Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea in Lingue e civiltà
dell'Asia e dell'Africa Mediterranea
[LM20-14]

Tesi di Laurea

MONONOKE, YŌKAI E DONNA

PROBLEMATICHE E ASPETTI SOCIALI DEL GIAPPONE

Relatore
Ch. Prof.ssa Maria Roberta Novielli

Correlatore
Ch. Prof.ssa Paola Scrolavezza

Laureando
Valerio Pinos
Matricola 859473

Anno Accademico
2016 / 2017

INDICE

INDICE 1

INTRODUZIONE 3

要旨 5

MONONOKE: UN ESPERIMENTO FRA MISTERO E REALTÀ 7

Gli aspetti storici e l'autore 11

Lo stile d'animazione 15

Le questioni sociali della donna in Mononoke 31

YŌKAI: DEMONI DEL FOLKLORE E METAFORE SOCIALI 38

Zashiki-warashi: bambini fantasma e il desiderio di rinascita 41

Noppera-bō: spiriti senza volto e assenza di identità 52

Bakeneko: quando la vendetta prende forma 64

DA MONONOKE ALLA REALTÀ: LA DONNA FRA OGGETTO, IDENTITÀ E DISCRIMINAZIONE 78

Aborto e emancipazione del corpo 80

L'identità della donna nella famiglia 90

Disparità sul posto di lavoro 100

CONCLUSIONI 111

INDICE DELLE FIGURE 114

BIBLIOGRAFIA 116

INTRODUZIONE

Nel seguente elaborato procederò ad analizzare alcune caratteristiche della serie animata *Mononoke* (モノノ怪), diretta da Nakamura Kenji 中村健治 e prodotta dalla Tōei Animation, ambientata nel Giappone di periodo Edo 江戸 (1603 - 1868) e Meiji 明治 (1868 - 1912), rientrante nel genere dell'*occult detective* sulla base della tradizione folkloristica giapponese relativa agli *yōkai* 妖怪 ("spettri", "demoni").

Ho scelto di trattare questa serie animata e questo regista poiché ritengo adotti uno stile d'animazione e narrativo atipico e particolarmente interessante rispetto alla produzione animata di massa. Infatti le sue scelte stilistiche hanno, a mio parere, una forte connotazione sperimentale, di conseguenza originale e di grande impatto, soprattutto visivo. In questo elaborato ho scelto di focalizzarmi su 3 dei 5 archi narrativi della serie, ovvero il primo, il terzo e il quinto arco narrativo, in quanto le storie esposte e gli *yōkai* che appaiono in tali archi hanno un unico filo conduttore, che è il tema della condizione femminile nella società giapponese nel passato e nei giorni nostri, e ritengo che, per come tali archi narrativi sono stati realizzati, abbiano una forte funzione di riflessione, se non proprio di denuncia, su tale tematica.

Nel primo capitolo procederò a una introduzione della serie animata in sé, esponendo i suoi elementi generali come il genere, la struttura e a trama. Esporrò anche i dettagli relativi al regista, alla sua carriera e al periodo storico in cui la serie è stata prodotta e mandata in onda, oltre ad analizzare lo stile d'animazione adoperato e ad effettuare una introduzione delle questioni sociali relative alla condizione femminile che emergono dagli archi narrativi presi in esame.

Nel secondo capitolo mi focalizzerò su una riflessione sugli archi narrativi

aventi come titolo i nomi degli *yōkai* "antagonisti", ovvero "*zashiki-warashi*" 座敷童, "*noppera-bō*" のっぺら坊 e "*bakeneko*" 化け猫 (rispettivamente il primo, il terzo e il quinto arco narrativo), oltre che a un'analisi dei rispettivi *yōkai*, dal punto di vista della tradizione folkloristica e della storia cinematografica ad essi correlata.

Infine, nel terzo capitolo si discuterà più nel dettaglio sulle questioni sociali relative alla situazione della donna in Giappone che vengono esposte nei rispettivi archi narrativi, ovvero l'emancipazione della donna riguardo alla gestione del proprio corpo in particolare riguardo l'aborto e la prostituzione (in "*zashiki-warashi*"), la perdita di identità della donna all'interno del contesto familiare (in "*noppera-bō*") e la discriminazione della donna nel contesto lavorativo (in "*bakeneko*").

要旨

本論文では、中村健治が監督を務めた「モノノ怪」というアニメについて論じる。このアニメは、東映アニメーションが制作した江戸・明治時代を舞台としている。妖怪についての日本民間伝承から着想を得た、オカルト推理ジャンルの全５話 12 エピソードの作品である。

「モノノ怪」のアニメシリーズと中村監督を取りあげる理由は、このアニメが興味深いことに、一般的なアニメと比べて不定型のアニメーションや語りのスタイルを利用しているからである。筆者は、中村監督が実験的にオリジナルのスタイルを利用することで、美的インパクトが強い作品を作ったと解釈している。以下、本論文ではこのアニメの 1･3･5 話について述べる。これら 3 つの話を取りあげるのは、ここに登場する妖怪が過去と現代日本社会での「女性の社会的地位」を 1 つのテーマとして進行し、特別な構成によってこのテーマに重大な示唆、そして啓発を与えているからである。

中村監督は 1998 年の「金田一少年の事件簿」からアニメーターとして活躍し、本作「モノノ怪」で監督デビューを果たした。彼が初めて監督を務めた作品から、彼独自のアニメーションスタイルを見ることができる。これが発揮されていることで、カラフルで超現実的なアニメーションという形で、作品内に強い刺激が生まれる。それだけでなく、彼の作品の大部分は背景に特別な社会的メッセージを含み、それについて熟考する機会を持っており、単なる娯楽としてのアニメとは一線を画す。本作「モノノ怪」は、筆者に「日本における女性の社会的地位」という問題を考える糸口を与えている。

この社会問題はアニメに直接描写されているわけではないが、女性主人公たちを巻き込んだ怪事件は、現代日本社会で生じている女性に対する差別行為について疑問を投げかけていると筆者は解釈している。作品内で起こる事件の原因は特別な妖怪、「物の怪」を呼ばれるもので、これらの描写から差別や社会問題というテーマを読み取ることができる。ここから妖怪の役割について考察すると、過去の時代に設定された物語の中から見えた行為や問題と、現代日本でのそれら

が関連していると解釈できる。以上より、「モノノ怪」が過去と現代をつなぎ、今日でも存在している考慮すべき問題を提示していると言える。

第 1 章では、「モノノ怪」について、その構造やプロットから説明する。その上で中村監督の経歴と、アニメが放送された時期について述べ、そこで使用されたアニメーションスタイルを分析し、取り上げた 3 つの話で現れる女性の社会的地位についての問題に言及する。

第 2 章では「座敷童」、「のっぺら坊」、「化け猫」という 3 つの妖怪の名前をタイトルとした 3 つの話について説明し、伝統と映画の歴史という観点から以上の妖怪について述べる。

最終章となる第 3 章では、取り上げた 3 つの話で扱われる「日本の女性の社会的地位」に関する問題について説明する。具体的に「座敷童」では自分の体を自由に計らうに関する女性解放の問題、特に中絶のこと、「のっぺら坊」では家庭環境における女性のアイデンティティの喪失、「化け猫」では職場での女性差別という問題が現れてくる。

MONONOKE: UN ESPERIMENTO FRA MISTERO E REALTÀ

Mandata in onda fra Luglio 2007 e Settembre 2007, *Mononoke* è una serie composta da 12 episodi, strettamente collegata alla precedente serie *Ayakashi* (怪～ayakashi～, conosciuta anche come *Ayakashi: Samurai Horror Tales*) del 2006, una serie *omnibus* (ovvero una serie collettiva) di 3 storie distinte fra loro. Più precisamente, si può considerare *Mononoke* come uno spin-off (se non un sequel) della terza storia di *Ayakashi,* l'arco narrativo *Bakeneko* (化猫), il quale è diretto anch'esso da Nakamura. Sia *Mononoke*, sia l'arco *Bakeneko* di *Ayakashi*, sono ambientati fra il periodo Edo e il periodo Meiji e rientrano nel genere dell'*occult detective*, seguendo le vicende di un misterioso farmacista itinerante (*kusuriuri* 薬売り) apparentemente senza nome il cui principale obiettivo è quello di cacciare ed esorcizzare i vari demoni (nella serie definiti *mononoke* 物の怪, o *ayakashi* あやかし) con cui si imbatte di volta in volta.

L'elemento curioso nel *modus operandi* del farmacista è la presenza di determinati requisiti necessari affinché questi possa estrarre la *taima no ken* **退魔の剣** (lett. "spada anti-demoni"), una lama dall'aspetto simile a un *tanto* 短刀 ("spada corta") con una decorazione alla base del manico che ricorda la testa dei leoni stilizzati a protezione dei templi buddhisti, e procedere di conseguenza all'esorcismo. Per poter distruggere i *mononoke*, infatti, è necessario che ogni volta il farmacista scopra la vera Forma (*katachi* 形) del *mononoke*, la Verità (*makoto* 誠) riguardante l'evento che ha scatenato l'apparizione del *mononoke*, e infine la Ragione (*kotowari* 理) alla base del loro comportamento[1].

Ogniqualvolta una di queste componenti viene correttamente individuata, la decorazione a forma di testa di leone della spada chiude la bocca facendo sbattere i

[1] Dani CAVALLARO, *Magic as Metaphor in Anime: A Critical Study* (Jefferson, North Carolina: McFarland, 2009), p. 88.

denti, provocando un suono metallico che sigla la corretta scoperta della Forma, della Verità o della Ragione e, una volta scoperte tutte e tre, la spada e il farmacista stesso si trasformano, diventando finalmente in grado di esorcizzare il *mononoke*.

Di conseguenza, a causa del ruolo fondamentale di questi tre fattori e della necessità della loro scoperta ai fini dell'esorcismo, la storia si sviluppa non limitandosi a una semplice lotta fra cacciatore e demone (come potrebbe capitare in altri film o serie aventi questo tema), ma è più strettamente un'indagine in pieno stile poliziesco (e in alcuni casi quasi psicoanalitico) in cui il detective, ovvero il farmacista, indaga e interroga i testimoni/colpevoli presenti, scavando sempre più a fondo non solo nelle radici del delitto che ha provocato l'apparizione del *mononoke*, ma anche nell'intimo degli esseri umani coinvolti, essendo loro stessi (o alcuni di loro) strettamente collegati con la Verità e la Ragione alla base della comparsa del *mononoke* in questione.

Può essere interessante chiedersi perché il protagonista sia proprio un farmacista, per di più itinerante. Cavallaro trova un collegamento fra la scelta di assegnare tale professione a questo personaggio e tradizioni religiose giapponesi collegate con lo *shintō* 神道, la religione animista autoctona giapponese, e in particolare con lo *shugendō* 修験道, una tradizione religiosa sincretica che integra valori *shintō* nel buddhismo esoterico in cui è presente una forte componente magica, praticata dai cosiddetti *shugensha* 修験者. Per entrare nel dettaglio, Cavallaro afferma che

> A wandering character occasionally reminiscent of the figure of the witch doctor found in numerous cultures across the globe, the *shugensha* is renowned not only for his power to perform exorcisms and spells but also, on a more mundane plane, for his function as a divulger of news from the outside world to remote and isolate villages, as well

> as cherished peddler of charms and trinkets.[…] It should also be noted, on this point, that Japanese history abounds with figures akin to the *shugensha*: namely, various outsiders and nomads associated with religious and supernatural motifs. At one end of the spectrum stands the roving outcast (*hinnin*); at the other, the visiting deity (*marebito*). In between these two categories, one finds the *kebouzu* and the *bikuni*, peripatetic monks and nuns specializing in the performance of conjurations, exorcisms and other cleansing rites.[2]

Il farmacista di *Mononoke* è, quindi, una figura che si presenta e che agisce ai margini della società per via del proprio status. Egli è collegato, per caratteristiche e modo di agire, con una tradizione esoterica ed eremitica, che quindi per propria natura lo rende distante dalla società. Trovo interessante notare, inoltre, che non c'è un interesse da parte del farmacista di conformarsi alla società che lo circonda o ai suoi valori. Una prima traccia di questa caratteristica, oltre al suo aspetto palesemente eccentrico, la si può notare nel fatto stesso che come strumento definitivo e fondamentale per esorcizzare i *mononoke* egli non utilizza oggetti più consoni alla sua figura religiosa come ad esempio un rosario o uno *shakujo* 錫杖 ("bastone di peltro", caratteristico strumento rituale buddhista), ma usa invece una spada. La scelta della spada è altamente atipica, se si considera anche che il protagonista si presenta sempre come un semplice farmacista, non accennando al suo obiettivo di esorcizzare i *mononoke* almeno fino a quando la loro presenza non diventa palese, e anche quando rivela la sua funzione gli altri personaggi hanno inizialmente difficoltà a credergli.

Questa atipicità fra il mestiere di farmacista e il possesso di una spada è palese nell'arco narrativo *Bakeneko* presente nell'antologia *Ayakashi*, in cui il farmacista fa la primissima apparizione. Nel primo episodio di questo arco narrativo, infatti, quando un *samurai* 侍 scopre che egli possiede una spada risulta

[2] CAVALLARO, p. 91.

estremamente sorpreso, chiedendogli cosa ci fa un mercante con una spada. Se si pensa che la *katanagari* 刀狩 ("caccia alle spade") del 1588 effettuata da Toyotomi Hideyoshi 豐臣秀吉 (1536 - 1598) impediva a chiunque non fosse un *samurai* di portare una spada e che durante il periodo Edo i Tokugawa 徳川 emanarono varie leggi per enfatizzare il basso status sociale dei mercanti[3], la reazione del *samurai* di *Bakeneko* alla vista della spada del farmacista non è sorprendente.

Altro elemento interessante è che il farmacista nelle proprie indagini non si pone come strenuo difensore della vita di coloro che sono coinvolti nella vicenda: se qualcuno viene ucciso dal *mononoke*, lui pare non scomporsi e procede con le proprie indagini. Egli non è un paladino della giustizia, né un supereroe che combatte per il bene e proteggere i più deboli. Il suo unico obiettivo è esorcizzare il *mononoke*. Questo atteggiamento distaccato, evidenziato dal sorriso sfingeo del trucco avente l'effetto di "annullare" l'impressione che questi provi emozioni, sottolinea il suo ruolo di esterno e suggerisce un suo status al limite non solo dalla società, ma perfino dalla razza umana; questa atipicità si palesa anche dal punto di vista fisico, in quanto le sue orecchie sono allungate e a punta, e questo non fa altro che aumentare l'ambiguità e il mistero dietro la figura del farmacista.

Così come *Ayakashi*, anche *Mononoke* presenta le caratteristiche di un'antologia. La serie animata è infatti strutturata in 5 archi narrativi che trattano ciascuno di "casi" isolati e scollegati fra loro. In questo si può dire, quindi, che *Mononoke* non ha una vera e propria trama, essendo più una raccolta di episodi aventi come elementi comuni la presenza del farmacista, l'apparizione di un *mononoke* e un'indagine da parte del farmacista per scoprire i dettagli sulla manifestazione di tale creatura ai fini di esorcizzarla.

[3] Ruth BENEDICT, *The Chrysanthemum and the Sword*, 1 edition (Boston: Mariner Books, 2006).

Gli aspetti storici e l'autore

Nakamura Kenji nasce nel 1970 a Ogaki, nella prefettura di Gifu, ed è attivo nel campo dell'animazione dal 1998, partendo come assistente alla produzione per *Kindaichi Shōnen no Jikenbo* (金田一少年の事件簿, conosciuto anche come *The Kindaichi Case Files*). La sua effettiva carriera da regista inizia proprio a partire dall'arco *Bakeneko* tratto dall'antologia *Ayakashi* e da *Mononoke*, lavori in cui già si intravedono le sue principali caratteristiche, sia stilistiche che tematiche, e in cui inizia a sperimentarsi come regista e a farsi conoscere.

Dopo i successi ottenuti dai suoi lavori d'esordio, produrrà altre serie degne di nota come *Kūchū Buranko* (空中ブランコ, conosciuto anche come *Welcome to Irabu's Office*) del 2009, *C – Control* (conosciuto anche come *C: The Money of Soul and Possibility Control*) del 2011 e *Tsuritama* (つり球) del 2012. Tali serie hanno avuto un notevole impatto sul pubblico, come si può evincere dall'intervista a Nakamura stesso realizzata da noitaminA, un programma contenitore di Fuji TV[4]. A questo punto della sua carriera, si può dire che ormai il regista si sia saldamente assicurato il proprio posto nella cinematografia d'animazione giapponese.

Riguardo il suo passato nell'industria dell'animazione, c'è da specificare che, come sottolinea Brandon Teteruck in un suo articolo sul sito web della Crunchyroll, Nakamura

> […]wasn't even interested in watching anime as a hobby. It wasn't until he saw the original *Gundam* series and Hayao Miyazaki's *Laputa* that he became interested in the medium. Even then, Nakamura had no intentions of being an animator and pursued the career path of a salaryman instead. However, workplace stress quickly lead to him re-

[4] «ノイタミナクリエイターズインタビュー｜001-B 中村健治», ノイタミナ, consultato 1 agosto 2017, http://noitamina.tv/creators_interview/001-b.html.

> evaluating his lifestyle, and at the young age of 24, he entered the Yoyogi Animation Institute to pursue animation.[5]

Una volta graduatosi a Yoyogi, divenne un animatore presso lo studio Sam Tack, ma la sua esperienza durò poco, sia per via della tendinite che lo colpì, sia anche per i notevoli problemi che aveva a rispettare le scadenze. A tale proposito, sempre Teteruck afferma nel suo articolo che Nakamura "became disillusioned by the industry, as he felt an environment that forced him to rush wasn't good for his creative process". In effetti, è a partire dalla sua prima esperienza come assistente alla produzione per *Kindaichi Shōnen no Jikenbo* che Nakamura

> found that being able to supervise all stages of an anime's production, from scenario to filming, was a better fit for the type of person he was. Additionally, Nakamura enjoyed being able to work closely with people at the centre of the industry; it gave him the feeling of being more in control of the final product.[6]

Riguardo il contesto storico in cui *Mononoke* è venuto in essere, un elemento significativo è che il 2007, anno di messa in onda della serie, è un anno molto particolare da un punto di vista mediatico in riferimento alla condizione femminile in Giappone. Questo è l'anno in cui, infatti, sono accaduti in particolare due eventi che ritengo degni di nota ai fini della nostra riflessione.

Il primo ha a che fare con un'affermazione dell'allora Ministro della Sanità Yanagisawa Hakuo 柳沢 伯夫 durante un suo discorso a un incontro politico locale nel Gennaio 2007 in cui il ministro ha affermato, in relazione al pesante declino della natalità nel Paese, che "poiché il numero di macchine e strumenti per fare figli è fisso, tutto quel che chiediamo è che ciascuna di esse faccia del proprio

[5] Brandon TETERUCK, «Kenji Nakamura: Mononoke, Kūchu Būranko and more!», Crunchyroll, consultato 21 settembre 2017, http://www.crunchyroll.com/anime-feature/2017/06/12-1/kenji-nakamura-mononoke-kchu-branko-and-more.
[6] TETERUCK.

meglio”[7]. Una dichiarazione diretta verso le donne, definite come “macchine per procreare”, che ha provocato pesanti critiche e reazioni indignate verso il Ministro, fra le quali la più violenta è stata quella della scrittrice Yoshinaga Michiko 吉永みちこ la quale ha affermato che “è emerso il «vero volto» del ministro il quale farebbe bene[…] ad occuparsi delle ragioni che impediscono alle giapponesi di fare più figli”[8].

Un secondo evento ha a che fare sempre con un’affermazione di una figura politica, in questo caso del Primo Ministro Abe Shinzō **安倍 晋**三, che a Marzo ha negato la presenza di prove a testimonianza di un meccanismo di coercizione verso le “comfort women” al fine di renderle schiave sessuali del vecchio Esercito Imperiale Giapponese durante la Seconda Guerra Mondiale. Anche questa affermazione ha avuto una notevole risonanza a livello internazionale, con pesanti denuncie da parte delle vittime sopravvissute nei confronti del Primo Ministro. Fra queste spicca la dichiarazione dell’allora 78-enne Lee Yong-soo che ha chiesto al governo giapponese di assumersi le proprie responsabilità e di “porgere le proprie scuse e ammettere di avermi portata via per diventare una schiava sessuale quando ero una ragazzina”, La risonanza, come ho detto, ha varcato anche i confini del Giappone, infatti il deputato americano John Negroponte ha dichiarato che “La nostra opinione è che quanto successe durante la guerra fu deplorevole”[9].

Si può notare, quindi, come a livello mediatico nel 2007 ci sia stata attenzione relativamente alla questione sociale della condizione femminile in Giappone e ai fenomeni discriminatori che possono venire alla luce su tale tema. Seppur non si possa dire sia un anno storicamente significativo per quanto

[7] «Japan Women Called Child Machines», 27 gennaio 2007, http://news.bbc.co.uk/1/hi/world/asia-pacific/6306685.stm.
[8] «Il Ministro della Sanità: donne, siete macchine per procreare», LaStampa.it, consultato 1 agosto 2017, http://www.lastampa.it/2007/01/28/esteri/il-ministro-della-sanit-donne-siete-macchine-per-procreare-79WnWgSpxElnIUaef64IXP/pagina.html.
[9] Colin JOYCE, «Japanese PM Denies Wartime “Comfort Women” Were Forced», 3 marzo 2007, par. World, http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/1544471/Japanese-PM-denies-wartime-comfort-women-were-forced.html.

riguarda la condizione della donna giapponese, già il fatto che le dichiarazioni dei due politici abbiano fatto notizia e abbiano suscitato reazioni sia a livello nazionale che internazionale, testimonia come questo sia un periodo storico in cui si respira un'atmosfera di maggior consapevolezza nei confronti delle discriminazioni di genere.

Alla luce di quanto osservato ritengo che *Mononoke*, in particolare nei 3 archi narrativi che verranno osservati, possa assumere facilmente una funzione di espressione e riflessione sulle tematiche sociali relative alla condizione femminile in Giappone. Questa connotazione di tipo sociale caratterizza gran parte della produzione di Nakamura. Nella serie *Kūchū Buranko*, anch'essa dal carattere estremamente surreale, viene affrontata la tematica della malattia mentale e della sua cura, mentre in *C – Control* Nakamura utilizza il formato del *battle shōnen* per esporre una storia strettamente collegata alla crisi finanziaria del 2008, causata dalla bancarotta della Lehman Brothers Holdings. Come nota Teteruck,

> Impacted by the recession caused by the bankruptcy of the Lehman Brothers, Nakamura conducted over twenty interviews with retired politicians and CEOs across the world to hear out their opinions on the matter. While he came across many divergent opinions, Nakamura became worried that the Japanese people weren't addressing their present financial issues, thus putting future generations at risk. As a result, he wanted *C – Control* to strike a fine balance between being entertaining and communicating the importance of global economics.[10]

Pertanto, i lavori di Nakamura risultano essere tutt'altro che prodotti leggeri o dedicati unicamente all'intrattenimento, ma piuttosto un mezzo di tipo sociale, pur rimanendo nella categoria dell'intrattenimento.

[10] TETERUCK, «Kenji Nakamura».

Seppur non risultino esserci dichiarazioni di Nakamura in cui egli si sia espresso apertamente e con decisione contro determinate problematiche sociali, sembra chiaro che il suo intento è quello di produrre opere d'animazione che mirano a risvegliare la consapevolezza sulle problematiche sociali trattate nelle varie serie. Si può dire inoltre che il passato relativo alla sua carriera nel mondo dell'animazione e le delusioni subite siano la causa di un distacco del regista dall'approccio canonico al mondo dell'animazione, che risulta nella produzione di lavori che gli permettono di lasciare il segno nello spettatore senza stravolgerlo completamente o risultare criptico.

Seppur il suo successo non sia paragonabile a livello commerciale a quello di altri prodotti più *mainstream*, ritengo che questo suo modo relativamente equilibrato di uscire dagli schemi, il quale gli permette sia di essere accessibile all'utente medio sia di essere di forte impatto, sia uno degli elementi principali che gli ha garantito il notevole riscontro positivo da parte degli spettatori e che lo rende degno, a mio parere, di essere annoverato fra i più brillanti registi di animazione giapponese degli ultimi tempi.

Lo stile d'animazione

Un altro elemento fondamentale alla base del successo di *Mononoke* e della carriera di Nakamura, se non proprio il fattore principale, è proprio lo stile d'animazione adottato. Nel caso di *Mononoke* (così come anche in *Bakeneko*) l'animazione assolutamente atipica è proprio la prima cosa che colpisce all'occhio, anche per uno spettatore non avvezzo all'animazione giapponese o che non prova una particolare passione verso gli *anime* di stampo mainstream che fanno utilizzo

del *cel* o rodovetro[11]. Interessante a tale proposito è un'intervista effettuata dalla rivista web Animestyle a Nakamura e Hashimoto Takashi 橋本敬史, direttore dell'animazione e *character designer* dei due lavori d'esordio di Nakamura. Hashimoto parla, infatti, di una cosiddetta "sensazione di rifiuto verso il *cel*" (セル画への拒絶感) di quegli spettatori generici che non sono particolarmente fan degli anime.

A proposito di questa sensazione di rifiuto, Hashimoto spiega come siano state effettuate determinate scelte stilistiche proprio per aggirare questo sentimento e attirare anche questo tipo di spettatori più casuali. Tali scelte sono state, ad esempio, la rinuncia all'utilizzo del canonico doppio livello di ombreggiatura (2 段影) adoperato nell'animazione giapponese moderna optando invece per un'assenza di ombreggiatura (escluso per alcune rare ed obbligate eccezioni, come nel caso dei manichini dell'arco "*bakeneko*"), l'inserimento di lunghe pause in determinate scene e la realizzazione dei personaggi in maniera quasi caricaturale, ad eccezione del protagonista[12].

Per entrare nel dettaglio su un'analisi relativa allo stile d'animazione adottato in *Mononoke* ritengo necessario fare una premessa. Come affermato in precedenza, il farmacista di *Mononoke* durante la sua caccia e le sue indagini opera svelando mano a mano i dettagli e gli eventi causanti la nascita del demone che deve esorcizzare e le sue azioni. I *mononoke*, inoltre, sono manifestazioni dei più profondi sentimenti umani negativi dell'essere umano, come possono esserlo la vendetta, la rabbia, la repressione, l'attaccamento, o altro ancora. Di conseguenza, l'indagine sul *mononoke* è anche, e soprattutto, un'indagine sulla mente e sulle emozioni umane, le quali vengono quindi messe a nudo.

[11] *Cel*: termine inglese per il rodovetro, ovvero un foglio di acetato di cellulosa trasparente, utilizzato per creare i vari *frame* di una sequenza animata.
[12] «『モノノ怪』中村健治&橋本敬史インタビュー 序の幕　コンセプトは「絢爛豪華」», Animestyle, consultato 16 novembre 2017, http://style.fm/as/13_special/mini_071116a.shtml.

Tali emozioni vengono manifestate non solo dagli eventi e dalle indagini del farmacista, ma anche tramite l'atipico stile d'animazione del regista, che a mio parere può essere definito indubbiamente come surreale e "mentale". Con la sua animazione, Nakamura dimostra infatti una peculiare abilità nel presentare concetti astratti come sentimenti ed emozioni intime dell'essere umano, portandoli a un livello visivo e concreto tramite scelte di colori, inquadrature, tempistiche e gestione del suono e dei silenzi che provocano nello spettatore la sensazione di vivere un'esperienza onirica. Infatti, nonostante la collocazione spazio-temporale sia chiara e indiscutibile, chi osserva ha comunque la costante sensazione di trovarsi in una dimensione diversa, ritrovandosi talvolta anche spaesato. Lo stile con cui sono rappresentati gli ambienti e i personaggi è poco naturale, talvolta persino grottesco, rinunciando al realismo in favore invece di un più spiccato simbolismo.

