



ARTICOLO

Supernatural revenge. La rappresentazione degli spiriti vendicativi nel *kabuki*

di Rachele Mansi

Introduzione

Revenge, that's all I need!

Revenge!

Revenge, Black Flag (1980)

Per quanto possa sembrare strano, il ritornello di un famosissimo pezzo della band hardcore punk californiana Black Flag descrive perfettamente l'essenza di alcune tra le figure più minacciose e affascinanti dell'immaginario giapponese: gli *onryō* (spiriti adirati). Il timore che questi potessero causare sciagure ed eventi nefasti per punire l'oggetto del loro rancore, da cui deriva la comune denominazione di spiriti vendicativi, ha origini remote, come testimonia la datazione antica dei primi riti di pacificazione. Tale sentimento, oltre a plasmare la religiosità del paese e influenzarne la produzione artistico-letteraria, ne ha addirittura determinato il corso degli eventi. Nel 794, infatti, a dieci anni dall'ultimo trasferimento, la capitale imperiale venne spostata da Nagaoka ad Heian-kyō per sfuggire all'ira del principe Sawara, vittima degli intrighi di corte.

Gli *onryō* sono anche tra gli esseri soprannaturali a fare più spesso la loro apparizione sul palcoscenico del *kabuki*. Questo articolo si propone di fornire un breve excursus sulla loro figura nella storia e nella cultura giapponese, con un duplice scopo: approfondire, da un lato, il legame che intercorre tra il culto degli spiriti vendicativi e la nascita del *kabuki* agli inizi del XVII secolo e, dall'altro, mostrare come l'evoluzione dell'*onryō* in quanto personaggio abbia contribuito allo sviluppo di questa forma teatrale.

La tabella sottostante include tutti gli spiriti vendicativi personaggi di drammi *kabuki* menzionati o discussi in questo articolo. Oltre al nome, vengono riportati in questo ordine la tipologia (*ikiryō* o *shiryō*) al quale appartengono, i drammi ai quali prendono parte e l'anno della loro prima apparizione sul palco.

Ikiryō= Spirito vendicativo di una persona ancora in vita

Shiryō= Spirito vendicativo di un defunto



Okuni kabuki

Nagoya Sanza	<i>Shiryō</i>	<i>Kabuki odori</i>	Inizio XVII sec.
-----------------	---------------	---------------------	---------------------

Genroku kabuki- XVIII secolo

Fujitsubo	<i>Ikiryō</i>	<i>Fujitsubo no Onryō (Lo spirito vendicativo di Fujitsubo)</i>	1677
Ōshū	<i>Ikiryō</i>	<i>Kesei Asama ga Dake (Cortigiane sul picco di Asama)</i>	1698
Takehime	<i>Ikiryō</i>	<i>Keisei Hotoke no Hara (Cortigiane sulla piana del Buddha)</i>	1699
Omiyo	<i>Shiryō</i>	<i>Keisei Mibu Dainembutsu (Cortigiane e il dainembutsu al tempio di Mibu)</i>	1702
Kiyohime	<i>Ikiryō</i>	<i>Kyōganoko Musume Dōjōji (La fanciulla che danza al Dōjōji)</i>	1753

Keisei kabuki (1804-1830)

Kohada Koheji	<i>Shiryō</i>	<i>Iroe Iri Otogi Zoku (Racconti colorati)</i>	1808
Okuni Gozen	<i>Shiryō</i>	<i>Okuni Gozen Keshō no Sugatami (Lo specchio per il trucco di dama Okuni)</i>	1809
Kasane	<i>Shiryō</i>	<i>Kesakake Matsu Narita no Riken (Il pino della veste e la vera spada di Narita)</i>	1823
Oiwa & Kobotoke Kohei	<i>Shiryō</i>	<i>Tōkaidō Yotsuya Kaidan (Storia di fantasmi: Yotsuya sul Tōkaidō)</i>	1825
Iwafuji	<i>Shiryō</i>	<i>Kotsuyose no Iwafuji (Il ritorno di Iwafuji)</i>	1860

Aratama e onryō

Alla base del *proto-shintō*¹ vi è il concetto di *tama*, sorta di energia cosmica di cui uomini, divinità (*kami*)², animali ed esseri inanimati (quali rocce, alberi e fenomeni naturali) sono pervasi e di cui

¹ Termine con cui si fa riferimento alla religiosità giapponese prima dell'avvento del Buddhismo nel 552.

² Lo studioso di folklore Orikuchi Shinobu ritiene che a costituire la differenza tra uomini e *kami* siano quantità e qualità del *tama*. Qualsiasi cosa manifesti un *tama* potente e maestoso e particolarmente eccezionale, come ad esempio il sole, il fulmine o l'imperatore era considerato *kami* e diventa oggetto di venerazione (Orikuchi 1954:



essa rappresenta l'anima o lo spirito individuale. In questa prospettiva ogni cosa, essendo infusa di questa mistica forza vitale, condivide la stessa natura.

Il *tama* può variare in potenza e, nonostante sia considerato amorale, anche in temperamento: a seconda che prevalga il suo lato benevolo e pacifico (*nigi*) o quello turbolento, irascibile e violento (*ara*), esso si distingue tra *nigitama* (anima benevola) e *aratama* (anima adirata). Le anime adirate erano temute poiché spesso causa di calamità naturali, epidemie, disordini sociali e guerre. La necessità di scongiurare tali eventi portò alla elaborazione, già in epoca preistorica, di rituali esorcizzanti chiamati *chinkon* o *tamashizume* (lett. pacificazione dello spirito), grazie ai quali queste forze caotiche e malevole potevano essere trasformate in entità benevole (Webber 1982: 14-22). Gli *aratama* che destavano particolare preoccupazione erano gli *onryō*, che Plutschow definisce come gli spiriti di coloro che, avendo sofferto una morte violenta o prematura, si credeva non potessero riposare in pace (Plutschow in Boscaro-Gatti-Raveri 1991: 147-148). Questi si vendicavano dei vivi causando ogni sorta di eventi nefasti. Benché non ne chiarisca il motivo, Plutschow ritiene che a determinare la trasformazione di un individuo in *onryō* sia una morte innaturale. La morte e le circostanze in cui questa avviene contribuiscono all'origine di un *onryō* solo nel momento in cui generano nella sua vittima un profondo rancore, l'unica e vera condizione necessaria per la sua genesi. Questo sentimento, tuttavia, può scaturire anche da altri fattori, come una forte gelosia, un desiderio di rivalsa nei confronti altrui, o frustrazioni personali.

Jien (1155-1225), influente abate della setta Tendai, non manca di evidenziare questo punto quando, nel suo *Gukanshō* (*Appunti di uno sciocco*, 1220), definisce questi *aratama*:

The main point about a vengeful soul is that it bears a deep grudge and makes those who caused the grudge objects of its revenge even while the resentful person is still alive. When the vengeful soul is seeking to destroy the objects of its resentment – all the way from small houses to the state as a whole – the state is thrown into disorder by the slanders and lies it generates. The destruction of people is brought about in exactly the same way. And if the vengeful soul is unable to obtain its revenge while in this visible world, it will do so from the realm of the invisible (Brown, Ishida 1979: 220).



La ragione d'essere di un *onryō* è quella di vendicarsi dell'oggetto del suo rancore, il quale diventa vittima di numerose sciagure, spesso mortali. Pur di distruggerlo, uno spirito vendicativo non esita a causare calamità naturali ed epidemie, coinvolgendo nella sua vendetta (*tatari*) anche persone innocenti e gettando nel caos più totale l'intero paese. Inoltre, diffusa è la credenza che un *onryō* smetta di manifestare la sua ira solo nel momento in cui abbia raggiunto il suo obiettivo o sia stato pacificato attraverso rituali appropriati. L'affermazione di Jien per cui uno spirito vendicativo è in grado di tormentare il suo nemico sia dal mondo visibile, ovvero da quello dei vivi, che da quello invisibile, l'aldilà, si riferisce presumibilmente alla credenza in due tipologie opposte di *onryō*: quello di una persona viva e vegeta, *ikiryō*, e quello di un defunto, *shiryō* (Brown, Ishida 1979: 220-221).

Un *ikiryō* (lett. spirito vivente) è il *tama* di una persona ancora in vita che, a causa di una folle gelosia o rancore, esce dal corpo e tormenta, solitamente attraverso la possessione, il proprio rivale. Infatti, il *tama* era ritenuto in grado di andare e venire a suo piacimento dal corpo in cui risiedeva senza che ciò ne causasse la morte. L'esempio più noto di questa categoria è la dama Rokujō, personaggio del *Genji monogatari* (*La storia di Genji*, XI secolo) (Plutschow in Boscaro-Gatti-Raveri 1991: 147-148). Amante del principe Hikaru Genji, la donna prova una gelosia talmente profonda nei confronti delle sue rivali da arrivare a ucciderle attraverso il suo *ikiryō*. La sua prima vittima è l'indifesa Yūgao, cui segue Aoi, legittima consorte di Genji. Rokujō, umiliata durante l'episodio del *kuruma araso*i (guerra delle carrozze) e furiosa dopo aver saputo della gravidanza di Aoi, porta il suo *ikiryō* a tormentare la povera donna, causandone il parto prematuro e la morte. Alla rivalità tra le due donne è dedicato il dramma *nō Aoi no ue* (*Aoi*, IV-V sec.), la cui scena più celebre è quella della possessione (*mono no ke*) di Aoi da parte dello spirito della dama del sesto quartiere³.

L'*onryō* di un defunto viene chiamato *shiryō* e può essere considerato un tipo di *yūrei*. Dopo la morte, gli spiriti di quanti non riescono a raggiungere la salvezza perché ancora legati a questo mondo da forti sentimenti, da questioni in sospeso o in conseguenza al mancato ricevimento di

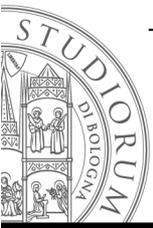
³ Rokujō inizialmente è ignara dell'operato del suo *ikiryō*, il quale agisce indipendentemente dalla sua volontà. Si rende conto di essere responsabile della morte di Aoi solamente quando sente sulle sue vesti e sui capelli l'odore di semi di papavero bruciati, rimedio comunemente usato nei rituali di esorcismo (Gondo-Nakagawa-Tsyuno 1993: 26-31).



appropriati riti funebri si trasformano in *yūrei*, fantasmi. Questi fantasmi risiedono in una sorta di limbo tra il mondo dei morti, *anoyo*, cui non hanno accesso, e quello dei vivi, *konoyo*, dove continuano ad apparire fin quando non vengono esorcizzati oppure si liberano dei vincoli che li legano alla nostra dimensione. Gli *shiryō* possono dunque essere definiti come *yūrei* il cui ostacolo, nel raggiungere la liberazione, è costituito dal desiderio di vendetta. Tuttavia Rokujō si distingue anche tra gli *shiryō*: il suo spirito, infatti, continua ad affliggere le donne del principe splendente, per esempio Murasaki e Onna-san-no-miya, anche molti anni dopo la sua morte (Davisson 2015: 82).

Tra il IX e il X secolo, nel cuore dell'epoca Heian (794-1185), il Giappone fu sconvolto da una serie di catastrofi naturali (terremoti, piogge torrenziali e inondazioni), epidemie e carestie. Queste non furono interpretate come semplici casualità, ma come la chiara manifestazione del *tatari* degli *onryō* delle illustri vittime dei numerosi intrighi e scandali politici che da lungo tempo turbavano la quiete della corte di Heian-kyō. La credenza negli spiriti adirati raggiunse allora il suo apice con la nascita del *goryō shinkō*, il culto degli augusti spiriti (vendicativi). Il termine *goryō* è l'onorifico con il quale ci si rivolgeva agli *shiryō* di quei principi, imperatori, ministri e cancellieri che, esiliati o uccisi a causa di complotti orditi tra le mura del palazzo imperiale, si credeva gettassero nel caos l'intero paese scatenando la propria ira. La popolazione temeva la loro vendetta, la cui potenza era considerata direttamente proporzionale al potere e allo status che avevano ricoperto mentre erano ancora in vita (Plutschow in Boscaro-Gatti-Raveri 1991: 149). Gli uomini dell'epoca non rimanevano a lungo inerti prima di correre ai ripari: ogni qualvolta si verificava uno di questi eventi nefasti, essi procedevano immediatamente all'identificazione dello spirito responsabile e alla sua pacificazione.

I riti di *tamashizume* più rappresentativi dell'epoca sono i *goryō-e*, ovvero gli incontri con gli augusti spiriti (adirati); questi prevedevano il conferimento allo spirito vendicativo dell'appellativo *goryō*, la dedica di un santuario e l'istituzione di un culto regolare, compresi *matsuri* (feste) periodici solitamente molto sfarzosi, chiamati a loro volta *goryō-e*. Gli *onryō*, pacificati attraverso la loro deificazione, erano venerati come *arahitogami* (violento uomo-dio), divinità benevole e protettrici trasformate dalla potenza del rito. I *goryō-e* includevano danze e canti che costituivano l'*asobi*, insieme d'intrattenimenti che si credeva contrastassero l'oscura natura dello spirito e



contribuissero a pacificarlo⁴. Sembra che i *goryō-e* siano nati tra le strade della capitale per opera di sciamani laici e che inizialmente fossero bollati come illegali (Webber 1982: 46). Ben presto, però, questi furono adottati anche a corte dalle autorità preoccupate che il malcontento della popolazione potesse sfociare in rivolte e peggiorare una situazione già drammatica. Webber pone l'accento sulla sostanziale assenza dell'elemento sciamanico nei riti imperiali, riconducibile a pratiche indigene. Questo elemento marcherebbe la differenza di questi riti rispetto a quelli di natura popolare. Nei *goryō-e* celebrati a corte prevaleva la componente buddhista, così come l'offerta di doni. La recitazione di *sutra* come il *Kegon-kyō* (*Sutra* della ghirlanda di fiori) o l'*Hokke-kyō* (*Sutra* del loto) o di preghiere era stata considerata efficace contro gli spiriti maligni sin dall'introduzione del Buddhismo in Giappone. La diffusione del Buddhismo della Terra Pura tra gli strati più bassi della società rese l'intera dottrina più accessibile alle masse e introdusse nuove pratiche nei loro riti di *tamashizume*. La Jōdo predicava la recitazione del *nembutsu*⁵ quale mezzo per la salvezza. La sua pratica venne diffusa in tutto il Giappone da monaci itineranti, tra i quali spicca il nome di Kūya (903-972) il quale, secondo la tradizione, fu il primo a combinare questa formula alla danza dando così origine alla *nembutsu odori*. Queste cominciarono a essere eseguite per pacificare gli *onryō* dopo che un altro monaco itinerante, Ippen (1239-1289), le ebbe promosse come mezzo potente ed efficace contro gli spiriti maligni. Contro di essi non si esitava nemmeno a ricorrere all'uso della magia, quella positiva degli *yamabushi*, e quella negativa dell'Onmyōdō. Gli *yamabushi* erano gli asceti seguaci dello Shugendō ed erano ritenuti in grado non solo di neutralizzare gli spiriti maligni, ma anche di convertirli in entità benevole. Gli specialisti dell'Onmyōdō, la scuola dello Yin e dello Yang introdotta dalla Cina nel VII secolo, si concentravano principalmente sulla prevenzione e sull'eliminazione degli *onryō* attraverso pratiche magico-divinatorie e l'uso di amuleti e talismani (Webber 1982: 43-52).

Uno degli *onryō* più famosi della storia giapponese, nonché tra i più difficili da pacificare, è quello

⁴ Il *goryō shinkō* comprende anche il culto dei *kami* delle pestilenze (*ekijin* o *yakubyōgami*) come Gozu Tennō, il dio dalla testa di toro. Anche questi venivano pacificati attraverso i *goryō-e* (e ricevevano dunque anche loro l'appellativo onorifico *goryō*). Il Gion Matsuri che si festeggia ancora oggi allo Yasaka Jinja di Kyōto, origina dai *goryō-e* dedicati a Gozu Tennō, il primo dei quali fu celebrato nell'863 per fermare un'epidemia (*Gionmatsuri*, in *Jaanus: Japanese Architecture and Art Net User System*, 2001: <http://www.aisf.or.jp/~jaanus/deta/g/gionmatsuri.htm>. Ultimo accesso: 23 Aprile 2017).

