



Università
Ca'Foscari
Venezia

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

Tesi di Laurea

Tōkaidō Yotsuya kaidan -

l'horror ed il grottesco nel kabuki del XIX secolo tra il
fantasma ed il corpo femminile come figura abietta

Relatore

Ch. Prof. Bonaventura Ruperti

Correlatore

Ch. Prof. Giovanni Bulian

Laureanda

Lisa Jane Malatesta
Matricola 859467

Anno Accademico

2021 / 2022

INDICE

INDICE	1
要旨	2
1. Il kabuki: tra fluidità e mutamento l’emblema di un’era	
1.1 Le origini	5
1.2 <i>Sekai</i> e <i>Shukō</i> : ri-presentare il passato	24
1.3 La fine di un’era: Tsuruya Nanboku IV e l’addio al <i>sekai</i> classico	17
2. <i>Tōkaidō Yotsuya kaidan</i> : il testamento di Nanboku	
2.1 <i>Kaidan-shū</i> : il gusto per il sovrannaturale in periodo Edo	24
2.2 <i>Tōkaidō Yotsuya kaidan</i> e <i>Kanadehon chūshingura</i>	30
3. Il corpo femminile e la sua rappresentazione sul palcoscenico	
3.1 La figura di Oiwa	38
3.2 Il tabù del corpo femminile	41
3.3 La donna gelosa tra la figura del serpente ed il fantasma	47
3.4 Un’ideale di femminilità: gli <i>onnagata</i> e le figure femminili di Tsuruya Nanboku IV	54
4. “Poteri dell’orrore”: la rivincita del caos sull’ordine	
4.1 Il concetto di abiezione secondo Julia Kristeva	61
4.2 La <i>ubume</i> : la connotazione spaventosa della <i>madre</i>	67
4.3 Il potenziale sovversivo di Oiwa come figura abietta	74
Conclusione	80
Bibliografia	83

要旨

1603年（慶長8年）に京都の鴨川の河原で出雲阿国により歌舞伎が生まれたという。あの原始的な歌舞伎の型は「かぶき踊り」と呼ばれた。それは過去から相続した念仏踊り、風流踊りが入れ混ぜた風刺的で滑稽な舞踊の類にすぎないということである。しかし18世紀に入った後、正規な舞台芸術となり幕府により規制されていたものである。然も演技の点からにして、「型」や「役柄」などの固定した特徴が歌舞伎にくっ付かれ、時間が経つにつれ歌舞伎はますます序開きの「かぶき踊り」の形から飛び離れてきた。ところが、幕府との関係が深くなったからこそ歌舞伎が仏経、武士道と儒教的な倫理に必然的に影響を受けたものである。則ち規制を通じて歌舞伎を規則で縛り、舞台を介して従るべきの倫理を紹介することは幕府の目標だったと捉えられる。または元禄時代(1688年-1704年)における町人の成長で新たな庶民文化が生じ、幅広い作品が庶民文化の拡散に拍車をかけた。そのような作品の中には歌舞伎座は大事な役割を果たした。なぜかという、歌舞伎の舞台に江戸時代の初期の価値観と理想が生々しく表現されていたからである。

化政時代が到来した後に政治が劣化し、前述の理想の倫理と過去の価値観がだ徐々に疑問視されるようになったのである。幕末を近づくと作者も脚色者も自分の作品に社会や政治などに対する不満を含めるまでになった。本論文は歌舞伎座が誕生した時からどのように変化してきたか、つまり時間の経過に伴い歌舞伎はどのような様子がなくされ、どのような特徴を取得したかということ进行分析するものである。そして、変化や、進化や、更新などという社会的な現象は文化的で歴史的な観点から見てもみないと分からないという根拠を基にし、歌舞伎が変化してきた政治的で文化的な背景を具体的に描写する研究論文である。四代目鶴屋南北（宝暦5年（1755年）文政12年（1829年））の化政時代の代表的な歌舞伎狂言『東海道四谷怪談』、特に主人公のお岩さんの幽霊のイメージの分析を通し、江戸時代だけではなく平安時代から鶴

屋南北が生きていた時期にわたって女性の地位を理解することは本論文の一つ目の目的である。二つ目の目的は、歌舞伎の変化を描写し、そして「女性」と「女らしさ」という概念は歌舞伎座にどのような影響を与えたかを明確にすることである。最後に鶴屋南北は自分の歌舞伎狂言にどのようにその「女性」という概念を使い、『東海道四谷怪談』のお岩さんが過去の歌舞伎と社会の価値観を乗り越えるという企及にどのような役割を担ったかを明らかにする。

本論文は四つの章に分けられている。まず、第一章は歌舞伎の由来、主に「世界」と「趣向」、または演出の様々な特性、そしてその時間の経過に伴い起こった変化を明らかにする。第一章の最後の項は化政時代におけるグロテスクでホラー味が感じられる作品が数多く生み出され、その現象に役立った鶴屋南北の作品についてである。また、第二章は1825年の夏に初演の『東海道四谷怪談』と先に出演された18世紀の『仮名手本忠臣蔵』についてであり、一つずつは別の時期を代表するその二つの作品の待遇性を証明する。

それから、第三章は女性がお岩さんのグロテスクなイメージに集中する。お岩さんのやつれた美、哀れさなどのような幽霊の特色はお岩さんが死亡してから出現し、やはり死はお岩さんに家制度と武士倫理から解放される機会を与えてあげてくれることを明らかにする。そして舞台の歴史にわたっての「女らしさ」とその裏腹の仏経と関わっている女性の「穢れ」、「不浄」という概念はどのように共存してきたか、またはそのような観念は演出にどのような影響を与えたかを証明する。特に般若と蛇体のイメージが中心だった室町時代から、幽霊、怨霊の脚色を優先されてた江戸時代にわたっての「嫉妬」、「恠気」のジェンダー化という現象に集中する。

最後に、第四章は『東海道四谷怪談』とお岩さんのグロテスク的な、いわゆる「残酷の美」を解釈する終章である。それはジュリア・クリステヴァという心理学者の「オブジェクト」の理論を通してされた解釈である。グロテスク、ホラー的な特性

は『東海道四谷怪談』とお岩さに秩序を打倒力を与えるのである。つまり、「残酷の美」によって鶴屋南北はお岩さんを破壊的に動かせ、結局彼女は自由に復讐できる。同時に鶴屋南北は、『仮名手本忠臣蔵』に反映されている過去の価値観と江戸時代に大事とされていた仏経と密接している倫理を異議しながら、その虚偽を目立たせるのである。要するに、本論文の焦点は、鶴屋南北は過去の歌舞伎と価値観を滑稽的に表示し、「笑い」と「悪」を混ざった革命的な歌舞伎狂言を作成したことを解明することである。

1825年の夏から歌舞伎は四代目鶴屋南北に導かれ、新たな審美、新たな概念、すなわち新たな芝居の時代に入ったことを説き示す目的も本論文についている。

1. Il Kabuki: tra fluidità e mutamento l’emblema di un’era

1.1 Le origini

Per poter comprendere il teatro kabuki nel suo complesso, in tutte le sue evoluzioni, nel ruolo sociale che acquisì nel tempo ma anche nell’apporto significativo che ebbe per la creazione di un sentimento di unità cittadina e locale (in seguito nazionale), è necessario *in primis* entrare nell’ottica della cultura popolare di periodo Edo. In questo capitolo si andrà a descrivere e ad analizzare come ogni cambiamento sociale e culturale, nell’ambito di un periodo storico in cui si assistette allo splendore del governo militare Tokugawa, come anche al suo declino, abbia scandito tutte le metamorfosi e le diverse fasi caratteristiche dello sviluppo del teatro Kabuki, rendendolo quello che noi oggi conosciamo come una delle arti teatrali che più hanno avuto, e tutt’ora hanno, un ruolo fondamentale nella “creazione” e “definizione” della cultura e dell’estetica giapponese dal periodo pre-moderno fino ad oggi.

Il kabuki affonda le proprie radici nell’epoca di supremazia/egemonia della cultura samuraica: secondo le fonti, infatti, nasce durante i primi decenni del diciassettesimo secolo. A quel tempo si era ancora agli albori dei grandi centri urbani, fu il periodo in cui il *sankin kōtai* 参勤交代 regolava la vita dei daimyō e dei samurai. Secondo questo sistema politico-amministrativo di stampo prettamente feudale, ogni daimyō, governatore locale, aveva l’obbligo di avere una residenza a Edo, alternando periodi in cui tornavano nelle proprie proprietà terriere/meglio nei propri feudi in altre zone del Giappone, lasciando la propria famiglia a Edo. Durante l’assenza dei daimyō, erano proprio dei gruppi di samurai ad amministrare la residenza, e ciò comportò un aumento spropositato nel numero della popolazione di classe samuraica a Edo, trasformando la città in un sempre più grande centro urbano, quello che, nel 1868, divenne l’attuale capitale Tōkyō. L’epoca Tokugawa fu il periodo della chiusura totale con l’estero, con la politica del *sakoku* 鎖国¹ durata per più di duecento anni (1641-1853), ma anche un

¹ Lett.: “paese chiuso”, “chiusura del paese”, quindi *autarchia*, autosufficienza produttiva, il commercio con l’estero era infatti ridotto all’osso ed estremamente regolamentato. Fu con l’arrivo di Matthew Perry

periodo di massicce importazioni di nuove idee, concetti e discipline provenienti dall'Europa. Fu quindi l'epoca della scoperta dell'occidente e della sua cultura, della sua scienza, gli anni in cui fiorirono gli studi occidentali ed olandesi (*rangaku*), ma anche di una riscoperta e curiosità nei confronti dello studio della propria cultura natia (*kokugaku*). In generale si potrebbe definire come un periodo di estremo rigore e riforme politiche per quasi tutta la sua durata, riforme che plasmarono la società su un modello prettamente confuciano: le stesse idee-fondamento del Confucianesimo iniziarono a circolare in tutto il paese grazie alla distribuzione di massa delle opere artistiche e scritte, nel clima di fervore nei confronti della ricerca di divertimento, di piacere, altresì chiamato *ukiyo*, “mondo fluttuante”, un tipo di estetica riflessa perfettamente nell'arte e nella letteratura dell'epoca.

Questo è, in breve, il contesto politico e sociale in cui il teatro kabuki fiorì: in un clima di nascita, nascita dei primi grandi centri urbani ma soprattutto di una nuova e ricca cultura artistica e popolare. Ciò permise che i teatri diventassero non più solo luoghi di intrattenimento per le élite ma soprattutto luoghi di scambio culturale e sociale, scambio che iniziò ad avvenire tra più classi: daimyō, mercanti, samurai, gente comune, monaci.

Il termine *kabuki* deriva dal verbo *kabuku* かぶく nasalizzazione di *katamuku* 傾く: deformarsi, piegarsi, metaforicamente accostabile al: “parlare ed agire in modo eccentrico, bizzarro, erotico ed irriverente”, “deviare, uscire dalla norma o dai ranghi, comportarsi in modo stravagante e inadeguato al proprio stato”.²

È il 1603 l'anno in cui, secondo le fonti storiche, Izumo no Okuni 出雲阿国 avrebbe danzato sulle rive del Kamogawa il suo ballo irriverente e bizzarro, la genesi dell'arte del teatro Kabuki. È l'inizio dello shogunato Tokugawa, tre anni dopo la battaglia di Sekigahara e dopo la nomina a *sei taishōgun* di Tokugawa Ieyasu. La storia narra che Okuni abbia danzato durante la rappresentazione di una scena “*chaya asobi*” 茶屋遊び nei panni di un *kabukimono* かぶき者, termine *slang* in passato utilizzato per additare alcuni individui adulti, solitamente *rōnin*, portatori di disordine nelle strade, ribelli e

nella baia di Edo nel 1852 che il Giappone si trovò costretto, l'anno seguente, ad aprire le frontiere per sventare un eventuale attacco da parte della flotta americana, sotto minaccia di Perry.

² RUPERTI, Bonaventura, *Storia del teatro giapponese – Dalle origini all'ottocento*, Marsilio Editori, Venezia, 2005 p. 149.

stravaganti nell'abbigliamento e nella capigliatura. Queste figure e questo termine emersero proprio agli albori dello shogunato Tokugawa fatto di restrizioni volte a garantire la pace ma che finiva per intervenire in modo estremamente severo anche nelle vite degli individui, la cui attenzione poi verteva su ambienti considerati "del male" *akusho*, ma tollerati in quanto valvole di sfogo (non a caso un ulteriore appellativo utilizzato per questi luoghi era *gokuraku*), come i quartieri di piacere³. In questo particolare clima sociale di transizione, e sotto le vesti di un *kabukimono*, Okuni portò alla ribalta una danza, chiamata solo a posteriori *kabuki odori*, il cui fine ultimo risiedeva nel tentativo di intrattenere il pubblico con movimenti liberi, temi leggeri, musiche incalzanti, emozioni, tutte caratteristiche ben distanti concettualmente e visivamente dal mondo teatrale del Nō e del Kyōgen che segnò il gusto artistico elitario del medioevo, ma vicine ad una rappresentazione della realtà in termini ilari e comici. Okuni, infatti, rappresentò attraverso la sua danza una vera e propria imitazione del *kabukimono* di strada, simbolo mascolino di disordine, al tempo piuttosto temuto, "addomesticando" il suo carattere "selvaggio"⁴ e rappresentandolo sul palco in maniera disinvolta ed irriverente con l'aggiunta di carica erotica creando così una sorta di nuovo e sensuale ideale maschile.⁵ Secondo alcuni studiosi, questo tipo di danza che Okuni performò, affonda le proprie radici nei *furyū odori* 風流踊り, un'altra, antecedente forma di danze nate in periodo Muromachi (1392- 1573) che raggiunsero l'apice del suo successo a metà del sedicesimo secolo. *Furyū* può essere letteralmente tradotto come "vento che fluttua", e questa accezione di fluidità e libertà che il nome porta con sé, veniva pienamente rispecchiata nelle danze stesse, la quale non presupponeva la presenza di uno spazio particolare per la messa in scena, veniva praticata nelle città, nei villaggi, si danzava divisi in gruppi, con dei travestimenti e portando indosso dei fiori. A queste danze tutti potevano partecipare: samurai, monaci, persone comuni, aristocratici. Questa assenza di unicità di casta e di regolamento dell'apparato visivo e performativo, fanno supporre che i *furyū odori* possano essere la primitiva forma del *kabuki odori*.

Sebbene nel diciassettesimo secolo le compagnie miste (comprendenti artisti di entrambi i sessi) e quelle esclusivamente femminili venissero ancora considerate una realtà

³ GERSTLE, Andrew C., "Fiori di Edo": Il kabuki del XVIII secolo ed il suo pubblico" trad. it. di Franco Ruffini in *Teatro e Storia*, vol. 1, 1990.

⁴ TAKANO, Toshio, *Yūjo Kabuki*, Kawade Shobō Shinsha, Tokyo, 2005, pp. 20-21.

⁵ GABROVSKA, Galia Todorova, "Onna Mono: The "Female Presence" on the Stage of the All-Male Traditional Japanese Theatre" in *Asian Theatre Journal*, Vol. 32, No. 2, 2015, pp. 387-415.

comune, con le restrizioni del governo Tokugawa, le compagnie, le rappresentazioni ed il teatro stesso subirono delle metamorfosi e censure. Infatti, nel 1629, Tokugawa Iemitsu emanò un editto secondo il quale la partecipazione delle donne nelle arti performative dovesse essere bandita, per limitare l'esercitazione della prostituzione. Infatti, secondo alcune fonti, sembrerebbe che Okuni ingaggiasse nella sua compagnia altre donne, tra le quali delle prostitute e che spianasse la strada allo *yūjo* (prostitute) *kabuki* 遊女歌舞妓. L'arte performativa del kabuki venne così passata in mano ai *wakashū*, giovani uomini la cui attività venne a sua volta bandita a causa di accuse su comportamenti omosessuali, ritenuti non consoni, tra gli attori. Il punto finale di queste censure fu il cristallizzarsi del seguente *yarō kabuki*: le messe in scena diventarono esclusivamente appannaggio di attori uomini, nacque quindi la figura dello *onnagata*, gli attori addetti esclusivamente alla rappresentazione di ruoli femminili. Questo passaggio segnò la canonizzazione del teatro kabuki ed iniziò a renderlo quell'arte che noi ora conosciamo, fatta di narrazioni e storie strutturate, musiche canti e balli, la quale acquisì una posizione stabile e tollerata dal governo Tokugawa.

Fu poi durante l'era Genroku 元禄 (1688–1704) che l'istituzione del teatro kabuki divenne pienamente parte del costruito culturale ed urbano di Edo e del Kamigata, con la nascita del proprio calendario, con la crescita e l'aumento delle fasce di pubblico, con una canonizzazione sempre più precisa degli stili e delle opere teatrali. Caratteristiche peculiari che andarono a cristallizzarsi nel tempo furono, per il Kabuki di Kyōto, la rappresentazione dell'armonia 和, l'estetica dei drammi ambientati nei quartieri di piacere, le cosiddette trame “*oie sōdō*” お家騒動 incentrate sul raccontare di lotte all'interno dei casati dell'aristocrazia militare, ossia dei daimyō, amate in tutto il Kamigata, mentre a Edo le rappresentazioni in stile *aragoto* 荒事, “stile rozzo”, persistevano sui palcoscenici come esempi di estetica guerresca e bellicosa, “essenza” del Kabuki di Edo.⁶ L'importanza data allo stile *aragoto* divenne notevole, tant'è che, verso gli albori del diciottesimo secolo, *Shibaraku*,⁷ dramma breve di Ichikawa Danjurō

⁶ GERSTLE, A. C. “Flowers of Edo”...

⁷ Il dramma breve oggi chiamato *Shibaraku* (*Aspetta un momento!*) fu rappresentato per la prima volta nel 1697 durante il primo mese lunare al Nakamuraza di Edo, all'interno dell'opera *Daifukuchō sankai Nagoya*. Il suo istantaneo successo e la conseguente fama lo portarono ad essere inserito nella raccolta *Kabuki Jūhachiban* (Le diciotto grandi opere Kabuki). In pieno stile *aragoto*, la scena rappresenta un eroe

I in puro stile *aragoto* diventò obbligatorio da eseguire come primo atto della prima rappresentazione dell'anno, il *kaomise kyōgen*, nell'undicesimo mese ⁸ il quale corrispondeva all'inizio del nuovo anno kabuki. Gerstle afferma che questa differenziazione di estetica e sensibilità che si venne a creare regionalmente era chiara per i drammaturghi stessi. Non a caso, l'autore di *Sakusha shihō kezairōku* del 1801 descrive le peculiarità di ogni produzione regionale attribuendo ad ognuna di esse un'essenza rappresentata da una figura in particolare: il *kokoro* del Kabuki di Kyōto sarebbe stato "una bella donna, quello di Osaka "un dandy" e quello di Edo "un samurai".⁹ La produzione narrativa di teatro Kabuki nel contesto della Genroku Bunka (nota sull'arte di quel periodo) era incentrata quindi esclusivamente su figure maschili e ciò venne canonizzato insieme ad altri concetti: i *kata* (modelli esecutivi), *sekai* (mondo, ambientazione), *shukō* (idea originale), *yakugara* (ruoli e personaggi predefiniti), i quali verranno in seguito analizzati più nel dettaglio. Infatti, nonostante l'origine in ambiente popolare, le regolamentazioni stilate dal governo Tokugawa non lasciarono inizialmente al Kabuki la possibilità di godere del prestigio all'altezza di quello che Nō e Kyōgen avevano avuto in passato. Lo stesso sguardo del bakufu nei confronti del kabuki rimaneva ambivalente sotto diversi punti di vista, tant'è che gli abitanti di Edo stessi tendevano a considerare i teatri dei luoghi di fascino estremo ma, allo stesso tempo, mondi proibiti e lontani dalla severa società di periodo Tokugawa, alla stregua dei quartieri piacere: non è un caso che la letteratura popolare dell'epoca, soprattutto il *gesaku*, non di rado andasse a raccontare la vita e le vicende di uomini e donne che si svolgevano all'interno di questi anticonvenzionali microcosmi. Gunji Masakatsu in un breve periodo riesce a riassumere la posizione totalmente ambivalente che avevano gli abitanti di Edo nei confronti dei palcoscenici Kabuki:

"Yoshiwara/ Kabuki / davanti e dietro di un dado" ¹⁰

Questa rigidità e severità da parte delle autorità di Edo, come accennato in precedenza, diventarono poi la causa primaria di una metamorfosi del teatro sia a livello burocratico

intento a salvare dei civili attaccati da un personaggio malvagio. Il nome dell'eroe, variabile, dipendeva dal *sekai* in cui si sceglieva di rappresentare la storia.

⁸ L'anno del kabuki, segnato dal proprio calendario, segnava i cicli stagionali. Tradizionalmente l'inizio coincideva con l'undicesimo mese del calendario lunare, in quel periodo gli attori, i quali venivano scelti ed ingaggiati nei teatri secondo un contratto annuale, si presentavano al pubblico con il *kaomise* (lett.: mostrare il volto). Veniva poi fatta chiusura per i torridi mesi estivi a partire dal sesto mese, sebbene alcuni teatri continuassero l'attività con programmazioni estive (*natsu kyōgen*).

⁹ GERSTLE A. C. "Flowers of Edo"...

¹⁰ GUNJI, Masakatsu, "Kabuki to Yoshiwara", Awaji Shobo, Tokyo, 1956, pp.10.

ed amministrativo (censura sul tipo di narrazione, regolamentazione sui teatri e sui contratti degli attori¹¹) sia a livello rappresentativo, tale da aver reso il kabuki di periodo Genroku (le quali caratteristiche potevano variare a livello locale e regionale) un'arte ormai piuttosto distante dal *kabuki odori* del 1603.

Per Shimazaki Satoko, il governo del bakufu non limitò le libertà delle troupe Kabuki con il fine di sopprimere il Kabuki in sé, poiché, se l'obiettivo fosse realmente stato quello, il bakufu avrebbe potuto deliberatamente bandire il teatro nella sua totale attività. Questo progressivo aumentare delle regolamentazioni ed il loro irrigidirsi, avrebbe avuto in realtà l'obiettivo di disciplinare la condotta dei samurai, in quanto categoria più a stretto contatto con l'ambiente Kabuki. Non solo le regolamentazioni sui teatri e l'istituzione del concesso di licenza ai teatri più importanti¹², ma anche l'abolizione della prostituzione presso l'ambiente dei teatri nel 1661 e la conseguente rilocalizzazione del quartiere di piacere Yoshiwara (al tempo non distante dalla zona dei teatri, odierno Nihonbashi) in zona dell'attuale Asakusa: il target di tutto ciò sarebbe stato non tanto il Kabuki in sé per sé, quanto la sua audience composta principalmente da samurai. Così il Kabuki, dalle sue origini di danze irriverenti di avvenenti e giovani donne e uomini, con l'avvento degli *yarō*, della fama degli attori e l'importanza del lignaggio¹³, e soprattutto “grazie” alla serie di regolamentazioni sopracitate, iniziò a costituirsi formalmente come arte teatrale basata su vera e propria recitazione, trame complesse dal contenuto narrativo importante ma sempre nei limiti dell'approvazione da parte del sistema. A tal proposito, l'autore di *Yakusha zensho* (1774) distingue il Kabuki pre-Genroku, caratterizzato dalla presenza di compagnie miste di danzatori ed acrobati, dal Kabuki post-Genroku e le sue produzioni ufficiali presso i teatri con licenza e quindi approvate e regolamentate dal governo del bakufu. Afferma che questo cambiamento sarebbe riflesso anche nella modifica ortografica della parola *Kabuki* 歌舞伎: l'ultimo kanji, in principio 伎 (*ki*), sarebbe stato rimpiazzato da 伎 (*ki*), contraddistinto dalla presenza del radicale di “persona” 人 al posto di quello di “donna” 女, privo quindi di

¹¹ Una volta che i teatri vennero regolamentati nel diciassettesimo secolo, così fu anche per i contratti degli attori: divennero annuali e vincolanti, ogni attore era così strettamente ed unicamente legato al teatro con cui decideva di stilare il contratto.

¹² Nakamura, Ichimura, Morita, Yamamura.

¹³ Il lignaggio degli attori kabuki assunse questa importanza con lo svilupparsi di uno sguardo sempre più volto verso la rappresentazione del passato sul palcoscenico. In questo modo gli attori avevano il “ruolo” di impersonificare i loro antenati in primis, ma anche l'idea di un passato comune e mistificato.

ogni tipo di accezione di genere e di alcun significato richiamante la prostituzione e le “danze delle cortigiane”.

Da Tsubouchi Shoyō il kabuki viene definito “una chimera”, in quanto arte che ha saputo acquisire infinite forme, plasmandosi e modificandosi in base alle necessità con l’obiettivo di sopravvivere, come un animale che viene domato. Secondo quanto riportato dagli studiosi e dalle fonti storiche quindi, del kabuki nella sua totalità e nella sua evoluzione a teatro nazionale, tutto si può dire tranne che fosse una forma d’arte in sé per sé sovversiva, voce delle classi sociali più basse. Il suo ruolo nella storia è stato bensì quello di creare una memoria collettiva di un passato mistificato, a Edo quello guerresco dei samurai e del governo del bakufu, portando quindi alla luce un senso di identità e comunità attraverso una continua rappresentazione e re-invenzione sul palcoscenico di un passato comune.¹⁴

1.2 *Sekai e Shukō* – ri-presentare il passato

Con l’evoluzione del Kabuki di Edo, dal diciassettesimo secolo in poi, è come se il passato e le origini samuraiche della mitica Edo fossero stati “ricostruiti” sui palcoscenici e plasmati sull’idea della creazione di una memoria comune e su un immaginario legato allo splendore della città e del governo militare. Il teatro, inteso come luogo culturale, permise questo fenomeno in quanto terreno di scambio tra élite e persone comuni, tra uno strato della società e l’altro. Infatti, grazie ad un particolare tipo di narrazione e di estetica, il target fu da subito molto ampio, nonostante lo stretto ed esclusivo legame originario tra il teatro kabuki e la cultura della classe dei samurai. Proprio a causa di questo, le trame delle opere derivavano ampiamente da racconti di periodo medievale, era Heian, Kamakura e Muromachi (a quest’ultima veniva prestata particolare attenzione); i fatti, storici o leggendari che fossero, venivano *ri-presentati* sul palcoscenico “trasferendo” la narrazione su un piano presente, quello della cultura e dei costumi di Edo. Ma l’attenzione nei confronti delle leggende e degli eroi del passato è di origine antecedente a quella del teatro kabuki, infatti, le grandi gesta degli eroi in passato venivano trasmesse oralmente: un esempio di immaginario di origini antiche tramandato fino all’epoca in cui il teatro kabuki raggiunse il suo massimo splendore, è

¹⁴ SHIMAZAKI, Satoko, *Edo Kabuki in transition – From the worlds of the samurai to the vengeful female ghost*, Columbia University Press, New York, 2016, pp. 24-225.

quello dei fratelli Soga. Soga no Gorō Tokimune, insieme al fratello Soga no Jūrō Sukenari, sono i protagonisti della storia, presumibilmente basata su fatti realmente accaduti. La leggenda, ambientata in periodo Kamakura, narra della ricerca di vendetta dei due fratelli in nome del padre, Kawazu no Saburō Sukeshide, precedentemente ucciso dal proprio cugino Kudō Suketsune a causa di un diverbio causato da problemi di spartizione dell'eredità familiare. Secondo la storia, i due fratelli riuscirono a portare a termine la loro vendetta uccidendo Sukeshide ma furono in seguito imprigionati. Gorō riuscì a scappare ma fu ritrovato poco dopo, questa sua tenacia affascinò non poco lo shōgun Minamoto no Yoritomo. Nonostante la condanna a morte dei due, lo shōgun decise di erigere un tempio in onore dei due fratelli per premiare la loro pietà filiale, spirito di sacrificio ed il loro eroismo.

I primi tramandamenti orali del racconto, su cui si basò il primo scritto riguardante la storia dei due fratelli, *Soga monogatari* 曾我物語, stilato, secondo le fonti, in periodo Muromachi, furono quelli delle *goze*, delle cantastorie cieche, le quali ai loro racconti, probabilmente cantati, accompagnavano il ritmo incalzante dei tamburi.¹⁵ Secondo gli studiosi furono proprio queste figure ad introdurre i primi personaggi “di fantasia” all'interno della storia di vendetta dei fratelli Soga (Tora Gozen e Tora no Shōshō, le amanti dei due fratelli) ma, la presenza e la continua aggiunta di nuove caratterizzazioni si andò a cristallizzare dando sempre più vastità alla tradizione dei Soga. In particolare, la figura di Soga Gorō divenne fondamentale all'interno delle rappresentazioni teatrali, in origine nell'ambiente del teatro nō, passando per il *kōwaka*, fino al *ningyō jōruri*, prima che si originasse il kabuki. La sua figura era legata all'immagine dell'eroe coraggioso, allo spirito di sacrificio ed alla pietà filiale.

