccolte nel capitolo *Of women's hair* della collezione *Glimpses of Unfamiliar Japan* di Lafcadio Hearn (1894).

In ancient times it was believed that the hair of any young woman might, under certain trying circumstances, change into serpents. For instance: under the influence of long-repressed jealousy.²⁰¹

Normalmente, persino i capelli delle donne defunte venivano acconciati nello stile semplice *tabanegami* 束ね髪²⁰² e i capelli sciolti e spettinati, se mostrati in pubblico, erano un segno di incuria. Tuttavia, se sciolti ma curati e mostrati in un contesto privato erano un elemento erotico. Davisson riporta l'antico proverbio *kami wa onna no inochi* 髪は女の命²⁰³, i capelli di una donna sono la sua vita (traduzione mia). Come dimostra il proverbio, si pensava che lo spirito scorresse dalla testa lungo i capelli, motivo per cui nell'immaginario comune i turbamenti psicologici si esprimevano attraverso capelli mostruosi, che diventarono un elemento cristallizzato dell'estetica

¹⁹⁷ L'archetipo della donna serpente. Il nome Kiyohime appare per la prima volta in un *jōruri* (una ballata drammatica) del Diciottesimo secolo, il *Dojojigenzaiuroko* (1742).

¹⁹⁸ YOO, *Monstrous wives...*, cit., p.69-70. (Traduzione mia).

¹⁹⁹ Ibid, p.71-72.

²⁰⁰ Ibid, p.93.

²⁰¹ Lafcadio HEARN, *Glimpses of Unfamiliar Japan: Second Series*, Project Gutenberg ebook, 2020.

²⁰² Ibid.

²⁰³ DAVISSON, *Yūrei...*, cit., p.83.

dello *yūrei*. Nel *kaidan* di Hearn presente nella raccolta *Ombre Giapponesi* con il titolo *La riconciliazione*, i capelli aggrovigliati indicano una morte femminile segnata da sofferenza e solitudine. Il racconto è molto simile al più antico *Asaji ga yado* 浅茅が宿, in italiano *La casa fra gli sterpi*, di Ueda Akinari. Nel passaggio riportato dalla versione di Hearn, il protagonista si sveglia e si accorge che la moglie, con cui aveva passato la notte, è in realtà un vecchio cadavere.

Davanti a lui, ravvolto solamente nel sudario, giaceva il cadavere di una donna – un cadavere così deteriorato che ben poco ne restava, salvo le ossa e i lunghi capelli neri aggrovigliati.²⁰⁴

La famosa rielaborazione cinematografica giapponese di questa storia compare con il titolo *Kurokami* 黒髪 (lett. capelli neri) nel film *Kwaidan* (1964)²⁰⁵, con l'aggiunta di un dettaglio horror significativo. Nel finale, il protagonista viene ucciso dai capelli dello *yūrei* che prendono vita e lo strangolano mentre lui cerca di correre fuori casa per cercare aiuto. In questa rappresentazione, i capelli mostruosamente animati rispecchiano i *kaidan* in cui si trasformavano in serpenti, ma perdono la simbologia stretta di derivazione buddista. I capelli come estensione cosciente del corpo dello *yūrei* si erano visti le prime volte nelle rappresentazioni teatrali degli *onryō* di Tsuruya Namboku IV. Tuttavia, sin dalle rappresentazioni teatrali precedenti a quelle ispirate ai *kaidan*:

A female character's wig would unfurl or come at least partially undone to signify any form of distress, emotional or physical, indicating that she had lost her sanity and become unstable, or was about to die.²⁰⁶

Ovvero, i capelli sciolti erano sempre stati utilizzati nella caratterizzazione di personaggi femminili in uno stato psicologico instabile. Per cui, in generale, i capelli avevano sempre avuto il potenziale per diventare un elemento caratterizzante dello *yūrei* femminile, figura fortemente incentrata sulla morte in condizioni di instabilità emotiva e mentale. Trovo che quest'elemento presente nel teatro e nel cinema abbia trovato un ampio campo d'applicazione anche molti anni dopo nella letteratura emersa dal J-Horror in poi. Infatti, i capelli sono diventati un elemento caratterizzante della *dead wet girl*. In *Sadako* (2019), la presentazione della piccola Sachiko, la reincarnazione di Sadako, include una breve descrizione dei suoi capelli in linea con quella dei capelli dei personaggi femminili psicologicamente ed emotivamente instabili precedentemente riportata.

長い髪はずいぶん長い間梳いていないようだった。²⁰⁷

²⁰⁴ HEARN, *Ombre giapponesi*, cit., "La riconciliazione".

²⁰⁵ Un film horror antologico giapponese diretto da Kobayashi Masaki.

²⁰⁶ YOO, *Monstrous wives...*, cit., p.98.

²⁰⁷ MAKINO Osamu, *Sadako*, *Sadako shirizu*, Kadokawa horā bunko, 2019, p.227. 牧野 修 - 貞子 「貞子」シリーズ (角川ホラー文庫)、2019。

I suoi lunghi capelli sembravano non essere stati pettinati da molto tempo. (Traduzione mia).

Le condizioni dei capelli alludono allo stato mentale alterato della bambina, il cui animo è costantemente turbato dalla presenza di Sadako. Invece, la soprannaturalità è attribuita solamente ai capelli dello *yūrei*:

長い髪は、まるで水中にあるように物理的にはあり得ない動きをしていた。まるで一本一本が長い虫であるかのように蠢いている。²⁰⁸

I suoi lunghi capelli si muovevano contro le leggi della fisica, proprio come se fossero immersi in acqua. Uno ad uno si agitavano come lunghi vermi. (Traduzione mia).

In questo e in più passaggi, i capelli sono una delle parti della *dead wet girl* su cui si concentrano più dettagli descrittivi. Inoltre, spesso sono i primi a venir descritti emerge dalle pozze d'acqua o dagli schermi e, come nel passaggio riportato, ne viene enfatizzata la sporcizia²⁰⁹. Le immagini di sporco sono frequenti in questo romanzo; soprattutto quelle di fango, scheletri e vermi della decomposizione, e rimandano tutte al concetto di sporco espresso dal *kegare*. Tra i passaggi più iconici in *Sadako* (2019) per quanto riguarda l'oltrepassare i confini con l'orrido, rientra sicuramente la scena in cui l'occhio colmo d'odio di Sadako spunta da una fessura tra i suoi capelli. Nello specifico, si descrive uno schermo che proietta il viso di Sadako coperto di capelli, il quale viene ingrandito finché i capelli arrivano ad occupare l'intera immagine. Ad un tratto, spunta tra i capelli l'occhio spalancato dallo sguardo orribile e maligno della *dead wet girl*, che sembra voler maledire ogni essere vivente.

[...] 長い髪で覆われた顔が奇妙に艶やかな黒髪が、やがて画面いっぱいになり、そしてその髪の間から――。一瞬目が見えた。おぞましい、この世のすべてを呪う目が。²¹⁰

[...] Un volto coperto da lunghi capelli stranamente neri e lucidi, poi è arrivato a riempire l'intero schermo e, attraverso una fessura tra i capelli... per un attimo si è visto il suo occhio. Un occhio orribile, un occhio che malediceva tutto il mondo. (Traduzione mia).

Una scena di questo tipo è d'obbligo in qualsiasi produzione del franchise di Ring ed è iconica nelle versioni cinematografiche di cui è protagonista la *dead wet girl*. L'immagine deriva dall'estetica kabukiana del *zankoku no bi* 残酷の美 (lett. estetica della crudeltà), la quale veniva perfettamente espressa negli adattamenti teatrali dello *Yotsuya kaidan*, in cui comparivano scene che impiegavano

²⁰⁸ Ibid, p.934.

²⁰⁹ Ibid, p.1134.

²¹⁰ Ibid, p.1428-1429.

capelli lunghi cadenti sul viso dello *yūrei* tra cui traspariva l'occhio spalancato con la pupilla rivolta verso l'alto²¹¹. In tutte queste rappresentazioni, i capelli fungono da limite ultimo tra la normalità e l'orrore; pongono un confine tanto labile da poterci vedere attraverso, ovvero, creano l'abiezione data dall'impossibilità dello spettatore di vivere in una realtà separata dall'orrore che si trova davanti. In conclusione, lo *yūrei* è orrendo nell'aspetto, ma ciò che lo rende veramente una figura horror è il suo essere abietto dato dalla capacità di interagire con il mondo dei vivi.

Nel racconto *Ingwabanashi* di Hearn, la presenza dello *yūrei* nel mondo dei vivi è estremamente durevole e fisicamente forte. Nello specifico, si racconta di un dispetto messo in atto da una moglie molto gelosa in punto di morte: la donna afferra il seno della futura giovane moglie e la maledice. Le sue mani, anche dopo la morte e dopo essere state mozzate, continuano a rimanere afferrate al seno della malcapitata per decenni. La ragazza, disperata, finisce per farsi monaca, ma il suo tormento non finisce.

[...] Le mani vennero amputate all'altezza dei polsi. Ma rimasero attaccate ai seni; ove ben presto annerirono e seccarono, come le mani di una persona da gran tempo morta. Questo era tuttavia solo l'inizio dell'orrore. Per avvizzite ed esangui che sembrassero, quelle mani non erano morte. A momenti si agitavano – furtive, come grossi ragni grigi. E di notte poi – sempre a partire dall'Ora del Bue – artigliavano e comprimevano e martoriavano.²¹²

In questo racconto iconico del gotico Edo, l'animismo delle mani morte e amputate che torturano la vittima con movimenti “agitati” e “furtivi” è ulteriormente alimentato dal paragone con i grossi ragni grigi. Definibili sia pezzi che creature, suscitano sensazioni simili a quelle dei mostri femminili a forma di manichino che compaiono in *Silent Hill 2* e alle bambole gotiche di *Another*. In queste storie, il cadavere, corpo svuotato dalla vita, si sovrappone alla bambola, corpo infuso di vita; in un gioco che inganna l'opposizione e l'irreversibilità della vita e della morte. Allo stesso tempo, l'immagine isolata della stretta agghiacciante della mano morta fa pensare alla *dead wet girl* di *Sadako* (2019), che viene descritta “a pezzi” in passaggi che si concentrano in modo isolato sulla descrizione delle mani dalle dita rovinare e prive di unghie, o sui capelli sporchi animati da una forza soprannaturale. Quando Mayu vede in sogno Sadako che la afferra per il polso, al risveglio pensa di essere salva, ma il livido che le rimane addosso è la prova che l'orrore che ha creduto di sognare è reale.

氷のように冷えた手が茉優の手首を掴んだ [...]

²¹¹ MaryLou QUILLEN, *J-Horror: A discourse in cross-cultural communication and cinematic hybridity*, Tesi, New Jersey Institute of Technology, <https://digitalcommons.njit.edu/theses/399>, 2007, p.24.

²¹² HEARN, *Ombre giapponesi*, “*Ingwabanashi*”.

左腕の手首近くに、くっきりと赤い手形が痣のように浮かび上がっていた。あの女に掴まれたところだ。

「貞子……」²¹³

Una mano gelida afferrò il polso di Mayu [...]

Un'impronta rosso acceso, simile ad un livido, era apparsa vicino al suo polso sinistro. Era lì che la donna l'aveva afferrata. "Sadako...". (Traduzione mia).

Il tocco gelido che lascia il segno si ritrova anche nella descrizione di Misaki in *Another*, anche se con una connotazione quasi opposta, per cui il testimone si sente sbalordito e affascinato.

Mi strinse la mano lievemente. La sua mano era sorprendentemente fredda... Ma il mio corpo percepì un calore crescente, come se fosse stato infiammato da quella sensazione.²¹⁴

In alcuni casi, anche quando il testimone desidera un contatto con lo *yūrei*, questo potrebbe rivelarsi letale. Nel racconto visto in precedenza, *Un karma passionale* di Lafcadio Hearn, si è parlato dell'aspetto cadaverico di Otsuyu e di come esso contrastasse con il modo in cui lei veniva percepita dal suo amato Shinzaburō. Il desiderio dell'uomo verso Otsuyu e i gesti amorevoli che lei gli rivolge si rispecchiano nel desiderio di James per Mary/Maria e nell'illusorio tocco caldo della donna spettrale di *Silent Hill 2*. Le centinaia di anni che distanziano i personaggi di Shinzaburō e James non differenziano i due uomini, entrambi perdutamente innamorati: il loro cuore crea fantasmi, mostra loro le donne bellissime che avevano amato e di cui non riescono a superare la perdita. Nelle loro menti, anche le ossa cadaveriche e il gelo mortale possono assumere le sembianze del tocco caldo e nostalgico dell'amata. La differenza tra i due è che James è da solo nel suo confronto con l'apparizione spettrale, mentre Shinzaburō viene ammonito:

Le labbra dei morti vi hanno toccato! Le mani dei morti vi hanno accarezzato!... Perfino in questo istante io scorgo sul vostro viso i segni della morte.²¹⁵

La preoccupazione del servitore non basta, poiché Shinzaburō viene ingannato e raggiunto nuovamente da Otsuyu in una riunione che segna la morte dell'uomo in preda al terrore:

Shinzaburō era morto – oscenamente morto – e il suo era il volto di chi è morto in preda ai supremi tormenti del terrore; accanto a lui sul letto giacevano le ossa di una donna! E le ossa delle braccia e delle mani lo avvinghiavano stretto al collo.²¹⁶

²¹³ MAKINO, *Sadako*, 牧野, 貞子 cit., p.974, p.976.

²¹⁴ AYATSUJI, *Another...*, cit., p.235. (Traduzione mia).

²¹⁵ HEARN, *Ombre giapponesi*, cit., "Un karma passionale".