⁵ *Namu Amida Butsu*, formula salvifica la cui recitazione si credeva permettesse al devoto di rinascere, dopo la morte, nel Paradiso d'Occidente governato dal Buddha Amida e ivi di raggiungere il nirvana.



del principe imperiale Sawara (750-785), fratello minore dell'imperatore Kanmu (737-806). Nel 785, accusato di aver complottato contro l'imperatore stesso, Sawara venne privato del suo titolo e condannato all'esilio sull'isola di Awaji, dove però non giunse mai: la tradizione vuole che questi si sia lasciato morire di fame poco dopo aver lasciato la capitale. Non molto tempo dopo la sua morte, una serie di eventi nefasti si abbatté sulla capitale e sulla famiglia imperiale. Quando i divinatori rivelarono che sia la morte dell'imperatrice⁶, sia la malattia che quasi uccise il principe ereditario Ate (774-824) erano state causate dallo spirito adirato di Sawara, l'imperatore ordinò che per pacificarlo i suoi resti ricevessero degna sepoltura e che tutti i templi del *kokubunji* recitassero dei *sutra* in suo onore. In seguito Kanmu restaurò il suo titolo per poi elevarlo a quello d'imperatore con il nome di Sudō e, nel 794, spostò persino la capitale da Nagaoka a Heian-kyō nel tentativo di allontanarsi dall'ira del fratello. Nel 863, il principe Sawara venne poi incluso nel *goryō-e* imperiale che si tenne nello *Shinsen*⁷ per pacificare, oltre al suo spirito, anche quelli di cinque aristocratici⁸ ritenuti l'origine delle piogge torrenziali e delle inondazioni che all'inizio dell'anno avevano devastato parte della capitale (Plutschow in Boscaro-Gatti-Raveri 1991: 207-209). Quasi settant'anni dopo la cerimonia dello *Shinsen*, nuove sciagure sconvolsero Heian-kyō e la sua corte: nel 909, il ministro della sinistra Fujiwara no Tokihira (871-909) cadde vittima di un'epidemia e morì all'età di trentanove anni; nel 925, due anni dopo la morte del principe ereditario Yasuakira (903-923), morì anche il nuovo erede al trono, un bambino ancora in fasce. Questa serie di decessi era sicuramente opera di un *onryō* impegnato a vendicarsi ma non si riuscì ad identificarlo con certezza fino al 942, quando una sciamana di nome Ayako non rivelò che si trattava dello spirito dell'ex ministro della Destra Sugawara no Michizane (845-903). Abile uomo politico, talentuoso calligrafo e poeta di *kanshi* (poesia cinese), questi era stato accusato ingiustamente di aver cercato di ostacolare l'ascesa al trono dell'imperatore Daigo (885-930) e venne dunque esiliato a Daizafu, dove morì con il cuore pieno di rancore. In realtà, poiché a corte si sospettava che dietro quelle disgrazie vi fosse lo spirito di Michizane già prima del 942, l'imperatore aveva restaurato il suo rango di ministro della destra. Tuttavia ciò non era bastato a

⁶ Fujiwara no Otomuro (760-790).

⁷ Giardino fatto costruire dall'imperatore Kanmu nel 794 a Kyoto.

⁸ Il principe imperiale Iyo (783-807), Fujiwara no Yoshiko (?-807), Fujiwara no Nakanari (764-810), Tachibana no Hayanari (782-842) e Fun'ya no Miyatamaro (?-?).



placare la sua ira, che si manifestò nuovamente nel 930 quando non solo si verificarono terremoti, piogge e inondazioni, ma un fulmine si abbatté persino sul palazzo imperiale. Infine, l'imperatore Daigo si ammalò e dopo tre mesi morì. Nel 942, in seguito alla definitiva identificazione dell'*onryō*, si posero anche le basi per la sua effettiva pacificazione: su richiesta di Michizane stesso, che le era apparso in sogno, Ayako decretò che venisse eretto un santuario in suo onore a Kitano. L'edificio venne costruito nel 947 e tutt'oggi Michizane è qui venerato con il nome di Tenjin (lett. divinità celeste), dio del tuono, della letteratura e della calligrafia. Il complesso, che andò ingrandendosi con il passare del tempo, si affermò come centro di *tamashizume*, nel quale gli abitanti di Kyoto accorrevano nei tempi di calamità e dove si recavano a pregare anche coloro che avevano subito un'ingiustizia (Morris 1983: 46).

La fine dell'epoca Heian, che si concluse ufficialmente nel 1192, quando Minamoto no Yoritomo (1147-1199) ricevette il titolo di *shōgun* e istituì il *bakufu* (lett. governo della tenda) di Kamakura (1185-1333), non segnò il declino del *goryō shinkō*. L'ascesa al potere del clan Genji concludeva una serie di battaglie e guerre civili che avevano causato un significativo incremento nel numero degli *onryō* da pacificare, i quali non erano più solamente quelli di influenti cortigiani, ma anche dei soldati che avevano perso la vita sul campo di battaglia. L'imperatore Sutoku (1119-1164), morto in esilio nello Shikoku, manifestò la sua ira causando il declino della corte e l'ascesa della classe guerriera; gli spiriti dei Taira e dell'imperatore Antoku (1178-1185), che aveva perso la vita durante la battaglia di Dan-no-Ura nel 1185 – nella quale l'intero clan Heike fu praticamente sterminato –, erano ritenuti i responsabili di alcuni violenti terremoti, menzionati sia nell'*Heike Monogatari* (*Storia degli Heike*, XIV sec.) che nell'*Hōjōki* (*Ricordi di un eremo*, 1212). “Gli spiriti vendicativi dei Taira sono molti” scrive Jien nel *Gakunshō*, facendo trasparire tutta la sua preoccupazione nei confronti di questi *onryō* in particolare che diventeranno come Taira no Atsumori (1169-1184), protagonisti di molti drammi *nō* della categoria *shuramono*⁹.

Verso la fine del periodo di Kamakura, il Giappone ricadde nell'instabilità politica. Le guerre e gli

⁹ Si tratta di drammi *nō* in cui lo *shite* è il fantasma di un samurai caduto in battaglia e per questo costretto a vagare nell'inferno buddhista *shura*. Nel primo atto appare sotto mentite spoglie a un monaco itinerante, il *waki*, in un luogo dove il samurai aveva combattuto un'importante battaglia. Poco dopo, lo spirito sparisce, per ricomparire nella seconda parte del dramma, dove rivela la sua identità, racconta dei tormenti dell'inferno e chiede al monaco di pregare per la salvezza della sua anima. Poiché si trovano al secondo posto del tradizionale programma *nō*, questi drammi sono chiamati anche *nibanme* (lett. numero due).



scontri ripresero: l'invasione mongola venne respinta per due volte (nel 1274 e nel 1289) e il paese fu dilaniato da una serie di scontri civili, intervallati da più o meno brevi periodi di pace, che culminarono con la guerra Ōnin (1467-1477) e diedero inizio al periodo degli Stati Combattenti (*Sengoku Jidai*, 1470-1605). Nuovi scontri implicavano nuovi spiriti da pacificare: tra questi si possono menzionare l'imperatore Gotoba (1180-1239) e gli *onryō* dei soldati mongoli, che si credeva avessero causato l'epidemia del 1359 (Plutschow in Boscaro-Gatti-Raveri 1991: 147-148). Nel 1603 Tokugawa Ieyasu (1543-1616), l'ultimo dei tre unificatori del Giappone, divenne *shōgun* e scelse Edo come sede del suo governo (1603-1868). Tra il XVII e il XIX secolo, se si escludono gli ultimi decenni, il paese godette di una pace e una stabilità politica che portarono a un ridimensionamento significativo della *goryō shinkō*. Gli *onryō* di Sugawara no Michizane, dell'imperatore Gotoba o dei soldati morti sul campo di battaglia continuavano ad essere temuti e riveriti, tuttavia essi appartenevano ormai al passato; a preoccupare le nuove generazioni erano gli spiriti vendicativi di persone più o meno comuni, come samurai senza padrone, donne gelose o tradite, servi maltrattati dal proprio padrone. Questi, trascurati dalla storia e dalla letteratura dei periodi precedenti, divennero i soggetti di drammi teatrali, opere letterarie e *ukiyo-e*¹⁰. Durante il periodo Meiji (1868-1912), quando gli intellettuali e il governo decretarono le pratiche e le credenze legate al mondo soprannaturale superstiziose in nome del razionalismo d'impronta occidentale, le manifestazioni degli *onryō*, insieme a *yūrei*, *oni* (demoni) e altre figure della tradizione, vennero considerate come sintomi di nevrosi (*shinkei byō*). Questi provvedimenti contribuirono al declino della credenza negli spiriti vendicativi e dei culti a loro tributati, tuttavia non riuscirono a estirparli completamente. La *goryō shinkō* sopravvive ancora oggi e il culto delle anime di Yasukuni ne è un esempio. Quelli celebrati allo Yasukuni Jinja, Tokyo, infatti, tra cui il *Mitama matsuri* in estate, non sono altro che riti di pacificazione – quindi *chinkon* – delle anime di

¹⁰ La maggior parte delle grandi opere letterarie e storiografiche composte prima del XIX secolo sembra trascurare o dedicare poco spazio agli spiriti vendicativi di persone comuni e di coloro che non siano state vittime di guerre o intrighi politici, quasi come se questi non esistessero. Nonostante sia comprensibile che gli autori abbiano mostrato un maggior interesse nei confronti degli *onryō* di importanti personaggi politici rispetto a quelli di anonimi individui, ciò non vuol dire che questi fossero sottovalutati. Ogni *aratama*, in quanto potenziale minaccia, era temuto indipendentemente dalla sua natura o dalla sua classe sociale. Troviamo le storie di spiriti vendicativi di persone comuni principalmente in leggende popolari, cronache locali o sermoni buddhisti. Per esempio, nel *Konjaku monogatari shū*, raccolta di racconti di India, Cina e Giappone risalente al 1120, troviamo la storia di una donna che, abbandonata dal marito, si trasforma in uno *shiryō* e lo tormenta fin quando un esperto di divinazione interviene per placarla (Davisson 2015: 32-33).



coloro che hanno perso la vita servendo l'imperatore nelle guerre a cui il paese partecipò dalla fine dell'epoca Meiji, soprattutto quelli caduti durante la Seconda Guerra Mondiale (Kuroda 1996: 320). Gli attori di *kabuki* che interpretano il ruolo della sfortunata protagonista di un dato dramma di fantasmi di fine epoca Edo continuano tutt'oggi a recarsi sulla sua tomba e pregano il suo *onryō* di non maledire la produzione. Infine, gli spiriti vendicativi sono tra i soggetti preferiti per manga o J-horror come la trilogia di *Ringu* (*The Ring*) e la saga di *Ju-On* (*Rancore*) le cui protagoniste, rispettivamente Yamamura Sadako e Saeki Kayako, sono degli *shiryō*. Il terrore nei confronti degli spiriti vendicativi è "quintessential to Japanese culture" (Davisson 2015: 62): questo ha influenzato la religiosità, la letteratura, le arti, la medicina e altri aspetti della vita dei giapponesi sin da tempi antichissimi e continua a farlo tutt'oggi, indipendentemente dal fatto che si creda o meno alla loro esistenza.

La danza di Okuni

Il 1603, settimo anno dell'era Keichō (1596-1615), segnò un punto di svolta per il Giappone. Tre anni dopo la vittoria di Sekigahara¹¹ e l'inizio del suo governo, Tokugawa Ieyasu venne nominato finalmente *seii-taishōgun* (lett. grande generale incaricato di combattere i barbari) dall'allora sessantenne imperatore Goyōzei (1572-1615). I 265 anni di governo Tokugawa, il *bakufu* più longevo della storia del paese, sono noti anche come epoca Edo, dal nome della città scelta come nuova capitale shogunale, e che in poco tempo si trasformò da avamposto paludoso e infestato da zanzare in una vivace metropoli. La cerimonia d'investitura si tenne il 24 marzo, solo qualche settimana prima dell'arrivo a Kyoto di Izumo no Okuni (?1546-?1613), evento questo con il quale si fa tradizionalmente coincidere la nascita del *kabuki*, forma teatrale destinata a sopravvivere allo shogunato, terminato nel 1868 con la Restaurazione Meiji¹², e ad arrivare fino ai giorni nostri. Stando alle fonti, Okuni era una *miko* (sacerdotessa) del santuario di Izumo che si era recata nella capitale imperiale per raccogliere, attraverso la performance di *nembutsu odori*, i fondi necessari

¹¹ Combattuta nel 1600, è una battaglia decisiva nella storia del Giappone, durante la quale Tokugawa Ieyasu sconfisse le armate del clan Toyotomi, ultimo ostacolo all'unificazione del paese sotto il suo dominio.

¹² Serie di eventi verificatasi tra il 1867 e il 1869 che portò alla restaurazione del potere imperiale, annunciata ufficialmente il 3 gennaio 1868. In realtà il *bakufu* terminò il 9 novembre 1867 quando l'ultimo *shōgun*, Tokugawa Yoshinobu (1837-1913), riconsegnò il potere nelle mani dell'allora quindicenne imperatore Mutsuhito (1852-1912), il futuro imperatore Meiji, per poi abdicare dieci giorni dopo.



al mantenimento del santuario. Appena giunta in città cominciò ad esibirsi in queste danze prima per strada e poi sui palchi all'aperto, ai piedi del ponte di Gojō o sulle rive del Kamogawa, riscuotendo immediatamente un grandissimo successo (Azzaroni 1989: 24-25). Okuni aveva reinventato la *nembutsu odori* – che già da tempo era diventata uno spettacolo popolare, corredata di costumi e oggetti di scena sulla scia della tradizione *fūryū* (lett. danze eleganti)¹³ – trasformandola nell'oltraggiosa miscela di elementi sacri, profani, danza, canto e dramma da cui ebbero origine il *kabuki* classico e il suo nome (Ortolani 1998: 189). Non c'è motivo di dubitare che gli abitanti di Kyoto, che mai avevano assistito a qualcosa del genere prima di allora, siano rimasti sconvolti di fronte all'esuberanza e originalità di queste sue performance.

Il termine *kabuki* deriva dal verbo *katamuku* (pendere, essere inclinato) che indicava, nel periodo Edo, qualcosa di divergente e non conforme alla regola così come era stata stabilita dal governo Tokugawa¹⁴. Incarnazione di questo concetto, sinonimo d'inaccettabile sovversione, erano i *kabuki mono*, dissidenti del *bakufu*, soprattutto *rōnin* (lett. uomini-onda)¹⁵ che mostravano la loro opposizione al regime indossando abiti stravaganti e accessori appariscenti come pipe lunghissime o strani copricapo, deliberata violazione delle leggi suntuarie. Essi non esitavano, inoltre, a commettere atti di violenza e ad ostentare la loro rivolta contro tutte le convenzioni sociali e la decenza esibendosi in azioni singolari (Ortolani 1998: 191). Mentre le masse provavano grande curiosità e addirittura ammirazione per i *kabuki mono*, il governo li temeva in quanto potenziale minaccia per l'ordine pubblico, il cui mantenimento era loro assoluta priorità. Non appena le autorità Tokugawa notarono una serie di elementi in comune tra questi eccentrici individui e le particolari *nembutsu odori* di Okuni, non esitarono a bollare anche queste come *kabuki*. A destare la loro attenzione e preoccupazione furono innanzitutto gli abiti e gli accessori che la *miko* indossava durante le sue performance, che nel complesso le conferivano un aspetto definito esotico (*isō*) in molte fonti dell'epoca (Webber 1982: 64). Traendo ispirazione dall'abbigliamento dei *kabuki mono*, Okuni aveva adottato i costumi appariscenti della tradizione *fūryū*, come

¹³ Le *fūryū* erano delle processioni di massa in cui i partecipanti indossavano maschere e costumi appariscenti, e danzavano al suono di flauti, tamburi e gong.

¹⁴ Altri studiosi ritengono che il termine *kabuki* derivi da *katamuku* inteso come adattarsi ai gusti del pubblico (Cfr. Azzaroni 1989: 23).

¹⁵ Il termine indica i samurai senza padrone.



pantaloncini portoghesi, fasce di *karaori* (broccato cinese), *nurigasa* (cappello laccato), rosari cristiani o buddhisti (*juzu*), crocifissi da appendere al collo e addirittura un piccolo gong (*shō*) da suonare con l'apposito martelletto di legno (*shumoku*) (Azzaroni 1989: 25).

A destare preoccupazione vi erano poi i contenuti scandalosamente anticonformistici, quindi *deviati*, delle danze stesse. La loro componente erotica, percepita soprattutto nelle scene in cui Okuni interpretava un uomo intento a sedurre delle cortigiane, era forte. L'oscena licenziosità insita nel travestitismo e nelle scene di seduzione rendeva le prime *kabuki odori* qualcosa di a dir poco indecente agli occhi delle autorità, preoccupate di proteggere il decoro pubblico e la morale neoconfuciana. In realtà, è stato notato come ad urtare la loro sensibilità, più che questi elementi in sé e per sé, fosse il loro inserimento nel contesto religioso della *nembutsu odori*. Era innanzitutto la commistione di sacro e profano, di *nembutsu odori*, di travestitismo e pantomima erotica ad essere immorale, dissacrante e quindi "kabuki" (Webber 1982: 67). Per esempio, Okuni faceva spesso comparire sul palco un *onryō*, quello del *kabuki mono* e suo presunto amante Nagoya Sanza (?-1603)¹⁶, e insieme ad esso eseguiva canti e danze licenziose. In questo caso, ad essere rielaborata in chiave personale era stata la consuetudine del teatro *nō* di far apparire sul palcoscenico fantasmi irrequieti¹⁷. L'aver sostituito gli spiriti di guerrieri valorosi come Atsumori¹⁸, o delle nostalgiche sorelle Matsukaze e Murasame¹⁹, con quello di un volgare idolo popolare di

¹⁶ Nagoya Sanza, o Sanzaburō, era un *rōnin* famoso a Kyōto come interprete di *kyōgen*. Amante e maestro di Okuni, contribuì significativamente alle prime *kabuki odori* sia come fonte d'ispirazione, sia partecipando ad esse come attore.