Riguardo la gestione delle inquadrature e della fotografia, attira particolarmente l'attenzione la scelta di rinunciare persino all'animazione di determinati eventi, affidandosi a cambi di inquadratura che risultano così bruschi (come può capitare ad esempio per la chiusura di una porta, resa semplicemente con un passaggio da un fotogramma in cui essa è aperta a uno in cui è chiusa, senza che tale chiusura venga animata in alcun modo). Inoltre, viene spesso adottato un uso della prospettiva che pone lo spettatore in posizioni "scomode" e atipiche (Figura 1), producendo così la sensazione di essere degli osservatori terzi e incorporei collocati proprio all'interno della vicenda, oltre ad accentuare la sensazione di disagio a un livello prettamente visivo.



Figura 1: Esempio di soluzione prospettica "scomoda" (*Mononoke*, 2007)

Lo spazio in cui si svolgono gli eventi che coinvolgono il farmacista non appare, quindi, essere tanto uno spazio fisico e reale quanto una dimensione più mentale, tramite la quale le sensazioni e le emozioni dei personaggi (in particolare coloro che sono direttamente coinvolti nelle manifestazioni dei *mononoke*) si rendono visibili a chi osserva. Di conseguenza, rappresentare gli eventi in maniera realistica risulta irrilevante ai fini della storia.

Un'altra caratteristica che ritengo interessante è l'influenza da parte di varie correnti artistiche, la quale fa da importante supporto per contestualizzare le varie vicende con il luogo, ma soprattutto con il periodo storico, in cui esse avvengono. Una prima netta influenza è infatti quella del genere artistico dell'*ukiyo-e* 浮世絵 ("immagini del mondo fluttuante"), uno stile xilografico celebre durante il periodo Edo. Questo stile artistico è strettamente legato alla nascita della classe sociale dei *chōnin* 町人 ("cittadino"), il ceto medio borghese della società giapponese di periodo Edo, oltre che a un mutamento nella fruibilità della stampa artistica, che terminò di essere solo monopolio dei monaci e assunse un ruolo più popolare. Probabilmente la scelta di ispirarsi a questo stile xilografico non è casuale, considerando che i personaggi che maggiormente caratterizzano la serie, ovvero gli

yōkai, sono stati storicamente fra i soggetti preferiti rappresentati in questo stile artistico, così come anche perfino prostitute o celebri personaggi del mondo dell'intrattenimento.

Risalgono a questo periodo svariate xilografie rappresentanti tali creature sovrannaturali, fra cui si può ricordare l'album *Gazu Hyakki Yagyō* 画図百鬼夜行 ("Parata notturna illustrata dei cento demoni") di Toriyama Seiken 鳥山石燕 (1712 - 1788), pubblicato nel 1776, che contiene una vasta raccolta di stampe raffiguranti svariati *yōkai* e che ha influenzato e ispirato enormemente tutto l'immaginario collettivo in relazione a queste creature sovrannaturali. Un esempio di rappresentazione di uno *yōkai* presente in questa raccolta si può vedere nella Figura 2.



Figura 2: *Yuki-onna* 雪女 ("donna delle nevi") (*Gazu Hyakki Yagyō*, 1781 ca)
(https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0c/SekienYukionna.jpg)

Questa influenza artistica la si può ben notare negli sfondi, in alcune rappresentazioni degli ambienti, ma anche in determinate scene (soprattutto nei primi 4 archi narrativi, ambientati nel periodo Edo). Un esempio lo si può trovare nel terzo arco narrativo, in cui il marito e i familiari della donna protagonista della vicenda (nelle scene in cui la deridono) sono raffigurati in maniera stilizzata su un

paravento decorato con una xilografia *ukiyo-e* (Figura 3), senza alcuna animazione che li renda vivi, ma solo cambi di inquadratura che suggeriscono chi sta prendendo parola. Altra importante caratteristica è l'utilizzo dell'oro per elementi paesaggistici come le nuvole che, in questo contesto, aiuta molto a dare il senso di surrealismo e onirismo.



Figura 3: Paravento con marito e familiari (*Mononoke*, 2007)

La raffigurazione delle nuvole utilizzando lamine d'oro è una tecnica utilizzata spesso nell'arte giapponese, particolarmente celebre nell'arte del periodo Azuchi-Momoyama 安土桃山 (1573 - 1603) e, più nello specifico, in quella di Kanō Eitoku 狩野永徳 (1543 -1590). Questo è un elemento relativo alla storia dell'arte giapponese da tenere bene in considerazione anche in relazione alle soluzioni stilistiche dell'arte *ukiyo-e.*

La scuola Kanō, di cui Eitoku faceva parte, è infatti la scuola artistica giapponese più longeva (essendo nata nel XV secolo e avendo continuato ad influenzare l'arte giapponese fino al XIX secolo) e i suoi canoni venivano seguiti in parte anche da artisti *ukiyo-e*[13]. Alla luce di quanto detto, l'utilizzo dell'oro dà

[13] «La scuola Kanō», *Arte in Giappone* (blog), 1 febbraio 2017, http://arteingiappone.altervista.org/la-scuola-kano/.

all'animazione, oltre che un senso di surrealismo, anche una connotazione estetica che rende le varie inquadrature quasi dei veri e propri dipinti, come è possibile vedere nella scena iniziale dell'episodio 7 (Figura 4).



Figura 4: Scena iniziale episodio 7 (*Mononoke*, 2007)

Un'altra importante e notevole influenza che si può notare è quella dell'artista Gustav Klimt (1862 - 1918), in particolar modo per quanto riguarda alcune soluzioni stilistiche, come si vede in modo evidente nelle scene di apertura e chiusura dell'episodio 7 (Figura 5).



Figura 5: Inquadratura di apertura e chiusura episodio 7 (*Mononoke*, 2007)

Nella stessa sigla di apertura dei vari episodi si può ben notare l'ispirazione a livello puramente grafico sia all'*ukiyo-e* sia a Klimt, in quanto compaiono spesso vari elementi e dipinti che riprendono entrambi gli stili artistici. Inoltre, in corrispondenza del cambio d'ambientazione temporale che si ha nell'ultimo arco narrativo relativo al *bakeneko*, si può riscontrare un cambio stilistico nelle citazioni artistiche che compaiono sullo sfondo o in altri contesti.

Da notare, ad esempio, il "dipinto" onirico raffigurante le punizioni di 3 delle vittime dell'ira del *bakeneko* palese riferimento al cubismo di Pablo Picasso (1881 - 1973)[14], il cui stile si può notare anche nella rappresentazione in alcune scene dei branchi di gatti (Figura 6). Allo stesso modo, si può riscontrare una forte influenza dell'*Art Nouveau* sia nello stile raffigurativo di altri gatti (Figura 7), che sembrano delle reinterpretazioni in chiave più cupa del gatto nero raffigurato nel manifesto del caffè artistico *Le Chat Noir* (1986), di Théophile Alexandre Steinlen (1859 - 1923) (Figura 8), sia nei quadri di silhouette femminili che appaiono svariate volte come decorazione dei locali o dello sfondo.

[14] V. *infra*, p. 71.

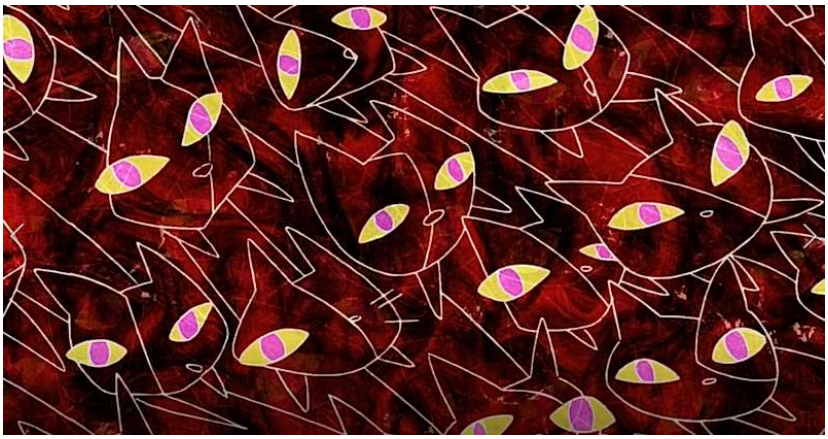


Figura 6: Branco di gatti (*Mononoke,* 2007)

Come si può notare, quindi, Nakamura pare non avere alcun timore a utilizzare anche soluzioni pittoriche dell'occidente contemporaneo, adoperandole a mio parere con una maestria che permette allo spettatore non solo di immergersi ancor di più nel contesto storico dei vari racconti, ma anche di percepire con maggior forza sentimenti, emozioni e sensazioni.

Interessante notare, inoltre, che questi stili pittorici moderni vengono adottati per raffigurare, oltre che le donne, proprio i gatti. Questi sono, infatti, manifestazione sovrannaturale sotto forma di "gatto mostruoso" del sentimento di vendetta della donna vittima dell'arco "*bakeneko*", oltre ad essere allo stesso tempo, a mio parere, anche simbolo della modernità della donna emancipata che si fa strada per trovare il proprio posto in un mondo dalla mentalità antica e obsoleta.



Figura 7: Folla con volti di gatto (*Mononoke*, 2007)

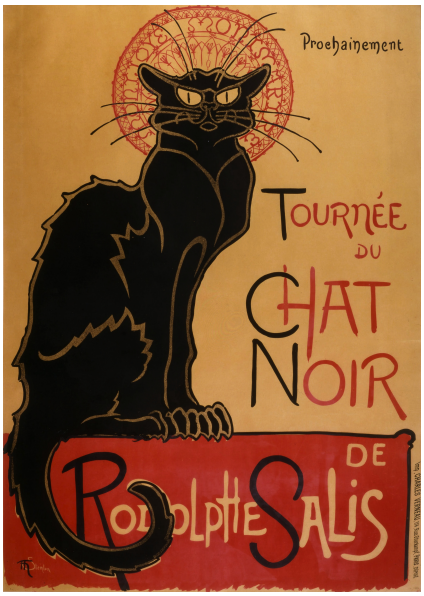


Figura 8: *Tournée du Chat Noir de Rodolphe Salis* (1896)
(https://it.wikipedia.org/wiki/Le_Chat_noir)

L'animazione si avvale anche di un'influenza decisamente notevole derivante da un altro campo artistico: quello del teatro giapponese. Nello specifico, si possono riscontrare numerose caratteristiche del teatro *kabuki* 歌舞伎. Tale stile teatrale, risalente anch'esso al periodo Edo, è strettamente collegato con la danza e pone in grande evidenza l'abilità e la virtuosità dell'attore, il quale "supplies the motive for the whole drama"[15]. Oltretutto, è caratterizzato da un massiccio utilizzo dei colori, sia nella scenografia che per il trucco degli attori, caratteristica che viene ripresa anche in *Mononoke*, in cui ritroviamo un vero e proprio trionfo di svariate colorazioni che saltano immediatamente all'occhio e che rappresentano, di fatto, una delle caratteristiche più evidenti dello stile di animazione qui adottato. Il riferimento al *kabuki* risulta palese soprattutto se si osserva la figura del farmacista. Anche lui, come un attore *kabuki*, ha il volto truccato (seppur il trucco usato non è completamente fedele ai canoni del *kabuki*) ed è vestito con un kimono dai colori ricchi e sgargianti, elementi che lo differenziano nettamente da qualunque altro personaggio (Figura 9).

[15] A. C. SCOTT, *The Kabuki Theatre of Japan*, Revised edition (Mineola, N.Y: Dover Publications, 2012), p. 17.



Figura 9: Poster promozionale di *Mononoke* (http://timmaughanbooks.com/wp-content/uploads/2009/06/mononoke.jpg)

Ciò che colpisce in particolare del farmacista, inoltre, è il suo linguaggio e il modo in cui parla: egli utilizza spesso strutture grammaticali arcaiche e, soprattutto, fa un massiccio utilizzo di lunghe pause all'interno della frase che dilatano quindi i tempi dei dialoghi e della narrazione stessa. Questo è uno stile di parlato dal carattere molto lirico che, quindi, ha una resa tutt'altro che realistica e, seppur non riprenda caratteristiche specifiche dello stile recitativo del *kabuki*, dà allo spettatore la sensazione di star assistendo a una vera e propria rappresentazione teatrale.

Questa sensazione viene accentuata in maniera esponenziale se si tiene conto del frequente utilizzo del suono secco dello *hyōshigi* 拍子木, il caratteristico strumento musicale a percussione utilizzato nelle rappresentazioni teatrali di *kabuki* composto da due pezzi di legno che vengono sbattuti l'uno contro l'altro oppure sul pavimento, dell'uso di uno *shōji* 障子 ("porta scorrevole") le cui ante si aprono e si chiudono rispettivamente a inizio e fine episodio come fossero le tende di un teatro, nonché della colonna musicale stessa che riprende i sottofondi musicali di stile *kabuki*.

Se si va ad analizzare il contesto in cui il genere del *kabuki* è sorto ed è fiorito, si può dedurre che la scelta di questo specifico genere teatrale come fonte di ispirazione per l'animazione di *Mononoke* probabilmente non sia stata affatto casuale. Il *kabuki* è, infatti, strettamente collegato con le stampe *ukiyo-e*, in quanto alcuni dei soggetti più frequenti in esse rappresentate erano proprio celebri attori del teatro *kabuki*, insieme anche a paesaggi naturali, cortigiane e altre figure pubbliche del mondo dell'intrattenimento o dello spettacolo. Inoltre, storie aventi elementi magici o sovrannaturali radicati nel folklore erano fra il genere di rappresentazioni più comuni, come si può osservare nei *kaidanmono* 怪談物 ("racconti di fantasmi") tanto diffusi durante l'era Genroku 元禄 (1688 - 1704), il periodo di picco culturale e artistico del periodo Edo. Soprattutto, le origini stesse del *kabuki* hanno uno stretto rapporto con il folklore nipponico e con i rituali di pacificazione degli spiriti maligni. Infatti, in *The Japanese Theatre: From Shamanistic Ritual to Contemporary Pluralism* si fa riferimento a un rituale di *tamashizume* 鎮魂[16] ("pacificazione dei morti") effettuato da Izumo no Okuni 出雲の阿国 (1572 - 1613), fondatrice del teatro *kabuki*, per placare l'anima di Nagoya Sanzaburo 名古屋山三郎 (1575 - 1604) e viene affermato che:

> From the *Kunijo kabuki ekotoba* we might well conclude that Okuni, the founder of *kabuki*, was basically a professional shamaness, and that the very first *kabuki* performances were, in their essential content and dramatic structure, very similar to typical shamanic rituals to appease revengeful ghosts.[17]

Considerato quanto detto, il rapporto fra il *kabuki* e *Mononoke* appare chiaro: il farmacista, come l'attore di uno spettacolo *kabuki*, è una persona avente il potere di esorcizzare e placare gli spiriti maligni, come un sacerdote che

[16] La parola 鎮魂 viene comunemente letta come *chinkon*, ma può essere letta anche come *tamashizume*.
[17] Benito ORTOLANI, *The Japanese Theatre: From Shamanistic Ritual to Contemporary Pluralism*, Revised edition (Princeton, N.J: Princeton University Press, 1995), p. 173.

riproduce il *tamashizume* di Okuni. Le storie che narrano le sue azioni sono quindi confezionate con le caratteristiche formali e rituali del *kabuki*, e già solo per il fatto di presentare tali elementi teatrali esse assumono di per sé una innata funzione esorcizzante.

Si può concludere notando come le caratteristiche visive e tecniche di questo atipico stile d'animazione sembrino essere, quindi, strettamente collegate fra loro in un'unica e importante funzione simbolica. Nello stile che Nakamura adotta in questa serie si può notare, infatti, un utilizzo di elementi simbolici che vengono presentati, però, rapidamente o in maniera velata. Questi elementi non saltano subito all'occhio, ma sono senza dubbio presenti, anche in scene che sembrano semplicemente di passaggio o comunque non importanti alla fine della storia e che quindi sfuggono all'occhio meno attento. Questo lo si può notare, ad esempio nei primi secondi del primo episodio di "*zashiki-warashi*", in cui una rapida inquadratura d'ingrandimento sull'insegna della locanda mostra come essa sia decorata da alcune bambole, che come vedremo simboleggiano gli *zashiki-warashi* stessi[18] (Figura 5). Oppure, sempre nello stesso arco narrativo, si può osservare come le pareti della stanza dove si svolge tutta la vicenda siano decorate con due generi di produzioni artistiche.

[18] V. *infra*, p. 47.



Figura 10: Insegna della locanda (*Mononoke*, 2007)

Da una parte vi sono xilografie in stile *ukiyo-e* rappresentanti delle donne (probabilmente delle prostitute se si considera il loro abbigliamento e il genere artistico in cui sono raffigurate[19]), di cui una avente in braccio un neonato (Figura 11). Ritengo che questo dettaglio sia significativo, poiché gli *zashiki-warashi* in questa storia sono, come si scoprirà, i figli abortiti delle prostitute che lavoravano nel locale in cui è ambientata la vicenda.



Figura 11: Parete con donne e bambino (*Mononoke*, 2007)

[19] V. *supra*, p. 15.

Dall'altra parte della stanza vi è, invece, la rappresentazione di un *bodhisattva* in un dipinto che ricorda molto i *raigō-zu* 来迎図 ("dipinti della venuta di Amida per accogliere gli spiriti dei morti")[20] (Figura 12). Anche questo elemento è secondo me interessante, poiché per propria natura tali dipinti sono strettamente correlati con la morte, e la stanza che vanno a decorare era proprio adibita alla sottrazione della vita, più precisamente all'aborto.



Figura 12: Parete con *bodhisattva* (*Mononoke*, 2007)

Come si può notare, le informazioni che vengono trasmesse tramite questi simboli sono significative ai fini della storia, ma non vengono comunicate tramite il linguaggio classico. La velocità e ambiguità con cui vengono mostrate sono gestite in modo tale che agiscano a un livello che va oltre il ragionamento logico, soprattutto quando si parla di combinazioni di immagini e colori. Ritengo che questo genere di simbolismo somigli molto a quello adottato anche da Klimt. Anche se le figure geometriche presenti nei dipinti dell'artista viennese non si ritrovano in *Mononoke* (o comunque non hanno la stessa importanza simbolica), ciò che si ritrova è la teoria alla base dello stratagemma visivo adottato, fondata

[20] Opere realizzate solitamente in stile *yamato*-e 大和絵 (lett. "dipinti di Yamato") e utilizzate quando un credente della corrente buddhista *Jōdō* ("Terra Pura") era in punto di morte. Tali opere raffigurano il Buddha Amida 阿弥陀 accompagnato dai suoi assistenti celesti mentre scende per poter accogliere e accompagnare a sua volta il morente nella *Sukhāvatī*, il Paradiso Occidentale di Amida.

principalmente sullo sfruttamento del lavoro automatico dell'inconscio[21]. Così come Klimt fa uso di determinate aree del quadro e specifiche forme geometriche aventi profonde radici relative a culture preistoriche e istinti arcaici per risvegliare determinate sensazioni, anche Nakamura usa oggetti e immagini che (seppur non abbiano un ruolo nei collegamenti arcaici della mente umana) lavorano a livello inconscio per comunicare sensazioni ed emozioni in relazione agli eventi descritti, prendendo così il posto delle parole.

Quello che fa Nakamura, quindi, è raccontare direttamente con le immagini (oltre che con il non detto), adoperando così un linguaggio che agisce a livello più completo sulla mente dello spettatore, diversamente da come potrebbe accadere con l'uso più semplicistico delle parole. Per il regista, infatti, esiste uno stretto legame fra l'arte visiva e le parole, come si evince da un'intervista effettuata dalla rivista Animage nel Dicembre 2007. In questa occasione, quando gli viene chiesto il motivo per cui ha voluto rendere la narrazione così astratta, egli ha risposto:

> I wanted to make a story told with visuals as much as words. Visuals become words. I wanted to do that kind of storytelling. For example, it's not like you say "love", but I wanted to convey that visually within a scene; something that is conveyed organically. I just don't like to explain things in the script. I pondered the point of making images. If you want to convey the theme in the script, then why not just write a story?
>
> Also, I didn't want to make something like golf; just knocking a ball into a cup. I didn't want to provide one clear answer to the viewer. I don't want to be like a teacher on a podium; maybe my viewers

[21] Maurizio BERNARDELLI CURUZ, «Il significato dei misteriosi simboli di Klimt», Stile Arte, consultato 19 novembre 2017, http://www.stilearte.it/il-significato-dei-misteriosi-simboli-di-klimt/.

> understand the stories better than I do! I want to make stories that are more like discussions with the viewers.[22]

Ritengo quindi che, tramite la combinazione di tecniche e soluzioni visive governate da questa sua idea, Nakamura sia riuscito a realizzare uno stile d'animazione di forte impatto, in cui ogni elemento è un costante stimolo per lo spettatore, la cui attenzione viene sempre tenuta accesa.

Le questioni sociali della donna in Mononoke

Come accennato, *Mononoke* è una serie animata che può rientrare nella categoria dell'*occult detective*, di conseguenza non sarebbe sbagliato categorizzarlo anche nel genere horror. Non c'è dunque da sorprendersi se, all'interno di tale serie, si finisca per ritrovare dei riferimenti di fondo a determinate questioni relative alla situazione delle donne in Giappone, che siano esse contestualizzate nel periodo storico della storia o nei giorni nostri. Dopotutto, la cinematografia horror ha da sempre avuto in Giappone un ruolo di denuncia, come afferma anche Giorgia Caterini:

> […] l'horror, in Giappone, è molto seguito anche dal pubblico femminile e probabilmente ciò è connesso alla capacità di narrazione orrorifica di incarnare e rappresentare elementi appartenenti alla sfera del rimosso culturale. Non solo l'evasione del reale, quindi, l'horror diviene il veicolo con cui è possibile denunciare l'ordine costituito, e questo tanto più in un paese come il Giappone, dove ancora oggi severe norme sociali regolano il vivere comune.[…] Questo aspetto della narrazione horror, in Giappone, si fa carico della situazione della donna all'interno

[22] «Kenji Nakamura Animage interview, Dec. 2007», consultato 16 novembre 2017, https://plus.google.com/+SeanBires/posts/9EEh2vUXcgL.

> della società.[…] In Giappone il femminile è vissuto con una certa inquietudine perché sempre di più negli ultimi decenni le donne premono per ampliare il proprio ruolo nella società; la maschera sociale che sono costrette a indossare è sempre meno conforme all'ormai mutata coscienza femminile.[23]

I principali e sicuramente più conosciuti esempi di lungometraggi aventi tale accezione sono i celebri *Ringu* リング (conosciuto anche come *The Ring*) del 1998, di Nakata Hideo 中田秀夫 (1961 - oggi), e *Juon* 呪怨 (conosciuto come *Ju-on: The Grudge*) del 2002, diretto da Shimizu Takashi 清水崇 (1972 - oggi). In entrambi i film viene ripreso un archetipo ricorrente nella tradizione horror giapponese, ovvero quello della donna a cui è stato fatto un torto e che dopo la morte (spesso una morte violenta) diventa un *onryō* 怨霊 ("spirito vendicativo"), ovvero uno *yūrei* 幽霊 ("fantasma", "spettro") caratterizzato da sentimenti di odio e rancore verso qualcuno. Nel contesto specifico delle trame delle opere di Nakata e Shimizu, l'*onryō* assume il ruolo di espressione dell'oppressione maschile sulla donna che diventa quindi una vittima innocente[24].

Si può dire quindi che tale spirito vendicativo sia una materializzazione del rancore della donna soggetta a violenza e un mezzo con cui la vittima riesce ad avere un riscatto, poiché in questa forma ella non è più soggetta alle regole della società e della realtà. Simili in quanto a tematiche e archetipi sono anche i *kaibyō eiga* 怪猫映画 o *bakeneko mono* 化け猫物 ("film di gatti mostruosi"), che riprendono in maniera molto simile il tema dello spirito che cerca vendetta dopo la morte, utilizzando però la figura del *bakeneko*[25].

Storicamente la donna in Giappone ha quasi sempre subito il peso di una visione sociale che la vede relegata al contesto domestico o comunque a una

[23] Giorgia CATERINI, *Japan horror: il cinema dell'orrore giapponese* (Tunué, 2010), pp. 10-11.
[24] Colette BALMAIN, *Introduction to Japanese Horror Film* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008).
[25] V. *infra*, p. 67.

posizione di sottomissione. Ciò lo si può notare anche a livello linguistico in quanto lo stesso termine giapponese per "moglie", ovvero *oku-san* 奥さん, è scritto con il carattere *oku* 奥 ("profondo", "parte interna"), in riferimento alla parte più interna della casa tradizionale giapponese, a cui la moglie era relegata. L'utilizzo di questa parola in riferimento alla moglie giapponese risale al periodo Kamakura (1185 - 1333), epoca in cui, soprattutto all'interno delle famiglie *samurai*, si sviluppò il concetto di *danson johi* 男尊女卑 ("uomo superiore, donna inferiore"). Un'accezione simile la si ritrova nel termine *kanai* 家内 (lett. "mia moglie"), composto dai caratteri di *ka* 家 ("casa") e *nai* 内 ("interno"), in cui, anche qui, si fa originariamente riferimento all'interno della casa come luogo in cui è ritenuto appropriato che la donna si trovi[26].

Questa visione negativa nei confronti della donna giapponese trova origini anche nella religione buddhista e *shintō*, in cui essa è considerata fondamentalmente e naturalmente impura per via del ciclo mestruale (in particolare nello *shintō*, tutto ciò che esce al di fuori dal corpo come ad esempio il sangue è considerato impuro). Questo concetto di *kegare* 穢れ ("impurità"), è strettamente legato alla donna ed è inoltre riscontrabile nel connubio fra sesso e orrore presente nella cinematografia *horror* giapponese[27]. In particolar modo è a partire dal periodo Edo che la donna vive il periodo più buio in termini di discriminazione sociale, riconoscimento delle libertà ed espressione della propria volontà. Durante questo periodo, infatti, insieme alla già presente e consolidata concezione patrilineare della famiglia solidificatasi durante il periodo Kamakura, ha luogo anche un forte revival dei valori della filosofia confuciana, la quale

> […]intended to confine them to roles of childbearing and childrearing, as well as to a subordinate status to men in the family and in society.

[26] Naoko TAKEMARU, *Women in the Language and Society of Japan: The Linguistic Roots of Bias* (Jefferson, North Carolina: McFarland, 2010), p. 96-97.
[27] CATERINI, *Japan horror,* p. 38.

> Furthermore, public opinion supported the Confucian thinking that learning was not only unnecessary, but was also harmful for women. This sentiment is reflected by the following statement made by Matsudaira Sadanobu (1758 - 1829), a high-ranking official of the Tokugawa shogunate of the Edo Period (1603 - 1867), who was also well versed in neo-Confucianism: "Women should be illiterate. It is harmful for women to develop their abilities. There is no need for women to study" (K. Hara, 1995).[28]

Sempre in relazione all'educazione femminile di epoca Edo, è emblematico come il più importante manuale di morale diretto alla formazione delle donne a quel tempo sia stato lo *Onna Daigaku* 女大学 (traducibile come "I grandi insegnamenti per le donne"), composto nel XVII secolo e ispirato agli scritti del neo-confuciano Kaibara Ekiken 貝原益軒 (1630 - 1714). Questo era un libro di testo composto essenzialmente da 20 massime che predicavano l'assoluta obbedienza e sottomissione della donna all'uomo o ai genitori e condannavano ogni atto di egoismo, disubbidienza o mancanza di cura nel mantenimento del proprio aspetto.