²¹⁶ *Ibid.*

La morte spaventosa di Shinzaburō è pressoché identica a quelle delle vittime di Sadako, che sembrano colte da un attacco di cuore causato da un forte spavento sia nel primo romanzo in cui compare la *dead wet girl*, *Ring* (1991), che in *Sadako* (2019). Nonostante il modo di uccidere di questi due personaggi sia molto simile, Otsuyu, diversamente da Sadako, lascia il mondo dei vivi dopo aver ucciso Shinzaburō. Inoltre, i suoi resti scheletrici restano fisicamente sul luogo del delitto e ne confermano la fisicità nonostante lei fosse, in parte, anche un'apparizione illusoria per Shinzaburō. Diversamente, Sadako nel romanzo analizzato ha un potere apparentemente infinito e appare sempre in forma illusoria, ma lascia tracce nel mondo reale ed esiste in forma umana attraverso Sachiko. Dall'intera analisi, si nota che tutti gli *yūrei* sono, in modi diversi, mostruosi e cadaverici. Oltre a questo, dimostrano una fisicità ambigua per cui risulta difficile definirli fantasmi o non morti.

3.2 La fisicità: tra il cadavere e lo spettro.

In un ipotetico range di definizione ai cui estremi opposti si trovano il morto vivente e il fantasma, lo *yūrei* non è facilmente classificabile. Tornando ad analizzare Otsuyu, di cui si erano discusse le qualità mostruose e cadaveriche descritte dal passaggio precedente: “Il volto era quello di una donna morta ormai da tempo e le dita carezzevoli erano dita di ossa nude”; si nota ora la parte successiva della descrizione:

[...] e del corpo sotto la cintola non restava alcunché: si dissolveva in una scia d'ombra rarefatta. Dove gli occhi dell'innamorato illuso vedevano giovinezza, grazia e beltà, agli occhi dell'osservatore esterno si palesava solamente orrore, e il vuoto della morte.²¹⁷

Otsuyu appare, agli occhi del testimone esterno, come uno scheletro. Inoltre, di fatto Shinzaburō muore accanto ad uno scheletro le cui ossa e capelli sono avvinghiati a lui. Tuttavia, si nota anche che il corpo dello *yūrei* svanisce in una scia d'ombra dalla vita in giù. L'osservatore esterno vede nella scheletrica Otsuyu “orrore” e anche “il vuoto della morte”: quest'ultima qualità sembra richiamare un'essenza evanescente che caratterizza il personaggio più come un fantasma. In questo modo, la materialità delle ossa e il tocco duro delle dita secche e delle labbra morte, tutte immagini molto palpabili, sono calate in un'aura spettrale. Yoo nota che Otsuyu viene paragonata ad uno scheletro sin dalla prima versione giapponese di questo *kaidan* e, in questo, è fedele alla storia originale cinese. Inoltre, aggiunge che nelle storie di fantasmi femminili cinesi era frequente la narrativa dell'uomo che viveva una vita intera e aveva figli con una donna, la quale si rivelava

²¹⁷ Ibid.

essere lo spettro di una donna già morta da tempo (Yoo, 2022, p.172). Detto questo, Otsuyu dimostra una fisicità ambigua e non è chiaramente definibile uno scheletro o un fantasma. La stessa ambiguità si ritrova anche nell'*onryō* del *kaidan* della stessa raccolta intitolato *Una promessa infranta*, un racconto ricco di scene horror suggestive e cruento. Il seguente passaggio descrive la prima apparizione dello spettro, che impone alla nuova moglie di lasciare la casa senza dare spiegazioni al marito.

Muovendosi con la levità di un'ombra, scivolò nella stanza una Donna – pur se le porte erano sprangate e i paraventi non si erano mossi–, una Donna avvolta nella veste sepolcrale, con in pugno una campanella da pellegrino. Avanzò priva di occhi – perché morta ormai da tempo – e i capelli sciolti le ricadevano sul viso – e attraverso quel groviglio guardò senza occhi e parlò senza lingua²¹⁸

L'intero racconto è denso di elementi tipici dello *yūrei*. In questo passaggio si nota una fisicità spettrale paragonata a un'ombra; la veste sepolcrale, tipico abbigliamento dello *yūrei*; i capelli sciolti sul viso ad indicare lo stress emotivo; e la comunicazione, che sembra avvenire tramite una sorta di allucinazione telepatica trasmessa alla vittima²¹⁹. Successivamente emergono l'aspetto mostruoso e cadaverico, lo shock delle vittime e la violenza dell'*onryō*. La permanenza della giovane donna nella casa istiga l'azione violenta dello spirito adirato, che è segnata dal suono notturno di una campanella. Dopodiché, cala un silenzio di tomba e le guardie dell'abitazione incaricate di difendere la giovane moglie cadono in trance per tutta la notte, mentre l'*onryō* strappa la testa alla giovane donna. Il mattino seguente, la *creatura* (così viene definita) viene trovata dalle guardie con la testa della vittima in mano davanti alla sua tomba. La definizione di “creatura” ne enfatizza la presenza fisica, che si riscontra anche quando, infine, le viene inferto un colpo di spada da una delle guardie:

[...] si sfaldò all'istante crollando al suolo – una manciata di stracci sepolcrali, ossa e capelli – e la campanella rotolò risuonando lontano dai resti.²²⁰

Oltretutto, è importante notare che, anche dopo che l'*onryō* viene abbattuto, la sua mano scheletrica continua a tenere salda la testa della vittima e a lacerarla: aspetto che denota la forte permanenza dell'odio dello spirito e che ricorda quell'animismo gotico Edo che si è visto anche nel *kaidan* *Ingwabanashi*. L'*onryō* di *Una promessa infranta* è particolarmente violento e animalesco, tanto che il suo verso viene paragonato allo squittire di un pipistrello. Per quest'aspetto, si avvicina agli *onryō* successivi comparsi nel cinema (1960-1970), i quali hanno una fisicità comparabile a quella

²¹⁸ Ibid, “Una promessa infranta”.

²¹⁹ BENNETT, ROYLE, *An Introduction to Literature...*, cap. 5 “The uncanny”.

²²⁰ HEARN, *Ombre giapponesi*, cit., “Una promessa infranta”.

dei mostri o degli *yōkai*²²¹. Nonostante ciò, l'*onryō* in questione attraversa indisturbato le pareti e si muove come un'ombra, cosa che lascia un'aria ambigua sulla sua fisicità effettiva. Tra i romanzi attuali analizzati, il paragone con l'ombra viene fatto spesso nei confronti di Misaki del romanzo *Another*, che si caratterizza come una ragazza eterea che sembra non esistere:

Riuscivo a distinguere la figura della persona seduta là solo come un'ombra dai contorni poco definiti. L'oscurità, in agguato proprio in mezzo alla luce... anche quel pensiero mi attraversò la mente.²²²

Misaki sembra un'ombra non proiettata, di consistenza propria, e la sua camminata è così silenziosa da sembrare una lenta scivolata senza passi:

Poi la ragazza si allontanò, come se scivolasse sul pavimento di linoleum. [...]

Mei vi si stava dirigendo tutta sola, con i piedi che sembravano scivolare sotto di lei.²²³

La camminata così descritta rimanda all'immaginario tradizionale dello *yūrei*, che viene sempre rappresentato fluttuante, con le gambe che scompaiono in una scia. Ikoma, nel suo studio che esplora l'aspetto dello *yūrei*, inizialmente compara lo *yūrei* all'immaginario del fantasma in Europa e nei paesi storicamente Cristiani. Dopodiché, sostiene che nell'immaginario di morte delle società cristiane esiste l'idea del corpo in decomposizione perché nella tradizione cristiana si usa seppellire i cadaveri, che pian piano si decompongono. Al contrario, in Giappone si usa cremare il corpo subito dopo la morte, motivo per cui l'immaginario legato alla morte non è tanto cadaverico quanto spirituale. Le ceneri del corpo cremato contribuiscono alla trasmissione di un'immagine pulita e pura della morte, in linea con il pensiero buddista. Ciò che può conferire fisicità allo *yūrei* sono gli eventuali segni orribili di una morte orrenda, delle violenze subite o delle forti emozioni negative provate in punto di morte: se uno spirito di questo tipo non viene pacificato e sottoposto ai rituali che purificano il *kegare* della morte, il suo aspetto sarà orribile. Detto questo, lo *yūrei* è rappresentato come un fantasma fluttuante senza gambe per il suo legame con il concetto buddista di morte (puro) ma mantiene un aspetto orrido dovuto al legame emotivo terreno (impuro)²²⁴. I segnali di contaminazione della purezza della morte emergono anche da altri elementi: la classica veste funeraria bianca, nello *yūrei* è sporca e disordinata; i capelli, che andrebbero raccolti, sono sciolti e aggrovigliati; l'acqua corrente, che dovrebbe trasportarlo nell'aldilà, è stagnante²²⁵.

²²¹ YOO, *Monstrous wives...*, p.233.

²²² AYATSUJI, *Another...*, cit., p. 38. (Traduzione mia).

²²³ Ibid, cit., p.25, p.231. (Traduzione mia).

²²⁴ Natsumi IKOMA, *Why do Japanese Ghosts have No Legs? - Sexualized Female Ghosts and the Fear of Sexuality*, Dark Reflections, *Monstrous Reflections: Essays on the Monster in Culture*, 2008.

²²⁵ Michiko IWASAKA, Barre TOELKEN, *Ghosts and the Japanese: Cultural Experience in Japanese Death Legends*, Logan: Utah State University Press, 1994.

3.3 Legame e ripetizione.

Come molti studiosi del gotico, dell'horror e della psicologia hanno confermato, un fantasma rappresenta sempre un ritorno. Esso può rappresentare la ripetizione manifestata di un trauma personale, di un fatto d'impatto storico, sociale o spirituale passato che ha ancora effetti nel presente. Inoltre, Nordini nota che un fantasma non può esistere al di fuori di una relazione. Questo legame riguarda l'apparizione del fantasma e il suo testimone, che saranno approfonditi nel prossimo capitolo.²²⁶ Il fantasma come espressione del ritorno, nella cultura buddista trova grandi collegamenti nel concetto di reincarnazione e retribuzione karmica. Infatti, la lettura buddista dello *yūrei* traspare sin dai racconti orali antichi, dai *setsuwa* 説話 (lett. storia parlata) e dai *kaidan*.

Questo tema è chiaro sin dal titolo in *Un karma passionale*, il *kaidan* visto in precedenza. Nella triste storia di Otsuyu e Shinzaburō è fondamentale il legame karmico tra i due innamorati, che viene presentato come causa principale dell'inevitabile morte di Shinzaburō. Il sacerdote Ryōseki spiega a Shinzaburō:

Un grandissimo pericolo adesso ti minaccia per via di un errore commesso in uno dei tuoi stadi dell'esistenza antecedenti. Il karma che ti lega alla morta è fortissimo; ma se io cercassi di spiegarne il carattere, non saresti in grado di capire. [...] ²²⁷

Lo stesso sacerdote ribadisce l'argomento anche nel finale, svelando che in ogni caso non ci sarebbero state vie di scampo per il malcapitato:

«Hagiwara Sama subiva le conseguenze di un karma sventurato; e il suo servitore era un uomo malvagio. Quanto è capitato a Hagiwara Sama era inevitabile – il suo destino era stato stabilito molto tempo prima della sua ultima nascita. Sarà meglio per voi non lasciarvi turbare l'animo dall'accaduto». ²²⁸

Anche nel racconto precedentemente visto, *Ingwabanashi*, si ribadisce che è il karma maligno e difficile da eliminare dell'*onryō* della moglie defunta a perpetrare il tormento della giovane donna.

Ma il karma maligno che aveva reso possibile un siffatto strazio non poteva esser rimosso tanto presto. Per più di diciassette anni ogni notte all'Ora del Bue le mani non mancarono mai di torturarla. ²²⁹

²²⁶ NORDINI, *Haunted by History*, 2016.

²²⁷ HEARN, *Ombre Giapponesi*, cit., "Un karma passionale".

²²⁸ Ibid.

²²⁹ Ibid, "Ingwabanashi".

A mio avviso, questo legame viene reso, nella letteratura gotica non asiatica, con il destino avverso e le profezie in cui i personaggi si trovano coinvolti²³⁰. Come il destino, in questi racconti il legame karmico, risultato delle azioni condotte nel corso di innumerevoli reincarnazioni, stabilisce la condizione di vita attuale delle persone. Un karma negativo è descrivibile come un residuo di malvagità personale che deve essere risolto dal suo portatore e, in quanto influisce sul presente, risulta fondamentale in queste storie di fantasmi, ovvero di ritorni dal passato.

Inoltre, com'è stato detto in precedenza, nella tradizione giapponese *shintō* esiste il concetto di *kegare*, che indica un residuo impuro che, a differenza del legame karmico, non ha origine morale e non è legato ad una singola persona. Il *kegare* che non viene purificato e rimane legato a luoghi o oggetti, li rende maledetti e contagiosi per chiunque vi venga a contatto, come un *onryō* il cui odio si scaglia su chiunque: questo è il *tatari* 祟²³¹, traducibile come “maledizione”, “punizione divina” o “ira (di uno spirito adirato)”. Uno degli esempi forse più famosi di *tatari* si può trovare nel racconto *Furisode* di Hearn²³², in cui un kimono maledetto uccide tutti i suoi portatori. La storia narra che una ragazza aveva comprato un bellissimo kimono per metterlo nell'occasione in cui avrebbe visto il ragazzo di cui era innamorata. Purtroppo, la ragazza si ammalò e morì prima di aver avuto la possibilità di indossare il kimono davanti al suo amato. Quando, dopo la sua morte, il kimono fu venduto, i suoi successivi possessori subirono il *tatari* del kimono e ne rimasero vittime. Mansi parla del *tatari* dell'*onryō* antico, che si esprimeva attraverso disastri naturali ed epidemie la cui portata corrispondeva all'intensità emotiva dello spirito²³³. *Furisode* racconta un *tatari* le cui motivazioni emotive sono più personali e private rispetto a quelle degli *onryō* di cui parla Mansi, che avevano subito ingiustizie pubbliche, ma questo non significa che sia meno potente. Infatti, la causa del *tatari* di *Furisode* è un amore femminile non soddisfatto che, nella tradizione, era considerato ancor più difficilmente pacificabile di quelli causati dalle ingiustizie della vita pubblica.