¹⁷ I drammi in cui lo *shite* è un fantasma, una divinità oppure lo spirito di una pianta o animale sono chiamati *mugen nō* (drammi fantasmatici). Nella prima parte, lo *shite* appare ad un monaco itinerante, il *waki*, e racconta lui importanti eventi legati al luogo in cui si trovano e sparisce. Nella seconda parte riappare rivelando al suo interlocutore la sua vera identità quale protagonista della leggenda narrata precedentemente. I drammi in cui invece lo *shite* è una persona ancora in vita sono chiamati *genzai nō* (drammi realistici).

¹⁸ Protagonista dell'omonimo *shuramono* del XII secolo. Dopo aver ucciso il giovane guerriero Taira no Atsumori durante la battaglia di Ichi-no-tani (1184), Kumagai Naozane del clan Minamoto ha preso i voti con il nome di Rensei. Il monaco (*waki*), recatosi sulla spiaggia di Ichi-no-Tani per pregare per l'anima di Atsumori, incontra degli uomini che stavano falciando l'erba tra i quali ve ne è uno che suona il flauto. Scopriamo che questi è in realtà lo spirito di Atsumori (*shite*) che, apparso a Rensei quella stessa notte nella sua elegante armatura, rievoca gli ultimi giorni della sua vita e chiede di pregare il Buddha Amida affinché possa rinascere nella Terra Pura.

¹⁹ Matsukaze e Murasame sono le protagoniste del *katsuramono* (lett. drammi in parrucca, ovvero in cui lo *shite* è una donna) *Matsukaze* (Vento tra i pini, XV secolo). Dopo aver pregato sulla tomba di due fanciulle, Matsukaze e Murasame, sulla spiaggia di Suma, un monaco itinerante trova ospitalità nella poco distante capanna di due sorelle che estraggono sale per sbarcare il lunario. Qui egli recita una poesia di Ariwara no Yukihira (818-893), funzionario legato a questa località, e racconta di aver pregato sulla tomba delle due sorelle poco prima in quel giorno. Le due fanciulle cominciano allora a singhiozzare, rivelando di essere in realtà i fantasmi di Matsukaze e Murasame, entrambe amate da Yukihira quando questi era ancora in vita.



quei tempi, coinvolto in tali oscenità, per giunta nel contesto della *nembutsu odori*, era *kabuki* non solo rispetto alla morale e alla comune decenza ma anche all'illustre tradizione del teatro *nō* (Ortolani 1998: 201-203). L'adozione di questo topos all'interno delle prime *kabuki odori* trova un'ulteriore motivazione in quell'importante aspetto del loro background religioso, che è la credenza in una dimensione altra e nei suoi abitanti più pericolosi, gli *onryō*.

Come accennato precedentemente, il *kabuki* nasce come rielaborazione in chiave anticonformistica e oscenamente scandalosa della *nembutsu odori* da parte di una *miko* del santuario di Izumo. Le *nembutsu odori* erano state introdotte nel X secolo come mezzo per diffondere la pratica salvifica della recitazione del nome del Buddha Amida. Grazie all'attività missionaria di Ippen e dei membri della Jishū, la setta del tempo, che ne avevano promosso l'efficacia nell'allontanare spiriti e influenze malevole, erano state presto adottate all'interno della *goryō shinkō* come rito di *tamashizume*. Con il tempo, le *nembutsu odori* avevano finito per inglobare anche canti e danze della tradizione *fūryū*, che si credeva ne accrescessero il potere esorcizzante, trasformandosi in un vero e proprio spettacolo popolare (Brazell 1998: 12-13). Il fatto che Okuni, la fondatrice del *kabuki*, fosse una *miko*, quindi una sciamana esperta nell'esecuzione di questi e altri riti di pacificazione²⁰, non fa che confermare quanto profondamente questa forma teatrale affondi le sue radici nel culto degli spiriti vendicativi. In virtù di ciò si spiega la somiglianza dei primi spettacoli *kabuki* ai riti di *tamashizume* di *onryō*, secondo il cui schema si deve interpretare l'esibizione, che è da alcuni ritenuta la prima rappresentazione *kabuki* (Keen 1999: 231-232) e che viene descritta nel *Kunijo kabuki ekotoba* (*Manoscritto illustrato sul kabuki di Kuni*). Risalente al 1614 circa, questo volume è un esemplare di *nara e-hon* (libri illustrati di Nara) le cui illustrazioni, realizzate in foglia d'oro, argento e altri preziosi pigmenti colorati, rappresentano varie scene di uno spettacolo in cui Okuni si esibì presumibilmente nel 1603 sul palco *nō* del Kitano Tenmangu²¹.

L'opera si apre con un passaggio introduttivo in cui il narratore, il padre di Okuni, presenta se

²⁰ Il fatto che una sacerdotessa del grande santuario di Izumo eseguisse delle *nembutsu odori* non deve sorprenderci in quanto queste danze erano in realtà frutto del sincretismo tra Shintō e Buddhismo.

²¹ Prodotti tra il periodo Muromachi e la fine di epoca Edo, si tratta perlopiù di opere commissionate da signori feudali. Poiché lo stile delle illustrazioni che ne decoravano le pagine era molto simile a quello delle *nara-e* (immagini di Nara), questi manoscritti vennero chiamati *di Nara* anche se in realtà venivano realizzati a Kyoto.



stesso e la figlia rispettivamente come un sacerdote e una *miko* del santuario di Izumo. Segue una sorta di *michiyuki* (lett. andare per strada)²² che descrive il viaggio di Okuni da Izumo a Kyoto. Una volta arrivata a destinazione, si reca al Kitano Tenmangu, che sa essere pieno di fedeli, per esibirsi nella *kabuki odori*. Okuni, che viene rappresentata con indosso un abito sacerdotale, calzoni neri, *nurigasa* e un piccolo gong, esegue prima una *nembutsu odori*. La recitazione del nome di Amida ha l'effetto di richiamare in questa dimensione uno spirito che, in abiti da viaggio e il volto parzialmente coperto da un pezzo di stoffa, appare tra la folla accorsa ad assistere alla performance. Questi è l'*onryō* del *kabuki mono* Nagoya Sanza, rimasto ucciso in una rissa, e dunque vittima di morte violenta. In memoria dei vecchi tempi, i due ingaggiano danze, canti e una pantomima erotica alla quale partecipano altre due attrici nel ruolo di cortigiane e in cui Okuni sembra aver interpretato una parte maschile. Infatti, a questo punto della narrazione, Okuni ci appare con indosso gli abiti di un giovane samurai. Ma il tempo passa in fretta e ben presto lo spirito di Nagoya Sanza fa ritorno alla dimensione alla quale appartiene, presumibilmente pacificato dalla *kabuki odori*.

La performance che Okuni offrì al pubblico del Kitano Tenmangu non fu altro che un particolare rito di *tamashizume* articolato in due momenti principali, quello della *nembutsu odori* e quello dell'*asobi*. La *nembutsu odori* ha l'effetto di richiamare lo spirito di Nagoya Sanza che, una volta fatta la sua apparizione e la rievocazione ad attività di cui era appassionato mentre era ancora in vita, riesce a pacificare. In questo caso, dunque, la *kabuki odori* non fa altro che ricoprire quello che era stato il ruolo delle performance di *gigaku* e *sangaku* durante il *goryō-e* celebrato nel 863 per placare gli *onryō* del principe Sawara e di altri cinque aristocratici. In questa esibizione l'elemento religioso della *nembutsu odori* e quello oscenamente licenzioso sono le due facce di un rito di *tamashizume* modellato sullo spirito che deve essere pacificato e che dunque è *kabuki* perché è l'*onryō* in questione ad essere *kabuki* (Webber 1982: 98-99). Infine, nemmeno la scelta

²² Scena del viaggio all'inizio di un dramma *nō*. Passaggio lirico in cui il *waki*, lo *shite*, oppure i loro rispettivi *tsure*, descrivono i paesaggi attraversati durante il viaggio e il loro effetto sullo stato d'animo. Nel *kabuki* e nel *bunraku*, questo termine indica una scena di danza, inserita nella parte finale del dramma, in cui uno o più personaggi in viaggio verso una destinazione importante, come il luogo designato allo *shinjū* (doppio suicidio d'amore) oppure in fuga dal pericolo. Mentre nel teatro *nō* il *michiyuki* si svolge sull'*hashigakari*, il ponte che conduce al palco principale, nel *kabuki* ha luogo tra questo e l'*hanamichi* che divide in due la platea.



da parte di Okuni del Kitano Tenmangu quale teatro per questa ed altre simili esibizioni²³ deve sorprenderci: questo santuario, dedicato al *goryō* di Sugawara no Michizane, era infatti considerato, sin dalla sua istituzione, la mecca di riti di pacificazione. Il “pattern dell’*onryō*”, inaugurato contemporaneamente a quello dello *yūrei* dall’apparizione dello *shiryō* di Nagoya Sanza (Ortolani 1998: 200), non scomparirà nel passaggio dall’*Okuni kabuki* all’*Onna kabuki* (*kabuki* delle donne)²⁴, ma continuerà ad evolversi raggiungendo la massima espressione nei drammi di fantasmi di fine epoca Edo, quasi un secolo e mezzo dopo le prime *kabuki odori*. Questi personaggi incontreranno però il loro primo significativo sviluppo molte decadi prima, con il fiorire in epoca Genroku (1688-1704) di tecniche elaborate appositamente per rappresentarli.

L’onryōgoto di epoca Genroku

Heaven has no rage like love to hatred turned,

Nor hell a fury like a woman scorned.

William Congrave, *The mourning bride* (1697)

Atto III, Scena VIII

Nagoya Sanza è passato alla storia come *kabukimono* e amante di Okuni. Il suo *shiryō*, invece, come il primo essere soprannaturale a fare la sua concreta apparizione sul palcoscenico *kabuki*, spianando così la strada non solo a *yūrei* e *onryō*, personaggi di cui può essere considerato l’archetipo, ma anche *kitsune* (volpi)²⁵, *kami* e divinità buddhiste, e spiriti di vario genere la cui abbondanza nei drammi di epoca Genroku non passa di certo inosservata. Si potrebbe dunque affermare, se ci si volesse sbilanciare, che tutte queste creature fantastiche hanno un gran debito nei confronti di questo eccentrico punk *ante litteram* (Ortolani 1998: 192).

²³ La Webber cita come fonte il *Keichō Hibunshū* del 1610 circa, nel quale si legge che Okuni aveva eretto un palco ai piedi di Gojō e spesso si esibiva anche su quello del Kitano Tenmangu (Webber 1982: 64).

²⁴ Chiamato anche *yūjo kabuki* (*kabuki* delle prostitute) e bandito nel 1629 dal *bakufu*, costituisce la fase di passaggio al *wakashū kabuki* (*kabuki* dei giovinetti).

²⁵ Nel folklore giapponese, si crede che questi animali posseggano poteri soprannaturali che solitamente sfruttano per ingannare gli uomini. La loro capacità più rinomata è quella di riuscire a mutare aspetto e assumere sembianze umane, preferendo quelle di giovani donne. Sono spesso ritratte anche come creature benevole e guardiane. Le *kitsune* sono associate al culto di Inari, dio del commercio, di cui sono messaggere. Una famosa *kitsune* è Kuzu no ha che la leggenda vuole fosse la madre del celebre *onmyōji* Abe no Seimei (921-1005).



Per quanto riguarda gli spiriti vendicativi, è in epoca Genroku, nel *Kamigata kabuki*²⁶ che vennero elaborate per la prima volta tecniche finalizzate alla loro interpretazione, l'*onryōgoto*. La popolarità del pattern dello spirito adirato, trasposizione sul piano soprannaturale di quello della vendetta, riapriva il *kabuki* alla dimensione altra dalla quale era scaturito (Ortolani 1998: 202), ed è testimoniata sia dalla sua presenza in molti drammi, sia dalla sua costante menzione negli *yakusha hyōbanki* (giudizi sugli attori). Il termine *onryōgoto*, che compare sempre insieme a quello *karuwazagoto* (acrobazie), può riferirsi alla messa in scena di spiriti vendicativi sia di uomini che di donne. Però, poiché i primi sono piuttosto rari rispetto ai secondi, l'*onryōgoto* è inteso soprattutto come la rappresentazione di *aratama* di personaggi femminili. Pilastro dell'arte dei giovani *onnagata*²⁷, questo era costituito da tre elementi principali (*daiyōso*): *rinkigoto*, *shosagoto* e *karuwazagoto* (Hattori 1989: 117).

Il *rinkigoto* o *shittogoto* è la rappresentazione della donna gelosa. Si presenta solitamente sotto forma di *shosagoto* e fa dell'*hitoride no kamisuki*²⁸ una delle sue scene più rappresentative. La quasi totalità degli *ikiryō* e *shiryō* che compaiono nei drammi di epoca Genroku appartiene a donne trasformate da una profonda gelosia nei confronti del loro amato e delle loro rivali in amore. Per tale motivo, capita molto spesso che *rinkigoto* ed *onryōgoto* vengano a coincidere e che il primo sia incluso nel secondo (Hattori 1989: 117-118). Questi due *goto* non sono semplicemente legati fra loro ma si sovrappongono e intrecciano creando uno schema originale e avvincente. La gelosia, insieme alle sue manifestazioni e conseguenze, era tra gli argomenti in cui i *chōnin* (persone di città)²⁹ nutrivano maggior interesse, e il loro inserimento in drammi o altre

²⁶ Il Kamigata era, nel periodo Edo, la regione di Osaka e Kyoto. Quando si parla del *kabuki* di questa zona, lo si fa sempre in termini di contrasto con quello di Edo: *wagoto vs aragoto*, *nigi vs ara*, Kannon vs Fudō, e Sakata Tōjūrō I vs Ichikawa Danjūrō I.

²⁷ Attori specializzati nell'interpretazione di ruoli femminili.

²⁸ *Kamisuki*, da *kami wo suku* (pettinare i capelli), è una scena in cui un personaggio pettina i capelli di un altro. Poiché trasmette un certo senso di intimità è spesso inserita nelle *nureba* (scene di seduzione). Solitamente è la donna a pettinare il proprio amato ma vi sono casi in cui è il contrario. L'*hitoride no kamisuki* prevede che il personaggio pettini da solo i propri capelli e costituisce una parte importante del *rinkigoto* in quanto simbolo dei tormenti interiori di una donna gelosa. Gunji Masakatsu fa risalire le origini del *kamisuki* alla scena del *Soga Monogatari* in cui Tora Gozen pettina i capelli dell'amato, *Soga no Jūrō* (Gunji 1954: 89-91).

²⁹ Termine che indica la classe dei mercanti di epoca Edo. Lo *shinōkōshō*, la struttura gerarchica di stampo neoconfuciano applicata alla società Tokugawa, prevedeva l'esistenza di quattro classi sociali. Al vertice vi erano i guerrieri (*shi*), che ormai a stento esercitavano il mestiere delle armi, contadini (*nō*), artigiani (*kō*) e infine mercanti (*shō*). L'ascesa dei *chōnin*, considerati l'equivalente della borghesia mercantile europea, si registrò a partire dai primi anni dell'epoca Edo e da allora questi ne plasmarono, con i loro gusti ed interessi, la produzione artistico-



opere letterarie bastava a garantirne l'immediato successo.

Stando alla dottrina buddhista, la gelosia è uno dei dieci peccati o mali di cui le donne sono macchiate. In quanto forma di attaccamento alle cose terrene e ostacolo al raggiungimento della liberazione dopo la morte, questo sentimento era considerato come una delle principali cause della loro trasformazione in *yūrei*. Per gli uomini del periodo Edo, che abbracciavano anche l'etica neoconfuciana, questa era una delle cinque infermità femminili e una delle sette ragioni per divorziare dalla propria consorte. Sentimento disdicevole che una donna virtuosa e una buona moglie doveva reprimere e celare a tutti i costi, ogni sua esternazione era considerata un indecoroso e scandaloso evento al di fuori dell'ordinario³⁰. Poiché nella società di allora queste due caratteristiche corrispondevano a un evento degno di nota, ecco spiegato il grande interesse per le sue manifestazioni e la conseguente popolarità dei drammi *kabuki* e di altri generi teatrali che le prevedevano. Si prenda ad esempio *Kazan'in Kisaki no Araso* (*Rivalità per diventare l'imperatrice dell'imperatore Kazan*), composto per il *kojōruri* (antico *jōruri*)³¹ dal cantore Inoue Harimanojō (1632-1685?) nel 1673. Quest'opera è incentrata sulla gelosia e sull'antagonismo tra Kokiden e la dama Fujitsubo³², entrambe aspiranti al rango di imperatrice dell'imperatore Kazan. Convinta di aver perso il favore del sovrano, Fujitsubo complotta per uccidere Kokiden con l'aiuto di una sua guardia ma, essendo scoperta, viene mandata in esilio in una zona rurale, lontana dalla corte. Trasformatasi in *ikiryō*, una notte la dama appare in sogno a Kokiden e la colpisce così violentemente con un bastone che la donna muore poco dopo per le ferite riportate (Kajiya 2001: 99). Il dramma ebbe un enorme successo e iniziarono ad essere prodotte numerose sue rivisitazioni, i *Kazan'in mono*, tra le quali la più degna di nota è *Fujitsubo no onryō* (*L'onryō di*

culturale. Il *kabuki* per esempio, a differenza del *nō*, viene considerato un teatro per e dei *chōnin*.