Seppur tale visione del ruolo della donna sia andata attenuandosi con il passare del tempo, anche durante quel periodo di grande modernizzazione e occidentalizzazione che è il periodo Meiji si riscontra una difficoltà di allontanamento dai valori confuciani tanto seguiti durante l'era Tokugawa. Questo lo si può notare, ad esempio, nel concetto di *ryōsaikenbo* 良妻賢母 ("buona moglie e saggia madre"), un ideale di donna giapponese in auge nel periodo Meiji il quale, seppur esalti una visione della donna in maniera più "positiva" in quanto fa riferimento al valore positivo della madre/moglie come figura chiave per il mantenimento della famiglia, riprende comunque dei principi strettamente collegati

[28] TAKEMARU, *Women in the Language and Society of Japan*, p. 44-45.

a quelli confuciani, poiché la donna è sempre e comunque relegata all'ambiente domestico e deve avere le "virtù" di obbedienza e sottomissione al marito o al figlio maschio in caso essa sia vedova[29]. Per quanto riguarda la condizione della donna ai giorni nostri, è utile osservare quanto detto da Davies e Ikeno, che affermano

> […]molte donne hanno raggiunto un elevato livello di istruzione, e stanno giocando un ruolo attivo nella società […]. Questi cambiamenti sono stati probabilmente generati da un mutamento di coscienza intervenuto nei rapporti uomo-donna, che ha dato luogo a una nuova scala di valori per quel che riguarda il matrimonio. Tuttavia, idee convenzionali come "gli uomini fuori e le donne dentro" ancora esistono nella società e vengono tenute in vita inconsapevolmente da molte persone.[30]

Di conseguenza, seppur vi siano stati sicuramente dei cambiamenti a livello sociale che hanno "modernizzato" la visione del ruolo della donna in Giappone, dovuti in particolar modo alla globalizzazione e alla "occidentalizzazione" nipponica, appare anche chiaro che sono ancora presenti alcuni residui dell'antico modo di pensare confuciano. Ciò è riscontrabile ad esempio nell'infelice affermazione del ministro Yanagisawa riguardo al ruolo delle donne descritte da lui come "macchine per procreare"[31], affermazione, questa, che parla della presenza ancora di tracce della vecchia visione del periodo Edo.

Alla luce di quanto detto, si può ben contestualizzare la situazione che la donna vive all'interno degli archi narrativi di *Mononoke* qui trattati, essendo tutti ambientati proprio in epoca Edo (o Meiji per quanto riguarda l'ultimo arco). Entrando maggiormente nello specifico, in "*zashiki-warashi*" troviamo la figura di

[29] Cfr. Carla Vasio in Fumiko ENCHI, *Onnazaka. Il sentiero nell'ombra*, a c. di e trad. da Lydia ORIGLIA (Firenze: Giunti Editore, 1992), p. VI.
[30] R. J. DAVIES e O. IKENO, a c. di, *La mente giapponese*, trad. da A. REGALZI (Roma: Meltemi Editore srl, 2007), p. 74.
[31] V. *supra*, p. 9.

una madre, una domestica di una famiglia *samurai* e amante del giovane nobile di questa casata, di cui rimane incinta e che, a seguito dell'abbandono di lui causato proprio dalla gravidanza, fa di tutto per poter dare alla luce il proprio bambino, andando contro una realtà che sembra quasi intenzionata a costringerla all'aborto. Di conseguenza, in tale arco la tematica affrontata sembra essere proprio la questione della maternità e dell'aborto. In "*noppera-bō*" si ha invece una moglie, la quale vivendo il costante disprezzo da parte del marito e dei familiari di lui, nonché le vessazioni della madre, finisce per "uccidere" se stessa e le proprie emozioni, e viene così affrontato il tema della perdita d'identità all'interno del contesto familiare. Infine, in "*bakeneko*", la giovane giornalista in carriera che cerca di pubblicare un articolo su attività illecite e corruzione da parte di personaggi importanti viene messa a tacere e perfino uccisa, suggerendo così la tematica generale della discriminazione femminile, con particolare interesse a tale fenomeno nel mondo del lavoro.

L'atmosfera discriminatoria nei confronti della donna si può riscontrare anche nei dialoghi che hanno luogo fra i vari personaggi. In "*noppera-bō*", ad esempio, torna in maniera ricorrente la scena in cui il marito della donna protagonista e i familiari di lui la denigrano, sottolineando che lui l'ha sposata solo perché la madre gli faceva pena e affermando che dopotutto lei è brava a cucinare e a letto, usando un tono della voce lascivo e svalutante. Si evince facilmente, quindi, come la donna sia vista come prettamente relegata al ruolo domestico e di soddisfacimento del desiderio sessuale.

Similarmente, anche in "*bakeneko*" si ritrovano esternazioni da parte dei personaggi maschili volte a svalutare i personaggi femminili. Un esempio è la scena in cui le due uniche donne intrappolate nella carrozza del treno con gli altri personaggi tentano di aprire la porta del vagone, senza però avere successo, e uno

dei personaggi commenta dicendo "*shikatanai naa, onna wa*" 仕方ないなあ、女は (traducibile come "Sono proprio senza speranza, le donne"), in riferimento alla loro debolezza fisica rispetto all'uomo e, di conseguenza, alla loro inferiorità.

Tutti questi casi, come detto sopra, hanno luogo in un periodo storico passato in cui la donna viveva una condizione di inferiorità molto accentuata. Nonostante tutto, tali tematiche possono risultare ancora perfettamente attuali, seppur il grado di pesantezza nella discriminazione sia diverso. Tale collegamento temporale appare chiaro se si interpreta l'ultimo arco (ambientato nel periodo Meiji, quindi in un'epica più moderna e vicina a noi) come un "ponte" fra il passato e il presente. Se si tiene poi conto dell'affermazione di Davies e Ikeno di cui sopra può essere corretto affermare che le problematiche esposte, seppur ambientate in un periodo storico passato, siano invece ancora attuali, e di conseguenza la forza dei messaggi che emergono dai singoli archi narrativi risulta essere decisamente elevata.

YŌKAI: DEMONI DEL FOLKLORE E METAFORE SOCIALI

Ritengo non possano esserci dubbi nell'affermare che i protagonisti indiscussi della serie animata di Nakamura siano proprio i *mononoke*. Seppur in *Mononoke* vengano chiamati con questo termine, di fatto ci si riferisce agli *yōkai* della tradizione folkloristica nipponica, di cui la denominazione *mononoke* è in fondo un sinonimo. Ma cosa si intende precisamente per *yōkai*?

La parola *yōkai*, traducibile come "demoni", "fantasmi", "spiriti", è composta dai caratteri *yō* 妖 e *kai* 怪. I due caratteri sono essenzialmente due varianti di scrittura dell'aggettivo *ayashii* 怪しい (scritto quindi anche 妖しい), "sospetto", in cui *yō* ha l'accezione aggiuntiva di "infausto", ma anche di "ammaliante", mentre *kai* è il carattere usato di norma, avente il significato di "sospetto", "misterioso", "sinistro", presente anche in *kaibutsu* 怪物, "mostro" nel senso più generico del termine. Questi *yōkai* sono esseri sovrannaturali che derivano direttamente dalla tradizione animista *shintō* e seppur il termine sia traducibile in lingua italiana come "demoni", non sono da considerare propriamente come malvagi di natura. Il termine che più si addice a questa figura sovrannaturale è, piuttosto, "caos". Nella dicotomia dello *shintō* più antico fra *sato* 里 ("villaggio", ciò che è ordinato e gestibile dall'uomo) e *yama* 山 ("montagna", il reame della natura più selvaggia e disordinata, inadatta alla vita dell'uomo, in cui gli antichi *kami* hanno la loro dimora), gli *yōkai* sono infatti appartenenti a quest'ultima.

Nello specifico, Zack Davisson fa ricondurre la nascita degli *yōkai* direttamente ad un episodio del *Kojiki* 古事記 ("Cronache di antichi eventi"), il primo testo di narrativa della storia giapponese, risalente al 712 d.C., più precisamente al momento in cui Izanagi 伊邪那岐 esce dallo Yomi 黄泉, l'"aldilà",

e si lava dalle impurità che ha accumulato durante la sua permanenza in quel luogo.

> When the god Izanagi returned from the Land of Yomi, he purified himself in a bath. As he dried his body, each falling drop of water soaked into the soil and imbued the land with supernatural potential. Thus, the yokai were born. […]In Japan's creation myth, the land itself—the rocks, trees, mountains, and rivers—are infused with latent magical energy. This energy needs only a focus to give it life. Just as nebulous gas ignites to form stars, this energy is compressed by events like volcanoes or earthquakes, or strong human emotions like fear or hatred, until it emerges as one of Japan's menagerie of monsters and phenomena.[32]

Di conseguenza, piuttosto che essere riconducibili ai demoni di stampo cristiano, legati ai concetti di male, vizio e peccato, gli *yōkai* sono creature sovrannaturali generate dall'energia magica immanente nella terra e che vivono quasi in parallelo con gli esseri umani, seppur siano insieme causa e conseguenza delle paure e dei sentimenti delle persone.

La figura dello *yōkai* ha avuto molto successo nel passato, in particolare da quando ha iniziato a diffondersi lo stile artistico dell'*ukiyo-e* nel periodo Edo. Fra le opere più importanti e celebri aventi questi spiriti come soggetti, oltre al già citato *Gazu Hyakki Yagyō,* sono le stampe "mostruose" di Utagawa Kuniyoshi 歌川国芳 (1797 - 1861). Tali stampe aventi come oggetto gli *yōkai* e i loro combattimenti con eroi di tempi passati sono risultato di un adeguamento (ma anche di una critica) dell'artista alle riforme Tenpō (varate tra il 1841 e il 1843), le quali bandivano ogni opera che raffigurasse cortigiane o attori, colpendo così anche

[32] Zack DAVISSON, «A Brief History of Yokai», *百物語怪談会 Hyakumonogatari Kaidankai* (blog), 5 febbraio 2013, https://hyakumonogatari.com/2013/02/05/a-brief-history-of-yokai/.

e soprattutto le opere *ukiyo-e* (che hanno proprio questi due tipi di personaggi come soggetti preferiti). Particolarmente celebre è il trittico *Sōma no furudairi* 相馬の古内裏 (lett. "*Il palazzo imperiale dei Sōma*"), del 1844 (Figura 13)[33].



Figura 13: Utagawa Kuniyoshi, *Sōma no furudairi* 相馬の古内裏 (1844) (http://www.ccma-net.jp/collection img/collection 02-15 kuniyoshi.html)

Nel periodo Meiji e durante la seconda guerra mondiale, periodo in cui gli *yōkai* hanno iniziato a perdere importanza nell'immaginario collettivo, un altro momento fondamentale a favore del successo di queste figure sovrannaturali si ha con l'ascesa dei *manga* aventi come tema proprio il mondo del magico, del sovrannaturale e degli *yōkai* stessi, in particolare con il celebre manga *Gegege no Kitarō* (ゲゲゲの鬼太郎, conosciuto in Italia come *Kitaro dei cimiteri*), di Mizuki Shigeru 水木しげる (1922 - oggi), pubblicato tra il 1959 e il 1969.

Appare chiaro quindi come la figura degli *yōkai* abbia da sempre avuto un ruolo significativo nell'immaginario collettivo giapponese, seppur con momenti di picco e di calo, inizialmente a livello di credenza popolare e superstizione di stampo

[33] Riguardo Utagawa e l'"arte mostruosa", cfr. Marta FANASCA, *Giappone soprannaturale: Mostri, demoni e animali mutaforma nell'immaginario del Sol Levante* (Padova: libreriauniversitaria.it Edizioni, 2014), pp. 38-48.

orale, successivamente anche nell'ambito dell'intrattenimento sia cinematografico, sia fumettistico.

Zashiki-warashi: bambini fantasma e il desiderio di rinascita

Il primo arco narrativo della serie ha luogo in una notte di pioggia in una locanda, in cui il farmacista decide di pernottare. Subito dopo di lui anche una donna incinta, Shino 志乃, chiede disperatamente di poter alloggiare nella locanda e, dopo non poche difficoltà nel convincere la proprietaria Hisayo 久代 a farla pernottare, riesce finalmente ad avere una stanza. Si verrà a scoprire che Shino era una domestica di un nobile con il quale ha avuto un rapporto amoroso e con cui ha concepito il bambino che ha in grembo, ma che poi l'ha abbandonata proprio a causa dell'inaspettata gravidanza. Il motivo per cui Shino cercava disperatamente una stanza dove stare è collegato proprio a questo abbandono, poiché un sicario assoldato proprio dal nobile è sulle tracce della donna, per poterla eliminare e rimuovere, così, ogni traccia del rapporto dell'aristocratico con una domestica. Quella stessa sera l'assassino scopre dove alloggia la donna e la trova, ma prima di riuscire a ucciderla viene a sua volta ucciso in circostanze non ben definite, ma palesemente non a opera di Shino, né di un essere umano. In quel momento il farmacista capisce che si ha a che fare con un *mononoke* e ha inizio la sua indagine.

Quel che scopre è che la locanda era inizialmente una casa di piacere e che la stanza dove Shino alloggia era adibita all'aborto delle prostitute che rimanevano incinte dei loro clienti, operazione eseguita direttamente da Hisayo. Inoltre si scopre che il "colpevole" è un gruppo di *zashiki-warashi*, spiriti dei bambini abortiti e desiderosi di rinascere al punto da diventare dei *mononoke*, attratti da Shino proprio perché incinta e quindi un possibile mezzo tramite il quale nascere veramente. Questa, almeno, è l'interpretazione che viene data al ruolo e al

comportamento di questi spiriti all'interno della serie di Nakamura. Risulta però necessaria un'analisi più approfondita per chiarire meglio cosa sia in realtà questo *yōkai* e il ruolo che ha assunto nel folklore giapponese.

C'è da dire prima di tutto che nella tradizione popolare gli *zashiki-warashi* hanno una natura completamente diversa da quella esposta in *Mononoke*. Le storie relative a questo *yōkai* sono originarie principalmente della regione del Tōhoku[34] e descrivono questi spiriti come creature dall'aspetto simile a un bambino le quali abitano solitamente nei soffitti di una casa o all'interno di un magazzino e che, cosa più importante, rappresentano un segno di buona fortuna e prosperità per la famiglia che "infestano". Se un nucleo familiare scopre che la propria casa ospita uno *zashiki-warashi* sarà destinato al benessere e alla prosperità, ma devono trattarlo con rispetto e cura se non desiderano perdere il benessere e la fortuna che questo *yōkai* porta con sé. Se lo *zashiki-warashi* decide di abbandonare la casa in cui si trovava, anche il benessere che questi aveva attirato verrà meno, facendo cadere la famiglia in povertà. Di conseguenza, nei casi in cui una famiglia benestante finisse per perdere il proprio status e andare in declino, la colpa veniva attribuita all'abbandono dell'abitazione da parte dello *zashiki-warashi*[35]. Una delle più note testimonianze sugli *zashiki-warashi* si può ritrovare nel *Tōno Monogatari* 遠野物語 ("Leggende di Tōno"), scritto nel 1910 da Yanagita Kunio 柳田國男, che riporta le seguenti testimonianze

> 17. Among the older households there are quite a few houses that have the spirit, Zashikiwarashi (parlor child). At the oldest this *kami* is 12 or 13 years old, From time to time it reveals itself to people. At Iide in Tsuchibuchi village Kanjurō Imabuchi's daughter, who goes to a girls' high school, recently returned home for vacation. One day in the dark

[34] Zack DAVISSON, «Zashiki Warashi», *百物語怪談会 Hyakumonogatari Kaidankai* (blog), 30 ottobre 2010, https://hyakumonogatari.com/2010/10/30/zashiki-warashi/.
[35] Zack DAVISSON, «Tono Monogatari | 百物語怪談会 Hyakumonogatari Kaidankai», consultato 3 ottobre 2017, https://hyakumonogatari.com/tag/tono-monogatari/.

corridor all of a sudden she bumped into Zashikiwarashi and was badly shocked. Zashikiwarashi was definitely a male child.
At Yamaguchi in the same village the mother of Mr. Sasaki was sewing alone one day when she heard the sound of paper rustling in the next room. That room was only for the master of the house, but he was in Tokyo. Thinking it strange, she opened the wooden door and looked in, but no one was there. After having been seated a short time, again there was a sound of someone sniffing. She concluded that it must be Zashikiwarashi. It had been rumored for sometime that Zashikiwarashi resided in this house. The house that this *kami* lives in is said to become rich and prestigious.

18. Zashikiwarashi can also be a girl child. It has been traditionally said that there are two girls *kami* in the house of Magozaemon Yamaguchi, also an old house in Yamaguchi. One year a certain man from the village was on his way back from town and near Tomeba bridge he met two lovely irls whom he had never seen before. They were walking pensively toward him.

“Where did you come from?” he asked.
“We have come from Magzaemon’s in Yamaguchi,” they replied.
“Where are you headed now?” he inquired.
“To a certain house in another village,” was the reply.

That certain household in a somewhat distant village is now wealthy and the people live well. Hearing this the man conjectured that Magozaemon was headed for ruin, and it was not too long after that twenty or so people in the family died in one day from mushroom

> poisoning. Only one seven-year-old girl did not die. She merely grew old without having any children, and recently died of an illness.[36]

Queste testimonianze sono essenzialmente racconti di esperienze vissute o comunque relative alla tradizione orale, quindi è possibile constatare che siano plausibilmente basati su una tradizione e un immaginario già consolidato tempo addietro, già prima della stesura dell'opera di Yanagita.

Si può notare quindi come questo *yōkai* tradizionalmente abbia non solo un ruolo ben diverso rispetto a quello presentato in *Mononoke*, in cui è uno spirito di natura "maligna" che mira a rinascere mettendosi al posto del feto reale, ma abbia anche una connotazione che può risultare persino positiva (per l'appunto, l'essere "infestati" da uno *zashiki-warashi* porta benessere e fortuna).

Esiste un altro tipo di spirito che può essere meglio riconducibile agli *zashiki-warashi* di *Mononoke* per quanto riguarda la natura di tale creatura, piuttosto che per le modalità di azione. Tale essere è il *mizuko* 水子 (lett. "bambino d'acqua"), termine utilizzato in riferimento proprio ai bambini non nati. Il *mizuko*, nello specifico, piuttosto che nella categoria degli *yōkai*, rientra maggiormente nella sottocategoria più specifica degli *yūrei*, poiché si parla per l'appunto di anime di esseri umani deceduti e che hanno subito un "mutamento" sovrannaturale dovuto a forti sentimenti che li legano al mondo dei vivi. L'idea del *mizuko* si potrebbe ritrovare già nell'antichità, in relazione al mito della creazione dell'arcipelago giapponese nel *Kojiki* e nel *Nihon Shoki* 日本書紀, composto nel 720 d.C. sotto la supervisione del principe Toneri 舎人 e con l'assistenza di Ō no Yasumaro 太安万侶.

Nello specifico, si parla del mito relativo alla primissima unione fra Izanagi e Izanami, la quale avvenne secondo modalità specifiche: le due divinità avrebbero girato intorno a un pilastro, l'uno nel verso opposto dell'altra, e una volta

[36] Kunio YANAGITA, *The Legends of Tono*, trad. da Ronald A. MORSE (Tokyo: The Japan Foundation, 1975), pp. 22-23.

incontrati ci sarebbe stato uno scambio. Solo che la prima volta che tale "rituale" ha luogo è Izanami a parlare per prima, piuttosto che Izanagi. Questa infrazione della regola relativa ai ruoli dei due partner, specificata da Izanagi stesso, secondo cui è l'uomo a dover parlare per primo, provoca quindi la nascita del loro primo figlio Hiruko 蛭子, che però nasce deforme e viene abbandonato in quanto segno di un fallimento. Questi potrebbe essere definito di fatto il primo *mizuko* della storia mitologica e folkloristica giapponese.

Nonostante questo effettivo precedente, è necessario notare che, come sottolinea Massimo Ruperti, la figura del *mizuko* come si è diffusa in Giappone, nonché il termine stesso, iniziano ad apparire effettivamente intorno al periodo Meiji, in corrispondenza di un processo di sacralizzazione della famiglia (anche considerato il nuovo mito del *kazokukokka* 家族国家, la "famiglia-nazione" che sarebbe tutto il Giappone)[37], di adozione di una politica demografica tendente al supporto della procreazione e della sempre maggiore ascesa dell'ideale di *ryōsaikenbo*[38]. Tutti fattori, questi, che stigmatizzavano ancor di più il ruolo della donna come addetta unicamente alle questioni domestiche e alla procreazione e cura dei figli.

In questo periodo è presente, infatti, un cambiamento di attenzione verso la figura dei bambini non nati. Mentre nel periodo Edo era perfino diffusa la pratica del *mabiki* 間引き (lett. "sfoltire"), ovvero l'infanticidio nei paesi più in miseria, e di conseguenza è logico pensare che il bambino deceduto non venisse preso in gran considerazione, con l'avvento della nuova ideologia questi non solo torna presente, ma diventa motivo di tristezza e angoscia, in particolare per le donne. Ora che il bambino acquista una nuova fondamentale importanza, seppur principalmente manipolata dall'ideologia nazionalista tramite la leva religiosa, esso diventa oggetto

[37] Carol GLUCK, *Japan's Modern Myths: Ideology in the Late Meiji Period* (Princeton, N.J: Princeton University Press, 1985), p. 230.
[38] V. *supra*, p. 31.

del dolore di Koyasujizō 子安地蔵, una versione del *bodhisattva* Jizō 地蔵 incentrata sulla vita e la fertilità e che "piangeva e soffriva *a causa* della morte dei feti"[39].

Il *mizuko* è la rappresentazione del desiderio di vita del bambino che però non è stato realizzato, rendendo questo fantasma una figura che provoca strazio. Questo sentimento, rafforzato anche dall'idea della tristezza di Koyasujizō, porta quindi un ulteriore aggravio sulle donne e sul loro senso di colpa da parte degli oppositori dell'aborto, come sottolineato da Raveri. A partire dal dopoguerra, inoltre, si diffonde e viene meglio definita, seppur non sia ancora mai stata codificata veramente, la pratica di culto del *mizukokuyō* 水子供養 ("cerimonia per i bambini non nati"), una cerimonia eseguita proprio per placare le anime dei *mizuko*, la quale ebbe un'esplosione di successo in particolare intorno agli anni '70 e '80. Caratteristiche di questo rituale sono le statue di Jizō vestite con abiti infantili preparati dalle madri (Figura 14).



Figura 14: Statue di Jizō al tempio Zōjōji 増上寺 a Tōkyō (https://en.wikipedia.org/wiki/Mizuko_kuy%C5%8D)

[39] Massimo RAVERI, *Itinerari nel sacro. L'esperienza religiosa giapponese*, 2 edizione (Venezia: Libreria Editrice Cafoscarina, 2006), p. 232.

Un rituale che ha come protagonista solitaria la donna che ha subito il parto, che si trova costretta anche da un punto di vista psicologico ad eseguire tale cerimonia, poiché se non eseguita, ciò potrebbe causare la rabbia da parte del *mizuko*, che si può riversare non solo sulla donna stessa, ma anche su coloro che le sono intorno. Un immaginario che di fatto mette ideologicamente e psicologicamente la donna con le spalle al muro[40]. Ciò che ha a che fare con il *mizuko*, la sua situazione e le azioni che esso può compiere sono considerate colpa della donna. Anche nel già accennato episodio mitologico dell'unione fra Izanagi e Izanami, è colpa dell'anticipata presa di parola di quest'ultima che ha provocato il fallimento che è Hiruko.

Sembrerebbe logico affermare, quindi, che il *mizuko* in questi anni sia entrato completamente nell'immaginario collettivo su vari livelli, includendo anche quello cinematografico. A tal proposito, Maria Roberta Novielli nota come la figura del *mizuko* nel film *Shiryō no wana 2 – Hideki* 死霊の罠 (*La trappola dello spettro 2 – Hideki*), horror del 1992 diretto da Hashimoto Izō 橋本 以蔵, venga utilizzata in stretto collegamento con "un uso abbondante di liquidi, sempre più invasivi man mano che la follia delle due donne segue il suo crescendo". Ancora, in relazione al tema dell'acqua collegata con la figura del bambino a cui viene negata la possibilità di vivere, Novielli cita anche il quarto episodio di *Gakkō no kaidan* 学校の怪談 (*Il fantasma della scuola*), serie del 1995 girata da Hirayama Hideyuki, in cui è uno tsunami a uccidere un gruppo di bambini, di cui uno solo sopravvive, mentre le anime degli altri 4 bambini deceduti vaga alla ricerca del miracoloso sopravvissuto[41].

Questi esempi cinematografici sono, a mio avviso, anche uno degli esempi nei quali l'etimologia alla base di un nome o di una parola dà spunti per soluzioni

[40] Cfr. RAVERI, pp. 233-243.
[41] Maria Roberta NOVIELLI, *Metamorfosi. Schegge di violenza nel nuovo cinema giapponese* (Bologna: Epika, 2010), pp. 34-35.

visive che possono avere, agli occhi di un individuo familiare con la lingua o con la cultura giapponese, un impatto particolarmente forte ed efficace. In fondo, il *mizuko* è proprio un "bambino d'acqua", dove l'acqua simboleggia sia il liquido amniotico, sia qualcosa privo di forma, come può esserlo il feto non-nato che non ha ancora avuto la possibilità di definirsi nemmeno a livello fisico.

Per concludere, lo *zashiki-warashi* presentato in *Mononoke* risulta essere di fatto un'interpretazione particolare di questo *yōkai* che si discosta dalla descrizione che gli viene attribuita dalla tradizione popolare. Il motivo per cui Nakamura abbia scelto questo spirito piuttosto che il più adatto *mizuko* potrebbe essere per via del fatto che lo *zashiki-warashi*, a differenza del "bambino d'acqua", è un essere sovrannaturale che ha origini precedenti. L'ambientazione in cui ha luogo l'arco narrativo in questione risale al periodo Edo, in cui il concetto di *mizuko* non esiste ancora, mentre quello di *zashiki-warashi* è già presente nell'immaginario collettivo, come si può dedurre dalle vicende narrate nel *Tōno Monogatari* (risalente a prima dell'ascesa dell'immaginario del *mizuko*) e dal fatto che esso si basi su testimonianze orali (evidentemente consolidate nel tempo e trasmesse per secoli)[42].

Oltretutto, lo *zashiki-warashi* è uno spirito che a livello mediatico, in particolare nella storia dell'animazione e dei manga, è più conosciuto rispetto al *mizuko*. Fra le prime comparse è da ricordare quella nell'adattamento animato di *Gegege no Kitarō* del 1985, diretto dalla Tōei Animation, ma si ritrova anche in altri manga e serie animate più recenti come *xxxHolic*, manga del 2003 creato dal gruppo di autrici conosciuto come CLAMP, oppure *Nurarihyon no Mago* ぬらりひょんの孫 (conosciuto in Italia come "Il Signore dei Mostri") del 2008, di Shiibashi Hiroshi 椎橋寛.

Nonostante tutto è necessario specificare che, seppur siano rare, esistono altre storie relative agli *zashiki-warashi* e alle loro origini che si discostano

[42] V. *supra*, p. 39.

dall'immaginario classico e che hanno un qualche punto di contatto con l'idea del bambino non-nato e del suo desiderio di vita e di rinascita. Nella traduzione di Zack Davisson del *Tōno Monogatari* di Mizuki Shigeru compare infatti la seguente testimonianza, il cui racconto viene attribuito a Yanagita Kunio.