Nel tempo, fu la figura di Soga no Gorō a prevalere su quella di Soga no Jūrō, proprio per la forte dimostrazione di tenacia nel perseguire il proprio obiettivo, non solo di vendetta fine a sé stessa, ma vendetta volta a ristabilire l'ordine venuto a mancare con l'assassinio del padre. La fama e l'importanza dei Soga nella cultura narrativa del Giappone premoderno dalla stratificazione di nuovi elementi che furono introdotti nella trama originale, oltre che dal tema della vendetta, molto caro al pensiero ed alla

¹⁵ THORNBURY, Barbara E., *“Sukeroku's Double Identity - The Dramatic Structure of Edo Kabuki”*, cap.1, University of Michigan Press, U of M Center for Japanese Studies, 1982, pp. 35.

letteratura del tempo, in quanto metodo per ristabilire l'ordine inteso come ripristino della "purezza" in quanto equilibrio.¹⁶

Nel teatro kabuki la cultura dei Soga prese piede ispirata dalla tradizione stessa, tramandata con le arti performative più antiche, prendendo inoltre spunto da diverse fonti scritte come il *Soga monogatari* ed il *Gikeiki* 義経記. Il personaggio di Soga no Gorō divenne sempre più accostato alla figura di un semi-dio, *hitogami*. Mentre nel Kinpira jōruri¹⁷ l'accezione eroica veniva esaltata con il sottolineare la potenza fisica di Soga no Goro, nell'ambito del teatro kabuki furono proprio le caratteristiche legate alla sfera del divino che lo resero l'eroe per eccellenza. Fu Ichikawa Danjūrō I a rendere il personaggio di Soga no Gorō così popolare: lo impersonificò nell'opera *Kachidoki homare Soga*¹⁸ al teatro Yamamuraza, il primo *Soga mono* della storia del teatro kabuki. Fu proprio Ichikawa Danjūrō I, il quale, tramite una commistione di tecniche rappresentative del Kinpira jōruri e di altre forme teatrali, a dare vita allo stile "aragoto".¹⁹ Fu in particolare proprio dal Kinpira jōruri che l'*aragoto* ereditò le caratteristiche peculiari di "stile rozzo", linguaggio e mimica pomposi ed esagerati, proprio perché Ichikawa Danjūrō I stesso ebbe modo di crescere durante l'epoca di maggior splendore del Kinpira jōruri, da cui fu fortemente segnato.

La figura di Soga no Gorō verrà in seguito ripresa all'infinito, inserita in quantità innumerevoli di storie e rappresentazioni sul palcoscenico, verrà associata e sovrapposta ad altre personalità come quella di Sukeroku 助六 di cui diventerà l'alter ego in alcune produzioni a partire da *Shikirei yawaragi Soga*, con l'interpretazione del protagonista da parte di Ichikawa Danjūrō II del 1716.

Shikirei yawaragi Soga può essere considerato come uno degli esempi più calzanti per poter definire il genere di "commistione" tra presente e passato che avveniva nei drammi kabuki. Sukeroku, infatti, nel dramma viene descritto come una "seconda identità" di Soga no Gorō, una sorta di alter-ego in veste di *chōnin*. Il fatto stesso che Soga no Gorō,

¹⁶ BENEDICT, RUTH in *The Chrysanthemum and the Sword* (Boston: Houghton Mifflin, 1946), pp. 161-62.

¹⁷ Sottocategoria tipica di Edo del Ningyo Jōruri 人形浄瑠璃, o Bunraku 文楽, il teatro delle marionette, dove "Kinpira" indica il nome del protagonista.

¹⁸ 紫崎一男、「『曾我狂言』について一考察」、茨城大学国語国文学(7): 16-1、<http://hdl.handle.net/10109/8333>、06/05/2021。

¹⁹ THORNBURY, B. E. "Sukeroku's double identity..."

storicamente esistito in periodo Kamakura, venisse sovrapposto alla figura di Sukeroku, abitante di Edo, e quindi caratterizzato da abbigliamento ed abitudini tipicamente attuali per l'epoca, è un chiaro esempio di *ri-adattamento* e *ri-presentazione* del passato in chiave moderna. Infatti, l'obiettivo primario del continuo ri-adattamento degli eventi storici e molto lontani del tempo, non era tanto quello di rappresentare il passato in quanto tale, per renderlo meramente "storia" del proprio popolo, ma quanto quello di "utilizzare" il passato per raccontare e costruire il presente. Il passato veniva continuamente modificato, stravolto, in una commistione di elementi storici e di fantasia, "mistificato", con l'obiettivo di creare una cultura in comune, una nuova estetica e gusti in comune, ed un passato da condividere che racchiudesse l'anima di un popolo. Il kabuki portò quindi un vero e proprio senso di comunità tra i cittadini Edo.

Vi sono due concetti fondamentali che aiutano a comprendere la costituzione di questi intrecci narrativi e la drammaturgia del teatro kabuki: *sekai* 世界 (mondo) e *shukō* 趣向 (trovata originale), altresì detti rispettivamente "*trama verticale*" e "*trama orizzontale*", intendendoli come delle coordinate della narrazione. Il primo indica letteralmente il "mondo" in cui l'opera viene ambientata, i *sekai* del kabuki sono ed erano ben noti e definiti, il *sekai* dei Soga è uno dei più amati e conosciuti. Il secondo, come ci suggerisce il nome, sta ad indicare la "trovata" per poter rendere originale ed appetibile il passato noto del *sekai*: personaggi fittizi, avvenimenti di fantasia che vanno ad intrecciarsi con l'elemento reale.

*"Il sekai convenzionale è stato talmente utilizzato che, in realtà, contribuisce solo in piccola parte nella creazione di una trama. Le diverse linee di trama si interconnettono e si mischiano, si può infatti parlare di linee di trama verticali (tate) e linee di trama orizzontali (yoko) [...] La trama verticale è il sekai; la trama orizzontale è shukō. Il primo atto è verticale. Combinare diverse linee di trama solo verso la fine non porta a nulla. La trama orizzontale invece contribuisce, anche se introdotta così dal nulla, a dare nuova luce al prodotto – è un elemento fondamentale per la trama"*²⁰

Nel caso dell'opera precedentemente citata, *Shikirei yawaragi Soga*, il *sekai* di riferimento è proprio quello dei Soga, poiché Soga no Gorō viene qui rappresentato

²⁰ NYŪGATEI, Ganyū, in SHIMAZAKI, Satoko, "Edo kabuki in transition...", pp. 68 da *Sakusha shikiho keizairoku*.

come personaggio principale, nel pieno della sua ricerca di vendetta nei confronti del padre. Allo stesso tempo, l'ambientazione di periodo Edo, la scelta dell'alter-ego di Sukeroku ed il suo edonismo utilizzati come copertura per portare a termine la sua vendetta, sono esempi di *shukō*. Si può affermare con un'analogia che nel teatro kabuki, in generale, l'asse verticale della narrazione venisse rappresentato dalla cultura militare mentre quello orizzontale dai paesaggi contemporanei ed urbani. Tutto ciò permise al kabuki di rendere meno evidenti i confini tra il presente ed un passato lontano (nello specifico, la storia della classe dei samurai e dei grandi guerrieri), rendendo quest'ultimo di facile comprensione per ogni tipo di *audience*, grazie anche alla resa dei protagonisti appartenenti alla classe guerriera, rappresentati in maniera familiare per il pubblico, anche tramite l'abbigliamento, fatto di vestiti più o meno pregiati e con e con la caratterizzazione dei personaggi, con atteggiamenti più o meno rozzi, in modo che chiunque potesse sentirli "vicini", e di conseguenza parte del proprio vissuto.

Il *sekai* dei fratelli Soga era particolarmente caro al kabuki di Edo, ancor più dei *sekai* dei Genji (Minamoto) e degli Heike, poiché era il simbolo dell'idea di "ristorazione della pace, dell'equilibrio". La vendetta dei Soga, in origine, fu il *sekai* prediletto soprattutto per le opere della stagione estiva (*bon*) per pacificare le anime dei due fratelli, agli albori del diciassettesimo secolo invece, la messa in scena di un'opera legata alla vendetta dei Soga durante il primo mese del calendario kabuki, divenne una vera e propria festa celebrativa. Ogni anno, con l'introduzione di nuovi *shukō* veniva creata *ex-novo* una rappresentazione, sempre diversa a quella dell'anno precedente, ma caratterizzata dalla stessa materia nota, quella storica, con la funzione di collante. Si può così parlare di ciclicità, di ri-scrittura all'infinito. Il ruolo dell'audience qui diveniva fondamentale anche in questo senso poiché era il pubblico stesso a decidere le sorti di ciò che sarebbe stato prodotto in seguito, vi era un dialogo tra i fruitori ed il teatro. *Sekai* e *shukō* permettevano infatti di collegare passato e presente, la storia con l'attualità, ed in questo modo unire i vari segmenti della società rendendo il passato "moderno" e, di conseguenza, di possibile condivisione da parte del variegato pubblico. Ma questa fluidità ed "infinitezza" erano inoltre date dalla tendenza a non terminare mai definitivamente le opere. Il finale doveva così essere aperto, e ciò era necessario per

poter continuare a “riciclare” materiale dal passato rendendo la produzione sì incompleta ma anche “infinita”, andando a segnare significativamente anche il calendario kabuki.²¹

Sebbene l’importanza che acquisì nel contesto narrativo del teatro kabuki, il *sekai* era già un concetto sperimentato nelle opere di ningyō joruri: Chikamatsu Monzaemon stesso operava scelte narrative di commistione tra presente e passato, scelte che nacquero per dei motivi e degli obiettivi ben precisi. Le trame dei suoi drammi storici, *jidaimono*, non si basavano esclusivamente sui meri fatti storici, bensì necessitavano di aprire nuovi spazi all’invenzione: per rendere la narrazione più interessante, lui per primo inserì fatti di fantasia, nomi immaginari, scardinò la cronologia reale degli eventi storici, rappresentando i guerrieri di un tempo nell’ambito della contemporaneità di Edo. Nel suo caso questo fu in primis un *escamotage* per poter fare *satira* senza scrivere direttamente di *satira*. In questo modo Chikamatsu riusciva addirittura a fare riferimento a degli scandali, faceva in modo così di rappresentarli e commentarli sul palco, senza però essere diretto. Tutto ciò disorientava il pubblico, e Chikamatsu riusciva a sfuggire alla severa censura. In una sua opera del 1703, *Saimyōji dono hyakunin jorō*, Chikamatsu fa riferimento allo shōgun Tokugawa Tsunayoshi (1646-1709) noto all’epoca per la sua natura stravagante ed oltremodo fuori dalle righe. Nel titolo dell’opera, con “*hyakunin jorō*”, Chikamatsu inserisce un riferimento ad un omonimo set di dipinti risalente a qualche anno prima: indicherebbe “cento nobili donne” ma che in quel caso sta per “cento prostitute”. A causa di questo riferimento velato ed anche a causa di altri più evidenti (la cortigiana prediletta di Tsunayoshi, Oden, viene rappresentata e nominata Oren nel dramma) Chikamatsu viene così mandato in esilio, subendo le conseguenze delle forti regolamentazioni sulla censura.²²

Da questo esempio si può comprendere il ruolo che occupavano i concetti di *sekai* e *shukō* sia all’interno della narrazione Chikamatsu nel ningyō joruri e sia in quello delle opere kabuki, specialmente di periodo Genroku, sebbene l’obiettivo finale fosse differente. Nel kabuki del diciottesimo secolo si andarono a cristallizzare concetti che in quel periodo divennero inscindibili dall’arte stessa, allo stesso modo si cristallizzarono tutte le altre caratteristiche legate alla sfera organizzativa e sociale del teatro: la licenza degli attori con i teatri, il calendario, gli eventi, le festività, la ri-presentazione del

²¹ SHIMAZAKI, S. “*Edo kabuki in transition...*”

²² SHIVELY, Donald H. “*Chikamatsu’s Satire on The Dog Shogun*”, Harvard Journal of Asiatic Studies, Vol. 18, No. ½, Harvard-Yenching Institute, 1955, pp. 159-18.

passato per creare un senso di comunità. Mentre agli albori del diciannovesimo secolo, si assisterà ad un lento declino di questo perfetto ordine: piano piano le priorità del pubblico e dei drammaturghi andranno a modificarsi e quelle componenti in passato considerate fondamentali andranno a perdere la loro importanza, così il *sekai* tradizionale, così la ricerca di un senso di comunità. Nasce qualcosa di nuovo, che andrà a riconfermare innanzitutto l'essenza di fluidità del kabuki stesso e la sua capacità di modificarsi in base agli eventi storico-culturali, sapendosi adattare per così garantire la sua stessa sopravvivenza, e che andrà oltretutto a confermare quanto in realtà il kabuki fosse uno specchio fedele di questi cambiamenti che avvenivano innanzitutto su un macro-piano, quello sociale, ma certamente anche su un micro-piano, quello della sfera individuale.

1.3 La fine di un'era: Tsuruya Nanboku IV e l'addio al *sekai* classico

Se è possibile definire il diciottesimo secolo il momento di massimo splendore e ricchezza della produzione kabuki, il diciannovesimo secolo segna al contrario un declino dell'arte kabuki e della struttura stessa del teatro, decadimento la quale origine è collocabile verso il termine del secolo precedente. È infatti intorno al 1790 che i teatri con licenza, Nakamura, Morita e Ichimura e Yamamura iniziano a non poter più sostenere gli ingenti debiti accumulati negli anni per poter sostenere la fiorente produzione artistica nel tempo. Da quel momento in poi ci fu una sorta di reazione a catena di eventi nefasti: nel 1773 i teatri non riuscirono a finanziare la messa in atto del *kaomise*, la produzione fu così annullata per la prima volta nella storia del teatro kabuki. In seguito, andò a scemare sempre di più il sistema di affiliazione tra attori e teatri, anche a causa della diminuzione dei salari: gli attori iniziarono così a recitare in più produzioni sotto teatri differenti, cosa in precedenza assolutamente inammissibile a causa delle restrizioni burocratiche all'epoca in atto. Ci fu così una progressiva perdita dei valori e dei concetti basilari che sostennero l'immagine e la cultura del kabuki fino a quel momento: perdita dell'importanza della creazione di un senso di comunità e del lignaggio degli attori, perdita del legame con la cultura militare ed il governo shogunale, e soprattutto la perdita dell'idea di teatro come luogo culturale di scambio tra classi sociali. Inoltre, dal punto di vista della drammaturgia, e quindi della narrazione, vi fu un rivoluzionamento di gran nota: il *sekai*, concetto fino ad allora fondamentale della

struttura narrativa della produzione kabuki, principalmente i *jidaimono* di periodo Genroku, andò a scemare di importanza e ad essere inglobato all'interno del concetto di *shukō*: le ere Bunka e Bunsei (1804-1829), infatti, saranno gli anni testimoni della nascita di un sempre crescente interesse per l'attualità e la rappresentazione di fatti di ispirazione contemporanea, vicini alla quotidianità del pubblico ed in particolare degli esponenti delle classi sociali più basse. L'era Kasei²³ fu un periodo di confusione e decadenza della storia giapponese, un'era segnata da un governo, quello di Tokugawa Ienari, caratterizzato da corruzione e liberismo degli esponenti maggiori, un governo soprattutto rivolto verso il proprio capolinea. Furono anni caratterizzati inoltre da un'incalzante maturazione di una cultura urbana andatasi ad infiltrare sempre di più tra tutte le classi sociali, un'era di rivolte e malcontento, soprattutto a causa delle continue inflazioni e lassismo del governo e della sua amministrazione, alternandosi si susseguivano periodi di liberalità e di restringimento economico fino ad arrivare al picco assoluto di restrizioni legislative in era Tenpō (1831-1845).

Ciò ebbe un fortissimo impatto sulla cultura urbana e le sue espressioni artistiche: nonostante la crisi, la quale arrivò fino agli ambienti kabuki, le performance teatrali non andarono a diminuire, bensì a modificarsi. Innanzitutto, le produzioni iniziarono a rispecchiare pienamente l'aura di decadenza che oramai avvolgeva tutta la società, con la creazione di una nuova estetica, vicina alle rappresentazioni violente ed orrifiche, ma anche più vicino ai drammi della vita di tutti i giorni ed alla realtà delle classi più basse. Questo stile di drammi prende il nome di *kizewamono* 生世話物, quindi un *sewamono* "crudo", "rozzo": è un genere che affonda le radici nei drammi di ispirazione cittadina, reale, fiorita con il *ningyō joruri* ed evolutosi con il kabuki di era Genroku, ma che in questo caso acquisisce un'accezione più vicina a una realtà cruda e grottesca. Un'ulteriore e caratteristica tematica delle produzioni di questo periodo è la presenza di figure legate al mondo altro, fantasmi, *yūrei*, *yōkai*.

I fantasmi intesi come *onryō*, spiriti vendicativi che necessitano di pacificazione per poter placare la loro ira, hanno fatto parte del folklore e della letteratura giapponese sin dagli albori delle stesse, basti pensare al *Genji Monogatari* 源氏物語, risalente all'epoca Heian (794-1185). Si tratta dell'episodio in cui Murasaki Shikibu 紫式部 racconta della

²³ Unione tra le sillabe finali di Bunka e Bunsei.

gelosia di Rokujō, gelosia che diviene talmente forte e tormentata da prendere la forma di *ikiryō* (fantasma di uno spirito vivente, che si distacca quindi dall'individuo ancora in vita)²⁴ e trasmigra allontanandosi dal proprio corpo, tormenta Yūgao portandola alla morte, ed in seguito Aoi, la consorte di Genji, causandole decesso per parto prematuro²⁵.

La tradizione dei fantasmi non scema con il tempo, tant'è che all'interno della produzione di teatro Nō vi è una vasta gamma di storie riguardanti i fantasmi, basti pensare ad *Aoi no ue*, dramma ispirato direttamente dalla morte di Aoi nel *Genji monogatari*, oppure al filone del *mugen nō*. Allo stesso modo, non mancano drammi kabuki di tematiche simili anche nel periodo Genroku, la cui produzione di *onryōgoto* è prolifera: lo spirito vendicativo e adirato continua ad essere indissolubilmente legato alla gelosia femminile, perciò l'*onryōgoto* era prerogativa degli *onnagata*, e sempre costituito da tre elementi principali: *rinkigoto* (rappresentazione della gelosia femminile), *shosagoto* (danze) e *karuwazagoto* (acrobazie)²⁶.

Ciò che distingue le rappresentazioni di fantasmi nelle opere del diciannovesimo secolo è che durante quest'ultimo, i fantasmi iniziano ad acquisire il ruolo di protagonisti, vengono inoltre rappresentati in maniera principalmente macabra, grottesca, volta a scaturire terrore e disgusto nello spettatore: nascono i *kaidanmono*, le rappresentazioni sul palco di vere e proprie storie di fantasmi vendicativi.

Fu Tsuruya Nanboku IV (1755-1829) ad aprire le porte a questo approccio innovativo al teatro: proprio in un momento che sembrava segnare un inesorabile declino, divenne la rampa di lancio per un genere che, a posteriori, si potrebbe definire come una seconda età d'oro del kabuki.²⁷ Seppe muoversi sapientemente in un mondo ormai in difficoltà, quasi sul punto di "morire", discostandosi da quelli che erano stati gusti e convenzioni dei suoi predecessori: innanzitutto sfruttò il periodo estivo, quello riservato ai *natsu kyōgen*, per mettere in scena i suoi primi *kaidan kyōgen*, storie di fantasmi caratterizzate da un gusto per l'orrido e per il grottesco e con la partecipazione di Onoe Matsusuke I

²⁴ Secondo il proto-shintō, lo shintō prima dell'avvento del Buddismo nel 552, vi è la presenza al mondo del *tama*, un'energia che rappresenta l'anima di uomini, animali, esseri inanimati. In base alla potenza viene distinto in *nigitama* (anima benevola) ed *aratama* (anima malevola): quest'ultima era particolarmente temuta poiché uno spirito adirato era considerata spesso una delle cause di calamità naturali, epidemie e disastri. Gli *onryō* sono una tipologia di *aratama*.

²⁵ MANSI, Rachele, "Supernatural revenge. La rappresentazione degli spiriti vendicativi nel kabuki", in *"Antropologia e Teatro – rivista di studi"*, Università di Bologna, 2010, pp. 100-136.

²⁶ HATTORI, Yukio, *"Sakasama no Yūrei"*, Chikumashobō, Tokyo, 1989, pp. 117.

²⁷ SHIMAZAKI, S., *"Edo kabuki in transition..."*

ed in seguito Onoe Kikugorō III. In origine le produzioni estive non vantavano per il pubblico la valenza e l'eccitazione di cui invece beneficiavano le produzioni primaverili, ad esempio quelle riservate ai drammi basati sul *sekai* dei fratelli Soga: il quinto ed il sesto mese dell'anno lunare erano pienamente dedicati alla loro storia di vendetta. Come afferma Barbara Thornbury:

*“If kao-mise was the soul of kabuki, the spring production, which started in the first month, the beginning of spring on the lunar calendar, was its heart. It was a celebration not only of the cyclical renewal of life, but of the heroic Soga brothers whose tale of filial piety and revenge was the traditional basis of spring dramas. The relationship between the Soga brothers' tale and kabuki is a special one. The tale has provided much material for kabuki, and in many ways its themes and characters define kabuki.”*²⁸

Sebbene la storia dei Soga abbia costituito e rappresentato gran parte della storia e produzioni del kabuki, non andrà però di certo a definire il kabuki dopo l'avvento di Tsuruya Nanboku IV. Drammaturgo innovativo, andrà lui stesso a rappresentare un'epoca intera, contribuendo a rappresentare ed a creare una nuova tipologia di sensibilità estetica. Dopo l'acquisizione della nomina di *tatesakusha* 立作者 nel 1803, presso il teatro Kawarasaki, egli stravolge la struttura del calendario kabuki di Edo: i drammi inizialmente pensati per la produzione estiva, i *kaidanmono*, furono accolti positivamente dal pubblico, tanto che Nanboku decise di iniziare a rappresentarli proprio in primavera. Questo grande successo che ottenne la sua produzione si deve all'estrema originalità di narrazioni ed immagini che Nanboku per primo propose: grazie alla sua esperienza anche nell'ambito dei *misemono* 見世物, sebbene queste ultime venissero considerate rappresentazioni minori dal punto di vista artistico secondo lo standard dell'epoca in quanto spettacoli improvvisati e poco raffinati, gli permise di formarsi nell'arte degli effetti speciali e degli artifizi, elementi che divennero in seguito caratteristici delle sue produzioni per il teatro kabuki. Le sue opere, inoltre, non di rado andavano a rappresentare scene comprendenti la presenza di lottatori di sumō, artisti circensi ed incantatori di serpenti, tutte figure appartenenti all'ambiente dei *misemono*. Nacque così un teatro ricco di immaginari ed estetiche decadenti, ispirate dalla realtà

²⁸ THORNBURY, B. E. *“Sukeroku's double identity... pp. 8.*

degli individui appartenenti ai margini della società, le quali si sviluppavano in un contesto narrativo vicino quindi alla quotidianità del popolo, sia persone comuni che fuoricasta, fino ad allora tenuti lontani dalle sceneggiature dei grandi guerrieri. Nonostante l'interesse principale di Nanboku fosse il genere dei *kizewamono*, egli sperimenta con ulteriori scelte stilistiche, come il genere *adauchi kyōgen* già in voga dal periodo Genroku, basato su racconti di storie di vendetta. Una delle sue produzioni più popolari, *Ehon Gappō ga Tsuji* (1810), rappresenta appieno la sua scelta di esaltare “l'estetica del male” la vendetta è così caratterizzata da scene macabre, sanguinarie, orrifiche, un orrore costituito da un susseguirsi di scene omicidi violenti ed impressionanti (*koroshiba* 殺し場).

Il dramma, prodotto da Nanboku (quando ancora aveva il nome di Katsu Hyōzō I) e Sakudrada Jisuke II, attraverso la tecnica del *naimaze* 緋い交ぜ ereditata dalle convenzioni del kabuki del diciottesimo secolo, prende ispirazione da un omonimo *yomihon* del 1804 che racconta una storia di guerra, un episodio in cui, nel 1656, Maeda Daigakunosuke uccide Takabashi Seizaemon della provincia di Kaga 加賀 (attuale prefettura di Ishikawa). Il fratello Sakuemon cercherà in tutti i modi di vendicare la sua morte utilizzando un'identità falsificata, quella di Gappō. L'autore dello *yomihon* dovette modificare alcuni nomi dei personaggi a causa delle restrizioni sulla rappresentazione di personaggi contemporanei emanate dal governo Tokugawa, “Maeda Daigakunosuke” divenne quindi “Koeda Daizennosuke” ed il clan “Kaga” divenne “Taga”, si trovò inoltre costretto ad ambientare la storia in un *sekai* lontano storicamente dagli eventi raccontati, quello di periodo Heian. Nanboku ripristinò in seguito i nomi originari, ad eccezione delle prime sillabe di “Maeda” che divenne “Saeda”. L'opera si può definire una commistione tra atti ispirati alla struttura dei *jidaimono* ed altri ispirati a quella dei *sewamono*. Gli atti dall'1 al 4 sono espressivamente ispirati da drammi storici in quanto rappresentano la parte guerresca tra l'antagonista Daigakunosuke e Sezaemon, che infine perirà. In seguito, entrerà in scena non un solo fratello, ma ben due, Yajurō e Magosaburō, i quali, per portare a termine il loro intento di vendetta, utilizzeranno identità segrete, rispettivamente Gappō e Yohei che combatteranno contro Daigakunosuke ed il suo aiutante Taiheiji. I capitoli 5 e 6, al contrario, sono un chiaro esempio di *sewamono*, incentrato sulle malefatte di Taiheiji e la sua compagna Omatsu. In questo contesto di disordine e violenza, appaiono due nuove figure che diverranno

poi caratteristiche del kabuki del diciannovesimo secolo, quella della *akuba* 悪婆, la donna malefica, vendicativa, impersonificata proprio da Omatsu, e lo *iroaku* 色悪, l'uomo affascinante ma pericoloso, rappresentato finemente dal personaggio di Taiheiji. Quest'ultimo, in fine, decide di tradire Daigakunosuke: Taiheiji, *iroaku*, antagonista appartenente alla sezione in stile *sewamono*, avrà la meglio sul secondo, in malvagio in stile *jidaimono*.

Va da sé notare che la vendetta in *Ehon Gappō ga tsuji* acquisisce una valenza totalmente differente da quella della vendetta ambientata nei *sekai* classici dell'epoca d'oro del kabuki: in Nanboku, infatti, non vi è alcun intento didascalico e didattico su pietà filiale e ripristino dell'ordine sociale, neppure alcun richiamo alle mitiche gesta medievali come avveniva con gli *adauchi kyōgen* di periodo Genroku²⁹, al contrario la continua lotta tra bene e male viene esaltata attraverso la cura e l'attenzione nei confronti della rappresentazione di un'estetica orrorifica e violenta, il cui focus veniva puntato sugli antagonisti. L'obiettivo principale di questa rappresentazione dell'orrore era cercare di riflettere, tramite un'entropia di sangue, uccisioni e decadenza, un mondo in disfacimento, in disordine, ed il marasma di una società, quella dell'era Kasei. Questa tematica sarà una costante nella produzione artistica di Nanboku, come diventerà una costante anche il raccontare di quella sfera sociale a cui appartengono gli emarginati; le tematiche spaziano dalla violenza, scene cruente e di torture (*semeba* 責め場) a scene di amore struggente e profondo tra i personaggi (*nureba* 濡れ場)³⁰.

È chiaro quindi come l'avvento dell'arte di Tsuruya Nanboku IV abbia modificato a fondo le produzioni più importanti del calendario kabuki, dal *kaomise* a quelle primaverili, irrorandole con oltremodo nuove atmosfere e sensibilità, sia artistiche che estetiche che drammatiche. Le caratteristiche stilistico-narrative e gli elementi elencati fino ad ora, dalla rappresentazione della vendetta sanguinaria come un riflesso di una realtà cruda e decadente senza alcun intento didattico, i sentimenti umani, i fuoricasta, il *kaidanmono*, il *kizewamono*, lo *iroaku* e l' *akuba*, saranno poi i fondamenti su cui si

²⁹ KENNELLY, Paul B. e Tsuruya Nanboku IV, "Ehon Gappo ga Tsuji: A Kabuki Drama of Unfettered Evil by Tsuruya Nanboku – Translated and introduced by Paul B. Kennelly" in "Asian Theatre Journal", Vol. 17, No. 2, University of Hawai'i Press on behalf of Association for Asian Performance (AAP) of the Association for Theatre in Higher Education (ATHE) 2000, pp. 149-189

³⁰ RUPERTI, B., *Storia del teatro giapponese...*

andrà a costituire il dramma più conosciuto di Tsuruya Nanboku IV, la produzione kabuki più emblematica delle ere Bunka e Bunsei: *Tōkaidō Yotsuya kaidan*, di cui si tratterà in maniera più approfondita nei prossimi capitoli.