³⁰ Stando all'*Onna Daigaku* (*Grande insegnamento per le donne*), opera di ispirazione neoconfuciana del XVIII secolo che vuole educare le donne ad essere buone e brave mogli, le cinque infermità sono indocilità, scontentezza, calunnia, gelosia e stupidità. Le sette ragioni per divorziare invece sono la disubbidienza nei confronti dei suoceri, impossibilità di procreare un erede, gelosia, lussuria, morbi gravi, cleptomania e tendenza a parlare troppo o spettegolare.

³¹ Viene definita tale la fase del teatro dei burattini che va dal 1620 circa al 1686, anno in cui Takemoto Gidayū (1651-1714) declamò per la prima volta *Shusse Kagekiyo* (*Kegekiyo vittorioso*) di Chikamatsu Monzaemon. La nascita del *Gidayū bushi* (stile Gidayū), e con esso del *jōruri* classico, viene fatta risalire a questo evento.

³² Personaggi del *Genji Monogatari*. Kokiden è la prima moglie dell'imperatore mentre Fujitsubo è invece la sua favorita in virtù della sua somiglianza con dama Kiritsubo, la madre di Genji da tempo scomparsa. Genji, innamoratosene per lo stesso motivo, intrattiene con lei una breve relazione amorosa da cui nascerà l'imperatore Reizei.



Fujitsubo), dove lo spirito della dama appare come un grappolo di glicine che si trasforma in un serpente (Leiter 2009: 140). Messa in scena per la prima volta al Mandayū-za di Kyoto nel 1677 (Hattori: 1989: 109), questa è ritenuta essere la prima opera scritta da Chikamatsu Monzaemon (1653-1724)³³ per il teatro *kabuki*.

Trattandosi di spiriti adirati di personaggi femminili, era comprensibile che la loro interpretazione fosse affidata agli *onnagata* o, più precisamente, ai *wakaonnagata* (giovani *onnagata*)³⁴. Come accennato precedentemente, l'*onryōgoto* costituiva il cuore della loro *gei* (arte) insieme al *nuregoto*³⁵, all'*onnabudō*³⁶, *shosagoto* e *karuwazagoto*. Queste ultime due sono di fondamentale importanza ai fini dell'*onryōgoto* poiché costituiscono la base della sua concreta rappresentazione. Gli *shosagoto* sono drammi danzati, eseguiti indipendentemente oppure come parte di un dramma più ampio, in cui il personaggio esprime le proprie emozioni sulle note di una *nagauta* (lett. canzone lunga)³⁷. Il *rinkigoto* può essere inteso come uno *shosagoto* la cui protagonista è una donna gelosa e come tale è inglobato nell'*onryōgoto*. In questo caso però l'attore, per sottolineare come il personaggio da esso interpretato non appartenga più a questa dimensione, danza battendo rumorosamente i piedi sul palco (*ashibyōshi*)³⁸ e si esibisce in numeri acrobatici.

L'illustre studioso Gunji Masakatsu afferma che "la prima cosa a cui si pensa quando si parla di *onryōgoto* del periodo Genroku è senza dubbio il *karuwazagoto* (Gunji 1954: 145 – Traduzione di chi scrive)"³⁹, in quanto è questo a costituire il suo elemento più rappresentativo e irrinunciabile.

Gli spiriti vendicativi, così come fantasmi e *yōkai*⁴⁰, sono creature soprannaturali in grado di compiere tutta una serie di azioni precluse a noi poveri comuni mortali. Possono volare, sparire e riapparire a loro piacimento, possedere oggetti e persone. A differenza del *jōruri*, dove la messa in scena di tali personaggi non presentava particolari difficoltà in quanto teatro di burattini, il *kabuki*, che è un teatro di attori, dovette ingegnarsi non poco per offrirne una rappresentazione più

³³ Considerato il più grande drammaturgo del suo tempo, scrisse opere sia per il teatro dei burattini che per il *kabuki*. Il suo più grande capolavoro è *Sonezaki Shinjū* (*Doppio suicidio d'amore a Sonezaki*) del 1703.

³⁴ *Onnagata* specializzati nei ruoli di giovani fanciulle e principesse.

³⁵ Stili e tecniche utilizzate dagli attori che interpretano una scena d'amore.

³⁶ Rappresentazione di donne abili nel combattimento.

³⁷ È uno dei quattro principali tipi di accompagnamento musicale *kabuki*. Il testo, sulle note dello *shamisen*, descrive sia lo stato d'animo del personaggio, sia il paesaggio che fa da sfondo alla narrazione.

³⁸ Per indicare questo tipo di danza viene utilizzato il termine generico *hyōshigoto*.

³⁹ Quando non diversamente indicato, la traduzione è di chi scrive.

⁴⁰ Mostriattoli e spiritelli del folklore giapponese.



verosimile⁴¹ e spettacolare possibile. Per riprodurre queste loro straordinarie abilità, si optò per le *karuwaza*; il pubblico, attratto dalla prospettiva di poter assistere a tali prodezze fisiche, oltre che ad una performance dai contenuti interessanti, cominciò ad affollare i teatri più di prima.

Tra le acrobazie, le più basilari erano senza dubbio le capriole (*chūkaeri*), le verticali (*gyakutachi*), il funambolismo (*tsunawatari*) e le prove di equilibrio, ad esempio camminando su balaustre (*rakan*), paraventi (*byōbu*) e porte di legno (*kido*), o ancora sbucare fuori da cesti (*kagonuke*) o saltare attraverso cerchi sospesi in aria (*wanuke*) (Hattori 1989: 110). Era previsto anche l'utilizzo di piccoli oggetti di scena (*kodōgu*) come ombrelli di carta e bambù (*karakasa*). I cosiddetti *keren* (effetti speciali) si svilupparono proprio dalle *karuwaza* in cui i *wakaonnagata* si esibivano durante *rinkigoto* e *onryōgoto*. Ne sono un esempio il *chūnori*, evoluzione dello *tsunawatari*, grazie al quale l'attore che interpreta un personaggio soprannaturale viene fatto volare sulla platea sospeso ad una corda, e l'*hayagawari*, il rapido cambio di costume sulla scena. Questa tecnica, che sfrutta *hikinuki* e *bukkaeri*⁴², era fondamentale per rappresentare sul palco la *henge* (trasformazione)⁴³ di quegli spiriti adirati che assumevano sembianze diverse da quelle originali, solitamente quelle di un animale, per tormentare l'oggetto della loro vendetta.

Questo pattern, che Hattori definisce come un "vendicarsi trasformandosi", viene elaborato per la prima volta proprio all'interno dell'*onryōgoto* dei *wakaonnagata* e compare in numerosi drammi (Hattori 1975: 48). Per esempio, in *Fujitsubo no onryō*, dama Fujitsubo si manifesta prima sotto forma di un fiore di glicine, poi di un serpente. In *Nanabake no shosa* (*La danza delle sette trasformazioni*), rappresentato al Mandayū-za nel 1697, il celebre Mizuki Tatsunosuke I (1673-1745)⁴⁴ interpretò l'*onryō* di una donna che, per vendicarsi del marito che l'aveva uccisa, si trasforma prima in un cane e poi, uno dopo l'altro, in un aristocratico, un anziano, una *kamuro*⁴⁵,

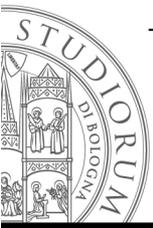
⁴¹ Ovvero che coincidesse il più possibile con l'immagine che ne aveva la gente dell'epoca.

⁴² Nel primo caso, gli assistenti di scena slacciano i fili del costume e, al momento appropriato, lo sfilano rivelando quello sottostante. Nel secondo invece, tirano dei fili della parte superiore del costume in modo tale che questa si riversi sopra la vita, ricoprendo quella inferiore. L'interno del costume viene così rivelato e gli spettatori hanno l'impressione che il personaggio indossi un abito diverso.

⁴³ Termine buddhista che indica la capacità che i buddha e *bodhisattva* hanno di manifestarsi in questo mondo con sembianze diverse da quelle originali per salvare l'umanità. Stando alla dottrina dell'*honji suijaku*, i *kami* non sarebbero altro che una manifestazione temporanea di buddha e *bodhisattva* (*gongen*).

⁴⁴ Altri giovani *onnagata* famosi per la loro interpretazione di *onryō* sono Asao Jūjirō, Yoshizawa Ayame e Arashi Kiyosaburō.

⁴⁵ O *kaburo*, erano fanciulle tra i 6 e i 14 anni al servizio di cortigiane d'alto rango, destinate a loro volta ad intraprendere questa professione non appena raggiunta una certa età. Devono il loro nome alla loro caratteristica



in un *wakashū*⁴⁶, nell'*onryō* di Fujitsubo e infine in una specie di orangutango (*shōjō*). Questa esibizione, che testimonia quanto abile fosse nella danza Mizuki Tatsunosuke I, è considerata l'*henge buyō no kōshi*, il primo esempio di *henge buyō* (danze di trasformazione). Chiamate anche *henge mono*, questo tipo di performance prevede la presenza di un unico attore il quale, per mezzo dell'*hayagawari*, si trasforma in un personaggio diverso dopo l'altro all'interno di una singola danza. Grazie a *hikiniku*, *bukkaeri* e *keren*, che sfruttano il sistema di botole e passaggi di cui è dotato il palcoscenico *kabuki*, questi possono interpretare da soli dai due ai dodici ruoli (Leiter 2006: 110-111).

Il genere in cui l'*onryōgoto* compare maggiormente è quello dell'*oiesōdō*⁴⁷, storie di lotte di successione o vendetta all'interno delle famiglie dei *daimyō*. Tra questi occorre menzionare innanzitutto *Keisei Asama ga Dake* (*Cortigiane sul picco di Asama*), rappresentato per la prima volta all'Hayagumo-za di Kyoto nel secondo mese del 1698. Il ruolo del protagonista, Ozasa Tomoenjō, venne affidato al *wagotshi* Nakamura Shichisaburō I (1662-1708)⁴⁸ accanto al quale recitarono anche Iwai Sagenta I (?-?) nella parte della cortigiana Ōshū, e Yoshizawa Ayame I (1673-1729) in quella della cortigiana Miura⁴⁹.

L'opera si apre con la proclamazione del *kaichō* (esposizione di reliquie buddhiste)⁵⁰ delle statue del *bodhisattva* Fugen e dei suoi due attendenti presso il santuario di Asama ad Higashiyama. Ōshū non ha da tempo notizie del suo amante Tomoenjō e, desiderando disperatamente di rincontrarlo, affida alla sua *kamuro* l'*haori* (soprabito) che egli le ha lasciato come memento e alcune lettere d'amore con l'incarico di portarle al santuario di Asama e offrirle al *bodhisattva*

acconciatura con la parte anteriore del capo rasato che le faceva sembrare un po' come dei *kappa*, creature anfibie del folklore giapponese.

⁴⁶ Giovinetti che non avevano ancora celebrato il rito di passaggio all'età adulta (*genpuku*), durante il quale venivano loro rasati i capelli sulla parte anteriore del capo (*maegami*).

⁴⁷ Tipo di *jidaimono* (drammi storici) detto anche *oimono*.

⁴⁸ Il più importante esponente dello stile *wagoto* di Edo.

⁴⁹ Yoshizawa Ayame I è il più grande *onnagata* del periodo Genroku e l'autore dell'*Ayamegusa* (*Le parole di Ayame*), trattato sulla loro arte. In quest'opera egli afferma che l'*onnagata*, per raggiungere la perfezione, deve comportarsi come una donna non solo in scena ma anche nella vita privata. Quello di Miura fu il ruolo più importante della carriera e gli valse la massima valutazione negli *yakusha hyōbanki*.

⁵⁰ I drammi *kabuki* e *jōruri* rappresentati per celebrare l'esposizione di reliquie buddhiste in un tempio vengono chiamati *kaichō mono*. Queste non si limitavano a menzionare il tempio o la divinità in questione ma comprendevano spesso anche danze in suo onore. Tra le opere più celebri di questo genere vi è *Keisei Mibu Dai Nembutsu* di Chikamatsu Monzaemon.



Fugen. Tra queste vi è anche un voto al *bodhisattva* Fugen in cui la cortigiana professa la sincerità del suo amore, a dimostrazione della quale in passato si era addirittura amputata un mignolo.

Durante il tragitto verso il tempio, l'uomo che trasporta la portantina in cui siede la fanciulla decide di fermarsi e fare una breve pausa. I due sono ormai nelle strade di Higashiyama, dove incontrano Otowa no Mae, promessa sposa di Tomoenjō. Anche lei non sa dove si trovi il giovane e rivela di aver deciso di trasferirsi in zona per potersi recare ogni giorno al tempio di Asama e pregare la divinità affinché li faccia ricongiungere. Ne segue un colpo di scena: il portatore del palanchino altri non è che Tomoenjō il quale, essendo stato diseredato a causa della sua relazione con Ōshū, è costretto a svolgere questo umile mestiere⁵¹. Sorpreso e felice quando Otowa no Mae afferma di essere disposta a sposarlo nonostante sia caduto in disgrazia, decide di lasciarsi alle spalle la sua relazione con Ōshū e di bruciare sia le lettere d'amore, che ancora conserva, sia quelle in possesso della *kamuro*. Ad un tratto, nel fumo che si leva dal braciere in cui Tomoenjō le ha gettate, ecco che appare l'*ikiryō*⁵² di Ōshū che, lasciati di stucco tutti i presenti, dà sfogo alla sua gelosia e al suo rancore sulle note di una *kouta* (canzone breve).

Quest'*onryōgoto* così struggente e spettacolare nel suo uso di *karuwaza* e *shikake* contribuì, insieme alla straordinaria performance di Nakamura Shichisaburō I, al grandissimo successo del dramma, che rimase in programmazione per ben centoventi giorni e ispirò un gruppo di danze dall'originale nome di *Asama mono* (Lee 1996: 51-67). Una di esse è *Koizakura hangonkō*, rappresentata per la prima volta al Nakamura-za di Edo nel 1751 e in cui eccezionalmente, a differenza dell'opera originale, è lo spirito dell'uomo, Kichizō, e non della donna, Oshichi, ad apparire nel fumo che si leva da un ramo di ciliegio che brucia (Hattori-Hirose-Tomita 1983: 200).

Quattro anni dopo la prima di *Keisei Asama ga Dake*, nel 1702, venne messa in scena al Mandayū-za una delle opere più rappresentative del *Kamigata kabuki*, *Keisei Mibu Dai Nembutsu* (*Cortigiane e il dainembutsu al tempio di Mibu*) di Chikamatsu Monzaemon. Scritta per l'attore Sakata Tōjūrō I (1646–1709)⁵³, che ne interpreta il protagonista Tamiya, viene considerata la sua migliore opera di

⁵¹ La convenzione per cui il figlio di un *daimyō* o di una famiglia benestante si allontana da casa per amore o per dovere e si spaccia per un personaggio di estrazione sociale inferiore, come un venditore ambulante, si chiama *yatsushi*. È una delle specialità dei *wagotoshi*.

⁵² Questa particolare apparizione di uno spirito prende il nome di *hangonkō*.

⁵³ Sakata Tōjūrō I fu pioniere del *wagoto*, lo stile gentile tipico del *Kamigata kabuki*, e modello dell'eroe delicato, romantico ed elegante. Fu uno dei più grandi attori kabuki del suo tempo insieme al padre dell'*aragoto*, Ichikawa



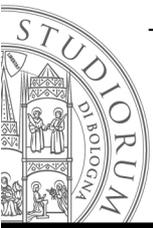
kabuki. Come *Keisei Asama ga Dake*, anche questa celebra l'esposizione di una reliquia buddhista, la statua del Jizō del santuario di Mibu a Kyoto. Tuttavia è intorno ad un'altra statua del bodhisattva, cimelio della famiglia Takato, che ruota l'intera vicenda. All'inizio del dramma veniamo infatti informati che la malvagia matrigna e suo fratello vogliono rubarla per rovesciare l'intero clan e che, in assenza dell'erede legittimo Tamiya che ha abbandonato la residenza familiare per amore della cortigiana Michishiba e che non si sa dove sia, tocca a sua sorella Rurihime proteggerlo. Omiyo, donna di servizio che in passato aveva avuto una relazione amorosa con il giovane signore, decide di rubare la statua per affidarla alla sua custodia; l'unico modo per introdursi nel ripostiglio in cui si trova è camminare sulla corda tesa usata come sostegno del sipario del *Mibu kyōgen*⁵⁴ che si sta svolgendo a palazzo in quel momento. Riuscita nell'incredibile impresa non senza qualche difficoltà, Omiyo si reca immediatamente da Katsuhime, promessa sposa di Tamiya interpretata da Asao Jūjirō (1685-?). Nel frattempo, spacciandosi per Tamiya, in casa della donna si è introdotto Kōwa Nuinojō, altro personaggio che complotta per rovesciare la casata Takato. Questi, temendo che Omiyo possa smascherarlo, la uccide strangolandola con un *sanjaku tenugui*⁵⁵ e ne getta il cadavere nel pozzo in giardino. Omiyo, non sapendo che è lui l'impostore contro il quale era venuta a mettere in guardia Katsuhime, lo crede un sicario da lei mandato per eliminarla e, prima di esalare il suo ultimo respiro, giura vendetta ad entrambi. Dopo il *koroshiha* (scena dell'uccisione) ecco che compare finalmente sulla scena, nei panni di un *sakekasugai* (venditore di *sakekasu*)⁵⁶, il vero Tamiya che, riconosciuto da Katsuhime, accetta la sua proposta di giacere insieme a condizione però di potersi prima rinfrescare. Non appena però immerge i piedi nel catino riempito con l'acqua del pozzo, questa comincia a bollire e all'improvviso ne emerge il fantasma furibondo di Omiyo che, convinta sia stata lei a commissionare il suo omicidio perché gelosa dei suoi trascorsi amorosi con Tamiya, si scaglia immediatamente contro Katsuhime: "Che amarezza, Katsuhime. Gelosa all'idea che incontrassi il

Danjūrō I, e il celebre *onnagata* Yoshizawa Ayame I. Nel 2005 l'attore Nakamura Ganjirō III (1931-) ha assunto il titolo di Sakata Tōjūrō IV al fine di far rivivere la sua discendenza e preservare la tradizione del *Kamigata kabuki*.