> In the 42nd year of Meiji, Yanagita wrote in his diary that on the journey from Hanamaki to Tono he saw only three places that showed any sign of human habitation. On these rough plateaus between the surrounding mountains it was said there were a hardscrabble people making their living off the land called Yamabito. These people of the mountains were said to be of substantial build and were described as having eyes differently colored from normal Japanese. The villages of the Tono area were terrified of Yamabito, who were said to sometimes raid the villages and either ravage or kidnap the local women. Due to this fear of outsiders, as well as due to the special geographical features of the mountain basin in which they lived, the people of Tono were solitary and exclusionary. Their houses held many secrets. Old families of rank and reputation sometimes found their daughters ravaged and impregnated by these Yamabito attacks, and any child born of such a union was hidden away in the depths of the family mansion and never allowed to see the daylight. Other families of lesser fortunes sometimes gave birth to more children than they could afford, so it was said that some children were culled, their bodies buried under the dirt floors or under the kitchen instead of a proper grave. An eyewitness to both of these ancient customs sites these practices as the origin of the zashiki-warashi legends.[43]

Come si può notare, questa testimonianza svela un lato più macabro e oscuro degli *zashiki-warashi* e delle loro origini, avvicinandoli concettualmente alla

[43] DAVISSON, «Tono Monogatari | 百物語怪談会 Hyakumonogatari Kaidankai».

figura del *mizuko*. Seppur questa possa essere una versione sulle loro origini poco conosciuta o comunque meno canonica, potrebbe dare un'accezione aggiuntiva all'immagine dello *zashiki-warashi* che spiegherebbe maggiormente il motivo per cui sia stato utilizzato tale *yōkai* nel primo arco narrativo di *Mononoke*. Tornando proprio alla storia narrata, è interessante ai fini della nostra discussione osservare il finale della vicenda che coinvolge il farmacista, Shino e il gruppo di *zashiki-warashi*. Hisayo tenta di far abortire anche Shino, con l'intenzione di fermare così gli *zashiki-warashi* che desiderano rinascere tramite lei, ma questi ultimi per difenderla attaccano Hisayo e il suo assistente, i quali verosimilmente vengono uccisi.

In quel momento, il farmacista rivela il *makoto* (i sentimenti dei bambini che desiderano nascere), mentre si ritrova davanti una creatura formata da nastri rosso sangue e occhi che è il complesso di *zashiki-warashi* riuniti in un'unica entità pronta ad attaccare chiunque metta in pericolo la vita di Shino, o più precisamente chiunque ostacoli il loro desiderio di rinascita. La donna, però, afferma di propria spontanea volontà di voler far nascere il *mononoke*, o meglio uno degli *zashiki-warashi*, opponendosi al farmacista che invece ha intenzione di sterminarli, poiché sono *mononoke* e quindi non dovrebbero esistere. Shino rimuove quindi il talismano che ha sul grembo, posto dal farmacista per impedire al *zashiki-warashi* di possederla. Questo provoca la morte del bambino umano che lei aveva in grembo, come si denota dalle gocce di sangue che cadono a terra sotto di lei, dalle sua urla di disperazione, e dall'immagine di una bambola stilizzata di un bambino in fasce (oggetto che si presenta altre volte nell'arco narrativo per simboleggiare il feto, il bambino in attesa di essere concepito, o gli *zashiki-warashi* stessi) che si incrina sempre di più.

Successivamente Shino sente la voce di colui che si evince sia il neonato che aveva in grembo, appena deceduto, il quale le rivolge parole amorevoli, di scuse per averla fatta soffrire fisicamente, ma anche di gratitudine per l'amore che lei gli ha dato. Lei stessa lo ringrazia, provocando il terzo e ultimo rintocco della bocca sul manico della spada del farmacista, siglando quindi la rivelazione del *kotowari* e l'attivazione della spada stessa, pronta quindi a uccidere il *mononoke*. Shino si scusa con gli altri *zashiki-warashi* per non aver potuto diventare madre di tutti loro, invece che di uno solo (Figura 15), e un attimo prima che la lama li colpisca, uno degli *zashiki-warashi* restanti mostra un sorriso contento e soddisfatto.

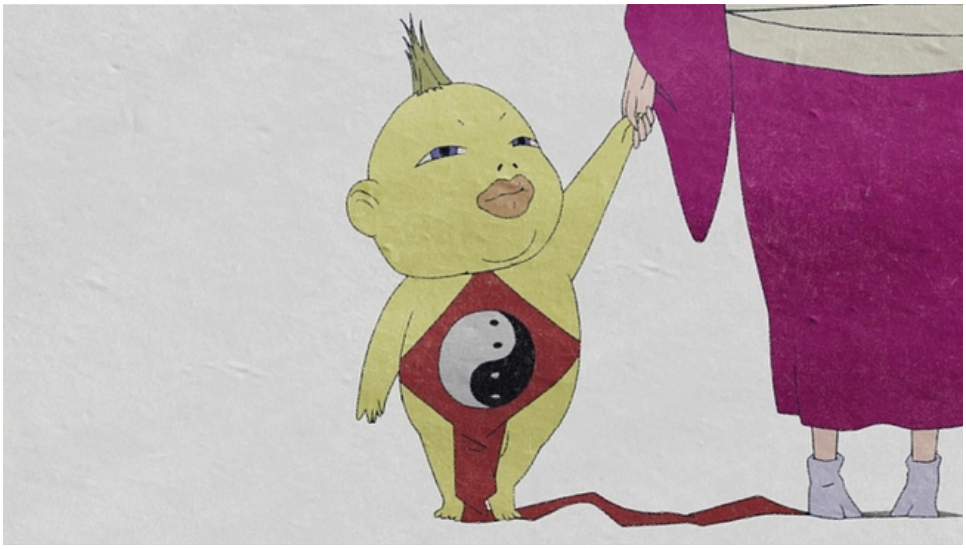


Figura 15: Uno degli *zashiki-warashi* mano nella mano con Shino, la sua futura madre (*Mononoke*, 2007)

Si potrebbe dire che questo sia un lieto fine per la donna e per il *mononoke*, che ha ora la possibilità di rinascere. Ciò è interessante perché la donna, determinata e altruista, decide di dare una possibilità a chi non l'ha avuta, e va contro l'opinione protagonista, che simboleggerebbe il senso del dovere verso l'eliminazione di ciò che non è naturale, seppur egli non sia dipinto come un antagonista o un malvagio.

La donna ha preso l'iniziativa e si è emancipata, continuando la tanto agognata gravidanza fino in fondo. In questo arco narrativo ritrovo un messaggio che ritengo sia molto forte, in generale contro l'aborto inteso come coercizione e atto contrario alla volontà della donna o che in ogni caso la limita, ma anche e soprattutto (nel caso specifico del finale) a favore di una maggiore indipendenza per la donna nelle decisioni relative alla propria maternità. Una decisione che, come mostrato dal sorriso degli *zashiki-warashi* nei loro ultimi istanti di esistenza, trova perfino il supporto degli altri bambini non-nati.

Noppera-bō: spiriti senza volto e assenza di identità

Il successivo arco narrativo che andremo a trattare è il terzo della serie, il quale copre gli episodi 6 e 7. Questa volta le scene iniziali spiegano che una donna, Ochō お蝶, è accusata dell'omicidio del marito e della sua famiglia (più precisamente la madre, il fratello minore e la moglie di questi) e che quindi per questo è stata arrestata e condannata alla pena capitale. All'interno della cella vi si trova anche il farmacista, il quale afferma alla donna di essere anche lui incarcerato, e inizia a indagare sul motivo per cui ella si trovi li facendole delle domande. Con le sue domande, il farmacista sottolinea come le circostanze attorno al delitto siano troppo vaghe, in quanto l'unica prova che sia stata Ochou a compierlo sta nella sua stessa testimonianza.

A un certo punto appare un'altra personaggio, un uomo molto simile al farmacista stesso che indossa una maschera raffigurante una volpe. Il farmacista deduce che questi sia un *mononoke* e che stia possedendo Ochō e dopo un breve combattimento, il *mononoke* emette del fumo dalla *kiseru* 煙管 (pipa tradizionale giapponese dalla canna lunga), e tramite esso colpisce il farmacista, che si ritrova

privo del volto e perde i sensi. Già con questa azione, seppur a questo punto della storia non ci sia stata ancora alcuna affermazione da parte del protagonista a riguardo, lo spettatore attento e con nozioni sul folklore nipponico può concludere che questo *mononoke* è un *noppera-bō* のっぺら坊 (o *nuppera-bō* ぬっぺら坊, lett. "monaco senza volto"). Dopo lo scontro l'ambientazione cambia e Ochō insieme al *noppera-bō* si ritrovano in un paesaggio naturale simile a un giardino con fiori di ciliegio. In un flashback si vede poi Ochō nella cucina della propria casa, mentre nel cortile si sentono le voci sprezzanti e umilianti del marito e degli altri 3 membri della famiglia che sono stati uccisi. Mentre questi ridicolizzano la donna, compare anche il *noppera-bō* che tende un coltello a Ochō, come a suggerirle di ucciderli. Si evince quindi che l'omicidio è dovuto a uno sfogo finale di Ochō a seguito dei maltrattamenti subiti dal marito e della famiglia di questi.

La sequenza dei fatti però non è lineare, né chiara. Infatti, dopo uno scambio di parole fra lei e il *mononoke*, quest'ultimo si offre di sposarla; lo spazio cambia di nuovo, loro sono vestiti e pronti per il matrimonio, fino a quando non compare un ospite che il *noppera-bō* non si aspettava, ovvero la madre di Ochō. In un ulteriore flashback si vede la madre che parla a una Ochō bambina, atta a convincerla del fatto che, essendo di bell'aspetto, deve puntare a sposarsi con una famiglia benestante per poter portare benessere alla propria. Questo pare essere un ricordo che il *mononoke* pare non voglia venga rivelato e che si scopre, o almeno si presume, sia una visione prodotta dal farmacista. Questi ricompare con dipinto sul viso un *henohenomoheji* へのへのもへじ, un tipo disegno infantile di un volto stilizzato che utilizza le 4 sillabe *hiragana* per formare il viso con occhi, naso e bocca (Figura 16). Il farmacista quindi spiega che il volto non è altro che l'aspetto esteriore di una persona e che se egli accetta quel volto stilizzato può renderlo come suo proprio.



Figura 16: Il farmacista con il volto *henohenomoheji* (*Mononoke*, 2007)
(http://m.crunchyroll.com/article/?id=220825)

Detto ciò, passandosi la mano sul viso, ritorna con il suo volto originale e riprende quindi il proprio scontro con il *mononoke*, immobilizzandolo e riprendendo così l'indagine. Un'indagine che, tramite una serie di "rappresentazioni teatrali" relative ai vissuti di Ochō, gli permette di scavare sempre più a fondo nel suo cuore.

Analizziamo ora la figura di questo nuovo *yōkai*, il *noppera-bō*. Nella tradizione folkloristica giapponese questo è uno *yōkai* del tutto simile a un essere umano, con la differenza che non ha un volto. Essenzialmente si crede che questo spirito non sia malvagio o pericoloso per l'incolumità di chi lo incontra, ma "si limita" a spaventare il malcapitato mostrandogli la propria assenza di volto. In alcuni casi si pensa inoltre che il *noppera-bō* rubi il viso di chi incontra, rendendo essa stessa priva di qualsivoglia fisionomia del volto: una capacità del "monaco senza volto" che aumenta ulteriormente la paura che questo spirito incute nell'immaginario collettivo. Quest'ultimo tipo di malefatta è una caratteristica la quale, oltre che nell'arco narrativo qui trattato, fa la sua comparsa anche in un'altra serie animata: il già citato adattamento animato di *Gegege no Kitarō* del

1985, più precisamente nell'episodio 16 in cui un *noppera-bō*, per l'appunto, ruba i volti di varie persone (Figura 17).



Figura 17: *Noppera-bō* (*Gegege no Kitarō*, 1985)

Uno degli episodi più celebri relativi ai fantasmi senza volto è quello raccontato in *Kwaidan. Stories and Studies of Strange Things*, scritto da Patrick Lafcadio Hearn (conosciuto anche come Koizumi Yakumo 小泉八雲) nel 1983, in cui un mercante incontra, sulla via Akasaka a Tōkyō, una fanciulla che piange e si offre di aiutarla, per scoprire poi che ella non aveva bocca, naso o occhi. Terrorizzato, il mercante scappa via e si ferma presso un venditore di *soba* ambulante a cui racconta l'accaduto, ma anche il venditore ambulante, dopo essersi passato la mano sul volto, rivela un viso "liscio come un uovo"[44]. Oltre a questo, esistono anche ulteriori racconti aventi quasi le stesse dinamiche: l'attrazione del malcapitato verso un individuo sconosciuto, l'approccio verso di esso, la scoperta dell'assenza di volto del *noppera-bō*, quindi la fuga, la condivisione dell'esperienza con un'altra persona (conosciuta o meno) e infine la scoperta che anche quella persona è un *noppera-bō*. Da notare che nel racconto di

[44] Lafcadio HEARN, *Kwaidan: storie di spettri giapponesi*, a c. di Attilio BRILLI (Milano: Il saggiatore, 1983), pp. 68-70.

Lafcadio non viene mai usata la parola *noppera-bō*, ma lo spettro in questione viene definito col termine *mujina* 貉 ("tasso").

Tale termine, oltre a indicare l'animale nel senso comune, fa anche riferimento, in questo caso, all'animale nella sua controparte sovrannaturale. Infatti, il *mujina* è anche uno *yōkai* che così come anche i *kitsune* 狐 ("volpi") o i *tanuki* 狸 ("procioni") è celebre per la sua capacità di trasformismo[45]. L'utilizzo di questa denominazione da parte di Lafcadio per definire la creatura presentata nella storia (un essere umano privo di volto) ha provocato successivamente nell'immaginario occidentale l'equivoca associazione del *mujina* con il *noppera-bō* che rende il nome dello *yōkai* tasso un vero e proprio sinonimo per il "monaco senza volto". Vero è anche che, come afferma Micheal Dylan Foster, in molte regioni del Giappone il *noppera-bō* è considerato come strettamente legato agli "scherzi" delle creature trasformiste come *kitsune* e *tanuki*. Si noti ad esempio la rivisitazione in versione animata dell'episodio del *noppera-bō* della via Akasaka presente in *Heisei Tanuki Gassen Ponpoko* 平成狸合戦ぽんぽこ (lett. "*Pom Poko, battaglie tanuki dell'era Heisei*", conosciuto anche semplicemente come *Pom Poko*), celebre film d'animazione dello studio Ghibli prodotto nel 1994 da Takahata Isao 高畑勲. In questo caso la vittima è un poliziotto, e la scena viene messa in atto con dinamiche pressoché identiche da parte dei *tanuki*[46].

Nonostante l'utilizzo della strategia dell'essere umano senza volto sia, a quanto si evince, una delle scelte favorite da parte degli animali trasformisti, è indubbio che quella del *noppera-bō* sia considerata una figura comunque distinta, uno *yōkai* completamente a sé stante. Una testimonianza di tale immaginario si può ritrovare, oltre che nell'episodio animato di *Gegege no Kitarō* di cui sopra,

[45] Potrebbe non essere un caso che, nell'arco narrativo di *Mononoke* qui trattato, il *noppera-bō* sia rappresentato come avente una maschera di *kitsune*, proprio in collegamento con le capacità di trasformismo di questo *yōkai*.
[46] Michael Dylan FOSTER, *The Book of Yokai: Mysterious Creatures of Japanese Folklore* (Oakland, California: University of California Press, 2015), p. 209.

anche in un film abbastanza importante nella storia dei racconti cinematografici (animati e non) relativi agli *yōkai*. Mi riferisco al film *Yōkai Daisensō* 妖怪大戦争 (*La Grande guerra degli Yōkai*, conosciuto anche come *The Great Yokai War*), avente due versioni, una del 1968 di Kuroda Yoshiyuki 黒田義之 (conosciuta con il titolo inglese *Yokai monsters: Spook Warfare*) e una più celebre e in chiave più moderna diretta da Miike Takahashi 三池崇史, del 2005. In quest'ultimo lungometraggio abbiamo un *noppera-bō* donna, mentre nella versione del 1968 appare un'altra creatura anch'essa strettamente collegata con il "monaco senza volto", ovvero il *nuppeppō* ぬっぺっぽ, molto simile al *noppera-bō* con la differenza che, al contrario di quest'ultimo, il *nuppeppō* ha letteralmente come corpo un volto senza tratti fisionomici, senza un torso vero e proprio, di conseguenza meno simile a un umano sotto tale aspetto[47].

Nel caso specifico della serie *Mononoke* e dell'arco narrativo qui trattato, anche in questo caso, come già visto nel caso dell'arco narrativo relativo al *zashiki-warashi*, lo *yōkai* in questione viene interpretato e rappresentato con caratteristiche differenti rispetto alla sua controparte originale presente nell'immaginario collettivo e dipinta nei racconti folkloristici. In questo caso, infatti, la peculiarità che si nota maggiormente non è l'assenza di volto quanto, per assurdo, la presenza di più volti. O meglio, per essere più precisi, di maschere. Il *mononoke* indossa, come accennato in precedenza, una maschera che però non è uniforme. Seppur la forma di base sia quella raffigurante una volpe stilizzata, in varie scene, soprattutto durante il dialogo con Ochō subito dopo il primo scontro con il farmacista, essa cambia a seconda delle emozioni che il *mononoke* prova, rappresentate quindi in forma stilizzata dalla maschera (nelle suddette scene le più utilizzate sono quelle rappresentanti tristezza e ira).

[47] Theresa BANE, *Encyclopedia of Beasts and Monsters in Myth, Legend and Folklore* (Jefferson, North Carolina: McFarland, 2016).

A proposito della scelta di utilizzare la maschera come caratteristica rappresentante una creatura senza volto, si può notare come tale scelta non è nuova nel suo genere, ma ha un precedente in *Sen to Chihiro no kamikakushi* 千と千尋の神隠し(meglio conosciuto come "La città incantata"), lungometraggio del 2001 ad opera di Miyazaki Hayao 宮崎駿. In questo celebre film dello studio Ghibli compare infatti l'altrettanto celebre *kaonashi* カオナシ ("senza-volto"), una creatura di massa nera lungi forme avente una maschera come volto profondamente ispirato, come si può dedurre già dal nome stesso, alla figura del *noppera-bō*.

Questo arco narrativo è probabilmente quello più mentale e confusionario a livello di comprensione spazio-temporale degli eventi. Mentale proprio perché tutto quello che accade non ha luogo in uno spazio chiaro e definito. In altri archi narrativi si può bene o male dedurre dove realmente si svolgano fisicamente gli eventi, come nel già affrontato arco narrativo *zashiki-warashi*, in cui si capisce che tutto si svolge nella locanda o comunque, quando il *mononoke* inizia ad agire e il sovrannaturale prende il sopravvento, in spazi sovrannaturali sempre riconducibili a tale edificio. Nel caso dell'arco *noppera-bō* ciò non accade, lasciando lo spettatore sempre nel dubbio su dove si stia effettivamente svolgendo la storia. La prigione stessa della scena iniziale, con l'avanzare degli eventi, si deduce sia uno spazio fittizio.

Lo spazio maggiormente utilizzato nelle scene successive è simile a un grande giardino, ma non ci sono mai indizi precisi che suggeriscano dove si trovi tale luogo. Le indagini del farmacista fanno uso, successivamente, di flashback che vengono mostrati a Ochō attraverso visioni in cui si trovano i tre personaggi stessi (Ochō, la maschera del *mononoke* e il farmacista). Questa enorme ambiguità e confusione può essere spiegata unicamente definendo questi spazi come

interamente mentali. Ai fini della storia è irrilevante sapere dove si trovino i personaggi poiché, a mio parere, tutto quello che lo spettatore vede, dagli spazi agli eventi, è una materializzazione della mente di Ochō, dei suoi ricordi e delle sue emozioni.

A partire da quanto detto, emergono due elementi che testimoniano una profonda ispirazione alla psicoterapia analitica di Sigmund Freud (1856 – 1939): il materiale onirico, rappresentato dal susseguirsi degli eventi in una dimensione senza spazio e senza tempo tipiche del sogno, e il ruolo del farmacista che attraverso le sue domande, analizza e fa capire a Ochō stessa ciò che sta succedendo, così come anche il motivo. Nel processo psicoanalitico, l'obiettivo del terapeuta è di rendere conscio l'inconscio, come scrive Ralph R. Greenson che scrive:

> Nel contesto psicoanalitico, interpretare significa far diventare conscio un fenomeno psichico inconscio. Il fine ultimo di tutte le interpretazioni è quello di mettere il paziente in condizione di comprendere il significato di un dato fenomeno psichico.[…] Questo non avviene attraverso un singolo intervento, ma costituisce un processo molto lungo. Mediante la dimostrazione e la chiarificazione tendiamo a indurre l'Io del paziente ad osservare una situazione psicologica che è preconscia e facilmente accessibile. Si chiede al paziente di scindere il suo Io, in modo che una parte dell'Io osservi quello che l'altra parte sta vivendo. Nell'interpretazione chiediamo al paziente di spingersi oltre a quello che ha potuto osservare per attribuire un significato e una causalità ad un fenomeno psicologico (E. Bibring, 1954).[48]

Nello specifico, l'interpretazione dei sogni è uno degli strumenti privilegiati della tecnica psicoanalitica, definita da Freud come "la via regia che porta alla

[48] Ralph R. GREENSON e Gabriella RUSCONI, *Tecnica e pratica psicoanalitica* (Milano: Feltrinelli Editore, 1998), p. 257.

conoscenza dell'inconscio nella vita psichica"[49], definisce il sogno come la via regia all'inconscio, nel sogno, infatti, i processi inconsci operano più liberamente che nella veglia. È evidente che la tecnica utilizzata dal farmacista per la propria indagine nel caso del *noppera-bō* ha molte caratteristiche simili alla interpretazione dei sogni di stampo psicoanalitico, nonché alla maieutica di Socrate, in quanto il farmacista assume a mio parere il ruolo di un'ostetrica che aiuta Ochō a tirar fuori la verità e i sentimenti che lei aveva sepolto nel proprio inconscio.

A conferma di quanto detto, alla fine della sua indagine il farmacista riesce a portare alla consapevolezza di Ochō una realtà che ella aveva cancellato dalla coscienza. Infatti, verso la fine della storia, a seguito della costante e incalzante domanda del farmacista che chiede a Ochō chi lei abbia ucciso veramente, non solo si scopre che lei non ha effettivamente compiuto alcun omicidio, ma che lei stessa è il *mononoke*. Per la precisione, il *noppera-bō* l'ha posseduta e ha di fatto resa lei stessa un *mononoke*. Ciò viene scoperto da Ochō stessa nel momento in cui, mentre tiene fra le mani la maschera a forma di volpe e vede se stessa rispecchiata in uno specchio indirizzato verso di lei dal farmacista, vede che lei sta tenendo in mano il proprio volto (Figura 18). L'inquadratura che mostra la donna solo dal collo in giù con in mano la maschera raffigurante il proprio volto piuttosto che mostrare la testa suggerisce allo spettatore che lei sia in realtà priva di un volto, come detta la descrizione canonica del *noppera-bō*, stavolta finalmente rispettata.

In questo caso, la possessione da parte del *mononoke* e quindi l'identificazione di Ochō con esso ha comportato sì una perdita del volto da parte della donna, ma non tanto da un punto di vista reale e fisico quanto psicologico. Per essere più precisi, tale "perdita della propria anima" (come la definisce il

[49] Sigmund FREUD, *Cinque conferenze sulla psicoanalisi*, a c. di Angela STAUDE (Torino: Paolo Boringhieri, 2011).

farmacista) ha inizio già quando lei era ancora una bambina, quando era vessata dalla rigidità della madre e dagli esercizi a cui era costretta ad essere sottoposta.



Figura 18: Ochō, con in mano la maschera col proprio volto, scopre di essere il *noppera-bō* (*Mononoke*, 2007)

Si deduce sarà poi nel giorno del matrimonio che avverrà il primo vero contatto con il *noppera-bō* e la fusione di questo con la donna. Emblematico di questa "perdita dell'anima" è ciò che Ochō vede nelle visioni del proprio passato, mostrate in terza persona. Sia da bambina che durante il matrimonio, lei vede che dal proprio corpo fuoriesce una versione di se stessa che si disinteressa a ciò che succede e si allontana, passando attraverso il paravento e andando altrove; da bambina viene attratta dall'esterno per poter giocare, da adulta viene attratta dal *noppera-bō* nello spazio naturale che fittizio nel quale si svolge la parte centrale della storia.

In queste visioni si evidenzia un altro aspetto della teoria psicoanalitica che spiega i meccanismi che portano nell'inconscio esperienze traumatiche della persona. Tali meccanismi costituiscono delle operazioni di protezione messe in

gioco dall'Io per garantirsi la propria sicurezza contro idee o affetti dolorosi.[50] In particolare potremmo dire che, a seguito dell'atteggiamento vessatorio della madre, per sopravvivere emotivamente al trauma di tale relazione minacciosa, Ochō ha attivato un duplice meccanismo di difesa psicologico: un meccanismo di rimozione, basato sulla rimozione di ricordi relativi al trauma vissuto (anche se non aveva rimosso il ricordo in sé della propria infanzia o del matrimonio, Ochō aveva rimosso il ricordo del proprio desiderio di fuggire; è stato necessario l'intervento del farmacista per ricordarglielo), e un meccanismo di scissione, ovvero una separazione fra parti inconciliabili di sé (reso palese dall'immagine della seconda sé stessa mentale che si allontana dalla sé stessa fisica, vista che ha un enorme impatto sulla donna)[51].

Un indizio di quest'ultimo meccanismo di difesa lo si può notare già nelle primissime scene, quando il farmacista le fa le prime domande, prima ipotizzando le modalità con cui lei ha ucciso i propri familiari (ipotesi che lei stessa afferma siano sbagliate) e poi chiedendole direttamente com'è accaduto il tutto. A quest'ultima domanda la donna ha i primissimi sentori di dubbio ed emette un suono interrogativo. Questa scena viene resa con una scissione visiva e sonora tramite un'inquadratura che divide verticalmente il suo volto a metà, mentre un leggero innalzamento del capo e l'emissione del suono sono eseguiti dalle due metà del volto con un brevissimo scarto di tempo l'una dall'altra, a suggerire la scissione della mente di Ochō, di cui lei stessa inizia ad avere un sentore grazie alla domanda del farmacista. Inoltre, man mano che quest'ultimo avanza con la sua indagine psicoanalitica dopo aver letteralmente ammutolito la maschera del *noppera-bō*, si vede come quest'ultimo si dimena e grida di non mostrare alla donna quei ricordi e quelle sensazioni che lei ha vissuto. In questo contesto, il

[50] Anna FREUD, *L'Io e i meccanismi di difesa*, trad. da Laura ZELLER TOLENTINO (Firenze - Milano: Giunti Editore, 2012).
[51] Centro di Psicoanalisi Romano, *Dissociazione, scissione, rimozione* (FrancoAngeli, 2012).

noppera-bō rappresenta l'inconscio della donna che tenta disperatamente di difendere la propria mente conscia (Ochō stessa) dal dolore che ha provato.

Se si tiene in considerazione quanto sopra, tutti i pezzi di quel puzzle caotico che sono gli eventi di *noppera-bō* in *Mononoke* combaciano e formano un quadro preciso e sensato, che rende quindi questo arco narrativo una vera e propria seduta psicoanalitica nei confronti di Ochō, così che possa recuperare la propria anima. Il *noppera-bō*, allacciandosi ai sentimenti repressi della donna di cui (come deduce il farmacista) egli si è innamorato, diventa un tutt'uno con essa e tenta di proteggerla con delle illusioni che le provocano sollievo (l'omicidio del marito e dei suoi familiari, nonché una proposta di matrimonio da parte del *noppera-bō* stesso, con tanto di cerimonia), risultando in una fuga dalla realtà che però non può andare avanti. Solo a seguito della "seduta" del farmacista e del successivo esorcismo del *noppera-bō* presente in Ochō lei sarà in grado di liberarsi veramente. Infatti nell'ultima scena in cui si ritrova la più volte reiterata situazione (questa volta reale) di lei in cucina mentre il marito con i familiari la deridono, la donna finalmente decide di abbandonare quella casa e quell'ambiente che tanto la vessavano.