2. *Tōkaidō Yotsuya kaidan*: il testamento di Nanboku

2.1 *Kaidan-shū*: il gusto per il sovrannaturale in periodo Edo

Il termine *kaidan* 怪談, dal punto di vista semantico ci da due indizi circa il suo significato: il primo carattere, 怪 *kai* (da 怪しい, *ayashii*), suggerisce la presenza dell'elemento misterioso, strano, "sovrannaturale"; mentre il secondo, 談 *dan*, con significato accomunabile a quello dei kanji di 語り *katari*, 話 *hanashi*, indica l'elemento orale, quindi la presenza di una trasmissione delle informazioni avvenuta nel tempo.³¹

Come precedentemente osservato, in epoca Edo, nel teatro kabuki entrò in auge è il filone dei *kaidanmono*, che altro non è se non un "sottogenere" dei *kizewamono*, con una particolarità: i protagonisti di queste storie diventano delle figure legate ad un "mondo altro" quindi fantasmi, mostri: da lì l'elemento misterioso e sovrannaturale (怪 *kai*). Questa categoria di narrazione ha quindi trovato terreno fiorente non solo nei teatri kabuki, ma nella cultura popolare del periodo Tokugawa in sé. La cultura popolare ed urbana di Edo aveva favorito la nascita di un sentimento di comunità unito alla sempre più fiorente ricerca del piacere e del divertimento come metodo di evasione. I racconti di stampo misterioso, sovrannaturale, con la presenza di elementi del folklore tradizionale come *yūrei* 幽霊, *yōkai* 妖怪, *mononoke* 物の怪, *obake* お化け, *tengu* 天狗 ecc. presero così piede come materiale di divertimento e intrattenimento nel contesto della cultura di massa. Il termine stesso *kaidan* nasce in un periodo relativamente recente, proprio in periodo Tokugawa per indicare tutta quella serie di racconti e storie comprendenti del sovrannaturale ma, in realtà, l'origine di questo gusto e ricerca per la rappresentazione artistico-letteraria dei confini del mondo, del non-umano, va ricercata in tempi molto più lontani ed ha caratterizzato la produzione giapponese per quasi tutta la sua storia.

³¹ REIDER, Noriko T., "The Emergence of "Kaidan-shū" The Collection of Tales of the Strange and Mysterious in the Edo Period", in *Asian Folklore Studies*, Vol. 60, No. 1, Nanzan University, 2000, pp. 79-99.

La genesi del racconto di stampo sovrannaturale va ricercata nel continente, in Cina, durante il periodo delle sei dinastie (222-589), che coincide più o meno con il periodo Kōfun della preistoria giapponese. A quel tempo vi fu una fiorente produzione di racconti brevi su eventi sovrannaturali raggruppati sotto un genere con il nome di *zhiguai* 志怪. L'interesse degli autori di *zhiguai* era rivolto verso i limiti, i bordi di separazione tra i due mondi, quello della vita e quello della morte, e del loro oltrepassarli. Ma vi era un altro tipo di cesura, di confine estremamente marcato dalla società confuciana, che catturava la loro attenzione: quello della parentela. Secondo il credo confuciano, infatti, un individuo non avrebbe potuto avere legami o contatto, nemmeno fare offerte, ad uno spirito di un antenato non appartenente al proprio lignaggio.³² Negli *zhiguai* invece, questo "limite" viene abbattuto e vengono esplorate dimensioni in cui l'individuo si ritrova ad entrare in contatto con fantasmi, ma anche fantasmi di antenati non propri, quindi degli spiriti completamente sconosciuti: era proprio questa caratteristica che costituiva il "misterioso" ed il "sovrannaturale" di queste storie.

Si può quindi affermare che lo scopo di queste storie fosse principalmente mettere alla prova la morale confuciana³³, in una sorta di provocazione verso un sistema particolarmente severo e di conseguenza non esente da critiche da parte degli esponenti colti. Molti di questi racconti, infatti, avevano come tematiche adulterio, uccisioni, atteggiamenti che andavano contro la pietà filiale: tutto ciò, insieme alla presenza di fantasmi, magia, faceva parte di una categoria di argomenti che Confucio non aveva mai trattato nei suoi *Dialoghi* e che quindi non erano contemplati in alcuno dei suoi discorsi. I racconti del sovrannaturale sono quindi "*zhi bu yu*, ciò che il maestro non ha detto"³⁴. Un precursore di questi *zhiguai* con scopo didascalico, precedente al periodo delle Sei Dinastie, fu Ying Shao con la sua raccolta di nome *Fengsu Tongyi*, risalente al periodo della dinastia Han (206 a.C.-220 d.C.), le cui storie di fantasmi possedevano volutamente uno scopo di critica nei confronti del mondo circostante, in particolare gli atteggiamenti ed i costumi di chi risiedeva nei ranghi più alti del governo. In origine quindi, questo

³² CAMPANY, Robert F., "Ghosts Matter: The Culture of Ghosts in Six Dynasties Zhiguai", in *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews* (CLEAR), Vol. 13, 1991, pp. 15-34.

³³ HUGES, Henry J., "Familiarity of the Strange: Japans Gothic Tradition", in "Criticism", Vol. 42, No.1, Wayne State University Press, 2000, pp. 59-89.

³⁴ HUGES, H. J., "Familiarity of the Strange..."

tipo di letteratura non nacque principalmente con un intento legato alla sfera dell'intrattenimento, bensì a quello didattico e di critica sociopolitica.³⁵

Con il passare del tempo queste tematiche non cessarono mai di essere in voga per la creazione di storie e raccolte, anzi. Durante la dinastia Tang (610-906) il genere sul sovrannaturale, *zhiguai*, iniziò ad essere indicato tramite un nuovo termine, *chuangqi* 傳奇. Quest'ultimo acquisisce un'accezione leggermente diversa dal suo predecessore, infatti al posto di 怪 *guai*, troviamo 奇 *qi*, che indica il “meraviglioso”, “quindi cronache del meraviglioso”, dove il primo carattere, 傳 *chuang*, in giapponese è un carattere alternativo per 伝える *tsutaeru*, quindi “narrare”, “riportare”. La prosa diventa più sofisticata, le trame più intricate con l'inserimento di scenari magici e meravigliosi e personaggi forti.³⁶ L'epoca della dinastia Tang inoltre fu periodo di massicci scambi commerciali tra Giappone e Cina ed immenso fu il materiale letterario in cinese antico che approdò sulle coste del Giappone, ma non solo: i racconti Cinesi sul sovrannaturale, infatti, da quel momento in poi sanciranno l'inizio della tradizione “gotica” diventando la fonte principale per lo sviluppo di un genere letterario simile anche in altri angoli dell'Asia orientale³⁷, e che sarà la base per il fiorire dell'estetica gotica e grottesca amata dagli artisti fino e durante la modernità.

In Giappone, i primi manoscritti storici furono il *Kojiki* (712) ed il *Nihon Shoki* (720), con appena otto anni differenza, entrambi raccolgono storie e leggende riguardanti l'origine del Giappone come territorio e società. Saranno loro i precursori della letteratura di periodo medievale ed in particolare del *Genji monogatari*, nel quale troviamo diversi riferimenti ed allusioni ad opere precedenti, tra cui *Kojiki* e *Nihon shoki* ma anche *Man'yōshū*, *Kaifusō*, *Kokin wakashū*, *Ise monogatari*, *Tosa nikki*.³⁸ L'ispirazione di stampo folkloristico è evidente se pensiamo ai vari episodi in cui appaiono fantasmi, spiriti vendicativi, come nella vicenda di Rokujō, Yūgao e Aoi ma, allo stesso tempo, forte è l'aspetto legato alla morale confuciana e buddista di origine

³⁵ POO, Mu-Chou, “Ghost Literature: Exorcistic Ritual Texts or Daily Entertainment?”, in “*Asia Major*”, THIRD SERIES, Vol. 13, No. 1, Academia Sinica, 2000, pp. 43-64.

³⁶ WANG, Ao, “Poetry Matters: Interpretative Community, “pailü”, and “Yingying zhuan””, in *Harvard Journal of Asiatic Studies*, Vol. 71, No. 1, Harvard-Yenching Institute, 2011 pp. 1-34.

³⁷ HUGES, H. J., “Familiarity of the Strange...”

³⁸ BERRY, Margaret, “Gate to Japan for the Undergrad”, in *CEA Critic*, Vol. 44, No. 4, The Johns Hopkins University Press, 1982, pp. 18-25.

continentale, approdata in Giappone proprio grazie agli scambi commerciali con la Cina. A sua volta il *Genji monogatari* ispirerà, duecento anni dopo, un'opera che diventerà un nuovo caposaldo della letteratura gotica e grottesca in Giappone: *Konjaku monogatari shū* 今昔物語集 del 1120, una raccolta di racconti brevi, *setsuwa* 説話, letteralmente “storia parlata”. Il termine, derivante dal cinese *shuohua*, indica sia la forte ed importante componente orale che ha portato alla nascita di questo genere letterario, oltre ad un'accezione che ci riporta ad un tipo di “conversazione leggera” e per l'intrattenimento.³⁹ Il *setsuwa* rappresenta uno dei primi esempi di letteratura giapponese incentrata sul sovrannaturale e sul mistero ed affonda le proprie radici nello *zhiguai* cinese⁴⁰. Da quest'ultimo acquisisce, oltre alle tematiche sovrannaturali e grottesche, anche lo scopo didattico di stampo buddista e confuciano, sebbene con il *setsuwa* si ha un duplice obiettivo poiché in essi rientra anche quello dell'intrattenimento per i fruitori. È proprio nel *setsuwa* e nella cultura medievale che vanno ricercati gli elementi che andranno in buona parte a definire il *kaidan* di periodo Tokugawa: gettò infatti le basi per uno sviluppo di un immaginario protrattosi per tutta la storia giapponese, creando atmosfere, mondi ma soprattutto figure che ebbero in seguito un impatto impressionante sulla letteratura. Sebbene *Konjaku monogatari shū* possa essere considerato come uno dei primi esempi di racconti orrorifici e del mistero, il ruolo di prima antologia di racconti sovrannaturali in Giappone secondo gli studiosi, sarebbe da attribuire al *Nihon ryōiki* 日本靈異記, risalente a poco più di duecento anni prima (ca.823)⁴¹, una raccolta di storie di genere sovrannaturale con scopo prettamente didattico e legato all'ideologia buddista. L'obiettivo primario della raccolta era infatti quello di illustrare come le azioni positive e negative venissero premiate e punite in questa vita, legato quindi al principio karmico. Paragonando dal punto di vista didascalico il *Nihon ryōiki* ed il *Konjaku monogatari shū* con la vasta produzione di *kaidan* di epoca Edo, si può riscontrare una progressiva ed importante secolarizzazione del *kaidan* stesso e dei racconti sovrannaturali in generale, in quanto letteratura delle masse: ciò comporta un mantenimento delle tematiche

³⁹ KARAVIAS, Miriam, “How Strange! Are my eyes mistaken?” A Study of Arakida Reijo and Her Book of Fantastic Tales, *Ayashi no yogatari*, University of Massachusetts Amherst, Master Thesis, 2015.

⁴⁰ HUGES, H. J., “Familiarity of the Strange...”

⁴¹ REIDER, N. T., “The Emergence of “Kaidan-shū...”

Cfr. *Nihon ryōiki: cronache soprannaturali e straordinarie del Giappone*, Carocci, 2010.

narrative e legate al sovrannaturale, con una perdita però dell'intento didattico legato all'aspetto religioso. Uno degli elementi principali che fu conservato nel tempo è la costante presenza nei racconti di individui di sesso femminile, spesso relegati al concetto del mostruoso ed alla rappresentazione del *fujōkan* 不浄感, concetto prettamente buddista riguardante l'impurità del corpo umano soggetto a corruzione e decomposizione, ma anche del corpo femminile: nonostante la secolarizzazione, l'aspetto misogino legato alla morale buddista continuò quindi a fare da substrato a questo tipo di letteratura non dando alcun segno di voler scomparire.⁴²

La secolarizzazione del *kaidan* coincise con l'apice del suo successo, durante gli anni dell'era Hōreki 宝暦時代 (1751-1763), innanzitutto per merito di *Hanabusazōshi* 英草紙 (1749) composto da Tsuga Teishō 都賀庭鐘 (1718?-94?) che, precedentemente, introdusse una nuova interpretazione stilistica del *kaidan*, presentandolo in una forma più raffinata e ricercata, su ispirazione di racconti in lingua cinese vernacolare che furono per la prima volta riadattati in lingua giapponese. L'opera di Teishō fu oggetto di grande fascinazione soprattutto per l'aura esotica che riusciva ad emanare: Teishō stesso, riadattando i racconti dal cinese vernacolare, lasciò intatte in lingua originale alcune parti, per fa sì che potessero essere apprezzate pienamente dai lettori, non mancarono inoltre riferimenti culturali al buddismo ed al taoismo⁴³, quest'ultimo un pensiero a cui molti giapponesi non erano ancora molto avvezzi.

Hanabusazōshi divenne uno dei punti di massima ispirazione per Ueda Akinari 上田秋成 (1734-1809), nella creazione del suo *Ugetsu monogatari* 雨月物語 (1776)⁴⁴, insieme al *Konjaku monogatari shū*, da cui riprende del materiale fantastico⁴⁵. Anch'essa una collezione di brevi racconti, con essa si raggiunge l'apice dell'arte della scrittura a tema orrorifico, sovrannaturale e grottesco. Nonostante l'opera di Ueda possa essere classificata sia come *kaidan* che come *yomihon*⁴⁶, in quanto occupa un ruolo

⁴² KARAVIAS, M., "How Strange! Are my eyes mistaken?" ...

⁴³ REIDER, N. T., "The Emergence of "Kaidan-shū..."

⁴⁴ Ueda Akinari, *Racconti di pioggia e di luna*, Venezia, Marsilio, 2001.

⁴⁵ CHAMBERS, 2007, cit. in DUMAS, Rachel, "Historicizing Japan's Abject Femininity: Reading Women's Bodies in "Nihon ryōiki"", in "Japanese Journal of Religious Studies", Vol. 40, No. 2, Nanzan University, 2013, pp. 247-275.

⁴⁶ Libri di epoca Edo con riferimenti a tematiche buddiste, storie fantastiche e del passato, ni cui prevaleva l'elemento narrativo piuttosto che quello figurativo (*ehon* 絵本).

importante nella rappresentazione di entrambi i generi,⁴⁷ *Ugetsu monogatari* nasce come una commistione di tematiche ed estetiche provenienti da più universi differenti: la raffinatezza delle scritture cinesi vernacolari, caratteristica fondamentale per la popolarizzazione del *kaidan* e lo sviluppo dello *yomihon*⁴⁸, si unisce con la presenza di scenari grotteschi ed oscuri simili a quelli dei *setsuwa* medievali, non manca inoltre la presenza di personaggi principali spaventosi e misteriosi, a cui Ueda adatta spesso la struttura di *waki* e *shite* richiamando la tradizione del *mugen nō*⁴⁹.

Ueda cavalca letteralmente l'onda della popolarità del *kaidan* nel momento in cui compilerà l'opera, facendo sì che essa potesse rientrare all'interno della tradizione della letteratura giapponese, e così fu. Le motivazioni per cui il *kaidan* fu estremamente in voga a Edo sono molteplici. Come già spiegato in precedenza, il termine stesso *kaidan* non nasce prima dell'epoca Edo: fu proprio durante i primi anni dello shogunato Tokugawa che questo termine entrò in auge tra la popolazione. Come suggerisce l'ortografia stessa del termine, la componente orale fu fondamentale per la creazione di questo genere letterario: nei primi anni di periodo Edo, infatti, cominciò a popolarizzarsi l'usanza dei *hyakumonogatari kaidankai* 百物語怪談会⁵⁰: consisteva in ritrovi di più persone durante i quali venivano raccontate cento storie di fantasmi che avrebbero dovuto alla fine evocare degli avvenimenti soprannaturali⁵¹. Questo perché, grazie alla stabilità raggiunta nel 1603 con l'unificazione del Giappone e la nascita del governo di Tokugawa Ieyasu, le persone iniziarono a ricollegare eventi nefasti, terrore e decadenza al passato delle guerre civili, come un qualcosa di lontano dalla propria quotidianità, perciò "in periodo di pace si poteva pensare all'orrore e soprannaturale come un mezzo di intrattenimento"⁵². Con l'avvento di una sempre più avanzata tecnologia per la stampa, lo sviluppo di una sempre più fiorente economia nazionale e l'ascesa della classe dei mercanti fece sì che questo tipo di letteratura iniziasse a passare di mano in mano fino a

⁴⁷ KARAVIAS, M., "How Strange! Are my eyes mistaken?"...

⁴⁸ Ibid.

⁴⁹ REIDER, N. T., "The Emergence of "Kaidan-shū..."

⁵⁰ Questo tipo di incontri sarebbero di origine medievale: durante il sedicesimo secolo, segnato dalle guerre civili, vi era l'usanza di organizzare degli incontri chiamati *hyakuza hodan* 百座法談, vi si riuniva per raccontare cento storie buddiste, una al giorno, con l'intento di indurre alla creazione di miracoli. Inoltre, sembrerebbe che il raccontare le storie di fantasmi in quel periodo, servisse per dare coraggio ai guerrieri impegnati nelle numerose battaglie delle guerre civili.

⁵¹ REIDER, Noriko T. "The Appeal of "Kaidan", Tales of the Strange" in "Asian Folklore Studies", Vol. 59, No. 2, Nanzan University, 2000, pp. 265-28.

⁵² REIDER, N. T., "The Emergence of "Kaidan-shū..."

diventare un genere letterario a sé stante ed indipendente⁵³. La prima opera riconosciuta come prima vera e propria raccolta di *kaidan* ed in cui termine stesso appare per la prima volta nella storia è la raccolta di Hayashi Razan 林羅山 (1583-1657), *Kaidan*, meglio conosciuta come *Kaidan zensho* 怪談全書 (1627-1628). Razan fu uno studioso e fisico neoconfuciano che lavorò sotto il governo di Tokugawa Iemitsu. Secondo Noriko T. Reider, la fama che esso ottenne fu di quadruplicata natura: rispondeva alla fascinazione generale del tempo per il grottesco, ed inoltre anche ad un interesse per l'esoticismo in quanto legato alla propria origine continentale, inoltre il *kaidan* possedeva la valenza di poter spiegare effetti sovranaturali in maniera più logica e legata al concetto di *tamashii* 魂, spirito, infine, le storie potevano essere utilizzate come mezzo per poter trattare di tematiche sociali e politiche in un periodo di cambiamenti consistenti e di severa censura.⁵⁴

L'ultimo dei quattro aspetti, che riporta al concetto di letteratura come mezzo di espressione critica e sociale, acquisisce un ruolo particolarmente di rilievo in quanto, come visto all'inizio di questo capitolo, unisce e lega tramite un filo questo tipo di produzione, sin dalla sua origine nel continente, in Cina, fino ad arrivare alla società giapponese di periodo Tokugawa in cui il *kaidan* va a secolarizzarsi ma la sua valenza sociale, insieme a quella legata alla sfera dell'intrattenimento, non scema.

Nelle prossime pagine verrà trattata la produzione di Tsuruya Nanboku IV legata fortemente a questo tipo di letteratura del sovranaturale, *Tōkaidō yotsuya kaidan*, a partire dalla sua produzione fino ad arrivare al significato che acquisì all'interno della sfera sociale.

2.2 *Tōkaidō Yotsuya kaidan e Kanadehon chūshingura*

Tōkaidō Yotsuya kaidan di Tsuruya Nanboku IV, viene rappresentata per la prima volta nell'estate del 1825 sul palco del Nakamura-za insieme al *Kanadehon chūshingura* 仮名手本忠臣蔵. Il primo nasce infatti come spin-off e parodizzazione del secondo: i due

⁵³ Ibid.

⁵⁴ REIDER, N.T., "The Appeal of "Kaidan"..."

drammi hanno in comune lo stesso *sekai*, quello dell'*Akō jiken* 赤穂事件 (1701-1703), la vendetta dei quarantasette *rōnin* 浪人.⁵⁵ Nanboku stesso esplicita, nel *katari*⁵⁶ della locandina dell'anteprima del dramma, l'obiettivo ed il significato di essa, ovvero il tentativo di svuotare di significato i valori classici che sottostanno alla celebrazione della vendetta legata alla morale samuraica ed altrettanto esplicitamente spiega che ciò sarebbe avvenuto tramite la rappresentazione di una vendetta portata a termine da una donna.

Tsuruya Nanboku, per la creazione di *Tōkaidō Yotsuya kaidan*, va ad intrecciare tematiche ed avvenimenti con la tecnica del *naimaze*: raccoglie idee da più fonti di cronaca e da sue opere precedenti, realtà e finzione, incastrando il tutto con la leggenda del fantasma di Oiwa お岩 di Yotsuya⁵⁷, contenuta nel *Yotsuya zatsudan shū* 四谷雑談集⁵⁸ risalente all'era Kyōhō 享保 (1719-1736), e con quella dei quarantasette *rōnin*. Il risultato ottenuto riflette perfettamente l'intento dell'autore di presentare l'altra faccia della medaglia di una realtà, quella dell'etica legata alla cultura samuraica, buddhista e confuciana, mai esplorata fino a quel momento. Così il palco si colora di atmosfere nuove, cupe e sanguinarie per portare sulla scena una vendetta tutta al femminile, in una riscrittura intesa anche come re-genderizzazione del *Kanadehon chūshingura*. E così da una visione sociale ed eroica della vendetta ci si sposta ad uno sguardo domestico di essa, con protagonista la figura femminile, fino a quel momento intrappolata nel suo

⁵⁵ TOMINAGA, Takeko, "AN ANALYSIS OF THE EVERLASTING APPEAL OF TOKAIDO YOTSUYA KAIDAN - A Thesis Presented to the Faculty of California State University, Dominguez Hill", Master of Arts in Humanities, 2003

⁵⁶ Locandina teatrale con un messaggio indirizzato al pubblico.

⁵⁷ Leggenda che racconterebbe dei fatti accaduti durante l'era Genroku presso l'attuale quartiere di Zōshigaya (Tokyo), racconta di Oiwa, una sfortunata donna di non proprio buon carattere ed afflitta dai segni del morbillo avuto in età giovanile: a causa di questo, avrebbe sempre fatto fatica a trovare un marito. Una volta riuscita a sposarsi, la situazione non migliorò in quanto il marito decise in seguito di sposare un'altra donna più avvenente. Una volta presa coscienza di essere stata ingannata dal proprio marito, Oiwa scappò, senza farsi più vedere. Dopo la sua scomparsa si sarebbero susseguiti eventi nefasti come la morte dei bambini del suo ex-marito, e ciò sarebbe stato attribuito all'azione dello spirito adirato di Oiwa. A causa di ciò fu in seguito eretto un tempio in suo onore, lo Oiwa Inari jinja お岩稲荷神社.

⁵⁸ Lo *zatsudan* divenne talmente popolare che un famoso artista del *gesaku* Ryūtei Tanehiko 柳亭種彦 (1783-1842) si ispirò ad esso per la creazione del suo *yomihon*, *Kinsei kaidan shimoyo no hoshi* 近世怪談霜夜星 (1808).

ruolo subordinato ed alla mercé del proprio marito e del proprio padre, sia nella realtà che sul palcoscenico: *Kanadehon chūshingura* ne è un esempio⁵⁹.

In *Kanadehon chūshingura* del 1825, la storia di vendetta portata a termine da Asano Naganori contro Kira Yoshinaka, assassino del signore di Asano, viene rappresentata con i personaggi di En'ya Hangan 塩谷判官, samurai che alla corte shogunale viene accusato di aver alzato la spada contro Kō no Moronao 高師直, a causa di numerosi diverbi precedenti. A causa di ciò En'ya viene costretto al suicidio rituale *seppuku* 切腹. Da quel momento in poi inizierà la ricerca di vendetta dei suoi servitori, ormai ridotti al ruolo di *rōnin*, comandati dal fedele Ōboshi Yuranosuke 大星由良之助. Ciò che viene esaltato di questi avventi è ovviamente la fedeltà dei *rōnin*, i quali faranno tutto il possibile per poter vendicare il loro padrone arrivando ad eseguire *seppuku* loro stessi: così avviene la romanticizzazione della loro sofferenza e di tutti i sacrifici messi in atto per rispettare la loro morale ed i loro principi di pietà filiale nei confronti del padrone⁶⁰.

Se con *Kanadehon chūshingura* il mondo rappresentato è fatto di morale, fedeltà e sacrificio, il mondo di *Tōkaidō Yotsuya kaidan*, al contrario, è caratterizzato dal tradimento, dall'omicidio, tortura, scene macabre legate all'immaginario in cui una donna porta a termine un tipo vendetta che si discosta pienamente da quella portata a termine dai quarantasette *rōnin*: è una vendetta personale, scaturita da un bisogno di riscatto morale e sociale, per la quale lei volta completamente le spalle alla società alla quale è sempre appartenuta.

Tōkaidō Yotsuya kaidan è ambientato negli anni durante i quali gli ex servitori di En'ya preparano la vendetta contro Kō no Moronao. Nel primo atto appare Tamiya Iemon 民谷伊右衛門, uno degli ex servitori di En'ya il quale decide di non partecipare alla vendetta. Egli è innamorato di Oiwa, una bellissima donna figlia di Yotsuya Samon 四谷佐門, anch'egli un ex servitore di En'ya. Iemon e Oiwa erano uniti da un legame matrimoniale ma il padre di Oiwa, Samon, li costringe a separarsi poiché sospetta Iemon di aver rubato del denaro dall'abitazione di En'ya durante tutto il caos della morte di

⁵⁹ SHIMAZAKI, S., *Kabuki in transition...*

⁶⁰ Ibid.

quest'ultimo. Durante il primo atto vengono inoltre presentati i personaggi di Osode お袖, sorella di Oiwa (entrambe sono costrette a lavorare come prostitute) e Satō Yomoshichi 佐藤與茂七, un altro ex servo di En'ya con cui lei è sposata ma temporaneamente separata.

Durante la seconda metà del primo atto, ambientato in una casa di massaggiatori adibita a bordello durante la sera, entra in scena Naosuke 直助, un uomo pazzamente innamorato di Osode che decide di comprare il suo servizio per una notte, sebbene l'interferenza improvvisa di Yomoshichi rovini tutti i suoi piani. Così poco dopo decide, in preda alla rabbia, di ucciderlo, non accorgendosi però di averlo confuso con Okuda Shōzaburō 奥田庄三郎, il proprio padrone. Quest'ultimo aveva appena eseguito uno scambio di vesti con Yomoshichi per portare avanti una missione segreta, ma di questo Naosuke non si accorge. In un punto vicino a quello in cui avviene l'omicidio, Iemon uccide Samon per potersi riunire con Oiwa. Entrambi decidono di tagliare il volto alle vittime per renderle irriconoscibili ma nel frattempo arrivano Osode e Oiwa. Iemon e Naosuke decidono così di ingannare le due sorelle dicendo loro che avrebbero trovato i presunti assassini ed avrebbero vendicato i loro due cari.

Durante il secondo atto si entra nell'ambiente domestico di Oiwa e Iemon. Oiwa ha appena partorito ed è molto debole, viene malamente trattata da suo marito. Iemon per mantenere sé stesso, Oiwa e la casa è costretto a lavorare come costruttore di ombrelli, è decisamente depresso per la situazione economica. Oiwa dopo il parto ha sviluppato una particolare malattia del sangue – *chi no michi* 血の道. Il loro vicino di casa Itō Kihei 伊藤喜兵衛, un servitore di Moronao, complotta contro Oiwa per poter far sposare sua figlia Oume お梅 con Iemon, di cui è innamorata, decide così di riuscirci tagliando fuori Oiwa. Le fa quindi recapitare a casa una sostanza che, mascherata da medicinale per la malattia di Oiwa, si rivela essere un veleno che la sfigurerà. Nel frattempo, Iemon, ospite del proprio vicino e notando la bellezza e la gioventù di Oume, decide su due piedi di sposarla e di diventare subito parte della sua ricca famiglia. Oiwa, bevendo la pozione, verrà sfigurata nella parte sinistra del suo volto. Appena scopre del tradimento del marito, comincia a sfigurare sé stessa ancora di più, mentre tenta di truccare il suo volto intenta a prepararsi per andare a ringraziare Kihei per la sua generosità. Sfortunatamente morirà

ancor prima di riuscire ad oltrepassare l'uscio di casa, trafiggendosi inavvertitamente con una punta appesa al muro. Iemon, ritrovando il cadavere della moglie una volta tornato a casa, decide di sbarazzarsene facendo sì che sembrasse un adulterio da parte di Oiwa con un servo, Kohei 小平, il quale Iemon ed i suoi amici rapirono in precedenza poiché colto in flagrante nel rubare una medicina dalla famiglia Tamiya. Così Iemon lo uccide, e legherà lui ed Oiwa a due lati di una porta, gettandoli così nel fiume Kanda 神田川. La stessa notte Iemon sposa Oume ma viene posseduto per la prima volta dallo spirito di Oiwa, tornata per vendicarsi. Finisce così per uccidere la novella sposa ed il nuovo suocero.