⁵⁴ Pantomima muta, in maschera, recitata al Mibu-dera di Kyōto.

⁵⁵ I *tenugui* sono dei rettangoli di stoffa, solitamente cotone, mentre lo *shaku* è un'antica unità di lunghezza giapponese corrispondente a circa 30.3 centimetri. I *tenugui* di tre *shaku* venivano utilizzati solitamente per fasciare il capo o la vita.

⁵⁶ Famoso esempio di *yatsushi*. Il *sakekasu* è il sedimento del sake dopo il processo di fermentazione, solitamente utilizzato per conservare o insaporire pesce o verdure.



mio signore mi hai fatto uccidere senza pietà” (Hattori 1989: 174).

Poi, accusa Tamiya di averla abbandonata. Sulle note di una *kouta* sulla gelosia delle donne e la volubilità degli uomini, Omiyo tormenta i due malcapitati fin quando non fa nuovamente la sua entrata in scena Nuinijō. Durante il combattimento con quest'ultimo, l'*onryō* esegue una spettacolare verticale e qualche passo camminando sulle mani nel tentativo di disorientare il suo avversario che, per tutta risposta, la getta a terra. Approfittando di ciò, Nuinojō corre a cercare rinforzi solo per scoprire, una volta tornato al pozzo, che Omiyo è sparita lasciando dietro di sé solo il suo kimono. A differenza di Ōshū, Omiyo è uno *shiryō* e, invece di una cortigiana d'alto rango, una semplice ma leale donna di servizio. Inoltre, alla base della sua trasformazione in spirito adirato non vi è più solamente la gelosia ma il desiderio di vendicarsi contro i responsabili della sua morte violenta. Katsuhime, Tamiya e Nuinojō vengono tutti travolti dall'ira di Omiyo perché accusati, chi a torto e chi a ragione, della sua prematura dipartita, non per gelosia nei loro confronti. Le *karuwaza* eseguite da Omiyo, oltre a rendere l'intera scena più movimentata, contribuirono a sottolineare il carattere soprannaturale del suo *onryō* e a conferire un'atmosfera surreale alla sua lotta con il malvagio Nuinojō.

L'attore cui fu affidato il suo ruolo, Arashi Kiyosaburō, venne ampiamente elogiato nello *hyōbanki Yakusha Nichō Shamisen* per l'agilità mostrata non solo nel saltare fuori dal catino e nel fare la verticale, ma anche per la performance di *tsunawatari* nella scena in cui Omiyo tenta di raggiungere il ripostiglio dove è custodita la statua del Jizō. Il pubblico era rimasto sbalordito di fronte all'abilità di questo *wakaonnagata* che era riuscito a recitare in maniera impeccabile sia mentre era in bilico su una corda tesa che muovendosi a testa in giù (Lee 1996: 206).

Un elemento che accomuna l'*onryōgoto* di *Keisei Asama ga Dake* e quello di *Keisei Mibu Dainembutsu*, riscontrabile anche in altri come *Keisei Hotoke no Hara*⁵⁷ del 1699, è il riferimento al calore e al fuoco. Prima che Omiyo appaia nella tinozza in cui Tamiya ha immerso i piedi, l'acqua al suo interno (che, ricordiamo, è stata attinta dal pozzo in cui era stato gettato il suo cadavere) comincia a bollire. In *Keisei Asama ga Dake*, la *kamuro* sviene a causa del calore sprigionato dalla sacca appesa al collo in cui sono custodite le *kishōmon* di Ōshū divenute incredibilmente incandescenti. Poi, quando Tomoenjō le brucia, dal fumo che si leva da esse ecco che appare il

⁵⁷ Un altro celebre *kaichō mono* di Chikamatsu Monzaemon.



suo *ikiryō*. In *Keisei Hotoke no Hara*, lo spirito di Takehime spunta in fiamme per la gelosia e possiede la povera cortigiana Ōshū, prendendo in prestito la sua voce per accusare il suo amato di averla abbandonata. Il calore simboleggia l'intensità dei sentimenti e delle passioni di questi personaggi – soprattutto della loro gelosia, emozione della quale si parla sempre utilizzando metafore ignee. Si dice infatti che la gelosia sia una fiamma che brucia dentro di loro (*shitto no honoe o moyasu*, bruciare di gelosia).

Infine, Hattori ascrive il fantasma di Omiyo, che facendo la verticale si ritrova a testa in giù, alla categoria di fantasmi che nel folklore giapponese si presentano in questa posizione (Hattori 1989: 176). Egli ritiene che questi spiriti *sottosopra* (*sakasama*) derivino dall'immagine di persone uccise e gettate in un pozzo, o da quella dei peccatori che cadono di testa nell'inferno. Inoltre, sostiene anche che l'apparizione di spiriti vendicativi di donne come lei sia espressione di un latente femminismo all'interno del *kabuki*.

Nell'epoca Edo, la società giapponese era maschilista e patriarcale. Le donne avevano minori libertà rispetto agli uomini e spesso erano vittime del dispotismo maschile. Condannate sin dalla nascita a una posizione subalterna, indipendentemente dalla classe sociale alla quale appartenevano, dovevano sopportare discriminazioni e ingiustizie fino alla fine dei loro giorni. È plausibile che molte donne serbassero un profondo rancore e risentimento per questa loro condizione di inferiorità, e che provassero anche una grande frustrazione per la loro impossibilità di rifarsi delle ingiustizie subite da padri, fratelli, mariti e amanti. Solo trasformandosi in *onryō* le donne potevano finalmente ribaltare la situazione, passare da vittime a carnefici e vendicarsi dei torti sofferti.

In sintesi, nato nell'ambito del *Kamigata kabuki*, l'*onryōgoto* di epoca Genroku viene inteso innanzitutto come l'interpretazione di *ikiryō* e *shiryō* di donne gelose. Sviluppato dal *rinkigoto* e convenzionalmente rappresentato come uno *shosagoto* i cui elementi principali sono *ashibyōshi* e *karuwaza*, era un pattern molto popolare la cui finalità era stupire gli spettatori piuttosto che spaventarli. La necessità di interpretare questi ruoli in maniera realistica e spettacolare portò i *wakaonnagata* ad elaborare e migliorare molte tecniche e stili centrali all'interno del *kabuki* classico come l'*hayagawari*. In realtà, il più grande merito dell'*onryōgoto* risiede nell'aver anticipato i *kaidan mono* (drammi di fantasmi), probabilmente la più significativa elaborazione del



kabuki di fine epoca Edo. Questi drammi, che fanno di *yūrei* e *onryō* i protagonisti, rappresentano uno sviluppo in chiave più macabra, complessa e stupefacente di personaggi, temi e trucchi di scena già presenti nell'*onryōgoto*, ai quali è dedicato il prossimo paragrafo.

La rivoluzione di Namboku e Matsusuke

Ciò che è prospero è destinato a sfiorire. Poche parole bastano per definire il concetto buddhista di *mujō*, l'impermanenza di tutte le cose. In epoca Kasei (1804-1830)⁵⁸, anche il *bakufu* Tokugawa, dopo aver raggiunto l'apice della prosperità e dello splendore in epoca Genroku, cominciò il suo lento e inesorabile declino. Già allora si manifestarono i segni di una debolezza che si rivelerà fatale quando, nel 1853, faranno la loro apparizione al largo del porto di Uraga le navi nere⁵⁹ del commodoro Perry con l'intento di porre fine al *sakoku* (lett. paese in catene)⁶⁰. L'arrivo degli occidentali e l'impotenza del governo, ormai in piena crisi, nei loro confronti innescarono una serie di eventi che si concluse con l'abolizione del sistema feudale e la restaurazione del potere imperiale nel 1868. Nel momento in cui Tokugawa Yoshinobu, quindicesimo *shōgun*, abdicò in favore del quindicesimo imperatore Matsuhito, giunse a termine il periodo Edo.

Per quando bui potessero essere i tempi e drammatica la situazione, durante i regni degli imperatori Kōkaku (1771-1840) e Ninkō (1800-1840), i teatri *kabuki* non smisero di essere frequentati assiduamente. Nulla, forse nemmeno la fine del mondo⁶¹, avrebbe impedito ai *chōnin* di continuare a recarsi al Nakamura-za o al Kawarazaki-za per assistere alle performance in programmazione ed evadere, anche se solo momentaneamente, dagli affanni e dalle angosce quotidiane. Uno dei generi più popolari era quello dei *kaidan mono*⁶², drammi in cui i fantasmi

⁵⁸ Unione delle sillabe finali di Bunka (1804-1818) e Bunsei (1818-1830).

⁵⁹ Il termine si riferisce sia al nero dei vessilli che a quello del fumo prodotto dai motori a carbone di queste quattro navi chiamate Mississippi, Plymouth, Saratoga e Susquehanna.

⁶⁰ Politica semi-isolazionista adottata nel 1614 da Tokugawa Iemitsu (1604-1651). Il Giappone continuava ad intrattenere relazioni commerciali con Cina, Corea, Ainu, isole Ryūkyū e con gli Olandesi che risiedevano sull'isolotto artificiale di Dejima, nella baia di Nagasaki.

⁶¹ Nel 1822, ad Edo vennero registrate 150 scosse di terremoto nell'arco di tre giorni e, sei anni dopo, 30.000 persone morirono nella distruzione della città di Echigo.

⁶² Il termine *kaidan* si riferisce a racconti dello strano e del soprannaturale che spesso sfociano nell'orrido e nel grottesco. Sono solitamente identificate come 'storie di fantasmi' ma i protagonisti possono essere varie creature del folklore, soprattutto *yōkai* come *kitsune*, *tsukumogami* (spiriti degli oggetti che hanno compiuto cento anni) o *kuchisake-onna* (donna dalla bocca spaccata). Questo genere di narrazioni fanno parte della letteratura giapponese sin dalle sue origini ma sono emerse come genere indipendente solamente durante il periodo Edo, quando



ricoprivano ruoli principali, addirittura quello di protagonista. In passato, gli spettri avevano fatto spesso la loro comparsa all'interno dei drammi storici, con l'intento di stupire gli spettatori piuttosto che spaventarli. I *kaidan mono*, invece, erano l'esatto opposto di quanto previsto dalla tradizione: in essi, gli *yūrei* sono delle creature macabre, agghiaccianti che appaiono in contesti spesso grottescamente dettagliati e squallidi, con l'intento di far gelare il sangue nelle vene al pubblico. Essi mirano a soddisfare l'interesse che le masse avevano sviluppato, ai limiti dell'ossessione, per il lato più oscuro e terrificante del soprannaturale, testimoniato anche dall'incremento della produzione di *kaidan-shū*⁶³, soprattutto per gli *hyakumonogatari kaidan-kai*, e *ukiyo-e* a tema.

La creazione di questo sottogenere di *kizewamono* (*sewamono* grezzi)⁶⁴ si deve alla collaborazione tra due figure geniali: il drammaturgo Tsuruya Namboku IV (1755-1829)⁶⁵, che facendo uscire i fantasmi dalle dimore dei *daimyō* di altri tempi e facendoli entrare nelle case delle persone comuni non fece altro che materializzare le paure più profonde del suo pubblico, e l'attore Onoe Mastusuke I (1744-1815). Quest'ultimo fu il primo a rappresentare spettri con indosso il bianco

iniziarono a venir pubblicate *kaidan-shū* (raccolte di *kaidan*) il cui scopo non era didattico ma puramente di svago. La popolarità del genere è testimoniata dalla *hyakumonogatari kaidan-kai* (lett. incontro dei cento *kaidan*), gioco che prevedeva che un gruppo di persone si riunisse, in tarda notte, in un luogo designato dove venivano poi accese cento candele, solitamente disposte in cerchio. Ad ogni *kaidan* raccontato, in ordine crescente di paura, si spegneva una candela e man mano che la stanza diventava più buia la tensione dei partecipanti aumentava. Nel momento in cui l'ultima candela veniva spenta, si credeva facesse la sua apparizione un essere soprannaturale (Davisson 2015: 20).

⁶³ La più celebre è *Ugetsu Monogatari* (*Racconti di pioggia e luna*) del 1768 di Ueda Akinari (1734-1809).

⁶⁴ *Sewamono*, che con crudo realismo, mettono in scena le vicende di personaggi appartenenti agli strati più bassi della società come fuorilegge, prostitute, giocatori d'azzardo, vagabondi e *hinin*. Teatro delle loro vicende sono i minuscoli e labirintici vicoli della *shitamachi* (città bassa). Una delle varianti più popolari è rappresentata dagli *shiranami mono* (lett. drammi dell'onda bianca), che hanno per protagonisti ladri e furfanti sulla scia di Robin Hood e che devono il loro nome ad una banda di banditi cinesi il cui nascondiglio era situato nella valle dell'Onda bianca. Il più grande autore di questo genere di opere fu Kawatake Mokuami (1816-1893), l'ultimo grande drammaturgo di *kabuki*. Poiché i *kaidan mono* sono solitamente dei *kizewamono*, è possibile considerare i primi un sottogenere dei secondi, sebbene esistano delle eccezioni come lo stesso *Tenjiku Tokubei Ikoku Banashi* di cui si parlerà in seguito.

⁶⁵ Figlio di un tintore di stoffe, è stimato come il più grande drammaturgo di *kabuki*, nonché uno dei più prolifici in quanto scrisse più di 120 drammi. Considerato uno dei pionieri del genere *kizewamono*, mostrò un'attitudine al realismo di gran lunga maggiore rispetto ai suoi predecessori, evidente nella sua scelta di riportare in essi la lingua e gli usi degli abitanti di Edo. Creò numerosi nuovi ruoli come quello dell'*akuba*, una donna di mezza età, non necessariamente di bassa estrazione sociale, in grado di truffare e uccidere. Le sue opere sono un complesso coacervo di scene di estorsione (*yusuriba*), tortura (*semeba*), omicidio, in cui non manca una forte componente erotica. Tutti questi elementi si ripresentano nei suoi *kaidan mono*.



kimono funebre (*kyōkatabira*), i capelli neri scompigliati, le mani incrociate sul petto e senza piedi⁶⁶, e introdurre nuove *keren* per renderne l'apparizione più spettacolare possibile.

Il primo *kaidan mono*, il loro *Tenjiku Tokubei Ikoku Banashi* (*Tokubei dall'India: storie di terre sconosciute*), venne messo in scena per la prima volta al Kawarazaki-za nel 1804 ed ebbe un successo tale da far definitivamente decollare la carriera di Tsuruya Namboku IV e di Onoe Matsusuke I, consolidare il loro sodalizio e far sì che questo genere diventasse la *ie no gei* (l'arte di famiglia) dell'Otowa. A rendere memorabile questa performance fu soprattutto l'uso di effetti speciali, quali *hon mizu*, *yatai kuzushi*⁶⁷ e un gigante rospo (*gama*) che sputava fuoco. Grazie all'*hayagawari*, Onoe Matsusuke I riuscì ad interpretare tre ruoli, tra cui quello del suo primo *yūrei*: la balia Iohata. La scelta di mettere in scena *Tenjiku Tokubei Ikoku Banashi* nel settimo mese diede origine all'abitudine, che perdura tutt'oggi, di rappresentare i *kaidan mono* d'estate come *natsu kyōgen* (drammi estivi). Questa rappresenta un'ulteriore rottura con la tradizione, la quale vedeva i *kaidan* come un passatempo per le piovose sere primaverili o quelle lunghe autunnali. Gli studiosi sostengono che questo tipo di drammi fosse perfetto per la stagione calda per due motivi: sia perché, trattandosi di agghiaccianti storie di paura, essi offrivano una sorta di refrigerio psicologico agli spettatori stremati dalla calura, sia perché tra i mesi di luglio e agosto cade l'Obon, ricorrenza durante la quale si ritiene che gli spiriti dei defunti facciano ritorno nel mondo dei vivi per far visita ai propri cari (Brandon, Leiter 2002: 20-26).