Nei romanzi recenti che vedono comparire la *dead wet girl* e i nuovi *yūrei*, il tema del *tatari* ha preso piede quasi totalmente a discapito di quello della vendetta personale. Questo torna utile nella ricerca del significato dei nuovi *yūrei* in quanto espressioni di un ritorno dal passato. Se prendiamo come esempio lo *yūrei* Sadako fin dalle sue origini in *Ring* (1991), inizialmente agiva con lo scopo personale di far conoscere la sua storia e contagiare con un virus mortale chiunque ne venisse a conoscenza; versione che viene confermata anche in *Sadako* (2019). Tuttavia, nel romanzo del 2019

²³⁰ Robert HARRIS, *Elements of the gothic novel*, in “Gothic Fiction: Introduction to the Genre”, <https://www.virtualsalt.com/elements-of-the-gothic-novel/>, 2019.

²³¹ <https://iisho.org/search/%E7%A5%9F%E3%82%8A>.

²³² HEARN, *Ombre Giapponesi*, 2018.

²³³ MANSI, *Supernatural revenge...*, p.100.

si vede un'evoluzione di Sadako, che assorbe l'odio provato da tutti i defunti che avevano vissuto l'abuso e l'abbandono infantile. Come se non bastasse, Sadako attira particolarmente a sé anche i vivi che hanno vissuto lo stesso trauma. L'odio che questa *dead wet girl* "divinizzata" raccoglie e scaglia nel mondo non sembra avere uno scopo di nessun tipo (né punitivo, né riformativo), ma sembra essere solamente il capriccio sadistico di un mostro. Per questo, lo *yūrei* di Sadako visto nel senso del ritorno di un passato da risolvere, da questo punto di vista assume il carattere, non più personale, di una critica sociale che non lascia spazio a redenzioni. Inoltre, l'identità di Sadako di ragazza di periferia (la cui isola natale è Ōshima) fa di lei la ragazza primordiale descritta da Yoo, che rimanda ad un passato nostalgico e ad una periferia remota e selvaggia²³⁴. Anche per questo, Sadako rappresenta una forza della natura, una forza femminile incontrollabile e antichissima. Per questo, e per la sua capacità di legarsi ad altre donne e "infettarle", rappresenta il *monstrous feminine* perfetto. In altre parole, dimostra la natura mostruosa insita in ogni donna, la quale può essere contenuta solo mantenendo una buona vita sociale. In una lettura più individuale, Sadako è il trauma di Mayu, la quale rivive tramite Sachiko la sua infanzia problematica. Tuttavia, a mio avviso, la lettura psicologica individuale dello *yūrei* si adatta molto meglio a Mary/Maria di *Silent Hill 2*, visibile solo a James (e a Laura²³⁵). All'inizio del romanzo, James afferma di sentirsi morto, ma la lettera incredibile che riceve dalla moglie defunta gli dà una motivazione per andare avanti, lo *lega* (enfasi mia) alla vita. Quando James si rende conto che Mary/Maria, come qualsiasi cosa nel suo viaggio a Silent Hill, non esiste, si ritrova ad essere finalmente veramente *slegato* (enfasi mia) dalla vita. La liberazione dalla ricerca di risposte e dalla preoccupazione del ritrovamento di Mary gli permette di proseguire nell'aldilà. Il finale rivela uno *yūrei* nello *yūrei*: inizialmente Mary/Maria è il fantasma legato a James, ma poi si scopre che anche James è un fantasma legato ad una dimensione transitoria. Il legame di James, che gli impedisce di proseguire nell'aldilà, si esprime nella sua complessità mentale, rappresentata in modo sfaccettato nelle evoluzioni di Mary/Maria, la quale si mostra con l'aspetto dell'inquietante ma affascinante Maria per tutto il tempo in cui il protagonista cerca e desidera il ritorno; dopodiché, diventa un mostro semi-metallico quando James accetta la verità e; infine, si mostra come la Mary originale quando James si perdona e si libera. Lo scenario mentale è ulteriormente arricchito dalla presenza dei mostri, altri residui negativi che legano James alla vita. Il tema rappresentato da Maria del doppio nato dal desiderio, caratterizzante del gotico giapponese, è presente anche nei romanzi dello scrittore moderno Izumi Kyōka²³⁶. Per questo motivo, nonostante la storia di *Silent Hill 2* sia nata come videogioco e abbia evidenti

²³⁴ YOO, *Monstrous wives...*, p. 319.

²³⁵ Mary/Maria è il fantasma per il trauma di James, ma la può vedere anche Laura perché la conosceva quand'era viva.

²³⁶ Henry J. HUGHES, *Familiarity of the Strange: Japan's Gothic Tradition*, in "Criticism", Vol. 42, No.1, Wayne State University Press, 2000.

caratteristiche date dalla globalizzazione, trovo che sia almeno minimamente in linea con una tradizione letteraria giapponese.

Infine, anche nel romanzo *Another* emerge il carattere ripetitivo della maledizione che, tuttavia, non è strettamente legata al personaggio spettrale Misaki. L'inizio della maledizione nel 1972 viene causato dalla mancata accettazione di insegnanti e studenti della precoce dipartita di un amato compagno di classe, Misaki. Il forte desiderio della sua presenza in classe viene beffato dallo scatenarsi di una serie di morti maledette che rappresentano il prezzo dell'attaccamento al ragazzo ormai defunto. Il protagonista Koichi non sa molto del passato della sua famiglia a Yomiyama, rappresentato dalla madre che non ha potuto conoscere. Tuttavia, si scopre legato con il sangue a questa maledizione che colpisce la terza classe del terzo anno e tutti i parenti stretti di chi vi è iscritto. L'effetto del legame spettrale è tale che Koichi si trova davanti ad una grandissima incognita sull'identità del fantasma che, a quel punto, potrebbe essere chiunque. D'altra parte, il legame di Koichi con Misaki sembra un tentativo del ragazzo di avvicinarsi ad un femminile irraggiungibile che ha perso nella sua infanzia. Koichi impiega qualsiasi mezzo per confermare l'esistenza della ragazza spettrale, la rincorre pur sopportando il peso del suo respiro affannato dal collasso polmonare, ignora gli ammonimenti e si avventura da solo nella città.

3.4 Acqua, transizione e spazialità inversa.

しょうもんばかりしていると亡魂が来るぞ²³⁷

Shōmon bakari shiteiru to bōkon ga kuru zo

Se continui a giocare con l'acqua arrivano i fantasmi (Traduzione mia)

In Giappone, sia il pensiero *shintō* che quello buddista, pongono molta importanza sull'acqua come mezzo di purificazione. In particolare, esiste un rituale specifico di purificazione per le donne morte di parto o in momenti ravvicinati al parto, il *nagarekanjō* 流れ灌頂 (lett. consacrazione fluente). Il rito risale all'inizio del Diciottesimo secolo e consisteva nell'immergere nell'acqua corrente uno straccio tinto di rosso (o lo straccio insanguinato della defunta) per purificare lo spirito della defunta, che si credeva soffrisse nell'inferno buddista *chinoike* 皿の池 (lett. pozza di sangue).²³⁸ Come si nota da questo rito, culturalmente l'acqua corrente è considerata purificante. Tuttavia,

²³⁷ Proverbio di Izu Ōshima, dal romanzo in lingua originale *Ring* (1991) di Suzuki Kōji.

²³⁸ YOO, *Monstrous wives...*, p.81.

l'acqua stagnante contaminata dalla morte e i liquidi del corpo femminile sono considerati impuri²³⁹. Il fantasma dell'*ubume*, il riferimento per l'estetica dello *yūrei* dal periodo Edo in poi, rappresenta proprio lo spirito della defunta che necessita il *nagarekanjō*; ed è per questo che spesso viene rappresentato mentre emerge da un corso d'acqua o in prossimità di acqua corrente.

L'elemento acquatico era molto caratterizzante nelle rappresentazioni del teatro kabuki dello *yūrei*, il quale aveva sempre l'aspetto dell'*ubume*. Inoltre, quasi tutte le sceneggiature *kaidan* di Tsuruya Namboku IV comprendevano l'utilizzo della tecnica *honmizu* 本水 (lett. acqua vera), un effetto che impiegava l'acqua sul palcoscenico²⁴⁰.

Nella cultura giapponese, l'acqua corrente rappresenta anche un passaggio per l'*anoyo*, l'aldilà. Una credenza molto comune vuole che per raggiungere l'aldilà le anime debbano attraversare il fiume *Sanzu*, il *Sanzunokawa* 三途の川 (lett. fiume dei tre passaggi). In accordo con questa credenza, si pensa anche che le anime dei bambini che muoiono prima del parto, chiamati *mizuko* 水子 (lett. bambini d'acqua), rimangano bloccate in una secca del *Sanzunokawa*, motivo per cui non raggiungono il mondo dei vivi²⁴¹. A parte il folkloristico fiume, i corsi d'acqua in generale hanno una grande importanza culturale: sono le vie che le anime dei defunti utilizzano per tornare a visitare le case dei propri cari nella festività dell'*Obon*. Come si è visto, il ruolo dell'acqua nella cultura giapponese traspare fin dalla mitologia del *Kojiki* (712), in cui il confine naturale tra il mondo dei vivi e il mondo dei morti è un corso d'acqua. Nel mito della morte visto precedentemente con l'archetipo della donna cadavere, la divinità maschile Izanagi si immerge in un fiume dopo essere uscito dallo *Yomi* e, dall'atto purificatorio, nascono una serie di divinità, tra cui anche Amaterasu, la dea del sole e antenata mitologica della famiglia imperiale giapponese²⁴². Yoo fornisce un terzo aspetto del significato dell'acqua, che emerge dai drammi teatrali di cui sono protagonisti gli *onryō*: il corso d'acqua è fortemente legato alla violenza subita dalla donna (violenza che si consuma spesso in prossimità di corsi d'acqua o con l'impiego dell'elemento acquatico), alla sua uccisione e alla sua trasformazione mostruosa. Quest'ultima associa il cambiamento della donna in un essere mostruoso al carattere mutevole e in perpetuo scorrimento dell'acqua.²⁴³ In altre parole, le acque del fiume, sempre in movimento, rappresentano il carattere mutevole della donna: la sua possibilità intrinseca e costante di diventare mostruosa. Di seguito,

²³⁹ Ibid, p.100.

²⁴⁰ Ibid, p.99.

²⁴¹ Ibid, p.83.

²⁴² MILLER, BARDSLEY, *Bad Girls of Japan*, cap.2.

²⁴³ YOO, *Monstrous wives...*, p.86.

troviamo un'ulteriore prova che l'elemento acquatico non si è trasferito casualmente o solo superficialmente per un fine estetico dai *kaidan* e dai drammi teatrali all'attuale *dead wet girl*. Yoo analizza l'opera del teatro *nō Dōjōji*, la cui storia nella sua versione più antica viene dal *Honchō Hokke Genki* (1040), una collezione di storie di miracoli buddisti. Nello studio si riporta quanto scritto da Susan Blakeley Klein sulla fondazione del tempio *Dōjōji*, ovvero il fatto che la fondatrice fu una ragazza, di cui si racconta quanto segue:

She spent her days diving in the cold sea water [...] One day when she was diving, she found a small Buddhist icon [...] glowing beneath the waves. It was this image, a reward for her faith and filial piety, that was enshrined at the establishment of *Dōjōji* temple.²⁴⁴

Il racconto sulla fondatrice del tempio trova un'interessante somiglianza nel passaggio del romanzo *Ring* (1991) di Suzuki Kōji che racconta l'episodio che aveva donato poteri soprannaturali a Shizuko, la madre di Sadako. Al tempo dell'accaduto, Shizuko era una giovane donna e l'esperienza descritta causò l'amplificazione dei suoi poteri: gli stessi che sarebbero poi stati ereditati, in una forma ancora più potente, dalla piccola Sadako. Genji, che fu testimone dell'avvenimento, racconta:

「シズちゃんが、変わっちゃったのは、あのせいなんだよなあ、行者様の石像を、海の中から拾い上げたのがよお……、満月の夜だったよなあ」²⁴⁵

“Penso che a far cambiare Shizu fu quella statua dell'asceta che tirammo fuori dal mare. Quella notte c'era la luna piena...” (Traduzione mia)

La pagina successiva racconta di Shizuko e del suo innamorato Genji che vanno per mare su una barca e, arrivati al punto in cui lei percepisce il potere della statua, si tuffa per recuperarla dal fondale marino. Trovo interessante notare che, poco prima di tuffarsi, Shizuko impone a Genji di guardare dall'altra parte per non farsi vedere svestita. In quel momento, Shizuko sta celando il suo potere sessuale femminile ma, allo stesso tempo, cela un atto di femminilità abominevole: il recupero della statua sacra dalle profondità marine, che risveglierà un potere che doveva essere lasciato dormiente. Shizuko compie un atto abietto: collega due mondi che andavano divisi riportando in superficie ciò che doveva rimanere celato nel mondo sottomarino. L'orrore del personaggio di Shizuko, così in contatto con l'aldilà, emerge ancora più chiaro nella versione cinematografica. Nel film *Ring* (1998) diretto da Takahashi Hiroshi, un paesano la descrive così:

²⁴⁴ Ibid, p.145.

²⁴⁵ SUZUKI Kōji, *Ringu*, Kadokawa horaa bunko, Kadokawa shoten, 1993. 鈴木光司「リング」(角川ホラー文庫)、角川書店、1993。

Shizuko was... different. She'd come out here by herself ever'day an' just stare out at the ocean. The fishermen all took a dislikin' to her. Ocean's an unlucky place for us, y'see: every year it swallows up more of our own. You keep starin' out at somethin' like that...²⁴⁶

Shizuko, così in sintonia con una natura selvaggia e spietata verso gli uomini, viene malvista dal mondo sociale: è un'emarginata.