Tramite questa elevata accezione psicoanalitica, ritengo che in questo arco narrativo la figura del *noppera-bō* sia stata adoperata egregiamente per comunicare un forte messaggio in cui si esorta chi si ritrova vessato da pressioni esterne che impediscono la propria autorealizzazione a non "uccidere sé stesso", reprimendo così le proprie emozioni adattandosi alla volontà degli altri. Anche in questo caso, come nell'arco del *zashiki-warashi* precedentemente affrontato, si parla quindi di un messaggio di libertà e indipendenza, che invita ad opporsi e prendere una decisione personale e libera di allontanarsi e sentire se stessi, per seguire così i propri desideri. Solo in questo modo si può avere una identità genuina, senza

affidarsi a una o più maschere che finirebbero per celare un volto ormai vuoto, come quello di un *noppera-bō*.

Bakeneko: quando la vendetta prende forma

Il quinto e ultimo arco narrativo, comprendente questa volta 3 episodi a differenza degli archi precedentemente trattati, ha luogo in un periodo storico diverso, più moderno e verosimilmente riconducibile all'epoca Meiji. Il primo elemento che suggerisce questo cambio d'epoca lo si può ritrovare già nella primissima inquadratura. Come accennato sopra, in tutti gli archi narrativi la prima scena, così come quella finale prima della sigla di chiusura, mostra sempre uno *shōji* decorato con fantasie diverse per ogni episodio, il quale poi si apre o si chiude decretando rispettivamente l'inizio o la fine dell'episodio. Solo nell'ultimo arco narrativo, però, quello che ci si trova davanti non è uno *shōji* ma una porta scorrevole più moderna e occidentale.

Il modo in cui si apre e soprattutto il suono che produce ci suggeriscono che questa sia una porta scorrevole del vagone di un treno, il che preannuncia anche il "luogo del delitto" di questa storia. Si vede poi una donna che cade su dei binari da un ponte, la quale poi, dolorante, ripete varie volte la frase *yurusanai* 許さない ("non ti perdonerò [mai]"), mentre un gattino le si avvicina, prima che un treno passi e suggerisca allo spettatore quindi la definitiva morte della donna. Dopo la sigla d'apertura viene mostrata la scena dell'inaugurazione di una stazione metropolitana, precisamente la stazione di Fukuju 福寿, e vengono mostrati i protagonisti del "caso" successivo (incluso il farmacista), distinguibili dal resto della folla in quanto gli estranei alla vicenda sono tutti rappresentati come dei manichini anonimi e senza volto.

Una volta che tutti i personaggi sono saliti, ciascuno su una carrozza diversa, essi partono sul primo treno inaugurativo dell'apertura della stazione, ma poco dopo sembra esserci quello che sembra un incidente e il treno si ferma. Il fatto insolito dopo questo presunto incidente è che tutti i protagonisti si trovano sullo stesso vagone, quello di prima classe destinato a personaggi importanti come il sindaco, Fukuda Jutarō. Il conducente intanto tenta di mettersi in contatto con la stazione, senza successo, e quando il sindaco aiuta una donna e una ragazza ad aprire la porta della carrozza per tornare ai propri posti i personaggi si rendono conto che le altre carrozze non ci sono, come se il vagone in cui si trovano si trovasse in uno spazio isolato dalla realtà stessa.

Questo è il primo segno palese, per i malcapitati, che sta succedendo qualcosa del tutto al di fuori del normale. Il treno quindi riparte all'improvviso senza che il conducente faccia nulla e si evince che il sindaco, scomparso e di cui restano solo gli occhiali sul pavimento, sia la prima vittima. A questo punto appare il farmacista, che dà quindi inizio alle indagini per questo nuovo caso. Dopo aver fatto alcune domande, si scoprono sia il comun denominatore che lega alcuni dei presenti, ovvero il suicidio di una donna (quella mostrata nella prima scena), sia le identità dei vari personaggi, ovvero: Nomoto Chiyo 野本チヨ, cameriera in un bar la quale è stata interrogata riguardo il suicidio della donna da Kadowaki Sakae 門脇栄, poliziotto presente nel treno come scorta per il sindaco e riconosciuto quasi da tutti i presenti, proprio per via delle indagini da lui effettuate; Yamaguchi Haru 山口ハル, una vedova; Kinoshita Bunpei 木下文平, macchinista del treno, il quale tempo prima aveva involontariamente investito la donna deceduta; Moriya Kiyoshi 森谷清, un giornalista e superiore della vittima; Kobayashi Masao 小林正男, un giovane addetto alla consegna mattutina del latte, il quale afferma disperatamente di essere l'unico a non conoscere nessuno di loro, nemmeno Sakae.

Si scopre anche il nome della vittima: Ichikawa Setsuko 市川節子. Successivamente, vi sono i primi segni palesi della presenza di un *mononoke*, tra cui il miagolio di un gatto, prova definitiva per il farmacista, il quale conclude immediatamente e senza troppi dubbi che si tratti di un *bakeneko* 化け猫 (lett. "gatto mostruoso"); con questa dichiarazione si conclude il primo episodio dell'arco narrativo.

Nell'episodio successivo le indagini continuano, fra le manifestazioni sovrannaturali provocate dal *bakeneko* che accentuano la sensazione di terrore derivata dalla consapevolezza di essere in completa balia della sua ira. Andando avanti con le indagini inizia a sorgere il dubbio sul fatto che Setsuko si sia suicidata e, in un momento in cui si credeva fosse tutto finito, Sakae apre la porta del vagone e viene catturato dal *bakeneko*. A seguito di ciò continuano le indagini e gli scambi fra i personaggi stessi, fra visioni di flashback che vengono mostrate allo spettatore e ai personaggi stessi (probabilmente mostrate dal *bakeneko*). Sorgono, così, ulteriori dettagli riguardanti il collegamento fra i presenti e il presunto suicidio di Setsuko, la quale si scopre stava scrivendo un articolo proprio riguardo la costruzione della metropolitana in cui accusava il sindaco e altre persone del governo e delle compagnie di costruzione di avere interessi illeciti dietro tale progetto.

Il punto in comune è che tutti hanno nascosto in un modo o nell'altro tali dettagli, come a sbarazzarsi delle propria responsabilità: chi come Kiyoshi, secondo quanto affermato da lui stesso, ha impedito a Setsuko, seppur apparentemente in buona fede, di pubblicare l'articolo e non ha acconsentito ad incontrarla quando questa ha affermato, la sera prima della sua morte, di avere prove schiaccianti sul caso; chi ignorando le grida di Setsuko come fa Haru la quale, a letto con un altro uomo all'insaputa della suocera, ha negato a Sakae di aver sentito nulla per non

far venire a galla la sua relazione con un uomo diverso dal marito defunto[52]; chi come Masao ha finto di non averla; chi come Chiyo ha affermato con sicurezza, senza pensare, che lei si sia suicidata. Sta di fatto che mano a mano tutti i presenti diventano vittime del *bakeneko* e si ritrovano, apparentemente deceduti, in una sorta di limbo infernale al di fuori del treno. Sarà poi nel terzo episodio che il farmacista scoprirà tutti i dettagli della vicenda in un lungo flashback. In questo episodio si scopre che la versione di Kiyoshi non corrispondeva alla verità.

Infatti, seppur inizialmente pareva supportare Setsuko al punto di mandarla in un luogo appartato per scrivere l'articolo ed evitare che la notizia trapelasse, egli era in realtà in combutta con il sindaco dall'inizio, determinato a insabbiare la vicenda, ma soprattutto è stato lui stesso a ucciderla. Il momento cardine è l'incontro fra i due la mattina in cui lei viene uccisa: Setsuko si presenta al ponte su invito di Kiyoshi il quale le chiede di darle l'articolo per leggerlo, ma, una volta ottenutolo, lo brucia rivelando così la sua corruzione; la giornalista afferma però di avere ancora le prove, un'altra copia dell'articolo, e nel sapere ciò lui la ferma e tenta di strangolarla, per poi buttarla giù dal ponte. Il tutto accade mentre Haru ascolta dall'appartamento dell'amante e Masao vede Kiyoshi affacciato al ponte e guardare verso il basso. Lei cade quindi sulle rotaie e viene investita da Bunpei, il quale dirige assonnato il treno e non si accorge di lei (un dettaglio importante poiché Setsuko, ancora viva, prega disperatamente che chi sta alla guida del treno si accorga di lei).

Alla luce di questa storia, è il caso di entrare nel dettaglio e capire cosa sia precisamente questo nuovo *mononoke*, il *bakeneko*. Come si deduce dal nome, il *bakeneko* è uno *yōkai* avente le sembianze di un gatto, il quale in buona parte dei casi è un gatto domestico che col passare degli anni, se vive abbastanza, cambia aspetto e finisce per diventare una creatura sovrannaturale. Questa creatura

[52] Usanza voleva che le donne vedove dovessero rimanere nubili dopo la morte del marito.

rientra probabilmente fra gli *yōkai* più celebri, con una fama che paragonabile a quella della *yuki-onna* 雪女 ("donna delle nevi") o della *kitsune*, così come anche a quella del *nekomata* 猫又 ("gatto a due code"), altro gatto mostruoso molto simile al *bakeneko* ma con fondamentali differenze, fra cui la più evidente è la coda biforcuta. Il gatto stesso come animale ha di per sé una lunga tradizione di superstizioni alle spalle, in Giappone così come anche in Cina[53]. Sul "gatto mostruoso" si possono trovare un gran numero di fonti a riguardo. Fra tali fonti ritengo degno di menzione l'articolo *Beware of the Cat: Tales of the Wicked Japanese Bakeneko and Nekomata*, di Alicia Mcdermott, in cui vengono affrontate nel dettaglio le origini alla base della credenza sul *bakeneko*, le sue abitudini e altre caratteristiche.

Per quanto riguarda il processo che porta il gatto domestico alla trasformazione in *yōkai*, il primo passaggio sarebbe il suo stare in piedi sulle zampe posteriori e l'aumento delle dimensioni, arrivando a superare quelle di un essere umano. Inoltre anche questo *yōkai* ha, così come i *kitsune*, i *tanuki* o i *mujina* affrontati nel precedente paragrafo[54], la capacità di trasformarsi e cambiare aspetto, e nel caso dei demoni gatto il soggetto preferito in cui si trasformano è quasi sempre un essere umano, o perfino il loro proprietario[55].

Come viene sottolineato in *The Encyclopedia of Japanese Horror Films*, il *bakeneko* deve questa sua fama, oltre che alle varie opere *ukiyo-e* "mostruose" come quelle di Utagawa Kuniyoshi[56], anche a varie opere *kabuki* nelle quali tale gatto sovrannaturale assume fattezze umane, spesso femminili. Inoltre

[53] Cfr. U. A. CASAL, «The Goblin Fox and Badger and Other Witch Animals of Japan», *Folklore Studies* 18 (1959): 1–93, https://doi.org/10.2307/1177429, pp. 59-68.
[54] V. *supra*, p. 53.
[55] Alicia MCDERMOTT, «Beware of the Cat: Tales of the Wicked Japanese Bakeneko and Nekomata – Part 1», Text, Ancient Origins, consultato 23 ottobre 2017, http://www.ancient-origins.net/myths-legends/beware-cat-tales-wicked-japanese-bakeneko-and-nekomata-part-1-004471.
[56] V. *supra*, p. 36.

> *Bakeneko* tales were the single most popular subject of Japanese horror films from the dawn of cinema through the 1960s, with more than sixty such pictures released by 1970.
>
> The half-feminine, half-feline werecat version of the *bakeneko* quickly found its way from the Kabuki stage to Japanese cinema screens in the early years of the twentieth century. No fewer than twenty-nine *bakeneko* pictures were made during this silent era. Although none of these films survive, written evidence suggests they were likely rather straightforward adaptations of their theatrical counterparts […].
>
> By the end of the 1920s actresses had replaced the female impersonators on film, and the main site of spectacle in *bakeneko* pictures and other horror films of the day shifted from trick photography special effects to the body of the actress, who typically underwent a beauty-to-beast transformation from suffering heroine to vicious *bakeneko* […]. The most popular of this new breed of monster movie actresses was Sumiko Suzuki [1904-1985], a onetime vamp whose career found a second wind in the 1930s via her many appearances in Shinkō Studio's *kaidan* ghost story adaptations and *bakeneko* movies.[57]

Si può notare, quindi, la forza di questa figura sovrannaturale nell'immaginario collettivo e l'impatto che storicamente ha avuto sul mondo dell'intrattenimento. Soprattutto, è necessario sottolineare come la figura del *bakeneko*, o del gatto in generale nel folklore giapponese, risulti strettamente legata al sesso femminile. Come si è appena visto, la forma umana che i demoni gatto amano assumere di più è quella di una donna. Questa è una predisposizione che si può ritrovare anche nelle leggende relative alle prostitute *bakeneko* di Edo, le cui storie:

[57] Salvador MURGUIA, a c. di, *The Encyclopedia of Japanese Horror Films* (Laham - Boulder - New York - London: Rowman & Littlefield, 2016), p. 14.

> […] all share a common thread. Often the client of the prostitute falls asleep only to awaken to see the beautiful woman picking at fish bones or other seafood while she has a cat head or shadow.[58]

In particolare, la figura del *bakeneko* è fortemente collegata con uno specifico sentimento: il sentimento di vendetta. Questo rapporto fra il gatto mostruoso e la vendetta si può ritrovare in varie opere, così come anche nella produzione cinematografica giapponese, in particolare nel genere filmico del *kaibyō eiga*. Questa tipologia di film è un sottogenere del più vasto e generico *horror* derivante in buona parte dal repertorio *kabuki* ed ebbe particolarmente successo a partire dall'epoca dei film muti fino al periodo della seconda guerra mondiale[59]. I film rientranti in questo genere sono molto simili ai *kaidan* 怪談 ("storie di fantasmi"), con il carattere aggiuntivo che la creatura sovrannaturale intorno a cui gira il fattore orrorifico è sempre il *bakeneko*, la cui formazione è causata, o comunque è collegata, con un evento di morte violenta e/o ingiusta, in genere donne. Fra le attrici protagoniste di questo sottogenere horror la più conosciuta, come notato già nell'affermazione di Murguia, è senza dubbio Suzuki Sumiko 鈴木澄子 (1904 - 1985) (Figura 19), eccellente interprete nel film *Kaibyō nazo no shamisen* 怪猫謎の三味線 (titolo inglese "*The Ghost Cat and the Mysterious Shamisen*"), *kaibyō eiga* del 1938, diretto da Ushihara Kiyohiko 牛原虚彦 (1897 - 1985).

Un *kaibyō eiga* degno di nota è *Yabu no naka no Kuroneko* 藪の中の黒猫 (lett. "*Il gatto nero nel boschetto di bambù*", conosciuto anche come *Kuroneko* 黒猫), del 1968, diretto da Shindō Kaneto 新藤兼人 (1912 - 2012). In questa pellicola due donne che vengono violentate e uccise da una banda di *samurai* vagabondi ritornano alla vita (o meglio alla non-vita) come spiriti vendicativi, più

[58] MCDERMOTT, «Beware of the Cat».
[59] Beverley CURRAN, Nana SATO-ROSSBERG, e Kikuko TANABE, a c. di, *Multiple Translation Communities in Contemporary Japan* (Routledge, 2015), p. 30.

precisamente come “undead vampiric cat women”[60] dopo che un gatto nero ha bevuto il loro sangue.



Figura 19: Suzuki Sumiko (*Kaibyō nazo no shamisen,* 1938)

Questo particolare atto di bere il sangue di una donna vittima di violenza ingiusta è fondamentale, poiché in questi casi il sangue fa da mezzo tramite il quale i sentimenti di angoscia, rabbia e vendetta vengono trasmessi al gatto, il quale diventa così un *bakeneko* ed “eredita” il sentimento di vendetta della vittima. In questo senso si può dire che il *bakeneko* sia quindi una manifestazione in forma fisica e sovrannaturale del sentimento di vendetta, che viene adempiuta dallo *yōkai* stesso.

Questa è una peculiarità che si ritrova anche in altre storie, delle quali la più celebre è sicuramente la leggenda che vede coinvolto Nabeshima Mitsushige 鍋島光茂 (1632 - 1700). Secondo tale leggenda, durante una partita di *go* 碁 Nabeshima uccise un *samurai* che lo aveva fatto adirare e la madre del *samurai* ucciso, dopo aver pianto da sola con il suo gatto la morte del figlio ed aver rivelato la sua sofferenza all’animale domestico, si tolse la vita. Quindi il gatto leccò il

[60] MURGUIA, *The Encyclopedia of Japanese Horror Films,* p. 181.

sangue della donna si trasformò in un *bakeneko* e tormentò Nabeshima, per poi venire ucciso a sua volta[61]. Seppur in questo caso non si parli di un torto o di un'ingiustizia compiuta direttamente e fisicamente verso la donna, c'è comunque il fattore della sofferenza che viene trasmessa tramite il sangue e permette al gatto di trasformarsi.

Come detto sopra, i *kaibyō eiga* devono molto al repertorio *kabuki*. Infatti, erano frequenti opere di questo genere teatrale rappresentanti tale tipologia di storie di vendetta aventi come protagonista un *bakeneko*. Un esempio fra tanti è la rappresentazione teatrale *Ume no Haru Gojūsantsugi* 梅初春五十三駅, del 1835, di cui una scena è raffigurata nell'omonima xilografia *ukiyo-e* di Utagawa Kuniyoshi (Figura 20).



Figura 20: Utagawa Kuniyoshi, *Ume no haru gojūsantsugi* 梅初春五十三駅 (1835)
(https://en.wikipedia.org/wiki/Bakeneko)

Alla luce di quanto sopra, si può ben notare come le caratteristiche del *bakeneko* tramandate nel folklore e nelle varie opere di intrattenimento coincidano quasi perfettamente, questa volta, con l'interpretazione data a questo *yōkai* all'interno della serie *Mononoke*. Non solo, si può dire che tali caratteristiche

[61] Walther G. von KRENNER e Ken JEREMIAH, *Creatures Real and Imaginary in Chinese and Japanese Art: An Identification Guide* (Jefferson, North Carolina: McFarland, 2015), p. 99.

tradizionali siano invece parte fondamentale e indispensabile ai fini della storia. Il gatto che si avvicina a Setsuko poco prima che essa venga travolta dal treno lecca il suo sangue, intriso del sentimento di vendetta e di rabbia della donna. Esso assorbe la volontà della donna e si trasforma in un *bakeneko* assumendo anche la forma della donna stessa, pronto a portare a termine la sua vendetta. Tutto combacia e ha perfettamente senso in termini di coerenza con la tradizione folkloristica. Questa mancanza della necessità di reinterpretazione (risultata necessaria, invece, per gli altri archi narrativi) può essere considerata, a mio parere, come un'ulteriore prova della potenza della figura del *bakeneko* nell'immaginario collettivo come espressione della vendetta femminile.

Oltretutto, ritengo interessante notare che la vendetta che viene portata a termine non è una semplice follia selvaggia che travolge indiscriminatamente tutti senza alcuna motivazione specifica. Nel caso specifico della storia qui trattata, nonostante le manifestazioni sovrannaturali all'interno della carrozza suggeriscano sicuramente sensazioni di terrore confusionario e senza controllo (i forti tremori della carrozza, le maniglie che si muovono in maniera inconsulta), le "punizioni" che vengono eseguite sui malcapitati sembrano essere eseguiti con una sistematicità e una freddezza che, se possibile, aumenta perfino il senso di terrore. Le vittime vengono colpite una alla volta, a partire dal sindaco, per poi passare al poliziotto, e così via.

Solo verso la fine del secondo episodio dell'arco narrativo i personaggi restanti (Bunpei, Chiyo e Haru) subiscono la punizione tutti insieme e vengono "rapiti" e rinchiusi nel limbo dove anche gli altri personaggi sono stati rinchiusi. L'unico che poi ritorna nella carrozza nel terzo episodio è Kiyoshi, il quale assisterà fino in fondo all'ultimo flashback che incriminerà lui e il sindaco, per poi essere alla fine definitivamente eliminato. Interessante notare anche come i personaggi che

hanno avuto il ruolo potenziale di testimoni subiscono un trattamento poco prima di essere "eliminati" che si basa quasi alla perfezione su una vera e propria legge del contrappasso. Infatti, questi vengono colpiti da un prurito che aumenta in maniera esponenziale col passare del tempo, al punto che il grattare istintivo delle vittime provoca graffi e ferite effettive in determinate parti del corpo a seconda del "peccato" commesso: Chiyo, che ha affermato con sicurezza che Setsuko si fosse suicidata, viene colpita alla bocca; Haru, che ha ignorato le grida che ha sentito, subisce il prurito alle orecchie; Bunpei viene colpito alle gambe, non essendosi fermato con il treno; Masao viene colpito agli occhi, avendo fatto finta di non aver visto nulla.

Relativamente ai personaggi che hanno avuto prettamente ruolo di testimoni, viene anche mostrato un dipinto, a mio parere in pieno stile cubista, che mostra tre persone da cui fuoriescono (dalla bocca, dalle orecchie o dagli occhi) torrenti di parole, a simboleggiare la verità su una imperdonabile ingiustizia che ora, dolorosa e incontrollata, si sfoga e si fa strada con violenza fuori da coloro che l'hanno celata o ignorata (Figura 21).



Figura 21: Scena cubista (*Mononoke*, 2007)

A proposito di questa "selettività" ritengo interessante, nonché opportuno, osservare il finale di questa storia. Una volta che il farmacista sblocca il sigillo della propria spada enunciando il *makoto* e il *kotowari* (i fattori che erano ancora da confermare ufficialmente) e si prepara all'esorcismo, c'è un ultimo "scontro" che vede coinvolto anche Kiyoshi. Più precisamente, questo viene attaccato un'ultima volta dal *bakeneko*, il quale si deduce viene esorcizzato dal farmacista, quasi allo stesso momento. Inizia poi la sigla finale, senza dare spiegazioni specifiche sull'accaduto, fino a quando non si vede la solita porta di inizio/fine episodio che si apre mostrando Sakae che con volto triste mostra il distintivo a Bunpei, mentre Masao, Haru e Chiyo si trovano al ponte dove Satsuko è stata uccisa, per renderle omaggio con dei fiori.

Vengono anche mostrati dei titoli di giornale i quali affermano non solo che sono sorti dubbi sulla morte di Setsuko (quindi si deduce che Sakae stia reinterrogando il macchinista per via di nuove, più accurate indagini a riguardo), ma anche che è venuta a galla la corruzione del sindaco, il quale risulta scomparso insieme a Kiyoshi. Tutto questo suggerisce che la vendetta è stata effettivamente portata a termine e che giustizia è stata fatta. Per di più, si può quasi parlare di una vera e propria giustizia, poiché tutti coloro che sono stati coinvolti non direttamente e non volontariamente alla fine sono stati risparmiati. A queste persone è stata data una nuova possibilità, che viene da loro sfruttata proprio per agire come si deve in rispetto di Setsuko (chi con la ripresa di indagini serie, chi rendendole omaggio).

Questo sottolinea come tale vendetta sia lucida e strettamente collegata anche a un concetto di giustizia che perdona chi ha fatto un errore in "buona fede". C'è stato sicuramente rancore verso di loro, poiché si sono deresponsabilizzati, ma non vengono considerati meritevoli della "pena capitale", come invece lo sono stati

il sindaco e l'assassino, attivamente responsabili del delitto. Un delitto, questo, che è ulteriormente aggravato dall'atteggiamento di Kiyoshi atto a reprimere la libera espressione della sua sottoposta non solo perché va contro i propri interessi egoistici e corrotti, ma anche perché lei è una donna.

Già quando lei si era presentata a Kiyoshi, all'inizio del racconto, affermando di voler indagare e scrivere sulla corruzione del sindaco, egli ha tentato di bloccarla e sminuire la notizia come qualcosa di minore importanza, poiché mancavano le prove. Dall'inizio, quindi, Setsuko si è trovata in un ambiente che tende a soffocarla. Lei non è una donna giapponese qualunque, ma una *moga* (abbreviazione di *modan gaaru* モダンガール, derivante dall'inglese "*modern girl*") (Figura 22), come la definisce Chiyo stessa: è una giovane giapponese che segue il modello della "donna moderna", tanto in voga durante la "democrazia Taishō"[62], sia da come si veste (utilizza un abbigliamento classico di una donna occidentale), sia per il suo modo di pensare proattivo, indipendente e ambizioso, quindi più "aggressivo" rispetto alla obbediente e sottomissiva donna giapponese di stampo più antico. Di conseguenza, è una persona scomoda per gli sporchi affari del sindaco e di Kiyoshi.



Figura 22: Raffigurazione di *modan gaaru* in stile artistico *Art Nouveau* (*Mononoke*, 2007)

[62] Oliviero FRATTOLILLO, *Il Giappone tra Est e Ovest. La ricerca di un ruolo internazionale nell'era bipolare: La ricerca di un ruolo internazionale nell'era bipolare* (Milano: FrancoAngeli, 2014), p. 27.

Alla luce di questo ragionamento, ritengo che la figura del *bakeneko* e le sue azioni abbiano, in maniera più marcata rispetto agli altri archi narrativi, le caratteristiche di una denuncia verso quella discriminazione femminile che mette il bavaglio alla libertà di espressione e di azione delle donne anche e soprattutto verso le ingiustizie.

DA MONONOKE ALLA REALTÀ: LA DONNA FRA OGGETTO, IDENTITÀ E DISCRIMINAZIONE

Abbiamo visto come i tre archi narrativi della serie di Nakamura qui trattati abbiano tutti come vittima, in modalità specifiche e diverse, una donna. Nell'arco "*zashiki-warashi*" troviamo una giovane domestica incinta, cacciata via dal suo padrone/amante, che pare essere costantemente ostacolata nel portare a termine la sua agognata gravidanza, prima da un sicario del nobile stesso, poi dalla proprietaria della locanda. In "*noppera-bō*" vi è invece una donna che ha finito per uccidere (metaforicamente) se stessa e i propri desideri, perdendo così la propria identità per assecondare il vessante egoismo della madre. Infine, in "*bakeneko*" ha luogo quella che è forse la storia più "brutale" di tutte: una giovane giornalista scopre un giro d'affari corrotto attorno alla costruzione di una rete metropolitana e tenta di pubblicare un articolo di denuncia a riguardo, ma viene ostacolata e perfino uccisa dal suo stesso superiore. Tutte e tre le vicende raccontate sono storie, quindi, che trattano di una donna soggetta ad abusi, discriminazioni, o comunque la cui volontà e libertà viene limitata e soppressa.

Questa disparità di trattamento riservata alle donne raccontata in questi archi narrativi della serie trova origine per la maggior parte in un bagaglio di concezioni e valori sociali derivati direttamente dalla filosofia neo-confuciana che, a partire dal periodo Edo, ebbe grandissimo seguito in Giappone e determinò, così, buona parte dei caratteri valoriali del paese, influenzando la società anche a livello di istruzione e legislazione. Questo trend valoriale continuò anche durante il periodo Meiji, alimentando la concezione che la donna, inferiore all'uomo, appartiene unicamente al mondo domestico senza una vera possibilità di mettersi al pari dell'uomo in altri contesti, come ad esempio quello lavorativo. Di questo

periodo è, infatti, l'ideale del *ryōsaikenbo*, della "buona moglie e saggia madre" che, se da un lato aumentò l'importanza della donna in quanto madre e fulcro della famiglia giapponese (fondamentale per la stabilità e la crescita del paese-famiglia), da un lato la recluse ulteriormente al settore domestico, minando e ostacolando così qualunque presa d'iniziativa della donna nell'ambire a posizioni di rilievo in qualunque altra attività che non fosse il metter su famiglia e l'accudire i propri figli.