La trasformazione del personaggio dello *yūrei* influenzò anche il ruolo e la rappresentazione degli *onryō* che, nei *kaidan mono*, si distacca significativamente dalla tradizione dell'*onryōgoto*. Innanzitutto, diversamente da quanto accadeva in epoca Genroku, gli *ikiryō* trovarono a malapena posto nella produzione di questo periodo probabilmente poiché, appartenendo tecnicamente a persone ancora in vita, non rientrano nella categoria di fantasmi di cui trattano i *kaidan mono*. Gli

⁶⁶ Ad ispirarlo furono gli *yūreiga* (dipinti di fantasmi) di Maruyama Ōkyo (1733 - 1795), tra cui il famoso *Oyuki no Maboroshi* (*La visione di Oyuki*) del 1750, dove gli spiriti dei defunti vengono così rappresentati. Egli mise a punto un tipo di kimono chiamato *jōgo* (lett. imbuto) con un lungo strascico grigio che nascondendo i piedi dell'attore ne simulava la mancanza. Per accrescere l'effetto, le luci venivano manipolate in modo tale da illuminare solamente la parte superiore dell'attore e lasciare in penombra quella inferiore oppure questo veniva imbragato con dei fili e sollevato in aria. Fu grazie al *kabuki* che si diffuse quella che oggi è considerata l'immagine tradizionale dello *yūrei*.

⁶⁷ L'*honmizu* è un *keren* che prevede l'utilizzo di acqua sul palco ed era usata soprattutto nei *natsu kyōgen* per dare un senso di refrigerio, mentre *yatai kuzushi* è uno *shikake* che simula il crollo di un'abitazione davanti agli occhi dello spettatore.



shiryō, invece, conquistarono la scena, venendo spesso preferiti agli spiriti vittime di altre forme di attaccamento al mondo dei vivi, per il semplice motivo che l'unica cosa che gli uomini dell'epoca temevano più di un fantasma era un fantasma adirato e desideroso di vendetta. Essendo per metà *yūrei*, questi personaggi beneficiarono di una rivalutazione della loro importanza e furono soggetti alla stessa dislocazione contestuale, passando dal mondo dell'*oiesodō* a quello dei *kizewamono*. Le semplici *karuwaza* vennero sostituite da complesse ed elaborate *keren*. La più grande differenza con l'*onryōgoto* sta nel fatto che questi nuovi spiriti vendicativi non sono solo già di per sé inquietanti e spaventosi, anche da un punto di vista estetico, ma sono anche di una crudeltà e violenza inaudita, da cui gli spettatori non vengono risparmiati.

Lo spirito della cortigiana Ōshū in *Keisei Asama ga Dake* si era limitata ed inveire contro l'uomo che l'aveva abbandonata, così come la sua omonima in *Keisei Hotoke no Hara*, sebbene in questo caso l'avesse fatto dopo aver posseduto e usato come tramite Takehime. In *Keisei Mibu Dainembutsu*, Omiyo era sparita senza essersi concretamente vendicata né di Katsuhime e Tomoenjō, né di Nuinijō. Rokujō, Fujitsubo e Kyohime⁶⁸ si erano mostrate più spietate, arrivando persino ad uccidere l'oggetto del loro rancore (le prime battendo in sogno con un bastone le proprie vittime, rispettivamente Aoi e Kokiden, ne causano ferite mortali, mentre l'ultima, trasformata in un serpente brucia vivo Anchin rifugiatosi nella campana del Dōjōji). La violenza delle loro azioni venne però totalmente annullata dalla stilizzazione ed eleganza della rappresentazione. In epoca Kasei, invece, il sangue scorre a fiumi. Gli *onryō* non mostrano più la minima pietà nei confronti dei responsabili delle loro sofferenze ma, tornati dall'altro mondo per vendicarsi, non vi fanno ritorno se non quando vi sono pienamente riusciti. Nessuno di coloro che

⁶⁸ Si tratta dell'*onryō* protagonista della leggenda alla quale si ispirano il dramma *nō Dōjōji* e i suoi adattamenti *kabuki*, i *Dōjōjimonō*. Si racconta che Kiyohime sia innamorato perduto di Anchin, un monaco del Dōjōji, un tempio nella provincia di Kii e che, essendo stata da lui rifiutata, per la collera essa si sia trasformata in un serpente. Nel tentativo di sfuggirle, Anchin si nascose sotto la campana del tempio ma questa vi si avvolse intorno e, sputando fuoco, la sciolse bruciandolo vivo al suo interno. Nell'opera di Kan'ami, rivisitata da suo figlio Zeami, e nella maggior parte delle versioni *kabuki*, la più famosa delle quali è *Kyōganoko Musume Dōjōji* (*La fanciulla che danza al Dōjōji*, 1753), il giorno del rito per l'inaugurazione di una nuova campana nel tempio di Dōjōji, al quale le donne non possono partecipare, una *shirabyōshi* riesce però a farsi accogliere dai servi all'interno del recinto sacro per esibirsi in una danza per celebrare l'occasione. Nascostasi sotto la campana, i servi vengono rimproverati dall'abate che racconta loro cosa sia successo alla campana precedente, ovvero di come questa fosse stata sciolta, e al suo interno fosse stato bruciato vivo un monaco del tempio, dallo spirito adirato di una fanciulla trasformata in un serpente per gelosia. I monaci si rendono conto che la *shirabyōshi* non è altro che la fanciulla della storia che, sollevata la campana, si manifesta come un serpente. Intonano canti costringendola a fuggire nel fiume Hitaka.



li ha feriti, sia emotivamente che fisicamente, è risparmiato dalla loro ira, tanto che spesso il dramma si trasforma in un massacro. In questo periodo raggiunge il suo apice l'ideale di *zankoku no bi* (bellezza o estetica della crudeltà), per cui l'orrore e la violenza sono trasformati in una superiore esperienza artistica, attraverso la manipolazione di colori, masse, movimenti e musica, pur mantenendo il loro "original shock appeal" (Leiter 2006: 444). Nuovamente, questo sviluppo del personaggio dell'*onryō* si deve a Tsuruya Namboku IV, il quale fece di essi le star dei suoi drammi. Le tappe del processo di elaborazione, cominciato con lo spirito di Iohata in *Tenjiku Tokubei Ikoku Banashi*, sono segnate dai personaggi di Okuni⁶⁹, Kohada Koheji⁷⁰, Kasane⁷¹ e culmina con quello di Oiwa, epitome dell'*onryō* la cui fama è arrivata sino ai giorni nostri.

Tōkaidō Yotsuya Kaidan e la vendetta di Oiwa

Oiwa è lo *shiryō* protagonista di *Tōkaidō Yotsuya Kaidan* (*Storia di fantasmi: Yotsuya sul Tōkaidō*), capolavoro di Tsuruya Namboku IV e *kaidan mono* più rappresentativo dell'interno repertorio di *kabuki*. Sia nel mondo teatrale che nell'immaginario popolare, ella non ha nessun rivale. Più spietata e sanguinaria di Rokujō e di Sugawara no Michizane, oltre che come spirito vendicativo è conosciuta anche come uno dei tre più grandi fantasmi del Giappone (*Nihon san ō yūrei*)⁷².

Tōkaidō Yotsuya Kaidan venne messo in scena per la prima volta come *nibanme*⁷³ di *Kanadehon Chūshingura* (*Il tesoro dei leali vassalli, 1748*)⁷⁴ al Nakamura-za nel settimo mese del 1825. Il

⁶⁹ Protagonista di *Okuni Gozen Keshō no Sugatami* (*Lo specchio per il trucco di dama Okuni*), messo in scena al Morita-za nel 1809. Okuni, dopo aver scoperto di esser stata ingannata dal suo amante Motanobu, che l'ha solamente usata per entrare in possesso di un prezioso rotolo e che, in realtà, è innamorato di Ichō-no Mae, una volta spirata si trasforma in un crudele spirito vendicativo. La scena più celebre dell'intero *kaidan mono* è l'*hitori de no kamisuki* di Okuni al quale è ispirato quello di Oiwa in *Tōkaidō Yotsuya Kaidan*.

⁷⁰ Protagonista di *Iroe Iri Otogi Zoku* (*Racconti colorati*), del 1808. Kohada Koheji è uno dei rarissimi spiriti vendicativi di personaggi maschili.

⁷¹ Si tratta della protagonista dello *shosagoto Iro Moyō Chotto Karimame* (*Colori sensuali, andando a raccogliere fagioli*), rappresentato per la prima volta al Morita-za nel 1823 come parte del *kaidan mono Kesa Kakematsu Narita no Riken* (*Il pino della veste e la vera spada di Narita*). L'autore è Tsuruya Namboku IV. Kasane si innamora perdutamente di un samurai, Yoemon che non sa aver avuto una relazione con sua madre Kiku. Insieme Yoemon e Kiku hanno ucciso il marito di lei, Suke, dopo averlo pugnalato ad una gamba e cavato un occhio con un attizzatoio. Il fantasma di Suke sfigura Kasane la quale, a sua volta però tradita da Yoemon e da lui violentemente uccisa, si trasforma in un crudele spirito vendicativo.

⁷² Gli altri due sono gli spettri di *d* e Otsuyu. La prima è la protagonista di un gruppo di leggende chiamate *sarayashiki* (lett. la magione dei piatti), la seconda è l'eroina di *Kaidan Botan Dōrō* (*La lanterna di peonie*) di Kawatake Mokuami (1892) (Cfr. Davisson 2015: 82).

⁷³ Il termine indica il *sewamono* che costituiva la seconda parte di un programma di *kabuki* nel periodo Edo mentre la prima (*ichibanme*) era un *jidaimono*.

⁷⁴ Drammatizzazione del *Genroku Akō jiken* avvenuto nel 1701, era originariamente un'opera di *jōruri* del 1748. L'opera venne adattata per il *kabuki* nello stesso anno e messa in scena al Kado no Shibai di Ōsaka. Il *daimyō* di



personaggio di Oiwa, insieme a quelli del servo Kobotoke Kohei e del cognato Yomoshichi, venne interpretato da Onoe Kikugorō III (1784-1849) mentre quello del marito, Tamiya Iemon, fu affidato ad Ichikawa Danjūrō VII (1791-1859) (Brandon, Leiter 2002: 20-26).

L'affascinante Tamiya Iemon è costretto a svolgere l'umile lavoro di ombrellaiolo per poter sbarcare il lunario dopo la morte del suo signore, il *daimyō* En'ya Hangan. Egli disprezza profondamente sua moglie Oiwa, costretta a letto dopo la nascita del loro primo figlio, e ne ha addirittura assassinato il padre, Yotsuya Samon, durante una lite. All'inizio del secondo atto, lo troviamo in casa mentre è intento a torturare il povero Kobotoke Kohei, colpevole di avergli sottratto una preziosissima medicina per curare il suo padrone. Poco dopo, a fare il suo ingresso in scena è la nutrice della famiglia dei vicini. Essa reca un piccolo kimono per il nascituro e una medicina per la circolazione per la madre, entrambi regali da parte di Itō Kihei, medico al servizio del vile Kō no Moronao. Dietro tanta gentilezza, però, si nasconde l'inganno. La medicina è in realtà un potente veleno che sfigura orribilmente Oiwa pochi attimi dopo averlo bevuto. L'avvelenamento fa parte del piano di Itō Kihei per far sì che Iemon, non trovandola più attraente, divorzi da lei e sposi la sua giovane nipote Oume. Informato dallo stesso Kihei dell'intrigo ordito ai danni di Oiwa, Iemon non esita a tradire la moglie piuttosto che vendicarla. Egli infatti accetta di sposare Oume, ma solo in cambio di una consistente somma di denaro e una posizione come samurai di Kō no Moronao. Le nozze sono programmate per quella notte stessa. Iemon ordina al massaggiatore Takuetsu di sedurre Oiwa in modo tale da ottenere il divorzio al più presto possibile e, per acquistare degli abiti nuovi, decide di impegnare le uniche cose di valore in casa: il kimono del piccolo, quello di Oiwa, la quale rimane con indosso solamente una sottoveste grigiasta, e la zanzariera che ne proteggeva il

Akō, Asano Naganori (1667-1701), attaccò il maestro delle cerimonie, Kira Yoshinaka (1641-1703), durante una cerimonia nel palazzo dello *shōgun*, all'interno delle cui mura era tassativamente proibito anche solo sguainare la spada. Per questo motivo, fu costretto a commettere *seppuku* e i suoi domini vennero confiscati. Un anno dopo, quarantasette dei suoi samurai più fedeli, ormai divenuti *rōnin*, vendicarono la sua morte attaccando la dimora di Kira Yoshinaka che venne decapitato e la sua testa portata sulla tomba di Asano. In seguito, gli autori della vendetta furono costretti a loro volta a compiere il suicidio rituale, tutti tranne il più giovane di loro il quale avrebbe dovuto provvedere a recare offerte sulle loro tombe e pregare per la loro anima fino alla fine dei suoi giorni. Questo evento divenne la prova che gli antichi valori feudali non erano scomparsi in un periodo tranquillo come quello della *pax Tokugawa*. Per sfuggire alle restrizioni governative, l'ambientazione della vicenda di *Kanadehon chūshingura* venne spostata dall'epoca Genroku a quella del *Taiheiki* (*Cronaca della grande pace*, XIV sec.) e i nomi dei protagonisti cambiati. Per esempio Asano Naganori divenne En'ya Hangan mentre Kira Yoshinaka Kō no Moronao. Questo dramma è uno dei più celebri *Gidayū kyōgen* (adattamenti dal teatro dei burattini) insieme a *Yoshitsune Senbonzakura* e *Sugawara Denju Tenarai Kagami* (*Sugawara e i segreti della calligrafia*, 1746).



giaciglio⁷⁵. Uscito lemon, entra in casa Takuetsu. Egli non riesce ad approfittare di Oiwa, ma le confessa tutta la verità e la costringe a specchiarsi perché si renda conto di come il veleno le abbia ridotto il viso. Con il cuore colmo di odio, la donna giura vendetta sia a lemon che a tutti i membri della famiglia Itō. Decisa ad affrontarli, inizia a prepararsi per uscire, truccandosi e pettinandosi i capelli i quali, a causa del veleno, cominciano a cadere in folte ciocche insieme a grumi di sangue. Poco dopo, però, feritasi accidentalmente alla gola con la spada di Kohei infilzata nello *shōji*, muore maledicendo ancora una volta suo marito e i vicini. Rientrato in casa, lemon accusa il povero Kohei, che era stato rinchiuso nell'armadio all'arrivo della nutrice ed aveva assistito a tutta la scena, di aver assassinato la moglie e lo uccide a sua volta per farlo tacere. Inchiodati ai due lati di una porta, i cadaveri di Oiwa e Kohei vengono gettati da lemon e i suoi scagnozzi in un fiume, nella speranza che vengano scambiati per amanti.

Trasformati entrambi in spiriti adirati, Oiwa e Kohei danno inizio alla loro vendetta quella notte stessa traendo in inganno lemon che involontariamente uccide, decapitandoli, prima Oume e poi Kihei. Con la morte di sua suocera Oyumi e della nutrice Omaki, annegate nel canale di Onbō poche ore dopo, si estingue la famiglia Itō. Giunto sul luogo, lemon ripescava dall'acqua la porta alla quale sono inchiodati i cadaveri di Oiwa e Kohei che cominciano a muoversi e a parlare, terrorizzandolo. Ormai sull'orlo della follia, lemon si rifugia nell'eremo di Hebiyama. Qui, come in un dramma *nō*, sogna una bellissima fanciulla di nome Iwa, in realtà lo spettro di Oiwa, con il quale ingaggia un rapporto amoroso prima di scoprire la sua vera identità e svegliarsi. Oiwa emerge allora dalla lanterna in fiamme posta all'esterno dell'eremo e uccide la madre di lemon, Okuma, e il suo scagnozzo Chōbei che tanto l'aveva maltrattata in passato. lemon, fuggito dall'eremo sotto la neve e completamente allo stremo delle forze, viene ucciso da Yomoshichi. Egli vuole vendicare non solo Oiwa, sorella di sua moglie Osode, ma anche il suo signore En'ya Hangan, al quale era rimasto fedele (Brandon, Leiter 2002: 20-26).

Il *sekai* (lett. mondo) di *Tōkaidō Yotsuya Kaidan* è quello di *Kanadehon chūshingura*. La vicenda si

⁷⁵ Questa scena s'ispira ad un episodio in cui sono coinvolti il drammaturgo stesso e sua moglie. Come la maggior parte dei suoi colleghi, Tsuruya Namboku IV, per quanto famoso era molto povero e si racconta che durante un periodo di estrema indigenza, mentre si trovava inginocchiato al tavolo da scrittura, sua moglie sia rincasata chiedendo del denaro per comprare del riso. Egli non aveva soldi da darle e quindi lei decise di prendere la zanzariera per impegnarla, così facendo riuscì a racimolare abbastanza soldi per acquistare una consistente scorta di riso.



svolge infatti durante i mesi che precedono la vendetta e lemon, Yotsuya Samon e Yomoshichi sono tutti *rōnin* di En'ya Hangan, sebbene non facciano parte dei quarantasette *gishi* (uomini retti)⁷⁶. Per far sì che gli spettatori si convincessero che gli avvenimenti del *kaidan mono* si stessero verificando contemporaneamente a quelli del celebre *dokujintō*⁷⁷, in occasione della prima del 1825, Tsuruya Namboku IV decise non solo di inserirli nello stesso programma, ma addirittura di rappresentarli alternando atti dell'uno e dell'altro⁷⁸. Così facendo, riuscì ad intrecciare le loro trame in modo tale da creare un sofisticato gioco di luci, ombre e contrasti: tra il mondo aristocratico e l'ambientazione storica del *jidaimono* e quello dei bassifondi della Edo contemporanea del *kizewamono*; tra la vendetta eroica dei fedeli samurai di En'ya Hangan nei confronti di Kō no Moronao e quella soprannaturale e spietata dell'*onryō* di Oiwa; tra l'antica etica feudale e la completa assenza di ogni valore morale. L'intera performance durò due giorni e riscosse un successo incredibile e inaspettato.