Nel terzo atto, vi è un incontro di Iemon con i fantasmi di Oiwa e di Kohei i quali lo rimproverano, nella scena del *toitagaeshi* 戸板返し⁶¹, “la porta girata”. Viene narrato inoltre di Osode che, nonostante si fosse legata con Naosuke con la speranza di poter vendicare i suoi cari, decide di rimanere casta. Dopo aver appreso della morte di Oiwa però, decide di sposarlo, con l'intenzione che egli potesse vendicare anche la morte di sua sorella. Una volta sancito il matrimonio, appare Yomoshichi, di cui Osode aveva dato per scontata la morte: quest'ultima scopre le malefatte di Naosuke ed allo stesso tempo si sente profondamente in colpa per aver tradito il suo innamorato Yomoshichi. Osode decide così di tendere una trappola ai due, facendogli credere che l'uno stesse provando ad uccidere l'altro nell'oscurità, mentre fa sì che entrambi pugnolino lei. Inoltre, prima di morire, Osode lascia una lettera a Naosuke, dicendogli che ella era solo stata adottata da Samon: il padre di sangue sarebbe stato Motomiya Sandayū 本宮三太夫, lo stesso di Naosuke. Lo avverte infine di aver ucciso il suo padrone al posto di Yomoschichi. Naosuke decide di suicidarsi. In questo atto viene inoltre rappresentata la fedeltà di Kohei nei confronti del proprio padrone Oshioda Matanojō 小汐田又之丞 anche dopo la morte. Quest'ultimo era membro del gruppo dei rōnin, ex servitori di En'ya, ma non riuscì a partecipare alla vendetta poiché sotto sorveglianza, accusato di aver rubato dei beni da un prestatore di pegni. In seguito, capisce che il colpevole dei furti era stato Kohei, per poter salvare il proprio padrone e permettergli di guarire da una

⁶¹ MANSI, Rachele, “*Tōkaidō Yotsuya kaidan's Oiwa: Analysis of a kabuki vengeful ghost*”, Master of Arts in Asian Studies Japan track, 120EC Leiden University, 30/06/2018, pp. 5-13.

malattia che si portava dietro da tempo. Dopo aver bevuto la medicina consegnatagli dal fantasma di Kohei, Matanojō riesce a raggiungere il gruppo e partecipare alla vendetta.

Durante l'atto finale, vi è Iemon che sogna di passare una notte con un'avvenente ragazza, che in seguito si scopre essere il fantasma di Oiwa. Iemon si sveglia, all'interno di un tempo in cui vi si era rifugiato per scappare alla maledizione di Oiwa, la quale, nonostante i tentativi di pacificazione, aveva ormai fatto morire o fatto uccidere tutte le persone care a Iemon. Alla fine del dramma, Oiwa scompare nel nulla ed è Yomoshichi che, seguendo il desiderio di Osode, decide di uccidere Iemon.

Con Onoe Kikugorō III 尾上菊五郎 nel ruolo di Oiwa, l'opera ebbe un grande successo sin dalla prima performance del 1825. La rappresentazione doppia delle due opere aumentò la percezione che i due drammi fossero una cosa sola. Effettivamente, come già accennato in precedenza, entrambi sembrano segnare due estremi di due mondi opposti ed epoche diverse: con *Kanadehon chūshingura*, *jidaimono* del genere *katakiuchi* si propone una visione positiva e romanzata della vendetta e della pietà filiale, caratteristica della prima metà del periodo moderno, in netto contrasto con le atmosfere di *Tōkaidō yotsuya kaidan*, un *sewamono* (*kizewamono*) incentrato sul caos e sul disordine tipici degli ultimi decenni dell'epoca Edo. Il programma stesso del calendario kabuki di periodo Edo prevedeva due metà dello spettacolo costituite da un *jidaimono* ed un *sewamono* ma nel caso specifico di *Kanadehon chūshingura* e *Tōkaidō Yotsuya kaidan*, i diversi atti dei due drammi vennero alternati, contro la consuetudine di rappresentarne uno solo dopo il termine del primo: questo legò indissolubilmente le due opere⁶².

Il significato del ruolo di *Tōkaidō Yotsuya kaidan* all'interno del progetto di Tsuruya Nanboku è quello di protesta, che si propone su diversi livelli, quindi non solo nei confronti del *Kanadehon chūshingura*. Ciò che viene innanzitutto scardinato è l'insieme delle convenzioni classiche del kabuki di periodo Edo e la struttura canonica delle trame tradizionali, quella degli *oiesōdōmono* e dei *katakiuchimono*. Questi ultimi non sono nient'altro che una sorta di sottocategoria dei primi, questo perché la vendetta, secondo la struttura sociale dell'epoca, non era dettata da una motivazione personale bensì da un dovere legato al concetto di pietà filiale, che legava gli individui alla struttura domestica

⁶² Ibid.

dello *ie*. Era lo stesso sistema che andava a definire i ruoli degli individui che vi erano all'interno, la vendetta era uno di quelli: non aveva alcuna accezione negativa in quel contesto, anzi, era un'azione ben accettata dalla comunità. A sostegno di questo, il fatto che i drammi *katakiuchi* fossero estremamente sostenuti ed incoraggiati nella produzione dal governo del *bakufu*, in quanto opere utili a veicolare la morale legata all'ordine sociale militare del tempo.

Per Shimazaki Satoko *Tōkaidō Yotsuya kaidan* e la sua rappresentazione immediatamente successiva a *Kanadehon chūshingura*, mira innanzitutto ad abbattere questo costrutto per il quale la società ed il suo ordine vengono basati sul ruolo fondamentale della pietà filiale, insieme a quello del sacrificio e della fedeltà. Assieme al concetto stesso di fedeltà, anche la terminologia legata ad esso viene svuotata di significato. Sia in *Kanadehon chūshingura* che in *Tōkaidō Yotsuya kaidan*, gli ex servitori di En'ya usano su sé stessi il termine *gishi* 義士, “servitori fedeli”. Mentre nel primo dramma, il termine *gishi* ha il ruolo di evidenziare la loro natura di samurai ormai alla deriva ed impossibilitati ad occupare un nuovo ruolo all'interno della società di tardo periodo Edo, in quanto legati a concetti e valori anacronistici, in *Tōkaidō Yotsuya kaidan* gli ex servitori di En'ya come Iemon e Samon, vengono rappresentati come *fugishi* 不義士, nonostante loro stessi continuino ad utilizzare il termine originario di *gishi*, questo perde totalmente significato e viene utilizzato all'interno dell'opera esclusivamente con valore di etichetta⁶³. La fedeltà in questo senso viene rappresentata come un'arma a doppio taglio: se in *Kanadehon chūshingura*, la fedeltà per i *rōnin* rimane l'unica risorsa a cui aggrapparsi per sopravvivere, in *Tōkaidō Yotsuya kaidan* essa diventa la fonte di tutte le sventure e della povertà dei personaggi. L'autore va così va a ribaltare la medaglia mostrando il lato più oscuro, per la prima volta sui palcoscenici kabuki dopo anni ed anni di esaltazione di una società neoconfuciana patinata basata sui valori favorevoli per il sostegno del governo.

Nonostante le malefatte, anche i personaggi più negativi sono rappresentati come vittime stesse di questo sistema basato sulla romanticizzazione ed esaltazione della pietà filiale, vengono infatti visti come degli antieroi. Nanboku non punta a caratterizzare i personaggi negativi in modo da renderli completamente repellenti per il pubblico, anzi.

⁶³ SHIMAZAKI, S., *Kabuki in transition...*

Sfrutterà invece una tipologia di personaggio emersa agli inizi del diciannovesimo secolo, quella dello *iroaku*: l'uomo particolarmente avvenente ed affascinante che compie azioni deplorevoli, il quale presenta una pelle molto bianca, trucco in cui sono accostati i significati di classe, bellezza, aristocrazia, in modo da enfatizzare la bellezza estetica del personaggio oltre che uno spiccato acume ed intelligenza⁶⁴. Infatti, questi personaggi tenderanno sempre a manipolare chi gli si presenterà davanti, tentando sempre di agire con il fine di ottenere esclusivamente il proprio tornaconto.

Tenendo conto della distanza nella caratterizzazione dei personaggi principali delle due opere, delle atmosfere, delle tematiche, sebbene non sia scontato, salta sicuramente all'occhio l'intento sovversivo del progetto di Tsuruya Nanboku. Nel rappresentare "l'altra faccia", sceglie quindi di contestualizzare i personaggi, samurai, in un contesto totalmente diverso da quello classico, in modo da poter esaltare più fortemente gli oggetti della sua critica. Sebbene la caratterizzazione opposta dei *gishi* e dei *fugishi*, che ci permette di inquadrare la tipologia di protesta portata avanti dall'autore, egli decide di porre il focus sul personaggio femminile di Oiwa, specialmente dopo la sua metamorfosi in fantasma vendicativo. Un personaggio donna il quale, in un'altra opera come il *Kanadehon chūshingura*, sarebbe stato relegato ad un ruolo prettamente secondario e molto probabilmente poco utile a una corsa finalizzata a ristabilire l'ordine sociale, la tematica principale. Nei prossimi capitoli si osserverà come il personaggio di Oiwa si possa considerare come un tentativo scardinare ogni ideale estetico femminile legato all'ambiente artistico e del teatro, attraverso una rappresentazione grottesca, horror ed abietta del corpo femminile, in netto contrasto con l'attenzione sulla grazia e sulla femminilità proposta all'interno della creazione di un ideale andatosi a creare durante il periodo Genroku e figlio di una società fortemente patriarcale.

⁶⁴ Ibid.

3. Il corpo femminile e la sua rappresentazione sul palcoscenico

3.1 La figura di Oiwa

Nel primo atto di *Tōkaidō Yotsuya kaidan*, Tsuruya Nanboku ci presenta un’Oiwa ancora fortemente legata al suo ruolo di figlia fedele ed al *bushi rinri* 武士倫理, l’etica samuraica, etica condivisa anche dagli altri personaggi, soprattutto gli ex servitori di En’ya del *Kanadehon chūshingura*. Nonostante questo, in *Tōkaidō Yotsuya Kaidan*, i valori etici verranno completamente decostruiti e rovesciati. Infatti, come già approfondito nel capitolo precedente, questo forte sentimento di pietà filiale e fedeltà diverrà causa della rovina stessa dei personaggi del dramma, a partire dalle due figlie di Samon: la totale devozione nei confronti del padre costringerà Oiwa e la sorella Osode a lavorare come prostitute, per far fronte alle difficoltà che sopraggiungeranno con la morte di En’ya e con l’impoverimento di Samon e di tutti gli altri ex servitori. Spinte da questo stesso impulso, diventeranno le seconde vittime di Iemon e Yomoshichi, unendosi a loro con l’idea di poter infine vendicare il proprio padre ma finiranno solo per essere ingannate. I due, infatti, sfrutteranno la situazione per poterle manipolare e queste, in quanto donne, non partecipano direttamente alla vendetta, ma non possono fare altro che affidarsi ciecamente ai due uomini.

Ciò che salta particolarmente agli occhi è la contraddizione che risiede nel ruolo sociale della vendetta stessa, che Nanboku mette in discussione insieme alla visione romantica ed eroica della sua ricerca. La vendetta di Oiwa infatti è mostruosa, grottesca e non finalizzata al ristabilimento dello status quo e dell’equilibrio sociale, è anzi distruttiva e devastante e può realizzarsi solo grazie alla morte: grazie ad essa, Oiwa cessa di riconoscersi nel ruolo di *samurai no musume* 侍の娘 (figlia di samurai)¹ e scollega sé stessa dalla moltitudine di catene sociali che l’hanno tenuta intrappolata in quel ruolo durante tutta la sua vita. Il soggetto della vendetta in *Tōkaidō Yotsuya kaidan* non è più un gruppo di uomini che agiscono come surrogati per una vendetta eroica e dettata da un proprio sentimento di dovere, ma è una donna, morta, il cui

¹ MANSI, R., “Tōkaidō Yotsuya kaidan’s Oiwa... pp. 5-13.

fantasma decide di agire solo ed esclusivamente per se stesso, per vendicarsi dei soprusi subiti in vita. Inoltre, il fantasma di Oiwa si pone come soggetto della vendetta, ma non come agente: si concentra su Iemon, levandogli ed annientandogli ogni cosa cara a lui rimasta e, nel frattempo, rendendolo la mano attraverso la quale la vendetta sarà consumata, ingannandolo con possessioni ed allucinazioni. Questo un ulteriore contrasto tra i due drammi: in *Tōkaidō Yotsuya kaidan* la netta distinzione tra bene e male, espressa pienamente nel suo significato canonico in *Kanadehon chūshingura*, viene meno, i confini sono ormai sbiaditi.

Ciò che riesce a liberare Oiwa è proprio la sua morte, morte intesa come rinascita perché liberatoria, unico mezzo per spezzare il legame tra la donna ed il sistema patriarcale dello *ie* 家 e la morale samuraica². Si potrebbe quindi dire che la metamorfosi di Oiwa agisca su un duplice livello: interno ed esterno. Interno poiché Oiwa riesce così a passare da un ruolo di subordinazione ad uno attivo, in cui ella stessa, spinta dal risentimento ed odio nei confronti di Iemon decide di farsi giustizia: è proprio questo sentimento che spingerà il suo fantasma a vendicarsi. Il tutto è rappresentato dal suo volto, metafora dei soprusi subiti: la sua bellezza viene piano piano meno per lasciare spazio ad un viso deformato, ormai segnato dalla morte. Qui Tsuruya Nanboku inserisce dei richiami a sue opere precedenti: Okuni di *Okuni gozen keshō no sugatami* 阿国御前化粧鏡 e Kasane di *Iro moyō chotto karimame* 色彩間菫豆. Sia Oiwa, che Okuni, che Kasane, nei riadattamenti di Nanboku nascono come donne bellissime, le quali, con il tempo ed a causa di eventi negativi e tradimenti, arrivano ad acquisire una forma mostruosa. Nella leggenda originale di Kasane e nello *Yotsuya zatsudan*, Kasane ed Oiwa sono caratterizzate sin dall'inizio da una particolare bruttezza o difetto fisico: la prima sin dalla nascita, la seconda a seguito di un'infezione da morbillo. Tsuruya Nanboku decide di rappresentarle, al contrario, inizialmente come delle bellissime donne, dove la degenerazione in *akujo* 悪女 (donna brutta) è simbolica delle malefatte subite, dei tradimenti e dei soprusi ed inoltre, in senso più ampio, della decadenza degli ultimi decenni del periodo Tokugawa³.

² SHIMAZAKI, S., *Edo kabuki in transition...*

³ FUJIWARA, SHIGEKAZU, 藤原成一. *Yūrei Oiwa: Chūshingura to Yotsuya kaidan* 幽霊お岩: 忠臣蔵と四谷怪談, Seikyūsha, 1996, pp.74-77.

In *Tōkaidō Yotsuya kaidan* il risentimento di Oiwa viene rispecchiato nell'emblematica scena del *renribiki* 連理引, letteralmente “tirare i rami intrecciati”.

Dopo che Iemon avrà consumato la prima notte di nozze con la giovane Oume, inizierà a denigrare Oiwa alla novella sposa. Questo susciterà la furia di Oiwa che si rivelerà al posto di Oume. Dopo che Iemon proverà ad infilzare il fantasma di Oiwa con la sua spada, senza riuscirci, quest'ultima lo prenderà con la mano e lo tirerà a sé, proprio con un *renribiki*: questo tipo di manovra ha un significato intrinseco e profondo che va ad indicare il passaggio da un sentimento di amore romantico a quello di risentimento, gelosia ed odio. Il termine *renri* è un'abbreviazione di *hiyoku renri*, la lettura giapponese dell'ultima strofa di una poesia in cinese di Bai Juyi (772-846) la quale significa “ali condivise e rami intrecciati”, in un chiaro riferimento all'amore profondo tra due amanti. Il *renribiki*, dunque, assume una valenza che lo oppone al significato originale, viene inserito infatti necessariamente all'interno del repertorio sui fantasmi vendicativi: è il momento in cui l'assassino viene soggiogato e messo in difficoltà dal fantasma che riappare e trattiene il suo nemico con il proprio potere magico e sovrannaturale⁴.

Secondo Shimazaki Satoko i fantasmi femminili vendicativi sono rappresentati da questa inversione di senso su diversi livelli. Innanzitutto, perché il fantasma stesso è il simbolo di questo ribaltamento, incarnando, sotto forma di non vivente, il tradimento e l'amore non corrisposto la cui forza distruttiva è simboleggiata proprio dal *renribiki*. Secondo, perché è proprio la situazione di sofferenza causata dalla fine di un amore e dal fallimento di una relazione con un uomo, dal tradimento, che questo genere di spiriti prendono forma.⁵ Questi fantasmi vendicativi di donne morte e malamente abbandonate dal proprio amato, calcano i palcoscenici del teatro della prima modernità, creando un contrasto con il fiorente repertorio di teatro *nō* di periodo medievale, incentrato sì sui fantasmi spiriti di guerrieri, di uomini importanti, ma anche di donne. L'attenzione per la bellezza, la grazia (*yūgen*) caratteristica dei drammi *nō*, infatti, va pian piano a perdersi. Nei drammi femminili (*kazura nō* 鬘能) soprattutto, ma anche in molti *yobanmemono* 四番目物 (rappresentanti la folle passione degli amori

⁴ WERMER-COLAN, Alex, “The Accursed ShareAuthor(s): Alex Wermer-Colan”, in *The D.H. Lawrence Review*, Vol. 42, N. 1 e 2, D.H. Lawrence Review, 2017, pp. 164-186

⁵ SHIMAZAKI, S. p.154

impossibili, la sofferenza, la gelosia dei demoni femminili), il focus della messa in scena rimaneva una lirica elegante, l'estetica della grazia veniva minuziosamente mantenuta anche nella rappresentazione dei sentimenti più negativi, anche nelle situazioni più spiacevoli, quelle di estrema sofferenza⁶. Nonostante le rappresentazioni di fantasmi e demoni fossero comuni già in periodo medievale, durante la prima modernità la figura del fantasma perde innanzitutto la sua caratterizzazione di bellezza ed eleganza, acquisisce, al contrario, caratteristiche grottesche ed orrorifiche, legate al corpo femminile.

Per poter comprendere questo slittamento di attenzione verso il fantasma donna vendicativo, e l'estetica grottesca che si intreccia con questa figura, è necessario indagare il ruolo che acquisisce la figura femminile all'interno della vendetta in *Tōkaidō Yotsuya kaidan*, ma non solo, altrettanto fondamentale è chiedersi il perché la figura del fantasma sia stata oggetto di genderizzazione in epoca premoderna, e quale ruolo e valenza sociale deteneva il corpo femminile nell'immaginario e nella cultura di allora.

3.2 Il tabù del corpo femminile

L'immaginario legato al corpo della donna, il ruolo femminile all'interno della società di periodo Edo e, di conseguenza, anche la sua rappresentazione sui palcoscenici ed il suo progressivo mutare di forme e significati, trovano la propria origine in un tessuto di avvenimenti socio-culturali che hanno segnato un sempre più progressivo impoverimento di importanza ed autorità del ruolo a cui le donne erano state relegate. Le origini di questo processo vanno ricercate in epoche molto più lontane dell'era Tokugawa, risalgono infatti al periodo in cui i primi scritti buddhisti, accompagnati da nuovi concetti sociali e religiosi, arrivarono direttamente dalla Cina verso la metà del sesto secolo. Durante il regno dell'imperatore Kinmei (r. 509-571) il buddhismo divenne religione di stato, costruito sul nuovo modello cinese. La data esatta non è definita: il *Nihon shoki* riporta il 552, altre scritture, come *Gangōji engi* (747), segnano il 538. In questo periodo le donne ebbero un ruolo attivo quanto gli uomini nella

⁶ RUPERTI, Bonaventura, *Scenari del teatro giapponese – Caleidoscopio del nō*, Libreria editrice Cafoscarina, 2016, pp. 94-114.

diffusione dei nuovi concetti, i primi ordini monastici furono proprio ordini femminili⁷. inoltre, le donne godevano ancora di un ruolo attivo nelle istituzioni potendo acquisire il ruolo di imperatrici (basti pensare alle figure di Suiko e Kōmyō). Ciò non dovrebbe destare particolare sorpresa se si pensa alla preistoria⁸, periodo durante il quale non vi era ancora l'ombra di un sistema patrilineare e, soprattutto, durante il quale la donna deteneva il “monopolio spirituale” ed aveva l'opportunità di rimanere indipendente dal marito⁹.

Con la nascita dello stato su modello cinese, si assistette alla creazione di un governo centralizzato, caratterizzato da una burocrazia più fitta, il *ritsuryō kokka* 律令国家 (“stato basato su delle leggi”) la nuova struttura dello stato di ispirazione Tang e di stampo confuciano¹⁰. Il nuovo apporto culturale permise al nascente stato e ad i suoi funzionari di studiare ed approfondire la materia burocratica e legislativa. Da quel momento in poi una serie di codici di legge (*ritsuryō*) furono promulgati durante il periodo Nara; l'ultimo, del 718, fu codice *Yōrō* che introdusse il sistema del concubinato, permettendo la poligamia¹¹. Se, tra il sesto e l'ottavo secolo, il buddhismo rimase su una posizione di inclusività per le donne, verso la fine di quest'ultimo e quindi con l'avvento del periodo Heian, tutto questo cambiò. L'istituzione del sistema del concubinato relegò la donna a uno stato di subordinazione e, sebbene il matrimonio di un uomo con la prima moglie venisse basato su un principio di alleanza politica tra famiglie, la presenza delle concubine non aveva alcun significato politico-sociale ed i rapporti non uscivano dal mero concetto di *liaisons*. Le relazioni con le concubine venivano estremamente romanticizzate in periodo Heian e furono soggetto anche di numerosi *waka*, *monogatari* e illustrazioni. Il corpo della donna non veniva descritto e rappresentato esplicitamente dal punto di vista sessuale e, soprattutto nel repertorio dei *waka* non si sviluppò mai un vocabolario ricco in questo senso; ciò che veniva rappresentato era piuttosto il desiderio dell'uomo ed il suo sguardo verso la donna, mentre la descrizione del corpo femminile avveniva, sì, ma in maniera velata

⁷ Ciò sottolinea la grande reputazione e l'ottima posizione che occupavano le *miko* nel Giappone antico – vedi, Ambros, Barbara: *Woman in Japanese religion*.

⁸ Periodi Jōmon (1000 a.C.-300 a.C), Yayoi 300 (a.C.-250 d.C.), Kōfun (300-583).

⁹ AMBROS, Barbara, *Women in Japanese religion*, New York University Press, New York and London, 2015.

¹⁰ BATTEN, Bruce L., “Provincial Administration in Early Japan: From Ritsuryō kokka to Ōchō kokka”, in “*Harvard Journal of Asiatic Studies*”, Vol. 53, No. 1, Harvard-Yenching Institute, 1993, pp. 103-134.

¹¹ AMBROS, B., *Women in Japanese religion...*

“invocando il particolare sentimento dell’amante attraverso scene descrittive la natura ed il ciclo delle stagioni”¹². A suo modo, anche nel *Genji monogatari*, Murasaki Shikibu 紫式部 ci propone una visione e descrizione del corpo femminile, dal punto di vista fisico, piuttosto scarna: il desiderio sessuale scaturisce infatti dal semplice atto di sbirciare: attraverso un foro o una fessura lo sguardo maschile si posa sulla donna, la quale non si accorge di essere osservata (*kaimami* 垣間見).

Se nel periodo Heian le donne detenevano ancora un minimo di indipendenza dal marito, durante l’era Kamakura e Muromachi, queste iniziarono ad essere relegate ad un ruolo ancor più subordinato. In periodo Kamakura, durante l’invasione mongola del 1280, vennero eseguiti dei tagli sull’eredità delle donne, per poter finanziare appieno l’assetto militare. Sempre in questo periodo, il matrimonio passò dall’essere uxoricida e/o duolicida all’essere necessariamente virilocalità: la donna così passava dall’essere proprietà della famiglia di nascita al diventare parte della famiglia dello sposo, perdendo ogni legame con la famiglia di origine ed ogni diritto all’eredità ed alla proprietà di beni e possedimenti: la società divenne così irrimediabilmente di stampo patrilineare¹³. In periodo medievale iniziano inoltre a circolare sempre di più i concetti buddhisti di impurità legati al corpo femminile, le teorie delle “tre obbedienze” e dei “cinque ostacoli”¹⁴. L’idea dell’impurità del corpo femminile era strettamente legata al concetto di contaminazione del sangue mestruale e del sangue del parto. Idee del genere erano già presenti in passato ma fu proprio in periodo medievale che si andarono ad inasprire. Secondo gli studiosi questo accadde con la circolazione in Giappone del *Ketsubonkyō* 血盆經, letteralmente, “Sūtra della pozza di sangue”. Secondo le fonti, il sūtra nasce in Cina durante il tredicesimo secolo e viene importato in Giappone non prima del quindicesimo secolo. Nel sūtra, in un complesso tessuto di misoginia e idee di salvezza per il sesso femminile, viene descritto il luogo, all’interno del Paradiso dell’ovest, in cui le donne sono destinate a finire dopo la morte: una pozza,

¹² PANDEI, Rajyashree, “Desire and Disgust: Meditations on the Impure Body in Medieval Japanese Narratives”, in *Monumenta Nipponica*, Vol. 60, No. 2, Sophia University, 2005, pp. 195- 234.

¹⁴ Le “tre obbedienze” è il concetto confuciano per cui la donna ha il dovere di assumere un ruolo subordinato e di “obbedienza” nei confronti del padre da giovane, nei confronti del marito una volta sposata, ed infine, nei confronti del primogenito, una volta morto il marito. Il concetto delle “cinque ostruzioni” riguarda, invece, le cinque forme di rinascita che le donne non possono acquisire, compresa quella di Buddha. Ne consegue che, secondo questa dottrina, le donne non potessero raggiungere la salvezza, a causa del peccato considerato insito nella loro natura

piena di sangue impuro, mestruale e del parto, in cui gli spiriti delle donne sono imprigionate. Racconta di un discepolo buddhista, Maudgayayana, il quale si ritrova a dover salvare la propria madre intrappolata all'interno di questo inferno, nella pozza di sangue mestruale. Il sūtra era infatti indirizzato a tutti coloro che cercassero un punto di salvezza per le proprie madri o per le donne che avevano intorno, in quanto recitando le sue parole, ciò sarebbe stato possibile¹⁵. Nel sesto e settimo secolo questo sūtra fu ampiamente utilizzato dalle Kumano *bikuni* per fare opera di proselitismo. Il sūtra, infatti, veniva considerato come l'unica via per le donne per trovare la salvezza ed iniziò ad essere pregato anche dalle donne stesse, oltre ad essere utilizzato puramente come amuleto. Le donne del periodo medievale interiorizzarono appieno quei concetti che le vedevano occupare non solo un ruolo di inferiorità e subordinazione rispetto all'uomo, ma anche una posizione per la quale esse avevano il dovere di riconoscere che la condizione di impurità era una caratteristica intrinseca nei propri corpi sin dalla nascita, in quanto donne.

In realtà l'impurità, *kegare* 穢れ o *fujō* 不浄, è un concetto che in Giappone era presente già in precedenza nei credi religiosi popolari ma che col tempo ha inevitabilmente subito delle metamorfosi. Nell'ottavo secolo si trovano già credenze legate al concetto di *kegare* all'interno del *Kojiki* e *Nihon shoki* ma in questi casi specifici, esso è collegato esclusivamente all'impurità ed alla contaminazione portate dalla morte. Nel tempo la malattia, il sangue, i rapporti sessuali, il parto, sono arrivati ad essere considerati causa di impurità e con loro anche gli individui ad essi collegati. Anche la violazione dei tabù, i crimini ed i disastri naturali erano considerati fonti di contaminazione. Per i credi shintō, quindi, impuro è tutto ciò che all'interno del contesto del mondo materiale va a scardinare l'ordine ed esce fuori dai confini, siano essi sociali o del corpo. Al contrario il concetto di purezza, *hare*, viene costruito come antitesi dell'impurità ed è rappresentato da tutto ciò che è astratto: preghiere, rituali di purificazione, il mondo stesso dei *kami* è puro, e protetto da essi sarà anche l'uomo che pratica adeguatamente i rituali per rimanere in uno stato di purezza¹⁶. Nel *Koki* 古

¹⁵JOHNSTON LARGEN, Kristine, *A Christian Exploration of Women's Bodies and the Rebirth in Shin Buddhism*, Lexington Books, London, 2020.