Quel che si andrà a osservare in questo capitolo sarà come gli eventi narrati nei tre archi narrativi di *Mononoke*, ambientati in un tempo passato, risultino invece essere estremamente attuali, poiché offrono spunti di riflessione su problematiche relative alla condizione della donna che, anche negli ultimi anni, hanno un peso non indifferente. In particolare, ci si concentrerà su come in Giappone venga affrontata la questione dell'aborto a livello sociale e giuridico, per poi passare alla spinosa questione del cambio di cognome del partner al momento del matrimonio, arrivando infine ad osservare gli sviluppi storici relativamente al ruolo della donna in campo lavorativo e le discriminazioni presenti in questo settore.

Effettuando un'analisi delle questioni presentate nella serie di Nakamura e osservando i relativi sviluppi a partire proprio dal periodo in cui essi sono ambientati (e anche prima), si vedrà come esista comunque una certa continuità che li porta fino ai giorni nostri.

Aborto e emancipazione del corpo

Il passato amoroso della giovane Shino nell'arco narrativo "*zashiki-warashi*" potrebbe essere quasi considerato, a mio parere, un caso limite di una relazione non paritaria fra un uomo e una donna in periodo Edo. Lei è una domestica al servizio di una nobile famiglia (presumibilmente una casata di *samurai,* considerando il periodo storico e l'acconciatura del padrone/amante) che ha una relazione amorosa segreta con il proprio padrone e di cui rimane incinta.

Questi elementi indicano già una disparità di base fra i due, non solo di genere ma anche di status sociale, in cui Shino si trova in una situazione di svantaggio. Inoltre, nell'osservare la relazione fra i due, in particolare il momento di rottura al momento della comunicazione della gravidanza, si ha la sensazione di una pesante divergenza nella percezione del rapporto da parte del nobile e da parte di Shino. I momenti di intimità fra i due sono inizialmente accompagnati da una musica dai toni dolci e il loro rapporto viene quindi percepito come un'esperienza idilliaca, simboleggiata anche da un fiore che rotea sul volto anonimo di lui. Nel momento in cui, però, lei confessa all'amante di aspettare un bambino di cui egli è il padre, il fiore sul volto del nobile e la musica si bloccano bruscamente, facendo seguire un silenzio che da solo parla di un sogno che si è infranto e, implicitamente, di un abbandono di Shino da parte dell'amante.

L'assenza di una introspezione sul carattere e sulle emozioni del nobile impediscono, inoltre, un qualunque riferimento a un possibile conflitto fra *giri* 義理 ("dovere sociale") e *ninjō* 人情 ("sentimenti umani")[63] che, se presente, sarebbe

[63] Tale conflitto è un frequente tropo nella tradizione teatrale e letteraria giapponese e si basa proprio sul dramma e il dolore che i due amanti provano a causa del loro rapporto. Storie aventi questa tematica trattano infatti di rapporti amorosi che sono considerati come dannosi o ostacolanti il mantenimento dei doveri sociali (*giri*) dell'uno o dell'altra e finiscono nella maggior parte dei casi con uno *shinjū* 心中, il doppio suicidio d'amore, unica soluzione che possa permettere la realizzazione del loro amore. Una celebre opera avente

reso palese da una sofferenza da parte del nobile. Al contrario, l'ultima occasione in cui vediamo il nobile è proprio quando lui viene a sapere della gravidanza e avviene la rottura, senza che venga mostrata alcuna emozione nei confronti di tale notizia. Si è quindi facilmente portati a mettere in dubbio lo stesso amore del nobile per Shino e a pensare, dunque, che ella sia stata più che altro "usata" come un passatempo privo di valore.

A partire dalla separazione inizia la fuga di Shino dall'ex-amante, divenuto ormai una minaccia per l'incolumità sua e del bambino che porta in grembo. Nonostante l'ovvia profonda tristezza per l'amore infranto, in lei non c'è più la focalizzazione sull'amore verso il nobile, ma piuttosto sulla decisione che ha preso che diventerà per lei una vera e propria *raison d'être*: dare alla luce il proprio bambino. Non si parla di sentimenti di odio o di vendetta da parte di Shino verso il nobile che ha tradito i suoi sentimenti, anzi, tale aspetto è assolutamente assente. La tristezza che lei prova viene completamente tramutata in amore materno, in maniera del tutto svincolata dalla relazione con il giovane nobile.

Se si considera quanto Shino sia determinata a portare a termine tale obiettivo, come si vede già dal primo incontro con la locandiera e la sua disperata richiesta di alloggio, si può ben dire che tale presa di posizione sia un chiaro tentativo di assumere il controllo del proprio corpo e riscattarsi ed emanciparsi da una realtà che sembra quasi muoversi attivamente per ostacolarla e costringerla all'aborto, prima tramite il sicario, poi tramite Hisayo. In questo contesto, quindi, l'aborto assume una connotazione prettamente negativa per la donna, più che altro in quanto mezzo tramite il quale si realizza l'oppressione della libertà di disporre del proprio corpo e di autodeterminare la direzione della propria vita.

---

questo conflitto come tematica è *Shinjū Ten no Amijima* 心中天網島 ("Doppio suicidio ad Amijima"), celebre *pièce* di teatro *jōruri* 浄瑠璃 (teatro di burattini tradizionale) del 1720, ad opera di Chikamatsu Monzaemon 近松 門左衛門 (1653 - 1725)

Il tema che emerge quindi è quello dell'aborto come mezzo di emancipazione e autodeterminazione.

Per poter avere un'idea di come l'aborto viene vissuto in Giappone, è necessaria una panoramica sul ruolo che questa pratica ha avuto nel paese a livello storico. Bays fa notare come l'aborto e l'infanticidio fossero largamente praticati nel Giappone antico, in particolar modo per motivi relativi al mantenimento della stabilità e sicurezza della famiglia fra i nuclei familiari più poveri, quindi più propensi ad affrontare la problematica della mancanza di cibo[64]. Pare non fossero neanche contemplate delle vere e proprie cerimonie in relazione alla nascita o alla morte del bambino.

Nonostante non fossero presenti delle cerimonie, si può dire che fosse presente un seppur leggero accenno di ritualità relativamente alla vita riproduttiva della donna. Nel caso della scoperta della gravidanza, alla donna veniva infatti fatta indossare una cintura contenente degli amuleti una volta che la gravidanza veniva confermata (solitamente intorno al quarto o quinto mese), ma all'atto dell'aborto la ritualità era ancora più vaga. Questo lo si può notare in uno dei possibili metodi di uccisione del nascituro, ovvero lo strangolamento fra le gambe dell'ostetrica, a simboleggiare il ritorno del bambino nel luogo da cui è venuto.

Come ricorda l'autore, questa mancanza della seppur minima cerimoniosità verso il bambino che viene abortito è dovuta soprattutto al fatto che lo *shintō* è storicamente una religione che dà maggiore importanza alla purezza piuttosto che alle cerimonie funebri o all'aldilà. In questa religione animista la domanda relativa a cosa ci si aspetta nella vita dopo la morte non viene neanche affrontata in maniera approfondita. Si dovrà aspettare l'avvento del buddhismo verso il VI secolo d.C. perché si inizi a sviluppare un immaginario collegato a ciò che c'è dopo

[64] Jan Chozen BAYS, *Jizo Bodhisattva: Guardian of Children, Travelers, and Other Voyagers* (Boston: Shambhala Publications, 2003).

la vita terrena, anche se non si può ancora parlare della presenza di vere e proprie cerimonie funebri dedicate ai bambini. Piuttosto, come fa notare sempre Bays, "The concern for the fetus or baby was to help it toward a speedy rebirth. In some areas of Japan, in fact, babies were buried with a dead fish so that the bad smell would keep the Buddhas away"[65], oppure la famiglia del bambino abortito, in caso di morte prenatale, effettuava dei servizi memoriali e poneva una tavoletta sull'altare di famiglia, senza però comunque che fossero previste cerimonie ricorrenti o tombe per il neonato.

L'aborto e l'abbandono di bambini erano quindi praticati frequentemente. Nel caso di quest'ultima pratica, essa fu proibita nel 1687, ma era comunque un'opzione adottata spesso dalle famiglie più povere, così come d'altronde anche in Europa. I primi cambiamenti di approccio verso la vita del bambino si possono notare in corrispondenza dei primi contatti con l'occidente, e quindi anche con il pensiero e i valori e le prospettive cristiane relative alla vita e alla morte, nell'Ottocento. In questo periodo infatti, precisamente nel 1873, l'infanticidio viene per la prima volta dichiarato penalmente punibile al pari dell'omicidio, e successivamente ci sono vari provvedimenti e cambiamenti che rendono gli atti relativi alla gravidanza come prettamente pertinenti al campo medico, rimuovendo ogni traccia di ritualità. Vi è anche un pesante cambio di rotta per quanto riguarda l'aborto, il quale viene dichiarato illegale con l'apposita legge del 1907[66],

Durante la seconda guerra mondiale vi fu un ulteriore sviluppo. Il governo adottò una politica atta a favorire le nascite e l'incremento della popolazione, la quale stigmatizzò ulteriormente l'aborto che nel frattempo era diventato legale in casi di emergenza che vedevano la vita della donna in pericolo, spingendo quindi a distanziarsi ulteriormente da questa opzione. Solo nel dopoguerra, l'aborto e il

[65] BAYS, p. 40.
[66] Tiana NORGEN, *Abortion before Birth Control: The Politics of Reproduction in Postwar Japan* (Princeton - Oxford: Princeton University Press, 2001).

controllo delle nascite furono dichiarati nuovamente legali, con piccoli passi che iniziarono con la *Yūsei Hogo Hō* 優生保護法 (lett. "Legge sulla Protezione Eugenetica") del 1948, che permetteva l'aborto solo in caso di donne che soffrivano di gravi malattie o malformazioni genetiche, la quale fu abrogata nel 1996 e cambiò nome in *Botai Hōgo Hō* 母体保護法 (lett. "Legge per la Protezione del Corpo Materno"). Questa legge, attualmente in vigore, allargò il campo di legittimità dell'aborto alla più vaga e ambigua "situazione di difficoltà economica", includendo fra le situazioni di aborto legale anche il rischio per la salute della donna o il caso di una gravidanza risultante da violenza sessuale[67]. Da allora, l'aborto divenne mano a mano socialmente accettato, tanto che il Giappone ricevette persino critiche da altri paesi a causa del grande flusso nel paese di coppie straniere che desiderassero terminare una gravidanza.

Alla luce di quanto osservato si può notare quindi come l'approccio all'aborto in Giappone sia stato generalmente molto liberale, essendo stato molto praticato in passato, quindi con relativamente poca considerazione nei confronti del bambino. In particolare, come si evince da quanto affermato da Bays, si nota la mancanza di effettive pratiche religiose legate alla gravidanza e all'aborto, se non le tracce di ritualità poco sopra trattate. Solo con il buddhismo si inizia a parlare di cerimonie funebri dedicate ai neonati deceduti, ma anche in quel caso essi erano decisamente poco frequenti. La più importante e celebre cerimonia dedicata espressamente ai bambini abortiti sarebbe stata quella del *mizukokuyō*, di cui si è già accennato in precedenza[68].

Il *mizukokuyō* è una cerimonia funebre avente basi buddhiste, ma sorta solo in tempi molto recenti, con un boom tra gli anni settanta e ottanta del XX secolo. L'origine della cerimonia si trova nella credenza in una delle varie versioni di Jizō,

[67] «母体保護法», Pub. L. No. 156–1948 successive modifiche Act No. 84 of 2013 (1996).
[68] V. *supra*, p. 43.

quella di Koyasujizō, il quale sarebbe un *bodhisattva* protettore della vita e della fertilità e la cui caratteristica è quella di soffrire per la perdita di una giovane vita come quella di un neonato. Nello specifico, lo scopo principale di questa cerimonia da un punto di vista religioso è quello di placare l'anima del bambino defunto, così che non diventi un *onryō* e non vi sia da parte suo un *tatari* 祟り ("attacco spirituale", "maledizione"), spesso risultante in danni nei confronti della donna. Le statistiche di Bays sulle cerimonie di *mizukokuyō* nel periodo di boom affermano che

> Between 1965 and 1984 the number of religious organizations offering mizuko ceremonies rose from 15 percent to 42 percent. However, almost half of religious organizations reported in 1986 that they took a negative view of these ceremonies and did not believe in the existence of spiritual attacks. The mizuko ritual is offered most often by spiritualist groups, called Spirit Rappers, and "new" religions. About 10 percent of Shinto shrines do mizuko rituals. Among the Buddhist schools, the Shingon sect performs mizuko ceremonies most often (about one-quarter of temples) followed by the Soto Zen, Jodo, and Tendai sects. Rinzai Zen temples are least likely to offer mizuko kuyo (4 percent in one survey). Only the Jodo Shinshu sect prohibited mizuko kuyo officially, although some Jodo Shinshu temples do the ceremony if requested.[69]

Seppur sia un atto funebre mirante a pacificare il bambino defunto, il *mizukokuyō* ha allo stesso tempo anche come risultato quello di terrorizzare le donne all'idea di perdere un bambino, costruendo in loro non solo un senso di angoscia e colpa, esperienze ricorrenti considerate quasi naturali per una madre in simili condizioni, ma anche di paura per la propria incolumità. Come accennato poco sopra, le maledizioni con cui gli spiriti dei bambini deceduti, i *mizuko*,

[69] BAYS, *Jizo Bodhisattva*, p. 45.

possono colpire i vivi sono principalmente eventi dannosi per una donna, associati a problematiche di carattere sia fisico che psicologico strettamente legate alla menopausa. Inoltre, il *mizukokuyō* veniva inizialmente pubblicizzato sui giornali e

> […]targeted young, unmarried women, frightening them with graphic images of menacing fetuses[…] buttressing the visual message with spiritualists' dire prediction of fetal wrath and spirit attacks if proper rituals were not performed.[70]

Appare chiaro, quindi, che il *mizukokuyō* è, di fatto, un fenomeno di genere nel senso che prende di mira le giovani donne in maniera quasi spietata senza affrontare minimamente, allo stesso tempo, la responsabilità dell'uomo nel caso di gravidanze non desiderate, il tutto sull'assunto che la donna ha il compito di diventare una madre[71]. Penso sia plausibile affermare, in linea anche con l'interpretazione di Raveri[72], che la donna, quando messa di fronte alla tematica dell'aborto e della propria libertà di scelta tramite questa cerimonia funebre, si possa trovare psicologicamente quasi messa con le spalle al muro. Ritengo quindi che, seppur esso risulti essere ormai una pratica caduta in disuso e considerato che il pensiero giapponese stia subendo dei cambiamenti a seguito del rafforzamento dei rapporti con il mondo occidentale, il *mizukokuyō* abbia avuto un importante ruolo nel processo di colpevolizzazione della donna, e quindi di discriminazione dal punto di vista dei diritti sulla gestione del proprio corpo.

Per avere un'idea maggiormente chiara sul ruolo dell'aborto in Giappone e sulle problematiche che ha fatto sorgere è necessario osservare alcune riflessioni fatte in particolare sull'attuale legislazione relativa all'aborto, che trova come fonte principale il capitolo XXIX del Codice Penale giapponese. In tale capitolo viene

[70] Helen HARDACRE, *Marketing the Menacing Fetus in Japan* (Berkeley - L.A. - London: University of California Press, 1997) , p. xxi.
[71] HARDACRE, p. 11.
[72] V. *supra*, p. 43.

affermata la previsione della pena di reclusione e condanna ai lavori forzati, con variazioni del periodo di reclusione, nei casi in cui la donna provochi il proprio aborto tramite medicinali o altri mezzi e nel caso in cui un terzo provochi l'aborto con o senza consenso, anche in caso di condotta professionale come per farmacisti, ostetrici o medici, tenendo sempre in conto le eccezioni espletate dalla *Botai Hōgo Hō*[73]. Si può ben vedere quindi come, seppur a livello sociale l'aborto sia ormai altamente accettato, da un punto di vista strettamente giuridico esso resta ancora classificato come un crimine penalmente perseguibile, il che risulta essere comunque una limitazione sulla libertà di aborto e di scelta della disposizione del proprio corpo da parte della donna. Questa importante lacuna della *Botai Hōgo Hō* viene sottolineata da Ōhashi Yukako 大橋由香子 (1959 - oggi) che, oltre a denunciare una mancanza di impegno da parte del governo nell'affrontare la problematica dei diritti umani per le donne in un articolo della newsletter del CGS (Center for Gender Studies)[74], afferma

> Women are the ones who own bodies capable of pregnancy. They will surely not conceive a child without men, and indeed sharing childbirth and child-rearing is important; however, the physiological change called pregnancy occurs only within women. Therefore, women ultimately should have the right to choose with her own will whether or not to give birth.[…] The Maternal Protection Law lacks the perspective of these reproductive rights. In terms of women's human rights and the protection of maternity, one has to say that this particular Law is misguided.[75]

[73] «刑法», consultato 21 dicembre 2017, http://elaws.e-gov.go.jp/search/elawsSearch/elaws_search/lsg0500/detail?lawId=140AC0000000045&openerCode=1#AT.
[74] Yukako ŌHASHI, «Eugenic Laws and the Criminalization of Abortion in Japan - CGS Online (English)», consultato 21 dicembre 2017, http://web.icu.ac.jp/cgs_e/2015/09/nl018-06.html.
[75] Yukako ŌHASHI, «Misguided Maternal Protection Law», *Women's Asia 21*, Gender and Law - How far have we progressed for guarantee of women's human rights and gender equality?, 11 (2003): 16–18, pp. 17-18.

Nonostante il discorso finora affrontato ponga la propria attenzione sul diritto della donna di gestire il proprio corpo, soprattutto in relazione all'aborto e all'interruzione della gravidanza, ritengo che esso possa essere facilmente applicabile anche al motivo specularmente opposto presentato in *Mononoke*, ovvero il diritto a dare alla luce il proprio figlio. Sicuramente non si può dire che il culto del *mizukokuyō* e le lacune della legislazione sull'aborto abbiano un effetto coercitivo sul diritto di una donna a partorire o meno, ma è altrettanto chiaro che essi siano fondamentali all'interno della più vasta, e fondamentalmente più importante, tematica della libertà di scelta.

Detto ciò, c'è però da fare una breve parentesi in relazione a un importante fattore legato proprio al diritto di una donna giapponese di dare alla luce un figlio in Giappone, anche se esso non è collegato con il discorso sull'aborto. Tale fattore è il trattamento discriminatorio nei confronti dei figli illegittimi e delle madri non sposate. Questa è una tipologia di discriminazione che ha proprio basi legali, poiché esiste un trattamento fondamentalmente diverso a livello, ad esempio, di successione patrimoniale fra figli legittimi e illegittimi, dove questi ultimi hanno il diritto solo alla metà di quanto riceverebbero invece i figli legittimi. In particolare, un ruolo fondamentale in questo processo di stigmatizzazione è ricoperto dal *koseki*[76], in cui vengono registrati gli alberi genealogici delle famiglie, includendo anche i figli illegittimi con una dicitura, però, diversa che li fa saltare all'occhio all'interno del registro. In questo modo, seppur non ci sia una vera proibizione di avere un figlio al di fuori del matrimonio, sia il bambino, sia soprattutto la madre, risultano essere soggetti a un trattamento diverso, anche da un punto di vista sociale[77]. Rispetto al passato la legislazione relativa al *koseki* è cambiata, rendendo

[76] V. *infra*, p. 93.
[77] Ekaterina HERTOG, *Tough Choices: Bearing an Illegitimate Child in Japan* (Stanford, California: Stanford University Press, 2009).

la discriminazione più lieve, ma essa comunque rimane, condizionando sicuramente così i diritti della donna, nonché in questo caso anche del figlio.

Prendendo in considerazione i vari elementi affrontati, trovo interessante osservare nel dettaglio il messaggio che viene lasciato dall'arco "*zashiki-warashi*", in particolare nella scena finale in cui Shino decide di dare alla luce uno degli *zashiki-warashi*. Quel che succede, infatti, è che lo *yōkai* prende il possesso dell'utero della donna, sostituendosi al bambino che lei teneva in grembo, il quale di conseguenza muore. Sotto un certo punto di vista, questo è un aborto a tutti gli effetti, per di più provocato da Shino stessa (seppur non sia stato pienamente "consenziente"), e quindi rientrante fra gli atti criminosi relativi all'aborto esposti nel codice penale attuale.

Eppure, il figlio neonato appena deceduto, il "vero" *mizuko* della storia, non prova alcun rancore verso di lei; anzi, le parole che le rivolge sono di puro e sincero amore e ringraziamento per l'affetto che ha ricevuto. Se si vuole tentare di osservare questa vicenda dal punto di vista penale si potrebbe dire che il feto, che è "vittima" e, quindi, in certo senso l'individuo che più di chiunque altro è legittimato determinare la sentenza contro la donna, invece di condannare la propria madre la perdona. A livello spirituale e religioso, crolla anche il ragionamento alla base del *mizukokuyō*, poiché il feto abortito non è uno spirito vendicativo e non maledice la donna, facendo quindi cadere il valore dietro questa cerimonia funebre.

Con quest'ultima dichiarazione, quindi, si potrebbe quasi dire che il feto legittimi la donna e le sue azioni e faccia da messaggero della morale di tutta la vicenda: la donna ha il diritto individuale di decidere del proprio corpo, nello specifico per quanto riguarda la sfera riproduttiva, che essa voglia dare alla luce un

bambino al di fuori di un rapporto coniugale o voglia portare a termine la propria gravidanza.

L'identità della donna nella famiglia

La vicenda di Ochō espone quello che può essere considerato un caso esemplare di una famiglia all'interno della quale la moglie assume un ruolo interamente passivo e incentrato sull'asservimento al marito e alla famiglia in cui si è sposata, senza spazio per l'asserzione di sé stessa. In questo caso, inoltre, si parla di una famiglia *samurai*, come si evince dall'abbigliamento e dalla capigliatura del marito e dei suoi parenti, quindi di un ambiente molto più rigido e, se possibile, ostico per una donna rispetto a quanto potrebbe esserlo, invece, quello di una famiglia medio borghese dello stesso periodo. Per una casata *samurai*, infatti, la questione della discendenza del nome della famiglia era di fondamentale importanza e, essendo esso tramandato secondo un sistema patrilineare, la figura del capo di famiglia maschio aveva un ruolo chiave e un grande potere all'interno della famiglia.

Inoltre, nel caso di Ochō il matrimonio con il *samurai* non trova alla base neanche una seppur minima forma di amore reciproco, il che si vede chiaramente da come lui si rivolge a lei o da come parla di lei ad altre persone, ovvero i propri parenti. In qualunque dialogo che lo coinvolge, egli si prodiga nel denigrare la moglie o nell'esaltare quei "valori" muliebri dal carattere stereotipante e non propriamente motivo di orgoglio per una donna che vuole affermare la propria individualità, ovvero la capacità di cucinare e la prestazione sessuale. L'unica base e motivazione vera del matrimonio è, invece, la volontà della madre di Ochō che fa sposare la figlia principalmente per far si che i debiti di famiglia vengano estinti e

che possa mostrarsi alle tombe dei propri antenati a testa alta (si parla quindi di una questione di onore). L'opinione della figlia è assolutamente irrilevante e, come si vede dalla rigidità con cui ella istruisce Ochō a suonare correttamente il *koto* 箏 (un tipo di cetra giapponese), non c'è da parte della madre l'intenzione di dare ascolto a ciò che lei desidera; sembra quasi che nella madre manchi persino la consapevolezza che la figlia abbia dei desideri, assorta com'è nell'educare la figlia così che diventi una "moglie modello". Ad aggravare la situazione c'è anche una passività da parte della Ochō bambina, che asseconda costantemente la madre senza esprimersi, in un meccanismo psicologico difensivo che la porta a una scissione e, ripetendosi in età adulta con il matrimonio forzato, sfocia in una perdita della propria identità[78].

Come si può notare, quello raccontato è un caso esemplare in cui la donna non ha libertà di scelta, sia per circostanze esterne, sia per meccanismi interni. Nonostante tutto, è necessario anche sottolineare che questo è un caso limite e, probabilmente, volutamente estremo. Per avere un quadro più completo sono necessarie, infatti, alcune specificazioni per quanto riguarda il ruolo della donna all'interno della famiglia durante il periodo Edo. Come fa notare Marcia Yonemoto, nelle casate guerriere la donna aveva un grande potere, poiché la moglie del capo di famiglia era colei che gestiva tutte le faccende domestiche, inclusi i matrimoni. Di conseguenza, aveva un ruolo vitale per il mantenimento della stabilità familiare, soprattutto a livello politico. Questo soprattutto per via di quell'approccio all'idea di famiglia durante il periodo Tokugawa, ripresa e rafforzata successivamente con l'ideale del *kazoku kokka*, che

> […]privileged the family as the foundation of political order, and its internal functioning represented the social order writ small. That is, by emphasizing the importance of continuity across time, the stem family

[78] V. *supra*, p. 58.

> promoted a notion o organic community encompassing past ancestors, present family members, and future descendants. […]The principle that "managing the family is the basis for managing the state" endowed family matters with vast importance in the public realm and, at the same time, invested women, who were normatively in charge of the inner realm of the household, with particular forms of power.[79]

Di conseguenza, affermare che la donna nel Giappone di periodo Edo vivesse una condizione di completo assoggettamento all'uomo come fosse una schiava sarebbe sicuramente segno di un'analisi ancora troppo superficiale della situazione. Nonostante tutto, il discorso su cui desidero soffermarmi non è tanto quello del ruolo della donna nella famiglia in termini di possesso di potere quanto, piuttosto, quello relativo alla perdita d'identità che risulta dalle dinamiche familiari.

Per capire meglio, bisogna specificare che il sistema familiare in vigore durante il periodo Edo e fino alla fine della Seconda Guerra Mondiale era quello della "famiglia multipla verticale", o "famiglia a ceppo" (*stem family* in inglese)[80]. Questo tipo di famiglia è rigidamente basata sulla discendenza patrilineare e si traduce nel Giappone pre-moderno nel termine *ie* 家 ("casa", "famiglia"), con il quale si pone l'attenzione sulla tradizione di una determinata famiglia che viene tramandata ai discendenti maschi[81]. Il sistema di discendenza dello *ie*, quindi, prevede una elevata rigidità che lascia poco spazio decisionale, sia alla donna sia all'uomo, soprattutto se si parla di casate guerriere, il cui nome aveva una grande importanza negli affari pubblici.

[79] Marcia YONEMOTO, *The Problem of Women in Early Modern Japan* (Oakland, California: University of California Press, 2016), p. 15.
[80] Traduzione italiana ripresa da Alan MACFARLANE, *Enigmatico Giappone*, trad. da Gian Luigi GIACONE (EDT srl, 2011), p. 243, n. 1.
[81] Erwin JOHNSON, «The Stem Family and Its Extension in Present Day Japan», *American Anthropologist* 66, n. 4 (1 agosto 1964): 839–51, https://doi.org/10.1525/aa.1964.66.4.02a00070.

A causa di questo elevato peso dato alla nome e alla tradizione che fanno da sfondo alla casata si potrebbe ben dire che il valore politico, e talvolta economico, aveva un peso relativamente determinante nelle motivazioni dietro un matrimonio. Questo sicuramente non vuol dire che i rapporti affettivi fossero assenti o non avessero alcuno spazio nel rapporto coniugale, ma credo sia naturale affermare che la rigidità del sistema familiare dello *ie* non facilitasse un'aperta espressione dei propri sentimenti. Lo *ie*, come notato nell'affermazione di Yonemoto di cui sopra, è un sistema con importanti risvolti pubblici, che sono direttamente collegati con lo Stato e con l'idea di stabilità e compattezza del governo. Questi risvolti assumono così il valore di un dovere sociale, che pare surclassi i valori più privati e intimi della famiglia come nucleo domestico fondato, essenzialmente, sull'affetto coniugale. Si può ben affermare, quindi, come questo sistema sia un perfetto esempio, se non forse persino una causa concreta, del ricorrente conflitto fra *giri* e *ninjō*, fra "dovere sociale" e "sentimento umano (o meglio privato)", tanto amato dalla letteratura nipponica. I ruoli degli individui all'interno della famiglia, infatti, vincolano sempre l'individuo ad agire avendo come priorità il nome della propria casata, rinunciando così a quei desideri (il *ninjō*) che potrebbero andare contro i doveri (il *giri*) legati agli interessi della famiglia.