L'acqua in relazione allo *yūrei* non compare solo sottoforma di corsi d'acqua e mari, come si è visto finora. Nel *kaidan* visto precedentemente, *Una promessa infranta*, di Hearn, l'acqua è l'elemento meteorologico che fa da presagio dell'arrivo dell'*onryō*:

C'era una strana oppressione nell'aria – un'indefinibile pesantezza come quella che talora precede l'arrivo di una tempesta²⁴⁷

A differenza dell'acqua fluida, l'umidità stantia crea l'immaginario di uno spirito bloccato. L'aria di pioggia che respira la donna non ha un odore fresco e puro: è opprimente, avversa e minacciosa. La sensazione così grave e angosciante è analoga a quella che emerge dalle scene di maltempo nel romanzo *Another*, che si accompagnano sempre all'azione imminente della maledizione, alla presenza di Misaki o ad uno stato mentale negativo del protagonista. In *Another* il maltempo, piovoso o fortemente nuvoloso, descrive una coltre alle volte opprimente, alle volte quasi impalpabile, che ricade inevitabilmente su ogni cosa e persona. La maledizione è metaforizzata dalle precipitazioni, che bagnano ogni cosa rivelandone un aspetto nuovo. Misaki, che dice di amare la pioggia e non teme di bagnarsi, sembra entrare in simbiosi con l'elemento acquatico, tanto che Koichi la descrive sparire “come se si fosse sciolta nella pioggia”²⁴⁸. Oltre a questo, in almeno due passaggi di elevata tensione narrativa si descrive una tempesta in arrivo e compare, o è già presente, Misaki. In conclusione, Misaki è spesso associata alle precipitazioni e, a loro volta, le precipitazioni presentano caratteristiche che si rispecchiano in lei e nella maledizione.

Infine, l'elemento acquatico compare in relazione allo *yūrei* nella forma del pozzo. Nel racconto *La fanciulla dello specchio*, dalla raccolta di *kaidan* *Ombre giapponesi*, tra gli elementi principali della storia c'è un pozzo sul cui fondo si trova l'anima femminile di uno specchio. Si narra che diversi inquilini della proprietà in cui si trovava il pozzo vi si fossero annegati senza un motivo chiaro²⁴⁹. Anche se in questa storia lo spirito non è esattamente uno *yūrei*, trovo che sia degno di nota il fatto che, almeno una volta nella raccolta di racconti di Hearn, compare una storia riguardante uno spirito

²⁴⁶ Estratto dalla sceneggiatura originale di *Ring* (1998) di Takahashi Hiroshi, tratto dal romanzo di Suzuki Kōji. https://www.dailyscript.com/scripts/the_ring.html.

²⁴⁷ HEARN, *Ombre giapponesi*, cit., “Una promessa infranta”.

²⁴⁸ AYATSUJI, *Another...*, cit., p.62. (Traduzione mia).

²⁴⁹ HEARN, *Ombre Giapponesi*, “La fanciulla dello specchio”.

che miete vittime da un pozzo. Per quanto riguarda specificatamente gli *yūrei*, l'elemento del pozzo è strettamente legato alla figura di Okiku, uno dei *san'ō'yūrei*²⁵⁰ (i tre grandi *yūrei*) nonché quello che ispirò la rappresentazione teatrale *Banshū Sarayashiki*²⁵¹. Il famosissimo racconto dalle innumerevoli versioni narra la storia di Okiku, una serva che fu annegata in un pozzo dopo essere stata ingiustamente accusata di aver perso uno dei preziosissimi piatti del suo signore. La ragazza era stata incastrata da un servitore che cercava ostinatamente la sua attenzione e che si sentiva frustrato dai suoi rifiuti²⁵². Il pozzo è un elemento caratterizzante dello *yūrei* Okiku perché le sue apparizioni avvengono solo nelle vicinanze del suddetto, motivo per cui lei si può definire un *jibakurei* 地縛霊 (lett. spirito legato ad un luogo)²⁵³. Il fatto che la storia di Okiku sia così famosa e che molteplici antichi pozzi in Giappone si definiscano “pozzi di Okiku” ha certamente contribuito a dare un'aria soprannaturale al pozzo. In antichità, i pozzi erano molto importanti e rappresentavano, oltre che il punto di raccolta di un bene primario, un punto sociale in cui riunirsi.²⁵⁴ Tuttavia, il pozzo non è solamente una fonte d'acqua, ma un condotto buio collegato a falde sotterranee: l'entrata perfetta per un aldilà giapponese che rimanda sia al sotterraneo e cavernoso *Yomi* del *Kojiki* (712); sia, per la forma discendente, all'*unasaka* 海坂 (lett. pendio del mare) dello Shintō, luogo in cui le correnti marine discendono verso l'*anoyo*²⁵⁵; sia a quell'*anoyo* che emerge dagli studi di Hearn, l'aldilà che è esattamente qui ma che non si vede. Il pozzo, che dalla superficie sembra solamente un cerchio nero, al suo interno è una tomba d'acqua e un utero buio, la fine di un mondo e l'inizio di un altro: un'ennesima immagine dell'abietto. Il pozzo collega e scambia il sotto e il sopra. Sottosopra, in giapponese *sakasama* 逆さま, è un concetto fortemente legato alla morte e agli spiriti. Coerentemente, esiste una teoria sull'etimologia della parola *Obon*, che indica la festa dei morti giapponese, secondo cui deriverebbe dal sanscrito *ullambana*, che significa “essere appeso sottosopra” e trasmetterebbe il significato della sofferenza degli spiriti che non si sono reincarnati pacificamente. La fonetica giapponese per questa parola è *urabon*, successivamente evoluta in *obon*²⁵⁶. Quindi, l'idea del mondo dei defunti come di un mondo al contrario non è nuova e, anzi, viene confermata anche dalle convenzioni buddiste sulla preparazione

²⁵⁰ I tre grandi *yūrei*, di cui gli altri due sono Otsuyu dal kaidan *Botan Dōrō* di Asai Ryōji (1666) e Oiwa dallo *Yotsuya Kaidan*, originariamente scritto nel 1727.

²⁵¹ Oggi conosciuto anche come *Banchōsarayashiki* (lett. la villa dei piatti a Banchō), un famoso kaidan il cui primo adattamento per il teatro kabuki risale al 1720 (con un altro nome).

²⁵² YOO, *Monstrous wives...*, p.84.

²⁵³ DAVISSON, *Yūrei...*, p.108.

²⁵⁴ <https://japanoscope.com/japanese-wells/>.

²⁵⁵ YOO, *Monstrous wives...*, p.82.

²⁵⁶ DAVISSON, *Yūrei...*, cap.11.

dei funerali. Il corpo del defunto viene immerso in *sakasamizu* 逆さ水 (lett. acqua inversa), ovvero in acqua fredda a cui viene aggiunta acqua calda. In condizioni normali, l'acqua calda del bagno si raffredda a piacimento aggiungendo l'acqua fredda, ma per il defunto si fa l'inverso. Un procedimento simile viene fatto per il kimono del defunto, a cui viene fatta la chiusura *hidarimae*, in cui il lato destro è sovrapposto al sinistro²⁵⁷. Esistono innumerevoli piccole pratiche di questo tipo che pongono i defunti in una condizione opposta a quella dei vivi, come anche la superstizione secondo cui guardando il mondo sottosopra sarebbe possibile vedere cose che appartengono al mondo degli spiriti²⁵⁸. Il fatto di imporre una dicotomia chiara tra vita e morte, oltretutto all'interno di una cultura che lega fortemente il concetto di purezza alla vita e quello di contaminazione alla morte, sembra denotare un bisogno d'ordine e sicurezza. Allo stesso tempo, la concezione che l'*anoyo*, l'aldilà, sia una dimensione molto vicina, una faccia diversa della stessa medaglia, svela una società molto in contatto con la morte. Forse, proprio all'interno di una cultura di questo tipo, l'abietto può essere di grande impatto e poté dare vita allo *yūrei*.

Dopo questa riflessione, si può affermare che il pozzo, in Giappone, sia facilmente collegabile ad un immaginario di spiriti. Non a caso, il pozzo ha finito per riacquisire molta visibilità con il personaggio icona della *dead wet girl*. Sadako muore nell'acqua stagnante di un pozzo, non nell'acqua corrente che purifica e trasporta gli spiriti nell'aldilà. L'acqua ferma, impura, si tinge del sangue femminile della morte di Sadako e diventa un bacino di risentimento: agisce da amplificatore dell'odio dello *yūrei* e diventa un'associazione esplicitamente e quasi esclusivamente femminile²⁵⁹. Come Misaki e Sadako, anche Mary/Maria del romanzo *Silent Hill 2* ha un legame significativo con l'acqua, che emerge fin dal suo primo incontro con James. Maria appare in riva al lago che James e Mary amavano visitare e nasce da un *déjà-vu* di James legato al ricordo di sua moglie. Nella mente di James, il ricordo di Mary è fortemente legato all'acqua, cosa che si spiega a fine romanzo quando James ricorda di essersi lasciato annegare nel lago Toluca con il cadavere della moglie. Il lago rappresenta la morte e la rinascita ed è il passaggio per entrare o uscire dal limbo di Silent Hill. Infatti, all'inizio seguire la riva del lago permette a James di raggiungere la città e, infine, la sua morte nel lago lo conduce verso l'aldilà. Il legame di Mary/Maria con l'acqua non è dovuto solo alla comparsa di Maria sul lungolago: Maria compare più volte in scene bagnate, di cui una particolarmente rilevante in cui lei muore (una delle sue tante morti) in una pozza di sangue che si allarga davanti a James. L'episodio in questione è significativo perché, in quel

²⁵⁷ Michiko IWASAKA, Barre TOELKEN, *Ghosts and the Japanese: Cultural Experience in Japanese Death Legends*, Logan: Utah State University Press, 1994.

²⁵⁸ Ibid, p.104.

²⁵⁹ YOO, *Monstrous wives...*, p.232.

momento, James è spinto più che mai a credere nell'identità di Mary e Maria come persona unica. Il momento in cui il legame di James con Mary/Maria è maggiormente forte si risolve con la testimonianza ravvicinata da parte del protagonista della morte e del sangue che impregna le lenzuola. Il calore del sangue orrido che si espande richiama il calore delle mani di Mary/Maria ed è la prova traumatica della verità celata di James, ma anche una prova di morte che, non a caso, viene da un corpo femminile. I ricordi del corpo malato e morente di Mary e i ricordi della sua morte vengono rivisitati traumaticamente dalle scene di morte di Maria e rendono il corpo femminile uno spettacolo abietto infinito, come infinite possono essere le sue morti. Inoltre, il protagonista si ritrova più volte in ambienti in cui regna acqua sporca che impedisce i movimenti e crea un'atmosfera disagiata²⁶⁰. Infine, trovo interessante notare la scena in cui si descrive un capovolgimento che suggerisce che James si trova in un'altra dimensione; e la postura a testa in giù di Maria nella sua trasformazione mostruosa, che ricorda la rappresentazione capovolta spesso utilizzata per gli *yūrei* del periodo Edo.

In ogni caso, sembrava più come se il mondo fosse stato messo sottosopra. [...]

Sembrava che si reggesse sottosopra, o meglio, che fosse appesa sottosopra. Sembrava che stesse per essere crocifissa.²⁶¹

In tutte queste storie, l'aldilà e gli *yūrei* vengono rappresentati attraverso immagini capovolte. Questo perché, il subconscio degli eroi gotici, ovvero la parte nascosta alla loro razionalità, trova una via d'espressione coerente nel capovolgimento, nel nemico, nell'Altro.

4. L'eroe gotico giapponese e il suo fantasma: identità in relazione.

I capitoli precedenti hanno analizzato i nuovi *yūrei* per i loro aspetti gotici, per la loro rappresentazione del *monstrous feminine* e per le loro corrispondenze con gli *yūrei* dei *kaidan*. Questo capitolo si propone di approfondire il significato delle stesse figure in relazione ai testimoni delle loro apparizioni e in relazione alla società giapponese attuale. Anche da quest'analisi psicologica emerge un'ulteriore ambiguità dei nuovi *yūrei*, i quali si contrappongono agli eroi che li affrontano ma, allo stesso tempo, sono parte di loro. Prima di tutto, per trovare il significato dei nuovi *yūrei* nella mente degli eroi sono state applicate le tre macrocategorie di Nordini che definiscono le principali reazioni del testimone all'apparizione del fantasma: paura-rifiuto,

²⁶⁰ YAMASHITA, *Silent Hill 2*, p.109.

²⁶¹ *Ibid*, cit., p.109-110, p.112. (Traduzioni mie).

desiderio-ricerca e neutralità-abitudine. Nordini si pone due domande interessanti sul significato delle apparizioni dei fantasmi: Se non fosse la persona morta rappresentata dal fantasma a non essere riuscita a superare il suo passato? Se fosse la persona che testimonia l'apparizione del fantasma a non riuscire a superare un ricordo di un passato difficile?²⁶² La risposta, che si può riscontrare in tutti i romanzi qui analizzati, è che i fantasmi della letteratura rappresentano la relazione di una persona con il suo passato.