¹⁶NAMIHIRA, Emiko, "Pollution in the Folk Belief System", in *Current Anthropology*, Vol. 28, No. 4, The University of Chicago Press on behalf of Wenner-Gren Foundation for Anthropological Research, 1987, pp. S65-S74

記, un commentario compilato intorno al 738, si fa riferimento al concetto di *kegare* come l'atto di assistere ad un parto: ciò denota che, al tempo, non erano il parto e la donna ad essere impuri, quanto l'atto del vederli direttamente. Tra il settimo ed il nono secolo il concetto di *kegare* diventò un tema centrale nella definizione delle regolamentazioni dei riti: nel *Engishiki* 延喜式 un codice civile stilato nel 927 e promulgato nel 967, si vanno ad approfondire concetti già noti in passato come quello di *kegare*, si restringe l'accesso ai luoghi sacri a coloro coinvolti con determinate circostanze come morte ed aborto, e viene spiegato meticolosamente come e per quanto tempo eseguire l'astensione dai luoghi sacri in base all'esperienza avuta collegata alla contaminazione. Inoltre, per mantenere la purezza dei luoghi sacri e imperiali, vengono regolate anche due attività proprie del corpo femminile: la gravidanza e le mestruazioni¹⁷.

Le nuove concezioni, andate ad inasprirsi in periodo medievale, non raggiunsero il culmine solo e soltanto a causa dell'introduzione in Giappone del *Ketsubonkyō* e delle teorie provenienti dal continente, ma soprattutto con la loro diffusione sempre maggiore su più strati sociali: il concetto di *kegare* del corpo della donna divenne centrale come argomento sociale, e non più riservato esclusivamente agli ambienti intellettuali o religiosi. Ciò lo dimostra la fiorente letteratura dell'epoca, la quale rispecchia pienamente questa tendenza. Basti pensare alla figura della monaca Toran, Toran ni 都藍尼, che si trasformò in pietra dopo aver provato ad oltrepassare il limite del Monte Kinbu 金峯山 nel quale non era consentito il passaggio alle donne, ed alla moltitudine di storie e varianti che ruotano attorno ad essa. Nelle versioni più antiche come quella del *Genkō shakusho* 元亨釈書 (ca. quattordicesimo secolo), Toran può effettivamente ottenere il diritto di ascendere alla montagna nonostante sia una donna, purché rispetti i precetti¹⁸; in altre versioni subisce trasformazioni oppure non riesce ad ascendere alla montagna, le cause sono principalmente legate al non aver rispettato

¹⁷ TONOMURA, Hitomi, "Birth-giving and Avoidance Taboo: Women's Body versus the Historiography of "Ubuya"", in *Japan Review*, No. 19, International Research Centre for Japanese Studies, National Institute for the Humanities, 2007, pp. 3-45.

¹⁸ MCCOMICK, Melissa, "Mountains, Magic, and Mothers: Envisioning the Female Ascetic in a Medieval Chigo Tale", in *Crossing the Sea: Essays on East Asian Art in honor of Professor Yoshiaki Shimizu*, Princeton University Press, 2012.

le regole¹⁹. O, al contrario, altre più recenti riconoscono l'espulsione di Toran come conseguenza della contaminazione e dell'impurità del sangue mestruale.

Un ulteriore fattore che favorì il proliferare di concezioni misogine della donna come impura e peccatrice e, di conseguenza, incapace di raggiungere la salvezza, fu il gran numero di stereotipi associati ai sentimenti ed alle tendenze innate e “malevole” delle donne che si diffusero con il sempre crescente numero di monaci buddhisti come Yoshida Kenkō 吉田兼好 (1283-2350) e Mujū Dōkyō 無住道曉 (1227-1312), i quali basavano il proprio pensiero sui precetti del monaco maestro cinese Daoxuan (596-667). Secondo questa corrente di pensiero, le donne erano considerate peccatrici in quanto innatamente gelose, maliziose, egoiste, invidiose, lussuose, disoneste e vendicative, inoltre erano accusate di ignorare le pratiche religiose e di risvegliare il desiderio sessuale negli uomini. Ciò accadde in quanto le emozioni, nel Giappone antico, erano oggetto di interpretazioni di tipo materiale; venivano, in altre parole, considerate delle manifestazioni del corpo stesso e la gelosia e l'invidia, in particolare, divennero prerogativa del corpo femminile²⁰.

Questo immaginario e concezione del corpo della donna favorì la nascita in periodo Muromachi di una moltitudine di rappresentazioni orrorifiche ed abiette della figura femminile legate in particolare alla loro natura gelosa e vendicativa, che Shimazaki Satoko assimila alla figura della “*monstrous feminine*” di Barbara Creed²¹. Questi concetti caratterizzeranno sia la produzione letteraria dei secoli a venire come *setsuwa*, *otogizōshi*, *kaidan*, sia la produzione artistica in generale, le xilografie ed il repertorio di teatro *nō* e *kabuki*. Il fantasma di Oiwa si può considerare come l'esempio più lampante di questo fenomeno nell'ambito della cultura premoderna, sebbene lo spettro di queste rappresentazioni artistiche e dell'immaginario culturale sia molto più ampio e caratterizzato da diverse metamorfosi, nonostante il significato sottostante di ogni manifestazione sia rimasto invariato e legato alla volontà di descrivere il senso di abiezione legato alla concezione della femminilità.

²⁰ AMBROS, B, *Women in japanese religion...*

²¹ SHIMAZAKI, S., *Edo kabuki in transition...*

3.3 La donna gelosa tra la figura del serpente e del fantasma

Se si vuole ripercorrere la storia e capire la multifattorialità di cambiamenti culturali che hanno portato alla canonizzazione ed alla genderizzazione del fantasma vendicativo della prima modernità, è necessario ri-tornare indietro nel tempo e comprendere le istanze legate al credo buddhista le quali favorirono l'originarsi di figure e rappresentazioni, ovviamente del corpo di donna, ben precise e legate all'immaginario religioso e folkloristico.

Il predecessore del fantasma vendicativo fu la figura del serpente, il quale nacque, infatti, nel medioevo, epoca in cui la figura del fantasma non era ancora relegata ad alcuna idea o distinzione di genere. Il serpente, all'interno del contesto buddhista da sempre metafora del desiderio sessuale, demarca l'idea per la quale il corpo femminile viene concepito come mero ostacolo al raggiungimento della beatitudine²². Già nella paradigmatica storia del Buddha Shakyamuni, precisamente quella raccontata nel *Buddhacarita*²³, questo concetto viene pienamente espresso dallo stesso Siddharta. Pochi momenti prima di rinunciare a tutti i beni terreni ed al mondo materiale, afferma “impure e sporche – questa è la vera natura delle donne nel mondo dei vivi. Ma, portato fuori strada dal vestiario e dagli ornamenti, un uomo soccombe alla passione, quando in compagnia delle donne”. Reiko Onuma afferma che i gioielli, il vestiario, i trucchi di bellezza, sono in realtà una metafora che va ad indicare tutto quello spettro più ampio di concetti relativi all'idea secondo la quale la bellezza esterna artificiale di cui usufruisce la donna non sia altro che un espediente per coprire l'impurità e la sporcizia interna ed oltretutto per sedurre l'uomo, distraendolo dal suo percorso di salvezza²⁴. In questo senso la figura del serpente acquista una valenza nel rappresentare il corpo femminile in quanto il veleno del serpente stesso è metafora della corruzione che la donna attua sull'uomo, seducendolo. Ciò che fornì una delle prime iconografie in cui la donna viene rappresentata o come serpente o relazionata a figure di serpenti, fu il *Kumano kanjin jikkai mandara* 熊野観心十界曼荼羅, tipologia di mandala rappresentante i diversi tipi di inferni presenti nell'al di là. Contiene iconografie per

²² Ibid.

²³ *Buddhacarita* è un poema epico sulla vita di Buddha Śākyamuni scritto da Aśvaghoṣa in sanscrito nel II secolo d.C..

²⁴ OHNUMA, Reiko, “Woman, Bodhisattva, and Buddha”, in *Journal of Feminist Studies in Religion*, Vol. 17, No. 1, Indiana University Press on FSR, 2001, pp. 63-83

ognuno dei tre inferni riservati alle donne, ormai entrati nell'immaginario collettivo di periodo medievale: *chi no ike jigoku* 血の池地獄 la pozza di sangue, per i peccati legati al sangue ed alla sua contaminazione, *futame jigoku* 二女地獄, “l'inferno delle due donne”, per le donne gelose e l'*umazume jigoku* 生ませぬ女地獄, l'inferno per le donne senza prole. Nel *chi no ike jigoku* le donne vengono rappresentate sotto forma di serpenti o ibridi di essi, come vittime di una metamorfosi in creature gelose ormai lontane dalla figura umana. Allo stesso modo, nel *futame jigoku*, viene rappresentato un uomo completamente intrecciato tra i corpi di due serpenti con testa di donna, i quali sarebbero appunto le sue due ex-mogli tramutatesi in serpenti colmi di risentimento e gelosia²⁵.

L'iconografia della donna gelosa rappresentata come un serpente velenoso si rispecchia nel repertorio di teatro *nō*, basti pensare al dramma *Dōjōji* 道成寺 ed alla messa in scena della metamorfosi di Kiyohime 清姫 in serpente, dopo aver appreso che il soggetto del suo amore, il monaco al tempio *Dōjōji*, non aveva intenzione di sposarla. Ciò che permette il passaggio dallo stato di essere umano a quello di serpente è il forte desiderio rimasto inappagato della donna, delusa dal rifiuto. La rabbia scaturita da questa insoddisfazione esplose mostrando la sua “vera natura”, disumanizzandola, in quanto sono i suoi sentimenti, intrinseci nel suo essere donna, a mandarla fuori di senno. Il serpente acquisisce quindi una valenza più che altro simbolica, metafora di una metamorfosi interna, da uno stato di normalità ad uno di pazzia, di donna squilibrata e folle. In generale, nel repertorio di teatro *nō*, soprattutto nei “tre drammi dei demoni (*oni* 鬼) femminili”, *Dōjōji*, *Aoi no Ue* 葵の上 e *Kanawa* 金輪, la trasformazione della donna, gelosa, lussuriosa, fuori di senno che sia, viene indicata dalla presenza di maschere demoniache, le quali, secondo Baba Akiko, rappresenterebbero una per una, i diversi stadi verso il raggiungimento della completa trasformazione in serpente: in *Dōjōji*, ad esempio, la metamorfosi è completa e la maschera utilizzata è la *ja* 蛇 (*honnari* 本成), molto simile alla *hannya* 般若 (*chūnari*

²⁵ KIBROUGH, R. Keller, “Preaching the Animal Realm in Late Medieval Japan”, in *Asian Folklore Studies*, Vol. 65, No. 2, Nanzan University, 2006, pp. 179-204

中成り) la quale rappresenta la non ancora completa trasformazione in serpente. Quest'ultima viene indossata invece da Rokujō in *Aoi no ue*, mentre in *Kanawa* la maschera utilizzata (*namanari* 生成) rappresenta uno stato ancora acerbo della trasformazione, ha infatti delle piccole corna sulla parte superiore di un volto dall'espressione arrabbiata²⁶. In questi drammi lo *shite* rappresentante la donna gelosa, non solo indossava la maschera che andava a marcare la trasformazione verso una forma demoniaca, ma anche delle vesti caratterizzate dal *uroko moyō* 鱗模様 (fantasia a scaglie), *pattern* associato al serpente.

Già dalle prime versioni della leggenda del *Dōjōji* il motivo del serpente era situato in coppia con il desiderio sessuale femminile. Queste vengono rintracciate nel *Dainihon hokkekyō kenki* 大日本法華經驗記 (1140) e, in seguito, nel *Konjaku monogatari shū*. Tutte sono accomunate dalla struttura e dalle tematiche del tipico *setsuwa* medievale: ad esempio, la versione del *Konjaku monogatari* intitolata “Come un monaco del *Dōjōji* nella provincia di Kii ricopiò il Sutra del Loto e portò salvezza ad un serpente” fa parte di una sezione della raccolta dedicata esclusivamente al *Sūtra* del Loto. In questa versione la donna, trasformatasi in serpente riesce a trovare la salvezza grazie a questo *sūtra*. È chiaro che in questo senso il serpente è metafora della donna, delle sue passioni e dell'attaccamento al mondo terreno ed al desiderio materiale. L'elemento Buddhista è forte ed accentuato, ne risulta così che anche le rappresentazioni nei palcoscenici del teatro *nō* nascono da questo sentimento di timore nei confronti delle conseguenze della trasformazione della donna in demone e della sua carica erotica e lussuriosa, misto ad un forte didatticismo vicino alla natura dei *setsuwa* in voga al tempo²⁷.

Con l'ascesa del genere del *kaidan* ed alla sua secolarizzazione, di cui si è trattato in precedenza, queste rappresentazioni subiscono un cambiamento. Se in periodo medievale il focus era indirizzato sulla natura lussuriosa e peccatrice della donna, in periodo Edo viene effettuato uno slittamento di attenzione verso la sua natura gelosa

²⁶ KLEIN, Susan Blakeley, “When the Moon Strikes the Bell: Desire and Enlightenment in the Noh Play *Dojoji*”, in *The Journal of Japanese Studies*, Vol. 17, No. 2, The Society for Japanese Studies, 1991, pp. 291-322

²⁷ SKORD WATERS, Virginia, “Sex, Lies, and the Illustrated Scroll: The *Dōjōji Engi Emaki*”, in *Monumenta Nipponica*, Vol. 52, No. 1, Sophia University, 1997, pp. 59-84.

ed invidiosa. La secolarizzazione del *kaidan* coincide con la perdita di interesse nel didatticismo di stampo buddhista, sebbene il sostrato culturale ed alcuni elementi legati alla tradizione non smettono di caratterizzare le produzioni artistiche e culturali. Ebbene, l'interesse particolare e la rappresentazione della gelosia nel *kabuki* di periodo Edo indirizzano l'analisi verso un tentativo di comprensione dei concetti etici e culturali che hanno portato questa novità. La donna e la sua rabbia scaturita da una gelosia senza eguali, iniziano a venire rappresentate attraverso la figura del fantasma, e quest'ultimo subisce una genderizzazione, in passato non presente.

Il *topos* degli spiriti vendicativi, *onryō*, come già spiegato nei precedenti capitoli, ha segnato la storia giapponese a partire dai culti religiosi fino ad attecchire nei più grandi teatri della capitale, passando per il medioevo e per la prima modernità senza mai perdere vigore. La tematica rimase sempre molto cara ai giapponesi perché legata alla concezione dell'anima: epidemie, disastri naturali, disordini e qualsiasi evento nefasto, tendenzialmente, venivano attribuiti alla rabbia di questi spiriti come conseguenza della loro mancata pacificazione, farlo era quindi considerato vitale per il mantenimento dell'ordine sociale e per scongiurare la sfortuna. Basti pensare a Sugawara no Michizane 菅原道真 (845-903) al cui spirito vennero attribuiti una moltitudine di sventure e calamità abbattutesi ad Heian kyō poco dopo la sua morte, avvenuta lontano dalla capitale, in esilio. Per scongiurare e porre fine a tutto ciò, Sugawara no Michizane fu deificato con il nome di *Tenjin*, kami della letteratura e della calligrafia, ed in seguito furono eretti moltissimi templi in suo onore. La paura per la quale gli spiriti potessero tornare a vendicarsi nei confronti dei vivi fece sì che nel tempo si venissero a creare dei riti pacificatori per le anime dei defunti già in epoca preistorica come i riti di *tamashizume* 鎮魂 e *tamafuri* 魂振 i predecessori del *chinkon* (*onyomi* di *tamashizume*) 鎮魂²⁸. Questa pratica raggiunse il suo apice in periodo Heian a causa di un susseguirsi di calamità naturali avvenute alla corte aristocratica della capitale Heian kyō. Queste sventure venivano attribuite all'opera degli *ikiryō*, di personalità a corte coinvolte in scandali e disguidi mai risolti, oppure agli *shiryō* di personalità importanti ormai defunte, proprio come quello di Sugawara no Michizane.

²⁸ LANCASHIRE, Terence, "'Kagura" - A "Shinto" Dance? Or Perhaps Not", in *Asian Music*, , Vol. 33, No. 1, 2002, University of Texas Press, pp. 25-59

Nacque quindi il *goryō shinkō* 御霊信仰 (御 *go*, suggerisce infatti l'accezione onorifica), il culto degli spiriti vendicativi degli aristocratici, un insieme di credi e pratiche volti alla pacificazione per evitare disordini e disastri.²⁹ Il *nenbutsu odori*, una delle pratiche in cui, come osservato in precedenza, affonda le proprie radici il kabuki, nasce con l'unione della pratica di recitazione dei *nenbutsu* con danze folk pacificatorie per gli spiriti. Da ciò diviene chiaro il legame tra la nascita dell'arte kabuki e lo spettro di pratiche folk shintō e buddhiste, degli spiriti, dei fantasmi, e connesse ad un timore nei confronti di essi.

Durante il periodo Genroku, l'*onryōgoto* era un genere ormai canonico e fiorente dal punto di vista non solo delle opere ma anche delle tecniche per la messa in scena. Era sempre costituito da tre elementi principali: *rinkigoto* (rappresentazione della gelosia femminile), *shosagoto* (danze) e *karuwazagoto* (acrobazie)³⁰. La gelosia portava ad una trasformazione dalla condizione umana a una non-umana e questo cambiamento veniva pienamente rappresentata tramite queste tecniche: le acrobazie, i trucchi per rappresentare il cambio di aspetto e le danze, servivano per rappresentare lo *henge* 変化, metamorfosi, da cui derivano gli *henge buyō* 変化舞踊, danze di metamorfosi, che divennero estremamente popolari durante le ere Bunka e Bunsei.

Il fatto che in periodo Edo il focus venne spostato sulla natura gelosa della donna piuttosto che sulla sua carica e desiderio sessuale non cambia l'importanza della metamorfosi; in altre parole, rimane immutata la concezione per la quale la natura impura, invidiosa e adirata della donna ed il suo conseguente andare fuori di senno, causano la metamorfosi della donna in una creatura *altra*, anzi, questa viene accentuata sempre di più fino a diventare una metamorfosi pienamente fisica. La figura del serpente in periodo medievale veniva utilizzata come rappresentazione del sesso femminile e metafora della sua natura impura, ciò veniva trattato non come una trasformazione del corpo in sé ma come una metamorfosi "superficiale" e simbolica della gelosia. Al contrario, in periodo Edo questa trasformazione avviene su ogni livello, fisico e psicologico³¹. Il passaggio dal serpente al fantasma vendicativo per raccontare la concezione sul corpo e la figura femminile avviene a causa di

²⁹ MANSI, R., "Supernatural revenge..."

³⁰ HATTORI, Yukio, *Sakasama no Yūrei*, Chikumashobō, Tokyo, 1989.

³¹ SHIMAZAKI, S., *Edo kabuki in transition...*

cambiamenti sociali ed alla nascita di specifiche tematiche di discussione come i triangoli amorosi e la gelosia che si riflettono in un riadattamento della classica narrativa del Dōjōji. Un esempio è presente all'interno dell'opera emblematica di quell'epoca, l'*Ugetsu monogatari*. Il racconto in questione all'interno della raccolta è intitolato “Jasei no in” (lett. “il desiderio del serpente”). Ueda qui rielabora la tradizionale storia del Dōjōji, basandosi su un'ulteriore opera di origini cinesi intitolata “La signora Bianca eternamente soggiogata sotto la pagoda Leifeng”, di Feng Menglong, un riadattamento della leggenda del Serpente Bianco che viveva nel Lago dell'Ovest, dove l'animale è un chiaro riferimento alla figura femminile. Ueda arricchisce le due storie di donne-serpenti con un'ulteriore tematica: quella della gelosia tra due donne, la prima e la seconda moglie di un uomo, che si contendono l'affetto dell'amato. La trasformazione in serpente in questo frangente non è più incentrata sulla natura lussuriosa della donna, bensì sulla sua forte gelosia. Ciò riflette perfettamente l'assetto matrimoniale dell'epoca. Già in periodo medievale il matrimonio divenne esclusivamente virilocale ma, in periodo Edo, la situazione per le donne andò ad inasprirsi ulteriormente a causa dell'introduzione del sistema dello *ie* secondo il quale le donne avevano l'assoluto dovere di mantenere la famiglia con le proprie cure e di dare alla luce degli eredi maschi, rimanendo quindi completamente relegate alla sfera casalinga. Per una mancata nascita di un erede maschio, i membri della classe samuraica avevano l'usanza di portare in casa una cortigiana (*mekake* 妾), una pratica illegale ma che ben presto spopolò anche tra i *chōnin*. La gelosia iniziò ad essere vista quindi come un valido motivo per chiedere il divorzio da una donna, in quanto atteggiamento estremamente pericoloso per la patrilinearità. Per questo motivo, iniziarono ad essere compilati e distribuiti per il paese dei sussidiari e dei manuali di educazione morale per le donne (*ōraimono* 往来物 e *jokun* 叙勲) come *Honchō jokan* 本朝女鑑 di Asai Ryōi 浅井了意³² del 1661, ed *Onna daigaku* 女大学 di Kaibara Ekiken 貝原益軒 del 1729. Nel primo, si afferma che “una donna gelosa distrugge la casa e la famiglia”³³. In *Onna daigaku* Kaibara Ekiken propone un'educazione mirata al ruolo di buona moglie: consiglia alle donne di evitare la rabbia, l'invidia, l'orgoglio, in quanto sentimenti naturalmente presenti nelle donne ma meno evidenti da parte di

³² Ibid.

³³ AMBROS, Barbara, *Woman in Japanese religion...*

coloro che sanno comandarli tramite una buona educazione. La morale confuciana in questi scritti è forte in quanto viene sottolineata l'importanza della pietà filiale nei confronti del padre, in seguito del marito, ed alla morte del marito, nei confronti del figlio maschio³⁴.

In epoca Bunka e Bunsei la gelosia acquisisce quindi una valenza centrale nei discorsi sulla figura femminile e nella sua costruzione sul palcoscenico. Il fantasma iniziò a prestarsi ancora meglio per questo tipo di rappresentazioni. Con il neoconfucianesimo nacque un sentimento di curiosità e di spinta verso la ricerca di spiegazioni logiche per eventi sovranaturali *kaii* 怪異³⁵, e verso una concezione nuova e “moderna” del corpo che inevitabilmente modificò anche l'interpretazione classica dei fantasmi. Il concetto del sovranaturale, infatti, non venne rifiutato dai neoconfuciani ma iniziò ad essere interpretato secondo le nuove idee riguardanti la morte e l'aldilà. Hayashi Razan, all'interno del suo *Yūrei no koto* 幽霊のこと (ca. 1645-1672), una delle prime traduzioni dal cinese di storie di fantasmi, spiega il significato e la natura degli *yūrei*: sono ciò che rimane del *konpaku* 魂魄 dopo la morte di un individuo. Nonostante il corpo muoia, lo spirito, *tamashii*, segue il flusso continuo del *qi* 気, l'energia che sottostà a tutte le cose, quindi, non muore, rimanendo in uno stato di esistenza tra la vita e la morte, può essere visibile a volte ed invisibile in altre: la sua manifestazione è lo *yūrei*³⁶. Lo spirito va appunto pacificato per permettergli di riposare in pace e poter raggiungere l'aldilà: lo *yūrei* non è quindi una creatura che “torna” in vita, in realtà non ha mai lasciato il mondo dei vivi. Nella definizione di Razan, inoltre, il fantasma non subisce una categorizzazione in base al genere, è quindi universale. Il fenomeno di genderizzazione del fantasma, dunque, accade grazie alla versatilità della figura del fantasma per la rappresentazione delle anime gelose e adirate: questi nuovi concetti, infatti, vanno ad intrecciarsi con quelli più antichi sull'impurità del corpo femminile e la pericolosità della rabbia, gelosia e desiderio intrinseci in esso. Oltre al merito di

³⁴ Ibid.

³⁵ 「こうした怪異の説明は、様々な時代に、様々な人や形で行われた。正史・文学・伝承、多くの分野で怪異は語られ、ある意味で現在でも通用するような「解決」が説明されてきた。法要、鎮魂、祭祀、忌避、鎮圧などである。」 - 「序章「怪異学」の目指すもの」、東アジア怪異学会編『学の可能性』所収、2009/03 出版、角川書店。

³⁶ SHIMAZAKI, S., *Edo kabuki in transition...*

essere un elemento narrativo, col vantaggio di poter mettere in atto un'introspezione maggiore all'interno della psiche del personaggio locandolo in una "dimensione altra", il fantasma e la rappresentazione della gelosia in epoca Edo subiscono una genderizzazione anche a causa di motivi tecnici e legati all'arte ed alla rappresentazione stessa: il *karuwaza* (letteralmente "acrobazie leggere"), deriva da alcune truppe maschili chiamati *kumomai*³⁷ in voga in periodo Muromachi i quali, nel diciassettesimo secolo, furono incorporati nei drammi di teatro kabuki. Questi divennero specializzati nei ruoli femminili essendo molto snelli, leggeri e flessibili. In periodo Genroku e nei primi esempi di *onryōgoto*, la rappresentazione non verteva infatti su una caratterizzazione abietta della donna ma, piuttosto, sull'arte dell'acrobazia, utilizzata per la descrizione degli stadi di pazzia (*kuruigoto* 狂い事). Così l'*onryōgoto* divenne prerogativa dell'expertise degli *onnagata*, delle loro acrobazie, danze e rappresentazione dell'idea di femminilità dell'epoca. La genderizzazione del fantasma femminile adirato e vendicativo quindi avviene su un doppio piano: in primo luogo quello culturale e legato al discorso filosofico-religioso; in secondo luogo, fu proprio l'arte kabuki stessa ad unire questi antichi concetti sul corpo di donna e la femminilità con le loro preferenze dal punto di vista della rappresentazione. In altre parole, il legame con un genere specifico si rafforza poiché non solo i sentimenti di gelosia e la conseguente pazzia vengono genderizzati, ma anche la rappresentazione e le tecniche stesse.

3.4 Un'ideale di femminilità: gli *onnagata* e le figure femminili di Tsuruya Nanboku IV

Come già spiegato nel corso del primo capitolo, l'*onnagata* è la figura dell'attore specializzato in ruoli femminili (*onna* 女, donna, *kata* 形, modello), contrapposta al *tachiyaku* 立役, attore la cui attività era riservata all'interpretazione di ruoli maschili.

Gli *onnagata* emersero con l'avvento dello *yarō* kabuki, intorno al 1929, con l'abolizione della presenza femminile sul palcoscenico da parte dello shogunato. La

³⁷ I cosiddetti *kumomai* (acrobati-ragno) erano artisti uomini di teatro specializzati nelle acrobazie. Venivano chiamati in questo modo per il loro essere estremamente elastici, leggeri e per un loro tipo di rappresentazione che consisteva nel creare una rete di corde (come una ragnatela) e camminarci sopra. Ibid.

loro arte consisteva nel rappresentare un'essenza femminile creando un modello ben definito di ciò che doveva essere considerato "da donna" e che doveva essere presentato e preservato sui palcoscenici.

L'erotismo, la bellezza e la grazia erano considerate le caratteristiche fondamentali che l'*onnagata* aveva il dovere di mostrare sul palcoscenico. Il fatto che la delicata figura femminile rappresentata nascondesse in realtà un uomo portava un senso di vivacità ed originalità all'esperienza dell'osservatore, tant'è che quest'ultimo poteva liberamente decidere che genere³⁸ assegnare all'*onnagata* in quanto esso non era definito in maniera binaria e ciò era socialmente accettato³⁹. L'ideale femminile rappresentato era, al contrario, ben definito e soprattutto costruito, in quanto l'evidente teatralità della scena era una prerogativa del kabuki. Infatti, la rappresentazione del modello femminile si basava su un'osservazione ed imitazione della realtà, ma senza approccio naturalista: la costruzione nasceva così dall'esperienza dell'attore il quale, spesso, anche nella vita privata, ricorreva a sperimentare direttamente la femminilità vivendo da donna anche nel momento in cui non recitava. A.C Scott afferma:

*"The Kabuki is artificial, it makes no pretense at being otherwise. Everything is exaggerated, conventionalized, and emphasized to make a pattern for the eye and ear. The onnagata is a major unit of this pattern and by his creation of a subtle convention for femininity provides the degree of formality which sets the standard for the whole [...] It is not simply a question of being effeminate, the good onnagata must symbolize feminine qualities in a way that no actress can do. He must idealize and emphasize where the actress can only fall back upon easier and more natural qualities with a loss of the power of expression dictated by a drama such as the Kabuki"*⁴⁰

L'"artificio" è quindi elemento fondamentale e costituente anche nella rappresentazione della femminilità che deve essere visibile e percepibile. A tal proposito, Ernst Earl aggiunge:

³⁸ Genere inteso nell'accezione moderna di *gender*, quindi l'appartenenza culturale di un individuo ad un genere non definito dal proprio sesso biologico.