Lo *shukō* (trama orizzontale) si basa invece sullo *Yotsuya Zetsudan-shū* (*Raccolta di dicerie di Yotsuya, 1727*), opera che riporta la storia di una virtuosa donna di nome Oiwa, figlia del samurai Tamiya Matazaemon, e moglie di lemon, samurai di basso rango che, secondo la prassi dell'epoca, era stato poi adottato nella famiglia. Quest'ultimo era un uomo spregevole e prepotente. Una notte Oiwa, stanca dei suoi continui maltrattamenti, fuggì da Yotsuya e non vi fece più ritorno. Nulla si seppe più di lei. Nel quartiere cominciò presto a girare voce che lemon avesse una relazione con una vicina e che per tale ragione avesse ucciso la moglie. Dopo quella notte la famiglia Tamiya cadde in disgrazia e ben presto si convinse che la causa di tutte le loro sciagure non poteva che essere lo spirito adirato di Oiwa. Per placarla, la casa ormai in rovina venne trasformata in un tempio, l'Oiwa Inari, dove poi venne custodito lo *Yotsuya Zetsudan-shū*, tra le cui pagine Tsuruya Namboku IV trovò la propria storia. Per rendere l'intreccio ancor più interessante, il drammaturgo non esitò ad arricchirlo con riferimenti a macabri fatti di cronaca come quello di

⁷⁶ Nome con il quale vengono rispettosamente chiamati i quarantasette *rōnin* in Giappone.

⁷⁷ Medicamento cinese, simile ad un tonico rivitalizzante, che si crede possa curare ogni male e acciaccio. *Kanadehon chūshingura* è definita un *dokujintō* nel *kabuki* poiché, qualora in un teatro gli affari vadano male, è sufficiente metterlo in scena per registrare il tutto esaurito e sanare, almeno temporaneamente, le proprie finanze.

⁷⁸ Conformemente al suo spirito innovativo, Tsuruya Namboku IV decise di procedere in maniera diversa da quanto imponeva la prassi, secondo la quale il secondo dramma veniva messo in scena solamente dopo che il primo era stato rappresentato per intero.



due servi che assassinarono i rispettivi padroni per finire giustiziati il giorno stesso, e quello di due amanti che, scoperti insieme, vennero uccisi e i loro corpi inchiodati ad una porta gettata poi nel Kandagawa. Entrambi questi avvenimenti risalgono all'era Kyōhō (1716-36). Per la *Scena del canale di Onbō* (*Onbōbori no ba*) invece Tsuruya Namboku IV si ispirò al ritrovamento di due corpi abbracciati nel medesimo canale a Sunamura da un pescatore di anguille. Si trattava di un doppio suicidio d'amore (Davisson 2015: 91-92).

Tsuruya Namboku IV presenta lemon come un *iroaku*, il cattivo bello, affascinante e senza scrupoli. Incarnazione dello spirito di decadenza sociale e morale di epoca Kasei, i crimini di cui si macchia sono innumerevoli e gravi, ma nulla gli è più imperdonabile dell'aver tradito, per beni effimeri come denaro e potere, sia la propria famiglia che il proprio defunto signore. Infatti egli non esita ad entrare al servizio di Kō no Moronao, nemico di En'ya Hangan e responsabile della sua morte. Oiwa sa di aver commesso un grave errore sposandolo e vorrebbe divorziare, ma continua a sopportare le sue angherie per il bene del figlio e perché crede che sarà lui a vendicare veramente l'omicidio del padre⁷⁹. Non sospettando minimamente le intenzioni degli Itō, la donna accetta con gioia i doni recati dalla nutrice Omaki e beve la medicina confidando nella sua efficacia. Immediatamente inizia ad avvertire un fortissimo bruciore al lato sinistro del volto, soprattutto in prossimità dell'occhio, e in pochi attimi è completamente sfigurata. In questo passaggio cruciale della *Moto no rōtaku no ba* (*Scena a casa Tamiya*), l'attore che interpreta Oiwa non mostra mai il volto al pubblico. Voltatosi per indossare una maschera che ne riproduca le fattezze deformi, rimane di spalle in modo da accrescere la tensione drammatica e soprattutto la curiosità degli spettatori che, a differenza del personaggio che non sa che cosa le sia successo, aspettano di vedere quale sia stato l'effetto tanto devastante della medicina sul suo volto. L'attesa è soddisfatta quando Oiwa, costretta da lemon, esce dalla zanzariera sotto la quale stava accudendo il figlio rivelando l'enorme rigonfiamento sull'occhio destro. Tsuruya Namboku IV aveva sperimentato per la prima volta il pattern della trasfigurazione per cui una donna attraente si trasforma in una dall'aspetto sgradevole e grottesco davanti agli occhi increduli del pubblico in *Iro Moyō Chotto Karimame*. Come Oiwa, anche Kasane viene orribilmente sfigurata, sebbene in questo caso ciò avvenga per colpa dello spirito vendicativo del padre Suke, impossessatosi di lei per punire il suo

⁷⁹ Oiwa ignora che lemon sia il suo assassino.



amante, l'*iroaku* Yoemon, che lo aveva ucciso per poter continuare la sua relazione con sua moglie Kiku. Inoltre, lo spirito le infligge anche una dolorosa disabilità alle gambe.

Takuetsu, nel tentativo di discolarsi dalle accuse di voler approfittare di lei, le dice che non avrebbe mai sedotto una donna con un viso così orribile e Oiwa inizia ad insospettirsi:

(Oiwa) Cosa, la mia faccia? Prima ho provato una sensazione di bruciore e un dolore improvviso. Che sia stato...

(Takuetsu) Il destino di una donna è essere ingannata. La medicina miracolosa per la circolazione che hai ricevuto da Kihei è un inganno. In realtà è un veleno potentissimo che sfigura il volto delle persone. Quando l'hai bevuto la tua faccia è cambiata e adesso sei diventata una donna orribile, malvagia. Non lo sapevi? Che sciagura. Se vuoi sapere, ecco guarda, guarda la tua faccia [nello specchio] (Brazell 1998: 465-466).

Prostrata in ginocchio, si osserva allo specchio incredula:

(Oiwa) Ah, la mia faccia è grigia, grigia come il mio kimono. Cosa è successo alla mia faccia? Questa è la mia faccia? Mi sono veramente trasformata in un demone. È veramente la mia faccia.

(Takuetsu) Questo piano ha un altro artefice. La nipote di Kihei, Oume. Lei voleva che lemon diventasse suo marito ma tutti in famiglia sapevano che lui era già sposato. Kihei ha oro da spendere a credeva di poter comprare lemon ma era preoccupato che lui potesse avere qualche sentimento di lealtà nei tuoi confronti. Per essere sicuro che non rifiutasse, Kihei ti ha imbrogliato con questa medicina. Credeva che se la tua faccia fosse cambiata, lui sarebbe scappato via da te. Povera Oiwa, tu hai preso la medicina ignara di tutto ciò. Che triste situazione (Brazell 1998: 466-467)⁸⁰.

Se Takuetsu non avesse informato Oiwa dell'intrigo ordito contro di lei e delle imminenti nozze di lemon con Oume, nonostante il risentimento nei confronti del marito, probabilmente si sarebbe limitata ad accettare con rassegnazione la morte, che date le sue condizioni di salute le sembra imminente, e non sarebbe divenuta né uno *yūrei* né un *onryō*. Tuttavia, nel momento esatto in cui

⁸⁰ Quando non diversamente indicato, la traduzione è di chi scrive.



viene costretta a guardare il suo volto orribilmente sfigurato nello specchio e le viene svelata tutta la verità, l'ira che l'assale è tale che la sua trasformazione in un vendicativo abitante delle tenebre (*yami no jūnin*) appare inevitabile. Questo processo sia interiore che esteriore ha inizio durante la scena dell'*hitoride no Kamisuki*, vera e propria *miseba* del dramma, durante la quale Oiwa applica il *kane* (lett. bere ferro)⁸¹ e si pettina i capelli in modo da accentuare il suo aspetto spaventoso, invece di attenuarlo. L'intera sequenza si ispira fedelmente alla *Scena del Kamisuki di Okuni in casa di Yotsugi Sehei* (*Yotsugi Sehei Uchi Okuni Gozen Kamisuki no ba*) di *Okuni Gozen Keshō no Sugatami*, altra opera di Tsuruya Namboku IV. Come Okuni Gozen, furente dopo aver scoperto che il suo amante Matanobu l'ha solamente usata per impossessarsi di un prezioso rotolo e che in realtà ha una relazione con Icho-no Mae, Oiwa in preda all'ira e determinata a recarsi dagli Itō per affrontarli, si dipinge i denti di nero come fanno le donne sposate ma la sua maldestra applicazione finisce per far sembrare la sua bocca enorme e spaventosa⁸². Poi procede a sistemarsi la capigliatura ma mentre si pettina, per effetto del veleno, folte ciocche di capelli e grumi di sangue cominciano a cadere ammassandosi su un piccolo paravento rovesciato. Questo effetto viene riprodotto in scena grazie ad una particolare parrucca, *habutae*⁸³. Una volta tirati all'indietro, rivela anche una notevole stempiatura che non fa altro che mettere ulteriormente in risalto il suo livido e gonfio occhio destro. Queste fattezze grottesche verranno mantenute anche dal suo *shiryō* venendone a costituire il tratto più caratteristico e memorabile⁸⁴. Oiwa è viva ma sembra già

⁸¹ L'espressione indica l'abitudine di dipingere i denti di nero. Inizialmente coltivata dalle donne aristocratiche negli ultimi anni dell'epoca Heian, venne adottata anche da giovani uomini di corte e dalle famiglie di samurai. Ben presto si diffuse anche a livello popolare e in epoca Edo diventò uno dei tratti caratteristici delle donne sposate. È più comunemente noto come *ohaguro*. Occorre notare come entrambi i termini si riferiscano anche al liquido che viene utilizzato per tingere i denti di nero, una sorta di inchiostro ricavato facendo ossidare pezzi di ferro in tè, aceto o *sake*.

⁸² Mentre le donne generalmente si preparano al mattino, lontano da occhi indiscreti, nota lo studioso Honma, Oiwa lo fa dopo il tramonto, al crepuscolo serale la cui luce avvolge ogni cosa e rende tutto vagamente indistinto. Quest'ora del giorno viene chiamata *ōma ga toki* ed equivale alla nostra ora delle streghe sebbene quest'ultima coincida con la mezzanotte. Viene definita come l'ora in cui accadono i disastri e dove lo straordinario e l'ordinario si incontrano. Inoltre si trucca davanti a Takuetsu e all'intera platea. Poi i cosmetici, che dovrebbero farla più bella, la rendono ancora più inquietante e grottesca come nel caso del *kanetsuke*. Oiwa vuole applicare il nero per identificare il suo status di donna sposata ma farlo era un tabù per le donne incinte o che da poco avevano partorito come lo stesso Takuetsu le ricorda ("Sei sicura che tu, che hai appena partorito, possa applicare il nero?") (Honma 1990, 76-77).

⁸³ Introdotta la prima volta nel 1803 all'Ichimura-za da Onoe Matsusuke I, padre di Onoe Kikugorō III, viene realizzata cucendo ciocche di capelli su una striscia di seta sottile chiamata a sua volta *habutae*. Viene solitamente usata nei *sewamono*.

⁸⁴ Anche gli spiriti vendicativi di Kasane e Okuni Gozen mantengono l'aspetto sgradevole che avevano poco prima di



morta: i lunghi capelli neri sciolti e in disordine, così come il grigio pallido della sottoveste che ricorda un *kyōkatabira*, le conferiscono un aspetto spettrale (Brazell 1998: 476-477). La scena si conclude con Oiwa che giura vendetta sia a lemon che agli Itō mentre strizza con forza le ciocche di capelli impregnate di sangue:

Non provo nient'altro che odio per te, lemon, e per la famiglia Itō.

Non troverete mai pace. Più ci penso, più il mio cuore si riempie di amaro, amarissimo odio (Brazell 1998: 468).

Pochi istanti dopo aver pronunciato queste parole Oiwa muore. Essendo la donna nata nell'anno del topo, il suo spirito vendicativo non tarda a manifestarsi sotto forma di un ratto⁸⁵ che comincia a tormentare il piccolo. Fanno poi il loro ingresso in casa Kihei, Oume e Omaki, pronti a dare inizio ai preparativi per le nozze. La fanciulla è agitata e confessa ad Omaki di aver paura di Oiwa. I suoi timori sono più che fondati. Ben presto si avvicina il momento di consumare le nozze ma non appena lemon cerca di abbracciare Oume, ecco che invece del suo bel giovane viso vede quello orrendo di Oiwa. Istintivamente lemon sguaina la spada e non ha il tempo di rendersi conto che quella è solamente un'illusione che ha già decapitato la sua novella sposa diventando vedovo per la seconda volta. Occorre notare non solo come lemon, a conferma della sua vile natura, non provi alcun rimorso alla vista di Oiwa e cerchi addirittura di attaccarla, ma anche come il suo spettro, in questa parte del dramma, non aggredisca mai direttamente lemon ma si limiti a torturarlo psicologicamente perseguitandolo e facendone l'esecutore materiale della sua vendetta nei confronti degli Itō, a cominciare dalla povera Oume. In realtà, ad uccidere lemon, nell'ultima scena, non sarà lei ma suo cognato Yomoshichi. Sconvolto, il *rōnin* si reca dal suocero, rimasto in casa per accudire il bambino, solo per essere tratto in inganno una seconda volta: al suo posto vede infatti lo spettro di Kohei intento a divorare il bambino e senza pensarci due volte lo infilza con la spada.

La testa di Kohei rotola sul *tatami* e si trasforma in un serpente.

morire.

⁸⁵ È lemon a rivelarci questa informazione nell'ultima scena del dramma. Nella prima rappresentazione, questa era una scena più elaborata con un gatto, in grado di risvegliare gli spiriti dei morti, che veniva inseguito da un topo gigantesco e ucciso. I due animali rappresentano rispettivamente lemon e Oiwa che una volta trasformatasi in *onryō* può finalmente prendersi la sua rivincita su di lui.



Kobotoke Kohei è uno dei pochi *onryō* di personaggi maschili nel *kabuki*. Come Oiwa, anche esso odia lemon e vuole vendicarsi di lui: gli ha spezzato le dita una ad una, gli ha strappato i capelli – tortura eccessiva per un semplice furto. Infine, lo ha chiuso in un armadio, accusato ingiustamente di omicidio, assassinato brutalmente e soprattutto impedito di salvare il suo padrone, colui per il quale non aveva esitato a rubare la preziosa medicina. Kohei è nato nell’anno del serpente che sta a lui come il ratto ad Oiwa. Questi due animali, rappresentati sul palco rispettivamente con dei fantocci posti all’estremità di un *sashigane*⁸⁶ manovrato da un *kurogo* e delle specie di corde, continuano ad apparire nel dramma come simbolo della costante presenza dei loro spiriti vendicativi accanto a lemon (Marak 2015: 250-255). Per esempio, nella *Scena del canale di Onbō a Sunamura* (*Sunamura Onbōbori no ba*), Omaki cade nell’acqua e annega nel tentativo di strappare ad un ratto, l’*henshin* di Oiwa, l’amuleto di broccato rosso indossato da Oume la notte delle nozze. La colpa della nutrice è quella di aver recapitato il terribile veleno sebbene in realtà al momento della consegna fosse del tutto all’oscuro dei piani di Kihei, venendone informata solamente più tardi. Oiwa però non può saperlo. Poco dopo anche Oyumi, la sua padrona, perde la vita per mano di lemon e con essa la famiglia Itō cessa di esistere. A differenza di quanto accaduto per Oume e Kihei, egli non la uccide perché ingannato da uno dei due spiriti vendicativi, ma perché preoccupato che lei possa impedirgli di entrare al servizio di Kō no Moronao. In questo caso la crudeltà del *rōnin*, la stessa che aveva determinato il suo tragico destino, finisce invece per contribuire alla vendetta di Oiwa nei confronti della famiglia Itō, essendo sua intenzione eliminarne ogni componente in modo da sterminarla completamente. Infatti quando lemon ripesca dal canale il suo cadavere ancora saldamente inchiodato alla porta insieme a quello di Kohei, Oiwa stringe nella mano sinistra nient’altro che l’*omamori* sottratto alla nutrice, e le uniche parole che ella gli rivolge sono: “Che la stirpe dei Tamiya e i rami e le foglie della famiglia di Itō Kihei possano appassire (per placare la mia ira)” (Brandon, Leiter 2002: 144).

lemon, terrorizzato, invoca l’aiuto del Buddha e gira la porta dall’altro lato rivelando così il corpo di Kohei, il quale comincia a supplicare: “Dammi la medicina, dammi la medicina” (Brandon, Leiter

⁸⁶ Un oggetto di scena manipolato a distanza usando una lunga asta di bambù nero. Solitamente questi vengono usati per riprodurre il volo di farfalle, uccelli, fuochi fatui e persino della lanterna di peonie in *Kaidan Botan Dōrō*. Anticamente, l’estremità dell’asta era realizzata con *kujirahige* (fanoni), in modo tale da renderla estremamente sensibile alle vibrazioni, ma oggi vengono utilizzati materiali sintetici.