Nel primo romanzo analizzato, *Silent Hill 2* (2006), si è vista da parte del protagonista James una reazione di desiderio-ricerca verso il fantasma della defunta moglie Mary. Il desiderio di ricongiungersi con Mary è massimo all'inizio, nel momento in cui James riceve la lettera misteriosa e quando sente la voce della donna provenire da una ricetrasmittente trovata in città. In seguito, quando James incontra Maria, entra in gioco un fattore di confusione per cui lui continua a cercare Mary ma, allo stesso tempo, vede in lei Mary e si sente sia attratto che ripugnato da lei. Infine, quando Maria si trasforma nel mostro di Silent Hill, James reagisce con l'accettazione del fatto che lei non è reale e che Mary è morta. Il tema del *doppelgänger*, il doppio nato dalla discrepanza tra realtà e desiderio, è fondante nella definizione di Maria, la quale è nata dal desiderio di James di riavere la defunta moglie. Lo stesso tema del doppio è molto forte nel gotico giapponese moderno di Izumi Kyōka (1873-1939)²⁶³, in cui l'eroe non si afferma mai sconfiggendo il mostro, ma si annulla. La scoperta finale del suicidio di James lo definisce un eroe gotico che, come un uomo che si spoglia delle sofferenze terrene, si è spogliato delle illusioni e sofferenze di Silent Hill. La vittoria di James non sta nella sconfitta del mostro, ma nella scoperta che l'io è molteplice e che il molteplice è l'io: James e tutta Silent Hill coesistono in un'unità complessa e assoluta. Perciò, non si riconoscono antagonisti, ma solo l'oscurità che si trovava sia in Mary che in James e che fa parte dell'umanità. La frase finale pronunciata da Mary esprime l'accettazione del male e la fine del conflitto interno del protagonista: "I forgive you, [...] You killed me, and you're suffering for it. It's enough, James."²⁶⁴ Il viaggio di James a Silent Hill potrebbe definirsi una visione del protagonista qualche attimo prima di morire oppure, *post mortem*, il vagare di un fantasma colpito da un'amnesia dissociativa dovuta a ricordi traumatici. La seconda possibilità si identifica in un tipo di narrativa molto popolare nelle produzioni cinematografiche horror d'inizio Ventunesimo secolo (si ricorda che la storia di *Silent Hill 2* nasce per un videogioco), che Kriesch chiama "Non sanno di essere fantasmi" (traduzione mia). La fama di questa narrativa sarebbe dovuta alla sua capacità di cogliere il disagio sociale millenarista, che ben si esprime nell'idea della possibilità di essere già morti.

²⁶² NORDINI, *Haunted by History...*, cit., p.10.

²⁶³ HUGHES, *Familiarity of the strange...*, cit., p.60.

²⁶⁴ YAMASHITA, *Silent Hill 2...*, cit., p.119-120.

Come afferma Newman, all'inizio del Ventunesimo secolo: “[i]n the air is a notion, fostered by global trauma, that we’re dead already, or might as well be for all our chances of pulling through”²⁶⁵.

Una narrativa simile sembra emergere anche nel secondo romanzo analizzato, *Another* (2009), in cui esiste la possibilità che il protagonista sia un redivivo, un doppio di sé stesso. Per quanto riguarda la relazione tra il protagonista e il “fantasma” (Misaki si rivela reale nel finale), c’è un legame di desiderio-attrazione. Misaki non è (almeno, non direttamente) un fantasma del passato di Koichi, come Mary/Maria per James, ma si è ipotizzato che possa essere la figura femminile che si sostituisce a quella della sua defunta madre (vedi cap. 2.2). Sia *Silent Hill 2* (2006) che *Another* (2009) descrivono, attraverso i nuovi *yūrei*, passati nostalgici che gettano il protagonista in una ricerca senza pace. L’attaccamento di James si spezza nel passaggio finale, in cui lui spara in petto a Maria e viene perdonato da Mary: scene simboliche che indicano la sua liberazione dal desiderio di riavere la moglie e dal senso di colpa per il suo omicidio. Koichi riesce a confermare l’esistenza di Misaki ma non riesce a dividerla da quell’aura inquietante che continua ad aleggiare su di lei e che la rende una presenza non naturalizzabile. Infatti, Koichi non avrà mai del tutto una reazione del tipo neutralità-abitudine²⁶⁶ quando la incontra. Inoltre, il finale estende a tutti i membri della terza classe del terzo anno e ai loro parenti la possibilità di essere il redivivo riportato nel mondo dalla maledizione. Detto questo, nel primo volume di *Another* (2009) chiunque potrebbe essere il fantasma e, anche se il protagonista non lo fosse, solo per il fatto di chiamarsi Sakakibara Koichi sarebbe comunque un fantasma della società giapponese di fine millennio. Infatti, Sakakibara Seito era il nome fittizio con cui si firmava il vero serial killer giapponese noto per i due omicidi infantili di Kobe (1997), reato di cui si macchiò alla tenera età di quattordici anni²⁶⁷. La corrispondenza del nome dell’assassino e quello del protagonista viene esplicitata nel romanzo ed è motivo di vergogna per Koichi. Il riferimento a questo grande caso mediatico giapponese e l’aggiunta, tra gli argomenti di discussione degli alunni, delle profezie di Nostradamus sulla fine del mondo, dona al romanzo un’atmosfera horror particolarmente vivida e caratteristica del momento storico. Da vero J-horror letterario, *Another* (2009) vuole entrare nella quotidianità dei lettori e distruggere pian piano la tranquillità della routine partendo da orrori realmente accaduti. In accordo con la narrativa

²⁶⁵ Désirée KRIESCH, cap. “They only see what they wanna see’: Traumatized Ghosts and Ghost Story Conventions in *The Sixth Sense* and *The Others*” nel volume *Ghosts - or the (Nearly) Invisible. Spectral Phenomena in Literature and the Media*, Maria Fleischhack and Elmar Schenkel, Peter Lang AG, 2016, p.83.

²⁶⁶ NORDINI, *Haunted by History...*, cit., p. 13.

²⁶⁷ https://en.wikipedia.org/wiki/Kobe_child_murders.

individuata da Kriesch, svela la possibilità insita in ognuno di essere già un fantasma, un assassino o tutto ciò che non si vorrebbe essere.

Dal punto di vista della relazione tra il testimone e il fantasma, il romanzo *Sadako* (2019) si scosta dai primi due. Nonostante, nelle prime pagine, si descriva una reazione nordiniana di desiderio-attrazione verso Sadako da parte di Hatsuko, la quale aveva istinti suicidi; l'intero romanzo descrive reazioni del tipo paura-rifiuto, soprattutto da parte della protagonista Mayu, che vede in Sadako la propria infanzia traumatica. Non a caso, una parte consistente a inizio romanzo è dedicata al racconto dell'infanzia di Mayu, delle paure che si erano radicate in lei fin da bambina e dei mezzi che le permisero di affrontarle. Dopo aver superato le difficoltà dell'infanzia, Mayu si confronta con Sadako per verificare di aver veramente sconfitto, e non solo accantonato, i suoi traumi infantili. Con un finale classico per questo genere di narrative, la *dead wet girl* non perde: la scena finale vede Mayu ancora una volta alle prese con il fantasma e la conclusione viene lasciata all'immaginazione del lettore. Il trauma si frappono con il finale naturale che avrebbe visto Mayu libera dalle sue paure. Come il trauma, fatto di immagini sensoriali che non vengono elaborate dalla corteccia cerebrale e che si frappongono nella normale percezione degli stimoli²⁶⁸, la presenza terrificante e illogica di Sadako si fa sentire nuovamente mentre Mayu percorre il corridoio che la dovrebbe condurre verso un presente sicuro. Tutto nella scena fa pensare all'azione paralizzante del trauma: la luce che si spegne e impedisce a Mayu di vedere, il fango che si crea ai suoi piedi e che la trascina verso il fondo, i feti in decomposizione che la afferrano e le impediscono di proseguire.²⁶⁹ Il carattere umano del trauma si rispecchia nella parziale umanità di Sadako. Quillen analizza Sadako/Samara dei film del franchise di Ring e la posiziona nella categoria del mostro semiumano che rivela momentaneamente la sua extraterritorialità alla razza umana. Inoltre, cita Coates e la definisce: "monster who yearns for the humanity he finds partly adumbrated in his own form".²⁷⁰ Nel romanzo del 2019, la natura dissonante di Sadako emerge in una forma nuova che si ripete concentricamente. Sadako aveva origini umane e aveva tentato di vivere nella società prima di trasformarsi in un mostro spietato. La stessa storia si è ripetuta sia per Hatsuko che per Sachiko, senza contare tutte le anime infantili defunte che alimentano il potere di Sadako. Se il desiderio di trascendenza del sé dell'essere umano, rappresentato da Sadako, si esprimeva nelle versioni precedenti attraverso il carattere virulento della videocassetta; nel romanzo del 2019 risulta ulteriormente amplificato dalla viralità dei contenuti digitali del web e da figure umane (soprattutto

²⁶⁸ NORDINI, *Haunted by History...*, cit., p. 19.

²⁶⁹ MAKINO, *Sadako*, 2019.

²⁷⁰ MaryLou QUILLEN, *J-Horror: A discourse in cross-cultural communication and cinematic hybridity*, Tesi, New Jersey Institute of Technology, <https://digitalcommons.njit.edu/theses/399>, 2007, p.55.

femminili) che ripetono l'esperienza di Sadako. In altre parole, in questo romanzo il virus di Sadako si è incarnato e fa paura proprio perché è più umano che mai. Il fatto che, nel finale, il potere di Sadako non possa essere controllato, sottintende l'impossibilità di Mayu di superare il suo trauma, ma anche l'impossibilità sociale di venire alle prese con un problema diffuso e difficile da individuare e da gestire.

In conclusione, sia i personaggi umani che i nuovi *yūrei* dei romanzi analizzati rappresentano aspetti dell'umanità. La mostruosità umana dello *yūrei* è suggerita dal fatto che lo *yūrei* era umano, o che lo è in parte. Per questo, il lettore empatizza sia con l'eroe che con il mostro ed è spinto a seguire lo stesso percorso dell'eroe gotico, che riscopre sé stesso in ciò che più rifiutava. Una lettura psicanalitica delle narrative J-Horror vedrebbe l'eroe gotico come una mente in cui lo *yūrei* è l'id, e l'eroe all'inizio della storia il super-ego: i due concetti freudiani indicano rispettivamente la parte subconscia in cui regna l'istinto e la parte cosciente responsabile dell'autocontrollo. L'ego, l'ultima funzione mentale individuata da Freud, risponde agli stimoli esterni e si confronta con l'id attraverso la mediazione del super-ego²⁷¹. Il super-ego è l'eroe all'inizio della storia perché non ha ancora compiuto il suo viaggio che lo definirà un eroe gotico: non ha ancora capito che c'è anche il male in sé. Il viaggio sarà necessariamente disagiante per far confrontare l'eroe (e il lettore) con l'abiezione senza che se ne distanzi²⁷². Questa lettura rende chiaro il processo, nelle produzioni horror, per cui le paure interiori vengono proiettate su un oggetto che, come chiarisce Quillen: "yet it is not this object that we fear, but our own awareness of what the characters face: our own intrinsic fears transfigured into the idea of the monster."²⁷³. Vedere le proprie paure sottoforma di un mostro è un primo passo verso la presa di coscienza di quali esse siano e di come possano essere risolte. Quest'opportunità non si presenta a chiunque, ma solamente all'eroe gotico.

4.1 Vedere l'invisibile.

La vista e il vedere sono aspetti molto importanti nelle narrative sugli *yūrei* perché vedere una cosa ne conferma la realtà. Nei *kaidan* la donna che moriva in preda a forti emozioni o desideri non raggiungeva l'aldilà, il mondo invisibile, perché le sue emozioni prendevano forma visibile nello *yūrei*. Attraverso le sue apparizioni affermava, nel mondo dei vivi, la sua realtà mostruosa: finalmente mostrava in tutta la sua bruttezza i sentimenti che aveva represso durante una vita

²⁷¹ QUILLEN, *J-Horror: A discourse...*, cit., p. 62.

²⁷² YOO, *Monstrous Wives, Murderous Lovers and Dead Wet Girls...*, cit., p.289-90.

²⁷³ QUILLEN, *J-Horror: A discourse...*, cit., p.64.

paradossale d'invisibilità²⁷⁴. Uno schema simile appare anche nel *kaidan* famosissimo *Yuki onna*²⁷⁵, in cui lo *yōkai*, la donna delle nevi, rimane nel mondo dei vivi solamente finché non viene scoperto, *visto*: quando il marito svela l'identità spettrale della moglie, lei se ne va per sempre. Heholt mette in luce il rapporto visivo complicato tra i fantasmi e i loro testimoni: il fantasma viene visto nonostante appartenga ad un mondo invisibile e, il suo testimone, è spesso qualcuno che non ha molta visibilità sociale e che, per qualche motivo, non rivela le visioni o non viene ascoltato²⁷⁶. Per questo, si può affermare che il confronto con un fantasma abbia spesso un carattere personale e rappresenti una sfida individuale in cui il resto della società non può influire.

James di *Silent Hill 2* (2006) è un personaggio socialmente emarginato ed è lui stesso a far prendere vita al fantasma tramite i suoi desideri: il suo *male gaze* crea un fantasma femminile a cui attribuire significati e da giudicare. Maria non appare per portare un messaggio a James, ma perché lui la guardi, la desidera e continui a vivere nella negazione della morte di Mary. Koichi di *Another* (2009) si allontana progressivamente dalla società insistendo nell'affermazione dell'esistenza di Misaki, che "nessuno vede". Considerato che lui è l'unico a vederla, il suo sguardo ha sempre la precedenza sulla definizione di Misaki che, se giunta da fonti esterne, non risulta mai affidabile. Al contrario, lo sguardo di Misaki è finto, vuoto, morto: come lo sguardo delle bambole assorbe ma non proietta significati. Inoltre, in questo romanzo lo sguardo ha il potere di confinare nel mondo invisibile chiunque dichiari di aver visto qualcosa che vi appartiene: Koichi diventa un fantasma perché vede Misaki. Tuttavia, il suo passaggio all'invisibilità gli dona una visione completa della faccenda: ovvero, solo una volta invisibile come Misaki viene finalmente a conoscenza del funzionamento della maledizione. In *Another* (2009) in particolar modo, l'atto di far finta di non vedere ha il potere di non far esistere e fa delle persone fantasmi.

Nei romanzi sopracitati si è parlato di sguardi potenti appartenenti a personaggi maschili (o alla società), che giudicano e creano la realtà. Probabilmente, il *male gaze* che emerge da questi primi due romanzi è più evidente di quello che si trova in *Sadako* (2019). Riguardo la *dead wet girl*, Quillen identifica un'espressione del *male gaze* nella famosa scena del film giapponese *Ring* (1998), in cui si vede l'occhio di Sadako, che analizza così:

²⁷⁴ YOO, *Monstrous Wives, Murderous Lovers and Dead Wet Girls...*, cit., p. 219, 315.