³⁹ BIRK, Sarah K., *Sex, androgyny, prostitution, and the development of onnagata roles in Kabuki theatre*, Graduate student thesis, The University of Montana, 2006, pp. 1.

⁴⁰ SCOTT, Adolfe Clarence, *The Kabuki Theatre of Japan*, New York: Collier, 1966, pp.171.

"[...] audience and actors feel that a woman playing woman's role brings the performance too close to reality: the distinction between actor and character is lost and with it the raison d'être of the performance."⁴¹

È quindi chiaro che gli *onnagata*, oltre al mero rimpiazzare le donne a causa della loro assenza all'interno dei teatri, assumono una valenza differente in quanto la propria arte teatrale attinge nella rappresentazione, idealizzazione ed essenzializzazione della sensibilità e degli altri caratteri considerati "femminili", cosa che per un'attrice donna veniva ritenuto un processo più naturale, quindi non in linea con l'"artificialità" tipica del kabuki.

Yoshizawa Ayame 芳澤あやめ (1673-1729) fu uno dei primi *onnagata* a godere di un'enorme popolarità, proprio per il suo stile di vita strettamente legato alla professione, nei confronti della quale era estremamente devoto. Secondo Ayame, era inutile cercare di interpretare elegantemente il ruolo di una donna solo nel momento della performance, in quanto, se la performatività del femminile non avveniva anche e soprattutto nella vita privata, allora, un attore non poteva essere un buon *onnagata*⁴². Ciò che veniva rappresentato era un'idealizzazione, un concetto essenzialista della femminilità, alcuni credevano infatti che l'essenza femminile stessa risiedesse di naturalmente nella donna.⁴³ Samuel Leiter afferma che lo studio sulla realtà effettuato dagli *onnagata* fosse osservazione, seguita da una selezione delle caratteristiche che egli stesso considerava adatte ed utili per la creazione di uno *yakugara* 役柄 quantomeno veritiero nel suo genere.⁴⁴ Per questo motivo sarebbe stato impossibile poter costruire un'immagine totalmente reale e non stereotipata della femminilità, anche perché questo non era lo scopo primario degli *onnagata*, per i motivi sopracitati. L'ideale di femminilità costruito fu quello della donna valorosa in quanto anima sensibile, empatica ed ubbidiente; di esso venivano sottolineate le caratteristiche romantiche ed erotiche, accompagnate dalla rappresentazione di atmosfere fiabesche

⁴¹ EARL, Ernst, *The Kabuki Theatre: Japan's Spectacular Drama*, New York: Oxford University Press, 1956, pp. 195.

⁴² MIN, Tian, "Male Dan: the Paradox of Sex, Acting, and Perception of Female Impersonation in Traditional Chinese Theatre", in *Asian Theatre Journal*, Vol. 17, No. 1, University of Hawai'i Press (AAP) (ATHE), 2000, pp. 78-97.

⁴³ KANO, Ayako, *Acting like a Woman in Modern Japan: Theater, Gender, and Nationalism*. New York: Palgrave, 2001, pp. 8.

⁴⁴ LEITER, Samuel, "Is *onnagata* necessary?", in *Asian Theatre Journal*, Vol. 29, No. 1, : University of Hawai'i Press on behalf of AAP of ATHE, 2012, pp. 112-121.

e raffinate. L'espressione che riassume questa idea è l'espressione veniva usata inizialmente in poesia (*waka*) come metafora per la bellezza femminile ma fu adattata alla "donna giapponese" solamente con l'avvento dell'epoca moderna: è *yamato nadeshiko* 大和撫子. Come per ogni uomo l'ideale maschile dell'epoca era colui che seguiva il *bushidō* 武士道, così per le donne era la *yamato nadeshiko* il fine a cui puntare nella costruzione della propria essenza femminile. Inoltre, ciò doveva assolutamente essere riflesso nelle arti, principalmente il kabuki.⁴⁵

Il recitare, per l'*onnagata*, non è un semplice impersonificare, ma una vera e propria "trasformazione". Ayame formula la sua concezione basandosi sul concetto buddista di *henshin* 変身, metamorfosi non solo fisica ma totale, in donna. Soprattutto, la trasformazione non avviene nel momento appena precedente o contemporaneo alla recitazione, ma molto, molto prima, la metamorfosi quindi precede di gran lunga la performance, avviene quando l'attore decide di essere egli stesso la rappresentazione di una donna e della femminilità⁴⁶. L'*onnagata* rappresenta la femminilità intesa non in senso fisico ma prettamente artistico. Inoltre, secondo Ayame, erano da evitare i caratteri androgini in quanto avrebbero reso la figura ambigua e non inscrivibile all'interno dei confini di "uomo" e di "donna": l'obiettivo finale era proprio quello di essere la rappresentazione migliore e più fine di donna, donna secondo lo schema patriarcale, definita ed inserita all'interno della sua categoria di genere femminile.⁴⁷ Ayame descrive la figura androgina come *futanarihira* 双業平 (lett. "doppio corpo"), concetto che vide perdere la sua valenza positiva durante il diciottesimo secolo, ma che nacque con un'accezione, al contrario, positiva: nel diciassettesimo secolo, infatti, il termine era utilizzato per descrivere la bellezza dell'*onnagata*, in contrapposizione al termine *futanari* 双成り, il quale andava ad indicare in modo dispregiativo l'intersessualità vista come patologia. *Futanarihira* così rappresentava l'essenza androgina e la bellezza dei primi *wakashū*, denotando una visione al tempo positiva

⁴⁵ LEITER, Samuel L., "From Gay to Gei: The Onnagata and the Creation of Kabuki's Female Characters", in *Comparative Drama*, Winter Vol. 33, No. 4, 1999-2000, pp. 495-514.

⁴⁶ ROBERTSON, Jennifer, "The Politics of Androgyny in Japan: Sexuality and Subversion in the Theater and Beyond", in *American Ethnologist*, Vol. 19, No. 3, Wiley on behalf of the American Anthropological Association, 1992, pp. 419-442.

⁴⁷ *Ibid.*

della dualità nella percezione del genere. Questa accezione fu in seguito superata in epoca Genroku con la nascita di una ricerca della rappresentazione della femminilità più pura ed ideale.⁴⁸

Nel Giappone del diciottesimo secolo, come già annotato in precedenza, fiorì una coscienza vera e propria su cosa dovesse essere la femminilità, l'essere donna, e quale ruolo sociale dovesse spettarle. Se in *Onna daigaku* le donne venivano esplicitamente descritte come impure a causa del loro corpo e della loro anima, significava dunque che la femminilità intesa come ideale era un mero costrutto, costrutto che loro stesse avevano il dovere di "imparare" ed "acquisire"⁴⁹ con l'educazione, l'applicazione dei precetti buddhisti e confuciani e l'esperienza. In questo contesto gli *onnagata* contribuirono alla creazione di questo ideale ma soprattutto provvederono a mostrarlo e ad insegnarlo, completando il meccanismo, *kata*⁵⁰, partito dall'educazione letteraria. Gli *onnagata* rappresentavano questo esempio lampante di femminilità ideale ma soprattutto acquisita: allo stesso modo le donne stesse avevano bisogno di farla propria, poiché avrebbe significato trovare il proprio posto, assegnatogli dalla società patriarcale del tempo⁵¹.

Nel diciannovesimo secolo, precisamente nel 1817, Tsuruya Nanboku IV scrive *Sakura hime Azuma bunshō* 桜姫東文章. Nella seconda metà dell'opera *Sakura hime* 桜姫, principessa nata come reincarnazione del giovanetto amante del monaco Seigen 清玄 morto più di una decina di anni prima, viene venduta ad un bordello dal suo amato, Gonsuke 権助, per poterla rendere più "volgare" e più adatta ai suoi gusti in fatto di donne. Dopo la morte di Seigen, *Sakura hime* viene posseduta dallo spirito di costui più volte durante il suo soggiorno nel bordello, ed infine rimandata a casa. Tornata dal bordello, *Sakura-hime* non è più la stessa: il nome assegnatole al bordello, *Fūrin O-hime* 風鈴お姫, la accompagna nel suo nuovo tipo di acconciatura, modo

⁴⁸ MORO, Daniela, *Writing Behind the Scenes: Visions of Gender and Age in Enchi Fumiko's World of Performing Arts*, Dottorato di ricerca, 2013, pp.31.

⁴⁹ MORINAGA, Maki, *The Gender of the Onnagata as the Imitating Imitated: Its Historic ity, Performativity, and Involvement in the Circulation of Femininity*, *Positions* 10, no. 2, 2002, pp. 245-284.

⁵⁰ EPISALE, Frank, "Gender, Tradition, and Culture in Translation: Reading the "Onnagata" in English", in *Asian Theatre Journal*, Vol. 29, No. 1, University of Hawai'i Press (AAP) (ATHE), 2012, pp. 89-111.

⁵¹ *Ibid.*

di vestire e nell'educazione. Il suo nuovo modo di parlare consiste in una commistione del suo dialetto originale e quello specifico delle prostitute. Con l'apprendimento di questo linguaggio, Sakura-hime diventa una di loro, è la retorica stessa che la rende una figura nuova, ed allo stesso tempo ambigua poiché convive con la Sakura-hime dell'origine. Ciò che Tsuruya Nanboku principalmente sottolinea, è la parodizzazione degli stereotipi femminili: Sakura-hime incarna un'immagine standardizzata della principessa prima, e della prostituta poi, in una maniera costantemente goffa e mal riuscita. Sakura-hime è così una figura in cui convivono due opposti ed in cui si riflette la natura contraddittoria del concetto di femminilità:

“Sakura-hime/Furin-ohime is both good and evil, powerless and tough, ignorant and knowledgeable, affectionate and cruel. She inhabits the system but she is also its marginal other as outlaw. [...] As a distinctive writer who creates the unusual Kabuki world as kabuku on the confines of reality and dream (nightmare), life and death, beauty and grotesqueness, Tsuruya calls into question the homogeneity of the psyche and the single subject-position postulated in the system to secure its order.”⁵²

In *Sakura-hime Azuma bunshō*, Nanboku sceglie un *onnagata* per il personaggio di Sakura-hime come da consuetudine. Ciò non accade per il personaggio di Oiwa in *Tōkaidō Yotsuya kaidan*. Nonostante ogni singolo personaggio femminile nella storia fosse stato impersonificato da un *onnagata*, Nanboku decide di assegnare il personaggio di Oiwa inizialmente a Onoe Matsusuke 尾上松助 e poi ad Onoe Kikugorō III, due attori specializzati in ruoli maschili. Questo perché gli *onnagata* non sarebbero stati in grado e, soprattutto, non avrebbero accettato di rappresentare ruoli che avrebbero potuto distruggere l'immagine patinata ed ideale della femminilità. Durante la prima modernità la gelosia tendeva a non essere ancora rappresentata dalla visione della donna orrificica ed abietta, ma il cambiamento psicologico e la metamorfosi venivano indicati con cambi di stile, acconciature, danze. Nanboku si allontana da tutto ciò scegliendo i due attori di ruoli maschili, appartenenti allo stesso lignaggio: entrambi, sia Matsusuke che Kikugorō erano particolarmente preparati nel rappresentare rapidi cambi di immagine, anche tra più personaggi donna e uomo nella stessa performance. Infatti, durante la prima del 1825, Oiwa fu solamente uno dei tre

⁵² TAKAKUWA, Yoko, "Performing Marginality: The Place of the Player and of "Woman" in Early Modern Japanese Culture", in *New Literary History*, Vol. 27, No. 2, Problems of Otherness: Historical and Contemporary, The Johns Hopkins University Press, 1996, pp. 223.

personaggi impersonificati da Kikugorō: recitò infatti anche nel ruolo di Kōhei e Yomoshichi.

Mentre i fantasmi apparsi nei palcoscenici del periodo Genroku erano tendenzialmente spiriti di cortigiane, donne di altro rango, nei *kaidan kyōgen* di Tsuruya Nanboku le *akuba* venivano rappresentate leggermente più anziane e con uno stile estremamente decadente, con i loro corpi grotteschi, violente nella loro sete di vendetta.⁵³ Oltretutto, in queste opere, il focus passa dalla salvezza buddhista e dalla pacificazione dello spirito alla rabbia ed al risentimento, ed il loro effetto sulla psiche e fisicità della donna: ciò fu possibile proprio grazie alla presenza dei *tachiyaku* ed alla loro destrezza nel rappresentare scene orrifiche legate ai concetti di gelosia e del corpo abietto, con il suo repentino disfacimento, allontanandosi dallo stigma dell'epoca dettato dall'arte degli *onnagata* ma soprattutto dalla società patriarcale. Le *akuba* di Tsuruya Nanboku erano un vero e proprio riflesso della tendenza del tempo a ricercare un realismo diverso e più naturalista, lontano quindi dall'idealizzazione, ma più vicino ad una descrizione cruda della realtà. Nonostante ciò, la popolarità dei drammi portò inevitabilmente ad una stilizzazione dell'*akuba* come tipologia di personaggio iconografico⁵⁴. Tuttavia, quest'ultima, insieme alla ricerca dell'estetica orrificica e della violenza, *zankoku no bi* 残酷の美, furono due strumenti molto potenti per la realizzazione di un'opera di smantellamento della struttura del kabuki classico, del *sakai* canonico e, soprattutto, della convenzione sulla divisione dei ruoli uomo-donna⁵⁵. Il sentimento di abiezione scaturito dalla rappresentazione dell'orrore e della decadenza ha un'origine profonda all'interno della natura umana e si rivela uno strumento particolarmente utile e sovversivo in progetti rivoluzionari e di critica come l'opera di Nanboku. Nel capitolo seguente verrà illustrato e definito il concetto di abiezione secondo la teoria di Julia Kristeva, la quale farà da chiave di lettura per l'interpretazione del personaggio di Oiwa come figura abietta e rivoluzionaria non solo dal punto di vista dell'arte kabuki ma soprattutto su quello della condizione femminile del periodo Edo.

⁵³ SHIMAZAKI, S., *Edo kabuki in transition...*

⁵⁴ LEITER, S.L., "From Gay to *gei*..."

⁵⁵ SHIMAZAKI, S., *Edo kabuki in transition...*

4. “Poteri dell’orrore”: la rivincita del caos sull’ordine

4.1 Il concetto di abiezione secondo Julia Kristeva

Fino ad ora si è trattato di come le istanze religiose, culturali, etiche e sociali abbiano portato ad una genderizzazione dei sentimenti negativi quali orgoglio e gelosia, ma anche della rappresentazione artistica ed iconografica di essi. La concezione della “natura femminile” intesa come demoniaca, la credenza buddhista secondo la quale alle donne fosse precluso di raggiungere direttamente la salvezza e tutte le idee legate all’impurità del corpo, del sangue mestruale ed all’inferiorità morale e spirituale delle donne, hanno portato alla rappresentazione della “natura” femminile come qualcosa di pericoloso, dannoso, da evitare, da pacificare, limitandone la libertà e costruendo, per antitesi, un “ideale” da incarnare per poterne scongiurare la natura impura.

Più volte, all’interno dei discorsi sull’impurità femminile, vengono utilizzati i termini *abiezione*, *abietto*. Barbara Creed, in *The Monstrous Feminine – film, feminism, psychoanalysis*, spiega la sua teoria su come il ruolo del mostruoso femminile e materno, nel contesto dei film horror, sia sovversivo e potente contro la struttura patriarcale in quanto il potere dato alla donna tramite la rappresentazione sovranaturale e mostruosa creerebbe nello spettatore la famigerata “ansia da castrazione”. Per Creed la *monstrous feminine* è quindi la donna intesa, nel contesto delle rappresentazioni artistiche, nella sua natura appunto abietta, rivoltante, impura, spaventosa: l’orrore femminile viene rappresentato con figure legate la sangue, al cadavere, alla morte, ai fantasmi, ai demoni, alla *femme fatale*, alla donna castratrice¹.

Per definire cosa è l’abiezione verrà utilizzata la teoria di Julia Kristeva contenuta in *Pouvoir de l’horreur - Essai sur l’abjection* (Poteri dell’orrore: saggio sull’abiezione) del 1980. Per Kristeva l’abiezione è un sentimento arcaico, simile al rifiuto, un qualcosa che si contrappone all’*io*, ma non è un oggetto: l’abiezione è quel sentimento di repulsione, di slancio che mette in atto la dialettica soggetto-oggetto che va a definire, infine, l’identità del soggetto stesso. L’oggetto abietto, invece, è ciò che mina a questa costruzione dell’identità, è qualcosa che “è di fuori, dall’insieme di cui sembra

¹ CREED, Barbara, *The Monstrous Feminine- Film, Feminism, Psychoanalysis*, Routledge, 1993.

non riconoscere le regole del gioco”². Kristeva così riprende il concetto di *io* e *super-io* freudiano, definendo l’oggetto come ciò che si oppone all’*io*³, l’abietto come ciò che si oppone al *super-io*, l’identità costruita. Secondo questa teoria, l’arcaico sentimento di abiezione nascerebbe all’interno della relazione tra un bambino e sua madre. Secondo questa teoria, l’essere umano sperimenta l’abiezione già dai primi stadi della vita, quando il bambino inizia a cercare in tutti i modi di staccarsi dalla propria madre nonostante quest’ultima sia riluttante a lasciarglielo fare. Quella è la separazione originaria, ovvero:

“la capacità dell’essere parlante che è sempre abitato dall’altro, di dividere, di rigettare, ripetere. Senza che una divisione, una separazione un soggetto/oggetto siano costruiti (non ancora o non più).”⁴

Questa separazione è rimozione dell’*altro*, ma anche definizione di questo *altro* e, soprattutto, dell’*io*:

“l’abietto ci confronta [...] con i nostri più antichi tentativi di distinguerci dall’entità materna prima ancora di ex-sistere al di fuori di essa grazie all’autonomia del linguaggio. Distinzione violenta e goffa, sempre in procinto di ricadere nella dipendenza da un potere tanto rassicurante quanto soffocante”⁵.

In altre parole, l’identità viene costruita per rimozione, in una dialettica di opposizione tra oggetto e soggetto, Super-io ed abietto, dove l’abietto va a segnare il limite tra le due dimensioni di *simbolico* e *semiotico*. In *La Revolution du Langage Poétique* (La rivoluzione del linguaggio poetico) del 1974, Kristeva spiega che il mondo *simbolico* è il mondo della legge, del linguaggio, la grammatica, simboleggiato dalla logica e dalla società patriarcale, mentre il *semiotico* riguarda la dimensione in cui l’identità non esiste, il mondo del pre-linguaggio, simboleggiato dalla madre e dall’utero⁶. Il *semiotico* mette in continua discussione il *simbolico*, allo stesso tempo, lo crea: senza

² KRISTEVA, J., *Poteri dell’orrore...* pp. 4.

³ *Es, Io, Super-io*: secondo la teoria di Freud sulla psicanalisi, sono i tre luoghi (*topoi*) psichici. L’*Es* è la parte dell’inconscio di un individuo che regola tutti i processi di identificazione, assimilazione, elaborazione delle idee, risposta ai bisogni più primitivi dell’uomo. L’*Io* è la dimensione che di mitigare i conflitti tra *Es* al *Super-io*, dove quest’ultimo indica la coscienza, i costrutti etici, culturali e morali legati anche alla costruzione di un sé ideale.

⁴ KRISTEVA, J., *Poteri dell’orrore...* pp. 14.

⁵ *Ibid.* pp. 15.

⁶ OLIVER, Kelly, “Julia Kristeva's Feminist Revolutions”, in *Hypatia*, Vol. 8, No. 3, Wiley on behalf of Hypatia, Inc., 1993, pp. 94-114.

il simbolico avremmo solo natura allo stato brado, delirio e disordine, senza il semiotico non avremmo un linguaggio, o, al massimo, questo sarebbe vuoto e privo di significato. Perciò, simbolico e semiotico sono i due estremi di una dialettica tramite la quale si creano gli opposti, gli oggetti, le distinzioni, in un'oscillazione grazie alla quale si genera la cultura. Ciò che permette questo processo e che divide le due dimensioni è proprio il sentimento di abiezione, dove l'abietto è l'oggetto che mette a repentaglio la dimensione simbolica. Il bambino entra nel simbolico una volta che la separazione originaria è avvenuta, nel momento in cui non si percepisce più come appendice del corpo della madre ma come *altro* da ella, esperisce quindi per la prima volta la diversità e si percepisce come soggetto. Da quel momento in poi, il corpo materno diventa terreno di pulsione, desiderio e rigetto: è l'abiezione stessa, la paura della caduta dell'identità ma allo stesso tempo la fascinazione e l'attrazione in quanto *chora*, ricettacolo. Il corpo materno diventa abietto in quanto è il bambino stesso che, a fatica, decide di provare a disfarsene⁷.

Ogni forma di repulsione è un tentativo di affermazione del proprio sé, della propria identità. Gli scarti corporei (urina, feci, sangue mestruale, vomito ecc.) sono tutte sostanze che generano sentimento di abiezione in quanto fuoriescono dal *limite* del corpo umano, ricordano la natura finita di ogni individuo. Per Kristeva il colmo dell'abiezione è il cadavere: le secrezioni, gli odori acri di sangue, pus, la sozzura sono "quanto della morte la vita riesca a sopportare"⁸ e, mentre questi vengono accettati dall'io, il cadavere, al contrario, è l'incarnazione stessa di quel *limite* che si fa meno, la contaminazione della morte sulla vita, è una minaccia reale che richiama alla finitezza del corpo umano e rimanda alla mente tutto ciò che l'individuo scansa quotidianamente per vivere.

Abietto quindi è tutto ciò che mina all'identità, al confine, all'idea di ciò che è giusto, pulito, puro. È tutto ciò che esce dai limiti ed è ambiguo, misterioso, immorale, torbido e che troverebbe la propria origine nell'arcaico distacco dal corpo materno. Il meccanismo della rimozione tramite il processo di abiezione è il fondamento sul quale, secondo Kristeva, le religioni si sono formate per poter esorcizzare ciò che viene

⁷ CREED, B., *The monstrous feminine...*

⁸ KRISTEVA J., *Poteri dell'orrore...* pp. 5.

considerato “pericoloso” e che richiama l’abietto, l’impurità, il disordine. Ella chiama questo versante del sacro i “riti della sozzura”:

“[...] i riti della sozzura e delle loro derivazioni poggiando sul sentimento di abiezione e convergendo tutti verso il materno cercano di simbolizzare quell’altra minaccia per il soggetto che è l’inghiottimento della relazione duale in cui il soggetto rischia non tanto di perdere una parte (castrazione), bensì di perdersi completamente come vivente. Questi riti religiosi hanno la funzione di scongiurare la paura del soggetto di affondare senza ritorno nella madre la propria identità.”⁹

Secondo la teoria di Kristeva, inoltre, all’interno della maggior parte delle società e culture la ritualizzazione per la paura della sozzura va di pari passo con il tentativo di costruzione una disparità fra i sessi, che implica “attribuire agli uomini certi diritti sulle donne”¹⁰. Questo perché relegare le donne in una posizione di subordinazione avrebbe permesso agli uomini, di potersi proteggere da quelle potenze “intriganti e malefiche”, le donne “poste apparentemente in posizione di oggetti passivi”¹¹; dividendo la società tra due sessi e attribuendo alla dimensione maschile il ruolo di vincitrice l’uomo ribadisce così la sua egemonia ed un accanimento nei confronti di una minaccia irrazionale ed incontrollabile che gli incute un forte sentimento di paura. I riti di sozzura si baserebbero anche sulla fobia legata a questa minaccia. All’interno dei riti di purificazione, gli oggetti contaminati sarebbero divisi in due categorie: gli escrementi (ed i loro equivalenti come putrefazione, infezione malattia, cadavere ecc.) ed il sangue mestruale. I primi, poiché intaccano il corpo dall’esterno, sono metafora dei pericoli che minacciano un’identità come quella sociale e le sue leggi, sottoposte ad insidie provenienti da una dimensione “straniera”. Il sangue mestruale, al contrario, indicherebbe la minaccia proveniente dall’interno dell’identità stesso, segna la divisione dei due sessi e, di conseguenza, li minaccia. Sia il sangue mestruale che gli escrementi sarebbero strettamente legati alla figura materna, infatti questi ultimi si collegano all’autorità della madre la quale, durante l’infanzia del piccolo, lo assiste nell’addestramento sfinterico, trasformandone il corpo in un terreno, delimitato da orifizi, punti, superfici. Questa “mappatura” arcaica sarebbe opera della figura materna, la quale si distingue dalle leggi, dal linguaggio della fase fallica che coincidono con

⁹ KRISTEVA, J., *Poteri dell’orrore...* pp.73.

¹⁰ Ibid. pp. 79.

¹¹ KRISTEVA, J., *Poteri dell’orrore...*, pp. 79-80.

l'inizio del destino individuale. È con l'acquisizione del linguaggio, infatti, che l'individuo inizia in tutti in tutti i modi a separare, codificare, definire il proprio corpo e la propria identità, rimuovendo l'autorità materna.

Il discorso di Julia Kristeva sull'autorità materna e la mappatura del corpo si ricollega all'immagine della donna spaventosa di Barbara Creed, *monstrous-feminine*. Secondo Creed, nella costruzione storico-sociale dell'horror le immagini di sangue, secrezioni, vomito, sono estremamente dominanti e segnano una divisione: quella tra l'autorità materna e la legge paterna. Queste immagini di rifiuti corporei minacciano l'individuo già costruito, con un'identità formata nel simbolico, creando disgusto e repulsione da parte di chi guarda; al contempo, riportano alla mente il ricordo di quando la propria natura era fusa con quella della figura e del corpo materno, quando l'identità non era formata e le proprie secrezioni e rifiuti corporei non erano ancora oggetto di disgusto e vergogna. L'horror, secondo Creed, gioca quindi su un *mix* di misto al piacere nell'abbattimento del tabù della sporcizia e nel ritornare in quella dimensione nella quale il rapporto madre-bambino si basava, anche, su quel "giocare" con il proprio corpo e le sue "sporcizie".¹² È questa la dialettica di pulsione e repulsione che è l'abiezione. Il corpo femminile diventa il luogo in cui ogni significato cade, in cui l'identità svanisce, da cui l'umano, durante i primi anni di vita, con fatica si distacca per essere "io".

Kristeva, così come Creed, non cerca di dare una definizione essenzialista della donna e della femminilità. Ad esempio, afferma che "la paura della madre arcaica si rivela essenzialmente paura del suo potere di procreazione. E questo temuto potere dev'essere domato dalla filiazione patrilinare"¹³, l'abiezione del corpo femminile non è quindi essenziale e natura del corpo in sé, ma deriva dalla fobia della perdita dell'identità legata al semiotico ed all'autorità materna: la fobia stessa segna la fragilità del "sistema significante del soggetto".¹⁴ L'attrazione e repulsione, l'ambivalenza dell'uomo nei confronti del corpo femminile, giace in questa riluttanza primordiale del distacco. Barbara Creed afferma:

"In the horror film this ambivalence has given rise to the representation of woman as monstrous because she gives birth and "mothers". In this sense, every encounter

¹² CREED, B., *The monstrous feminine...* pp.74.

¹³ KRISTEVA, J., *Poteri dell'orrore...* pp. 87.

¹⁴ Ibid. pp. 41.

with horror, in the cinema, is an encounter with the maternal body constructed (I am not arguing that woman is essentially abject) as non-symbolic by the signifying practices of patriarchal ideology. [...] An encounter with the monstrous-feminine of the horror film takes us on an aesthetic and ideological journey, 'a descent into the foundations of the symbolic construct'. This journey no doubt began in the realm of myth and legend and continues today in its various representations of the monstrous-feminine in film, literature, art, poetry and pornography and other popular fictions."¹⁵

Creed interpreta la presenza femminile nei film horror del secolo scorso, sottolineando che il carattere orrifico legato alla figura di donna è sempre strettamente connesso alla sua natura biologica, alle sue funzioni vitali e riproduttive e ad istanze di tipo matriarcale. Alcuni tipi di *monstrous-feminine* nell'opera di Creed sono la madre arcaica, il mostro posseduto, la femmina castratrice, la strega ecc., che hanno come comune denominatore il corpo abietto e la fobia legata alle sue funzioni. Se l'incontro con la *monstrous-feminine* permette un percorso verso gli abissi dei costrutti del mondo simbolico, ciò è a causa della moltitudine di miti, leggende, istanze religiose che hanno definito i concetti dualistici di purezza-impurità, pulizia-sporcizia, vita-morte; l'incontro con il mostruoso, in altre parole, ci permette di ri-scoprire la nostra natura finita e fragile risvegliando nell'individuo la paura arcaica della perdita di identità e della caduta del simbolico (e quindi di morte), grazie al sentimento di abiezione scaturito dalla figura orrificica del corpo femminile e materno¹⁶.