2002: 146). Il cadavere poi si trasforma in uno scheletro che collassa su se stesso e cade in acqua. L'intera sequenza viene messa in scena grazie al *toitagaeshi* (lett. porta girevole) che, insieme a *chōchin-nuke* (lett. uscita dalla lanterna) e il *butsudan gaeshi* (lett. *butsudan* girevole), è uno dei *keren* più spettacolari dell'intero dramma. Esso consiste in una speciale tecnica di *hayagawari* che prevede l'uso di una porta di legno con una grande apertura laddove dovrebbero esserci le teste dei cadaveri di Oiwa e Kohei, i cui corpi sono invece simulati con dei fantocci. Quando la porta è appoggiata al terrapieno, l'attore nascosto al suo interno infila la propria testa attraverso l'apertura travestito prima da Oiwa e poi, effettuato un rapido cambio di trucco e parrucca mentre questa viene girata, da Kohei. Le luci si spengono improvvisamente e, una volta riaccese, al posto del cadavere appare uno scheletro bianco tenuto insieme da fili che, una volta sganciati, lo fanno collassare su se stesso. Questa è l'ultima volta nel dramma in cui i due *onryō* compaiono insieme. Nel quarto atto Kohei ruba una seconda volta la medicina a lemon e la consegna al suo padrone; una volta bevutala, questi guarisce immediatamente. Riuscito finalmente a portare a termine quella che in vita era stata la sua missione, Kohei abbandona tutti i suoi propositi di vendetta e raggiunge il nirvana. Oiwa invece continua a perseguitare il marito arrivando ad infestarne anche i sogni. All'inizio della *Scena dell'eremo di Hebiyama* (*Hebiyama no anshitsu no ba*) troviamo l'uomo febbricitante, pallido in volto, con i capelli scompigliati e gli abiti sporchi, segno che è ormai sull'orlo della pazzia. È circondato dal monaco Jōnen, dai suoi seguaci e dai genitori, Genshirō e Okuma, che cercano inutilmente di placare la furia di Oiwa con la preghiera. Il suo spirito vendicativo è infatti troppo potente per essere neutralizzato con formule religiose o con talismani. Per lemon non c'è speranza, perché Oiwa troverà pace solamente quando lo avrà portato nella tomba con sé. All'improvviso, il suo spirito emerge dalla lanterna in fiamme che illumina la veranda dell'eremo. Come un *ubume* (lett. donna che dà alla luce), ha in braccio il figlioletto che si trasforma in una statua di Jizō non appena lo consegna nelle mani di lemon⁸⁷.

⁸⁷ Si tratta degli spettri delle donne morte di parto. Sebbene Oiwa non rientri in questa categoria, nella versione originale di *Tōkaidō Yotsuya Kaidan*, quella del 1825, il suo spettro emergeva da un *nagare kanjō*, telo usato nell'omonimo rituale per alleviare le sofferenze delle anime di donne morte di parto, bambini nati morti, persone annegate o senza amici, invece che da una *chōchin*, la quale fu introdotta solamente nel 1831. Shimazaki sottolinea come "these female ghosts, who generally appear holding babies, embody both the sufferings of women who died during pregnancy or childbirth and the love and concern of the dead mothers for the babies they left behind, or took with them. Oiwa, however, is responsible for her son's death". Nella seconda scena infatti, una volta apparso, il ratto che incarna il suo spirito vendicativo si scaglia immediatamente sul piccolo. Il desiderio di vendetta nei



Questo è il famoso *chōchin-nuke*, un effetto speciale tanto spettacolare quanto pericoloso, in quanto prevede l'utilizzo dello *shōchūbi*, un tipo di *honbi* (lett. fuoco vero)⁸⁸. Mentre la lanterna arde sul palco, l'attore che interpreta Oiwa aspetta il momento di entrare in scena steso a pancia in giù su uno *shikake* chiamato *hashibako*, essendo la logica alla base del suo funzionamento identica a quella di una scatola porta bacchette ad uso alimentare. Non appena le fiamme si sono estinte, il dispositivo viene spinto in avanti e l'attore fatto scivolare fuori dalla lanterna, ma solo fino all'altezza della vita. A questo punto lo spirito di Oiwa sporge dall'apertura lasciata dalle fiamme quasi come se stesse affacciato ad una finestra, ma con la testa china, i capelli che gli coprono completamente il volto e le mani a penzolini. Dopodiché, uno *shōmoku* viene fatto salire mediante l'uso di una botola dietro un arbusto artificiale. L'attore vi si aggrappa e insieme ad esso viene prima fatto salire più in alto rispetto all'apertura della lanterna stessa, in modo tale da uscirne come volando, per poi essere calato sul palcoscenico⁸⁹. Dopo questa sua ulteriore apparizione in grande stile, Oiwa, a differenza di quanto aveva fatto nella prima parte del dramma, è molto più aggressiva e violenta. Prima fa assalire Okuma da una miriade di topi e la uccide strappandole la gola con i denti; poi, sbucata dal *butsudan* collocato al centro della stanza in cui si trovano, afferra Chōbei al collo con un *tenugui*, lo strangola e sparisce nuovamente all'interno dell'altare, questa volta portandolo con sé. Il *butsudangaeshi* è l'ultimo grande *keren* di *Tōkaidō Yotsuya Kaidan* e funziona mediante l'uso di una *suisha*. Si tratta di una ruota idraulica con un *butsudan* incorporato, unica parte del dispositivo visibile sul palco, che viene fatta ruotare nel momento in cui Oiwa afferra Chōbei in modo tale da creare l'illusione che spariscano al suo interno. Lemon, in preda alla disperazione, fugge sotto una tormenta di neve per ritrovarsi, però, in una situazione ancora peggiore. L'uomo incontra infatti Yomoshichi, che lo uccide, vendicando così sia la cognata che il proprio padrone, il *daimyō* En'ya. Con la morte di lemon il dramma si conclude.

confronti del marito ha il sopravvento sull'istinto materno e Oiwa finisce per ucciderlo, mantenendo la sua promessa di sterminare la famiglia di lemon e porre fine alla sua discendenza (Shimazaki 2011: 209-246).

⁸⁸ *Keren* che prevede l'uso di fuoco vero sul palco. Lo *shōchūbi* consiste in fiamme verdastre ottenute dando fuoco ad alcool, soprattutto *shōchū*. Veniva usato per rappresentare fuochi fatui, spesso nelle scene in cui fanno la loro comparsa degli spettri.

⁸⁹ Inizialmente la lanterna era più grande, così da rendere più semplice il passaggio dell'attore, ma venne poi rimpicciolita per rendere il trucco ancor più spettacolare.



In nessuno dei centoventi drammi che Tsuruya Namboku IV ha scritto nel corso della sua lunga carriera, è possibile trovare un personaggio più memorabile di quello di Oiwa, quintessenza dell'*onryō* di epoca Kasei. *Yūrei* dall'aspetto spaventoso e grottesco, implacabile e di una violenza inaudita, grazie al successo di *Tōkaidō Yotsuya Kaidan*, diventò immediatamente la star dell'universo *kaidan* e la fonte d'ispirazione per scrittori, drammaturghi, e soprattutto artisti di *ukiyo-e*.

Sono passati circa due secoli dalla sua prima apparizione sul palco del Nakamura-za, ma la sua fama non è diminuita. Tutti in Giappone conoscono il suo personaggio e la sua storia. Qualora si chieda a qualcuno di fare il nome di un *onryō*, questi risponderà quasi sicuramente con il nome di Oiwa-sama. Un bambino, non appena sentito pronunciare il suo nome, si tirerà giù l'occhio destro con il ditino in riferimento alla sua caratteristica deformità. In realtà, si crede che lo spirito di Oiwa, nonostante abbia ottenuto la sua vendetta, non abbia mai trovato pace e continui a girovagare senza meta. Leggenda vuole che a chi si rechi sulla sua tomba solo per curiosità e non le riservi il giusto rispetto il volto si sfiguri proprio come il suo, oppure che sia necessario chiederle il permesso ogniqualvolta si voglia raccontare la sua storia, sia in un *manga*, che in un *anime* o in un film, pena incorrere nella sua ira. Per questo motivo, ancora oggi, gli attori *kabuki* che si apprestano ad interpretare il ruolo di Oiwa si recano in una minuscola viuzza di Yotsuya, a pregare all'altrettanto minuscolo Oiwa Inari Tamiya Jinja, tra *kitsune* e rossi *torii*, affinché il suo spirito non maledica la produzione (Davisson 2015: 96-97).



Conclusioni

Il primo spirito vendicativo a mettere piede su un palcoscenico di *kabuki* fu presumibilmente quello del *kabukimono* Nagoya Sanza, durante la leggendaria performance di Okuni al Kitano Tenmangu nel 1603. La vera elaborazione di questo personaggio, però, si registrò solamente a partire dal periodo Genroku, quando la presenza dell' *onryō* di una donna gelosa divenne un elemento indispensabile all'interno degli *oiesōdō* del *Kamigata kabuki*. Queste cortigiane, aristocratiche e donne di servizio, in grado di eseguire mirabolanti acrobazie e che preferivano vendicarsi dell'oggetto del proprio rancore senza spargimenti di sangue, si trasformarono in epoca Kasei negli *yūrei* dall'aspetto spaventoso e grottesco, dall'ira implacabile e di una violenza inaudita. Oiwa ne è l'esempio più rappresentativo. La prima apparizione del suo *shiryō* sul palco del Nakamura-za nel luglio 1825 segnò l'apice di questo processo evolutivo durato duecentoventidue anni. Dopo di lei vi sono stati personaggi degni di un certo interesse, ma nessuno è stato in grado di eguagliarne la perfezione⁹⁰. Inoltre, dal 1868, anno d'inizio della Restaurazione Meiji, l'intera categoria degli *onryō* venne bistrattata a causa del crescente razionalismo positivistico di stampo occidentale, secondo il quale queste creature erano solamente frutto di superstizioni o di disturbi della psiche.

In conclusione, quello dell'*onryō* è uno dei ruoli più antichi e popolari del *kabuki*, amato dai drammaturghi e dagli impresari di teatro in quanto in grado di attrarre orde di spettatori affascinati e, allo stesso tempo, terrorizzati. Oltre che fonte d'intrattenimento, però, Nagoya Sanza, Ōshū, Omiyo e Oiwa – che li ha impietosamente offuscati – sono stati e sono ancora la prova del fatto che il *kabuki* non ha mai abbandonato completamente le sue origini legate alla religiosità popolare e i riti di pacificazione delle creature più terrificanti.

⁹⁰ Un perfetto esempio potrebbe essere Iwafuji, protagonista di *Kotsuyose no Iwafuji (Il ritorno di Iwafuji)*, (1860) di Kawatake Mokuami. L'opera è una rivisitazione dell'*oiesōdō Kagamiyama Kokyō no Nishikie* (1783). L'*onryō* di Iwafuji, il cui rancore è rivolto verso Ohatsu, che l'aveva uccisa cinque anni prima per vendicare la morte della sua padrona Onoe, è ricordato per la sua celebre apparizione sotto forma di uno scheletro fluorescente, *shikake* noto come *kotsuyose*, e per il *chūnori* sullo *hanamichi* aggrappato ad un ombrello nero laccato. A differenza dell'invincibile Oiwa, alla fine del dramma verrà esorcizzato grazie ad un'effigie del Buddha.



Bibliografia

AZZARONI, GIOVANNI

1989 *Dentro il mondo del kabuki*, CLUEB, Bologna.

BRANDON J. R. – LEITER S. L.

2002 *Kabuki Plays on Stage: Darkness and Desire, 1804-1864*, University of Hawaii Press, Honolulu.

BRAZELL, KAREN

1998 *Traditional Japanese Theatre: An Anthology of Plays*, Columbia University Press, New York.

BROWN D. M. – ISHIDA I.

1979 *The Future and the Past: a translation and a study of the Gukanshō, an Interpretative history of Japan written in 1219*, Univ. of California Press, Berkeley-Los Angeles.

DAVISSON, ZACK

2015 *Yūrei: The Japanese Ghost*, Chin Music Press, Seattle.

GONDŌ, Y.– NAKAGAWA, A. –TSUYUNO, G.

1993 *Nihon no Yūrei: Nō, Kabuki, Rakugo*, Osaka Shoseki, Osaka.

GUNJI, MASAKATSU

1954 *Kabuki: Yoshiki to Denshō*, Chikumashobō, Tokyo.

HATTORI, YUKIO

1975 *Hengeron*, Heibonsha, Tokyo.

1989 *Sakasama no Yūrei*, Chikumashobō, Tokyo.

HATTORI Y.– HIROSE, T.– TOMITA, T.

1983 *Kabuki Jiten*, Heibonsha, Tokyo.

HONMA, MASAYUKI

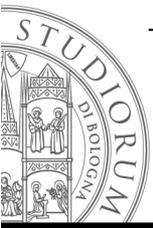
1990 *Tōkaidō Yotsuya Kaidan shiken*, Seijō Kokubungaku n. 6, pp.76-86.

KAJIYA, KENJI

2001 *Reimagining the Imagined: Depictions of Dreams and Ghosts in the Early Edo Period*, «Impressions», n. 23, pp. 86-107.

KEEN, DONALD

1999 *World Within Walls: Japanese Literature of the Pre-modern Era, 1600-1867*, Columbia University Press, New York.



KURODA, TOSHIO

1996 *The World of Spirit Pacification: Issues of State and Religion*, « Japanese Journal of Religious Studies », n. 3/4, pp. 321-351.

LEE, WILLIAM JAMES

1996 *Genroku Kabuki: Cultural Production and Ideology in Early Modern Japan*, McGill University, Montreal.

LEITER, SAMUEL L.

2006 *Historical Dictionary of Japanese Traditional Theatre*, Scarecrow Press Inc., Lahnam, Maryland.

2009 *Rising from the Flames: The Rebirth of Theatre in Occupied Japan, 1945-1952*, Lexington Books, Lahnam, Maryland.

MARAK, KATARZYNA

2015 *Japanese and American Horror: A Comparative Study of Film, Fiction, Graphic Novels and Video Games*, McFarland & Company, Jefferson, North Carolina.

MORRIS, IVAN

1983 *La nobiltà della sconfitta*, trad. F. Wagner, Guanda, Modena.

ORIKUCHI, SHINOBU

1954 *Tama no hanashi in Orikuchi Shinobu Zenshū vol. III*, Chūōkōronsha, Tōkyō.

ORTOLANI, BENITO

1998 *Il teatro giapponese: dal rituale sciamanico alla scena contemporanea*, Bulzoni, Roma.

PLUTSCHOW, HERBERT E.

1991 *Towards a Definition of Tama*, BOSCARO Adriana, GATTI Franco & RAVERI Massimo (a cura di), *Rethinking Japan vol. I: Literature, Visual Arts & Linguistics*, Japan Library Limited, Sandgate, Folkestone, Kent.

SHIMAZAKI, SATOKO

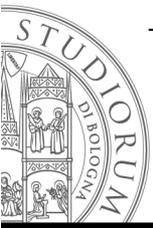
2011 *The End of the 'World': Tsuruya Nanboku IV's Female Ghosts and Late Tokugawa Kabuki*, « Monumenta Nipponica », n. 2, vol. 66, pp. 209-246.

WEBBER, AKEMIE HORIE

1982 *The Essence of Kabuki: A Study of Folk Religious Ritual Elements in the Early Kabuki Theatre*, Univ. of California Press, Berkley.

Sitografia

Japanese Architecture and Art Net Users System



<http://www.aisf.or.jp/~jaanus/deta/g/gionmatsuri.htm> (Ultimo accesso: 23 Aprile 2017).



Abstract – IT

Tanto temibili quanto affascinanti, gli spiriti vendicativi (*onryō*) sono tra i personaggi più interessanti della drammaturgia *kabuki*. Questo articolo si propone di ricostruirne la figura con un duplice scopo: mostrare come essi abbiano giocato un ruolo fondamentale nella nascita e nell'evoluzione di questa forma teatrale.

Abstract – EN

This article analyzes some amongst the most interesting and fascinating characters of *kabuki* theatre: *onryō*, better known as vengeful spirits. The aim is to show how important was the role of such supernatural beings in the creation and the evolution of this particular example of performing art.

RACHELE MANSI

Ha conseguito la Laurea Triennale in Lingue e Culture Orientali e Africane presso L'Orientale di Napoli, nel maggio 2016. Attualmente frequenta il Master in Japanese Studies presso l'Università di Leiden e si appresta a svolgere un anno di ricerca alla Università Keio di Tokyo. La sua ricerca è incentrata sul teatro *kabuki*, in particolare i drammi di Tsuruya Namboku IV.

RACHELE MANSI

Earned her BA degree in Oriental and African Languages at L'Orientale University of Naples, and is currently a student at Leiden University MA in Japanese Studies. From April, she will be studying at Keio University in Tokyo as a research student. Her field of interest is *kabuki*, in particular the works of the dramatist Tsuruya Namboku IV.