²⁷⁵ FATICA, *Ombre giapponesi*, cit., p. 158.

²⁷⁶ Ruth HEHOLT, cap. "Speaking of Seeing Ghosts: Visions of the Supernatural in the Tales of Catherine Crowe" nel volume *Ghosts - or the (Nearly) Invisible, Spectral Phenomena in Literature and the Media*, Maria Fleischhack and Elmar Schenkel, Peter Lang AG, 2016.

The woman is forced to take an objective role as she is denied the pleasure of the dominant gaze; "she exists only to be looked at". [...] In Ringu, Sadako's eye rolls upward. While this is partly in reference to Japanese folklore, there may be a direct correlation to the objectivity of the female gaze. It is a patriarchal figure that denies Sadako her right to exist.²⁷⁷

Quillen intende che, il fatto che lo sguardo di Sadako non sia diretto verso il testimone, ne denota una mancanza di potere. Quest'elemento, tuttavia, sembra scomparire nella letteratura giapponese successiva al remake cinematografico americano *The Ring* (2002). Infatti, nel romanzo del 2019 si notano varie descrizioni dell'occhio di Sadako che "fissa con odio" e fa provare sensazioni orride ai testimoni²⁷⁸. Questo non significa che le narrative attuali sulla *dead wet girl* attribuiscono più potere al personaggio femminile, il quale è ancora contestualizzato in una narrativa patriarcale del *monstrous feminine* che lo caratterizza come intrinsecamente orribile. Tuttavia, il fatto che lo sguardo della *dead wet girl* sia più attivo crea una narrativa più dinamica in *Sadako* (2019), in cui lo sguardo d'odio di Sadako incontra quello empatico, ma assolutamente non opposto, di Mayu. La protagonista è in grado di guardare nell'animo di Sachiko (Sadako), ma in realtà sta guardando dentro sé stessa.

In narrative come queste non esistono realtà e illusione, ma esiste tutto ciò che si può percepire e, forse, anche qualcos'altro. Ogni volta che il testimone crede di aver visto, sentito o percepito qualcosa cerca un modo per smentirsi e si illude di essersi sbagliato. Tuttavia, la verità illusoria viene sempre confermata da piccoli suggerimenti, segnali e tracce che rimangono al testimone come prova di tutto ciò che non vuole vedere. La capacità di vedere i fantasmi è un'abilità rara che presuppone l'apertura di un terzo occhio, in altre parole, un risveglio²⁷⁹. Allora è possibile considerare l'apparizione come l'illuminazione dell'eroe gotico, che ha l'opportunità di superare il dualismo dentro di sé o, in altre parole, di confrontarsi con l'abietto. Tuttavia, il suo viaggio potrà considerarsi completo solo nel momento in cui avrà fede in quello che vedrà e lo accetterà come proprio. Una volta illuminato, l'eroe gotico non vince imponendosi sul nemico, ma annulla sé stesso: si scopre morto, identico al mostro. Non a caso, questo finale ideale si vede in *Silent Hill 2*, il quale è l'unico dei tre romanzi analizzati ad avere un finale chiuso.

4.2 Zen'akufuni, il non dualismo del bene e del male.

²⁷⁷ QUILLEN, *J-Horror: A discourse...*, cit., p. 59-60.

²⁷⁸ MAKINO, *Sadako*, 2019.

²⁷⁹ HEHOLT, *Speaking of Seeing Ghosts...*, cit., p. 31.

Un lettore dello *Yotsuya kaidan*²⁸⁰ estraneo alla cultura giapponese potrebbe trovarsi in difficoltà nell'identificazione di un eroe e di un antagonista della storia. Dopo una prima classificazione di Iemon come il cattivo che merita la vendetta spettrale della defunta Oiwa, a poco a poco emergono i valori culturali che vengono infranti da entrambi i personaggi e l'ambiguità del male raccontata in questa storia. Per prima cosa, si nota in Iemon la mancanza di valori morali fondamentali della cultura giapponese: l'uomo non mostra né *giri* 義理 (senso del dovere), né *ninjō* 人情 (empatia) e nemmeno *omoiyari* 思いやり (attenzione verso i bisogni e sentimenti altrui) verso la moglie Oiwa. Per questo, inizialmente la vendetta spietata dell'*onryō* di Oiwa può sembrare una punizione adatta a lui. Tuttavia, una lettura più approfondita necessita di considerare che Oiwa aveva sposato Iemon solamente sulla base del desiderio egoistico di vendicare la morte di suo padre e che l'*onryō* di Oiwa è tanto assetato di sangue da gettare morte su tutta la famiglia Ito, a cui appartiene Oume, la nuova moglie di Iemon. Per di più, il finale, che vede Iemon letalmente impazzito, spinge a riconsiderare la moralità delle azioni di Oiwa. A questo punto, si rivela la complessità e l'imperfezione di entrambi i personaggi, che agiscono sulla base del loro egoismo e delle loro debolezze. Marak sostiene che il pubblico giapponese sa apprezzare questa complessità, così come sa evitare di elargire giudizi su chi possa essere definito buono e chi cattivo²⁸¹. La percezione del male nel pensiero giapponese offre una chiave di lettura importante della figura dello *yūrei* come antagonista horror. Per quanto il discorso filosofico e spirituale sulla visione del bene e del male nel pensiero giapponese si possa dilungare, questo sottocapitolo si propone di esplorarne le idee di base maggiormente condivise che derivano dal pensiero buddista e *shintō*. Certamente, sono innegabili le influenze di diverse ideologie spirituali, religiose ed etiche in Giappone, un paese esemplare per quanto riguarda la formazione di pensieri ibridi derivati dalla fusione di idee diverse. Nonostante ciò, come sostiene Wargo, il pensiero *shintō* è rimasto un caposaldo fondante della visione del mondo giapponese²⁸². Prima di tutto, si deve notare che lo *Shintō* non pone forti distinzioni tra la natura, l'uomo e Dio. Il *kami* dello *Shintō*, che può essere imprecisamente tradotto come "Dio", in realtà è un'entità superiore dalle forze misteriose che può trovarsi ovunque: nella natura, negli animali e nell'uomo. Ogni cosa ha un *tamashii* 魂, uno spirito, per cui ogni cosa è sacra e può essere, almeno potenzialmente, un *kami*. Questa credenza dà una sacralità al mondo che, in altre

²⁸⁰ Uno dei tre grandi *kaidan* del Giappone, in cui lo *yūrei* Oiwa si vendica del marito Iemon. La prima versione scritta risale al 1727.

²⁸¹ Katarzyna MARAK, "The ambiguity of evil and disgrace in the traditional Japanese ghost story *Tōkaidō Yotsuya Kaidan*", in: *Evil and Ugliness Across Literatures and Cultures*, R. Wolny, S. Niciejai A. Ciuk, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, 2012, pp 231-244.

²⁸² Robert J.J. WARGO, *Japanese Ethics: Beyond Good and Evil*, Philosophy East and West, Vol. 40, No. 4, Understanding Japanese Values, pp. 499-509, University of Hawai'i Press, <http://www.jstor.org/stable/1399354>, 1990, p.2.

religioni e credenze spirituali, viene solitamente attribuita ad un'entità o un regno metafisico e definisce concetti come quello di "Dio" e "paradiso". Sulla stessa linea di pensiero, lo Shintō non vede il male come qualcosa di assoluto da attribuire ad una dimensione o ad un'entità metafisica quali "Satana" e "inferno", ma lo considera una semplice circostanza della vita umana. Nello Shintō è importante l'armonia della comunità, che si raggiunge grazie all'avvicinamento ai *kami*, ottenuto a condizione della propria purezza. Questa purezza, differentemente da quella cristiana, non dipende da scelte che definiscono una corretta moralità e dall'espiazione dei peccati, ma è una cosa che viene inevitabilmente intaccata nel corso della vita. L'impurità, ovvero il *kegare*, deriva da fatti inevitabili quali il contatto con lo sporco, la malattia, il sangue, la morte ecc. Per questo motivo, sono necessari riti di purificazione che ristabiliscano l'ordine di purezza precedente. A conseguenza del fatto che l'impurità si diffonde a prescindere dalle proprie scelte, si svolgono periodicamente riti collettivi al fine di purificare l'intero gruppo sociale di una comunità, cosicché il contatto con il *kami* possa essere ristabilito e l'armonia nuovamente ottenuta. Detto questo, il pensiero *shintō* evidenzia l'importanza della collaborazione comunitaria per il raggiungimento di un'armonia che non è possibile ottenere individualmente.

L'importanza di un'unità armonica che va oltre i singoli e i dualismi emerge sicuramente anche in varie forme del pensiero buddista. Le forme di buddismo basate sulla scuola Nichiren²⁸³ contano undici milioni di credenti in Giappone, cifra che le classificano come le forme di buddismo più diffuse subito dopo il buddismo Jōdo. Nel buddismo Nichiren esiste un concetto particolarmente importante espresso dal lessema composto di quattro caratteri *zen'akufuni* 善惡不二. Il composto è formato dai caratteri *zen* 善 (bene), *aku* 惡 (male), *fu* 不 (negazione), *ni* 二 (due) e indica la non dualità del bene e del male o, in senso affermativo, l'unione del bene e del male. Il significato potrebbe apparire vago e potrebbe far pensare ad una mancanza di morale ma, al contrario, indica il superamento dei concetti di bene e male e il conseguente raggiungimento di uno stato pacifico in cui la tensione non esiste. Attraverso lo svuotamento di significato dei due opposti e il superamento del dualismo, definisce il raggiungimento di una totalità/nullità che si ritrova anche, in senso universale, nell'Assoluto zen 禪 (*dhyāna*)²⁸⁴. Fouts mette in luce l'illogicità dello zen riguardo la trascendenza della dualità raggiunta con il *satori* 悟り (l'illuminazione zen). Prima di tutto, riporta

²⁸³ La scuola Nichiren risale al Tredicesimo secolo e comprende le scuole buddhiste mahāyāna giapponesi che fanno riferimento alla figura e agli insegnamenti del monaco buddhista Nichiren (1222-1282).

²⁸⁴ Avery M. FOUTS, *Satori: Toward a Conceptual Analysis*, Buddhist-Christian Studies, Vol. 24 (2004), pp. 101-116, University of Hawai'i Press on behalf of Society for Buddhist-Christian Studies, 2004, <https://www.jstor.org/stable/4145568>.

l'affermazione di Suzuki secondo cui nell'esperienza zen non c'è mai distinzione tra soggetto e oggetto. Detto questo, espone l'intoppo logico per cui distinguere l'Assoluto dal dualismo significa creare una distinzione e riporta la giustificazione di Suzuki in merito l'impossibilità dei mezzi della razionalità di definire l'Assoluto. Lo studio prosegue esponendo altri intoppi logici, quale il problema dell'autocoscienza riflessiva, ovvero la verità logica per cui ogni volta che un soggetto tenta di identificarsi con un oggetto, nel momento in cui lo identifica ha già inconsciamente posto una divisione tra sé e l'oggetto. Tutto ciò che nota Fouts espone la difficoltà di una visione del mondo in cui il bene e il male, così come tutti gli altri dualismi, vengono trascesi.

Inoltre, com'è emerso anche da alcuni *kaidan* analizzati, nel pensiero buddista il concetto del male è fortemente dipendente da quello del karma. I legami karmici risalgono all'infinito creando una rete interconnessa di azioni buone e cattive fortemente dipendenti tra loro²⁸⁵. Detto ciò, emerge lampante che, se il bene e il male non sussistessero, il *samsara* (devanāgarī), mondo della sofferenza e delle rinascite, cesserebbe di esistere e il *satori* zen sarebbe raggiunto. Lehe nota la contraddizione del pensiero buddista, che sostiene una condizione ontologica in cui il bene e il male sono forze equivalenti che non possono esistere l'una senza l'altra ma, allo stesso tempo, sostiene che eticamente il bene debba prevalere contro il male. In altre parole, per guidare tutti verso il risveglio si implica un'etica di compassione e bontà che non è, tuttavia, una condizione sufficiente, poiché il conflitto tra bene e male va trasceso. Come Suzuki, anche Abe sostiene che non possa esserci una spiegazione razionale di questa contraddizione, poiché l'illuminazione trascende la razionalità. La buddità viene definita come l'essere "cosciente; eppure, incosciente della propria natura", ovvero come l'essere coscienti e incoscienti del lavoro della propria mente²⁸⁶. In parole più semplici, dato che il pensiero razionale crea dualismo è necessario distanziarsene per evitare il riconoscimento del sé nell'idea del sé, conclusione fallace e creatrice di dualismo.

Questo processo così illogico e così ricercato dalla spiritualità buddista è sovrapponibile a quello che affrontano, in forme fantastiche letterarie, i personaggi che si confrontano con gli *yūrei*. Essi si confrontano con il male con l'obiettivo di comprendere che fa parte di loro e di trascenderlo: devono confrontarsi con il proprio subconscio rimanendo coscienti. I romanzi analizzati narrano un viaggio gotico che si rispecchia nella ricerca dell'unità nell'Assoluto, ma è intessuta in uno stile che può parlare alle masse. Nella spiritualità e nella letteratura giapponese, la ricerca eterna dell'essere umano di comprendere il male si realizza guardando dentro sé stessi. Come affermò Alan Watts

²⁸⁵ LEHE, T. Robert, *Masao Abe and the Problem of Evil in Buddhism and Christianity*, Buddhist-Christian Studies, Vol. 39 (2019), pp. 217-226, University of Hawai'i Press on behalf of Society for Buddhist-Christian Studies, 2019, <https://www.jstor.org/stable/10.2307/48618611>.

²⁸⁶ Ibid.