Vi è un qualcosa di sovversivo, nel vero significato dell'etimologia della parola latina *subversus*, nell'orrore e nella rappresentazione della morte e della decadenza, poiché smantella l'ordine prestabilito, presenta una nuova logica, distrugge quella precedente e svuota di significato la tradizione. Nel caso della *monstrous-feminine* l'orrore e l'abiezione in questo senso conferiscono alle figure femminili caratteristiche che, per quanto mostruose, permettono loro di "uscire" dall'ordine prestabilito e dal ruolo culturale di "appendice" dell'uomo, di figura subordinata. Come osservato nel corso di queste ultime pagine, nonostante l'abiezione nei confronti del corpo femminile e materno sia uno strumento su cui si basano gran parte dei costrutti sociali e religiosi

¹⁵ CREED, B., *The monstrous feminine...* pp. 166.

¹⁶ Ibid.

del patriarcato questo sentimento acquista una valenza di potere nel contesto delle rappresentazioni orrifiche.

Come già precedentemente illustrato negli scorsi capitoli, con l'estetica del male, il grottesco, l'horror, il fantasma femminile, Tsuruya Nanboku IV ed i suoi drammi crudi e decadenti (*kizewamono*) riescono a scardinare l'ordine, le categorie, le caratteristiche canonizzate del kabuki classico ed in particolare il concetto di *sekai*. Non è un caso che tutto questo accada tramite un certo tipo di scelte tematiche e stilistiche: con la rappresentazione del sovrannaturale Nanboku dà la possibilità ai suoi personaggi di portare scompiglio, di agire secondo le proprie pulsioni, i propri scopi. Tutto ciò non fa altro che tramutarsi in una critica nei confronti dell'ordine sociale e del kabuki canonico. Tramite la rappresentazione di personaggi e corpi abietti Nanboku si avvicina ad un'idea di caratterizzazione più psicologica del personaggio, allontanandosi dalle classiche rappresentazioni stilizzate degli *yakugara*. La cruda rappresentazione delle passioni umane in *Tōkaidō Yotsuya kaidan* spinge i personaggi a fare scelte sbagliate, ad agire secondo le proprie finalità ed i propri obiettivi: ciò avvicina i personaggi alla realtà nonostante l'elemento sovrannaturale. Quest'ultimo, infatti, insieme all'orrore ed all'abiezione, funziona come strumento utile ad un'analisi ed una raffigurazione del personaggio protagonista, Oiwa, diversa dai ruoli del passato e più improntata verso un principio di approfondimento psicologico. Oiwa, inoltre, è la figura abietta per eccellenza: è donna, è madre/puerpera, è avvelenata, è cadavere, è fantasma, ed è proprio questa condizione che le permette di spogliarsi dei ruoli e delle costrizioni che l'hanno segregata nel suo ruolo di donna passiva, subordinata all'uomo e schiava del sistema dello *ie*. Di seguito verrà illustrato come Nanboku sfrutterà l'abiezione, tramite il personaggio di Oiwa, per la messa in scena della sua opera più rivoluzionaria e critica nei confronti dei canoni dello stesso teatro kabuki e della debolezza del sistema sociale di periodo Edo.

4.2 La *ubume*: la connotazione spaventosa della *madre*

Oiwa, come molti altri personaggi di Tsuruya Nanboku IV nati prima del 1825, nella sua prima messa in scena con Onoe Kikugorō III al Nakamura viene associata alla figura della *ubume* 産女. Generalmente rappresentata dai due *kanji* di “parto,

procreazione” 産 e “donna” 女, la *ubume* è lo spirito della donna, morta prima o subito dopo il parto, trasformatosi in uno *yōkai* 妖怪, mostro/fantasma del folklore giapponese. Secondo le leggende, se il nascituro fosse morto insieme a lei, lo spirito della *ubume* avrebbe girovagato cercando qualcuno che potesse prendersene cura: una volta trovato chi l’avrebbe accudito, lo spirito del bambino si sarebbe tramutato in una statua di *jizō* 地藏 e la *ubume* sarebbe scomparsa. Nel caso in cui il bambino fosse sopravvissuto, si parlava di *kosodate yūrei* 子育幽霊: in questo caso lo spirito della donna avrebbe cercato di prendersi cura del piccolo anche dopo la propria morte, rubando caramelle in giro e regalandole al neonato, fino a che qualcuno non l’avesse seguita, per poi ritrovare il bambino¹⁷. Sia la *ubume* che la *kosodate yūrei* tornano nel mondo dei vivi non per raggiungere la salvezza, bensì per potersi prendere cura del proprio bambino. Manami Yasui afferma infatti che entrambi gli *yōkai* sarebbero caratterizzati da una forte frustrazione nel non aver potuto vivere la propria maternità¹⁸. Intorno a queste due figure si creerà un fitto strato di immaginari, culti e pratiche che verranno trattate nel corso delle prossime pagine.

Nonostante Oiwa, come i suoi predecessori figli di Nanboku, non sia morta di parto, l’autore decide di fare questa scelta tematica rappresentandola come *ubume* per richiamare allo spettatore tutto un immaginario legato a questa figura, che a quel tempo aveva acquisito un ruolo ben preciso nella cultura del diciannovesimo secolo. Per poterlo comprendere è necessario innanzitutto rintracciare la storia di questo *yōkai* e la sua origine, in seguito alle nuove idee sulla maternità con l’avvento del periodo Edo. La prima rappresentazione letteraria della *ubume* si rintraccia nel *setsuwa* in periodo medievale all’interno del *Konjaku munogatarishū* nel 1120. Il racconto in questione è “Yorimitsu no rōdō Taira no Suetake ubume ni au koto”. La storia racconta di un gruppo di uomini che discutono su una *ubume* apparsa tempo prima in un posto chiamato Watari. Al ché uno di loro, Taira no Suetake, decide di attraversare il fiume per arrivare in quel luogo. Una donna appare nel momento in cui Suetake prova a

¹⁷ PROSTAK, Michela Leah, "Monstrous Maternity: Folkloric Expressions of the Feminine in Images of the Ubume", FIU Electronic Theses and Dissertations, 3714, 2018, <https://digitalcommons.fiu.edu/etd/3714> 10/06/2021.

¹⁸ YASUI, Manami, "Research Notes: On Burial Customs, Maternal Spirits, and the Fetus in Japan", U.S.-Japan Women's Journal, No. 24, University of Hawai'i Press on behalf of International Institute of Gender and Media, 2003, pp. 102-114.

superare il fiume: ella porta in braccio il suo piccolo piangente e chiede a Suetake di poterlo tenere. Questa prima rappresentazione non è chiara nemmeno al compilatore stesso: alla fine del racconto, una nota spiega ambiguamente che la *ubume*, secondo alcuni, è una *kitsune* che gioca e fa scherzi agli umani, secondo altri, invece, è una donna morta di parto il cui spirito (*ryō*) continua a vagare in cerca di pace. L'immagine della *ubume*, al tempo, non era infatti ancora definita e, soprattutto, non possedeva alcuna connotazione spaventosa¹⁹. Fu durante la prima modernità che la figura della *ubume* si canonizzò e cristallizzò. Il motivo della presenza sempre più costante e definita della *ubume* nel folklore degli *yōkai* fu l'introduzione in Giappone del *Ketsubonkyō*, di cui si è trattato nel corso del terzo capitolo. L'idea religiosa legata all'impurità della donna, sviluppatasi nel periodo Heian ed inaspritasi nel corso dell'epoca medievale, in particolare in periodo Muromachi, creò ideologie contrastanti sull'idea di salvezza femminile. Il culto stesso del *Ketsubonkyō* relegava le donne ad una condizione di totale impurità e dannazione, promettendo loro una possibilità di salvezza. L'immagine della *ubume* in questo contesto, protrattosi fino alla prima modernità (ed in modo diverso anche in seguito in era Meiji), fu utile alla creazione di una narrativa che mettesse in risalto questo tipo di contraddizione, in quanto:

*"[...] if the same themes, anxieties, concerns, and values found in a group of legends are also prominently displayed in the daily lives of the people who tell them [...] these legends offer one of the best possibilities for insight into an ongoing culture."*²⁰

In periodo Edo, dal 1720, lo studioso shintō Izawa Banryō (1668–1730) cominciò a riscrivere il *Konjaku monogatari shū* riadattandolo in chiave moderna, utilizzando kanji ed hiragana per l'ortografia, quindi più accattivante per il pubblico di Edo. Chiamò la sua raccolta *Kōtei Konjaku monogatari shū* 考訂今昔物語集, ed al suo interno inserì, tra gli aneddoti, una storia incentrata sulla figura della *ubume*. Banryō decise di utilizzare un'ortografia diversa utilizzando al posto di 産女 la parola 姑獲鳥: questo termine può essere anche letto *kokakuchō*, secondo la pronuncia giapponese del nome di una creatura sovrannaturale del folklore cinese, il *guhoniao*, una specie di

¹⁹ SHIMAZAKI, S., *Edo kabuki in transition...*

²⁰ IWASAKA, Michiko, BARRE TOELKEN, *Ghosts and the Japanese: Cultural Experience in Japanese Death Legends*, Logan: Utah State University Press, 1994, pp. 45.

uccello leggendario. Da quel momento in poi questo secondo tipo di ortografia del termine *ubume* divenne di uso comune ma con ciò, inevitabilmente, la sua immagine assunse un carattere ambivalente: quello di una madre morta con il proprio figlio in braccio e quella del *guhoniao*. In periodo Edo, perciò, la *ubume* si cristallizzò secondo questa dualità di significati nell'immaginario popolare, in altre parole, non vi fu più l'esigenza di identificarla o nel fantasma di una madre o in una *kitsune*, come visto in precedenza. Le rappresentazioni visive della *ubume* alludono ad un legame con l'inferno rappresentato nel *Ketsubonkyō*: il sangue che copiosamente intacca le vesti della donna suggerisce che ella stia soffrendo le pene dello *ike no jigoku*. Anche l'iconografia si canonizzò: oltre al sangue delle vesti, divennero spesso presenti nelle illustrazioni lo stupa, il bambino in braccio, un corso d'acqua. Più importante è però il ruolo del *nagare kanjō* 流灌頂, uno dei simbolismi più caratteristici della *ubume*. Il *nagare kanjō* indica un ulteriore contatto tra le leggende dell'*ubume* ed i culti popolari legati alla religiosità buddista e shintō, si trattava infatti di una cerimonia che si teneva nei pressi di un fiume o di un corso d'acqua per pacificare l'anima di un defunto. Prevedeva la costruzione di un oggetto rituale costituito da quattro bastoni di bambù piantati nel terreno che sorreggevano un panno sacro con sopra scritte, spesso, delle calligrafie buddiste. Nel caso della morte di una donna, questa consacrazione era necessaria per poter salvare lo spirito della defunta dalle pene dello *ike no jigoku*. Era proprio la morte di parto la causa di contaminazione più estrema: il rito simboleggiava l'esorcismo per liberarsi da questo peccato. Venivano infatti versate diverse quantità di acqua raccolta dal fiume sopra il panno sacro fino a che questo non sarebbe diventato completamente pulito. La simbologia dell'acqua, inoltre, va ad indicare la liminalità della dimensione in cui la *ubume* vive, quindi, quella tra il mondo dei morti e quello dei vivi.²¹ In periodo Edo, infatti, le mestruazioni ed il parto vennero estremamente ritualizzati. Insieme al *nagare kanjō*, nacque un ulteriore rito legato alla morte avvenuta durante il parto, il *mifutatsu* 身二つ, letteralmente “dividere il corpo”²²: consisteva nella rimozione del feto, prima della sepoltura, dall'utero della madre. Sebbene in Cina vi fossero fonti risalenti al quinto secolo che riportavano

²¹ YASUI, M., “Imagining the Spirits of Deceased Pregnant Women”, in *Japan Review*, No. 35, International Research Centre for Japanese Studies, National Institute for the Humanities, 2020, pp. 91-112.

²² YASUI, M., “Research Notes: On Burial Customs...”

l'applicazione di questa pratica nel continente già da diverso tempo, in Giappone il primo documento di questo genere, in cui viene descritta la pratica del *mifutatsu*, fu il *Kōya monogatari* 高野物語, un *otogizōshi* raccolta di storie risalenti al quattordicesimo e sedicesimo secolo. La storia in questione narra di un monaco che incontra per caso lo spirito di una donna morta di parto, la quale gli chiede un favore: quello di riferire a suo marito ancora vivo che lei, purtroppo, non riesce a riposare in pace poiché, prima di morire, non è riuscita a dare alla luce suo figlio. Così l'uomo, una volta ricevuta la notizia dal monaco, decide di riesumare il corpo della moglie dalla tomba e levare il piccolo dal suo grembo. La morale, prettamente di stampo buddhista e di carattere didattico, insegnava che la morte avvenuta durante la gravidanza o quella per parto, veniva considerata come uno dei più grandi peccati e delle più importanti cause di impurità, in quanto l'impurità della morte andava a fondersi con quella legata al sangue del parto. Per questo motivo il feto necessitava di essere estratto dal corpo materno per far sì che le due anime potessero riposare in pace e che la donna potesse ottenere la salvezza, tramite una sorta di "parto" post-mortem²³. Alcuni studiosi suggeriscono che la creazione di una moltitudine di leggende legate alla separazione del corpo del bambino da quello materno, sia ad opera della setta Sōtō Zen e delle loro attività missionarie. Il loro scopo sarebbe stato quello di attirare quanti più fedeli alla loro setta, ed allontanarli dal rituale buddhista del *mifutatsu*, affermando che il feto poteva essere rimosso simbolicamente senza dover per forza ricorrere al distacco fisico come accadeva appunto nelle leggende sulle *kosodate yūrei*. Yasui suggerisce che:

*"Thus, kosodate yūrei legends did not inspire the practice of fetus removal but were in fact invented by Sōtō priests who were trying to abolish this practice. The result was a weakening of the sixteenth century understanding of the custom of fetus removal as accomplishing salvation for a woman who died while pregnant. In other words, the underlying motivation of the practice was reinterpreted and bonded to the legends of kosodate yūrei and ubume."*²⁴

Come già introdotto precedentemente, con il termine *ubume*, in periodo Tokugawa, si creò una dualità di significati: coesistono in esso la donna morta di parto e l'uccello

²³ Ibid.

²⁴ Ibid. pp.107.

leggendario *guhoniao*. Il primo esempio di questo ibrido viene rintracciato all'interno di un *kanazōshi*, *Kokon hyaku monogatari hyōban* 古今百物語評判 di Yamaoka Genrin (1631-1672). L'interpretazione in chiave confuciana della *ubume* offre infatti un ibrido di questa creatura non solo al livello di immaginario ma anche iconografico: qui lo spirito viene raffigurato come una creatura mostruosa il cui aspetto cambia, da donna morta di parto ad uccello. Con questo tipo di interpretazione della *ubume*, ella acquisisce un'accezione mostruosa e pericolosa poiché il *guhoniao* era una sorta di divinità malevola. Ciò per cui la *ubume* era temuta, in questo caso, era il fatto che rubava i bambini ad altre donne facendoli propri. Si diceva inoltre agisse anche secondo la natura della donna morta in quanto lo spirito era originato dal *qi*, che non moriva con il corpo ma trasmigrava da esso e rimaneva in una sorta di limbo tra la vita e morte nel caso in cui la persona, in vita o in punto di morte, avesse sofferto. Ed era proprio questo risentimento che avrebbe portato la *ubume* a diventare, nell'immaginario collettivo, spaventosa, pericolosa e da evitare in ogni modo. Secondo le antiche leggende sul *guhoniao*, inoltre, questo uccello aveva il potere di creare convulsioni nei bambini dopo averli inseguiti. Fu a causa di questa fusione di tradizioni, miti, leggende e concetti religiosi che la figura della *ubume* come creatura alata e spaventosa iniziò a fare sempre più parte delle rappresentazioni teatrali e letterarie del tardo periodo Edo. Questa doppia rappresentazione non fece altro che rafforzare l'idea della *ubume* vista come fantasma e pericolosa madre assassina, attribuendole un potenziale aggressivo non indifferente. Il nuovo stratificarsi di concezioni, idee ed estetiche viene incastonato da Tsuruya Nanboku in *Tōkaidō Yotsuya kaidan* durante l'atto quinto, nel momento in cui Oiwa si palesa a Iemon proprio sotto le spoglie di una *ubume*, figura della quale Nanboku tenterà di sfruttare tutto il potenziale orrorifico.²⁵

Oiwa, sebbene non sia morta né durante la gravidanza né di parto, viene comunque rappresentata come una *ubume*; in altre parole, in *Tōkaidō Yotsuya kaidan* la rappresentazione non ha alcun legame con il significato che, in principio, occupava. Nanboku stesso, prima del 1825, rappresentò sotto le spoglie di una *ubume* un personaggio maschile. L'obiettivo, da parte sua, era probabilmente quello di trovare un modo per evocare nello spettatore un'immagine netta: tramite la figura della *ubume*

²⁵ SHIMAZAKI, S., *Edo kabuki in transition...*

era possibile attribuire alla rappresentazione del fantasma delle caratteristiche ben precise, ovvero il rimanere tra il mondo dei vivi e dei morti e la presenza di una missione personale anche dopo la morte che, nel caso della *ubume*, era proprio quella di prendersi cura del suo bambino. A tal proposito Shimazaki Satoko suggerisce:

*“Oiwa overturns the trope of the ubume itself: although herself a mother, she appears as an ubume only to flaunt in front of her husband her total lack of concern for her son [...] Oiwa retains her own resentment and determination to extinguish, instead of preserve, her husband’s family line.”*²⁶

Infatti, ancor prima di tornare in scena come *ubume*, nel momento della sua morte, l’attenzione di Oiwa è esclusivamente rivolta verso il suo obiettivo, quello di vendicarsi e di distruggere Iemon. Il bambino, che in una classica trama *oie sōdō* avrebbe occupato una parte centrale, qui non viene considerato dalla madre. Il rappresentare Oiwa in seguito come *ubume* spoglia la stessa figura dei significati acquisiti nel tempo legati al materno: il comportamento di Oiwa è infatti contrastante con la natura della *ubume*, è una “*ubume ironica*”²⁷ in quanto agisce oppositamente al canone prestabilito. Ad esempio, durante la sua apparizione sotto forma di *ubume*, prima di sparire, Oiwa dà a Iemon la possibilità di tenere in braccio il bambino, ma questi diventerà inaspettatamente una statua di *jizō* nel momento esatto in cui arriverà tra le braccia del padre.

Come già illustrato nei primi capitoli, è ormai chiaro che *Tōkaidō Yotsuya kaidan* nacque come parodizzazione del dramma *Kanadehon chūshingura*, che lo precedette alla prima del 1825: tramite le estetiche decadenti, il cambio di focus sulla vendetta che diventa puramente personale, la presenza di personaggi ormai corrotti, Tsuruya Nanboku IV apporta al repertorio di teatro kabuki una nuova prospettiva sulla rappresentazione discostandosi dalla ri-presentazione del passato, prerogativa del *sekai* classico. Quest’ultimo, oltre che da sfondo e da ambientazione, fungeva soprattutto come tramite tra presente e passato: era quella caratteristica che legava il kabuki alla canonizzazione classica, all’immaginario storico, all’etica confuciana e buddhista, alla morale samuraica, alla struttura sociale dello *ie*. Nanboku riesce perfettamente a mettere in discussione tutto questo assetto di regolamentazioni e

²⁶ Ibid. pp. 225.

²⁷ Ibid. pp. 226.

dogmi per lasciare spazio ad una nuova tradizione del teatro, che spianerà in seguito la strada ad altri grandi artisti, i quali decideranno di seguire le sue orme, come Segawa Jokō III e Kawatake Mokuami: nel corso del diciannovesimo secolo, infatti, cavalcheranno i palcoscenici figure come quelle dei banditi, non legate alla classe samuraica, o anche bambini orfani e senz'atto, con una specifica attenzione da parte dei drammaturghi non più al passato, bensì alla contemporaneità. Ma le novità non si fermano solamente a questo: con *Tōkaidō Yotsuya kaidan*, Nanboku dà finalmente una possibilità di riscatto alla donna, novità estremamente coerente con il cambio di prospettiva verso un nuovo periodo del teatro. Il distacco da ciò che era ormai passato coincide quindi con la ricerca di nuove possibilità, nuove libertà, nuovi orizzonti, ed Oiwa ne incarna la natura: è simbolo di un riscatto, di una liberazione, ma anche della speranza di Nanboku di poter ricominciare con un nuovo tipo di kabuki, una nuova era del teatro. Attraverso la mostruosità di Oiwa e l'abiezione scaturita dal suo corpo trasformato e dai suoi sentimenti di rabbia e gelosia, infatti, Nanboku va a parodizzare anche la femminilità espressa come costrutto sociale (incarnato dagli *onnagata*), il ruolo di donna come madre e moglie sottomessa. Dà così ad Oiwa la possibilità di riposare in pace, non attraverso la pacificazione del suo spirito, ma grazie all'aver posto fine alla sua sete di vendetta, eliminando dalla faccia della terra Iemon e la sua famiglia.

4.3 Il potenziale sovversivo di Oiwa come figura abietta

In Oiwa convogliano tutti i concetti, credi, ideali della società del tempo. È lei stessa schiava di concezioni quali l'impurità femminile legata al sangue mestruale e del parto e la pericolosità dei sentimenti di invidia e rabbia, che la relegano ad una condizione subordinata ed abietta, in quanto donna, impura e pericolosa. Ma sono proprio l'estetica e la rappresentazione di queste sue caratteristiche considerate abiette che, per Oiwa, divengono la chiave stessa per la sua liberazione.

Tutto sul palcoscenico rimanda a questo antico sentimento di abiezione che rende Oiwa un perfetto prototipo della *monstrous feminine* di Barbara Creed. I richiami mostruosi proposti da Nanboku sono ben chiari, a partire da quello alla *ubume*, di cui si è appena trattato. Si potrebbe dire che l'attimo esteticamente più significativo dal punto di vista della rappresentazione orrorifica è il momento cruciale della

metamorfosi di Oiwa, ovvero la scena della sua morte e dei minuti precedenti ad essa. La sua condizione viene presentata come precaria a causa di una malattia del sangue, evocando quindi un'immagine chiaramente legata al discorso sulla natura femminile e sull'impurità. La trasformazione in fantasma inizia a svilupparsi una volta che Oiwa beve la "medicina" offertale dal suo vicino, Itō Kihei, padre di Oume. Subito dopo Oiwa decide di prepararsi in modo da poter andare personalmente a casa del vicino per ringraziare e sarà proprio in quel momento che inizierà il suo calvario. Il suo volto inizia a deformarsi, ma lei imperterrita continua a prepararsi. Gli elementi legati alla femminilità canonica, quella amata sui palcoscenici di periodo Genroku, sono presenti nelle azioni di Oiwa: il suo volto inizia a deformarsi, ma lei imperterrita continua a prepararsi, si trucca, si pettina, si specchia, ma tutto ciò viene contaminato dalla decadenza continua del suo corpo e dalla sua crescente rabbia. L'effetto grottesco viene inoltre accentuato dal tentativo di metter l'inchiostro sui denti per lo *haguro* 歯黒 che Oiwa finisce per spalmarlo malamente attorno alle labbra, accentuando l'effetto orrorifico del viso sfigurato. Il momento più emblematico della scena è probabilmente quello del *kamisuki* 髪すき (lett. "pettinare i capelli"). Oiwa, pettinandosi i capelli con disperazione si ritrova in mano ciocche che le cadono copiosamente dalla nuca, la rabbia è tale che arriva a strapparsele da sola generando dei fiotti di sangue dalla sua testa. Secondo le credenze di allora, i capelli erano legati all'idea della gelosia poiché intesi come un prolungamento del sangue, nel quale si riteneva risiedesse l'origine dei sentimenti negativi prerogativa delle donne: gelosia, rabbia, invidia, orgoglio. Inoltre, nella tradizione kabuki, il *kamisuki* consisteva in una scena di coppia: l'immagine era quella di una donna intenta a pettinare i capelli del suo amato. Ciò spesso sottintendeva l'intimità tra i due amanti, ma altre volte questa scena precedeva una separazione permanente tra i due.²⁸ Convenzionalmente faceva parte di una scena *nureba* caratteristica dei *rinkigoto*. Nel caso di Oiwa, si tratta di *hitoride no kamisuki*, ed il fatto che la donna si stia pettinando i capelli da sola è un richiamo all'intimità che una volta univa lei ed il suo amato²⁹ ma che ora ha lasciato un vuoto che solo la gelosia e la rabbia sanno riempire. I capelli vanno ad indicare una rabbia sempre maggiore ed incontrollabile e segnano la metamorfosi di Oiwa, in particolare quella fisica, metafora

²⁸ Ibid.

²⁹ MANSI, R., "Supernatural revenge...".

della sua sempre più crescente ira e pazzia. Questa associazione apparve nella letteratura già nel diciassettesimo secolo, in un *kanazōshi* per l'educazione femminile chiamato *Fujin yashinaigusa* 婦人養草 (1689). Al suo interno viene riadattata la rappresentazione del *futame jigoku* per sottolineare quanto l'eruzione violenta della gelosia e della pazzia nelle donne sia un fattore assolutamente involontario e naturale. Contiene infatti un'illustrazione rappresentante due donne, la moglie e la concubina di un uomo alle quali i capelli, una volta cadute in un sereno sonno, iniziano ad intrecciarsi sotto forma di due serpenti adirati e gelosi. L'immaginario della mostruosità serpentina arriva perciò fino ai giorni di Tsuruya Nanboku, il quale non esiterà ad inserire richiami artistici e culturali del passato all'interno della sua opera. A questo proposito, dovrebbe venire spontaneo il dubbio sul perché con *Tōkaidō Yotsuya kaidan*, Nanboku riesca a convogliare tutto un immaginario legato al kabuki ed alla figura femminile rendendolo però sovversivo, parodizzante, osceno ed ironico.

Oiwa, con la sua metamorfosi in fantasma vendicativo, diventa una figura estremamente abietta ancor prima che la trasformazione sia completata. Lei stessa se ne accorge guardandosi allo specchio faticando inizialmente a riconoscersi. Come analizzato all'inizio di questo capitolo, l'abietto ha una forza, quella di distruggere l'ordine, mettere a repentaglio l'identità, l'insieme costruito e definito, genera quindi paura, timore, abiezione appunto. La donna intesa come figura abietta per via della sua natura e del suo corpo è sicuramente un costrutto di natura misogina poiché, ad esempio, secondo Creed, l'associazione del materno col mostruoso rafforza in fallocentrismo. Ma, allo stesso modo, l'utilizzo di questa associazione nel contesto delle rappresentazioni orrorifiche può diventare un utile strumento per mettere alla prova la misoginia.³⁰ Nonostante la visione dell'abiezione per Kristeva non si allontani propriamente dalle istanze misogine in quanto segna il corpo materno come primo oggetto abietto, la sua teoria fece sì che un decennio dopo *Poteri dell'orrore*, quindi nel 1990, nacque una corrente, il criticismo sull'abiezione, basato proprio sull'analisi delle potenzialità, a scopo femminista, dell'abietto di Kristeva. Barbara Creed fu una figura attiva di questa corrente. In effetti, sebbene la mostruosità e la rappresentazione abietta della donna siano nate da concetti che costituirono (e costituiscono) terreno fertile per atteggiamenti misogini e idee patriarcali, queste possono altresì essere

³⁰ TYLER, Imogen, "Against Abjection", *Feminist theory*, 2009, https://www.researchgate.net/publication/249744589_Against_abjection, 10/06/2021.

utilizzate come parodizzazione delle stesse, attraverso l'esagerazione. A tal proposito, in *Abject Criticism*, Deborah Caslav Covino suggerisce che:

*"[...] the abject woman becomes a subversive trope of female liberation: she speaks an alternative, disruptive language, immersing herself in the significances of the flesh, becoming wilfully monstrous as she defies the symbolic order."*³¹

La rappresentazione mostruosa ed esagerata dell'abietto femminile diventa parodizzazione di se stessa, in quanto va a sottolineare la negatività che nel tempo è stata associata al corpo di donna. L'abietto diventa quindi uno strumento femminista per Covino e per le altre esponenti del criticismo:

*"A focus on shared abjection [...] allows us to continue to historicize and confront constructions of woman as objectified, mortified flesh, as well as to qualify our inspired hopes of throwing off such flesh; it allows us to read the burden of women's greater share of abjection [and] the subversive woman's desire to inhabit alternative bodies and spaces"*³²

In altre parole, la connotazione mostruosa che avrebbe relegato la donna ad uno stato subalterno può acquisire una valenza in quanto le assegna un potere distruttivo e sovversivo che va a scardinare l'ordine costituito. Nel caso di *Tōkaidō Yotsuya kaidan*, Oiwa si trasforma in *onryō*, fantasma vendicativo che incarna pienamente l'abiezione, provoca terrore, destabilizza, proprio perché trascende dalla distinzione, travalica il dualismo canonico di vita e morte, è un essere liminale³³. Oltretutto, la morte dona libertà dalle strutture sociali. L'*onryō* di Oiwa, infatti, è finalmente libero dalle istanze patriarcali, le stesse che l'hanno ridotta in quello stato. In altre parole, l'abiezione e la liminalità, sebbene cause primarie di un sistema soggiogante le donne, dà ad Oiwa la spinta stessa per separarsi da esse. In *"Re-reading the monstrous feminine"* viene sottolineato il fatto che in periodo Edo il ruolo degli *onryō* di donne pervase dal desiderio di vendetta nel contesto dei *kaidan*, non nascevano con il desiderio di destabilizzare l'ordine patriarcale ma, anzi, di rafforzarlo. Secondo la morale confuciana, se una figura dominante come un padre o un marito non avesse adempiuto correttamente al proprio dovere di protezione nei confronti delle figlie o mogli,

³¹ COVINO, Deborah Caslav, in TYLER, I., "Against Abjection", pp. 7.