Volpi, sottolinea come, insieme al *giri*, vi siano altri due valori importanti nel codice di comportamento giapponese, ovvero lo *haji* 恥 ("vergogna", sia personale che collettiva) e lo *on* 恩 ("obbligo di fedeltà", "devozione illimitata", principalmente verso l'imperatore) i quali insieme al *giri* (che si manifesta principalmente nella lealtà ai superiori) contrappongono il *ninjō*, che non supera mai di importanza gli altri tre, in un rifiuto dell'individualità in favore della collettività.[82] Nel caso della donna con il ruolo di madre o moglie in una casata guerriera, seppur tali ruoli possano procurare un elevato potere decisionale negli

[82] Vittorio VOLPI, *Giappone delle meraviglie* (Milano: Università Bocconi Editore, 2015).

affari domestici (che ripercuotendosi nella sfera pubblica possono avere risvolti più ampi ed effettivamente favorevoli), essi restano comunque saldamente legati a quel settore e raramente possono sfociare in decisioni egoisticamente distanti dagli interessi dello *ie*, proprio in virtù di quel concetto di *haji* che deriverebbe dalla contravvenzione alle norme della collettività ignorando il *giri* e lo *on* che la legano alla società.

La rigidità del *giri*, inteso come il rispetto dovuto ai superiori, e delle norme sociali derivate dal neo-confucianesimo si riflette anche nel rapporto fra Ochō e la madre e si nota anche in quello fra la madre e la famiglia di *samurai*. La giovane Ochō, infatti, ascolta ciecamente quello che dice la madre, avente il ruolo di "superiore" nella famiglia, senza mai andarle contro o scusandosi profusamente quando sbaglia, in pieno accordo con i valori confuciani che vedono la donna soggetta alla auto-abnegante obbedienza ai propri genitori. Allo stesso modo sua madre nell'educare la figlia sottolinea costantemente il suo più grande, se non perfino unico, "valore" femminile, ovvero l'essere nata di bell'aspetto, affermando che grazie ad esso un giorno sarà in grado di sposarsi in una famiglia benestante nonostante le loro umili origini, come poi accadrà. Trovandosi di fronte a una tale "occasione d'oro", ella si prodiga per sviluppare la sua femminilità, educandola nelle arti e nei valori femminili del *ryōsaikenbo*, della "moglie fedele e saggia madre" (riassunte nell'unico oggetto mostrato, il *koto*[83]), con una rigidità e intransigenza che ha del demoniaco, come viene suggerito dalla maschera con cui la madre viene raffigurata nei momenti di rabbia o quando viene resa palese la malizia dietro le

[83] Non è un caso che lo strumento musicale adottato sia proprio il *koto*, poiché nelle casate *samurai* più elevate alle figlie veniva insegnato proprio a suonare questo strumento musicale e, in vista del matrimonio con una famiglia *samurai*, anche alle ragazze di famiglie più umili veniva insegnato uno strumento musicale. Se vista in quest'ottica, la scelta specifica del *koto* potrebbe essere interpretata come un modo di sottolineare l'elevato rango sociale della famiglia a cui la madre di Ochō punta per il matrimonio della figlia. Sul ruolo degli strumenti culturali e della cultura popolare nell'educazione femminile, cfr. Eiko IKEGAMI, *Bonds of Civility: Aesthetic Networks and the Political Origins of Japanese Culture* (Cambridge: Cambridge University Press, 2005).

sue azioni. Il desiderio individuale non ha valore, se confrontato all'obiettivo politico-economico del matrimonio nella benestante casata *samurai*.

In questo caso estremo sembra quasi non esserci spazio nemmeno per l'amore materno: quando il *samurai*, in occasione del matrimonio fra lui e Ochō, afferma con arroganza che può comprare quante donne vuole con i propri soldi, facendo un'affermazione che quindi svilisce completamente il valore della donna come individuo, la madre non batte ciglio, continuando in profondi e formali ringraziamenti verso lui e la sua famiglia. La madre di Ochō può essere considerata, quindi, come la perfetta incarnazione del lato più "corrotto" dei valori neo-confuciani e del loro potere di annullamento dell'individualità che supera perfino l'amore verso la propria figlia. Il fatto, inoltre, che lei stessa sia una donna rende con ancor più forza il peso di questa rigidità, poiché indica come essi siano stati interiorizzati persino nella "vittima", essendo stata anche la madre, molto probabilmente, soggetta in passato al peso della stessa educazione neo-confuciana, accentuando il senso di mancanza di una via di fuga da questo sistema valoriale.

Mantenendo questa stessa ottica, se la madre di Ochō rappresenta la rigidità del codice neo-confuciano e gi obblighi sociali da essi derivati che incatenano le persone (identificabili così con il concetto di *giri*), il *noppera-bō* rappresenterebbe invece il *ninjō*. Egli infatti non solo è l'incarnazione dell'inconscio della donna, che lui cerca di proteggere (seppur lo faccia in maniera "deviata", come si confà a un *mononoke*), ma è di fatto l'unico individuo nell'esperienza di Ochō ad averla amata veramente e ad averle dato, quindi, la speranza di un rapporto affettivo vero e autentico, in contrasto con quello corrotto, se non perfino assente, della madre, per non parlare di quello dell'esperienza con il marito e i suoi familiari.

Il discorso finora affrontato è stato interamente relativo al passato del Giappone e ad usanze che ormai sono perlopiù svanite. La rigidità neo-confuciana è venuta meno, così come anche il sistema familiare dello *ie*, abolito dal Codice Civile a seguito della revisione dello stesso dopo la seconda guerra mondiale in favore del sistema di famiglia nucleare, facendo perdere al ruolo del capofamiglia maschio l'importanza che aveva anche dal punto di vista legale. Attualmente il sistema è molto più equilibrato con diritti che, sulla carta, sono uguali per marito e moglie, ad esempio per quanto riguarda il divorzio e la successione[84]. Eppure, ritengo che il messaggio e la problematica che si cela dietro la vicenda dell'arco "*noppera-bō*" possa risultare ancora attuale. Come detto in precedenza, infatti, l'argomento che viene affrontato in questo arco narrativo è quello della perdita d'identità e ritengo che esso si possa ricollegare al tempo presente tramite un determinato tipo di problematica presente nella società giapponese che risulta ancora concreta e reale per le donne: quella relativa al cognome e, di conseguenza, al *koseki*. Dopotutto, nei giorni nostri (ma anche in passato) il concetto di identità è considerato strettamente legato con il nome, di conseguenza (anche se nella vicenda di Ochō tale argomento non venga accennato o affrontato direttamente) non penso sia azzardato affermare che lo smarrimento della propria identità da parte di Ochō possa rappresentare uno spunto e un collegamento a queste problematiche che sono assolutamente presenti e attuali.

Il sistema del *koseki* ha permeato la società giapponese da tempi antichissimi, con il primo esempio risalente al periodo Asuka 飛鳥 (592-710). Più precisamente, esso fu importato dalla Cina e introdotto ufficialmente in Giappone nel 646 a seguito delle riforme Taika come mezzo indispensabile per l'organizzazione e l'amministrazione del popolo, definendo la popolazione a seconda dello status sociale. Il registro di famiglia ebbe un ruolo importante a partire dal

[84] DAVIES e IKENO, *La mente giapponese*.

periodo Tokugawa dopo essere caduto in disuso per un breve periodo, iniziando a collegarsi al sistema familiare dello *ie*, per poi subire una serie di riforme durante il periodo Meiji fino al 1886, in cui assunse la forma che corrisponde in gran parte a quella adottata tutt'oggi. Importante fu anche la Legge sul Koseki, revisionata nel 1898, che insieme al Codice Civile Meiji, promulgato nello stesso anno, definisce la maggior parte della giurisprudenza in campo di diritto familiare. Durante questo periodo storico il *koseki* ebbe una grande importanza visto che, insieme al sistema familiare dello *ie* Meiji che rappresentava e categorizzava, era un fondamentale strumento per mantenere il nuovo ordine sociale[85]. Dopo la Seconda Guerra Mondiale, poi, esso si "convertì", non rappresentando più la famiglia sul sistema *ie*, ma sul sistema nucleare, ovvero quello tuttora in vigore in Giappone.

Il *koseki* possiede, quindi, una spiccata funzione identificativa a livello legale dei cittadini giapponesi. In particolare, secondo la descrizione offerta da Chapman e Krogness

> It is fundamentally a civil registration system that records and documents individual civil status by household unit and is the definitive state mechanism for determining an individual's legal identity as Japanese (*nihonjin*). However, unlike a birth certificate, which is used in many countries as a form of individual identification, the *koseki* situates the individual within a family and within familial relationships.[86]

Questo suo essere determinante nel definire un individuo come giapponese da un punto di vista legale rende particolarmente importanti le problematiche che sono ad esso collegate. Nel caso specifico qui trattato, una di queste è quella

[85] Richard RONALD e Allison ALEXY, a c. di, *Home and Family in Japan: Continuity and Transformation* (Abingdon - New York: Routledge, 2017).
[86] David CHAPMAN e Karl Jakob KROGNESS, a c. di, *Japan's Household Registration System and Citizenship: Koseki, Identification and Documentation* (London: Routledge, 2014), p. 2.

relativa alla registrazione del cognome di famiglia. Tale pratica, infatti, ha una stretta relazione con la patrilinearità, poiché la stragrande maggioranza delle coppie propende per la registrazione del cognome di famiglia basandosi su quello del marito. Inoltre, e questo è il punto più problematico, una volta registrata la famiglia con un determinato cognome, il coniuge (nella maggior parte dei casi la moglie) viene segnato nel registro di famiglia assumendo, di fatto, il cognome del proprio partner. Da un punto di viste dell'assunzione del cognome si parla, quindi, di una specie di "adozione", in cui uno dei coniugi "perde", così, il cognome della famiglia in cui è nato.

Appare chiaro, quindi, come questo sistema mini il mantenimento dell'identità di uno dei coniugi e risulti avere un valore discriminatorio verso le donne, ponendole in una situazione di svantaggio sotto vari aspetti legali. Questa tesi viene sostenuta in particolare da quei movimenti attivisti che militano per la legalizzazione del cosiddetto *fūfubessei* 夫婦別姓 (lett. "una coppia, diversi nomi di famiglia"), ovvero di un sistema che permetta alla donna, o comunque al coniuge che viene "adottato", di mantenere il proprio cognome e utilizzarlo normalmente per tutte le faccende legali. Come detto poco sopra, infatti, la maggior parte dei casi vede la moglie assumere il cognome del proprio marito, con poche eccezioni in cui accade invece il contrario, e questo pone la donna di fronte a delle problematiche concrete. Come esposto da Linda E. White, fra le più importanti di queste problematiche Inoue Haruyo 井上治代 (1950 - oggi) da un punto di vista legale individua le seguenti: i problemi di successione nel caso in cui una figlia non abbia lo stesso cognome della famiglia natale; l'obbligo di cambiare tutte le forme di identificazione dopo il matrimonio, incluse quindi assicurazione, conto bancario, ecc.; la difficoltà, infine, nel cambiare nuovamente il proprio cognome in caso di divorzio. Oltre a queste problematiche strettamente legali, Inoue aggiunge anche quella relativa alla perdita dell'identità e del senso del proprio sé, dando quindi

alle discriminazioni derivanti dal *koseki* anche un'accezione più strettamente intima e personale[87].

Il registro di famiglia attualmente in vigore, quindi, possiede ancora una serie di meccanismi che rivelano come esso si concentri in modo preponderante sul nome di famiglia prediligendo così l'insieme della famiglia piuttosto che l'identità dell'individuo. Sotto questo aspetto, anche se a livello normativo la famiglia è ufficialmente un complesso nucleare, il *koseki* mantiene ancora vivo e in un certo senso "promuove" il concetto di *ie* del periodo Meiji pre-guerra[88], fortemente incentrato sulla patrilinearità, sull'importanza del nome del capofamiglia e sul valore di stabilità della famiglia come segno di stabilità dello Stato. Di conseguenza, la donna si trova ancora in una posizione in cui, in maniera simile al vecchio sistema dello *ie*, la sua identità viene messa a rischio, sia da un punto di vista giuridico che personale. Sicuramente la condizione attuale della donna non può essere paragonata a quella passata, poiché sono stati fatti grandi passi avanti per garantire l'uguaglianza di genere, ma forse proprio per questo motivo le caratteristiche limitanti del *koseki* risultano ancor più obsolete e finiscono con lo stridere con una realtà ormai ben diversa da quella in cui il sistema dello *ie* rientrava nella norma.

C'è da tener presente che, considerato che non esiste una legge che forzi una donna ad acquisire il cognome del marito, si riscontra comunque una tendenza di base nelle coppie di far sì che sia la moglie a rinunciare al proprio cognome, diventando ormai una pratica comune[89]. Nonostante ciò, resta il problema che il *koseki* ha un effetto estremamente limitante per quanto riguarda la libertà di una donna (o anche del marito, nei pochi casi in cui accade) di mantenere e difendere

[87] CHAPMAN e KROGNESS.
[88] Joy Larsen PAULSON, *FAMILY LAW REFORM IN POSTWAR JAPAN: Succession and Adoption* (Xlibris Corporation, 2010).
[89] CHAPMAN e KROGNESS, *Japan's Household Registration System and Citizenship*.

quella che alla fine dei conti è la propria identità. Nel finale dell'arco "*noppera-bō*", in cui Ochō riesce finalmente a prendere possesso di sé stessa allontanandosi di spontanea volontà dall'ambiente tossico della famiglia del marito, il messaggio ritengo sia proprio questo: una persona, una donna, ha il diritto di sostenere la propria individualità e la propria identità per poter esercitare così appieno la propria libertà.

Disparità sul posto di lavoro

L'ultimo arco narrativo di *Mononoke* è probabilmente fra i più duri, poiché in questo caso si assiste al vero e proprio omicidio di una donna. Tale atto, nell'ottica qui analizzata della discriminazione verso la donna e delle problematiche relative alla sua condizione in Giappone, possiede anche una fondamentale connotazione discriminatoria dell'assassino, il capo di Setsuko, nei confronti di quella che, oltre a essere una donna in un ambiente in cui si respirano ancora i valori patriarcali, è anche una sua sottoposta a livello di gerarchia lavorativa. Questa può essere considerata un'aggravante, poiché alla base di tale crimine efferato vi è un'ideologia derivante dal neo-confucianesimo di periodo Edo, sopravvissuta (se non addirittura rafforzata) durante il periodo Meiji, che vede la donna come inferiore all'uomo, per non parlare poi della motivazione più strettamente diretta e palese, ovvero il far tacere una testimone scomoda sul punto di svelare degli affari illeciti in cui Kiyoshi stesso è coinvolto. Quello a cui assistiamo in questa vicenda è, quindi, l'esperienza di una donna che fa fatica a far valere la propria posizione, il proprio ruolo e il proprio valore all'interno del contesto lavorativo, ostacolata da un capo e da una mentalità che la stigmatizzano per via del suo solo essere donna.

Tale racconto ha luogo durante il periodo Meiji, quindi un periodo ormai lontano (ma neanche troppo) in cui il ruolo della donna veniva fortemente limitato dai dettami sociali. Un periodo storico, quindi, non propriamente paragonabile ai giorni nostri, poiché negli ultimi decenni sono stati fatti svariati e incontestabili passi in avanti nel campo dell'uguaglianza fra i sessi nelle varie sfere della vita pubblica e privata. Eppure, come si ha avuto modo di osservare nei precedenti paragrafi, esistono ancora oggi molti elementi che parlano di atteggiamenti e modi di pensare legati a quel rigido passato, che si possono ritrovare anche proprio nel campo che verrà qui trattato, ovvero la condizione della donna nel contesto lavorativo e la disparità di genere che emerge, specificamente, in tale contesto.

Se si osserva la storia del lavoro femminile a partire periodo Edo si può notare come, nonostante vi fosse stato un notevole sviluppo economico che ha portato anche a un aumento dell'occupazione e delle opportunità di lavoro per entrambi i sessi, alle donne fosse comunque attribuito un valore relativamente marginale e limitato nel contesto lavorativo rispetto agli uomini. Tale situazione è strettamente legata proprio alla diffusione del pensiero neo-confuciano che recludeva le donne a mansioni strettamente legate alla vita domestica. Questo discorso, però, valeva più che altro per le donne delle classi sociali più nobili, come ad esempio quelle appartenenti a famiglie *samurai*, che venivano perfino esortate a non uscire di casa e mostrarsi in pubblico[90]. Si potrebbe dire, invece, che mano a mano che si scende verso le classi sociali più povere si allarghi anche la libertà delle donne per quanto riguarda la scelta occupazionale.

Da un'analisi di Friday si nota come se le donne di casate *samurai* ripiegavano al cucito o alla filatura per guadagnare un po' di denaro, quelle appartenenti a famiglie più rurali lavoravano a fianco del proprio marito in un

[90] Bonnie G. SMITH, a c. di, *The Oxford Encyclopedia of Women in World History*, vol. 1 (Oxford: Oxford University Press, 2008).

rapporto pressoché paritario. Al contempo, coloro che venivano da famiglie della classe mercante-borghese potevano in molti casi arrivare perfino a possedere delle attività commerciali proprie, seppur piccole, o a gestire gli affari della *ie* nel caso di grandi famiglie, se non addirittura ad agire proprio come un capofamiglia a livello economico per la propria *ie*[91].

Friday specifica, però, come non sempre il lavoro delle donne aveva un carattere egualitario per quanto riguarda il rispetto dei diritti della persona. Questo vale soprattutto per quanto riguarda quei due campi che furono, di fatto, fra i più grandi motori economici del periodo: l'intrattenimento e la prostituzione. Soprattutto per quanto riguarda il settore della prostituzione, anche quando essa veniva esercitata in ambienti regolarizzati e istituzionalizzati, non erano rari gli episodi di abusi e oppressioni, nonché di assoggettamento a regolamentazioni molto rigide[92]. Se si pensa poi che buona parte delle prostitute erano di fatto ragazze vendute da famiglie che vivevano grandi difficoltà economiche, si fa oggettivamente fatica a vedere la donna come liberamente integrata nel campo del lavoro poiché restava sempre un approccio concettuale di base che ostacolava un rapporto veramente paritario. Si tenga sempre presente che durante il periodo Edo erano diffusi gli insegnamenti dell'*Onna Daigaku*, che oltre a sottolineare i concetti neo-confuciani che istruivano la donna all'obbedienza al marito, al padre e poi al figlio maschio, descriveva apertamente la donna come inferiore e ignorante, se non addirittura stupida[93].

La situazione cambiò, e sotto certi aspetti degenerò, durante il periodo Meiji. Questo è il periodo in cui il Giappone si attivò maggiormente per fare in modo di diventare una potenza economica secondo il concetto del *fukoku kyōhei* 富国強兵

[91] Karl F. FRIDAY, a c. di, *Japan Emerging: Premodern History to 1850* (Westview Press, 2012).
[92] FRIDAY.
[93] Melia Belli BOSE, a c. di, *Women, Gender and Art in Asia, C. 1500-1900* (Abingdon - New York: Routledge, 2016).

("paese ricco, esercito forte"), così da scongiurare il rischio di essere preso di mira dalle aspirazioni colonizzatrici occidentali. Ci fu quindi una grande corsa all'industrializzazione in cui le fabbriche tessili gestite dal governo, soprattutto di seta e cotone, ebbero un ruolo chiave sia a livello economico che di occupazione femminile, visto che in tali fabbriche furono assunte prevalentemente donne e ragazze provenienti dalle zone rurali del paese. Si può dire quindi che le donne ebbero un ruolo fondamentale per lo sviluppo economico del paese durante il periodo Meiji, permettendo al Giappone di diventare una nazione capace di competere con le grandi potenze occidentali.

Nonostante l'aumento delle possibilità di occupazione per le donne, rimase comunque l'atteggiamento di fondamentale discriminazione nei loro confronti derivante dagli insegnamenti neo-confuciani e dall'*Onna Daigaku*, con l'aggiunta di un ulteriore principio che avrebbe stigmatizzato ulteriormente il ruolo delle donne nella società: quello della "buona moglie e saggia madre", il concetto di *ryōsaikenbo,* già precedentemente citato. A causa di questo ideale, che può essere considerato come uno sviluppo squisitamente politico dei precedenti pregiudizi relativi alla donna al fine di favorire la crescita demografica e quindi lo sviluppo di un paese più forte e solido, le donne vengono relegate con ancor più forza al compito di sviluppare le proprie caratteristiche come mogli e madri, e quindi di rimanere all'interno dell'ambiente domestico. La presenza di tale approccio lo si può evincere anche dalla stessa gestione del lavoro femminile nelle fabbriche tessili da parte del governo, visto che le donne venivano considerate più che altro come lavoratrici con contratto a tempo determinato, per un periodo di circa tre anni, alla fine del quale esse avrebbero dovuto lasciare il lavoro per potersi poi sposare e dedicarsi interamente alla famiglia[94]. A causa di questa idea di base di precarietà

[94] Juanita ELIAS, *Women Workers in Industrialising Asia: Costed, Not Valued*, a c. di Amarjit KAUR (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2004).

del lavoro femminile, anche le condizioni di lavoro venivano poco curate, in quanto gli stipendi non erano fissi ma basati su fattori variabili come la quantità e la qualità di materiale prodotto, oltre al fatto che l'ambiente di lavoro era decisamente poco salutare e favoriva lo sviluppo di malattie, soprattutto della tubercolosi[95].

Con la fine della Seconda Guerra Mondiale ci furono i primi fondamentali cambiamenti e provvedimenti legislativi che portarono a una maggiore democratizzazione del Giappone e quindi a una situazione più eguale per tutti gli abitanti, incluse ovviamente le donne. Fra tali provvedimenti, quella che ha il ruolo di maggior rilievo è sicuramente la nuova Costituzione giapponese, ratificata nel 1946, con la quale furono eliminate svariate caratteristiche delle politiche imperiali di periodo Meiji. Con la nuova Costituzione, ad esempio, fu abolito il sistema dello *ie* e furono inclusi i principali diritti di uguaglianza sociale e di genere, che, insieme al suffragio universale e all'accesso libero all'istruzione, contribuirono a un'effettiva liberazione della donna, sotto l'aspetto legislativo, dal rigido sistema sociale che la limitava e la classificava come inferiore[96].

Seppur da un punto di vista costituzionale vengano garantiti i principi di eguaglianza di genere, nella pratica restavano comunque alcuni elementi che evidenziavano la presenza di resti dei passati ideali culturali di inferiorità della donna.

> The positions available for women in this period were concentrated on factories or offices as clerical works. Few skills were required for this work, and the role of women was squarely to provide workplace

[95] Cfr. Patricia MORLEY, *The Mountain Is Moving: Japanese Women's Lives* (Vancouver: UBC Press, 1999).
[96] Kartik Chandra ROY, Clement Allan TISDELL, e Hans-Christer BLOMQVIST, a c. di, *Economic Development and Women in the World Community* (Westport: Greenwood Publishing Group, 1996).

> support. […]Even for young, single women, society's expectation was that they would work until marriage.[…]
>
> Young single women in the workplace were often described as "business girls" or "workplace flowers" (*Shokuba no Hana*), indicating that their working lives would be short and their contributions small. Their main purpose was to make the workplace more aesthetically pleasing.[…] Work experience for women was considered valuable in terms of allowing them to "study the world" (*shakai kengaku*). Nonetheless, it was seen largely as preparation for their main job, which was marriage and domestic management.[97]

Si può notare quindi, da tale descrizione della situazione lavorativa delle donne e delle aspettative che la società aveva per loro, come fosse ancora forte la considerazione della donna come non portata al lavoro agli stessi livelli dell'uomo e come fondamentalmente limitata, persino mentalmente. Questo approccio di sufficienza della società maschile verso la donna si può evincere, a mio parere, dal termine stesso *shakai kengaku* 社会見学 ("studio della società") usato per descrivere lo scopo dell'attività lavorativa per le donne. Da tale termine, infatti, si potrebbe notare un atteggiamento di sufficienza verso l'intelligenza femminile, come se le donne avessero bisogno, a causa della loro presupposta incapacità intellettiva e mentale, di un percorso specifico per "imparare il mondo".

Questa differenza di trattamento si può notare anche nella Legge sugli Standard di Lavoro del 1947. Tale legge, infatti, se da un lato fu sicuramente un grande passo avanti per quanto riguarda i diritti dei lavoratori in particolare per quanto riguarda le condizioni di lavoro, da un altro fu concepita in modo da prevedere delle clausole che, di fatto, limitarono la libertà della donna in campo lavorativo. Alcune di queste clausole prevedevano, ad esempio, un "congedo

[97] ROY, TISDELL, e BLOMQVIST, p. 84.

mestruale" mensile, oltre a vietare di lavorare in determinate fasce orarie o di effettuare mestieri che richiedevano un elevato sforzo fisico. Tutti questi provvedimenti furono presi mantenendo la stessa ottica già osservata secondo la quale il primo compito delle donne era quello della cura delle faccende domestiche e della famiglia, in particolare la crescita dei figli, finendo in questo modo per ostacolare il loro contributo alle aziende in cui erano impiegate, oltre a inficiare anche sulle loro stesse ambizioni lavorative.

Si può osservare, quindi, un vero e proprio conflitto che vede da una parte le disposizioni ufficiali da parte della giurisprudenza volte a garantire l'uguaglianza di genere, mentre dall'altra si ha invece il vissuto sociale e l'applicazione pratica che rivela ancora comportamenti discriminatori verso la donna. Un interessante esempio pratico in cui si evince tale conflitto lo si può trovare in quella che Susan J. Pharr chiama la "rivolta delle versatrici di tè", avvenuta nel 1963[98].

Fra le attività principali compiute dalle donne sul campo lavorativo, una di quelle che i colleghi e superiori maschi si aspettavano le donne eseguissero era quello di preparare e servire loro il tè; già solo questa aspettativa parla chiaramente della considerazione che si aveva della donna anche dopo le varie riforme effettuate. La "rivolta" in questione ebbe luogo nel dipartimento di edilizia degli uffici amministrativi di Kyōto e fu, più che una protesta aggressiva e attiva, un'azione silenziosa ma determinante, ovvero servire il tè solo a sé stesse, senza portarlo anche ai propri colleghi. Non vi furono reazioni dirette e immediate, inoltre questa presa di posizione durò giusto qualche giorno, prima chele donne riprendessero l'abitudine precedentemente osservata di servire il tè ai propri colleghi. Nonostante tutto, ci fu sicuramente un cambio di clima a seguito di questa protesta, come osservato da Pharr. Ella, infatti, notò come intervistando 9

[98] Cfr. Ellis S. KRAUSS, Thomas P. ROHLEN, e Patricia G. STEINHOFF, a c. di, *Conflict in Japan* (Honolulu: University of Hawaii Press, 1984).

anni dopo gli alti burocrati dell'ufficio coinvolto nella "rivolta delle versatrici di tè" essi parlassero di questa vicenda come di qualcosa di oltraggioso[99].