(1915-1973)²⁸⁷ nella sua conversazione sulla filosofia del bene e del male di Carl Jung (1875-1961)²⁸⁸: “To the degree that you condemn others and find evil in others, you are to that degree unconscious of the same thing in yourself. Or at least to the potentiality of it.”²⁸⁹.

Watts afferma che il male esiste quanto più viene imputato a qualcun altro, ovvero, che nasce dall’incapacità di riconoscerlo come proprio. Ne consegue che, nel momento in cui si diventa capaci di ammettere il male in sé stessi, ci si avvicina all’Assoluto. Quillen affronta lo stesso argomento dal punto di vista delle tematiche delle produzioni horror e afferma che l’aspetto che più si disprezza negli altri, ciò che diventa il tema dell’orrore, è quello che più si teme in sé stessi²⁹⁰. La narrativa horror, attraverso l’eroe gotico e lo *yūrei*, costruisce un viaggio interiore nel quale è possibile esplorare, in forma potenziale, lati personali orribili e ignoti: scopre il mostro che ognuno potrebbe essere e impone una crescita personale. Paragonare la narrativa horror dello *yūrei* al percorso spirituale buddista può sembrare azzardato; ciò che è sicuro è che, in entrambi i casi, c’è un confronto con il male e la scoperta che appartiene al sé. Per concludere, trovo che la seguente citazione di Watts esprima perfettamente il punto di questa ricerca spirituale e orrenda:

If we see that the Good of the world is not the victory of good over evil but, on the contrary, the tense polarity of good-and-evil in perpetual conflict, is it not possible that this will lead us to a recognition of the function of evil making it difficult for us to fight and hate it?²⁹¹

La visione di un bene non conflittuale con il male rende il bene stesso non sussistente e genera uno stato di non conflitto che si ricerca sia nelle narrative dell’eroe gotico che affronta lo *yūrei*, sia nella spiritualità giapponese.

4.3 L’aldilà qui.

L’opera di Lafcadio Hearn “Japan: an attempt at interpretation” (1904)²⁹² approfondisce credenze e pratiche religiose e spirituali giapponesi al fine di offrire un solido mezzo d’interpretazione della cultura giapponese. Alcune delle tematiche sono: il culto dei morti, la religione nelle famiglie e nelle comunità giapponesi, i rituali *shintō*, il pensiero buddista e il ruolo delle pratiche spirituali a livello nazionale. Tutti questi temi fondanti della cultura giapponese riguardano un concetto ampio

²⁸⁷ Scrittore inglese conosciuto in particolare per aver interpretato e reso popolare il pensiero buddista e altre filosofie asiatiche in tutto il mondo.

²⁸⁸ Psichiatra e psicoanalista svizzero fondatore della psicologia analitica.

²⁸⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=GRuYkGDtwiA>.

²⁹⁰ QUILLEN, *J-Horror: A discourse...*, cit., p.65.

²⁹¹ Alan WATTS, *The Two Hands of God: An Exploration of the Underlying Unity of All Things*, George Braziller, 1963.

²⁹² Lafcadio HEARN, *Japan: An Attempt at Interpretation*, Blackmask Online, 2002.

di “spirito” in cui rientra anche lo *yūrei*. Infatti, Hearn sostiene che la radice di tutte le religioni si trovi nelle credenze sui fantasmi e che, anticamente, il concetto di divinità nacque dall’idea di un fantasma. I giapponesi antichi credevano che i morti continuassero ad abitare questo mondo o, perlomeno, che rimanessero in costante comunicazione con i vivi. Nella morte, diventavano “esseri superiori”, *kami*, ma avevano ancora bisogno di condividere le gioie e i dolori dei viventi e, come tutti, di essere confortati. Per questo, lo spirito di un defunto che non riceveva tali attenzioni aveva il potere di portare sventura nel mondo. Queste credenze si svilupparono tanto che il trattamento riservato agli spiriti dei defunti diventò la ragione principale del verificarsi di eventi positivi o negativi²⁹³. L’obbedienza alla tradizione era un punto fondamentale delle pratiche religiose e spirituali, e si applicava in tutte le cerchie sociali dalla famiglia, alla comunità fino alla nazione. Inoltre, i concetti di religione, etica e governo coesistevano in un’unione sacra, una moralità rappresentata dal *Yamatodamashii* 大和魂, che Hearn definisce l’anima antica del Giappone.

Hirata, citato in Hearn, ne rende chiara l’importanza: "Learn to stand in awe of the Unseen, and that will prevent you from doing wrong. Cultivate the conscience implanted in you then you will never wander from the Way."²⁹⁴ Secondo Hearn, il Giappone può essere capito solo se si studia la sua tradizione spirituale, in cui la vita e la morte si intrecciano creano una visione dell’esistenza in cui lo spirito, il fantasma, lo *yūrei*, è fortemente corrispondente con l’uomo:

Hearn vedeva lo Shintō come una forza occulta, parte dell’Anima della Razza, ci trovò consonanza con la propria credenza nelle presenze spettrali, con l’idea che il mondo dei vivi è governato da quello dei morti, che ogni impulso, atto o pensiero è opera di un dio, che i defunti diventano dèi e non sono meno reali dei vivi. Lo shintoismo considera i morti come vivi, il buddhismo filosofico considera i vivi come morti spirituali: due aspetti dello stesso scudo.²⁹⁵

In conclusione, nella cultura giapponese ogni persona è legata alle altre dal karma e da diritti e doveri verso l’un l’altro e verso la comunità. La vita e la morte non possono annullare questo legame sacro, motivo per cui i defunti si considerano presenze vicine quasi quanto i vivi, che vanno considerate e rispettate. In un paese in cui l’aldilà è così vicino, la controversa tesi Umehara (1973), nuovamente appoggiata da Izawa Motohiro nel 1993, sostiene che il tema costante della civilizzazione giapponese è sempre stato la pacificazione degli spiriti vendicativi. Davisson trova il riscontro di tale teoria negli eventi correlati al disastro di Fukushima del 2011, tra cui si citano casi di apparizioni di *yūrei* che lasciavano a terra scie d’acqua, casi di possessioni e di chiamate d’emergenza spettrali provenienti da case non più esistenti.²⁹⁶

²⁹³ HEARN, *Japan: An Attempt at Interpretation...*, cit., cap. “The ancient cult”.

²⁹⁴ Ibid, p.90.

²⁹⁵ FATICA, *Ombre giapponesi*, cit.

²⁹⁶ DAVISSON, *Yūrei: The Japanese Ghost*, cit., cap. “The rule of the dead”.

Detto ciò, per quanto le credenze sullo *yūrei* in Giappone trovino più o meno riscontro anche a seconda di livelli di scetticismo personali, esso risulta un elemento culturale fortemente presente. Le narrative J-Horror costruiscono dimensioni alternative e mostrano l'aldilà come qualcosa che influenza fortemente il mondo dei vivi. Nell'ambiente del nuovo *yūrei*, i confini tra realtà e illusione si sfumano ed emerge qualcosa d'indistinto, uno spazio sconosciuto simile al sogno, in cui si concentrano desideri che i defunti non possono più realizzare. In *Silent Hill 2* (2006), questo spazio contiene il desiderio del defunto James di riavere sua moglie con sé; in *Another* (2009) la maledizione inizia nel 1972 a causa del desiderio del defunto Misaki e di tutta la classe che lui vivesse ancora; infine, in *Sadako* (2019), la dimensione di Sadako è simile ad un sogno in cui si concentra tutto il desiderio di vivere degli infanti defunti. Tutte le narrative indicano che, per lasciare lo spazio d'abiezione e raggiungere uno stadio superiore, completo e privo di conflitti, è necessario abbandonare il desiderio.

5. Conclusione.

In sintesi, il significato ampio dell'ambiguità dello *yūrei* dalle sue origini alle sue evoluzioni attuali è suggerito dalla definizione di Quillen del film horror come: "metaphoric expression of concerns over an indiscrete (or hybrid) national, social or corporeal body"²⁹⁷. In altre parole, l'ambiguità dello *yūrei* ha lo scopo di descrivere in forma mostruosa ciò che destabilizza il corpo, la mente, la società. Come si è visto a inizio capitolo, il confronto con lo *yūrei* per l'individuo è la scoperta di ciò che si nasconde nel suo subconscio. Per la società, si tratta del confronto con le minoranze e con i disagi sociali. Il significato dello *yūrei* in una lettura sociale è simile al significato sociale dell'horror per Wood:

"the struggle for recognition of all that our civilisation represses and oppresses, its emergence dramatised, as in our nightmares, as an object of horror, a matter of terror, and the happy ending (when it exists) typically signifying the restoration of repression"²⁹⁸

Tuttavia, la repressione non è mai la soluzione finale perché l'orrore torna sempre finché non viene compreso. Precedentemente, si è visto come, nel corso della storia, lo *yūrei* abbia dato forma alle paure della società. Nel periodo Edo (1603-1868), gli *yūrei* erano grottesche parodie all'interno di una società troppo rigida, oppure fungevano da causa di fenomeni inspiegabili, o davano voce alla

²⁹⁷ QUILLEN, *J-Horror: A discourse...*, cit., p.70.

²⁹⁸ Ibid. cit. Robin Wood, p.77.

realtà femminile in un contesto di disparità di genere²⁹⁹. Dopodiché, gli *yūrei* della letteratura del periodo Meiji (1868-1912) e Taishō (1912-1926) rappresentavano un passato nostalgico e affascinante, ma irrecuperabile e letale³⁰⁰. I primi nuovi *yūrei* comparvero nel cinema del dopoguerra nella forma di *onryō* di donne vittime di violenze, che rispecchiavano la fragile mentalità *higaishaishiki* 被害者意識 (lett. senso di vittimismo) nata dalla sconfitta in guerra. Questi *onryō* avevano lo scopo di ripristinare nella fiction quella giustizia che si era persa in periodo di guerra, rappresentata da tutte le vittime che si erano rivelate sacrifici privi di scopo. Nelle decenni seguenti nacquero leggende urbane su *yūrei* sempre più mostruosi, caratterizzati da un aspetto estremamente orrido influenzato dalle produzioni *body horror* del cinema. Uno di questi è la *kuchisake onna* 口裂け女, lo *yūrei* dalla bocca sventrata che, secondo la leggenda, si aggira per le strade urbane con una mascherina chirurgica e uccide i bambini con un coltello o una forbice. Un altro tra i più famosi è *Toire no Hanako san*, lo *yūrei* sanguinario che si nasconde nei bagni delle scuole. Nel corso degli anni nacquero innumerevoli storie horror di fantasmi a carattere locale, spesso riguardanti ambienti urbani e scuole. A mio avviso, il romanzo *Another* (2009) esemplifica molto bene questo fenomeno per la sua narrazione di un fantasma esclusivo alla scuola Yomiyama. Negli anni Novanta acquisì popolarità la *dead wet girl* che, come gli *yūrei* delle leggende sopraccitate, si colloca sempre in contesti urbani freddi, solitari e angoscianti. L'ambientazione cupa nacque nel contesto dei decenni perduti (1990-2010), in cui la società giapponese era caratterizzata da una situazione economica stagnante e dal crollo definitivo dei ruoli di genere e della famiglia nucleare. Il J-Horror della *dead wet girl*, nato nel cinema e trasferitosi in seguito nella letteratura, si caratterizza come un horror poco esplicito e molto evocativo che pone molta importanza nelle caratteristiche ambientali e suggestive. Questo nuovo *yūrei* non potrebbe esistere al di fuori dell'ambientazione urbana: il contesto realistico e familiare in cui, inizialmente, il protagonista si sente al sicuro. Com'è emerso dai romanzi analizzati, l'ambiente non viene destabilizzato solamente dalle apparizioni dello *yūrei* di per sé, ma anche dalle trasformazioni ambientali correlate. La sicurezza della propria casa, così come la sicurezza della propria mente, viene minacciata dalla presenza spettrale. Di conseguenza, all'eroe di queste storie non rimane niente a cui aggrapparsi e la paura diventa una forza incontrastabile e impossibile da allontanare: sempre nella propria casa, nella tecnologia utilizzata ogni giorno, in contesti sociali e anche in contesti solitari.

²⁹⁹ Noriko T. REIDER, *The Appeal of "Kaidan, Tales of the Strange*, in "Asian Folklore Studies", Vol. 59, No. 2, Nanzan University, 2000.

³⁰⁰ HUGES, *Familiarity of the Strange...*, cit., p. 75.

Le narrative J-horror, oltre ad essere contestualizzate in ambienti urbani, riguardano molto spesso famiglie disfunzionali in cui si commettono abusi o famiglie non nucleari, non tradizionali. In particolare, risulta comune la mancanza di una figura paterna, o la presenza di una figura materna ancora rappresentante del *monstrosus feminine*, psicologicamente instabile e incapace di svolgere correttamente il suo ruolo³⁰¹. Inoltre, secondo Yoo, il fatto che la *dead wet girl* sia esteticamente ancora molto legata all'*ubume* potrebbe essere correlato al problema sociale del declino delle nascite che il Giappone affronta sin dagli anni Settanta³⁰², cosa che spiegherebbe anche la comparsa dello *yūrei kuchisake onna*, di cui si è parlato in precedenza. D'altra parte, come emerge dall'analisi di Hideki, il tema di maggior interesse legato alla figura della *dead wet girl* non è tanto il *monstrous feminine*, ma quello della transizione ad una nuova epoca. Gli anni Novanta segnarono la fine della *kyokōjidai* 虚構時代 (1975-1990), l'epoca della finizione, in cui la società giapponese aveva acquisito un maggior idealismo in opposizione al materialismo caratteristico dell'epoca precedente. L'alba della seguente *dejitaru jidai* デジタル時代, l'era digitale, era un momento d'instabilità. Il significato di Sadako per la società giapponese di quel tempo era la transizione dai media analogici a quelli digitali e al web: Sadako striscia fuori dalla tv analogica e si sposta nel mondo allo stesso modo in cui, nella nuova epoca globalizzata e digitalizzata, si spostano le persone, le finanze, la tecnologia, il pensiero e le informazioni³⁰³. La mostruosità di Sadako è la mostruosità del cambiamento, impossibile da definire e parte integrante dell'identità culturale giapponese attuale.