³² COVINO, D. C., in TYLER, I., "Against Abjection", pp. 8.

³³ CHARE, Nicolas; HOORNE, Jeanette; YUE, Audrey, *Re-reading the Monstrous-feminine, Art, Film, Feminism and Psychoanalysis*, Routledge, 2019.

avrebbe dato diritto a queste, oggetti subordinati, il diritto di ribellarsi. Gli *onryō* sarebbero stati metafora di questa realtà, e l'obiettivo finale dei *kaidan* sarebbe stato quello di preservare la struttura patriarcale ricordando agli uomini di adempiere ai loro doveri primari, sottolineando i rischi a cui sarebbero andati incontro altrimenti³⁴. Tsuruya Nanboku IV, con *Tōkaidō Yotsuya kaidan*, calca per l'appunto l'onda di successo del *kaidan* che, come osservato negli scorsi capitoli, divenne una delle forme narrative favorite dagli studiosi confuciani. Nell'opera di Nanboku c'è però una volontà di critica molto più generale rispetto a quanto enunciato in “*Re-reading the monstrous feminine*”. In altre parole, per Nanboku, il focus della sua opera di critica non è l'uomo che non adempie ai suoi doveri ad essere messo in discussione, bensì il sistema in cui i personaggi si ritrovano ad agire. Nanboku mette in discussione i diversi aspetti della struttura sociale del periodo Edo basata su un'etica confuciana severa e mortificante. Ne enfatizza dunque la natura fallace attraverso la rappresentazione dei personaggi vittime di essa. Il ruolo di *Tōkaidō Yotsuya kaidan* e la sua rappresentazione eseguita subito dopo *Kandehon chūshingura* nel 1825 ebbe questo tipo di risonanza nelle coscienze del pubblico, oltre ad essere un tentativo, ben riuscito, di rinnovare e rivoluzionare il teatro allontanandosi dal *sekai* classico, canonico del kabuki e strettamente legato all'etica confuciana e buddhista figlia del passato. Si potrebbe dire che Nanboku mette in discussione le strutture sociali di epoca Edo facendole oggetto della sua parodia insieme al sentimento di abiezione stesso che genera la paura del collasso dell'ordine sociale. Oiwa è il simbolo di questa presa di posizione ed incarna in sé tutte le sfaccettature della missione dell'artista: è vittima dell'uomo a cui è fedele, è vittima della società a cui viene relegata, al sistema dello *ie*, è vittima del ruolo di femminilità affibbiatole sin dalla nascita. Lei prova a rimanere fedele a tutto questo ma non ci riesce. Sarà proprio la condizione stessa di figura abietta (donna, malata, prostituta, adirata, gelosa) che le permetterà di togliersi di dosso tutte quelle responsabilità etiche e sociali, causa della sua sofferenza.

Dal punto di vista della rappresentazione sul palcoscenico ciò è stato possibile anche grazie alla scelta di ingaggiare un *tachiyaku* per il ruolo di Oiwa, ciò rese possibile uno sdoganamento dalla classica rappresentazione idealizzata della femminilità degli *onnagata* del 1700. La rappresentazione orrorifica e grottesca riuscì proprio grazie a questa scelta, che permise di rappresentare una nuova tipologia di donna e, soprattutto,

³⁴ CHARE, N.; HOORNE, J.; YUE, A., *Re-reading the Monstrous-feminine...*

di abbattere un ulteriore canone del kabuki classico, ovvero la rappresentazione femminile prerogativa degli *onnagata*. La convenzionale distinzione dei ruoli tra maschile e femminile andò quindi a scemare pian piano. Quello che prima veniva mostrato sui palcoscenici tramite la mera creazione di un'immagine ideale di una femminilità graziosa, delicata, gentile e fedele, era una delle due facce di una medaglia, dove la medaglia è indicata dal sistema sociale e religioso. L'altra faccia, quella oscura e nascosta, subdola, nata da un'esigenza misogina di relegare la figura femminile ad uno stato di abietto e subordinato, è quella che Nanboku mostra come conseguenza primaria di una società allo sbando. In *Tōkaidō Yotsuya kaidan* vi è in questo punto un primo tentativo di andare a fondo nella psiche e nell'esperienza di queste donne di cui Oiwa è simbolo. Shimazaki Satoko a tal proposito afferma:

*“This inner space, defined in terms of the notion of women’s inherently jealous nature, was what enabled Oiwa and other characters like her to assume a position at the very center of nineteenth-century literature and theater.”*³⁵

Con “spazio interno” ci si riferisce alla psiche umana come ricettacolo delle emozioni, quando invece in passato esse venivano viste come peccato materiale appartenente niente di meno che al corpo stesso. Lo spazio psichico assume quindi una nuova valenza come terreno di esplorazione, che in epoca moderna diviene chiave di una nuova interpretazione del *self*³⁶. Sono dunque le stesse caratteristiche abiette di Oiwa e del suo corpo a divenire il “punto di innesco” per la creazione di nuovi valori ed estetiche, sono proprio quelle caratteristiche grottesche a mettere in evidenza quelle che, secondo Nanboku, erano le falle contenute nel sistema in cui egli si ritrovava, quello sociale ed artistico. In Nanboku, la *monstrous feminine* acquisisce un duplice ruolo: smantellare l'ordine e donare nuove prospettive per il teatro, ma anche nuovi orizzonti sui concetti di genere e di identità. L'analisi di quest'opera tramite la lente d'ingrandimento che è la teoria dell'abiezione ed il suo criticismo, permette di ritrovare nella rappresentazione di Oiwa un potenziale sovversivo non indifferente proprio da un punto di vista legato alla liberazione femminile, oltre a quello di una rinascita per il teatro. Oiwa con la sua vendetta distrugge non solo chi, in vita, commise soprusi e violenze su di lei, ma va soprattutto a smantellare tutto un assetto di strutture sociali, religiose ed etiche estremamente legate al kabuki del passato. Per fare questo

³⁵ SHIMAZAKI, S., *Edo kabuki in transition...*, pp. 190.

³⁶ Ibid.

Oiwa diventa la personificazione di tutte le ansie e le paure, i concetti in voga in periodo Edo, e ne offre una rappresentazione (e comprensione) cruda e critica, ironica, satirica. Oiwa come *ubume*, come donna, come soggetto abietto è metafora di un nuovo punto di vista, estetico, rappresentativo, psicologico, culturale che farà di *Tōkaidō Yotsuya kaidan* il testamento di Tsuruya Nanboku IV e che aprì le danze ad un nuovo tipo di teatro. Egli morì tre anni dopo la prima rappresentazione, nel 1829, lasciando ai posteri non solo una nuova concezione di kabuki, aprendo la strada a tutta una serie di nuove estetiche e tematiche e ad un diverso approccio di introspezione psicologica dei personaggi sul palcoscenico, ma anche a nuove concezioni della letteratura, che, con l'avvento del periodo Meiji, divenne sempre più improntata sulla rappresentazione dei sentimenti umani.

Conclusione

Il teatro kabuki si rispecchia notevolmente nell'appellativo di "chimera" datogli da Tsubouchi Shōyō: la molteplicità di forme e rappresentazioni, il suo essere così legato alla cultura popolare, a volte come veicolo di contatto con il passato, a volte come fonte di nuove estetiche e prospettive, lo rendono proprio come una chimera, difficile da definire nella sua natura. Nel corso di questo elaborato si è andato ad analizzare nel particolare quel periodo di cesura che ha permesso l'avvenire di un nuovo stile di teatro kabuki, indissolubilmente legato alla nuova cultura premoderna, e specchio dei cambiamenti sociali che stavano avvenendo in quel periodo. Ciò che venne rappresentato sul palcoscenico del Nakamura-za durante l'estate del 1825 non fu una semplice rappresentazione, ma un'innovazione su tutti i fronti. È il simbolo di quella cesura, di quel taglio ed allontanamento dalla tradizione, dove *Kanadehon chūshingura* è metafora di questa stessa tradizione. Al contrario, *Tōkaidō Yotsuya kaidan* incarna una rivoluzione ideologica ed estetica, di cui Tsuruya Nanboku IV fu l'artefice. La portavoce di questa rivoluzione, invece, è proprio Oiwa. Nella sua caratterizzazione e rappresentazione, Oiwa viene caricata di una molteplicità di riferimenti all'immaginario culturale e folkloristico di cui capovolge i significati. Nel diciannovesimo secolo il kabuki raggiunge nuovi orizzonti tematici e di estetica, totalmente contrapposti alla ri-presentazione di un passato mistificato come invece avveniva in periodo Genroku e nel corso del diciottesimo secolo. Con la figura di Oiwa si inaugura una nuova storia del kabuki, proprio perché, per la prima volta, sul

palcoscenico vengono decostruiti e messi in discussione tutti i valori su cui il teatro si era venuto a costituire. Il carattere fortemente abietto di Oiwa e l'esagerazione di esso tramite la rappresentazione di un'estetica decadente, orrorifica e crudele, le permette di uscire dai canoni prestabiliti e presentare qualcosa di nuovo, salutando al contempo la tradizione classica del 1700. Il kabuki così non perderà interamente le sue caratteristiche, ma andrà a lasciare spazio a nuove frontiere dell'immaginazione e della rappresentazione, verso una preferenza per le atmosfere cupe e crude, lontane dalla tradizione.

In questo elaborato è stata presentato il contesto religioso, sociale ed etico in cui il dramma *Tōkaidō Yotsuya kaidan* è stato concepito, per poter metterne in risalto la natura sovversiva e rivoluzionaria. Il focus primario in *Tōkaidō Yotsuya kaidan*, nella doppia rappresentazione del 1825 con *Kanadehon chūshingura*, era sottolineare come quanto ormai la credibilità della morale samuraica fosse in declino, mostrando le falle di quest'ultima attraverso la creazione di personaggi protagonisti come individui senza etica, senza empatia, persone che hanno ormai smarrito la via, completamente allo sbando. La rappresentazione della femminilità nel contesto di *Tōkaidō Yotsuya kaidan* diventa centrale in quanto Oiwa ne è la protagonista e, come detto in precedenza, è di conseguenza la portavoce delle idee innovative di Nanboku. Le idee sulla femminilità hanno segnato i teatri kabuki sin dalla nascita di quest'arte, dal principio con Izumono Okuni, per poi passare per la figura degli *onnagata*. Tutto il panorama kabuki subì l'influenza delle concezioni medievali sulla femminilità, ereditando oltretutto alcune estetiche del teatro *no*, come l'utilizzo dell'immagine serpentina per la rappresentazione della gelosia, o la figura dei fantasmi vendicativi. La genderizzazione della gelosia ed in seguito della tematica dei fantasmi vendicativi fece sì che questi *topoi* si legarono indissolubilmente alla rappresentazione della femminilità intesa nelle sue conseguenze negative nel caso essa non venisse domata nel modo giusto attraverso l'etica buddista e confuciana, quindi non impersonificata nel modo giusto. L'abiezione scaturita da queste figure diventa ancor più forte, repulsiva e sovversiva nel culmine della loro rappresentazione grottesca ed orrorifica. Il grottesco in *Tōkaidō Yotsuya kaidan* sembra voler sottolineare una forte insofferenza verso quelle che erano le canoniche rappresentazioni dei valori morali ed etici, compreso il costrutto sociale della "femminilità" legato fino a quel momento in modo indissolubile al mondo dei palcoscenici: così l'immagine raccapricciante ed abietta di Oiwa non acquisisce un

ruolo didattico per lo spettatore, bensì di rivalse e di critica sociale. L'ordine sociale non viene ristabilito tramite la pacificazione di Oiwa, bensì dopo l'intera distruzione di ciò che in vita l'ha tenuta legata ai ruoli di donna, casalinga, moglie, madre e prostituta, quindi, subordinata al potere maschile. L'abiezione del personaggio di Oiwa non risiede quindi esclusivamente nella sua figura mostruosa ma soprattutto nel suo fortissimo potere distruttivo. Tsuruya Nanboku IV puntò quindi ad una decostruzione, ad uno smantellamento dell'etica ed a valori classici, partendo proprio da quelli legati al teatro ed ai discorsi sulla femminilità e vi riuscì pienamente poiché dal 1825 in poi si inaugurò una nuova "età d'oro" del teatro, completamente diversa dalla prima, fiorita nel pieno della cultura Genroku, ma pienamente coerente con le nuove visioni sull'introspezione e sulla realtà e con i disagi e problematiche sociali che divennero sempre più crescenti con l'avvicinarsi della fine del periodo Edo e, quindi, con il termine del lunghissimo periodo di governo militare e l'avvicinarsi della restaurazione Meiji.

Bibliografia

Fonti in lingue europee

- AMBROS, Barbara, *Women in Japanese religion*, New York University Press, New York and London, 2015.
- BATTEN, Bruce L., “Provincial Administration in Early Japan: From Ritsuryō kokka to Ōchō kokka”, in “*Harvard Journal of Asiatic Studies*”, Vol. 53, No. 1, Harvard-Yenching Institute, 1993.
- BENEDICT, Ruth, *The Chrysanthemum and the Sword*, Boston: Houghton Mifflin, 1946.
- BERRY, Margaret, “Gate to Japan for the Undergrad”, in *CEA Critic*, Vol. 44, No. 4, The Johns Hopkins University Press, 1982.
- BIRK, Sarah K., *Sex, androgyny, prostitution, and the development of onnagata roles in Kabuki theatre*, Graduate student thesis, The University of Montana, 2006, pp. 1.
- CAMPANY, Robert F., “Ghosts Matter: The Culture of Ghosts in Six Dynasties Zhiguai”, in *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews (CLEAR)*, Vol. 13, 1991.
- CHARE, Nicolas; HOORNE, Jeanette; YUE, Audrey, *Re-reading the Monstrous-feminine, Art, Film, Feminism and Psychoanalysis*, Routledge, 2019.
- CREED, Barbara, *The Monstrous Feminine- Film, Feminism, Psychoanalysis*, Routledge, 1993.
- DUMAS, Rachel, “Historicizing Japan's Abject Femininity: Reading Women's Bodies in "Nihon ryōiki"”, in “*Japanese Journal of Religious Studies*”, Vol. 40, No. 2, Nanzan University, 2013.
- EARL, Ernst, *The Kabuki Theatre: Japan's Spectacular Drama*, New York: Oxford University Press, 1956.
- EPISALE, Frank, “Gender, Tradition, and Culture in Translation: Reading the "Onnagata" in English”, in *Asian Theatre Journal*, Vol. 29, No. 1, University of Hawai'i Press (AAP) (ATHE), 2012.
- FUJIWARA, Shigekazu, 藤原成一. *Yūrei Oiwa: Chūshingura to Yotsuya kaidan* 幽霊お岩: 忠臣蔵と 四谷怪談, Seikyūsha, 1996.

- GABROVSKA, Galia Todorova, “Onna Mono: The "Female Presence" on the Stage of the All-Male Traditional Japanese Theatre” in *Asian Theatre Journal*, Vol. 32, No. 2, 2015.
- GERSTLE, Andrew C., ““Fiori di Edo”: Il kabuki del XVIII secolo ed il suo pubblico” trad. it. di Franco Ruffini in *“Teatro e Storia”*, vol. 1, 1990
- GUNJI, Masakatsu, *“Kabuki to Yoshiwara”*, Awaji Shobo, Tokyo, 1956.
- HATTORI, Yukio, *“Sakasama no Yūrei”*, Chikumashobō, Tokyo, 1989.
- HUGES, Henry J., “Familiarity of the Strange: Japans Gothic Tradition”, in “Criticism”, Vol. 42, No.1, Wayne State University Press, 2000.
- IWASAKA, Michiko, BARRE TOELKEN, *Ghosts and the Japanese: Cultural Experience in Japanese Death Legends*, Logan: Utah State University Press, 1994.
- JOHNSTON LARGEN, Kristine, *A Christian Exploration of Women’s Bodies and the Rebirth in Shin Buddhism*, Lexington Books, London, 2020.
- KANO, Ayako, *Acting like a Woman in Modern Japan: Theater, Gender, and Nationalism*. New York: Palgrave, 2001.
- KARAVIAS, Miriam, “How Strange! Are my eyes mistaken?” *A Study of Arakida Reijo and Her Book of Fantastic Tales, Ayashi no yogatari*, University of Massachusetts Amherst, Master Thesis, 2015.
- KENNELLY, Paul B. e Tsuruya Nanboku IV, “Ehon Gappo ga Tsuji: A Kabuki Drama of Unfettered Evil by Tsuruya Nanboku – Translated and introduced by Paul B. Kennelly” in *“Asian Theatre Journal”*, Vol. 17, No. 2, University of Hawai’i Press on behalf of Association for Asian Performance (AAP) of the Association for Theatre in Higher Education (ATHE) 2000.
- KIBROUGH, R. Keller, “Preaching the Animal Realm in Late Medieval Japan”, in *Asian Folklore Studies*, Vol. 65, No. 2, Nanzan University, 2006.
- KLEIN, Susan Blakeley, “When the Moon Strikes the Bell: Desire and Enlightenment in the Noh Play Dojoji”, in *The Journal of Japanese Studies*, Vol. 17, No. 2, The Society for Japanese Studies, 1991.
- LANCASHIRE, Terence, ““Kagura” - A "Shinto" Dance? Or Perhaps Not”, in *Asian Music*, Vol. 33, No. 1, 2002, University of Texas Press.
- LEITER, Samuel L., “From Gay to Gei: The Onnagata and the Creation of Kabuki's Female Characters”, in *Comparative Drama*, Winter Vol. 33, No. 4, 1999-2000.

- LEITER, Samuel, “Is *onnagata* necessary?”, in *Asian Theatre Journal*, Vol. 29, No. 1, University of Hawai’i Press on behalf of AAP of ATHE, 2012.
- MANSI, Rachele, “Supernatural revenge. La rappresentazione degli spiriti vendicativi nel kabuki”, in “*Antropologia e Teatro – rivista di studi*”, Università di Bologna, 2010.
- MANSI, Rachele, “*Tōkaidō Yotsuya kaidan’s Oiwa: Analysis of a kabuki vengeful ghost*”, Master of Arts in Asian Studies Japan track, 120EC Leiden University, 30/06/2018.
- MCCOMICK, Melissa, “Mountains, Magic, and Mothers: Envisioning the Female Ascetic in a Medieval Chigo Tale”, in *Crossing the Sea: Essays on East Asian Art in honor of Professor Yoshiaki Shimizu*, Princeton University Press, 2012.
- MIN, Tian, “Male Dan: The Paradox of Sex, Acting, and Perception of Female Impersonation in Traditional Chinese Theatre”, in *Asian Theatre Journal*, Vol. 17, No. 1, University of Hawai’i Press (AAP) (ATHE), 2000.
- MORINAGA, Maki, *The Gender of the Onnagata as the Imitating Imitated: Its Historicity, Performativity, and Involvement in the Circulation of Femininity*, Positions 10, no. 2, 2002.
- MORO, Daniela, *Writing Behind the Scenes: Visions of Gender and Age in Enchi Fumiko’s World of Performing Arts*, Dottorato di ricerca, 2013.
- NAMIHIRA, Emiko, “Pollution in the Folk Belief System”, in *Current Anthropology*, Vol. 28, No. 4, The University of Chicago Press on behalf of Wenner-Gren Foundation for Anthropological Research, 1987.
- NYŪGATEI, Ganyū, in SHIMAZAKI, Satoko, “*Edo kabuki in transition....*”, pp. 68 da *Sakusha shikiho keizairoku*.
- OHNUMA, Reiko, “Woman, Bodhisattva, and Buddha”, in *Journal of Feminist Studies in Religion*, Vol. 17, No. 1, Indiana University Press on FSR, 2001.
- OLIVER, Kelly, “Julia Kristeva's Feminist Revolutions”, in *Hypatia*, Vol. 8, No. 3, Wiley on behalf of Hypatia, Inc., 1993.
- PANDEI, Rajyashree, “Desire and Disgust: Meditations on the Impure Body in Medieval Japanese Narratives”, in “*Monumenta Nipponica*”, Vol. 60, No. 2, Sophia University, 2005.

- POO, Mu-Chou, “Ghost Literature: Exorcistic Ritual Texts or Daily Entertainment?”, in “*Asia Major*”, THIRD SERIES, Vol. 13, No. 1, Academia Sinica, 2000.
- PROSTAK, Michela Leah, "Monstrous Maternity: Folkloric Expressions of the Feminine in Images of the Ubume", FIU Electronic Theses and Dissertations, 3714, 2018, <https://digitalcommons.fiu.edu/etd/3714> 10/06/2021.
- REIDER, Noriko T. “The Appeal of "Kaidan", Tales of the Strange” in “*Asian Folklore Studies*”, Vol. 59, No. 2, Nanzan University, 2000, pp. 265-28.
- REIDER, Noriko T., “The Emergence of "Kaidan-shū" The Collection of Tales of the Strange and Mysterious in the Edo Period”, in *Asian Folklore Studies*, Vol. 60, No. 1, Nanzan University, 2000.
- ROBERTSON, Jennifer, “The Politics of Androgyny in Japan: Sexuality and Subversion in the Theater and Beyond”, in *American Ethnologist*, Vol. 19, No. 3, Wiley on behalf of the American Anthropological Association, 1992.
- RUPERTI, Bonaventura, *Scenari del teatro giapponese – Caleidoscopio del nō*, Libreria editrice Cafoscarina, 2016.
- RUPERTI, Bonaventura, *Storia del teatro giapponese – Dalle origini all’ottocento*, Marsilio Editori, Venezia, 2005
- SCOTT, Adolfe Clarence, *The Kabuki Theatre of Japan*, New York: Collier, 1966.
- SHIMAZAKI, Satoko, *Edo Kabuki in transition – From the worlds of the samurai to the vengeful female ghost*, Columbia University Press, New York, 2016.
- SHIVELY, Donald H. “*Chikamatsu's Satire on The Dog Shogun*”, Harvard Journal of Asiatic Studies, Vol. 18, No. ½, Harvard-Yenching Institute, 1955.
- SKORD WATERS, Virginia, “Sex, Lies, and the Illustrated Scroll: The Dōjōji Engi Emaki”, in *Monumenta Nipponica*, Vol. 52, No. 1, Sophia University, 1997.
- TAKAKUWA, Yoko, “Performing Marginality: The Place of the Player and of "Woman" in Early Modern Japanese Culture”, in *New Literary History*, Vol. 27, No. 2, Problems of Otherness: Historical and Contemporary, The Johns Hopkins University Press, 1996, pp. 223.
- TAKANO, Toshio, “*Yūjō Kabuki*”, Kawade Shobō Shinsha, Tokyo, 2005
- THORNBURY, Barbara E., “*Sukeroku’s Double Identity - The Dramatic Structure of Edo Kabuki*”, cap.1, University of Michigan Press, U of M Center for Japanese Studies, 1982,

- TOMINAGA, Takeko, “AN ANALYSIS OF THE EVERLASTING APPEAL OF TOKAIDO YOTSUYA KAIDAN - A Thesis Presented to the Faculty of California State University, Dominguez Hill”, Master of Arts in Humanities, 2003.
- TONOMURA, Hitomi, “Birth-giving and Avoidance Taboo: Women's Body versus the Historiography of "Ubuya"”, in *Japan Review*, No. 19, International Research Centre for Japanese Studies, National Institute for the Humanities, 2007.
- TYLER, Imogen, “Against Abjection”, *Feminist theory*, 2009, https://www.researchgate.net/publication/249744589_Against_abjection, 10/06/2021.
- UEDA, Akinari, *Racconti di pioggia e di luna*, Venezia, Marsilio, 2001.
- WANG, Ao, “Poetry Matters: Interpretative Community, "pailü", and "Yingying zhuan"”, in *Harvard Journal of Asiatic Studies*, Vol. 71, No. 1, Harvard-Yenching Institute, 2011.
- WERMER-COLAN, Alex, “The Accursed ShareAuthor(s): Alex Wermer-Colan”, in *The D.H. Lawrence Review*, Vol. 42, N. 1 e 2, D.H. Lawrence Review, 2017, pp. 164-186
- YASUI, Manami, “Imagining the Spirits of Deceased Pregnant Women”, in *Japan Review*, No. 35, International Research Centre for Japanese Studies, National Institute for the Humanities, 2020.
- YASUI, Manami, “Research Notes: On Burial Customs, Maternal Spirits, and the Fetus in Japan”, *U.S.-Japan Women's Journal*, No. 24, University of Hawai'i Press on behalf of International Institute of Gender and Media, 2003, pp. 102-114.

Fonti in lingua giapponese

- 榎村寛之、「序章 「怪異学」の目指すもの」、『怪異学の可能性』、東アジア怪異学会編所収、2009/03 出版、角川書店、
https://www.jstage.jst.go.jp/article/nihonbungaku/60/12/60_72/article/-char/ja/、
3/06/2021。
- 紫崎一男、「『曾我狂言』について一考察」、茨城大学国語国文学(7): 16-1、<http://hdl.handle.net/10109/8333>、06/05/2021。

RINGRAZIAMENTI

Questa tesi la dedico a tutti gli studenti che hanno dovuto affrontare questa orribile pandemia che ancora ci tiene nella sua stretta. Auguro a tutti di poter trovare prima possibile la propria strada, di poter liberamente scegliere del proprio futuro, senza alcuna restrizione di spazio e di tempo. Nell'attesa che tutti i vostri sogni e progetti si avverino, tenete duro e godetevi il presente.

Ringrazio tutta la mia famiglia, soprattutto mamma e papà, per avermi sostenuta durante tutto il mio percorso scolastico ed accademico. Qui si conclude un percorso lungo quasi venti anni.

Ringrazio le mie coinquiline-per-sempre Ari, Nath e Mati per avermi fatto vivere gli anni più belli dell'università insieme. I film insieme, le sessioni studio insieme, le tante risate ed il tanto affetto e sostegno che mi avete dato, non potrei mai dimenticare tutto questo. Mi mancate.

Ringrazio la mia carissima amica e collega Eleonora per il suo affetto e per tutto l'aiuto e la comprensione.

Ringrazio Venezia e la sua magia per avermi fatto credere nella vita e per avermi dato la forza di viverla definitivamente.

Ringrazio il centro DCA "Città Giardino" di Terni e tutta l'equipé di medici per avermi insegnato a tirare fuori la mia forza interiore e per avermi salvata.

Ringrazio tutto lo staff di "El Portego", Koenji, per avermi fatta sentire parte di una famiglia e per avermi fatta non solo lavorare, ma anche divertire, dandomi mille occasioni per fare nuove esperienze e per imparare la mia lingua del cuore.

Ringrazio le università Sophia e Waseda per avermi fatto vivere il mio sogno di andare in Giappone per ben due volte.

Grazie a Yuki, la mia mamma giapponese, per essermi stata sempre accanto e per continuare a farlo.

Ringrazio con tutto il cuore il mio ragazzo Filippo per aver SEMPRE creduto in me anche nei (tantissimi) momenti in cui vedevo tutto nero, e per essere riuscito a farmi credere in me stessa.

Ringrazio i miei carissimi amici a cui voglio molto bene, e con cui spero di poter passare molto più tempo d'ora in poi.

Ringrazio la mia cagnolina Marilù ed il pappagallino Aoba per avermi assistita durante lo studio.

Ringrazio tutte le persone che ho incontrato durante il mio cammino, alcune sono rimaste, alcune no, ma ciò non cambia la mia gratitudine, perché porto tutti nel cuore.

Infine, ringrazio questa tesi ed il mio relatore, per avermi donato nuovamente, dopo un anno di apatia ed un inverno di quarantena, lo zelo e la felicità nello studiare quello che amo. Porterò sempre con me questa esperienza.

ありがとうございました！