Questo atto di rivolta passiva da parte delle impiegate di Kyōto parla, inoltre, di una lenta ma crescente presa di coscienza dei propri diritti da parte delle donne stesse. Le campagne attiviste delle donne per l'uguaglianza dei diritti sul lavoro, intorno al 1950, infatti, avevano ancora un'eco troppo bassa rispetto, ad esempio, ai movimenti contro il nucleare, non riuscendo quindi ad affermarsi e portare subito a risultati effettivi. Questo fu principalmente a causa del tasso di partecipazione delle donne nel campo del lavoro, ancora relativamente basso in confronto ai paesi occidentali, e di conseguenza a una ancora bassa consapevolezza da parte delle donne stesse relativamente, per esempio, alle differenze salariali basate sul genere. Col passare degli anni, però, le voci attiviste acquisirono sempre maggior forza, fino a portare alla ratificazione nel 1986 della Legge sulle pari opportunità di lavoro (Equal Employment Opportunities Law, o EEOL), grazie anche all'impegno dell'Associazione Giapponese dei diritti internazionali della donna (Japanese Association of International Women's Rights, o JAIWR) nel pubblicizzare la Convenzione sull'eliminazione di ogni forma di discriminazione della donna (Convention on the Elimination of All Forms of Discrimination Against Women, o CEDAW) delle Nazioni Unite[100].

La EEOL fu molto importante in quanto delineò norme specifiche per, appunto, l'eliminazione delle discriminazioni in maniera più dettagliata e specifica rispetto ai provvedimenti precedenti. Tale legge ha subito due principali revisioni, nel 1997 e a cavallo degli anni 2006 e 2007. Particolarmente di rilievo ha avuto l'ultima revisione del 2006/2007 in quanto con essa furono previsti provvedimenti

[99] Susan J. PHARR, *Losing Face: Status Politics in Japan* (Berkeley: University of California Press, 1990), http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft7h4nb4rx/.
[100] Beverley BISHOP, «Globalization and Women's Labour Activism in Japan», Electronic Journal of Contemporary Japanese Studies, 6 dicembre 2002, http://www.japanesestudies.org.uk/articles/Bishop.html.

anche contro le molestie sessuali e le discriminazioni indirette (estendendosi ad entrambi i sessi, e non solo specificatamente alle donne). Prima di tale revisione, infatti, la EEOL aveva più che altro una funzione di linea guida senza una vera e propria pena sanzionata dal diritto, dando così ancora spazio di manovra a quelle aziende restie ad adeguarsi alle nuove disposizioni. Come fa notare Stephanie Assmann, infatti

> Japanese companies have regularly evaded the EEOL by establishing a dual career track which divides all job applicants into two categories: a clerical track (*ippan-shoku*), for which mostly women apply, and a management track (*sogo-shoku*), for career-oriented predominantly male employees who are willing to accept a mobility clause and rotational training on the job upon entry a company. This dual career-track system continues to be practiced in order to maintain gender-specific employment conditions, without openly declaring a gender bias.[101]

Nonostante gli svariati provvedimenti e la crescente presa di coscienza della situazione, negli ultimi anni la situazione delle donne in campo lavorativo sembra ancora essere caratterizzata dalla discriminazione, o comunque si è ancora lontano dal poter affermare di aver raggiunto degli accettabili livelli di equilibrio nel trattamento riservato ai due sessi. Una chiara testimonianza la si può trovare osservando il tasso di occupazione della popolazione giapponese in base all'età e al genere, che nel caso delle donne viene rappresentato con una curva a M (Figura 23).

[101] Stephanie ASSMANN, «Gender Equality in Japan: The Equal Employment Opportunity Law Revisited», *The Asia-Pacific Journal*, Japan Focus, 12, n. 2 (3 novembre 2014).

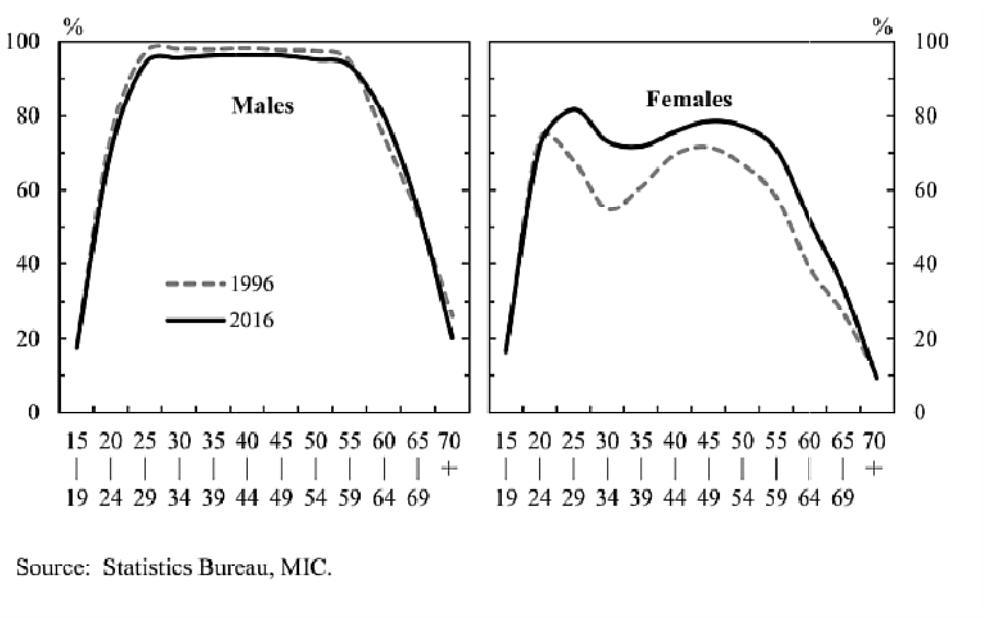


Figura 23: Tasso di partecipazione alla forza lavoro per genere (Statistics Bureau, Ministry of Internal Affairs and Communications)

Questa curva a M indica un drastico calo dell'occupazione femminile in prossimità dei 30 anni, età intorno alla quale in generale le donne si sposano o hanno figli, per poi risalire. Tale curva è diventata ormai caratteristica espressione della situazione del mercato del lavoro femminile giapponese dagli anni Settanta[102], e parla chiaramente di difficoltà ancora presenti per le donne quando maternità e lavoro si "scontrano". Infatti, quando una donna si sposa o ha un figlio, in genere viene spinta, se non proprio costretta, ad abbandonare il lavoro, potendo riprendere il lavoro successivamente generalmente solo sotto forma di lavoro part-time. Questo fenomeno è anche collegato al cosiddetto *matahara* マタハラ (abbreviazione derivata dall'inglese *maternity harassment*, lett. "molestie sulla maternità"), un tipo di discriminazione e di molestie subite da donne incinte o madri lavoratrici da parte di colleghi di lavoro o dai propri superiori, a seguito

[102] Junko NISHIMURA, *Motherhood and Work in Contemporary Japan* (Abingdon - New York: Routledge, 2016).

delle quali esse hanno difficoltà a sfruttare il congedo per maternità e, quindi, a ritornare al posto di lavoro in cui erano impiegate prima della gravidanza[103].

Seppur la situazione di disparità femminile nel campo del lavoro sia un problema essenzialmente globale[104], in Giappone il caso sembra essere ancora più pesante. Esso, infatti, sembra essere un paese che, rispetto ai paesi occidentali, sta avendo grandi difficoltà a confrontarsi con un passato ancora troppo recente e ingombrante che ha influenzato profondamente il pensiero sociale, nonostante gli innegabili progressi. Si parla di un vero e proprio conflitto fra modernità e passato, che nell'arco narrativo "*bakeneko*" di *Mononoke* affrontato in questo elaborato è simboleggiato proprio dallo scontro fra Setsuko e Kiyoshi.

Setsuko, infatti, è una *moga*, una *modern girl*, il simbolo di quella modernità femminile di ispirazione occidentale che inizia a farsi strada con fatica in un Giappone di periodo Meiji ancora legato a un rigido passato in fase di resurrezione, come si evince per esempio dal revival del concetto dello stato come famiglia allargata (sintetizzato nel termine *kazoku kokka*) e dello *shintō*, che in questo periodo assume la sua forma più estremista, il *kokka shintō* 国家神道 ("*shintō* di stato"). Dal lato opposto, invece, si ha Kiyoshi, giornalista corrotto che, nella sua malignità manifestata sul ponte dove aggredirà e ucciderà Setsuko, rivela chiaramente quel modo di pensare neo-confuciano che non prende in seria considerazione il ruolo della donna. Da notare inoltre che il settore lavorativo in cui ha luogo questo profondo conflitto fondato sulla discriminazione è un'agenzia giornalistica, un ambiente, quindi, legato proprio alla libertà di espressione. Questo può solo che aggravare il già condannabile atteggiamento di Kiyoshi,

[103] Elise K. TIPTON, *Modern Japan: A Social and Political History* (Abingdon - New York: Routledge, 2016).
[104] Alice C. L. LAM, *Women and Japanese Management: Discrimination and Reform* (London: Routledge, 1992).

incrementando la sensazione di un soffocamento dei diritti derivato da un conflitto e da un problema che risultano ancora attuali[105].

CONCLUSIONI

Come si è potuto notare, *Mononoke* presenta varie caratteristiche nella sua componente horror che suggeriscono un forte messaggio di denuncia contro la situazione sociale della donna in Giappone.

A ulteriore conferma, ritengo interessante ribadire la posizione dei *mononoke* come non malvagi in maniera estremista. I *mononoke* sono creature che, in svariati casi, non creano semplicemente caos senza alcun motivo. Nell'interpretazione loro data nella serie di Nakamura, essi sono manifestazioni dei più profondi sentimenti umani e testimoni, nonché figli, delle ingiustizie che colpiscono le persone.

Come si può vedere negli archi trattati (in particolare il primo e l'ultimo, in cui è presente un'effettiva offesa a persone, o perfino la loro uccisione), i *mononoke* non sono abbandonati a una follia omicida senza controllo che travolge chiunque si trovi nelle loro vicinanze, ma solo coloro che sono direttamente coinvolti con loro o sono la causa specifica dell'ingiustizia che li ha fatti sorgere. Nell'arco degli *zashiki-warashi* essi colpiscono Shino (il loro mezzo di rinascita prescelto) insieme a Hisayo e il suo assistente (causa diretta del loro aborto), ma non agiscono minimamente sugli altri clienti della locanda estranei alla vicenda.

[105] Recentissimo è, ad esempio, un articolo relativo proprio a una denuncia effettuata da una donna di aver subito violenza sessuale da parte di un giornalista, ma le cui accuse sono state prese in poca considerazione dalla polizia stessa. Motoko RICH, «She Broke Japan's Silence on Rape», *The New York Times*, 29 dicembre 2017, par. Asia Pacific, https://www.nytimes.com/2017/12/29/world/asia/japan-rape.html.

Nell'arco del *bakeneko*, esso colpisce e punisce solo le sette persone coinvolte (più o meno direttamente) nell'omicidio di Setsuko, senza coinvolgere anche altri innocenti passeggeri del treno, e fra quei sette solo il sindaco e il giornalista (direttamente responsabili della morte di Setsuko) vengono eliminati definitivamente[106].

Ci si trova quindi di fronte a un'ira selettiva e in un certo senso logica, nonché giustificata poiché si parla sempre di ingiustizie (tant'è che, nonostante i *mononoke* siano gli "antagonisti" della vicenda, risulta facile empatizzare con loro e con le loro motivazioni). Quello che si vede in *Mononoke* non è uno scontro speculare fra bene e male in termini manichei, ma un'analisi delle problematiche alla base del disordine provocato dagli *yōkai*, diventando una potenziale critica sociale.

Nonostante il carattere folkloristico e fantastico degli *yōkai*, o forse proprio grazie a ciò, essi si prestano molto, soprattutto in questa serie, ad assumere il ruolo di mezzi tramite i quali vengono esposte delle critiche a quella che è la realtà sociale. Nel caso specifico, il fatto stesso che gli eventi siano ambientati in epoche passate e l'effettiva corrispondenza per certi aspetti a situazioni odierne indica, a mio parere, la presenza in Giappone di un conflitto fra presente e passato che ha ripercussioni più che reali sulla società giapponese.

Questo è quanto più vero se si considera che nel 2017 il Giappone è risultato all'ultimo posto nel G7 per quanto riguarda l'uguaglianza di genere, scendendo di 3 posizioni rispetto all'anno precedente nella classifica mondiale[107]. Ciò parla di una questione irrisolta fra il Giappone e il proprio passato che, nell'attuale contesto economico globale, lo sta ostacolando in maniera determinante.

---

[106] V. *supra*, p. 70.

[107] «Japan Drops by Three to 114th in Gender Equality Rankings by World Economic Forum», *The Japan Times Online*, 2 novembre 2017, https://www.japantimes.co.jp/news/2017/11/02/national/social-issues/japan-drops-114th-gender-equality-rankings-world-economic-forum/.

Con la sua serie animata, Nakamura ha offerto degli interessanti spunti di riflessione sulle questioni sociali del proprio paese, caratteristica tipica del suo modo di fare animazione. A mio parere, con lo stile sperimentale adottato in questa serie, il regista ha realizzato un prodotto che colpisce profondamente lo spettatore, travolgendolo con una bellezza dei colori e con delle rese artistiche che hanno la forza di infiltrarsi nella memoria di chi guarda.

Per lo spettatore attento è facile cogliere momenti di riflessione, in una sintesi fra intrattenimento e utilità sociale. *Mononoke*, così, si rivela un audace ma efficace tentativo che fonde lo sforzo estetico con quello eticamente comunicativo che prende di mira un Giappone da un lato proiettato in una vigorosa crescita politico-economica e sociale e dall'altro ancorato in larga parte in radicate convinzioni del passato.

INDICE DELLE FIGURE

Figura 1: Esempio di soluzione prospettica “scomoda” (*Mononoke*, 2007).....18

Figura 2: *Yuki-onna* 雪女 (“donna delle nevi”) (*Gazu Hyakki Yagyō*, 1781 ca) (https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0c/SekienYukionna.jpg) ...19

Figura 3: Paravento con marito e familiari (*Mononoke*, 2007) 20

Figura 4: Scena iniziale episodio 7 (*Mononoke*, 2007).....21

Figura 5: Inquadratura di apertura e chiusura episodio 7 (*Mononoke*, 2007) 22

Figura 6: Branco di gatti (*Mononoke,* 2007).....23

Figura 7: Folla con volti di gatto (*Mononoke*, 2007) 23

Figura 8: *Tournée du Chat Noir de Rodolphe Salis* (1896) (https://it.wikipedia.org/wiki/Le_Chat_noir) 24

Figura 9: Poster promozionale di *Mononoke* (http://timmaughanbooks.com/wp-content/uploads/2009/06/mononoke.jpg).....25

Figura 10: Insegna della locanda (*Mononoke*, 2007) 28

Figura 11: Parete con donne e bambino (*Mononoke*, 2007).....28

Figura 12: Parete con *bodhisattva* (*Mononoke*, 2007) 29

Figura 13: Utagawa Kuniyoshi, *Sōma no furudairi* 相馬の古内裏 (1844) (http://www.ccma-net.jp/collection_img/collection_02-15_kuniyoshi.html).....40

Figura 14: Statue di Jizō al tempio Zōjōji 増上寺 a Tōkyō (https://en.wikipedia.org/wiki/Mizuko_kuy%C5%8D).....46

Figura 15: Uno degli *zashiki-warashi* mano nella mano con Shino, la sua futura madre (*Mononoke*, 2007) 51

Figura 16: Il farmacista con il volto *henohenomoheji* (*Mononoke*, 2007) (http://m.crunchyroll.com/article/?id=220825).....54

Figura 17: *Noppera-bō* (*Gegege no Kitarō*, 1985) 55

Figura 18: Ochō, con in mano la maschera col proprio volto, scopre di essere il *noppera-bō* (*Mononoke*, 2007) 61
Figura 19: Suzuki Sumiko (*Kaibyō nazo no shamisen,* 1938) 71
Figura 20: Utagawa Kuniyoshi, *Ume no haru gojūsantsugi* 梅初春五十三駅 (1835) (https://en.wikipedia.org/wiki/Bakeneko) 72
Figura 21: Scena cubista (*Mononoke*, 2007) 74
Figura 22: Raffigurazione di *modan gaaru* in stile artistico *Art Nouveau* (*Mononoke*, 2007) 76
Figura 23: Tasso di partecipazione alla forza lavoro per genere (Statistics Bureau, Ministry of Internal Affairs and Communications) 109

BIBLIOGRAFIA

ASSMANN, Stephanie. «Gender Equality in Japan: The Equal Employment Opportunity Law Revisited». *The Asia-Pacific Journal*, Japan Focus, 12, n. 2 (3 novembre 2014).

BALMAIN, Colette. *Introduction to Japanese Horror Film*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008.

BANE, Theresa. *Encyclopedia of Beasts and Monsters in Myth, Legend and Folklore*. Jefferson, North Carolina: McFarland, 2016.

BAYS, Jan Chozen. *Jizo Bodhisattva: Guardian of Children, Travelers, and Other Voyagers*. Boston: Shambhala Publications, 2003.

BENEDICT, Ruth. *The Chrysanthemum and the Sword*. 1 edition. Boston: Mariner Books, 2006.

BERNARDELLI CURUZ, Maurizio. «Il significato dei misteriosi simboli di Klimt». Stile Arte. Consultato 19 novembre 2017. http://www.stilearte.it/il-significato-dei-misteriosi-simboli-di-klimt/.

BISHOP, Beverley. «Globalization and Women's Labour Activism in Japan». Electronic Journal of Contemporary Japanese Studies, 6 dicembre 2002. http://www.japanesestudies.org.uk/articles/Bishop.html.

BOSE, Melia Belli, a c. di. *Women, Gender and Art in Asia, C. 1500-1900*. Abingdon - New York: Routledge, 2016.

CASAL, U. A. «The Goblin Fox and Badger and Other Witch Animals of Japan». *Folklore Studies* 18 (1959): 1–93. https://doi.org/10.2307/1177429.

CATERINI, Giorgia. *Japan horror: il cinema dell'orrore giapponese*. Tunué, 2010.

CAVALLARO, Dani. *Magic as Metaphor in Anime: A Critical Study*. Jefferson, North Carolina: McFarland, 2009.

Centro di Psicoanalisi Romano. *Dissociazione, scissione, rimozione*. FrancoAngeli, 2012.

CHAPMAN, David, e Karl Jakob KROGNESS, a c. di. *Japan's Household Registration System and Citizenship: Koseki, Identification and Documentation*. London: Routledge, 2014.

CURRAN, Beverley, Nana SATO-ROSSBERG, e Kikuko TANABE, a c. di. *Multiple Translation Communities in Contemporary Japan*. Routledge, 2015.

DAVIES, R. J., e O. IKENO, a c. di. *La mente giapponese*. Tradotto da A. REGALZI. Roma: Meltemi Editore srl, 2007.

DAVISSON, Zack. «A Brief History of Yokai». *百物語怪談会 Hyakumonogatari Kaidankai* (blog), 5 febbraio 2013. https://hyakumonogatari.com/2013/02/05/a-brief-history-of-yokai/.

———. «Tono Monogatari | 百物語怪談会 Hyakumonogatari Kaidankai». Consultato 3 ottobre 2017. https://hyakumonogatari.com/tag/tono-monogatari/.

———. «Zashiki Warashi». *百物語怪談会 Hyakumonogatari Kaidankai* (blog), 30 ottobre 2010. https://hyakumonogatari.com/2010/10/30/zashiki-warashi/.

ELIAS, Juanita. *Women Workers in Industrialising Asia: Costed, Not Valued*. A cura di Amarjit KAUR. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2004.

ENCHI, Fumiko. *Onnazaka. Il sentiero nell'ombra*. A cura di e tradotto da Lydia ORIGLIA. Firenze: Giunti Editore, 1992.

FANASCA, Marta. *Giappone soprannaturale: Mostri, demoni e animali mutaforma nell'immaginario del Sol Levante*. Padova: libreriauniversitaria.it Edizioni, 2014.

FOSTER, Michael Dylan. *The Book of Yokai: Mysterious Creatures of Japanese Folklore*. Oakland, California: University of California Press, 2015.

FRATTOLILLO, Oliviero. *Il Giappone tra Est e Ovest. La ricerca di un ruolo internazionale nell'era bipolare: La ricerca di un ruolo internazionale nell'era bipolare*. Milano: FrancoAngeli, 2014.

FREUD, Anna. *L'Io e i meccanismi di difesa*. Tradotto da Laura ZELLER TOLENTINO. Firenze - Milano: Giunti Editore, 2012.

FREUD, Sigmund. *Cinque conferenze sulla psicoanalisi*. A cura di Angela STAUDE. Torino: Paolo Boringhieri, 2011.

FRIDAY, Karl F., a c. di. *Japan Emerging: Premodern History to 1850*. Westview Press, 2012.

GLUCK, Carol. *Japan's Modern Myths: Ideology in the Late Meiji Period*. Princeton, N.J: Princeton University Press, 1985.

GREENSON, Ralph R., e Gabriella RUSCONI. *Tecnica e pratica psicoanalitica*. Milano: Feltrinelli Editore, 1998.

HARDACRE, Helen. *Marketing the Menacing Fetus in Japan*. Berkeley - L.A. - London: University of California Press, 1997.

HEARN, Lafcadio. *Kwaidan: storie di spettri giapponesi*. A cura di Attilio BRILLI. Milano: Il saggiatore, 1983.

HERTOG, Ekaterina. *Tough Choices: Bearing an Illegitimate Child in Japan*. Stanford, California: Stanford University Press, 2009.

IKEGAMI, Eiko. *Bonds of Civility: Aesthetic Networks and the Political Origins of Japanese Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

«Il Ministro della Sanità: donne, siete macchine per procreare». LaStampa.it. Consultato 1 agosto 2017. http://www.lastampa.it/2007/01/28/esteri/il-ministro-della-sanit-donne-siete-macchine-per-procreare-79WnWgSpxElnIUaef64IXP/pagina.html.

«Japan Drops by Three to 114th in Gender Equality Rankings by World Economic Forum». *The Japan Times Online*, 2 novembre 2017. https://www.japantimes.co.jp/news/2017/11/02/national/social-issues/japan-drops-114th-gender-equality-rankings-world-economic-forum/.

«Japan Women Called Child Machines», 27 gennaio 2007. http://news.bbc.co.uk/1/hi/world/asia-pacific/6306685.stm.

JOHNSON, Erwin. «The Stem Family and Its Extension in Present Day Japan». *American Anthropologist* 66, n. 4 (1 agosto 1964): 839–51. https://doi.org/10.1525/aa.1964.66.4.02a00070.

JOYCE, Colin. «Japanese PM Denies Wartime "Comfort Women" Were Forced», 3 marzo 2007, par. World. http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/1544471/Japanese-PM-denies-wartime-comfort-women-were-forced.html.

«Kenji Nakamura Animage interview, Dec. 2007». Consultato 16 novembre 2017. https://plus.google.com/+SeanBires/posts/9EEh2vUXcgL.

KRAUSS, Ellis S., Thomas P. ROHLEN, e Patricia G. STEINHOFF, a c. di. *Conflict in Japan*. Honolulu: University of Hawaii Press, 1984.

KRENNER, Walther G. von, e Ken JEREMIAH. *Creatures Real and Imaginary in Chinese and Japanese Art: An Identification Guide*. Jefferson, North Carolina: McFarland, 2015.

«La scuola Kanō». *Arte in Giappone* (blog), 1 febbraio 2017. http://arteingiappone.altervista.org/la-scuola-kano/.

LAM, Alice C. L. *Women and Japanese Management: Discrimination and Reform*. London: Routledge, 1992.

MACFARLANE, Alan. *Enigmatico Giappone*. Tradotto da Gian Luigi GIACONE. EDT srl, 2011.

MCDERMOTT, Alicia. «Beware of the Cat: Tales of the Wicked Japanese Bakeneko and Nekomata – Part 1». Text. Ancient Origins. Consultato 23 ottobre 2017. http://www.ancient-origins.net/myths-legends/beware-cat-tales-wicked-japanese-bakeneko-and-nekomata-part-1-004471.

MORLEY, Patricia. *The Mountain Is Moving: Japanese Women's Lives*. Vancouver: UBC Press, 1999.

MURGUIA, Salvador, a c. di. *The Encyclopedia of Japanese Horror Films*. Laham - Boulder - New York - London: Rowman & Littlefield, 2016.

NISHIMURA, Junko. *Motherhood and Work in Contemporary Japan*. Abingdon - New York: Routledge, 2016.

NORGEN, Tiana. *Abortion before Birth Control: The Politics of Reproduction in Postwar Japan*. Princeton - Oxford: Princeton University Press, 2001.

NOVIELLI, Maria Roberta. *Metamorfosi. Schegge di violenza nel nuovo cinema giapponese*. Bologna: Epika, 2010.

ŌHASHI, Yukako. «Eugenic Laws and the Criminalization of Abortion in Japan - CGS Online (English)». Consultato 21 dicembre 2017. http://web.icu.ac.jp/cgs_e/2015/09/nl018-06.html.

———. «Misguided Maternal Protection Law». *Women's Asia 21*, Gender and Law - How far have we progressed for guarantee of women's human rights and gender equality?, 11 (2003): 16–18.

ORTOLANI, Benito. *The Japanese Theatre: From Shamanistic Ritual to Contemporary Pluralism*. Revised edition. Princeton, N.J: Princeton University Press, 1995.

PAULSON, Joy Larsen. *FAMILY LAW REFORM IN POSTWAR JAPAN: Succession and Adoption*. Xlibris Corporation, 2010.

PHARR, Susan J. *Losing Face: Status Politics in Japan*. Berkeley: University of California Press, 1990. http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft7h4nb4rx/.

RAVERI, Massimo. *Itinerari nel sacro. L'esperienza religiosa giapponese*. 2 edizione. Venezia: Libreria Editrice Cafoscarina, 2006.

RICH, Motoko. «She Broke Japan's Silence on Rape». *The New York Times*, 29 dicembre 2017, par. Asia Pacific. https://www.nytimes.com/2017/12/29/world/asia/japan-rape.html.

RONALD, Richard, e Allison ALEXY, a c. di. *Home and Family in Japan: Continuity and Transformation*. Abingdon - New York: Routledge, 2017.

ROY, Kartik Chandra, Clement Allan TISDELL, e Hans-Christer BLOMQVIST, a c. di. *Economic Development and Women in the World Community*. Westport: Greenwood Publishing Group, 1996.

SCOTT, A. C. *The Kabuki Theatre of Japan*. Revised edition. Mineola, N.Y: Dover Publications, 2012.

SMITH, Bonnie G., a c. di. *The Oxford Encyclopedia of Women in World History*. Vol. 1. Oxford: Oxford University Press, 2008.

TAKEMARU, Naoko. *Women in the Language and Society of Japan: The Linguistic Roots of Bias*. Jefferson, North Carolina: McFarland, 2010.

TETERUCK, Brandon. «Kenji Nakamura: Mononoke, Kūchu Būranko and more!» Crunchyroll. Consultato 21 settembre 2017. http://www.crunchyroll.com/anime-feature/2017/06/12-1/kenji-nakamura-mononoke-kchu-branko-and-more.

TIPTON, Elise K. *Modern Japan: A Social and Political History*. Abingdon - New York: Routledge, 2016.

VOLPI, Vittorio. *Giappone delle meraviglie*. Milano: Università Bocconi Editore, 2015.

YANAGITA, Kunio. *The Legends of Tono*. Tradotto da Ronald A. MORSE. Tokyo: The Japan Foundation, 1975.

YONEMOTO, Marcia. *The Problem of Women in Early Modern Japan*. Oakland, California: University of California Press, 2016.

«ノイタミナクリエイターズインタビュー｜001-B 中村健治». ノイタミナ. Consultato 1 agosto 2017. http://noitamina.tv/creators_interview/001-b.html.

«『モノノ怪』中村健治&橋本敬史インタビュー 序の幕　コンセプトは「絢爛豪華」». Animestyle. Consultato 16 novembre 2017. http://style.fm/as/13_special/mini_071116a.shtml.
«刑法». Consultato 21 dicembre 2017. http://elaws.e-gov.go.jp/search/elawsSearch/elaws_search/lsg0500/detail?lawId=140AC0000000045&openerCode=1#AT.
母体保護法, Pub. L. No. 156–1948 successive modifiche Act No. 84 of 2013 (1996).