Personalmente, considerate le corrispondenze degli archetipi mostruosi femminili con i nuovi *yūrei*, credo che nella letteratura giapponese ci siano ancora esempi di *monstrous feminine*. I personaggi horror femminili attuali si basano ancora molto su caratteristiche orrende riferite specificatamente ad aspetti esclusivi al sesso femminile come: i cambiamenti adolescenziali femminili, il potere erotico femminile, la maternità e il parto. Tutto ciò non è casuale, ma fa parte di uno schema tipico delle narrative patriarcali. Come chiarito da Hideki, nell'horror attuale queste rappresentazioni femminili sono calate in contesti molto più complessi, in cui il problema di genere scende in secondo piano. Le tematiche che emergono dalla letteratura giapponese horror contemporanea, in

³⁰¹ YOO, *Monstrous Wives, Murderous Lovers...*, cit., p.308.

³⁰² Ibid, p.330.

³⁰³ HIDEKI Endo, *Gendaishakai no yūrei-gōsuto-teki dokkai: horaa eiga no hyōshō to media no busshitsusei* (Lecture spettrali della società contemporanea: Rappresentazioni del cinema horror e materialità dei media), in *Yūrei no rekishibunkagaku* (Studi storici e culturali sugli *yūrei*), KOYAMA Satoko, MATSUMOTO Kentarō (a cura di), Shibunkaku Shuppan, 2019. 小山聡子・松本健太郎編『幽霊の歴史文化学』(思文閣出版)・現代社会の幽霊(ゴースト)的読解—ホラー映画の表象とメディアの物質性(マテリアリティ)—(遠藤英樹), 2019。

cui i nuovi *yūrei* sono personaggi che occupano un posto speciale che lega tradizione e attualità, coincidono con le grandi narrative delle società globalizzate descritte da Quillen:

Simply, all these grand narratives — social alienation, the collapse of spiritual and moral order, a deep crisis of evolutionary identity, the overt articulation of humankind's inner-most imperatives, and the need to express the implications of human existence in an appropriate aesthetic — may be viewed as the conditions which underpin contemporary horror texts.³⁰⁴

Tuttavia, i temi più cari al pubblico giapponese sembrano essere la fine della famiglia nucleare, il crollo delle nascite, l'alienazione sociale e l'ansia verso un mondo sempre più tecnologico, spersonalizzato e privo di valori.

Tutto ciò è calato nell'ideale spirituale che cerca l'ascensione ad un livello di coscienza superiore. Se si vedesse l'Altro in senso woodiano nelle minoranze sociali³⁰⁵, l'eroe gotico giapponese le accetterebbe e vi si annullerebbe. Inoltre, se, come sostiene Wood, è possibile fare una rudimentale categorizzazione del posizionamento sociopolitico d'origine delle narrative horror, è possibile affermare che le narrative sull'eroe gotico hanno un carattere così totalmente inclusivo e altruistico da poter essere definito quasi masochistico. Ad esempio, se applicata all'eroe gotico di Kyōka, suggerisce abbastanza fedelmente la società d'epoca Meiji (1868-1912), in cui avvenne una così totale assimilazione di elementi esteri da minacciare l'identità culturale giapponese. L'Altro di Kyōka, la donna affascinante e letale, si riferiva anche al Giappone tradizionale tanto desiderato e, allo stesso tempo, da abbandonare. La definizione dell'Altro risulta più complessa quando non è chiaro identificare l'oggetto delle ansie sociali, a maggior ragione se si tratta della società giapponese attuale. Sin dal dopoguerra, il Giappone si è confrontato con l'abbandono dell'identità nazionale. Tuttavia, in ogni caso l'insorgenza di un Altro nella società era inevitabile. Il fatto che i nuovi *yūrei* nati in Giappone si presentino come personaggi a tutto tondo che non possono essere definiti solo mostruosi suggerisce che l'astensione dall'imposizione della propria identità come indiscutibile è utile alla comprensione del fatto che, sotto la definizione comune di umanità, non esiste nessun estraneo. D'altra parte, il terrore innegabile che suscita lo *yūrei* ben rappresenta la difficoltà assolutamente umana dell'accettazione del diverso e si riferisce all'istinto aggressivo, xenofobico e di autoconservazione.

³⁰⁴ QUILLEN, *J-Horror: A discourse...*, cit., p.57.

³⁰⁵ Ibid.

Bibliografia e sitografia.

BENNETT, A., ROYLE, N., *An Introduction to Literature Criticism and Theory*, 4th ed. Harlow U.K: Pearson/Longman; 2009.

CREED, Barbara, *The Monstrous Feminine - Film, Feminism, Psychoanalysis*, Routledge, 1993.

DAVISSON, Zack, *Yūrei: The Japanese Ghost*, United States, Chin Music Press Inc, 2015.

DOUGLAS, Mary, *Purity and Danger, An Analysis of the Concepts of Pollution and Taboo*, Routledge, Taylor & Francis e-Library, New York, (prima ed. 1966), 2001.

DUMAS, Raechel, *The Monstrous-Feminine in Contemporary Japanese Popular Culture*, 10.1007/978-3-319-92465-6, 2018.

FOUTS, M. Avery, *Satori: Toward a Conceptual Analysis*, Buddhist-Christian Studies, Vol. 24 (2004), pp. 101-116, University of Hawai'i Press on behalf of Society for Buddhist-Christian Studies, 2004, <https://www.jstor.org/stable/4145568>.

FREUD, Sigmund, "The "Uncanny"", in *The Complete Psychological Works*, Vol. XVII (London: Hogarth Press 1955 & Edns.), pp.217-56. [trans. Alix Strachey, in Freud, *C.P.*, 1925, 4, pp.368-407], prima ed. 1919.

FREUD, Sigmund, *Il perturbante*, in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Bollati Boringhieri, (prima ed. 1919), 1991.

GREEN, J. A., 'Aren't you Maria?': *The Uncanny and the Gothic in Silent Hill 2*, University of Exeter, Gothic Studies, Volume 23 Issue 1, Page 1-20, ISSN 1362-7937, disponibile online Mar 2021.

HARRIS, Robert, "Elements of the gothic novel", in *Gothic Fiction: Introduction to the Genre*, <https://www.virtualsalt.com/elements-of-the-gothic-novel/>, 2019.

HEARN, Lafcadio, *Glimpses of Unfamiliar Japan: Second Series*, cap. "Of women's hair", Project Gutenberg, May 1, 2005 [eBook #8133], aggiornamento più recente: 26 dicembre 2020.

HEARN, Lafcadio, *Japan: An Attempt at Interpretation*, cap. "The Rule of the dead", Blackmask Online, 2002.

HEARN, Lafcadio, *Ombre giapponesi*, Ottavio Fatica (a cura di), Milano, Adelphi edizioni S.P.A., 2018.

- HEHOLT, Ruth, “Speaking of Seeing Ghosts: Visions of the Supernatural in the Tales of Catherine Crowe”, in *Ghosts - or the (Nearly) Invisible, Spectral Phenomena in Literature and the Media*, Maria Fleischhack and Elmar Schenkel (edito da), Peter Lang AG, 2016.
- HOGLE, Jerrold E., *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, in Cambridge Companions to Literature, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.
- HUGHES, Henry J., *Familiarity of the Strange: Japan's Gothic Tradition*, in “Criticism”, Vol. 42, No.1, Wayne State University Press, 2000.
- IKOMA, Natsumi, *Why do Japanese Ghosts have No Legs? - Sexualized Female Ghosts and the Fear of Sexuality, Dark Reflections, Monstrous Reflections: Essays on the Monster in Culture*, 2008.
- INOUE, Charles Shiro, *Water Imagery in the Work of Izumi Kyōka*, Monumenta Nipponica, Vol. 46, No. 1, pp. 43-68, Sophia University, 1991.
- IWASAKA, Michiko, BARRE TOELKEN, *Ghosts and the Japanese: Cultural Experience in Japanese Death Legends*, Logan: Utah State University Press, 1994.
- KRIESCH, Désirée, ‘They only see what they wanna see’: Traumatised Ghosts and Ghost Story Conventions in The Sixth Sense and The Others, in *Ghosts - or the (Nearly) Invisible, Spectral Phenomena in Literature and the Media*, Maria Fleischhack and Elmar Schenkel (edito da), Peter Lang AG, 2016.
- KRISTEVA, Julia, *Poteri dell'orrore: saggio sull'abiezione*, Milano, Spirali edizioni, 1981.
- LEHE, T. Robert, *Masao Abe and the Problem of Evil in Buddhism and Christianity*, Buddhist-Christian Studies, Vol. 39 (2019), pp. 217-226, University of Hawai'i Press on behalf of Society for Buddhist-Christian Studies, 2019, <https://www.jstor.org/stable/10.2307/48618611>.
- MANSI, Rachele, *Supernatural revenge. La rappresentazione degli spiriti vendicativi nel kabuki*, in “Antropologia e Teatro – rivista di studi”, Università di Bologna, 2010.
- MARAK, Katarzyna, “The ambiguity of evil and disgrace in the traditional Japanese ghost story *Tōkaidō Yotsuya Kaidan*”, in *Evil and Ugliness Across Literatures and Cultures*, R. Wolny, S. Niciejai A. Ciuk (edito da), Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, pp 231-244, 2012.
- MARRAN, Christine L., *Poison Woman: Figuring Female Transgression in Modern Japanese Culture*, NED-New edition. University of Minnesota Press, 2007.
<http://www.jstor.org/stable/10.5749/j.ctttt1cn>.

- MILLER Laura, BARDSLEY, Jan, *Bad Girls of Japan*, 1st ed., Palgrave Macmillan 2005.
- NORDINI, Gina, *Haunted by History: Interpreting Traumatic Memory Through Ghosts in Film and Literature*, All Regis University Theses. 798, 2016, <https://epublications.regis.edu/theses/798>.
- PAGNONI BERNS, F.G., BHATTACHARJEE, S., SAHA, A., *Japanese Horror Culture, Critical Essays on Film, Literature, Anime, Video Games*, Lexington Books, The Rowman & Littlefield Publishing Group, Inc., UK, 2021.
- PIATTI-FARNELL, Lorna, BEVILLE, Maria, *The Gothic and the Everyday, Living Gothic*, Palgrave Macmillan, New York, 2014.
- QUILLEN, MaryLou, *J-Horror: A discourse in cross-cultural communication and cinematic hybridity*, Tesi, New Jersey Institute of Technology, 2007, <https://digitalcommons.njit.edu/theses/399>.
- REIDER, Noriko T. "The Appeal of "Kaidan", Tales of the Strange" in *Asian Folklore Studies*, Vol. 59, No. 2, Nanzan University, 2000.
- SCHERER, Elisabeth, "Well-Travelled Female Avengers: The Transcultural Potential of Japanese Ghosts", in *Ghost Movies in Southeast Asia and Beyond*, Peter Bräunlein e Andrea Lauser (edito da), 2016.
- SCHERER, Elisabeth, *Haunting gaps: Gender, modernity, film and the ghosts of Yotsuya Kaidan = 隔界冤纏：性別、現代性、電影與《四谷怪談》中的鬼*. *Journal of Modern Literature in Chinese*, 12(1), 73-88, 2014.
- UEDA, Akinari, *Racconti di pioggia e di luna*, Maria Teresa Orsi (a cura di), Venezia, Marsilio, 2020.
- WARGO, J.J. Robert, *Japanese Ethics: Beyond Good and Evil*, *Philosophy East and West*, Vol. 40, No. 4, Understanding Japanese Values (Oct., 1990), pp. 499-509, University of Hawai'i Press, 1990, <http://www.jstor.org/stable/1399354>.
- YANAGITA, Kunio, *Folk legends from Tono - Japan's Spirits, Deities, and Phantastic Creatures* Collected by Yanagita Kunio and Sasaki Kizen, Rowman & Littlefield, The Rowman & Littlefield Publishing Group, Inc., 2015.
- YOO, Jennifer F., *Monstrous Wives, Murderous Lovers, and Dead Wet Girls: Examining the Feminine Vengeful Ghost in Japanese Traditional Theatre and Horror Cinema*, University of Hawai'i at Manoa ProQuest Dissertations Publishing, 2022.

<http://writing.rochester.edu/celebrating/2013/Baird.pdf>

https://www.dailyscript.com/scripts/the_ring.html

<https://japanoscope.com/japanese-wells/>

Romanzi in traduzione inglese

AYATSUJI Yukito, *Another - Volume 1*, Karen McGillicuddy (traduzione di), Yen Press, New York, 2013.

YAMASHITA Sadamu, *Silent Hill 2*, Emily Fitch (traduzione di), Konami, 2006.

Romanzi e fonti in giapponese

HIDEKI Endo, *Gendaishakai no yūrei-gōsuto-tekki dokkai: horaa eiga no hyōshō to media no busshitsusei* (Lecture spettrali della società contemporanea: Rappresentazioni del cinema horror e materialità dei media), in *Yūrei no rekishibunkagaku* (Studi storici e culturali sugli yūrei),

KOYAMA Satoko, MATSUMOTO Kentarō (a cura di), Shibunkaku Shuppan, 2019. 小山聡子・松本健太郎編『幽霊の歴史文化学』(思文閣出版)・現代社会の幽霊(ゴースト)的読解—ホラー映画の表象とメディアの物質性(マテリアリティ)—(遠藤英樹)、2019。

MAKINO Osamu, *Sadako*, Sadako shiriizu, Kadokawa horā bunko, 2019. 牧野修 - 貞子「貞子」シリーズ(角川ホラー文庫)、2019。

SUZUKI Kōji, *Ringu*, Kadokawa horaa buno, Kadokawa shoten, 1993. 鈴木光司「リング」(角川ホラー文庫)、角川書店、1993。